

El piano en Barquisimeto: memoria, instituciones y pedagogías Aportes para la historiografía musical larense (1860-2000)

Ana Emmanuelle Lucena Mendoza
Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado
Venezuela
ana.lucena@ucla.edu.ve

Luis Pérez-Valero
Universidad de las Artes
Ecuador
luis.perez@uartes.edu.ec

Recibido: 2 de octubre de 2025/Aprobado: 29 de enero de 2026

DOI: [10.5281/zenodo.21316274](https://doi.org/10.5281/zenodo.21316274)

Ana Emmanuelle Lucena Mendoza es licenciada en Enfermería por la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (UCLA) y magíster en Educación Superior (Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico Luis Beltrán Prieto Figueroa). Docente de piano complementario y pianista acompañante (UCLA) y de la Fundación Conservatorio Vicente Emilio Sojo. Cursos de perfeccionamiento con la maestra Cecilia Díaz en el 1° Y 8° Seminario Nacional de Piano, Venezuela (2002 y 2010, respectivamente).

Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-1082-2991>

Luis Pérez Valero es doctor en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA). Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Magister en Música (Universidad Simón Bolívar, Venezuela). Licenciado en Música (Instituto Universitario de Estudios Musicales-Unearte, Venezuela). Sus líneas de investigación incluyen la musicología popular, la producción musical, la estética de la grabación, la edición crítica de música y los estudios sobre la diáspora italiana en América Latina. Investigador y docente invitado en el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, Colombia. Director de Políticas de Investigación en Artes de la Universidad de las Artes (Ecuador).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7503-0042>

Este trabajo es una investigación colaborativa entre la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (Venezuela) y la Universidad de las Artes (Ecuador). Está inscrito en el proyecto de investigación “De musicología y producción musical” (código VPIA-2025-08-PI), grupo de investigación S/Z Producción musical e Investigación en Artes (código VPIA – 2021 – GI - 10), adscritos al Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, Ecuador.



El piano en Barquisimeto: memoria, instituciones y pedagogías

Aportes para la historiografía musical larense (1860-2000)

Resumen

En Barquisimeto, el piano ha tenido la misma importancia social que en el resto del mundo. No obstante, se carece de investigaciones y estudios en torno a las prácticas sociales y artísticas alrededor del instrumento. El presente trabajo se sustenta en la historia de las mentalidades y de la vida cotidiana como referencia teórica (Febvre, 1985; Duby, 1952; Bloch, 2022). Esta línea considera aspectos ignorados por las grandes narrativas históricas y pone énfasis en las experiencias cotidianas. En este sentido, se ofrece un estudio cualitativo que permite delinear una historia del piano en Barquisimeto entre los siglos XIX y XX.

Palabras clave: historia del piano, historiografía musical, pianistas, educación musical, Barquisimeto.

The Piano in Barquisimeto: Memory, Institutions, and Pedagogies

Contributions to the Musical Historiography of Lara State (1860–2000)

Abstract

In Barquisimeto, the piano has had the same social importance as in the rest of the world. However, there is a lack of research and studies on the social and artistic practices surrounding the instrument. This work is based on the history of mentalities and everyday life as a theoretical reference (Febvre, 1985; Duby, 1952; Bloch, 2022). This line of thought considers aspects ignored by the grand historical narratives, emphasizing everyday experiences. In this sense, it offers a qualitative study that allows us to outline the history of the piano in Barquisimeto between the 19th and 20th centuries.

Key words: history of the piano, musical historiography, pianists, music education, Barquisimeto.

Introducción

La historia de la música en Venezuela es una narración desde su capital, Caracas. Esto fue observado por Peñín (1998 a) quien, junto a Walter Guido, dirigieron la única enciclopedia sobre música de Venezuela (Peñín y Guido, 1998). Este hecho está relacionado con las instituciones educativas. Durante décadas, la principal escuela de música estuvo en Caracas; además, las diversas instituciones gubernamentales que otorgan fondos para la investigación están allí, junto con los primeros centros con estudios de historiografía musical venezolana.

Palacios y Sans (1984), señalan que la música en Venezuela ha sido considerada como un arte de difusión más que de formación e investigación salvo excepciones que se reseñan más adelante. Los autores consideran que la educación musical se ha caracterizado por tres ejes: 1) Un “caudillismo”, en donde cada proyecto musical o institución sobrevive a través de un “caudillo” que dirige el proyecto. Al fallecer este, muere la institución, como sucedió con Vicente Emilio Sojo y la desaparición de la Escuela de Santa Capilla, 2) La reproducción de modelos ajenos a la realidad musical venezolana, cuyo ejemplo se aprecia en la enseñanza del piano, en donde impera el repertorio europeo decimonónico, a pesar de que, en Caracas, la capital del país, hay proyectos como el concurso de El Piano Venezolano, que promueve composiciones nacionales de distintas épocas y estilos y, 3) La historia del movimiento musical venezolano ha estado circunscrito a Caracas. Este aspecto no es menor y ha sido reseñado tanto por Palacios y Sans (1984), como por Peñín (1998 a).

En 1946, se fundó el Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales, que tuvo cambios de nombre según las políticas de los gobiernos de turno. En 1953 se llamó Instituto del Folklore; luego el Instituto Nacional del Folklore en 1971 y, finalmente, la Fundación de Etnomusicología y Folklore (1991), hasta transformarse en 2006 en el Centro de la Diversidad Cultural (Sociedad Venezolana de Musicología, 2019). Estas instituciones se concentraron en las músicas de tradición oral, populares y ancestrales. Fue con el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (Ilves, 1978) que se formalizó un centro en torno a la musicología histórica, pero este organismo también padeció cambios como la Fundación Vicente Emilio Sojo (1987) hasta su posterior liquidación, en 2015.

La brecha entre Caracas y el resto del país se afianzó también en los estudios superiores. En 1978, se formalizó la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Se ofreció la Licenciatura en Artes, mención Música, que formó investigadores y generó productos académicos en torno a la música y la musicología. En 1993, se fundó en la UCV la Maestría en Musicología Latinoamericana. El diseño, considerado exitoso entre los especialistas del área, hizo que el musicólogo chileno, Juan Pablo González, replicara el modelo en la Universidad Alberto Hurtado S.J., en Santiago de Chile.

La referida desigualdad entre Caracas y otras ciudades ha sido evidente en Barquisimeto. Pese a estar considerada esta como la capital musical de Venezuela, adolece de políticas efectivas de conservación, preservación y archivo del patrimonio musical. Una metrópoli con una dinámica de festivales y conciertos que, sin embargo, en cuarenta años solo tiene registrados tres encuentros de investigación. El primero, “La tradición oral y la vigencia del tamunangue”, realizado por el extinto Instituto Nacional del Folklore y la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (UCLA), entre el 27 y 29 de junio de 1980. Luego, 36 años después, se celebró el “Encuentro de Investigación

Musical las Sonoridades y sus entornos”, actividad del Conservatorio Vicente Emilio Sojo, realizada los días 4 y 5 de febrero de 2016. Por último, el 24 de abril de 2018, se realizó el “Primer Encuentro de Investigación Musical. Música y transdisciplinariedad”, en la UCLA. Por ser un área distinta a la investigación musicológica, no se considerarán los numerosos encuentros de pedagogía musical (Sociedad Venezolana de Musicología, 2019).

Para el caso que se aborda en este artículo, la falta de sistematización de las agendas culturales impide el acceso a datos para la elaboración de una historiografía musical del piano en Barquisimeto. La ciudad tiene pocos archivos para investigaciones, como la Sala Larense de la Biblioteca Pío Tamayo, especializada en material bibliográfico y hemerográfico del estado Lara. En el ámbito musical, la ciudad se ha distinguido por el valioso aporte de guitarristas que han consolidado un renombre internacional, como Alirio Díaz y Rodrigo Riera. Pero, también ha habido un número significativo de pianistas que han contribuido al patrimonio cultural de la región, tal los casos de Yuyita de Chiossone y Antonio Bujanda Octavio, por ejemplo.

Metodología

Lo que se presenta en este artículo es producto de la revisión del estado de la cuestión sobre la historiografía musical del piano en el estado Lara. Hay pocos trabajos publicados, aunque abunda el material hemerográfico y documental, pero que carece de catalogación, conservación y acceso para investigadores. Este artículo no pretende ser una historia de la pedagogía del piano en la ciudad, como tampoco busca develar el piano en medio de las tensiones sociales de las distintas épocas. Desde una escucha de la historia social del piano, se revisan hábitos y repertorios de los músicos, la recepción de la audiencia, los imaginarios y el impacto de medidas económicas, situaciones políticas, tensiones sociales y su influencia, directa e indirecta en las pedagogías y prácticas del instrumento.

Apuntes para una historia social del piano en Venezuela

La práctica del piano ha estado instaurada en la sociedad venezolana como parte de la estructura mental burguesa de finales del siglo XIX. El piano representaba estatus, educación, fineza, cultura, un hogar que se considerara de estrato alto debía tener un piano, un instrumento costoso de difícil acceso para el común de las personas. Como parte de los rituales sociales, en torno al piano se reunía la élite para su esparcimiento y reforzar sus lazos sociales. Era práctica común que el piano estuviera en la sala principal o que tuviera un espacio destinado para él.

Como se ha mencionado, la historiografía ha registrado con mayor precisión el uso del instrumento en las familias caraqueñas. Las damas de sociedad aprendían los rudimentos para destacarse dentro de los grupos sociales. En este sentido, había repertorios, prácticas pedagógicas y un ritual cotidiano en la sociedad de la época (Palacios, 2014).

La historia del piano en Venezuela se ha relacionado con Teresa Carreño (1853-1917). Pianista, cantante, directora y compositora, ha sido la intérprete más importante del país y la más conocida a nivel mundial. Su fama radica en las actividades que realizó, sus composiciones y su proyección internacional, desde temprana edad consolidó una carrera en Europa y Estados Unidos, conoció a los músicos más importantes de su época: Giacomo Rossini, Edward Grieg, Hans von Bülow, Johannes Brahms, Arthur Rubinstein, Franz Liszt, entre muchos otros (Sangiorgi, 1998 a).

Carreño ha sido la pianista y compositora con más estudios sobre su vida y obra. Entre muchos trabajos destacan los realizados por Plaza (1938), Milinowski (1940), Peñín (1993) y Pita (2024). Muchos estudios han visibilizado a la pianista venezolana, aunque la historiografía ha soslayado a otros intérpretes que, aunque sin haber logrado la proyección de Carreño, también fueron fundamentales dentro del ecosistema musical de la época; por ejemplo, Felipe Larrazabal (1816-1873) o Augusto Brandt (1892-1942).

La historia del piano en la Venezuela del siglo XIX está relacionada con la historia de la vida cotidiana, con la circulación de música notada en la prensa periódica, con los músicos migrantes y también con la política. No en vano, en las presidencias de Antonio Guzmán Blanco (1870-1877, 1879-1884 y 1886-1887), creció el número de planteles gratuitos de instrucción, se incorporó la enseñanza de las artes de forma reglada que logró su cenit con la creación del Instituto de Bellas Artes en 1877 (Palacios, 2015).

Antecedentes de la educación musical en Venezuela

Partimos de la historia de la educación para luego circunscribir el estudio a la historia de la educación musical en general y de ella, a la del piano. En América Latina, según Mora García (2008), hay dos campos teóricos en torno a las metodologías de investigación aplicadas a la historia de la educación. La primera es la historia desde las prácticas pedagógicas y los repertorios. La segunda, es una síntesis de otras historias circunscritas a la Historia Social. Esto involucra comprender la educación en torno al piano y sus dinámicas: pedagogías, prácticas culturales, sociales, económicas y políticas; pero, también, identificar los imaginarios construidos desde la esfera pública y privada (Mora García, 2009).

En Venezuela, la historia de la educación ha gozado de trabajos de largo aliento. Esta línea ha sido abordada por los historiadores Ildelfonso Leal, Federico Brito Figueroa y Reinaldo Rojas, entre otros. Ha tenido alcance a través del Grupo de Investigación de Historiografía de Venezuela, que cuenta con la Universidad de los Andes (ULA), la Universidad Central de Venezuela (UCV), la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (UCLA) y la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL). La educación musical ha tenido dentro del Sistema Nacional de Orquesta Infantiles y Juveniles de Venezuela, o, “El Sistema”, distintos momentos, como se expresa en los trabajos de Baker y Frega (2016) o Verhagen et al. (2016).

Uno de los antecedentes analizados es el de Leal (1968), quien señala cómo funcionó la educación en la Venezuela colonial. Es un trabajo que, a nivel musical, halla paralelismo con las publicaciones de Plaza (1943), Calcaño (2019) y Sans (1997). En cuanto al estado Lara, no conocemos textos específicos sobre la historia institucional y pedagógica musical en la región, salvo el trabajo de Rojas (s.f. a), aspecto comprensible, si se considera que los estudios musicológicos no han sido parte de la educación en la región. Los trabajos de la UCLA y la UPEL referidos a la música han seguido el flujo conceptual de la historia de las mentalidades y la representación. Prieto (1984), ha hecho una historia de la educación venezolana entre 1900 y 1980. El autor señaló los cambios más significativos en un siglo lleno de dictaduras, transiciones democráticas y cambios sociales a partir de la renta petrolera.

Por otra parte, Rojas (1996), ha indagado en los aspectos sociales e institucionales de la educación. A partir del paradigma de la Historia Social, Reinaldo Rojas elaboró un marco histórico que ha sido base para otros trabajos en la región. Por ejemplo, hay una compilación sobre los resultados académicos a nivel nacional (Téllez, 1996). A nivel local, Saavedra (2002), hace un estudio de cómo la Escuela Artesanal Lara se convirtió en la Escuela Técnica Industrial. El autor analiza el diseño curricular, la historia institucional

y su impacto en la región.

Destaca de igual modo, el trabajo de Cortés Riera (1997), quien expone una historia local, resultado del intercambio con movimientos nacionales y continentales en educación. Lasheras (1997), ha hecho un resumen de la escuela como institución pública. El autor se remontó al siglo XVIII, incluyó el reinado de Carlos III hasta 1821, la escuela republicana de 1830 hasta inicios del siglo XX y la Escuela Nacional, que abarca desde 1929 hasta la actualidad.

Entre muchos aspectos, el Estado venezolano también está rezagado respecto de la importancia y el reconocimiento de la educación musical y han sido pocas las instituciones de carácter privado que han incentivado la educación musical como estandarte de su sistema pedagógico, como en el caso del Colegio Emil Friedman. Uno de los últimos proyectos pedagógicos financiados por el Estado es el Sistema Nacional de Orquesta Infantiles y Juveniles de Venezuela (1975), pero el piano ha tenido poca atención por parte de “El Sistema”, porque la finalidad de este es la inclusión social masiva a través de la música orquestal, a lo cual han sumado, ciertamente, estudios en etnomusicología (Emilio Mendoza, Israel Girón y María Teresa Melfi, por citar algunos profesores), la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos (Odila) y el estudio de instrumentos de orden nacional, tal es el caso del cuatro, por ejemplo.

Durante el siglo XX se ha sido profundizado en otras áreas. En lo que respecta a métodos y pedagogías para la enseñanza del piano, casi todos los materiales permanecen en repositorios universitarios, como trabajos de grado y tesis de maestría sin publicar. Sobre el piano, algunos trabajos se han enfocado en los métodos pedagógicos de pianistas consagrados. Rosales (1997), analizó el método de piano de Manuel Antonio Carreño (1812-1874), padre de Teresa Carreño y quien fue su mentor. Lucena (1996), estudió a profundidad el caso de Judith Jaimes, analizó su técnica de interpretación y su metodología de enseñanza, mientras que Olavarrieta (1983), se enfoca en la música venezolana y los estudios para piano. La autora usa los paralelismos entre repertorios para proponer técnicas académicas y música venezolana. Treinta años después, una propuesta similar pero desarrollada desde la composición, fue hecha por Cardozo (2013). El autor se enfocó en el ritmo de merengue venezolano, con sus respectivas variantes, compuso ejercicios y estudios para piano solo.

Sobre el diseño curricular, modos de enseñanza y pedagogías, se han preocupado investigadores como Sánchez Daza (2006), quien recorrió las distintas instituciones caraqueñas de inicios del siglo XXI para saber si existen patrones en la formación de pianistas. Camejo (2013), plantea un estudio de caso en Villa de Cura, estado Guárico, para el rediseño del programa básico de piano de Los Niños Cantores de Villa de Cura.

La educación musical venezolana comenzó de manera autónoma en el siglo XVIII con la Escuela de Chacao. Sin embargo, no hay vestigios de cómo era el sistema de aprendizaje, no quedó huella de cómo se hacía la práctica; además, no obtenían un título, diploma o certificado. Durante la Guerra de independencia (1810-1821), se perdieron archivos, instrumentos, murieron y se exiliaron músicos que habrían dejado un legado. Pese a ello, se conoce el libro de Juan Meserón (1779-c.1845), titulado *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (1824), uno de los primeros textos de teoría y práctica de la música realizados en este período.

La educación musical estuvo subordinada a los vaivenes políticos y sociales. Cada gobierno confiaba los asuntos educativos a sus distintas carteras, dependiendo de los intereses para los cuales servía la educación. En la era republicana (1830-1857), los

asuntos de educación eran responsabilidad del Ministerio del Interior y la Secretaría de Interior y Justicia. En ocasiones, se repartieron entre la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Ministerio de Fomento, como sucedió entre 1863 y 1888. Por lo cual, si definir una historia institucional en la educación es un ejercicio de arqueología, en la educación musical resulta casi estéril.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la enseñanza del piano era parte de la educación privada. Una reconstrucción de cómo funcionaba la disciplina, su entrenamiento y técnicas es parcial y difuso. Ortiz (1998), reseñó la presencia de Bernabé de Urquiola, organista de la catedral de la ciudad en 1706. Por otra parte, Silva (1942), indica una línea de maestros de capilla en la Iglesia Inmaculada Concepción, inicia con Juan de Dios Pérez desde finales del siglo XVIII, seguido por Fernando Pérez y José María Pérez; este último formó a músicos que fueron esenciales en la vida musical del Barquisimeto de mediados del siglo XIX.

Después de la gesta independentista, la música era parte de la vida cotidiana castrense. Se hacía música para servicios militares y civiles. En este contexto se formó José Eligio Torrealba (fallecido en 1909), músico barquisimetano que estudió con José María Pérez y quien impartió la docencia en instituciones públicas y privadas. Para Silva (1942), Torrealba es uno de los protagonistas de la “Edad de Oro”, época esplendor musical de la ciudad, alrededor de 1860.

La gradual institucionalización de la educación musical en Caracas se articuló con instituciones emblemáticas como la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas. Un paso político importante fue el Decreto del 27 de junio de 1870 sobre instrucción primaria gratuita y obligatoria, pero que tardó en concretarse. De hecho, durante el segundo mandato de Guzmán Blanco se creó el Ministerio de Instrucción Pública, Ley del 24 de mayo de 1881.

Enseñanza, instituciones y pianistas de Barquisimeto en el siglo XIX

No hay un registro detallado sobre el piano y la enseñanza de su ejecución en Barquisimeto, pero la década de 1860, la “Edad de Oro”, cuando ya existían pianos en la ciudad, coincidió con el auge económico de terratenientes del café y del papelón, la ganadería y el comercio en el estado Lara. Fue un período lleno de revueltas civiles y militares; empero, las familias acomodadas habían asimilado la etiqueta y costumbres de la sociedad francesa. El piano era una huella del canon europeo: otorgaba estatus y formaba parte de la educación de la mujer (Palacios, 2014; Gutiérrez y Escalona, 2009).

De la primera mitad del siglo XIX hay pocos datos sobre nombres, actividades y modelos de enseñanza musical del piano en Barquisimeto. En Ortiz (1998) y en Silva (1942), se hallan pocas referencias sobre pianistas, sus actividades y recepción. Se infiere que los maestros de capilla eran ejecutantes del teclado, aunque no sabemos el nivel de técnica y destreza interpretativa, salvo por algunos repertorios en torno al instrumento. Se sabe que José Eligio Torrealba se relacionó con los maestros de la Iglesia Inmaculada Concepción y que los hermanos Wohnsiedler eran conocidos como autodidactas. En los repertorios reseñados por la historiografía hay referencias de composiciones originales, valeses y canciones que estuvieron en boga en la ciudad. Torrealba fue organizador y director de orquestas escolares, bandas marciales y de orquestas de baile para actividades públicas y privadas. Fue maestro del distinguido violinista y compositor Franco Medina (1874-1960).

En la “Edad de Oro” aparecen otros alumnos de José Eligio Torrealba, como

Berenice Álamo, Simón y Juan Pablo Wohnsiedler, Emma Silveira, Alfredo Paz Abreu, Josefina Rivero de Hurtado y María Pérez (Silva, 1942; Guillén, 2004). De estos últimos nombres, como pianista solo destacan mujeres: Berenice Álamo (1865-1917) y Emma Silveira (1894-1932). Álamo fue discípula de compositores, como Paz Abreu y Federico Villena. El Club de Amigos de Barquisimeto le otorgó una medalla de oro en reconocimiento a sus dotes como artista (Mendoza, 1998).

Silveira murió trágicamente a los 38 años de edad. Se graduó de pianista en 1914, en el Conservatorio de Música y Declamación de la Academia de Bellas Artes de Caracas. Obtuvo una beca del Gobierno nacional para estudiar en Berlín, pero el inicio de la Primera Guerra Mundial truncó el viaje, aunque entre 1924 y 1928 viajó por Europa y realizó diversas actividades. De regreso a Venezuela, fue miembro fundadora de la Orquesta Sinfónica Venezuela, del Ateneo de Caracas y tuvo actividades artísticas en la capital (Sangiorgi, 1998b y 1986; Magliano, 1976 y Feo Casas, 1979). También fue compositora, pero ninguna de sus creaciones es conocida, lo que muestra la falta de institucionalidad sobre el patrimonio musical en el estado Lara. También destaca el nombre de Felicia Pérez de Pérez, pianista y docente del Liceo Municipal Lucrecia García, a ella apenas se le nombra en fuentes secundarias (Silva, 1942; Ortiz, 1998).

Un inconveniente para la reconstrucción histórica de la enseñanza del piano en Barquisimeto, ha sido el acceso a las fuentes institucionales y a archivos particulares. Por ejemplo, las actividades docentes de los hermanos Torrealba, Felicia Pérez de Pérez, Berenice Álamo o Emma Silveira, están entre lo institucional y lo privado. Algunas instituciones han desaparecido, como la Academia Franco Medina; otras, han cambiado de sede al salir de colegios, como el Colegio Inmaculada Concepción o el Instituto La Salle. Además, sobre las actividades particulares no hay registro del número de estudiantes, de los ejercicios técnicos y repertorios de finales del siglo XIX e inicios del XX. Si bien la actividad artística fue obligatoria en estas instituciones, no hemos hallado los programas de enseñanza que aplicaron los maestros de piano.

La formación musical en las instituciones de Barquisimeto

Pese a las dificultades bélicas de la época, Barquisimeto tuvo un notable movimiento musical. Con los decretos de instrucción pública de Guzmán Blanco, la enseñanza musical destacó en instituciones barquisimetanas. El Colegio San Agustín fue fundado en 1878 por Simón Wohnsiedler quien, junto a su hermano, el presbítero Juan Pablo, incentivaron la práctica de la música como una fortaleza institucional. Allí funcionó la primera banda marcial dirigida por José Eligio Torrealba (Castillo, 1994; Guillén, 2004; Barreto, 2011); la banda se presentaba “en las plazas públicas de Barquisimeto y las otras ciudades y pueblos del estado Lara, tanto en celebraciones patrias como en eventos deportivos, pedagógicos y de esparcimiento cultural” (Barreto, 2011, p. 3). El colegio fue clausurado luego del terremoto de San Narciso el 29 de octubre de 1900. Por lo cual, archivos y documentos para reconstruir la memoria musical han desaparecido.

En la sociedad heteronormativa de la época, la enseñanza de la música era asociada a la feminidad. Entre 1880 y 1912, funcionó el Colegio Nacional de Niñas, institución incentivada desde las políticas de Guzmán Blanco en el que la música fue esencial, su principal instructora fue Berenice Álamo. Al desaparecer la institución, también se perdieron archivos, programas de mano y registro de las actividades realizadas en torno al piano. Otro instituto para la educación de las niñas fue el Liceo

Municipal Lucrecia García. Similar al pênsum de estudios del Colegio Nacional de Niñas, en este caso la maestra de piano fue Rosa Felicia Pérez de Pérez.

El piano fue un recurso de la educación musical, herramienta para la composición y los arreglos. Fue un instrumento con distintos roles, como acompañante de música popular y como solista. Todos los nombres antes mencionados tocaban varios instrumentos, lo que se debía a la necesidad de llenar el vacío de los músicos que faltaban. Entre 1888 y 1899 hubo cambios importantes en el sistema educativo venezolano, como un crecimiento exponencial en la matrícula de educación pública. La educación privada fue tomando un lugar preponderante dentro de la sociedad civil y su imaginario (Mora García, 2009).

Innovación institucional y alcance en el estudio de las artes (1870-1899)

Los programas de estudio en Venezuela estuvieron estancados con respecto a otros países. Además, se suman las condiciones materiales idóneas para la enseñanza y la práctica de la música. Hubo algunos intentos, como la iniciativa de Atanasio Bello Montero, quien fundó en Caracas una escuela de música que funcionó entre 1849 y 1863. En 1868 el compositor Felipe Larrazábal fundó un conservatorio que, posteriormente se llamó Conservatorio de Bellas Artes (Palacios y Sans, 1984; Sans y Cortés, 2021).

Guzmán Blanco creó en 1877 el Instituto Nacional de Bellas Artes que copió el modelo francés. Allí confluyeron en una sola institución la Academia de Música y la Academia de Dibujo y Pintura. A partir de aquí, los cambios de nombre, programas y su desarrollo se modificaron según las políticas de turno. Por ejemplo, en 1887 se denominó Academia Nacional de Bellas Artes; sin embargo, los programas de instrucción musical permanecieron bajo el modelo del instituto de 1877, hasta que se modificó el programa por el Ministerio de Educación (*Gaceta Oficial* de 1964). Es decir, durante casi un siglo, los programas en música permanecieron intactos.

Se infiere que la formación pianística fue homogénea en la teoría y práctica, salvo excepciones que tuvieron una enseñanza privada e individual. Ante la ausencia de métodos y manuales de pianistas locales, pareciera que hubo satisfacción con el repertorio técnico de entonces o, por el contrario, era una actitud de resiliencia frente a cambios técnicos e interpretativos. A partir de la Academia Nacional de Bellas Artes, se creó en 1897 el Conservatorio de Música y Declamación, aunque en 1905 dependió de nuevo del Instituto de Bellas Artes. En 1912 se separaron Artes Plásticas y Música, así apareció la Escuela de Música José Ángel Lamas, nombre que ha mantenido hasta la actualidad.

La hermana Martha y la enseñanza del piano en Barquisimeto

Desde mediados del siglo XIX y hasta el primer cuarto de la siguiente centuria, las instituciones educativas musicales estuvieron en permanente cambio. Empero, se mantuvo el modelo del Conservatorio de París. Entrado el siglo XX, el gobierno de Gómez se caracterizó por la tiranía y la represión. Pese a ello, su gabinete ministerial estuvo conformado por hombres que representaban el pensamiento científico y moderno de la época, como José Gil Fortoul (1861-1943), barquisimetano y que como ministro de Educación incentivó el Diseño Curricular Nacional (1911) e integró la educación física, moral e intelectual. Además, organizó la instrucción primaria y la enseñanza en Escuelas Normales a través del Código de Instrucción (1912).

En 1922 y debido a la presencia de inmigrantes italianos, se organizó la Unión Filarmónica de Caracas, que luego, en 1930 se convirtió en la Orquesta Sinfónica

Venezuela. En el mismo año, se creó el Orfeón Lamas, bajo la dirección de Vicente Emilio Sojo. El movimiento musical se organizaba en la capital, en el interior del país hubo una intensa actividad de bandas militares y orquestas típicas que ha sido parcialmente estudiado (Barreto, 2011; Peñín, 2003).

En medio de una de las dictaduras más fuertes que tuvo Venezuela, también hubo avances importantes en la instrucción pública entre 1900 y 1936 (Fuenmayor, 1979). Luego de la muerte de Gómez, el país inició un proceso de modernización con la bonanza de la renta petrolera; por ello, en 1936 viajó una delegación a Estados Unidos, México, Argentina, Costa Rica y Chile, a objetivo de conocer los sistemas educativos, ya que esos países tenían un nivel de educación musical de mayor alcance que el de Venezuela. Durante la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, se promulgó la Ley de Educación de 1955 que permaneció hasta 1980, aunque el proceso de masificación de la educación se dio a partir de 1958. Se creó Cordiplan (1958) y Eduplan (1959) (1).

En el estado Lara la dinámica fue más lenta. A principios del siglo XX se fundaron los colegios Barquisimeto (1906) e Inmaculada Concepción (1904), ambos exclusivos para mujeres y con clases de música. En este último hubo una cátedra de piano a cargo de la hermana Martha María, discípula de Ramón Delgado Palacios. Este es uno de los primeros vínculos que ha registrado la historiografía local con la capital. Ramón Delgado Palacios (c.1867-1902), fue un niño virtuoso que una beca del Gobierno de Venezuela para estudiar en el Conservatorio de París entre 1884 y 1886, donde realizó estudios de piano y composición. A su regreso fue organista y maestro de capilla de la Iglesia de San Francisco en Caracas, fue compositor de música para piano, cultivó los géneros del valse y las danzas venezolanas (Guido y Peñín, 1998). Al ser formada bajo este maestro, la religiosa Martha incorporó dentro de su repertorio obras de corte nacionalista, otras de avanzada dificultad técnica y valeses de Delgado Palacios.

¿Cómo se vinculó la hermana Martha María con el compositor caraqueño? La Congregación de las Hermanas de San José de Tarbes se fundó en Francia en 1843 y varios gobiernos de Venezuela del siglo XIX veían en el sistema educativo francés el modelo a seguir. De este modo en 1889, durante la presidencia de Juan Pablo Rojas Paúl (1888-1890), llegaron las hermanas de la congregación; además este Presidente había bajado el tono de los enfrentamientos entre el Estado y la Iglesia, contrario a la política anticlerical de Guzmán Blanco. La presencia de las monjas francesas constituyó un punto de contacto entre la educación secular y la religiosa (Gay-Sylvestre, 2010). En ese año llegan al país 18 religiosas y es probable que la hermana Martha María estuviera en ese contingente y haya contactado al compositor que, para aquel entonces, ya era maestro de capilla. El traslado a Barquisimeto se dio por las características misioneras de la congregación: asistir en salud y educación en todo el país.

1 Entre 1948 y 1958, gracias a la renta petrolera y siguiendo los parámetros del nuevo orden mundial de la posguerra, Venezuela inició una era de modernización. Hubo una adquisición significativa de pianos por parte del Estado y se pretendió dotar a escuelas de música, casas de la cultura y ateneos de este instrumento. Sin embargo, no ha sido posible hacer un seguimiento de la vida útil de estos pianos, que nos podrían informar sobre el nivel musical alcanzado por los pianistas en la sociedad barquisimetana.

La hermana Martha María formó a dos pianistas claves para la enseñanza del instrumento en Barquisimeto: Rita Tamayo de Rodríguez y Doralisa Giménez de Medina (c.1900-1976). De la primera, no hemos encontrado mayor rastro, pero su nombre ha trascendido como maestra privada de piano. En cambio, Giménez de Medina fue directora de la Escuela de Música Santa Cecilia, recordada por sus discípulos, entre quienes destacan René Rojas (1928-2000), compositor, director de orquesta y quien estudió con Nadia Boulanger en París (1959-1962); Omar Vásquez Sánchez, director de orquesta y fundador del antiguo Departamento de Actividades Musicales de la UCLA entre los años 1986 y 2002, y José Antonio Abreu (1939-2018), también director de orquesta, pianista y fundador del Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela (El Sistema) (Peñín, 1998 b; Ramos, 1998).

Los discípulos de Giménez de Medina han sido profesionales de la música, pero el estudio del piano se vinculó a la asimilación de la teoría, armonía y práctica musical en general más que a una escuela pianística, en el estricto sentido del término (2). La Escuela Santa Cecilia funcionaba como academia privada, la situación con las instituciones públicas era diferente y está mejor documentada.

Arqueología de un conservatorio

A finales del siglo XIX, José Eligio Torrealba había fundado la Escuela Filarmónica de Música que, debido al alcance que tuvo, se convirtió en Escuela de Música auspiciada por el Estado en 1918. Esta formalización fue el resultado de las políticas educativas de Juan Vicente Gómez (1857-1935). En 1939, esta institución cambió su nombre como Instituto de Enseñanzas Especiales, en donde se concentraron las artes musicales, artes plásticas, corte, costura y comercio. Los músicos Franco Medina y Napoleón Lucena estuvieron al frente de la sección de música.

Este fue el germen en 1940 de la Escuela Oficial de Música del estado Lara, dirigida por Napoleón Sánchez Duque. Con la finalidad de tener músicos altamente calificados, Sánchez Duque aprovechó la llegada de músicos europeos que arribaron al país a mitad del siglo XX. De esta manera, se integraron a la institución, entre otros: Héctor Pellegatti (violonchelo, teoría de la música), Olaf Ilzins (violín, música de cámara) y Paul Freund (piano), este último había estudiado con Nadia Boulanger (Magliano y Ramos, 1998 b). En 1958 la institución se inscribió en el Ministerio de Educación y logró un nivel de profesionalización de sus graduados.

En Caracas, los movimientos musicales se habían desarrollado de manera vertiginosa. En 1941 por iniciativa privada se fundó la Asociación Venezolana de Conciertos con actividades continuas. Con el aumento de la población, también crecieron las necesidades educativas. Juan Bautista Plaza fundó la Escuela Preparatoria de Música, donde los estudiantes cursaron metodologías específicas en torno a la enseñanza musical, como los métodos Orff, Kodaly, Martenot, Dalcroze y Willems. En 1958, este instituto se convirtió en la Escuela de Música Juan Manuel Olivares. Es decir, para 1960 existían en la capital tres conservatorios: Juan José Landaeta, Juan Manuel Olivares y José Ángel Lamas (Palacios y Sans, 1984).

2. Como dato curioso, Magliano y Ramos (1998 a), señalan que Doralisa se casó con Franco Medina, aunque en el perfil biográfico de este último, la nacionalidad de su esposa era italiana. Esta información no coincide en la biografía de Doralisa.

Pero, en Barquisimeto había existido una sola escuela de música. Las iniciativas privadas permanecen, pero salvo el caso de las actividades en los colegios privados y la Escuela de Doralisa Giménez de Medina, casi nada se ha documentado.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el Conservatorio de Música Vicente Emilio Sojo se erigió como referente de la enseñanza musical de Barquisimeto. En la misma época de esta institución hubo en la ciudad clases de particulares, academias privadas y talleres de piano en el originalmente denominado Centro Experimental de Estudios Superiores (Cedes, 1962-1967); luego, Universidad Experimental de la Región Centro Occidental (URCO, 1967-1975); luego, Universidad Centro Occidental (UCO, 1975-1977) y, finalmente, Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (UCOLA, 1979, hasta 1980, cuando el Consejo Universitario cambió las siglas a UCLA, como se mantiene hasta ahora) (Rojas, s.f. b). No se conservan datos fidedignos más allá de algunas referencias como programas de mano, notas de prensa o testimonio de los informantes.

Además, aparece el semillero del sistema de orquestas que fue, en principio, el Conservatorio Regional de Música Jacinto Lara, bajo la dirección de la profesora María Sofía Garmendia de Panigada, luego integrado al Conservatorio Vicente Emilio Sojo (años 1994-1996)³, durante la gestión de los profesores Omar Gómez y Sergio Figallo Calzadilla (este último sustituyó a la profesora Garmendia). Pese a su importancia, no existe una publicación académica sobre su historia, trayectoria, pedagogías e impacto.

Un cambio sustancial se produjo el 18 de mayo de 1957, cuando se emitió el decreto presidencial N° 530 con lineamientos para la instrucción en escuelas y conservatorios de música adscritos al Ministerio de Educación. Posteriormente, el 29 de mayo de 1964 (Gaceta Oficial N° 909), se expidió la resolución sobre los programas de las materias de Escuelas de Música y Conservatorios, según el Reglamento de 1957. Esta resolución recoge los contenidos programáticos de todas las materias para los estudios musicales en las escuelas y conservatorios de música del país.

Entre 1970 y 1974, se actualizaron los contenidos y la música tuvo un espacio dentro de la formación pedagógica integral. Bajo este marco jurídico y curricular, en 1977 la gobernadora del estado Lara, Dori Parra de Orellana, designó a la antigua Escuela con el nombre de Conservatorio de Música Vicente Emilio Sojo. Napoleón Sánchez Duque se jubiló después de treinta años como Director de la institución y fue sustituido por la profesora Yuyita de Chiossone. La presencia de Chiossone como directora es breve, aunque relevante porque fue la primera pianista en ejercer un rol ejecutivo (Sánchez Duque era flautista). Chiossone estudió en Caracas, recibió clases de forma particular con Luis Espinel, y luego ingresó en la cátedra de piano de Olga Mondolfi, graduándose en la Escuela de Música Juan Manuel Olivares en 1961 (Magliano y Ramos, 1998 c). Con la llegada de Chiossone a Barquisimeto y como directora del conservatorio, se impulsa la formación pianística desde temprana edad.

En su gestión se consolidó una generación de pianistas que tuvieron relevancia entre las décadas de 1990 y 2010. Se proyectó una generación formada por Chiossone y Vice de Cesari, como Vilma Sánchez, Roselvy Vargas o Dino Dinelli, quienes han sido solistas, concertistas y han tenido otros roles como pianistas acompañantes y repertoristas en las temporadas locales de ópera.

3. La profesora Yuyita de Chiossone y el profesor Silva Ceballos son referentes importantes sobre el alcance de la institución.

También han ejercido actividades de enseñanza del piano. Por otro lado, la UCLA a través del Departamento de Artes Auditivas promovió talleres, entre los cuales destacan los dictados por Rodrigo Riera en guitarra clásica (décadas de 1970 y 1980) y Cecilia Díaz Najul en piano (1990- 2000). Por razones personales, Chiossone dejó el cargo, que fue asumido por la cantante Carmen Quesada. Luego de Quesada, la rotación de los directores ha sido más frecuente que en la época de Sánchez Duque. Así, han pasado por este cargo Omar Gómez, Sergio Figallo, Andor Sironi, José Samglimbeni, Tarcisio Barreto Ceballos y Freddy Silva.

El pianista larense (1977-2000)

Como un ejercicio de analogía con el trabajo de Dezillio (2012), quien analiza a la mujer argentina y su relación con la música entre los siglos XIX y XX, en el piano larense hay una carga simbólica en los espacios privados y públicos. El privado es doméstico y práctica del músico aficionado; el público es un instrumento y habilidad que proyecta el estatus. Como práctica profesional el oficio brinda prestigio, pero no beneficios económicos.

Desde la segunda mitad del siglo XX la profesión del pianista en Barquisimeto ha pasado por varias circunstancias. Los pianistas se han graduado en dos instituciones: el Conservatorio Vicente Emilio Sojo y, en los últimos años, en la Licenciatura en Música de la UCLA, creada en 2005, pero con inicio de clases en 2011 (Rojas, s.f.). No obstante, Caracas continúa como polo de atracción por su dinámica cultural, el acceso a maestros y actividades artísticas. Los pianistas larenses han ido a la capital para complementar su formación en conservatorios como el Lino Gallardo, Juan Manuel Olivares o la Maestría en Música en la Universidad Simón Bolívar (USB). En algunos casos, por razones de orden económico fundamentalmente, la formación pianística es compartida con otras disciplinas no afines a la música, como el Derecho, la Administración, Contaduría, Medicina, etc.

Del mismo modo, muchos pianistas del último cuarto del siglo XX realizaron cursos y seminarios fuera del país, siendo Europa el continente de referencia: en Ucrania, España, Francia, Inglaterra e Italia, varios pianistas larenses han complementado su formación. De Suramérica, Colombia es especial por el Festival de Piano de Bucaramanga.

Aun así, continúa en el imaginario la vinculación del piano con el “viejo continente”. Hay que destacar que en América ha habido centros de enseñanza pianísticas fundamentales como Estados Unidos, México, Brasil o Argentina, pero no aparecen reseñados más allá de alguna experiencia particular, bien sea como un pianista acompañante de algún solista y orquesta. Estados Unidos ha crecido como referencia en la medida en que los pianistas larenses se han vinculado al jazz. En el caso de los ejecutantes entrevistados, los maestros que han dejado una huella en su formación han sido extranjeros, caraqueños y, en un número menor, de músicos larenses. De origen extranjero destacan Olga Mondolfi, Lina Parenti, Garviña Olea, Elena Mijailowná, Leonid Sintsev. De Caracas, César Rangel, Carlos Urbaneja, Marianela Arocha y Abraham Abreu y entre los larenses destacan Roselvy Vargas, Dino Dinelli y Cecilia Díaz Najul.

En otro orden de ideas, ha habido en Barquisimeto una gradual institucionalización con la creación en 1975 de la Fundación para las Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela (El Sistema). La enseñanza del piano no ha sido modular dentro de El Sistema, pero ha funcionado como un medio para la enseñanza de la música, como acompañante en festivales de cámara o como instrumento para ensayos sinfónico-

corales.

En Barquisimeto, el piano ha sido enseñado con rigurosidad académica, centrado en la formación del intérprete. Asimismo, la producción de composiciones originales para piano no ha sido relevante. Sin embargo, algunas composiciones han surgido de compositores no pianistas, como las obras Carrillana (c. 1950) y La ciudad de los crepúsculos mágicos (1967), para piano y orquesta del compositor Héctor Pellegatti. Como se señaló, Yuyita de Chiossone fue la primera pianista graduada en ejercer la docencia en la ciudad. Este fenómeno se concretó por razones de vida, formada en Caracas y casada luego con un larense. Chiossone graduó a distinguidos pianistas, como Vilma Sánchez, Dino Dinelli, Roselvy Vargas, Teresa Granadillo, María Rosa More, Lisbeth Graterol, Omar Gómez y Henry Froid. De esta manera, ingresaron otros maestros de piano, como Ricardo Cortéz, Ricardo Gómez y Monique Duphil. Flora Venturini, María Rosa More y Lisbeth Graterol se fueron a Caracas a continuar estudios con Harriet Serr. Se distinguen entonces algunas influencias de técnicas y escuelas pianísticas: 1) La influencia de la enseñanza chilena, impartida por Ricardo Cortéz, 2) La influencia del pianismo francés, de la mano de Monique Duphil y La influencia de la escuela americana a través de Harriet Serr.

En este sentido, uno de los pianistas que destacó fue Antonio Bujanda Octavio. Niño prodigio, con un talento excepcional, comenzó sus estudios de manera particular con la maestra de origen ruso Nadezda Duddar de Ilzias (Peñín, 1998 c). Luego ingresó en el Conservatorio de Barquisimeto bajo la guía de Paul Freund y estudió en Caracas con Harriet Serr. Bujanda Octavio ganó el Primer Premio del Concurso Internacional de Piano Teresa Carreño (1967) y desde allí realizó giras y conciertos internacionales. Además, ha sido el pianista local con mayor cantidad de grabaciones como el disco Antonio Bujanda Octavio (1980), en donde interpretó obras de Villa-Lobos, Chopin y Granados y, además, fue grabado en el auditorio Ambrosio Oropeza de la UCLA. Destaca también el disco monográfico Obras de Juan Vicente Lecuna (s/f) en donde comparte el lado B con la arpista Evelia Taborda. En los últimos años, Bujanda Octavio se retiró como concertista y se dedicó al dibujo y la pintura con un libro publicado (Bujanda Octavio, 2015). En Bujanda Octavio confluyó un intérprete con habilidades creativas inigualables, temple escénico e interpretativo. Bujanda Octavio es un estudio de caso para la historiografía musical del estado Lara.

El conservatorio como propedéutico

La proyección que una sociedad articula alrededor del piano tiene un peso histórico e ideológico desde sus prácticas pedagógicas (Eisner, 1987; Mora García, 2009). En este sentido, la práctica pedagógica e instrumental del piano puede abordarse desde la historia de las mentalidades y la representación, lo que nos permite ahondar sobre aspectos educativos, técnicos y estéticos. En este sentido, los métodos, manuales y programas de estudio, son esenciales para desarrollar las habilidades y destrezas del instrumentista. Una aproximación cuidadosa, nos permite inferir el nivel que alcanzó o se pretendió lograr en la formación del músico. Pero a medida que fueron apareciendo instituciones de educación superior en música, el conservatorio ha pasado a ser como el nivel “propedéutico” para el ingreso en la educación superior.

El Conservatorio Vicente Emilio Sojo ha sido la principal institución para la enseñanza del piano en Barquisimeto y es la única con características de profesionalidad en todo el estado Lara. En Venezuela, no hay conservatorios de distintos niveles, es decir: inicial, medio y profesional. Cada institución segmenta sus cursos pero siguen el esquema

del modelo francés. Según este programa, los estudios de piano duran diez años.

Ahora bien, los estudios a partir del programa del Conservatorio de París están divididos en cinco años de teoría y solfeo, tres años de armonía, uno de contrapunto, tres de historia de la música y uno de estética. Cuando el alumno aprueba el primer año de teoría y solfeo, puede ingresar a una cátedra del instrumento. El programa de piano está diseñado para completarse en once cursos, cada curso es un año académico. Es decir, un pianista de conservatorio, si no ocurre ningún percance, culmina sus estudios en doce años y obtiene el diploma de Profesor Ejecutante (*Gaceta Oficial* de 1964). Para evitar malentendidos con el paralelismo del título de Profesor que emite la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL), en los últimos años los conservatorios han otorgado el título de "Ejecutante".

Con la *Gaceta Oficial* de 1964, los títulos de conservatorio perdieron el alcance de educación media que tuvieron en 1958. Cuando en 1977 se creó la Licenciatura en Artes, mención Música en la Universidad Central de Venezuela, el valor práctico del diploma de conservatorio venezolano se desvaneció; con lo cual, desde la década de 1980, los músicos que deseaban un título superior cursaron a la vez estudios de conservatorio con una carrera universitaria.

Debemos entender esto desde nuestra idiosincrasia. Como afirman Palacios y Sans (1984): "los títulos universitarios no garantizan los medios de subsistencia, pero sí el status, factor primordial en la consecución de un *modus vivendi* aceptable" (p.131). En Barquisimeto, ciudad que, si bien ha tenido un auge de prácticas musicales en todas sus formas y géneros, el músico profesional no vive de la música; si así lo hace, es porque complementa el oficio con otras actividades relacionadas como la dirección de instituciones, elaboración de arreglos, organización de eventos o tocando en tascas y discotecas.

Otro proyecto universitario fue el Instituto Universitario de Estudios Musicales (Iudem), que funcionó entre 1985 y 2008, luego se convirtió en un decanato de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte). Mientras en la UCV se desarrolló una línea teórica, en el Iudem-Unearte se gradúan como especialistas, licenciados con mención; por ejemplo, en Musicología, dirección de coro u orquesta, composición e instrumento, entre otros.

Por otra parte, en 1989 se inició la Maestría en Música en la Universidad Simón Bolívar (USB), primera en ofrecer un posgrado de este tipo en el país. Antes de estos programas, el músico que deseaba acceder a un título acudía a programas educativos que no eran de su campo. Ante la imperiosa necesidad de tener estudiantes en los posgrados en música, en determinados momentos la USB aceptó graduados de otras carreras siempre y cuando demostraran conocimientos sólidos y una carrera profesional en música durante diez años.

A propósito de la USB, entre 1996 y 2010, los pianistas de Lara realizaron actividades con ensamble de música electrónica o abordaron repertorios de la música contemporánea de corte nacional e internacional. Este fenómeno surgió de las obligaciones de formación de la Maestría en Música de esta Universidad, programa académico que ha mantenido el perfil de repertorio de música académica contemporánea latinoamericana y mundial. Además, de este período destacan los eventos internacionales A Tempo y Festival Latinoamericano de Música, ambos llevados a cabo en la capital. Caracas ha sido, en mayor o menor medida, la que ha expandido los nuevos repertorios entre los pianistas larenses. Entre finales 1990 y 2000 los estudiantes de música migraron del conservatorio al

Instituto Universitario de Estudios Musicales (Iudem); y luego, a la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte) o a la licenciatura en Música de la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado. Esto obedece a la obtención de un título de grado. Mientras los diplomas de conservatorio no tengan homologación, las universidades garantizan la licenciatura.

Conclusiones

La historia del piano se vincula con la historia de las mentalidades y de las representaciones colectivas y exige una relectura interdisciplinaria. Se relaciona con una educación elitista que, gradualmente se asimiló en la cultura burguesa y en la clase media durante la era democrática venezolana. En Venezuela, la educación musical ha sido una actividad complementaria, extracurricular; por lo cual, las prácticas pedagógicas son la continuidad de la tradición pianística europea, pero heterogénea y versátil, según las necesidades de cada intérprete y las habilidades de cada pedagogo. Desde mediados del siglo XX, la educación pianística ha sido posible para personas de clases menos pudientes. Las instituciones, como el conservatorio, asignaban horas de clase y aquellos estudiantes que no tenían un instrumento propio buscan espacios de estudios sobre todo en horarios de la mañana.

Si delineáramos una cronología desde la época de José Eligio Torrealba hasta hoy, podemos distinguir que entre 1860 hasta alrededor de 1940, el piano es parte de un conjunto instrumental, tanto en orquestas de baile como en música de cámara. A partir de 1948, con la gradual institucionalización de los estudios musicales, aparece el pianista solista, el concertista, el acompañante de cantantes y solistas. La historiografía señala a Emma Silveira como una figura emblemática, pero a falta de datos concretos como notas de prensa o programas de mano, se hace indemostrable definirla como eje fundamental de un movimiento pianístico. Otras figuras destacan en la consolidación de una enseñanza del piano como la hermana Martha María, Doralisa de Medina y Antonio Bujanda Octavio. Sin embargo, fue con Yuyita de Chiossone que encontramos a una pianista consumada, profesional, graduada y representativa para la historia musical larense.

Ahora bien, se puede establecer una cronología de pianistas desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Los pianistas decimonónicos dejaron un repertorio que se ha asimilado dentro de la colectividad larense. Bien sea de corte popular o académico, ha quedado un legado que aún debe estudiarse con profundidad y más aún, editarse y difundirse. En cambio, los pianistas larenses de los últimos sesenta años no han sido atraídos por la composición, el arreglo e incluso, salvo excepciones, por la improvisación. Esto podría explicarse porque la enseñanza de la composición en Venezuela se ha centrado en la capital.

Referencias

- Baker, G. and Frega, A. L. (2016). Los reportes del BID sobre El Sistema: Nuevas perspectivas sobre la historia y la historiografía del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. *Epistemus: Revista de estudios en música, cognición y cultura* 4 (2), 54–83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6568790>
- Barreto, S. (2011). Las bandas y la música popular durante el siglo XX en Venezuela. Caso de la Banda de Conciertos Antonio Carrillo de Lara. *Musicaenclave* 5 (2), 1-20.
- Bloch, M. (2022). *Introducción a la Historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bujanda Octavio, A. (2015). *Dibujos y pinturas*. Casa Propia.
- Bujanda Octavio, A. (1980). *Antonio Bujanda Octavio*. Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Bujanda Octavio, A. (s/f). *Obras de Juan Vicente Lecuna*. Asociación Vicente Emilio Sojo.
- Calcaño, J.A. (2019). *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Universidad Central de Venezuela.
- Camejo, M. (2013). *Re-diseño del programa de piano (nivel básico) en la escuela “Ángel Briceño” Villa de Cura, Edo. Aragua a través de la inclusión de repertorio pianístico venezolano*. [Tesis de Grado]. Universidad Nacional Experimental de las Artes.
- Cardozo, O. (2013). *Cuaderno de ejercicios y estudios para piano en ritmo de merengue venezolano*. [Tesis de Maestría]. Universidad Simón Bolívar.
- Castillo, J. (1994). *Lara musical y folklórica*. Gobernación de Lara.
- Cortés Riera, L. E. (1997). *Del Colegio de la Esperanza al Colegio Federal Carora (1890-1937)*. Colección Historia de la Educación en el Estado Lara. Alcaldía del Municipio Torres.
- Dezillio, R. (2012). El ojo en la cerradura: mujeres, música y feminismos en La mujer Álbum-Revista (1899-1902). *Dar la nota. El rol de la prensa periódica en la historia musical argentina*. Silvina Luz Mansilla (Dir.). Gourmet Musical.
- Duby, G. (1952). *Arte y sociedad en la edad media*. Taurus.
- Eisner, E. (1987). *Procesos cognitivos y curriculum*. Martínez Roca.
- Febvre, L. (1985). *Erasmus, la contrarreforma y el espíritu moderno*. Iberia.

Feo Casas, E. (1979). *Emma Silveira, 1894-1932. Obra pianística de Moisés Moleiro*. Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Fuenmayor, J.B. (1979). *Historia de la Venezuela política contemporánea: 1899-1969*, tomo II. Miguel Ángel García e Hijos.

Gaceta Oficial N° 25.362 de la República de Venezuela del 23 de mayo de 1957.

Gaceta Oficial N° 909 de la República de Venezuela del 29 de mayo de 1964.

Gay-Sylvestre, D. (2010). Hacer Historia es Hacer Vida: El Colegio Refugio de la Infancia de Antímano, Venezuela – 1896-2010. Parte I (1896-1998). *Revista Psicología E Saúde*, 2 (1). <https://doi.org/10.20435/pssa.v2i1.39>

Guido, W., y Peñín, J. (1998). Delgado Palacios, Ramón. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Guillén, R. (2004). *Lo bello y lo útil del estado Lara*. Casa Propia.

Gutiérrez, R, y Escalona, R. (2009). *Orquesta Mavare*. Universidad Centroccidental Lisando Alvarado.

Lasheras, A. (1997). Educación y Estado en Venezuela: Historia de las Bases Ideológicas. *Cuaderno de Postgrado* (16). Universidad Central de Venezuela.

Leal, I. (1968). *Documentos para la Historia de la Educación en Venezuela. Época colonial*. Universidad Central de Venezuela.

Lucena, M. (1996). *Método de ejecución y enseñanza del piano de Judith Jaimes*. [Tesis de Grado]. Universidad Central de Venezuela.

Magliano, E. (1976). *Música y músicos de Venezuela. Apuntes históricos y biográficos*. Corporación Venezolana de Guayana.

Magliano, E. (1998). Álamo, Berenice. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Magliano, E., y Ramos, G. (1998 a). Giménez de Medina, Doralisa. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Magliano, E., y Ramos, G. (1998 b). Sánchez Duque, Napoléon. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Magliano, E., y Ramos, G. (1998 c). Chiossone, Yuyita Ríos Carmona de. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Milinowski, M. (1940). *Teresa Carreño by the grace of God*. New Haven.

Mora García, J.P. (2009). *Comunidades discursivas de Historia de la Educación en América Latina, estudio de caso: Venezuela (1998-2008)*. [Tesis doctoral], Universidad de Rovira I Virgili.

Olavarrieta, B. (1983). *La música venezolana y los estudios para piano, sugerencias para un nuevo enfoque*. [Tesis de Grado]. Universidad Central de Venezuela.

Ortíz, M.A. (1998). Barquisimeto. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Palacios, M. (2014). Idelfonso Meserón y Aranda, un exitoso empresario del siglo XIX. *Músicaenclave*, 8 (2).Universidad Central de Venezuela.

Palacios, M. (2015). La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 20 (45), 87-103.

Plaza, J.B. Music in Caracas during the Colonial Period (1770-1811). *The Musical Quarterly* 29 (2), 198-213.

Peñín, J. (1998 a). La imprenta, los fondos musicales y los estudios musicológicos en Venezuela. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Peñín, J. (1998 b). Rojas, René. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Peñín, J. (1998 c). Bujanda Octavio, Antonio. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Peñín, J. (1993). 21 cartas de Teresa Carreño a Guzmán Blanco. *Revista Musical de Venezuela*, (32-33),25-26.

Peñín, J. (2003). Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana. *Latin American Music Review* 24 (1), 62-94.

Pita, L. (2024). Teresa Carreño's Repatriation and Revival: Nationalism, Feminism, and the Historical Imagination. En A. Ponce (Ed.), *Music and Identity in Venezuela*. Jenny Stanford Publishing.

Plaza, J.B. (1938). *Teresa Carreño*. Tip Americana.

Rodríguez Legendre, F. (1998). *Música, Sojo y caudillismo cultural*. Fundación Vicente Emilio Sojo.

Rojas, J. (s.f). *El Conservatorio Vicente Emilio Sojo*. [Tesis de Maestría].Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Rojas, R. (s.f.). *Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, una historia de 50 años*. Ediciones del Rectorado.

Rojas, R. (1996). Historia social e institucional de la educación en la región centroccidental de Venezuela: teoría y praxis de una línea de investigación. En *Estudios de Historia social y económica* n° 13. Universidad de Alcalá.

Ramos, G. (1998). Vásquez Sánchez, Omar. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Rosales, G. (1997). *El método de enseñanza para el aprendizaje del piano de Manuel Antonio Carreño*. [Tesis de Grado]. Universidad Central de Venezuela.

Palacios, M. y Sans, J. F. (1984). *La educación musical para la formación de profesionales en Venezuela*. [Tesis de grado]. Universidad Central de Venezuela.

Prieto, L. (1984). *Evolución Histórica de la Educación venezolana, 1900-1980*. Universidad de los Andes.

Saavedra, L. (2002). *De la Escuela Artesanal Lara a la Escuela Técnica Industrial de Barquisimeto. 1944-1969*. Colección Historia de la Educación en el Estado Lara. Serie Instituciones Educativas n°5. Fundación Buría.

Sánchez Daza, A. (2006). *Patrones instruccionales para la enseñanza del piano en instituciones musicales de Caracas*. [Tesis de Maestría]. Universidad Simón Bolívar.

Sans, J. F., y Cortés, J. C. (2021). Tránsitos musicales entre Colombia y Venezuela en el siglo XIX. *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, (20), 1-18. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8331597>

Sangiorgi, F. (1998 a). María Teresa Carreño García de Sena. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Sangiorgi, F. (1998 b). Silveira, Emma. En J. Peñín y W. Guido (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.

Sangiorgi, F. (1986). Emma Silveira, una gran pianista venezolana. *Revista Musical de Venezuela*, 7 (18), 43-51.

Sans, J.F. (1997). Nuevas perspectivas en los estudios de música colonial venezolana. *Revista Musical de Venezuela*. 35, 1-35.

Silva, R. (1942). *Enciclopedia larense: geografía, historia y cultura del Estado Lara*. Tomo I. Impresiones Unidas.

Téllez, M. (Coord.). (1996). III Congreso Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana. Universidad Central de Venezuela.

Verhagen, F., Panigada, L., y Morales, R. 2016. El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical. *Revista Latinoamericana de Educación Musical* 4, 35–46.