

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**ACERCAMIENTO DE LA MÚSICA CLÁSICA
AL PÚBLICO DEL SIGLO XXI**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
Irene Pascual Insa

Dirigida por:
David Roldán-Garrote
Vicente Liern Carrión

Valencia, septiembre de 2015

RESUMEN – RESUM - ABSTRACTC

La relación entre el público y su asistencia a conciertos de música clásica es una de las mayores preocupaciones que tienen los profesionales al desarrollar las programaciones que ofrecen en sus salas. En esta investigación nos propusimos acercarnos a los especialistas y a los usuarios para, desde diferentes perspectivas, analizar cuáles son los principales criterios por los que se rigen los programadores al elaborar sus temporadas y qué efecto provoca esto en el público. Diseñamos estrategias para medir el impacto de dichos criterios y estudiamos la opinión de unos oyentes específicos, con la finalidad de encontrar sinergias entre estos perfiles.

Indicadores culturales, indicadores sintéticos, estadística descriptiva, programadores musicales, expertizaje.

* * *

La relació entre el públic i la seua assistència a concerts de música clàssica és una de les majors preocupacions que tenen els professionals en desenvolupar les programacions que ofereixen en les seues sales. En aquesta recerca ens vam proposar acostar-nos als especialistes i als usuaris per a, des de diferents perspectives, analitzar quins són els principals criteris pels quals es regeixen els programadors en elaborar les seues temporades i quin efecte provoca açò en el públic. Dissenyem estratègies per a mesurar l'impacte d'aquests criteris i estudiem l'opinió d'uns oients específics, amb la finalitat de trobar sinergias entre aquests perfils.

* * *

The correlation between the audience and their attendance to classical music concerts is one of the biggest concerns that professionals have when planning the programmes they offer in their Halls. In this doctoral work we intended to contact music experts and users in order to be able the analyse, from a variety of perspectives, the main criteria organizers have to plan their classical music seasons and how the public reacts to this information. We designed strategies to measure the impact of those criteria and evaluated some selected listener's opinions so that we could find possible synergies between the parameters previously mentioned.

AGRADECIMIENTOS:

Son muchas las personas a las que debo agradecer el empeño que me embarcó en el proceder de esta tesis doctoral, aunque sin duda indiscutible, los dos grandes pilares en los que me he apoyado son en mis queridos directores: el Dr. Vicente Liern Carrión y el Dr. David Roldán Garrote. Su inestimable ayuda, apoyo y paciencia han sido vitales en todo este proceso.

Agradezco a todos los entrevistados la buena predisposición que han manifestado para atenderme, su implicación desinteresada ha sido fundamental para el buen desarrollo de esta investigación. Sobre todo tengo presente a Antonio Moral, por su generosidad y gentileza para conmigo. También quisiera agradecer a Félix Alcaraz el tiempo que me ha dedicado dentro de su apretada agenda, siempre dispuesto a recibirme y solventar cualquier duda. De un modo muy especial quisiera recordar a Inmaculada Tomás, agradecerle la última conversación que mantuvimos, sus palabras de ánimo y sabiduría, así como todo el tiempo que me dedicó, sin prisas.

Gracias a todos los programadores que han colaborado en esta investigación, cuya aportación ha sido básica para su desarrollo. Del mismo modo, agradezco a mis compañeros de los conservatorios superiores de Valencia (Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo”), Madrid (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) y Barcelona (Escuela Superior de Música de Cataluña) la ayuda que me han prestado mediante la distribución del cuestionario a sus alumnos. En particular a Olga por su talante tan bondadoso. Sin su participación hubiera resultado muy difícil esta tarea.

Gracias al personal de instituciones como INAEM, CNDM, OCNE y Palau de la Música de Valencia por haberme facilitado el trabajo de campo proporcionándonos información y documentación.

Le doy las gracias a mis compañeros del CRIF “Las Acacias”, en particular a mi estimado Departamento de Enseñanzas Artísticas, Culturales y Deportivas, por haberme escuchado, acompañado y asesorado en este proceso. Muy especialmente a María, Jesús, Marga y José Luis.

Por último, y no por ello menos importante, quisiera agradecerle especialmente a mi familia y amigos, el soporte que me han prestado y la compañía que me han brindado durante el tiempo que he estado inmersa en este largo estudio. Su apoyo ha supuesto mi mayor motivación.

A todos, gracias.

"Lo que la Revolución francesa con su programa de conservatorio llevó a cabo -una transformación total de la vida musical-, lo tendría que lograr también nuestra época actual, siempre y cuando hubiera una conciencia de la necesidad de esa transformación." (Nikolaus Harnoncourt, 2006)

A mis padres, hermanas e hija

PARTE I

INTRODUCCIÓN: La realidad de la música clásica	9
0.1. Propósitos planteados	12
0.2. A través del tiempo	13
0.3. Análisis del entorno de nuestra investigación	19
0.3.1. Fuentes estadísticas.....	20
0.3.2. Estudios empíricos	20
0.3.3. Datos propios	23
0.4. Medición de la cultura. Los indicadores y la música clásica.....	25
0.5. Estructura y contenidos de la investigación.....	29
CAPÍTULO 1: Estudio del público desde diferentes perspectivas	31
1.1 Delimitación de nuestro caso de estudio	34
1.1.1. Encuentro con los profesionales.....	36
1.1.2. Encuentro con los estudiantes de conservatorio	38
1.1.3. Encuentro con el público	40
1.2. Midiendo aspectos culturales	41
1.2.1. Agregación simple	43
1.2.2. Métodos participativos	44
1.2.3. Técnicas de Análisis Multivariante	47
1.3. Herramientas específicas utilizadas	54

PARTE II

CAPÍTULO 2: El acercamiento al usuario de música clásica	59
2.1. Diseño del cuestionario para los alumnos de conservatorio	61
2.2. Resultado de los cuestionarios.....	71
2.2.1. Perfil	71
2.2.1.1. Tipo de música que escuchan habitualmente	72
2.2.1.2. Frecuencia con que asisten a conciertos o recitales en vivo.....	74
2.2.1.3. Razón principal por la que acuden menos de una vez al mes	79
2.2.1.4. Tipo de repertorio musical que les interesa.....	81
2.2.2. Conocimiento.....	83
2.2.2.1. Medio que emplean para informarse de los conciertos	83
2.2.2.2. Conocimiento de la actividad que desarrollan las entidades musicales.....	85
2.2.2.3. Asistencia a conciertos realizados por las entidades musicales durante el último año	89
2.2.2.4. Entidades a las que pertenecían los conciertos a los que han asistido.....	91
2.2.2.5. Resultados comparados entre los apartados 2.2.2.2 y 2.2.2.4.	95
2.2.3. Valoración.....	100
2.2.3.1. Beneficio personal que buscan al asistir a un conciertos	100
2.2.3.2. Importancia de diferentes aspectos cuando asisten a un concierto ...	104
2.2.3.3. Importancia de acudir a conciertos o recitales en vivo para su formación musical	110

2.2.3.4. Acercamiento de los intérpretes al público con algún gesto o comentario	113
2.2.3.5. Disfrute del concierto cuando los intérpretes realizan algún comentario desde el escenario sobre el repertorio a interpretar	114
2.2.3.6. Importancia de que todos los miembros de una orquesta o grupo instrumental vayan uniformados	115
2.2.3.7. Influencia de la vestimenta de los intérpretes en la percepción musical	116
2.2.3.8. Modo en que afectaría a la percepción musical	117
2.2.4. Entradas	118
2.2.4.1. Cuándo deciden asistir a un concierto	118
2.2.4.2. Precio más alto que han pagado por una entrada	119
2.2.4.3. Hasta cuánto estarían dispuestos a pagar por las entradas	121
2.2.5. Análisis de los resultados	122
2.3. El público del CNDM	126
2.3.1. Resultados de los cuestionarios del CNDM	127
2.3.2. Análisis de los resultados de los cuestionarios del CNDM	135
2.3.3. Comparativa entre los usuarios de música clásica del conservatorio y del CNDM	135
CAPÍTULO 3: Aproximación a los especialistas	143
3.1. Encuestando a los programadores	146
3.1.1 Un primer intento	149
3.1.2 Indicadores asociados a criterios	156
3.1.3 Otros parámetros para programar	169
3.2. Entrevistas a los profesionales	171
3.2.1. Perfil de los entrevistados	172
3.2.2. Esquema del contenido de las entrevistas	173
3.2.3. Análisis de los resultados de las entrevistas	183
CONCLUSIONES	193
REFERENCIAS	201
LISTADO DE TABLAS Y FIGURAS	211
Tablas	213
Figuras	216
ANEXO I: Perfiles profesionales de entrevistados y encuestados	221
ANEXO II: Datos SPSS	229

INTRODUCCIÓN:
La realidad de la música clásica

¿Qué le ocurre a la música clásica? ¿Es cierto que está en crisis? Esto lo llevamos escuchando durante años, y parece ser que el discurso no ha cambiado.

El reconocido director de orquesta Kent Nagano, director artístico de la Orquesta Sinfónica de Montreal, realizó en noviembre de 2014 unas declaraciones (Chris Melzer: 2014) en las que afirmaba que la música clásica está en crisis y que somos responsables de que deje de estar desplazada.

¿En qué medida estas declaraciones son ciertas o, simplemente, alarmistas?

Ante la preocupación que nos genera la temática y el reto de encontrar soluciones a la constante voz de alarma sobre el usuario de música clásica, afrontamos esta investigación con la intención de descifrar y medir los parámetros que influyen en la asistencia del público a los conciertos y las medidas que adoptan los programadores ante tal hecho. La mayor preocupación de cualquier programador es el público. El público es quien marca la diferencia entre un éxito o un fracaso.

¿Le hace falta a la música clásica reinventarse para ganarse de nuevo el favor del público? Considerando que podemos escuchar multitud de versiones de obras tan sumamente conocidas como, por ejemplo, la quinta sinfonía de Beethoven, podemos considerar que esto son formas de reinventarse continuamente y renovarse en cada una de las versiones que podamos escuchar, ya que nos pueden resultar tan cercanas como queramos cada vez que se reinterpretan. Vuelve a nacer la obra en cada una de sus interpretaciones. Por tanto,

¿deberíamos hablar de reinención? Creemos que ese no es el término que mejor definiría la aproximación masiva a las diferentes versiones de una misma partitura. Mucho tiene que ver la actitud con la que se afronta la escucha musical, aunque cierto es que el peso de la responsabilidad de volver a gozar con obras tan manidas reside en sus intérpretes, en su director, en su sentido estético de la obra, refiriéndonos aquí al sentido de la estética musical como la forma de integrar la música en el individuo, de forma que se convierta en parte de su propia reivindicación como ser humano.

Parece que en los últimos tiempos ha surgido un interés plausible por el análisis de las audiencias. El público se ha convertido en factor esencial de estudio como ente al cual va dirigido el repertorio programado por un espacio cultural determinado, al frente del cual hay, normalmente, un gestor cultural encargado de acercar sus propuestas de programación a un público que, a veces, cuenta con diversas proposiciones para elegir de entre un amplio abanico con que se suele contar en las grandes ciudades.

La intención de esta investigación no es tanto la de encontrar la solución a la problemática del público que deja de asistir a las salas de conciertos, si no más bien la de generar un método para extraer información, tanto de los profesionales como de los usuarios, y traducirlos en indicadores que nos permitan determinar el grado de satisfacción de las audiencias. Nos planteamos cuáles son los criterios por los que se rigen los programadores al elaborar sus temporadas de conciertos y hasta qué punto esto se plasma en la evolución y afición real del público.

0.1. Propósitos planteados

Revisando el panorama actual de la música clásica, y evidenciando la continua preocupación que se viene proyectando sobre la problemática del público usuario de música clásica en directo, nos planteamos la siguiente hipótesis como punto de partida de nuestro estudio: en general, los programadores de música clásica cuentan con un diseño o con un plan estratégico bien estructurado para atraer al público, así como que tienen en cuenta a sus usuarios para elaborar el diseño de sus temporadas de conciertos. Movidos por esta hipótesis, nos propusimos el siguiente objetivo principal como eje de la investigación: analizar los principales criterios de programación de música clásica valorados por los gestores implicados en su desarrollo, así como estudiar y medir el grado de satisfacción que estas programaciones generan en el público.

A raíz de este proyecto inicial, surgieron distintos objetivos específicos como segmentos a desarrollar a lo largo del camino de esta investigación. Estos objetivos específicos los definimos de la siguiente manera:

- Analizar e interpretar los distintos parámetros que motivan la estandarización de las programaciones de las salas de música clásica españolas.
- Analizar y medir el impacto de la estandarización programática de las salas de concierto de música clásica en el usuario habitual.
- Estudiar los mecanismos y vías de comunicación entre los intérpretes de música clásica y el público actuales.
- Establecer las nuevas posturas del intérprete/programador frente al público del siglo XXI.
- Establecer las nuevas posturas del usuario frente a las programaciones de las salas de concierto.

Todos estos propósitos iniciales han sido los que han motivado y dado forma al contenido del trabajo desarrollado en el estudio exploratorio del análisis de la cuestión a tratar.

0.2. A través del tiempo

En esta investigación era imprescindible acercarnos con la máxima prudencia y respeto al tratamiento sociológico sobre el estudio del público, considerando el concierto, en sí mismo, como un acto social. Tal y como argumenta Tim Blanning (2011:118):

“Prácticamente toda la música occidental depende de una interacción entre los creadores, los intérpretes y el público. Además, cada uno de estos tres participantes desempeña un papel activo y crucial. Las notas pasan de la abstracción a la forma sólo cuando los músicos las convierten en sonido y los oyentes las perciben. Cuando el compositor elige las notas que escribe en la partitura, tiene en cuenta los instrumentos que pueden utilizar, el tipo de espacio en el que se interpretará la obra y la clase de público que tal vez acuda a oírla. Hacer música es un proceso social.”

Como podemos corroborar del comentario anterior, son varios los factores que están relacionados en la escucha de la música en directo. La razón básica de ser de un concierto es el público, puesto que sin un usuario la música en sí misma

carece de sentido. La música siempre ha contado con unos destinatarios, los compositores en realidad componen para los demás, bien por una necesidad de expresar, bien por una política de encargo de obras, bien por placer de construir aglomeraciones sonoras de la nada. Y la finalidad es el usuario, un ente con mucho peso que percibe el resultado de un trabajo sonante.

Diversos planteamientos etnomusicológicos estudian y profundizan sobre el sentido social y cultural de la música. Así, Alan P. Merriam (1964:27) defiende el estudio de la música desde distintas perspectivas íntimamente ligadas con el fenómeno musical, como es la importancia del sonido, de las conductas humanas ante la escucha musical y de las ideas que subyacen en la música y en las conductas.

John A. Sloboda (2012: 396) también defiende el papel fundamental que ha jugado la música en el desarrollo y supervivencia de la humanidad, y que puede que siga ocurriendo así. Por tanto, ante tales condicionamientos, se podría concretar lo difícil que resulta intuir una posible caída de la música clásica, ya que está completamente arraigada a la historia de nuestra sociedad occidental. Sin embargo, sí se puede entender la evolución que tal vez necesite para volver a gozar de una influencia directa y accesible a todas las capas sociales. En este sentido, Sloboda defiende que aunque la sociedad haya cambiado, con un poco de precaución puede continuar transmitiendo experiencias fundamentales, y que el resorte que continua motivando la creación musical es la voz y el cuerpo humano expresándose a través del ritmo. Sitúa a estas dos formas de conectarse con la música como las futuras vías para que la escucha musical continúe teniendo significado para el hombre. Y defiende la creación musical “humana” en detrimento de una música contemporánea sin límites y carente de vida. Por tanto, mantiene como pilar fundamental para continuar disfrutando de la música, el hecho de que esta continúe con planteamientos basados en nuestros instintos y motivaciones como seres humanos.

Tal vez, atendiendo a estos razonamientos, podamos explicarnos el por qué la música de creación actual todavía cuenta con un perfil de usuario muy específico que pocas veces tiene algo que ver con los asiduos a las salas de conciertos. Aunque este sería otro caso a estudiar que quedaría fuera del alcance de esta investigación.

Sería muy interesante indagar a lo largo de la historia y estudiar cuándo el público toma papel activo en la escucha musical, participando de conciertos o recitales en vivo. Y estudiar las posibles semejanzas o diferencias con el usuario actual.

Nosotros simplemente hemos hecho un barrido general de lo que podría haber ocurrido, sin adentrarnos en profundidad porque, en realidad, esto quedaría al margen o en sentido paralelo a nuestro estudio.

En este sentido, Mark Evan Bonds (2014) se plantea cuándo comienza el público de conciertos a escuchar en reposo y silencio y se pregunta qué se les pasaba por la cabeza a aquellos oyentes. Tal y como plantea, sería muy interesante el reconstruir el modo en que se escuchaba en el pasado, aunque es una tarea difícil puesto que hay muy poca documentación al respecto y, al mismo tiempo, no se preocupaban de dejar constancia escrita de estas experiencias. Y continúa argumentando que nos proporcionaría una gran recompensa el poder comprender “cómo se acercaban a la música los oyentes más atentos de un lugar y un tiempo determinados.” (35)

Uno de los acontecimientos más importantes a tener en cuenta, a lo largo de la historia, en el proceso del desarrollo del público de conciertos, fue la aparición de la imprenta. Aunque no es hasta mediados del siglo XVIII cuando se puede hablar del “surgimiento de una esfera pública” (Blanning, 2011: 37). De esto se benefició, por ejemplo, Haydn, el cual ya era conocido en Londres gracias a las publicaciones. Como Blanning (2011: 42) referencia, gracias a las publicaciones, un compositor como Haydn ya era conocido por el público inglés incluso antes de su llegada. Y continúa comentando que, por ejemplo, el éxito de Händel en Londres fue un hecho que evidenciaba que un músico podía tener fama y fortuna gracias al público que pagaba por asistir a sus conciertos, algo prácticamente inusual en la época. Sin embargo, Blanning (2011: 50) va más allá de la pura cuestión de las publicaciones para atraer la atención del público y asegura que la victoria de las clases medias causó la aparición del público de conciertos. Por tanto, son un cúmulo de factores a lo largo de la historia los que hicieron evolucionar a un público que comenzaba a aficionarse a los conciertos.

No sabemos si se puede hablar de creación de un público especializado, sin embargo, en lo que sí podemos incidir es en la importancia del aspecto social de la música. Este punto lo trataremos también a lo largo de nuestra investigación y estudiaremos hasta qué punto, en la actualidad, el hecho de asistir a un concierto está relacionado con un aspecto profundamente social. Si analizamos un gran acto social a lo largo de la historia en relación a la música, es inevitable comentar la influencia que en este sentido ejercían los festivales de música, entendiéndose como tal la celebración de una serie de conciertos durante varios días (el primer festival se celebró en 1810). Bonds (2014:224) comenta lo siguiente:

“Los festivales de música alemanes no eran un espectáculo pasivo, sino más bien una empresa colectiva cuyo éxito descansaba en la participación conjunta de los intérpretes y del público. Los testimonios de la época dejan claro que el elemento social era en muchos aspectos, más importante que la calidad de las interpretaciones. El número y el entusiasmo de todos los participantes era el criterio por el que se medía el éxito de un festival.

(...) En este sentido, la música proporcionaba el pretexto para organizar grandes reuniones sociales.”

Por tanto, se entrelazan dos circunstancias: si el sentido de generar un conjunto de conciertos o un festival de este tipo era una excusa para desarrollar un acto social o si, por el contrario, en realidad lo que se pretendía era difundir la música del momento. Creemos que esto último es la finalidad con la que se establecen la mayoría de los festivales que se siguen celebrando en la actualidad, en los que prima la calidad de las interpretaciones con el consiguiente atractivo que esto puede resultar para atraer al público. Este aspecto lo trataremos en el capítulo dedicado a los programadores y otros especialistas, donde comentaremos las estrategias de festivales tales como ENSEMS o el Festival de Música Antigua de Peñíscola.

Otra cuestión importante a tener en cuenta es cómo la escucha musical ha evolucionado a lo largo del tiempo unida a las corrientes filosóficas o ideales estéticos del momento. Teniendo en cuenta las consideraciones de Enrico Fubini (2014: 175), podemos argumentar que tanto la historia del pensamiento musical y la historia de la música están íntimamente relacionadas. Y esto, por supuesto, también influye en cómo el público ha admirado y asimilado las obras musicales inherentes a su tiempo y a sus circunstancias. Ya en 1848, el musicólogo y crítico musical austriaco Eduard Hanslick (citado en Straub, 1993:157) afirmó que “las obras de los grandes compositores no son solo música, son un reflejo de las concepciones filosóficas, religiosas y políticas sobre el mundo existentes en su época.”

Es importante conocer los condicionamientos sociales de cada época para apreciar el desarrollo del público ante el fenómeno del concierto o recital en vivo. Podemos evidenciar la influencia que ejercía el público sobre la creación musical a través de este testimonio desesperanzado de un músico tan brillante como Stravinsky (1958: 175), lamentándose por la falta de capacidad del público para apreciar sus últimas obras:

“Por desgracia, la comunión perfecta [con el público] se alcanza raras veces, y cuanto más se revela la personalidad de un autor, más difícil es alcanzar esa comunión. Cuanto más elimina todo lo superfluo, todo lo que no es suyo o no está en él, mayor es el riesgo de defraudar las esperanzas de la mayoría del público, que siempre recibe una sacudida cuando se enfrenta a algo a lo que no está acostumbrado.¹”

Con el tiempo se ha evidenciado que las composiciones propias de una época y circunscritas a un entorno determinado, muchas veces han resultado un fracaso en ese momento y un gran éxito a posteriori. Alex Ross (2009: 669) expresa este concepto realizando una retrospectiva a lo largo de la historia: nos habla de la polémica desatada por los compositores del Ars Nova, en el siglo XIV, al introducir melodías profanas en el Ordinario de la misa, así como de las dificultades que encontró Monteverdi ante los adeptos a la polifonía renacentista estricta de la época, y de cómo se enjuició a Rossini, en la Viena del siglo XIX, al juzgar que sus propósitos musicales estaban en contra de la filosofía de los últimos cuartetos de Beethoven. Esto son algunos ejemplos que nos muestran las complicaciones que se han encontrado en el camino algunos de los más grandes de la música de todos los tiempos, debido a las opiniones de los supuestos expertos musicales de la época. Podría estar relacionado con la idea de que el público, en ese momento, no estaba preparado para apreciar lo que se le estaba ofreciendo o que las circunstancias no eran las adecuadas para un triunfo inminente, por mucho que esto haya apesadumbrado a los propios compositores y promotores.

Entonces, ¿qué resorte es el que actúa para que un fracaso se convierta en éxito ante el público? ¿es necesario que el público entienda la estética del momento para que pueda apreciar lo que se le está ofreciendo? Como ya hemos comentado anteriormente, actualmente encontramos el mismo problema para la música de nueva creación, a la que todavía, una gran mayoría de público se acerca con mucha reticencia. Pudiéramos pensar que si tal vez las generaciones pasadas hubieran asimilado con naturalidad lo que se estaba creando en ese momento, en el momento actual resultaría inherente escuchar la música de nuestro tiempo, como si a lo largo de la historia esto hubiera sido el proceso habitual. Es probable

¹ Traducción del original: “Unfortunately, perfect communion is rare, and the more the personality of the author is revealed the rarer that communion becomes. The more he eliminates all that is extraneous, all that is not his own, or “in him,” the greater is his risk of conflicting with the expectations of the bulk of the public, who always receive a shock when confronted by something to which they are not accustomed.”

que todavía estemos pagando las consecuencias de la desconfianza creada en el tiempo ante cierto tipo de repertorio. Aunque también tenemos que comentar que no todo lo que se compone es música de buena calidad, es cierto que hay que discriminar y que es bueno, en ese sentido, ser crítico con lo que se ofrece al público. Pero lo que no debemos es cerrarnos, a priori, ante cualquier novedad musical que se nos ofrezca en un concierto. Por tanto, resulta evidente que a lo largo de la historia se haya planteado el hecho de que el público no estuviera preparado para lo que se le estaba ofreciendo en ese momento.

Tal y como Bonds (2014: 266) afirma, es una mera ilusión plantearse la idea de una escucha neutra, al margen de la época o del lugar, puesto que la escucha musical de un individuo concreto o de una generación está íntimamente relacionada por las circunstancias personales y colectivas del momento. En este sentido, a lo largo de la historia de la música se han evidenciado momentos de distanciamiento entre el gusto del público y los músicos creativos. Llegados a este punto, planteamos la queja que ciertos críticos y músicos del siglo XIX habían hecho extensible contra la clase media (Blanning, 2011: 168):

“De momento, los músicos y el público podían mantener cierto contacto, ya que una parte lo bastante grande de éste mostraba por aquellos un aprecio que, además, permitía albergar la esperanza de que el número de los entusiastas se ampliaría. Sin embargo, el sentido cada vez más palpable de que el público en general sufría de un “retraso cultural” intensificaba la sacralización, el intento de colocar la música en un altar tan alto que los consumidores no pudieran llegar a ella con sus manos sucias.”

Así pues, el esfuerzo por hacer llegar la música a un público divergente no es una tarea nueva, sino un fenómeno recurrente en el tiempo. Por tanto, dentro de las circunstancias de cada momento, el público ha ejercido un papel fundamental, directa o indirectamente, en la evolución de la escucha y desarrollo musical.

Como el mismo Blanning (2011: 521) fundamenta:

“(…) cada época tiene su arte privilegiado. La combinación del desarrollo de la esfera pública y la consiguiente transformación de los espacios y lugares culturales, la secularización y la correspondiente sacralización de la cultura, la revolución romántica, el ritmo cada vez más acelerado de la innovación tecnológica y la irrupción de la cultura juvenil en la segunda mitad del siglo XX llevaron a la música a ocupar el primer puesto entre todas las artes, por lo que a categoría, influencia y recompensas materiales respecta.”

Ante tal cometido, intentamos estudiar en esta investigación el grado de implicación y contacto vital que la música clásica mantiene, dentro de nuestro marco nacional, con el público del siglo XXI.

0.3. Análisis del entorno de nuestra investigación

Al buscar referencias específicas relacionadas directamente con el ámbito de nuestra investigación, no hemos encontrado pautas similares por las que guiarnos. En este sentido, el enfoque que proponemos es novedoso en cuanto a la forma de afrontar la relación entre el público y la música clásica. Nuestro interés es conjugar métodos estadísticos e indicadores numéricos (que nos permitan extraer conclusiones fundamentadas), con entrevistas en las que la opinión de programadores de conciertos e intérpretes nos permitan sintetizar criterios expertos que pueden resultar muy valiosos para otros profesionales.

En lugar de realizar un análisis del público en general, del que ya se dispone de información a través de los estudios de audiencia o de los datos de los gestores culturales de las salas, nos propusimos tomar como muestra a los alumnos presentes en los conservatorios superiores de música. Pensamos en ellos como espectadores potenciales a conciertos o recitales en vivo y creemos que es muy importante mantener puestas las perspectivas en este público joven, sediento en muchas ocasiones de experiencias musicales fruto de sus inquietudes personales. Por tanto, es vital acercarnos a estos futuros compositores, directores, musicólogos, instrumentistas... músicos en general, para conocer sus gustos, sus necesidades e intentar ofrecerles lo que solicitan.

Teniendo en cuenta nuestros objetivos, las principales vías de referencia en este apartado, tal y como defienden Javier Callejo y Antonio Viedma (2010: 97), son los resultados de las fuentes estadísticas institucionales, los estudios empíricos que se hayan podido llevar a cabo por investigadores y los propios datos de que se dispongan. A continuación analizaremos brevemente cada una de estas fuentes.

0.3.1. Fuentes estadísticas

Para profundizar sobre la relación del público con la música clásica, hemos extraído información de las siguientes fuentes: las estadísticas culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, como la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España, el Anuario de Estadísticas Culturales, así como la base de datos de CULTURAbase; el Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales, donde se recogen datos cuantitativos y estructurales sobre las artes escénicas, música clásica, etc; las estadísticas culturales realizadas por las instituciones correspondientes en las Comunidades Autónomas de Andalucía, Cataluña y País Vasco.

Basta un recorrido por la prensa cultural de estos últimos años para comprobar que parte de la problemática planteada en esta tesis preocupa a la sociedad desde hace tiempo. De hecho, se han publicado gran cantidad de artículos al respecto, y parece que se han intentado realizar varios esfuerzos en pro de desvelar el misterio que envuelve a la actual situación de la música clásica. Sirva como ejemplo el artículo de Lourdes Morgades (2003), *La música clásica busca nuevos públicos*, en el que se planteaba la necesidad de innovar para atraer a nuevos públicos. Sin embargo, cuando esta necesidad requiere de acciones tan ambiguas y subjetivas como las que propone Víctor Pablo, director artístico y musical de la Orquesta de la Comunidad de Madrid (ORCAM), quien afirma que el éxito para atraer al público consiste en “Provocar, seducir y emocionar”, la labor de elaborar un estudio sistemático, basado en la investigación, no resulta sencillo.

0.3.2. Estudios empíricos

Actualmente podemos encontrar numerosos estudios en los que se intenta poner de manifiesto la realidad de las salas de conciertos y otros factores relacionados con la práctica musical en vivo, así como el análisis de diferentes aspectos relacionados con el interés del público por la música clásica. En la mayoría de casos, esto es fruto de los Máster en Gestión Cultural que han ido implantándose progresivamente a lo largo de toda la geografía española a partir del año 1985, cuando surge el primer curso para gestores culturales en el Centro de Estudios y Recursos Culturales de la Diputación de Barcelona. En 1989 se implanta el primer Master en Gestión Cultural en España y a partir de ahí se expande por muchas universidades hasta hoy. De entre estos trabajos fin de Máster destacamos el

siguiente: *Análisis del sector de la música clásica en España: estudio de indicadores de eficiencia de una muestra de auditorios*, Mafalda Gómez Vega, Universidad de Valladolid, 2013.

También han surgido congresos y seminarios destinados a debatir sobre los procesos de captación de público, así como de estudio de todo el entorno relacionado con las Artes Escénicas. Destacamos, por ejemplo, el *I Seminario Internacional de desarrollo de Audiencias para Artes Escénicas y Música: Escena y Público*, celebrado en Oviedo en marzo de 2015 y la *II Conferencia de la Cultura* organizada por la Federación Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales y celebrada en Pamplona en marzo de 2015. Así mismo, hacemos especial énfasis en la *Conferencia de Marketing de las Artes*, que en octubre de 2015 celebrará su quinta edición, y que bajo el título de *Cambio de mentalidad* se intentará poner de manifiesto cuáles son las prácticas más avanzadas en el terreno del desarrollo de audiencias, así como llegar a puntos de encuentro de los proyectos culturales con el público

Según una investigación desarrollada en torno a la Orquesta Sinfónica de Navarra por Jaime Berrade (2011), encontramos una propuesta de mejora en la relación orquesta-público, en un intento de desarrollar "políticas que refuercen su imbricación en la sociedad" y "diversifiquen su carta de servicios para cultivar a su público actual y futuro". Si bien es cierto que presta especial atención a las actividades socioeducativas presentes entre las acciones de la orquesta, nos encontramos ante una investigación que, entre otras, se plantea el tema de la programación en dicha orquesta.

En su estudio sobre la relación entre el público y la música electroacústica, Fabián Beltramino (2003) analiza la ausencia de público en los conciertos de este tipo de música. En tal sentido plantea que:

“(...) sólo cabría esperar que en función de la “rareza relativa”, del “valor distintivo” que ofrecen o del desarrollo de las competencias específicas necesarias para su degustación a partir de un consumo progresivo, el público fuera llegando poco a poco a los productos artísticos más radicales.”

Esto constata lo que anteriormente hemos comentado sobre la todavía precaria situación en la que se encuentra la música de nueva creación ante el usuario habitual de música clásica.

Así mismo, según un artículo de Ainhoa Kaiero (2011), la relación entre el oyente y la música del siglo XX plantea la figura del receptor dentro de las condiciones de producción y recepción de mercado. Y concluye “la creación de propuestas más heterogéneas que incluyan diversos medios de expresión y un mayor campo de juego en relación a las referencias culturales, parece constituir por el momento una de las opciones más viables.”

En este sentido, es importante reflexionar sobre cómo todo este mundo vertiginoso en el que nos encontramos y en el que parece que tenemos toda la información al alcance de la mano, afecta de una manera profunda tanto a los usuarios que asisten a las salas de concierto como a los mismo intérpretes. ¿En positivo o en negativo?

L’Auditori de Catalunya realizó hace unos diez años un estudio interno para desarrollar estrategias de intervención sobre el público. Dicha investigación *Captación de potenciales de nuevos abonados para la OBC (L’Auditori)*², divide al público en distintos perfiles tipológicos y analiza, a través de cuestionarios, cuáles son sus motivaciones sobre la música clásica, hábitos... para concluir con un estratégico esquema de configuración del producto.

Entre otros documentos de consulta podemos citar *El futuro de las audiencias de las artes escénicas en la sociedad emergente*, presentado en ESCENIUM 2008 por Roberto San Salvador del Valle Doistua, Zalao Zabala Inchaurreaga y Xabier Landabidea Urresti, así como el documento final generado en ESCENIUM 2010 *Los público de las artes escénicas*.

En la Universidad de Valencia se han llevado a cabo diversas investigaciones en torno a la gestión de la cultura que caben mencionar en este estudio. Destaca el Departamento de Comercialización e Investigación de Mercados de la Facultad de Empresariales por los estudios realizados, tal y como el desarrollado por los profesores Manuel Cuadrado y Carmen Pérez (2007: 79-89) en *La gestión de la programación teatral en España*. También destaca el Departamento de Economía Aplicada de dicha facultad por las investigaciones llevadas a cabo en torno a la gestión de la cultura, entre las que sobresale las realizadas por el catedrático

² La autora de esta memoria quiere expresar su más sincero agradecimiento a L’Auditori por haberle permitido consultar el estudio “Captación de potenciales de nuevos abonados para la OBC (L’Auditori)”. No obstante, tal y como se acordó con los responsables de L’Auditori, por tratarse de un contenido estrictamente confidencial, no haremos uso explícito de ninguno de los datos que aparecen en el mencionado estudio.

Salvador Carrasco Arroyo (1999, 2006) así como las aportaciones de Pau Rausell et al. (2007) publicadas bajo el título *Cultura: estrategia para el desarrollo local*.

0.3.3. Datos propios

Como advertíamos al principio de la sección, al tratarse de un planteamiento novedoso, no ha sido posible encontrar datos que permitiesen llevar a cabo nuestra investigación directamente. Por esta razón, hemos tenido que obtenerlos nosotros mismos intentando que se vean reflejadas las tres perspectivas en las que estamos interesados: los espectadores, los intérpretes y los programadores.

a) Datos de espectadores

Como se puede deducir del apartado 0.3.2, varios estudios empíricos contienen datos de público que posibilitan, aunque sea de forma indirecta, la relación entre público y música clásica (Rausell et al., 2007). Sin embargo, dado que el interés en estos trabajos suele ser la repercusión económica o social del fenómeno, los datos no se adaptan a nuestras necesidades. Por otro lado, como nuestros espectadores son una parte específica de la sociedad, los alumnos presentes en los conservatorios superiores de música, la manera de acceder a sus opiniones ha sido a través de encuestas cuya metodología y contenido describiremos en los capítulos posteriores.

b) Datos de intérpretes

Si bien es cierto que una parte de nuestros esfuerzos van dirigidos en obtener resultados sobre los que valorar la relación entre la programación de las salas de concierto y el público, también lo es que no podemos pasar por alto la figura de los intérpretes. Está claro que, en cierto modo, también estamos analizando la relevancia de la figura del intérprete ante las nuevas demandas surgidas por la inquietud, tanto de un público que cuenta con un amplio abanico de posibilidades donde elegir, como de un intérprete que, día a día, se enfrenta al reto de mantener y ofrecer su visión de una música especializada para que continúe enganchando a su público.

Sin embargo, en este apartado no resultan sencillos ni directamente objetivables los datos de los intérpretes. Podemos conocer cuántas actuaciones hace cada uno o cuál ha sido la afluencia de público, pero en realidad nuestro interés va más allá.

Nos estamos cuestionando por qué un intérprete consigue grandes éxitos y otro, que *a priori* es comparable, no los consigue.

c) Datos de programadores

Para finalizar este apartado, hemos optado por reflejar la realidad del programador ante el reto del público, centrándonos en la reflexión realizada al respecto por Miguel Ángel Marín (2013: 74):

“Entre todos los desafíos que afronta el programador musical, ninguno ha suscitado tanto interés y preocupación como el relacionado con el público. Esto es comprensible tan pronto se asumen los efectos que tiene la asistencia a un concierto: mide el éxito de la propuesta artística y condiciona los ingresos en taquilla. De modo que la cuestión fundamental que siempre planea en la concepción de un proyecto es cómo captar público. Más allá de la estrategia de comunicación, es evidente que son las características que conforman una programación musical, y no su venta entre un público potencial, el primer ingrediente para hacerla atractiva. Expresado a la inversa, podría decirse que el público ejerce una influencia determinante, siempre tácita, en los criterios que programadores e intérpretes manejan para seleccionar las obras del concierto. A partir de esta premisa, la primera dificultad estriba en cómo interpretar las preferencias del público de un modo más consistente que la mera intuición a partir de reacciones espontáneas *in situ* o de prejuicios heredados.”

En esta misma disertación, se plantea los distintos tipos de oyentes que pueden asistir a un mismo concierto, asumiendo roles y expectativas completamente diferentes. Continúa exponiendo el desafío al que se enfrenta un programador ante tal diversidad de perfiles. Plantea que la propia programación configura al tipo de público, al mismo tiempo que esta también se adapta a las preferencias de los oyentes dominadores, en una relación recíproca de público y programación. Expone la dificultad que se produce cuando los usuarios presentan, entre ellos mismos, demandas diferentes. Y, por último, justifica diciendo que “el programador está así llamado a mantener un equilibrio entre la atención a las preferencias del público y la innovación de una programación que proporcione el placer del descubrimiento.”

0.4. Medición de la cultura. Los indicadores y la música clásica.

Aunque no se trata de llevar hasta sus últimas consecuencias la máxima atribuida a Lord Kelvin (1824-1907): “Lo que no se define no se puede medir. Lo que no se mide, no se puede mejorar. Lo que no se mejora, se degrada siempre.”

Lo cierto es que para poder contestar de forma coherente a las preguntas que nos hacíamos al principio del capítulo, ¿qué le ocurre a la música clásica? ¿está en crisis?, etc., debemos ser capaces de establecer formas de medir que gocen de consenso, que puedan ser conocidas por el resto de la sociedad y que otros investigadores, o personal interesado en el tema, puedan manejar en igualdad de condiciones. En definitiva, estamos intentando aproximarnos al *método científico* que, como tal debe basarse en la empírica y en la medición, sujeto a los principios de reproducibilidad (capacidad de repetir un determinado experimento) y de refutabilidad (toda proposición tiene que ser susceptible de ser falsada o refutada).

Durante las últimas décadas los organismos, tanto nacionales como internacionales, se han ocupado de la definición, construcción y uso de indicadores para diversos objetivos en todos los ámbitos de la sociedad. Como suele ser habitual en este trabajo, por indicador entenderemos un procedimiento o conjunto de procedimientos, con mayor o menor complejidad, que permiten cuantificar algún concepto o parte de él y que, al aplicarlo, produce un número. En cada uno de ellos, la definición de los indicadores y su proceso de elaboración y obtención venían determinados por la finalidad de cada estudio y las preferencias de los analistas. Esta alta heterogeneidad pone de manifiesto la inexistencia de un único procedimiento metodológico para su construcción y la necesidad de nuevos estudios que asesoren al analista en cada caso, si bien es fundamental que el proceso de selección del sistema de indicadores básicos sea exhaustivo y responda a criterios de idoneidad, basados bien en estudios previos, reuniones de expertos, análisis preparatorios, etc. (Domínguez Serrano et al., 2011).

Aún sin nombrarlo explícitamente, los indicadores que se han utilizado están casi siempre ligados a las técnicas estadísticas, normalmente para comparar desempeños entre diferentes períodos, diferentes zonas geográficas o sociales. Entre estas posibilidades, la que más nos va a interesar es su uso en conceptos sociales para particularizar a la cultura y en especial a la música.

Como lo que pretendemos en este capítulo es mostrar una visión global del estado en el que se encuentra el tema que nos ocupa, para tomar un punto de partida

coherente, lo centraremos en el seminario *La cultura y su dimensión económica*, organizado por el Ministerio de Cultura en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en julio de 1995. En este seminario, Isabel Serrano Pardo, presentó una propuesta general de indicadores culturales (Linde, 1995) de la que extraemos y sintetizamos los relativos a la música divididos en tres apartados: la creación musical, la difusión musical y el consumo musical (ver Tabla 0.1).

Creación musical	
Datos estadísticos básicos	Indicadores
Número de compositores musicales: - según tipo de música - según edad - según sexo	- Número de compositores musicales - Número de directores de orquesta - Número de cantantes de música clásica - Porcentaje de los creadores en la población activa
Número de agrupaciones musicales: - según tipo de música - según tipo de agrupación	- Número de orquestas de música clásica - Número de orquestas de ópera y zarzuela - Número de coros y orfeones clásicos - Número de conjuntos de música
Número de integrantes de agrupaciones	- Porcentaje de personas de la población activa que pertenecen a una agrupación musical
Número de "obras maestras", según tipo de música	- Número de obras de música clásica compuestas en los últimos veinte años
Presupuesto destinado a conciertos para la temporada	- Presupuesto de las agrupaciones musicales, según tipo de música
Difusión musical	
Datos estadísticos básicos	Indicadores
Número de conciertos: - según tipo de música - según el lugar de celebración - según nacionalidad de la agrupación	- Número de conciertos / habitantes - Número de recitales / habitantes - Número actividades musicales/ habitantes
Número festivales de música, según género	- Número festivales según genero
Número de tiendas de venta: - de instrumentos musicales - de partituras	- Número de tiendas/habitantes
<i>Número de discos, compactos y cintas de música clásica editados*</i>	- <i>Número de producto/ habitante*</i>

<i>Importación de discos, compactos y cintas, según género*</i>	- <i>Distribución porcentual de importaciones según género y países*</i>
<i>Exportación de discos, compactos y cintas, según género*</i>	- <i>Distribución porcentual de exportaciones según género y países*</i>
Consumo musical	
Datos estadísticos básicos	Indicadores
Número de entradas en auditorios, según tipo de música	- Número entradas/habitante. - Porcentaje según tipo de música
Gasto de la población en conciertos:	- Gasto medio anual por hogar en conciertos
Tiempo empleado en oír conciertos	- Tiempo medio empleado en asistir a conciertos por mes y habitante
Tiempo empleado en escuchar música	- Tiempo medio que se escucha por semana y habitante
Presupuesto destinado a conciertos para la temporada	- Presupuesto de las agrupaciones musicales, según tipo de música
<i>Número de discos, compactos y cintas de música comprados*</i>	- <i>Número de discos, compactos y cintas de música comprados por hogar y mes*</i>
<i>Gastos en discos, compactos y cintas*</i>	- <i>Gasto medio anual en discos, compactos y cintas*</i>

Tabla 0.1: Indicadores culturales relativos a la música (Segundo Plan Estadístico Nacional, 1997-2000).

Fuente: Elaborado a partir de los datos del capítulo 2 de la Tesis Doctoral de Salvador Carrasco Arroyo (Carrasco, 1999).

Debemos tener en cuenta que los indicadores que aparecen en la Tabla 0.1 representan una pequeña parte de un proyecto mucho más ambicioso en el que se proporcionan directrices para la mayoría de las actividades culturales. Por esta razón, vistas de forma aislada pueden parecer insuficientes. Por otra parte, es evidente que se trata de una propuesta que ya ha superado los veinte años y en algunos aspectos, que tienen que ver con el consumo y la difusión, ha quedado algo anticuada (hemos señalado con un asterisco y letra cursiva estos casos). Sin duda, en nuestros días, no tener en cuenta indicadores que reflejen el consumo musical a través de internet y del comercio electrónico, sería un grave error. Sin embargo, iniciativas como las que aparecen en la tabla son necesarias para conocer el estado actual de la medición en la cultura.

Los indicadores anteriores cuantifican acciones prioritarias, es decir son *indicadores iniciales*. Sin embargo, en muchas ocasiones conviene agregar la

información que proporcionan varios de éstos en lo que se denominan *indicadores sintéticos*. Estos últimos suelen facilitar la interpretación de la información por parte de los usuarios y permiten evaluar de forma sencilla fenómenos complejos y multidimensionales, como es, sin duda, el que nos ocupa. Una revisión completa de los procedimientos de construcción de indicadores puede verse, entre otros, en Nardo et al. (2005).

A lo largo de los últimos años ha habido multitud de propuestas de medidas sintéticas de varios tipos con diferentes metodologías, pero todos ellos tienen en común que para que la selección sea representativa, debe imponerse la condición de que todas las actuaciones prioritarias aporten indicadores que queden representados aunque sea con poco peso. A pesar de que mostrar estas construcciones no es un objetivo de esta tesis, en el capítulo siguiente mostraremos brevemente los indicadores concretos que utilizaremos en la parte práctica de esta memoria.

Al margen de las magnitudes que se pueden cuantificar con relativa facilidad, cuando se intenta analizar el estado de la relación público-música clásica, no podemos pasar por alto la importancia que tiene la opinión de los expertos. Por una parte, cabe tener presente que si un indicador es, según su definición, muy relevante y específico pero los expertos lo consideran escasamente factible, no parece adecuado seleccionarlo, puesto que existen dudas con respecto a la posibilidad de llegar a observar o calcular, en la realidad, sus correspondientes valores numéricos; resultaría poco práctico haberlo seleccionado. Por otro lado, como veremos en la parte práctica de este trabajo, extraer información de expertos (que en nuestro caso serán programadores e intérpretes), intentar objetivarla y proponer líneas de actuación basadas en ella, es uno de los grandes objetivos que persiguen gran número de estudios encaminados a la toma de decisiones.

Creemos necesario aclarar que en los campos de la gestión cultural, el establecimiento de estrategias o de la toma de decisiones, en general, la fuerte distinción entre ciencia y humanidades ha sido criticada desde muchos frentes y, al mismo tiempo, la cooperación entre ellas se lleva a cabo en una amplia gama de científicos proyectos relacionados con temas muy complejos e interdisciplinarios (Seising, Sanz González, 2012). En los últimos quince años, cualquier área de conocimiento, especialmente la Inteligencia Artificial, han experimentado un progresivo acercamiento a las disciplinas de las Humanidades y las Ciencias Sociales, y también en el campo de la Medicina, Biología y, por supuesto, las Artes, un fenómeno que no ocurrió mucho en los años anteriores.

Finalmente, no nos gustaría acabar este capítulo sin hacer una pequeña reflexión acerca del riesgo que se corre al intentar explicar la realidad que nos rodea. Como afirma el profesor J. Gil Aluja (1996), “la falta de adecuación de los modelos y la realidad, había motivado que, en demasiadas ocasiones, se mutilara esta realidad para que cupiera dentro del modelo elegido para su tratamiento.”

En nuestra opinión, no podemos reducirnos sólo al manejo de datos y cifras, sino que debemos conseguir que estos métodos sean capaces de ayudar a llevar a cabo el consejo del director de orquesta Víctor Pablo Pérez (Morgades, 2003) cuando sostiene que el éxito consiste en “Provocar, seducir y emocionar”.

0.5. Estructura y contenidos de la investigación

El siguiente trabajo está estructurado en dos partes. La primera parte, está integrada por la presente introducción y el capítulo primero, en los que analizamos los planteamientos que nos llevan a enfocar y desenvolver esta investigación. La segunda parte, consta de los capítulos segundo y tercero, en los que desarrollamos todo el trabajo desarrollado con el tratamiento de los datos obtenidos y que constituyen el grueso de nuestro estudio.

En la introducción, *La realidad de la música clásica*, nos adentramos en los diversos aspectos relacionados con la música clásica y los oyentes, partiendo desde diferentes disciplinas. Tenemos en cuenta la dimensión social de la música, así como planteamientos estéticos que nos apoyan a centrarnos en la situación actual. Esto nos ayuda a formular en dicho capítulo la hipótesis de trabajo de la presente tesis doctoral así como los objetivos desarrollados durante la misma. Las fuentes así como parte del trabajo desarrollado con las misma se presenta para terminar realizando un análisis sobre el entorno de nuestra investigación y exponiendo los propósitos que nos han llevado a desarrollar este trabajo. Nuestra intención es traducir la forma con la que hoy se hace llegar la música clásica al público en un método científico, basado en la empírica y en la medición, para poder establecer formas de medir el grado de satisfacción que generan las programaciones en los usuarios de música clásica. De este modo, introducimos los indicadores como procedimientos para cuantificar conceptos relacionados, en este caso, con criterios de programación, y de esta forma poder medirlos.

El primer capítulo, *Estudio del público desde diferentes perspectivas*, trata sobre la descripción de los fundamentos teóricos y los aspectos técnicos que fundamentan

la metodología aplicada en la investigación. Delimitamos los casos que vamos a estudiar, como son los profesionales y los usuarios, divididos estos últimos entre estudiantes de conservatorio y público del CNDM. Y abordamos el modo en el que vamos a medir la información obtenida con objeto de obtener resultados concretos que nos permitan desarrollar los objetivos propuestos en el capítulo primero.

En el capítulo segundo, *El acercamiento al usuario de música clásica*, nos adentramos en el empleo de técnicas estadísticas, como el cálculo de porcentajes y frecuencias, expresados mediante tablas y gráficos. Esto nos ha permitido poder manejar la información resultante de los cuestionarios realizados a los alumnos de conservatorio. Del mismo modo, analizamos los datos obtenidos del cuestionario de opinión que el CNDM realizó a su público. Esto nos facilitó poder realizar una comparativa entre dos tipos de usuarios diferenciados de música clásica.

En el capítulo tercero, *Aproximándonos a los especialistas*, abordamos a los profesionales. Hacemos uso del Análisis de Componentes Principales para tratar los datos obtenidos mediante el cuestionario realizado a los programadores y poder, de esta manera, obtener *grupos de similitud*. Al mismo tiempo, elaboramos una serie de tablas de contenidos en las que extractamos la información obtenida de las entrevistas realizadas a los profesionales para, de esta manera, poder comparar sus contenidos y extraer resultados definidos.

Una vez concluidos los capítulos mediante los cuales abordamos y desarrollamos este trabajo, exponemos las conclusiones generales a las que hemos llegado después de analizar los resultados obtenidos y teniendo en cuenta los objetivos que nos habíamos marcado.

Las características de esta investigación han establecido una línea de trabajo en la que se ha necesitado atender a diferentes disciplinas. Esto se puede constatar en el apartado de referencias, donde se recogen distintos libros y artículos relacionados con áreas como el Análisis Matemático y Estadístico, Indicadores Culturales, Gestión Cultural, Sociología, Estética de la Música, así como reseñas de páginas web donde hemos consultado datos relacionados con estas áreas.

Los anexos constan de dos partes. En el primer anexo hemos recogido los datos profesionales de cada uno de los entrevistados, así como de los programadores que han cumplimentado el cuestionario dirigido a estos especialistas. Y en el segundo anexo vienen detallados los datos obtenidos del SPSS que han intervenido en la obtención de indicadores sintéticos determinados en el capítulo tres de esta memoria.

CAPÍTULO 1: Estudio del público desde diferentes perspectivas

Teniendo configurados los planteamientos para el desarrollo de la investigación, ahora se trata de dar forma al modo de desenvolvernos. Nos propusimos abordar varios frentes para poder comparar distintos puntos de vista relacionados con la misma temática: cómo se acomete hoy en día el acercamiento a la música clásica.

Para que nuestro estudio quede dentro de un marco metodológico, vamos a describir brevemente los fundamentos teóricos de los métodos que utilizaremos en nuestro análisis, con la intención de proporcionar una justificación científica a la parte práctica de esta memoria. Sin embargo, esto no quiere decir que vayamos a despreciar argumentos que, pese a no estar dentro de un marco lógico-formal estricto, pueden proporcionar información que resulte de gran interés. Nos estamos refiriendo a entrevistas a programadores e intérpretes en las que, a pesar de estar bastante dirigidas hacia nuestras metas, se les permitió expresarse más libremente que en los cuestionarios propiamente dichos.

Además, en este capítulo describiremos todos los aspectos técnicos de la memoria, desde los centros que han participado en la recogida de datos o las instituciones a las que pertenecen los profesionales, hasta las características de los programas informáticos con los que hemos llevado a cabo los cálculos estadísticos.

1.1 Delimitación de nuestro caso de estudio

Una de las afirmaciones que no es extraño escuchar a los programadores de música es que a los músicos no les interesa la música, e incluso resaltan el hecho de que los que menos interés tienen en acudir a conciertos son los estudiantes de conservatorio, así como sus profesores. Esta es la primera cuestión que nos planteamos: ¿Es cierto que los estudiantes de conservatorio tienen poco interés en acudir a las salas de conciertos?

Si atendemos al Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, en el Apartado 1 del Artículo 3 podemos leer lo siguiente:

“Las enseñanzas artísticas de grado en Música tendrán como objetivo general la formación cualificada de profesionales que dominen los conocimientos propios de la música y adopten las actitudes necesarias que les hagan competentes para integrarse en los distintos ámbitos profesionales de esta disciplina.”

Por lo tanto, atendiendo a la disposición que justifica el apartado de este *Artículo 3* referido a la *Finalidad de las enseñanzas artísticas de grado y perfil profesional*, podemos entender que para desenvolverse en los ámbitos profesionales de un Grado en Música es importante y, en algunos casos esencial, el conocer cómo funcionan los circuitos de conciertos, tanto a nivel profesional de músicos implicados en el desarrollo de los mismos como a nivel musicológico, crítico, etc. Nos planteamos que para llegar a este conocimiento es imprescindible la observación de estos procesos desde el aprendizaje. Con todas estas premisas, centramos parte de esta investigación en dilucidar si los alumnos de conservatorio están implicados en su formación a través de la asistencia a conciertos o si, realmente, tal y como afirman los programadores, muestran poco interés en asistir a los mismos.

Según la directora del INAEM, Montserrat Iglesias, en la intervención que realizó el pasado 21 de mayo de 2015 en la presentación en el Auditorio Nacional de la nueva temporada de conciertos 15/16 del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), comentó que, según los resultados de las encuestas pasadas por INVYMARK para esta institución, la media de edad del público que asistía a los conciertos era de 50 años, justificando que se trataba de un público bastante joven para la música clásica. Sin embargo, si estudiamos este dato, es alarmante

¿Realmente podemos considerar que una media de 50 años es buena para la música clásica? El error es tratar a la música clásica como una música para mayores de cierta edad. Se trata de acercar este repertorio a un público joven muchas veces sediento de esta música pero de difícil acceso para ellos por distintas circunstancias. Este es otro de los motivos por el que hemos optado en realizar un análisis a estudiantes de conservatorio, para examinar su implicación con la actual situación de la música clásica en general.

Realizamos una reflexión racional y que intenta ser objetiva de lo que está ocurriendo, para ello estudiamos casos reales, como son alumnos de conservatorios superiores de música, público en general que asiste a conciertos, programadores, intérpretes y su implicación actual con su interés por la música clásica. Uno de nuestros objetivos consiste en analizar la influencia que las programaciones tienen, así como los intérpretes que se programan, ante la asistencia de público a las salas de conciertos. Así mismo, nos planteamos determinar qué parámetros son relevantes para que el público acuda a escuchar un concierto. ¿Qué es lo que motiva al individuo a acudir a escuchar un concierto o recital en vivo? Estudiamos varios casos.

Para el desarrollo de nuestra investigación en este apartado se han empleado diversas metodologías con enfoques cualitativos y cuantitativos. Todas ellas han ido ocupando espacios distintos en el proceso de investigación, abriéndose dos grandes bloques: aquellos métodos de búsqueda de información y documentación y aquellos que nos han permitido un análisis y valoración de los mismos.

Así pues, la metodología desarrollada para nuestra investigación arranca de una búsqueda exhaustiva de bibliografía, documentación e investigación sobre el tema que queríamos abordar. Durante este periodo de trabajo se consultaron revistas como Scherzo, Doce Notas, Ritmo, Codalario, Melómado Digital, Clásica2, Filomúsica, El arte de la fuga, Audiclásica y Gramophone. También se visitaron centros documentales como la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de la Fundación Juan March. Al mismo tiempo, tuvimos acceso a una serie de documentación facilitada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), que nos proporcionó datos de las cuatro unidades de música que lleva a su cargo: Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), CNDM y Teatro de la Zarzuela.

Gracias a contactos personales así como profesionales, se nos facilitó el acceso a documentación de gran interés por parte del CNDM y de la OCNE. También el

Palau de la Música de Valencia nos ofreció una serie de datos con la finalidad de realizar una valoración de la situación actual.

Nos planteamos dos formas diferentes de conocer la realidad sobre la temática que abordamos en esta investigación:

- a) Tomar como punto de partida la visión que tienen los profesionales del sector sobre las programaciones y ver qué estrategias emplean para llegar al público.
- b) Buscar la información proporcionada directamente de los usuarios.

Para ello desarrollamos una serie de cuestionarios y entrevistas que nos sirvieron como hilo conductor para desarrollar nuestro trabajo. Esto representó la parte fundamental de nuestro estudio, que nos permitió obtener una visión en profundidad de los intereses de los gestores al diseñar su temporada y las preferencias de un público exigente crítico con lo que se le ofrece.

1.1.1. Encuentro con los profesionales

En un primer momento, y tras un estudio exploratorio con el objetivo de acercarnos a la realidad de las programaciones que se desarrollan en las salas de conciertos, elaboramos una serie de entrevistas dirigidas a responsables implicados en el objeto de estudio de esta investigación. Llevamos a cabo estas entrevistas, en profundidad, con algunos de los programadores más representativos del panorama musical español. Así mismo, también entrevistamos a otros profesionales, como artistas y un agente internacional de música clásica, con el propósito de obtener una visión general desde diferentes prismas.

Dado que el objetivo que nos planteamos con estas entrevistas era poder acceder a la perspectiva del sujeto estudiado, adaptamos la entrevista a las circunstancias profesionales de cada uno de los entrevistados, con la finalidad de poder analizar y comparar la información obtenida mediante este estudio de carácter cualitativo. Estructuramos la entrevista en cuatro bloques principales en los que abordamos la temática de la programación, la figura del intérprete, el público y su opinión sobre cuestiones relacionadas con su actuación como profesionales del sector. Por tanto, en este caso optamos por realizar “entrevistas semiestructuradas” (Corbetta, 2007:351). Es decir, dispusimos de un guión en el que se plasmaban los temas

que se debían tratar durante la entrevista, pero decidimos sobre el orden de presentación de estos contenidos según se iba desarrollando la entrevista. Establecimos de esta forma un estilo personal de conversación, adaptado a las circunstancias de cada uno de los entrevistados.

Así mismo, diseñamos un cuestionario de valoración para programadores con la finalidad de profundizar en el análisis de los criterios de programación utilizados. Para ello, elaboramos este cuestionario con 21 variables relacionadas con la programación. Estas variables se propusieron para medirlas a través de una escala de intervalo de cinco puntos (1=Nada importante y 5=Muy importante). Teniendo presente que, según su actividad, los programadores pueden tener en cuenta otros criterios al elaborar su programación, dejamos como respuesta abierta, al final del cuestionario, la posibilidad de que nos indicaran otros parámetros que tienen en cuenta al programar.

Este cuestionario lo hemos distribuido entre programadores de distintas zonas geográficas con el objetivo de obtener un muestreo significativo de la situación actual en nuestro país. Así pues, hemos contado con la colaboración de las siguientes entidades en este muestreo: Centro Nacional de Difusión Musical, Orquesta y Coro Nacionales de España, Fundación Juan March, Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, Auditorio de Barcelona, Palau de la Música Catalana, Palau de la Música de Valencia, Instituto Valenciano de la Música, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Sinfónica de Castilla y León y el director internacional de orquesta valenciano Gustavo Gimeno.

Nos pusimos en contacto con otras instituciones como la Orquesta de Euskadi, el Auditorio de Cuenca, la Orquesta de Extremadura, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria o el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, pero no obtuvimos ninguna respuesta por su parte. Así que nos centramos en aquellas instituciones que, desde el primer momento, colaboraron tan desinteresadamente con nosotros.

Debido al trabajo desempeñado y para obtener una mejor respuesta de los programadores, nos pusimos en contacto individualmente con cada uno de ellos. En algunos casos les realizamos el cuestionario presencialmente y, en otros casos, se lo enviamos por correo electrónico.

1.1.2. Encuentro con los estudiantes de conservatorio

Seleccionamos como población a estudiar la referida a los estudiantes de conservatorio, ya que como futuros profesionales dedicados a la música en sus diferentes especialidades, nos planteamos la necesidad de investigar su interés real por adentrarse en el mundo de los conciertos. Con este motivo, diseñamos un cuestionario de opinión para alumnos de los conservatorios superiores de música de Madrid, Barcelona y Valencia. Se escogió a los estudiantes que cursaban Enseñanzas de Régimen Especial, como son las Enseñanzas Superiores de Conservatorio, para delimitar una parte muy concreta de la población especializada a la que queríamos acercarnos, como presentes y futuros usuarios de consumo habitual de música clásica. La muestra se realizó en estas tres ciudades como reflejo general de la situación actual de los alumnos de conservatorio. Por tanto, recogimos como muestra representativa la opinión de los alumnos de los siguientes conservatorios: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) y Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia.

Tanto el RCSMM como la ESMUC se consideran centros de referencia nacional para los estudiantes de conservatorio. En este sentido, se consideró oportuno recoger la opinión de los alumnos de estos centros como futuro personal profesional y especializado en el sector. Al mismo tiempo, estas dos ciudades presentan una buena infraestructura de conciertos por las entidades con las que cuentan, por tanto, resultó muy representativo recoger el conocimiento que los estudiantes tuvieran de las entidades que organizan allí conciertos, como pudieran ser la Orquesta y Coro Nacionales de España, el Centro Nacional de Difusión Musical, así como la actividad que se desarrolla tanto en el Palau de la Música Catalana como en l’Auditori.

En cuanto a los alumnos del conservatorio de Valencia, teníamos la necesidad de recoger la información que nos pudiera aportar esta población por su larga tradición musical, por ser la ciudad referente a la que se encuentra adscrita esta investigación y por su comparativa con el marco de dos ciudades que ofrecen una intensa y variada oferta musical y que, a su vez, cuentan con más cantidad de entidades musicales, como son Madrid y Barcelona. De este modo, con la elección de estos conservatorios ubicados en estas tres ciudades representativas, podíamos analizar si el caso de que en una ciudad exista una amplia oferta musical ayuda a que esta se acerque al usuario. O si por el contrario, no por el

hecho de tener mayor oportunidad de asistir a conciertos influye en que el usuario tenga un mayor interés en acudir a escuchar música en directo.

Para estudiar todo esto que nos programamos elaboramos un cuestionario estandarizado, nos planteamos las mismas preguntas, tomando como única variante las referidas a las entidades musicales específicas de cada una de las ciudades de estudio. Tal y como expresa Corbetta (2007:149), “un estudio de una muestra seleccionada convenientemente podía producir resultados igual de exactos que los obtenidos por un estudio realizado sobre el total de la población.”

Este principio data de los años treinta gracias al estadístico Jerzy Neyman. Por tanto, la selección que hemos realizado para este muestreo resultaba significativa para el usuario de música que estudia en los conservatorios.

Para el diseño del cuestionario nos decantamos por la pregunta cerrada (Corbetta, 2007:160), ya que entendimos que esta opción proporcionaba el mismo marco de referencia para todos los encuestados, podía ayudar a evitar la imprecisión y nos proporcionaba un material útil para su análisis y posterior reflexión. Entendimos que también esta elección limitaba otras opciones de respuesta, pero era la mejor opción para entrevistar a un número elevado de estudiantes, en este caso. Por tanto, realizamos un detallado estudio de lo que pretendíamos analizar con el cuestionario e identificamos las posibles respuestas a cada una de las preguntas que realizamos.

Teniendo en cuenta que es muy importante la manera en la que se formula la pregunta, tuvimos presente los puntos que nos sugería Corbetta (2007:163-174) para su desarrollo: sencillez en el lenguaje, procurar que sean preguntas breves, que las opciones de respuesta no sean excesivamente numerosas, evitar el uso de palabras que tengan un significado ambiguo, preguntas de sintaxis sencilla y suficientemente delimitadas, concreción frente a abstracción, incluir la opción de “no sé” o de “otro” como respuesta tan aceptable como las demás, tácticas para elaborar preguntas basadas en el recuerdo (establecer límites temporales, ofrecer listas de posibles respuestas), así como desarrollar en un orden lógico los temas tratados en el cuestionario.

Como el objeto de análisis de nuestro estudio era medir, entre otros, el grado de satisfacción del usuario de música clásica, elaboramos el cuestionario teniendo como referencia en todo momento esta premisa. La estructura del cuestionario está integrada por 19 preguntas y una posterior recogida de datos demográficos.

En el diseño del cuestionario tuvimos presentes aquellos aspectos que nos interesaban tratar y conocer directamente de los usuarios, como pudieran ser preguntas bases relacionadas con el tipo de repertorio que escuchan habitualmente o la frecuencia con la que asisten a conciertos. Realizamos una serie de preguntas relacionadas con la programación musical que se ofrece en las ciudades objeto de estudio, con la finalidad de comprobar el grado de implicación y conocimiento que los alumnos de conservatorio tienen de las entidades que programan los conciertos. Y por último, les realizamos una batería de preguntas en las que les planteamos cuestiones más bien relacionadas con la estética, con la finalidad de estudiar y analizar el grado de aceptación que podrían tener otros formatos de presentación de la música clásica.

1.1.3. Encuentro con el público

Otro factor que tuvimos en cuenta en nuestra investigación fue el público en general. Pretendíamos estudiar al usuario que acude a conciertos. Para ello diseñamos un cuestionario dirigido al público asistente a los conciertos del Palau de la Música de Valencia, pero que por cuestiones ajenas a esta investigación fue difícil su aplicación. Por tanto, tuvimos que desestimar nuestra idea inicial de contar con la opinión del público valenciano.

Así mismo, elaboramos otro cuestionario para el público asistente a los ciclos que programa el CNDM en el Auditorio Nacional. Y en este caso, si bien nosotros no realizamos este cuestionario directamente al público, sí que contamos con la inestimable colaboración del CNDM y con la gentileza de su director, Antonio Moral, para obtener los datos de los cuestionarios que ellos mismos pasaron a su público a través de la empresa INVYMARK.

El CNDM es la institución nacional que más conciertos programa al año alrededor de toda la geografía española. Al mismo tiempo, en Madrid cuenta con una amplia oferta y ofrece distintos ciclos que abarcan la música barroca, música contemporánea, lied, jazz, flamenco y otro tipo de repertorio, como por ejemplo la integral que ha ofrecido durante la temporada 14/15, y que continuará en la 15/16, sobre la obra para órgano de J. S. Bach. Por tanto, el estudio del público del CNDM resultaba muy significativo, al englobar un tipo de repertorio tan amplio. Tal y como el mismo Antonio Moral, director del CNDM, afirmó el pasado 21 de mayo de 2015 en la presentación en el Auditorio Nacional de su nueva temporada de

conciertos 15/16, “nuestro público es lo máspreciado que tenemos. Es nuestro gran capital.”

Por tanto, contamos para esta investigación con datos de una parte representativa del usuario habitual de música clásica.

Por otro lado, recabamos la recogida de datos de ciertas entidades musicales para poder realizar un análisis histórico de la asistencia de público a distintos conciertos. En este sentido, el Palau de la Música de Valencia nos proporcionó una relación de las actividades que realizaban, así como de asistentes a dichas actividades desde el año 2008 hasta el 2013. El CNDM nos facilitó las memorias de todas sus temporadas, desde el año de su creación, el 2011, hasta el 2014. En estas memorias se plasman datos tales como número de conciertos, número de asistentes, tanto por cien de aforo, entre otros. Y en la OCNE nos proporcionaron datos de sus memorias desde el año 2011 hasta el 2013, presentándonos cifras tales como venta en taquilla por ciclos y total de abonos. Así mismo, el INAEM nos facilitó un documento en el que viene recogido, desde el año 2008, el número de estrenos, de conciertos, de abonados, de visitas web, de espectadores y el tanto por cien de ocupación, de las cuatro unidades de producción musical con las que cuenta: OCNE, Teatro de la Zarzuela, JONDE y CNDM.

En los capítulos que vienen a continuación desarrollamos y detallamos el tratamiento de los datos recogidos con las entrevistas personalizadas y los cuestionarios que realizamos, tanto a los programadores como a los alumnos de los conservatorios superiores de Madrid, Barcelona y Valencia. Así mismo, abordamos los datos que nos facilitó el CNDM sobre la asistencia de público a sus ciclos de conciertos. Por tanto, encontramos a lo largo del cuerpo teórico de esta investigación, en sus apartados correspondientes, el estudio y las conclusiones extraídas de los distintos métodos de análisis empleados.

1.2. Midiendo aspectos culturales

Una buena parte de la información obtenida en los apartados anteriores, que hemos calificado como *encuentros*, se puede describir usando métodos de estadística descriptiva tales como el cálculo de porcentajes y de frecuencias (expresados mediante tablas y distintos tipos de gráficos) que nos permitirán conseguir parte de nuestros objetivos. Sin embargo, no siempre ha sido posible realizar el estudio directamente desde los datos, y este será el caso al intentar

extraer patrones de las acciones de los programadores. De los datos proporcionados por éstos, queremos obtener tanto las tendencias generales que motivan su toma de decisiones como los parecidos y diferencias entre los distintos profesionales, introduciendo el concepto de *grupos de similitud*. Para conseguir estos objetivos necesitaremos recurrir a la construcción de indicadores que sean capaces de sintetizar la información, de manera que las interpretaciones resulten claras y permitan el establecimiento de pautas generales.

Poder medir en cultura, y más aún aspectos como la relación público-música clásica, significa poder medir ideas, valores especialmente básicos sobre los que se intenta determinar qué actuaciones pueden resultar efectivas y cuáles no o qué hay de verdadero o falso en una creencia o estrategia. Entre los acercamientos metodológicos a la medición de la cultura consultados en la bibliografía, podemos establecer, como afirman Rosengren et al. (1985), tres tipos diferentes: análisis de la satisfacción, análisis de los valores del individuo y análisis sobre las acciones de los individuos. En la medida de lo posible, muchos de los indicadores aplicados a los procesos de medición de fenómenos culturales y, por supuesto, los que nosotros utilizaremos para la música, intentan conseguir un equilibrio entre los tres acercamientos a los que hemos hecho referencia, porque pensamos que precisamente desde el punto de compromiso entre varias partes es de donde surgen las mejores acciones.

Al menos desde finales de los años setenta, ha habido muchos intentos por establecer medidas de diferentes aspectos sociales y culturales (Carrasco, 1999). La idea común de todos ellos es establecer un procedimiento o conjunto de procedimientos que permitan expresar con un número la magnitud social, cultural o de otra índole que queremos analizar (Domínguez Serrano et al. 2011). Si en este proceso tenemos una variable que sirve para poder realizar nuestro análisis, diremos que estamos ante un *indicador simple* (o subindicador), mientras que si para llegar a expresar numéricamente necesitamos operar con varios indicadores simples, al nuevo indicador se le llamará *indicador sintético*.

De acuerdo con Carrasco (1999), a los indicadores se les deben exigir, al menos, las condiciones siguientes:

- a) Ser fiables, en el sentido que cualquier cambio en el indicador se corresponda con un cambio en la variable medida.
- b) Permitir comparaciones en el espacio y el tiempo. Comparando el mismo indicador para el mismo grupo en varios momentos se podrán evaluar las evoluciones que han tenido lugar.

- c) Ser compatibles con otros indicadores, de modo que permitan la comparación e interpretación de cambios de situación.
- d) Ser comprensibles por los no especialistas. Esto no significa que las técnicas tengan que ser necesariamente simples, sino que deben ser presentados de manera que permita una interpretación fácil.

Los procedimientos de obtención de los indicadores sintéticos se diferencian fundamentalmente por la forma en la que se ponderan y agregan los indicadores del sistema inicial. Desde luego, nuestro objetivo no es analizar todas las técnicas que permiten obtener estos indicadores, ni siquiera las más relevantes. Nosotros prestaremos atención sólo a la metodología que nos permite justificar de manera rigurosa las técnicas utilizadas en nuestro estudio. En Coll-Serrano et al. (2013), Domínguez Serrano (2011) o Nardo et al. (2005) se pueden encontrar estudios mucho más exhaustivos para la elaboración de indicadores.

1.2.1. Agregación simple

Una parte muy importante de los trabajos sobre construcción de indicadores sintéticos utiliza medias ponderadas de indicadores simples, diferenciándose únicamente en la metodología utilizada para normalizar los subindicadores que los componen. La característica común a todos ellos es que las unidades de medida de los subindicadores deben ser las mismas. Las diferencias en las técnicas de normalización, así como la manera de ponderar los subindicadores, dan como resultado distintos métodos (Domínguez Serrano et al., 2011).

La ponderación mediante pesos de la misma cuantía constituye la metodología más extendida y aplicada en investigaciones empíricas, dada su escasa dificultad operativa y la facilidad asociada a la interpretación de los resultados. Consiste básicamente en asignar a cada subindicador el mismo peso que a los demás, agregando la información mediante una suma. La ponderación y agregación suele hacerse en niveles sucesivos, de manera que previamente se ponderan y agregan una serie de variables para construir los subindicadores relativos a una determinada dimensión y, posteriormente, se agregan éstos para construir el indicador sintético. Así, el indicador se define como:

$$IS = \sum_{i=1}^y w_i \cdot I_i, \quad i = 1, \dots, n,$$

donde w representa el peso común y I_i el valor normalizado del indicador i -ésimo. En la práctica, muchas veces IS acaba siendo la media aritmética (sin más que hacer $w=1/n$).

A pesar de las ventajas ofrecidas por este procedimiento, existen dos inconvenientes que deben tenerse en cuenta para una correcta interpretación de los resultados:

- a) Cuando los indicadores se subdividen por dimensiones para realizar varias agregaciones, puede ocurrir que el peso real que se da a cada indicador no sea igualitario. Supongamos, por ejemplo, que el conjunto de indicadores iniciales I_1, I_2, \dots, I_n se divide en dos grandes dimensiones formados por m_1 y m_2 indicadores cada uno (con $m_1 > m_2$). Se realiza una agregación en dos fases y concedemos pesos igualitarios en cada fase, w_1 para la primera y w_2 para la segunda. En realidad, al otorgar el mismo peso en cada fase, el peso final que obtienen los indicadores de cada dimensión son diferentes, porque

$$w_1 = \frac{1}{2} \frac{1}{m_1} < \frac{1}{2} \frac{1}{m_2} = w_2$$

- b) Por esta razón, cuando se agrupan de forma no homogénea, los indicadores que obtienen un peso real menor dentro del indicador sintético son aquéllos que se integran en los grupos donde está presente un mayor número de indicadores.
- c) El método ignora las relaciones causales existentes entre los subindicadores, lo que podría provocar problemas en caso de que se incorporasen variables con un alto grado de correlación, pues se estaría contabilizando varias veces el efecto que mide alguno de los indicadores parciales.

1.2.2. Métodos participativos

Una segunda metodología usada para la obtención de indicadores es la que utiliza un método participativo. Estos procedimientos permiten obtener medidas sintéticas, definidas como sumas ponderadas, a partir de las valoraciones subjetivas efectuadas por un conjunto de individuos de referencia, sobre los

distintos aspectos que se desean evaluar en el sistema de partida. La posibilidad de flexibilizar conceptos como satisfacción o valores del individuo, hace que la participación de expertos facilite la obtención de indicadores sintéticos para evaluar conceptos sobre los que no es posible definir un sistema de indicadores cuantitativos adecuado.

Entre los métodos participativos más utilizados, podemos destacar: el método del panel de expertos (Tsaur et al., 2006; Ugwu et al., 2006) y el método de opinión pública (Cottrell et al., 2004). Desde un punto de vista metodológico, ambos procedimientos funcionan de la misma manera, siendo su principal diferencia el colectivo de individuos al que va dirigido. En ellos, la asignación de los valores de las ponderaciones se basa en las opiniones subjetivas mostradas por el conjunto de individuos que se toma de referencia: un panel de expertos o bien la comunidad social sobre la que plantea el estudio. Para obtener las puntuaciones, los pasos suelen ser los siguientes:

- a) Cada individuo cuenta con N puntos que debe distribuir entre los indicadores que componen el sistema de partida, asignando más puntos a aquellos que representen aspectos a los que se les deba otorgar una mayor importancia. La puntuación debe realizarse por cada uno de forma independiente, intentando que no se produzcan influencias en los resultados obtenidos (Domínguez Serrano et al. 2011).
- b) Finalizadas todas las asignaciones, se determina la puntuación media otorgada a cada indicador como medida del consenso alcanzado por el conjunto de individuos, analizando su representatividad y realizando, cuando sea necesario, nuevas asignaciones hasta obtener un resultado representativo.

Las ponderaciones se determinan a partir de las puntuaciones medias de consenso asignadas por el grupo de individuos, de forma que el peso otorgado al indicador I_i viene dado por:

$$w_i = \frac{q_i}{\sum_{j=1}^n q_j}, \quad i = 1, \dots, n,$$

donde w_i es el peso final asignado al indicador I_i y q_i la puntuación media otorgada a I_i .

Una vez determinados los pesos w_i , los valores del indicador sintético se obtienen realizando una agregación aditiva, es decir, mediante una suma ponderada de los valores normalizados de los indicadores del sistema. En el caso de que los indicadores del sistema sean de tipo cualitativo, el indicador sintético se obtiene directamente como una suma de las ponderaciones (Tsauro et al., 2006).

Como cabía esperar, aunque la obtención de pesos mediante métodos participativos puede suponer ventajas conceptuales, también presenta varios inconvenientes:

- a) El principal se refiere a la fiabilidad de las ponderaciones obtenidas, puesto que cada individuo posee un bagaje distinto, que le hace abordar la valoración de los aspectos del sistema desde una perspectiva diferente, lo que puede determinar en gran medida el resultado obtenido. Asimismo, esta dependencia del conocimiento de los individuos incrementa la subjetividad asociada al indicador sintético.
- b) Un segundo inconveniente es la utilización de la asignación de presupuesto como instrumento para manifestar las opiniones del grupo de individuos. En este sentido, está demostrado que es prácticamente imposible asignar puntuaciones simultáneamente a un sistema con más de 10 indicadores sin que se afecte a la consistencia de las opiniones mostradas (Domínguez Serrano et al. 2011).

Sin embargo, podemos decir que, a pesar de estos inconvenientes, los métodos participativos constituyen uno de los procedimientos más utilizados a la hora de obtener las ponderaciones que definen un indicador sintético. De hecho, a pesar de que en la tesis no los trataremos, creemos interesante destacar que entre los indicadores cuyos pesos se han asignado basándose en las opiniones subjetivas, tienen especial interés los que se obtienen a partir de la Lógica Borrosa (Cornelissen et al., 2001), dado el interés creciente del estudio de las artes en esta área de conocimiento (Seising y Sanz González, 2012; León y Liern, 2013).

1.2.3. Técnicas de Análisis Multivariante

Posiblemente, el conjunto de técnicas más utilizadas para obtener indicadores sintéticos es el Análisis Multivariante (AM). Se trata de un conjunto de métodos estadísticos y matemáticos destinados a describir e interpretar los datos que provienen de la observación de varias variables estadísticas, estudiadas conjuntamente sobre una muestra de individuos. En el capítulo tres de esta memoria veremos que para nosotros las variables serán las preguntas de un cuestionario (valoradas cada una del 1 al 5) y la muestra está formada por 12 programadores.

Normalmente, como sucede en nuestro caso, la información multivariante viene dada en una matriz de datos. Sin embargo, también puede aparecer como matrices de distancias o similitudes, que miden el grado de discrepancia entre los individuos. Se requiere que las variables observables sean homogéneas y correlacionadas, sin que alguna predomine sobre las demás. Como la información estadística en Análisis Multivariante es de carácter multidimensional, la geometría, el cálculo matricial y las distribuciones multivariantes juegan un papel fundamental. Básicamente, la aplicación de técnicas estadísticas, dentro del proceso de obtención de indicadores sintéticos, persigue un doble objetivo:

- a) Evitar la doble contabilización de información que puede existir en la agregación del sistema de indicadores parciales.
- b) Asignar valores concretos y adecuados a las ponderaciones.

Aunque las técnicas multivariantes son muchas (Análisis de Componentes Principales, Análisis Factorial, Análisis Discriminante, Análisis de Correlación Canónica, Análisis Cluster, etc.), como nuestro objetivo no es profundizar en este tema, sino mostrar aplicaciones que resultan útiles para construir indicadores sintéticos que midan el acercamiento de la música clásica al público, sólo destacaremos a continuación algunas de ellas. Para más información sobre este tema, puede consultarse, por ejemplo Domínguez Serrano et al. (2011).

Análisis de Componentes Principales:

El Análisis de Componentes Principales (ACP) es una técnica de estadística multivariante de la interdependencia, pues en ella todas sus variables tienen una importancia equivalente, desarrollada por H. Hotelling en 1933, aunque sus orígenes podemos encontrarlos en los análisis de K. Pearson en 1901 (véase Domínguez Serrano et al. 2011). Este procedimiento se utiliza tradicionalmente para reducir el número de variables inicial de un análisis, tratando de explicar el mayor porcentaje posible de variabilidad de la muestra con un menor número de variables, que se denominarán componentes principales y que serán combinaciones lineales de los datos de origen.

El ACP permite obtener medidas sintéticas que reflejan la máxima información posible proporcionada por el sistema de partida. Su aplicación requiere la existencia de un cierto grado de correlación entre los indicadores que componen el sistema inicial (Nardo et al., 2005). Generalmente, esta técnica se aplica a los valores iniciales de los indicadores cuando están expresados en la misma unidad de medida, es decir, normalizados. En nuestro caso, al tratarse de preguntas evaluadas del 1 al 5, el uso de la misma medida lo tenemos garantizado.

El ACP ha sido una metodología bastante utilizada en la construcción de indicadores sintéticos, puesto que permite reducir un conjunto original de variables a uno más pequeño de componentes. En concreto, la aplicación del ACP sobre el sistema de indicadores proporciona un conjunto de nuevas variables ortogonales (no correlacionadas), de media aritmética igual a cero, de varianza máxima y definidas como combinaciones lineales de los indicadores iniciales. Estas nuevas variables se denominan componentes principales. Así, la componente h para (Z_h) quedaría definida como sigue:

$$Z_h = \sum_{j=1}^m w_{hj} \cdot I_j$$

donde w_{hj} representa las ponderaciones que definen la componente principal h e I_j es el subindicador j -ésimo.

El objetivo de la técnica es conseguir explicar la mayor parte de la variabilidad total del sistema con el menor número posible de componentes, de forma que se produzca la menor pérdida de información. Dado que se generan tantas componentes principales como indicadores componen el sistema, es necesario

seleccionar un número menor de componentes utilizando algunos de los criterios disponibles en la literatura: el criterio de la media aritmética, el criterio del contraste de caída o el criterio del porcentaje de la varianza explicada (Cuadras, 2014).

La utilización de esta metodología de trabajo se ha extendido especialmente en los casos en que no existe un consenso entre los expertos sobre la importancia relativa de las variables, puesto que de forma interna proporciona un mayor peso a las variables más altamente correlacionadas con el conjunto de variables restantes en el sistema. La literatura existente nos permite identificar dos tipos de procedimientos que utilizan Análisis de Componentes Principales para obtener los valores de un indicador sintético.

- a) Un primer tipo de procedimiento es aquel que se basa en la formulación de una escala aditiva. En este caso, para la definición del indicador sintético, se procede en primer lugar a identificar lo que se denominan indicadores suplentes de cada componente principal seleccionada. Los indicadores suplentes de una determinada componente son aquellos que muestran una mayor correlación con los valores obtenidos para dicha componente. La identificación de estos indicadores suplentes facilita la interpretación de las componentes principales y permite seleccionar los indicadores del sistema inicial más representativos para el estudio del concepto evaluado, descartándose aquellos que ofrecen una información más secundaria. En segundo lugar, seleccionados los indicadores suplentes, se procede a la definición de una variable representativa de cada componente principal a partir de una combinación lineal de sus indicadores suplentes (normalmente, a través de la media aritmética de los indicadores suplentes o mediante la simple suma de dichos indicadores). Finalmente, el indicador sintético se obtiene como una suma ponderada de las variables representativas otorgando a cada componente el mismo peso.

Como este no será el método que sigamos en esta memoria, no daremos explicaciones más detalladas. Sin embargo, pueden encontrarse aplicaciones prácticas, por ejemplo, en Liou et al. (2004).

- b) El segundo tipo de procedimiento, que es el que nosotros hemos utilizado, basa la obtención del indicador sintético en la utilización de los valores obtenidos de las componentes principales seleccionadas.

A su vez, dentro de este tipo pueden distinguirse dos grandes grupos de trabajos en función de la forma en la que definen el indicador sintético: los que obtienen el indicador sintético a partir de los valores de la primera componente principal y los que agregan el valor de varias componentes.

La opción de utilizar solo los valores de la primera componente principal debe estar fundamentada en la interpretación de la primera componente en función de las correlaciones mostradas con los indicadores iniciales, de hecho varía bastante de unos estudios a otros. En la mayoría de los casos se toma el valor de la primera componente como valores del indicador sintético (véase por ejemplo Vyas y Kumaranayake, 2006). En otros casos, para definir el indicador sintético, se opta por transformar el valor de la componente a una escala 0-10 o 0-100 para facilitar su interpretación. En el caso en que la interpretación de esta componente no refleje la evaluación del concepto objeto de estudio, se elige aquella componente principal que mejor permita realizar dicha evaluación (Domínguez Serrano et al. 2011).

En otras ocasiones, simplemente se utiliza este procedimiento para determinar las ponderaciones, tomando como pesos los coeficientes asociados a la definición de la componente y agregando los indicadores de forma no aditiva (Domínguez Serrano et al. 2011).

Un segundo grupo de trabajos, incluye aquellos en los que se define la medida sintética a partir de la agregación de los valores de todas las componentes principales seleccionadas. Esta agregación se realiza en algunos casos mediante una suma ponderada:

$$IS_j = \sum_{h=1}^p w_h \cdot Z_h$$

siendo w_h el peso otorgado a la componente h .

Para la definición de esta suma ponderada, pueden utilizarse distintos pesos. Así, por un lado, encontramos estudios donde se toma como ponderación la cuantía de los autovalores asociados a cada componente (Yadav et al., 2002). Por otro lado, otros trabajos utilizan como ponderaciones el porcentaje de la varianza explicada por cada componente (Zhu, 1998). En cualquiera de estos casos (utilizando autovalores o varianza explicada), al no existir una única variable que resuma de

manera apropiada la realidad que se quiere estudiar, sino que son varias las que contienen información relevante, se utilizan todas para agregarlas en un solo valor que contenga toda la información.

Ahora ya estamos en condiciones de especificar que la construcción de indicadores sintéticos que nosotros utilizaremos pertenece a la metodología que acabamos de exponer: utilizaremos el valor de todas las componentes principales y las ponderaciones se obtendrán a partir de la varianza explicada.

Igual que ocurría con las metodologías estudiadas en los apartados anteriores, para facilitar la interpretación de los resultados, estudios recientes plantean la obtención de indicadores sintéticos mediante ACP en dos etapas. Una primera etapa para obtener un indicador sintético para cada grupo o dimensión inicial y una segunda para conseguir una medida sintética global. El procedimiento de agregación de información aplicada en ambas fases difiere de unos estudios a otros. Por una parte, encontramos trabajos donde se plantea la obtención del indicador global a partir de los indicadores dimensionales (Domínguez Serrano et al. 2011). En este caso, una vez obtenidos los indicadores sintéticos dimensionales mediante ACP, se vuelve a aplicar el ACP sobre los valores normalizados de los indicadores dimensionales y se obtiene un indicador sintético global utilizando los resultados del análisis aplicado. Por otra parte, se plantean estudios donde la segunda fase de agregación se realiza a partir de un conjunto de indicadores representativos de cada dimensión. El grado de representatividad de los indicadores en cada dimensión se determina utilizando las correlaciones existentes entre cada indicador inicial y el indicador sintético dimensional obtenido. Así, el indicador global se obtiene aplicando el ACP al conjunto de indicadores representativos de todas las dimensiones.

En ocasiones se opta por realizar la agregación en dos fases, aplicando el Análisis Factorial Múltiple (Domínguez Serrano et al. 2011). En este caso, la obtención del indicador global se realiza a partir de la totalidad de los indicadores del sistema inicial. Para la segunda fase de agregación, se recalculan los indicadores del sistema ponderando su valor inicial por el inverso del mayor autovalor (o el inverso de su raíz cuadrada) obtenido en cada uno de los ACP aplicados en la primera fase a cada dimensión. Para cada indicador, se toma el autovalor correspondiente a la dimensión en la que se integra dicho indicador. Finalmente, el indicador sintético global se obtiene utilizando los resultados conseguidos al aplicar ACP a los valores anteriores.

Independientemente de la forma en la que se define el indicador, el ACP constituye una herramienta que sin duda presenta varias ventajas:

- a) No es necesario que el analista determine el valor que debe tomar el peso de cada indicador inicial, sino que los resultados de ACP permiten fijar el valor del peso. En este sentido, el papel del analista se puede reducir a elegir el procedimiento a utilizar para obtener el indicador sintético entre todos los posibles, y posteriormente el resto del proceso se realiza de forma automática.
- b) El indicador sintético obtenido tiene en cuenta las posibles relaciones causales existentes entre los indicadores, evitándose así el problema de la doble contabilización de la información. En concreto, para evitar la distorsión de los resultados que provoca la doble contabilización, el ACP define las componentes principales de forma independiente y, por tanto, incorreladas entre sí, de forma que cada una de ellas proporciona información no contenida en el resto.

Sin embargo, como no podría ser de otra manera, el ACP también presenta limitaciones para poder interpretar el indicador sintético obtenido (Nardo et al., 2005):

- a) Por propia construcción, el ACP minimiza la contribución de los indicadores menos correlacionados con el resto en el indicador sintético final.
- b) Los indicadores sintéticos obtenidos mediante el ACP muestran una alta sensibilidad ante modificaciones en la base de datos inicial. En este sentido, los resultados varían de forma importante ante cambios como la introducción de un nuevo indicador, la consideración de nuevos casos o la simple actualización de las variables que se utilizan para cuantificar el sistema. Además, la presencia de valores extremos condicionan en gran medida los resultados obtenidos al introducir un mayor grado de variabilidad en los datos de partida.
- c) Los valores obtenidos por el indicador sintético para cada unidad analizada, al ser las componentes principales combinaciones lineales de los indicadores iniciales, no son fácilmente interpretables. En este sentido, la principal dificultad existente está ligada al análisis de los efectos de las variaciones del valor de cada indicador inicial sobre el indicador sintético.
- d) Para facilitar la interpretación de las componentes, en la práctica, se suele proceder a la rotación de las mismas. Este proceso de rotación

permite transformar los ejes para obtener una estructura más simple de las componentes que facilite una interpretación menos ambigua y más significativa. Existen dos tipos principales de rotación: Varimax y Quartimax. Por su parte, la transformación Varimax lo que consigue es minimizar el número de indicadores iniciales que muestran una alta correlación con la misma componente, siendo aplicada sobre todo en aquellos casos en los que el número de componentes es reducido. Por el contrario, cuando el número de componentes es muy elevado, se realiza una rotación Quartimax que transforma los ejes de forma que cada indicador presente una correlación alta con un menor número de componentes. En nuestro trabajo hemos utilizado la rotación Varimax.

Hay que tener presente que los resultados del ACP vienen condicionados en gran medida por las decisiones que el analista adopta al aplicar esta técnica. Así, la elección del procedimiento de selección de las componentes depende del analista. Por ejemplo, más adelante veremos que la condición que hemos impuesto en todos los casos de que el valor propio asociado a cada componente principal sea mayor que 1, en una ocasión se ha rebajado a 0,8 para que la interpretación fuese más clara. Aunque esto puede producir un incremento de la subjetividad asociada si las decisiones adoptadas, sobre todo si no se fundamentan objetivamente sobre la literatura existente garantizando la robustez de las decisiones, lo cierto es que cuando el tema que se estudia es la relación entre el público y la música, no cabe esperar que el proceso de matematización abarque todas las facetas.

No nos gustaría dejar esta sección sin mencionar que existen otras muchas técnicas obtenidas a partir del Análisis Multivariante que han resultado muy útiles en la práctica y que no se basan estrictamente en el Análisis de Componentes Principales. Por ejemplo, las basadas en otro tipo de Análisis Factorial, el Escalamiento Óptimo para el tratamiento de variables cualitativas o el Análisis Conjunto como metodología que trata de estudiar el comportamiento de los consumidores según la valoración que éstos realizan de las características (o atributos) de un determinado bien o servicio.

Finalmente, queremos mencionar que también existen otras metodologías muy utilizadas que no pertenecen al ámbito del Análisis Multivariante. Por un lado, están las que utilizan medición de distancias. Estas resultan especialmente útiles en el ámbito político, es la medición de las distancias entre la situación de partida y los objetivos que se pretende conseguir. De esta manera, se detecta la mayor o menor urgencia de actuación en un determinado aspecto, en función de la mayor o

menor distancia entre el estado en que se encuentra un fenómeno concreto y la situación a la que se desea llegar. Por otro lado, existe toda una gama de indicadores basados en el Análisis Multicriterio. Independientemente de la técnica empleada, para la obtención del indicador sintético, el analista debe transformar los aspectos evaluados por el sistema en objetivos y criterios, sobre los que el decisor pueda expresar sus preferencias de forma que se garantice la obtención de resultados interpretables. Realizado esto, el papel del analista se reduce a la aplicación de la técnica de decisión multicriterio elegida, la asignación de pesos a cada criterio y la fijación de un procedimiento de agregación para la obtención del indicador sintético.

1.3. Herramientas específicas utilizadas

En los capítulos dos y tres de esta tesis hemos utilizado técnicas estadísticas que han consistido, por un lado, en el cálculo de porcentajes y frecuencias expresados mediante tablas y distintos tipos de gráficos: diagramas de barras simples, diagramas de barras agrupadas, polígonos de frecuencias y diagramas radiales. Esto nos ha facilitado el manejo de la información y la posibilidad de síntesis de los resultados obtenidos con las encuestas realizadas a alumnos de conservatorios. Por otro lado, hemos realizado un análisis factorial para reducir las variables con el cual hemos obtenido las componentes principales que hemos utilizado en nuestro estudio.

Poder trabajar con un número pequeño de variables y expresar con un solo número la opinión de un programador experto, sin duda puede parecer una forma simplista de presentar la realidad, pero como ocurre en otras ramas del saber, en ocasiones la única manera de abordar situaciones complejas es disgregar los problemas en pequeñas parcelas cuya resolución sea mucho más sencilla y, por tanto, viable.

Todo el tratamiento estadístico se ha realizado utilizando los programas IBM SPSS Statistics®, versión 22 y Microsoft® Excel® para Mac, versión 14.0.0 (100825), ambos con licencia de la Universitat de València.

Para el cálculo de las componentes principales, hemos utilizado la matriz de correlaciones y nos hemos interesado en aquellas componentes cuyos autovalores sean mayores que 1, siempre que estas explicasen un porcentaje de variación en los datos superior al 70%. Cuando no era así, cuando la varianza

explicada era menor, hemos bajado la cota exigida al autovalor hasta 0.85. Además, hemos seleccionado rotación con el método *Varimax* y normalización Kaiser (véanse Cuadras, 2014; IBM, 2015).

En cuanto al método utilizado para definir los indicadores sintéticos, como decíamos en el apartado anterior, hemos optado por utilizar las puntuaciones obtenidas por cada individuo de la muestra en cada una de las componentes principales y ponderarlas por la varianza explicada. Así, por ejemplo, si partimos de 7 variables v.1, v.2, v.3, v.4, v.5, v.6 y v.7 obtenemos tres componentes principales CP₁, CP₂ y CP₃ con valores propios mayores que uno. Con los parámetros técnicos que le hemos introducido al programa SPSS, la primera información que nos proporciona es la matriz de componentes rotados que aparece en la Tabla 1.1.

	Componente		
	1	2	3
V.1	,477	,647	-,312
V.2	-,016	-,879	-,126
V.3	,153	-,520	,678
V.4	,561	-,063	,621
V.5	,937	,048	-,177
V.6	,879	-,047	,261
V.7	-,096	,829	-,143

Tabla 1.1. Salida de SPSS que muestra los valores propios y el porcentaje de varianza explicado por cada componente principal. **Fuente:** Elaboración propia

Como se puede observar en la tabla, hemos marcado con negrita los números cuyo valor absoluto es mayor en cada variable y cada componente. Esto nos permite conocer, por ejemplo que la variable v.5 está mucho más representada en la componente primera que en el resto, o que la representación de la variable v.1 está bastante distribuida por las tres componentes.

Componentes	Autovalores iniciales			Sumas de extracción de cargas al cuadrado			Sumas de rotación de cargas		
	Total	% de varianza	% acumulado	Total	% de varianza	% acumulado	Total	% de varianza	% acumulado

1	2,605	32,562	32,562	2,605	32,562	32,562	2,238	27,981	27,981
2	2,320	26,003	61,565	2,320	29,003	61,565	2,160	27,003	54,984
3	1,271	15,890	77,455	1,271	15,890	77,455	1,798	22,471	77,455
4	,592	7,394	84,850						
5	,508	6,352	91,201						
6	,456	5,697	96,898						
7	,191	2,386	99,284						
8	,057	,716	100,000						

Tabla 1.2. Salida de SPSS que muestra los valores propios y el porcentaje de varianza explicado por cada componente principal. **Fuente:** Elaboración propia

Además, podemos conocer el valor propio asociado a cada variable y el porcentaje de varianza que explica cada componente (ver Tabla 1.2).

En concreto, los valores propios de CP_1 , CP_2 y CP_3 son 2,605, 2,320 y 1,271 y explican el 32,562 %, 29,003 % y 15,890 % de la varianza. Por lo tanto, para obtener el indicador sintético generado por estas componentes principales, actuaremos de la forma siguiente:

Paso 1: Calculamos el peso asignado a cada componente.

La varianza total explicada por las tres componentes es $32,562 + 29,003 + 15,890 = 77,455$ %. Por lo tanto, los pesos relativos son:

Para CP_1 se tiene $32,562 / 77,455 = 0,420$.

Para CP_2 se tiene $29,003 / 77,455 = 0,374$.

Para CP_3 se tiene $15,890 / 77,455 = 0,206$.

Paso 2: Construimos el indicador.

Para ello no tenemos más que agregar las puntuaciones de las componentes ponderadas por sus pesos, es decir

$$IS = \frac{32,562}{77,455} Z_{CP_1} + \frac{29,003}{77,455} Z_{CP_2} + \frac{15,890}{77,455} Z_{CP_3} = 0,420 Z_{CP_1} + 0,374 Z_{CP_2} + 0,206 Z_{CP_3}$$

Para facilitar la notación, cuando no induzca a error, en los indicadores sintéticos escribiremos directamente el nombre de la componente principal en lugar de Z, es decir,

$$IS = 0,420 CP_1 + 0,374 CP_2 + 0,206 CP_3$$

De hecho, se puede comprobar que este indicador sintético coincide con IST introducido en el capítulo 3 de esta tesis.

CAPÍTULO 2:
El acercamiento al usuario de música clásica

Para la realización del presente trabajo se llevó a cabo la elaboración de una serie de cuestionarios que serían empleados como herramienta de recogida de datos de primera mano sobre el grupo de usuarios seleccionado para ello. En este capítulo describimos y mostramos los resultados obtenidos del trabajo realizado con dichos cuestionarios.

2.1. Diseño del cuestionario para los alumnos de conservatorio

El cuestionario está planteado en cuatro bloques divididos de la siguiente manera:

- Perfil: dentro de este bloque distinguimos entre dos partes: perfil del público y perfil musical
- Conocimiento
- Valoración
- Entradas

De este modo, las preguntas del cuestionario quedan justificadas del siguiente modo:

Perfil del público: dentro de este apartado está incluido el sexo y la edad. En el cuestionario se ha plasmado al final del mismo:

Por último, realizamos una recogida de datos demográficos. Agradecemos tu participación en la cumplimentación de este cuestionario y te recordamos que tus respuestas son completamente anónimas.

Sexo:

Hombre	
Mujer	

Edad:

Menor de 18 años	
18-20 años	
21-23 años	
24-25 años	
Mayor de 25 años	

Perfil musical: este bloque está constituido por las cuatro primeras preguntas del cuestionario. Con estas preguntas analizamos los gustos musicales de nuestros encuestados, pudiendo establecer más adelante las preferencias e intereses de los usuarios. Las preguntas formuladas nos proporcionan información alrededor del tipo de música que escuchan los encuestados, sus intereses musicales y la frecuencia con la que asisten a conciertos.

1. ¿Qué tipo de música escuchas habitualmente? Puedes marcar varias opciones.

Medieval y renacentista	
Barroca	
Clásica en general	
Contemporánea	
Jazz	
Flamenco	

Música popular en general	
Pop-Rock	
Otra	

2. ¿Con qué frecuencia asistes como público a conciertos o recitales en vivo?

Menos de una vez al mes	
Una vez al mes (Pasar a la pregunta 4)	
Más de una vez al mes (Pasar a la pregunta 4)	

3. ¿Cuál es la razón principal por la que acudes menos de una vez al mes?

Falta de disponibilidad horaria	
Motivos económicos	
No me interesa el repertorio de la programación	
No me interesan los intérpretes de la programación	
Dificultad para desplazarme hasta la sala de conciertos	
Otra	

4. ¿Qué tipo de repertorio musical es el que te interesa? Puedes marcar varias opciones.

Medieval y renacentista	
Barroco	
Clásico en general	
Contemporáneo	
Jazz	
Flamenco	

Música popular en general	
Pop-Rock	
Otro	

Conocimiento: este bloque está formado por las preguntas que nos informan sobre el grado de conocimiento que los estudiantes tienen sobre distintas entidades musicales, así como de los medios que emplean para informarse de los conciertos. Dentro de este bloque se han tenido que realizar preguntas específicas para cada uno de los conservatorios donde hemos realizado las encuestas, ya que en las preguntas referidas a entidades musicales se ha diferenciado según se tratara de Madrid, Valencia o Barcelona.

5. ¿Qué medio empleas para informarte de los conciertos?
Puedes marcar varias opciones.

Internet	
Facebook/Twitter	
Prensa escrita	
Televisión	
Radio	
Profesores, amigos o familiares	
Folletos	
Otro	

A continuación presentamos la pregunta número 6 que se ha realizado a los alumnos encuestados en Madrid:

6. ¿Conoces la actividad que desarrollan las siguientes entidades musicales?

	SÍ	NO
Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE)		
Orquesta y Coro de RTVE		
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM)		
Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM)		
Teatro Real		

Teatro de la Zarzuela		
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)		
Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM)		

Pregunta número 6 para los alumnos encuestados en Valencia:

6. ¿Conoces la actividad que desarrollan las siguientes entidades musicales?

	SÍ	NO
Palau de la Música		
Palau de les Arts		
Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana		
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)		

Pregunta número 6 para los alumnos encuestados en Barcelona:

6. ¿Conoces la actividad que desarrollan las siguientes entidades musicales?

	SÍ	NO
Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya (OBC)		
Banda Municipal de Barcelona		
Orquesta Sinfónica del Vallés		
Orquesta Nacional Clásica de Andorra (ONCA)		
Programación general del Palau de la Música		
Programación general de L'Auditori		
Gran Teatre del Liceu		
Joven Orquesta Nacional de Catalunya (JONC)		
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)		

7. ¿Durante el último año has asistido a algún concierto realizado por alguna de las entidades anteriores?

SÍ	
NO (Pasar a la pregunta 9)	

Con la pregunta número 8 recurrimos a la singularidad de cada lugar para la redacción de la pregunta. De este modo, la pregunta número 8 para los encuestados en Madrid quedaba definida de la siguiente manera:

8. En caso afirmativo, señala las entidades a las que pertenecían los conciertos a los que has asistido.

Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE)	
Orquesta y Coro de RTVE	
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM)	
Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM)	
Teatro Real	
Teatro de la Zarzuela	
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)	
Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM)	

Pregunta número 8 para los encuestados en Valencia:

8. En caso afirmativo, señala las entidades a las que pertenecían los conciertos a los que has asistido.

	SÍ	NO
Palau de la Música		
Palau de les Arts		
Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana		
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)		

Pregunta número 8 para los encuestados en Barcelona:

8. En caso afirmativo, señala las entidades a las que pertenecían los conciertos a los que has asistido.

	SÍ	NO
Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya (OBC)		
Banda Municipal de Barcelona		
Orquesta Sinfónica del Vallés		
Orquesta Nacional Clásica de Andorra (ONCA)		
Programación general del Palau de la Música		
Programación general de L'Auditori		
Gran Teatre del Liceu		
Joven Orquesta Nacional de Catalunya (JONC)		
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)		

Valoración: este bloque está integrado por ocho preguntas que valoran las distintas variables relacionadas con la asistencia a conciertos o recitales en vivo.

9. ¿Qué beneficio personal buscas al asistir a un concierto? Valora del 1 al 5, siendo 1 la puntuación más baja y 5 la más alta.

	1	2	3	4	5
Entretenimiento, diversión					
Enriquecimiento personal					
Interés educativo					
Ver y escuchar a reconocidos artistas					
Descubrir a otros intérpretes					
Disfrutar del repertorio					
Conocer nuevo repertorio					
Ver o conocer gente					
Integrarme en un grupo					
Obtener prestigio social					

10. ¿Qué importancia le das a los siguientes aspectos? Valora del 1 al 5, siendo 1 nada importante; 2, poco; 3, algo; 4, bastante; 5, muy importante

	1	2	3	4	5
Repertorio que vas a escuchar en el concierto					
Intérpretes del concierto					
Contar con un programa de mano del concierto					
Comentarios previos al concierto					
Coherencia del programa					

11. ¿Crees que es importante para tu formación musical acudir a conciertos o recitales en vivo? Valora del 1 al 5, siendo 1 nada importante; 2, poco; 3, algo; 4, bastante; 5, muy importante

	1	2	3	4	5
Importancia de acudir a conciertos o recitales en vivo					

12. ¿Te parece adecuado que los intérpretes, desde el escenario, tengan un acercamiento al público con algún gesto o comentario?

Sí	
No	
Me da igual	

13. ¿Disfrutas más del concierto cuando los intérpretes realizan algún comentario desde el escenario sobre el repertorio a interpretar?

Sí	
No	
Me da igual	

14. ¿Crees que es importante que todos los miembros de una orquesta o grupo instrumental vayan uniformados?

Sí	
No	
Me da igual	

15. ¿Crees que afectaría al modo en que se percibe la música si cada uno de los intérpretes fuera vestido de forma no convencional?

Sí	
No (Pasar a la pregunta 16)	
Me da igual (Pasar a la pregunta 16)	

16. Si la respuesta a la pregunta anterior es afirmativa, señala en qué sentido afectaría

Mejoraría la percepción musical	
Entorpecería la percepción musical	
Sería diferente	
Molestaría visualmente	
Otro	

Entradas: este último bloque incluye cuestiones relacionadas con el precio y la adquisición de entradas a los conciertos.

17. ¿Cuándo decides normalmente asistir a un concierto?

El mismo día	
La misma semana	
Con más tiempo de antelación	
Depende de las circunstancias	

18. ¿Cuál es el precio más alto que has pagado por una entrada a un concierto?

Menos de 5 €	
5 a 10 €	
11 a 20 €	
21 a 30 €	
31 a 40 €	
41 a 50 €	
Más de 50 €	

19. Si asistieras regularmente a distintos conciertos ¿Hasta cuánto estarías dispuesto a pagar por las entradas?

Menos de 5 €	
5 a 10 €	
11 a 20 €	
21 a 30 €	
31 a 40 €	
41 a 50 €	
Más de 50 €	
Depende del concierto	

Para el tratamiento estadístico hemos utilizado el paquete estadístico SPSS versión 22.0, que es la licencia de la que dispone la Universitat de Valencia. Los cálculos se han efectuado con un MacBook Air 1.8GHz Intel Core i5 y con un PC Intel(R) Core TM i5 CPU.

Muestra: Se han realizado 330 entrevistas distribuidas como se puede observar en la Tabla 2.1.

Dadas las limitaciones que hemos tenido, la muestra final con la que hemos trabajado no es del todo de nuestro agrado. Como se puede observar en la tabla siguiente, existe un desajuste entre el número de encuestados de Madrid y Valencia con respecto a los de Barcelona. No obstante, hemos preferido incluir los datos de Barcelona porque, si bien no pueden compararse en equivalencia a los

del resto (por el número de encuestados), sí aportan información que resulta valiosa para nuestro estudio.

Ciudad	Centro	Nº entrevistas
Madrid	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	179
Barcelona	Escuela Superior de Música de Cataluña	22
Valencia	Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo”	129

Tabla 2.1. Muestra seleccionada. **Fuente:** Elaboración propia

2.2. Resultado de los cuestionarios

Los cuestionarios desarrollados para el presente estudio se han estructurado en cuatro partes que corresponderían a los cuatro bloques que se han justificado en el aparatado anterior: perfil, conocimiento, valoración y entradas.

2.2.1. Perfil

El perfil de los encuestados, como se puede observar en las siguientes tablas, está formado por estudiantes de conservatorios superiores, de entre los cuales el 54% son hombres y el 45,7% mujeres. En cuanto a la edad de los encuestados, no hay ningún alumno menor de 18 años. El 31,3% de los estudiantes están comprendidos entre los 18-20 años. El mayor número de encuestados se encuentra en una franja de edad entre 21-23 años, con un 41%. El 10,9% presenta una edad comprendida entre 24-25 años. Y por último, un 16,7% es mayor de 25 años.

Hombre	54%
Mujer	45,7%

Tabla 2.2. Perfil por sexos. **Fuente:** Elaboración propia

Menor de 18 años	0
18-20 años	31,3%
21-23 años	41%
24-25 años	10,9%
Mayor de 25 años	16,7%

Tabla 2.3. Perfil por edades. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.1.1. Tipo de música que escuchan habitualmente

Los porcentajes del tipo de música que los encuestados escuchan habitualmente quedan reflejados en la tabla que exponemos a continuación.

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona	%TOTAL
Medieval	16,8	15,5	31,8	17,3
Barroca	38	42,6	72,2	42,1
Clásica	86	82,2	86,4	84,5
Contemporánea	18,4	17,1	36,4	19,1
Jazz	50,3	49,6	59,1	50,6
Flamenco	15,1	16,3	13,6	15,5
Popular	27,4	20,9	18,2	24,2
Pop-Rock	54,2	60,5	40,9	55,8
Otra	25,7	34,4	40,9	30,1

Tabla 2.4. Tipo de música que escuchan. **Fuente:** Elaboración propia

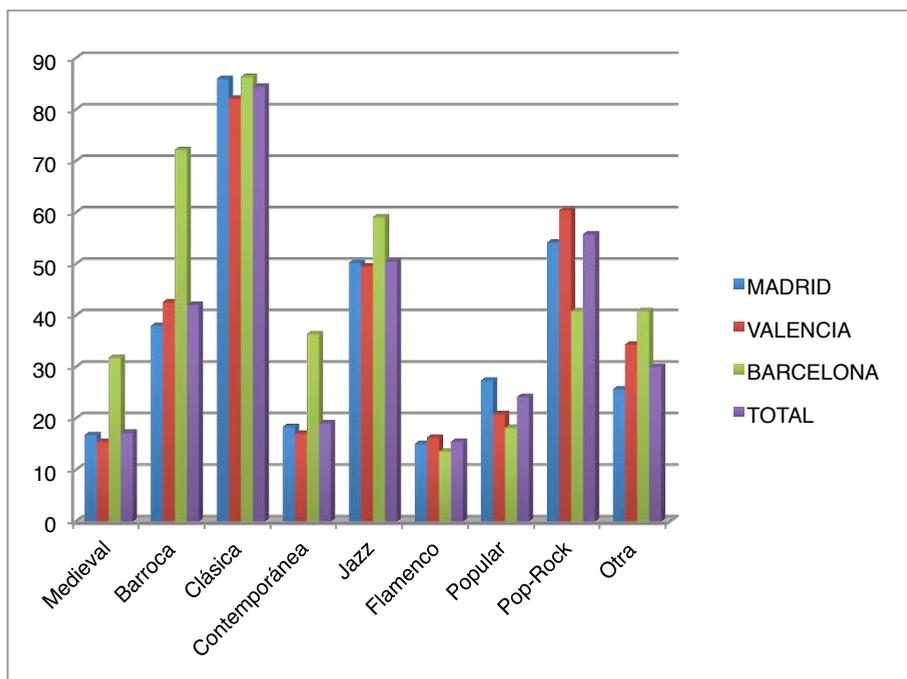


Figura 2.1. Representación de los porcentajes del tipo de música que escuchan.

Fuente: Elaboración propia

Según los resultados obtenidos, el 17,3% del total de los encuestados escucha de forma habitual música medieval. Si analizamos el porcentaje de alumnos que escuchan este tipo de repertorio por ciudades obtenemos los siguientes valores: el 31,8% para Barcelona, seguido del 16,8% para Madrid y del 15,5% para Valencia. Con la música barroca encontramos los siguientes resultados: el 42,1% del total escucha este tipo de música; por ciudades los datos se recogen de la siguiente manera: el porcentaje más alto que hemos obtenido es para Barcelona, con un 72,2%, seguido de Valencia con un 42,6% y de Madrid con un 38%. El 84,5% del total de los alumnos escucha música clásica en general, siendo esta opción la más escogida de entre el total de las variables que podían seleccionar. Estudiando esta variable por ciudades conseguimos los siguientes resultados: el valor más alto lo tenemos en Barcelona con el 86,4%, seguido de Madrid con el 86% y de Valencia con el 82,2%. Para la música contemporánea el porcentaje es mucho menor: el 19,1% de los encuestados escucha de forma habitual música contemporánea. Observando los porcentajes por ciudades obtenemos los siguientes valores: Barcelona continua con el porcentaje más alto, situándose en

el 36,4%; le sigue Madrid con el 18,4% y Valencia con el 17,1%. Los resultados para jazz se cifran de la siguiente manera: el 50,6% del total de los encuestados escucha habitualmente jazz. Si analizamos esta opción por ciudades nos encontramos que en Barcelona el porcentaje alcanzado es del 59,1%, en Madrid del 50,3% y en Valencia del 49,6%. El flamenco es la variable que menos porcentaje ha obtenido, un 15,5% del total escucha este repertorio. Analizando el valor por ciudades encontramos que en Madrid el 16,3% escucha este tipo de música, seguido del 15,1% para Valencia y del 13,6% para Barcelona. Para la música popular, el resultado obtenido para el total de los encuestados es del 24,2%. Observando este dato por ciudades encontramos el porcentaje más alto en Madrid con un 27,4%, seguido del 20,9% para Valencia y del 18,2% para Barcelona. El pop-rock es la segunda opción que más ha sido escogida, detrás de la música clásica en general, con un porcentaje sobre el total del 55,8%. Por ciudades los resultados obtenidos son los siguientes: para Valencia el 60,5%, Madrid se sitúa en el 54,2% y, por último, Barcelona con un 40,9%. La variable "Otra" ha obtenido un porcentaje del 30,1% sobre el total de los encuestados. Analizando los porcentajes por ciudades los resultados son: el 40,9% para Barcelona, el 34,4% para Valencia y el 25,7% para Madrid.

Resumiendo, podemos afirmar que en líneas generales la música que escuchan nuestros estudiantes de conservatorio es muy similar, detectándose normalmente un mayor interés por estos géneros en los alumnos del conservatorio de Barcelona. Es especialmente significativo, al observar los datos, el distanciamiento de los alumnos catalanes respecto al resto de los encuestados en relación al uso y disfrute que hacen de tres géneros tan singulares como son la música barroca, medieval y contemporánea (duplicándose el porcentaje de estas dos últimas con respecto a los otros dos destinos estudiados).

2.2.1.2. Frecuencia con que asisten a conciertos o recitales en vivo

Estudiando los resultados obtenidos en esta pregunta, alcanzamos los porcentajes reflejados a continuación. Datos totales:

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido
Válido	1	101	30,4	30,9
	2	112	33,7	34,3
	3	114	34,3	34,9
	Total	327	98,5	100
Perdidos	Sistema	5	1,5	
Total		332	100	

Tabla 2.5. Frecuencia de asistencia a conciertos. **Fuente:** Elaboración propia

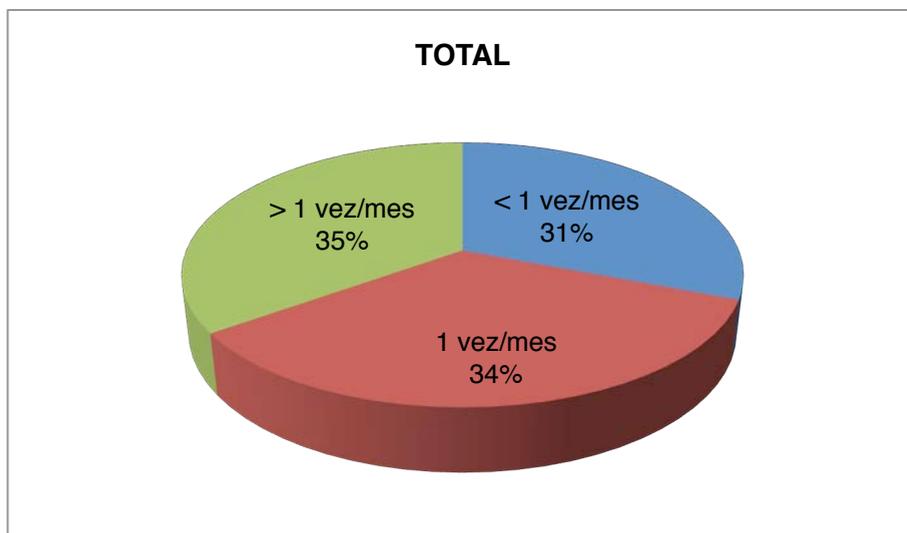


Figura 2.2. Representación de la frecuencia de asistencia a conciertos. Porcentaje total.

Fuente: Elaboración propia

Como podemos observar, el 31% del total de los encuestados acude menos de una vez al mes a conciertos o recitales en vivo, mientras que el 34% acude una vez al mes y el 35% más de una vez al mes.

Anlizados estos datos por ciudades obtenemos los siguientes resultados:

Madrid:

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido
Válido	1	47	26,3	26,4
	2	66	36,9	37,1
	3	65	36,3	36,5
	Total	178	99,4	100
Perdidos	Sistema	1	0,6	
Total		179	100	

Tabla 2.6. Frecuencia de asistencia a conciertos. Madrid. **Fuente:** Elaboración propia



Figura 2.3. Representación de la frecuencia de asistencia a conciertos. Porcentaje Madrid. **Fuente:** Elaboración propia

El 26% de los encuestados en Madrid acude menos de una vez a conciertos o recitales en vivo. Para la opción de una vez al mes y más de una vez al mes obtenemos el mismo el mismo porcentaje, el 37%.

Valencia:

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido
Válido	1	51	39,5	40,2
	2	36	27,9	28,3
	3	40	31	31,5
	Total	127	98,4	100
Perdidos	Sistema	2	1,6	
Total		129	100	

Tabla 2.7. Frecuencia de asistencia a conciertos. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

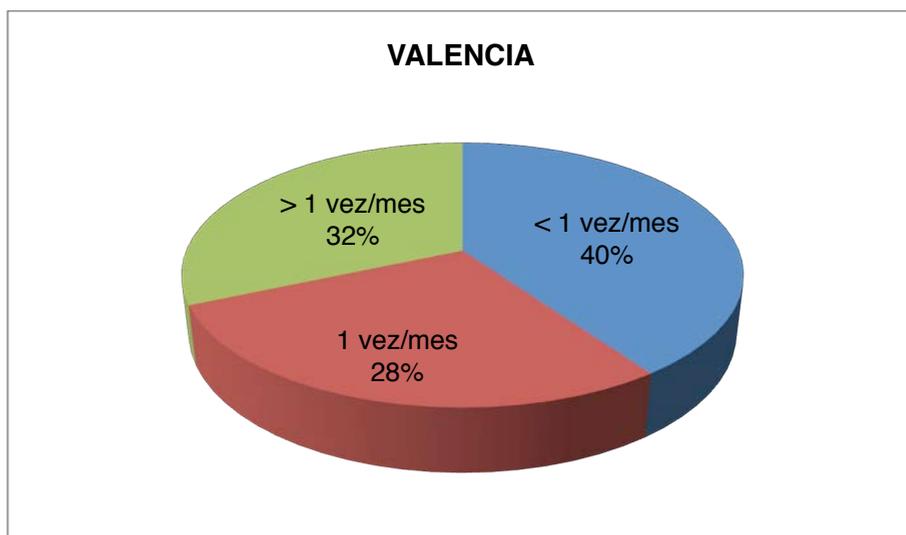


Figura 2.4. Representación de la frecuencia de asistencia a conciertos. Porcentaje Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

En Valencia, el porcentaje más alto lo encontramos en los alumnos que acuden menos de una vez al mes a conciertos o recitales en vivo, con un 40%. Le sigue el 32% para aquellos que acuden más de una vez al mes y el 28% se sitúa entre los alumnos que asisten una vez al mes.

Barcelona:

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido
Válido	1	3	12,5	13,6
	2	10	41,7	45,5
	3	9	37,5	40,9
	Total	22	91,7	100
Perdidos	Sistema	2	8,3	
Total		24	100	

Tabla 2.8. Frecuencia de asistencia a conciertos. Barcelona. **Fuente:** Elaboración propia

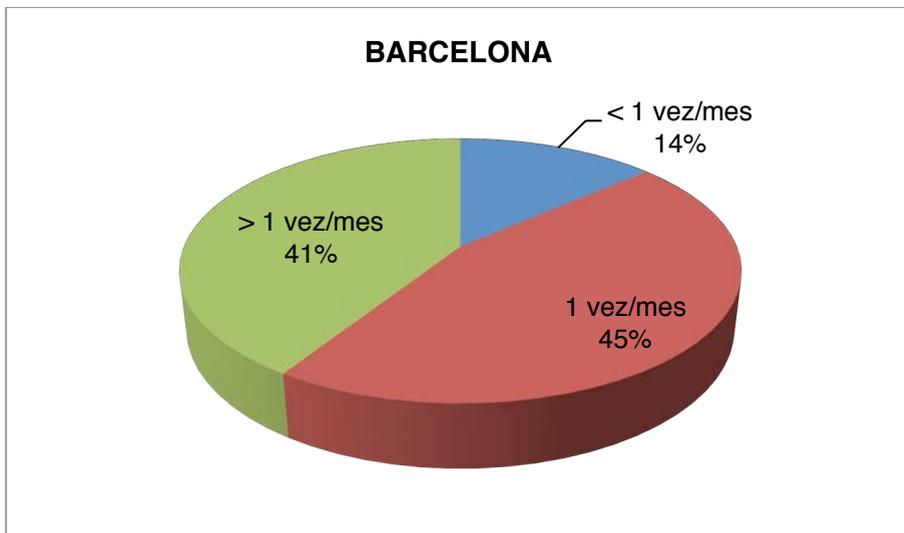


Figura 2.5. Representación de la frecuencia de asistencia a conciertos. Porcentaje Barcelona. **Fuente:** Elaboración propia

El 14% de los alumnos encuestados en Barcelona acude menos de una vez a conciertos o recitales en vivo, el 41,5 % va más de una vez al mes y el valor más alto lo encontramos entre los que asisten una vez al mes, con el 45%.

Se observa en estos datos una mayor asistencia de los alumnos catalanes a las salas de concierto que entre los de Valencia y Madrid. Dichos datos estarían en

consonancia con los mayores porcentajes de escucha de los géneros de música estudiados en el apartado anterior, donde Barcelona lideraba en cierta forma un mayor interés por estos géneros musicales por parte de los alumnos del conservatorio.

2.2.1.3. Razón principal por la que acuden menos de una vez al mes

En esta pregunta se presentó a los encuestados diferentes variables a elegir que pudieran condicionar su decisión de acudir o no a conciertos o recitales en vivo. Los porcentajes para cada una de las opciones quedan reflejados de la siguiente manera:

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona	%TOTAL
Falta de disponibilidad horaria	27,4	19,4	12,5	23,2
Motivos económicos	8,9	17,1	4,2	11,7
No me interesa el repertorio de la programación	3,4	3,1	0	3
No me interesan los intérpretes de la programación	1,1	2,3	0	1,5
Dificultad para desplazarme hasta la sala de conciertos	4,5	5,4	0	4,5
Otra	1,7	6,2	4,2	3,6

Tabla 2.9. Razón principal por la que acuden menos de una vez al mes. **Fuente:** Elaboración propia

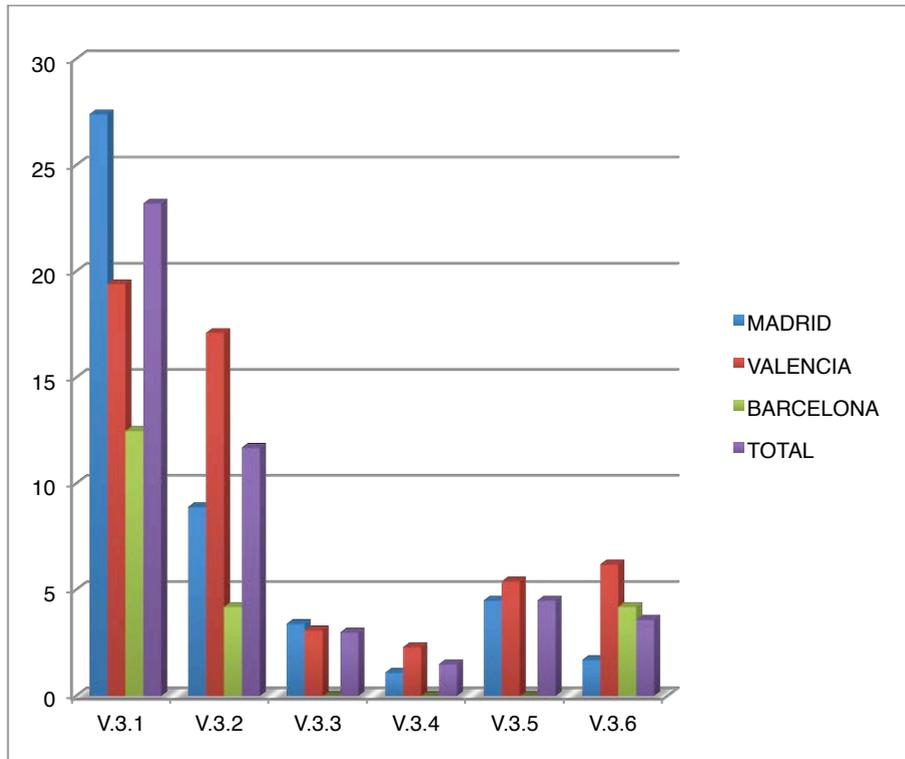


Figura 2.6. Representación de la razón principal por la que acuden menos de una vez al mes.

Fuente: Elaboración propia

De los resultados obtenidos y reflejados en la Tabla 2.9 y Figura 2.6 se observa que, el porcentaje más elevado en cuanto a la razón principal por la que los alumnos acuden menos de una vez al mes a conciertos o recitales en vivo, lo encontramos en la opción “Falta de disponibilidad horaria”, con un 23,2% sobre el total de los encuestados. Estudiando este dato por ciudades, el valor más elevado se observa en Madrid con un 27,4%, seguido de Valencia con un 19,4% y de Barcelona con un 12,5%. La segunda opción que más han señalado los encuestados ha sido “Motivos económicos”, con un 11,7% del total. Analizando esta variable por ciudades obtenemos los siguientes resultados: el porcentaje más elevado, con un 17%, lo ha obtenido Valencia, un 8,9% para Madrid y un 4,2% para Barcelona. La tercera variable que más les influye para asistir menos de una vez al mes a conciertos es la de “Dificultad para desplazarme hasta la sala de conciertos”, obteniendo un porcentaje sobre el total encuestado del 4,5%. Si

analizamos el porcentaje por ciudades, encontramos que en Barcelona ningún estudiante ha seleccionado esta opción, en Madrid el 4,5% y en Valencia el 5,4%. La opción de “Otra” ha sido valorada con un 3,6% sobre el total. El porcentaje por ciudades de esta variable es el siguiente: el 6,2% para Valencia, el 4,2% para Barcelona y, por último, el 1,7% para Madrid. La opción que menos porcentaje ha obtenido es la de “No me interesan los intérpretes de la programación”, con un 1,5% total. Si observamos este dato por ciudades vemos que en Barcelona ningún estudiante ha seleccionado esta opción, en Madrid solo el 1,1% y en Valencia el 2,3%.

Resumiendo, en líneas generales los alumnos de las tres ciudades tienen más o menos los mismos problemas para dejar de asistir a espectáculos en vivo, siendo los horarios de los conciertos el principal escollo para no asistir a ellos. Especialmente significativo es la percepción del precio de las entradas. Dicha percepción en la ciudad de Valencia llega a triplicar el resultado obtenido en Barcelona y duplicar el de Madrid.

2.2.1.4. Tipo de repertorio musical que les interesa

En la tabla que aparece a continuación podemos analizar los porcentajes obtenidos según el interés de los encuestados en un determinado tipo de repertorio musical.

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona	%TOTAL
Medieval	21,8	16,3	30,4	20,2
Barroca	45,8	54,3	82,6	51,7
Clásica	91,1	87,6	91,3	89,7
Contemporánea	30,7	39,5	60,9	36,3
Jazz	49,7	42,6	60,9	47,7
Flamenco	14	13,2	13	13,6
Popular	22,3	17,8	21,7	20,5
Pop-Rock	32,4	31,8	52,2	33,5
Otra	17,9	27,1	30,4	22,4

Tabla 2.10. Tipo de repertorio musical que les interesa. **Fuente:** Elaboración propia

Como podemos observar en la tabla anterior, el repertorio musical que más les interesa es la música clásica en general, obteniendo un 89,7% sobre el total de los encuestados. Si analizamos esta opción por ciudades, los resultados son los siguientes: el porcentaje más alto lo encontramos en Barcelona con un 91,3%, seguido de Madrid con un 91,1% y de Valencia con un 87,6%. La música barroca ha sido la segunda opción que más ha sido valorada, con un 51,7% sobre el total de los encuestados. Estudiando estos valores por ciudades encontramos que Barcelona presenta el porcentaje más elevado con un 82,6%, le sigue Valencia con un 54,3% y Madrid con un 45,8%. El jazz es el tercer tipo de música que más les interesa en general, con un 47,7%. Por ciudades observamos que los valores se distribuyen de la siguiente manera: el 60,9% para Barcelona, el 49,7% para Madrid y el 42,6% para Valencia. La música contemporánea se sitúa en el cuarto puesto con un total del 36,3%, obteniendo el máximo resultado en Barcelona con un 60,9% sobre sus encuestados y seguido de un 39,5% en Valencia y 30,7% para Madrid. El pop-rock se sitúa en un 33,5% sobre la muestra total. Estudiando los resultados obtenidos para esta opción por ciudades vemos que el valor más alto lo ha sacado Barcelona con un 52,2%, detrás Valencia con un 32,4% y, por último, Madrid con un 31,8%. Para la música popular, el porcentaje total obtenido es del 20,5%. El resultado más elevado obtenido por ciudades corresponde a Madrid con un 22,3%, después Barcelona con un 21,7% y Valencia con un 17,8%. Con un porcentaje total del 20,2% se encuentra la música medieval, situándose por ciudades en un 30,4% en Barcelona, 21,8% para Madrid y 16,3% en Valencia. El estilo musical que ha obtenido una puntuación menor ha sido el flamenco, con un porcentaje total del 13,6%. Analizando esta opción por ciudades los resultados son: el 14% para Madrid, seguido del 13,2% en Valencia y del 13% para Barcelona. La opción de "Otra" ha tenido un porcentaje total de 22,4%, obteniendo el mayor porcentaje por ciudades en Barcelona con un 30,4%, seguido de Valencia con un 27,1% y de Madrid con un 17,9%.

Se mantiene la tendencia observada en los anteriores puntos y se refrenda el mayor interés de los alumnos catalanes por estos géneros, como se puede observar en la gráfica de la Figura 2.7.

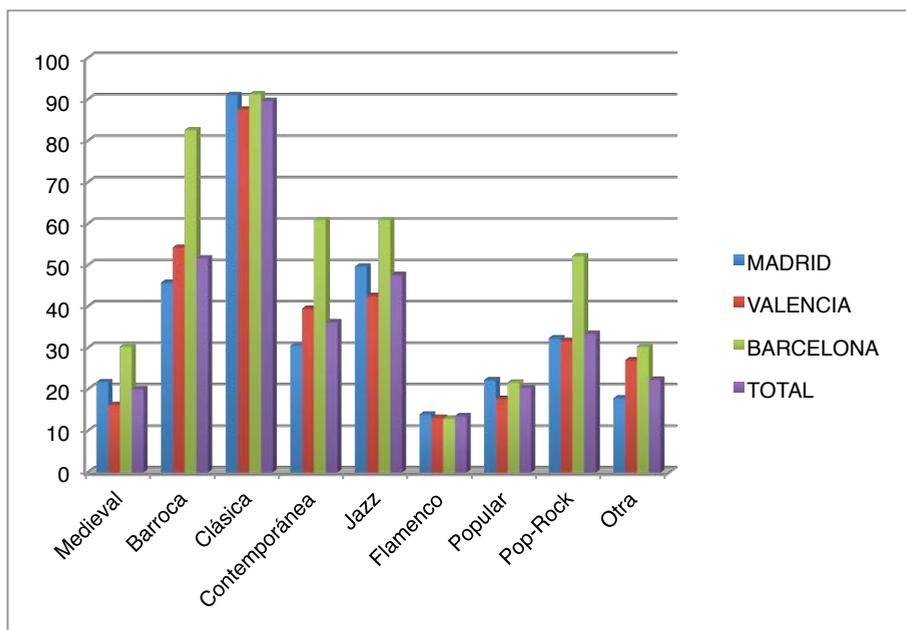


Figura 2.7. Representación del tipo de repertorio musical que les interesa. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.2. Conocimiento

Este bloque está integrado por cuatro preguntas en las que, entre otras, medimos el conocimiento real que los estudiantes tienen sobre las principales entidades musicales que organizan conciertos en sus respectivas ciudades.

2.2.2.1. Medio que emplean para informarse de los conciertos

En la tabla que aparece a continuación tenemos representados los porcentajes obtenidos sobre los medios que emplean los estudiantes de música observados para informarse de los conciertos programados en sus ciudades. En este caso hemos optado por presentar los resultado totales dado que no se detectaron diferencias significativas entre las diferentes muestras analizadas.

Medio	%
Internet	85,2
Facebook/Twitter	69,5
Prensa escrita	12,1
Televisión	12,1
Radio	16
Profesores, amigos o familiares	88,8
Folletos	52,3
Otro	5,4

Tabla 2.11. Medio que emplean para informarse de los conciertos. **Fuente:** Elaboración propia

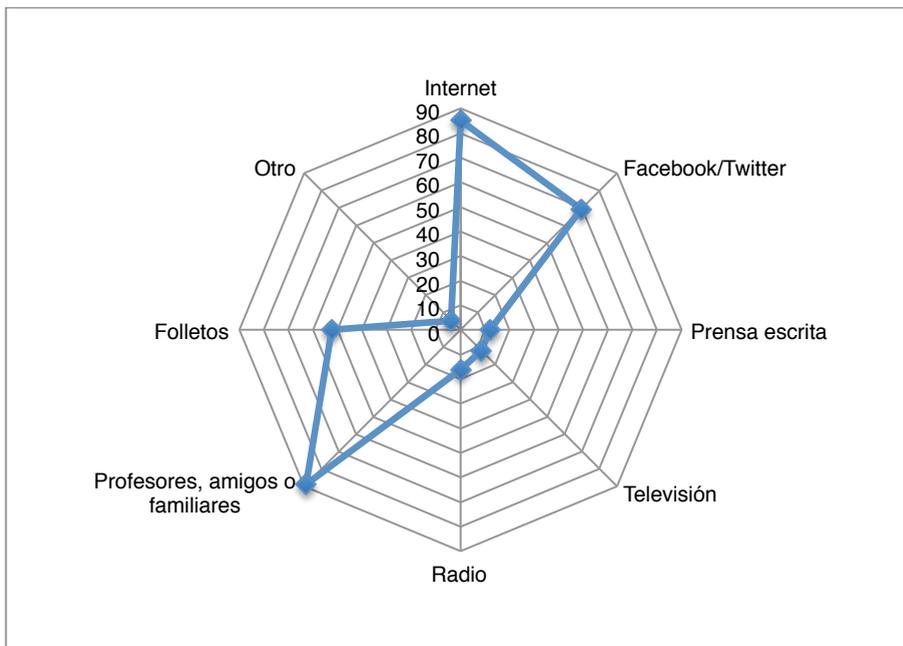


Figura 2.8. Representación del medio que emplean para informarse de los conciertos. **Fuente:** Elaboración propia

Como podemos apreciar en la Tabla 2.11 y Figura 2.8, resulta especialmente interesante que la principal fuente de información de eventos y espectáculos musicales llega a nuestros alumnos a través del profesorado de los

conservatorios, familiares y amigos (88,8%), seguido muy de cerca por Internet y las Redes Sociales (Facebook/Twitter) con un 85,2% y 69,5% respectivamente. Los folletos y publicidad impresa se sitúan en un 52,3%. Opciones más tradicionales como la Radio (16%), la Televisión y la Prensa escrita (ambas con un 12,1% cada una) apenas son empleadas por los jóvenes para tal fin. Por último, la opción de “Otro” ha sido la menos valorada, con un 5,4%.

2.2.2.2. Conocimiento de la actividad que desarrollan las entidades musicales

Esta pregunta ha sido planteada para cada uno de los conservatorios estudiados atendiendo a las particularidades según las ciudades en las que se ubicaban los centros y según las entidades musicales adscritas a cada una de estas ciudades.

Comenzamos exponiendo los resultados obtenidos en Madrid. En la Tabla 2.12 se muestran los porcentajes sobre el conocimiento que los estudiantes tienen sobre las actividades de las instituciones en cuestión.

Entidades musicales	%
Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE)	74,9
Orquesta y Coro de RTVE	83,8
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM)	57,5
Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM)	38
Teatro Real	68,7
Teatro de la Zarzuela	35,8
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)	60,3
Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM)	62

Tabla 2.12. Conocimiento de las entidades musicales. Madrid. **Fuente:** Elaboración propia

Como podemos observar en los resultados obtenidos para los encuestados de Madrid, la entidad musical cuya actividad mejor conocen los alumnos de conservatorio es la Orquesta y Coro de RTVE, con un 83,8%. En segundo lugar se posiciona la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), obteniendo un

74,9%. El Teatro Real ocupa la tercera posición con un 68,7%. El 62% de los estudiantes conocen la actividad que desarrolla la Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM) y el 60,3% es conocedor de la labor desempeñada por la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE). La Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM) se encuentra en el sexto puesto con el 57,5%. Las entidades que por su actividad son menos conocidas por los estudiantes son el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), con un 38% y el Teatro de la Zarzuela con un 35,8%. Todos estos resultados quedan reflejados en la Figura 2.9.

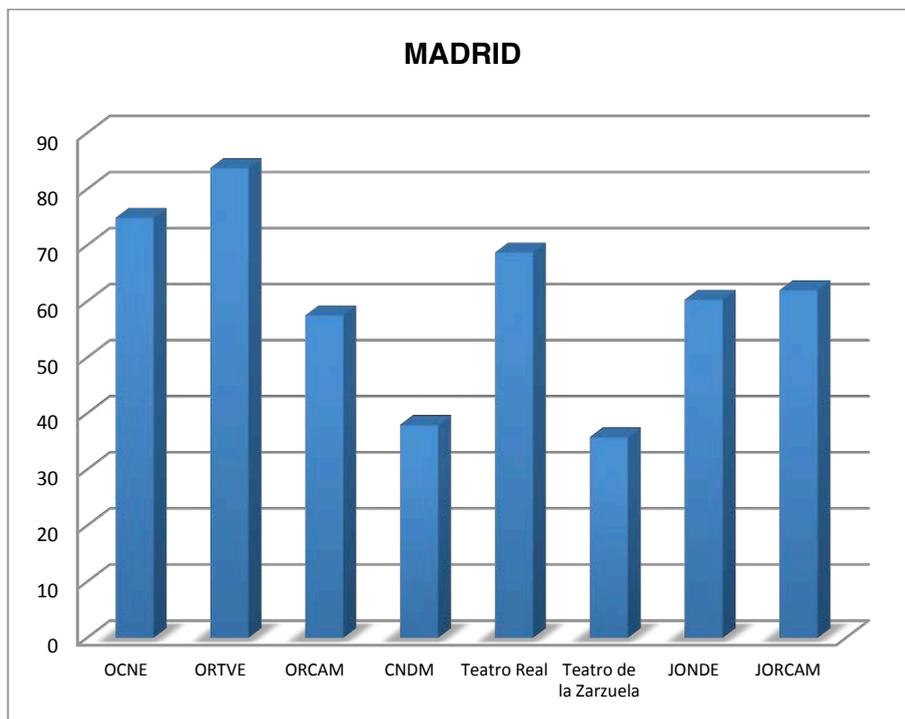


Figura 2.9. Representación porcentual del conocimiento de las entidades musicales. Madrid.
Fuente: Elaboración propia

Si analizamos los resultados obtenidos en Valencia, los porcentajes se distribuyen de la siguiente forma:

Entidades musicales	%
Palau de la Música	86
Palau de les Arts	73,6
Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana	49,6
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)	44,2

Tabla 2.13. Conocimiento de las entidades musicales. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

Observando los datos obtenidos, podemos comprobar como la entidad más conocida por su actividad entre los estudiantes de conservatorio de Valencia es el Palau de la Música, obteniendo un 86%. En segundo lugar se encuentra el Palau de les Arts con un resultado del 73,6%. Le sigue la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana (JOGV) con el 49,6% y, por último, se sitúa con un 44,2% la JONDE. La Figura 2.10 manifiesta los resultados aquí comentados.

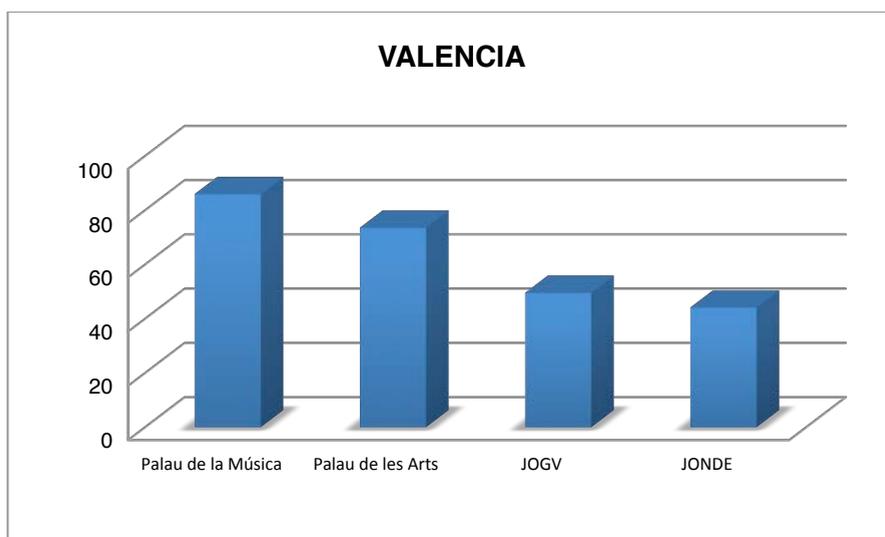


Figura 2.10. Representación porcentual del conocimiento de las entidades musicales. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

En Barcelona hemos alcanzado los siguientes porcentajes:

Entidades musicales	%
Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya (OBC)	60,9
Banda Municipal Barcelona	13
Orquesta Sinfónica del Vallés	26,1
Orquesta Nacional Clásica de Andorra (ONCA)	21,7
Programación general del Palau de la Música	73,9
Programación general de L'Auditori	73,9
Gran Teatre del Liceu	43,5
Joven Orquesta Nacional de Catalunya (JONC)	52,2
Joven Orquesta Nacional España (JONDE)	17,4

Tabla 2.14. Conocimiento de las entidades musicales. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

Si observamos los resultados obtenidos para los estudiantes de conservatorio de Barcelona, podemos comprobar como la “Programación general del Palau de la Música” y la “Programación general de L'Auditori” han obtenido el mismo porcentaje, situándose ambas instituciones en primer lugar con un 73,9%. La segunda institución que es más conocida entre los estudiantes por su actividad es la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (OBC), obteniendo un 60,9%. En tercer lugar, con un porcentaje del 52,2%, se encuentra la Joven Orquesta Nacional de Catalunya (JONC), seguida del Gran Teatre del Liceu con un 43,5%. En quinta posición, con un 26,1%, encontramos a la Orquesta Sinfónica del Vallés. La Orquesta Nacional Clásica de Andorra (ONCA) ha obtenido un 21,7%. En el séptimo lugar encontramos a la JONDE, con un resultado del 17,4%. La entidad que es menos conocida por su actividad entre los encuestados es la Banda Municipal de Barcelona, con un resultado del 13%. En la figura que aparece a continuación mostramos los datos aquí referidos.

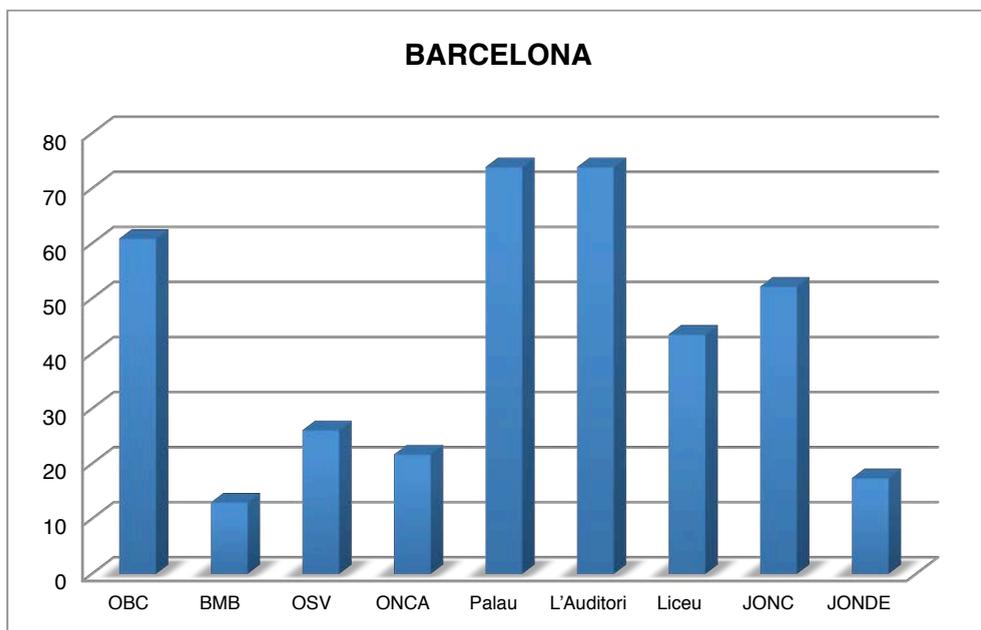


Figura 2.11. Representación porcentual del conocimiento de las entidades musicales. Barcelona.
Fuente: Elaboración propia

2.2.2.3. Asistencia a conciertos realizados por las entidades musicales durante el último año

Los porcentajes obtenidos en esta pregunta se muestran en la Tabla 2.15, que recoge los resultados conseguidos en cada una de las ciudades de estudio.

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona
Asisten	84,4	86,8	95,7
No asisten	15,6	13,2	4,3

Tabla 2.15. Comparativa entre ciudades. Asistencia a conciertos de las entidades musicales durante el último año. Fuente: Elaboración propia



Figura 2.12. Porcentaje de asistencia a conciertos en el último año. Madrid.
Fuente: Elaboración propia

Analizando los resultados anteriores podemos observar que el 84,4% de los encuestados ha asistido a algún concierto realizado por algunas de las entidades musicales de Madrid. El 15,6% no ha asistido a ningún concierto de las entidades mencionadas anteriormente.

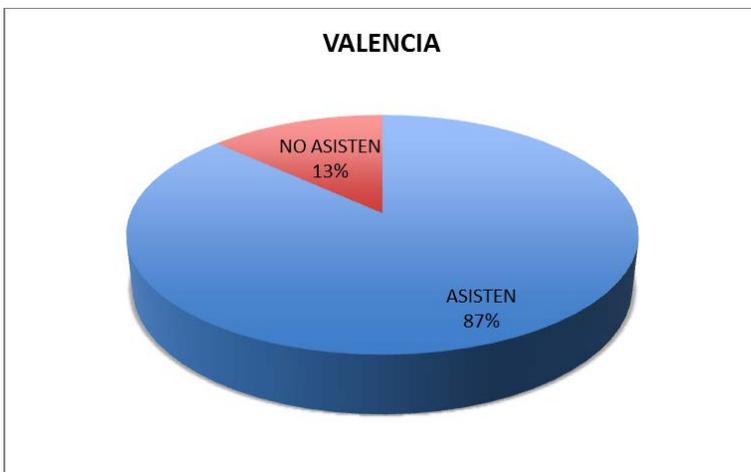


Figura 2.13. Porcentaje de asistencia a conciertos en el último año. Valencia.
Fuente: Elaboración propia

Si estudiamos los resultados obtenidos para Valencia, encontramos que el 86,8% de los estudiantes encuestados ha acudido durante el último año a alguno de los conciertos realizados por las entidades sobre las que se les preguntaba. El 13,2% no ha acudido a ningún concierto de estas entidades.

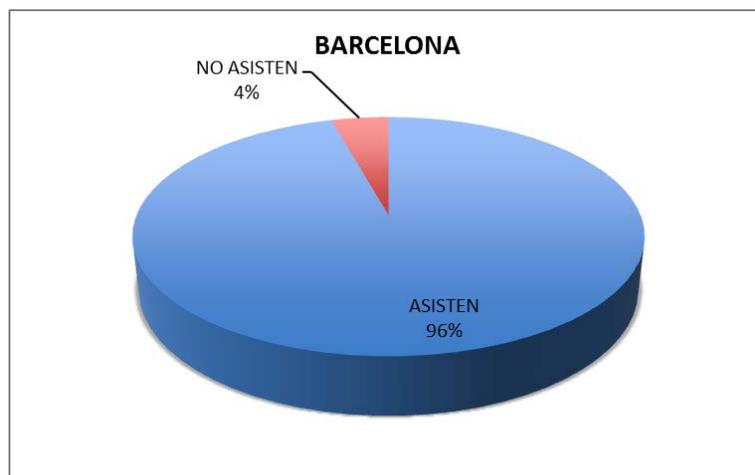


Figura 2.14. Porcentaje de asistencia a conciertos en el último año. Barcelona.
Fuente: Elaboración propia

En Barcelona, los resultados obtenidos en cuanto a la asistencia de estudiantes durante el último año a alguna de las entidades por las que se les preguntaba, son más elevados, situándose los mismos en un 95,7%. Tan solo el 4,3% de los encuestados no ha acudido en el último año a alguno de los conciertos realizados por las entidades sobre las que se les preguntaba.

2.2.2.4. Entidades a las que pertenecían los conciertos a los que han asistido

Al igual que en el apartado 2.2.2.2, atendemos los casos específicos según las ciudades donde se realizan las encuestas, recogiendo la diversidad de entidades musicales según la ubicación de los conservatorios incluidos en esta investigación.

Para Madrid, los porcentajes obtenidos son los siguientes:

Entidades	%
Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE)	47,5
Orquesta y Coro de RTVE	52,5
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM)	19
Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM)	19
Teatro Real	34,6
Teatro de la Zarzuela	12,3
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)	23,5
Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM)	29,6

Tabla 2.16. Entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Madrid.

Fuente: Elaboración propia

Según los datos obtenidos y plasmados tanto en la Tabla 2.16 como en la Figura 2.15, el 52,5% de los estudiantes de conservatorio de Madrid ha asistido durante el último año a alguno de los conciertos realizados por la Orquesta y Coro de RTVE. El 47,5% de los encuestados ha acudido a algún concierto realizado por la OCNE. El Teatro Real se encuentra en tercera posición con el 34,6%, seguido de la JORCAM con un 29,6% y de la JONDE con un 23,5%. La Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid y el CNDM han obtenido el mismo porcentaje de asistencia durante el último año de entre los encuestados, con un 19%. En último lugar se encuentra el Teatro de la Zarzuela, al que ha asistido en el último año el 12,3% de los estudiantes.

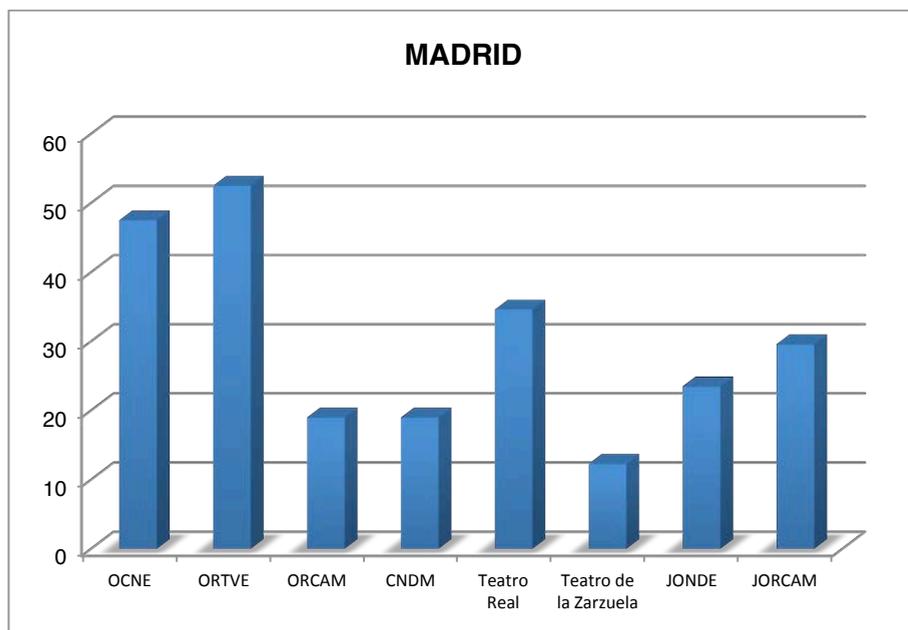


Figura 2.15. Comparativa entre las entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Madrid. **Fuente:** Elaboración propia

Para los encuestados en Valencia encontramos los porcentajes que reflejamos a continuación:

Entidades	%
Palau de la Música	79,1
Palau de les Arts	59,7
Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana	24
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)	0,8

Tabla 2.17. Entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

Analizando los porcentajes anteriores para los estudiantes valencianos, podemos observar que la entidad musical a la que más conciertos han asistido durante el último año es el Palau de la Música, con un 79,1%. Le sigue el Palau de les Arts con un 59,7% y la JOGV, con un resultado del 24%. En último lugar se encuentra

la JONDE, que ha obtenido un porcentaje del 0,8%. En la Figura 2.16 presentamos los resultados obtenidos.

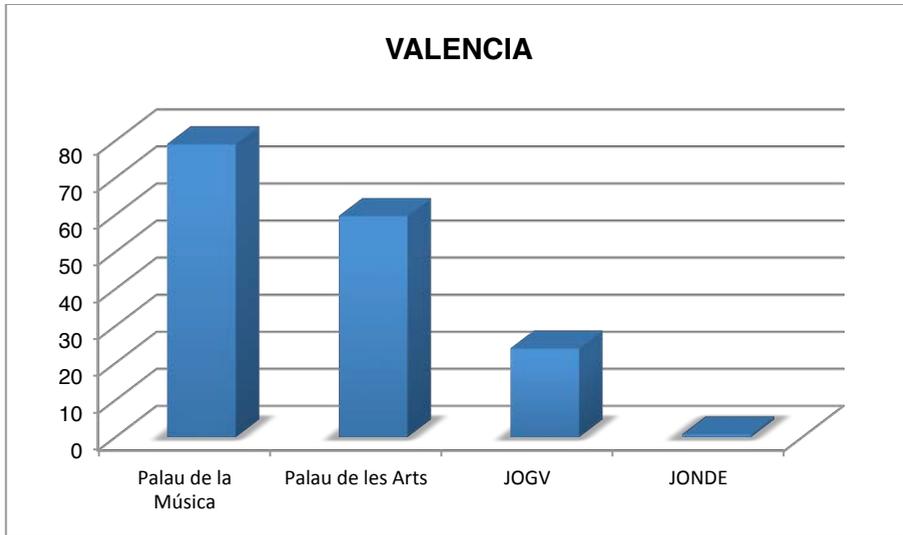


Figura 2.16. Comparativa entre las entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

En Barcelona, los porcentajes quedan distribuidos de la siguiente forma:

Entidades	%
Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya (OBC)	45,8
Banda Municipal Barcelona	0
Orquesta Sinfónica del Vallés	12,5
Orquesta Nacional Clásica de Andorra (ONCA)	8,3
Programación general del Palau de la Música	70,8
Programación general de L'Auditori	66,7
Gran Teatre del Liceu	20,8
Joven Orquesta Nacional de Catalunya (JONC)	37,5
Joven Orquesta Nacional España (JONDE)	8,3

Tabla 2.18. Entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Barcelona. **Fuente:** Elaboración propia

Observando los resultados, en primer lugar con el 70,8% se sitúa la “Programación general del Palau de la Música”, seguida de un 66,7% para la “Programación general de L’Auditori”. En tercer lugar se encuentra la OBC, con el 45,8%. La JONC se sitúa en cuarto lugar con un 37,5%. En quinta posición se encuentra el Gran Teatre del Liceu, que ha obtenido un 20,8%. Con un porcentaje menor se encuentran la ONCA y la JONDE, ambas con un 8,3%. Por último, ninguno de los estudiantes encuestados ha acudido a algún concierto durante el último año de la Banda Municipal de Barcelona.

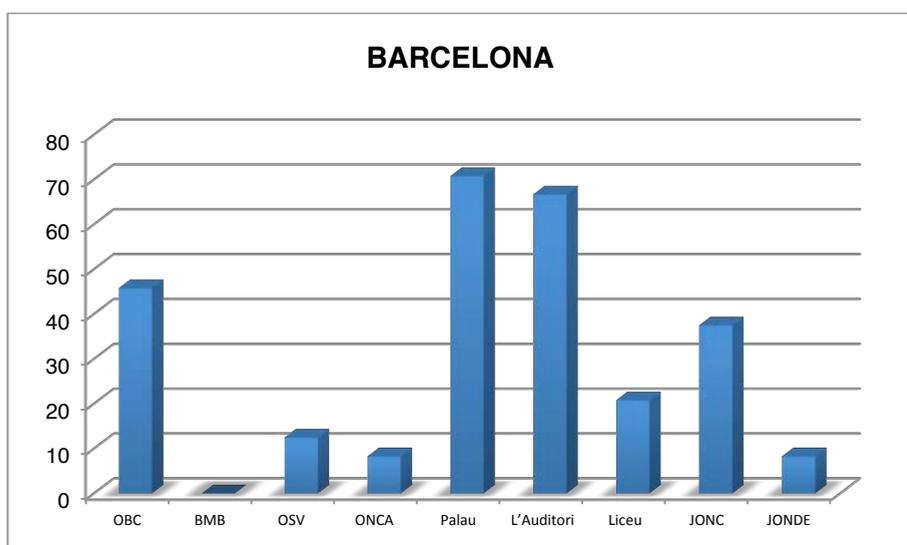


Figura 2.17. Comparativa entre las entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Barcelona. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.2.5. Resultados comparados entre los apartados 2.2.2.2 y 2.2.2.4.

En este apartado hemos realizado una comparativa de los resultados obtenidos anteriormente para cada una de las ciudades de estudio. Comprobamos de esta forma la posible correlación que puede existir entre los porcentajes de entidades musicales que conocen y si esto queda reflejado en la asistencia a los conciertos realizados por las mismas.

Si comparamos los resultados obtenidos en Madrid nos encontramos con los siguientes porcentajes:

Madrid	%Conocen	%Asisten
Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE)	74,9	47,5
Orquesta y Coro de RTVE	83,8	52,5
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM)	57,5	19
Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM)	38	19
Teatro Real	68,7	34,6
Teatro de la Zarzuela	35,8	12,3
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)	60,3	23,5
Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM)	62	29,6

Tabla 2.19. Porcentajes de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Madrid. **Fuente:** Elaboración propia

Comparando los resultados obtenidos para los encuestados en Madrid sobre el conocimiento que tienen de las entidades musicales y su asistencia a conciertos organizados por estas, los resultados conseguidos son los siguientes: el 83,8% de los encuestados conoce la actividad de la Orquesta y Coro de RTVE y el 52,5% ha participado de sus actividades durante el último año; El 74,9% conoce la actividad de la OCNE y el 47,5% ha asistido a sus conciertos durante el último año; el 68,7% conoce la actividad del Teatro Real y el 34,6% ha asistido al mismo durante el último año; el 62% de los encuestados conoce la actividad de la JORCAM y el 29,6 % ha acudido a alguno de sus conciertos en el último año; para la JONDE, el 60,3% de los encuestados conoce su actividad y el 29,6% ha asistido a algún concierto durante el último año; el 57,5% conoce la actividad de la ORCAM y el 19% ha asistido a alguno de sus conciertos; el 38% conoce la actividad del CNDM y el 19% ha asistido a alguna de sus actividades en el último año; por último, el 35,8% conoce la actividad del Teatro de la Zarzuela y el 12,3% ha acudido al mismo durante el último año. Los datos aquí comentados los exponemos en la Figura 2.18.

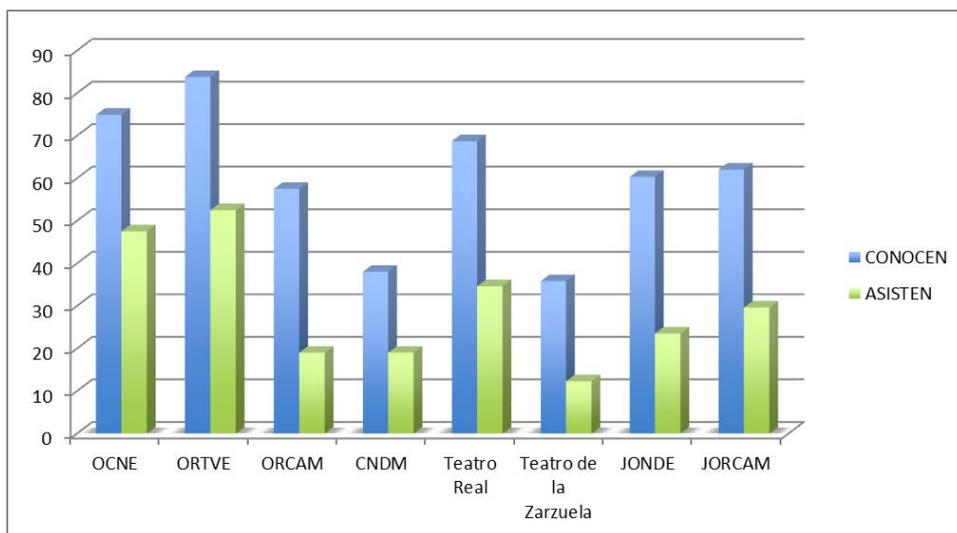


Figura 2.18. Comparativa de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Madrid. **Fuente:** Elaboración propia

En Valencia comprobamos la comparativa de los porcentajes en la siguiente tabla:

Valencia	%Conocen	%Asisten
Palau de la Música	86	79,1
Palau de les Arts	73,6	59,7
Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana	49,6	24
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)	44,2	0,8

Tabla 2.20. Porcentaje de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

Analizando los resultados comparativos entre los estudiantes de conservatorio encuestados en Valencia, obtenemos los siguientes valores: el 86% de los estudiantes conocen la actividad que desarrolla el Palau de la Música y el 79,1% ha asistido al mismo durante el último año; el 73,6% conoce el Palau de les Arts y el 59,7% ha asistido a alguno de los conciertos que realiza durante el último año; el 49,6% de los encuestados conoce la labor que realiza la JOGV y el 24% ha asistido a alguna actividad desarrollada por la misma en el último año; por último, el 44,2% conoce la actividad de la JONDE y solo el 0,8% ha asistido a alguna de sus actividades durante el último año.

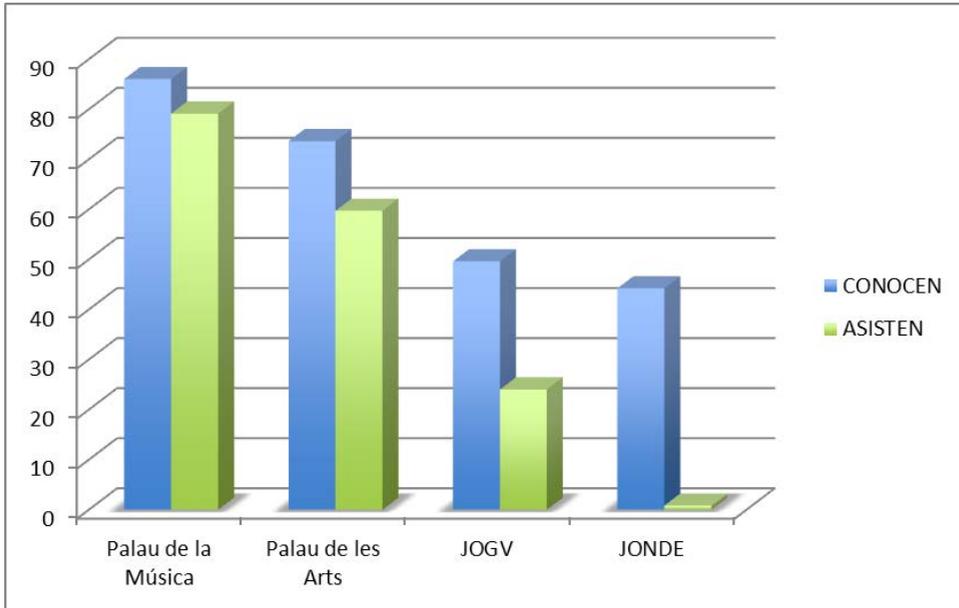


Figura 2.19. Comparativa de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

Para Barcelona, los porcentajes comparados quedan reflejados de esta forma:

Barcelona	%Conocen	%Asisten
Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya (OBC)	60,9	45,8
Banda Municipal Barcelona	13	0
Orquesta Sinfónica del Vallés	26,1	12,5
Orquesta Nacional Clásica de Andorra (ONCA)	21,7	8,3
Programación general del Palau de la Música	73,9	70,8
Programación general de L'Auditori	73,9	66,7
Gran Teatre del Liceu	43,5	20,8
Joven Orquesta Nacional de Catalunya (JONC)	52,2	37,5
Joven Orquesta Nacional España (JONDE)	17,4	8,3

Tabla 2.21. Porcentaje de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Barcelona. **Fuente:** Elaboración propia

Como podemos observar en los resultados de la Tabla 2.21 y en la comparativa de la Figura 2.20, los resultados para Barcelona son los siguientes: el 73,9% de los encuestados conoce la “Programación general del Palau de la Música” y la “Programación general de L’Auditori”; sin embargo, el 70,8% ha asistido a algún concierto al Palau de la Música durante el último año y el porcentaje para L’Auditori en cuanto a asistencia durante el último año se sitúa en el 66,7%; el 60,9% de los estudiantes conoce la actividad de la OBC y el 45,8% ha asistido a alguno de sus conciertos en el último año; el 52,2% conoce la actividad de la JONC y el 37,5% ha acudido durante el último año a alguna de sus actividades; el 43,5% conoce la actividad del Gran Teatre del Liceu y el 20,8% ha asistido al mismo en el último año; el 26,1% conoce la actividad de la Orquesta Sinfónica del Vallés y el 12,5% ha asistido a algún concierto en el último año; el 21,7% conoce la actividad de la ONCA y el 8,3% ha asistido durante el último año a alguno de sus conciertos; el 17,4% conoce la actividad de la JONDE y, al igual que con la ONCA, el 8,3% ha asistido a alguno de sus conciertos; en último lugar, el 13% conoce la actividad desarrollada por la Banda Municipal de Barcelona y ninguno de los estudiantes encuestados ha asistido a alguno de sus conciertos durante el último año.

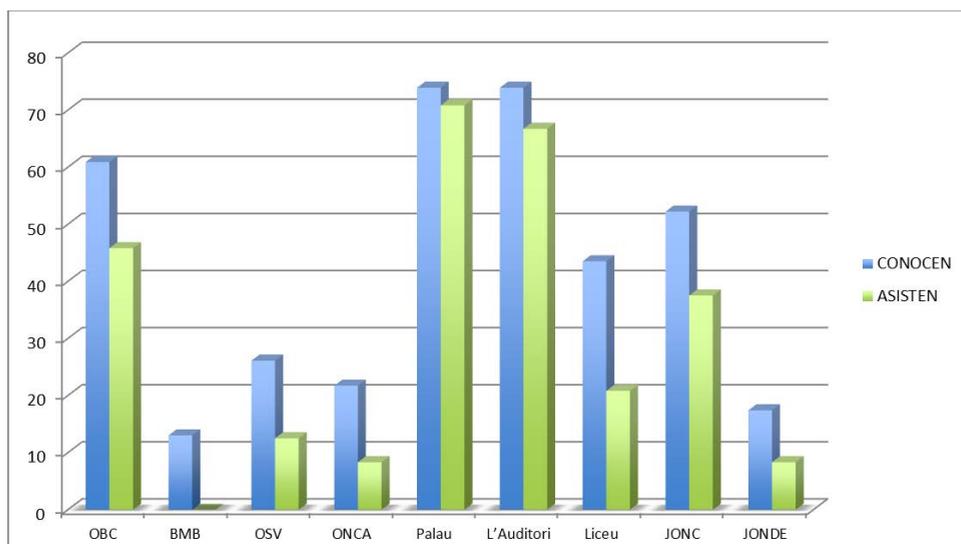


Figura 2.20. Comparativa de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Barcelona. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.3. Valoración

Presentamos a continuación los resultados obtenidos para una batería de preguntas relacionadas con la opinión sobre diferentes aspectos de un concierto, donde los encuestados han valorado del 1 al 5 (siendo 5 la máxima puntuación) unas variables según su propio criterio.

2.2.3.1. Beneficio personal que buscan al asistir a un conciertos

En la tabla que presentamos a continuación podemos observar las valoraciones medias de los resultados obtenidos en los alumnos de Madrid para cada uno de los ítems establecidos:

Variables	Media sobre 5
Entretenimiento, diversión	4,18
Enriquecimiento personal	4,49
Interés educativo	4,12
Ver y escuchar a reconocidos artistas	3,85
Descubrir a otros intérpretes	3,45
Disfrutar del repertorio	4,55
Conocer nuevo repertorio	3,85
Ver o conocer gente	2,17
Integrarme en un grupo	1,66
Obtener prestigio social	1,28

Tabla 2.22. Medias obtenidas en las variables de beneficio personal. Madrid.

Fuente: Elaboración propia

La variable que ha obtenido una media más elevada ha sido “Disfrutar del repertorio”, con una media de 4,55. En segundo lugar se encuentra “Enriquecimiento personal”, que ha obtenido una media de 4,49. Le sigue la puntuación media obtenida en el apartado de “Entretenimiento, diversión” con un 4,18. El siguiente aspecto mejor valorado ha sido “Interés educativo”, con una media de 4,12. Para el apartado de “Ver y escuchar a reconocidos artistas”, la puntuación media obtenida es de 3,85, media que también comparte el apartado

de “Conocer nuevo repertorio”. “Descubrir a otros intérpretes” ha alcanzado una media de 3,45. Para el apartado de “Ver o conocer gente”, la puntuación media es de 2,17. Los apartados que menos puntuación han obtenido son el de “Integrarme en un grupo” con una media de 1,66, seguido de “Obtener prestigio social”, que tan solo ha conseguido una media de 1,28. La Figura 2.21 representa los resultados obtenidos en este caso.



Figura 2.21. Representación de las medias obtenidas en las variables de beneficio personal Madrid.
Fuente: Elaboración propia

En Valencia, los resultados obtenidos para cada una de las variables quedan reflejados en la siguiente tabla:

Variables	Media sobre 5
Entretenimiento, diversión	4,3
Enriquecimiento personal	4,46
Interés educativo	4,27
Ver y escuchar a reconocidos artistas	4,02
Descubrir a otros intérpretes	3,19
Disfrutar del repertorio	4,65
Conocer nuevo repertorio	3,94
Ver o conocer gente	2,34
Integrarme en un grupo	1,71
Obtener prestigio social	1,3

Tabla 2.23. Medias obtenidas en las variables de beneficio personal. Valencia.

Fuente: Elaboración propia

Al igual que ha ocurrido en los resultados obtenidos para Madrid, la variable que ha alcanzado una puntuación media más elevada en el caso de Valencia es “Disfrutar del repertorio”, con un 4,65. Le sigue con una media de 4,46 “Enriquecimiento personal”. A continuación se sitúa “Interés educativo” con un 4,27 de media. El apartado de “Ver y escuchar a reconocidos artistas” ha obtenido una puntuación media de 4,02. Le sigue “Conocer nuevo repertorio” con un 3,94 de media. “Descubrir a otros intérpretes” ha alcanzado una media de 3,19. Para el apartado de “Ver o conocer gente”, la puntuación media es de 2,34. Al igual que ha ocurrido en el caso de Madrid, las variable menos puntuadas han sido “Integrarme en un grupo”, con una media de 1,71 y “Obtener prestigio social”, cuya media es de 1,3. Los resultado quedan reflejados en la Figura 2.22.



Figura 2.22. Representación de las medias obtenidas en las variables de beneficio personal. Valencia.

Fuente: Elaboración propia

Analizando las puntuaciones medias en Barcelona, recogemos los siguientes resultados:

Variables	Media sobre 5
Entretenimiento, diversión	3,7
Enriquecimiento personal	4,3
Interés educativo	3,43
Ver y escuchar a reconocidos artistas	3,78
Descubrir a otros intérpretes	3,83
Disfrutar del repertorio	3,78
Conocer nuevo repertorio	3,48
Ver o conocer gente	3
Integrarme en un grupo	2,09
Obtener prestigio social	1,61

Tabla 2.24. Medias obtenidas en las variables de beneficio personal. Barcelona.

Fuente: Elaboración propia

En este caso, la variable más valorada ha sido “Enriquecimiento personal”, que ha alcanzado una media de 4,3. Se sitúa en segunda posición “Descubrir a otros intérpretes”, con una valoración de 3,83. En tercer lugar, y con la misma media de 3,78, se encuentran las variables de “Ver y escuchar a reconocidos artistas” y “Disfrutar del repertorio”. Les sigue “Entretenimiento y diversión”, con una media de 3,7. “Conocer nuevo repertorio” tiene una valoración de 3,48. “Interés educativo” ha obtenido una media de 3,43. Para el apartado de “Ver o conocer gente”, la puntuación media es de 3. Tal y como ha ocurrido en los dos casos anteriores, las dos variables menos valoradas son “Integrarme en un grupo”, que ha conseguido una media de 2,09 y, en el último apartado, “Obtener prestigio social”, que ha obtenido una puntuación media de 1,61. Todos estos resultados quedan plasmados en la Figura 2.23.



Figura 2.23. Representación de las medias obtenidas en las variables de beneficio personal. Barcelona. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.3.2. Importancia de diferentes aspectos cuando asisten a un concierto

En la Tabla 2.25 quedan recogidos los datos totales en relación a las variables circunscritas a la pregunta número 10 del cuestionario. En primer lugar,

presentamos los resultados totales obtenidos de las medias de los tres conservatorios estudiados. Posteriormente analizamos los datos por separado de cada uno de ellos.

Variables	Media sobre 5
Repertorio que vas a escuchar en el concierto	4,31
Intérpretes del concierto	4,1
Contar con un programa de mano del concierto	3,2
Comentarios previos al concierto	2,61
Coherencia del programa	3,13

Tabla 2.25. Medias totales obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto.

Fuente: Elaboración propia

Como podemos observar, a la variable que más importancia han dado los encuestados, con una puntuación de 4,31 es “Repertorio que vas a escuchar en el concierto”. Le sigue con un 4,1 de media “Intérpretes del concierto”. “Contar con un programa de mano del concierto” ha sido puntuado con una media de 3,2. Le sigue “Coherencia del programa” con un 3,13. Y en último lugar, con una puntuación media de 2,61, tenemos “Comentarios previos al concierto”. Estos resultados totales los hemos representado en la Figura 2.24.

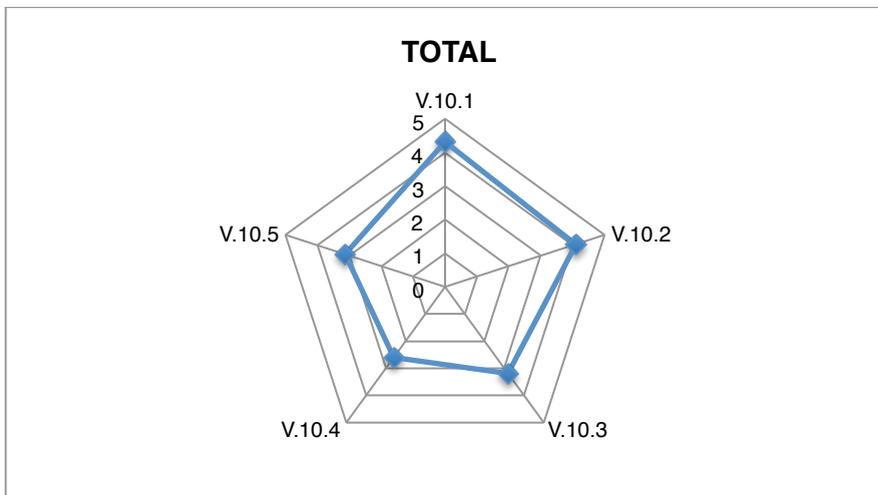


Figura 2.24. Representación de las medias totales obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. **Fuente:** Elaboración propia

Analizando las medias obtenidas individualmente para cada uno de los conservatorios estudiados, encontramos los siguientes resultados en Madrid:

Variables	Media sobre 5
Repertorio que vas a escuchar en el concierto	4,28
Intérpretes del concierto	4,17
Contar con un programa de mano del concierto	3,45
Comentarios previos al concierto	2,74
Coherencia del programa	3,17

Tabla 2.26. Medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Madrid. **Fuente:** Elaboración propia

Al igual que ha ocurrido en la valoración total, la variable más puntuada por los estudiantes ha sido “Repertorio que vas a escuchar en el concierto”, con un media de 4,28. Le sigue con un 4,17 “Intérpretes del concierto”. “Contar con un programa de mano” ha obtenido un 3,45. En “Coherencia del programa” encontramos una media de 3,17. Y en último lugar, con un 2,74 de media, tenemos “Comentarios previos al concierto”. En la gráfica detallada a continuación podemos observar los resultados aquí presentados.

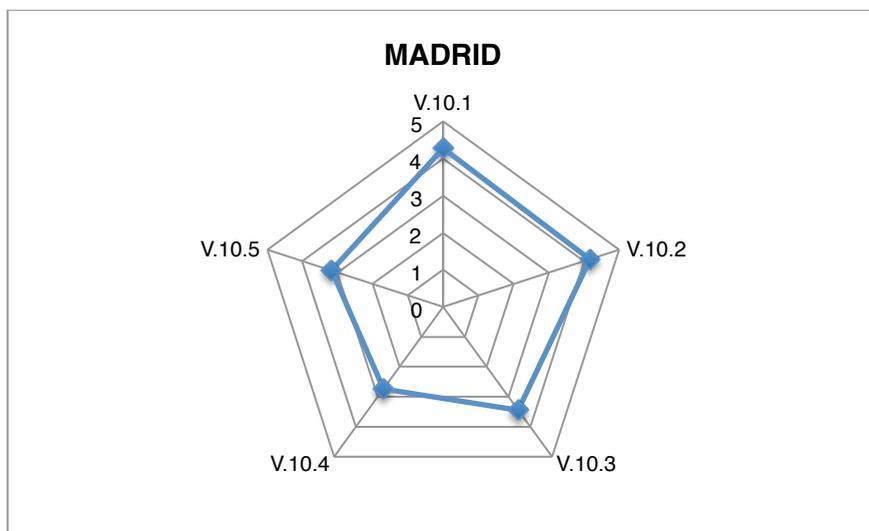


Figura 2.25. Representación de las medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Madrid. **Fuente:** Elaboración propia

En Valencia nos encontramos con los siguientes resultados:

Variables	Media sobre 5
Repertorio que vas a escuchar en el concierto	4,4
Intérpretes del concierto	4,01
Contar con un programa de mano del concierto	2,98
Comentarios previos al concierto	2,47
Coherencia del programa	3,04

Tabla 2.27. Medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

Tal y como ocurre en el caso anterior, la variable más valorada es “Repertorio que vas a escuchar en el concierto”, con una media de 4,4. Con un 4,01 tenemos “Intérpretes del concierto”. En tercer lugar se sitúa la “Coherencia del programa”, con una media de 3,04. Le sigue con un 2,98 “Contar con un programa de mano del concierto”. Y por último tenemos “Comentarios previos al concierto”, valorado con un 2,47. Estos resultados los podemos observar en la figura que tenemos a continuación.

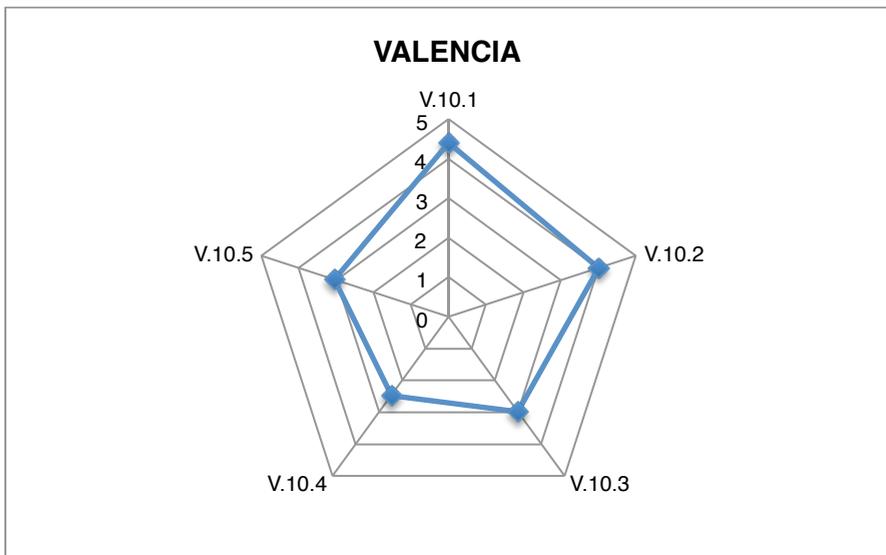


Figura 2.26. Representación de las medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

Para Barcelona, los resultados conseguidos en la puntuación de estas variables quedan recogidos de la siguiente manera:

Variables	Media sobre 5
Repertorio que vas a escuchar en el concierto	4,05
Intérpretes del concierto	4,05
Contar con un programa de mano del concierto	2,55
Comentarios previos al concierto	2,36
Coherencia del programa	3,36

Tabla 2.28. Medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Barcelona. **Fuente:** Elaboración propia

Como podemos observar, en primer lugar nos encontramos con dos variables que han obtenido la máxima valoración, con un 4,05, que son “Repertorio que vas a escuchar en el concierto” e “Intérpretes del concierto”. Les sigue con un 3,36 “Coherencia del programa”. “Contar con un programa de mano del concierto” ha obtenido una media de 2,55. En último lugar, con un 2,36 de media, tenemos “Comentarios previos al concierto”. La Figura 2.27 refleja los resultados aquí comentados.



Figura 2.27. Representación de las medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Barcelona. **Fuente:** Elaboración propia

A continuación, hemos realizado una comparativa de los resultados obtenidos en las tres ciudades de estudio, tal y como queda detallado en la Tabla 2.29.

Variables	Madrid	Valencia	Barcelona
Repertorio que vas a escuchar en el concierto	4,28	4,4	4,05
Intérpretes del concierto	4,17	4,01	4,05
Contar con un programa de mano del concierto	3,45	2,98	2,55
Comentarios previos al concierto	2,74	2,47	2,36
Coherencia del programa	3,17	3,04	3,36

Tabla 2.29. Medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Comparativa entre las tres ciudades. **Fuente:** Elaboración propia

Si analizamos estos resultados, observamos que hay muy poca diferencia entre los resultados obtenidos. En las tres ciudades se sitúa en primer lugar la variable de “Repertorio que vas a escuchar en el concierto”. Lo mismo ocurre con la variable que se encuentra en segundo lugar, “Intérpretes del concierto”. Encontramos diferencia en la variable “Contar con un programa de mano del concierto”, que en Madrid se sitúa en tercer lugar y en Valencia y Barcelona en cuarto lugar. En cuanto a “Coherencia del programa”, tanto en Valencia como en Barcelona ocupa el tercer puesto, sin embargo en Madrid pasa a la cuarta posición en cuanto a su valoración. En las tres ciudades, la variable menos puntuada ha sido “Comentarios previos al concierto”, que en ninguno de los casos llega al 3. En la Figura 2.28 podemos observar los resultados comparados de los tres centros estudiados.

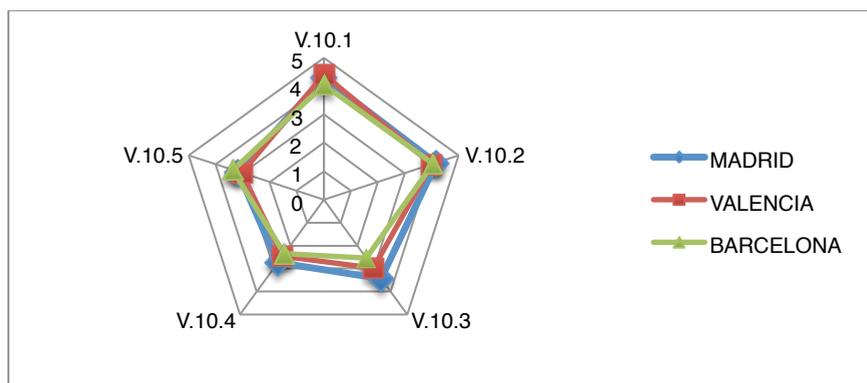


Figura 2.28. Representación de las medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Comparativa total. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.3.3. Importancia de acudir a conciertos o recitales en vivo para su formación musical

Observando los resultados obtenidos para la variable relacionada con la importancia que le dan los estudiantes a la asistencia a conciertos o recitales en vivo para su formación musical, entre los encuestado en Madrid encontramos los siguientes resultados: el 44,1% ha marcado la máxima puntuación, el 39,1% se ha decantado por el 4 (bastante importante), el 16,2% han señalado el 3 (algo importante), el 0,6% han marcado el 2 (poco importante) y ninguno de los encuestados ha señalado el 1. En la Figura 2.29 quedan registrados estos resultados.

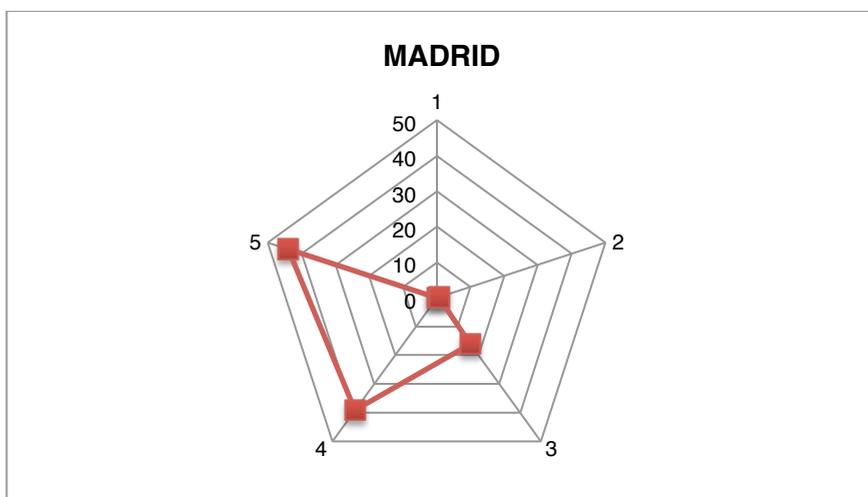


Figura 2.29. Representación de los porcentajes obtenidos en la variable: importancia para tu formación musical de acudir a conciertos o recitales en vivo. Madrid. **Fuente:** Elaboración propia

Analizando los resultados de la Figura 2.30 observamos que entre los alumnos valencianos, la opción que ha obtenido un porcentaje más alto, con un 80,6%, en cuanto a la valoración de la importancia que para su formación musical tiene el acudir a conciertos o recitales en vivo, es la puntuación de 5 (muy importante). Un 16,6% opina que es bastante importante, seguido de un 2,3% que cree que es algo importante. La puntuación 2 (poco importante) no la ha señalado ninguno de los encuestados. Por último observamos un 0,8% para la puntuación 1 (nada importante).

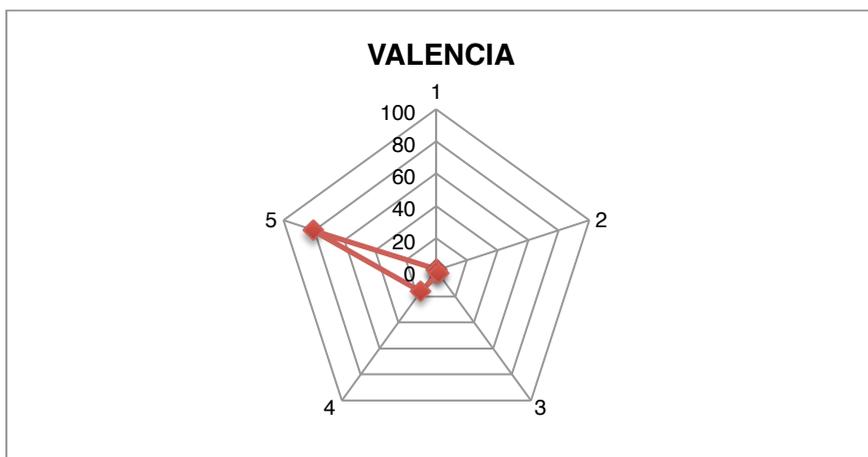


Figura 2.30. Representación de los porcentajes obtenidos en la variable: importancia para tu formación musical de acudir a conciertos o recitales en vivo. Valencia. **Fuente:** Elaboración propia

En cuanto a los estudiantes encuestados en Barcelona, obtenemos los siguientes porcentajes en la valoración que para su formación musical tiene el acudir a conciertos: el 63,6% ha marcado la opción 5 (muy importante), seguido del 27,3% que ha señalado que es bastante importante. Con un 4,5% encontramos los resultados para las casillas de 3 (algo importante) y de 2 (poco importante). Por último, ninguno de los encuestados ha marcado la puntuación de 1.

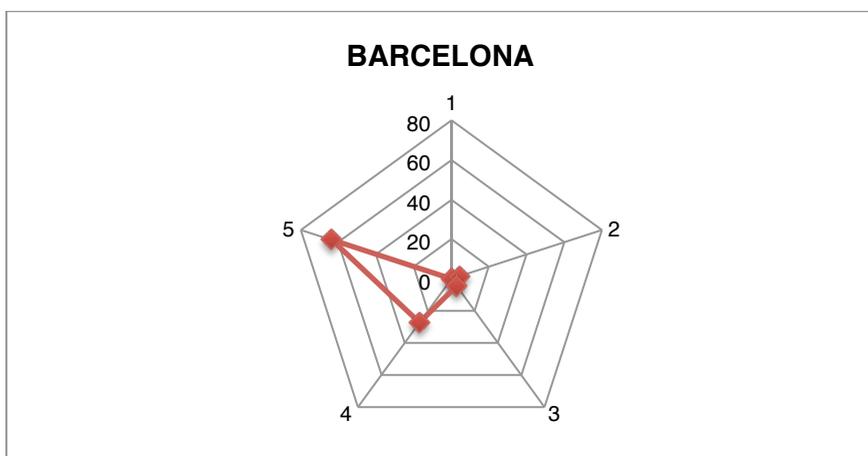


Figura 2.31. Representación de los porcentajes obtenidos en la variable: importancia para tu formación musical de acudir a conciertos o recitales en vivo. Barcelona. **Fuente:** Elaboración propia

Si comparamos los resultados obtenidos en los tres conservatorios de estudio, al valorar la importancia que los estudiantes le dan para su formación musical el acudir a conciertos o recitales en vivo, nos encontramos lo siguiente: la puntuación más alta referida a que es “muy importante” la alcanza Valencia con un 80,6%, seguida de Barcelona con un 63,6% y de Madrid con un 44,1%. La opción de “bastante importante” obtiene el porcentaje más alto en Madrid con un 39,1%, seguido de Barcelona con un 27,3% y de Valencia con un 20,3%. Entre los estudiantes que han marcado el 3 (algo importante), encontramos el porcentaje más alto en Madrid, por detrás queda Barcelona con un 4,5% y Valencia con un 2,3%. El porcentaje más alto para la valoración con un 2 (poco importante) lo tenemos en Barcelona con un 4,5%, le sigue Madrid con un 0,6% y en Valencia tenemos el 0%. Por último, la puntuación de 1 (nada importante) ha obtenido un 0,8% en Valencia y un 0% tanto en Madrid como en Barcelona.

Items	Madrid	Valencia	Barcelona
1	0	0,8	0
2	0,6	0	4,5
3	16,2	2,3	4,5
4	39,1	16,3	27,3
5	44,1	80,6	63,6

Tabla 2.30. Medias obtenidas en la variable: importancia para tu formación musical de acudir a conciertos o recitales en vivo. **Fuente:** Elaboración propia

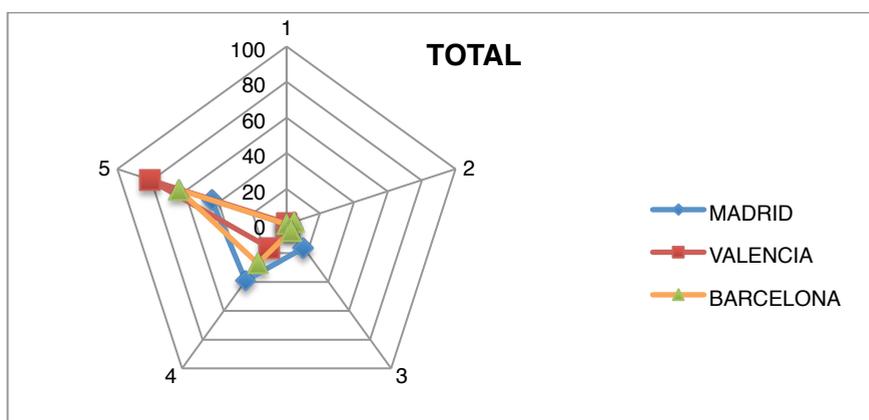


Figura 2.32. Representación de los porcentajes obtenidos en la variable: importancia para tu formación musical de acudir a conciertos o recitales en vivo. Comparativa total. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.3.4. Acercamiento de los intérpretes al público con algún gesto o comentario

Los porcentajes conseguidos en cada una de las categorías establecidas son los siguientes:

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona	%TOTAL
Sí	61,5	67,2	54,5	63,2
No	6,1	3,9	13,6	5,8
Me da igual	32,4	28,9	31,8	31

Tabla 2.31. Porcentajes obtenidos en la variable: acercamiento de los intérpretes al público.

Fuente: Elaboración propia

Tal y como podemos extraer de estos resultados, en los tres casos el porcentaje más elevado lo ha obtenido la categoría del “Sí” con un 63,2% sobre el total de los datos. Por tanto, la opción de que sí consideran adecuado que los intérpretes, desde el escenario, tengan un acercamiento al público con algún gesto o comentario, queda en primer lugar. Le sigue “Me da igual” con un porcentaje del 31% sobre el total. Por último, con un porcentaje total de 5,8%, se sitúa el “No”, un resultado significativamente inferior al resto. En la Figura 2.33 quedan representados estos resultados.

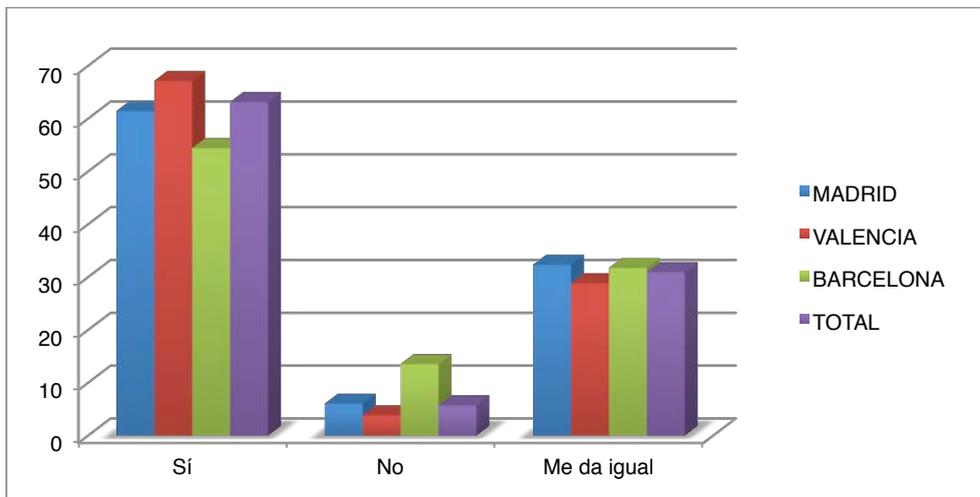


Figura 2.33. Representación de los porcentajes comparados obtenidos en la variable: acercamiento de los intérpretes al público. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.3.5. Disfrute del concierto cuando los intérpretes realizan algún comentario desde el escenario sobre el repertorio a interpretar

Para esta pregunta, hemos obtenido los siguientes resultados en función de las categorías seleccionadas:

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona	%TOTAL
Sí	45,8	60,5	36,4	50,9
No	12,3	4,7	22,7	10
Me da igual	41,9	34,9	40,9	39,1

Tabla 2.32. Porcentajes obtenidos en la variable: disfrute del concierto cuando los intérpretes realizan algún comentario desde el escenario sobre el repertorio a interpretar. **Fuente:** Elaboración propia

Si analizamos los resultados aquí contenidos, vemos que los resultados están más distribuidos que en el caso anterior. Sin embargo, la opción de “Sí” continúa colocándose en primer lugar con un 50,9% sobre el total. Esto es, los encuestados consideran que sí disfrutan más del concierto cuando los intérpretes realizan algún comentario desde el escenario sobre el repertorio a interpretar. La segunda opción, con un 39,1% sobre el total, es “Me da igual”. En último lugar se encuentra la opción de “No” con un porcentaje total del 10%. La Figura 2.34 recoge los resultados comentados.

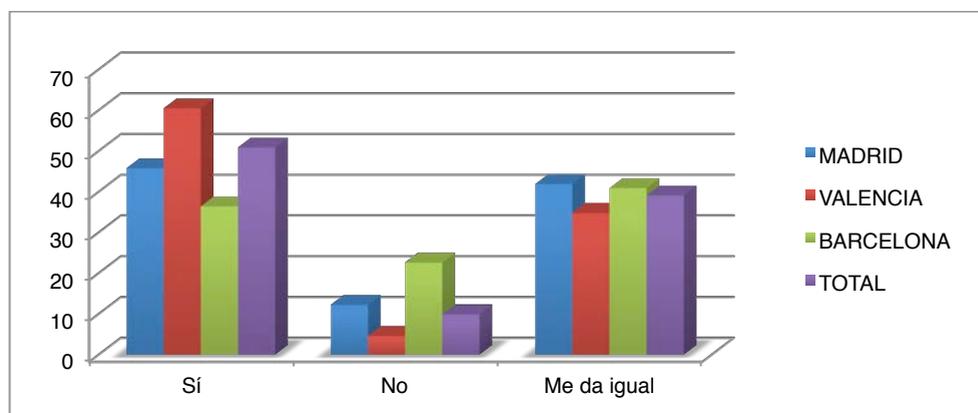


Figura 2.34. Representación de los porcentajes comparados obtenidos en la variable: disfrute del concierto cuando los intérpretes realizan algún comentario desde el escenario sobre el repertorio a interpretar. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.3.6. Importancia de que todos los miembros de una orquesta o grupo instrumental vayan uniformados

Los resultados obtenidos de la pregunta número 14 del cuestionario quedan reflejados, como porcentaje, en la siguiente tabla:

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona	%TOTAL
Sí	65,9	67,4	45,5	65,2
No	12,8	9,3	27,3	12,4
Me da igual	21,2	23,3	27,3	22,4

Tabla 2.33. Porcentajes obtenidos en la variable: importancia de que todos los miembros de una orquesta o grupo instrumental vayan uniformados. **Fuente:** Elaboración propia

Como vemos, la opción de “Sí” es la más valorada, con un 65,2% del total de los resultados. Por tanto, la mayoría de los encuestados sí consideran que es importante que todos los miembros de una orquesta o grupo instrumental vayan uniformados. Con un 22,4% sobre el porcentaje total tenemos la opción de “Me da igual”. En último lugar, con un porcentaje total de 12,4%, queda la opción de “No”. Todos estos resultados quedan expuestos en la figura detallada a continuación.

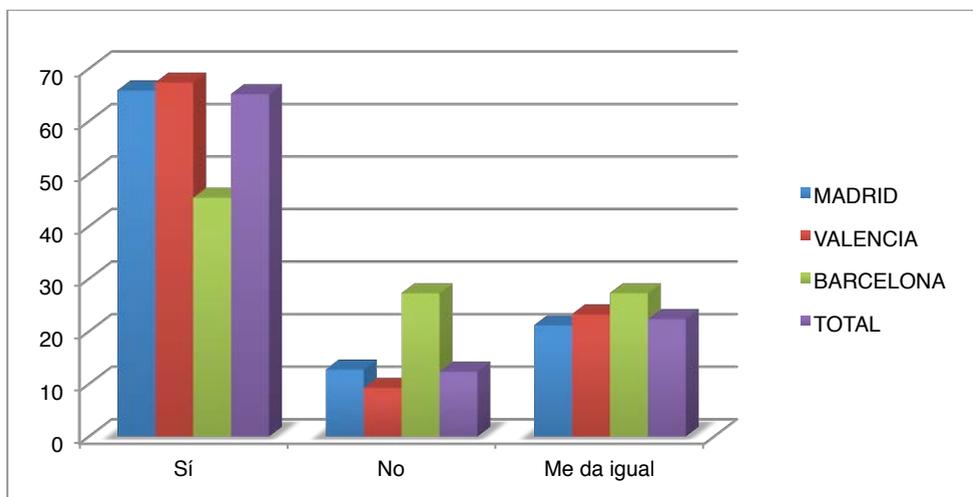


Figura 2.35. Representación de los porcentajes comparados obtenidos en la variable: importancia de que todos los miembros de una orquesta o grupo instrumental vayan uniformados.

Fuente: Elaboración propia

2.2.3.7. Influencia de la vestimenta de los intérpretes en la percepción musical

En la siguiente cuestión nos hemos encontrado los siguientes resultados:

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona	%TOTAL
Sí	53,9	58,1	63,6	56,2
No	25,8	30,2	22,7	27,4
Me da igual	20,2	11,6	13,6	16,4

Tabla 2.34. Porcentajes obtenidos en la variable: influencia de la vestimenta de los intérpretes en la percepción musical. **Fuente:** Elaboración propia

Analizando los porcentajes obtenidos sobre el total de los estudiantes encuestados, observamos que el 56,2% opina que sí que afectaría al modo en que se percibe la música si cada uno de los intérpretes fuera vestido de forma no convencional. En este caso, como segunda opción más valorada nos encontramos el “No”, con un 27,4 %. El 16,4% de los estudiantes opina “Me da igual”. Estos resultados quedan representados en la figura detallada a continuación.

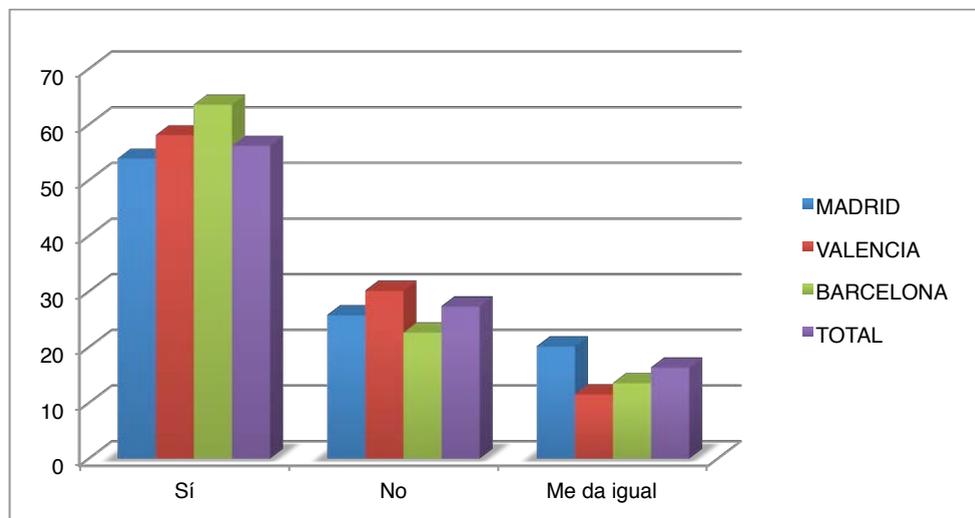


Figura 2.36. Representación de los porcentajes comparados obtenidos en la variable: influencia de la vestimenta de los intérpretes en la percepción musical. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.3.8. Modo en que afectaría a la percepción musical

La cuestión que estudiamos a continuación está relacionada con el apartado anterior. A continuación se reflejan los porcentajes que definen la valoración de las siguientes variables para la pregunta número 16 del cuestionario.

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona	%TOTAL
Mejoraría la percepción musical	3,9	3,1	8,3	3,9
Entorpecería la percepción musical	18,4	14,7	16,7	16,9
Sería diferente	21,8	22,5	16,7	21,7
Molestaría visualmente	21,2	25,6	12,5	22,3
Otro	5,6	7,8	8,3	6,6

Tabla 2.35. Porcentajes obtenidos en la variable: modo en que afectaría a la percepción musical.

Fuente: Elaboración propia

Si extraemos la información obtenida de los porcentajes totales, el 22,3% opina que molestaría visualmente si cada uno de los intérpretes fuera vestido de forma no convencional. Un 21,7% de los encuestados opina que “Sería diferente”. En tercer lugar se sitúa “Entorpecería la percepción musical”, con un 16,9%. Un 6,6% ha seleccionado la opción de “Otro”. Y solo un 3,9% opina que “Mejoraría la percepción musical”. La Figura 2.37 representa los porcentajes obtenidos.

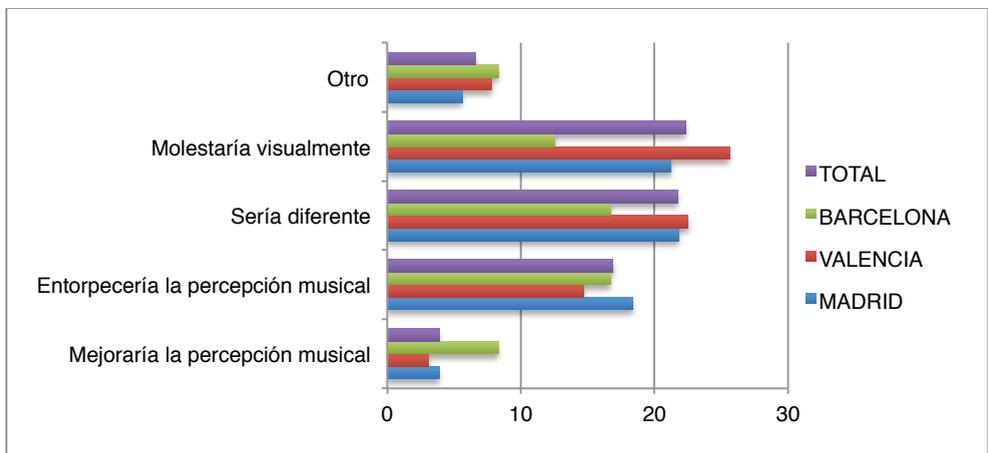


Figura 2.37. Representación de los porcentajes obtenidos en la variable: modo en que afectaría a la percepción musical. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.4. Entradas

Este último bloque está constituido por las tres preguntas que cierran el cuestionario y que están relacionadas con la adquisición de entradas a los conciertos.

2.2.4.1. Cuándo deciden asistir a un concierto

La siguiente tabla presenta los porcentajes por ciudades según las diferentes variables que han marcado:

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona
El mismo día	9,1	2,3	9,1
La misma semana	25,6	17,8	18,2
Con más tiempo de antelación	13,1	24,8	18,2
Depende de las circunstancias	65,3	63,6	59,1

Tabla 2.36. Porcentajes obtenidos en la variable: cuándo deciden asistir a un concierto.

Fuente: Elaboración propia

De los resultados obtenidos en las tres ciudades, la variable que ha tenido un porcentaje más alto es “Depende de las circunstancias”. En los tres casos, la variable menos valorada ha sido “El mismo día”. Para las otras variables los resultados quedan de la siguiente manera: “La misma semana” se sitúa en segundo lugar en Madrid, en tercer lugar en Valencia y en Barcelona obtiene el mismo porcentaje que “Con más tiempo de antelación”, variable que en Madrid queda en tercer lugar y en Valencia en segundo lugar. Estos porcentajes quedan registrados en la Figura 2.38.

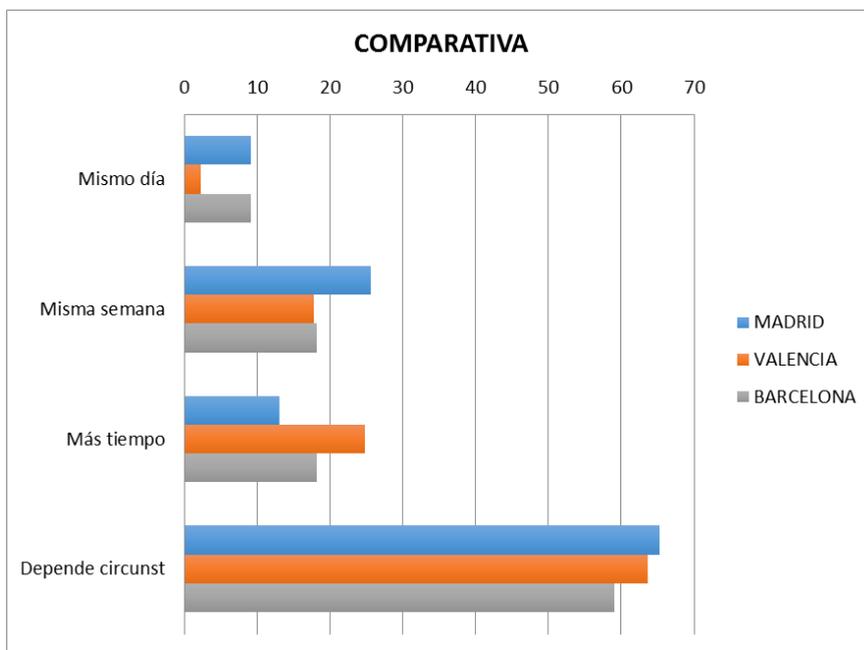


Figura 2.38. Representación de los porcentajes comparados por ciudades de la variable: cuándo deciden asistir a un concierto. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.4.2. Precio más alto que han pagado por una entrada

Los porcentajes recogidos para el precio más alto que han pagado por una entrada quedan expuestos en la siguiente tabla:

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona
Menos de 5 €	2,2	2,3	91,7
5 a 10 €	7,9	3,9	4,5
11 a 20 €	18,5	13,2	18,2
21 a 30 €	24,2	20,9	31,8
31 a 40 €	16,9	20,2	27,3
41 a 50 €	9	12,4	13,6
Más de 50 €	21,9	27,1	4,5

Tabla 2.37. Porcentajes obtenidos en la variable: precio más alto que han pagado por una entrada. **Fuente:** Elaboración propia

Encontramos diferencias significativas en los resultados obtenidos para el rango comprendido entre “Menos de 5€” y para la opción de “Más de 50€”. En ambos casos, la ciudad que se desmarca de los resultados es Barcelona en relación a Madrid y Valencia, que presentan resultados más uniformes en estos dos rangos que acabamos de mencionar.

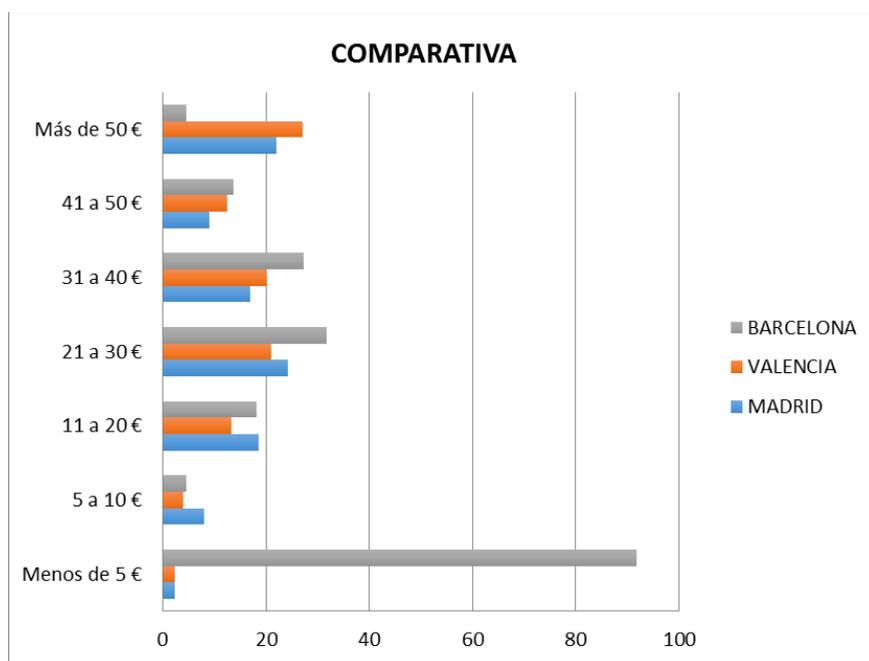


Figura 2.39. Representación de los porcentajes comparados por ciudades de la variable: cuándo deciden asistir a un concierto. **Fuente:** Elaboración propia

En la siguiente figura observamos los datos obtenidos. Para Madrid, el 2,2% ha pagado menos de 5€ por una entrada, siendo para Valencia el 2,3% y para Barcelona el 91,7%. Para el rango entre 5 y 10€ como precio máximo que han pagado por una entrada, en Madrid el 7,9% está dentro de esta franja, para Valencia es el 3,9% seguido de Barcelona con el 4,5%. En el rango de entre 11 y 20€ encontramos los siguientes porcentajes: en Madrid el 18,5% está en esta franja como precio máximo, en Valencia el 13,2% y en Barcelona el 18,2%. De 21 a 30€ se sitúan en Madrid con el 24,2% de los encuestados, en Valencia el 20,9% y en Barcelona el 31,8%. Para la franja comprendida de 31 a 40€ tenemos los siguientes porcentajes: en Madrid el 16,9%, para Valencia el 20,2% y para Barcelona el 27,3%. Los porcentajes situados entre los 41 y 50€ es de 9% para Madrid, seguido de 12,4% para Valencia y de 13,6% para Barcelona. Y por último,

el porcentaje que ha pagado más de 50€ por una entrada se sitúa en el 21,9% para Madrid, el 27,1% para Valencia y el 4,5% para Barcelona.

2.2.4.3. Hasta cuánto estarían dispuestos a pagar por las entradas

En la Tabla 2.38 quedan recogidos los porcentajes que hemos obtenido para la última pregunta planteada en el cuestionario.

	%Madrid	%Valencia	%Barcelona
Menos de 5 €	8,4	6,2	0
5 a 10 €	30,2	28,7	0
11 a 20 €	19,6	28,7	16,7
21 a 30 €	5,6	7,8	33,3
31 a 40 €	3,9	4,7	8,3
41 a 50 €	0,6	1,6	8,3
Más de 50 €	0	0,8	0
Depende del concierto	38	28,7	25

Tabla 2.38. Porcentajes obtenidos en la variable: hasta cuánto estarían dispuestos a pagar por las entradas. **Fuente:** Elaboración propia

Tal y como se desprende de los resultados obtenidos, el porcentaje más alto en los casos de Madrid y Valencia lo presenta la opción “Depende del concierto” con un 38% para Madrid y un 28,7% para Valencia. Sin embargo, para Barcelona esta opción ha quedado en segundo lugar, con un 25%, por detrás del rango de entre 21 y 30€, que ha alcanzado un 33,3%. Por tanto, de estos datos se desprende que en Barcelona estarían dispuestos a pagar un precio más alto por las entradas que en Madrid y en Valencia. Para la opción de “Menos de 5€” Barcelona presenta un 0%, Valencia un 6,2% y Madrid un 8,4%. En la opción de entre 5 y 10€ Barcelona sigue presentando un 0%, sin embargo, tanto en Madrid como en Valencia suben los porcentajes a un 30,2% y a un 28,7% respectivamente. De entre 11 a 20€ el porcentaje más alto se encuentra en Valencia, con un 28,7%, quedando detrás Madrid con un 19,6% y Barcelona con un 16,7%. La opción de 31 a 40€ tiene en Barcelona el porcentaje más alto con un 8,3%, le sigue Madrid con el 4,7% y Valencia con el 3,9%. Los porcentajes más bajo se encuentran en las dos opciones que quedan por comentar, aunque sorprende que en Barcelona

el 8,3% estaría dispuesto a pagar entre 41 y 50€ frente al 1,6% de Valencia o al 0,6% de Madrid. Para “Más de 50 €” tan solo encontramos el 0,8% en Valencia, siendo una opción que no ha sido elegida por ningún encuestado tanto en Madrid como en Barcelona. Todos estos resultados quedan comparados en la Figura 2.40.

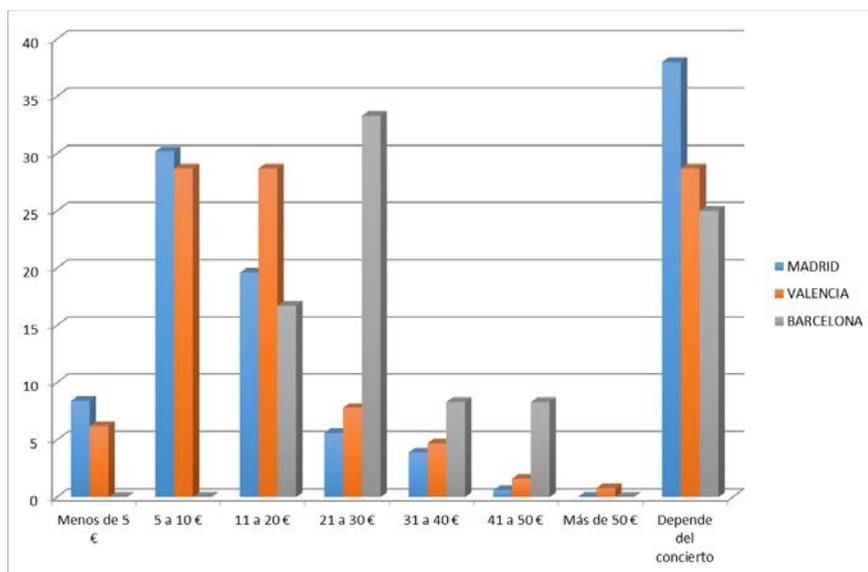


Figura 2.40. Representación de los porcentajes comparados por ciudades de la variable: hasta cuánto estarían dispuestos a pagar por las entradas. **Fuente:** Elaboración propia

2.2.5. Análisis de los resultados

Con todos los datos que hemos recabado en los apartados anteriores, presentamos el cuadro de resultados que se ha obtenido para evaluar al usuario de conservatorio. Las deducciones a las que llegamos son las siguientes:

- a) El perfil de los encuestados tiene una edad media comprendida entre los 21 y 23 años. La distribución por sexos se puede considerar que es bastante homogénea, aunque es cierto que el perfil masculino es más amplio que el femenino, con un 54% frente a un 45,7%. Esto nos indica que la población masculina es ligeramente mayor que la femenina en el ámbito de los conservatorios superiores de música estudiados.

- b) En general, el tipo de música que escuchan de forma habitual es música clásica. Le siguen el pop-rock, el jazz y la música barroca. Las diferencias más significativas en cuanto a los porcentajes obtenidos en este apartado las encontramos entre los estudiantes de Barcelona, que presentan unas proporciones más altas de escucha habitual para la música medieval, barroca y contemporánea que en Madrid o Valencia.
- c) Si estos resultados los comparamos con el tipo de música que les interesa, observamos que los porcentajes son muy parecidos. Les sigue interesando en primer lugar la música clásica en general, seguido, en este caso, de música barroca, jazz y contemporánea. En este sentido, Barcelona continúa presentando valores más altos de interés para la música barroca, jazz, contemporánea y medieval que en Madrid o Valencia.
- d) Los alumnos de Barcelona también son los que asisten a conciertos con más asiduidad, entre una vez al mes y más de una vez al mes. Los alumnos que acuden a menos conciertos son los de Valencia. La razón principal por la que los encuestados, en general, acuden menos de una vez al mes a conciertos es por falta de disponibilidad horaria. Por tanto, podemos deducir que la carga lectiva que llevan estos estudiantes en el conservatorio les dificulta el disponer de tiempo para acceder a conciertos. En este punto, tenemos que comentar que la gran mayoría de los encuestados han acudido en el último año a alguno de los conciertos organizados por las entidades musicales ubicadas en su ciudad.

Otra razón por la que los estudiantes no acuden más habitualmente a conciertos es por motivos económicos. Si bien es cierto que algunas entidades tienen programas de ayudas para que los jóvenes puedan acceder a una entrada a precios muy moderados, entendemos que muchas veces hace falta que esta información llegue de forma más precisa a los usuarios. Al mismo tiempo, sería de carácter prácticamente obligatorio que todas las entidades musicales ofrecieran ayudas a los estudiantes de conservatorio para que pudieran adquirir sus entradas a precios más asequibles y facilitar, de esta forma, el acceso a sus conciertos.

- e) Esto enlaza con el hecho de que la gran mayoría de los encuestados opinan que es importante o muy importante para su formación musical

acudir a conciertos o recitales en vivo. Sin embargo, contrastan los resultados obtenidos en Valencia, puesto que según los datos, los estudiantes valencianos son los que opinan, con una diferencia singular respecto a Barcelona y Madrid, que es muy importante para su formación asistir a conciertos y, en realidad, son los estudiantes que acuden con menor asiduidad a los mismos. Esto podría estar relacionado con la realidad de que en Valencia, la actividad musical es menor que en Madrid o en Barcelona. Al mismo tiempo, según la entrevista realizada al subdirector del Palau de la Música de Valencia, esta entidad no cuenta con una política de precios para facilitar el acceso a los estudiantes, por tanto, esto también puede influir en que sean los valencianos los que acuden a conciertos con menos asiduidad.

- f) Las entidades musicales que mejor conocen los estudiantes de conservatorio de Madrid son la Orquesta y Coro de RTVE, la OCNE y el Teatro Real. También son las tres instituciones a las que más asisten los alumnos madrileños. Por tanto, podemos deducir que el grado de conocimiento de la actividad musical que desarrolla una entidad está directamente relacionado con la asistencia a la misma. Las tres entidades cuentan con programas de entradas que facilitan el acceso a los alumnos a sus conciertos. Las entidades menos conocidas también coincide que son aquellas a las que menos conciertos asisten, y que en este caso son el CNDM y el Teatro de la Zarzuela. Llama la atención el hecho de que el CNDM realice una parte de su actividad en el Teatro de la Zarzuela, el Ciclo de Lied. Si bien es cierto que el CNDM ofrece precios reducidos de entradas para jóvenes y tiene un programa de actividades que desarrolla con conservatorios y universidades, según los datos obtenidos, y según analizaremos en el siguiente apartado del CNDM, podemos precisar que le falta promocionar de alguna forma su actividad entre los más jóvenes.

En el caso de Valencia, las entidades que mejor conocen los estudiantes coincide con aquellas que más porcentaje de asistencia presentan entre los alumnos, al igual que ocurre entre los estudiantes madrileños. Estas entidades son el Palau de la Música seguido del Palau de les Arts. Y en Barcelona se da el mismo caso, siendo las entidades más beneficiadas el Palau de la Música y L'Auditori. La

entidad que menos conocen y a la que menos asisten (en este caso ninguno de los encuestados) es la Banda Municipal de Barcelona.

Por tanto, para concluir, podemos afirmar que la asistencia a conciertos está íntimamente relacionada con el conocimiento que los estudiantes tienen de la institución que organiza el concierto.

- g) Entre los encuestados, los medios que preferentemente emplean para informarse de los conciertos son Internet y los profesores, amigos o familiares. Debería ser habitual que uno de los canales más frecuentes por el que un alumno acceda a información sobre un concierto sea en el conservatorio, a través de sus profesores o compañeros. Y de hecho, así ocurre según los resultados obtenidos.
- h) Los estudiantes de Madrid y Valencia acuden a los conciertos para disfrutar del repertorio y por enriquecimiento personal. Aunque también les parece importante asistir por entretenimiento, diversión y por interés educativo. En Barcelona encontramos que los estudiantes, además, dan mucha relevancia al hecho de descubrir a otros intérpretes y de ver y escuchar a reconocidos artistas. Por tanto, los alumnos de Barcelona presentan un interés más específicamente relacionado con el aspecto artístico que el resto. Así mismo, en general, lo que más valoran los estudiantes para decantarse por asistir a un concierto es el repertorio que van a escuchar en el concierto y los intérpretes del concierto.
- i) Los alumnos consideran adecuado que los intérpretes tengan algún tipo de acercamiento al público con algún gesto o comentario. Esto enlaza con el dato de que también disfrutaban más, de este modo, del concierto. Sin embargo, hay que señalar que a los alumnos de Barcelona sobre todo les da igual que los intérpretes realicen algún tipo de comentario, si bien sí lo consideran adecuado.
- j) Los entrevistados coinciden en la importancia de que los miembros de una orquesta o grupo instrumental vayan uniformados. Del mismo modo, opinan que la vestimenta de los intérpretes afecta a la percepción musical de forma que, si van vestidos de forma arbitraria, molestaría visualmente o sería una experiencia diferente, e incluso entorpecería la percepción musical. Con estos resultados planteamos la importancia que tiene para la escucha de un concierto el que los

intérpretes vayan vestidos de forma correcta, es decir, uniformados o vestidos de modo convencional, tal y como se ha venido desarrollando a lo largo de los años. Por tanto, el concepto de concierto en sí vemos que continua muy arraigado con una estética tradicional.

- k) Pocos estudiantes se plantean acudir a un concierto el mismo día, en general, depende de las circunstancias. Así mismo, el precio más alto que han pagado por una entrada se sitúa entre 21 y 30€ y entre 31 y 40€, así como también entre más de 50€. Llama la atención que los alumnos de Barcelona han obtenido un porcentaje muy elevado entre aquellos que han pagado menos de 5€ como precio máximo por una entrada, del mismo modo que también presentan un porcentaje muy bajo para la opción de más de 50€ si la comparamos con Madrid y Valencia. Sin embargo, esto contrasta con el hecho de que los alumnos de Barcelona, en comparación con el resto, son los que estarían dispuestos a pagar un precio más elevado por una entrada si asistieran regularmente a conciertos, situándose entre 21 y 30€. Para Madrid y Valencia el precio que pagarían por una entrada viene determinado en función del concierto.

2.3. El público del CNDM

El CNDM realizó una serie de encuestas de opinión sobre el público que asiste a sus ciclos de conciertos. La idea inicial de realizar este estudio surgió como una propuesta, a priori, de esta investigación para conocer al usuario habitual asistente a los conciertos organizados por esta institución. Elaboramos un cuestionario de opinión que, posteriormente, el CNDM adaptó a sus propias necesidades. En una reunión celebrada el día 13 de mayo de 2015 en la Sala de Prensa del Auditorio Nacional, se nos facilitaron los resultados obtenidos en las entrevistas que el CNDM había realizado a través de la empresa YNVYMARK, Investigación y Marketing. Aunque la institución ha considerado dicho informe de uso interno del Auditorio Nacional, en la reunión mantenida tuvimos acceso al documento con los resultados obtenidos. Nuestro objetivo no era otro que emplear los datos obtenidos en este informe para compararlos con los resultados obtenidos por los usuarios de conservatorio. Por tanto, del informe que tan amablemente nos facilitó el CNDM solo vamos a utilizar aquellos datos que tengan puntos en común con el cuestionario que realizamos a los usuarios de conservatorio.

Según el informe facilitado por el CNDM, la muestra está formada por 735 entrevistas realizadas entre los días 26 de marzo y 17 de abril de 2015.

2.3.1. Resultados de los cuestionarios del CNDM

Atendiendo a la distribución de la muestra según sexo y edad, encontramos los porcentajes distribuidos tal y como aparecen en la siguiente figura.

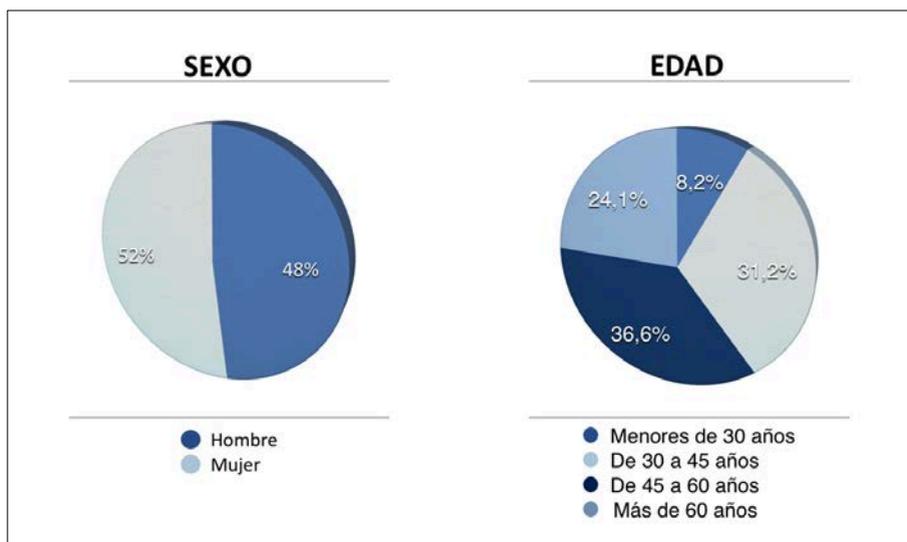


Figura 2.41. Porcentajes por sexo y edad. **Fuente:** Informe interno del CNDM

Como podemos apreciar en la figura anterior, el 52% de los encuestados son mujeres y el 48% hombres. Por tanto, observamos que el público del CNDM presenta cierta homogeneidad por sexo.

En cuanto a la edad, solo el 8,2% son menores de 30 años, encontrando el porcentaje más alto de participación entre los encuestados que pertenecen al rango de edad comprendido entre 45 y 60 años, con un 36,6%. Le sigue con un 31,2% la franja de edad comprendida entre los 30-45 años y con un 24,1% los mayores de 60 años.

En cuanto a la frecuencia con la que el público entrevistado acude a conciertos o recitales en vivo, el resultado aparece plasmado en la Figura 2.42.

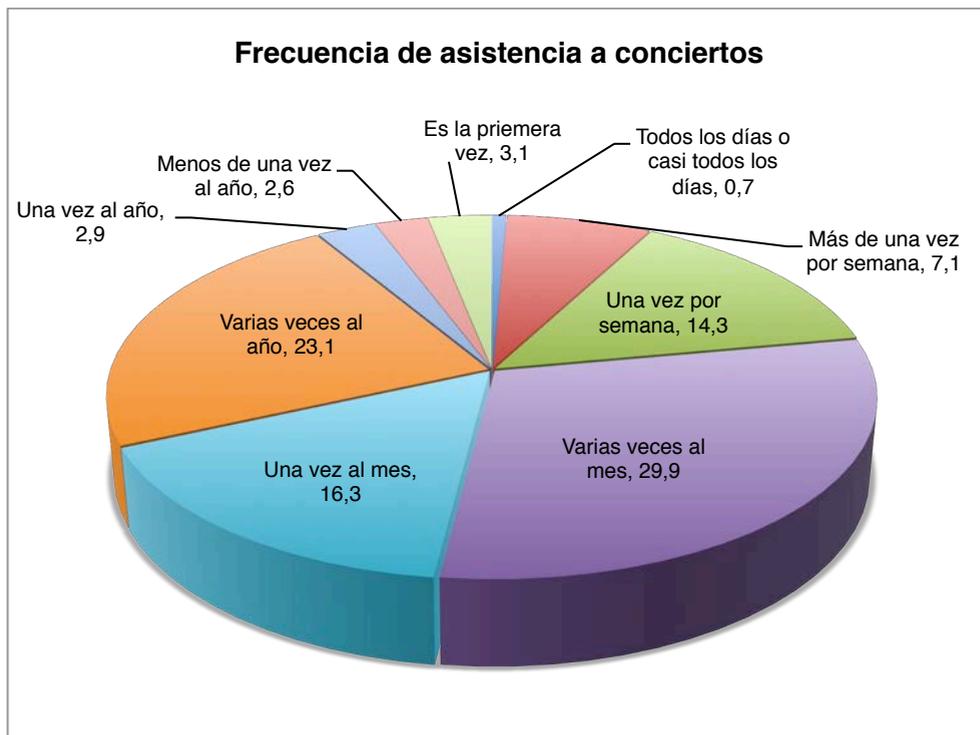


Figura 2.42. Porcentaje de la frecuencia de asistencia a conciertos. **Fuente:** Informe interno del CNDM

El porcentaje más elevado lo encontramos entre el público que asiste a conciertos o recitales en vivo “Varias veces al mes”, con una representación del 29,9%. Le sigue la opción de “Varias veces al año”, con un 23,1%. Para la opción de “Una vez al mes” tenemos un 16,3% y para la de “Una vez por semana” un 14,3%. Un 7,1% de los entrevistados acude “Más de una vez por semana”. Con porcentajes muy similares tenemos las opciones de “Una vez al año” con una representación del 2,9%, “Menos de una vez al año” con el 2,6% y “Es la primera vez” con el 3,1%. Un 0,7% de los entrevistados acude “Todos los días o casi todos los días”.

Adaptando la Figura 2.42 a los criterios que nosotros hemos decidido en esta cuestión para los encuestados de conservatorio, esto es, a la pregunta número 2 del cuestionario de estudiantes, en la que les presentamos como opciones de respuesta “Menos de una vez al mes”, “Una vez al mes” y “Más de una vez al mes”, obtendríamos la Figura 2.43 con los resultados que aparecen a continuación:

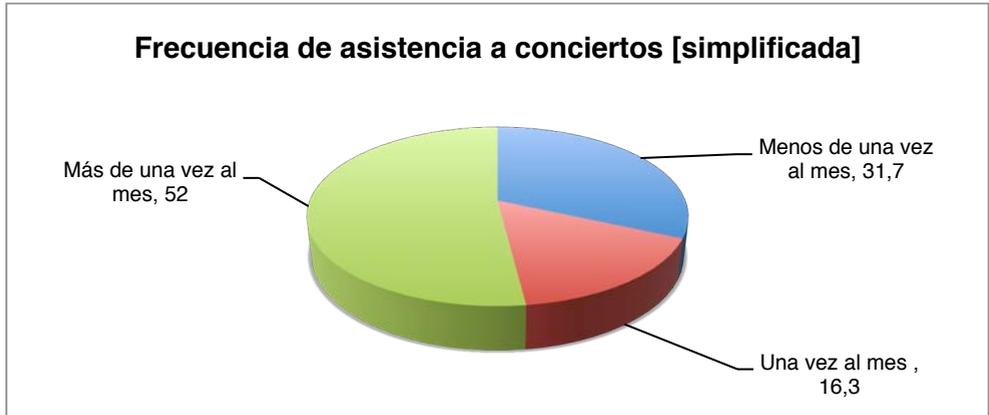


Figura 2.43. Porcentaje de la frecuencia de asistencia a conciertos. Porcentajes simplificados.
Fuente: Informe interno del CNDM

Como podemos observar en la figura anterior, el 52% de los entrevistados acude más de una vez al mes a conciertos o recitales en vivo, seguido del 32% que acude menos de una vez al mes y, por último, del 16% que asiste una vez al mes.

Atendiendo al tipo de repertorio musical que les interesa a los entrevistados, tenemos los siguientes resultados:

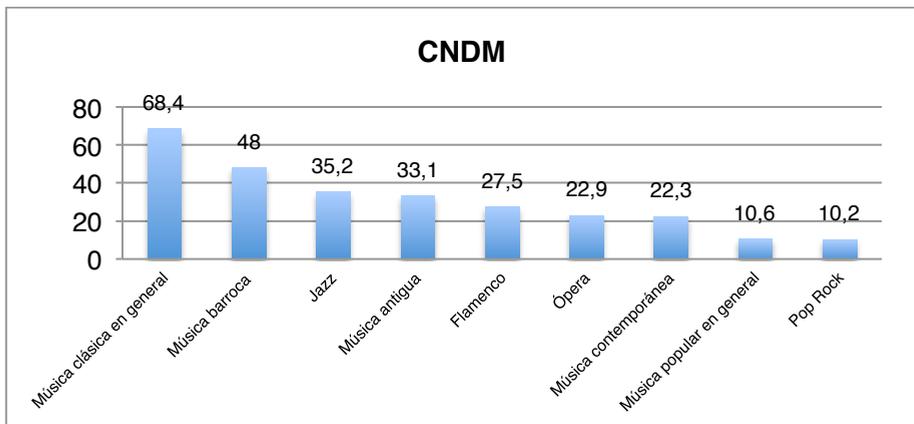


Figura 2.44. Porcentaje del tipo de repertorio que les interesa. **Fuente:** Informe interno del CNDM

Analizando los datos anteriores, la opción que ha obtenido un porcentaje más elevado es la de “Música clásica en general”, con un 68,4%. En segundo lugar se sitúa la música barroca con un 48% de los entrevistados. Le sigue el jazz con un

35,2%. Para los interesados en la música antigua el porcentaje se encuentra en el 33,1%. Para el flamenco vemos que el 27,5% se decanta por esta opción y que al 22,3% le interesa la ópera. La música contemporánea se encuentra en un porcentaje muy cercano al de la ópera, con un 22,3%. Bajan los porcentajes para la “Música popular en general”, con un 10,6% y para el pop-rock, con un 10,2%.

Teniendo en cuenta el medio que emplea el usuario para informarse de los conciertos del CNDM, recogemos los resultados en la Figura 2.45.

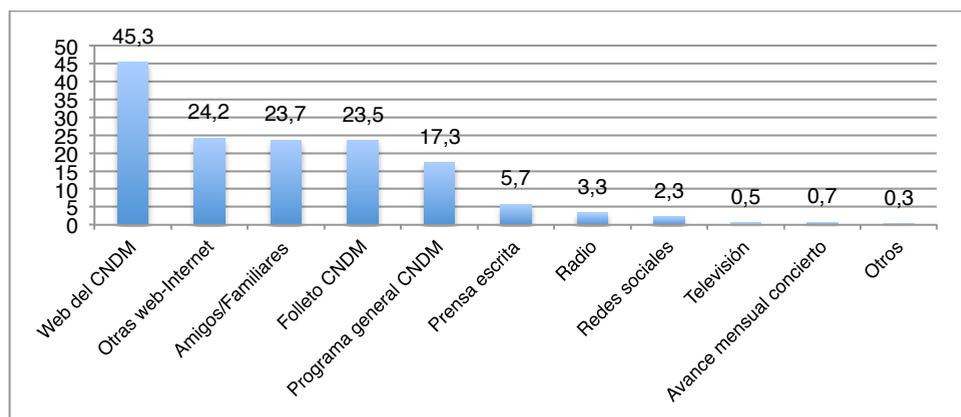


Figura 2.45. Porcentaje de medios de información de la programación.

Fuente: Informe interno del CNDM

De los resultados obtenidos vemos que, en primer lugar, el medio que más emplea el usuario para informarse de los conciertos del CNDM, con un 45,3%, es “Página web del CNDM”. En segundo lugar, con un 24,2%, se encuentra “Otras páginas webs/Internet”. La opción de “Amigos/Familiares” se sitúa en tercer lugar con un 23,7%, porcentaje muy similar al obtenido por “Folleto CNDM”, con un 23,5%. Le sigue el “Programa general del CNDM” con un 17,3%. Prensa escrita tiene un 5,7%, radio un 3,3% y redes sociales un 2,3%. Con porcentajes muy bajos encontramos “Avance mensual conciertos auditorio” con un 0,7%, televisión con un 0,5%, y la opción de “Otros” con un 0,3%.

Teniendo en cuenta en este punto las opciones que nosotros planteamos en la pregunta número 5 del cuestionario de opinión que pasamos a los estudiantes de conservatorio, hemos unificado de forma lógica algunas de las variables de la Figura 2.46 para que se acerque a nuestro criterio y poder comparar, de esta forma, nuestras opciones con las obtenidas por el usuario del CNDM. Así, hemos

optado por juntar como misma opción “Página web del CNDM” y “Otras páginas webs/Internet”, simplificándolo bajo la opción de “Internet”. Por otro lado “Folletto CNDM” y “Programa general CNDM” lo hemos unido en la opción “Folletos”. En último lugar, hemos considerado la opción de “Avance mensual conciertos auditorio” como “Otros”. Así, reunificando estas variables, obtenemos la siguiente figura:

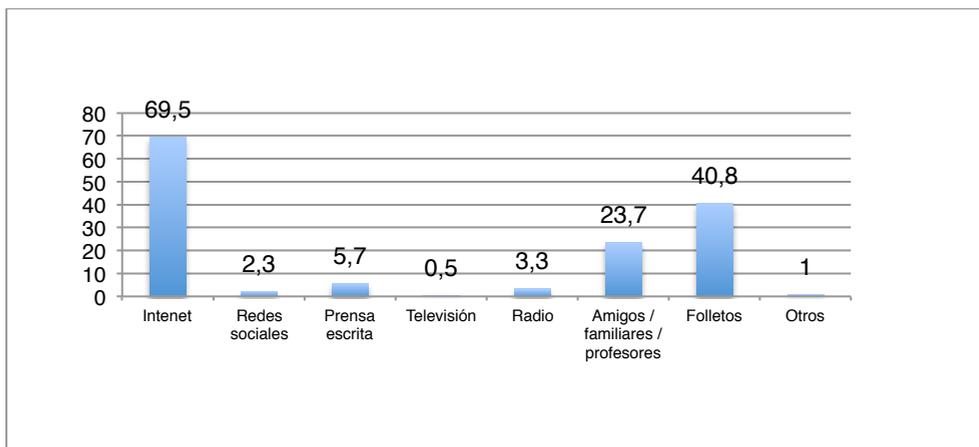


Figura 2.46. Porcentaje de medios de información de la programación [reagrupada].

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos aportados por el Informe interno del CNDM

De estos datos podemos estudiar que el 69,5% de los entrevistados emplean como medio para informarse de los conciertos Internet. Le seguiría con un 40,8% la opción de “Folletos”. “Amigos/Familiares” pasaría a un tercer lugar con el 23,7%. A esto le seguiría la prensa escrita con un 5,7%, radio con un 3,3%, redes sociales con un 2,3%, televisión con un 0,5% y otros con un 0,3%.

Si atendemos a los motivos por los que el público asiste a los ciclos programados del CNDM, los resultados obtenidos se reflejan en la Figura 2.47 que aparece a continuación.

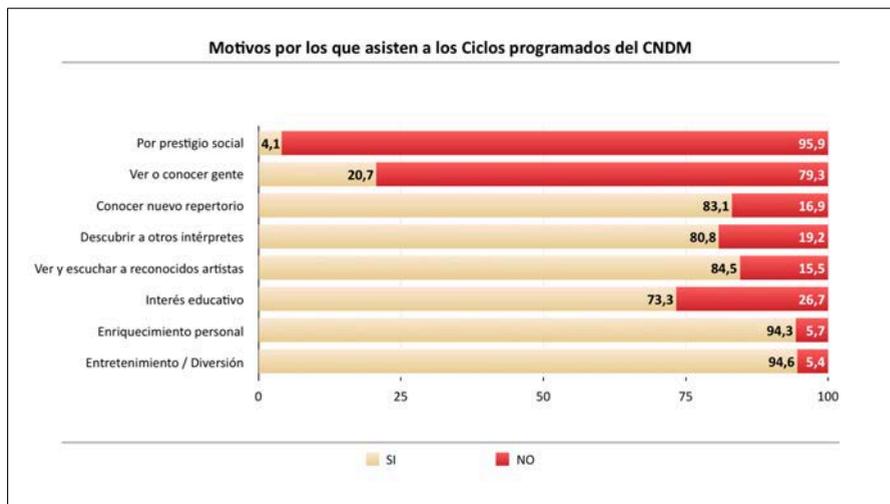


Figura 2.47. Porcentaje de los motivos por los que asisten a conciertos.
Fuente: Informe interno del CNDM

Según vemos en la figura anterior, El 94,6% de los entrevistados ha seleccionado con un “Sí” la variable “Entretenimiento/Diversión”, frente al 5,4% que no la ha elegido como motivo por el que asiste a los ciclos programados. Con un porcentaje muy similar del 94,3% se sitúa “Enriquecimiento personal”, en contraposición del 5,7% que ha optado por el “No”. La tercera opción más valorada es “Ver y escuchar a reconocidos artistas”, con un 84,5%, ante al 15,5% que opina que no es el motivo por el que asiste. Le sigue con un 83,1% “Conocer nuevo repertorio”, frente al “No” con el 16,9%. “Descubrir a otros intérpretes” presenta un porcentaje del 80,8%, frente al 19,2% que opina que “No”. Con un 73,3% tenemos “Interés educativo”, ante la opción de “No” con un 26,7%. “Ver o conocer gente” ha alcanzado un 20,7%, frente al 79,3% que ha seleccionado “No”. La variable que ha alcanzado un porcentaje menor para el “Sí” con un 4,1% ha sido “Por prestigio social”, ante el 95,9% que ha marcado el “No”.

En cuanto a la importancia que el usuario le da a diferentes aspectos cuando asiste a un concierto, encontramos los resultados medios presentados en la Figura 2.48, sobre una escala utilizada del 1 al 5, siendo 1 nada importante y 5 muy importante.

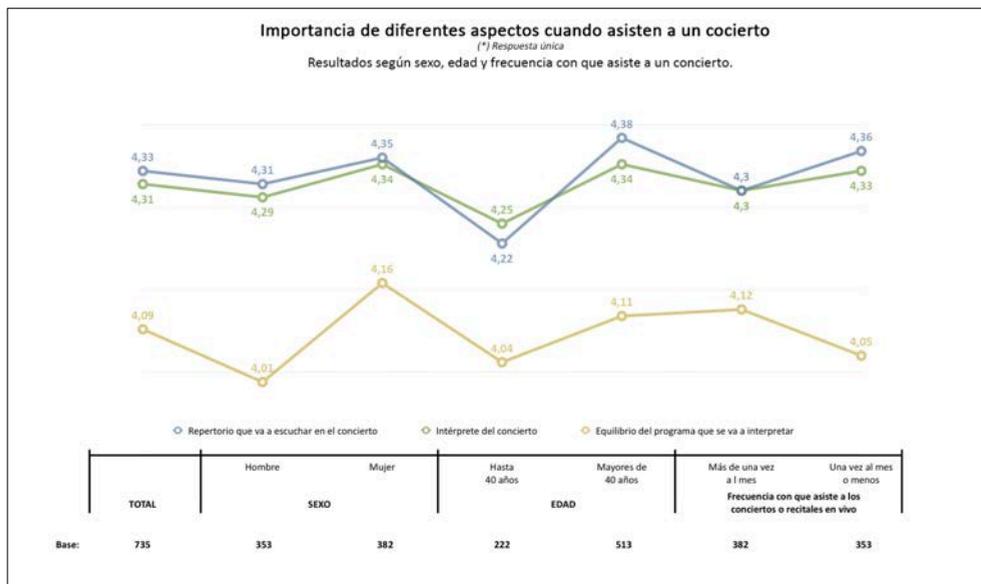


Figura 2.48. Representación de la importancia que le dan a distintas variables.

Fuente: Informe interno del CNDM

Si observamos los resultados de la Figura 2.48, vemos que la variable que ha obtenido una valoración media más elevada es “Repertorio que va a escuchar en el concierto”, con un 4,33 de puntuación media. Analizando este dato según distintos aspectos de la muestra entrevistada, el valor de esta variable se distribuye de la siguiente manera: según sexo, la media de esta variable es muy similar entre hombres/mujeres, situándose en un 4,35 para las mujeres y un 4,31 para los hombres; atendiendo a la edad, es el punto donde más varía la media, con un 4,38 para los mayores de 40 años y un 4,22 “Hasta 40 años”; según la frecuencia con que el usuario asiste a los conciertos o recitales en vivo, la media para los que asisten “Una vez al mes o menos” es de 4,36 y para los que asisten “Más de una vez al mes” de 4,30. La siguiente variable más puntuada ha sido “Intérprete del concierto”, con un 4,31 de media sobre 5. Dicha puntuación se distribuye de la siguiente forma entre los entrevistados: 4,34 para las mujeres y un 4,29 para los hombres; 4,34 para los mayores de 40 años y 4,25 para “Hasta 40 años”; 4,33 para los que asisten “Una vez al mes o menos” y un 4,30 para los que van “Más de una vez al mes”. En cuanto a la variable “Equilibrio del programa que va a interpretar”, la valoración media obtenida es de 4,09. Esta puntuación se distribuye entre la muestra de esta forma: la diferencia más alta la encontramos entre hombre/mujer, con un 4,16 para la mujer y un 4,01 para el hombre; los

mayores de 40 años presentan una media de 4,11 y los menores de 40 años de 4,04; los entrevistados que acuden más de una vez al mes a conciertos o recitales en vivo tienen una media de 4,12 y los que asisten “Una vez al mes o menos” de 4,05.

Por último, analizamos los porcentajes obtenidos para estimar la anticipación con la que los entrevistados compran las entradas.



Figura 2.49. Porcentaje de la anticipación con la que compran entradas.

Fuente: Informe interno del CNDM

Según vemos en la Figura 2.49, el porcentaje más elevado lo presenta la opción “Con más de un mes de antelación”, con un 38%. Le sigue con un 19% “Un mes antes” y con un 17% “Soy abonado”. El mismo porcentaje de 10% lo tiene las opciones de “Me invitan/Me las regalan” y “Entre una y tres semanas antes”. Con un 4% se encuentra los entrevistados que compran la entrada en la misma semana. Y por último, los usuarios que compran la entrada en el último momento o el mismo día quedan representados por el 2%.

2.3.2. Análisis de los resultados de los cuestionarios del CNDM

Teniendo en cuenta los datos que hemos expuesto anteriormente, podemos decir que el público que asiste a los conciertos del CNDM presenta las siguientes características según los resultados que hemos trabajado:

- a) La edad media del público que asiste a los conciertos del CNDM se encuentra en torno a los 50 años, dato que contrasta con el bajo nivel de asistencia que hay entre los menores de 30 años. Del mismo modo, podemos observar que es un usuario bastante frecuente, puesto que la mayoría acude más de una vez al mes a conciertos.
- b) Los gustos musicales del público se centran preferentemente en la música clásica en general y en la música barroca, seguido del jazz y la música antigua.
- c) Los usuarios asisten a los conciertos principalmente por entretenimiento, diversión y por enriquecimiento personal. Si bien también consideran importante ver y escuchar a reconocidos artistas, descubrir a otros intérpretes y conocer nuevo repertorio. Así mismo, valoran como aspectos importantes a tener en cuenta para asistir a un concierto, tanto el repertorio que van a escuchar, como el intérprete del concierto y el equilibrio del programa que se va a interpretar.
- d) Un porcentaje considerable del público compra las entradas con más de un mes de antelación o un mes antes. En cuanto a los medios que más emplean para informarse de los conciertos destacan, sobre todo, la página web del CNDM, seguido de otras páginas webs/Internet, amigos o familiares y del folleto del CNDM.

2.3.3. Comparativa entre los usuarios de música clásica del conservatorio y del CNDM

Si analizamos los resultados obtenidos para cada uno de los usuarios y realizamos una comparativa, podemos extraer las deducciones que plasmamos a continuación. Atendiendo a los porcentajes por sexo, vemos que los resultados prácticamente están invertidos en ambos usuarios, aunque bien es cierto que la diferencia es mínima. Por tanto, podemos hablar prácticamente de una homogeneidad de perfil hombre/mujer.

Es muy llamativa la comparativa en cuanto a edades, ya que en el caso de estudiantes de conservatorio estamos hablando de un usuario cuya edad media está en torno a los 21-23 años y en el caso del usuario del CNDM la edad media se sitúa en los 50 años. En este sentido, es relevante el dato del CNDM de que la asistencia de menores de 30 años se sitúa en un 8,2%, con diferencia el porcentaje más bajo de todos los obtenidos en el rango de edad. Esto también se puede relacionar con el hecho de que, en las encuestas realizadas a los estudiantes de conservatorio de Madrid, la entidad musical que menos conocían y a la que menos conciertos asistían era el CNDM. Por tanto, entendemos que el CNDM tiene poca presencia entre los más jóvenes.

En general, los intereses musicales de ambos usuarios son bastante parecidos, tal y como podemos apreciar en la Tabla 2.39. En ambos usuarios se centran estos intereses en la música clásica en general, la música barroca y el jazz. Les sigue interesando, en el caso de estudiantes de conservatorio, la música contemporánea y el pop-rock, y en el caso del usuario del CNDM, la música antigua y el flamenco.

Como vemos, las mayores diferencias entre unos usuarios y otros se centran en el flamenco, que presenta unos niveles más altos en el CNDM, y en el pop-rock, que tiene un porcentaje más alto de interés entre los estudiantes de conservatorio. En el caso del flamenco, esto también se debe a que el CNDM cuenta entre su programación con el Ciclo Andalucía Flamenca y que, por tanto, presenta un perfil de público afín a este tipo de repertorio. En cuanto al pop-rock, es normal que entre los usuarios más jóvenes, como son los estudiantes, el interés en este tipo de música sea mayor que entre usuarios cuya media de edad se sitúa en torno a los 50 años.

En la siguiente tabla comparativa solo hemos tenido en cuenta los resultados comunes. En la Figura 2.50 mostramos todas las variables que aparecen tanto en el cuestionario de alumnos de conservatorio como en el del CNDM. Por tanto, también queda reflejado el resultado para la opción de "Otra" en el caso de los estudiantes de conservatorio y de "Ópera" para los entrevistados del CNDM. En todo caso, la opción de ópera del CNDM entraría dentro de la opción de "Otra" del cuestionario de los alumnos.

	%TOTAL CNDM	%TOTAL Conservatorio
Música antigua	33,1	20,2
Barroca	48	51,7
Clásica	68,4	89,7
Contemporánea	22,3	36,3
Jazz	35,2	47,7
Flamenco	27,5	13,6
Popular	10,6	20,5
Pop-Rock	10,2	33,5

Tabla 2.39. Porcentajes comparativa intereses musicales. **Fuente:** Elaboración propia

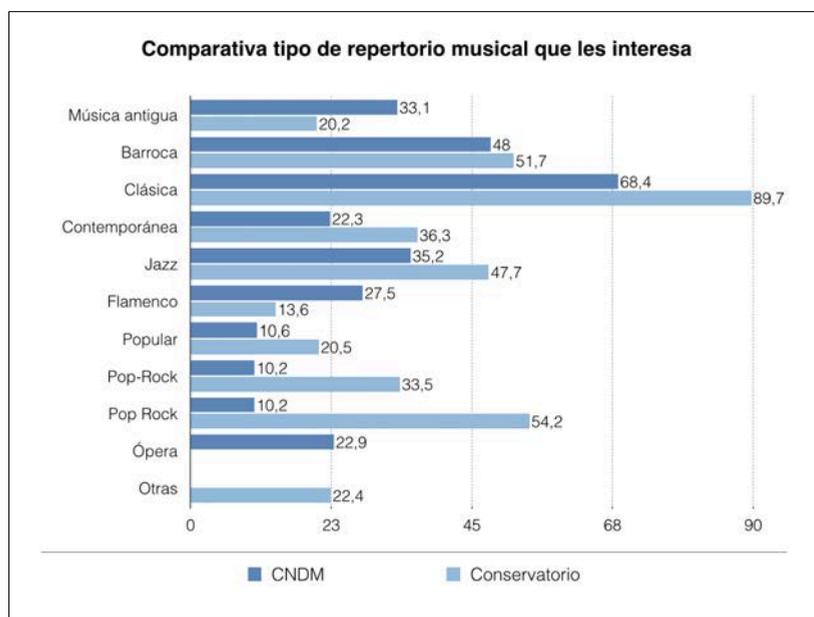


Figura 2.50. Comparativa representada del tipo de repertorio que les interesa. **Fuente:** Elaboración propia

Si tenemos en cuenta el medio que los usuarios emplean para informarse de los conciertos, en todos los casos los porcentaje de los alumnos de conservatorio son superiores a los del usuario del CNDM, tal y como se refleja en la Tabla 2.40. Con diferencia, entre los estudiantes, el medio que emplean sobre todo está relacionado con los profesores, amigos o familiares y con Internet y redes

sociales. Esto es debido a que entre el ambiente musical de los estudiantes es normal obtener la información sobre conciertos que sean de su interés, bien porque sus profesores les informen de los mismos cuando haya algún concierto que les pueda importar, bien porque entre compañeros se traspasan este tipo de información. También entre los más jóvenes el empleo de Internet, así como de otras redes sociales, está a la orden del día.

Llama la atención que incluso medios como prensa escrita, televisión o radio, a pesar de contar con porcentajes menores, los resultados entre los estudiantes son sorprendentemente superiores al del público del CNDM. Esto tal vez esté relacionado con la curiosidad intrínseca entre los más jóvenes y que, conforme se avanza en edad se va diluyendo este afán de mantenerse informado. O tal vez se deba al hecho de que realmente los estudiantes de conservatorio empleen cualquier medio que posean a su alcance para informarse sobre conciertos de su interés.

Por tanto, resulta imprescindible para cualquier institución musical, cuidar e invertir esfuerzos en mantener informados y prestar especial atención a los estudiantes de conservatorio como usuarios potenciales de sus actividades.

Medio	% CNDM	% Conservatorio
Internet	69,5	85,2
Facebook/Twitter	2,3	69,5
Prensa escrita	5,7	12,1
Televisión	0,5	12,1
Radio	3,3	16
Profesores, amigos o familiares	23,7	88,8
Folletos	40,8	52,3
Otro	1	5,4

Tabla 2.40. Porcentajes comparativos de los medios que emplean para informarse de los conciertos.

Fuente: Elaboración propia

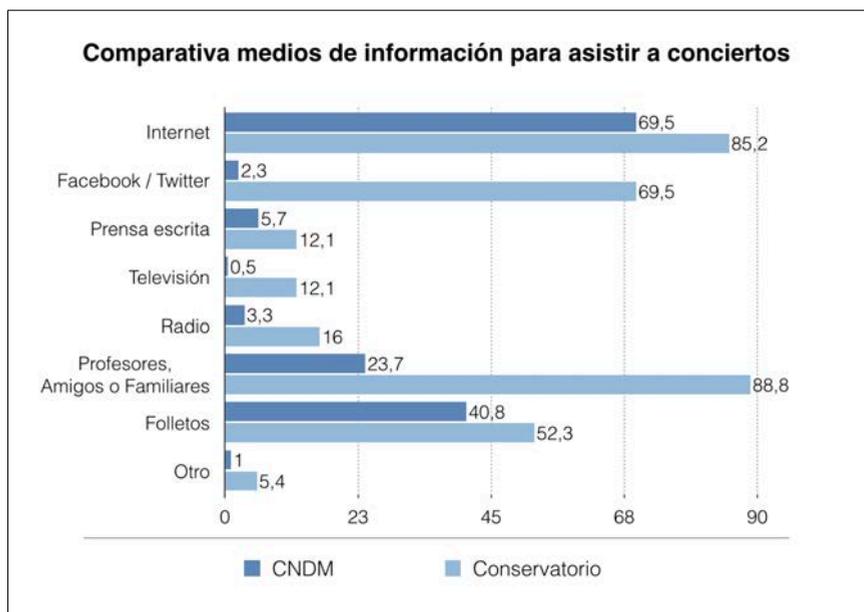


Figura 2.51. Comparativa medio de información para asistir a conciertos. **Fuente:** Elaboración propia

Si estudiamos la frecuencia con la que los usuarios asisten a conciertos, apreciamos una mayor diferencia entre los que asisten más de una vez al mes, que en el caso del público del CNDM se coloca por encima de los estudiantes. Esto puede ser debido a que, tal y como hemos recogido en los cuestionarios de alumnos, presentan falta de disponibilidad horaria y también razones económicas para asistir con menor asiduidad a conciertos.

En el caso del CNDM, al ser un usuario de cierta edad y estabilidad económica, entendemos que cuenta con una mayor predisposición y facilidad para asistir con mayor frecuencia a realizar una actividad que les gusta como es acudir a un concierto.

Frecuencia	% CNDM	% Conservatorio
Menos de una vez al mes	31,7	31
Una vez al mes	16,3	34
Más de una vez al mes	52	35

Tabla 2.41. Comparativa frecuencia de asistencia a conciertos. **Fuente:** Elaboración propia

En general, la mayoría de los usuarios tanto de conservatorio como del CNDM, coinciden en que acuden a un concierto por entretenimiento, diversión y por enriquecimiento personal. Entre los estudiantes de conservatorio, el interés educativo se sitúa en tercer lugar y, entre el público del CNDM, pasa a ocupar la sexta posición. Por tanto, vemos que para los estudiantes, el acto de acudir a un concierto está directamente relacionado con su formación musical y profesional. A ambos usuarios también les interesa ver y escuchar a reconocidos artistas, conocer nuevo repertorio, así como descubrir a otros intérpretes.

Comparando la importancia que le dan los usuarios a una serie de aspectos cuando asisten a un concierto, obtenemos las medias representadas en la Tabla 2.42.

Variables	Media sobre 5 CNDM	Media sobre 5 Conservatorio
Repertorio que vas a escuchar en el concierto	4,33	4,31
Intérpretes del concierto	4,31	4,1
Coherencia del programa	4,09	3,13

Tabla 2.42. Comparación de la importancia de diferentes aspectos cuando asisten a un concierto.

Fuente: Elaboración propia

Como vemos, los resultados obtenidos en los dos casos son muy similares. Ambos usuarios conceden mucha importancia para asistir a un concierto al repertorio que van a escuchar y a los intérpretes que van a ver. Encontramos una mayor diferencia en la valoración de la coherencia del programa, debido a que entre los usuarios de conservatorio, el equilibrio de la programación no les resulta tan relevante como a los usuarios del CNDM. Esto puede ser debido a que el usuario del CNDM, como público más adulto y exigente, tenga más en cuenta esta variable a la hora de asistir a un concierto.

Por último, si comparamos la anticipación con la que los usuarios compran las entradas, encontramos que la previsión con la que los alumnos deciden asistir a un concierto no está tan planificada como en el caso del público del CNDM. El público del CNDM suele comprar las entradas con más de un mes de antelación. Sin embargo, para los estudiantes de conservatorio, depende de las circunstancias. Hay mucha diferencia entre los usuarios del CNDM y de conservatorio que compran la entrada la misma semana e, incluso, el mismo día,

encontrando entre los estudiantes los que presentan porcentajes mayores en este sentido. Con esto, podemos deducir que el usuario del CNDM es un tipo de público que planifica mucho más su asistencia a los conciertos que en el caso de los estudiantes, cuya previsión está más sujeta a sus circunstancias.

CAPÍTULO 3:
Aproximación a los especialistas

En este capítulo nos proponemos una toma de contacto directa con los programadores y otros profesionales relacionados con el entorno de la música clásica. Para recabar información hemos explorado dos vías que se corresponden con las dos secciones que veremos a continuación. La primera de ellas ha sido la elaboración de un cuestionario, su distribución a especialistas de reconocido prestigio nacional e internacional y el posterior tratamiento de los datos. La segunda ha consistido en una entrevista personal, en un formato menos encasillado que el cuestionario, a través de la cual queríamos conocer las estrategias utilizadas por los expertos en su gestión diaria.

Nuestro interés, tanto en los cuestionarios como en las entrevistas, es la extracción de información que nos permita realizar una comparativa general sobre el panorama de las programaciones de música clásica en parte de nuestra geografía. Además, el uso de técnicas cuantitativas favorece en gran medida la extracción de patrones (Canós y Liern, 2008) que pueden ser utilizados por otros profesionales de la música clásica y, como veremos, la construcción de indicadores de actividades aún facilita más la labor.

Los profesionales a los que hemos entrevistado y a los que les hemos pasado el cuestionario son los siguientes:

- Andrés Lacasa: Gerente de la Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG) (*).
- Antonio Moral: Director del CNDM (*).
- Ara Malikian: Violinista de gran prestigio internacional.

- Enrique Rubio: Agente internacional, Director de iniciativas música s.l.
- Federico Hernández: hasta junio de 2014 Asistente Artístico de la OCNE.
- Félix Alcaraz: Director Técnico y Artístico de la OCNE (*).
- Gustavo Gimeno: Director titular de la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo (*).
- Inmaculada Tomás: Subdirectora de CulturArts Música (*).
- Joan Oller: Director del Palau de la Música de Cataluña (*).
- Joaquim Garrigosa: Director de L'Auditori (*).
- Jordi Gimeno: Director Técnico de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL)(*).
- Miguel Ángel Marín: Director del programa de Música de la Fundación Juan March (*).
- Orquesta Ciudad de Granada (equipo) (*).
- Ramón Almazán: Subdirector del Palau de la Música de Valencia (*).
- Roberto Ugarte: Gerente de la ORCAM (*).

Hemos marcado con un asterisco los programadores que han respondido al cuestionario. Aunque dentro del ámbito de la programación no necesitan presentación, en el anexo 1 se recoge una breve reseña de cada uno de ellos que justifica el por qué de nuestra elección. En el caso de la Orquesta Ciudad de Granada (OCG), las respuestas no son de un programador concreto, sino de una labor de equipo.

3.1. Encuestando a los programadores

El primer método que empleamos para obtener información cuantitativa sobre el modo de proceder de los programadores, ha sido la elaboración de un cuestionario que consiste en la valoración de una serie de variables que tuvieran relevancia entre los profesionales para elaborar sus temporadas de conciertos. Se trata de escoger preguntas de redacción directa, con la menor ambigüedad posible y que permitan evaluar las variables que los propios profesionales consideran más importantes a la hora de diseñar su programación.

Este cuestionario constaba de las veintiuna preguntas que aparecen en la Tabla 3.1, evaluables según una escala del 1 al 5, siendo 1 la puntuación más baja y 5 la más alta. Además, contando con la posibilidad de que los programadores tuvieran en cuenta otras variables, optamos por recoger sus impresiones al respecto dejando que cumplimentaran, de forma voluntaria y según sus criterios, un

apartado referido a *otros parámetros* que tuvieran en cuenta al programar. Las respuestas que obtuvimos en relación a este apartado resultaron ser también de gran interés, puesto que fueron un importante complemento a los parámetros que nosotros evaluamos.

CUESTIONARIO A LOS PROGRAMADORES						
V _n	Variable	1	2	3	4	5
v ₁	El perfil del público					
v ₂	Tener una programación variada					
v ₃	El precio que cuesta la producción					
v ₄	Las referencias de alguien de su confianza					
v ₅	Alcanzar objetivos sociales					
v ₆	La ficha artística de una producción determinada					
v ₇	El éxito de público en otros lugares					
v ₈	Haber visto el concierto en otros pases					
v ₉	La consonancia del repertorio con su línea					
v ₁₀	Momento de la temporada en el que se va a realizar el concierto					
v ₁₁	El estilo del programa					
v ₁₂	La duración del programa					
v ₁₃	La trayectoria del director					
v ₁₄	La trayectoria del grupo o del intérprete					
v ₁₅	La valoración de los críticos					
v ₁₆	La publicidad realizada por el representante o el grupo					
v ₁₇	La programación de ciclos específicos					
v ₁₈	La nacionalidad de los artistas					
v ₁₉	La programación que realiza la competencia					
v ₂₀	Alcanzar una rentabilidad económica					
v ₂₁	La acústica de la sala					

Tabla 3.1. Cuestionario completo a los programadores. **Fuente:** Elaboración propia

Como suele ser habitual cuando se recoge información, se toma el mayor número posible de variables (en nuestro caso cada variable se corresponde con una pregunta). En principio, ésta parece una buena estrategia para extraer información. Sin embargo, puede motivar la aparición de dos problemas:

- a) Se hace complicado interpretar la relación entre las variables, puesto que en este caso, el número de posibles coeficientes de correlación es 210 (son las combinaciones de 21 elementos tomados de 2 en 2, que se calculan como $21 \times 20 / 2 = 210$).
- b) Si existe una fuerte correlación entre las variables, esto hace que estemos midiendo lo mismo bajo distintos puntos de vista.

Estos dos inconvenientes hacen que sea muy aconsejable reducir el número de variables. Pero además, como se advertía en el primer capítulo de esta tesis, es importante resaltar el hecho de que el concepto de mayor información se relaciona con el de mayor variabilidad o varianza. Cuanto mayor sea la variabilidad explicada por los datos (varianza) se considera que existe mayor información.

Para transformar estas 21 variables correlacionadas (midan información común) en otro conjunto de nuevas variables incorreladas entre sí (que no tenga repetición o redundancia en la información) utilizaremos el análisis de componentes principales que hemos descrito en el capítulo 1. Esta técnica, no sólo nos permite reducir la dimensionalidad y hallar las causas de la variabilidad, sino que además nos permite ordenarlas por importancia. A cada una de las nuevas variables se le denomina componente principal, CP_i , y por estar ordenadas sabemos que CP_1 explica mayor variación en los datos que CP_2 y así sucesivamente.

Las nuevas variables son combinaciones lineales de las 21 anteriores y el objetivo es conseguir un número de ellas que sea menor que 21, que estén incorreladas y que recojan la mayor parte de la información o variabilidad de los datos. Pero nuestra intención al obtener componentes principales es doble. Por un lado podían ofrecer una buena explicación del proceder de los programadores, pero por otra, a partir de los componentes podemos definir indicadores sintéticos que resuman en una cantidad gran parte de la información manejada.

A continuación mostramos los resultados obtenidos utilizando todas las variables de forma conjunta y posteriormente separándolas por criterios lógicos para nuestro estudio.

3.1.1 Un primer intento

A pesar de que no es aconsejable hacer un análisis de componentes principales cuando el número de variables es 21 y el número de individuos que participan es 12, hemos preferido comprobar cuál era el resultado en este caso, para ver si aportaba información global que pudiese resultar valiosa a través de un indicador.

Hemos realizado el análisis de componentes principales con el programa SPSS (actualmente IBM SPSS), versión 22, utilizando la matriz de correlaciones y quedándonos con aquellas componentes cuyos autovalores sean mayores que 1. En cuanto a la rotación, hemos seleccionado el método Varimax con normalización Kaiser (véanse Cuadras, 2014; IBM SPSS 2015).

Como puede verse en la respuesta que proporciona el programa SPSS (véase Tabla 3.2), las siete primeras componentes principales explican el 91,295% de la varianza total, es decir, que parece razonable sustituir las 21 variables iniciales por siete nuevas variables, CP_i , $i=1, \dots, 7$.

También podemos ver gráficamente parte de la información de la Tabla 3.2 en el gráfico de sedimentación que proporciona SPSS.

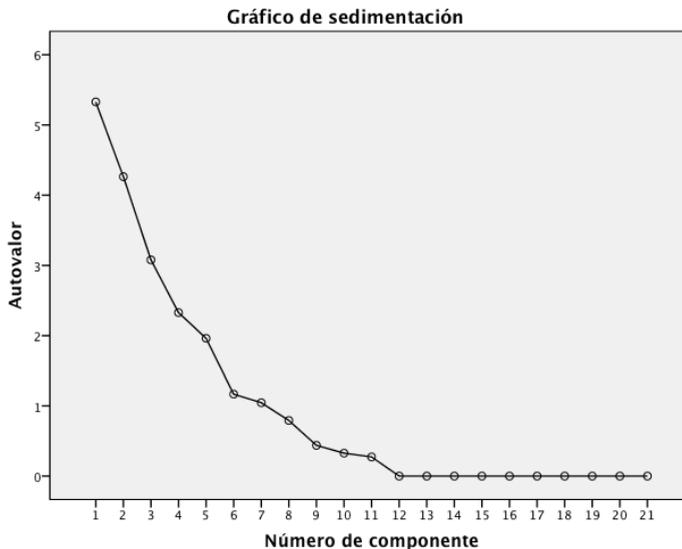


Figura 3.1. Gráfico de sedimentación proporcionado por SPSS. **Fuente:** Elaboración propia

En principio, parece muy útil reducir a la tercera parte el número de variables (hemos pasado de 21 a 7). Sin embargo, esto no resulta suficiente, porque evidentemente nuestro interés está en la interpretación que podemos dar a las nuevas variables. Para ello, veamos en primer lugar cuáles son los pesos con los que aparece cada una de las variables iniciales en las componentes principales que hemos obtenido (véase Tabla 3.3).

Varianza total explicada									
C	Autovalores iniciales			Suma de extracción de cargas al cuadrado			Suma de rotación de cargas al cuadrado		
	T	% Var	% Ac.	T	% Var	% Ac.	T	% Var	% Ac.
1	5,328	25,373	25,373	5,328	25,373	25,373	3,629	17,28	17,28
2	4,264	20,305	45,678	4,264	20,305	45,678	3,386	16,122	33,402
3	3,079	14,66	60,338	3,079	14,66	60,338	2,77	13,191	46,593
4	2,328	11,085	71,423	2,328	11,085	71,423	2,747	13,079	59,672
5	1,962	9,343	80,765	1,962	9,343	80,765	2,568	12,23	71,901
6	1,166	5,553	86,319	1,166	5,553	86,319	2,278	10,848	82,75
7	1,045	4,976	91,295	1,045	4,976	91,295	1,794	8,545	91,295
8	0,792	3,77	95,065						
9	0,437	2,081	97,146						
10	0,327	1,555	98,701						
11	0,273	1,299	100						
12	9,53E-16	4,54E-15	100						
13	4,76E-16	2,27E-15	100						
14	3,00E-16	1,43E-15	100						
15	1,36E-16	6,45E-16	100						
16	5,40E-17	2,57E-16	100						
17	-3,08E-17	-1,47E-16	100						
18	-2,82E-16	-1,34E-15	100						
19	-4,33E-16	-2,06E-15	100						
20	-5,95E-16	-2,83E-15	100						
21	-8,30E-16	-3,95E-15	100						

Tabla 3.2. Salida de SPSS que muestra la variación explicada por cada componente principal.
Fuente: Elaboración propia

variables	CP ₁	CP ₂	CP ₃	CP ₄	CP ₅	CP ₆	CP ₇
V ₁	<u>-0,602</u>	0,469	0,251	0,490	-0,061	0,085	-0,214
V ₂	0,206	0,356	0,531	0,276	<u>0,588</u>	-0,145	0,018
V ₃	-0,180	0,289	<u>0,849</u>	-0,051	-0,009	-0,137	-0,032
V ₄	0,031	<u>0,806</u>	-0,254	0,231	0,258	-0,344	-0,169
V ₅	<u>0,582</u>	0,022	-0,287	-0,237	0,361	0,452	0,187
V ₆	0,131	0,087	0,112	<u>0,878</u>	-0,024	-0,146	0,171
V ₇	0,093	<u>0,915</u>	0,050	-0,045	0,173	-0,037	-0,112
V ₈	0,071	-0,122	<u>0,659</u>	-0,413	-0,065	0,476	-0,138
V ₉	0,276	-0,210	-0,030	0,133	0,096	<u>0,860</u>	0,235
V ₁₀	<u>0,876</u>	0,058	-0,082	0,026	0,326	0,274	-0,033
V ₁₁	<u>0,888</u>	-0,019	0,165	-0,111	-0,094	0,227	0,255
V ₁₂	<u>0,906</u>	-0,035	0,161	0,182	0,067	-0,311	-0,001
V ₁₃	-0,022	0,331	0,110	-0,037	<u>0,893</u>	-0,023	-0,185
V ₁₄	0,219	-0,066	0,052	0,122	<u>0,918</u>	0,137	0,035
V ₁₅	0,107	0,068	-0,011	0,471	-0,002	<u>-0,774</u>	0,210
V ₁₆	-0,310	-0,008	-0,078	<u>0,738</u>	0,300	0,016	-0,286
V ₁₇	<u>0,083</u>	-0,241	0,084	0,171	-0,145	-0,014	0,921
V ₁₈	0,141	<u>-0,908</u>	-0,255	-0,083	-0,007	0,122	0,082
V ₁₉	0,319	-0,161	-0,428	-0,395	0,094	0,158	<u>0,690</u>
V ₂₀	-0,095	<u>0,606</u>	0,253	-0,556	-0,072	0,187	-0,088
V ₂₁	0,276	-0,026	<u>0,840</u>	0,164	0,304	0,033	0,057

Tabla 3.3. Salida de SPSS que muestra los pesos con que cada variable inicial aparece en cada componente principal. **Fuente:** Elaboración propia

Una vez conocidos los pesos, podemos expresar las componentes principales como combinaciones lineales de las variables iniciales, es decir

$$CP_i = \sum_{j=1}^{21} w_{ij} \cdot v_{ij}, \quad i = 1, \dots, 7,$$

donde w_{ij} es el peso de la variable j en la componente principal i . Por ejemplo, la primera componente principal se obtiene como la siguiente combinación lineal de las variables originales:

$$\begin{aligned}
 \text{CP1} = & -0.602 v_1 + 0.206 v_2 - 0.180 v_3 + 0.031 v_4 + 0.582 v_5 + 0.131 v_6 + \\
 & 0.093 v_7 + 0.071 v_8 + 0.276 v_9 + 0.876 v_{10} + 0.888 v_{11} + 0.906 v_{12} - \\
 & 0.022 v_{13} + 0.219 v_{14} + 0.107 v_{15} - 0.310 v_{16} + 0.083 v_{17} + 0.141 v_{18} + \\
 & 0.319 v_{19} - 0.095 v_{20} + 0.276 v_{21}
 \end{aligned}$$

En la Tabla 3.3 hemos subrayado los pesos más grandes de cada variable en cada componente principal. Por ejemplo, si de nuevo analizamos la primera componente CP1, comprobamos que la mayor parte del peso la tienen las variables v_1 , v_5 , v_{10} , v_{11} , v_{12} y v_{17} , pero si nos fijamos en la segunda componente, las variables con más peso son v_4 , v_7 , v_{18} y v_{20} . En principio, no resulta sencillo interpretar la agregación entre *la nacionalidad de los artistas* (v_{18}) y la importancia que dan a *la referencia de alguien de su confianza* (v_4). Este hecho ya nos proporciona indicios de que la interpretación de estas componentes principales no es muy directa.

Aún así, conocer las puntuaciones que obtiene cada programador en las componentes principales puede facilitarnos la posibilidad de establecer similitudes entre sus actuaciones. En la Tabla 3.4 aparecen las puntuaciones tipificadas, tal y como se obtienen con el programa SPSS.

Componentes principales							
Programadores	CP ₁	CP ₂	CP ₃	CP ₄	CP ₅	CP ₆	CP ₇
A. Moral	-0,34279	0,25269	1,41594	1,03597	-0,46406	-0,22438	1,34584
F. Alcaraz	-1,91296	1,25796	-1,30424	0,34825	-0,29934	0,76376	0,32833
R. Ugarte	0,53111	0,9356	1,23101	-1,79889	1,2386	1,32365	0,78626
M. A. Marín	0,15928	-2,09593	-1,42674	0,01917	1,21617	0,3787	1,25479
J. Oller	-0,7918	-1,21437	0,56745	-0,89597	-0,46338	0,83456	-2,17445
J. Garrigosa	-1,37666	-0,05334	0,13012	-0,81764	-0,74813	-1,14645	0,48327
A. Lacasa	1,62707	1,24415	-1,49799	-0,54577	-0,91018	0,02462	-0,3716
O C Granada	0,03993	0,36909	0,6967	0,70293	1,33514	-1,3938	-0,78432
J. Gimeno	0,09005	-0,396	-0,2298	-0,5617	-0,34847	-0,84544	-0,01459
I. Tomás	1,0406	-0,76113	0,75227	0,88901	-1,77626	0,81348	0,39511
R. Almazán	0,13989	0,43216	-0,16184	1,78192	0,98129	0,9605	-0,96878
G. Gimeno	0,79627	0,02911	-0,17289	-0,15727	0,23863	-1,48919	-0,27986

Tabla 3.4. Puntuaciones tipificadas de cada programador en cada componente principal.

Fuente: Elaboración propia

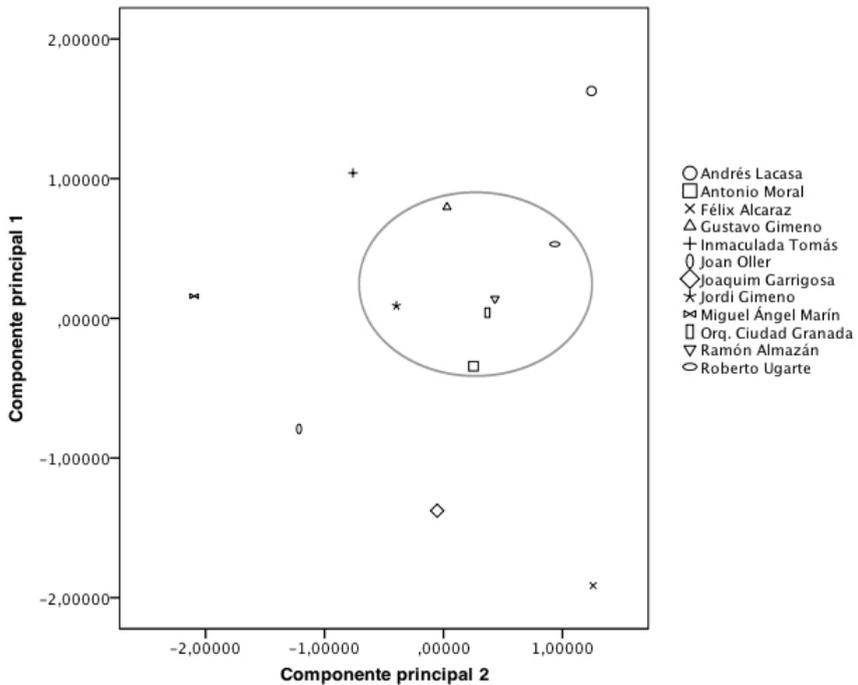


Figura 3.2. Representació de les puntuacions de les dos primeres components principals amb els dades que apareixen a la Taula 3.4. **Fuente:** Elaboració pròpia

Si tenim en compte només les puntuacions en les dues primeres components principals (veure Taula 3.4), sembla que les valoracions de G. Gimeno, R. Ugarte, R. Almazán, OCG, J. Gimeno i A. Moral són semblants, mentre que els altres sis programadors valoren les preguntes de forma diferent. Per facilitar la visualització, hem envoltat els punts de la Figura 3.2 que corresponen als sis programadors més semblants. No obstant això, estaria poc fonamentat afirmar el semblança entre aquests programadors, per les raons següents:

- Las dos primeras componentes principales sólo explican el 45,678 % de la varianza total de los datos.
- La interpretación de las componentes principales no es clara.
- Trabajamos con 21 variables y 12 encuestados.

Veamos a continuación si un indicador sintético obtenido a partir de todas las componentes principales (y no sólo de las 2 primeras) permite paliar alguno de los problemas mencionados.

De acuerdo con Chen et al. (2004) y Domínguez Serrano et al. (2011), para construir el indicador sintético utilizaremos como ponderaciones el porcentaje de la varianza explicada por cada componente. Así, en nuestro caso podemos definir el indicador

$$ISG = \sum_{i=1}^7 w_i \cdot CP_i$$

donde w_i es el porcentaje de varianza explicado por la componente principal i -ésima dividido por el total de variación explicado por las siete componentes principales. Sustituyendo los valores que aparecen en la Tabla 3.2, el indicador sintético sería el siguiente:

$$ISG = 0,278 CP1 + 0,222 CP2 + 0,161 CP3 + 0,121 CP4 + 0,102 CP5 + 0,061 CP6 + 0,055 CP7$$

A continuación mostramos los valores de ISG para cada programador:

Programadores	ISG	Programadores	ISG
A. Moral	0,326303442	A. Lacasa	0,310198155
F. Alcaraz	-0,385303332	O C Granada	0,299521142
R. Ugarte	0,585070606	J. Gimeno	-0,256030858
M. A. Marín	-0,432778616	I. Tomás	0,237899971
J. Oller	-0,622994091	R. Almazán	0,43141077
J. Garrigosa	-0,592806912	G. Gimeno	0,099505959

Tabla 3.5. Valores del indicador sintético para cada programador. **Fuente:** Elaboración propia

Para visualizar de forma más sencilla los valores del indicador, los representamos en la gráfica que aparece en la Figura 3.3.

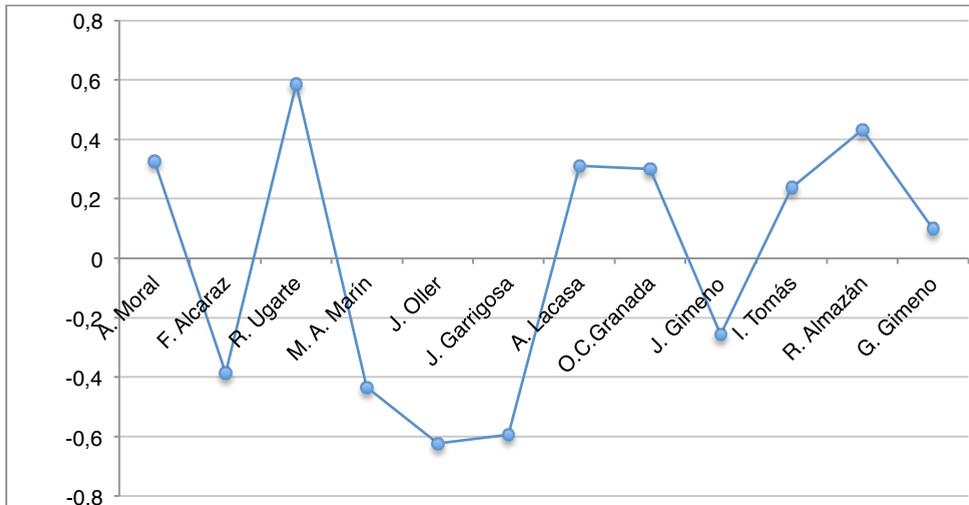


Figura 3.3. Representación de los valores del indicador ISG para cada programador.

Fuente: Elaboración propia

Cuando tenemos en cuenta los valores del indicador ISG, podemos observar que hay tres grupos:

- a) Grupo 1: J. Oller y J. Garrigosa.
- b) Grupo 2: F. Alcaraz, M. A. Marín, J. Gimeno.
- c) Grupo 3: A. Moral, A. Lacasa, OCG, I. Tomás y R. Almazán.

Dentro de cada grupo, podemos considerar que las valoraciones han sido más parecidas. Los que presentan unas valoraciones claramente diferenciadas son R. Ugarte y G. Gimeno.

Estos resultados difieren claramente del que se obtenía cuando trabajábamos sólo con dos componentes principales (Figura 3.2). Pero aún así, no podemos obviar que, a pesar de que ISG proporciona un resultado más completo que el que conseguíamos antes, este indicador se ha obtenido con las componentes principales. Por esta razón arrastra dos de los inconvenientes que tenían estas: el número de encuestados es bajo en relación con las variables observadas y la interpretación de las componentes no es sencilla. Para evitar las dificultades mencionadas hemos desarrollado el siguiente apartado.

3.1.2 Indicadores asociados a criterios

En este apartado hemos dividido las variables atendiendo a criterios lógicos, con esto paliamos los problemas a los que hacíamos referencia anteriormente. Ahora la interpretación es mucho más clara y además el número de variables de cada grupo disminuye considerablemente.

La distribución de las variables se ha hecho atendiendo a cuatro criterios: el perfil del público, económicos, técnicos y secundarios. Veremos por separado la información que proporciona un indicador sintético en cada uno de estos casos. Las componentes principales en las que se basan los indicadores se han obtenido utilizando las mismas opciones que en el apartado 3.1.1. Las salidas que proporciona el programa pueden consultarse en el anexo 2.

A) Criterios de público

Para criterios relacionados directamente con el tipo de público para el que suele trabajar cada programador, hemos seleccionado, las siguientes preguntas del cuestionario (véase Tabla 3.1):

- v_1 El perfil del público
- v_2 Tener una programación variada
- v_5 Alcanzar objetivos sociales
- v_7 El éxito de público en otros lugares
- v_{11} El estilo del programa
- v_{12} La duración del programa

Si realizamos un análisis de componentes principales, de nuevo quedándonos con autovalores mayores que 1, y rotación Varimax, tenemos dos componentes principales (véase anexo 2). En las columnas 2 y 3 de la Tabla 3.6 aparecen las puntuaciones tipificadas de cada programador.

Programadores	CP ₁	CP ₂	Indicador ISP
A. Moral	-0,35747	1,01728	0,184589039
F. Alcaraz	-1,85089	0,14669	-1,063251306
R. Ugarte	1,09086	0,94589	1,033698844
M. A. Marín	0,93018	-1,78371	-0,139897181
J. Oller	-0,85186	-0,92184	-0,879452865
J. Garrigosa	-1,33897	-0,96226	-1,190434586
A. Lacasa	1,30667	0,13473	0,844578223
O C Granada	-0,10175	1,31158	0,455520996
J. Gimeno	0,13399	-0,56774	-0,142699645
I. Tomás	0,82835	-0,85411	0,164962002
R. Almazán	-0,35747	1,01728	0,184589039
G. Gimeno	0,56838	0,5162	0,547805611

Tabla 3.6. Puntuaciones tipificadas en cada componente principal y valor del indicador sintético ISP para cada programador. **Fuente:** Elaboración propia

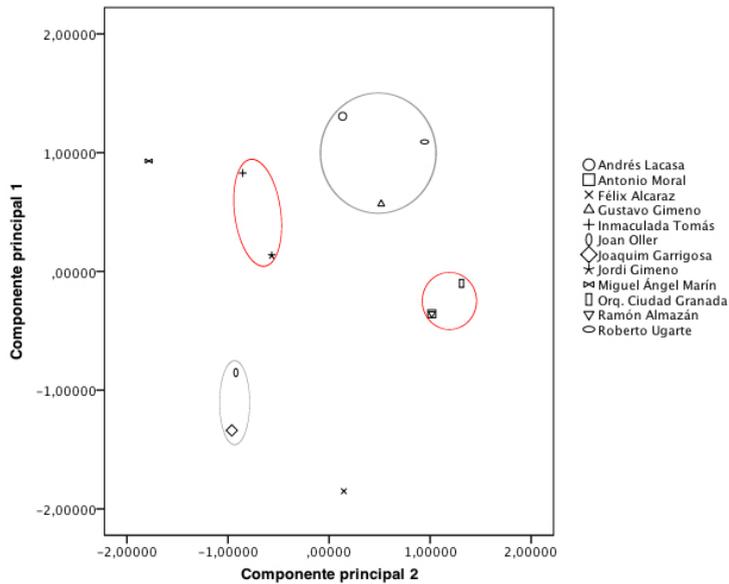


Figura 3.4. Representación de las puntuaciones de las componentes principales para cada programador. **Fuente:** Elaboración propia

Al tratarse de dos componentes principales, la representación gráfica de las puntuaciones (ver Figura 3.4) proporciona una buena visión de la distribución de las valoraciones según el criterio de público.

Aparecen dos programadores separados del resto y de entre ellos mismos (M. A. Marín y F. Alcaraz) y el resto aparecen en los cuatro grupos de similitud siguientes:

- a) Grupo 1: A. Lacasa, R. Ugarte y G. Gimeno.
- b) Grupo 2: A. Moral, R. Almazán y OCG.
- c) Grupo 3: I. Tomás y J. Gimeno.
- d) Grupo 4: J. Garrigosa y J. Oller.

Tal y como hemos hecho en el apartado 3.1.1, vamos a definir el indicador sintético para el público, ISP, asignando a cada componente como peso el porcentaje de varianza explicada (ver anexo 2). Con ello, ISP se puede expresar como:

$$\text{ISP} = 0,606 \text{ CP}_1 + 0,394 \text{ CP}_2.$$

En la cuarta columna de la Tabla 3.6 aparece el valor del indicador para cada programador. Si observamos los valores de ISP en el gráfico que aparece en la Figura 3.5, podemos comprobar que en las agrupaciones que establece el indicador no aparecen programadores separados.

Cuando se utiliza el indicador, como las componentes principales están ponderadas, las agrupaciones para los programadores son las cinco siguientes:

- a) Grupo 1: R. Ugarte y A. Lacasa.
- b) Grupo 2: A. Moral, I. Tomás y R. Almazán.
- c) Grupo 3: M. A. Marín y J. Gimeno.
- d) Grupo 4: F. Alcaraz, J. Oller y J. Garrigosa.
- e) Grupo 5: OCG y G. Gimeno.

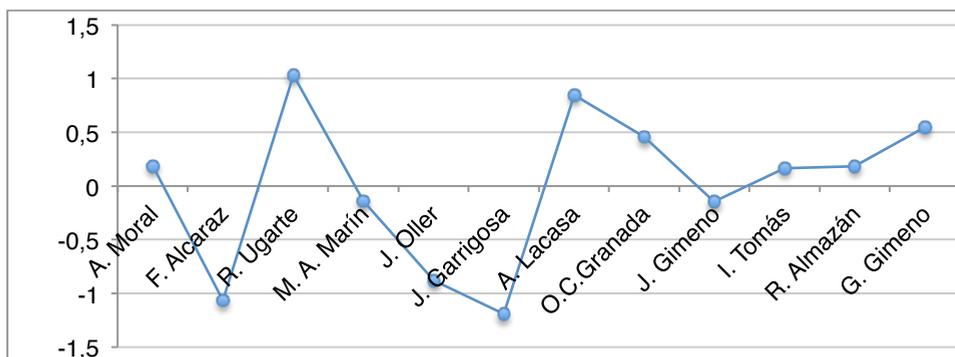


Figura 3.5. Representación de los valores del indicador ISP para cada programador.

Fuente: Elaboración propia

B) Criterios técnicos

En cuanto a los criterios técnicos propiamente relacionados con las preguntas seleccionadas, han sido las siguientes:

- v₄ Las referencias de alguien de su confianza
- v₈ Haber visto el concierto en otros pases
- v₉ La consonancia del repertorio con su línea
- v₁₀ El momento de la temporada en el que se va a realizar el concierto
- v₁₃ La trayectoria del director
- v₁₄ La trayectoria del grupo o del intérprete
- v₁₅ La valoración de los críticos
- v₁₉ La programación que realiza la competencia

En este caso, el análisis de componentes principales proporciona tres componentes con valores propios mayores que 1 (véase anexo 2). En las columnas 2, 3 y 4 de la Tabla 3.7 aparecen las puntuaciones tipificadas de cada programador.

En este caso, para representar las componentes principales es necesario recurrir a un espacio de tres dimensiones (véase Figura 3.6). Si razonamos como en los apartados anteriores, los programadores responden a tres tipos. Cuatro de ellos, R. Ugarte, R. Almazán, OCG e I. Tomás, presentan características individuales, y el resto se agrupan de la forma siguiente:

- a) Grupo 1: M. A. Marín y J. Oller.
- b) Grupo 2: A. Lacasa, G. Gimeno, F. Alcaraz, A. Moral, J. Gimeno y J. Garrigosa.
- c)

Programadores	CP ₁	CP ₂	CP ₃	Indicador IST
A. Moral	-0,71053	0,14167	-0,39104	-0,325880168
F. Alcaraz	-0,55126	0,45224	-0,55688	-0,176652696
R. Ugarte	1,45459	-1,63992	0,64249	0,129248285
M. A. Marín	0,06055	0,07103	2,12618	0,488241074
J. Oller	-0,55466	-2,09167	-1,32191	-1,287595298
J. Garrigosa	-0,8537	0,34647	-0,80969	-0,395268015
A. Lacasa	-0,14134	0,77674	0,93673	0,423602309
O C Granada	1,30083	0,93349	-1,21674	0,646796699
J. Gimeno	-0,63543	0,7766	0,12416	0,049135118
I. Tomás	-1,32357	-0,76457	0,84733	-0,668889502
R. Almazán	1,77019	0,03768	-0,05476	0,747061176
G. Gimeno	0,18432	0,96024	-0,32586	0,370198866

Tabla 3.7. Puntuaciones tipificadas en cada componente principal y valor del indicador sintético IST para cada programador. **Fuente:** Elaboración propia

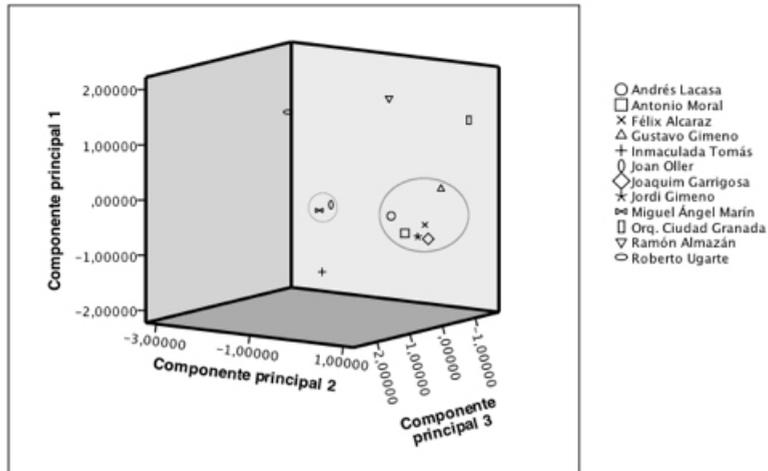


Figura 3.6. Representación de las puntuaciones de las componentes principales para cada programador. **Fuente:** Elaboración propia

Como en los casos anteriores, intentamos extraer más información de los datos, por tanto vamos a construir un indicador sintético encargado de informar de los criterios técnicos, IST. Para esto, multiplicaremos cada componente por el porcentaje de varianza explicada. Utilizando los datos que aparecen en el anexo 2, los porcentajes relativos de varianza explicados por las componente CP₁, CP₂ y CP₃ son respectivamente 0,420, 0,374 y 0,205. Entonces, la expresión de IST es la siguiente:

$$\text{IST} = 0,420 \text{ CP}_1 + 0,374 \text{ CP}_2 + 0,205 \text{ CP}_3.$$

Si representamos los datos de IST para cada programador (véase la quinta columna de la Tabla 3.7) podemos observar las similitudes entre los programadores (Figura 3.7)

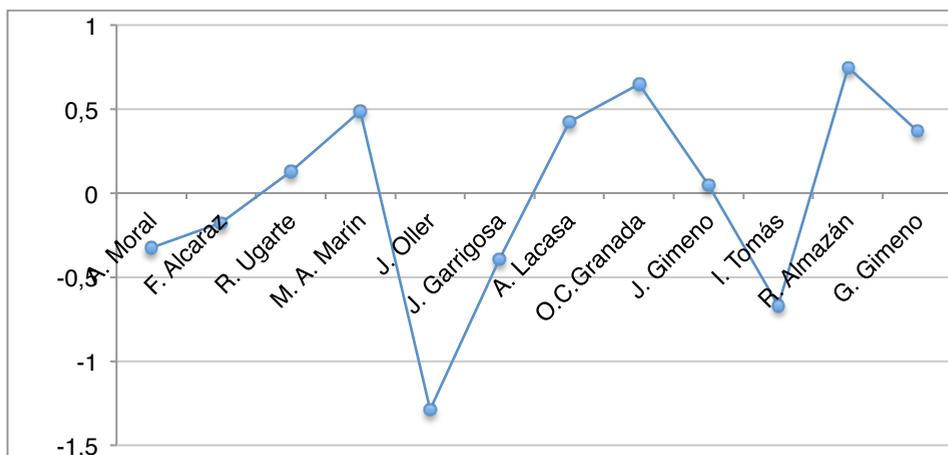


Figura 3.7. Representación de los valores del indicador IST para cada programador.

Fuente: Elaboración propia

Utilizando el indicador IST, es razonable determinar tres grupos:

- a) Grupo 1: A. Moral, F. Alcaraz, R. Ugarte, J. Garrigosa y J. Gimeno.
- b) Grupo 2: M. A. Marín, A. Lacasa, OCG, R. Almazán y G. Gimeno.
- c) Grupo 3: I. Tomás y J. Oller.

Como puede verse, al usar el indicador, el hecho de tener en cuenta los pesos asignados a cada componente principal, hace que la distribución de los programadores presente algunas diferencias respecto a la obtenida observando la Figura 3.6.

C) Criterios económicos

Tres de las preguntas planteadas responden a criterios económicos:

- v_3 El precio que cuesta la producción
- v_{16} La publicidad realizada por el representante o el grupo
- v_{20} Alcanzar una rentabilidad económica

En este caso, sólo hay una componente principal con valor propio mayor que 1, por lo tanto no tiene sentido la construcción de un indicador sintético.

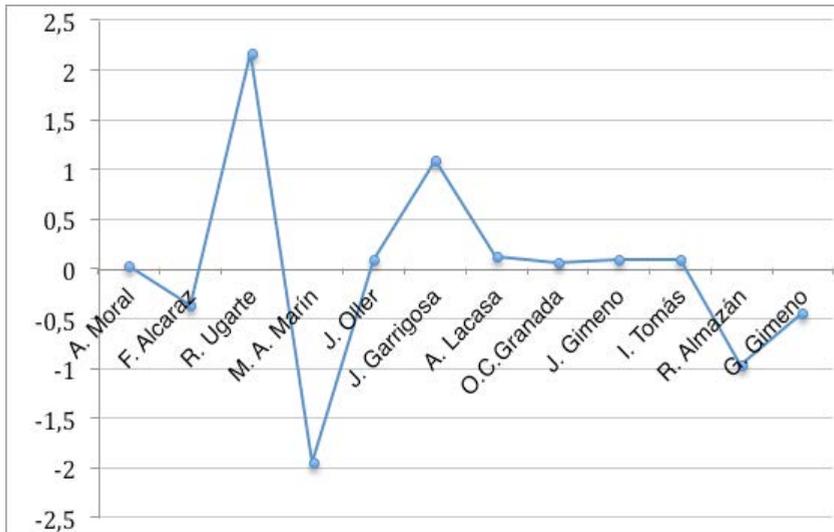


Figura 3.8. Representación de las puntuaciones de la componente principal para cada programador.
Fuente: Elaboración propia

Observando la Figura 3.8 o los valores de las puntuaciones que aparecen en la Tabla 3.8 (que en esta ocasión resulta sencillo), esta claro que R. Ugarte, M. A. Marín, J. Garrigosa y R. Almazán presentan un comportamiento diferente al resto de programadores que podrían englobarse en un solo grupo.

La aparente homogeneidad en la valoración económica entre el 70% de los programadores no parece corresponderse con la gestión real de la programación de la música clásica. A pesar de que para el criterio económico hemos seguido el mismo método que con los criterios anteriores, lo cierto es que los resultados obtenidos no tienen la misma validez porque la única componente principal utilizada sólo representa el 50,168 % de la varianza. En este caso, como se advierte en el capítulo 2, lo razonable es rebajar la exigencia de que el valor propio asociado a la componente principal sea mayor que 1. Si rehacemos los cálculos con valores propios mayores que 0,8, aparecen dos componentes principales que llamaremos CP^*_1 y CP^*_2 con las que se explica casi el ochenta por cien de la varianza.

Programadores	CP₁
A. Moral	0,03491
F. Alcaraz	-0,37137
R. Ugarte	2,16475
M. A. Marín	-1,95518
J. Oller	0,08926
J. Garrigosa	1,08818
A. Lacasa	0,1203
O C Granada	0,05822
J. Gimeno	0,08926
I. Tomás	0,08926
R. Almazán	-0,964
G. Gimeno	-0,44361

Tabla 3.8. Puntuaciones tipificadas en la componente principal para cada programador.
Fuente: Elaboración propia

Operando como en los casos anteriores, construimos un indicador sintético que nos permita describir mejor el comportamiento de los programadores para el criterio económico. Este indicador será

$$ISE = 0,629 CP^*_1 + 0,370 CP^*_2,$$

donde los valores 0,629 y 0,370 representan el porcentaje de varianza relativa explicado por cada componente principal (ver anexo 2). En la Tabla 3.9 se muestran las puntuaciones de cada programador para las dos componentes principales y el valor del indicador ISE.

Programadores	CP* ₁	CP* ₂	ISE
A. Moral	0,28168	0,40899	0,32888354
F. Alcaraz	0,10135	0,90306	0,398605124
R. Ugarte	1,69752	-1,38311	0,555295191
M. A. Marín	-2,35738	-0,14863	-1,538427692
J. Oller	0,10667	0,00517	0,069036198
J. Garrigosa	0,6405	-1,05618	0,011411148
A. Lacasa	-0,76654	-1,53691	-1,052174992
O C Granada	0,97988	1,54725	1,190247389
J. Gimeno	0,10667	0,00517	0,069036198
I. Tomás	0,10667	0,00517	0,069036198
R. Almazán	-0,25214	1,47035	0,38651859
G. Gimeno	-0,64489	-0,22033	-0,487473184

Tabla 3.9. Puntuaciones tipificadas para las componentes principales CP*₁ y CP*₂ y valor del indicador sintético ISE. **Fuente:** Elaboración propia

Basta observar la Figura 3.9 para comprobar que al emplear el indicador ISE, el panorama de valoraciones de los programadores cambia sustancialmente. Ahora aparecen dos grupos según su parecido:

- a) Grupo 1: A. Moral, F. Alcaraz, R. Ugarte y R. Almazán,
- b) Grupo 2: J. Oller, J. Garrigosa, J. Gimeno e I. Tomás,

y el resto de programadores siguen criterios que no son similares a los demás.

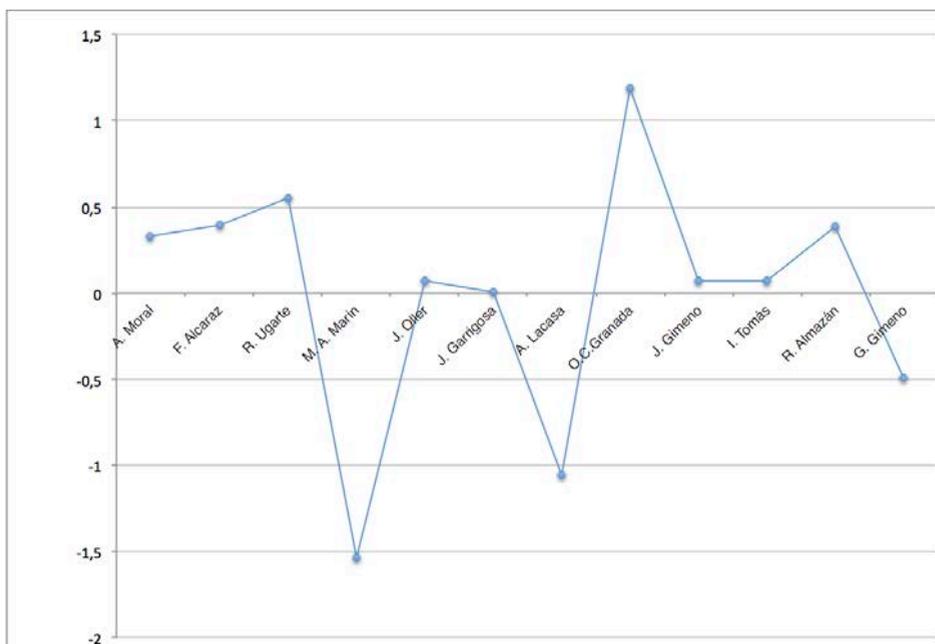


Figura 3.9. Representación de los valores del indicador ISE para cada programador.

Fuente: Elaboración propia

D) Criterios secundarios

Por último, las restantes preguntas parecen aportar información secundaria para la programación:

v_6 La ficha artística de una producción determinada

v_{17} La programación de ciclos específicos

v_{18} La nacionalidad de los artistas

v_{21} La acústica de la sala

Como hemos hecho con los criterios anteriores, calculamos con SPSS las componentes principales que se corresponden con las variables v_6 , v_{17} , v_{18} y v_{21} , que tienen un valor propio superior a 1 y, de nuevo, pedimos rotación Varimax. Con estas condiciones aparecen dos componentes principales en las que los programadores alcanzan las puntuaciones que expresamos en la Tabla 3.10.

Programadores	CP ₁	CP ₂	Indicador ISS
A. Moral	1,8596	0,1181	1,065057886
F. Alcaraz	-0,46289	-0,49554	-0,477786239
R. Ugarte	0,07358	-0,25931	-0,078297763
M. A. Marín	-0,33616	2,31479	0,873309664
J. Oller	-1,58434	-0,38084	-1,035255054
J. Garrigosa	-0,36212	-0,33521	-0,349842579
A. Lacasa	-0,73161	-0,92307	-0,818961728
O C Granada	1,12061	-1,0576	0,126823276
J. Gimeno	-0,84536	0,79487	-0,097021319
I. Tomás	1,22665	1,16495	1,198499987
R. Almazán	0,54863	-1,04294	-0,177508038
G. Gimeno	-0,50659	0,1018	-0,229018092

Tabla 3.10. Puntuaciones tipificadas en la componente principal para cada programador.
Fuente: Elaboración propia

Al representar las puntuaciones de las componentes principales, observamos en la Figura 3.10 que aparece un grupo de seis programadores que presentan un comportamiento similar y para el resto no tiene mucho sentido una agrupación.

Como hemos hecho anteriormente, intentamos complementar la información mediante la construcción de un indicador sintético, ISS, que pondere cada una de ellas con el porcentaje relativo de varianza que explica. Teniendo en cuenta los datos que aparecen en el anexo 2, este indicador será el siguiente:

$$\text{ISS} = 0,531\text{CP}_1 + 0,469 \text{CP}_2.$$

Los valores de ISS para cada programador aparecen en la cuarta columna de la Tabla 3.10.

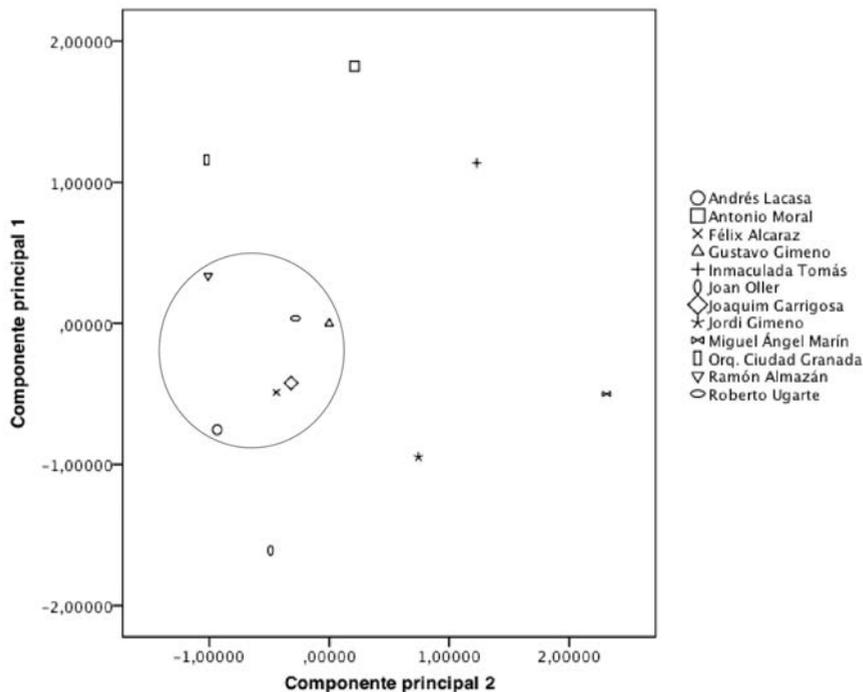


Figura 3.10. Representación de las puntuaciones de las componentes principales para cada programador. **Fuente:** Elaboración propia

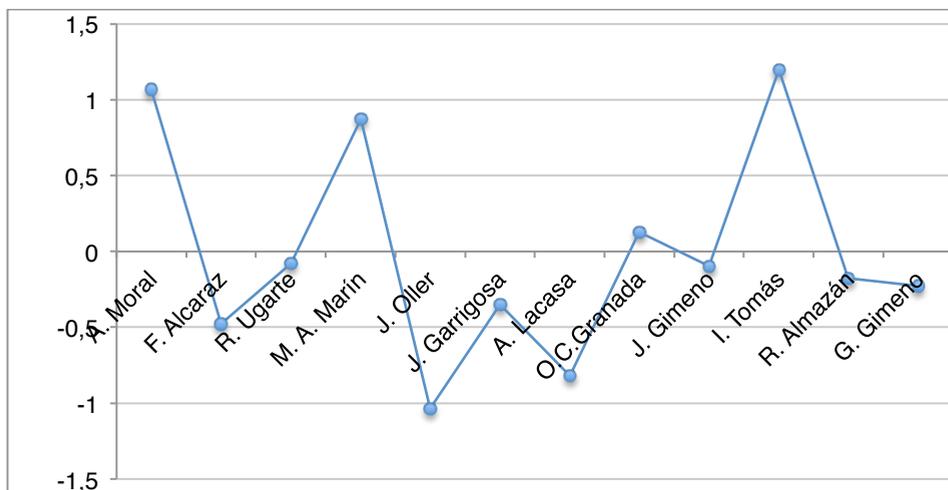


Figura 3.11. Representación de los valores del indicador ISS para cada programador. **Fuente:** Elaboración propia

En la Figura 3.11 se muestra la representación del valor de ISS para cada programador. Las agrupaciones por similitud con ISS son más precisas que las que hemos hecho a partir de la Figura 3.10 y se pueden establecer de la forma siguiente:

- a) Grupo 1: A. Moral, M. A. Marín e I. Tomás,
- b) Grupo 2: F. Alcaraz, R. Ugarte, J. Garrigosa, J. Gimeno, R. Almazán, O. C. Granada y G. Gimeno,
- c) Grupo 3: J. Oller y A. Lacasa.

3.1.3 Otros parámetros para programar

En el cuestionario aparecía un apartado en el que el encuestado podía hacer constar otros parámetros que tuviera en cuenta al programar. Más de la mitad de los encuestados dejaron plasmados otros criterios por los que se rigen en sus programaciones y que consideraron oportunos comentar. Los resultados obtenidos fueron los siguientes:

Joaquim Garrigosa:

- La calidad interpretativa del intérprete/grupo, en referencia a la calidad que me propongo en el Auditorio
- Equilibrio en los estilos y épocas musicales propuestas

Inmaculada Tomás:

- Nuevos repertorios y artistas emergentes
- Nuevos públicos

Ramón Almazán:

- Obra que no se haya hecho el año anterior

Orquesta Ciudad de Granada:

- Adecuación con la plantilla de la que disponemos en la orquesta
- Coste de los derechos de autor y alquiler o compra de partituras

Miguel Ángel Marín:

- La sintonía de la trayectoria y repertorios habituales de los intérpretes y el concepto de programación del proyecto

Joan Oller:

- Carácter innovador de la propuesta
- “Calidad real” según mi criterio

Jordi Gimeno:

- Existen tres elementos importantes a la hora de programar: las obras, los directores y los solistas. Conforme al histórico se desarrollan las propuestas y tenemos en cuenta que la calidad, sea el factor global. Apostamos por programar repertorio del siglo XX y conjugar jóvenes intérpretes y directores con intérpretes y directores de consumada experiencia. Asimismo garantizamos un mínimo de dos encargos por temporada. En nuestra temporada contamos con tres batutas principales, el director emérito, D.Jesús López Cobos y dos principales invitados, el Mto Eliahu Inbal y el joven Mto, Andrew Gourlay, batutas que nos garantizan un alto nivel de compromiso por su parte y propuestas pensadas especialmente para la formación. Estamos también explorando en repertorio que no haya sido nunca interpretado por la OSCyL y, experiencias con concertinos/directores como Gordan Nikolic o Daniel Stabrawa o solistas/directores como Christian Zacharias o Pinchas Zukerman, experiencias que aportan dinamismo en la formación y variedad para nuestro público.

Como podemos extraer de estos parámetros o comentarios, los planteamientos por los que se rigen los programadores están directamente relacionados con las circunstancias entre las que se desenvuelven, es decir, según la programación que tengan que desarrollar. Así mismo, cada uno de los encuestados presenta unas singularidades que definen, al mismo tiempo, su trabajo, hecho que podemos constatar según las apreciaciones que nos muestran.

En el caso de J. Gimeno, nos ha querido transmitir el modo de trabajo al elaborar su programación. Esto perfectamente podría ser comparable con algunos de los aspectos que vamos a trabajar en el apartado posterior relacionado con las entrevistas.

3.2. Entrevistas a los profesionales

En las entrevistas que realizamos nos planteamos las preguntas en función de cuatro variables que nos interesaban desarrollar: programación, intérpretes, público y su experiencia personal. Tuvimos en cuenta el perfil de cada uno de los entrevistados y adaptamos las preguntas en función de las circunstancias de cada uno de ellos. En general, esta entrevista se dividía en cuatro bloques relacionados con los cuatro parámetros mencionados anteriormente de los cuales nos interesaba extraer la información.

El diseño general de la entrevista tenía la siguiente estructura:

- ¿Cuáles son sus criterios de programación?
- ¿Cómo se diseña la temporada? Planteamiento y estructura de los ciclos si los hay
- ¿En base a qué criterios se decide el número de obras según repertorio?
- ¿Quién decide la programación?
- ¿Cuál es el tipo de repertorio que pretenden difundir?
- ¿Busca a un intérprete para realizar determinado repertorio o le interesa traer a un intérprete concreto independientemente del repertorio?
- Cuando traen a un artista determinado ¿Quién marca la programación normalmente?
- ¿Hacia qué tipo de público proyectan el repertorio que programan?
- ¿Cómo miden la demanda de la audiencia habitual?
- ¿Cómo se plantean el desarrollo de nuevos públicos?
- ¿Cree que el concepto de concierto debería evolucionar? ¿En qué sentido?
- ¿Quién es su referente? Estrategias de programación a destacar de otras instituciones. Proyectos de referencia en el propio ámbito
- ¿Cuál cree que es su marca?

Esta entrevista general se adaptó a cada uno de los entrevistados, ya que algunos casos particulares presentaban ciertas singularidades que eran interesantes reflejar, como sucedió con los entrevistados Gustavo Gimeno y Ara Malikian, por ejemplo, dos perfiles diferentes al de los programadores habituales de conciertos.

Para poder comparar las entrevistas entre sí, realizamos una serie de tablas en las que analizamos diferentes aspectos de la entrevista según la opinión de cada uno de los especialistas.

3.2.1. Perfil de los entrevistados

En un principio, nos planteamos realizar las entrevistas a los programadores de las instituciones musicales más representativas del panorama nacional, ya que conociendo la opinión de estos grandes profesionales podíamos hacer un mapa de cuál sería la situación general. Nos propusimos también acercarnos a otras instituciones y otros perfiles, con el fin de obtener una visión más global sobre el funcionamiento general de las programaciones en las salas habituales de conciertos, así como acercarnos a la génesis de espectáculos de música clásica para el público en general.

La selección de los entrevistados fue la siguiente:

- Antonio Moral: Director del CNDM
- Félix Alcaraz: Director Técnico y Artístico de la OCNE
- Federico Hernández: hasta junio de 2014 Asistente Artístico de la OCNE
- Andrés Lacasa: Gerente de la OSG
- Ramón Almazán: Subdirector del Palau de la Música de Valencia
- Inmaculada Tomás: Subdirectora de CulturArts Música
- Gustavo Gimeno: Director titular de la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo
- Ara Malikian: Violinista de gran prestigio internacional
- Enrique Rubio: Agente internacional, Director de iniciativas musicales s.l.

Como podemos contemplar, entre la selección de los entrevistados tenemos a varios programadores, a dos artistas: un director de orquesta y un violinista, y a un agente internacional de música clásica. Tuvimos en cuenta en escoger un número concreto de entrevistados de los que obtener resultados, para que la comparativa entre ellos se resolviera de un modo eficaz. Estos distintos profesionales de la música fueron elegidos como una muestra representativa de la situación actual desde diferentes enfoques. Por tanto, el perfil seleccionado fue cuidadosamente elegido para que los resultados fueran esclarecedores en cuanto a la perspectiva con la que actualmente se trabaja para difundir la música clásica entre un público que puede tener, al alcance de su mano, múltiples ofertas de ocio y de representaciones musicales de distinta índole entre las que elegir.

3.2.2. Esquema del contenido de las entrevistas

Para que nos resultara más sencilla la comparativa entre las diversas entrevistas, elaboramos una serie de tablas en las que se incluían diferentes aspectos desarrollados en nuestro contacto directo con los especialistas. Estas tablas contrastadas nos servían de punto de inicio para compartir criterios entre los entrevistados. Los puntos que tuvimos en cuenta, según el diseño original de nuestra entrevista para realizar estas comparativas, fueron los siguientes:

- Criterios de programación
- Repertorio
- Diseño de la programación
- Intérpretes
- Público
- Concepto de concierto
- Referentes
- Generar marca

Pasamos a confeccionar, mediante la elaboración de unas tablas, el contenido de las entrevistas según la selección que hemos comentado anteriormente. En algunos casos no contamos con la opinión de todos los entrevistados, bien porque la entrevista ha tenido que finalizar sin llegar a resolver todas las preguntas, por cuestiones ajenas a nosotros. O bien porque la entrevista ha tomado otra dirección debido al perfil del entrevistado.

Criterios de programación	
A. Moral (CNDM)	<ul style="list-style-type: none"> - Coherencia - Objetivos marcados - Intérpretes de reconocido nivel internacional (Ciclo barroco) - Obras fuera del repertorio habitual (Ciclo barroco) - Potenciar música de nueva creación (Series 20/21) - Cabida a grupos y compositores españoles (Series 20/21)
F. Alcaraz (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Cuatro bloques con criterios de programación diferentes - Se estructura a partir de los maestros: director principal, grandísimos maestros, director principal invitado, maestros españoles jóvenes... - Estrategia artística marcada - Equilibrio entre público, artistas, instituciones y sector musical
F. Hernández (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Búsqueda entre lo flexible y lo inflexible - Planteamiento temático - Equilibrio - Entender cual es su público y sus necesidades
A. Lacasa (OSG)	<ul style="list-style-type: none"> - Tamaño de la plantilla orquestal - Compensar repertorios conocidos con repertorios menos conocidos
R. Almazán (PMV)	<ul style="list-style-type: none"> - Criterio de calidad
I. Tomás (IVM)	<p>Festival Internacional Música Antigua y Barroca de Peñíscola:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Buscar nuevos repertorios - Oportunidad a grupos nacionales y locales - Recuperación del patrimonio - Apoyo a nuevos artistas <p>ENSEMS:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fomentar la creación contemporánea - Apoyo y encargos a jóvenes emergentes
G. Gimeno (director de orquesta)	<ul style="list-style-type: none"> - Lo que cree que es bueno para la orquesta - Lo que le gustaría hacer a él - El tipo de público en la ciudad donde se hace el concierto - La programación general de la sala en esa temporada
A. Malikian (violinista)	<ul style="list-style-type: none"> - Solo interpreta lo que le gusta - Solo se puede convencer desde la pasión

Tabla 3.11. Criterios de programación. **Fuente:** Elaboración propia

En criterios de programación hemos tenido en cuenta todas aquellas pautas o estrategias que utilizan y de las que se valen los entrevistados para generar su programación en general. En la mayoría de los casos cuentan con distintos tipos de ciclos o bloques a los que dar salida. Por ejemplo, el CNDM tiene varios ciclos que abarcan distintos tipos de repertorio: Universo Barroco, Series 20/21, Liceo de Cámara, Andalucía flamenca, Jazz en el Auditorio, Contrapunto de Verano, Lied, y otros ciclos que van surgiendo en las distintas temporadas. La OCNE presenta dos ciclos por temporada, el Ciclo Sinfónico y el Ciclo Satélites, más otro tipo de actividades que realizan; la OSG desarrolla tres programaciones, Sinfónica, Ópera y Cámara. El Palau de la Música de Valencia también atiende a todas las actividades que se desarrollan en la institución, incluida la Orquesta de Valencia. En CulturArts Música, entidad de la que depende el Instituto Valenciano de la Música (IVM), entre las distintas tareas que desempeñan, elaboran y diseñan el Festival Internacional de Música Antigua y Barroca de Peñíscola y el Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia ENSEMS.

Por tanto, como vemos, en los criterio de programación se han tenido en cuenta las diferentes fracciones que atienden los programadores. En el caso de la OCNE y de la OSG se han centrado prácticamente en el bloque sinfónico.

Quedan a parte las cuestiones referidas al director de orquesta G. Gimeno y al violinista A. Malikian. G. Gimeno nos comenta su perspectiva desde la posición que ocupa como director de orquesta. Y con A. Malikian encontramos un caso diferente, pues como músico independiente, es él mismo el que tiene que gestionar su actividad y dar salida a todo lo que genera.

Repertorio	
A. Moral (CNDM)	<ul style="list-style-type: none"> - Adecuan los conciertos a lo que ven que funciona - Programación que contempla repertorio conocido con repertorio menos conocido - Recuperaciones históricas - Importancia de encargos y de estrenos absolutos
F. Alcaraz (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Obras de apoyo a patrimonio, recuperación de encargos, grandes clásicos españoles y nuevos encargos - Directores y solistas españoles por temporada - Cuatro encargos más un coencargo internacional

F. Hernández (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - No existen pautas estrictas - Recuperar, promocionar y promover el repertorio español - Carta Blanca
A. Lacasa (OSG)	<ul style="list-style-type: none"> - Descartan repertorio que se haya hecho en las últimas temporadas - Dos o tres grandes obras contemporáneas importantes. - Estrenos de repertorio europeo, sin gran éxito de público pero que les sitúa en el mapa
R. Almazán (PMV)	<ul style="list-style-type: none"> - Línea de calidad - Evita repetir - No sigue una estrategia - Programación ecléctica - No programan estrenos en todas sus temporadas. Gustan poco al público y al director titular.
I. Tomás (IVM)	<p>Festival Internacional Música Antigua y Barroca de Peñíscola:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Hacer habitual la programación y el conocimiento de la música desde la época medieval hasta el barroco - Apoyo a patrimonio <p>ENSEMS:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Foro de presencia de la creación - Política de encargos hacia gente muy emergente y menos hacia gente muy consolidada
G. Gimeno (director de orquesta)	<ul style="list-style-type: none"> - A veces adapta el repertorio según donde vaya a dirigir y según las programaciones de las salas de conciertos donde vaya a realizarse el concierto - Dos o tres coencargos, asociados con orquestas de renombre internacional
A. Malikian (violinista)	<ul style="list-style-type: none"> - En general piensa en un espectáculo apto para todo el público - Espectáculo familiar: adapta el repertorio a un concierto familiar

Tabla 3.12. Repertorio. **Fuente:** Elaboración propia

En la tabla anterior se hace alusión al modo en el que seleccionan el tipo de repertorio que incluyen en cada temporada. Así, nos comentan los entrevistados qué parámetros relacionados con el repertorio tienen en cuenta para elaborar su programación.

Diseño de la programación	
A. Moral (CNDM)	<ul style="list-style-type: none"> - Piensa, discute y diseña la programación él. - Mantener la filosofía con la que se ha creado el ciclo - Desarrollar el ciclo y darle variedad respecto al año anterior
F. Alcaraz (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Programan por temáticas y elaboran listado de obras sobre la temática - Los grandes maestros deciden su repertorio - Con otro tipo de directores se programa en diálogo - A otro tipo de directores se les impone el programa
F. Hernández (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Dos equilibrios: el artístico (solistas y directores que determinan el perfil del repertorio) y la programación (determinada por el elemento artístico) - Cuestión de acuerdos
A. Lacasa (OSG)	<ul style="list-style-type: none"> - Programan conjuntamente el director titular y él - Negocian programación con el artista
R. Almazán (PMV)	<ul style="list-style-type: none"> - Deciden la programación el director titular y él - Programa sobre la marcha, en función del rechazo o aprobación del público - Programación tradicional para llenar
I. Tomás (IVM)	<ul style="list-style-type: none"> - Programación definida por los directores artísticos - Se plantea una temática y se discute el contenido
G. Gimeno (director de orquesta)	<ul style="list-style-type: none"> - Decide la programación en diálogo
A. Malikian (violinista)	<ul style="list-style-type: none"> - Obras que emocionen - Cuando le invita una orquesta se decide el programa en diálogo
E. Rubio (agente internacional)	<ul style="list-style-type: none"> - A veces los promotores quieren un artista específico y te lo piden - Otras veces intenta encajar los proyectos de los artistas - Crea diálogo con el artista y el promotor

Tabla 3.13. Diseño de la programación. **Fuente:** Elaboración propia

En el diseño de la programación nos comentan cómo plantean la temporada según los criterios que nos han señalado anteriormente. Del mismo modo, nos ilustran sobre el modo en que se negocia el programa y sobre quién decide el repertorio de cada temporada.

Intérpretes	
A. Moral (CNDM)	<ul style="list-style-type: none"> - Busca que el intérprete se adecue al repertorio elegido - Referente en su repertorio - Apoyo a grupos y compositores españoles
F. Alcaraz (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Hay maestros que eligen solistas con los que trabajar - Hay solistas con los que la ONE quiere trabajar - Cierta representación de solistas y directores españoles
F. Hernández (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - El artista va por delante de la programación - Equilibrio entre lo que cada uno quiere
A. Lacasa (OSG)	<ul style="list-style-type: none"> - Presencia de intérpretes independientemente del repertorio - Las agendas de los artistas importantes van por delante de la programación
R. Almazán (PMV)	<ul style="list-style-type: none"> - Cuando le ofrecen un solista de categoría lo coge
I. Tomás (IVM)	<ul style="list-style-type: none"> - Intérpretes importantes que estrenen alguna obra contemporánea o de recuperación de patrimonio - Profesionalidad y mucho trabajo - Dar la oportunidad a grupos españoles y de la Comunidad Valenciana - Apoyo a nuevos artistas emergentes
G. Gimeno (director de orquesta)	<ul style="list-style-type: none"> - Primero le llaman para dirigir una orquesta, la programación no es primordial - Diálogo con la orquesta y el director artístico para traer solistas
E. Rubio (agente internacional)	<ul style="list-style-type: none"> - Considerar que el artista, desde su perspectiva, es bueno - Poder desarrollar con los artistas conjuntamente sus proyectos - Generar buena relación personal con el artista - Darle el derecho a equivocarse - Puente entre el artista y el promotor

Tabla 3.14. Intérpretes. **Fuente:** Elaboración propia

En relación a los intérpretes, se ha tenido en cuenta la opinión de los programadores en el caso de cómo deciden sobre los intérpretes con los que quieren trabajar y qué es lo que realmente priorizan ante los artistas. En el caso de G. Gimeno, expresa su testimonio sobre su propia experiencia profesional. Y E.

Rubio comenta los criterios por los que se rige para trabajar con los artistas que representa.

Público	
A. Moral (CNDM)	<ul style="list-style-type: none"> - Plan y labor para desarrollar público joven: entradas reducidas, plan de trabajo con conservatorios y universidades - No se marcan objetivos para captar nuevos públicos - El público se incorpora - Traspase de público de unos ciclos a otros
F. Alcaraz (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Departamento de marketing - Estrategia para el desarrollo de audiencias - Entradas último minuto - Remodelación en el sistema de abonos
F. Hernández (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Concepto de confianza - Carta Blanca: dedicada a las personas que les gusta la creación viva - Ampliación de repertorio con los ensembles para abarcar al máximo público posible
A. Lacasa (OSG)	<ul style="list-style-type: none"> - Miden la demanda por taquilla - Importancia de la venta libre de entradas - Agrupaciones juveniles: público del futuro - Normalizar el uso de la música clásica entre los jóvenes
R. Almazán (PMV)	<ul style="list-style-type: none"> - No tienen facilidad de entradas para estudiantes - No cuentan con un plan de desarrollo para el público
I. Tomás (IVM)	Festival Internacional de Música Antigua y Barroca de Peñíscola: <ul style="list-style-type: none"> - Estrategias para acercar la música al público ENSEMS: <ul style="list-style-type: none"> - Promoción de precios, formación e información a menores de 20 años - Intentan que se acerquen músicos e intérpretes - Bases de datos de gente afín a museos de arte contemporáneo
G. Gimeno (director de orquesta)	<ul style="list-style-type: none"> - Departamento de marketing - Se tiene en cuenta al público, aunque no en cada programa

A. Malikian (violinista)	<ul style="list-style-type: none"> - Muy importante el marketing - Cuidar que el programa llegue al público - Toca para el público y se entrega por completo
E. Rubio (agente internacional)	<ul style="list-style-type: none"> - Marketing muy importante - Hay que hacer ir al público al concierto - Hay artistas que generan mucho público, aunque son muy pocos - Provocar curiosidad por ir a ver a un artista, buscar llamar la atención

Tabla 3.15. Público. **Fuente:** Elaboración propia

En la Tabla 3.15 se reflejan aquellos criterios por los que se rigen los entrevistados para el desarrollo de las audiencias. En este punto nos comentan en qué medida tienen en cuenta al público para diseñar sus programaciones, así como sus estrategias para atraer a los usuarios, entre las que se encuentra una buena política de precios para la adquisición de las entradas.

Concepto de concierto	
A. Moral (CNDM)	<ul style="list-style-type: none"> - Debe cambiar la forma en la que se expone - El concierto, tal y como está concebido desde el siglo XIX, no funciona
F. Alcaraz (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Experimentar con otros formatos sin olvidar el público que tiene fidelizado
F. Hernández (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Nuevas formas de presentar conciertos. Se llevan desarrollando con éxito en los países anglosajones - Modelo de concierto más fácil y comprensible que lleve como destino final al modelo tradicional de concierto
A. Lacasa (OSG)	<ul style="list-style-type: none"> - No debe cambiar - Es lo que es, tienen que vender lo que son
I. Tomás (IVM)	<ul style="list-style-type: none"> - No exactamente debe cambiar - Conformar el contenido de un concierto al tipo de público que se tiene - Desacralizar los espacios de la música

G. Gimeno (director de orquesta)	<ul style="list-style-type: none"> - No necesariamente debe cambiar - Sí debe encontrar nuevos formatos - Relacionar diferentes instituciones y programar con proyectos conjuntos - Crear marcos donde la gente pueda encontrarse o hablar con los artistas
A. Malikian (violinista)	<ul style="list-style-type: none"> - Debe evolucionar - Aprovechar las condiciones técnicas que existen para llegar a las masas
E. Rubio (agente internacional)	<ul style="list-style-type: none"> - Debe evolucionar pero no tanto. No puede cambiar su esencia - Hacer el espectáculo más mágico y accesible - Adaptar otros espacios - Rentabilizar los auditorios dándoles más vida - La luz tome un papel más importante

Tabla 3.16. Concepto de concierto. **Fuente:** Elaboración propia

En cuanto al concepto de concierto, recogemos la opinión que los entrevistados tienen sobre la forma de exponerse los conciertos hoy en día. Si debe evolucionar la forma de presentarlos y en qué sentido tendría que producirse esta progresión.

Referentes	
A. Moral (CNDM)	<ul style="list-style-type: none"> - No tiene y no los busca - Crea un ciclo para una ciudad en concreto
F. Alcaraz (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Joan Oller - New World Symphoni of Miami
F. Hernández (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Todos sus jefes: Gonzalo Augusto, Josep Pons, Ramón Puchades, Félix Alcaraz - De otras instituciones: Andrés Lacasa, Íñigo Alberdi, Asís de Aznar, Patrick Alfalla, Enrique Rojas
R. Almazán (PMV)	<ul style="list-style-type: none"> - No tiene - Cada orquesta es un mundo aparte - Lo importante es tener una buena orquesta

I. Tomás (IVM)	<ul style="list-style-type: none"> - Personales no tiene - Referentes en su vida familiar, la práctica de la cultura - Agradece la oportunidad que le ha dado la vida para valorar y disfrutar la cultura - Tu criterio de vida y tu criterio de valores
G. Gimeno (director de orquesta)	<ul style="list-style-type: none"> - Muchos - Marris Janson y Claudio Abbado
A. Malikian (violinista)	<ul style="list-style-type: none"> - Muchos, desde violinistas a músicos de otros géneros y estilos diferentes - Referentes de malos ejemplo para aprender
E. Rubio (agente internacional)	<ul style="list-style-type: none"> - L´Auditori y el Palau de la Música de Cataluña - Andrés Lacasa, Félix Alcaraz, Antonio Moral

Tabla 3.17. Referentes. **Fuente:** Elaboración propia

En la tabla de referentes dejamos plasmados cuáles son los referentes profesionales de cada uno de los entrevistados.

Generar marca	
A. Moral (CNDM)	<ul style="list-style-type: none"> - No tiene intención - Con el tiempo se genera un nombre, prestigio y forma de hacer - Marca Moral: intentar hacer un trabajo bien hecho
F. Alcaraz (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Dejar una estructura que sea capaz de continuar - Cambio de cultura a nivel de organización
F. Hernández (OCNE)	<ul style="list-style-type: none"> - Nunca lo ha pretendido - Trabajo bien hecho - Los logros son gracias al equipo
I. Tomás (IVM)	<ul style="list-style-type: none"> - Admirar la capacidad de creación y belleza del ser humano - Hacer que la gente tenga acceso a ello y se sienta mejor
G. Gimeno (director de orquesta)	<ul style="list-style-type: none"> - No lo pretende - Lo único que le importa es hacer música y hacerlo bien
A. Malikian (violinista)	<ul style="list-style-type: none"> - No lo piensa - Le gusta compartir lo que hace con la gente

Tabla 3.18. Generar marca. **Fuente:** Elaboración propia

En la Tabla 3.18 se refleja la opinión de los entrevistados a cerca de su intención de generar marca o una forma de hacer. Observamos que las respuestas son bastante similares en su contenido.

3.2.3. Análisis de los resultados de las entrevistas

- a) Según podemos observar en la Tabla 3.11, en general, cuentan con unos criterios de programación bien definidos y establecidos de acuerdo a sus circunstancias. Tienen muy en cuenta incluir repertorio poco habitual, tal y como definen A. Moral, A. Lacasa e I. Tomás. Tanto A. Moral como I. Tomás también comentan la postura de fomentar la nueva creación, pues en ambos casos cuentan con ciclos específicos para dar cabida a este tipo de repertorio, como es el caso del Ciclo Series 20/21 desarrollado por el CNDM y del festival ENSEMS incluido dentro de CulturArts Música.

La OCNE contiene unos criterios muy precisos, ya que Félix Alcaraz tiene muy clara cuál es la misión a potenciar en la institución, siempre teniendo en cuenta el valor del equilibrio, como también expresa Federico Hernández. Para F. Alcaraz los criterios de programación empiezan con los maestros, y en este sentido diferencia entre distintos tipos de maestros: en primer lugar estaría el director principal, seguido de los grandísimos maestros, y en otro apartado situaría al director principal invitado, a jóvenes maestros españoles e incluso a otros tipos de directores que quieren probar.

En el caso de Andrés Lacasa, a ellos les condiciona el tamaño de la plantilla orquestal, puesto que la OSG tiene una estructura más humilde que la OCNE. Por esto, dentro de la misma temporada, piensan en programas con una plantilla más grande y en programas para una plantilla más reducida. Imaginamos que el mismo caso debe ocurrir con la Orquesta de Valencia, aunque según Ramón Almazán, se guían prácticamente por la calidad.

Tanto en el caso de G. Gimeno como de A. Malikian, en su programación tienen en cuenta el repertorio que a ellos les gusta. Aunque si bien es cierto que G. Gimeno se rige por otros parámetros para programar, en el caso de A. Malikian lo único que le motiva es que las obras que interprete sean de su agrado.

- b) Si tenemos en cuenta el repertorio (Tabla 3.12), en ninguno de los casos hemos encontrado que programen con porcentajes específicos de obras según repertorio, es decir, no se programa con una cuota fija. Aunque sí tienen en cuenta otros parámetros para organizar el repertorio que van a incluir en cada temporada. En el caso de la OCNE, tienen muy clara su misión de difundir y apoyar obras de patrimonio y de compositores españoles. Por tanto, en su temporada siempre vamos a poder escuchar repertorio dentro de estos cánones. Del mismo modo, tienen en cuenta que haya un cierto número, tanto de directores como de solistas, que sean españoles. Pero no se fijan unos números exactos que seguir, si no que realizan esta selección de forma natural.

Otra variable, en general, que tienen en cuenta al organizar el repertorio es la de evitar repetir obras que se hayan hecho en las últimas temporadas, como lo expresa A. Lacasa y R. Almazán. A. Moral e I. Tomás tienen en cuenta la ampliación de repertorio. En general, se adapta en función de las necesidades que tengan que cubrir, como en el caso de G. Gimeno, o de repertorio que funcione bien con el público, como expresa A. Moral. Tanto el CNDM como la OCNE o el Festival de Música Antigua y Barroca de Peñíscola, tienen en cuenta como parte de su repertorio a difundir, las recuperaciones históricas o el apoyo a obras de patrimonio.

En cuanto a la música contemporánea, en general, cuentan con una política de encargos establecidas, y tal como defiende A. Lacasa, con no mucho éxito de público pero que les ayuda a que les sitúen en el mapa, importante para el entorno europeo. La OCNE cuenta con la Carta Blanca, un formato que sitúa al público que les gusta la nueva creación en contacto directo con el compositor seleccionado según cada temporada, siempre compositores de reconocido prestigio internacional. La excepción la encontramos en Valencia, donde sí se ha realizado algún estreno de obras de nueva creación, pero en casos aislados, puesto que tienen en cuenta la poca aceptación que tienen con el público y lo poco que le gusta al director titular dirigir este tipo de repertorio. Con A. Malikian aparece un planteamiento diferente, puesto que él, como músico independiente, elabora espectáculos aptos para todo tipo de público, aunque cuenta con algún tipo de programa específico para el público familiar.

- c) Si prestamos atención al modo en que diseñan la temporada (Tabla 3.13), podemos ver como, en líneas generales, la programación que conforma una temporada es cuestión de acuerdos entre las distintas partes afectadas. En

general, la programación la diseñan conjuntamente, el gerente o director técnico junto con el director titular de una orquesta. Este es el caso de la OCNE, de la OSG, de la Orquesta de Valencia y de las orquestas que dirige Gustavo Gimeno. En el caso del CNDM, A. Moral es la cabeza pensante de la programación, aunque se apoya en su equipo para sacar adelante la temporada; las obras que definen la temporada las dialoga o discute con los intérpretes.

Normalmente, los grandes artistas o los grandes maestros deciden la programación que quieren realizar, aunque se entra en un diálogo continuo según los planteamientos que pueda realizar una orquesta determinada. F. Alcaraz tiene muy clara sus prioridades: en primer lugar se sitúan los grandes maestros, es el pilar fundamental de la programación y ellos tienen absoluta libertad para decidir sobre el repertorio que quieren hacer; con otros directores entran en diálogo para llegar a acuerdos en cuanto al repertorio a programar; y en otro nivel estarían los directores jóvenes españoles u otro tipo de directores que quieren probar y a los cuales les marcan el repertorio que tienen que realizar.

Los festivales que desarrollan el IVM cuentan con directores artístico que son los que definen las líneas del festival de esa temporada y los que discuten con los intérpretes la programación. G. Gimeno, como director titular de la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo, decide la programación que quiere realizar con la orquesta en diálogo con el director general de la sala. Con A. Malikian encontramos la situación de que diseña sus espectáculos en función de obras que le emocionen para que pueda hacérselas llegar al público y, en el caso de que una orquesta le invite a tocar, deciden la programación en diálogo. El Palau de la Música de Valencia es el que menos arriesga con la programación, prefiriendo diseñar un programa con repertorio tradicional para atraer al público.

E. Rubio, en cuanto a su papel de unir dos partes fundamentales, como son el artista y el programador o promotor, tal y como les denomina, nos comenta que en algunos casos los promotores quieren a un artista expresamente para su temporada de conciertos y se lo piden, y entonces encaja las fechas que tienen ambos disponibles. En otras ocasiones él ofrece a los programadores la disponibilidad de algunos grupos o artistas para ver si pueden encajar en un festival o en algún ciclo de conciertos. A veces los programadores le comentan el tipo de programación que quieren hacer para su próxima temporada y, en función del repertorio que le piden,

E. Rubio habla con los grupos para estudiar la viabilidad del proyecto. Opina que lo más importante para un agente es crear un diálogo con el artista y con el programador.

- d) Considerando el apartado referido a los intérpretes (Tabla 3. 14), tanto en el caso del CNDM como de la OCNE y del IVM, proporcionan apoyo a los artistas y grupos españoles. La OCNE intenta todas las temporadas contar con un cierto número tanto de solistas como de directores españoles. En general, dan preferencia a un intérprete determinado antes que al repertorio, aunque en el caso de A. Moral ocurre lo contrario, no le interesa un intérprete independientemente del repertorio, si no que según el tipo de programación se decanta por un tipo de intérprete determinado.

La calidad del intérprete es muy importante en todos los casos, en los que se buscan artistas de referencia. Tal y como expresan F. Hernández y A. Lacasa, las agendas de los artistas se estructuran, en algunos casos, con varios años de antelación. Es por esto que, en el momento de contactar con estos grandes intérpretes, es imposible cerrar con un margen tan amplio de tiempo el repertorio que van a hacer. Por tanto, cuando hablan de intérpretes importantes, son ellos los que marcan las directrices del repertorio que van a interpretar, y, en algunos casos, se decide en diálogo con los responsables de la programación.

Esto queda refrendado por G. Gimeno que, tal y comenta, cuando le llaman de director invitado para dirigir una orquesta, la programación ocupa en ese momento un lugar secundario. Cuando es él el que quiere trabajar con un solista determinado en su orquesta, tiene en cuenta la opinión de los miembros de la orquesta y la opinión del director artístico, decidiendo en diálogo los solistas con los que quieren trabajar. En el caso del IVM destaca el apoyo que ofrecen a los jóvenes artistas que comienzan a abrirse paso en el intrincado ambiente de los conciertos públicos.

E. Rubio, el primer criterio que tiene en cuenta para trabajar con un artista es considerar, desde su perspectiva, que es muy buen artista. Otro criterio por el que se rige es el de poder desarrollar con los intérpretes conjuntamente los proyectos, desplegando con los artistas una situación de mucho diálogo. Genera una muy buena relación personal con los artistas con los que trabaja, esto para él es muy importante, porque pasa mucho tiempo con ellos y necesita estar a gusto. Así mismo, pide a los artistas que le den el derecho a equivocarse, que sea mutuo, y esto lo considera

fundamental, les pide una relación al mismo nivel. Al ser un puente entre dos mundos, el del artista y el del promotor, en cierto sentido su función es la de contener a uno y otro, al ser perfiles, como él califica, de mucho narcisismo, personalismo, orgullo y nervio.

- e) Si estudiamos el modo en el que los profesionales se aproximan al público (Tabla 3.15), o lo tienen en cuenta para diseñar sus programaciones, vemos que en todos los casos cuentan con un plan de trabajo o una estrategia para desarrollar su público, en la mayoría de los casos asociado a la inquietud de atraer a los usuarios más jóvenes con políticas de precios más reducidos. La única excepción que encontramos es el Palau de la Música de Valencia, donde les falta potenciar una estrategia adecuada para acercarse al público en general, y sobre todo, falta un plan de ayudas para los jóvenes, creando algún tipo de sistema de reducción en el precio de las entradas, labor fundamental para atraer a este tipo de público y promocionar la música clásica entre la población más joven.

En el caso del CNDM tampoco se plantean unos propósitos específicos de cómo atraer al público, sin embargo, sí que cuentan con un plan de trabajo concreto para desarrollar el público joven, pues para ellos es prioritario. Tal y como A. Moral expresa, que el público se incorpora y que esto depende del tipo de ciclo que se realiza. Es decir, el ciclo es el que define que acuda un tipo de público u otro. También le consta que se produce entre los ciclos un trasvase de público, aunque los datos con los que cuenta de momento son subjetivos.

El que sí ha diseñado todo un proyecto decisivo en el impulso del desarrollo de audiencias ha sido F. Alcaraz para la OCNE. Ha creado un departamento de marketing, del cual carecía la orquesta, para trabajar el tema de públicos, pues para él es fundamental cultivar esta línea. Incluso ha modificado el sistema de abonos con el que contaban, a sabiendas de que algunos abonados no iban a estar de acuerdo, en pro de mejorar el futuro de la Orquesta Nacional. Cuentan también con entradas a 1€ para los menores de 26 años. F. Hernández plasma el concepto de confianza como clave para mantener fiel a su público. Al mismo tiempo, comenta la gran variedad de repertorio que ofrecen gracias a otro tipo de formatos, atendiendo a las demandas de un público variopinto.

En cuanto al tema de abonos, A. Lacasa opina que actualmente ya no prima el abonado, que eso ocurría anteriormente. Y que en este momento, el

concepto del abono para la gente joven no tiene importancia. Por tanto, su reto consiste en llamar la atención cada día en busca de ese público. También cuentan con un sistema de agrupaciones juveniles asociadas a la orquesta que, según su opinión, es ahí donde se forja el público del futuro, se crea un hábito. Pues para A. Lacasa, el futuro de las instituciones de música clásica depende de normalizar el uso de este tipo de música entre los jóvenes.

El IVM intenta acercar sus actividades por medio de un plan estratégico para atrapar al público. Por ejemplo, en el caso del festival de Peñíscola, organizan conciertos abiertos al público con programas básicos para enganchar al oyente, para que después, este público acceda a otro concierto comprando una entrada. En el caso del festival ENSEMS, además de promocionarlo entre los más jóvenes, intentan acercar este repertorio a los intérpretes valencianos, pero les cuesta porque, según su opinión, el mundo de los conservatorios es bastante retrógrado a todo lo relacionado con la temática contemporánea. En este caso, encuentran en bases de datos de museos de arte contemporáneo, usuarios más sensibles y afines a este tipo de repertorio.

G. Gimeno hace referencia a la influencia del público en ciertas programaciones, sobre todo cuando quiere ofrece repertorio contemporáneo, que lo intenta programar con obras más tradicionales para no cansar al público. Aunque también cuentan con un departamento de marketing encargado de estas cuestiones.

Para A. Malikian el marketing es fundamental para organizar un concierto y llenar la sala. Y opina que, cuando se organiza un ciclo de conciertos o un programa, lo más importante es que llegue al público. Nos comenta que, a pesar de que muchos artistas tocan para sí mismos, este no es su caso y que disfruta y se entrega al máximo cuando tiene el público delante, agradecido de que el público haya asistido a su concierto.

Según E. Rubio, el marketing es fundamental para hacer asistir al público a un concierto, la promoción de los artistas es básica y los programadores la tienen que trabajar más. Hay artistas que venden mucho, tienen un público ganado, pero estos casos son pocos. Opina que lo que prima en el mercado es la venta de entradas, que el artista tenga su público, y que, por tanto las novedades cuestan. Es partidario de que se ofrezcan menos conciertos, por ejemplo en el Auditorio Nacional, y que los que se hagan se trabajen bien

para que estén llenos. Considera que hay que encontrar las vías adecuadas para generar curiosidad entre el público para que asista a un concierto a ver a un artista, del mismo modo, hay que buscar llamar la atención.

- f) Atendiendo a la opinión que los entrevistados tienen sobre el concepto de concierto (Tabla 3.16), es generalizado el convencimiento de que se deben encontrar nuevos formatos para la música clásica, sin ser necesario que cambie el criterio del concierto en sí mismo.

A. Moral opina que el concierto con formato tradicional no funciona y que hay que adecuarse a otras formas. Cree que la música barroca se ha adaptado a un tipo de interpretación más informal que la música sinfónica, y esto ayuda a mantener otra clase de contacto con el público. Sin embargo, A. Lacasa cree que no debe cambiar, y que tienen que vender lo que son para no acabar vendiendo otra cosa.

F. Alcaraz habla de nuevos formatos que sirvan para experimentar cómo ofrecer el concierto, desde su difusión, su duración, precios, etc. F. Hernández puntualiza sobre un modelo más fácil y comprensible como ayuda a que la gente joven y el público poco habitual inicien un recorrido que lleve como destino final al modelo tradicional de concierto. I. Tomás también opina que hay que adaptar el concierto al público que se tiene. G. Gimeno comenta la idea de que se podrían relacionar diferentes instituciones para programar conjuntamente. Por ejemplo, cuando se hace repertorio contemporáneo esto podría estar relacionado con una exposición que hace el museo de arte contemporáneo, o con una película o con un debate y un concierto de jazz posterior. Crear marcos donde el usuario pueda encontrarse y hablar con los artistas.

I. Tomás habla de desacralizar los espacios de la música y, en esta misma dirección, E. Rubio apunta que los auditorios tendrían que ser centros de vida cultural y no espacios tan cerrados, del mismo modo que se podrían adaptar otros lugares para la celebración de conciertos. E. Rubio también refleja la importancia de la luz, haciendo una comparativa con los conciertos de música pop en los que la luz tiene una presencia muy protagonista. Y comenta que la luz tendría que tener un papel más importante en los conciertos de música clásica, porque cuando la luz apoya lo que ocurre en el escenario, la magia del concierto aumenta.

A. Malikian opina que si el mundo del rock y pop, con música de menos valor que la clásica, ha llegado a las masas, por qué no puede hacerlo el mundo de la música clásica. Comenta también la frialdad de los auditorios, su luz poco cálida, y que prefiere hacer espectáculos en teatros porque puede jugar con un ambiente más cálido.

- g) Como podemos ver en la Tabla 3.17, casi todos los entrevistados tienen o han tenido referentes a lo largo de su trayectoria profesional. La única excepción la encontramos en A. Moral y en R. Almazán, que no tienen ningún referente de programación. A. Moral comenta que intenta que su programación se adapte a las circunstancias de la ciudad donde se va a desarrollar el proyecto, crea un ciclo para una ciudad específica y no busca referentes, porque lo que se hace en otras ciudades puede que no funcione para él, son cosas distintas. Y R. Almazán va en esa misma línea, opina que no puede comparar las circunstancias de Valencia con las de otras ciudades. Su intención es que la Orquesta de Valencia esté cada vez mejor, pero no estar pensando siempre en lo que los demás hacen.

En cuanto a los otros entrevistados, nos detallan quiénes han sido y son, en algunos casos, sus referentes. Para F. Alcaraz es, sin duda, su maestro Joan Oller, el actual director del Palau de la Música de Cataluña. En cuanto a otras instituciones extranjeras, destaca la New World Symphony de Miami, por el modo en el que innovan. F. Hernández nombra como referentes a todos los jefes que ha tenido a lo largo de su trayectoria, así como a programadores españoles de referencia como a Andrés Lacasa, Íñigo Alberdi, Asís de Aznar, Patrick Alfalla y Enrique Rojas. Para I. Tomás sus referentes están relacionados con su entorno familiar, con el disfrute y el valor de la cultura y con el criterio de vida y de valores. G. Gimeno ha tenido muchos referentes, aunque destaca indiscutiblemente a Claudio Abbado y Marris Janson. En el caso de A. Malikian, también cuenta con muchos referentes, incluso especifica que en algunos casos son músicos de géneros y estilos diferentes. Comenta que tiene hasta referentes de malos ejemplos, pues es otro modo de aprender. E. Rubio nos habla sobre cuáles piensa que son las instituciones y los programadores de referencia en nuestra país. Destaca el modo de hacer de L'Auditori y del Palau de la Música Catalana, así como de Andrés Lacasa, Félix Alcaraz, la época de Josep Pons en la OCNE y Antonio Moral.

- h) En cuanto a la intención que tiene cada uno de los profesionales de generar marca o si piensan que la han generado (Tabla 3.18), observamos que en la

mayoría de los casos ninguno de los entrevistados ha pretendido generar una marca de sí mismos. Sí puntualizan, como en el caso de F. Alcaraz, que lo que quisiera es dejar un cambio de cultura a nivel de organización de trabajo interno en la OCNE, dejando una estructura que pueda continuar. O en el caso de I. Tomás, lo que desea es que el usuario sea capaz de admirar la capacidad de creación, así como la belleza del ser humano, y que se sienta mejor con esto, esa sería la marca que quisiera plasmar.

A. Moral comenta que no lo pretende pero que, en todo caso sería intentar hacer un trabajo bien hecho. Y que en el tiempo uno se forja un nombre gracias a su trabajo y a su forma de hacer. En el mismo sentido de realizar un trabajo bien hecho tenemos la opinión de F. Hernández. Para G. Gimeno, lo único que le importa es hacer música al más alto nivel. Y en el caso de A. Malikian, lo único que quiere es compartir lo que hace con la gente, sin pensar en generar una marca.

Como hemos comentado anteriormente, el anexo 1 recoge una breve descripción de la trayectoria profesional de cada uno de los profesionales que han colaborado en esta investigación, y el anexo 2 recoge los datos relativos al resto de programadores que han colaborado en esta investigación y cuyas opiniones y valoraciones han ayudado al desarrollo del apartado 3.1.

CONCLUSIONES

A continuación vamos a mostrar los resultados más destacados obtenidos en la presente investigación. Arrancaba la misma de la siguiente hipótesis: en general, los programadores de música clásica cuentan con un diseño o con un plan estratégico bien estructurado para atraer al público, así como que tienen en cuenta a sus usuarios para elaborar el diseño de sus temporadas de conciertos. Tras los análisis realizados en este trabajo, podemos afirmar que, en líneas generales, la hipótesis planteada se cumple. Así mismo, el objetivo principal que nos habíamos marcado se ha podido desarrollar, mostrando los resultados obtenidos en el capítulo segundo y tercero de esta tesis doctoral. Aunque bien es cierto que el grado de satisfacción del público se ha medido con unos usuarios muy específicos, como son los estudiantes de conservatorios superiores de música y las referencias que el CNDM nos ha permitido obtener sobre su público madrileño.

Somos conscientes que queda por abordar más extensamente este objetivo con un espectro más amplio de oyentes al que dirigimos, tarea que dejamos abierta como una línea de investigación futura muy interesante y cuyos resultados pueden ser de gran valor para los profesionales del sector. Dicha tarea no se ha llevado a cabo por la necesidad de acotar nuestra labor a unas dimensiones que pudiéramos abarcar sin un respaldo económico, de recursos humanos y de tiempo del que no hemos dispuesto. Esta ha sido la razón principal por la que los objetivos específicos que tan ambiciosamente nos habíamos propuesto al inicio de nuestra investigación, solo se han alcanzado parcialmente y no en su totalidad como nos habría gustado.

El desarrollo de los objetivos trabajados a lo largo de nuestra tesis nos ha aportado un gran número de resultados y conclusiones interesantes, de las que a continuación vamos a recopilar y re-exponer aquellas que nos han parecido de mayor relevancia:

Los alumnos de conservatorio presentan una clara tendencia a considerar muy importante para su formación musical el acudir a conciertos o recitales en vivo. Del mismo modo, el repertorio musical que más les interesa y escuchan es la música clásica en general. Por tanto, podemos afirmar que sí se observa un interés real por parte de los estudiantes en asistir a conciertos. A tenor de los resultados obtenidos, creemos necesario que las instituciones musicales dediquen un mayor esfuerzo a publicitar y dar a conocer sus actividades dentro de este sector del público, facilitando de este modo, el acceso de estos jóvenes predispuestos a la escucha en directo de la música clásica. Como ya comentamos en el capítulo dos, la asistencia de estos estudiantes a conciertos o recitales en vivo está directamente relacionada con el conocimiento que presentan de las instituciones musicales y sus actividades. A mayor conocimiento mayor asistencia.

En general, el público tiene muy en cuenta para asistir a un concierto el repertorio y a los artistas. Resulta significativo que en el caso de los datos aportados por el CNDM, la media de edad de su oyente potencial se sitúe alrededor de los 50 años, siendo muy baja la presencia de usuarios menores de 30 años.

De estos datos podemos deducir la necesidad de que las instituciones se involucren de un modo más tangible con los jóvenes como futuro público potencial de sus conciertos. Dos tercios de los estudiantes de conservatorio consultados acuden una o varias veces a conciertos al mes, un número muy significativo y alto a nuestro parecer que echaría por tierra la creencia de que este sector del público no está interesado ni asiste a los conciertos, como creen gran parte de los profesionales entrevistados. Estos datos complementan los aportados por el CNDM sobre sus usuarios, confirmando la existencia del hábito de realizar esta actividad.

Atendiendo a los resultados de los cuestionarios realizados a los programadores, así como el estudio evaluado con indicadores, extraemos una tendencia general de las valoraciones e ideas de los profesionales para programar una temporada. De este modo, la elaboración de un programa variado se sitúa entre los criterios más importantes a la hora de realizar su trabajo, junto a alcanzar los objetivos sociales establecidos para la entidad. Para alcanzar estos objetivos los programadores valoran los diferentes perfiles de usuarios que asisten a sus salas.

En menor medida, sin dejar de ser importante para ellos, estaría el tipo de repertorio a ofrecer. Es interesante resaltar que en cuanto al posible éxito de un espectáculo en otro lugar, así como a la duración del concierto, no hemos podido determinar una tendencia clara o unánime, existiendo un amplio abanico de valoraciones al respecto por cada uno de los encuestados.

En cuanto a los criterios técnicos, observamos una tendencia general avalada por los resultados del cálculo de los indicadores, a no dar importancia a la valoración de los críticos, así como a haber visto el concierto en otros países. Resulta paradójico el hecho de que opinen así respecto a este último criterio y, sin embargo, empleen parte de su tiempo y de los recursos institucionales, en viajar para otear y ver estos pases en distintas ciudades o países. Resulta muy interesante para nosotros la circunstancia de que los programadores públicos no den mucho valor a la competencia a diferencia de lo que ocurre en el sector privado. Por tanto aquí sí encontramos una diferencia importante entre las instituciones públicas, que estiman a la baja esta variable, y el sector privado que sí la valora y le da importancia.

Respecto a criterios como la trayectoria del director, grupo o intérprete, que aparece como prioritario para la mayoría, se establece una opinión unánime. Dicha unanimidad se sigue respecto a la línea del repertorio que los identifica. Siguiendo la tendencia, se tiene en cuenta en mayor o menor medida, las valoraciones de personal de su confianza pero volvemos a encontrar disparidades de opinión en cuanto a la disposición de un determinado programa dentro de una temporada.

Uno de los resultados más sorprendentes los encontramos cuando abordamos los criterios económicos. Se observa que hay una tendencia clara y unánime a valorar muy bajo estos aspectos, tan solo el precio de las producciones se sitúa como una de sus prioridades en este grupo de criterios. Paradójicamente, encontramos disparidad de opinión respecto a la necesidad de rentabilidad económica. La mayor sorpresa la encontramos cuando observamos durante las entrevistas realizadas que la mayoría de los programadores no dan ninguna importancia a la publicidad.

En cuanto al último grupo de criterios de programación que hemos trabajado, se observa una disparidad general según los valores del indicador. De todos los criterios vistos, la ficha artística del espectáculo se situaría entre los más valorados frente a la nacionalidad de los intérpretes que se situaría en el extremo opuesto.

Estudiando los datos de las entrevistas por medio de unas tablas comparativas, comprobamos la importancia que tiene el hecho de haber trabajado con herramientas cualitativas para la obtención de resultados, pues la información conseguida por medio de ellas ha sido una aportación relevante para entender el modo de proceder de los entrevistados y estudiar que, entre ellos, se encuentran muchas similitudes al abordar su trabajo.

Podemos afirmar que todos los entrevistados presentan unos criterios de programación bien definidos y estructurados, donde reservan un espacio importante a la difusión y fomento tanto del patrimonio musical español como de los intérpretes y artistas nacionales, como es lógico de esperar de instituciones de carácter público que tienen entre órdenes o estatutos esta función.

Hay una tendencia clara en cuanto al diseño de la programación, a que esta se elabore mediante el diálogo entre los implicados. Dicho diálogo está supeditado a la importancia y caché que tenga cada uno de los maestros o artistas, siendo la elección de estos nombres prioritaria frente a la programación.

La elaboración de un plan estratégico para el desarrollo de audiencias se presenta, en líneas generales, en todos los casos salvo en el Palau de la Música de Valencia, que carece de él o similares. Además, se observa como ya se ha comentado, un desinterés generalizado por el uso y empleo de la publicidad por parte de las instituciones públicas, a pesar de tratarse de un aspecto fundamental para la atracción de público a las salas. Tan solo la OCNE recientemente ha empezado a desarrollar una labor en este sentido, creando un departamento de marketing este último año.

Encontramos una propensión conservadora en cuanto a la opinión que se tiene sobre la evolución del concepto de concierto, aunque sí es cierto que en la mayoría de los casos creen que debe haber una evolución hacia otros caminos y para ello sería necesario una experimentación con nuevos formatos.

Por último, la tendencia de la mayoría de los programadores es a reconocer la influencia de referentes externos. Por el contrario, llama la atención, que muy pocos manifiesten intención alguna por desarrollar una marca personal, incluso cuando alguno de los entrevistados reconoce que el perfil de ellos y de los artistas por lo general es muy “narcisista”.

Para terminar nuestras conclusiones, queremos enumerar diversas líneas de investigación que consideramos pueden surgir de la presente tesis doctoral. La

primera de ellas, y heredera directa, sería la ampliación del trabajo desarrollado tanto en el terreno de los indicadores como del corpus. Sería altamente interesante ampliar a todo el territorio nacional dicho estudio.

Por otro lado, los estudios sobre públicos asistentes a conciertos se realizan únicamente sobre aquellos que ya existen, dejando fuera a potenciales clientes de dichos espectáculos. Consideramos que sería un trabajo muy interesante y útil para todo el sector conocer por qué un gran número de aficionados a la música clásica ni siquiera se acerca a una sala en un año, y por lo tanto, poder realizar las estrategias necesarias para cambiar esta situación. Como ya comentamos anteriormente, que la media de edad de los consumidores de conciertos del CNDM sea de 50 años no se puede considerar un éxito en ningún caso, sino el síntoma de un problema o “enfermedad”. Por esta razón, proponemos un trabajo a gran escala donde toda la población nacional, a la que le guste la música clásica, debería estar integrada. Dicho trabajo lógicamente debería desarrollarse con la colaboración de institutos de investigación, universidades, instituciones musicales, y entidades privadas.

Como en otras facetas de la cultura, el trabajo desarrollado a partir de indicadores con una base estadística, creemos que es una línea a seguir en futuras investigaciones. La posibilidad de medir y cuantificar de un modo lo más objetivo posible tendencias o ideas creemos que significaría un paso adelante en futuras investigaciones relacionadas con la presente.

Otro trabajo y línea que consideramos muy importante estaría vinculada a la relación entre la asistencia del público y el programa del concierto. Cómo este afecta en la decisión de asistir o no al evento así como el grado de satisfacción proporcionado.

Los programadores, por último, nos dieron las claves de otra línea muy interesante a desarrollar. La experimentación de nuevos formatos de espectáculo para la audición de música clásica. La sociedad actual vive a un ritmo frenético que poco o nada tiene que ver con la tranquilidad y lentitud de los espectáculos de música clásica. Es necesario, como bien nos han hecho notar, buscar nuevos formatos que dinamicen y atraigan al público a las salas. Se trataría pues de una investigación experimental, donde se unirían campos tan amplios como el interpretativo, la creación escénica y artística, pero también aquellos vinculados al mundo empírico como el las matemáticas, la estadística, etc., o humanísticos y de las ciencias sociales.

REFERENCIAS

- ADORNO, T. W. (2009): *Disonancias: introducción a la sociología de la música*. Tres Cantos: Akal.
- (2011): *Teoría estética*. Tres Cantos: Akal.
- ATALAYA GESTIÓN CULTURAL. (2014): *Manual Atalaya. Apoyo a la Gestión Cultural*. Cádiz: Universidad de Cádiz. [consulta: 2015-01-03]. Disponible en: < <http://atalayagestioncultural.es/capitulos>>
- BELTRAMINO, F. (2003): *La relación del público con la música electroacústica* [documentos de jóvenes investigadores]. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani. [consulta: 2014-03-15]. Disponible en: < <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20110318041749/ji3.pdf> >
- BERRADE, J. (2011): *La Orquesta Sinfónica de Navarra: aspectos socioeducativos en su devenir histórico* [tesis doctoral]. Pamplona: UPNA.
- BLANNING, T. (2011): *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado.
- BONDS, M. E. (2014): *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Barcelona: Acantilado.
- BOURDIEU, P. (1988): *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CALLEJO GALLEGO, J.; VIEDMA ROJAS, A. (2010): *Proyectos y estrategias de Investigación Social: la perspectiva de la intervención*. Aravaca: Mc Graw Hill.
- CANÓS, L., LIERN, V. (2008): *Soft computing-based aggregation methods for human resource management*. En: *European Journal of Operational Research*. Ámsterdam: Elsevier B.V., vol. 189, ISSN: 0377-2217.

- CARRASCO, S. (1999): Análisis factorial aplicado a indicadores socioculturales de la Comunidad Valenciana [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València.
- (2006) Medir la cultura: una tarea inacabada. En: *Periférica*. Cádiz: Universidad de Cádiz, núm. 7, ISSN: 1577-1172. [consulta: 2015-03-01] Disponible en: <<http://www.uv.es/carrascos/PDF/medir%20la%20cultura.pdf>>
- COLOMER, J. (2013): La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica. Madrid: Fundación Autor.
- COLOMER, J; GARRIDO, A. (2010): *Los públicos de las artes escénicas. Foro internacional de las artes escénicas* [memoria]. Bilbao: La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública. [consulta: 2014-02-14]. Disponible en: <<http://www.redescena.net/descargas/proyectos/documentofinalescenium.pdf>>
- COLL-SERRANO, V.; VILA-LLADOSA, L.; BLASCO-BLASCO, O.; CARRASCO-ARROYO, S. (2013): El barómetro cultural local (báculo): una herramienta para el seguimiento y la evaluación de las políticas culturales locales. En: *Sociedade e Cultura*. Brasil: Universidade Federal de Goiás, vol.16, núm. 1, ISSN: 1980-8194. [consulta: 2015-06-01]. Disponible en: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/28217/16062>>
- CORBETTA, P. (2007): Metodología y técnicas de Investigación Social. Aravaca: Mc Graw Hill.
- CORNELISSEN, A.M.G.; VAN DEN BERG, J.; KOOPS, W.J.; GROSSMAN, M.; UDO, H.M.J. (2001): Assessment of the contribution of sustainability indicators to sustainable development: a novel approach using fuzzy set theory. En: *Agriculture, Ecosystems & Environment*. Ámsterdam: Elsevier B.V., vol. 86, ISSN: 0167-8809.
- COTTRELL, S.P.; VAN DER DUIM, R.; ANKERSMID, P.; KELDER, L. (2004): Measuring the Sustainability of Tourism in Manuel Antonio and Texel: A Tourist Perspective. En: *Journal of Sustainable Tourism*. UK: Taylor&Francis, vol.12, núm. 5, ISSN: 0966-9582.

- CUADRADO, M.; PÉREZ, C. (2007): La gestión de la programación teatral en España. En: *Investigaciones Europeas de Dirección y Economía de la Empresa*. España: Academia Europea de Dirección y Economía de la Empresa, vol. 13, núm. 1, ISSN: 1135-2523. [consulta: 2014-02-17]. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2361109>>
- CUADRAS, C. M. (2014): *Nuevos métodos de análisis multivariante*. Barcelona: CMC Editions.
- CHEN, C.J.; FU, X.F.; MA, X.W. (2004): Research on Sustainable Development with Regards to the Economic System and the Energy System in Mainland China. En: *International Journal of Global Energy Issues*. London: Inderscience, vol. 22, ISSN: 0954-7118 .
- DOMÍNGUEZ SERRANO, M.; BLANCAS PERAL, F. J.; GUERRERO CASAS, F. M.; GONZÁLEZ LOZANO, M. (2011): Una revisión crítica para la construcción de indicadores sintéticos. En: *Revista de Métodos Cuantitativos para la Economía y la Empresa*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, vol.11, ISSN: 1886-516X.
- FREEMAN, R. E. (1984): *Strategic management: a stakeholder approach*. Boston: Pitman.
- FUBINI, E. (2014): *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de València.
- FUBINI, E. (2005): *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- FUBINI, E. (1994): *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.
- FUNDACIÓN SGAE. (2014): *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. Madrid: Fundación SGAE. [consulta: 2015-01-10]. Disponible en: <<http://www.anuariosgae.com/anuario2014/home.html>>
- GENERALITAT DE CATALUNYA (2002-2015): *Dades Culturals*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. [consulta: 2014-10-11]. Disponible en: <<http://dadesculturals.gencat.cat/ca/>>

- GIL ALUJA, J. (1996): *La gestión interactiva de los recursos humanos en la incertidumbre*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, S. A.
- GOBIERNO VASCO. (? - 2015): *Observatorio Vasco de la Cultura*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco. Dirección de Promoción de la Cultura. [consulta: 2014-10-11]. Disponible en: <<http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19130/es/>>
- GÓMEZ VEGA, M. (2013): *Análisis del sector de la música clásica en España: estudio de indicadores de eficiencia de una muestra de auditorios* [trabajo fin de Máster]. Valladolid: Universidad de Valladolid. [consulta: 2014-01-08]. Disponible en: <<http://www5.uva.es/mastergestioncultural/boletines/boletin20131030091051.pdf>>
- HARNONCOURT, N. (2006): *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- IBM (2015): *Guía breve de IBM SPSS Statistics*. [consulta: 2015-06-31]. Disponible en: <ftp://public.dhe.ibm.com/software/analytics/spss/documentation/statistics/22.0/es/client/Manuals/IBM_SPSS_Statistics_Brief_Guide.pdf>
- JHONSON, J. H. (1995): *Listening in paris: A Cultural History*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- (1992): Musical experience and the formation of a French musical public. En: *Journal of Modern History*. Chicago: The University of Chicago Press, vol. 64, núm. 2, ISSN: 00222801.
- JUNTA DE ANDALUCÍA. (2011): *Estadística y cartografía*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. [consulta: 2014-05-12]. Disponible en: <<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/estadistica/sites/consejeria/estadistica/habicu>>
- KAIERO, A. (2011): El “oyente implícito” en la música del siglo XX. En: *Musiker: cuadernos de música*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, núm: 18, ISSN 1137-4470. [consulta: 2014-03-25]. Disponible en: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18027046.pdf>>

- LEÓN, T.; LIERN, V. (2013): A fuzzy framework to explain musical tuning in practice. En: *Fuzzy Sets and Systems*. Ámsterdam: Elsevir B. V., vol. 214, ISSN: 0165-0114.
- LIU, S.; LO, S.; WANG, S. A (2004): Generalized Water Quality Index for Taiwan. En: *Environmental Monitoring and Assessment*. Netherlands: Kluwer Academic, vol. 96, ISSN: 0167-6369.
- LINDE, E. (1995): *Cultura y desarrollo*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MARÍN, M. Á. (2013a): Tendencias y desafíos de la programación musical. En: *BROCAR. Cuadernos de investigación histórica*. Logroño: Universidad de La Rioja, núm. 37, ISSN 1885-8309. [consulta: 2014-07-15]. Disponible en: <<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2539/2365>>
- (2013b): Tareas de programador. En: *Scherzo. Revista de música*, núm. 291, ISSN: 0213-4802. [consulta: 2014-07-15]. Disponible en: <http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/cv_marin.html>
- MELZER, C. (2014): La música clásica está en crisis. En: *PrensaLibre.com*. Guatemala: Prensa Libre, 2014-11-09 [consulta: 2014-11-20]. Disponible en : <<http://www.prensalibre.com/revista-d/Musica-clasica-Orquesta-Sinfonica-de-Montreal-0-1244275784>>
- MERRIAN, A. P. (1964): *The Anthropology of Music*. Northwestern: University Press.
- MILLER, S. (1993): *The Last Post: Music alter Modernism (Music and Society)*. Manchester: Manchester University Press.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2005-2015a): *Anuario de Estadísticas Culturales*. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura. [consulta: 2014-03-15]. Disponible en: <<http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/naec/portada.html>>
- (2005-2015b): *CULTURABase*. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura. [consulta: 2014-01-21]. Disponible en: <<http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?L=0>>

- (2005-2015c): *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España*. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura. [consulta: 2014-01-22]. Disponible en: <<http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/ehc/portada.html>>
- MORGADES, L. (2003): La música clásica busca nuevos públicos. En: *Elpais.es*. Madrid: EL PAÍS S.L., 2003-06-17. [consulta: 2014-04-17]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2003/06/17/espectaculos/1055800801_850215.htm>
- NARDO, M.; SAISANA, M.; SALTELLI, A.; TARANTOLA, S.; HOFFMAN, A.; GIOVANNINI, E. (2005): *Handbook on Constructing Composite Indicators: Methodology and User Guide*. OECD Statistics Working Papers.
- PEPPERS, D.; ROGERS, M. (1996): *Uno por uno, el marketing del siglo XXI*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- QUERO GERVILLA, M. J.; VENTURA FERNÁNDEZ, R. (2011): El compromiso como variable mediadora para la predicción de las futuras intenciones de consumo en los servicios: una aproximación empírica a los consumidores de artes escénicas en España. En: *Revista Cuadernos de Gestión*, vol. 11, núm. 1, 2011. ISSN 1131-6837. [consulta: 2014-05-31]. Disponible en: <<http://www.ehu.es/cuadernosdegestion/revista/index.php/numeros?a=da&y=2011&v=11&n=1&o=1>>
- QUERO GERVILLA, M. J. (2005): El paradigma de marketing relacional: una aproximación innovadora para la gestión de servicios culturales: especial referencia a las relaciones con centros educativos como estrategia para el desarrollo de la demanda cultural. En: *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005, [consulta: 2014-05-31]. Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/articulos.php?id_documento=141342>
- RAUSELL, P.; ABELEDO, R.; CARRASCO, S.; MARTÍNEZ, J. (2007): Cultura: estrategia para el desarrollo local. En: *Colección cultura y desarrollo*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), núm. 04, [consulta: 2015-03-10]. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cultura-estrategia-para-el-desarrollo-local--0/>>

- RAYNOR, H. (1986): Una historia social de la música: desde la Edad Media a Beethoven. Madrid: Siglo XXI.
- ROSENGREN, K.E.; WENNER, L.A.; PALMGREEN, P. (1985): *Media gratifications research: Current perspectivas*. Beverly Hills: Sage Publications.
- ROSS, A. (2011): El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música. Barcelona: Seix Barral.
- SAN SALVADOR DEL VALLE DOISTUA, R.; ZABALA INCHAURRAGA, Z.; LANDABIDEA URRESTI, X. (2008): El futuro de las audiencias de las artes escénicas en la sociedad emergente. En: *ESCENIUM 2008*. Madrid: redescena. [consulta: 2015-01-05]. Disponible en: <<http://www.redescena.net/descargas/proyectos/publicos.pdf>>
- SASSOON, D. (2006): *The Culture of the Europeans from 1800 to the Present*. Londres: HarperPress.
- SEISING, R.; SANZ GONZÁLEZ, V. (2012): *Soft Computing in Humanities and Social Sciences*. Berlin: Springer-Verlag.
- SELLAS, J. (2009): *Marketing de las Artes Escénicas. Creación y desarrollo de públicos*. Barcelona: Bissap Consulting.
- SLOBODA, J. A. (2012): *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*. Boadilla del Monte: Machado Grupo de Distribución
- STRAUB, D. (1993): Eduard Hanslick. *Sämtliche Schriften* Band. I/I: Aufsätze und Rezensionen, 1844-1848. Viena y Colonia: Böhlau.
- STRAVINSKY, I. (1958): *An Autobiography*. New York: M. & J. Steuer. [consulta: 2014-04-20]. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/files/36169/36169-h/36169-h.htm>>
- TSAUR, H.S.; LIN, Y.C.; LIN, J.H. (2006): Evaluating Ecotourism Sustainability from the Integrated Perspective of Resource, Community and Tourism. En: *Tourism Management*. Ámsterdam: Elsevier B.V., vol. 27, ISSN: 0261-5177.

- UGWU, O.O.; KUMARASWAMY, M.M.; WONG, A.; NG, S.T. (2006): Sustainability Appraisal in Infrastructure Projects (SUSAIP) Part 1. "Development of Indicators and Computational Methods". En: *Automation and Construction*. Ámsterdam: Elsevier B.V., 2006, vol. 15, ISSN: 0926-5805.
- VYAS, S.; KUMARANAYAKE, L. (2006): Constructing Socio-Economic Status Indices: How to Use Principal Components Analysis. En: *Health Policy and Planning*. Oxford: Oxford University Press, vol. 21, ISSN 0268-1080.
- YADAV, A.K.; SRIVASTAVA, M.; PAL, CH. (2002): Constructing Development Index for Primary Education in India: An Inter-State Comparison. En: *Margin*. New Delhi: NCAER, vol. 35, ISSN: 0973-8010.
- ZHU, J. (1998): Data Envelopment Analysis vs. Principal Component Analysis: An Illustrative Study of Economic Performance of Chinese Cities. En: *European Journal of Operational Research*. Ámsterdam: Elsevier B.V., vol. 111, ISSN: 0377-2217.

LISTADO DE TABLAS Y FIGURAS

Tablas

Tabla 0.1: Indicadores culturales relativos a la música (Segundo Plan Estadístico Nacional, 1997-2000). Fuente: Elaborado a partir de los datos del capítulo 2 de la Tesis Doctoral de Salvador Carrasco Arroyo (Carrasco, 1999).	27
Tabla 1.1. Salida de SPSS que muestra los valores propios y el porcentaje de varianza explicado por cada componente principal. Fuente: Elaboración propia	55
Tabla 1.2. Salida de SPSS que muestra los valores propios y el porcentaje de varianza explicado por cada componente principal. Fuente: Elaboración propia	56
Tabla 2.1. Muestra seleccionada. Fuente: Elaboración propia	71
Tabla 2.2. Perfil por sexos. Fuente: Elaboración propia	71
Tabla 2.3. Perfil por edades. Fuente: Elaboración propia	72
Tabla 2.4. Tipo de música que escuchan. Fuente: Elaboración propia	72
Tabla 2.5. Frecuencia de asistencia a conciertos. Fuente: Elaboración propia	75
Tabla 2.6. Frecuencia de asistencia a conciertos. Madrid. Fuente: Elaboración propia	76
Tabla 2.7. Frecuencia de asistencia a conciertos. Valencia. Fuente: Elaboración propia	77
Tabla 2.8. Frecuencia de asistencia a conciertos. Barcelona. Fuente: Elaboración propia	78
Tabla 2.9. Razón principal por la que acuden menos de una vez al mes. Fuente: Elaboración propia.....	79
Tabla 2.10. Tipo de repertorio musical que les interesa. Fuente: Elaboración propia	81
Tabla 2.11. Medio que emplean para informarse de los conciertos. Fuente: Elaboración propia.....	84
Tabla 2.12. Conocimiento de las entidades musicales. Madrid. Fuente: Elaboración propia	85
Tabla 2.13. Conocimiento de las entidades musicales. Valencia. Fuente: Elaboración propia.....	87
Tabla 2.14. Conocimiento de las entidades musicales. Valencia. Fuente: Elaboración propia.....	88
Tabla 2.15. Comparativa entre ciudades. Asistencia a conciertos de las entidades musicales durante el último año. Fuente: Elaboración propia.....	89
Tabla 2.16. Entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Madrid. Fuente: Elaboración propia	92
Tabla 2.17. Entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Valencia. Fuente: Elaboración propia.....	93

Tabla 2.18. Entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Barcelona. Fuente: Elaboración propia	94
Tabla 2.19. Porcentajes de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Madrid. Fuente: Elaboración propia.....	96
Tabla 2.20. Porcentaje de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Valencia. Fuente: Elaboración propia	97
Tabla 2.21. Porcentaje de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Barcelona. Fuente: Elaboración propia	98
Tabla 2.22. Medias obtenidas en las variables de beneficio personal. Madrid. Fuente: Elaboración propia.....	100
Tabla 2.23. Medias obtenidas en las variables de beneficio personal. Valencia. Fuente: Elaboración propia.....	102
Tabla 2.24. Medias obtenidas en las variables de beneficio personal. Barcelona. Fuente: Elaboración propia.....	103
Tabla 2.25. Medias totales obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Fuente: Elaboración propia.....	105
Tabla 2.26. Medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Madrid. Fuente: Elaboración propia	106
Tabla 2.27. Medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Valencia. Fuente: Elaboración propia	107
Tabla 2.28. Medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Barcelona. Fuente: Elaboración propia	108
Tabla 2.29. Medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Comparativa entre las tres ciudades. Fuente: Elaboración propia.....	109
Tabla 2.30. Medias obtenidas en la variable: importancia para tu formación musical de acudir a conciertos o recitales en vivo. Fuente: Elaboración propia.....	112
Tabla 2.31. Porcentajes obtenidos en la variable: acercamiento de los intérpretes al público. Fuente: Elaboración propia	113
Tabla 2.32. Porcentajes obtenidos en la variable: disfrute del concierto cuando los intérpretes realizan algún comentario desde el escenario sobre el repertorio a interpretar. Fuente: Elaboración propia	114
Tabla 2.33. Porcentajes obtenidos en la variable: importancia de que todos los miembros de una orquesta o grupo instrumental vayan uniformados. Fuente: Elaboración propia.....	115
Tabla 2.34. Porcentajes obtenidos en la variable: influencia de la vestimenta de los intérpretes en la percepción musical. Fuente: Elaboración propia.....	116
Tabla 2.35. Porcentajes obtenidos en la variable: modo en que afectaría a la percepción musical. Fuente: Elaboración propia.....	117
Tabla 2.36. Porcentajes obtenidos en la variable: cuándo deciden asistir a un concierto. Fuente: Elaboración propia.....	118

Tabla 2.37. Porcentajes obtenidos en la variable: precio más alto que han pagado por una entrada. Fuente: Elaboración propia	119
Tabla 2.38. Porcentajes obtenidos en la variable: hasta cuánto estarían dispuestos a pagar por las entradas. Fuente: Elaboración propia	121
Tabla 2.39. Porcentajes comparativa intereses musicales. Fuente: Elaboración propia	137
Tabla 2.40. Porcentajes comparativos de los medios que emplean para informarse de los conciertos. Fuente: Elaboración propia	138
Tabla 2.41. Comparativa frecuencia de asistencia a conciertos. Fuente: Elaboración propia.....	139
Tabla 2.42. Comparación de la importancia de diferentes aspectos cuando asisten a un concierto. Fuente: Elaboración propia.....	140
Tabla 3.1. Cuestionario completo a los programadores. Fuente: Elaboración propia	147
Tabla 3.2. Salida de SPSS que muestra la variación explicada por cada componente principal. Fuente: Elaboración propia	150
Tabla 3.3. Salida de SPSS que muestra los pesos con que cada variable inicial aparece en cada componente principal. Fuente: Elaboración propia	151
Tabla 3.4. Puntuaciones tipificadas de cada programador en cada componente principal. Fuente: Elaboración propia.....	152
Tabla 3.5. Valores del indicador sintético para cada programador. Fuente: Elaboración propia.....	154
Tabla 3.6. Puntuaciones tipificadas en cada componente principal y valor del indicador sintético ISP para cada programador. Fuente: Elaboración propia	157
Tabla 3.7. Puntuaciones tipificadas en cada componente principal y valor del indicador sintético IST para cada programador. Fuente: Elaboración propia	160
Tabla 3.8. Puntuaciones tipificadas en la componente principal para cada programador. Fuente: Elaboración propia.....	164
Tabla 3.9. Puntuaciones tipificadas para las componentes principales CP^*_1 y CP^*_2 y valor del indicador sintético ISE. Fuente: Elaboración propia	165
Tabla 3.10. Puntuaciones tipificadas en la componente principal para cada programador. Fuente: Elaboración propia.....	167
Tabla 3.11. Criterios de programación. Fuente: Elaboración propia.....	174
Tabla 3.12. Repertorio. Fuente: Elaboración propia	176
Tabla 3.13. Diseño de la programación. Fuente: Elaboración propia	177
Tabla 3.14. Intérpretes. Fuente: Elaboración propia.....	178
Tabla 3.15. Público. Fuente: Elaboración propia	180
Tabla 3.16. Concepto de concierto. Fuente: Elaboración propia	181
Tabla 3.17. Referentes. Fuente: Elaboración propia	182
Tabla 3.18. Generar marca. Fuente: Elaboración propia.....	182

Figuras

Figura 2.1. Representación de los porcentajes del tipo de música que escuchan. Fuente: Elaboración propia.....	73
Figura 2.2. Representación de la frecuencia de asistencia a conciertos. Porcentaje total. Fuente: Elaboración propia.....	75
Figura 2.3. Representación de la frecuencia de asistencia a conciertos. Porcentaje Madrid. Fuente: Elaboración propia.....	76
Figura 2.4. Representación de la frecuencia de asistencia a conciertos. Porcentaje Valencia. Fuente: Elaboración propia.....	77
Figura 2.5. Representación de la frecuencia de asistencia a conciertos. Porcentaje Barcelona. Fuente: Elaboración propia.....	78
Figura 2.6. Representación de la razón principal por la que acuden menos de una vez al mes. Fuente: Elaboración propia.....	80
Figura 2.7. Representación del tipo de repertorio musical que les interesa. Fuente: Elaboración propia.....	83
Figura 2.8. Representación del medio que emplean para informarse de los conciertos. Fuente: Elaboración propia.....	84
Figura 2.9. Representación porcentual del conocimiento de las entidades musicales. Madrid. Fuente: Elaboración propia.....	86
Figura 2.10. Representación porcentual del conocimiento de las entidades musicales. Valencia. Fuente: Elaboración propia.....	87
Figura 2.11. Representación porcentual del conocimiento de las entidades musicales. Barcelona. Fuente: Elaboración propia.....	89
Figura 2.12. Porcentaje de asistencia a conciertos en el último año. Madrid. Fuente: Elaboración propia.....	90
Figura 2.13. Porcentaje de asistencia a conciertos en el último año. Valencia. Fuente: Elaboración propia.....	90
Figura 2.14. Porcentaje de asistencia a conciertos en el último año. Barcelona. Fuente: Elaboración propia.....	91
Figura 2.15. Comparativa entre las entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Madrid. Fuente: Elaboración propia.....	93
Figura 2.16. Comparativa entre las entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Valencia. Fuente: Elaboración propia.....	94
Figura 2.17. Comparativa entre las entidades musicales a las que han asistido a conciertos en el último año. Barcelona. Fuente: Elaboración propia.....	95
Figura 2.18. Comparativa de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Madrid. Fuente: Elaboración propia.....	97
Figura 2.19. Comparativa de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Valencia. Fuente: Elaboración propia.....	98
Figura 2.20. Comparativa de las entidades que conocen y de las que han asistido a conciertos durante el último año. Barcelona. Fuente: Elaboración propia.....	99

Figura 2.21. Representación de las medias obtenidas en las variables de beneficio personal Madrid. Fuente: Elaboración propia.....	101
Figura 2.22. Representación de las medias obtenidas en las variables de beneficio personal. Valencia. Fuente: Elaboración propia.....	103
Figura 2.23. Representación de las medias obtenidas en las variables de beneficio personal. Barcelona. Fuente: Elaboración propia	104
Figura 2.24. Representación de las medias totales obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Fuente: Elaboración propia	105
Figura 2.25. Representación de las medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Madrid. Fuente: Elaboración propia	106
Figura 2.26. Representación de las medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Valencia. Fuente: Elaboración propia	107
Figura 2.27. Representación de las medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Barcelona. Fuente: Elaboración propia.....	108
Figura 2.28. Representación de las medias obtenidas en las variables de importancia a distintos aspectos del concierto. Comparativa total. Fuente: Elaboración propia.....	109
Figura 2.29. Representación de los porcentajes obtenidos en la variable: importancia para tu formación musical de acudir a conciertos o recitales en vivo. Madrid. Fuente: Elaboración propia	110
Figura 2.30. Representación de los porcentajes obtenidos en la variable: importancia para tu formación musical de acudir a conciertos o recitales en vivo. Valencia. Fuente: Elaboración propia	111
Figura 2.31. Representación de los porcentajes obtenidos en la variable: importancia para tu formación musical de acudir a conciertos o recitales en vivo. Barcelona. Fuente: Elaboración propia.....	111
Figura 2.32. Representación de los porcentajes obtenidos en la variable: importancia para tu formación musical de acudir a conciertos o recitales en vivo. Comparativa total. Fuente: Elaboración propia.....	112
Figura 2.33. Representación de los porcentajes comparados obtenidos en la variable: acercamiento de los intérpretes al público. Fuente: Elaboración propia	113
Figura 2.34. Representación de los porcentajes comparados obtenidos en la variable: disfrute del concierto cuando los intérpretes realizan algún comentario desde el escenario sobre el repertorio a interpretar. Fuente: Elaboración propia.....	114
Figura 2.35. Representación de los porcentajes comparados obtenidos en la variable: importancia de que todos los miembros de una orquesta o grupo instrumental vayan uniformados. Fuente: Elaboración propia	115

Figura 2.36. Representación de los porcentajes comparados obtenidos en la variable: influencia de la vestimenta de los intérpretes en la percepción musical. Fuente: Elaboración propia	116
Figura 2.37. Representación de los porcentajes obtenidos en la variable: modo en que afectaría a la percepción musical. Fuente: Elaboración propia	117
Figura 2.38. Representación de los porcentajes comparados por ciudades de la variable: cuándo deciden asistir a un concierto. Fuente: Elaboración propia	119
Figura 2.39. Representación de los porcentajes comparados por ciudades de la variable: cuándo deciden asistir a un concierto. Fuente: Elaboración propia	120
Figura 2.40. Representación de los porcentajes comparados por ciudades de la variable: hasta cuánto estarían dispuestos a pagar por las entradas. Fuente: Elaboración propia.....	122
Figura 2.41. Porcentajes por sexo y edad. Fuente: Informe interno del CNDM...	127
Figura 2.42. Porcentaje de la frecuencia de asistencia a conciertos. Fuente: Informe interno del CNDM	128
Figura 2.43. Porcentaje de la frecuencia de asistencia a conciertos. Porcentajes simplificados. Fuente: Informe interno del CNDM	129
Figura 2.44. Porcentaje del tipo de repertorio que les interesa. Fuente: Informe interno del CNDM	129
Figura 2.45. Porcentaje de medios de información de la programación. Fuente: Informe interno del CNDM	130
Figura 2.46. Porcentaje de medios de información de la programación [reagrupada]. Fuente: Elaboración propia a partir de los datos aportados por el Informe interno del CNDM	131
Figura 2.47. Porcentaje de los motivos por los que asisten a conciertos. Fuente: Informe interno del CNDM	132
Figura 2.48. Representación de la importancia que le dan a distintas variables. Fuente: Informe interno del CNDM.....	133
Figura 2.49. Porcentaje de la anticipación con la que compran entradas. Fuente: Informe interno del CNDM	134
Figura 2.50. Comparativa representada del tipo de repertorio que les interesa. Fuente: Elaboración propia.....	137
Figura 2.51. Comparativa medio de información para asistir a conciertos. Fuente: Elaboración propia.....	139
Figura 3.1. Gráfico de sedimentación proporcionado por SPSS. Fuente: Elaboración propia.....	149
Figura 3.2. Representación de las puntuaciones de las dos primeras componentes principales con los datos que aparecen en la Tabla 3.4. Fuente: Elaboración propia.....	153
Figura 3.3. Representación de los valores del indicador ISG para cada programador. Fuente: Elaboración propia	155

Figura 3.4. Representación de las puntuaciones de las componentes principales para cada programador. Fuente: Elaboración propia.....	157
Figura 3.5. Representación de los valores del indicador ISP para cada programador. Fuente: Elaboración propia.....	159
Figura 3.6. Representación de las puntuaciones de las componentes principales para cada programador. Fuente: Elaboración propia.....	161
Figura 3.7. Representación de los valores del indicador IST para cada programador. Fuente: Elaboración propia.....	162
Figura 3.8. Representación de las puntuaciones de la componente principal para cada programador. Fuente: Elaboración propia	163
Figura 3.9. Representación de los valores del indicador ISE para cada programador. Fuente: Elaboración propia.....	166
Figura 3.10. Representación de las puntuaciones de las componentes principales para cada programador. Fuente: Elaboración propia.....	168
Figura 3.11. Representación de los valores del indicador ISS para cada programador. Fuente: Elaboración propia.....	168

ANEXO I:
Perfiles profesionales de entrevistados y encuestados

Las entrevistas que realizamos han constituido un material fundamental y una herramienta imprescindible para el desarrollo de la investigación. A continuación mostramos una breve descripción del perfil profesional de los entrevistados, como fuente de consulta.

Félix Alcaraz

Director Técnico de la Orquesta y Coro Nacionales de España desde 2012. Anteriormente fue director gerente del Auditorio Miguel Delibes de Valladolid y gerente de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, cargos que desempeñó simultáneamente durante tres años. Ha sido director gerente durante seis años del Festival Internacional de Música de Sitges y ha colaborado en la elaboración de diversos planes estratégicos, como el de L'Auditori de Barcelona (2006-2010).

Ramón Almazán

Profesor de Filosofía en la Universidad de Valencia, trasladó su actividad profesional al Palau de la Música de Valencia. Presidió la Sociedad Filarmónica de Valencia, gerenció la Orquesta de Valencia y, en febrero de 2000, fue nombrado subdirector del Palau de la Música de Valencia.

Gustavo Gimeno

Nacido en Valencia, reside actualmente en Ámsterdam, donde entre 2001 y 2013 fue solista de percusión de la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Su carrera internacional como director de orquesta comenzó en 2012 como asistente de Mariss Jansons. Posteriormente pasó un importante periodo asistiendo a Claudio Abbado con la Orquesta Mozart en Bolonia y la Orquesta del Festival de Lucerna. Un debut extraordinario con la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam a comienzos de 2014 en la histórica sala del Concertgebouw, le hizo colocarse en la escena internacional. Ha sido invitado a dirigir prestigiosas orquestas en todo el mundo. En 2014 fue designado director titular de la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo, función que desempeñará desde la temporada 2015/16.

Federico Hernández

Colaboró en revistas como Opera Actual (1995-2010) y Scherzo Editorial (2003-2009). Trabajó en Conciertos Augusto (2003-2010) como Asistente a Dirección. Así mismo, fue Presidente de la empresa Contrapunto, consultoría y servicios musicales. En enero de 2011 entró a formar parte del equipo técnico de la Orquesta Nacional de España, ocupando el puesto de Asistente a la Dirección Artística, cargo que desempeñó hasta julio de 2014, momento a partir del cual se trasladó a Londres como miembro de una de las principales agencias internacionales de música clásica. Actualmente es Senior Artist Manager de la prestigiosa agencia internacional Harrison Parrott.

Andrés Lacasa

Violinista de profesión, Andrés Lacasa lleva más de diez años desempeñando diversas funciones en el ámbito de la gestión cultural. Creador de una de las primeras tiendas online de venta a domicilio de productos musicales, Musitienda, ha sido coordinador artístico de la Orquesta y Coro Nacionales de España de 2005 a 2010 y posteriormente adjunto a la dirección del Centro Nacional de Difusión Musical. Desde enero de 2012 es gerente del Consorcio para la Promoción de la

Música, entidad que gestiona la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Escuela Municipal de Música de A Coruña.

Ara Malikian

Violinista libanés de ascendencia armenia y afincado en Madrid. Ha ganado numerosos concursos de prestigio internacional. Fue concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid, orquesta titular del Teatro Real. Como solista ha sido invitado por prestigiosas orquestas en más de cuarenta países, bajo la batuta de directores de la talla de Mariss Janssons, Peter Maag, Jesús López Cobos, Miguel Ángel Gómez-Martínez, Luis Antonio García Navarro, Peter Schneider, Vassili Sinaisky, Edmond de Stoutz, Gudni Emilson, Juan José Mena, Jo Ann Falletta, Pedro Halffter, Cristóbal Halffter, entre otros. Ha participado en proyectos televisivos, como el programa semanal Pizzicato de TVE, del cual fue el presentador. Tiene más de cuarenta discos grabados y realiza más de cuatrocientas cincuenta funciones al año en diversos países.

Antonio Moral

Fue fundador y director de la revista musical Scherzo. Director de la Fundación Scherzo desde 2001 a 2005. Director artístico en el Auditorio Nacional de Madrid del Ciclo de Grandes Intérpretes y del Ciclo de Jóvenes Intérpretes (2002-2005). Fue fundador y director del Festival Mozart de Madrid y responsable artístico del Festival Mozart en A Coruña (hasta 2002). En 1990 diseña y pone en marcha el Programa de Música de la Fundación Caja Madrid, entidad de la que ha sido asesor musical y responsable artístico hasta agosto de 2005. De 2001 a 2006 fue director artístico de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Desde septiembre de 2005 hasta agosto de 2010 fue director artístico del Teatro Real de Madrid. En julio de 2010 fue nombrado primer director del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), cargo que desempeña actualmente.

Enrique Rubio

Agente internacional de música clásica. Si bien representa a artistas relevantes dentro del panorama internacional, su actividad está centrada en los grupos e intérpretes más representativos a nivel internacional del repertorio barroco. Es director de “iniciativas musicales s.l.” y entre sus representados se encuentran Philippe Jaroussky, Nathalie Stutzmann, Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques, The Bach Collegium Japan, Le Poème Harmonique y The Tallis Scholars entre otros.

Inmaculada Tomás

Fue jefa de producción del área de Música del antiguo Instituto Valenciano de las Artes Escénicas, Cinematografía y Música (IVAECM). En 1999 fue nombrada directora del Instituto Valenciano de la Música. Cuando este organismo pasó a formar parte de CulturArts, en 2013, asumió la subdirección de CulturArts Música, cargo que desempeñó hasta su fallecimiento el pasado 21 de junio de 2015. Entre sus múltiples actividades en su entrega a una vida dedicada a la cultura musical valenciana, contribuyó a consolidar el Cor de la Generalitat Valenciana, la Joven Orquesta de la Comunidad Valenciana, el Grup Instrumental de Valencia, entre otros. Así mismo, coordinó el Festival ENSEMS de música contemporánea y el de Música Antigua y Barroca de Peñíscola.

A continuación vamos a describir brevemente el perfil profesional de los programadores que han colaborado en esta investigación mediante la cumplimentación del cuestionario elaborado para estos profesionales. Realizamos entrevistas personales a una parte de ellos, tal y como podemos constatar en el capítulo 3. Por tanto, aquí solo tenemos en cuenta a aquellos programadores que únicamente realizaron el cuestionario.

Joaquim Garrigosa

Musicólogo, licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Barcelona y Doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Barcelona. Fue responsable de

las enseñanzas musicales y artísticas en el Departament d'Ensenyaments de la Generalitat Catalana entre 1993 y 1996. Ha sido gerente del Patronato Municipal de Música de Vila-seca y director del Conservatori de Vila-seca entre 1996 y 2012. Así mismo, ha sido director artístico del Ciclo Coral de L'Auditori y asesor de la programación musical de l'Auditori Josep Carreras de Vila-seca. Desde marzo de 2012 es el director de L'Auditori.

Jordi Gimeno

Violinista titular de la OSCyL hasta 2010. De 2010 a 2012 fue responsable del Área Social del Auditorio Miguel Delibes. Además, de 2012 a 2013, fue coordinador artístico de dicho auditorio. En 2013 fue nombrado director técnico de la OSCyL, cargo que desempeña actualmente.

Miguel Ángel Marín

Realizó estudios musicológicos en la Universidad de Salamanca y en la University of Wales (Cardiff). Realizó su tesis doctoral en la University of London. Como musicólogo, ha publicado en español, inglés e italiano en foros nacionales e internacionales, participando regularmente en congresos especializados. Ha sido Vicerrector de Nuevas Tecnologías de la Universidad de La Rioja (2000-04) y Honorary Research Fellow de Royal Holloway University of London (2003-08). Es miembro del comité científico de las revistas especializadas *Il Saggiatore Musicale* (Bologna), *Eighteenth-century Music* (Cambridge) y *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Madrid), además de la *Boccherini Complete Edition* (Lucca-Bologna). Es investigador responsable de dos proyectos de I+D del MICINN (2009-11, 2012-14). Es investigador principal del Grupo "Música en España en la Edad Moderna: composición, recepción e investigación". Asimismo es co-director de la colección de partituras *Música de Cámara* dedicada a la música instrumental de cámara compuesta en España en los siglos XVIII y XIX publicada por el ICCCMU. Desde 2009 es Director del Programa de Música de la Fundación Juan March.

Joan Oller i Cuartero

Licenciado en Administración y Dirección de Empresas por ESADE, así como en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Barcelona. Ha cursado estudios de música en el Conservatori del Liceu. Fue gerente de la Orquesta Simfònica del Vallès de 1995 a 1998. Posteriormente ocupó la Gerencia de la Fundación Pablo Sarasate de Pamplona (1998-2000) y de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León (2000-2001). A partir del 2001 ocupó el cargo de director general del Consorci de L'Auditori i l'Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) hasta el 2011. Además, es profesor de Marketing y Programación Musical de la ESMUC, presidente fundador de la Red de Organizadores de Conciertos Educativos (ROCE), presidente de la Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya (APGCC) desde 2008, y miembro del Pleno de la Comisión Artística del European Concert Hall Organisation (ECHO). En 2010 fue designado director general del Palau de la Música Catalana, cargo que ocupa actualmente.

Roberto Ugarte

Guitarrista de profesión, estuvo al frente de la Escuela Municipal de Música de Vitoria desde su fundación y durante más de una década. Fue director artístico de la Orquesta Filarmónica de gran Canaria. Actualmente es gerente de la ORCAM.

ANEXO II:
Datos SPSS

A) CRITERIO DE PÚBLICO

FACTOR

```

/VARIABLES V.1 V.2 V.5 V.7 V.11 V.12
/MISSING MEANSUB
/ANALYSIS V.1 V.2 V.5 V.7 V.11 V.12
/PRINT INITIAL EXTRACTION ROTATION
/PLOT EIGEN
/CRITERIA MINEIGEN(1) ITERATE(25)
/EXTRACTION PC
/CRITERIA ITERATE(25)
/ROTATION VARIMAX
/SAVE REG(ALL)
/METHOD=CORRELATION.

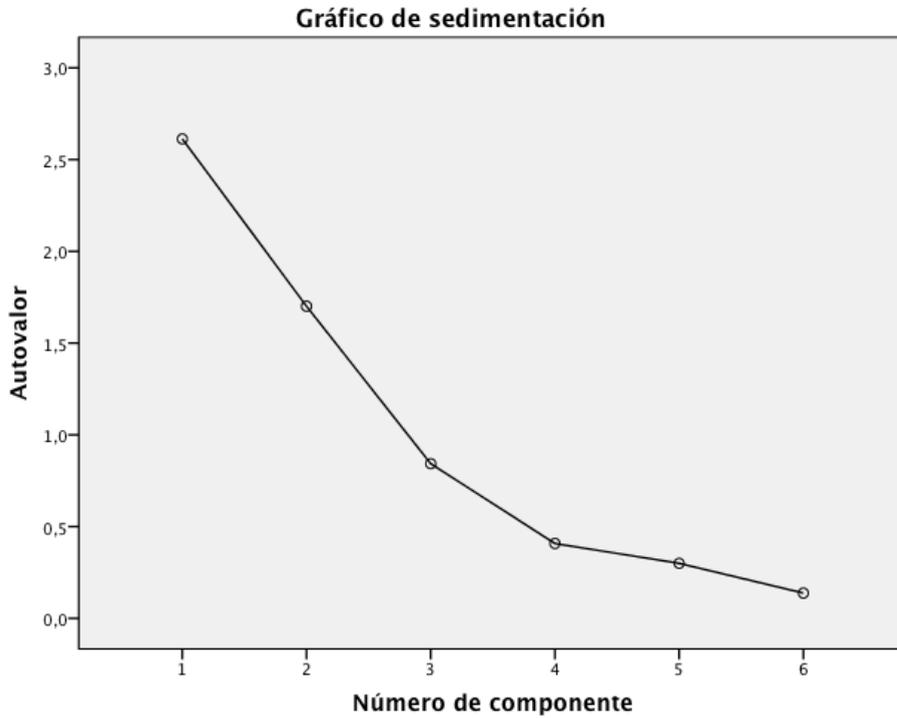
```

Análisis factorial

Comunalidades

	Inicial	Extracción
V.1	1,000	,860
V.2	1,000	,743
V.5	1,000	,542
V.7	1,000	,645
V.11	1,000	,802
V.12	1,000	,722

Método de extracción: análisis de componentes principales.



Varianza total explicada

Componente	Autovalores iniciales			Sumas de extracción de cargas al cuadrado			Sumas de rotación de cargas al cuadrado		
	Total	% de varianza	% acumulado	Total	% de varianza	% acumulado	Total	% de varianza	% acumulado
1	2,612	43,541	43,541	2,612	43,541	43,541	2,612	43,541	43,541
2	1,701	28,344	71,885	1,701	28,344	71,885	1,701	28,344	71,885
3	,842	14,040	85,925						
4	,408	6,798	92,722						
5	,299	4,991	97,713						
6	,137	2,287	100,000						

Método de extracción: análisis de componentes principales.

Matriz de componente^a

	Componente	
	1	2
V.1	-,769	,518
V.2	,152	,848
V.5	,735	,038
V.7	-,006	,803
V.11	,894	,045
V.12	,811	,254

Método de extracción:
análisis de componentes
principales.
a. 2 componentes extraídos.

**Matriz de componente
rotado^a**

	Componente	
	1	2
V.1	-,771	,515
V.2	,149	,849
V.5	,735	,041
V.7	-,010	,803
V.11	,894	,049
V.12	,810	,257

Método de extracción:
análisis de componentes
principales.
Método de rotación: Varimax
con normalización Kaiser.^a
a. La rotación ha convergido
en 3 iteraciones.

**Matriz de transformación de
componente**

Componente	1	2
1	1,000	,004
2	-,004	1,000

Método de extracción: análisis de componentes principales.

Método de rotación: Varimax con normalización Kaiser.

B) CRITERIOS TÉCNICOS

FACTOR

/VARIABLES V.4 V.8 V.9 V.10 V.13 V.14 V.15 V.19

/MISSING MEANSUB

/ANALYSIS V.4 V.8 V.9 V.10 V.13 V.14 V.15 V.19

/PRINT INITIAL EXTRACTION ROTATION

/PLOT EIGEN

/CRITERIA MINEIGEN(1) ITERATE(25)

/EXTRACTION PC

/CRITERIA ITERATE(25)

/ROTATION VARIMAX

/SAVE REG(ALL)

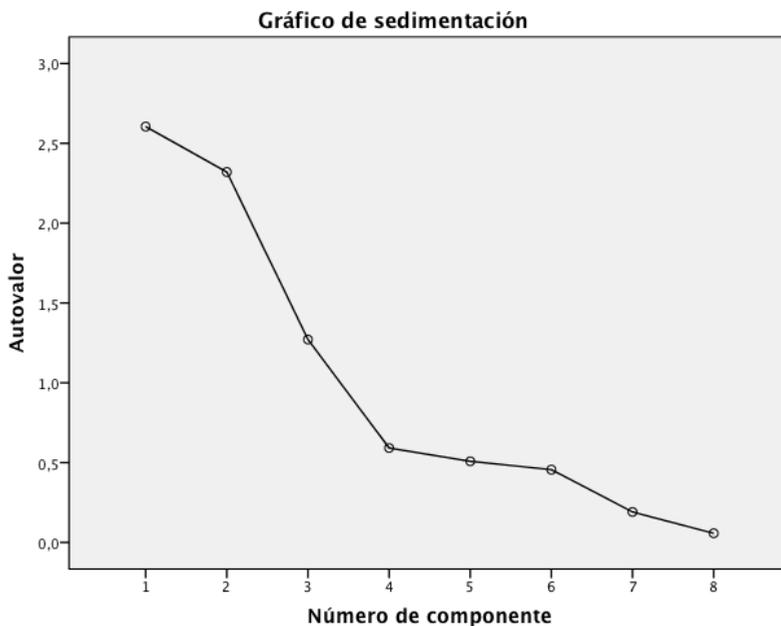
/METHOD=CORRELATION.

Análisis factorial

Comunalidades

	Inicial	Extracción
V.4	1,000	,744
V.8	1,000	,789
V.9	1,000	,753
V.10	1,000	,704
V.13	1,000	,912
V.14	1,000	,843
V.15	1,000	,717
V.19	1,000	,733

Método de extracción: análisis de componentes principales.



Varianza total explicada

Componente	Autovalores iniciales			Sumas de extracción de cargas al cuadrado			Sumas de rotación de cargas al cuadrado		
	Total	% de varianza	% acumulado	Total	% de varianza	% acumulado	Total	% de varianza	% acumulado
1	2,605	32,562	32,562	2,605	32,562	32,562	2,238	27,981	27,981
2	2,320	29,003	61,565	2,320	29,003	61,565	2,160	27,003	54,984
3	1,271	15,890	77,455	1,271	15,890	77,455	1,798	22,471	77,455
4	,592	7,394	84,850						
5	,508	6,352	91,201						
6	,456	5,697	96,898						
7	,191	2,386	99,284						
8	,057	,716	100,000						

Método de extracción: análisis de componentes principales.

Matriz de componente^a

	Componente		
	1	2	3
V.4	-,566	,651	-,031
V.8	,575	-,354	-,577
V.9	,846	,013	,193
V.10	,566	,555	,276
V.13	,074	,865	-,397
V.14	,404	,820	-,092
V.15	-,731	,206	,375
V.19	,466	,002	,719

Método de extracción: análisis de componentes principales.

a. 3 componentes extraídos.

Matriz de componente rotado^a

	Componente		
	1	2	3
V.4	,477	,647	-,312
V.8	-,016	-,879	-,126
V.9	,153	-,520	,678
V.10	,561	-,063	,621
V.13	,937	,048	-,177
V.14	,879	-,047	,261
V.15	-,096	,829	-,143
V.19	-,108	,049	,848

Método de extracción: análisis de componentes principales.

Método de rotación: Varimax con normalización Kaiser.^a

a. La rotación ha convergido en 5 iteraciones.

Matriz de transformación de componente

Componente	1	2	3
1	,235	-,747	,622
2	,923	,373	,098
3	-,305	,551	,777

Método de extracción: análisis de componentes principales.
Método de rotación: Varimax con normalización Kaiser.

C) CRITERIOS ECONÓMICOS

GET

FILE='/Users/Vicente/Documents/Todos-programadores.sav'.

DATASET NAME Conjunto_de_datos1 WINDOW=FRONT.

FACTOR

/VARIABLES V.3 V.16 V.20

/MISSING LISTWISE

/ANALYSIS V.3 V.16 V.20

/PRINT INITIAL EXTRACTION

/CRITERIA MINEIGEN(1) ITERATE(25)

/EXTRACTION PC

/ROTATION NOROTATE

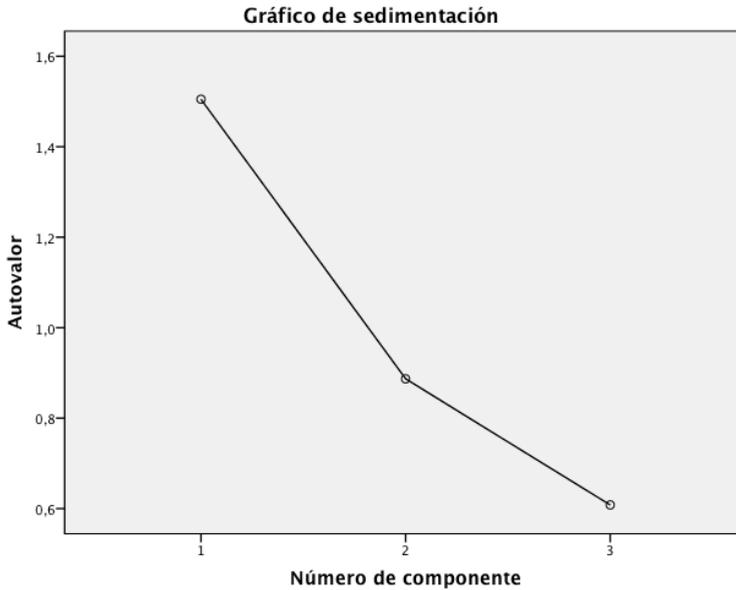
/METHOD=CORRELATION.

Análisis factorial

Comunalidades

	Inicial	Extracción
V.3	1,000	,542
V.16	1,000	,322
V.20	1,000	,657

Método de extracción: análisis de componentes principales.



Varianza total explicada

Componente	Autovalores iniciales			Sumas de extracción de cargas al cuadrado		
	Total	% de varianza	% acumulado	Total	% de varianza	% acumulado
1	1,505	50,168	50,168	1,505	50,168	50,168
2	,887	29,562	79,730			
3	,608	20,270	100,000			

Método de extracción: análisis de componentes principales.

Matriz de componente^a

	Componente
	1
V.3	,726
V.16	-,572
V.20	,807

Método de extracción:
análisis de
componentes
principales.
a. 1 componentes
extraídos.

D) CRITERIOS SECUNDARIOS

FACTOR

```

/VARIABLES V.6 V.17 V.18 V.21
/MISSING MEANSUB
/ANALYSIS V.6 V.17 V.18 V.21
/PRINT INITIAL EXTRACTION ROTATION
/PLOT EIGEN
/CRITERIA MINEIGEN(1) ITERATE(25)
/EXTRACTION PC
/CRITERIA ITERATE(25)
/ROTATION VARIMAX
/SAVE REG(ALL)
/METHOD=CORRELATION.

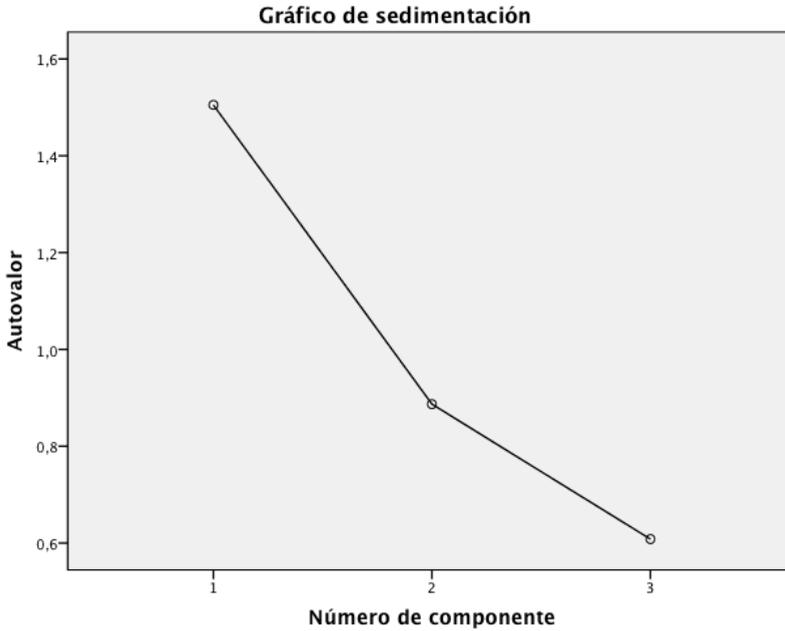
```

Análisis factorial

Comunalidades

	Inicial	Extracción
V.6	1,000	,676
V.17	1,000	,792
V.18	1,000	,830
V.21	1,000	,423

Método de extracción: análisis de componentes principales.



Varianza total explicada

Componente	Autovalores iniciales			Sumas de extracción de cargas al cuadrado			Sumas de rotación de cargas al cuadrado		
	Total	% de varianza	% acumulado	Total	% de varianza	% acumulado	Total	% de varianza	% acumulado
1	1,441	36,034	36,034	1,441	36,034	36,034	1,429	35,716	35,716
2	1,279	31,987	68,021	1,279	31,987	68,021	1,292	32,305	68,021
3	,821	20,527	88,548						
4	,458	11,452	100,000						

Método de extracción: análisis de componentes principales.

Matriz de componente^a

	Componente	
	1	2
V.6	,778	-,267
V.17	,661	,596
V.18	-,084	,907
V.21	,626	-,175

Método de extracción:
análisis de componentes
principales.

a. 2 componentes extraídos.

**Matriz de componente
rotado^a**

	Componente	
	1	2
V.6	,821	-,038
V.17	,468	,757
V.18	-,335	,847
V.21	,650	,007

Método de extracción:
análisis de componentes
principales.

Método de rotación: Varimax
con normalización Kaiser.^a

a. La rotación ha convergido
en 3 iteraciones.

**Matriz de transformación de
componente**

Componente	1	2
1	,960	,280
2	-,280	,960

Método de extracción: análisis de
componentes principales.

Método de rotación: Varimax con
normalización Kaiser.

