



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

Los concursos internacionales de piano: instituciones para la legitimación
del repertorio pianístico estándar

TESINA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA (interpretación)

PRESENTA:
Sandara Velásquez Cruz

TUTOR PRINCIPAL
Dra. Margarita Muñoz Rubio (Facultad de Música, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

Agradecimientos

A mi familia, mi mayor soporte.

A la Dra. Margarita Muñoz Rubio por su invaluable ayuda, su tenacidad y motivación.

A la Mtra. María Teresa Frenk Mora por su calidez, constante guía y consejos para el proyecto teórico y práctico.

Al Dr. Luis Gabriel Mesa Martínez quien, además de sus aportes al trabajo escrito, me brindó su amable apoyo durante mi estancia académica en la Pontificia Universidad Javeriana.

Al Dr. Enrique Gutiérrez Márquez y al Mtro. Mario Cabuto Medina, cuya dedicada lectura y observaciones contribuyeron en abundancia a fortalecer la investigación.

Al Posgrado en Música y a la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM por el fundamental apoyo económico recibido durante mis estudios de posgrado, sin el cual este trabajo no sería posible.

El presente ensayo, y el recital de piano que le acompaña, están dedicados a la memoria de mi mejor amigo.

ÍNDICE

Introducción	1
1. La música de arte: un campo de producción restringida.....	3
2. Repertorio pianístico estándar.....	10
2.1. Limitación.....	15
2.2. Función.....	16
3. Los concursos internacionales de piano.....	19
3.1. Breve historia.....	19
3.2. Representaciones y creencias	22
3.3. Repertorio estándar en los concursos	25
Conclusiones.....	29
Bibliografía	32
Anexos	34

INTRODUCCIÓN

El presente texto tiene su origen en la observación razonada de convergencias acaecidas en torno a obras y compositores en los espacios de reproducción del repertorio para piano dentro del *campo de la música de arte*. Las obras de programas de conciertos, recitales, festivales de música, o grabadas, para ser reproducidas en las múltiples plataformas con que cuenta la industria musical, confluyen en la reincidencia de ese repertorio acotado, que se fundamenta en la reiteración circunscrita a ciertas obras y autores de la literatura pianística. La reproducción casi sistemática de un repertorio mayormente homogéneo es indicio de que sus componentes se han posicionado, por diversos motivos, como elementos fundamentales del más amplio repertorio considerado legítimo dentro del ámbito de la producción pianística. Entre los espacios de reproducción y legitimación mencionados, se ha tomado como objeto de estudio el caso de los concursos internacionales de piano. La elección responde a la importancia que éstos han acumulado dentro del campo de la música de arte desde la fundación del primer concurso pianístico de reconocimiento y proyección internacional, en 1890, hasta la fecha.

Con base en una perspectiva sociológica, mediante la incorporación reflexiva de conceptos provenientes de la teoría del campo de Pierre Bourdieu y de la sociolingüística, se analizan ciertas circunstancias musicales-académicas; esto con la finalidad de elaborar sobre el funcionamiento de los procesos de su legitimación cultural que permiten la construcción del repertorio legítimo del piano. En principio, se conceptualiza al campo académico de la música de arte según los términos de producción en la teoría sociológica de Bourdieu. Posteriormente se aborda el repertorio estandarizado del piano así como sus limitaciones y función estructurante en el pianismo. Finalmente, se hace referencia a los concursos internacionales de piano, destacando las pautas más comunes construidas a su alrededor, así como el repertorio que en ellos se reproduce. Bajo la óptica sociológica, la investigación se centra en el análisis de la reiteración del repertorio obligatorio, listado en los concursos internacionales de piano más recientes, para dar cuenta del importante eslabón que éstos constituyen en el proceso de legitimación cultural del repertorio pianístico.

Con la intención de presentar al lector evidencia visible relacionada con las observaciones que dieron pie al trabajo, a lo largo del texto se hace referencia a información sobre el repertorio ya mencionado, misma que se agrupó en varias tablas de fácil consulta en el anexo final. Asimismo, con el fin de robustecer la información anterior, se presenta el repertorio obligatorio de audición para el ingreso a la licenciatura, o su equivalente, en algunos de los conservatorios y universidades más prestigiosas del mundo. Con ello se espera dar una mirada inicial a la relación que se puede establecer entre el concurso y la academia como instituciones legitimadoras. El concentrado de información referente al repertorio que fundamenta el análisis, ha sido concebido para sustentar el presente ensayo y para mostrar el estado de las competencias internacionales de piano y su repertorio en las circunstancias de la elaboración de la investigación.

1. La música de arte: un campo de producción restringida

La larga historia de la música de arte se caracteriza por haber generado espacios para la interpretación y la escucha estética. También tiene en su haber la creación de un sistema de escritura musical, que a su vez propició la instauración de conceptos como interpretación, un alto desarrollo técnico y complejidad interpretativa y, paralelamente la generación de representaciones y prácticas sociales. Sus particularidades se encuentran enmarcadas por la legitimidad cultural que se ha forjado a lo largo de siglos y que tan firmemente procura mantener.¹

Ante la necesidad de profundizar en algunas de las características inherentes a la música de arte y del pianismo, se torna útil entonces volver la mirada a herramientas sociológicas emanadas de la teoría del campo de Bourdieu, que coadyuven a lograr el entendimiento de las relaciones sociales que construyen ese campo de producción.² Se parte de éstas, puesto que las mismas favorecen la observación del objeto de estudio en su relación social. Así, mediante el uso de estos materiales se procura favorecer una ruptura con el paradigma de separación que, según Edgar Morin (2009), impera en la observación de los objetos de estudio.³ Para discernir acerca de esas relaciones sociales estructurantes de la música de arte, es imperativo reconocer que la producción de objetos culturales, tangible o simbólica, según las nociones teóricas propuestas por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, se puede analizar desde los conceptos de *subcampo de*

¹ En la teoría del campo de Bourdieu, la legitimidad cultural es posible gracias a que la acumulación de capital cultural, convertido en capital simbólico (como el prestigio y la idea del virtuosismo) conlleva como consecuencia la posibilidad de legitimación. El campo de la música de arte tiene como una de sus principales preocupaciones acumulación de capital simbólico, lo que le permite conseguir legitimidad dentro del espacio cultural (Bourdieu, 1995).

² Pierre Bourdieu explica en muchas de sus obras, verbalizada de distintas maneras, su teoría del campo. Al respecto es importante saber que su teoría es relacional, por lo que los conceptos incluidos en ella deben entenderse en base a los vínculos existentes entre ellos, donde es necesario conocer uno para entender el otro. Para Bourdieu un campo es un sistema de relaciones, que implica varios conceptos como agente, instituciones, autonomía y capital (los cuáles se aclararán más adelante en el texto). Dicho sistema de relaciones, es también un sistema de fuerzas y pugnas, donde los agentes se juegan su capital cultural, “contribuyendo así, por su propio antagonismo, a la conservación de su estructura o, en condiciones determinadas, a su transformación” (Bourdieu, 1982) pp. 50-51.

En el presente ensayo, el término campo se utiliza para designar a la red de agentes, instituciones y su capital cultural específico, que sucede dentro de la producción de la música de arte, y en específico del piano.

³ Edgar Morin propone una nueva forma de analizar a los objetos de estudio. Su visión señala la importancia de contrarrestar la mirada simplificada que prevalece en las investigaciones, para sustituirla por un análisis complejo que procure la consideración de las partes y del todo del objeto en cuestión (Morin, 2009).

producción restringida y *subcampo de producción masiva*.⁴ A partir de la clave sociológica bourdiana, el campo de la música de arte se puede conceptualizar como uno de producción restringida, ya que el volumen de sus bienes es limitado a obras personales e individuales, y su consumo se acota a los propios creadores o a un público educado en dicha música. En ese caso es indispensable recalcar que se entienden como espacios de reproducción a aquellos donde sucede la interpretación musical, incluidos los medios de reproducción tecnológica. Así, los criterios que posibilitan el análisis teórico son apropiados para explicar algunos procesos fundamentales de la producción y reproducción musical y pianística. De entre los posibles, se hace un deliberado énfasis en la reproducción de bienes culturales, los espacios y medios legítimos donde ocurre y la manera en que éstos últimos coadyuvan en los procesos de legitimación cultural dentro del entorno musical académico.⁵

El estudio del ámbito cultural propuesto por Pierre Bourdieu se centra, especialmente en el compendio de artículos publicados bajo el título de “El sentido social del gusto” (2010), en el análisis de los procesos de producción, distribución y consumo de bienes culturales. Bourdieu explica, primeramente, la autonomía relativa que ha alcanzado el campo de la cultura.⁶ Este proceso comienza a ser más evidente desde el Renacimiento, principalmente en la ciudad de Florencia durante el siglo XV, con la actividad consciente de los artistas que desligan, al menos parte de su trabajo, de la anterior demanda social subordinada a intereses religiosos y políticos. La pugna de los agentes artistas por el reconocimiento de su lugar social conlleva a la eventual obtención de su legitimidad artística.⁷ En este sentido, también cabe mencionar los aportes de Alfred von Martin (2006), quien asimismo analiza el desarrollo y las transformaciones sociales durante el período del Renacimiento. Al respecto, von Martin señala que entonces hubo

⁴ Los términos de subcampo de producción restringida y producción masiva, fueron propuestos por Pierre Bourdieu, y son utilizados en la recopilación de diversos trabajos suyos titulado “El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura” (2010) En él, Bourdieu discute ampliamente los aspectos que él considera más relevantes de la producción y reproducción de bienes culturales, así como su mercado de consumo.

⁵ En el presente texto se entiende por reproducción cultural a aquellos procesos llevados a cabo para asegurar la perpetuación de los bienes culturales ya existentes.

⁶ La autonomía, según la teoría de Bourdieu, es relativa puesto que el campo, si bien tiene la capacidad de establecer y funcionar bajo sus propias reglas, nunca está exento a los poderes externos. El campo es un microcosmos relativamente autónomo que, “si bien nunca escapa del todo a las coacciones del macrocosmos, dispone de una autonomía parcial, más o menos marcada, con respecto a él” (Bourdieu, 1997, p. 75).

⁷ Siguiendo la sociología Bourdiana, aquí se entiende por agente a aquel individuo que participa socialmente, que es un reproductor de las prácticas propias del campo de conocimiento del que forma parte.

profundos cambios entre las necesidades y la mentalidad de las comunidades, permitiendo así el surgimiento de nuevas formas de relación social como la competencia, la creación de mercados externos y el concepto de individualidad. Este último fue de suma importancia ya que posibilitó la toma de conciencia del *yo*, así como la idea de superioridad y de prestigio, contrarios a la anterior idea que privilegiaba la conciencia de la colectividad y del linaje heredado. De tal manera, cobra gran importancia para los sujetos la posibilidad de ascenso en la escala social y más aún, gracias a esto, la capacidad de trascendencia.⁸ Fue precisamente la nueva clase de entendimiento individual la que permitió la noción del empresario individualista y del creador autónomo (Martin, 2006).

Las nuevas relaciones sociales que se desarrollaron durante el Renacimiento han continuado presentes en el ámbito cultural, acentuadas con las posteriores revoluciones industriales y tecnológicas. Los cambios en el mercado cultural han supuesto una considerable ampliación del público, la generalización de la enseñanza y acceso al consumo de bienes simbólicos por amplios sectores de la sociedad. Todas estas transformaciones, finalmente, posibilitaron el desarrollo de una producción artística suficientemente autónoma, especialmente en el campo de producción musical. El grado de autonomía relativa alcanzada desde entonces, ha permitido el establecimiento de sus propias normas como la auto-regulación y auto-conservación del campo; ambas basadas en características fundamentales como la creación de leyes particulares de producción de bienes así como de criterios de valoración de los mismos. Por ello, la autonomía cultural es un componente sustancial de la música de arte que designa reglas específicas que le permitan adaptarse y preservarse de un modo distinto en comparación con otras ramas de la producción de bienes materiales.

Si se toma en consideración la autonomía relativa y sus particularidades, propuestas por Bourdieu, queda claro que los dos subcampos mencionados, de producción restringida y de producción masiva, se regulan con un orden y estructura propias, es decir, ambos son diferenciados a partir de la esencia de sus modos de producción y reproducción de bienes, sus teorías estéticas, así como por la composición social del público al que dirigen sus prácticas y

⁸ La capacidad de trascendencia, tan característica del individuo relativamente autónomo, se cristaliza en los concursos musicales y en el prestigio que los mismos otorgan a sus concursantes y ganadores. Finalmente, ese prestigio y reconocimiento se le convierte en un valioso capital simbólico desde la perspectiva bourdiana.

objetos culturales. En el campo de la producción a gran escala o de producción masiva, los bienes se enfocan en los agentes no-productores, que pueden pertenecer ya sea a las fracciones no intelectuales de la clase social dominante o a otras clases. Destinada al *gran público*, la producción masiva de este subcampo se encuentra sujeta con mayor presión a la demanda externa y a la competencia por la conquista del mercado de consumo. Por otro lado, el subcampo de la producción restringida, como se mencionó más arriba, es definido como un sistema de producción de bienes destinados a otros productores que realizan la misma acción, es decir, su producción está destinada – por los menos a corto plazo- a un cerrado círculo de individuos pertenecientes a la misma esfera socio-cultural ya que posee una separación con el público de los no intelectuales (Bourdieu, 2010). Mientras que el campo de la producción a gran escala se caracteriza por tener como uno de sus principales objetivos el éxito comercial, el campo de la producción restringida tiene como una de sus mayores preocupaciones el reconocimiento de pares. Esto quiere decir, que más allá de proyectarse ante un público específico, tiene el objetivo esencial de preservar la legitimidad de sus bienes y prácticas mediante la continua reproducción y aprobación de éstos por agentes dominantes que pertenecen a la misma esfera cultural.

Es precisamente a partir de las nociones teóricas sobre la estructura del campo de producción cultural que propone Bourdieu, que es factible conceptualizar al espacio de la música de arte como uno de producción restringida puesto que tiende a proyectarse, en primera instancia, hacia un público acotado, el cual generalmente forma parte del mismo espacio cultural y académico. Todas las prácticas y bienes culturales que conforman la vasta producción del campo de la música de arte, continuando bajo la óptica sociológica, en éste ensayo son entendidos como el cúmulo de bienes destinado a agentes e instituciones determinadas y parte medular del capital cultural de dicho ámbito. Es decir, como el conjunto de bienes, habilidades y conocimientos acumulados en la historia del campo que confieren a su portador poder y prestigio. A propósito de elucidar la enunciación anterior es necesario ahondar en el término de capital cultural. La noción propuesta por Bourdieu en su artículo *Los Tres Estados del Capital Cultural*, se explica a partir del estado de adquisición en que se encuentra cada uno de ellos a nivel individual. Niveles que divide en tres: el estado *objetivado*, el *incorporado* y el *institucionalizado* (Bourdieu, 1987).

En primera instancia, el *estado objetivado* del capital cultural hace alusión a objetos materiales. Dentro de esta categoría, en la música pueden ser consideradas todas aquellas herramientas tangibles a disposición del intérprete, como por ejemplo las partituras, el espacio de estudio y el instrumento. Asimismo, desde una perspectiva más amplia se pueden incluir todas aquellas objetivaciones culturales que ha generado la música de arte como la notación musical, el repertorio, los instrumentos, la teoría y praxis musical. Destacan entre ellos, por ejemplo, los múltiples tratados de teoría y de técnica musical que buscan siempre el perfeccionamiento del quehacer musical. Igualmente existe la notable evolución de instrumentos musicales; además de la extensa cantidad de repertorio acumulado a partir de la invención de la escritura musical.

La noción de *capital incorporado* se refiere a aquellos conocimientos, actitudes intelectuales y habilidades físicas adquiridas por el sujeto. En la música, son capital cultural incorporado todas aquellas habilidades del intérprete, como por ejemplo su destreza técnica, musical e inclusive escénica. Finalmente, el *capital institucionalizado* significa aquel que se cristaliza a manera de títulos, que otorgan al acreedor un valor convencional, constante y jurídicamente garantizado, es decir, que lo validan institucionalmente. La función legitimadora es efectuada por los títulos académicos, certificados, constancias y, por supuesto, los premios. Los concursos de piano, por ejemplo, son útiles para mostrar la intervención del capital cultural en sus tres estados. Aunque una división tan clara entre ellos se torna más complicada puesto que están presentes tanto en los concursantes como en la institución del concurso, sin olvidar -aunque no es objeto de este trabajo- el capital cultural de los jurados y el público que también entra en juego durante los concursos.⁹

Es notable cómo la categorización del capital cultural puede ser utilizada ampliamente para explicar realidades sociales a nivel individual y colectivo, histórico e inclusive institucional. Por lo hasta aquí mencionado resulta un concepto eficaz para complementar el análisis de la producción y reproducción de bienes así como de las instituciones dentro del campo de producción cultural. Ambas actividades se encuentran íntimamente ligadas, tanto por el capital cultural como por el alcance de su producción mediada institucionalmente. De ahí que, como

⁹ En los intérpretes concursantes, el estado de su capital que predomina es el capital incorporado, ya que es éste en base al cual será evaluado, sus habilidades técnicas le permitirán ser ganador del concurso. Es entonces cuando, el concurso en calidad de institución legítima, al conferirles a los concursantes un documento, avala sus habilidades con un certificado o premio que le otorga capital institucionalizado sumamente legítimo.

característica propia de un campo de producción restringida, el ámbito pianístico posee la necesidad de reproducir su capital así como la tendencia a legitimar, mediante prácticas e instituciones igualmente legítimas, determinados objetos de aquel conjunto de bienes culturales que ha creado.

Para la reproducción de su capital y prácticas legítimas ha generado diversos espacios físicos destinados a la reproducción de sus bienes culturales, en especial para la reproducción de su repertorio. El propio campo de la música de arte ha creado, legitimado y sostenido diversos espacios para tal motivo, los cuales son fundamentales para su funcionamiento ya que a través de la constante reproducción logra perpetuar sus bienes y por lo tanto a sí mismo. Estos, gracias a la ya referida autonomía relativa del campo, pueden ser identificados como legítimos o ilegítimos para dicha tarea. Los primeros han sido asignados y aceptados por su núcleo como espacios apropiados para la correcta reproducción de sus prácticas y de sus bienes culturales; a diferencia de su contraparte que suelen ser simbólicamente excluidos, básicamente porque pertenecen al subcampo de la producción masiva. Para el análisis que atañe a este ensayo, se propone una división de los espacios legítimos de reproducción de la música de arte conforme a su función. De tal manera se pueden dividir en dos categorías, una de reproducción difusora y la segunda de reproducción académica.

La primera, está orientada hacia la divulgación. Esto es, que se encuentra encaminada hacia el público general y en ellos se propone llevar a cabo una escucha puramente estética. En esta categoría se encuentran particularmente las salas de concierto, sean sinfónicos, de música de cámara o música solista. La segunda categoría está orientada principalmente a oyentes que forman parte del mismo círculo académico, con especial énfasis en una escucha de validación de la formación educativa. Dentro de los espacios que cumplen las características descritas se encuentran por ejemplo las salas de instituciones de educación profesional como los conservatorios y universidades, ya sean de recital o de evaluación académica.

Ahora bien, aparte de los espacios de reproducción hasta ahora categorizados es perceptible la existencia de un espacio que no se ajusta de modo evidente a las dos propuestas anteriores: los concursos de música. Por lo general, en éstos la reproducción no se proyecta mayormente como académica ni de difusión; y al no pertenecer totalmente a la primera categoría ni a la segunda, habría que entenderlos como una tercera categoría que, si bien incluye a las dos

anteriores, en ellos la atención se enfoca en el acto de la competencia, el desempeño de los participantes y el resultado final. En su naturaleza se entrelazan de manera particular ambos tipos de público y de escucha, tanto estética como crítica.¹⁰ En los concursos de música convive la reproducción cultural orientada a la difusión y al disfrute del público en general con un componente fundamental de valoración en búsqueda de la excelencia artística y académica de los intérpretes. No obstante, poseen una influencia equivalente a la de los espacios legítimos para la difusión general y académica, en la reproducción de las obras musicales.

En la actualidad los concursos, especialmente los internacionales, tienen una amplia presencia dentro del ámbito de la música de arte. Inclusive, gracias a los avances tecnológicos del momento han podido acercarse, como prevé Bourdieu, a otras esferas del público; es decir, han conseguido la capacidad de traspasar las barreras del campo de producción restringida y permiten ahora una vinculación con un público mucho más amplio. Tradicionalmente, esos espacios han sido las salas de concierto o las salas de recitales, aunque a lo largo del siglo XX la innovación tecnológica de la grabación sonora ha ampliado los espacios de reproducción de música a prácticamente cualquier lugar en el planeta. Prueba de lo anterior es que a varios de los concursos internacionales más célebres en el presente les es posible transmitir en vivo vía internet toda la actividad musical del evento, posibilitando al público en general estar en contacto permanente.¹¹ Casos destacables son los concursos internacionales de piano Frederick Chopin y Tchaikovsky.¹² Otro evento que procura su amplia difusión es el concurso internacional de piano

¹⁰ En los espacios de reproducción de difusión se pueden encontrar ambos tipos de escucha, puesto que es factible que entre el público se encuentren oyentes con la intención de emitir públicamente un juicio de valor (como es el caso de los críticos musicales y los escritores de columnas en revistas o periódicos de divulgación artística). En el caso de los concursos, si bien tanto público como jueces pueden disfrutar y valorar, ambos papeles están claramente divididos. Es decir, por ejemplo, sólo los jueces están definitivamente legitimados para calificar al concursante.

¹¹ Con respecto a este tipo de exposición que tienen los concursos hoy en día, podemos encontrar opiniones de, por ejemplo, agentes propios del Concurso Internacional Tchaikovsky, quienes dijeron sobre la más reciente edición: *“La audiencia para este concurso ha crecido increíblemente. La transmisión (por internet) ha elevado su perfil, incrementó el reconocimiento del concurso en todo el mundo de la música, y atraerá a futuros competidores”* – Alexei Shalashov, director general de la Filarmónica de Moscú. Otro ejemplo, un juez del mismo concurso en la categoría de piano, que expresó: *“...hubo una audiencia de más de 10 millones de 186 países. Eso significa que casi todos los participantes, hayan ganado o no, se volvieron increíblemente populares de la noche a la mañana...”* – Denis Matsuev, jurado de piano. Información obtenida de: <http://tchaikovskycompetition.com/en/>

¹² El concurso Chopin se puede sintonizar en: <http://chopincompetition2015.com/multimedia> El concurso Tchaikovsky se puede sintonizar en: <http://tch15.medici.tv/en/>.

Van Cliburn, el cual realiza un documental acerca del concurso en cada edición.¹³ En el mismo sentido, gran parte de los concursos internacionales tienen presencia en las plataformas más populares del momento como Facebook, Instagram o Twitter, lo que permite tanto una constante difusión como mayor interacción con el público.¹⁴

A pesar de éstas características, que le han permitido expandir sus horizontes hasta el gran público de consumo, es pertinente resaltar que el concurso mantiene firmemente consolidada su autonomía cultural relativa. Esto es importante ya que le permite proyectar su producción principalmente al público musical-académico. Empero, también tiene la capacidad de transmitir sus tradiciones y bienes cuidadosamente seleccionados a un público mayor, sosteniendo así la imagen y creencias creadas alrededor del concurso, sobre las cuales se hará referencia más adelante. En otras palabras, los concursos internacionales, a pesar de pertenecer al campo de la producción restringida, han logrado abrirse espacio en la difusión de su capital cultural, tanto dentro de su propio círculo como fuera de él, sin perder su autonomía relativa.

2. Repertorio pianístico estándar

El vasto repertorio para piano, reconocido como tal en el campo de la música de arte académica, incluye innumerables obras que abarcan desde el siglo XVIII hasta el siglo XXI.¹⁵ Dentro de esa inmensa variedad, existe un corpus musical que el campo ha considerado fundamentales, obras maestras representativas de la producción de ese núcleo de creación musical. Las piezas que lo integran continúan generando debates, posiciones contradictorias e incluso excepciones; no

¹³ El más reciente documental, que data de la pasada edición 2013 se puede revisar en:
<http://www.cliburn.org/competitions/cliburn-competition/2013-competition/virtuosity/>

¹⁴ Por mencionar algunos, pueden consultarse las cuentas de Facebook, Instagram, YouTube y/o Twitter de:
Concurso Tchaikovsky <https://www.facebook.com/XIVTchaikovsky>/<https://twitter.com/tchaikovsky> ?lang=es
Concurso Primavera de Praga

<https://www.facebook.com/PrazskeJaro><https://www.youtube.com/user/PragueSpringFestival>

Concurso Queen Elisabeth <https://www.facebook.com/QEIMCBelgium><https://twitter.com/QEIMCBelgium>

Concurso George Enescu

<https://www.facebook.com/enescu.festival>https://twitter.com/Enescu_Festivalhttps://www.youtube.com/user/enescu_festivalhttps://www.instagram.com/enescu_festival/

Concurso Premio Jaén <https://www.facebook.com/premiopianojaen/>

¹⁵ Muchas de las obras fueron concebidas originalmente para clavicémbalo u órgano, no obstante el piano ha incorporado dicha literatura y la ha vuelto sustancial dentro de su repertorio estándar y consagrado.

obstante prevalece entre los agentes e instituciones un consenso general que ha establecido el alto valor de ciertas obras y compositores además, consecuentemente, la procuración de su conservación. El juicio sobre su mérito se basa en la consideración de que las obras que lo integran representan de mejor forma la historia de la producción musical para piano, ya sea por su valor estructural compositivo, estético o pedagógico. Inclusive, porque se estime que son las obras que mejor destacan las habilidades técnicas e interpretativas del pianista. Indistintamente de los motivos generadores, y como muestra del consenso existente en el campo de la música de arte, las obras consagradas, del género musical que fuese, (con orquesta, obras para el instrumento o en música de cámara) se presentan reiteradamente en las programaciones musicales.

A modo de conjunto, el sitio que el repertorio consagrado ocupa dentro de la historia de la música de arte ha sido tema de estudio dentro de la musicología, especialmente en las últimas décadas, que lo ha referido, en gran parte de sus aportaciones, como *canon* musical.¹⁶ Es importante señalar, de manera breve, que el término canon es ampliamente utilizado en las artes, en especial dentro de la literatura, por el peso otorgado al libro “The Western Canon: The Book and School of the Ages” de Harold Bloom (1994), cuya aportación representa, una de las más significativas y conocidas sobre el tema, y que ha tenido gran influencia en varias ramas artísticas, incluyendo la música. La tesis central de Bloom indica el apremio de la elaboración de un canon de la cultura literaria occidental, idea que sustenta extensamente a partir de la discusión de veintiséis autores que él considera centrales en la producción literaria que analiza. Desde la perspectiva teórica Bourdiana, la aportación de Bloom manifiesta una necesidad del campo por establecer una guía, una jerarquía, y un reconocimiento a las obras fundamentales que han construido su historia. Su libro, que recibió tanto alabanzas como críticas, colocó la discusión sobre las obras canónicas culturales aún más en la escena académica y propició el desarrollo de un mayor número de estudios sobre el tema dentro y fuera del ámbito literario. De tal manera que la necesidad y consolidación de un grupo de obras referenciales de las prácticas artísticas, se ha instaurado de manera central en la creación cultural.

¹⁶ Un cimiento importante en la construcción del término y el estudio de canon musical surgió a partir de las significativas aportaciones de Carl Dahlhaus (1983), desde su libro “Foundations of Music History”. El musicólogo alemán apunta en su escrito la existencia y suma relevancia del canon dentro del estudio de la historia de la música.

En la música de arte, la incursión más pronunciada en los estudios musicológicos sobre el canon como tal, sobre todo en las dos últimas décadas, coincidió con los cambios fundamentales acaecidos con los planteamientos de la *nueva musicología*, que ha dado mayor cabida a estudios sobre género, significado social, así como de las prácticas de música ajena a la música de arte (Corrado, 2004). El canon musical ha sido también preocupación de la musicología latinoamericana, que ha procurado discernir acerca del significado de las obras centrales del campo de la música de arte y dentro del contexto musical de América Latina (Merino, 2006). Sus aportes muestran un esfuerzo por establecer la posición de las obras musicales de autores latinoamericanos dentro de la dinámica del canon musical y musicológico como parte de un universo mayormente eurocentrista.

La noción de canon encuentra su equivalente dentro de la música de arte y, específicamente, en el ámbito del pianismo. Esto es, que la integración de un repertorio establecido y admitido por su tradición es ya una de sus prácticas constitutivas y significativas. Es necesario, sin embargo, puntualizar que en la producción pianística se ha instituido como parte del canon un conjunto de obras aún más acotado al que en este trabajo se nombra *repertorio pianístico estándar* (RPE).¹⁷ Por la existencia de los concursos, el campo del pianismo manifiesta la necesidad de contar, además del canon, con un repertorio estándar. El corpus ha sido constituido desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, y reúne obras y compositores que han sido altamente valorados, aprobados y apreciados, y cuya percepción de valía se ha transmitido hasta formar lo que actualmente constituye parte fundamental del repertorio legítimo del instrumento. Sus componentes funcionan como pilares representativos de la historia de la producción y la práctica pianística. Es así que funcionan en el campo como verdaderos marcos referenciales de las grandes obras escritas para ese instrumento; inclusive, algunas de las obras del RPE son ejemplo de la consolidación de una forma compositiva.¹⁸ En el ámbito de la interpretación musical el RPE es igualmente sustancial, ya que a través de sus métodos de transmisión influye en la manera en que el intérprete se forma en las instituciones, se auto-

¹⁷ A partir de este momento se referirá al repertorio pianístico estándar como RPE.

¹⁸ Un caso referencial es el de la forma Sonata, resultado de un largo proceso creativo que tiene como problema central la forma. La forma sonata es un parte aguas y coyuntura icónica de la historia, no sólo de la práctica pianística, sino la música de arte en general. Como muestra de su centralidad en el pianismo, podemos observar la presencia de la sonata en casi todos los concursos para piano analizados para este trabajo.

percibe y es percibido en el espacio social, académico y artístico; más aún, en la manera en que se relaciona y adquiere sentido en el universo musical de producciones culturales.

Sobre el papel central que juega el repertorio estándar en el intérprete pianista, debe ser señalado que este último es en gran medida legitimado como tal en tanto tiene incorporado en su capital cultural obras de dicho repertorio. El papel del repertorio en la estructura del campo invita a sugerir, de manera válida, que para el pianista es casi inevitable no poseer conocimientos y experiencia sobre las obras del RPE. Las grandes figuras de la escena musical, así como los pianistas con carrera nacional y local, han estudiado en conservatorios y universidades organizadas no sólo bajo la lógica del canon, sino de manera específica a partir de la incorporación, apropiación y objetivación del RPE. La condición de permanencia de dicho corpus musical reside en la reproducción que de él llevan a cabo las instituciones de formación musical, en su función de pilares indiscutibles en los procesos de legitimación artística, en las cuales se evalúa y estudia de manera casi sistemática el RPE.¹⁹ Cabe señalar que, si bien los procesos de formación del pianista hasta aquí señalados tienen un lugar dominante en el sistema educativo de la música de arte, no se excluye la viabilidad de construir incluso exitosas carreras internacionales a partir de la incorporación de repertorio poco tradicional o de música contemporánea. Se observa entonces que, en la actualidad de la interpretación del piano, el alcance del RPE puede extenderse a diversos aspectos del pianismo, no sólo a sus aspectos tangibles, sino también simbólicos ya que atañen a la estructura de experiencias, creencias y representaciones generadas en torno a su repertorio y que se puede en el presente trabajo se denomina como *imaginario social del pianismo*.²⁰

¹⁹ Para profundizar en esta afirmación se ha recopilado información sobre el repertorio requerido en los exámenes de admisión y algunas de las universidades y conservatorios más prestigiosos de la actualidad. Dicha información se presenta en tablas en la sección de anexos. Al respecto se pueden consultar las tablas no.48-no.56.

²⁰ El “imaginario social”, propuesto por Cornelius Castoriadis, está íntimamente ligado con las instituciones, las cuales preceden, forman y condicionan al sujeto. Es decir, las instituciones son “una red simbólica en las que se combina, en proporción y relación variables un componente funcional y un componente imaginario”, cuya “autonomización se expresa y se encarna en la materialidad de la vida social, pero siempre supone también que la sociedad vive sus relaciones con sus instituciones a la manera de lo imaginario” (Castoriadis, 1975) pp. 227-228. A partir de estas elaboraciones, en el presente ensayo la noción de imaginario denota el conjunto de representaciones y creencias sociales que a lo largo de la historia de la interpretación del piano se han generado en torno a su repertorio y al concurso como institución. Este imaginario social ha permeado, en buena medida, a la esfera de la producción a gran escala donde el público general realiza juicios de valor sobre el campo de la música académica basado en las creencias principales de dichas producciones.

Según el imaginario mencionado, es posible pensar al pianista virtuoso en tanto ha dominado las destrezas técnicas que exigen las obras del RPE. No obstante, aunque la aseveración no fuese necesariamente cierta, la creencia social sobre el virtuosismo radica precisamente allí. Así, el imaginario social considera como elementos constitutivos del virtuosismo la apropiación y objetivación de las obras del RPE que el intérprete lleva a cabo, ya que esas obras son la representación de los parámetros de genialidad y dificultad expresados por el genio compositor que, consecuentemente, demandan un despliegue de virtuosismo por parte del intérprete para lograr su dominio. Si tomamos en cuenta los elementos constitutivos del imaginario del pianista propuestos anteriormente, en el corpus del RPE encontramos indefectiblemente las siguientes obras: “El Clave Bien Temperado” de Johann Sebastian Bach, conciertos de Wolfgang Amadeus Mozart; las sonatas de Ludvig van Beethoven y los estudios y los conciertos de Frédéric Chopin.²¹ Estas obras son consideradas señeras de la música para piano, básicas para la formación musical, elementales para el despliegue profesional del pianista en las salas de concierto. Asimismo, algunas de las obras y compositores del RPE son ampliamente conocidas y referidas inclusive por el gran público, es decir, como se explicó en el apartado anterior, por grupos sociales cuyo consumo se concentra en los objetos del campo de producción musical a gran escala.

Cabe puntualizar que, para el presente análisis, se considera que las obras del corpus estándar del piano responden a las nociones de dificultad, genio y virtuosismo mencionadas más atrás, refrendando así al valor histórico, académico y artístico de las mismas obras y sus compositores. Aunque, si bien la aseveración es cierta, se corre el riesgo de creer, quizá de manera simplificada, que las cualidades mencionadas se limitan al repertorio estándar. Entonces es oportuno reflexionar, desde la perspectiva bourdiana de la teoría del campo, acerca de que este corpus musical no se ha legitimado de manera espontánea o aleatoria sino que, por el contrario, es el resultado de una constante reproducción que permite su instauración como obras

²¹En general, todos los estudios de Chopin y ambos libros del Clave Bien Temperado de Bach son aceptados plenamente en todas las instancias de legitimación. En el caso de las sonatas de Beethoven y los conciertos de Mozart existen excepciones en su aceptación. Las cuales habitualmente, en el caso de Beethoven, excluyen las sonatas op.49 no.1, op.79, op.49. no.1 y op.54; por el contrario, son ampliamente aceptadas las sonatas op.109, op.110 y op.111. En tanto a los conciertos de Mozart, los aceptados con mayor incidencia son: K466, K467, K595, K491, K488, K503 y K271. Lo anterior es un indicador de las contradicciones y excepciones existentes dentro del propio repertorio estándar sin perder, en un plano mayor, las obras centrales del mismo. Sobre esto se pueden consultar las tablas no.3, 4, 5, 8, 10, 16, 18, 22 y 31.

consagradas del campo. Dichas obras han sido sometidas a criterios de valoración impuestos por el propio campo, que obedece a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento cultural otorgado por el grupo de pares. En este sentido, los concursos internacionales de piano, sobre los cuales se hablará más adelante, funcionan como una de las plataformas ideales para la evaluación calificada y la reproducción legítima del repertorio estándar pianístico.

2.1 Limitación del RPE

El aspecto limitante del ejercicio de poder del repertorio estándar, se puede decir, es que excluye otros bienes del gran capital cultural del campo. A pesar de su legitimidad, el repertorio pianístico estándar soslaya la variedad del repertorio musical de amplia diversidad de formas, estilos, propuestas estéticas, técnicas, épocas y autores. A manera de ejemplo, un pianista que incluya dentro de su repertorio y su imaginario únicamente obras pertenecientes al repertorio estándar, se pudiese mostrar reticente ante otras expresiones musicales del tan amplio espectro de opciones. Entre estos grupos minoritarios se pueden encontrar argumentos sobre cuestiones de género, música contemporánea, música nacional o tradicional, excluidas o, en su defecto, atenuadas dentro de los grandes procesos de legitimación.²² La hegemonía del canon -en su mayoría europeo- domina en el estudio y reproducción de la música de arte. En el contexto nacional, desde la musicología, académicos como Ricardo Miranda han mencionado la necesidad de establecer una metodología para la creación, estudio y difusión de un canon musical mexicano (Miranda, 2012). La medida se propone como respuesta ante un llamado general por contrarrestar la falta del equivalente nacional del canon.²³

²² Si se revisa el repertorio de los anexos aquí presentados, se tornan evidentes algunas exclusiones en el caso de las cuestiones de género o música contemporánea. Por ejemplo, en cuestión de género está el caso de las composiciones de Clara Schumann, que están presente únicamente en uno de los concursos analizados, ver tabla no. 47. Sobre la falta de música contemporánea, en múltiples ocasiones la única obra que se solicita expresamente es aquella comisionada especialmente para el concurso (ver tablas no. 6, 23, 37 y 41) Fuera de ello, las obras contemporáneas pueden excluirse inclusive abiertamente (ver tabla no. 17).

²³ En el contexto de los concursos internacionales de piano aquí analizados, destaca la ausencia de un evento competitivo a nivel internacional con sede en México. Más allá, de los 58 concursos observados, sólo dos se llevan a cabo en Latinoamérica: el Concurso Internacional BNDES de Río de Janeiro, Brasil (ver tabla no.21), y el Concurso Internacional de ejecución musical “Dr. Luis Sigall” en Viña del Mar, Chile. (la información de éste último no está disponible).

Es importante, como apunta Mirta Giacaglia (2002), tener presente que la hegemonía del repertorio estándar amerita ser entendida desde un punto de vista gramsciano, que procura una distinción entre los conceptos de dominación y hegemonía.²⁴ Mientras el primero amenaza o hace uso de coerción, el segundo representa un consenso, es el poder bajo conformidad utilizado de una clase que impone al resto de la sociedad un sistema de significados propios. En el ámbito de la música de arte existe entonces una red entrelazada, entre diversas instituciones, que sostienen entre sí las principales ideologías e ideales del campo, de manera que garantiza la permanencia de las obras estándar junto con la continuidad de las prácticas y tradiciones propias. Un rasgo de suma relevancia es que la posición hegemónica del repertorio estándar logra que su existencia se perciba como una manifestación naturalizada; esto quiere decir que de manera habitual los agentes tienden a no cuestionar la existencia del repertorio estándar, sus prácticas ni sus representaciones pues las asumen como invariables. Ello puede derivar en que los pianistas no suelen detenerse a analizar el por qué o cómo de la presencia tan marcada y repetitiva de ciertas obras o compositores por encima de otros, así como las repercusiones que ello pudiese representar.

2.2 Función del RPE

Al discernir acerca de un concepto es imperativo indagar todas sus aristas. En el caso del repertorio pianístico estándar, toda vez que ya se habló de las limitaciones de autores, estilos y épocas que conlleva, es apropiado señalar su contraparte que se refiere a una razón y función significativa dentro de la estructura del campo musical académico. En otras palabras, las funciones del repertorio estándar se objetivan en prácticas que son provechosas para el campo de conocimiento. Para ahondar en el razonamiento concerniente es necesario señalar que la argumentación del repertorio estándar, se sostiene en los términos de producción y reproducción propuestos por Bourdieu ya mencionados; empero la sociolingüística permite observar otro aspecto del RPE, analizado aquí en correlación con el principio de *lenguaje estándar*.

²⁴ Por gramsciano entiéndase que está derivado de los conceptos de Antonio Gramsci, que establece a la hegemonía como la capacidad de unir y unificar a un grupo social través de la ideología (Luppi, 1978).

La utilización de nociones sociolingüísticas dentro de un análisis mayormente basado en sociología de la cultura es justificable puesto que las dos, a pesar de tener diferentes enfoques, abordan la misma preocupación. Ambas disciplinas exhiben el interés teórico por develar las funciones sociales del lenguaje. Asimismo, atienden a que las prácticas del lenguaje por ser sociales son históricas y entonces presentan variaciones constantes en tiempo y espacio. Más aún, hay que recalcar que es factible concebir la música escrita como lenguaje, ya que ella también posee códigos, símbolos, estructura y puede funcionar como medio de expresión entre emisores y receptores. Gracias a estas semejanzas, la perspectiva sociolingüística coadyuva a sustentar el planteamiento de que el repertorio estándar tiene una función esencial en el campo de la producción de obras para piano. Según sus términos, lo estándar dista bastante de ser sólo una práctica impositiva que sesga la diversidad; por el contrario, lo muestra como un elemento que funge un papel comunicativo importante dentro del espectro social. A partir de los aspectos común entre el habla y el lenguaje musical, se logra plantear una comparación conceptual con fines analíticos. Lo anterior, por supuesto, sin perder de vista que deben ser consideradas las características propias del lenguaje musical que aquí nos atañe.

Inicialmente, el término *lenguaje estándar* fue acuñado por el teórico checo Bohuslav Havránek, perteneciente al círculo lingüístico de Praga (Havránek, 1955). El reconocido académico utilizó la noción *estándar* para denominar la forma codificada de un idioma que es aceptada y que sirve de modelo a una comunidad relativamente grande. La lengua estándar, de acuerdo con su propuesta, posee diversas funciones, las cuales pueden ser extrapoladas para analizar el empleo del RPE. Según los términos sociolingüísticos propuestos por Havránek, uno de los principales propósito del lenguaje estándar es el establecimiento de vínculos entre hablantes, que “contribuye así a unirlos en una sola comunidad lingüística” (Garvin, 1974, p. 307). Un criterio análogo puede entablarse con la facultad representativa de determinado repertorio dentro de la colectividad pianística. Es precisamente gracias a su carácter hegemónico del RPE que es posible construir una identificación profunda y general entre los pianistas, desde lo local hasta lo internacional, en las dimensiones temporales y espaciales.²⁵

²⁵ Es decir, a lo largo del tiempo y del espacio de la larga duración del pianismo, en el sentido que apunta Fernand Braudel (1970).

Desde la elaboración de Havránek, el RPE, así como el capital cultural, cumple una función unificadora y constituye un poderoso símbolo de identidad e identificación del individuo con la comunidad musical pianística. A partir de la perspectiva de asociación, por ejemplo, un pianista que incluya en su repertorio obras consagradas se identifica, y es igualmente identificado, con la comunidad pianística mayor, con sus tradiciones, representaciones y herencia cultural. Podríamos entonces proponer que la identificación, pertenencia y legitimación de un pianista como tal, se construye a partir de que *hable* la lengua estándar de su círculo musical académico; es decir, que pueda, a través del RPE, interactuar con sus pares. Más aún, la incorporación de dicho corpus no sólo facilita la comunicación entre agentes intérpretes, sino también les permite formar parte de instituciones legítimas y llevar a cabo las prácticas musicales pianísticas en espacios igualmente legítimos. Son ejemplos de su eficacia social, toda vez que el capital cultural del RPE exista en forma objetivada e incorporada en los agentes, la posibilidad de ingreso a conservatorios o universidades reconocidas, así como la participación en concursos internacionales de piano.²⁶ Ambas instituciones tienen un poder semejante para la legitimación que busca el pianista; pues si bien las universidades y conservatorios pudieran parecer a veces el camino ideal para tal tarea, también el concurso “funciona como otra estrategia más para obtener el reconocimiento de *virtuoso* inherente a su posición, incluso antes de la incursión en el ámbito profesional” (Cabuto, 2015, p.52).

No es de extrañar entonces, que estos espacios representen algunos de los más poderosos símbolos de identidad y de identificación del individuo con su comunidad musical. La identificación lograda, a través de la institucionalización del capital cultural del repertorio estándar, entre ellos la colectividad artística mayor, es de suma importancia ya que de esta es una de las maneras en que se logra la conservación de las prácticas que dan sustento al campo de conocimiento. Sobresale el hecho de que la reproducción del RPE en instituciones legítimas guarda una relación sumamente estrecha con la preservación de la tradición y los bienes culturales musicales y pianísticos. Si bien, como se advirtió desde un inicio, las obras que integran el repertorio estándar presentan algunas variaciones, existen innegablemente espacios

²⁶Al respecto se pueden consultar el anexo (tablas 48-56), donde se muestra que el repertorio estándar forma parte modal de los concursos más destacados y de los requisitos de ingreso a instituciones educativas de alto perfil.

que se encargan de preservar lo más posible las obras consagradas dentro del RPE, moldeando la cultura y preservando la tradición como sistema simbólico.

3. Los Concursos Internacionales de Piano

Una vez expuestos los apartados anteriores, dichas disertaciones son útiles para analizar los concursos internacionales de piano y el repertorio que ahí se reproduce. El interés se apoya en tres razones fundamentales:

1. Constituyen uno de los escenarios con mayor influencia en la comunidad musical y académica, principalmente gracias a su facultad de promover éxito y otorgar reconocimiento, en la amplia escena musical del mundo, a las carreras musicales de pianistas participantes o galardonados.

2. Generan una discusión argumentada en el campo de la música de arte donde se debate, más allá del simple concurso, sobre la incorporación del hábito de la competitividad social dentro de sus prácticas principales.

3. Debido a su naturaleza, en ellos se delimita de forma deliberada y estricta, bajo criterios aún no del todo claros, el repertorio estándar para piano.

Las aportaciones sobre los concursos internacionales ya sean académicas, informativas o de opinión, generalmente tratan aspectos y consideraciones encontradas sobre el ejercicio de la competitividad y sus efectos en el desarrollo técnico e interpretativo de los participantes de los concursos. Por lo cual aquí se sugiere cuestionar, más allá de estas percepciones auto-excluyentes, a los concursos en su papel de eslabones fundamentales en el proceso de legitimación cultural.

3.1 Breve historia

Es preciso recordar que el propio espíritu competitivo ha estado presente en la práctica musical aún mucho antes de su institucionalización a manera de concurso.²⁷ Al respecto de los

²⁷Uno de los datos más recurrentes en la literatura respecto a las competencias se remonta a la antigua Grecia. De acuerdo con la mitología griega, el sátiro Marsias quien tocaba el aulos retó a un duelo a Apollo, Dios de la música,

antecesores de los concursos modernos, se tiene conocimiento de algunos prominentes casos de encuentros competitivos entre pianistas.²⁸ Ejemplo de este tipo de competencias es el conocido encuentro entre W. A. Mozart y Muzio Clementi, quienes el 24 de diciembre de 1781 fueron solicitados ante la presencia del emperador Joseph II para improvisar variaciones y fugas con el fin de determinar quién de los dos era más hábil en el arte de tocar el teclado. Más recientemente, en el siglo XIX, fue notoria la competencia pública de los dos pianistas más renombrados de aquel entonces: F. Liszt y Sigismond Thalberg; tras cuyo encuentro, en el que cada uno interpretó sus propias composiciones, se declaró un empate y el dinero recaudado en el evento fue donado a la caridad. Fue a partir del último decenio del siglo XIX y a lo largo del siglo XX que los concursos para intérpretes comenzaron a formar parte constitutiva de la vida musical académica. Cabe recordar que a lo largo del siglo XIX el piano se erigió como instrumento dominante y que desde esa posición estuvo presente en las prácticas culturales de occidente. En ese contexto, la institucionalización de los concursos en el ámbito de la música se vio fuertemente representada por la interpretación pianística. El origen de los concursos de piano se remonta a 1890, cuando Anton Rubinstein instaaura el primero de ese tipo de eventos competitivos en el formato como los conocemos en la actualidad.²⁹ Así, el compositor, director y pianista ruso es considerado el precursor de la institucionalización del concurso pianístico, desde la perspectiva de P. Bourdieu, como práctica legítima y legitimadora del campo. Desde su sesión inaugural, el Concurso Internacional de Piano Anton Rubinstein estableció parámetros que

la poesía y las artes, quien tocaba la lira. En éste encuentro, Apollo fue declarado ganador por las musas, quienes fungieron como jueces, eligiendo como castigo remover la piel de Marsias quitándole la vida por su atrevimiento a desafiar a un dios. Con esta interesante historia es posible observar que quizás ésta constituye un origen remoto de la práctica de la competencia musical con desenlaces que han ocurrido más recientemente.

²⁸ Si tomamos en cuenta sus antecedentes históricos podemos advertir que la instauración de la práctica de los concursos dentro del entorno musical se torna poco posible de explicar como un fenómeno que surgió de manera breve o espontánea, sino que pudiera ser conveniente analizarlos como nos explica el historiador francés Fernand Braudel, quien propone entender la historia como una serie de acontecimientos simultáneos, a manera de capas que ocurren en tres tiempos distintos: el corto, el medio y el largo. Según ésta propuesta, en el tiempo corto se encuentra la historia de los acontecimientos, a medida de los individuos, los breves acontecimientos y de la vida cotidiana; el tiempo medio es de un ritmo un tanto más lento, con duración por lo general de una vida o algunas generaciones pero normalmente no más allá de un siglo, éste ayuda a comprender la evolución de la economía y de los grupos sociales; por último encontramos el tiempo largo, de una muy pronunciada duración que tarda siglos, una historia casi inmóvil en la cual se pueden inscribir el curso de las sociedades o las civilizaciones (Braudel, 1970).

²⁹ El formato actual referido es aquel que, por lo general, consta de una o dos etapas eliminatorias, semifinal y final. En las primeras se valora la destreza de los concursantes en obras del período barroco, clásico y romántico (como preludios y fugas, estudios y sonatas, entre otras); la etapa final está caracterizada por la interpretación de uno o más obras para piano y orquesta.

fueron emulados por futuras competencias, dentro de los que destacó principalmente la característica de periodicidad del evento que se celebró sin interrupciones hasta 1910. Es después de la primera guerra mundial que en Europa afloran, poco a poco y de manera sostenida, los primeros grandes concursos internacionales de piano, imitando el modelo impuesto años atrás por Rubinstein.

En 1927 nace el concurso internacional de piano “Frédéric Chopin” en Polonia, en 1938 el concurso internacional de piano “Queen Elizabeth” en Bélgica, en 1943 se funda el concurso internacional de piano “Marguerite Long” en Francia, en 1947 y 1949 se inician respectivamente el concurso internacional de piano “Rina Sala Gallo” y el concurso internacional de piano “Ferruccio Busoni” ambos en Italia, por mencionar los más antiguos y emblemáticos. A partir de los concursos ya referidos, su crecimiento fue continuo, de tal suerte que se consolidó, hasta la fecha, como una institución consustancial a las prácticas de la interpretación musical. Prueba máxima de su gran desarrollo y valor dentro del campo de la música de arte fue que para 1957 se estableció, con la participación de los diez miembros fundadores a los concursos arriba mencionados, la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música (WFIMC por sus siglas en inglés). La corporación con sede en Ginebra, Suiza, está encargada de mantener una red de organización de concursos musicales de arte académico mundialmente reconocidos. La Federación, activa hasta el día de hoy, continúa siendo un referente de las grandes competencias y cuenta con más de cien concursos internacionales de música, entre ellos, por supuesto, los más prominentes de la actualidad.³⁰ (ver tabla no. 1)

Apenas en 1945 se llevaron a cabo cinco concursos internacionales de piano, los cuales aumentaron a ciento catorce en 1990, y para el año 2009 existían alrededor de setecientos cincuenta (Johnson, 2009). Las cifras anteriores dan cuenta del hecho que hoy en día la práctica competitiva pianística se ha extendido progresivamente dentro del campo de música de arte. Como resultado de esta expansión existen a la fecha concursos en una amplia gama de variaciones, por ejemplo: de repertorio solista, música de cámara y para jóvenes intérpretes. Asimismo, los concursos internacionales marcan la pauta y son replicados en concursos nacionales, locales o de menor envergadura. Prueba de ello son los concursos para las distintas

³⁰ Página web de la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música.
<http://www.wfimc.org/Webnodes/en/Web/Public/Home>

etapas de formación musical (para nivel inicial, medio o avanzado) y los concursos de carácter interno realizados en conservatorios y universidades.

Visto desde una perspectiva histórica, los concursos han sido el resultado de largos procesos, entre otros, del desarrollo del espíritu de competencia.³¹ Su evolución y adaptación a los avances y demandas del campo desembocó en la creación de los concursos modernos. Una de las principales diferencias entre las primeras competencias con respecto a los actuales radica en que los primeros podrían considerarse eventos más casuales, que carecían de una periodicidad determinada y no se encontraban inscritos en las reglas y protocolos de los concursos institucionalizados de la actualidad. En cambio, los concursos actuales pueden ser categorizados como instituciones ya que constituyen una práctica organizada, en la que los participantes aceptan los términos de dicha estructura; además poseen una normatividad, límites, acuerdos, códigos y prácticas específicas.³² Instituciones como éstas, son significativas en el campo de la música de arte, ya que son uno de los medios por los cuales logra transmitir y valorar sus prácticas, creencias y representaciones.

3.2 Representaciones y creencias

Las luchas de fuerzas dentro de un campo de conocimiento, de acuerdo con la teoría de Bourdieu, son sustanciales para su estructura, perpetuación y eventual adaptación. Es por ello que las discrepancias sobre los concursos como institución del campo, son constitutivas de la música de arte. Además, todo ser social ineludiblemente posee creencias y representaciones sobre todo aquello que lo rodea, éstas lo ayudan a reglamentar su conducta y a ponerla en armonía con el mundo en el que vive (Durkheim, 1986). De ahí que tanto pianistas como profesores, académicos e inclusive el público han adquirido creencias en torno a las

³¹ También es pertinente tomar en consideración la evolución del instrumento musical en sí mismo e inclusive de la propia especialización del campo, siendo éstos elementos fundamentales que eventualmente pudieron haber coadyuvado en la instauración de los concursos musicales tal y como los conocemos ahora.

³² Por ejemplo, la WFIMC ha establecido ciertas recomendaciones que los concursos internacionales deben cumplir para formar parte de sus miembros, entre las cuales abarca: La edad de los concursantes (mínimo 15 -máximo 35 años); el repertorio (la obligatoriedad de una obra con orquesta en la ronda final, con pocas excepciones), condiciones de tiempo (la primera etapa no debe durar menos de 20 min, con pocas excepciones en los concursos de canto y alientos), la apertura de la competencia al público general (reglamentaria para todas las etapas del concurso, con pocas excepciones de la primera ronda). Esta y más información puede consultarse en <http://www.wfimc.org/Webnodes/en/Web/Public/Federation/Statutes>

competencias artísticas, que se refieren a los aspectos negativos y positivos de las mismas. Sobre los primeros, una de las frases más conocidas y referidas es quizá la de Béla Bartók, quien opinaba que “los concursos son para caballos, no para artistas”. Esta tajante expresión es una postura y una actitud compartida por múltiples integrantes del ámbito musical académico. La postura antagónica, naturalmente, está también presente en quienes defienden vehementemente la práctica competitiva.

La notoria discrepancia y significación de los concursos como parte de la estructura del campo no ha pasado desapercibida a intérpretes, académicos e investigadores. Las locuciones sobre los concursos de música académica se pueden clasificar, en general, en dos grupos. La primera visión sostiene una crítica hacia los posibles efectos negativos de la competitividad y subjetividad de los concursos de música, entre los cuales destacan el efecto de homogeneización de la interpretación musical y el tratamiento del arte como deporte (a pesar de tener aspectos en común); sostienen que la competitividad puede provocar el decaimiento de la esencia misma del arte, la individualidad y la creatividad.³³ Por otro lado, en la segunda visión, una distinta vertiente de autores ofrece argumentos sobre los beneficios del concurso y hacen especial énfasis en la importancia de participar en ellos, así como en la adecuada preparación musical del intérprete para la obtención de un óptimo desempeño durante su participación.³⁴ Los adeptos a esta postura hacen énfasis en la eficacia de los concursos al incitar a los intérpretes a alcanzar un mayor dominio técnico e interpretativo; también argumentan que con la participación en los concursos se obtiene una extendida exposición del talento personal ante pares bien posicionados y ante nuevos públicos. Finalmente, defienden como fundamental, para lograr la madurez musical del intérprete, que reciba, a manera de retroalimentación, las críticas emitidas por los jueces del concurso. Consecuentemente, algunos autores han elaborado metodologías y herramientas que consideran necesarias para lograr la exitosa participación en los concursos.

³³ Expresiones de tal naturaleza se pueden encontrar entre los escritos “A dysfunctional culture: competitions in Music” (Miller, 1994), “When art is judged by rules of sport” (Eichler, 2005), “A look at the competitions syndrome” (Weirich, 1984), “Our gladiatorial instincts” (Kudirka, 2015) y “Classical music: do contests need a winner?” (Oestreich, 1993).

³⁴ Sobre ellos se encuentran aportaciones como “On preparation for a piano competition” (Sleczyńska, 2005) y “El gran reto de la escena y la vida. Entrenamiento para las competencias artísticas” (Rodríguez, 2010).

Los criterios expresados en el ámbito musical hacen de los concursos una institución fuertemente afianzada, cuyo acercamiento supone de los agentes diversas ideas preconcebidas acerca de su relevancia y beneficios.³⁵ Su presencia tan extendida y casi naturalizada, ha propiciado que los intérpretes se encuentren directa o indirectamente en contacto con las distintas creencias y representaciones de esa práctica; por consiguiente, éstas delinear el comportamiento y las decisiones de los pianistas de diversas maneras. Quizá una de las representaciones más arraigadas está relacionada directamente con la idea de que los concursos se han propuesto fungir como espacio de oportunidades y beneficios, tanto económicos como laborales, es decir, de inserción en el círculo profesional de alto nivel. Algunas de las visiones y objetivos de la Federación Internacional de Concursos Internacionales de Música, publicitan explícitamente las y utilidades aportaciones de los concursos: 1. Cooperar en la promoción de las carreras artísticas de los ganadores de los concursos miembros de la Federación. 2. Identificar los jóvenes talentos más prometedores. 3. Fomentar las carreras de los jóvenes talentos al presentarlos en competencias públicas antes distinguidos jurados, audiencias, los medios y la comunidad musical³⁶. Más directas aún son las palabras con las que se suelen definir a los concursos, por ejemplo, la página oficial del concurso internacional “Tchaikovsky” afirma que “el principal propósito de un concurso musical es revelar el talento nuevo”. De igual manera explica a los concursos artísticos en general como “...un punto de partida tradicional para jóvenes músicos talentosos ya que les da la oportunidad de encontrar la admiración de una audiencia, iniciarse en la comunidad profesional de todo el mundo y comenzar una brillante carrera internacional”.³⁷ En gran medida, se les considera como referentes casi inequívocos del talento, la trayectoria y la autoridad de un músico. Aquel pianista que haya participado o ganado algún prestigioso concurso es estimado como una figura sobresaliente del núcleo artístico. Es sabido, como secreto a voces, que en muchas ocasiones hay pianistas que se inscriben a algún concurso de prestigio para finalmente no participar en él. Lo hacen así pues al haberse matriculado, su nombre aparece en el programa y registro del concurso. De esta manera, pueden sacar provecho de ello e incluir

³⁵ Por ejemplo, es posible que el intérprete posea ideas sobre los múltiples beneficios que asistir a un concurso puede suponer a su persona, su carrera artística y su técnica pianística. Es posible también, asumir la postura sobre la importancia de que los alumnos asistan a concursos desde temprana edad pues esto les otorga experiencia musical y artística. Por otro lado, se encuentra la posición contraria que no concibe a los concursos como parte nodal de una carrera musical exitosa o una correcta formación artística.

³⁶ Consultado en <http://www.wfimc.org/Webnodes/en/Web/Public/Federation/Mission+and+objectives>

³⁷ Consultado en <http://tchaikovskycompetition.com/en/about/>

en su currículum su nota de participación y el repertorio con el que concursaron, pues creen que ello les dará mayor prestigio o credibilidad como pianistas.

Un último aspecto controvertido a tomar en cuenta, es el eterno debate sobre la objetividad de la calificación y clasificación de los intérpretes en un concurso. En ocasiones, varios testimonios han señalado el lado quizá menos positivo de las competencias, la inevitable subjetividad y la pronunciada falta de claridad en los criterios de evaluación. Uno de los casos de polémica más conocidos, sucedió en 1980 cuando la afamada pianista argentina Martha Argerich desertó del jurado en el concurso internacional de piano “Frederick Chopin” al considerar injustificada la eliminación en la ronda semifinal del joven pianista croata Ivo Pogorelich. En un caso más reciente el pasado dos de octubre de 2014 el conocido pianista francés Pascal Rogé abandonó el jurado del concurso internacional de piano “Rina Sala Gallo” en Italia, por lo que él creyó un resultado injusto en la etapa semifinal.

Ya sea por motivos similares a los anteriores u otros tantos, sobre los concursos se sigue escribiendo y polemizando, se han convertido en un tema regular en el círculo musical académico. Las alusiones críticas hacia los concursos son múltiples y constantes. Sin importar los juicios o debates que se han generado en torno a ellos, lo innegable es que forman una institución firmemente instaurada en la tradición y práctica musical académica. Mirar más allá de los objetivos que los concursos se proponen y divulgan, así como de los aspectos positivos y negativos que el propio campo en su capacidad de autorregulación y autonomía relativa les ha atribuido, funciona para entender que construyen aspectos fundamentales del ámbito musical académico y consolidan el capital cultural y social del campo.

3.3 El repertorio estándar en los concursos de piano

Dentro del extenso capital cultural con el que cuenta el campo de la música de arte, el repertorio es quizá el máspreciado. Este cobra especial significado cuando se reproduce dentro de un concurso internacional puesto que representa los bienes en base a los cuales se evalúan las habilidades técnicas e interpretativas del pianista. Para dar una idea general del estatus que ostenta el repertorio en los concursos de piano es necesario revisar, primeramente, algunas cifras de la Federación Internacional de Concursos Internacionales de Música que actualmente tiene

entre sus miembros a 119 de los concursos de música con mayor relevancia mundial. (ver tabla no. 1) Entre esos, cuenta con 58 concursos con categoría para piano; de los cuales 39 son exclusivamente para tal instrumento, mientras los 19 restantes también incluyen categorías de otros instrumentos, en la mayoría de los casos intercalándolos cada determinado tiempo. (ver tablas no. 2 y 35) En conjunto, los concursos en los que puede participar un pianista forman casi la mitad de los concursos de la Federación. Esta cifra es bastante apabullante si tenemos en cuenta que la organización cuenta con otras cinco categorías de concursos que se dividen entre música de cámara, cuerdas, alientos, voz y otras disciplinas.³⁸ Ahora, toda vez que se pone en perspectiva el gran peso y fuerte actividad del piano en los concursos podemos entender, primeramente, que el piano y el pianismo están fuertemente imbricados con el concurso, y ulteriormente hasta qué punto éstos últimos corresponden al pianismo al formar parte importante en la legitimación del repertorio del instrumento.

Al prestar atención a los requisitos obligatorios de los concursos internacionales de piano, salen a la vista diversas particularidades de gran relevancia. En primer lugar, resaltan aquellas obras y compositores que están presentes en casi todos los concursos casi invariablemente presentes en los concursos. Entre ellos encontramos un número específico de los conciertos de W. A. Mozart, las sonatas de L. v. Beethoven, los estudios de F. Chopin y los preludios y fugas de J. S. Bach.³⁹ En el caso de los estudios tienen también una amplia presencia, aunque en menor medida, los de Franz Liszt, Sergei Rachmaninov, Alexander Scriabin y György Ligeti. En cuanto a las sonatas ocurre una situación similar que, en este caso con una presencia considerablemente menor presencia que las de Beethoven, están las sonatas de Franz Schubert, W. A. Mozart y Joseph Haydn. En escasas ocasiones se consideran las sonatas de Johannes Brahms, F. Chopin, F. Liszt, S. Rachmaninov y Robert Schumann. Por el lado contrario, con casi nula presencia, están las sonatas de Béla Bartók,⁴⁰ Samuel Barber, Aaron Copland, Paul Dukas,⁴¹

³⁸ Entre otras disciplinas se encuentran, por ejemplo, los concursos para directores de orquesta. Esta información se puede consultar en <http://www.wfmc.org/Webnodes/en/Web/Public/Home>

³⁹ Sobre éstos primeros se hizo referencia en el segundo apartado, Véase nota al pie no. 24.

⁴⁰ La sonata de Bartok está en los repertorios de los concurso “Géza Anda” y “Orléans”. Véanse las tablas no. 34 y no.19.

⁴¹ Las sonatas de Barber, Copland, y Dukas aparecen en una sola ocasión, todas en el concurso “Orléans”, véase tabla no.19. Al respecto de estos casos cabe señalar que no se debe tocar la sonata completa para el concurso, sólo se solicita un movimiento de alguna de éstas.

Antonio Soler,⁴² Alberto Ginastera,⁴³ Felix Mendelssohn y A. Scriabin.⁴⁴ En tanto a las obras del período Barroco, es prácticamente única la presencia de Bach (en particular “El Clave Bien Temperado”) en casi todos los concursos.

Sin embargo, el consenso más extendido se manifiesta en el requisito de los conciertos para piano y orquesta. En ese rubro figuran preponderantemente los conciertos de L. v. Beethoven, W. A. Mozart,⁴⁵ F. Chopin, S. Rachmaninov, Pyotr Tchaikovsky, Sergei Prokofiev, F. Liszt, R. Schumann y Maurice Ravel.⁴⁶ No todos los conciertos de estos compositores son tan ampliamente aceptados. Sobre esto, un caso muy sobresaliente es el de Ravel, cuyo concierto para la mano izquierda aparece en una única ocasión, relegándolo así casi por completo del panorama competitivo pianístico (ver tabla no. 15). Esto ocurre a pesar de que el concierto para una sola mano es una obra por demás compleja y complicada con retos muy específicos para el intérprete, cuya exclusión es un ejemplo tangible de los grupos minoritarios a los que se hizo alusión en el apartado 2.1.

Otra situación interesante de un grupo musical con poca presencia en los concursos es el caso de la música contemporánea, que es requerida en escasos concursos (véanse las tablas no. 3, 4 y 5). Parece que, para compensar la falta de música ya sea contemporánea, emergente, o de compositores comúnmente excluidos, en los concursos existe la posibilidad de elegir obras libremente para concursar.⁴⁷ No obstante cabe notar que, en comparación con las obras

⁴² La única ocasión en que se la posibilidad de tocar una sonata de Soler es en el concurso “Iturbi”. Véase tabla no.30.

⁴³ La sonata de Ginastera aparece únicamente en el concurso “Orléans”. Véase tabla no.19.

⁴⁴ En el caso de las sonatas de Mendelssohn y Scriabin, éstas son abiertamente aceptadas sólo en el concurso “Paloma O’Shea”. Véase tabla no.22.

⁴⁵ De los veintisiete conciertos que compuso Mozart, en los concursos internacionales aquí analizados son mayormente aceptados los conciertos: K466, K467, K595, K491, K488, K503 y K271.

⁴⁶ Aquí cabe resaltar que el requisito del concierto para piano y orquesta es el grupo más homogéneo en los concursos. En ellos se excluye múltiples opciones, por ejemplo: Ricardo Castro, concierto para piano op.22; Manuel M. Ponce, concierto romántico para piano y orquesta; José Rolón, concierto para piano y orquesta op.42; Carlos Chávez concierto para piano y orquesta; Blas Galindo, concierto para piano y orquesta no. 1 y 2; Alberto Ginastera, concierto para piano no. 1 y 2; Camargo Guarnieri concierto para piano y orquesta no. 1-6 y variaciones para piano y orquesta; Rolando Miranda, concertino para piano y orquesta de cuerdas; Benjamin Britten concierto para piano y orquesta op.13; Darius Milhaud, conciertos para piano y orquesta no.1-5, fantasía pastoral para piano y orquesta op.188 y suite concertante para piano y orquesta op.278a; Aaron Copland, concierto para piano y orquesta; Lukas Foss, concierto para la mano izquierda, concierto para piano y orquesta, no. 1 y 2, y “Elegía para Anna Franck” para piano y orquesta de cámara, por mencionar algunos.

⁴⁷ Para consultar concursos sin libertad de elegir una o varias piezas, ver tablas no. 7, 10, 31, 33, 34, 38, 41, 42, 47.

estándares solicitadas, representan una mínima parte del repertorio de los concursos. Incluso, si bien se abre la posibilidad de escoger obras a juicio del concursante, en muchos casos esta decisión se encuentra delimitada por medidas estrictas como el tiempo permitido para incluir la obra de libre elección o la negación hacia obras que necesiten la utilización de técnicas extendidas, preparación del piano o, inclusive, clusters.⁴⁸

Las características mencionadas apuntan hacia una clara construcción selectiva del repertorio estándar, que se repite incansablemente en la inmensa mayoría de los concursos. Más aun, los ganadores previos de concursos pertenecientes a la WFIMC, suelen obtener en algunos casos un pase automático al querer participar en otros concursos internacionales miembros de la Federación. Por lo cual es altamente probable que, gracias a esas facilidades, los concursantes repitan todo o gran parte del repertorio en dos o más concursos. Se consolida así el repertorio estándar que tanto han venido trabajando, quizá desde la universidad o conservatorio. Por estas razones es que se puede establecer una correlación entre la academia y los concursos como instituciones legítimas y legitimadoras del repertorio pianístico. Entonces, es a través de la condición de obligatoriedad del repertorio estándar, que los concursos ejercen el papel de eslabón fundamental en los procesos de legitimación del capital cultural, mismo que al ser legitimador es estructurante del campo de producción cultural.

⁴⁸ En muchos casos, al incluir la obra libre, no se debe superar el tiempo total del recital que incluye obras estándar, lo cual deja poco margen para incluir obras de mayor envergadura. Un ejemplo particularmente interesante sobre esta situación ocurre en el Concurso para Piano “BNDES” de Rio de Janeiro. En las etapas que incluyen repertorio de libre elección, el recital no debe exceder un tiempo determinado, que incluye los descansos entre casa pieza. (Ver tabla no. 21).

Otra determinante tácita en la elección del repertorio libre ocurre en el Concurso para Piano de Montreal. En su próxima edición, el repertorio de la primera y segunda etapa es de elección libre, sin embargo la inclusión de dos obras compositores del repertorio estándar, predeterminadas por el concurso, concede al participante la posibilidad de ser acreedor a un premio económico adicional, más el prestigio que el reconocimiento conlleva. (Ver tabla no. 39).

Finalmente, un ejemplo de la exclusión categórica de música contemporánea se puede observar en el Concurso para Piano de Sendai, que no acepta la interpretación de obras que incluyan el uso de técnicas excepcionales en el piano. (Ver tabla no. 43).

Conclusiones

El objetivo central de este texto era develar, a partir de una perspectiva de análisis sociológico, cómo los concursos internacionales de piano funcionan como instituciones de legitimación del repertorio entendido como bien cultural del campo de la música de arte. Con tal fin, a lo largo del trabajo se expusieron particularidades relevantes del tema. En un comienzo, para discernir sobre la visión institucional y productora/reproductora cultural de la música de arte, fue necesario conceptualizar dicho campo como uno de producción restringida en términos bourdianos. En función de los conceptos de la sociología de Bourdieu sobre la reproducción de bienes culturales, sus espacios legítimos y el capital cultural, se estableció análogamente el funcionamiento de los procesos de reproducción cultural dentro de la música que atañe a este ensayo.

A continuación, fue abordado el tema del repertorio estándar en sí y de éste se destacaron dos aspectos de gran importancia: por un lado, las limitaciones que su hegemonía provoca a los agentes del campo pianístico musical y académico; como efecto de ello, se visualiza la limitación del repertorio individual (como agente pianista) y colectivo (como institución y comunidad), así como la reticencia o acotamiento de aquellas obras consideradas fuera del canon pianístico. Por otro lado, hablando aún del repertorio estándar, se viabilizó la función unificadora de éste dentro de la estructura del campo musical académico; la propuesta está basada en conceptos emanados de la sociolingüística, los cuales permiten interpretar al repertorio pianístico estándar, como un potente capital cultural del campo de la música de arte y un necesario símbolo identitario y asociativo entre sus agentes sociales.

Por último, se abordó a los concursos internacionales de piano. Después de un breve esbozo de su historia, se hizo referencia a dos de sus fundamentos más relevantes para los fines del presente texto. Primeramente se especificaron algunas de las representaciones y prenociones que más imperan dentro del ámbito musical y académico sobre los concursos. Después se dio paso a un análisis del repertorio estándar reflejado en los concursos. Para esto último fue expuesto un recuento razonado de obras obligatorias en los concursos internacionales de piano. Con el mismo objetivo, aunque en menor medida, se presentó el repertorio para el ingreso a la carrera de piano en algunas de las universidades o conservatorios más prestigiosos del círculo

musical académico. Las últimas referencias permiten comenzar a establecer, no sólo el vínculo de la academia con el concurso, sino también cristalizar la formación del repertorio estándar en ambas instituciones.

El análisis anterior permitió la articulación del repertorio pianístico estándar con los concursos internacionales de piano dentro de los procesos de legitimación cultural así como un acercamiento inicial al estudio de los concursos internacionales como plataformas de legitimación del repertorio como capital cultural del campo. Paralelamente, se espera que dicho estudio abra la discusión sobre la construcción del repertorio pianístico estándar alimentado por diversas instancias legitimadoras culturales. Entre las que cabe considerar, por ejemplo, el peso que han tenido los críticos musicales que a través de sus contribuciones de autoridad moldean la percepción que el público tiene sobre ciertas obras y compositores. Asimismo ha tenido gran impacto el aspecto económico, el cual ha posibilitado a determinados países divulgar más ampliamente su música a través de la edificación de instancias legítimas para tal motivo o la realización de eventos con proyección internacional. Debe señalarse también el papel fundamental de la historiografía musical, que continúa construyendo sobre la línea del canon de obras que la tradición musical ha transmitido a lo largo de su historia.

La legitimación cultural se basa en circunstancias como las anteriores, no es un acto incoherente sino que tiene una fundamentación en la historia de la producción y reproducción cultural, donde la intervención de instancias definidas para dicha tarea es sustancial. La academia, los espacios de difusión y los concursos internacionales juegan un papel sustancial en el proceso que concede legitimidad pues preservan y difunden el repertorio con gran amplitud (Montero, 2006). Por lo cual en el presente ensayo se propuso estudiar los eventos competitivos con proyección internacional como instituciones que forman parte de aquel entramado social más complejo, cuyos alcances pueden repercutir más allá de los presupuestos por comunidad pianística. El acotamiento del repertorio que se lleva a cabo en dichas instancias provoca ciertas repercusiones para los intérpretes y el campo en general, que resulta conveniente tener presentes. En el intérprete pianista puede limitar su visión sobre el vasto abanico de opciones de obras, lo que causa una reacción de desconocimiento ante composiciones poco o nada familiares según su imaginario y formación musical académica.

El repertorio estándar afecta en la formación de la historia del campo, su actualidad, así como en la construcción del imaginario social sobre él que el instrumento ha generado y apropiado a lo largo de su historia. La necesidad de observar de cerca y analizar la construcción y función del repertorio estándar es particularmente apremiante para el entorno musical académico de América Latina y, en especial, para México. La historiografía, musicología e interpretación musical mexicana y latinoamericana, pudieran beneficiarse de impulsar desde sus propias instituciones legítimas la incorporación, estudio y reproducción de sus bienes culturales. La adopción de una metodología rigurosa que permita lo anterior, pudiera propiciar la inserción de la música mexicana, y su impacto en la historia musical del país, en espacios privilegiados de reproducción. Así, contribuir a actualizar la amplia historia musical y su estudio, además de enriquecer la homogénea y preferencial reproducción que impera hasta el momento en el pianismo y sus concursos internacionales. Los eventos competitivos pianísticos mantienen dicha transmisión del repertorio estándar, mayormente estancado, mientras descartan expresa o implícitamente un sinfín de obras que parecen aún no alcanzar un espacio privilegiado en el canon musical pianístico. El pianismo, como campo de conocimiento, continúa evaluando sus bienes culturales, historia y prácticas en base a parámetros del repertorio estándar. Esto es, en función de ese repertorio tan insistentemente presentado en las academias, recitales, concursos y audiciones. El pianismo perpetúa sus creencias y representaciones, basado específicamente en las dificultades particulares que dicho repertorio presenta. En este sentido, los concursos internacionales de piano funcionan evidentemente como mecanismos de naturalización del corpus heredado de obras musicales legítimas.

Bibliografía

- Bloom, H. (1994). *The western canon: book and school of the ages*. Estados Unidos: Harcourt Brace & Company.
- Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural. *Revista Sociológica de la Universidad Autónoma Metropolitana*, (5), 1-6.
- Bourdieu, P. (1982). *Lección sobre lección*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México: Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997). *Los usos sociales de la ciencia*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido Social de Gusto: elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Braudel, F. (1970). *La historia y las Ciencias Sociales*. España: Gedisa.
- Cabuto, M. (2015). “*Lang Lang: una revisión del solismo*” Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castoriadis, C. (1975). *La Institución Imaginaria de la Sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Corrado, O. (2004). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, (5), 17-44.
- Durkheim, É. (1986). *Las reglas del Método Sociológico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eichler, J. (2005). When art is judged by rules of sport. *The New York Times*. Obtenido de http://www.nytimes.com/2005/04/16/arts/music/when-art-is-judged-by-rules-of-sport.html?_r=0
- Garvin, P. (1974). *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*. México: UNAM.
- Giacaglia, M. (2002). Hegemonía. Concepto clave para pensar la política. *Tópicos*, (10), 151-159.
- Gruppi, L. (1978). *El concepto de hegemonía en Gramsci*. México: Ediciones de Cultura Popular.
- Gurpegui, J. A. (1996). An Interview with Harold Bloom. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, (9), 165-181.
- Havránek, B. (2014). The functional differentiation of the standard language. En J. Chovanec, *Chapters from the history of Czech functional linguistics*. República Checa: Universidad Mazarykova
- Johnson, M. (2009). The dark side of piano competitions. *The New York Times*. Obtenido de <http://www.nytimes.com/2009/08/08/opinion/08iht-edjohnson.html>

- Kudirka, M. (2015). *Our Gladiatorial Instincts*. Obtenido de <https://www.michaelkudirka.com/papers/files/our-gladiatorial-instincts.pdf>
- McCormick, L. (2009). Higher, faster, louder: representations of the international music competition. *Cultural Sociology*, (3) 5-30.
- Merino, L. (2006). Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena. *Revista Musical Chilena*, (205) 26-33.
- Miller, R. (1994). A dysfunctional culture: competition in music. *Music Educators Journal*, (81), 29-33.
- Miranda, R. (2012). Tesituras encontradas: canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (25), 95-110.
- Morin, E. (2009). *Introducción a Pensamiento Complejo*. España: Gedisa.
- Oestreich, J. (1993). Classical music: do contests need a winner?. *The New York Times*. Obtenido de <http://www.nytimes.com/1993/06/13/arts/classical-music-do-contests-need-a-winner.html?pagewanted=all>
- Rodriguez, A. (2010). *El Gran Reto de la Escena y la Vida. Entrenamiento para las Competencias Artísticas*. México: Musical Iberoamericana.
- Slezczynska, R. (2005). <http://www.chopin.org/>. Obtenido de <http://www.chopin.org/articles/On%20Preparation%20for%20a%20Piano%20Competition%20-%20Slezczynska.pdf>
- von Martin, A. (2006). *La sociología del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Weirich, R. (1984). A Look at the Competitions Syndrome. *Clavier*, (3), 25-27.

Anexos

Concursos internacionales de música activos en la WFIMC.....	1
Concursos exclusivos para piano de la WFIMC.....	2
Repertorio obligatorio en ediciones más recientes de los concursos para pianoWFIMC.....	3-34
Concursos internacionales no exclusivos para piano de la WFIMC.....	35
Repertorio obligatorio en ediciones más recientes de concursos no exclusivos para piano de la WFIMC	36-47
Instituciones de formación musical profesional	48
Repertorio obligatorio para ingreso a instituciones de formación musical profesional.....	49-56

Tabla 1. Concursos Internacionales pertenecientes a la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música

UBICACIÓN	CONCURSO
Alessandria, Italia	Concurso Internacional de guitarra clásica y composición “Michele Pittaluga”
Auckland, Nueva Zelanda	Concurso Internacional de violín "Michael Hill"
Augsburg, Alemania	Concurso Internacional de violín “Leopold Mozart”
Banff, Canadá	Concurso Internacional de cuarteto de cuerdas de Banff
Barcelona, España	Concurso Internacional Maria Canals
Beijing, China	Concurso Internacional de Beijing
Belgrado, Serbia	Concurso Internacional Juventudes Musicales
Berlín, Alemania	Concurso Internacional para viola y violín “Max Rostal”
Besancón, Francia	Concurso Internacional para jóvenes directores
Bilbao, España	Concurso Internacional de voz “Pedro Ma. Unanue”
Bolzano, Italia	Concurso Internacional de piano “Ferruccio Busoni”
Bonn, Alemania	Concurso Internacional Beethoven Telekom
Boudeaux, Francia	Concurso Internacional de cuarteto de cuerdas de Bordeaux
Bratislava, República Eslovaca	Concurso Internacional de piano “J. N. Hummel”
Brescia, Italia	Concurso Internacional de violín “Cittá di Brescia”
Bruselas, Bélgica	Concurso Internacional “Queen Elizabeth”
Bucarest, Rumania	Concurso Internacional “George Enescu”
Bucarest, Rumania	Concurso Internacional Le Grand Prix de l’Opera
Budapest, Hungría	Concursos Internacionales de Budapest
Bydgoszcz, Polonia	Concurso Internacional de piano “Paderewski”
Calgary, Canadá	Concurso Internacional de piano “Honens”
Chartres, Francia	Concurso Internacional de órgano “Grand Prix de Chartres”

Cleveland, Estados Unidos	Concurso Internacional de piano de Cleveland
Cologne, Alemania	Concursos Internacionales de Música de Cologne
Dortmund, Alemania	Concurso Internacional Schubert
Dublín, Irlanda	Concurso Internacional de piano de Dublín
Dublín., Irlanda	Concurso Internacional de canto “Veronica Dunne”
Düsseldorf, Alemania	Concurso Internacional para instrumentos de viento “Aeolus”
Eindhoven, Países bajos	Concurso Internacional de percusión “Tromp”
Epinal, Francia	Concurso Internacional de piano de Epinal
Forth Worth, Estados Unidos	Concurso Internacional de piano “Van Cliburn”
Geneva, Suiza	Concurso Internacional de Música de Geneva
Genoa, Italia	Concurso Internacional de violín “Premio Paganini”
Glasgow, Reino Unido	Concurso Internacional Escocés de piano
Graz, Austria	Concurso Internacional “Franz Schubert y la Música Moderna”
Hachioji, Japón	Concurso Internacional de violoncello “Gaspar Cassado”
Hamamatsu, Japón	Concurso Internacional de Hamamatsu
Hamamatsu, Japón	Concurso Internacional de ópera de Shizuoka
Hannover, Alemania	Concurso Internacional de violín “Joseph Joachim”
Helsinki, Finlandia	Concurso Internacional de canto “Mirjiam Helin”
Helsinki, Finlandia	Concurso Internacional de violín “Jean Sibelius”
Helsinki, Finlandia	Concurso Internacional de piano “Maj Lind”
Hertogenbosch, Países bajos	Concurso Internacional vocal de Hertogenbosch
Hong Kong, China	Concurso Internacional de piano de China
Indianapolis, Estados Unidos	Concurso Internacional de violín de Indianapolis
Jaén, España	Concurso Internacional de piano Premio “Jaén”
Jeju, Corea del Sur	Concurso Internacional de bajo de Jeju

Karuizawa, Japón	Concurso Internacional de oboe de Karuizawa
Katowice, Polonia	Concurso Internacional para directores “Grzegorz Fitelberg”
Katrineholm, Suecia	Concurso Internacional Sueco para dúos
Kiev, Ucrania	Concurso Internacional para jóvenes pianistas en memoria de “Vladimir Horowitz”
Kobe, Japón	Concurso Internacional de flauta de Kobe
Kronberg, Alemania	Concurso Internacional de cello “Pablo Casals”
Leipzig, Alemania	Concurso Internacional Johann Sebastian Bach
Lichtenberg, Alemania	Concurso Internacional de violín “Henri Marteau”
Ludwigslust, Alemania	Concurso Internacional de contrabajo “Johann Matthias Sperger”
Luxemburgo, Alemania	Concurso Internacional de percusión de Luxemburgo
Lyon, Francia	Concurso Internacional de música de cámara de Lyon
Manchester, Reino Unido	Concurso Internacional de piano “James Mottram”
Markneukirchen, Alemania	Concurso Internacional Instrumental de Alemania
Melbourne, Australia	Concurso Internacional de música de cámara de Melbourne
Miami, Estados Unidos	Concurso Internacional para dos piano “Dranoff”
Montreal, Canadá	Concurso Internacional de Montréal
Monza, Italia	Concurso Internacional de piano “Rina Sala Gallo”
Mocú, Rusia	Concurso Internacional “Tchaikovsky”
Munich, Alemania	Concurso Internacional de Música “ARD”
Ningbo, China	Concurso Internacional vocal de China
Norrköping, Suecia	Concurso Internacional de Música “Wilhelm Stenhammar”
Odense, Dinamarca	Concurso Internacional de Música “Carl Nielsen”
Orleans, Francia	Concurso Internacional de piano de Orléans
Osaka, Japón	Concurso Internacional de música de cámara de Osaka
Oslo, Noruega	Concurso Internacional de Música “Queen Sonja”

Pamplona, España	Concurso Internacional de violín “Pablo Sarasate”
París, Francia	Concurso Internacional Long-Thibaud-Crespin
Parma, Italia	Concurso Internacional de dirección “Arturo Toscanini”
Pinerolo, Italia	Concurso Internacional de música de cámara “Cittá di Pinerolo e Torino”
Porcia, Italia	Concurso Internacional “Citta di Porcia”
Poznan, Polonia	Concurso Internacional de violín “Henryk Wieniawski”
Praga, República Checa	Concurso Internacional de música Primavera de Praga
Pretoria, Sudafrica	Concurso Internacional de música Unisa
Qingdao, China	Concurso Internacional de violín de Qingdao
Reggio Emilia, Italia	Concurso Internacional de cuarteto de cuerdas “Premio Paolo Borciani”
Rio de Janeiro, Brasil	Concurso Internacional BNDES de Río de Janeiro
Saint Maurice, Suiza	Concurso Internacional de órgano Saint Maurice d’Agaune
Salzburgo, Austria	Concurso Internacional Mozart
Santander, España	Concurso Internacional de piano “Paloma O’Shea”
Sendai, Japón	Concurso Internacional de Sendai
Seoul, Corea del Sur	Concurso Internacional de música de Corea
Shenzhen, China	Concurso Internacional de piano de Shenzhen
Sion, Suiza	Concurso Internacional de violín “Tibor Varga Sion Valais”
Sydney, Australia	Concurso Internacional de piano de Australia
Takamatsu, Japón	Concurso Internacional de piano de Takamatsu
Tbilisi, Georgia	Concurso Internacional de piano de Tbilisi
Tel Aviv, Israel	Concurso Internacional de piano “Arthur Rubinstein”
Terni, Italia	Concurso Internacional de piano “Alessandro Casagrande”
Tokyo, Japón	Concurso Internacional de dirección de Tokyo
Tokyo, Japón	Concurso Internacional de órgano de Musashino
Tongyeong, Corea del Sur	Concurso Internacional “Isang Yun”

Toulouse, Francia	Concurso Internacional de canto de Toulouse
Trento, Italia	Concurso Internacional de dirección “Antonio Pedrotti”
Tromso, Noruega	Concurso Internacional de piano “Top of the World”
Trondheim, Noruega	Concurso Internacional de música de cámara de Trondheim
Utrecht, Países bajos	Concurso Internacional de piano “Franz Liszt”
Valencia, España	Concurso Internacional de piano “Premio Iturbi”
Vercelli, Italia	Concurso Internacional de Música “Gian Battista Viotti”
Vevey, Suiza	Concurso Internacional de piano “Clara Haskil”
Viena, Austria	Concurso Internacional de piano “Beethoven” Austria
Viena, Austria	Concurso Internacional de violín “Fritz Kreisler”
Vilnius, Lituania	Concurso Internacional de piano y órgano “M. K. Ciurlionis”
Viña del Mar, Chile	Concurso Internacional de ejecución musical “Dr. Luiis Sigall”
Varsovia, Polonia	Concurso Internacional de piano “Frédérick Chopin”
Varsovia, Polonia	Concurso Internacional de cello “Witold Lutosawski”
Weimar, Alemania	Concursos Internacionales de Música de Weimar
Xiamen, China	Concurso Internacional de piano de China
Yerevan, Armenia	Concurso Internacional “Aram Kachaturian”
Zagreb, Croacia	Concurso Internacional de violín “Vaclav Huml”
Zurich, Suiza	Concurso Internacional de piano “Géza Anda”
Zwickau, Alemania	Concurso Internacional “Robert Schumann”

Tabla 2. Concursos Internacionales que son exclusivamente para piano.

En la tabla se muestran el nombre del concurso, su ubicación, fecha de fundación, fecha de su integración a la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música y su sitio web.

CONCURSO	UBICACIÓN	FUNDACIÓN	WFIMC	SITIO WEB
Concurso Internacional de Música “María Canals”	Barcelona, España	1954	1958	www.mariacanal.org
Concurso Internacional de Piano “Ferruccio Busoni”	Bolzano, Italia	1949	1957	http://www.concorsobusoni.it/
Concurso Internacional “Telekom Beethoven”	Bonn, Alemania	2005	2009	http://www.telekom-beethoven-competition.de/de
Concurso Internacional de Piano “J. N. Hummel”	Bratislava, Rep. Eslovaca		1997	http://www.filharmonia.sk/index.php?page=competition
Concurso Internacional de Piano “Liszt Ferenc”	Budapest, Hungría	1933	1957	http://zeneiversenyek.hu/en/
Concurso Internacional de Piano “Paderewski”	Bydgoszcz, Polonia	1961	2010	http://konkurspaderewskiego.pl/en/
Concurso Internacional de Piano “Honens”	Calgary, Canadá	1991	1998	http://www.honens.com/Competition.aspx
Concurso Internacional de Piano de Cleveland	Cleveland, Estados Unidos	1975	1981	www.clevelandpiano.org

Concurso Internacional “Schubert” para Piano	Dortmund, Alemania	1987	1996	http://www.schubert-wettbewerb.de/
Concurso Internacional de Piano de Dublín	Dublín, Irlanda	1988	1989	http://www.dipc.ie/
Concurso Internacional de Piano de Epinal	Epinal, Francia	1970	1979	http://www.concours-international-piano-epinal.org/
Concurso Internacional de Piano “Van Cliburn”	Forth Worth, Estados Unidos	1962	1977	http://www.cliburn.org/
Concurso Internacional Escocés de Piano	Glasgow, Reino Unido	1986	1994	http://www.scottishinternationalpianocompetition.com/
Concurso Internacional de Piano de Hamamatsu	Hamamatsu, Japón	1991	1998	http://www.hipic.jp
Concurso Internacional de Piano “Maj Lind”	Helsinki, Finlandia	1945	2009	http://www.majlindcompetition.fi/
Concurso Internacional de Piano de Hong Kong	Hong, Kong, China	2005	2016	http://www.chopinsocietyhk.org/
Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”	Jaén, España	1956	2004	http://premiopiano.dipujaen.es/

Concurso Internacional para jóvenes pianistas en memoria de Vladimir Horowitz	Kiev, Ucrania	1995	2004	http://www.horowitzv.org/
Concurso Internacional de Piano “James Mottram”	Manchester, Reino Unido	2006	2012	http://www.rncm.ac.uk/jmipc
Concurso Internacional de Piano “Rina Sala Gallo”	Monza, Italia	1947	2009	http://www.concorsosalagallo.it/it
Concurso Internacional de Piano de Orleans	Orleans, Francia	1994	1997	http://www.oci-piano.com/en/
Concurso Internacional de Piano “Unisa”	Pretonia, Sudafrica	1982	1991	http://www.unisa.ac.za/default.asp?Cmd=ViewContent&ContentID=63
Concurso Internacional de Piano BNDES de Rio de Janeiro	Rio de Janeiro, Brasil	2009	2013	http://concursopianorio.com/?lang=en
Concurso Internacional de Piano de Santander “Paloma O’Shea”	Santander, España	1974	1976	http://www.santanderpianocompetition.com/
Concurso Internacional de Piano de Shenzhen	Shenzhen, China	2006	2015	http://www.csipcc.com.cn/english/main.html
Concurso Intenacional de Piano Sidney de Australia	Sydney, Australia	1977	1978	http://www.sydneypianocompetition.com.au/

Concurso Internacional de Piano de Takamatsu	Takamatsu, Japón	2006	2015	http://www.tipc.jp/english_index.html
Concurso Internacional de Piano de Tbilisi	Tbilisi, Georgia	1997	2002	http://tbilispiano.org.ge/?lang=eng
Concurso Internacional de Piano “Arthur Rubinstein”	Tel Aviv, Israel	1974	1975	http://www.arims.org.il/
Concurso Internacional de Piano “Alessandro Casagrande”	Terni, Italia	1966	1975	http://www.concorsocasagrande.org/
Concurso Internacional de Piano de Tromso “Top of the World”	Tromso, Noruega	2009	2015	http://topoftheworld.no/
Concurso Internacional de Piano “Franz Liszt”	Utrecht, Países Bajos	1986	1992	http://www.liszt.nl/
Concurso Internacional de Piano “Premio Iturbi”	Valencia, España		1993	http://www.pianoiturbi.com/
Concurso Internacional de Piano “Clara Haskil”	Vevey, Suiza	1963	1976	http://www.clara-haskil.ch/
Concurso Internacional de Piano “Beethoven”	Viena, Austria	1951	1958	http://www.beethoven-comp.at/

Concurso Internacional de Piano “Frédéric Chopin”	Varsovia, Polonia	1927	1957	www.konkurs.chopin.pl
Concurso Internacional de Piano “Franz Liszt Weimar-Beyruth”	Weimar, Alemania	1995	2005	www.hfm-weimar.de/liszt
Concurso Internacional de Piano de China	Xiamen, China	1994	2007	http://www.cipc.fj.cn/
Concurso Internacional de Piano “Géza Anda”	Zurich, Suiza	1979	1987	http://www.geza-anda.ch/

**Tabla 3. Repertorio del 63º Concurso Internacional de Piano “María Canals”
2017**

Primera prueba duración máx. 20 min	Segunda prueba duración máx. 40 min.	Semifinal duración máx. 50 min.	Final
1. J.S. BACH. Preludio y fuga del Clave bien temperado (1º o 2º vol)	1. Obra contemporánea de máx. 5 minutos, compuesta después de 1995. No se admitirán obras que exijan preparación previa del piano ni obras de los propios concursantes.	1. Recital con programa libre, a excepción de los Estudios op.10 y op.25 de Chopin, sin obras interpretadas en las pruebas anteriores y que contenga obligatoriamente una obra de compositor español	1. Un concierto de los siguientes: L.V. BEETHOVEN, Concierto nº 4 en Sol Mayor, op. 58

<p>2. L. V. BEETHOVEN. Sonata completa, a excepción de las siguientes: op.2 no.1; op.10 no.1; op.13; op.14 no.1 y no.2, op.27 no.2; op.28; op.31 no.2; op.49 no.2; op.79.</p>	<p>2. Obra romántica a escoger entre las siguientes: J. BRAHMS. Sonata Do M op.1; Sonata Fa m op.5; Variaciones sobre un tema de Paganini op.35 cuaderno I y II.</p>		<p>R. SCHUMANN, Concierto op. 54 en la menor</p>
<p>3. F. CHOPIN, F. LISZT, C. DEBUSSY, S. RACHMANINOV o A. SCRIABIN. Estudio</p>	<p>F. CHOPIN. Balada Sol m no.1 op.23; Balada Fa M no.2 op 38, Balada La b M no.3 op.47; Balada Fa m no.4 op.52; Scherzo Si m nº 1, Op. 20; Scherzo Si b m. nº 2, Op. 31; Scherzo Do # m. nº 3, Op. 39; Scherzo Mi M. nº 4, Op. 54; Sonata Si b m. Op. 35; Sonata Si m. Op. 58; Polonesa Mi b M. Andante Spianato y Polonesa Op. 22; Polonesa Fa # m. Op. 44; Polonesa Fantasía La b M. Op. 61; Fantasía Fa m. Op. 49.</p>		<p>F. CHOPIN, Concierto nº 1 en mi menor, op. 11 M. RAVEL, Concierto en Sol Mayor S. RACHMANINOV Concierto nº 2 en do menor, op. 18,</p>
	<p>C. FRANCK Prelude Coral et Fugue</p>		
	<p>F. LISZT. Sonata Si m.; Après une lecture de Dante; Rapsodia Española; Mephisto Valse; Balada nº 2.</p>		<p>P. TCHAIKOVSKY, Concierto op. 23, nº 1 en si b menor</p>
	<p>S. RACHMANINOV. Sonata nº 2 Si b m. Op. 36; Variaciones sobre un tema de Corelli Op. 42.</p>		

	F. SCHUBERT. Sonata D850 Op. 53 Re M.; Sonata D894 Op. 78 Sol M. (Fantasía); Sonata D960 Si b M.; Wanderer Fantaisie Do M. Op. 15.		S. PROKOFIEV, Concierto nº 3 en Do Mayor, op. 26
	R. SCHUMANN. Carnaval Op. 9; Kreisleriana Op. 16; Sonata en Sol m. Op. 22; Fantasía Op. 17; Estudios Sinfónicos Op. 13 (con los póstumos)		
	3. Una obra completa, o una sonata, o un movimiento de sonata o una o más piezas de un ciclo, de un compositor nacido a partir de 1860.		

Tabla 4. Repertorio del 61° Concurso Internacional de Piano “Ferruccio Busoni” 2016-2017

Preselección duración máx. 20 min.	Semifinal duración máx. 45 min.	Final solista duración máx. 60 min.	Final de música de cámara	Gran Final
1. F. CHOPIN o F. LISZT. Un estudio	1. F. BUSONI, una de las siguientes: “To Italy!”; “My soul trembles and hopes of thee”; Two other Elegies BV 249; Sonatina BV 257; Sonatina BV 259; Sonatina BV 274; Toccata BV 287; Indian diary BV 267; Preludes BV 181 (6); Fantasie nach J. S. Bach BV 253; 10 variations BV 213a	1. J. S. BACH/F. BUSONI. Una transcripción	1.R. SCHUMANN, J. BRAHMS, C. FRANCK, A. DVORAK o D. SHOSTAKOVICH. Un quinteto	1. Un concierto de los siguientes: W. A. MOZART. K 466, K 456, K 467, K 491, K 595, K 488 L. V. BEETHOVEN. No.3, no. 4, no. 5 B. BARTOK no.2 F. CHOPIN no.2 M. RAVEL Sol mayor S. RACHMANINOV no4, rapsodia sobre un tema de Paganini op.43 P. TCHAIKOVSKY no.1 S. PROKOFIEV no.2, no.5
2. C. DEBUSSY, B. BARTOK (OP-18), S. RACHMANINOV, S. PROKOFIEV, I. STRAVINSKY, A. SCRIBIN o G. LIGETI. Un estudio	2. Otra obra a elección del candidato	2. L. V. BEETHOVEN, M. CLEMENTI, J. HAYDN o W. A. MOZART. Una sonata.		F. LISZT no.2 C. SAINT-SAENS no.2, no.5 R. SCHUMANN A mayor A. SCRIBIN op.20
3. Una o más piezas a elección del candidato		3. Una o más obra contemporánea a indicarse por el Concurso en agosto de 2016		
		4. Una obra a elegir por el candidato		

Tabla 5. Repertorio del Concurso Internacional Beethoven Telekom Bonn

2017

Pre-selección	Primera etapa duración 45 min.	Segunda etapa	Tercera etapa	Final
1. J. S. BACH. Preludio y fuga	1. J. S. BACH. Preludio y fuga	1. L. V. BEETHOVEN. Una sonata, excepto: op. 2 no. 1; op. 10 no. 1; op. 10 no. 2; op. 14 no. 1; op. 14 no. 2; op. 49 no. 1; op. 49 no. 2; op. 54; op. 78; op. 109; op. 110; op. 111	1. L. V. BEETHOVEN. Una sonata de las siguientes: op. 2 no. 1; op. 10 no. 1; op. 10 no. 2; op. 14 no. 1; op. 14 no. 2; op. 54; op. 78	1. L. V. BEETHOVEN. conciertos no.1 y no.3
2. L. V. BEETHOVEN. Una de las sonatas op. 109, op.110 u op. 111	2. L. V. BEETHOVEN. Una de las sonatas op. 109, op.110 u op. 111	ó 33 variaciones sobre un Vals de A. Diabelli op. 120	2. Una o más obras de: A. SCHÖNBERG, B. BARTÓK, I. STRAWINSKY, A. WEBERN, A. BERG, S. PROKOFIEV, P. HINDEMITH, V. ULLMANN, H. EISLER o D. SCHOSTAKOWITSCH	o conciertos no.2 y no.4
	3. L. V. BEETHOVEN. Una obra de las siguientes: siete bagatelas op.33, seis variaciones sobre un tema original op.34, once bagatelas op.119, seis bagatelas op.126, siete variaciones sobre el cuarteto "Kind, willst du ruhig schlafen?" Wo.075, 32 variaciones Wo.080;	ó 15 variaciones y fuga op. 35	3. Una obra contemporánea, escrita después de 1980	o concierto no.5 y concierto para violín y orquesta op.61 (versión para piano)

<p>ó Dos rondós op. 51 no. 1 y no. 2</p> <p>ó Fantasía op. 77</p> <p>ó Andante favori Wo.057;</p> <p>ó Rondo a capriccio op. 129, Polonesa op. 89</p>	<p>2. Una o más obras de: J. HAYDN, J. N. HUMMEL, F. RIES, C. M. VON WEBER, CARL CZERNY, I. MOSCHELES, F. SCHUBERT, F. MENDELSSOHN, R. SCHUMANN, F. LISZT, J. BRAHMS, M. REGER o R. STRAUSS.</p>	<p>4. Sonata para piano y cello op. 102, 3° y 4° movimientos.</p>
---	--	---

Tabla 6. Repertorio del 9° Concurso Internacional de Piano “Johann Nepomuk Hummel” 2017

Primera etapa	Segunda etapa duración máx. 45 min.	Tercera etapa
1. W. A. MOZART. Una sonata	1. Recital que consista de obras de por lo menos dos periodos de estilo diferentes. Sin repetir las obras de la primera etapa.	1. J. N. HUMMEL. Septeto para piano op. 74
2. J. N. HUMMEL. Un estudio		2. Un concierto de los siguientes: W. A. MOZART K. 459, K. 482, K. 503, K. 595. L. V. BEETHOVEN Op. 15, Op. 37, Op. 58 F. MENDELSSOHN Op. 25, Op. 40 J. N. HUMMEL A minor Op. 85
3. F. CHOPIN. Un estudio		
4. F. LISZT, A. SCRIABIN o S. RACHMANINOV. Un estudio		

Tabla 7. Repertorio del Concurso Internacional de Piano “Liszt Ferenc” 2016

Pre-selección duración 20 min.	Primera etapa duración 30 min.	Semifinal duración 50 min.	Final
1. LISZT un estudio u otra obra	1. LISZT dos obras, a elegir entre: Estudios trascendentales: no. 2, no.5 o no.10; Estudios de Paganini: no. 3 o no.6; Años de peregrinaje Primer año, Suiza: no.4	1. Una obra de las siguientes: MOZART-LISZT Réminiscences de Don Juan; MEYERBEER-LISZT Réminiscences des Huguenots; MEYERBEER-LISZT Réminiscences de Robert le diable; HALÉVY-LISZT Réminiscences de La Juive; BELLINI-LISZT Réminiscences de Norma; BELLINI-LISZT Fantasie sur des motifs favoris de l’opéra “La Sonnambula”; BELLINI-LISZT Réminiscences des Puritans	1. LISZT Sonata B menor
	2. Otra obra de Liszt puede ser incluida para completar el tiempo requerido.	2. Otra obra de Liszt puede ser incluida para completar el tiempo requerido.	2. Concierto no.1, concierto no.2 y Totentanz-Dance Macabre

Tabla 8. Repertorio del 10° Concurso Internacional de Piano “Pederewski”

2016

Pre-selección duración máx. 30 min.	Primera etapa duración 25-30 min.	Segunda etapa duración 45-50 min.	Semifinal duración 40-45 min.	Final
1. Dos estudios virtuosos, uno de F. CHOPIN	1. Repertorio de libre elección	1. Dos o más obras de PADEREWSKI, a elegir entre las siguientes. Al menos una obra de cada grupo: a. Polish dances op9 no.3 y no.4; Album de Mai op.10 no. 1 y no. 2; Miscellanea op.16 no.1, no.2, no.3 no.4 y no.6; b. Polish dances op.9 no.6; Album de Mai op.10 no.3 y no.5; Humoresques de Concert op.14, no.1, no.2, no.3, no.4, no.5 y no.6	1. Obra comisionada especialmente para el concurso, escrita por Zbigniew Bargielski (aprox. 5 min.)	1. Concierto, a elegir entre: I. J. PADEREWSKI - Concerto op. 17 y Polish Fantasy op. 19 L. V. BEETHOVEN - no.3, no.4 y no.5 F. CHOPIN - no.1 y no.2 R. SCHUMANN op.54 F. LISZT no.1 y no.2 J. BRAHMS no.1 P. TCHAIKOVSKY no.1 S. PROKOFIEV no.2 y no.3
2. Sonata, 1er o más movimientos		2. Repertorio de libre elección	2. MOZART concierto, a elegir ente: K.450, K. 453, K. 459, K. 466, K. 467, K. 488, K.491, K. 595	S. RACHMANINOV no.2, no.3 y Rapsodia sobre un tema de Paganini K. SZYMANOWSKI Sinfonía concertante op.60
3. Una o dos obras de elección libre. En diferentes estilos, mas no del periodo Clásico				

Tabla 9. Repertorio del Concurso Internacional de Piano de Cleveland 2016

Pre-selección duración máx. 30 min	Primera etapa	Semifinal duración máx. 60 min	Final
1. Repertorio libre	1. Una obra o grupo de obras originales de compositor Barroco (no transcripciones)	1. Recital con programa de elección libre, obras de estilos diversos.	1. Un quinteto para piano, a elegir entre: BRAHMS op.34, DVORAK op.81, FRANCK Fa menor, SCHUMANN op.44
	2. Estudio de CHOPIN		2. Un concierto, a elegir entre: BEETHOVEN no.1, no.2, no.3, no.4 y no.5 BRAHMS no.1 y no.2 CHOPIN no1. y no.2
	3. Sonata del período Clásico (excepto Schubert)		GRIEG op.16 SCHUMANN op.54
	4. Una obra o grupo de obras de CHOPIN, BRAHMS o SCHUMANN		MOZART K271, K466, K467, K491, K503 RACHMANINOV no.2 y no.3 TCHAIKOVSKY no.1
	5. Una obra o grupo de obras escrita después de 1950		

Tabla 10. Repertorio del 13° Concurso Internacional de Piano “Schubert”

2016

Primera etapa	Segunda etapa	Tercera etapa	Final
1. F. SCHUBERT Sonata D850, 1er movimiento	1. F. SCHUBERT 12 Länder D790	1. F. SCHUBERT Una sonata, a elegir entre: D845, D894, D958, D959 y D960	1. Un concierto, a elegir entre: W. A. MOZART K466, K467, K482
2. D. SCARLATTI Sonata	2.SCHUBERT-LISZT Dos transcripciones de Lied		L. V. BEETHOVEN no.1, no.2, no.3
3. F. CHOPIN Un estudio	3. F. SCHUBERT Una sonata, a elegir entre: D537, D568, D575, D664, D784 y Wanderer-Fantasie D760		
4. DEBUSSY, SCRIABIN, STRAVINSKY o CZERNY Un estudio			

Tabla 11. Repertorio del 10° Concurso Internacional de Piano de Dublín 2015

Primera etapa duración 30 min.	Segunda etapa duración 40 min.	Semifinal duración 50 min.	Final
1. Recital solista con repertorio de libre elección*	1. Recital solista con repertorio de libre elección*	1. Recital solista con repertorio de libre elección. Incluir una de las obras especialmente comisionadas para el concurso de compositores Irlandeses*	1. Un concierto, a elegir entre: MOZART K271, K450, K453, K466, K467, K488, K491, K503, K595 BEETHOVEN no.1, no.2, no.3, no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2 SCHUMANN op.54 BRAHMS no.1 LISZT no.1 GRIEG op.16 TCHAIKOVSKY no.1

*incluir en el recital el repertorio con el que ganaron el ingreso al concurso

Tabla 12. Repertorio del 26° Concurso Internacional de Piano de Epinal 2017

Primera/segunda etapa Las obras se dividirán entre ambas etapas, para cumplir con los tiempos máximos de 20 y 35 min. respectivamente	Semifinal duración 40-50 min.	Final
1. J. S. BACH Un preludio y fuga	1. Obras de libre elección	1. Un concierto, a elegir entre los siguientes:
2. F. CHOPIN Un estudio op.10 o op.25	2. Obra comisionada para el concurso: Sonata no.5 op.105 de CHRISTOPHE GUYARD (duración 8min)	BEETHOVEN no.5 MOZART K595 SAINT-SAENS no.2 RACHMANINOV Rapsodia sobre un tema de Paganini
3. Un estudio de otro compositor	3. Una obra de un compositor francés, escrita entre s.XII y s.XXI	RAVEL Sol mayor CHOPIN no.2

4. Una obra o Suite del período Romántico compuesto entre 1828 y 1897 (duración 7-20 min)		
5. L. V. BEETHOVEN Sonata completa		

Tabla 13. Repertorio del 15° Concurso Internacional de Piano “Van Cliburn”

2017

Pre-selección duración máx. 40 min	Primera etapa duración máx. 45 min	Segunda etapa duración máx. 45 min	Semifinal duración máx. 60 min más concierto	Final
1. Repertorio libre	1. Recital con repertorio de libre elección	1. Recital con repertorio de libre elección. No se pueden repetir obras de la etapa anterior	1. Recital con repertorio de libre elección. No se pueden repetir obras de la etapas anteriores	1. Un quinteto para piano, a elegir entre: BRAHMS Fa menor op34 DVORAK La mayor op81 FRANCK Fa menor SCHUMANN Mi bemol menor op.44
	2. Obra comisionada especialmente para el concurso, de Marc-André Hamelin		2. Concierto de W. A. MOZART, a elegir entre: K.271, K466, K467, K482, K488, K491, K503, K595	2. Un concierto El concursante puede elegir cualquier obra escrita para piano y orquesta. La elección está sujeta a aprobación del Concurso.

**Tabla 14. Repertorio del 9º Concurso Internacional de Piano de Hamamatsu
2016**

Primera etapa duración máx. 25 min	Segunda etapa duración máx. 40 min	Tercera etapa duración máx. 70 min	Final
1. Sonata completa de MOZART, HAYDN o BEETHOVEN	1. Una o varias obras de MENDELSSOHN, CHOPIN, LISZT, SCHUMANN, FRANCK o BRAHMS	1. Un cuarteto, a elegir entre: MOZART no.1 K478; o no.2 K493	1. Un concierto, a elegir entre: MOZART K271, K466, K467, K482, K488, K491, K503, K537, K595
2. Una pieza de libre elección	2. Una obra de FAURÉ, DEBUSSY, SCRIABIN, RACHMANINOV, SCHÖENBERG, RAVEL, BARTOK, WEBERN, BERG, PROKOFIEV o SHOSTAKOVICH	2. Recital con repertorio de libre elección. No se pueden repetir obras de la etapas anteriores	BEETHOVEN no.1, no.2, no.3, no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2 SCHUMANN op54 LISZT no.1, no.2 TCHAIKOVSKY no.1 RAVEL Sol mayor
	3. Obra comisionada especialmente para el concurso, de compositores japoneses a. “Rainbow machine” de MIWA MASAHIRO (duración 7 min) b. “Illuminated Baby” de YAMANE AKIKO (duración 7 min)		SAINT-SAËNS no.2, no.4, no.5 RACHMANINOV no.1, no.2, no.3 BARTOK no.1, no.2 PROKOFIEV no.2, no.3

Tabla 15. Repertorio del 4º Concurso Internacional de Piano “Maj Lind”

2017

Pre-selección	Primera etapa duración máx. 45 min.	Segunda etapa duración máx. 60 min.	Final
1. Una obra Vienesa Clásica de DUSSEK, HAYDN, CLEMENTI, MOZART, BEETHOVEN, HUMMEL o SCHUBERT	1. J. S. BACH Preludio y fuga (se puede incluir otra obra compuesta antes de 1750)	1. Una obra a elegir entre: a. Obra comisionada para el concurso de KAIJA SAARIAHO (duración 5-10 min) b. Una obra compuesta por el concursante (duración aprox. 10 min) c. Una improvisación que no dure más de 10 min, sobre un tema dado 20 min antes de la ejecución	1. Un quinteto para piano, a elegir entre: BRAHMS op.34 FRANCK * DVORACK op.81 SCHUMANN op.44 SHOSTAKOVICH op.57 ELGAR op.84 * opus no especificado en la página oficial del concurso
2. Un estudio virtuoso	2. Una obra completa de DUSSEK, HAYDN, CLEMENTI, MOZART, BEETHOVEN, HUMMEL o SCHUBERT	2. Un programa de Sibelius de mínimo 5 min. (incluyendo las transcripciones propias del compositor)	2. Un concierto, a elegir entre: BARTOK no.2, no.3 BEETHOVEN no.3, no.4, no.5 BRAHMS no.1, no.2
	3. Tres estudios, uno de cada grupo de los siguientes: a. CHOPIN b. LISZT, ALKAN SAINT-SAËNS, RACHMANINOV, SCRIABIN o una toccata de CZARNY o SCHUMANN c. Un estudio compuesto en 1990's o 2000's, excluyendo los compositores mencionados arriba. Alternativamente una toccata de DEBUSSY, RAVEL o PROKOFIEV	3. Un programa de obras de libre elección	CHOPIN no.1, no.2 GRIEG LISZT no.1, no.2 PROKOFIEV no.2, no.3 RACHMANINOV no.2, no.3, Rapsodia sobre un tema de Paganini RAVEL Sol mayor, para la Mano izquierda SAINT-SAËNS no.2, no.5 SCHUMANN TCHAIKOVSKY no.1
	4. Un programa de elección libre, de obras compuestas en 1965 o después		

Tabla 16. Repertorio del 58º Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”

2016

Primera prueba duración máx. 20 min	Segunda prueba duración máx. 50 min	Tercera prueba duración máx. 60 min	Final
1. Preludio y fuga J. S. BACH	1. Una sonata, a elegir entre: HAYDN no.31, no.33, no.42, no.43, no.47, no.49, no.53, no.59, no.60, no.62 MOZART cualquiera excepto K545 BEETHOVEN cualquiera excepto op.49 no.1, op.49 no.2, op.79 SCHUBERT cualquiera excepto la Wanderer-Fantasia D760	1. Obra romántica de importancia pianística como de los sig. autores: SCHUBERT (Wanderer Fantasie D760, D780, D899, D935, D946) MENDELSSOHN, CHOPIN, SCHUMANN, LISZT, BRAHMS, FRANCK o MUSSORGSKY	1. Un concierto, a elegir entre: BEETHOVEN no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2 GRIEG op.16 MOZART K466, K595
2. Un estudio CHOPIN o LISZT	2. Una de las siguientes: Una pieza de “Iberia” (excepto Evocación) o “Navarra” ALBENIZ “Fantasía Bética” o “Cuatro Piezas Españolas” FALLA Una pieza de “Goyescas” (incluido El Pelele) GRANADOS	2. Obra a elegir entre las de DEBUSSY o RAVEL	SAINT-SAËNS op.22 RAVEL Sol mayor SCHUMANN op.54
3. Un estudio SCRIABIN, DEBUSSY, RACHMANINOV, BARTOK, STRAVINSKY o LIGETI	3. Obra obligatoria “Anamorfofis op.152” de MANUEL SECO DE ARPE	3. Obra de importancia pianística y editada internacionalmente que comprenda a compositores del s. XX y XXI como: BARTOK, JANÁČEK, MESSIAEN, LIGETI, BARBER u otros	
4. Obra de elección libre			

**Tabla 17. Repertorio del 5° Concurso Internacional Internacional de Piano
“James Mottram” 2016**

Pre-selección	Primera etapa duración máx. 30 min	Segunda etapa duración máx. 30 min	Final
1.Sonata de SCARLATTI	1. Sonata de SCARLATTI	1. Una obra de DEBUSSY, a elegir entre: Images 1er libro, Images 2º libro, Pour le piano, Estampes	1. Un concierto, a elegir entre: BEETHOVEN no.1, no.2, no.3, no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2
2.Estudio de CHOPIN	2. Una obra de CHOPIN, a elegir entre: Una de 4 Ballades, uno de 4 Scherzos, Fantasía en fa menor op.49, Barcarolle op.60 Polonesa-Fantasía op.61	2. El resto del programa no debe incluir obras escritas después de 1918	LISZT no.1, no.2 MENDELSSOHN no.1, no.2 MOZART K466, K467, K488, K491, K595
3. Preludio o estudio de DEBUSSY	3. El resto del programa no debe incluir obras escritas después de 1918		SCHUMANN op.54 GRIEG op.16

Tabla 18. Repertorio del 24° Concurso Internacional de Piano “Rina Sala Gallo” 2016

Pre-selección	Primera etapa duración máx. 30 min.	Segunda etapa duración máx. 60 min.	Tercera etapa duración 50-60 min.	Final
1. Preludio y fuga J. S. BACH	1. Sonata de MOZART o HAYDN	1. Una sonata de BEETHOVEN, a elegir entre: op.2 no.3, op.7, op.10 no.3, op.13, op.26, op.31 no.2, op.53, op.57, op.81, op.101, op.109, op.110, op.111	1. Un recital con programa de elección libre. Se debe incluir al menos una obra escrita después de 1900. Sin obras de etapas anteriores	1. Un concierto, a elegir entre: MOZART K453, K466, K488, K491, K503, K537, K595 BEETHOVEN no.3, no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2
2. Estudio de CHOPIN	2. Una obra de CHOPIN, a elegir entre: Ballades, Scherzos, Barcarolle, Polonaise op.44, Polonaise-Fantasia, Fantasia op.49	2. Una de las siguientes obras: SCHUBERT Sonatas excepto D845 y D960, Wanderer-Fantasia op.15 CHOPIN Sonatas LISZT Sonata en Si menor SCHUMANN Sonatas, Carnaval op.9, Kreisleriana op.16, Fantasia op.17, Estudios sinfónicos op.13, Humoreske op.20, Davidsbündlertänze op.6 BRAHMS Sonatas, Variaciones sobre un tema de Händel, Variaciones sobre un tema de Paganini		MENDELSSOHN no.1, no.2 SCHUMANN op.54 BRAHMS no.1 LISZT no.1, no.2 TCHAIKOVSKY no.1 GRIEG op.16 SCRIABIN op.20 RAVEL Sol mayor RACHMANINOV no.2, no.3, no.4
3. Un estudio de LISZT, SCHUMANN, RACHMANINOV, SCRIABIN, LIGETI o GODOWSKY				

4. Una obra de libre elección compuesta después de 1900, máx. 5 min.				
--	--	--	--	--

**Tabla 19. Repertorio del 12º Concurso Internacional de Piano de Orléans
2016**

Primera etapa duración máx. 30 min.	Segunda etapa duración máx. 50 min.	Tercera etapa duración máx. 40 min.	Final duración máx. 40 min.
1. Un estudio virtuoso de G. BACEWICZ, O. MESSIAEN, S. PROKOFIEV, S. RACHMANINOV, A. SCRIABIN, W. BOLCOM, U. CHIN, P. DUSAPIN, I. FEDELE, J. LENOT o M. LINDBERG	1. Una o más obras, a elegir entre: I. ALBENIZ, S. BARBER, B. BARTÓK, A. BERG, L. BERIO, A. BOUCOURECHLIEV, P. BOULEZ, B. BRITTEN, F. BUSONI, J. CAGE, J. CARTER, A. COPLAND, G. CRUMB, L. DALLAPICCOLA, C. DEBUSSY, E. DENISOV, H. DUTILLEUX, G. ENESCO, M. DE FALLA, G. FAURÉ, A. GINASTERA, E. GRANADOS, O. GREIF, P. HINDEMITH, CH. IVES, L. JANACEK, A. JOLIVET, F. MARTIN, O. MESSIAEN, F. MOMPOU, M. OHANA, F. POULENC, S. PROKOFIEV, S. RACHMANINOV, M. RAVEL, A. ROUSSEL, A. SCHOENBERG, A. SCRIABINE, K. STOCKHAUSEN, I. STRAVINSKY, K. SZYMANOWSKI, T. TAKEMITSU, H. VILLA-LOBOS, A. WEBERN, I. XENAKIS, I. YUN.	1. Una o dos de las siguientes obras: A. JOVILET Suite Mana o Cinq Dances E. DENISOV Reflets, Signes en blanc, Pour Daniel, Trois préludes, Variations (1961) o Bagatelles A. GINASTERA Sonata no.1 o no.2 O. GRIEF Sonate de guerre, Les Plaisirs de Chérence o Portraits et Apparitions	1. A. WEBERN Concierto para nueve instrumentos op.24
2. Una obra que se estrene en Orléans de máx 8 min.	2. Una o más obras, a elegir entre: T. ADÈS, G. BENJAMIN, E. BENZECRY, U. CHIN, H.DUFOURT, P. DUSAPIN, I. FEDELE, B. FERNEYHOUGH, S. GIRAUD, S. GUBAIDULINA, M. JARRELL, P. JODLOWSKI, H. LACHENMANN, J. LENOT, M. LEVINAS, M. LINDBERG, P. MANOURY, B. MANTOVANI, M. MATALON, T. MURAIL, I. NODAÏRA, L.		2.Pieza comisionada especialmente para el concurso "Le Carillon d'Orléans" de PHILIPPE HERSANT

	DE PABLO, H. PARRA, W. RIHM, K. SAARIAHO, G. SCELSE, A. SCHNITTKE, P. SCHOELLER.		
3. Un movimiento mayor de una sonata de BARBER, BARTOK, COPLAND, DUKAS o PROKOFIEV			3. Una obra de las siguientes: PROKOFIEV Sonata no.4, RAVEL Menuet y Toccata de “Tombeau de Couperin”

Tabla 20. Repertorio del 13° Concurso Internacional de Piano “Unisa” 2016

Pre-selección	Primera etapa duración 20-25 min.	Segunda etapa duración 25-30 min.	Tercera etapa duración 45-55 min.	Final
1. Una obra barroca	1. Una obra barroca (1600-1750)	1. Una sonata clásica completa (1750-1830)	1. Recital con repertorio de libre elección	1. Un concierto, a elegir entre: CHOPIN no.1, no.2 BEETHOVEN no.3, no.4, no.5
2. Un movimiento lento y otro rápido de una sonata clásica	2. Una obra virtuosa	2. Obras de elección libre		GRIEG op.16 LISZT no.1
3. Una obra virtuosa	3. Un estudio o toccata s.XX			PROKOFIEV no.3 SCHUMANN op.54

	4. Obra obligatoria de compositor sudafricano			RACHMANINOV no.2, no.3, Variaciones sobre un tema de Paganini SAINT-SAËNS no.4, no.5 TCHAIKOVSKY no.1
--	---	--	--	---

Tabla 21. Repertorio del 5° Concurso Internacional de Piano “BNDES” de Rio de Janeiro 2016

Pre-selección	Primera etapa duración máx. 30min.*	Semifinal duración máx. 55min.*	Final
1.Una sonata de MOZART	1. Un movimiento de una sonata de BEETHOVEN, excepto op.49, op.54 y op.79	1. Una de las siguientes obras de CAMARGO GUARNIERI Toccata, Ponteio no.49, Fraternidade, Choro torturado	1. Un concierto, a elegir entre: MOZART K271, K466, K467, K537 BEETHOVEN no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2
2. Un estudio de CHOPIN, LISZT o RACHMANINOV	2. Un estudio de CHOPIN, LISZT o SCRIABIN	2. Obras de libre elección	SCHUMANN op.54 LISZT no.1,no.2 SAINT-SAËNS no.2, no.5
3 Una pieza de libre elección	3 Una pieza de libre elección		RACHMANINOV no.2, no.3
Las piezas de la preselección no se pueden repetir en las etapas del concurso			PROKOFIEV no.2, no.3

*Los tiempos máximos establecidos incluyen los descansos entre obras

Tabla 22. Repertorio del 18° Concurso Internacional de Piano de Santander
 “Paloma O’Shea” 2015

Pre-selección máx. 40min	Primera etapa duración máx. 50min	Segunda etapa duración máx. 60min	Semifinal	Final
1. Una obra clásica de HAYDN, MOZART, BEETHOVEN o CLEMENTI	1. Una sonata de BEETHOVEN (excepto op.49, op.54, op.79), o de HAYDN (elegir entre números: 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,42, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62	1. Una obra de las siguientes: ALBENIZ “Iberia” (cualquiera excepto Evocación) GRANADOS “Goyescas” DE FALLA “Fantasía bética” MOMPOU Variaciones sobre un tema de Chopin	1. Una obra de las siguientes: Trios: BEETHOVEN op.1 no.2, op.97 BRAHMS op.8 SCHUBERT op.100 Cuartetos: BRAHMS op.47, op.60 Quintetos: BRAHMS op.34, SCHUMANN op.44, DVORAK op.81, FRANCK fa menor, SHOSTAKOVICH op.57	1. Un concierto, a elegir entre: BEETHOVEN no.4 no.5 CHOPIN no.1 SCHUMANN op.54 BRAHMS no.1, no.2 LISZT no.1 RACHMANINOV no.2, Rapsodia sobre un tema de Paganini
2. Una obra romántica	2. Un obra romántica relevante	2. Una sonata de MOZART (elegir de la no.1 a la no.18)		RAVEL Sol mayor TCHAIKOVSKY no.1
3. Una obra virtuosa	3. Una obra de BARTOK, PROKOFIEV, SHOSTAKOVICH, SCRIABIN, SCHÖENBERG, STRAVINSKY, MESSIAEN, BERIO, BOULEZ, STOCKHAUSEN, LIGETI, KURTÁG, CARTER o CRUMB	3. Una obra de las siguientes: SHUBERT Sonatas D850, D664, D958, D845, Wanderer Fantasie D760, Impromptus D899, D935 SCHUMANN Carnaval op.9, Sonata op.11, Estudios sinfónicos, Kreisleriana, Fantasie op.17, Humoreske, Sonata op.22, Carnaval de Viena op.26. LISZT Sonata S178, Après		BARTOK no.3 PROKOFIEV no.3

		un lecture de Dante, selección de Estudios Trascendentales		
	3. Obras de elección libre	<p>BRAHMS Sonatas op.1, op.2, op.5, Piezas OP.119, Variaciones op.35</p> <p>CHOPIN Sonatas no.2, no.3, Scherzos no.1-4, Ballades no.1-4, Preludes op.28, Fantasie op.49, Barcarolle op.60, Estudios op.10, op.25</p> <p>MENDELSSOHN Sonata Escocesa MUSSORGSKI Cuadros de una exposición Weber Sonatas op.39, op.49</p> <p>RACHMANINOV Variaciones op.42, variaciones op.22, Preludios op.23, op.32, Estudios op.33, op.39</p> <p>SCRIABIN Sonatas no.3, no.4, no.5, Estudios op.8, op.42</p>		

**Tabla 23. Repertorio del Concurso Internacional de Piano de China Shenzhen
2015**

Pre-selección	Primera etapa duración máx. 30min.	Semifinal	Final
1. Dos estudio virtuosos, uno obligatoriamente de CHOPIN excepto op.10 no.3, no.5 y op.25 no.7	1. Dos estudios virtuosos, uno obligatoriamente de CHOPIN	1.Un concierto, a elegir entre los siguientes: MOZART K271, K482, K491, K595 BEETHOVEN no.1, no.2, no.3	1. Un concierto, a elegir entre los siguientes: SHOSTAKOVICH no.1 RAVEL Sol mayor SCRIABIN op.20 YIN CHENGZONG The Yellow River Piano Concerto
2. Una pieza de libre elección (8-10 min)	2. 1º y 2º o 3º y 4º movimientos de alguna de los siguientes conciertos de MOZART: K413, K414, K415		2. Un concierto, a elegir entre los siguientes: BEETHOVEN no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2 BRAHMS no.1, no.2 PROKOFIEV no.2, no.3 RACHMANINOV no.2, no.3, Rapsodia sobre un tema de Paganini TCHAIKOVSKY no.1

**Tabla 24. Repertorio del Concurso Internacional de Piano Sydney de
Australia 2015**

Primera etapa	Semifinal	Final
1. Recital con repertorio de libre elección. Al menos dos compositores distintos	1. Recital de mínimo 60 y máximo 65 minutos, con repertorio de libre elección. Al menos dos obras distintas.	1. Un concierto, a elegir entre: BACH BWV 1052 BEETHOVEN no.1, no.2 HAYDN Re mayor MOZART K271, K453, K466, K467, K488, K491, K503, K537, K595

<p>2. Recital con repertorio de libre elección, diferentes al primer programa. Al menos dos compositores distintos. Debe incluir una pieza australiana.</p>	<p>2. Una sonata para violín y piano, a elegir entre: BEETHOVEN no.9 op.43 BRAHMS no.3 op.108 FAURÉ no.1 op.13 FRANCK La mayor Strauss op.18</p>	<p>2. Un concierto, a elegir entre: BARBER op.38 BARTOK no.3 BEETHOVEN no.4 BRAHMS no.2 CHOPIN no.2 DOHNÁNYI Variaciones sobre una canción infantil FRANCK* Variaciones sinfónicas LITOLFF* Scherzo del concierto sinfónico no.4 GERSHWIN Fa mayor HUMMEL no.2 op.85 LISZT no.2 MEDTNER no.2 op.50 PROKOFIEV no.3 op.26 RACHMANINOV no.2 RAVEL Sol mayor SAINT.SAËNS no.2 SCHUMANN op.54 SCRIBIN op.20 TCHAIKOVSKY *Si escoge Franck, se debe también Litolff</p>
	<p>3. Un quinteto para piano, a elegir entre: BLOCH no.1 DVORAK no.2 op.81 ELGAR op.84 FRANCK Fa menor SCHUMANN op.44 TANEYEV op.30</p>	

Tabla 25. Repertorio del 4º Concurso Internacional de Piano de Takamatsu

2018

Pre-selección	Primera etapa duración 20-25 min.	Segunda etapa duración máx. 45 min.	Semifinal	Final
1. Un estudio de CHOPIN	1. Preludio y fuga J. S. BACH	1. Una sonda de HAYDN, MOZART o BEETHOVEN	1. Una de las siguientes variaciones de MOZART: 6 variaciones K398, 10 variaciones K455, 12 variaciones K500, 9 variaciones K573	1. Un concierto, a elegir entre: BEETHOVEN no.1, no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2 SCHUMANN op.54 LISZT no.1, no.2
2. Un estudio de LISZT, SCRIBAN, RACHMANI NOV, DEBUSSY, STRAVINSKY o PROKOFIEV	2. Un estudio de CHOPIN	2. Una o varias obras de SCHUBERT, MENDELSSOHN CHOPIN o LISZT	2. Pieza comisionada para el concurso, de NORIKO KOIDE	BRAHMS no.1 GRIEG op.16 SAINT-SAËNS no.2, no.4, no.5 TCHAIKOVSKY no.1 RACHMANINOV no.2, no.3
	3. Pieza escrita después de 1900		3. Un cuarteto para piano, a elegir entre: SCHUMANN op.47 BRAHMS op.25 FAURÉ op.15	

Tabla 26. Repertorio del 5º Concurso Internacional de Piano de Tbilisi 2013

Primera prueba duración 20-25 min	Segunda prueba duración 40-45 min	Semifinal duración 55-60 min	Final
1. Preludio y fuga J. S. BACH, a elegir entre: Vol1: C# menor, Eb menor, F menor, F# menor, G# menor, A menor, Bb menor, B menor. Vol2: C# menor, D, D# menor, E, F# menor, G menor, G# menor, Bb menor, B.	1. Una sonata de HAYDN, MOZART, BEETHOVEN o SCHUBERT	1. Recital con obras de elección libre. Distintos estilos y épocas, incluir música del s.XX	1. Un concierto, a elegir entre: MOZART K450, K453, K456, K466, K467, K482, K488, K491, K503, K537, K595 BEETHOVEN no.1, no.2, no.3, no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2 LISZT no.1
2. Dos sonatas de SCARLATTI	2. Una obra de compositor de Georgia		SCHUMANN op.54 BRAHMS no.1, no.2
3. Estudio de Chopin, a elegir entre: Op.10 no.1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12. Op.25 no.3, 4, 5, 6, 8, 10, 11	3. Una obra grande, opus completo o ciclo de obras de SCHUBERT, SCHUMANN, CHOPIN, LISZT, BRAHMS, FRANCK, RACHMANINOV		TCHAIKOVSKY no.1 RACHMANINOV no.2, no.3, Rapsodia sobre un tema de Paganini PROKOFIEV no.2, no.3 SHOSTAKOVICH no.1 RAVEL Sol mayor
4. Una obra de libre elección			

Tabla 27. Repertorio del 15° Concurso Internacional de Piano “Arthur Rubinstein” de 2017

Primera etapa duración 35-40 min.	Segunda etapa duración 50-60 min.	Final
1. Recital con obras de elección libre	1. Recital con obras de elección libre	1. Uno de los siguientes cuartetos: MOZART K478, K493 BEETHOVEN op.16 BRAHMS op, 25, op.26, op.60 SCHUMANN op.47 FAURÉ op.15 DVORAK op.87
2. Un obra del período Clásico	2. Un obra del período Romántico	2. Uno de los siguientes conciertos: MOZART K466, K467, K482, K488, K491, K503, K537, K595, BEETHOVEN no.1, no.2
3. Obra comisionada para el concurso, de BETTI OLIVERO	3. Obra comisionada para el concurso, de AVNER DORMAN	3. Uno de los siguientes conciertos: BEETHOVEN no.3, no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2 SCHUMANN op.54 LISZT no.1, no.2 BRAHMS no.1, no.2 TCHAIKOVSKY no.1 GRIEG LA menor RACHMANINOV no.2, no.3 RAVEL Sol mayor BARTOK no.2, no.3 PROKOFIEV no.2, no.3

Tabla 28. Repertorio del 30° Concurso Internacional de Piano “Alessandro Casagrande” 2014

Primera etapa duración máx. 35 min.	Segunda etapa duración máx. 45 min.	Semifinal duración máx. 70 min.	Final
1. Un estudio de CHOPIN	1. Una sonata de BEETHOVEN excepto op.13, op.14, op.27 no.2, op.49, op.78, op.79, op.106	1. Una obra importante (opus completo) de SCHUBERT, SCHUMANN o BRAHMS (Brahms op.35 sólo un libro)	1. Un quinteto para piano, elegir entre: SCHUMANN op.44 BRAHMS op.34 DVORAK op.81
2. Un estudio de LISZT, DEBUSSY, RACHMANINOV, PROKOFIEV, SCRIABIN, BARTOK o LIGETI	2. Obras de libre elección	2. Una obra publicada escrita después de 1950	2. Un concierto, a elegir entre: MOZART K466, K488, K491 BEETHOVEN op.15, op.37, op.58 SCHUMANN op.54 CHOPIN op.11, op.21 SAINT-SAËNS op.22
3. Obras de libre elección		3. Obras de libre elección	

Tabla 29. Repertorio del 5º Concurso Internacional de Piano “Top of the World” 2017

Primera etapa duración máx. 30 min.	Semifinal duración máx. 55 min.	Final
1. Recital con obras de libre elección	1. Recital con obras de libre elección	1. Uno de los siguientes conciertos: BEETHOVEN no.3, no.4, no.5 BRAHMS no.1 CHOPIN no.1, no.2 GRIEG La menor LISZT no.1 no.2 PROKOFIEV no.2, no.3 RACHMANINOV no.2, no.3 RAVEL Sol mayor SCHUMANN La menor TCHAIKOVSKY no.1

Tabla 30. Repertorio del 20º Concurso Internacional de Piano de Valencia “Premio Iturbi” 2017

Primera etapa duración máx. 30 min.	Segunda etapa duración máx. 40 min.	Semifinal duración máx. 55 min.	Final
1. Una sonata de SCARLATTI o SOLER	1. Una sonata o variaciones, a elegir entre las de HAYDN, MOZART, BEETHOVEN o SCHUBERT	1. Una obra romántica de importancia musical y pianística	1. Un concierto, a elegir entre los siguientes: BEETHOVEN no.3, no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2
2. Dos obras de CHOPIN, a elegir entre Improptus, Nocturnos o Mazurcas	2. Un estudio de CHOPIN	2. Obras de libre elección, no interpretadas en las etapas anteriores	MOZART K466, K467, K482, K488, K503 SCHUMANN op.54 LISZT no.1, no.2

3. Una obra de importancia musical y pianística libremente elegida por el candidato	3. Una obra, a elegir entre los siguientes compositores españoles: ALBENIZ Una obra de “Iberia”, incluyendo “Navarra” o “La Vega” GRANADOS Una obra de “Goyescas” o “El Pelele” FALLA “Fantasía Bética” o dos de las “4 Piezas Españolas”	3. Obra comisionada especialmente para el concurso	BRAHMS no.1, no.2 TCHAIKOVSKY no.1 SAINT-SAËNS no.2 RAVEL Sol mayor RACHMANINOV no.2, no.3, Rapsodia sobre un tema de Paganini
---	--	--	---

Tabla 31. Repertorio del Concurso Internacional de Piano “Beethoven” Viena
2017

Pre-selección	Primera etapa	Segunda etapa	Final
1. Una de las siguientes obras de BEETHOVEN sonatas de op. 2/1 a op. 26 (excepto op. 14/1 y 14/2)	1. Una de las siguientes obras de BEETHOVEN Sonatas de op. 27 a op. 90 (excepto op. 49/1, 49/2 y op. 79)	1. Una de las siguientes obras de BEETHOVEN sonatas de op. 2/1 a op. 26 (excepto op. 14/1 y 14/2)	1. Uno de los siguientes conciertos de BEETHOVEN Op. 15, Op. 19, Op. 37
2. Una de las siguientes obras de BEETHOVEN Sonatas de op. 27 a op. 90 (excepto op. 49/1, 49/2 y op. 79)	Una de las siguientes variaciones de BEETHOVEN op. 34, op. 35*, 24 variaciones sobre el aria: “Venni amore” de V. Righini WoO 65; 12 variaciones sobre una dance rusa del ballet “Das Waldmädchen” de R. Wranitzky WoO 71; 32 variaciones do menor WoO 80	2. Una de las siguientes obras de BEETHOVEN Sonatas op. 101*, 106*, 109, 110, 111* o variaciones op. 120* (Variaciones Diabelli)	2. Uno de los siguientes conciertos de BEETHOVEN Op. 58, Op. 73
3. Una de las siguientes obras de BEETHOVEN Sonatas op. 101*, 106*, 109, 110, 111* o variaciones op. 120* (Variaciones Diabelli)	3. Una de las siguientes obras de BEETHOVEN Bagatelles op.33, Rondos op. 51/1, 51/2, Fantasía op. 77, Polonesa op. 89, Bagatelles op. 119, Bagatelles op. 126, Rondo op. 129 o Andante favori WoO 57		

<p>4. Una de las siguientes variaciones de BEETHOVEN op. 34, op. 35*, 24 variaciones on the ariette: “Venni amore” de V. Righini (1790) WoO 65; 12 variaciones sobre una dance rusa del ballet “Das Waldmädchen” de R. Wranitzky WoO 71; 32 variaciones do menor WoO 80</p>			
---	--	--	--

*Al menos una de estas obras es obligatoria

Tabla 32. Repertorio del Concurso Internacional de Piano y Órgano “M. K. Ciurlionis” 2019

Primera etapa	Segunda etapa duración máx. 50-60 min.	Final
<p>1. Un preludeo y fuga de BACH, a elegir entre: Libro I: Do# mayor, Mib mayor, Mib menor. Libro II: Do# menor, Mi menor, Fa# menor, Lab mayor, Sol# menor</p>	<p>1. Una obra de las siguientes de K. CIURLIONIS Variaciones sobre el tema <i>Sefaa Esec</i>, VL258; Variaciones sobre el tema <i>Besacas</i>, VL265; <i>Pequeña Sonata</i>, VL269, 270, 271, 271a; <i>El mar</i>. Ciclo de pequeños paisajes, VL317</p>	<p>1. Un concierto, a elegir entre: BEETHOVEN no.3, no.4, no.5 SCHUMANN op.54 BRAHMS no.1</p>

<p>2. Un estudio virtuoso de CHOPIN (excepto op.10 no.3, no.6 y op.25 no.7) o LISZT o RACHMANINOV (excepto op.33 sol menor, do menor y op.39 la menor y do menor)</p>	<p>2. Obra comisionada para el concurso, de compositor Lituano. Elegir entre: TOMAS KUTAVIČIUS <i>Luciérnaga</i> JULIUS ANDREJEVAS <i>Un grabado</i> VLADAS BAGDONAS <i>Acuarela, Danza del payaso</i> VYTAUTAS BARKAUSKAS <i>Leyenda de M.K. Čiurlionis, Segunda leyenda de About Čiurlionis, Tercera Leyenda de Čiurlionis</i> KEŠTUTIS BIELIUKAS <i>Pastorale</i> RIČARDAS BIVEINIS <i>Una Visión</i> ALGIRDAS MARTINAITIS <i>La piscina de Siloam</i> VYTAUTAS MONTVILA <i>Altar, Espejismo</i> ALVIDAS REMESA <i>Estigmas 5 miniaturas</i> ANATOLIJUS ŠENDEROVAS <i>Bocetos de M.K. Čiurlionis</i> RAMINTA ŠERKŠNYTĖ <i>Tres preludios</i> JUOZAS ŠIRVINSKAS <i>Campana de la esperanza y ansiedad</i> STASYS VAINIŪNAS <i>Lamento</i></p>	<p>CHOPIN no.1, no.2 LISZT no.1 TCHAIKOVSKY no.1 PROKOFIEV no.3 SAINT-SAËNS no.2 RACHMANINOV no.3, Rapsodia sobre un tema de Paganini</p>
<p>3. Una sonata, a elegir entre: BEETHOVEN (excepto Op.2 No.1, Op.10 No.1, Op.49 No.2, Op.79, Op.106) HAYDN Hob. XVI / 49, 50, 52, MOZART (excepto KV135, KV545)</p>	<p>3. Una o varias obras de compositores de los s.XIX-S.XX</p>	
<p>4. Una obra de las sig. de K. ČIURLIONIS VL163a, VL169, VL182a, VL185, VL186, VL187, VL239, VL246, VL247.</p>		

**Tabla 33. Repertorio del 8º Concurso Internacional de Piano “Franz Liszt”
Weimar-Bayreuth 2015**

Primera etapa	Segunda etapa	Semifinal	Final
1. Preludio y fuga J. S. BACH	1. Una sonata de BEETHOVEN excepto op.14, op.49, op.54, op.78, op.106	1. Sonata en Si menor S178 de LISZT	1. Una de los siguientes obras para piano y orquesta de LISZT: Concierto Mib mayor S124
2. Un estudio de CHOPIN	2. Un estudio de LIGETI		Concierto La mayor S125
3. Un estudio de LISZT	3. Una obra de libre elección de LISZT		Totentanz S126
4. Una transcripción de lied SCHUBERT/LISZT	4. Una transcripción de ópera de WAGNER/LISZT o Phantasiestück über Motive aus Rienzi S.439		

Tabla 34. Repertorio del 13° Concurso Internacional de Piano “Géza Anda” 2015

Pr-selección/Primera etapa	Segunda etapa	Final
<p>1. Recital comprendido por obras de la siguiente lista: MOZART Sonatas K280, K330, K533, K576, Fantasía K475 BEETHOVEN Sonatas no.6, no.11, no.13, no.18, no.26, no.28, no.30, no.31, 15 Variaciones Eroica op.35, 6 Bagatelles op.126 SCHUBERT Sonatas D568, D664, D845, D850, D894, D958, 3 Piezas D946 SCHUMANN Davidsbündlertänze op.6, Phantasiestücke op.12, Kreisleriana op.16, Humoreske op.20, Sonata op.22 BRAHMS Sonata op.5, 4 Baladas op.10, Variaciones op.21/1, 8 piezas op.76, Fantasías op.116 6 piezas op.118 CHOPIN Sonata op.35, 4 impromptus op.29, op.26, op.51, op.66, Barcarola y Polonesa-fantasía no.7, Scherzo no.4 y Balada no. 4 BARTOK Suite op.14 y Out of doors Sz81, Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras op.20 y Sonata Sz80 DEBUSSY Images I y II, Estampes y Isle joyeuse RAVEL Miroirs, Valses nobles y sentimentales y Jeux d'eau</p>	<p>1. Un concierto de MOZART, a elegir entre los siguientes: No.17 K453 No. 19 K459 No. 24 K491 No.26 K537</p>	<p>1. Un concierto, a elegir entre los siguientes: BEETHOVEN No.1, no.2, no.3, no.4, no.5 SCHUMANN op.54 BRAHMS no.1, no.2 CHOPIN no.1 RACHMANIN OV no.2, no.3 BARTOK no.2</p>

Tabla 35. Concursos internacionales de música que incluyen constante o periódicamente entre sus ediciones una categoría para piano.

En la tabla se muestran el nombre del concurso, su ubicación, fecha de fundación, fecha de su integración a la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música y su sitio web.

CONCURSO	UBICACIÓN	FUNDACIÓN	WFIMC	SITIO WEB
Concurso Internacional “Jeunesses Musicales”	Belgrado, Serbia	1971	1974	http://www.muzicka-omladina.org/en/
Concurso Internacional de Música de Cologne	Cologne, Alemania		1988	http://imwk.hfmt-koeln.de/en/profile.html
Concurso Internacional de Música de Geneva	Geneva, Suiza	1939	1957	www.concoursgeneve.ch
Concurso “Queen Elizabeth	Bruselas, Bélgica	1938	1957	www.cmireb.be
Concurso Internacional “Johann Sebastian Bach”	Leipzig, Alemania	1950	1965	www.bach-leipzig.de
Concurso Internacional de Música de Montréal	Montréal, Canadá	2002	2004	www.concoursmontreal.ca
Concurso Internacional “Tchaikovsky”	Moscú, Rusia	1958	1971	http://tchaikovskycompetition.com/en/
Concurso Internacional de Música ARD	Munich, Alemania	1951	1957	www.ard-musikwettbewerb.de
Concurso Internacional “George Enescu”	Bucarest, Rumania	1958	2002	http://festivalenescu.ro/
Concurso Internacional de Música Primavera Praga	Praga, República Checa	1948	1957	www.festival.cz
Concurso Internacional Mozart	Salzburgo, Austria	1975	1990	http://www.uni-mozarteum.at/de/
Concurso Internacional de Música de Sendai	Sendai, Japón	2001	2005	www.simc.jp
Concurso Internacional de Música de Seoul	Seoul, Corea del Sur	2004	2009	www.seoulcompetition.com

Concurso Internacional de Piano y Órgano “M. K. Ciurlionis”	Vilnius, Lituania	1965	1994	http://www.ipmc.lt/
Concurso Internacional “Isang Yun”	Tongyeong, Corea del Sur	2003	2006	http://www.isangyuncompetition.org/
Concurso Internacional de Ejecución Musical “Dr. Luis Sigall”	Viña del Mar, Chile	1974	1981	www.culturaviva.cl
Concurso Internacional “Aram Khachaturian”	Yerevan, Armenia	2003	2013	www.akhic.am
Concurso Internacional “Robert Schumann”	Zwickau, Alemania	1956	1961	www.schumannzwickau.de
Concurso Internacional de Piano “Marguerite Long”	París, Francia	1943	1957	http://www.long-thibaud-crespin.org/

Tabla 36. Repertorio del Concurso Internacional de Geneva, Piano 2014

Primera etapa duración máx. 30 min.	Segunda etapa duración máx. 30 min.	Semifinal duración máx. 30 min.	Final
1. Una pieza de libre elección de BRAHMS, CHOPIN, SCHUBERT o SCHUMANN	1. Una sonata de BEETHOVEN	1. Un recital con programa de libre elección. Debe incluir una obra escrita después de 1950.	1. Un concierto de MOZART, a elegir entre: no. 11, no.12, no.13, no.14
2. Una obra clásica corta, como: Rondó de MOZART, Variaciones de HAYDN o Andante de BEETHOVEN	2. Una obra francesa, entre: DEBUSSY, RAVEL, POULENC o FAURÉ		2. Concierto, a elegir entre: BEETHOVEN no.3, no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2
3. Tres preludios de libre elección de FRANK MARTIN	3. Obra obligatoria: “Lightings” de WILLIAM BLANK		LISZT no.1, no.2 SAINT-SAËNS no.2, no.4 SCHUMANN op-54 PROKOFIEV no.2, no.3 BARTOK no.3

**Tabla 37. Repertorio del Concurso Internacional “Queen Elizabeth”, Piano
2016**

Pre-selección	Primera etapa	Semifinal	Final
1. J. S. BACH. Preludio y fuga	1. J. S. BACH. Preludio y fuga, a elegir entre los siguientes: BWV 846, 848, 850, 851, 854, 856, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 868, 870, 871, 872, 875, 876, 880, 882, 884, 888 o 893	1. Una obra sin publicar, comisionada especialmente para el concurso.	1. Una obra, comisionada especialmente para el concurso.
2. HAYD, MOZART, BEETHOVEN o SCHUBERT. Una sonata	2. HAYD, MOZART, BEETHOVEN o SCHUBERT. Una sonata, 1er movimiento.	2. Dos programas de recital de máx 35 min cada uno, que consistan de una o dos obras elegidas por el candidato.	2. W. A. MOZART El concierto interpretado en la etapa anterior.
3. F. CHOPIN. Un estudio	3. CHOPIN un estudio; LISZT un estudio; DEBUSSY un estudio y un estudio a elegir entre los siguientes: BARTOK, DUSAPIN, LIGETI, MESSIAEN, OHANA, PROKOFIEV, RACHMANINOV, RAUTAVAARA, SCRIBIN o STRAVINSKY	3. W. A. MOZART un concierto, a elegir ente los siguientes: K. 466, K. 467, K. 503 y K. 537	
4. Una obra libre			

**Tabla 38. Repertorio del Concurso Internacional “Johann Sebastian Bach”,
Piano 2014**

Primera etapa	Segunda etapa	Semifinal	Final
1. J. S. BACH Dos invenciones BWV 772-786 y dos sinfonías BWV 787-801	1. J. S. BACH Una suite francesa BWV 813-817, o Suite en La menor BWV 818a; o Suite Mib mayor BWV 819a	1. J. S. BACH Una partita 826-830; o Overtura en Si menor BWV 831	1. Fantasía cromática y fuga en Re menor BWV 903; o concierto italiano en Fa mayor BWV 971
2. J. S. BACH Un prelude y fuga, elegir entre: BWV 874, 879, 882, 885, 890 y 891	2. PAUL HINDEMITH Klaviermusik: Übung in drei Stücken op.37 no.1; Vier aufeinanderfolgende Sätze (de Ludus tonalis); o SHOSTAKOVICH Un prelude y fuga op.87 no.1-24	2. J. S. BACH Una toccata BWV 910-916	2. J. S. BACH Concierto en Re menor BWV 1052; o Concierto en Re mayor BWV 1054; o CARL PHILIPP EMANUEL BACH Concierto en Re menor Wq 17; o Concierto en Si mayor Wq 25
	3. MOZART Prelude y fuga Do mayor KV 394; o Sonata Re mayor KV 576		
	4. MENDELSSOHN Un prelude y fuga op.35 no.1-6		

**Tabla 39. Repertorio del Concurso Internacional de Música de Montréal
Piano 2017**

Preselección	Primera etapa duración máx. 45 min.	Semifinal duración máx. 60 min.	Final
1. Un prelude y fuga de J. S. BACH	1. Recital con repertorio de libre elección*	1. Recital con repertorio de libre elección*	1. Un concierto para piano y orquesta, elegido por el concursante. La elección está sujeta a la aprobación de las autoridades del concurso.

2. El primer movimiento de una Sonata clásica		2. Obra obligatoria, que será dada a conocer en marzo de 2017	
3. Un estudio virtuoso			
4. Dos obras de elección libre			

*El concursante debe incluir por lo menos una obra clásica y una obra romántica en la primera y segunda etapas.

*El concursante debe incluir por lo menos una obra de J. S. BACH en la primera o segunda etapa para ser elegible para el Premio Bach de \$1, 000

*El concursante debe incluir por lo menos una obra de F. CHOPIN en la primera o segunda etapa para ser elegible para el Premio Chopin de \$1, 000

Tabla 40. Repertorio del Concurso Internacional “Tchaikovsky”, Piano 2015

Primera etapa duración 40-50 min.	Semifinal duración 50-60 min.	Final
1. Un preludio y fuga J. S. BACH	1. Recital con repertorio de libre elección. El programa debe incluir una o más obras de uno o más de los siguientes compositores rusos: M. BALAKIREV, A. GLASUNOV, N. MEDTNER, M. MUSSORGSKY, N. MYASKOVSKY, S. PROKOFIEV, RACHMANINOV, A. SCRIABIN, R. SHCHEDRIN, D. SHOSTAKOVICH, I. STRAVINSKY, P. TCHAIKOVSKY.	1. Concierto de Tchaikovsky no.1 o no.2
2. Una sonata clásica	2. Un concierto de MOZART, a elegir entre: K. 271, K. 414, K.466, K. 467, K. 488, K. 491, K. 595	2. Un concierto elegido por el concursante, exceptuando el concierto de la segunda etapa.
3. Una o más obras de TCHAIKOVSKY, de libre elección		
3. Tres estudios virtuosos, uno de CHOPIN, uno de LISZT y uno de RACHMANINOV		

Tabla 41. Repertorio del Concurso Internacional “George Enescu” 2016

Primera etapa duración aprox. 20 min.	Segunda etapa duración aprox. 50 min.	Semifinal duración aprox. 40 min.	Final
1. BACH Preludio y fuga	1. BEETHOVEN una sonata, a elegir entre: op.10 no.1; op.14 no.1; op.14 no.2; op. 49 no.1; op. 49 no.2; op. 78; op. 90 y op.106	1. Una obra compuesta por G. ENESCU, a elegir entre: Suite para piano op.10 no.2; Sonata op. 24 no. 1; Sonata op. 24 no.3	1. Un concierto, a elegir entre: MOZART, BEETHOVEN, CHOPIN, SCHUMANN, LISZT, GRIEG, BRAHMS, TCHAIKOVSKY, RACHMANINOV no. 2 o no.3, PROKOFIEV no. 2 y BARTOK no. 3
2. Una obra a elegir entre las siguientes: HAYDN una sonata, MOZART una sonata o SCARLATTI tres sonatas	2. Una obra compuesta en el s. XX, a elegir entre: RACHMANINOV, PROKOFIEV, SKRIABIN, DEBUSSY, RAVEL, BARTOK y JANACEK. Con excepción de los estudios de Rachmaninov y Scriabin.	2. Una obra romántica, a elegir entre: SCHUMANN, SCHUBERT, LISZT, BRAHMS, CHOPIN, MENDELSSOHN, FRANCK.	
3. Un estudio de CHOPIN o LISZT			
4. Un estudio de SCRIBIN o Debussy			

Tabla 42. Repertorio del Concurso Internacional “Mozart”, Piano 2016

Preselección	Primera etapa	Segunda etapa duración aprox. 50 min	Semifinal	Final
1. Un movimiento de una sonata de MOZART, elegir entre: K.279, K.280, K.281, K.282, K.283	1. Una sonata de MOZART, elegir entre: K.279, K.280, K.281, K.282, K.283	1. Una de las siguientes sonatas de MOZART: K.284, K.309, K.310, K.311, K.330, K.331, K.332, K.333, K.457, K.533, K.570, K.576	1. Uno de los siguientes conciertos de MOZART: K413, K414, K415, K449 (acompañados por cuarteto de cuerdas)	2. Uno de los siguientes conciertos de MOZART: K271, K466, K467, K488, K595
2. Una de las siguientes obras de MOZART: Fantasía y fuga Do mayor K. 394; Fantasía Do menor K. 475; Rondo La menor K. 511; Adagio Si menor K. 540 and Giga Sol mayor K. 574; Fantasía Re menor K. 397 y Rondó Re mayor K. 485	2. Tres danzas de una de las siguientes obras de MOZART: Tres minuets de: 12 Minuets K103; Tres minuets de: 11 Minuets K176; Tres minuets de: 8 Minuets K315a; Tres contradanzas de: Contradances K269b	2. Una de las siguientes variaciones de MOZART: 12 variaciones Do mayor K179; 12 variaciones Do mayor K265; 12 variaciones Mib mayor K353; 12 variaciones Mib mayor K354; 6 variaciones Fa mayor K398; 10 variaciones Sol mayor K455; 12 variaciones Sib mayor K500; 9 variaciones Re mayor K573; 8 variaciones Fa mayor K613		
	3. Una de las siguientes obras de MOZART: Fantasía y fuga Do mayor K. 394; Fantasía Do menor K. 475; Rondo La menor K. 511; Adagio Si menor K. 540 and Giga Sol mayor K. 574; Fantasía Re menor K.	3. Una o varias obras de MANDELSSOHN, CHOPIN o DEBUSSY, de libre elección.		

	397 y Rondó Re mayor K. 485			
		4. Obra comisionada de REINHARD FEBEL		

Tabla 43. Repertorio del Concurso Internacional de Música de Sendai, Piano 2016

Preselección	Primera etapa duración 35-40 min	Semifinal	Final
1. Una Sonata de HAYDN, MOZART o BEETHOVEN	1. Recital con obras de libre elección*. Se debe incluir una o varias obras que en total duren 10 o más minutos, a elegir entre los siguientes compositores: BACH, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, MENDELSSOHN, CHOPIN, SCHUMANN o BRAHMS	1. Un concierto de BEETHOVEN no.3 o no.4	1. Un concierto, a elegir entre: BEETHOVEN no.5 CHOPIN no.1, no.2 LISZT no.1, no.2 SCHUMANN po.54 BRAHMS no.1, no.2 TCHAIKOVSKY no.1 RACHMANINOV no.2, no.3, Rapsodia sobre un tema de Paganini RAVEL Sol mayor BARTOK no.3 PROKOFIEV no.2, no.3
2. Un estudio de CHOPIN			2. Un concierto de MOZART, a elegir entre: K450, K451, K453, K456, K459
3. Una obra de libre elección			

*Obras con técnicas excepcionales como piano preparado o clusters no son aceptadas

**Tabla 44. Repertorio del Concurso Internacional de Música de Seoul, Piano
2017**

Primera etapa duración 25-30 min.	Segunda etapa duración 40-45 min.	Semifinal duración 60-65 min.	Final
1. Una sonata completa de HAYDN o MOZART	1. Una obra importante de CHOPIN, SCHUAMANN, LISZT, BRAHMS o FRANCK	1. Una de las siguientes sonatas de BEETHOVEN: Para violín y piano, op.12 no.1, no.2, no.3 Para cello y piano, op.5 no.1, no.2	1. Un concierto, a elegir entre: MOZART K271, K466, K467, K482, K488, K491, K503 BEETHOVEN no.1-no.5 CHOPIN no.1, no.2 SCHUMANN op.54 LISZT no.1, no.2 TACHIKOVSKY no.1, no.2 BRAHMS no.1, no.2 RAVEL Sol mayor BARTOK no.2, no.3
2. Obras de libre elección	2. Obras de libre elección		PROKOFIEV no.2, no.3 RACHMANINOV no.1, no.2, no.3, Rapsodia sobre un tema de Paganini

Tabla 45. Repertorio del Concurso Internacional “Isang Yun” Piano 2016

Preselección duración 25-30 min.	Primera etapa duración 35-40 min.	Semifinal duración 45-50 min.	Final
1. Un estudio de CHOPIN	1. Una sonata de HAYDN , MOZART o BEETHOVEN	1. ISANG YUN Interludio para piano (1982)	1. Un concierto, a elegir entre: BEETHOVEN no.3, no.4
2. Una obra de elección libre	2. Un obra de libre elección. Se puede repetir la obra de la preselección.	2. Obras de libre elección.	CHOPIN no.1, no.2 BRAHMS no.1 TCHAIKOVSKY no.1 RACHMANINOV no.2
	3. ISANG YUN: Cinco piezas para piano (1958)		PROKOFIEV no.3

Tabla 46. Repertorio del Concurso Internacional “Aram Kachaturian” Piano

2014

Primera etapa duración máx. 45 min.	Semifinal duración más. 60 min.	Final
1. Sonata o variaciones de HAYDN, MOZART, BEETHOVEN o SCHUBERT	1. Recital con obras de libre elección	1. Una obra para piano y orquesta de KACHATURIAN, a elegir entre: Concierto en Reb mayor Concierto-rapsodia para piano y orquesta
2. Una obra de KACHATURIAN, a elegir entre: Toccata para piano, Poema para piano, 3er movimiento de la sonata para piano, Un recitativo y fuga o Vocalización para piano		2. Un concierto, a elegir entre: BEETHOVEN no.4, no.5 CHOPIN no.1, no.2 BRAHMS no.1 SAINT-SAËNS no.2 TCHAIKOVSKY no.1 RACHMANINOVV no.2, no.3, Rapsodia sobre un tema de Paganini PROKOFIEV no.2, no.3

Tabla 47. Concurso Internacional “Robert Schumann” Piano 2016

Primera etapa duración 20-30 min,	Semifinal duración 35-45 min.	Final
1. Una de las siguientes obras: R. SCHUMANN 2 fugas de Cuatro fugas op.72, 3 fughettas de Siete piezas para piano en forma de fughetta op.126 CLARA SCHUMANN 1 preludio y fuga del op.16 o Fa# menor MENDELSSOHN 1 preludio y fuga de op.35 F. E. WILSING 2 fugas de Tres fugas para pianoforte	1. Una de las siguiente obras de SCHUMANN: Sonata op.22 y Toccata op.7 o Allegro op.8; Davidsbündlertänze op.6; Carnaval op. 9; Sonata op.11 Fantasiestücke op.12; Estudios sinfónicos op.13, Sonata op.14; Kreisleriana op.16; Fantasía op.17; Humoresque op.20; Carnaval de Vienna op.26	1. Una de las siguientes obras para piano y orquesta de SCHUMANN: Concierto op.54 Introducción y Allegro appassionato-Pieza de concierto op-92 y Concierto Allegro e introducción op.134

2. SCHUMANN Un estudio, ya sea de los Estudios sobre los Caprichos de Paganini op.3 (excepto no.3); o de los Estudio de Concierto op-10 según los Caprichos de Paganini	2. Una obras de las siguientes: CLARA SCHUMANN Variaciones de concierto op.8, Dos scherzos op.10 y op.14; MENDELSSOHN Variaciones op.54; CHOPIN Balada op.23; REINECKE Balada op.20; BRAHMS Scherzo op.4	
3. Un estudio de CHOPIN, excepto: op.10 no.3, no.6, no.9 y no.11; y op.25 no1, no.2, no.7 y no.9	3. Una estudio de DEBUSSY, BARTOK, LIGETI, KAPUSTIN	
4. Una de las siguientes obras de SCHUMANN: Variaciones Abegg op.1, Papillons op.2, Intermezzi op.4, Impromptus op.5, Novelleten op.21, Nachstücke op.23, Romanzen op.28, Piezas para piano op.32, Cuatro marchas op.76, Waldszenen op.82, Gesänge fer Frühe op.133		

Tabla 48. Universidades y conservatorios de música

UNIVERSIDAD/CONSERVATORIO	UBICACIÓN	SITIO WEB
The Juilliard School of Music	Nueva York, Estados Unidos	http://www.juilliard.edu/
Curtis Institute of Music	Filadelfia, Estados Unidos	http://www.curtis.edu/
Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin	Berlín, Alemania	http://www.hfm-berlin.de/
Manhattan School of Music	Nueva York, Estados Unidos	http://www.msmnyc.edu/
Mozarteum	Salzburgo, Austria	https://www.uni-mozarteum.at/de/
Cleveland Institute of Music	Cleveland, Estados Unidos	https://www.cim.edu/
Eastman School of Music	Rochester, Estados Unidos	http://www.esm.rochester.edu/
Conservatoire Supérieur de Paris	París, Francia	http://www.conservatoiredeparis.fr/

Tabla 49. The Juilliard School of Music

Preselección	Audición en vivo
1. Estudio de CHOPIN	1. Un preludio y fuga de BACH
2. Una de las siguientes sonatas: BEETHOVEN excepto op.14, op.49 y op.79 HAYDN Hob. 20, 23, 32, 46, 49, 50, 52 MOZART K281, 284, 310, 332, 333, 457, 533, 576 SCHUBERT D568, 784, 845, 850, 894, 958, 959, 960, Wanderer Fantasie D760	2. Una de las siguientes sonatas: BEETHOVEN excepto op.14, op.49 y op.79 HAYDN Hob. 20, 23, 32, 46, 49, 50, 52 MOZART K281, 284, 310, 332, 333, 457, 533, 576 SCHUBERT D568, 784, 845, 850, 894, 958, 959, 960, Wanderer Fantasie D760
3. Una obra sustancial de CHOPIN, SCHUMANN, BRAHMS, LISZT o MENDELSSOHN Estudios, nocturnos, pequeñas danzas, vales u obras comparables no son aceptables.	3. Una obra sustancial de CHOPIN, SCHUMANN, BRAHMS, LISZT o MENDELSSOHN Estudios, nocturnos, pequeñas danzas, vales u obras comparables no son aceptables.
	4. Dos estudios virtuosos, uno de CHOPIN y otro a elegir entre: BARTOK, LIGETI, LISZT, PROKOFIEV, RACHMANINOS, SRIABIN, STRAVINSKY
	5. Una obra sustancial, o colección de obras de libre elección que sea de un estilo y compositor diferente a los anteriores y no menor a seis minutos de duración

Tabla 50. Curtis Institute of Music

Audición en vivo
1. Una obra completa de J. S. BACH
2. Una sonatas completa de las siguientes: MOZART todas excepto K545 BEETHOVEN todas excepto op.49
3. Una sección rápida y otra lenta de alguna obra para piano solo, de CHOPIN No se aceptan obras para piano y orquesta

4. Una obra sustancial de por lo menos diez minutos de duración, a elegir por el candidato

Tabla 51. Conservatoire Supérieur de Musique et Dance de Paris

Pre-selección	Audición en vivo
1. Preludio y fuga de BACH	1. Prueba de lectura
2. Dos estudios. Uno de CHOPIN otro de elección libre	2. Un programa obligatorio que se dará a conocer dos meses antes de la prueba final
3. Dos obras de elección libre. Una debe ser del período clásico o romántico, la otra moderna o contemporánea	

Tabla 52. Manhattan School of Music

Pre-selección	Audición en vivo
1. Dos obras de estilo contrastante	1. Preludio y fuga de BACH
	2. Una sonata completa de HAYDN, MOZART, SCHUBERT o BEETHOVEN
	3. Una o varias obras completas del s.XIX
	4. Obra completas de s.XX o s.XXI

Tabla 53. Eastman School of Music

Pre-selección	Audición en vivo
1. Dos obras de estilos diferentes	1. Un estudio virtuoso de CHOPIN, LISZT, RACHMANINOV, SCRIABIN, DEBUSSY, PROKOFIEV, STRAVINSKY o BARTOK. Estudios en tempo lento no son aceptables
2. Un estudio virtuoso de CHOPIN, LISZT, RACHMANINOV, SCRIABIN, DEBUSSY, PROKOFIEV, STRAVINSKY o BARTOK. Estudios en tempo lento no son aceptables	2. Un obra de BACH que contenga Preludio y Fuga
	3. Una sonata clásica de HAYDN, MOZART, BEETHOVEN o SCHUBERT
	4. Una obra romántica del s.XIX
	5. Una obra de los s.XX y s.XXI

Tabla 54. Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin

Preselección	Audición en vivo
1. Dos obras del repertorio de examen que serán elegidas por el jurado de audición al momento de la prueba	1. Preludio y fuga de J. S. BACH
	2. Una sonata clásica
	3. Una obra romántica (ejemplo, Balada de CHOPIN)
	4. Una obra moderna de elección libre
	5. Un estudio virtuoso
	Lectura a primera vista

Tabla 55. Mozarteum University Salzburg

Audición en vivo
1. Un estudio virtuoso
2. Una obra de J. S. BACH
3. Una sonata clásica de HAYDN, MOZART o BEETHOVEN
4. Una obra romántica o una moderna

Tabla 56. Cleveland Institute of Music

Pre-selección	Audición en vivo
1. Preludio y fuga de BACH	1. Preludio y fuga de BACH
2. Uno o más movimientos de una sonata de HAYDN, MOZART, BEETHOVEN o SCHUBERT	2. Una sonata completa de HAYDN, MOZART, BEETHOVEN o SCHUBERT
3. Un estudio virtuoso de CHOPIN	3. Una obra romántica sustancial del s.XIX
4. Una pieza de libre elección	4. Una obra del s.XX o s.XXI
	3. Un estudio virtuoso de CHOPIN