

# *Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia*

por  
*Fátima Graciela Musri*

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se presenta una reflexión acerca de las relaciones conceptuales entre dos ciencias, musicología e historia, ambas institucionalizadas por sus respectivos corpus teóricos y de conocimientos, desarrollados, acumulados y sistematizados desde el siglo XIX.

Con este propósito se pretende desarrollar una lectura crítica de la investigación musicológica del Dr. Luis Merino, "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia musical de Federico Guzmán en el Chile independiente"<sup>1</sup>, que permita:

1. comprender el modelo elaborado y aplicado por el autor en la historia procesual;
2. identificar la conceptualización del saber histórico que subyace en este trabajo musicológico;
3. distinguir los elementos que conforman la realidad y el saber histórico-musicológico;
4. transferir los conocimientos adquiridos en el curso Teoría de la Historia.

No es mi intención aquí historiar el recorrido secular de cada disciplina, sino identificar y comprender los conceptos teóricos u operativos provenientes de un traspaso o un préstamo entre ellas. En la segunda mitad de este siglo, la relación entre la música y las ciencias humanas ha aumentado considerablemente los campos de estudio disciplinares (a través de nuevos temas y enfoques producto de la ocurrencia de nuevos problemas), ha creado disciplinas y "dominios híbridos" transdisciplinares<sup>2</sup>.

La relación conceptual se observa en varias direcciones, no sólo entre la historia y la musicología, sino también hacia y desde la filosofía, antropología, sociología, psicología y lingüística. La indagación de la música ofrece valiosa información de cómo acceder a la realidad, lo que resulta un bagaje teórico útil a las otras ciencias sociales. Emergen las investigaciones sobre la música como

<sup>1</sup>Merino 1993.

<sup>2</sup>Dogan y Pahre 1993.

campo de estudio para la psicología cognitiva, por ejemplo en el conocimiento de ciertos funcionamientos mentales relacionados con actividades de creación, audición y aprendizaje o de la vivencia del tiempo; para la semiótica, respecto de la comunicación a través de lenguajes no verbales, para la aplicación de modelos de la gramática generativa y de la teoría de la recepción y muchos otros temas. Se completa el circuito de retroalimentación entre las ciencias y a la vez aparecen otros campos derivados, tales como la etnomusicología histórica, la psicología musical, la semiótica musical y otras.

Luis Merino en su monografía alude a “los progresos más recientes de la musicología” en relación a que la obra musical considerada como *texto* debe estudiarse en su *contexto* de producción, circulación y recepción en la sociedad para alcanzar una *comprensión* musicológica integral. En referencia a estos “progresos” de la musicología y la historia, en el presente artículo se analizan conceptos y sus relaciones. El capítulo 1 de este trabajo alude a la renovación epistemológica en curso, a los progresos recientes registrados en musicología y la historia. En el capítulo 2 se revisan el sujeto y objeto de esta investigación que considera la práctica musical como un proceso. El capítulo 3 se ocupa del modelo de análisis que propone el autor y hace referencia al modo de exposición adoptado. En el capítulo 4, se analiza cómo Merino trata el texto y contextos musicales, observando la descontextualización que suele sufrir la música artística latinoamericana, la renovación y tradición en el texto, en el contexto o bien en ambos. Finalmente se presenta la bibliografía citada en el presente artículo.

## 1. MUSICOLOGÍA E HISTORIA

### 1.1 *La musicología*

Entre los musicólogos europeos, Carl Dahlhaus<sup>3</sup> en 1977 mencionaba las distintas orientaciones historiográficas que discrepaban en cuanto al objeto de estudio: la historia de las obras musicales, la historia de la composición, la historia de los “grandes compositores”, todas diferentes a una historia social de la música o de la función desarrollada (*Funktionsgeschichte*) que sustituiría (o se integraría) a algunas o a todas las otras. Las posturas mencionadas se diferenciaban en la elección del fragmento de realidad musical a investigar, los intereses cognoscitivos, las motivaciones, ideología o paradigma del investigador; consecuentemente en la elección de los métodos adoptados. Cuando Dahlhaus advirtió que la intersección música-historia planteaba un problema básico: la esteticidad de la obra de arte frente a su historicidad —es decir la categoría estética que asegura la autonomía de la obra musical, confrontada con su valor documental como testimonio de una realidad del pasado—, partía del principio de “objetivar” la música como obra de arte, refutando a su vez las críticas que se le hicieron de extrapolación y reificación de la música.

Ya no serán sólo los “compositores cimeros”<sup>4</sup>, las “grandes cumbres (separadas por valles)”, “las grandes obras musicales” o la “evolución del lenguaje

<sup>3</sup>Dahlhaus 1980.

<sup>4</sup>Carpentier 1985.

musical” el sujeto y objeto de la musicología histórica. La intersección entre la musicología y la historia social ya cruzadas con otros cuerpos conceptuales, da por resultado el estudio de la historia social de la música. Por consiguiente se generan temas novedosos que requieren de nuevos enfoques y métodos, como la etnomusicología histórica o la historia de la música de aquellos músicos no reconocidos como “cimeros”.

En Latinoamérica se vislumbró también la movilidad entre las fronteras disciplinares. Musicólogos de reconocida trayectoria investigativa han reflexionado y comunicado sus avances en este aspecto. Entre otros, los chilenos Samuel Claro Valdés, Luis Merino, Juan Pablo González, María Ester Grebe o los argentinos Leonardo Waisman e Irma Ruiz.

Samuel Claro Valdés enuncia que “el estudio de la música de todos los tiempos arroja luz sobre el acontecer social, político, religioso, económico, cultural o costumbrista de una época determinada, y se transforma en una importante disciplina aliada de la historia a quien nutre de puntos de vista que tradicionalmente –salvo honrosas excepciones– el historiador no ha tomado en cuenta”<sup>5</sup>. Claro Valdés especifica que la musicología contribuye: ...“a) al conocimiento del hombre y su comportamiento ante la sociedad a lo largo de la historia y b) a proveer de materiales musicales fidedignos a compositores, intérpretes, pedagogos, investigadores y a cuantos se interesen por la música”<sup>6</sup>. Respecto a la historia, continúa afirmando que “entre las acciones humanas del pasado está el hacer musical”, que debe interpretarse a partir de evidencias documentales tanto por el historiador como por el musicólogo. Esta interpretación permite revivir un proceso desde el punto de vista humano, cultural, artístico e histórico. Claro Valdés ya advertía un progresivo borramiento de los límites entre la musicología histórica y la etnomusicología.

En el seno mismo de la musicología se avanza en dirección a una unificación de la etnomusicología, musicología histórica y musicología sistemática. En el marco de la Tercera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (AAM), realizada en Buenos Aires en septiembre de 1989, se organizó un simposio en torno a la siguiente pregunta: ¿Es posible la unidad teórica de la musicología? Tanto en los trabajos de base presentados por Irma Ruiz y Leonardo Waisman, como en los escritos críticos de M. E. Grebe, P. Kohan y L. Merino, se confirmó no sólo la conveniencia y factibilidad de la convergencia, sino la existencia de investigaciones que ya transitaron un cambio de perspectivas, de objeto y/o de métodos.

Los lineamientos generales que se concluyeron aluden a la necesidad de compartir el bagaje teórico y metodológico, unificar el objeto de estudio incorporando al estudio de la música, el hombre músico en su quehacer musical y en su contexto cultural; permite a la musicología histórica acercarse a la etnomusicología y a las ciencias sociales en general en el análisis del contexto de la producción, ejecución, recepción y circulación musicales, en la interpretación de lo musical

<sup>5</sup>Claro 1976: 60.

<sup>6</sup>Claro 1976: 61.

como un hecho social, a fin de comprender al hombre en relación con su cultura. A su vez, la etnomusicología atiende a la dimensión histórica de su objeto y a la creatividad individual, aproximándose a la musicología histórica y a las ciencias humanas en general. También se consideró el contexto de la práctica musicológica, es decir, conocer desde dónde habla cada investigador, condiciones institucionales, su formación musical, académica, científica, su ideología, sus presupuestos teóricos y todas aquellas implicancias no manifiestas. No faltó el deseo de contar en Latinoamérica, con archivos y bibliotecas musicales públicos o privados que faciliten el acceso de los musicólogos a la información ya comunicada.

En referencia a la ampliación de las áreas de estudios y a que "... la principal riqueza de América Latina reside en sus recursos naturales y en su cultura popular", Juan Pablo González propone "que la Musicología se haga cargo del estudio de la Música Popular Latinoamericana. Para ello deberá considerar los distintos procesos socio-culturales en los que la música se halla inmersa. Tendrá que determinar los problemas metodológicos que presenta su estudio y proponer soluciones. Como la Musicología no está acostumbrada a tal estudio, deberá recurrir a otras ciencias, como la Etnomusicología, la Antropología y la Sociología"<sup>7</sup>.

La puesta al día de la musicología en su acercamiento a las otras ciencias sociales, condice con la de la historia. La musicología y la historia avanzaron sobre la antropología, la lingüística, la sociología, la psicología, produciendo un enriquecimiento conceptual y metodológico. La revisión de sus principios, de sus alcances, de sus objeto y sujeto de estudio, redundó en la movilización y ampliación de las fronteras disciplinarias.

## 1.2 *La historia*

Marta Bronisława Duda observa que "la fórmula 'historia y ciencias sociales' otorgó unidad desde los comienzos al programa de reivindicaciones que conmocionó a las prácticas historiográficas tradicionales. Superar el aislamiento disciplinar mediante la apertura a los interrogantes y a los métodos de las ciencias sociales, se convirtió en una de las aspiraciones más definidas"<sup>8</sup>. La autora detecta que entre los vehículos del intercambio están "la voluntad totalizadora de la nueva historia, su insistencia en la conexión con el tiempo presente, y sobre todo la operatividad del concepto de la larga duración"<sup>9</sup>.

Pero el contacto interdisciplinar promovió preferencias y tendencias cambiantes a lo largo del tiempo: de los campos económico y demográfico conquistados en la primera mitad del siglo, la historia va desplazando su interés "hacia el análisis cultural, lo antropológico y lo emocional"<sup>10</sup>. La historia de las mentalidades adquiere cada día mayor interés. En los últimos veinte años se ha debilitado la tendencia hacia una asimilación total de la historia y las ciencias sociales, ya que

<sup>7</sup>González 1986.

<sup>8</sup>Bronisława 1992.

<sup>9</sup>Bronisława 1992: 147-148.

<sup>10</sup>Bronisława 1992: 149.

la historia va recuperando la especificidad de su campo y redefiniendo su estatuto epistemológico.

Respecto a la metodología, es visible una renovación al considerar los planteamientos de la historia-problema, del esfuerzo de la historia por conceptualizar sus términos con mayor precisión, al convencerse de que el procedimiento histórico consiste en formular hipótesis verificables en función de aplicar rigurosamente la preceptiva científica.

Las disciplinas sociales influyeron sobre la historia en la adopción de estrategias de investigación cuantitativa y cualitativa. Probablemente uno de los progresos más fecundos en la musicología y la historia, sea la búsqueda de la pluralidad metodológica que ofrecen la antropología, sociología y lingüística. Se privilegia el contacto de la historia con la etnología, la semiótica, la psicología como fuentes metodológicas para el análisis e interpretación de la cultura como un texto.

De igual modo las ciencias sociales miran hacia la historia para aprender a operativizar la dimensión temporal, que es indispensable en la comprensión de los procesos sociales. Y algo más, toman la experiencia de la historia acerca de la compilación de datos y de la crítica documental.

En la renovación epistemológica de la historia en la segunda mitad del siglo XX, la historicidad cumple una función esencial, la cual es permitir la inclusión de nuevos objetos que antes no se entendieron como tales: lo "non événementiel", como la historia rural, la historia de la locura, de los miedos, de las mentalidades. Como también la historia de la cultura popular, la historia de la familia, la historia de los "sin nombre".

Las críticas al estructuralismo, la sospecha ante los determinismos y la cuantificación, han ocasionado un repliegue de los historiadores hacia la valoración de las peculiaridades de la historia. La crítica señala que la aplicación de la larga duración transforma las estructuras en acrónicas. El tiempo lento acerca el objeto de análisis a las ciencias sociales, sí, con el riesgo de caer en la "historia inmóvil" porque no se aceptan las invariaciones, más que las relativas y transitorias. Se descuida la dimensión temporal y la historicidad, dos elementos fundantes del proceso histórico.

### 1.3 *Nuevas miradas*

De igual modo, la musicología abandona la actitud de mirar los objetos y sujetos musicales como entidades clausuradas en sí mismas, con características inherentes que devienen de su propia naturaleza y cuya "evolución" se produce gracias al progreso alcanzado por la "genialidad" de unos pocos.

La música que oímos se va a entender entonces como producto de acciones humanas contextualizadas histórica y culturalmente. La comprensión de los procesos histórico-musicales necesitará de la búsqueda de relaciones múltiples entre los hombres, con el/los grupo/s socio-culturales, la dimensión micro y macro temporal, su producción y comunicación musicales. Esto lleva directamente a la revisión y ampliación de enfoques, de las fuentes documentales que se consideran y las metodologías que se emplean.

La narración –como rasgo distanciador de las ciencias sociales– atiende la dimensión temporal. Un nuevo modelo epistemológico de la historia se evidencia en la narratividad. Esto supone una revaloración de lo individual en su contexto, alcanzar la comprensión, rescatar la descripción. La narratividad no entorpece la científicidad. Entre las tendencias más recientes, la “historia relato” propone conjugar la estructura explicativa y la presentación narrativa. Se llega a ver la relación entre la estructura y el proceso. Se apunta a una dialéctica entre el tiempo corto y el tiempo largo. Hay una revalorización del tiempo corto, del acontecimiento, de la autonomía de la historia, del marco contextual en el estudio del objeto; la comprobación de regularidades no atenta contra las particularidades de los contextos históricos diferenciales.

Las anteriores consideraciones pretenden reivindicar el estatuto de ciencia de la historia y la musicología.

## 2. SUJETO Y OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN. LA PRÁCTICA MUSICAL COMO PROCESO

Investigar sujeto y objeto supone mirar hacia dos ángulos distintos del mismo proceso histórico-musical. Y nos hemos referido al descubrimiento y la amplitud de los nuevos sujetos y objetos de la investigación histórica y musicológica en las últimas décadas.

El sujeto histórico que protagoniza esta historia es colectivo, *la familia de músicos Guzmán*, si bien la figura que centraliza el relato es la de *Federico Guzmán Frías*. La familia cumple un papel relevante, ya que representa el entorno adecuado para la formación y quehacer de este músico chileno del siglo XIX que tuvo proyección internacional. Se recogieron los hechos en la vida de relación de Federico y también sus creencias, valoraciones y el contexto que circundó a la familia. Los datos biográficos del padre, hermanos y tíos, contribuyen a la explicación de la unidad familiar como grupo social que sustentó su labor musical. No se trata de hacer biografía caso por caso, sino que las referencias biográficas de algunos componentes apunten a comprender la vida familiar y musical en su entorno. Se entiende a los Guzmán como actores sociales, individualmente y en su historia familiar, apropiados del universo social y cultural que vivieron, en su tiempo existencial imbricado con el institucional y el histórico.

Desde los avances de la Escuela de *Les Annales* respecto a la modificación del sujeto de la historia, la ciencia empezó a ocuparse de los hombres en sociedad, apareció la *historia social*. Con el materialismo histórico apareció la noción de *historia total o integradora*: su objeto es la dinámica de la evolución de las sociedades. Es decir que las distintas actividades humanas (económicas, políticas, culturales) constituyen niveles diferenciados, pero se integran en una misma realidad. “Conocer las sociedades humanas significa conocer las distintas manifestaciones sociales en su globalidad y los mecanismos de influencia que existen entre ellas”<sup>11</sup>.

<sup>11</sup>Pagés 1985: 19-23.

En consecuencia el sujeto tradicional de la historia se modifica, no serán los “grandes hombres”, sino “el hombre junto a otros hombres formando grupos sociales”. Pero esto no significa desconocer la historia de los hombres individuales en cuanto a “genios o creadores del arte”. El “gran hombre” se estudia como producto de una realidad social, quien tiene el suficiente talento para ejercer un cambio en las condiciones socio-culturales que lo rodean. Entonces la valoración histórica se hace, no sólo a partir de su individualidad, sino también en función del momento histórico, necesidades sociales, de su papel en la estructura de la sociedad y la situación de las fuerzas que subyacen en esa sociedad.

El sujeto colectivo necesitó de una metodología específica, la prosopografía o biografía colectiva. Pero “lo colectivo” no neutraliza lo “singular” en las vidas musicales de la familia Guzmán, únicas e irrepetibles; la atención sobre lo singular permitió comprender la reapropiación simbólica del universo socio-musical e histórico de cada músico de la familia. Se demuestra en el estudio de Merino, cómo la historia de vida de estos sujetos, socializados en un tiempo socio-cultural propio, se vuelve historia de lo social-global, mediatizada a través de la familia, sus grupos de pertenencia y de referencia a distintos contextos culturales. Es justamente en la revalorización de los individuos como actores sociales donde se puede estudiar sus condicionantes témporo-espaciales y socio-culturales, en sus características particularizadas por el ejercicio de su libertad, sus intencionalidades, sociabilidad, raigalidad, eticidad, religiosidad. La historia de la familia mantiene su atracción en la historiografía europea desde los '60.

Entender la música como proceso es comprenderla como una práctica socio-musical, no objetivarla en el sentido de “reificación” –cosificación–.

El objeto de la investigación es *la práctica socio-musical de Federico Guzmán Frías y su familia, articulada en diferentes planos contextuales, en el siglo XIX*. A su vez, pensar este *quehacer* musical es concebir el fenómeno musical como un *proceso* histórico-musical que ocurrió en su tiempo, que produjo resultados. En este caso es un tiempo de mediana duración en términos de Fernand Braudel.

La historia de la familia, como sujeto colectivo, *en su quehacer musical*, como objeto procesual, nos ubican en el marco de una nueva historia social de la música latinoamericana, estrechamente vinculada a la antropología. Denota un abandono de la perspectiva eurocentrista y sin duda significa un *aggiornamento* respecto a la visión estructural de la música.

### 3. METODOLOGÍA

#### 3.1 *Modelo de análisis*

El marco conceptual y la metodología que se emplean quedan claramente expuestos en la introducción del trabajo.

- a) Emplea el método histórico en general y la prosopografía en particular en función de averiguar el número de compositores activos con obras efectivamente comunicadas; dilucida el contexto y las oportunidades de formación y *quehacer* musical.

- b) Sigue con el desarrollo de técnicas musicológicas para estudiar integralmente las obras. Analiza los siguientes aspectos:
- géneros, rasgos musicales, función;
  - permanencias y cambios estilísticos, aportes y trascendencia;
  - condiciones poéticas y fuentes.
- c) Atiende a la tradición como marco regulador de la práctica, por lo que propone estudiar:
- la confluencia de compositores que partan de la herencia de los compositores anteriores del mismo contexto;
  - la existencia de una red de comunicación entre ellos y los anteriores;
  - una aceptación de elementos identificadores.

### 3.2 *La realización del trabajo*

El proyecto de investigación fue sustentado por becas de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, entre 1976 y 1977, y la Universidad de Chile, entre 1990 y 1993. Estos financiamientos facilitaron el traslado del investigador a los distintos y distantes repositorios y escenarios de acción.

El material heurístico de la investigación se relevó *in situ* en las Bibliotecas Nacionales de Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Lima y Río de Janeiro, en la New York Public Library y la Library of Congress, Washington, D.C., British Library y la Bibliothèque Nationale de París. Además se consultó el Centro de Historia Familiar y la Biblioteca Central de la Universidad de Chile. Las fuentes manuscritas son libros de bautismos y de matrimonios de parroquias santiaguinas, la Colección Domingo Edwards Matte, "Sesiones Musicales" conservada en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, partituras. Las fuentes históricas editadas corresponden a partituras, a libros, diarios y revistas del siglo XIX de Chile, Argentina, Perú, Uruguay, Brasil, Estados Unidos, Francia, España e Inglaterra. La bibliografía consultada está referida a la temática específica.

Por los resultados presentados en los análisis y catálogos, se deduce que el material heurístico ha sido sometido a los procedimientos de crítica externa e interna que rige el método histórico –autenticidad, veracidad e interpretación<sup>12</sup>.

### 3.3 *La exposición de la investigación*

El trabajo concluido se publicó bajo el título "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia musical de Federico Guzmán en el Chile independiente" en dos números consecutivos de la Revista Musical Chilena<sup>13</sup>, editada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; luego las dos partes se reunieron en una separata en la misma editorial.

<sup>12</sup>Cassani y Pérez 1976: 219-224.

<sup>13</sup>Ver nota 1.

La estructura de la exposición consta de dos partes. La primera parte se titula "El creador y su medio"; la segunda "La obra y su comunicación". Ya los títulos mismos nos ubican en una historia social, en cuanto se releva la importancia del contexto en el análisis del compositor, y la trascendencia de la interpretación y recepción de la obra como un estudio ineludible de la comunicación socio-musical. Los propios encabezados nos dan idea de la concepción de la música como un proceso contextualizado y no sólo de una reificación estructural del objeto musical. Se puede calificar el enfoque como acorde con la renovación epistemológica de la segunda mitad del siglo, que vivifica la musicología y la historia.

La primera parte se presenta con una introducción que enuncia el objeto de estudio, explica el enfoque y el modelo de análisis del texto y contexto históricos. Luego se estructura en ocho secciones que relatan la historia musical de la familia Guzmán y la carrera profesional de Federico –por etapas–, en los países americanos y europeos. Termina con el aparato erudito: fuentes y la bibliografía citadas y el anexo N° 1 que es el listado cronológico de conciertos en que participó Federico Guzmán Frías entre 1857 y 1885, en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.

La segunda parte presenta la descripción, análisis y comunicación de la obra creativa de Federico Guzmán. Se da cuenta del lenguaje y los medios de interpretación, las especies, sus usos y funciones sociales, sus conexiones con la tradiciones latinoamericanas y europeas. Con estos datos realiza el anexo N° 3, catálogo de la obra musical de Federico Guzmán. Además de ser tratado permanentemente en el cuerpo del trabajo, dedica un apartado específico a desarrollar el tema de la circulación de las obras tocadas por la familia Guzmán, ya sea del propio Federico y de otros autores. Este trabajo exhaustivo y novedoso en la historiografía de nuestras latitudes, le permite confeccionar los anexos 2º –registro de obras de compositores europeos y americanos interpretadas por los Guzmán– y 4º –registro documentado de presentaciones de la obra creativa de Federico Guzmán–. De esta muy rica información extrae conclusiones acerca de la recepción de los distintos repertorios en ciudades del cono sur y del hemisferio norte. Es posible evaluar los gustos y comprender aún más el contexto en que esto se produce.

Merino estudia la recepción social de las actividades musicales de los Guzmán, al registrar comentarios periodísticos del éxito de los conciertos a sala llena, críticas elogiosas de la aceptación de las composiciones, las ganancias monetarias y otros indicios. Es meritorio que en Valparaíso se acuñara una moneda en honor a Federico Guzmán, para que se le entregara en el norte de Chile.

En la exposición se adopta el relato como modo de comunicación con el lector. Es un estilo franco, simple, que lleva a una lectura fluida. A lo largo de la narración aparece tanto la historia musical como el funcionamiento de la sociedad y la ideología que la soportan. La recuperación de la narración es otro de los rasgos que sitúa este trabajo en la posición innovadora de la historiografía de las últimas dos décadas.

#### 4. TEXTO Y CONTEXTO MUSICALES

##### 4.1 *La práctica socio-musical como texto*

Merino entiende la música como proceso, es decir como una práctica significativa, como un texto. En la familia Guzmán esta es una *práctica profesional de música urbana*. Significa un modo de hacer música (concebir, crear, interpretar, difundir, editar, oír música) enmarcado en una red de instituciones. En esta conceptualización de la práctica musical Merino ha adherido a Charles Seeger<sup>14</sup>. Los rasgos que la hacen distinta y superior a otras prácticas musicales de la misma sociedad son:

- la experiencia excepcional de sus cultores;
- una teoría de apoyo verbalizada;
- la competencia en la producción de nuevos valores;
- rasgos de otros lenguajes o de otras manifestaciones del mismo lenguaje en los productos;
- renovación constante del repertorio dentro de la tradición.

La práctica se extiende a la creación, interpretación, edición, gestión y enseñanza musicales. Se entiende como urbana porque los géneros cultivados están en función del gusto y usos sociales urbanos.

##### 4.2 *El contexto del quehacer musical de los Guzmán*

El texto musical "...debe estudiarse en el contexto de su producción, circulación y recepción en la sociedad, a fin de alcanzar una comprensión musicológica integral de la obra creativa". En las nuevas tendencias históricas, como en la microhistoria, se insiste en la importancia del contexto para la comprensión del objeto.

En la investigación de Merino aparece el contexto articulado en distintos planos. Un análisis de los planos contextuales descubre:

- la vida catedralicia, que precede la aparición de los Guzmán en Chile, cobijando la existencia de una tradición musical;
- un ámbito urbano, geográfica y culturalmente diversificado;
- el movimiento musical de instituciones civiles –teatro de ópera y sociedades musicales– que difunde la música especialmente europea;
- un ambiente musical chileno acrisolado por músicos inmigrantes;
- la atención a los cambios ideológicos en Chile que derivan en transformaciones profundas políticas y sociales;
- la interpretación del texto cruzada por el contexto social burgués liberal;
- un plano vital donde se proyecta el recorrido desde lo familiar a lo internacional;
- la perspectiva latinoamericana.

Por un lado trabaja las clases sociales y la red de instituciones chilenas, de Santiago y Valparaíso. Por otro, instituciones y sociedades de otras ciudades latinoamericana-

<sup>14</sup>Merino 1993: 5 y ss.

nas, Mendoza, Lima, Rosario, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro. Presenta el contexto de las ciudades metropolitanas de París, Nueva York, Lisboa. Pero siempre está presente el marco familiar como soporte de la actividad, que se inserta en otro marco local comunitario y en otro social más general. A su vez, la movilidad geográfica debida a las respectivas carreras musicales, ubica a los músicos en un contexto local (Santiago de Chile), nacional (chileno), regional (latinoamericano) e internacional (París, Nueva York).

Toma en cuenta todos los elementos contextuales que hacen a la producción tanto como a la comunicación y recepción de la música, completando un enfoque no tradicional en la historia de la música.

#### 4.3 *Renovación y tradición en el texto, en el contexto o en ambos*

Merino considera que los procesos de permanencia y renovación dentro de la tradición, pueden observarse en el texto (práctica musical) y en el contexto (de comunicación, circulación y recepción). La *renovación* es el cambio o variante en la tradición y aparece como novedad; mientras que entiende *tradición* como fenómenos que se manifiestan en la herencia, cultivo y transmisión del cuerpo de una práctica. La tradición se comporta como un marco regulador de la práctica musical. Opera en tres dimensiones: en extensión (geográfica), en profundidad (social) y en duración (temporal).

Las innovaciones en la tradición musical las considera *modernismo*. Los cambios en el contexto, que se dieron como fruto de las ideas de progreso, quedan denominados como *modernización*. Un avance (el progreso) podía significar un valor consensuado socialmente, la entrada de la *modernidad*.

## 5. CONCLUSIONES

En síntesis, el trabajo del Dr. Merino responde a las nuevas líneas de pensamiento que renuevan las ciencias humanas. Se presenta dentro de las directivas de la "nueva historia", en cuanto es historia social, pero más cercana a los modos en como Giovanni Levi piensa la microhistoria, que a la anterior historia social estructural o cuantificadora; en consecuencia recupera la narración y la descripción como técnicas de escritura histórica, dejando traslucir la metodología empleada y procedimientos de análisis en todas las instancias de la investigación. Emplea la prosografía o biografía colectiva como metodología precisa de tratar un sujeto histórico colectivo; definió su objeto de estudio como un proceso histórico-musical. Para ello toma de la semiótica los elementos necesarios para abordar el objeto como un texto que se interpreta comprensivamente sólo enmarcado en sus diversos contextos. Finalmente, como otra característica de "modernismo" (apelando a los propios términos del autor), en esta magnífica investigación se pone en práctica la teoría de la recepción para completar la comprensión del circuito de la comunicación musical establecida por la familia Guzmán. Por otro lado se menciona la rigurosidad metodológica con que se elaboró el análisis del lenguaje musical y el aparato erudito, que reúne los diversos anexos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AISENBERG, BEATRIZ y SILVIA ALDEROQUI  
1994 *Didáctica de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Paidós.
- ALLEN, WARREN DWIGHT  
1962 *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*. Nueva York: Dover.
- AROSTEGUI, JULIO  
1995 *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- BRAUDEL, FERNAND  
1974 *La historia y las ciencias sociales*. Traducción de J. Gómez Mendoza. Madrid: Alianza.
- BRIE, ROBERTO y E. DEL ACEBO IBÁÑEZ  
1992 "Historicidad, historias de vida y comprensión social. Reflexiones sobre una metodología cualitativa", *Actas del Simposio de Epistemología y Metodología en Ciencias Humanas y Sociales*. Tomo II. Mendoza Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo y Asociación Argentina de Epistemología y Metodología (ASAEM).
- BRONISLAWA DUDA, MARTA  
1992 *Historia y ciencias sociales. Acercamientos y distancias*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- BURKE, PETER y otros  
1994 *Formas de hacer historia*. Traducción de J.L. Gil Aristu. Madrid: Alianza.
- CARPENTIER, ALEJO  
1985 "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", Isabel Aretz (editora). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI y UNESCO, pp. 7-19.
- CASSANI, JORGE L. y A.J. PÉREZ AMUCHÁSTEGUI  
1976 *Del 'epos' a la historia científica. Una visión de la historiografía a través del método*. Buenos Aires: Nova.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL  
1967 "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana", *RMCh*, XXI/101 (julio-septiembre), pp. 8-25.  
1976 "La musicología y la historia. Una perspectiva de colaboración científica" (discurso de incorporación como académico de número del Instituto de Chile), *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N° 87, pp. 53-96.
- DAHLHAUS, CARL  
1980 *Fondamenti di storiografia musicale*. Traducción de Gian Antonio de Toni. Fiésole, Florencia: Discanto.
- DOGAN, MATEI y ROBERT PAHRE  
1991 *Las nuevas ciencias sociales. La marginalidad creadora*. Primera edición. México: Grijalbo; París: Presses Universitaires de France.
- EGGEBRECHT, HANS H.  
1980 "Historiography", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. Tomo VIII. Londres: Macmillan, pp. 592-600.

FRIAS, SUSANA R.

1993 "El método de la biografía colectiva", *Revista Clío* N° 1. Buenos Aires: Comité Argentino de Ciencias Históricas, Comité Internacional de Ciencias Históricas, pp. 21-29.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO

1986 "Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana", *RMCh*, XL/165 (enero-junio), pp. 59-84.

GREBE VICUÑA, MARÍA ESTER

1989 "Reflexiones sobre la vinculación y reciprocidades entre la etnomusicología y la musicología histórica", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 26-32.

KRMAN, JOSEPH

1991 "American Musicology in the 1990s", *The Journal of Musicology*, IX/2, pp. 131-143.

KOHAN, PABLO

1989 "Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 33-40.

KRAMER, LAWRENCE

1995 "Postmodernism and Musicology", *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, pp. 1-30.

LE GOFF, JACQUES y PIERRE NORA

1978 *Hacer la historia*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Laia.

MERINO, LUIS

1989 "Hacia la convergencia de la musicología y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 41-45.

1993 "Discurso de inauguración [de las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología]", *RMCh*, XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 16-20.

1993 "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia musical de Federico Guzmán en el Chile independiente", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 5-68 ; XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 69-148. Tirada aparte. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

NATTIEZ, JEAN-JACQUES

1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: Union générale d'éditions.

1990 *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.

PAGÉS BLANCA, PELAI

1985 *Introducción a la historia*. Barcelona: Barcanova.

ROMERO, JOSÉ LUIS

1988 *La vida histórica*. Buenos Aires: Sudamericana.

ROMERO, LUIS ALBERTO

1996 *Volver a la historia*. Buenos Aires: Aiqué.

RUIZ, IRMA

1989 "Hacia una unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 7-14.

STONE, LAWRENCE

1986 *El pasado y el presente*. Traducción de Alderete Bernal. México: Fondo de Cultura Económica.

TREITLER, LEO

1995 "Postmodern Signs in Musical Studies", *The Journal of Musicology*, VIII/1, pp. 3-17.

WAISMAN, LEONARDO

1989 "¿Musicologías?", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 15-25.