



LA NOCIÓN DE PARADIGMA APLICADA AL ESTILO MUSICAL

Marta Vela

Directora de Música Magna (Zaragoza)
Universidad Internacional de La Rioja

Resumen

El estilo musical, ese conjunto de códigos simbólicos marcados por las convenciones estéticas de cada época, representa una de las herramientas fundamentales en la comprensión de la música y de su interpretación. La constante evolución del estilo musical, entendida como un sucesivo cambio de la tendencia artística predominante –frente a una perspectiva diacrónica de carácter acumulativo–, se presenta, bajo la noción de paradigma, como un bucle a través del tiempo, en que se suceden todos los estilos existentes hasta la actualidad.

Palabras clave: música, estilo, paradigma.

Abstract

The musical style, that group of symbolic codes marked by the aesthetic conventions of each period, represents one of the fundamental tools in the understanding of the music and of its interpretation. The constant evolution of the musical style, it is understood like a successive change of the predominant artistic tendency– in the presence of a diachronic perspective of a cumulative character–, it presents, beneath the notion of paradigm, like a loop through the time, in which take place all the existent styles until now.

Keywords: music, style, paradigm.

Fecha de recepción: 20/6/2016

Fecha de publicación: 29/02/2017

1.- Introducción

El estilo musical debe erigirse como un *corpus* de conocimiento obligatorio para todo aquél que quiera desempeñar una labor interpretativa de calidad en el área de la música *histórica*ⁱ de nuestros días. Dado que la misión de un intérprete consiste en trasladar al oyente los códigos simbólicos de cada época artística, este intermediario debería conocer, al menos, los estilos más importantes que atañen a cada especialidad instrumental, cuanto menos, cinco, en un sentido estrictamente histórico, a saber, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Vanguardias y Contemporaneidad –incluso, períodos anteriores, en el caso de la interpretación música antigua–.

El estilo es un *todo intelectual*. Lleva consigo a su fascinación a todas y cada una de las cosasⁱⁱ.

Podemos ubicar el estilo musical como principal fuerza rectora, de carácter netamente intelectual, como propone Swarowsky, sobre los parámetros que rigen las relaciones internas de la música, en el marco de una gigantesca construcción arquitectónica –la obra musical– conformada a partir de conexiones de carácter técnico-estético, de las que depende íntimamente el arte de la interpretación musical.

Por tanto, los entresijos de la evolución del estilo musical –un proceso constante a lo largo del tiempo, como en otras manifestaciones artísticas– debe ser objeto de estudio permanente, en el afán de comprender el lenguaje musical de las distintas épocas de la música del pasado –y, por ende, la del presente y la del futuro–.

A través del concepto de *paradigma* podemos encontrar una explicación unitaria a la evolución del estilo musical hasta nuestros días.

2.- El paradigma científico

En 1962, el físico Thomas Kuhn publicó un ensayo titulado *La estructura de las revoluciones científicas* que supuso un hito en el ámbito –todavía incipiente entonces– de la filosofía de la ciencia, a causa, principalmente, de su novedosa noción de *paradigma*:

El paradigma como ejemplo compartido es el elemento central de lo que ahora considero el aspecto más novedoso y menos comprendido de este libro [*La estructura de las revoluciones científicas*]ⁱⁱⁱ.

De esta manera, el significado del concepto de paradigma podría resumirse como un conjunto válido de ideas, técnicas y herramientas, aceptado

por parte de una comunidad científica determinada, que trabaja sobre un área científica en un momento temporal concreto.

Así pues, el paradigma científico no sólo comprende un código de actuación particular, sino que, además, se revela como un símbolo de identidad entre un círculo científico determinado:

Un paradigma es lo que comparten los miembros de una comunidad científica y, a la inversa, una comunidad científica consta de personas que comparten un paradigma^{iv}.

La génesis del conocimiento científico generado a partir del concepto de paradigma se explica en Kuhn mediante un proceso sencillo, de carácter cíclico, que comprende, a su vez, varias etapas evolutivas:

- **Ciencia normal:** producción científica, por parte de cierta comunidad de investigadores, obtenida a través de métodos y técnicas procedentes de un paradigma en vigor, de manera que los resultados generados son, en cierta manera, previsibles, gracias a la utilización de las herramientas procedentes del paradigma ya conocido.
- **Crisis:** situación que ocurre cuando, a causa de la utilización continuada de un mismo paradigma, la disciplina en cuestión queda estancada en continuas repeticiones, o bien, comienza a resquebrajarse a causa de la aparición de *anomalías* ajenas al conocimiento suministrado por el paradigma. A partir de este punto, la disciplina se reagrupa con otras, cambia su método de investigación o, directamente, cambia de paradigma, hacia un nuevo enfoque que pueda explicar las anomalías surgidas.
- **Nueva ciencia normal:** producción científica, una vez resulta la crisis, que se erige como un nuevo paradigma, aceptado, de nuevo, por una comunidad científica determinada, que vuelve a producir conocimiento.

La estructura de las revoluciones científicas, según Kuhn, se presenta en forma de bucle, basado en la constante repetición de un mismo patrón a través del tiempo, que consiste en el arrinconamiento de los paradigmas anticuados y la sustitución de éstos por otros más avanzados y útiles en la búsqueda del conocimiento científico.

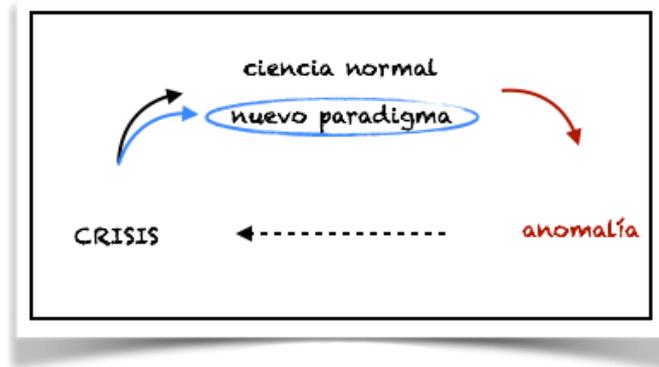


Figura 1. ciclo de las revoluciones científicas en la noción de paradigma

Por tanto, el paradigma, de carácter cíclico, sustituye la tradicional idea del conocimiento acumulativo que procedía de la Antigüedad.

3.- El paradigma estético

Por su parte, el musicólogo Carl Dahlhaus ha elucidado un paralelismo desde la teoría de Kuhn, aplicando la noción de paradigma a las dos grandes vertientes estéticas de la música culta, la música absoluta y la música programática, trasladando, así, el paradigma científico al campo musical, mediante la creación del concepto de paradigma estético:

Lo que sucede en estos casos (...) es nada menos que una modificación en el concepto de música: no un nuevo cambio de estilo en las formas musicales o en las técnicas, sino una transformación fundamental de lo que la música es y significa, o de cómo está concebida. Los oyentes que actúan de las maneras descritas, se orientan –tomando prestada la expresión acuñada por Thomas Kuhn para la historia de la Ciencia– por un «paradigma» estético: un modelo conceptual, el de la «música absoluta»^v.

Dahlhaus aplica la noción de paradigma a la dicotomía entre música absoluta y música programática, obviando, en parte, el componente temporal que determina la caída del viejo paradigma en favor del nuevo, y el hecho de que, una vez denostado el antiguo paradigma, nunca vuelve a aparecer, de la misma manera en que se abandonó el paradigma geocéntrico frente a la teoría heliocéntrica de Copérnico desde 1543. Sin embargo, la alternancia entre música programática y música absoluta se ha sucedido, prácticamente, durante toda la historia, desde la aparición del *hoquetus* medieval, en el siglo XIV, de carácter descriptivo, hasta el análisis semiótico de las últimas décadas, pasando por las grandes disputas del siglo XIX acerca de la *Gesamtkunstwerk* frente a la música absoluta, el formalismo de vanguardia y un largo etcétera.

El concepto de paradigma estético de Dahlhaus no se ciñe exactamente al modelo referido por Kuhn, dado que ambas corrientes estéticas se suceden periódicamente, y no se anulan entre sí, sino que resurgen una y otra vez.

De hecho, algunos autores, como Furtwängler, achacan la eclosión de la música programática decimonónica a una falta de rigor en la creación de la música abstracta, frente a la idea de un verdadero cambio en el estilo musical:

Cuando se ha perdido el sentido de la forma real y de su origen en la improvisación, se buscan sucedáneos, remedios y soportes para salvar el edificio que se tambalea. Durante un tiempo pareció que el programa literario ofrecía este soporte. Más adelante, los músicos evitaron la música abstracta y empezaron a escribir sólo para el teatro. Se aferraron al drama y finalmente se limitaron a la representaciones coreográficas. Cuanto más incapaces se veían de crear de acuerdo con las leyes de la música y de pensar en las formas nacidas desde dentro, mayor se volvió su necesidad de cambios introducidos desde fuera^{vi}.

Por tanto, la noción de paradigma estético, entendido como el paradigma de la música absoluta, se aleja del ejemplo de Kuhn, y depende, por completo, de la época en que quiera aplicarse.

4.- El paradigma estilístico

El paradigma estilístico, por contra, pretende aplicar el esquema cíclico del paradigma científico al ámbito del arte, y a las transformaciones del estilo a lo largo del tiempo^{vii}. De hecho, no es la primera vez en que se trata de ofrecer una explicación de carácter científico a la evolución del estilo musical:

La idea de que el *eslogan* «Música Nueva» podría cambiar el curso de la producción musical se basaba probablemente en la creencia de que «la historia se repite». Como todo el mundo sabe, en vida de Bach apareció un nuevo estilo musical, del que luego se derivó el de los clásicos vieneses, el estilo de composición conocido como homofónico-melódico, o, como yo lo llamo, el estilo de la variación progresiva. Y si es cierto que la historia se repite, debiera ser suficiente en nuestros tiempos suponer que con sólo pedir la creación de música nueva se nos habrá de servir inmediatamente el producto ya preparado^{viii}.

Cuando un paradigma, en el sentido kuhniano, queda anticuado, se pierde para siempre, por tanto, el término de paradigma, en el ámbito del arte, podría desplazarse desde el campo de la estética, propuesta por Dahlhaus, al del estilo, dado que un estilo artístico, al igual que el paradigma científico, posee el mismo ciclo unidireccional: el estilo se forja, se adopta por una comunidad determinada de artistas, se desarrolla conforme a unas normas estéticas esenciales, alcanza su culmen y, posteriormente, poco a poco, con la aparición de nuevas ideas, desaparece frente a un nuevo estilo que sigue el mismo proceso circular que su predecesor.

Incluso, en el caso de las vanguardias surgidas del período de entreguerras del siglo XX, la corriente estética neoclasicista persigue una *recreación* de estilos pasados (Barroco, estilos preclásicos, Clasicismo, etc.) y

no un mero regreso a la época artística en cuestión –basta comparar, por ejemplo, la música de Pergolesi (1710-1730) con el *ballet* de Stravinsky *Pulcinella* (estrenado en 1920), para comprender el círculo trazado por la evolución del estilo musical.

En este punto, si sustituimos la comunidad científica mencionada por una comunidad artística y el un determinado código de actuación científico por un estilo artístico, podremos transferir el esquema de Kuhn al ámbito del arte, lo cual demuestra que, a pesar de sus múltiples desencuentros a lo largo de la historia, el arte y la ciencia tienen parecidos más que razonables –con el trasfondo heraclitano del continuo fluir–.

Cuando una tendencia artística llega a un grado de perfección tal que parece imposible exceder los resultados alcanzados o es inconcebible, por lo menos para los contemporáneos, un progreso en el mismo sentido, suele producirse un cambio de rumbo en la evolución, en busca de nuevos horizontes. Así sucedió después de todas las grandes personalidades que dieron cima y acabada perfección a un estilo determinado; así sucedió después de Beethoven, que concluye el período del estilo instrumental clásico; después de Wagner, que da cabal cumplimiento al drama musical; después de Bach, que lleva a su más elevado grado de perfección el estilo polifónico^{ix}.

De esta manera, proponemos el concepto de paradigma estilístico, que se define como un conjunto de códigos simbólicos compartidos en el seno de una comunidad artística, durante un período de tiempo determinado, en un momento histórico concreto, que describe su recorrido cíclico en los mismos términos que Kuhn utilizó para su paradigma científico:

- **Arte normal:** producción artística, a través de códigos simbólicos particulares –tanto escritos como artísticos–, marcados por el paradigma vigente entre la comunidad artística que hace uso de los mismos y, por tanto, de carácter, hasta cierto punto, previsible.
- **Crisis:** al igual que en el campo de la ciencia, la utilización de un mismo paradigma durante un largo espacio temporal deja a la música estancada en un bucle de repeticiones sobre las antiguas ideas. Si bien no se puede hablar, en este caso, de *anomalías*, a causa de la libertad que presupone la creación artística –*desviación* es el término usado por Meyer–, surgen nuevas ideas que empiezan a resquebrajar los esquemas del antiguo paradigma.
- **Nuevo arte normal:** producción artística, una vez resulta la crisis, es decir, el período de transición entre el paradigma antiguo y el nuevo, en que se establece un nuevo código simbólico aceptado, de nuevo, por la comunidad artística que promete seguir produciendo obras de arte novedosas.

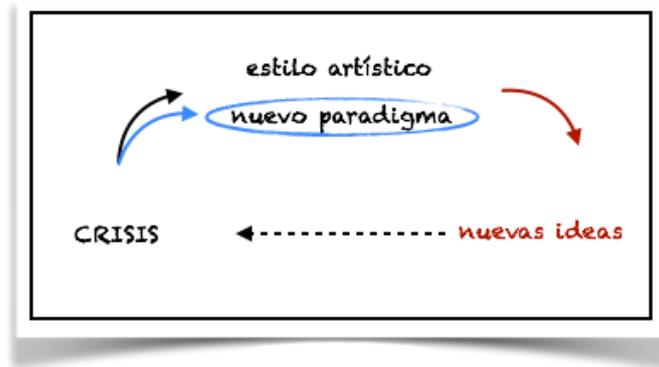


Figura 2. Revolución artística a través de la noción de paradigma estilístico

En efecto, el paradigma estilístico tiene un recorrido cíclico, al igual que el paradigma científico enunciado por Kuhn, cuyo proceso, trasladado al campo musical, se aleja de una perspectiva acumulativa de códigos artísticos.

Una hipótesis de trabajo bastante útil es pensar que uno de los elementos de un estilo nuevo constituye el núcleo germinal que, iniciado en un momento de crisis del estilo anterior, al paso de los años va transformando paulatinamente el resto de los elementos de dicho estilo, convirtiéndolos en una armonía estética, hasta que el nuevo estilo llega a hacer una obra integral; así se dice que la bóveda de nervadura fue el elemento generador y acelerador del estilo gótico^x.

Dentro de un paradigma estilístico determinado se pueden diferenciar varias dimensiones diferentes en un sentido jerárquico, sobre una imagen parecida a la de las muñecas rusas, las *matrioskas*, donde un sistema estilístico engloba al siguiente, de menor entidad, y así sucesivamente:

1. El **estilo de la época**, compartido por una comunidad artística determinada, cuyas creaciones se hacen simultáneas en un marco temporal concreto, incluso, en una área geográfica bien determinada, por ejemplo, la música franco-flamenca de los siglos XIV-XV o la escuela vienesa de la segunda mitad del siglo XVIII.
2. El **estilo del compositor**, surgido de los perfiles estéticos de la época, con características completamente originales que distinguen su obra de la de los demás compositores pertenecientes al mismo paradigma estilístico.

Esta segunda noción de estilo es más original que la anterior –pues depende de la personalidad individual de cada artista– y, por tanto, resulta menos compartida por la colectividad de la comunidad artística del momento.

3. Las **diferencias estilísticas** dentro de la obra un mismo compositor, sobre todo, en los creadores que han vivido los distintos períodos de transición artística –el proceso de cambio de paradigma, anteriormente explicado–. En este sentido, aunque cualquier compositor desde 1945 presenta, en general, una multiplicidad de estilos dentro de su propia obra, el ejemplo más evidente es el de Beethoven y sus tres estilos, que Lenz calificó, a mitad de siglo XIX, como *manières*^{xi}.

De este modo, podemos referir el caso de compositores de gran madurez en que apenas se encuentran grandes diferencias estilísticas entre sus primeras y últimas obras –por ejemplo, Chopin, Ravel–, frente al caso de compositores que propician un cambio de estilo, cuyas obras iniciales difieren enormemente de las final, una vez consumado el cambio de paradigma –en este caso, el mencionado caso de Beethoven, Liszt, Debussy, etc–.

Hay innumerables ejemplos que pueden demostrar la validez del proceso cíclico del arte, cuyo transcurso puede alterarse, únicamente, en la velocidad del cambio entre un paradigma estilístico y el siguiente. De esta manera, los estilos artísticos que se sucedieron antes del siglo XX se extendieron durante un tiempo más prolongado –a causa, sin duda, de los antiguos sistemas de comunicación y transporte, mucho más lentos que los de la actualidad–, mientras que, a partir de las vanguardias de entreguerras, los estilos se han sucedido y solapado con gran rapidez, de manera que, lo más moderno ha pasado de moda en tan sólo unas décadas, como recordaba Swarowsky sobre la obra de Schönberg:

Cuando se ha aprendido a tener una visión general de la cultura desde la Antigüedad, se reconoce qué arte y ciencia sufren crisis en cada época. Por ejemplo, en la Edad Media hubo una gran crisis cuando se desarrollaron nuevas ideas, en el siglo XIX hubo una fuerte crisis, y siempre se pensó que no se podría seguir adelante. Yo mismo he vivido la *crisis Schönberg*. Siempre surge una crisis cuando aparece algo nuevo. Por ejemplo, hoy no se pueden concebir las reacciones que provocó en otros tiempos la *Primera Sinfonía de Cámara* de un Schönberg, pues hoy esta obra es una pieza de música *vieja*. En su vejez, Schönberg mismo decía: «Es divertido que antes yo era tan moderno y ahora soy un romántico»^{xii}.

De hecho, una de las dificultades de la música contemporánea, consiste en sus constantes cambios de estilo –con frecuencia, incluso, dentro de la obra de un mismo compositor– en una especie de monotonía del cambio^{xiii}, con el resultado de una situación de constante saturación estilística.

Dado que, en cualquier caso, el compositor no elige el momento histórico en que crea su obra para la posteridad, podemos entender el paradigma estilístico como el resultado de las intenciones artísticas del creador sometidas a los designios de la época en que, obligatoriamente, le toca vivir.

5. Aplicación práctica

Para una aplicación práctica del paradigma estilístico elegiremos de dos de los períodos artísticos más importantes de la música: Clasicismo y Romanticismo, ambos ligados, de manera indisociable, a los grandes cambios socio-políticos derivados del estallido de la Revolución Francesa, el paulatino resquebrajamiento del Antiguo Régimen y el auge de las nuevas ideas económicas a partir de una nueva clase social emergente, de gran trayectoria posterior: la burguesía. Asimismo, durante esta época conoce la plenitud de la música instrumental, definitivamente desligada del antiguo predominio del género vocal, el desarrollo del piano, el sistema Böhm para los instrumentos de viento, la definitiva estandarización de la orquesta clásica, y, posteriormente, la romántica, con la incorporación de nuevos instrumentos, etc.

Siguiendo a Clemens Kühn, la Historia de la Música podría dividirse en sucesivos períodos estilísticos de similar extensión temporal, desde la siguiente organización a través del tiempo:

¿Tiene razón esa teoría que dice que las grandes transformaciones estilísticas se producen con una periodicidad de trescientos años?^{xiv}.

900 Polifonía
1320 *Ars Nova* y motete isorrítmico
1430 Johannes Tinctoris y la *varietas*
1600 Monodia en lugar de polifonía
1740 Clasicismo frente a Barroco
1910 Destrucción de la tonalidad
1975 Nueva expresividad en música contemporánea

Como se puede ver, la distribución anterior abarca, en efecto, trescientos años para los grandes cambios estilísticos...

900 Polifonía
1320 *Ars Nova* y motete isorrítmico
1600 Monodia en lugar de polifonía
1910 Destrucción de la tonalidad

...mientras que las evoluciones intermedias ocurren, aproximadamente, con una periodicidad de ciento cincuenta años, la mitad de la cifra inicial:

900 Polifonía
1320 *Ars Nova* y motete isorrítmico
1430 Tinctoris y la *varietas*
1600 Monodia en lugar de polifonía
1740 Clasicismo frente a Barroco

1910 Destrucción de la tonalidad

1975 Nueva expresividad en música contemporánea

Si nos ceñimos ahora a la música instrumental, se observa que los períodos de ciento cincuenta años pueden dividirse, a su vez, en lapsos más cortos, de setenta y cinco u ochenta años, y, de este modo, se contempla, de nuevo, otra serie de particiones temporales intermedias, las que competen a las corrientes estilísticas tradicionales:

1600 Monodia en lugar de polifonía

1680 Inicio del Barroco tardío

1740 Clasicismo

1827 Romanticismo (muerte de Beethoven)

1910 Destrucción de la tonalidad

De hecho, según la distribución de los distintos períodos desde el inicio de la polifonía, Clasicismo y Romanticismo casi podrían entenderse como un gran período artístico unitario –un archi-paradigma estilístico–, entre Barroco tardío y Vanguardias, que transforma la música, desde una organización formal y temática asociada a la tonalidad y a la forma musical tripartita, hasta la destrucción absoluta de ambas en los comienzos del siglo XX.

Partiendo de las ideas del paradigma científico de Kuhn, aplicadas a la evolución del arte, elegiremos cuatro compositores relevantes de ambas épocas, dos de ellos, plenamente integrados en el paradigma estilístico correspondiente –por ejemplo, Mozart, en el caso del Clasicismo; Schumann, en el caso del Romanticismo–, frente a otro compositor que hace de transición entre ambos períodos –propiciando el advenimiento del nuevo estilo, como Beethoven–, y un último ejemplo, que prelude ya el final de la época decimonónica, con un avanzado desarrollo armónico y temático que camina hacia la destrucción del sistema tonal y de la forma tradicional –Liszt, fundamentalmente, a partir de 1850–.

Por tanto, el mencionado esquema cíclico quedaría de la siguiente manera:

Paradigma estilístico del Clasicismo

W. A. Mozart: arte normal

L. v. Beethoven: transición, nuevas ideas

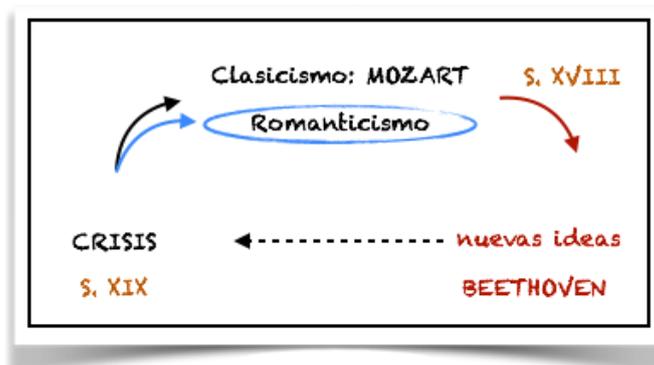


Figura 3. Ciclo del paradigma estilístico del Clasicismo

Paradigma estilístico del Romanticismo

R. Schumann: nuevo arte normal

F. Liszt: transición, nuevas ideas

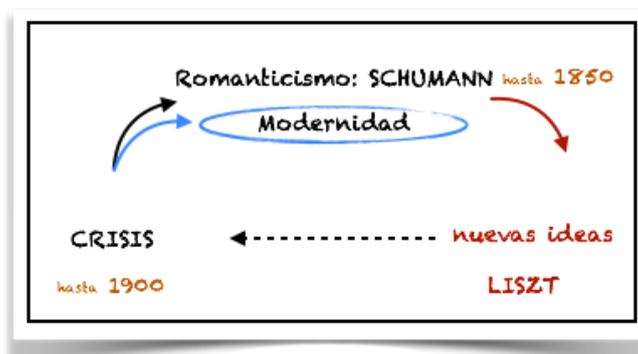


Figura 4. Ciclo del paradigma estilístico del Romanticismo

El paradigma estilístico muestra una gran influencia en las relaciones internas de la música y, de nuevo, en los parámetros musicales que las rigen, de ahí su capital importancia para la interpretación musical y su enseñanza, a través de una perspectiva analítica e intelectual.

De la misma forma que el paradigma estilístico determina el *idioma* de la obra, asimismo conforma también el modo en que ésta ha de ser interpretada, es decir, traducida a la comprensión del oyente, *encarnada* en sonido. El intérprete, por tanto, está constantemente sometido a diversas convenciones de estilo según la obra, el autor y la época, y ha de ser plenamente

consciente de la supremacía del paradigma estilístico sobre cualquier otra premisa estética a la hora del estudio de la obra.

-
- i Nos remitimos al término de música *histórica*, elucidado por Harnoncourt, como aquella parcela de la música seria que se ubica entre la llamada música contemporánea y la música antigua, es decir, entre 1750 y 1945, en HARNONCOURT, N., (2006): *La música como discurso sonoro*, Barcelona, Acantilado, 11.
- ii SWAROWSKY, H., *Defensa de la obra*, Real Musical, Madrid, 1989, pp. 9-10.
- iii KUHN, T. S., *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2013, p. 365.
- iv *Íbid.*, p. 348.
- v DAHLHAUS, C., *La idea de la música absoluta*, Idea Books, Barcelona, 1999, p. 5.
- vi FURTWÄNGLER, W., *Conversaciones sobre música*, Acantilado, Barcelona, 2011, p. 56.
- vii Leonard Meyer ha hablado de *sistemas estilísticos* con una perspectiva temporal muy similar, véase MEYER, L., *La emoción y significado en la música*, Alianza, Madrid, 2009.
- viii SCHOENBERG, A., *El estilo y la idea*, Mundimúsica, Alcorcón, 2007, p. 53.
- ix TOCH, E., *La melodía*, Labor, Barcelona, 1989, p. 95.
- x ROSEN, C., *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*, Alianza, Madrid, 1986, p. 67.
- xi Véase LENZ, W., *Beethoven et ses trois styles*, Gustave Legouix, París, 1855.
- xii SWAROWSKY, H., *Defensa de la obra*, Real Musical, Madrid, 1989, p. 293.
- xiii Véase MADIGAN, M. *Un acto de libertad. Charlando con Antoni Ros-Marbà*, Ediciones Autor, Madrid, 2008.
- xiv KÜHN, C., *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, Idea Books, Cornellà de Llobregat, 2003, 9.