

Los sistemas musicales en el siglo XX: un nuevo enfoque a través de la teoría de los polisistemas

Autor: García Manzano, Julia Esther (Doctora en Geografía e Historia, sección Historia del Arte; Licenciada en Filología Hispánica, graduada en Historia y Ciencias de la Música, Profesora de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla).
Público: Estudios superiores de música. **Materia:** Análisis musical. **Idioma:** Español.

Título: Los sistemas musicales en el siglo XX: un nuevo enfoque a través de la teoría de los polisistemas.

Resumen

El concepto de polisistema, recogido de la crítica literaria, permite ver como una unidad la variedad de sistemas musicales que se dan en la música clásica de las primeras décadas del siglo XX. Pone en cuestión la autonomía del lenguaje musical y reconoce las hipótesis tácitas que desde la ideología guían su discurso. Por otra parte, el lugar hegemónico del que había gozado la música clásica en los últimos siglos se pone en entredicho frente a otras tradiciones musicales con las que comienza a competir, incluso en la enseñanza oficial en la que siempre había predominado.

Palabras clave: Música clásica, polisistema, tonalidad, modalidad y atonalidad.

Title: The music systems in the 20 th century: a new focus throw polysystem theory.

Abstract

Abstract The polysystem concept, picked up of the literary critics, let see as one unity the variety of musical systems that are given in the classical music in the first decades of the 20th century. It put in the question the autonomy of the musical language and recognizes the inner hypothesis that from the ideology goes by its discourse. On the other hand, the hegemonic place that classical music has enjoyed in the last centuries is opposed in front to the other musical traditions that begin to compete with, included the official teaching where it always has predominated.

Keywords: Classical music, polysystem, tonality, modality and atonality.

Recibido 2018-11-28; Aceptado 2018-12-05; Publicado 2018-12-25; Código PD: 102144

1. LA VISIÓN SISTÉMICA DE LA MÚSICA

El concepto de sistema se ha aplicado de forma constante a la hora de explicar las características del lenguaje musical. Su definición parte de la visión aportada por el biólogo alemán Ludwig von Bertalanffy (1986), la cual establece un nuevo paradigma científico, en el que el centro de atención se pone en las relaciones que se crean entre los elementos de un sistema y no en el estudio individualizado de sus partes. El objetivo es el establecimiento de las leyes que rigen el funcionamiento de los sistemas, más que el registro y la clasificación de sus elementos individuales. Aplicado al estudio del sistema tonal, o de la tonalidad, esto supuso poner el centro de atención en los aspectos funcionales del sistema.

De acuerdo con la diferenciación realizada por el sociólogo alemán NiklasLukman (1999), los sistemas se pueden dividir en sistemas abiertos y cerrados según su interacción con el medio ambiente. Un sistema abierto es aquel que mantiene una relación continua y directa con el medio ambiente. Por el contrario, la interacción se minimiza en la visión cerrada de los sistemas; al valerse de sus propios recursos sin realizar intercambios de forma directa con el medio, los sistemas se entienden como entidades autónomas.

El arte ha tendido a considerarse como un sistema autónomo, dotado de una coherencia interna que es necesario describir al margen de sus relaciones con el medio (Grignon y Passeron, 1992). Esta creencia ha separado los conceptos de estética y sociología, situando el arte dentro de una perspectiva estética que discurre al margen del flujer económico, político y social del que forma parte. La evolución musical se entiende como un proceso lingüístico interno, cuyo desarrollo se rige por leyes propias que solo de forma tangencial realizan intercambios con el medio cultural del que forman parte. De esta forma, se produce una bifurcación entre los sistemas musicales y la ideología de la sociedad en la que se desarrollan, ocultando su condición de sistemas abiertos cuya consolidación y legitimidad está en relación directa con el exterior.

La evolución musical del siglo XX se explica, según la visión historiográfica predominante hasta la llegada de la posmodernidad, desde una posición sistémica cerrada: como una evolución unidireccional que es el resultado de leyes internas lógicas que conducen a procesos invariables (García Manzano, 2016). Así, el cromatismo que inunda el sistema tonal desde la segunda mitad del siglo XIX es el resultado de una evolución lógica e inevitable que acabará conduciendo hacia la atonalidad. Un proceso neutro que se describe al margen de las relaciones de poder y de la ideología de la época (Schönberg, 1974; Webern, 2009).

Si desligamos la evolución musical del contexto cultural en el que se inserta, resulta paradójica la situación que se plantea en las primeras décadas del siglo xx, con el surgimiento de una multiplicidad de sistemas, más o menos individuales o generalizados según los casos, que compiten entre sí en un mismo espacio y tiempo. Una especie de Torre de Babel que con frecuencia en los tratados de armonía se describe como el final de la Práctica Común y el comienzo de los estilos individuales (Piston, 1991). Como si a partir de un determinado momento el idioma musical se subdividiera en una multiplicidad de idiomas o dialectos que compiten entre sí dentro del campo musical por la supremacía⁷ (Bourdieu, 2010). Se establece una dinámica de lucha dentro del campo compositivo cuyas estrategias compositivas basan su validez en la propia subversión de las reglas heredadas.

La pregunta que surge de esta interpretación es la siguiente: ¿Qué puede haber llevado a los compositores, después de siglos en los que el sistema se modificaba en función de estrategias que no ponían en peligro las propias reglas del sistema, a despreciarlas y a intentar reinventar nuevos tipos de relaciones entre los elementos? Una de las respuestas más habituales es acentuar la singularidad de la propia época, como un tiempo de cambios tecnológicos y sociales acelerados. Esta respuesta sitúa los últimos cien años como un momento único, marcado por un deseo de exploración y cambio nunca conocido. Cuestión que a nivel tecnológico puede ser cierta, pero que es muy discutible social y culturalmente.

No es posible una interpretación completa de esta situación sin integrar el sistema cultural, y musical en particular, dentro de la ideología general del momento, entendida la ideología como el conjunto de creencias y comportamientos aceptados como válidos por una sociedad. Al margen de las descripciones superficiales, que se limitan a enumerar los elementos visibles de los sistemas, es necesario alcanzar una descripción densa de los sistemas que ponga en conexión los cambios musicales con la ideología predominante⁸ (Geertz, 1987). El estilo musical no puede entenderse al margen de las relaciones de poder que definen la episteme⁹ (Foucault, 1968) de cada época: las razones compartidas por una cultura a la hora de interpretar los hechos. Desde esta perspectiva, sería bueno entender que el deseo de innovación, que se convierte en el motor artístico desde principios del siglo pasado, es una continuidad, llevada a sus extremos, de la ideología romántica. Hay tres aspectos, que se asientan en los valores defendidos por la burguesía decimonónica, determinantes en este sentido: la importancia de la originalidad, el valor del individuo hechoa sí mismo y el deseo del progreso social (Meyer, 2000). Tres elementos cuya vigencia, en mayor o medida, continúa hasta nuestros días, y están directamente relacionados con el sistema económico capitalista en el que se insertan.

Todo esto nos lleva a preguntarnos si hubiera sido igual la evolución del estilo musical sin la presión de una ideología que privilegió el cambio y la originalidad. La historiografía reserva los mejores lugares a aquellos compositores que se pueden definir como innovadores, mientras que, por otro lado, pasa a un segundo plano a los autores que clasifica como conservadores. La historia de la música del siglo XX reserva un lugar destacado a las vanguardias, un concepto nuevo que surge a principios del siglo pasado para designar los movimientos que llevan a sus extremos las ideas de cambio y progreso decimonónicas. Podemos ver esta tendencia en un solo ejemplo significativo: el diferente espacio asignado en la historia a un autor cuyas obras forman parte del repertorio habitual como Prokofiev en relación con otro compositor mucho menos interpretado como Anton Webern. Hasta la llegada de la postmodernidad, pasar a la historia implicaba haber sido innovador y los cambios más radicales llevaban la primacía en la visión historiográfica.

⁷ Se utiliza el concepto de campo, recogido de Pierre Bourdieu, para hacer referencia a las relaciones que se establecen en un determinado tiempo-espacio entorno a una actividad concreta.

⁸ Se ha recogido la diferenciación entre descripciones superficiales y densas del antropólogo Clifford Geertz. Las descripciones superficiales se limitan a la descripción de los hechos, mientras que las descripciones densas interpretan el significado que esos hechos adquieren en una cultura.

⁹ Foucault define la episteme como el marco del saber impuesto desde el poder de acuerdo con una determinada idea de "verdad".

Sin embargo, los cambios musicales no tuvieron la misma repercusión en todos los elementos musicales, siendo la armonía, probablemente por ser el elemento más teorizado y sistematizado, el que ocupó el primer lugar. De hecho, Fubini (2004) y Jankélévitch (2005) realizan una crítica de la visión historiográfica de Adorno que le daba primacía al parámetro interválico y, frente a ella, proponen una visión en la que el timbre se convierta en el elemento predominante, lo cual cambiaría la jerarquía entre los compositores: la línea Wagner-Mahler-Schönberg-Webern podría sustituirse por Liszt, Fauré, Debussy, Ravel, Mussorgsky, Rachmaninov o Bartók, entre otros. No obstante, la primacía que de forma general se le dio al elemento armónico hace que prácticamente todas las historias de la música que hablan de los cambios estilísticos de comienzo del siglo XX hagan referencia al final del sistema tonal, explicando con frecuencia el cambio de sistema como algo revolucionario. Sin embargo, la primacía dada al elemento armónico en la historiografía no se corresponde con la importancia que en estos momentos tienen las relaciones armónicas en las composiciones, donde las progresiones armónicas pasan con frecuencia a un segundo plano y los acordes se diluyen y amplían. ¿Por qué entonces, la importancia dada al elemento armónico? La respuesta probablemente está en su concepción como sistema, en ser el único elemento musical que se ha sistematizado históricamente; hecho que indudablemente ha contribuido a darle una mayor supremacía¹⁰.

2. LA PLURALIDAD DE LOS SISTEMASCOMPOSITIVOS

Sin tener en cuenta las peculiaridades de algunos sistemas compositores atribuidos o definidos por compositores individuales, de forma general se pueden diferenciar tres líneas en cuanto a la división de los sistemas musicales que se dan en las primeras décadas del siglo XX: tonalidad, modalidad y atonalidad. Los cuales a su vez se suelen subdividir en diferentes variantes, o subsistemas, que se pueden entender como una expansión de los mismos.

Tonalidad y modalidad son dos sistemas muy similares, que algunos autores como Stravinsky (2006) han unificado en un único sistema denominado polaridad, es decir, música con jerarquías y centros de atracción. Ambos sistemas tienen largos periodos de convivencia y más que como sistemas excluyentes, en un gran número de obras, se pueden considerar sistemas complementarios, si bien en la mayor parte de los casos suele ser bajo la supremacía del sistema tonal, que asume dentro de su expansión la introducción de melodías, acordes y secciones modales.

La separación entre la tonalidad y la modalidad en estos momentos es tan débil que en muchas ocasiones se limita a la aparición ocasional de la cadencia perfecta en algunos puntos estructurales de la composición. La cadencia V-I, con muchas modificaciones en cuanto a la manera de presentar estos acordes, se convierte en el elemento que en última instancia marca la separación entre ambos sistemas, aunque su presencia se limite a muy pocas apariciones en la composición. La tonalidad se mantiene en estos momentos más que como un sistema armónico de progresiones y relaciones entre acordes, como un elemento estructural que ayuda a delimitar las secciones de las obras. La aparición del quinto grado, sin su carácter de dominante, es habitual en las partituras que todavía se pueden encuadrar dentro del sistema tonal, reservándose la relación dominante-tónica para los puntos estructurales importantes¹¹.

Por el contrario, la atonalidad es un sistema que surge de forma posterior, comienza a desarrollarse a partir de los añosveinte, y, como indica su propio nombre, se plantea desde su origen como una opción opuesta a los sistemas anteriores. El concepto de atonalidad se ha utilizado de diversas maneras y con distintos significados. De forma general, se puede definir como atonal toda aquella música que no se basa en centros de atracción. En este sentido, la atonalidad sería también "amodalidad", si bien este segundo término no se ha empleado debido al predominio del sistema tonal que lo sitúa como referente principal. La atonalidad no llegó a sistematizarse teóricamente, lo que con cierta frecuencia lleva al cuestionamiento de si la atonalidad en sí, al margen del serialismo, es un sistema con reglas propias. De forma más concreta, frecuentemente se ha asimilado la atonalidad al sistema serial dodecafónico, al que sí se le ha considerado un sistema, a pesar de las pocas indicaciones que sobre el mismo dio su creador (Schönberg, 2008).

¹⁰ Los planes de estudio musicales destacan el estudio de la armonía, que se trata como una asignatura independiente que se cursa varios años, sin que haya algo similar en relación con la melodía, el timbre o el ritmo.

¹¹ El quinto grado se diferencia del acorde de dominante en dos aspectos: en los modos menores en su forma, es un acorde perfecto menor; y en los modos mayores y menores en su resolución y función, se dirige hacia otros grados diferentes de la tónica y se omite en las cadencias.

Esto nos lleva a pensar que la consideración o no como sistema de las relaciones musicales no está muy clara, y más que en cuestiones internas del lenguaje se basa en las aportaciones teóricas externas. La teoría musical, más que el análisis, se ha considerado el material primario a la hora de definir los sistemas y delimitarlos cronológicamente. Sin embargo, no hay que olvidar que el origen del sistema tonal no surge como un planteamiento conceptual que defienda un cambio de sistema compositivo, como sí ocurre con la atonalidad. Por lo tanto, buscar su origen de acuerdo con las opiniones de los teóricos implica de por sí un falseamiento de la realidad de acuerdo con nuestro paradigma interpretativo actual. El tratado de Rameau (1971), que con frecuencia se pone como referencia del inicio del sistema tonal, fue un tratado escrito para mejorar la técnica del clavecín; y aunque en él se utiliza el concepto de dominante por primera vez se hace con un significado diferente al actual. Con lo cual se da la paradoja de querer delimitar el origen siguiendo las ideas de los teóricos coetáneos, pero aplicando concepciones que son ajenas a ellos mismos.

Igual que ocurre con muchos sistemas sociales o culturales, se puede hablar de un sistema aun cuando no haya sido formulado como tal por los participantes de esa cultura. De hecho, la visión sistémica siempre tiene en su formulación teórica un componente *etic*, relacionado con el significado y el sentido que se le da desde la posición del investigador¹². Esto evita la extraña convivencia, en un mismo contexto cultural, de música cuyos elementos estén sistematizados (serialismo, tonalidad, modalidad) con otras que no lo estén (atonalidad). La sistematización es, en todo caso, un proceso teórico, abstracto y especulativo, que puede haberse realizado de forma explícita por los propios participantes o por investigadores ajenos a esas cultura, siendo los dos puntos de vista, *emic* y *etic*, complementarios. Desde la perspectiva utilizada en este trabajo nos atenemos a la definición general de sistemas introducida por Bertalanffy, según la cual un sistema es un conjunto de elementos que interactúan y se interrelacionan, con lo cual toda composición es sistémica en cuanto que interrelaciona elementos de acuerdo con unos criterios de coherencia, sean explícitos o implícitos, es decir, hayan sido o no teorizados.

En el cuadro siguiente se muestran los tres sistemas generales de este momento con sus diferentes subsistemas o variantes:

Tonalidad expandida	Modalidad	Atonalidad
Politonalidad	Polimodalidad	Dodecafonía
Pantonalidad	Tónicas móviles	Serialismo

La tonalidad se ha definido como expandida para diferenciarla del sistema tonal utilizado en épocas anteriores, ya que en estos momentos llega a tener una serie de características propias. Dentro de esa expansión de la tonalidad se pueden integrar la politonalidad y la pantonalidad. La politonalidad más que un sistema es un recurso técnico de la propia tonalidad expandida, que utiliza en algunos momentos de forma simultánea dos tonalidades diferentes¹³. Esta posibilidad no suele aplicarse a toda una obra, es más bien un recurso ocasional utilizado en momentos de clímax musicales.

La pantonalidad es un término complejo, de difícil definición, que en algunos autores se ha utilizado con distinto significado. Schönberg utilizaba el término de pantonalidad como sinónimo de atonalidad, refiriéndose de forma genérica a una música que se regía por las relaciones que se establecían entre los tonos. De manera más restrictiva, otros autores como Reti (1965), la utilizan para designar una música en la que no existe una tonalidad principal, aunque en sus secciones de forma individual se pueden suceder diferentes regiones tonales.

Para seguir de forma simétrica el mismo modelo de ampliación de posibilidades realizado con la tonalidad se han introducido, referidos a la modalidad, los términos de polimodalidad y de tónicas móviles. El término de polimodalidad es

¹² Se utilizan aquí las denominaciones *emic* y *etic* recogidas de la antropología para diferenciar entre las opiniones que se tienen de la cultura propia (visión *emic*), y la interpretación externa de la misma (visión *etic*).

¹³ Es difícil que el número de tonalidades utilizadas de forma simultánea sea mayor a dos, puesto que implicaría la no percepción de las diferencias tonales. En general, para que la politonalidad pueda ser percibida es importante que haya una separación tímbrica o de textura entre las tonalidades que la integran.

similar al de politonalidad, la única diferencia es que estas composiciones se rigen por modos que no incluyen la progresión tonal característica. Por otra parte, la denominación de tónicas móviles puede considerarse en muchos casos como sinónima de pantonalidad, aunque con unas referencias modales más vagas. En estas obras existen sonidos que funcionan de forma pasajera como centros de atracción, sin dejar de forma explícita definido un tono. En este sentido, la idea de tónicas móviles está muy cercana a la de atonalidad, pues estos centros de atracción pasajeros a veces se diluyen en el fluir musical.

La atonalidad hace referencia a una música en la que no existen centros de atracción. Muchas de las composiciones de este sistema se realizan bajo la influencia del expresionismo alemán con autores como Schönberg, o sus discípulos Berg y Webern. No obstante, es posible encontrar música atonal más allá de estos compositores realizada desde otros presupuestos. El término de dodecafonía se utiliza para la música atonal que emplea los doce sonidos de la escala; los cuales pueden utilizarse formando series, lo que daría lugar al sistema dodecafónico serial, o sin formar series, como el sistema de tropos de Hauer. La confusión entre los términos de atonalidad, dodecafonía y serialismo es muy grande y con mucha frecuencia se utilizan como sinónimos (Perle, 1999).

3. LA INTEGRACIÓN DE LOS SISTEMAS COMPOSITIVOS A TRAVÉS DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

La teoría de los polisistemas, surgida en la crítica literaria con Even-Zohar (1990), ofrece un nuevo enfoque para estudiar la multiplicidad sistémica del lenguaje musical del siglo XX desde una perspectiva unitaria, buscando las interrelaciones que se establecen entre los diferentes sistemas. De tal forma que, toda la multiplicidad de sistemas y subsistemas anteriormente mencionados se pueden entender como un único polisistema dentro del cual se dan continuas luchas de poder y desplazamientos entre ellos.

Esta teoría parte de la consideración de los sistemas como entidades dinámicas y abiertas, frente a la concepción estática y cerrada de los sistemas que ha predominado durante la mayor parte del siglo XX. Los sistemas estáticos se conciben de forma mayoritariamente sincrónica y homogénea, aunque la separación absoluta entre sincronía y diacronía no es posible, el centro de interés se aleja de los cambios que se producen dentro del sistema para resaltar la homogeneidad de su funcionamiento. Este ha sido el enfoque utilizado, en general, a la hora de explicar los sistemas musicales, especialmente el sistema tonal, cuya definición incluye elementos funcionales o relaciones –las tres funciones de tónica, dominante y subdominante- y escalísticos, pero da poca cuenta de la evolución interna del sistema, tanto en relación con las funciones como con las escalas o modos. Por el contrario, la teoría de los sistemas dinámicos plantea una visión histórica y evolutiva de los mismos, en la que se reflejan los cambios. En el caso de los sistemas musicales nos permite seguir sus modificaciones internas y su evolución histórica. La teoría de los polisistemas concibe el sistema como un grupo heterogéneo y cambiante de elementos cuya funcionalidad varía históricamente. La visión homogénea y monosistemática se transforma en otra más plural, en la que varios sistemas puedan convivir creando entre ellos interferencias y superposiciones. La consideración de polisistema implica que todos ellos mantienen relaciones directas entre sí y que son independientes. La aportación más importante de esta teoría es la inclusión de la diversidad, que en muchas ocasiones se había excluido del pensamiento sistémico.

Desde esta perspectiva, podemos entender la confluencia de sistemas musicales del siglo XX como un polisistema abierto y heterogéneo, en el cual los cambios operados en uno de los sistemas afectan de forma directa al resto. Por ejemplo, los acordes se vuelven entidades mucho más flexibles y variables en todos los sistemas. Se trataría, en este sentido de ver las líneas de convergencia entre la música tonal, modal y atonal, considerándolas todas ellas como diferentes manifestaciones de un mismo estrato musical histórico y cultural que interfieren entre ellas y se superponen e interconexonan.

La perspectiva de los polisistemas anula la idea de evolución unidireccional, y evita los juicios de valor sobre la mayor idoneidad de uno u otro sistema. Frente a la consideración de un sistema como más propio o representativo de un determinado momento, como con mucha frecuencia se hizo con la música atonal o de vanguardia, ofrece una perspectiva más amplia en la que se integran todos los sistemas que forman el campo. Parte del concepto de relativismo cultural, aplicado dentro del mismo nivel cultural de la música clásica, que es el estrato musical hegemónico del momento. Los juicios de valor y las visiones historiográficas se integran dentro del polisistema como un sistema más de relaciones que influyen sobre las composiciones, no como algo objetivo que está por encima de la propia música. Así, la crítica y el pensamiento musical interaccionan de forma directa sobre la práctica musical, dirigiendo las luchas que se producen dentro del campo de la composición y asignando posiciones en el mismo. La elección de uno u otro sistema musical puede

entenderse como una elección que depende de una serie de circunstancias variables, no solo estéticas sino también sociológicas.

Un polisistema es un todo dinámico y variable que se transforma de manera continua internamente, a la vez que modifica los bordes o fronteras que lo separan de otros. Aunque la música clásica establece vínculos con otras tradiciones musicales, los elementos que recoge de estas se ven siempre como elementos ajenos al sistema, que participan en él de forma ocasional sin llegar a integrarse en el mismo. La música clásica protege sus fronteras, apoyándose en gran medida en su propia tradición y, sobre todo, en su hegemonía cultural. El polisistema estaría formado por los diferentes sistemas musicales que interactúan entre sí dentro del campo de la música clásica. Las luchas internas entre ellos tienen como finalidad hacerse con el centro del sistema, con la hegemonía cultural; algo que la música clásica ya tenía asegurado respecto al resto de tradiciones musicales.

El movimiento del polisistema es a la vez centrífugo y centrípeto, es decir, va del centro a la periferia y viceversa. A principios del siglo pasado la tonalidad y la modalidad ocupan el centro del sistema, y se fueron desplazando hacia la periferia a partir de los años treinta. En la parte central del siglo, entre los años treinta y setenta, la atonalidad y los movimientos de vanguardia se convierten en el centro del sistema. De forma que la modalidad y, sobre todo, la tonalidad, de ser el centro del sistema a principios de siglo se desplazaron hacia la periferia, especialmente a partir de la Segunda Guerra Mundial, momento en que las vanguardias musicales se oficializaron como sistema hegemónico dentro del polisistema. En los últimos cuarenta años la tensión entre la música más experimental y la que intenta recuperar las tradiciones anteriores, es decir, entre la música atonal y la neotonal, se ha equilibrado. Desaparece la supremacía de un único sistema, y el relativismo estilístico da lugar a una multiplicidad de centros y periferias que conviven en armonía dentro del polisistema musical. El pluralismo estilístico se ha convertido en la tendencia estética predominante, pudiendo integrarse en una misma obra elementos históricos y culturales diferentes. Las relaciones de influencia verticales, de generación a generación a través de las obras canonizadas que ocupan el centro del sistema, conviven con un nuevo tipo de relaciones horizontales, sincrónicas y abiertas hacia otras tradiciones musicales. Este encuentro con otras tradiciones culturales, más que como apertura puede definirse como de apropiación, que le permite integrar dentro de ella elementos de otras tradiciones musicales sin que se llegue a producir una verdadera fusión entre ellos.

La música clásica defiende sus fronteras (Baricco, 1990) como un último intento de mantener una supremacía cultural que es posible que acabe perdiendo, si no de forma total, por lo menos que haya un desplazamiento que anule la idea de un único centro. Esto supondría la creación de un nuevo polisistema más amplio en el que se incluirían otras tradiciones musicales, especialmente aquellas que se han ido implantando en el sistema educativo. La música clásica iría perdiendo su supremacía y tendría que disputar el espacio central de la legitimidad cultural. Desde el momento en que los centros oficiales donde se estudia la música admiten en igualdad de condiciones otras tradiciones musicales, cada una de ellas con sus luchas de poder y sus centros y periferia, se abren las puertas a un cierto relativismo cultural que posibilita influencias más directas de unas tradiciones musicales a otras, lo permitiría ampliar el polisistema musical a estas tradiciones. Se pasa de la pluralidad sistémica interna de la música clásica, con la que comenzó el siglo pasado, a una pluralidad de músicas, ampliando el concepto de polisistema hacia otras tradiciones musicales. La lucha entre estas tradiciones puede aportar una nueva vitalidad a la música clásica, cuyo repertorio canonizado había entrado en un proceso de fosilización que anunciaba su incapacidad cultural, entendida esta como el grado de adecuación de una cultura a una sociedad, frente a otras músicas cuya conexión con la sociedad es más amplia.

Este movimiento entre sistemas y polisistemas implica un tipo de relaciones entre niveles: las relaciones internas entre los elementos de un sistema, las relaciones entre los elementos de varios sistemas que forman un polisistema y, por último y no menos importante, las relaciones externas con el sistema cultural e ideológico. De esto se deducen dos consecuencias importantes: que los límites que separan los sistemas son siempre cambiantes, y que el arte y la música no son sistemas autónomos regidos por leyes internas sino sistemas heterónimos dependientes. De ahí que el análisis de los estilos musicales no puede entenderse únicamente como un proceso de evolución interna, con superficiales interferencias externas, sino, muy al contrario, el objetivo último del análisis musical debe ser descubrir los modelos culturales sobre los que se asientan las obras, los cuales influyen directamente en los procesos de canonización.

Bibliografía

- Barico, A. (1990), *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Bertalanffy, L. (1986). *Teoría general de los sistemas: Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Madrid: Editorial Siglo veintiuno.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Theory, *PoeticsToday* 11, 9-26.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Editorial Siglo veintiuno.
- Fubini, E. (2004). *El siglo XX entre música y filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia.
- García Manzano, J. E., (2016). La historiografía musical del siglo XX: Manuel Castillo. En B. Mahedero *et al* (coords.), *En torno Manuel Castillo* (pp.15-73). Sevilla: Editorial Libargo.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. México: Editorial Gedisa.
- Grignon, C. y Passero, J. C. (1992). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Jankélévitch, W. (2005). *La música y lo inefable*. Barcelona: AlphaDecay.
- Lukman, N. (1999). *Introducción a la teoría de sistemas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Meyer, L. B. (2000). *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Editorial Pirámide.
- Perle, G. (1999). *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Books.
- Piston, W., (1991). *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor.
- Rameau, J. P. (1971). *Treatise on Harmony*. Nueva York: Dover Publications.
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Schönberg, A. (1974). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
(2008). *El estilo y la idea*. Editorial Idea Música
- Stravinsky, I. (2006). *Poética música: en forma de seis lecciones*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- Webern, A. (2009). *El camino hacia la nueva música*. Barcelona: Editorial NorteSur.