

Volumen 8, número 15. Julio 2023. Santiago de Chile

Átemus

Revista Átemus
Versión electrónica
ISSN: 0719-885X
Departamento de Música
Facultad de Artes
Universidad de Chile



DMUS
UNIVERSIDAD DE CHILE - FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA



© 2023 Departamento de Música – Facultad de Artes – Universidad de Chile



Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Contacto Revista Átemus: revistaatemus.artes@uchile.cl

Revista Átemus es una revista académica perteneciente al Área Teórico Musical del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Publicación electrónica semestral de libre acceso, su propósito es la divulgación de conocimiento concerniente a la formación musical en Latinoamérica. Pretende promover el acercamiento entre investigadores, docentes, estudiantes de música y toda persona interesada en la discusión y reflexión sobre metodologías, recursos didácticos, políticas educativas, experiencias pedagógicas y, en general, problemáticas de la educación musical que nos afectan a nivel regional y comprometen nuestro devenir histórico.

Su intención es mantener una vinculación con las instituciones de educación afines, para construir un cuerpo disciplinar dinámico y en permanente desarrollo, sensible a los desafíos actuales que enfrenta la educación artística musical.

Revista Átemus incluye la publicación de investigaciones recientes, entrevistas, experiencias pedagógicas, reseñas bibliográficas, resúmenes de tesis de pre y postgrado, así como la difusión de actividades y materiales didácticos referidos al quehacer pedagógico musical.





Volumen 8, número 15. Julio 2023. Santiago de Chile

Departamento de Música · Facultad de Artes
Universidad de Chile

Decano: **Fernando Carrasco P.**

Director DMUS: **Rolando Cori T.**

Revista Átemus

Dirección: **Claudio Merino C.**

Subdirección: **Tania Ibáñez G.**

Comité Editorial

Fernanda Vera M.

Universidad de Chile

Freddy Chávez C.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Nicolás Masquiarán D.

Universidad de Concepción

Silvia Andreu M.

Agencia de Calidad de la Educación, Santiago de Chile

Noemi Grinspun S.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Enrique Sandoval Cisternas

Universidad Adventista de Chile.

Comité asesor nacional e internacional

Gina Allende Martínez

Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Claudia Maradei Freixedas

Facultad Cantareira – São Paulo

Óscar Pino Moreno

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Favio Shifres

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata

Erín Vargas

Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas

Jesús Tejada

Universidad de Valencia

Marta Vela

Universidad Internacional de la Rioja

Corrección de prueba: **Manuel Vilches P.**

Diseño y diagramación: **Graciela Ellicker Iglesias**

Colaboran en este número

Amanda Cabeza Gaínza

Carola Bravo Gutiérrez

Universidad de Concepción

Juan Sebastián Vergara

Universidad de Chile

CONTENIDO

EDITORIAL | 1
Revista Átemus

ENTREVISTA | 2
La construcción de pianos:
transmisión y práctica de un oficio silencioso
Revista Átemus

ARTÍCULO | 13
Elisa Gayán y Elena Waiss, dos formas de pensar la formación
y educación musical a mediados del siglo XX en Chile
Amanda Cabeza Gaínza

RESEÑA | 27
Creación de piezas musicales didácticas para aplicar en el aula
Carola Bravo C.

NOTA | 29
IX Seminario Nacional de Educación Musical y
VIII Celebración del día de la Educación Musical
Juan Sebastián Vergara

NOTAS PARA LOS AUTORES | 34

EDITORIAL

En esta ocasión nos complace compartir el número 15, volumen 8, de nuestra publicación académica. Para este número tuvimos la oportunidad de entrevistar a Romina Tobar Leyton, con quien abordamos diversos aspectos relacionados con su labor profesional y su mundo privado, y cómo este influyó de manera significativa en su devenir profesional. En la entrevista titulada *La construcción de pianos: transmisión y práctica de un oficio silencioso*, –la única constructora de pianos latinoamericana–, nos devela aspectos relacionados con el estudio de este particular oficio en la Alemania que la cobijó en su juventud, junto con compartir algunas de sus experiencias de vida vinculadas a su desempeño laboral.

Amanda Cabeza Gaínza, en su artículo *Elisa Gayán y Elena Waiss, dos formas de pensar la formación y educación musical a mediados del siglo XX en Chile*, nos comparte aspectos relevantes de la escena musical de aquel entonces, describiendo los significativos aportes realizados por dos figuras profundamente comprometidas con el desarrollo de la música y la formación musical de nuestro país. Ambas personalidades desarrollaron diversas actividades, por un lado, Elena Waiss funda la Escuela Moderna de Música en 1940 como alternativa a la formación universitaria, mientras que Elisa Gayán en 1960, funda la Escuela Vespertina de Música bajo el alero de la Universidad de Chile.

En la sección Reseña, Carola Bravo, académica de la Universidad de Concepción, nos comparte sus apreciaciones respecto del texto, *Creaciones de piezas musicales didácticas para aplicar en el aula* de la autora Soledad Donoso, también académica de la misma institución. Un aspecto valioso de esta publicación es la inclusión de cánones de diversa complejidad creados por estudiantes de diferentes generaciones de la carrera de Pedagogía en Educación Musical de la misma universidad.

Finalmente, Juan Sebastián Vergara, en la sección *Nota*, nos informa acerca de las actividades más importantes realizadas en el *IX Seminario Nacional de Educación Musical y VIII Celebración del día de la Educación Musical*, llevados a cabo en la ciudad de La Serena de la Región de Coquimbo, en la Universidad de La Serena. Una figura concomitante en este encuentro fue la del destacado profesor Jorge Peña Hen y sus significativos aportes en la formación musical de niños y adolescentes, y quien fuera asesinado durante la dictadura militar vivida en Chile en las décadas del 70 y 80.

ENTREVISTA

La construcción de pianos: transmisión y práctica de un oficio silencioso

Entrevista a
Romina Tobar Leyton



Fotografía: Kerstin Krämer.

En nuestra sección Entrevista, tuvimos el agrado de conversar con Romina Tobar Leyton, la única constructora de pianos latinoamericana activa a la fecha. Oriunda de San Vicente de Tagua Tagua, localidad perteneciente a la región de O'Higgins en Chile, en la actualidad está radicada en Alemania donde realizó además sus estudios especializados bajo el sistema dual técnico profesional alemán. Cabe señalar que esa especialidad técnica solo se estudia en ese país europeo. El alto nivel obtenido le ha permitido proyectarse como una destacada profesional en su área, siendo invitada en diversas ocasiones por el Teatro Municipal de Santiago para la mantención y afinación del piano de concierto, junto con ofrecer cursos y charlas sobre esta particular especialidad en diferentes instituciones y localidades del país. En esta oportunidad conversamos gratamente con ella desde Alemania, telemáticamente, donde pudimos conocer algunos aspectos relacionados con su particular formación técnico profesional y parte de su experiencia como mujer en la práctica profesional.

La mantención de pianos –afinación y reparación– se ha realizado en general por hombres en nuestro país. No conocemos afinadoras femeninas en Chile, al menos formalmente. ¿Cuál ha sido tu experiencia como mujer, navegando en un territorio aparentemente masculino?

Mi experiencia como mujer en esta profesión es más bien particular y personal. Debido a una formación profesional en un país con claros avances sociales, como lo es Alemania, no es posible encasillar mi propia experiencia en el terreno de la discriminación frontal, lo que no quiere decir que esta discriminación no exista. Me parece curioso, eso sí, que la profesión sí es gestionada predominantemente por el género masculino. Es probable que en la actualidad seamos unas 20 o 25 maestras constructoras de piano activas a nivel mundial.

El hecho de ser mujer no me ha otorgado ninguna ventaja en particular, pero tampoco he sido discriminada abiertamente, como suele suceder en muchos otros casos.

En Alemania, para hacerse una idea de la presencia femenina, desde que se tiene registro de los estudios en construcción de piano hasta hace unos años atrás, se decía que éramos 1500 constructores de piano estudiados en total; de los 1500 que hay, había 300 maestros en construcción de piano, y de esos 300 maestros, solamente 30 mujeres, o sea un 10%. De esas 30 mujeres no todas ejercen y algunas ya han jubilado.

Lo que sí he experimentado han sido reacciones por parte de clientes particulares que preguntan extrañados, "¿Usted va a afinar el piano?". Pero cuando comprenden las dimensiones de lo que realmente significa afinar un piano, logran ver las ventajas reales de que ese trabajo lo realice una mujer. Es bien curioso, somos más delicadas, meticulosas, más precisas, tenemos más paciencia, somos más detallistas, prestamos más atención, y reaccionamos con calma frente a situaciones de estrés. Mi experiencia laboral está atravesada de momentos en que mi apariencia física, de claros rasgos de pueblos originarios, llama la atención profundamente, tanto en Europa como en Chile. Pero al analizar esta experiencia, más allá de estas apreciaciones "estéticas", tengo que mencionar los hechos objetivos que también rodean esta experiencia: actualmente trabajo en la Radio y Televisión de Baviera, donde desarrollo actividades en estrecha colaboración con la misma Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. También debo desenvolverme en los estudios de grabación del BR con artistas de renombre y también *Tonmeisters* de gran nivel, y claramente no se me ha contratado para este trabajo precisamente por ser mujer, ni por mi apariencia física. También estuve en la gerencia técnica

de la manufactura Steingraeber, y lo vuelvo a señalar: no se me ha contratado para este trabajo precisamente por ser mujer, ni por mi apariencia física. Desde hace dos años estoy realizando la mantención del piano de concierto en la Sala Arrau del Teatro Municipal, y tampoco me llamaron por ser mujer, ni tampoco por tener apariencia "chilena", sino más bien porque aprendí a desarrollar mi trabajo con elevados estándares de calidad.

Con lo anterior quiero señalar claramente que las mujeres tienen la misma capacidad que sus pares masculinos de desarrollar un trabajo óptimo. Las estadísticas quisieran mostrar otra cosa, cuando señalan a solo 25 o 30 mujeres en el rubro en el mercado alemán. Pero claramente aquello no tiene nada que ver con nuestras capacidades. Cuando llega el momento, nuestro trabajo es altamente apreciado por su alta calidad y eficiencia.

"Cuando comprenden las dimensiones de lo que realmente significa afinar un piano, logran ver las ventajas reales de que ese trabajo lo realice una mujer".

Pensando en tu experiencia profesional, ¿cómo ha sido el vínculo con tus pares? ¿has observado alguna diferencia en particular?

La generación más antigua, la de los años 60, no incluía muchas mujeres en el rubro. Nosotras fuimos apareciendo en las generaciones posteriores. De los 50 estudiantes al año que egresan actualmente, 20 son mujeres, una tasa bastante más alta que la de años anteriores. Entonces el número va aumentando con las nuevas generaciones,

debido a una mayor conciencia del rol de la mujer en la sociedad. Claramente los colegas mayores son más conservadores, por decirlo de alguna manera, y los colegas jóvenes nos ven con más cercanía, e interactúan de igual a igual con nosotras. He percibido personalmente que los colegas, cuando tienen más contacto con una par mujer, comienzan a aprender y comprender las dimensiones y potencialidades del trabajo femenino.

Nunca voy a olvidar aquella ocasión en que un colega mío, que mide 190 cm y es uno de los maestros con el que preparé mi maestría, tenía una herramienta para sacar los martillos. Yo no lograba tomarla con mi dedo meñique y pulgar. Simplemente no podía cerrar ese alicate. En ese momento él comprendió aquella dificultad física y simplemente comentó críticamente sobre su fabricación: “¡Oh, mira estas herramientas!”. A él también le señalé que tumbar un piano de 136 cm de altura, para mí sola es una labor muy dificultosa, no por ser mujer, sino más bien porque al no ser tan alta como él, el punto de balance que se debe alcanzar para tumbarlo no se logra. A él, con su portentosa altura, esa tarea no le generaba dificultades, como tampoco para mis colegas mujeres que son más altas que yo.

Mis conclusiones sobre este tema es que las herramientas están pensadas generalmente para los hombres, pero nosotras hemos aprendido a lidiar con eso. Actualmente ya se han adaptado muchas herramientas y procedimientos de trabajo, pero no necesariamente pensando en las mujeres, sino porque también hay colegas hombres que no miden 190 cm, o que también tienen manos pequeñas.

En general afirmaré que entre los colegas predomina el buen trato y no hay problemas estructurales en el trabajo de equipo. Los pianistas también se muestran respetuosos. Todos ellos han aprendido que una buena

preparación profesional es mucho más importante que establecer seudorelaciones entre género y calidad de trabajo.

Según lo que nos comentas, hay un cambio generacional importante que pareciera universal o por lo menos en gran parte del mundo occidental, donde el género no es importante o determinante.

Claramente aún no se ha solucionado la abismante diferencia en los salarios de las mujeres en relación con el salario de los hombres en muchos ámbitos profesionales. Pero en el especial campo de la técnica de pianos se produce un fenómeno, que no es la regla del mercado laboral: generalmente en este trabajo se paga a una mujer lo mismo que a un colega varón. Razones hay muchas. Pero esto es especialmente evidente en las instituciones públicas alemanas en donde no se pueden hacer diferencias salariales, gracias a determinadas leyes promulgadas para intentar eliminar esas diferencias. Otras razones se relacionan con la alta demanda de un buen trabajo, que se tiene que desarrollar en forma eficiente y rápida. Cuando la demanda es alta, y la oferta no alcanza a cubrir aquella necesidad, la discriminación hacia el mundo femenino comienza a desaparecer paulatinamente. Un mánager de artistas de la estatura de un Lang Lang, por ejemplo, no está interesado en saber si la persona que va a tratar el piano de su cliente es mujer u hombre. Él quiere que aquel piano de su representado esté en las mejores condiciones posibles para el concierto programado, cueste lo que cueste.

Lo planteado hasta aquí ¿se circunscribe a lo observado en Alemania o también ocurre en el resto de planeta?

La alta preparación de los técnicos de piano se da, por el momento, sólo en Alemania. Con un programa académico con estándares

de calidad muy altos, se puede lograr esta formación en un plazo de seis años (tres años y medio para una fase inicial y una posterior maestría de dos años y medio adicionales).

Entrando en otro plano, ¿qué es lo que te motiva a especializarte en un área tan particular como ésta, la mantención y construcción de pianos? ¿De dónde surge la inquietud?

Todo ha sido una interesante mezcla de sucesos casuales junto a la tenacidad de mis intentos por forjarme un futuro digno. A la edad de 18 años llegué a Alemania. Debido a los fallos endémicos del sistema educacional chileno, sumado a trágicas circunstancias personales, no pude terminar mi educación secundaria. Llegando a Alemania aprendo alemán y comienzo a rehacer mi vida. Pero también en Alemania terminar mi educación secundaria estuvo plagada de enormes dificultades burocráticas. Es un momento particular de mi vida, de quiebre y de cuestionamientos. En ese instante conozco a músicos chilenos, a través de los cuales logro establecer contacto con el maestro constructor de pianos de la Escuela Superior de Música de Saarbrücken, quien, en su cargo, mantenía los pianos de esta universidad.

Mi vocación siempre fue desarrollar una actividad técnica. Mi curiosidad ya era evidente en Chile. Me fascinaba aprender cómo desarmar una bicicleta, ver cómo funciona una televisión, que en ese tiempo era en blanco y negro y con perillas. O desarmar un reloj y mirar su comportamiento cada vez que hace tic tac. Sí, mi fascinación por todo lo técnico se confabula con este encuentro con este maestro, quien me abre puertas desconocidas: estudiar una profesión de la que yo jamás había escuchado una palabra, ¡técnico en pianos! Una añeja burocracia alemana ya me había negado mis sueños de ser técnico para radio y televisión. También

quise ser mecánico de bicicletas o mecánico de autos a través de estudios en forma "dual". Afortunadamente aquel maestro me puso en un nuevo camino, el cual hasta el día de hoy no he abandonado... A través de un largo proceso, no exento de dificultades, pero en el que me volqué a aprenderlo todo, logré una formación profesional, de la cual hoy me siento muy orgullosa.

Quisiera señalar un aspecto de mis capacidades, también para desmitificar ciertos aspectos de esta formación: Yo no toco piano (aunque sí realizo en forma privada actividades musicales). Lo importante en esta profesión es la delicadeza de los detalles técnicos que están implicados en el funcionamiento de un piano. Delicadeza en los materiales, en los procedimientos de mantención, en la misma fabricación, etc. Aquel fascinante mundo técnico del piano es lo que me ha hecho feliz.



Fotografía: Diego Castro.

Interesante el proceso que describes, de cómo tu mente estaba predispuesta a escudriñar y a meterte en esos detalles que nadie ve. El mecanismo del piano es muy complejo y sorprende toda la creatividad implicada en la construcción de un piano moderno, y eso es lo que atrae particularmente. Bueno, entiendo que por tu respuesta en Chile no hubo ningún acercamiento a la formación, además de dejar Chile cuando eras muy joven.

El único piano que conocí en mi infancia pertenecía a una familia muy acomodada, en los latifundios de la Sexta Región, un viejo piano lleno de polillas. Ese es el contacto más cercano que tuve con el instrumento que, años más tarde, se convertiría en la pasión de mi vida.

Quisiera destacar algo que está implícito en tu pregunta, que alude a la complejidad técnica del piano. Quizás debido a un interés desde mi infancia por las matemáticas y construcciones lógicas, logré comprender el funcionamiento de esta maravilla técnica. Como tú lo afirmas, toda la mecánica del piano (sistema de palanca, ejes y fuerzas, entre otras cosas) está concebida magistralmente en torno a leyes físicas, acústicas y mecánicas establecidas. Sí, el manejo de las matemáticas es fundamental en el desempeño de la profesión.

Me parece muy interesante que este interés por las matemáticas que traía desde Chile fuera fundamental en mi formación, y este interés nace en una región campesina, en una escuela rural con número, donde el profesor de matemáticas era mi vecino. Pareciera que un profesor con vocación sí juega un rol muy importante en desarrollar talentos y pasiones en sus alumnos. Hoy puedo participar, sin temor alguno, en las clases de matemáticas de la escuela de técnicos profesionales en Alemania.

¿Cuál es el nombre específico de la carrera que estudiaste?

Intentando traducir en la forma más exacta que me es posible, la carrera se llama Construcción de pianos y clavecines ("*Klavier-und Cembalobau*"). No somos "*luthier*", sino constructores.

¿Podrías referirte a la formación de un constructor de pianos en tu experiencia en Alemania?

La carrera dura tres años y medio, como todas las carreras técnicas que se hacen en el sistema dual de educación en Alemania. Y se accede a ella incluso desde niveles inferiores de la educación secundaria. Por lo general esta formación inicial se completa con una especie de postgrado de especialización. Es el muy prestigioso título de maestro en construcción de pianos ("*Klavierbaumeister*").

Esta formación se da exclusivamente en la ciudad alemana de Ludwigsburg, y no tiene equivalente en ninguna parte del mundo. Mi experiencia personal comienza con la formación técnica de tres años y medio, y decidí completarla con el postgrado, lo que hoy me permite ser una "*Klavierbaumeisterin*", maestra en construcción de pianos.

¿Había cursos o aspectos musicales en esa formación que se trataban o se consideraban especialmente?

La carrera básica contempla asignaturas de especialidad y asignaturas de formación, como Educación Cívica, Derecho Social, Economía, etc. En el caso de Matemáticas comenzamos directamente con $a^2 + b^2 = c^2$ (teorema de Pitágoras) o calculando estructuras del piano, las relaciones matemáticas entre las diferentes partes del piano y la acústica. Además de acústica, aprendimos mecánica de materiales, dibujo técnico, computación, AutoCAD, taller práctico,

historia de la música e historia de la construcción del piano lo que abarcaba el estudio y relaciones de edificios antiguos, iglesias góticas y los respectivos instrumentos en diferentes épocas.

“Hay que reflexionar en que lo que se hace en el piano, se debe repetir 88 veces, lo que implica mucha paciencia y delicadeza”.

Estudian a Cristofori* en algún momento...

Claro, Cristofori, fue parte de la asignatura de Historia de la Música. Trabajamos con una bibliografía muy completa que complementamos con viajes de curso a museos donde pudimos observar pianos originales de Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner, entre otros.

También tuvimos una asignatura que denominaría “Taller”, al que asistíamos todas las semanas durante todo el día, desde las ocho de la mañana hasta las cinco de la tarde a trabajar en el Taller. Ahí nos especializamos en todas las maderas, a trabajar con máquinas (sierras eléctricas, taladros, metales, brocas, tornillos). Es muy importante el dominio de los diferentes tipos de sierras, cepillos, formones. Un tema obligado era aprender sobre lacas, barnices, impregnados, manejar cortes, torcer y enderezar maderas, uso de colas y pegamentos, etc.

Todo pensado en función de la construcción.

Otra asignatura abarcaba todo lo que es el piano, es decir todo lo que tiene que ver con

el trabajo del piano, sus partes, su mecánica. Recuerdo que en la primera clase debíamos observar una foto de un piano y enunciar las partes que uno conoce del piano. Claramente ese inicio contrastaba notablemente con lo que estaríamos aprendiendo en la fase final de nuestra formación.

Pero debe haber algunas características o condiciones básicas para quien quiera habilitarse en esta especialidad.

Claro que sí. Una cualidad esencial es la “paciencia”. Eso implica tener mucha resistencia y aguante. Hay que reflexionar en que lo que se hace en el piano, se debe repetir 88 veces, lo que implica mucha paciencia y delicadeza, una base técnica mínima, así como también una comprensión matemática elemental. La simple reparación de una tecla implica el cálculo de la fuerza al martillo para que salga la nota y controlar la cantidad de armónicos deseados con ese ataque.

Entonces, podríamos decir que alguien que desea estudiar esta especialidad no requiere de aptitudes especiales, además de las herramientas básicas ya comentadas. Por lo tanto, no habría un examen de admisión como requisito.

El único examen de admisión es el que realiza el maestro tutor, porque es él quien enseñará la práctica en el taller. En la escuela se enseñará la teoría. El maestro es el que realiza una pequeña práctica de evaluación. A través de ello, él puede determinar en detalle las aptitudes del potencial estudiante. Al aprobar a su nuevo estudiante, gestionará además la correspondiente matrícula en la escuela. En mi “examen” de admisión, pasé dos semanas con quién sería después mi maestro, trabajando en pequeñas tareas

* Nota del editor: Bartolomeo Cristofori (1655-1731), fue un músico italiano que se dedicó a la construcción de instrumentos musicales. Es reconocido por haber sido el inventor del fortepiano, instrumento que es predecesor del piano moderno.

encomendadas. Me hizo mover la cuerda de un clavecín para ver si yo escuchaba las diferencias de tono; mover la llave afinadora, para captar los sutiles cambios en la fuerza aplicada por la mano y el brazo, pegar fieltros y encolarlos, algunos trabajos con madera y, por supuesto, tareas aparentemente banales y aburridas como contar tornillos, testeando de esta manera aquellas cualidades de paciencia y minuciosidad del trabajo. Jamás tuve que tocar el piano.

Pensando en las necesidades del medio ¿se necesita tener especialistas en América o en Chile particularmente?

Absolutamente. La presencia de los especialistas garantiza la calidad del instrumento y del sonido resultante. Y eso garantiza, a la vez, una práctica instrumental de nivel superior. Pero me atrevería a señalar que hay una escasez de mano de obra en general en toda Europa. En Alemania ya es una dificultad crónica la escasez de mano de obra técnico profesional. ¡Faltan plomeros, mecánicos, peluqueros, cocineros, todas las profesiones técnicas!

Entonces, pensando en que sí se necesitan en todas partes, ¿qué requeriríamos para formar en Chile estos maestros constructores?

Es una tarea titánica. Estas profesiones técnicas en Alemania nacen en la Edad Media, donde aparece el herrero, el sastre, el zapatero, el mercader. Podríamos llamarlos técnicos, pero en el fondo son oficios que requieren una formación profesional muy precisa. Y eso es lo que se requiere para formar en Chile a estos futuros maestros constructores: una institucionalidad en la educación que planifique y ejecute planes coherentes de formación técnica, en modo dual, no siempre de acuerdo con las necesidades del mercado, sino con las necesidades culturales de la sociedad.

Como el artesano, en el sentido de que aprendes de tu maestro y tu maestro te transmite algo y así sucesivamente. Básicamente, como tu decías que ocurría en la Edad Media, antes del Renacimiento cuando ya se profesionalizan las prácticas.

Y después en la época de la industrialización, donde se necesita, por ejemplo, al especialista que engrase las cadenas, labor muy importante para que las fábricas funcionen, entre otras actividades. En el fondo se trata de oficio y luego se transforma, debido a la especialización y complejidad de la profesión, y que requiere de una formación académica apropiada. El maestro, como lo señalas, es el que enseña o traspassa en su taller todos sus secretos. Actualmente se asiste en forma adicional a la escuela de oficios técnicos para adquirir los conocimientos teóricos de la profesión. Las escuelas de oficios alemanas cuentan con un profesorado que no sólo se ha especializado en diferentes aspectos técnico-teóricos, sino que además se formaron adicionalmente como pedagogos. Este profesorado está compuesto principalmente de ingenieros-pedagogos y maestros de la especialidad que imparten clases de estática, materiales, física, acústica, entre otras.

El maestro enseña todos los conocimientos prácticos del oficio en el taller. Por ejemplo enseña a manipular las herramientas, a mover los alicates, a afinar. Y en la escuela está la teoría para posteriormente aplicar estos conocimientos a nuestro trabajo en el taller.

Es muy interesante el proceso. Todos los días, antes de irme a la casa, debía registrar las actividades realizadas: “desde las 8 a las 10 de la mañana afiné un piano, desde las 10 hasta las 12 del día arreglé teclas, desde las 12 a las 13 hice colación”. Esta información era supervisada siempre por el maestro. Este registro, llevado a cabo con mucho cuidado y exactitud, es un requisito indispensable para

validar el proceso completo de estudios. Este examen se realiza en la correspondiente cámara o agrupación de la especialidad, con una exigente comisión para los exámenes, otra comisión para decidir el plan de estudios de los próximos 10 años, que debe adaptarse a las nuevas tecnologías. Está claro que las máquinas con las que aprendió mi maestro no son la mismas con las que se trabaja hoy en día. La digitalización de las herramientas de trabajo y maquinarias requieren una actualización de los conocimientos que se debe reflejar en los nuevos programas de estudios.

Formar estos profesionales en Chile implicaría esfuerzos importantes como, probablemente, traer maestros de Alemania.

Maestros y tutores. Es complejo, pero no es imposible. Estoy convencida en la necesidad de establecer un sistema de educación dual, en donde el artesano/estudiante necesita tener una práctica con su maestro en un taller, estar probando cosas en terreno, hacer mucha práctica. El programa de estudios no debería ser inferior a 3 años y medio en su fase inicial.

¿Quizás en un teatro o algo similar?

Tal vez sí. En los talleres de una institución universitaria, quizás. Pero debe haber un maestro en ese taller. O sea, un maestro personal en el taller y realizar la teoría en la sala de clases.

Muy bien, ahora en un plano musical. En tu opinión, ¿cómo afecta la condición del instrumento y su mantención en la interpretación musical del pianista? Parece obvio, pero qué agregarías al respecto.

Afecta mucho más de lo que creemos y, por decirlo de alguna forma, el pianista solamente puede realizar óptimamente su trabajo cuando el técnico deja el piano en condiciones también óptimas. El pianista va a estar

luchando literalmente con el instrumento cuando el técnico no realiza bien su trabajo. Lamentablemente en países subdesarrollados se aprende a funcionar “con lo que hay”, y funciona de alguna manera. Pero no podemos esperar que de todo ese caos surja la calidad y la excelencia. No es lo recomendable para aprender y desarrollarse como intérprete profesional. Cuando el piano está en óptimas condiciones vendrá un primer pianista, y luego un segundo, y luego un tercero. Los tres tocarán con el mismo piano, y se verán buenos resultados con matices de diferencia interpretativa, pero jamás esa diferencia será debido a lo que el pianista estuvo “luchando” con un piano mal preparado. Cuando se tiene la posibilidad de hacer la comparación entre un Igor Levit, una Yuja Wang y un Pierre Laurent Aimard, que tocaron en el mismo piano, pero suenan tres cosas totalmente diferentes, uno comprende que la pregunta que realmente importa tiene que ver exclusivamente con la “interpretación musical”, y no con los intentos de sobrevivir del intérprete durante un concierto, debido a que el piano presenta serios problemas técnicos.

“El pianista solamente puede realizar óptimamente su trabajo cuando el técnico deja el piano en condiciones también óptimas”.

Efectivamente en nuestros espacios no contamos con instrumentos óptimos para la formación de pianistas. Sin embargo, se obtienen buenos resultados y contamos con pianistas latinoamericanos importantes.

Permíteme acotar algo al respecto: Tenemos grandes futbolistas en el mundo que

aprendieron a jugar fútbol en canchas de tierra con una pelota de trapo. Pelé jugaba en su infancia con una pelota de cuero pesada y dura, y cuando después aparecen las pelotas más modernas y livianas, Pelé "hacía lo que quería" con ellas. Esto es más o menos lo que pasa con los pianos. Cuando se tiene el talento de Martha Argerich, Claudio Arrau o Daniel Barenboim, latinoamericanos que aprendieron y estudiaron en pianos muy distintos en comparación a los de Alemania, Austria o Suiza, se puede lograr mucho. Una pianista chilena muy conocida me dijo una vez en broma: "No me arregles tan bien el piano, porque después me acostumbro, y cuando tengo que ir a tocar a algún lugar en Chile, me voy a encontrar con otra realidad. Es como practicar en un Ferrari y después tengo que salir en un Fiat 600". Suena divertido pero trágico a la vez.

Pensaba en la importancia que tuvo el piano en el siglo XIX. ¿Cuáles eran las condiciones de los pianos europeos? ¿El piano de las Schubertiadas estaría bien afinado y en buenas condiciones? ¿Qué se sabe al respecto?

Los pianos fueron evolucionando, y lo hicieron de la mano de constructores, pianistas y compositores. Siempre cuento la historia de Nannette Streicher, la mano derecha de Beethoven. Es la sexta hija de Johann Andreas Stein, el famoso constructor de pianos y órganos de Augsburgo. Nannette tocaba el piano y cantaba, pero también era constructora de pianos, compositora, profesora de música y escritora. Tocó alguna vez para Mozart. Ella es la que juega un rol muy importante en la evolución de los pianos que Beethoven irá necesitando a lo largo de su vida. Ella arregla el piano para que las teclas se hundan 1 mm más y pueda tocar con más fuerza, la mecánica se adapta a las necesidades personales de Beethoven, las octavas se expanden y así van pasando muchas cosas en esos pianos. En la época de las

Schubertiadas, todos los constructores de Salzburgo o de Viena estaban en la escena misma. Además, eran muchos en aquel entonces. Había competencia, pero también respeto entre ellos. Eso impulsa un gran avance y desarrollo del piano. Tuve la suerte de trabajar con un colega de Salzburgo, preparando un piano de 1875, un Erard que fue construido en Londres, para una grabación. Ir a su taller fue como un viaje en el tiempo.

Retomando tu pregunta, para mí no es fácil ir a escuchar una obra de Beethoven con un piano que fue construido en el año 2022, que no tiene nada que ver con lo que realmente tenía Beethoven cuando componía. Esto me complica, lo mismo sucede al escuchar un Schubert. Dentro de poco va a venir un pianista a grabar Schubert con nosotros, que me dice: "Romina, recuerdo que yo estuve allí y había un piano bien viejo, que quedaba muy bien para tocar Schubert, ¿lo tienes todavía?" Es decir, él no quiere un piano nuevo. Los pianos eran diferentes y no tenían la mecánica que tenemos hoy en día porque estamos hablando de 1830, 1850, Recién entre 1870 y 1880 empieza a aparecer la mecánica como la tenemos el día de hoy, o la placa de hierro fundido, o las cuerdas cruzadas, lo que representa un importante cambio en el desarrollo del piano. Antiguamente las teclas no se hundían tanto, por lo que el sonido era diferente. Liszt llegaba a cortar cuerdas tocando, pero no solamente por tocar muy duro, o mucho. Simplemente era un proceso de aprendizaje, las exigencias iban cambiando, la tensión de las cuerdas era diferente, así como los materiales de la época, la mecánica era diferente. De esta manera comienzan a evolucionar varios factores en el piano: cambiar la medición de las cuerdas, la tensión, la mecánica. Las teclas de Liszt se hundían entre 6 a 7 mm, entonces podía "volar" para tocar sus obras virtuosas. Eso no lo puedes hacer con un piano moderno, en el que la tecla se

hunde 10 mm. Con Beethoven, 6 o 7 mm, con Mozart, 6 mm. Entonces se tocaba muy diferente. Los martillos eran con enchapado de cuero y no eran de fieltro.

“Muchos piensan que hay que tener un oído absoluto para afinar pianos, pensando en que ese proceso se hace “musicalmente”, pero no es así”.

¿Por tanto sonaban muy distinto?

Sonaban muy distinto. Además, en las salas de concierto de la época no entraban 2000 personas como hoy en día. Los escenarios eran más chicos y compactos. Cuando Liszt tocaba, estaba prácticamente entre el público que lo iban a escuchar; tocaba a ras de piso. Las condiciones eran diferentes. La mecánica de los pianos no era la misma a las actuales, las obras que se componían tampoco lo eran, los materiales que se utilizaban para la construcción tampoco eran los mismos. En una clase hablé de las sonatas para piano op. 106, 107 y 109, que Beethoven compone en dos mecánicas diferentes, por un lado, en la mecánica vienesa y por otro, en la mecánica inglesa y suenan totalmente diferentes. Actualmente se tocan las dos en un único piano del año 2020.

Las condiciones en esos años, por supuesto, eran buenísimas, porque los constructores de piano fueron los que desarrollaron prácticamente el piano, como lo tenemos en el día de hoy, de la mano de sus intérpretes y compositores. La mecánica del piano de hace 150 años no ha cambiado prácticamente en nada.

Su inicio lo da Bartolomeo Cristofori en 1698 y luego Sebastián Érard en 1821 cuando inserta la “repetición doble” o “doble escape”. La mecánica la deja tal cual como está hoy en día, y el que la termina de perfeccionar es Henri Herz, con el famoso resorte Herz, que hace posible la repetición de una tecla/nota como la conocemos hoy. Ocurre algo similar con el tema de las afinaciones, antiguamente se afinaba en la tonalidad que se iba a tocar, luego había que volver a afinar en otra tonalidad, antes que apareciera la afinación temperada. Con esta afinación temperada se puede tocar en todas las tonalidades, pero esta afinación es en sí misma produce un alejamiento de las sonoridades naturales.

Actualmente, con relación al uso de las tecnologías como sería el uso de dispositivos electrónicos para la afinación, ¿cuál es tu apreciación al respecto?

El tema de la afinación es muy simple, es ordenar matemáticamente los tonos entre sí para que suenen armónicos, eso es matemático y el que mejor puede calcular eso es una máquina. El problema está en que el piano no lo construyó una máquina, lo construyó un ser humano. Entonces si la octava es 2:1, yo necesitaría una cuerda que tuviera un mismo diámetro pero doblemente larga para que sea una octava. Ahora bien, si tenemos siete octavas en el piano, este alcanzaría un largo de unos 6 metros y las cuerdas colgarían como un cordel. Entonces se tuvo que engrosar las cuerdas para poder acortarlas, pero en este proceso se desplazan los armónicos. El problema con un aparato electrónico es que puede medir la fundamental, incluso los armónicos, pero solo los de una sola nota y luego de la otra, pero no sabe cómo están relacionados entre ellos. En otras palabras: lo sabe matemáticamente, pero “no escucha” esas pequeñas diferencias que se producen al tocarse, por las medidas diferentes que tienen los pianos

de diferentes fabricantes y materiales. Equipar ese pequeño desplazamiento que existe en los armónicos no lo puede hacer un aparato, solamente lo hace el oído, porque el oído lo escucha. Y escucharlo se aprende con el maestro. En ese proceso se tienen que tocar siempre dos teclas al mismo tiempo o si no, no se puede tener una referencia de cómo están los armónicos conectados entre ellos.

Se escuchan los famosos “batimentos”, y todos estos son diferentes en todo el piano, en todos los intervalos. Una quinta bate diferente a una tercera o una cuarta, por ejemplo.

Muchos piensan que hay que tener un oído absoluto para afinar pianos, pensando en que ese proceso se hace “musicalmente”, pero no es así. La afinación del piano se hace con técnica pura (matemáticamente). Todos los intervalos suenan y se armonizan diferente. El aparato es una referencia que mide y me guía, es una muy buena ayuda para no cansarse, pero la afinación la hace realmente el oído humano. No existen los “aparatos electrónicos afinadores de pianos”, sino que existen medidores de frecuencias que miden frecuencias, una a la vez, y tampoco ajusta las desigualdades.

Y como si esto fuera poco la complejidad más difícil de subsanar en la afinación, es el dominio manual absoluto de la llave afinadora. Este factor es esencial, y muchos ignoran este punto. A esto le sigue el proceso final que es coordinar todos los pasos, con una mano se tocan las teclas (es muy

importante el “cómo presionar las teclas”), el oído escucha, el cerebro procesa la información, la otra mano mueve la clavija muy finamente con la llave para llevar la nota a donde el oído lo indica. A lo anterior debo agregar, la nota que se movió debe aguantar por lo menos un concierto, y esto no es nada fácil. Hacer que la afinación resista a los cambios climáticos, afinar con la sala vacía y una humedad relativa diferente a cuando la sala se llena con 1500 personas, alta presencia de condensaciones, las ráfagas de viento al abrir y cerrar puertas, movimiento del piano en el escenario, entre otros aspectos. Todo esto afecta a la afinación. La suma de todos estos factores da como resultado una afinación.

Lo medular es que el afinador electrónico no puede armonizar.

Claro, no lo puede hacer. Pero como decía anteriormente, en ciertas condiciones puede ser útil un dispositivo electrónico. Cuando hay mucho ruido en el ambiente puede ser una buena ayuda, pero debe ir acompañado de la armonización que hace el oído. Además hay otro factor que afecta a la afinación: la presión que se ejerce en las teclas al tocarlas en un contexto determinado y la manipulación de las clavijas de forma precisa. Finalmente, diría que la ciencia de escuchar no es tan complicada como la ciencia de llevar las clavijas y la tensión de la cuerda a tal punto de que el piano suene armonizado como debe sonar y que resista todo un concierto.

ARTÍCULO

Elisa Gayán y Elena Waiss, dos formas de pensar la formación y educación musical a mediados del siglo XX en Chile¹

Elisa Gayán and Elena Waiss, two ways of thinking about musical training and education in the mid-twentieth century in Chile

Por **Amanda Cabeza Gainza**
amanda.cabeza.g@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo estudia el quehacer profesional de Elena Waiss (1908-1988) y Elisa Gayán (1912-1972), poniendo especial énfasis en los proyectos de educación musical de nivel superior que lideraron. En 1940 Elena Waiss fundó y asumió la dirección de la Escuela Moderna de Música, la que desde su creación se estableció como una alternativa a la formación impartida por la Universidad de Chile. Por otro lado, Elisa Gayán en 1960 fundó y asumió la dirección de la Escuela Vespertina de Música, quedando ésta al alero de la institucionalidad de la Universidad de Chile. Este proyecto educativo, al ser gratuito y sin requisitos de ingreso, posibilitó el ingreso de estratos sociales que habían sido marginados anteriormente de dicho espacio.

Las contribuciones de Elisa Gayán y Elena Waiss al campo de la educación musical en Chile fueron realizadas a partir de sus propias prácticas profesionales, las que encarnaron distintas ideologías y nociones en torno a la música y a la educación musical. Las huellas de su quehacer en sus determinados contextos son las que hoy podemos analizar, pudiendo así reposicionar sus trayectorias vitales, determinar su capacidad de agencia y destacar su labor

¹ El presente artículo proviene de la memoria de título “Elisa Gayán (1912-1972) y Elena Waiss (1908-1988), dos proyectos de formación y educación musical a mediados del siglo XX en Chile”, redactado para optar al título de Profesor Especializado en Teoría de la Música, Universidad de Chile (2022). Ambos textos fueron escritos por la misma autora.

Esta investigación fue financiada por el Ministerio de las Culturas, el Arte y el Patrimonio a través de los Fondos de la Música en su convocatoria 2022.

en torno a la educación musical. Como consecuencia de este accionar podremos determinar su incidencia hasta hoy, y así poder ir reconstruyendo la historia de las mujeres en la música en Chile.

PALABRAS CLAVE

Educación musical – Proyectos educativos en el siglo XX – Mujeres.

ABSTRACT

This article studies the professional work of Elena Waiss (1908-1988) and Elisa Gayán (1912-1972), placing special emphasis on higher level musical education projects that were carried out. Elena Waiss in 1940 founded the Escuela Moderna de Música as director, whose creation was established as an alternative to the training offered by the Universidad de Chile. On the other hand, Elisa Gayán in 1960 founded and assumed the direction of the Evening Music School, leaving it at the eaves of the institutionality of the University of Chile. This educational project, being free and without entry requirements, allowed the entry of social strata that had previously been marginalized from said space.

The contributions of Elisa Gayán and Elena Waiss to the field of music education in Chile were made from their own professional practices, which embodied different ideologies and notions around music and music education. The traces of their work in their specific contexts are what we can analyze today, thus being able to reposition their vital trajectories, determine their capacity for agency and highlight their work around music education. Because of this action, we will be able to determine its incidence to this day, and thus be able to rebuild the history of women in music in Chile.

KEYWORDS

Musical education - Educational projects in the 20th century - Women.

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas y dentro de las diversas disciplinas se ha manifestado una línea de trabajo interesada en relevar la figura de las mujeres, contando en la actualidad con diversos aportes desde la historia contributiva y otros desde los estudios de género. Este artículo se relaciona con el primer caso, puesto que se propone relevar el trabajo y quehacer de dos mujeres músicas, Elisa Gayán y Elena Waiss. Si bien ambas mujeres formaron parte del devenir de la música académica en Chile durante el siglo XX y son mencionadas por la historiografía tradicional, no se ha profundizado aún en su labor. En consecuencia, con este trabajo se espera posicionar sus figuras y poner en evidencia los diversos aportes que realizaron, particularmente desde el ámbito de la educación musical.

Se escogieron estas dos mujeres como sujetos de estudio ya que, a pesar de contar con una formación musical inicial de características similares, cada una construyó un devenir diferente a partir de sus propias prácticas profesionales, las que se encarnaron en distintas ideologías y nociones en torno a la música y a la educación musical. Esto se evidencia al observar la orientación de los proyectos que lideraron, siendo ambos de relevancia en el panorama educacional de la época.

Este trabajo se nutre de diversas fuentes de carácter historiográfico y testimoniales. También, gracias al acceso que fue facilitado por el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (CEDIM) es que se pudo acceder a una serie de programas de conciertos del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, en donde Elena Waiss participó como intérprete. Adicionalmente, esta información fue complementada con entrevistas aplicadas a personas que conocieron a ambas mujeres y sus quehaceres musicales profesionales y docentes, específicamente a Fernando Carrasco, Edith Fisher, Lionel Party y Emanuel Calonge.

I. ELISA GAYÁN

Elisa Gayán Contador nació en 1912. Inició sus estudios formales en piano a temprana edad en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación bajo la guía del profesor Alberto Spiking, del cual posteriormente se convirtió en ayudante (Bustos, 2015). No tardó en emprender su vida profesional en el ámbito de la docencia dictando cursos nocturnos para obreros y trabajadores en 1928 en el Conservatorio Nacional ya reformado. Esta experiencia marcó el comienzo de una carrera docente de más de 40 años dentro de esta institución, que en 1929 pasó a ser parte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile². En este lugar ejerció como profesora de cursos de piano, psicología, psicopedagogía, musicoterapia y metodología musical (Bustos, 2015).

2 Consultado el 09 de febrero del año 2023 en <https://artes.uchile.cl/facultad/presentacion/historia>.

Su vínculo e interés por la formación musical se puede observar desde los distintos espacios por los que circuló, siendo uno de ellos la Asociación de Educación Musical, donde Gayán participó como miembro fundador. Esta agrupación, constituida en 1946, nació en el marco de las Jornadas Pedagógico-Musicales celebradas en 1945 en la Facultad de Bellas Artes, donde profesores, estudiantes e intérpretes de distintos lugares del país se reunieron para dialogar y reflexionar en torno a la educación musical en sus diferentes etapas, desde la educación preescolar hasta la universitaria en el contexto de la reforma educacional que se llevaría a cabo. Cabe mencionar que Gayán formó parte de estas jornadas como relatora de dos cursos: "Pedagogía aplicada a la enseñanza musical" y "Utilización de la enseñanza musical del piano" (Editorial, 1945).

Esta agrupación se propuso como trabajo el diagnosticar y buscar soluciones a los problemas inherentes a la educación musical a nivel nacional, congregando actores de los diferentes niveles formativos. Entre las actividades que realizaron se pueden mencionar cursos de perfeccionamiento para el profesorado, la organización de festivales corales escolares a lo largo del país, giras y visitas interescolares e intercambios con otros países, como también actividades musicales vinculantes con la clase trabajadora (*In memoriam*, 1972).

Para promover las diversas actividades que organizaron, este organismo se valió de diferentes medios de difusión, entre ellos la radio y televisión (*In memoriam*, 1972). Adicionalmente, crearon el *Boletín de Educación Musical* a través del Instituto de Extensión de la Universidad de Chile, en donde Elisa Gayán asumió el rol de secretaria, trabajando también en la redacción de diferentes secciones. Este boletín estuvo bajo la dirección de Exequiel Rodríguez y tuvo como fin ser un órgano informativo sobre educación musical para el profesorado de dicha disciplina, entregando a la comunidad las últimas experiencias y métodos de trabajo de mayor aceptación (*Boletín Informativo*, 1947). En 1960 Elisa Gayán asumió la presidencia de este organismo³. Consideramos que esto da cuenta de su labor comprometida con este espacio, habiendo cumplido diferentes funciones a lo largo del tiempo, secretaria, presidenta y relatora de cursos, entre otras.

Como mencionamos al comienzo, para reconstruir el quehacer de esta mujer música, y analizar su devenir e intereses, nos enfocamos en fuentes de carácter testimonial, entre ellas, escritos que hablasen de su labor como también documentos escritos por ella, siendo estos últimos una fuente directa de sus intereses personales⁴. Hasta el momento hemos revisado 18 diferentes documentos escritos por Gayán publicados entre 1946 y 1969 en la *Revista Musical Chilena* que nos aportan en este sentido. En la siguiente tabla hemos dispuesto en orden cronológico las fuentes revisadas.

3 En el In Memoriam escrito por el comité editorial de la *Revista Musical Chilena* da cuenta que fue en 1966 que Elisa Gayán asume la Presidencia de la Asociación de Educación Musical, pero si se revisan las firmas de las publicaciones realizadas por Gayán en la misma revista, se puede ver que en la publicación de 1960 titulada "Actividades de la Asociación de Educación Musical durante 1959" la académica ya firmaba como presidenta de dicha asociación.

4 Con fuentes testimoniales nos referiremos a aquellos escritos que no provienen de la disciplina historiográfica y que representan más bien una visión u opinión personal del autor.

Publicaciones de Elisa Gayán en la *Revista Musical Chilena*

Autor	Título	año	Volumen, número y página
Gayán, Elisa	"Música teatro - sociedad y reforma"	1969	23(108), 3-5.
Gayán, Elisa	"Proyecciones de la música y de la educación musical"	1966	20(96), 61-76
Gayán, Elisa	"Proyección de la Educación Musical en la comunidad"	1964	18(87-88), 68-72.
Gayán, Elisa	"La educación musical y el país"	1963	17(86), 3.
Alarcón, Rolando. Gayán, Elisa	"Segundo Congreso Nacional de Educación Musical. Diciembre, 1963"	1963	17(86), 72-92.
Gayán, Elisa	"Orientación Profesional y las Carreras Musicales"	1960	14(70), 7-21.
Gayán, Elisa	"Educación Musical / Noticias"	1960	13(68), 106-112.
Gayán, Elisa	"Educación Musical Nuestra palabra"	1959	13(64), 83.
Gayán, Elisa	"La Revista Musical Chilena y la educación"	1959	13(63), 3-6.
Gayán, Elisa	"Los X Festivales Corales"	1958	12(61), 94-97.
Gayán, Elisa	"La educación musical en Chile"	1958	12(59), 7-10.
Gayán, Elisa	"La música como elemento de readaptación social de los enfermos mentales (meloterapia)"	1958	12(57), 50-69.
Gayán, Elisa	"La primera Convención de Educadores Musicales"	1948	4(28), 22-27.
Gayán, Elisa	"La enseñanza del piano a los niños"	1947	3(27), 28-31.
Gayán, Elisa	"Labor de la Asociación de Educación Musical"	1947	2(17-18), 33-35.
Gayán, Elisa	"La música, el niño y el kindergarten musical"	1946	2(13), 24-27.
Gayán, Elisa	"Asociación de Educación Musical / noticias"	1946	2(11), 28-29.
Gayán, Elisa	"Las jornadas pedagógico-musicales y la Asociación de educación musical"	1946	1(9), 28-30.

Del total de publicaciones, nueve de ellas corresponden a documentos escritos por Elisa Gayán en representación de la Asociación de Educación Musical, ya sea desde su rol de secretaria o como presidenta. Estos corresponden principalmente a actualizaciones de la asociación o comunicados hacia la comunidad docente. Otras ocho publicaciones fueron realizadas en su rol como académica de la Universidad de Chile, en donde abordó dos temáticas principales. La primera tiene relación a documentos centrados en la enseñanza del piano desde diferentes aristas, y, en segundo lugar, ensayos donde reflexionaba en torno a

la música como práctica situada en un contexto sociocultural determinado. Un ejemplo de esto último es la publicación que realizó en 1958, "La educación musical en Chile" (7-10), donde compartió una reflexión sobre el papel que jugaba la música en la sociedad de aquella época. Expuso que, en su opinión, la enseñanza artística debía dejar la zona de subestimación en la que se encontraba, señalando que aquellas asignaturas estaban íntimamente ligadas al mundo subjetivo de los escolares, ciudadanos del futuro.

Otro documento que nos permite reconstruir el quehacer desarrollado por Gayán es el artículo publicado en 1958 "La música como elemento de readaptación social de los enfermos mentales (meloterapia)". Esta corresponde a una de las primeras investigaciones publicadas dentro del área de la musicoterapia en Chile (Grebe, 1977). En esta publicación Elisa Gayán realiza un análisis bibliográfico sobre los estudios en música y su contribución a la ciencia, para luego dar cuenta de un programa implementado en el Hospital Psiquiátrico de Santiago a partir de 1952, en el cual participó junto a un grupo interdisciplinar de profesionales en distintas áreas. Aquel programa buscó desarrollar aspectos creativos, manuales y artísticos en los pacientes (Gayán, 1958).

A lo largo de su extensa carrera dentro de la Facultad de Bellas Artes, el hito que más destacó fue su nombramiento como decana en 1968, convirtiéndose así en la primera mujer decana de toda la Universidad de Chile. Consideramos que su elección marcó un hito, ya que una mujer, profesora de piano, soltera y sin hijos se ponía por primera vez a la cabeza de la facultad sentando un precedente para las generaciones futuras (Editorial, 1968).

En el marco de esta labor lideró diferentes iniciativas y cambios dentro de la facultad. Entre ellas, reorganizó la carrera de danza, abriendo nuevos cursos de danza infantil, danza académica y danza moderna. En el ámbito de la música, gestionó la apertura de talleres libres en la carrera de composición para facilitar así el ingreso de músicos del ámbito popular y folclórico. Se creó también en su gestión la carrera de Electroacústica y Tecnología en Sonido, actualmente Ingeniería en sonido⁵. Además, fomentó la creación de la carrera de Pedagogía en Educación Musical en las diferentes sedes de la Universidad de Chile a lo largo del país (Bustos, 2015).

Si bien Elisa Gayán inició sus estudios en el ámbito de la interpretación, ejerciendo posteriormente como profesora de piano en el Conservatorio Nacional, ligó su labor fuertemente a los procesos formativos y a la educación concibiendo a la música como un pilar fundamental para el desarrollo social y cultural. Su capacidad de agencia y acción se plasman en las diversas iniciativas que fomentó y lideró. En esta ocasión nos interesa profundizar en la creación de la Escuela Musical Vespertina como un reflejo de su labor.

5 Consultado el 25 de junio del 2022 en <http://artes.uchile.cl/sonido/sobre-el-departamento/resena-historica>.

Escuela Musical Vespertina

En 1960, junto al entonces decano Alfonso Letelier, Elisa Gayán fundó la Escuela Musical Vespertina al alero de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, ocupando el cargo de directora hasta 1968, año en que asume el decanato de la Facultad⁶.

Su primera sede funcionó en la calle San Diego, para posteriormente trasladarse a una casa aledaña a la Facultad. La escuela estuvo enfocada en impartir clases de música de forma gratuita permitiendo así el acceso a este tipo de formación a sectores de la población que antes estaban marginados. Un aspecto que caracterizó a esta escuela es que a los estudiantes no se les solicitaba pruebas de ingreso y las clases eran realizadas con los mismos planes y programas de los cursos regulares de la Facultad, así como también por su misma planta docente (Editorial, 1969). Se impartieron en ella cursos de armonía, contrapunto, orquestación e instrumentación con repertorio que incluía música tanto docta como popular, los cuales funcionaron intensivamente acogiendo en su seno a gran cantidad de miembros de conjuntos que participaban activamente en la escena de la Nueva Canción Chilena, posibilitando así una síntesis entre la música académica de tradición escrita y la música popular (Oporto, 2014).

La formación dentro de esta institución no tenía fines profesionalizantes, sin embargo, en caso de que hubiera alumnos que demostraran destacadas habilidades musicales podían ingresar al régimen diurno de la Facultad, el cual hasta aquel momento era también gratuito, pero contaba con requisitos de ingreso.



Imagen 1 / Sala de clases Escuela Musical Vespertina. Conservado en el CEDIM.

⁶ En 1948 por decreto del Ministerio de Educación Pública se suprime la Facultad de Bellas Artes, dividiéndose en la Facultad de Ciencias, Artes Musicales y de la Representación y la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas. Consultado el 07 de enero del 2023 en <https://artes.uchile.cl/facultad/presentacion/historia.html>.

El perfil que tomó la Escuela Musical Vespertina se relacionó íntimamente con los intereses plasmados por Gayán en sus escritos y que hemos podido reconstruir a partir del análisis de fuentes. Ella concibió a la música como un pilar fundamental para el desarrollo de las personas desde lo psicológico, emocional y social, y en consecuencia de ello participó, fomentó e impulsó espacios en donde el desarrollo de la educación musical tuviese un foco democratizante e inclusivo, como lo fue la Escuela Vespertina de Música.

II. ELENA WAISS

Elena Waiss Band nació en Concepción en 1908. Se trasladó posteriormente a la capital junto a su madre Anna Band, pianista, directora del Conservatorio Católico de Música y Declamación (Guerín, 1928), quien fuera su primera profesora de piano. Inició sus estudios formales de piano en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, inicialmente bajo la tutela de Bindo Paoli para luego continuar sus estudios con Rosita Renard⁷. Waiss se dedicó principalmente a la interpretación del clavecín, impulsada por Domingo Santa Cruz posterior a la visita de Alice Ehlers. Realizó sus primeras incursiones en la docencia dentro la Universidad de Chile siendo primeramente ayudante en el curso de Análisis Musical dictado por Domingo Santa Cruz y abriendo posteriormente su propia cátedra de clavecín (Santa Cruz, 1986).

A diferencia de la carrera que desarrolló Elisa Gayán, vinculada principalmente a los espacios formativos sin ejercer como intérprete, Elena Waiss desarrolló una fructífera carrera vinculada a la interpretación del clavecín, piano y celesta, integrando la Orquesta Sinfónica de Chile por más de 20 años (Giesen, 1988). En este ámbito son diversos los antecedentes que ponen en evidencia su carrera como intérprete; en 1942 ejecutó un programa íntegro de obras para clavecín (Bustos, 2015), en 1944 participó de cuatro conciertos en que destacan las obras de Johann Sebastian Bach interpretadas por Waiss en clavecín. En 1945 participó de un programa interpretando obras para clavecín de diversos compositores y en 1946 inauguró la temporada de conciertos de música de cámara del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, interpretando el Concierto en Re menor, para clavecín y orquesta y la Sonata en Do mayor de Johann Sebastian Bach, entre otras obras. A continuación, se puede observar parte del programa de dicho concierto.

⁷ Rosita Renard (1894-1949) fue una destacada pianista chilena, ocupando un lugar de renombre nacional e internacional. Fue, además, una gran profesora, llegando a ser llamada “maestra”, formando a una potente generación de pianistas en Chile (Bustos, 2015).



Imagen 2 / Programa de mano del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. 6 de mayo de 1946. Conservado en el CEDIM.

En 1952 Elena Waiss participó de los “Terceros Festivales de Música Chilena” en el Teatro Municipal de Santiago, siendo pianista en los conciertos de cámara. El último registro que obtuvimos de su participación como intérprete fue en 1953, en los Conciertos de música contemporánea en el Salón Sur del Hotel Carrera, en donde la Asociación Nacional de Compositores junto a la filial chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y con la colaboración del Instituto de Extensión Musical, organizaron cinco conciertos de música contemporánea. En ellos Elena Waiss interpretó el clavecín en una obra de Goffredo Petrassi, *Sonata Da Cámara para clavecín y diez instrumentos* (Editorial, 1954). Gran parte de los antecedentes recabados sobre su faceta de intérprete fueron gracias a los programas de conciertos que se conservan actualmente en el CEDIM⁸.

Por otro lado, en relación al ámbito de la educación musical, Waiss realizó diversos aportes enfocados principalmente en el aprendizaje del piano, creando tres textos en coautoría con René Amengual, ellos son: *Mi amigo el piano* (1947), *Selección de clásicos* (1950) y *Los Maestros del clavecín* (1954). El texto *Mi amigo el piano* es un método para la iniciación del estudio del instrumento ampliamente difundido, tanto en Chile como en el extranjero,

⁸ Hasta el momento se ha logrado dar con ocho diferentes programas de conciertos del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile que comprenden desde el año 1944 a 1953.

habiendo sido reeditado en al menos en 17 ocasiones desde su publicación⁹. Los textos *Selección de clásicos* y *Los maestros del clavecín* son dos compilados de repertorio que abarca el periodo clásico en el primer caso, y barroco en el segundo. Ambos textos fueron diseñados para ser estudiados durante el primer y segundo año del intérprete inicial.

Además, en 1966 Elena Waiss editó un segundo volumen de *Los Maestros del Clavecín*. En palabras de Edith Fischer, quien fue entrevistada para la realización de esta investigación, la creación de estos textos de estudio produjo dos efectos positivos, ya que, en primer lugar, en ese momento no había acceso a repertorios de nivel inicial para estos periodos y, en segundo lugar, facilitó al estudiante tener todo el repertorio a estudiar en un solo documento (Edith Fisher, entrevista realizada el 19 de agosto del 2021).

A través de los antecedentes que logramos recabar, observamos que la faceta de intérprete de Elena Waiss desembocó en un interés por los procesos formativos desde el instrumento, lo que es visible a través de la creación de los textos para la enseñanza del piano que mencionamos anteriormente. En esa misma línea y a partir de aquellos intereses es que Elena Waiss crea la Escuela Moderna de Música, su obra más representativa y perdurable.

Escuela Moderna de Música

La Escuela Moderna de Música fue fundada en 1940 por Elena Waiss, junto a Juan Orrego Salas, Olga Solare, René Amengual y Alfonso Letelier, asumiendo Waiss la dirección de esta institución hasta su fallecimiento en 1988. Según Juan Orrego Salas, más allá del aporte de cualquiera de sus fundadores, fue Elena Waiss quien posibilitó que este plantel educacional siguiera vigente hasta la actualidad (Editorial revista *Resonancias*, 1999). Si bien era común encontrar distintos conservatorios durante la primera mitad del siglo XX, fue la Escuela Moderna de Música la primera institución que se fundó posterior a la reforma del Conservatorio que logró hacer contrapeso a la educación impartida por la Universidad de Chile.

Con respecto a los motivos que fomentaron la realización de este proyecto, según el testimonio de Edith Fischer, Elena Waiss pensó que era mejor tener una institución organizada, donde prevaleciera un ambiente de aprendizaje y existieran planes y programas para organizar los contenidos, en vez de realizar clases particulares. (Edith Fisher, entrevista realizada el 19 de agosto del 2021). Vivien Wurman coincidió con este análisis, ya que afirmó que existía la necesidad en el ambiente musical de la época de acoger a profesores de música, algunos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y otros que ejercían su profesión en sus domicilios o visitaban a sus alumnos en sus hogares.

En aquella época la enseñanza privada se realizaba en la casa de los alumnos, lo que hacía muy poco apropiado el trabajo del músico. Difícil era llevar a cabo un programa de estudios conducente a profesionalizar al instrumentista, quien abordaba el estudio del instrumento sólo como una afición, en la mayoría de los casos (Editorial revista *Resonancias*, 1999).

9 Consultado el 07 de enero del 2023 en <https://www.worldcat.org/es/formatseditions/39365321?limit=10&offset=1>

Esta escuela, de régimen privado, ofreció un horario alternativo a la propuesta del plantel estatal, entendiendo que muchos de los estudiantes se encontraban en etapa escolar por lo que debían completar aún su educación general. Otro aspecto que destacó de esta iniciativa fue que no existían restricciones de edad para su ingreso, por lo que esta escuela se presentó como una alternativa a lo que ofrecía la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (Bustos, 2015).

Inicialmente la Escuela Moderna estaba ubicada en una edificación en la calle Vidaurre y no exigía examen de admisión. Sin embargo, producto de la demanda de matrículas, debieron trasladarse en sucesivas oportunidades e integrar dichos exámenes. Luego de residir en Vidaurre cambiaron su dirección a San Ignacio con Alameda, también en la comuna de Santiago centro. Posteriormente, en 1969, se trasladaron a Providencia, en la calle Pío X.

Con respecto a las dinámicas de aprendizaje que se desarrollaron en la Escuela Moderna, el testimonio de Lionel Party destacó la posibilidad que les entregaba esta de tener más de una clase a la semana, apuntando hacia la sistematicidad y exigencia dentro de su organización. Añade que esta exigencia y sistematicidad se veía reflejada también en la realización de certámenes cada dos meses, además de la realización de los exámenes finales (Lionel Party, entrevista realizada el 26 de agosto del 2021). Por otro lado, Edith Fisher destacó la implementación de un sistema de grabaciones a través de discos de cartón, en donde se grababa a los estudiantes para documentar así su avance año a año. Otros elementos característicos de la formación de esta escuela son declarados en su página web: la introducción de la *técnica Arrau* en piano, la ampliación del repertorio y la importancia del respeto a la partitura original. Debido a lo anterior es que se incorpora el concepto de “moderna” en el nombre de la escuela, ya que surge como un espacio actualizado tanto en tecnologías como metodologías en relación con otros espacios formativos¹⁰.

Este perfil enfocado en la excelencia y el desarrollo técnico que caracterizó a la Escuela Moderna creemos que se corresponde con los intereses de Elena Waiss. Aun cuando ella no dejó testimonio escrito de sus intereses o pensamientos, por medio del análisis de las opiniones de quienes la conocieron hemos podido identificar algunos aspectos de su quehacer como música e intérprete. Entre ellos, su interés por los procesos formativos y el desempeño técnico en torno al instrumento, los cuales creemos son una consecuencia de su experiencia vital y concepción del quehacer musical.

Los proyectos de educación musical de Elisa Gayán y Elena Waiss respondieron a diferentes necesidades e intereses. Por el lado de la Escuela Musical Vespertina se puede observar un enfoque más inclusivo, esto considerando que históricamente la educación musical estuvo ligada a sectores socioeconómicos acomodados. Esta institución aportó en democratizar el acceso a la educación musical, posibilitando el ingreso a otros sectores de la población que antes se habían visto marginados, concretamente a través de una educación gratuita que no solicitaba exámenes de admisión. Además, esta educación cumplía los estándares de la Universidad de Chile, ya que usaban los mismos planes y programas impartidos en la Facultad de Ciencias, Artes Musicales y de la Representación. Esta inclusión también se pudo observar

¹⁰ Estos principios son declarados en la visión y misión de la Escuela Moderna en su página web. Consultado el 07 de enero del 2023 en <https://emoderna.cl/>

en la apertura hacia repertorios populares, siendo considerado en igual medida con respecto al repertorio docto. El perfil de esta institucionalidad se condice con el perfil que pudimos reconstruir de Elisa Gayán, una persona interesada en el desarrollo de la educación musical como un pilar fundamental para el desarrollo social y cultural. Por otro lado, la Escuela Moderna de Música fue una institución de origen privado que aportó al panorama de musical de la época ya que posibilitó la diversificación de enfoques dentro de la educación musical, siendo la primera institución que le hizo el contrapeso a la educación impartida por la Universidad de Chile. Esta formación estuvo enfocada principalmente en el rol del intérprete, caracterizada por su alta exigencia y la búsqueda de la excelencia en la ejecución, lo cual se relaciona con el perfil que logramos reconstruir de Elena Waiss, enfocado en el desarrollo técnico y la ejecución de las obras teniendo como referente la figura del compositor.

En cuanto al devenir y situación actual de ambas iniciativas, podemos comentar que la Escuela Moderna de Música sigue en funcionamiento, contando actualmente con tres sedes. En la actualidad ha implementado nuevas carreras y menciones, contando también con pre-universitarios en música, danza y programas de educación continua. La administración de la Escuela Moderna de Música está bajo la Fundación para la Educación y la Cultura Valentín Letelier, institución creada para la administración económica de la Universidad Andrés Bello. Con respecto al devenir de la Escuela Musical Vespertina, ésta suspendió sus funciones después del Golpe de Estado en 1973. Actualmente existe la Academia de Extensión Musical, la que nace en 1996 como una instancia para estudiantes que desean incursionar en la formación musical de manera no profesionalizante. Sin embargo, no concebimos este espacio como una continuación del proyecto educativo de Elisa Gayán, ya que no representa los intereses del proyecto inicial.

Con relación a las figuras de Elena Waiss y Elisa Gayán podemos decir que, si bien ambas son conocidas dentro del ámbito musical, no se ha profundizado en los diversos aportes que realizaron en esta materia. En el caso de Gayán, al no tener continuidad las iniciativas que lideró, sus aportes quedaron relegados de la historiografía tradicional. Por otro lado, en el caso de Waiss, la continuidad de sus proyectos, como la Escuela Moderna y la utilización aún en el presente de sus métodos de piano ha permitido que su nombre figure aún en la actualidad, pero ha limitado su quehacer a las iniciativas mencionadas, dejando de lado su legado y labor como intérprete.

Por último, cabe destacar que ambos proyectos son una muestra del accionar y liderazgo de ambas mujeres, quienes a partir de sus propias herramientas y conocimientos lograron plasmar de manera concreta su quehacer e intereses en la música.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Rolando y Elisa Gayán. (1963). "Segundo Congreso Nacional de Educación Musical. Diciembre, 1963". *Revista Musical Chilena*, 17(86), 72-92.
- Bustos, Raquel. (2015). *Presencia de la Mujer en la Música Chilena*. Santiago de Chile: Librosenred.
- Editorial, Comité. (1999) "Elena Waiss (1908-1988). Una mujer en la música chilena". *Resonancias*, 3(4), 35-47.
- Editorial, Comité. (1972). "In Memoriam". *Revista Musical Chilena*, 26(118), 96.
- Editorial, Comité. (1968). "Elección de Decano y Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales". *Revista Musical Chilena*, 22(104-1), 103-104.
- Editorial, Comité. (1968). "Editorial". *Revista Musical Chilena*, 23(109), 3 - 5.
- Editorial, Comité. (1954). "Conciertos". *Revista Musical Chilena*, 9(44), 58 - 95.
- Editorial, Comité. (1945). "Informaciones y noticias". *Revista Musical Chilena*, 1(5), 71 - 77.
- Editorial, C. (1945). "Informaciones y noticias". *Revista Musical Chilena*, 1(5), p. 71 - 77. "Falleció la señora Elena Waiss". *La Epoca*. 23 may. 1988. 21.
- Gayán, Elisa. (1969). "Música teatro - sociedad y reforma". *Revista Musical Chilena*, 23(108), 3-5.
- . (1966). "Proyecciones de la música y de la educación musical". *Revista Musical Chilena*, 20(96), 61-76.
- . (1964). "Proyección de la Educación Musical en la comunidad". *Revista Musical Chilena*, 18(87-88), 68-72.
- . (1963). "La educación musical y el país". *Revista Musical Chilena*, 17(86), 3.
- . (1960). "Orientación profesional y las carreras musicales". *Revista Musical Chilena*, 14(70), 7-21.
- . (1960). "Educación Musical: Noticias". *Revista Musical Chilena*, 13(68), 106-112.
- . (1959). "La Revista Musical Chilena y la educación". *Revista Musical Chilena*, 13(63), 3-6.
- . (1959). "Educación Musical: Nuestra palabra". *Revista Musical Chilena*. (Enero), pp. 83. En línea.
- . (1958). "Los X Festivales Corales". *Revista Musical Chilena*, 12(61), 94-97.
- . (1958). "La música como elemento de readaptación social de los enfermos mentales (meloterapia)". *Revista Musical Chilena*, 12(57), 50-69.
- . (1958). "La educación musical en Chile". *Revista Musical Chilena*, 12(59), 7-10.
- . (1948) "La primera Convención de Educadores Musicales". *Revista Musical Chilena*, 4(28), 22-27.
- . (1947). "Labor de la Asociación de Educación Musical". *Revista Musical Chilena*, 2(17-18), 33-35.
- . (1947). "La enseñanza del piano a los niños". *Revista Musical Chilena*, 3(27), 28-31.
- . (1946). "Asociación de Educación Musical". *Revista Musical Chilena*, 2(11), 28-29.

- . (1946) "Las Jornadas Pedagógico-Musical y la Asociación de Educación Musical". *Revista Musical Chilena*, 1(9), 28-30.
- . (1946). "La música, el niño y el kindergarten musical". *Revista Musical Chilena*, 2(13), 24-27.
- Giesen, Álvaro. (1988). "Elena Waiss Band (1909-1988)". *Revista Musical Chilena*, 42(169), 125-127.
- Grebe, Maria E. (1977). "La musicoterapia en Chile". *Revista Musical Chilena*, 31(139-1), 5-19.
- Guerin, Sara. (1928). *Actividades femeninas en Chile*. Santiago: Imprenta y litografía La Ilustración.
- Oporto, Lucy. (2014). *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Comp. Eileen Karmy y Martín Farías. CEIBO Ediciones.
- Rodríguez, Exequiel. (1947). *Educación Musical. Boletín informativo de la Asociación de Educación Musical*.
- Santa Cruz, Domingo. (2008). *Mi vida en la música*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Vivando, Ida. (1972) "In Memoriam". *Revista Musical Chilena*, 26(118), 99-100.

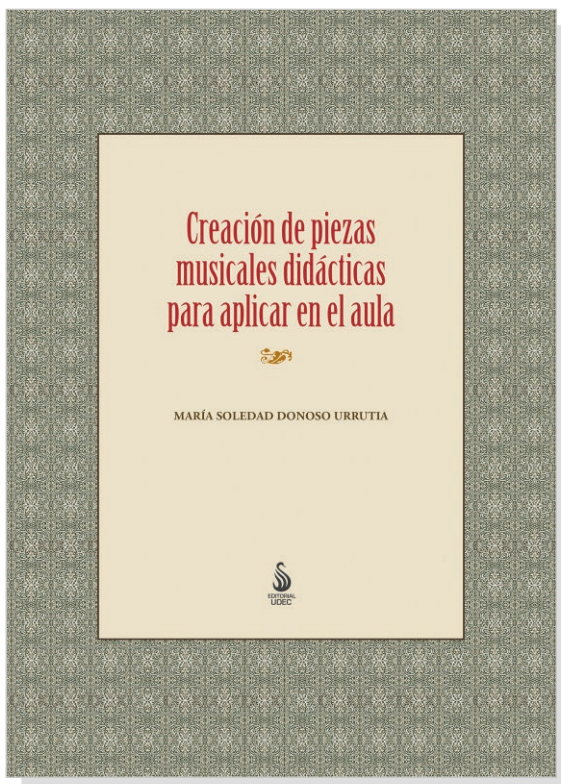
RESEÑA

Creación de piezas musicales didácticas para aplicar en el aula

María Soledad Donoso Urrutia

Editorial Universidad de Concepción. Impresión: Trama impresiones S.A.

Primera edición-noviembre 2022. ISBN 978-956-227-536-1



El libro de María Soledad Donoso, *Creaciones de piezas musicales didácticas para aplicar en el aula*, corresponde principalmente a una recopilación de obras propias de la docente creadas con fines pedagógicos.

Lanzado en abril del presente año por la Editorial UdeC, de la Universidad de Concepción, corresponde a un texto didáctico que, desde su materialidad y su propuesta gráfica, permite una fácil utilización. El texto con sus 78 páginas está organizado en tres partes. La primera de ellas, **Piezas didácticas para piano**, contiene 61 piezas cuyo eje conductor es el ritmo. Esta sección presenta extractos breves pensados para el trabajo de memoria musical oral, por lo que se invita a los docentes a cocrear con relación a sus propios medios y motivaciones, incorporando tempos, dinámicas, juegos tímbricos y repeticiones a su consideración. Este material está pensado para el ejercicio pedagógico en los primeros niveles de formación; por lo mismo, encontramos principalmente piezas escritas en compases simples y compuestos, aunque también se han elaborado materiales y problemáticas más complejas como el compás mixto. Su ordenación va en relación con la complejidad rítmica, comenzando con figuras simples llegando a presentar en

las últimas creaciones divisiones a la fusa, ritmos compuestos como tresillo de dos tiempos y cuatrillo. También hay una preocupación por preparar contenidos melódicos específicos como escalas o arpeggios.

La segunda parte, **Dictados a dos y tres voces**, consta de 14 dictados en diferentes contextos métricos, ordenados según su dificultad rítmica, textural y melódica. Se ha procurado un diálogo siempre gentil y equilibrado entre las voces. También se ha cuidado el desarrollo auditivo de los estudiantes mediante el uso de motivos acotados en cada dictado, piezas breves y a una distancia entre las voces que ayude y facilite al desarrollo auditivo. La densidad de la textura contrapuntística y la incorporación de voces se va desarrollando poco a poco.

En la última sección titulada **Cánones**, se expone una selección de 14 creaciones individuales, grupales y colectivas, producidas por estudiantes de segundo año de diversas generaciones de la carrera de Pedagogía en Educación Musical de la UdeC. Todas las canciones, trabajadas con textos lúdicos pensados para diferentes niveles escolares, elaboran una problemática rítmica específica común, la síncope. Estructuralmente, todos los cánones comparten la misma métrica de cuatro cuartos, organizados en seis compases con un patrón armónico basado en cuatro acordes, que se repiten cada dos compases. La autora hace una recopilación del material de diferentes generaciones de estudiantes, mostrando creaciones que abarcan desde el 2014 al 2020, año de la génesis de este texto. Todas las canciones corresponden a cánones a tres voces que comparten la misma estructura formal y otros aspectos rítmicos fundamentales. Todas fueron creadas con una finalidad didáctica, pero cada una de estas melodías es única, lo que finalmente nos brinda una entretenida variedad de temáticas y dificultades.

Todas las creaciones que constituyen este libro nos muestran por sobre todo el resultado de un aprendizaje a través de la creación lúdica, dialógica e integradora, pudiendo afectar e incidir en la formación de jóvenes estudiantes que se aprontan a la práctica profesional en docencia musical, promoviendo el amor al hacer música, para otros y con otros.

Carola Bravo G.
carobrav@udec.cl

NOTA

IX Seminario Nacional de Educación Musical y VIII Celebración del día de la Educación Musical



El IX Seminario Nacional de Educación Musical y VIII Celebración del día de la Educación Musical, subtítulo **“La educación musical como derecho humano. Memoria y legado artístico musical en las aulas de Chile”**, se realizó en la Universidad de La Serena, en la ciudad de La Serena, entre el 25 y 27 de mayo de 2023, organizado por el Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), la Facultad de Humanidades y el Departamento de Música de dicha universidad.

El jueves 25 se llevó a cabo la inauguración del evento con la conferencia, **“El largo camino de la Educación Musical Chilena”**, a cargo del Dr. Carlos Sánchez Cunill. Luego, se presentó una muestra musical efectuada por el Ensamble de Bronces del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, bajo la dirección del profesor Martín Herrera Mauad.

Más tarde se dictó la ponencia, **“Historia de las bandas instrumentales en Chile”**, presentación correspondiente al dossier de Investigación de la Corporación de Fomento de Bandas Musicales Estudiantiles de Chile (CORFOBAE CHILE). Al mismo tiempo, se realizaba de forma paralela el taller **“Estrategias para el desarrollo del canto democrático en la sala de clases”**, a cargo de Cecilia Pérez Flores. Posteriormente, se presentó la ponencia, **“Propuestas didácticas: educar en la cultura tradicional a través del juego”**, a cargo de Hugo Ávila Escobar.

En la jornada de la tarde, se realizaron dos talleres en forma paralela, el primero de ellos, **“Elaboración de proyectos musicales de aula para enseñanza básica y media”**, a cargo de Lorna Palma Álvarez y **“La lengua de la tierra, repertorio para la infancia desde la mirada indígena”** a cargo de Lincoyán Berríos González.

Finalmente se cierra el día con una muestra musical de la Banda Sinfónica Juvenil Escuela Experimental de Música Jorge Peña Hen, bajo la dirección de Sergio Fuentes.

La segunda jornada comienza con la conferencia, “**Educación Musical en Derechos Humanos: desafíos y oportunidades**”, impartida por el Dr. Rolando Ángel Alvarado del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado y miembro de la International Society for Music Education (ISME). En términos generales, en dicha conferencia se señala la vinculación de la educación musical y la labor de Jorge Peña Hen y su posicionamiento respecto de los derechos humanos en el sentido de que su iniciativa fue abierta a todos los sectores, especialmente a los más vulnerables. Además, se abordaron los desafíos y oportunidades en torno a los derechos humanos, entendidos como la dignidad humana: igualdad de oportunidades, deshumanización/humanización y retribución ambiental, explotación-derechos y su relación con el cambio climático. Respecto a las oportunidades, y con relación a lo que establece Ángel Alvarado, entre la educación musical y los derechos humanos indica la presencia del pensamiento crítico y complejo y favorece las identidades socio-musicales en el sentido de la socio-construcción del aprendizaje. En la misma línea, plantea la idea del activismo, es decir, una movilización en pro de tomar acciones para intentar cambiar las cosas.

Según el conferencista el Premio Nacional de Educación 2017, Abraham Magenzo, define la educación en derechos humanos como una instancia para problematizar y aceptar nuestros síntomas o problemas como una posibilidad para la transformación. En la misma línea, Ángel Alvarado señala que existe la idea de la formación humanista planteada por Magenzo. Siguiendo la idea de la transformación, se plantea la idea de salir del discurso para implementar cambios, concretar a través de la acción mediante la intervención del territorio.

Por otra parte, la dimensión temporal como un componente germinador es un elemento que, si bien latente, se hizo patente en la labor de Peña Hen. La Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (FOJI) se inspiró en Peña Hen, y a nivel internacional, influyó en el desarrollo posterior del sistema de orquestas juveniles de Venezuela y el resto de Latinoamérica.

En la ronda de preguntas y comentarios, una intervención respecto del fenómeno Peña Hen, señaló que el legado del maestro es mucho más profundo que solo la conformación de orquestas. Los estudiantes que participaron en dichas orquestas, valoran y manifiestan que la experiencia les ha sido significativa en su formación integral, tanto en lo humano como en el ámbito profesional. En otra intervención se observó la necesidad de profundizar en la reflexión pedagógica respecto del trabajo de Peña Hen, más que referirse a aspectos periféricos ajenos a la praxis musical. Se cierran las intervenciones con el comentario final de que es necesario materializar el pensamiento en la acción o canalizar las propuestas en la praxis.

Luego, se presenta una muestra musical a cargo de una agrupación proveniente de la comuna de Lautaro, conformada por tres violines, mandolina, bajo, bombo legüero, guitarra, cajón peruano, batería y un coro de trece voces mixtas juveniles, quienes interpretaron varios arreglos basados en ritmos nortinos con una armonía de mixtura tonal-modal.

Posteriormente en la conferencia, **“El ritmo musical en la educación básica. Claves para la práctica rítmica en la educación primaria”**, el Dr. José Álamos de la Universidad Católica Silva Henríquez, trató algunos conceptos clave utilizados en su investigación doctoral, tales como el tiempo, el aprendizaje musical y los procesos cognitivos relativos al ritmo.

El objetivo de esta investigación era conocer cómo los profesores trabajaban el aspecto rítmico en cursos de 3° y 4° año básico. Este estudio corresponde a una investigación cualitativa que mediante grupos focales abordaron cinco temáticas específicas: pulso, metro, patrones y figuras rítmicas, movimiento corporal y lenguaje verbal.

Uno de los aspectos fundamentales de este trabajo es el concepto de ritmo: pulso (isocronía), tempo (rasgos específicos), metro y acentuaciones y agrupación y patrones. El autor de esta investigación señala que, en su conjunto, son los factores fundamentales en el procesamiento cognitivo de la información rítmica. También habló del movimiento y el lenguaje corporal, y cómo el pulso, arcaico e intuitivo (universal rítmico) plantea una regularidad y cómo el sistema nervioso es parte fundamental de la percepción de este fenómeno.

Más adelante, el autor señala que existen ciertas teorías predictivas: la teoría del reloj interno, la teoría de atención dinámica; luego de esto, se plantea la idea de la sincronización de grupos humanos y el tema de la expectativa. Asimismo, se vincula lo anterior con el procesamiento cognitivo para la didáctica del ritmo.

A continuación se dictó la conferencia, **“Comprender la música: formación, conceptualización y propuestas didácticas para las necesidades contemporáneas de la disciplina”**, a cargo de Camilo Arredondo Castillo. En esta instancia se abordan los usos y funciones de la música. La música popular es de alguna manera un producto que se sostiene en el registro fonográfico, texto, prensa especializada, difusión, reflexión, branding, concepto que se refiere a la parte publicitaria que no es musical propiamente tal, distribución audiovisual y puesta en escena. Se habla también del concepto de referentes: tener referencia de algo para saber cómo suena un estilo. La grabación; el uso de sampler (producción discográfica que se traduce como muestras; tomar muestras sonoras para generar una nueva, es decir, una misma base con dos productos distintos). El otro tipo de sampler es el uso de otra base dentro de una principal que acompaña al discurso de forma paralela. También, el uso de efectos se constituye en parte del proceso de composición. Respecto de los registros fonográficos y su relación triádica, el ponente lo

vincula con el planteamiento de Jean Jacques Nattiez, en *Música y discurso* (1987, a saber, nivel poiético (composición), nivel neutro (partitura/fonograma) y nivel estésico (audiencia).

Concluye la jornada con la presentación de la Orquesta Sinfónica Latinoamericana del Colegio Pedro Aguirre Cerda de La Serena, bajo la batuta de Juan Ricardo Tabilo. En esta orquesta se integran además de los instrumentos propios de una agrupación sinfónica, diversos instrumentos tradicionales (instrumentos latinoamericanos), además de batería e instrumentos electrónicos. Esta agrupación, perteneciente a la Corporación de Orquestas Latinoamericanas de Chile (COLCHI), durante la gira efectuada en 2018 en España y Francia, rindieron homenaje a Víctor Jara y Jorge Peña Hen. La propuesta artística de la agrupación releva el rescate del patrimonio chileno. Plantean una resignificación de un repertorio ya conocido en la idea de la identidad dinámica cultural. Dan cuenta de esta propuesta arreglos de composiciones tales como, *Socorama* de José Segovia y G. Delgado (Arak Pacha), *Lo mío se va perdiendo* de Osvaldo Torres y Roberto Márquez (Illapu), *Juana Azurduy* de Ariel Ramírez y Félix Luna, selección de caporales de varios autores, entre otras.

En la tarde de ese día, se desarrolló el taller, “**Etnografía y Paisaje Sonoro**”, a cargo de Andrés Rivera Fernández, de la Universidad de Valparaíso. El autor plantea la idea de que el arte sonoro corresponde al cruce entre el entorno sonoro y las ciencias sociales. Como aproximación al fenómeno, se propone un diseño didáctico desde la etnografía.

El ponente señala que la visión cultural es la que permite entender desde dónde se está planteando la idea. ¿Desde dónde me posiciono? ¿Qué nos pasa con la música? ¿Cómo se genera un mundo sonoro en interacción con un mundo social? Pareciera ser que la energía que anima ese proceso es la interacción entre la identidad de mi creación y el capital cultural que va configurando la misma. En la misma línea, una especie de horizonte simbólico podría explicar la delimitación de las divergencias que subyacen en el capital cultural particular de cada individuo.

La jornada finaliza con la presentación Orquesta Sinfónica Juvenil Jorge Peña Hen, bajo la dirección del académico, Ricardo Muñoz Bórquez.

En la última jornada del evento, la Dra. Valeska Cabrera Silva del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, dictó la conferencia, “**Historia e impacto de la Escuela Experimental de Música Jorge Peña Hen (1965 -2022)**”. En ella se refirió al proceso de gestación de la Escuela y del impacto que esta tuvo en las décadas de 1950 y 60, donde se planteaba el desafío del acceso universal de la práctica musical. Por otro lado, se observa que en la enseñanza de la música faltaba más formación y preparación por parte de los docentes. Además, se comenta que la formación de los músicos profesionales, era una enseñanza de acceso limitado y elitista.

El germen de los proyectos de Jorge Peña Hen surge en su pasantía por USA. Luego de sus observación, comprende la necesidad de focalizarse en la formación de los niños en el sistema escolar. En 1965, se funda la Escuela Experimental de Música de La Serena. En jornada doble, el currículum tradicional se impartía por profesores normalistas y la formación musical por profesores del conservatorio. Peña Hen tenía claras aspiraciones humanistas y una fuerte convicción en cuanto a la formación de un ciudadano integral, considerando la práctica orquestal como parte de esa formación. Una de sus metas era la descentralización del país conformando orquestas en el norte y sur del territorio.

Se releva los valores adquiridos por parte de quienes tuvieron la experiencia de participar y de ser formados a partir de la práctica orquestal, valores que van más allá de la formación musical propiamente tal, como la adquisición de ciertos hábitos, valores, habilidades sociales, el respeto, la empatía, la tolerancia y el trabajo en equipo.

El trabajo en el aula era fundamental para Peña Hen. Su metodología integraba a todos los niños aunque estos tocaran solo una nota. Con un enfoque didáctico-motivacional se dedicaba a cada niño atendiendo a sus particularidades.

A continuación se presentó el taller, **“Didáctica del canto en la primera infancia”**, dictado por Luz María Saitúa y Lorena Rivera, ambas integrantes del Grupo Acuarela. Las ponentes manifestaron la importancia de hacer cantar a los niños en un registro que se adecúe a sus posibilidades para facilitar la participación y experiencia musical. Este taller se caracterizó por la participación activa de todos los asistentes en diferentes actividades.

Posteriormente se realiza una muestra musical por la Academia de Música Antigua Latinoamericana y Europea del colegio Patrona Señora de Lourdes, provenientes de la comuna de La Florida de Santiago, dirigida por el Sr. Mario Montano Angulo.

Finalmente, se inaugura la oficina regional FLADEM-Coquimbo, y como cierre del evento se lleva a cabo un homenaje al maestro Jorge Peña Hen, a cargo de la Banda Sinfónica Juvenil del colegio Bicentenario de las Artes Eliseo Videla Jorquera de la ciudad de Ovalle, dirigida por el profesor Rodolfo Alcayaga.

Cabe destacar que el evento contó con la presencia de varios académicos y estudiantes de la Escuela de Música de la Universidad de La Serena, los cuales realizaron una ardua labor de gestión y logística para que este seminario pudiera llevarse a cabo de principio a fin sin contratiempos. Se observó una impecable organización y puntualidad en cada una de las presentaciones, cumpliéndose a cabalidad los objetivos propuestos por dicha entidad.

Juan Sebastián Vergara
jsvergara@uchile.cl

NORMAS PARA LOS AUTORES

Revista Átemus recibe propuestas de publicación en forma de artículos de investigación, de carácter original e inédito, ensayos y reflexiones, así como reseñas de libros, discos o eventos académicos, los cuales deben adscribirse a las normas de publicación de la revista.

Los trabajos propuestos son evaluados según la modalidad doble ciego, por pares investigadores, pudiendo ser aprobados, aprobados con reparos o rechazados para su publicación. Aquellos que presenten reparos, tendrán treinta días para acoger las sugerencias. Los que no se adscriban a las normas de publicación de la revista serán rechazados.

Toda publicación que esté en proceso de edición en *Revista Átemus* no podrá estar sujeta a procesos simultáneos de evaluación en otros medios. En caso de requerirse un evaluador específico, éste será consultado dentro de los colaboradores de la revista.

Los criterios generales de evaluación son los siguientes:

- Originalidad del tema propuesto.
- Adecuación a la línea editorial de la revista.
- Rigor científico tanto en la elaboración como en las conclusiones: reconocimiento obligatorio de fuentes bibliográficas; consistencia y fiabilidad; honestidad en el uso de la información; equilibrio e imparcialidad en las reseñas (notas, reseñas, resúmenes de tesis); reconocimiento de aquellos que hayan enriquecido el trabajo presentado.
- Cumplimiento a los requisitos de edición de la revista.

Todas las propuestas de publicación deberán hacerse mediante la plataforma de la revista, además de ser enviadas en adjunto al correo electrónico revistaatemus.artes@uchile.cl, indicando en el cuerpo del correo la identificación del emisor; su filiación institucional; breve reseña curricular; y el tipo de propuesta de publicación.

Revista Átemus acepta trabajos en castellano y portugués.

NORMAS DE ESTILO

Los artículos se presentarán con una extensión máxima de 20 páginas, tamaño carta e interlineado sencillo, incluyendo bibliografía y ejemplos. Las experiencias pedagógicas, reflexiones y experiencias profesionales interdisciplinarias no podrán sobrepasar las diez páginas.

Los artículos deben remitirse en formato Word con tipografía Times New Roman tamaño 12.

Los autores deberán agregar su correo electrónico y su filiación institucional al final de su trabajo.

Cada trabajo debe incluir resumen en castellano e inglés más tres a cinco palabras clave, con una extensión máxima de 250 palabras.

El material gráfico debe remitirse con una resolución mínima de 300 ppp.

Los ejemplos musicales deben enviarse en el cuerpo del texto y en archivo aparte, en formato jpg o tiff y con una resolución de 300 ppp como mínimo, señalando claramente su ubicación dentro del texto.

TABLAS Y FIGURAS:

Todas las figuras deberán incluir su respectiva descripción, de forma centrada y bajo la figura, señalada con numeración correlativa:

Ejemplo:

Figura 1: Secuencia armónica de dominantes secundarias

Las tablas deberán estar presentadas con un título, centrado y sobre la tabla. Deberán estar numeradas de forma correlativa, pero de manera independiente a las figuras.

CITAS TEXTUALES Y PARÁFRASIS:

Las citas textuales de menos de 40 palabras deben escribirse entre comillas dentro del cuerpo del texto, señalando a continuación, entre paréntesis, el apellido del autor, el año de publicación de la cita y el número de página.

Ejemplo:

“Basta con obtener del niño que se mantenga derecho, que cante suavemente con su ‘voz linda’ y no con la ‘fea’ que adopta en algunos momentos” (Willems, 1968:64).

Las citas de 40 palabras o más se escribirán sin comillas, en tamaño 10 y párrafo aparte. Con margen izquierdo y derecho reducido en 1,5 cms. con respecto a los márgenes externos.

Ejemplo:

Partiendo de la experiencia poética y campesina del Canto a lo Divino, habría que apuntar que dicha espiritualidad se alimenta de una tradición juglaresca de origen medieval, que, recogiendo la cultura popular carnavalesca, y, al mismo tiempo, un cristianismo de raigambre franciscana, ha alimentado durante siglos una resistencia (y hasta una inversión simbólica) de las religiosidades del “poder” (tan importantes en la “Cristiandad” hispanoamericana) (Salinas, 1992:42).

Las paráfrasis se señalarán entre paréntesis, indicando apellido de autor y fecha.

Ejemplo:

El paradigma de la “educación centrada en las competencias” promueve una lógica contraria: ahora es esencial enfrentarse a una tarea relevante (situada) que generará aprendizaje por la “puesta en marcha” de todo el “ser” implicado en su resolución (Pimienta y Enríquez, 2009).

Debe evitarse en lo posible el uso de pie de página, empleándolo solo para aclarar o aportar información relevante respecto del texto. En este caso, deberá usarse un tamaño inferior de tamaño de letra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Las referencias bibliográficas deberán presentarse por orden alfabético y de manera correlativa. No deben consignarse en la bibliografía final textos que no hayan sido citados.

La bibliografía deberá ajustarse al siguiente formato:

Libro:

García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas*. Barcelona: Grijalbo.

Artículo de revista:

Izquierdo, José Manuel. (2011). “Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX”. *Resonancias* 28 (mayo), pp. 33-47.

Allende-Blin, Juan. (1997). “Fré Focke y la tradición de Anton Webern”. *RMCh*, Vol. 51 N° 187 (enero), pp. 56-58.

Artículo en obra colectiva:

Spivak, Gayatri. (1988). “Can the Subaltern Speak?”. En Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Illinois: University of Illinois Press, pp. 271-313.

Artículo o libro colectivo de hasta dos autores:

González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. (2005). *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile/Casa de Las Américas.

Artículo o libro colectivo de más de dos autores:

Lomax, Alan *et al.* (1968). *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.

Varias obras del mismo autor:

Merino Montero, Luis. (1979). “Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena”, *Revista Musical Chilena* 146 (abril-septiembre), pp. 15-79.

———. (1993a). “Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente” Primera parte. *Revista Musical Chilena* Vol. 47 N° 179 (enero-junio), pp. 5-68.

———. (2015). “La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928”, *Boletín música* 36, pp. 3-20.

Recursos en línea:

Salvo, Jorge. (2013). “El componente africano de la chilenidad”. *Persona y Sociedad* Vol. 3 N° 27, pp. 53-77.

http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/ERI/pdf/Slave_Route_Map.pdf. [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2012]

Las referencias discográficas y audiovisuales deberán aparecer en listas separadas tomando como referencia los ejemplos que se entregan a continuación. Sin desmedro de lo anterior, también deberán ser citadas en las notas al pie, para que se pueda identificar en las referencias bibliográficas.

Discos:

Érase una vez... El barrio. (2014). Taller Tambor. Santiago: Producción independiente con apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

Audiovisuales:

Violeta se fue a los cielos. (2011). Dir. Andrés Wood. DVD. Santiago: Wood Producciones, Bossa Nova Films, Maíz Producciones.

Además de las normas de estilo declaradas en este apartado, se podrá consultar la Guía Normas APA 7^a edición en: <https://normas-apa.org/wp-content/uploads/Guia-Normas-APA-7ma-edicion.pdf>