

Tesis Teóricas Musicales Investigativas (II y III)* Síntesis conclusiva

Gustavo Yepes, MA

Introducción

Dentro de la práctica docente universitaria en la enseñanza de la **teoría musical**, tanto por la consulta de los tratados y artículos de mayor autoridad como por las preguntas e inquietudes de los estudiantes y las consistencias e inconsistencias del análisis integral de las obras de la literatura musical —siempre creciente— por los métodos y premisas implícitos en aquéllos, se va dando una revisión sobre la validez y aplicabilidad de las conclusiones teóricas y se plantean nuevas formulaciones y criterios que puedan cubrir todos

los casos, si fuere posible. Llega un momento en que vale la pena hacer explícita una propuesta teórica, producto de una investigación continua alrededor de la práctica docente, que, aunque no sujeta a las condiciones y normas de la investigación formal, no es menos digna de consideración y de sujeción y exposición a la opinión de los pares, por medio de la publicación de sus resultados, como ahora pretende hacerse.

En el número anterior de *Artes, la Revista*, se había publicado la primera de las tres tesis que propongo acerca de la armonía funcional y aquí van las dos restantes, acerca de la figuración melódica y de la clasificación de las formas y géneros (Micro- y Macroforma).

* La primera de las tres tesis teóricas fue publicada en el número anterior de esta revista. En la página 52, nota 2 de aquel número se cometió un error de imprenta: dice "No hemos hallado, mis estudiantes y yo, un solo caso que pudiera ser explicado por ella", debe decir "No hemos hallado, mis estudiantes y yo, un solo caso que no pudiera ser explicado por ella".

II Tesis

**Sobre la ornamentación
o configuración melódica
y la microforma en la música tonal**

El análisis melódico, proveniente de los tratados de contrapunto, de la teoría musical general y de la melódica misma, presenta variadas inconsistencias por falta de un cierto rigor y de concertación internacional. Lo que pretendo proponer en este trabajo es un sistema congruente y unificador para tal análisis.

El método adoptado es el de la presunción de la melodía esquelética o armónica subyacente, como la han presentado ya algunos tratadistas universitarios. Se trata de la melodía formada por los sonidos *reales*, centrales o principales, basada en la armonía predominante, según lo determine el ritmo armónico. La conexión entre tales sonidos reales para conformar una melodía, se produce por desde 0 hasta n sonidos subsidiarios o conectivos (conjuntivos), que cumplen diferentes funciones y, de hecho, suenan al oído de diferentes maneras. La lista completa de ellos puede ser así:

1. Figuración melódica. Sonidos satélite del principal o real

– **anacrusa** (antecompás simple): sonido no acentuado, preparación del sonido real, *upbeat* en inglés;

– **reiteración**: repetición del sonido principal (o *real*), en otro sitio del compás o del pulso (unidad de tiempo)

– **sonido de paso** (nota de paso): no acentuado, entre sonidos reales o entre un real y un ornamental con mayor acento que el de paso —cfr. punto 2 del párrafo siguiente—;

– **bordadura**: sonido vecino no acentuado, entre el sonido real y su reiteración, *neighboring tone* en inglés;

– **sonido cordal** (del mismo acorde que el *real*): no acentuado, o bien, en función de apoyatura cordal (acentuado);

– **cambiata**: sonido no acentuado que se toma por salto y que resuelve por grado en movimiento contrario;

– **escapatoria**: sonido no acentuado que se toma por grado, en movimiento contrario a la resolución y que resuelve por salto;

– **apoyatura**: sonido usualmente no cordal que precede al real, postergándolo, acentuado por ende;

– **anticipación**: sonido que precede inacentuadamente al real, igual a él en altura;

– **retardo**: apoyatura que comienza anticipadamente (“preparada”); por tanto, sonido no cordal, retardado sobre el *ictus* o acento.

– **nueva real o real secundaria**: sonido central de una nueva armonía, que implica un nuevo ritmo armónico subsidiario.

Conclusiones de la observación y análisis de ejemplos de la literatura musical

73

1. En un momento o pasaje dado, la acentuación puede ser artificial, es decir, no coincidente con aquella métrica o normal del compás, ya sea por la figuración melódica (por ej., la hemiola o ciertas figuraciones sincopadas), ya por acentos artificiales, como el >.

2. Pueden darse, especialmente en la música instrumental de cierta complejidad, ornamentaciones de segundo y tercer orden (secundarias, terciarias...) y aún más; es decir, nuevas ornamentaciones o figuraciones de un pasaje ya ornamentado o figurado (adorno del adorno, figuración de la figuración).

3. Es posible que dos análisis diferentes sean correctos, aun supuesta una base armónica inequívoca, porque puede suponerse que, de dos adornos dados, uno es de primer orden y el otro de segundo; o suponerse al contrario, sin que se afecte el resultado, en una especie de propiedad conmutativa o posibilidad de inversión de los procesos implícitos. Además, la cambiata y el sonido cordal, por ejemplo y no sólo ellos, no son siempre mutuamente excluyentes.

4. Los sonidos musicales deben estar, necesariamente, en uno de estos casos:

a) en cuanto a su relación tonal o físicoacústica con el *real*, ser:

- a1. el mismo *real* o central,
- a2. cordal o armónico cercano (consonante), o bien,
- a3. no cordal o armónico lejano (disonante).

b) en cuanto a su ubicación con respecto al central:

- b1. precedente o preparación,
- b2. “usurpador” de éste, o bien,
- b3. posterior a él.

NB. El sistema de análisis de la figuración melódica tonal que aquí presentamos permitiría evitar expresiones algo contradictorias, como “notas de paso acentuadas” o, al contrario, “apoyaturas no acentuadas”; o bien, “bordaduras acentuadas”. Digo contradictorias, porque la nota de paso y la bordadura son, por su definición desde el contrapunto, no acentuadas; en cambio, la apoyatura, incluso por su nombre mismo, sí lo es.

Veamos ahora más precisamente, entonces, la ornamentación melódica en la conformación del motivo o célula microformal, de acuerdo con lo que acabamos de establecer (véase cuadro 1).

2. Centro tonal o modal. Otro aspecto del análisis melódico

Lo que pretendo encarar ahora es la búsqueda de una herramienta sistemática para la determinación del centro tonal, que solemos determinar “a ojo” —cuasi intuitivamente—, por algunas señas o improntas más o menos objetivas, como cuando adivinamos que se trata de re menor, puesto que la armadura es de 1 bemol (si b o *b* —flat —) y vemos que varios does (ces) son sostenidos (#, *sharp*). Probablemente no correremos con igual suerte si estamos diferenciando entre tonalidades neomodales, por ejemplo. Pero, aparte de las razones prácticas, simplemente conviene tener una herramienta sistemática para tal análisis, aunque aparezca como de no utilización práctica. Al fin y al cabo, se trata de buscar una razón, un criterio general.

Los criterios parciales básicos que podemos utilizar son los siguientes, basados en el hecho de que la configuración melódica destaca, por sí misma, los sonidos de la melodía esquelética, ya sea por la ubicación de ellos, ya por la frecuencia de su aparición:

| | Anacrusa | Acento | Desinencia |
|-----------------------------------|---|----------------------------------|---|
| Sonido central (real) | anticipación | Central (<i>real</i>) | Central retardado Reiteración Central apoyado |
| Sonido cordal | Anacrusa cordal Cambiata de real anterior Cordal de <i>real</i> anterior | Apoyatura cordal | Cordal |
| Sonido no cordal (extraño) | (Figuraciones entre la <i>real</i> anterior y la examinada) De paso Bordadura Escapatoria Anacrusa incordal <i>Real</i> secundaria | Apoyatura (no cordal) Retardo | (Figuraciones entre la <i>real</i> examinada y la siguiente) De paso Bordadura Escapatoria Nueva <i>real</i> secundaria |

cuadro 1

En el anterior cuadro, todos los sonidos se predicán con respecto a su central, real o nuclear, cuando no está expreso que es de otra manera. Recordar que la armonía no siempre coincide con el motivo o célula, sino con el compás, primordialmente, o con los pulsos, como en el Coral.

- principios y finales de frases u otras partes formales, como incisos, subfrases, períodos...;
- vértices o sonidos en donde el movimiento ascendente cambia al descendente o viceversa;
- saltos melódicos o intervalos mayores que el de 2ª;
- arpeggios triádicos en cualquier posible inversión;
- sonidos más alto y más bajo (cima y sima) o sea los límites del rango de una parte (frase o subfrase,...) dada.
- cuenta y comparación cuantitativa de la ocurrencia de cada uno de los siete sonidos básicos (c,d,e,f,g,a,b), habida consideración de la
- armadura correspondiente.

3. Microforma

Así denominaré al estudio de las pequeñas estructuras que van desde el sonido hasta la Sección, del tamaño de un coral simple o doble período (véase cuadro 2).

Ahora bien, la música anduvo durante tanto tiempo como parte integral de la poesía, como cuando la simbiosis de ambos era la *musiké* de los griegos —y quizás también como prelenguaje, en tiempos prehistóricos—, que es conveniente que siga teniendo como base formal el mismo concepto y denominación que en la sintaxis gramatical: la frase. Entremos en materia recordando que el núcleo de la composición musical, de su estructura, es el sonido, que puedo unir con otros, pero no de una manera casual, caótica, sino en una conectiva y lógica que escojo de entre muchas posibles.

Lo primero es saber —o intuir, para el artista creador, no necesariamente músico académico— cómo abordar el sonido: si de manera simple o compuesta. La simplicidad, por una parte, sería tomarlo tal cual, él solo (aunque tenga su propia complejidad interna); por otra, la complejidad sería abordarlo con sonidos satélite atraídos a él por una fuerza unificadora o gravitacional, que en la música y en otros lenguajes discursivos es el acento o caída. Ese pequeño

| | |
|--------------------|---|
| Sonido | Sílaba (núcleo) |
| Motivo, célula (m) | Palabra, concepto (átomo) |
| Inciso | Expresión, sustantivo adjetivado, palabra compuesta |
| Subfrase (Sf) | Sujeto o predicado |
| Frase (F) | Frase (juicio simple) |
| Período (P) | Oración (compuesta) |
| Sección (Se) | Párrafo, estrofa |

cuadro 2

La analogía con la gramática y la sintaxis del lenguaje (del habla), es siempre fecunda, pues de allí proviene lo que hasta aquí tenemos en la morfología musical. La diferencia entre la música y el lenguaje articulado es la significación, que en éste es biunívoca cuando se trata de la exposición, tratado o ensayo —no del lenguaje poético, teatral o épico— y en aquélla, cuando es pura, no acompañada de textos, es objetivamente inefable, inasible, indeterminable, transverbal. En otras palabras, la música no puede significar algo concreto por sí misma; se trata de un lenguaje abstracto, juego de estructuras propias suyas; es un lenguaje formal que, estrictamente hablando no es lenguaje, justamente porque no tiene significación determinable; y el lenguaje es, *per se*, básica y estrictamente, un código de significantes y significados.

universo o conjunto atómico es el motivo o idea mínima (en la danza es el paso, alzar y posar el pie, *arsis* y *thesis*). El nombre motivo (motus, movimiento) se aplica a aquello que hace mover, es la primera articulación motriz, el primer ladrillo de la composición.

Dado el primer paso, sigue una respuesta —otro paso— que puede ser similar o contrastante con el primero, tanto en duración como en diseño rítmico o melódico, pero que es su complemento para formar una unidad mayor, el inciso o unidad molecular. Hay que anotar aquí que pregunta (propuesta) y respuesta —o antecedente y consecuente— pueden formar un conjunto simétrico o asimétrico, como quien dice, un sistema binario o ternario en la suma (adición, total) de sus componentes, formado a su vez por los sumandos de los dos primeros números primos (1 + 1, 2 + 1, 1 + 2). Siguiendo constructiva y acumulativamente, con los incisos se forman subfrases; con éstas, frases; con éstas, períodos y así sucesivamente con las secciones, que son la base de la macroforma o del estudio de los géneros.

Si represento con **a** un motivo simple de 1 sonido de 2 pulsos; con **b**, un motivo formado por un antecompás de 1 sonido de 1 pulso, seguido por otro

acentuado de igual duración; con **c**, un motivo simple, formado por 1 sonido de 3 pulsos; con **d**, un motivo constituido por una anacrusa de 1 pulso y 1 sonido en acento, de dos pulsos; y por **e**, 1 anacrusa de 2 pulsos y una resolución en sonido acentuado de 1 pulso; entonces los tipos de modelos o partes formales musicales posibles, consideradas sólo tres figuras rítmicas (media o blanca con y sin puntillo y cuarta o negra) y sin tomar en cuenta silencios, síncopas, timbres diversos, sonidos escalares, *tempi*, armonías, texturas, etc., serían contabilizables así (véase cuadro 3):

Luego véase cuadro 4.

Esta ingente cifra de posibles modelos de frases rítmicas sencillas, indica que hay un número prácticamente infinito de frases musicales, bajo los solos estándares clásicos de la música. Las estructuras resultantes pueden ser denominadas entonces así: **Se_nP_nF_nSf_nI_nM_n**, para $n = (2 \text{ ó } 3)$, en libre combinación. En este punto, estamos ya ante formas pequeñas de la composición musical, como el coral y la canción de una sección o simple. Es preciso ahora, fijar algunos criterios para la sistematización que hemos expuesto:

— Normalmente, el motivo tiende a durar un compás “simple” (de 2 ó 3 pulsos normales).

| Nombres de las partes | Ordenación de los motivos | Número de modelos |
|-----------------------|---|--------------------------------|
| Motivos | a, b, c, d, e | $5^1 = 5$ motivos |
| Incisos binarios | aa, ab, ac, ad, ae, ba, bc, bd, be... | $5^2 = 25$ incisos binarios |
| Incisos ternarios | aaa, aab, aac, aad, aae, aba, abb, abc, abd, abe... | $5^3 = 125$ incisos ternarios. |

cuadro 3

| | |
|--------------------------------|--|
| Incisos binarios y ternarios | $(5^2+5^3) = 150$ incisos y, generalizando, |
| Subfrases binarias y ternarias | $(5^2+5^3)^2 + (5^2+5^3)^3 =$ aprox. $3,4 \times 10^6$ subfrases |
| Frases binarias y ternarias | $[(5^2+5^3)^2 + (5^2+5^3)^3]^2 + [(5^2+5^3)^2 + (5^2+5^3)^3]^3 =$ aprox. $3,9 \times 10^{17}$ frases |

cuadro 4

— Sin embargo, uno puede ser más corto para que el siguiente sea más largo, o viceversa.

— Puede haber supermotivos (motivo compuesto = inciso) y submotivos (células). Éstos serían motivos alrededor de nuevos sonidos reales subordinados (aceleración o estrechamiento rítmicos).

— No se encuentra siempre, en la escritura tradicional de la música occidental, una escogencia de compás que se allane a la duración del motivo predominante. Criterio: ritmomelodía.

— Las fronteras y existencia de células, motivos e incisos sólo son clarificables mediante la determinación de cuál es la frase, que dura aproximadamente de 8 a 12 compases “simples” (según sea binaria o ternaria, es decir, compuesta por dos o tres subfrases), de dos o tres pulsos o tiempos, de velocidad cercana al *andante*.

III Tesis

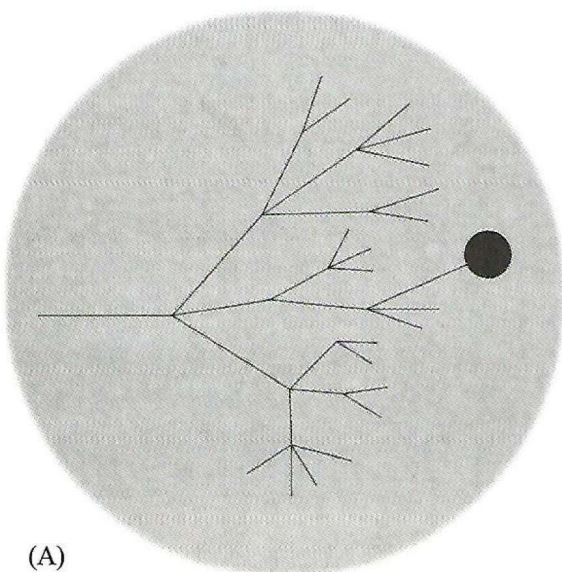
Sobre la clasificación musical

Si miramos los diversos tratados sobre las formas musicales, encontramos una notoria variedad de tra-

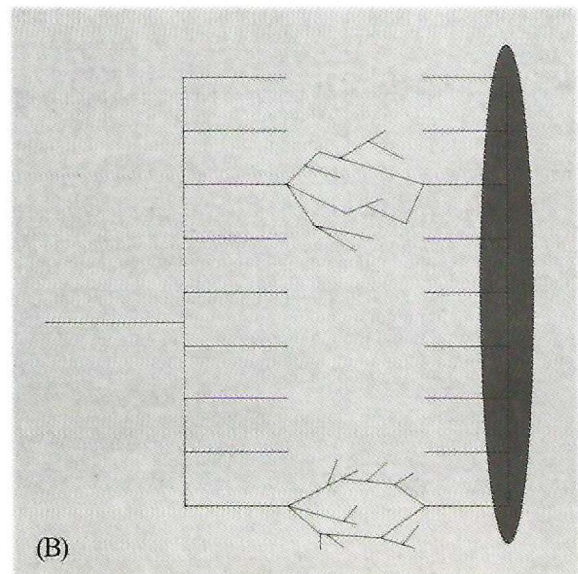
tamientos originales y meritorios por la cantidad de ejemplos que aportan, de la literatura musical y de conceptos sobre la necesidad y variedad de las formas que los caracterizan. Sin embargo, la realidad es que no tenemos un lenguaje universal alrededor de éste y de otros temas de la teoría musical, ni siquiera ahora, cuando los compositores eruditos ya no utilizan, por lo general, el lenguaje de uso hasta fines de los nacionalismos posrománticos, alrededor del cual debería darse ahora la unidad de criterios que cabría esperar acerca de un sistema aparentemente cerrado y suficientemente conocido.

Mi objetivo es el de tratar de abarcar, en cuadros, todas las estructuras formales y paraformales de la música.

Los sistemas biológicos de clasificación, tanto en la botánica como en la zoología, han sido modelos para las demás ciencias, naturales y sociales. En el caso de la música, hay una diferencia importante con aquéllas: la taxonomía no es de ramificaciones mutuamente excluyentes (A), sino de ramificaciones mutuamente combinables, al menos de una opción por categoría (B) (véase figura 1).



(A)



(B)

Figura 1

(La clasificación en A nos da a entender que un individuo dado está al final de una última rama y no cabe pensarlo, ubicarlo en otra alguna, es decir, que las ramas últimas son mutuamente excluyentes, a pesar de estar “atadas” a un tronco común, como en los reinos animal o vegetal. En el reino o dominio de la **música** (B), un individuo dado, i.e. una obra musical dada, es el resultado de combinar libremente una o varias ramas de todas las categorías, aun aquéllas mutuamente excluyentes, por cuanto se puede optar por una, una parte del tiempo y por otra, en otro momento.

- Dominio
Música
- Criterios de clasificación (Categorías)
1. Significación y expresión
 2. Forma
 3. Lenguaje musical (Sistema sonoro básico)
 4. Número de ejecutantes
 5. Textura
 6. Timbres
 7. Intensidad
 8. Tempo (Velocidad)
 9. Diversidad cultural

1. Significación

78

| Categorías (combinables) | Clases | Orden | Géneros | Especies | |
|--------------------------|---|-------------------------------|--|--|---|
| 1. Significación | Música pura (signif. indefinible) | Ensayística | Estudio técnico | | |
| | | Lírica (inefable) | Estudio parateórico... Obra no argumental | Pieza de Método, Estudio... <i>Toccata</i> , sonata, preludio, fuga, canon, variaciones, fantasía, sinfonía, concierto... | |
| | Música programática (signif. definible) | Representativa | Teatro musical | | Ópera, balada, <i>singspiel</i> , zarzuela, <i>operetta</i> , revista musical, música de cine o incidental teatral, circence... |
| | | | Danza | | Ballet, marcha, música de baile, suite de danzas... |
| | | | Canción | | <i>Lied</i> , <i>Chanson</i> , aire, aria, madrigal, villancico, recitativo... |
| | | Descriptivo-narrativa (épica) | Música religiosa, ritual | | Misa, oratorio, cantata, <i>Te Deum</i> , <i>Magnificat</i> , motete, himno... |
| | | | Instrumental-descriptiva | | Sonatas y suites tituladas, Poemas sinfónicos... |
| | | | Cualquier género | | Obras programáticas |
| | Expresión adicional | Textual o programática | | | |
| | | Estado anímico | <i>Idem.</i> | | <i>Mesto</i> , <i>solenne</i> , grave, malincónico... |
| Interpretativo personal | | <i>Idem.</i> | | Decisiones libres, no estipuladas | |

2. Forma

| Categorías (combinables) | Clases | Orden | Géneros | Especies |
|-----------------------------|----------------------------|--|----------------------------|--|
| 2. Forma | Microforma | Amensural | Amorfa | Música puntillista, aleatoria |
| | | Mensural | Prosódica | Recitativo, canto llano |
| | Macroforma | Fantasiosa (macro-amensural) | Simétrica o asimétrica | Motivo, compás, inciso, subfrase, frase, período, sección. |
| | | | <i>Durchkomponiert</i> | Fantasías vocales o instrumentales |
| | | Seccional (macro-mensural) | Macroformalmente amorfa | Continuos musicales indivisibles |
| | | | Estrófica simétrica | Canción simple, binaria Chacona, tema y variaciones... |
| | | | Estrófica asimétrica | Allegro de sonata monotemática |
| | | | Contrastante simétrica | Canción binaria y ternaria, rondó, menuetto... |
| | Contrastante asimétrica | Allegro de sonata bitemática, scherzo | | |

3. Lenguaje musical

| Categorías (combinables) | Clases | Orden | Géneros | Especies | | |
|-----------------------------|-------------------|--------------------|----------------|------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| 3. Lenguaje musical | Espectro discreto | Diatónico | Modal | Música anterior al s. XVI | | |
| | | | Tonal | Siglos XVII y XVIII | | |
| | | Diatónicocromático | Tonal | Siglos XVIII-XIX | | |
| | | | Cromático | Tonal | Siglos XIX-XX | |
| | | Espectro continuo | Panfrecuencial | Pantonal | Siglo XX, principalmente | |
| | | | | Politonal | <i>Idem.</i> | |
| | | | | Atonal (mejor, antitonal) | <i>Idem.</i> | |
| | | | | Microtonal | Atonal (stricto sensu) | <i>Idem.</i> cuartos de tono... |
| | | Espectro continuo | Panfrecuencial | Concreto | Pantímbrico Transfrecuencial | <i>Idem.</i> |
| | | | | Acústico | Electroacústico | Siglo XX... |

4. Cantidad de ejecutantes

| Categorías (combinables) | Clases | Orden | Géneros | Especies |
|-----------------------------|--|--|---------------------|--|
| 4. Cantidad de ejecutantes | Música camerística | Solística | Solo | Tocatta, partita, fantasía, Sonata para un(a)... |
| | | Grupal | Dúo | Sonata dúo, <i>lied</i> ... |
| | | | Trío | Trío Sonata, Trío clásico... |
| | | | Cuarteto | Cuarteto clásico, cuarteto vocal... |
| | | | Quinteto | Cuarteto con piano, Quinteto de maderas... |
| | | | (Hasta noneto) | |
| | Colectiva | Colectiva de cámara | Orquesta de cuerdas | Concerto grosso, Suite barroca, etc. |
| | | | Fanfarría | |
| | | | Conjunto de vientos | |
| | | | Coro de cámara | |
| | | Conjunto de percusión | | |
| | | Otros conjuntos | | |
| Colectiva mediana | Orquesta sinfónica o filarmónica | Sinfonía y Concerto clásicos... | | |
| | | Banda | | |
| Gran colectiva | Orquesta Sinfónica o filarmónica s. XX | Sinfonías y conciertos clásicos románticos y póster. | | |
| | | Poemas sinfónicos | | |
| | | Gran banda sinfónica | | |
| | | Gran coro | | |
| | | Gran ópera | | |
| Otros grandes conjuntos | | | | |

80

5. Textura

| Categorías (combinables) | Clases | Orden | Géneros | Especies |
|-----------------------------|---------------------------|-----------------------|------------|--|
| 5. Textura | Vertical | Monovocal | Monódica | Canto llano, antiguas culturas, unisonos modernos... |
| | | Plurivocal | Homófona | Melodías acompañada |
| | | | Polifónica | Melodías superpuestas (Canon, fuga, chacona...) |
| | Horizontal (Articulación) | Continua | Legato | |
| | | Levemente discontinua | Portato | |
| | | Discontinua | Staccato | |
| Muy discontinua | Staccatissimo | | | |

6. Timbre

| Categorías (combinables) | Clases | Orden | Géneros | Especies |
|-----------------------------|-----------------|------------------|--|---|
| 6. Timbre | Mecanoacústico | Idiófono | De choque, de agitación... | Platos, carraca. |
| | | Membranófono | De doble membrana, abiertos... | Timbales, pandero... |
| | | Idiomembranófono | Mixto | Pandereta |
| | | Cordófono | De arco, de golpe, tañidas... | Violín, piano, laúd, clavecín. |
| | | Aerófono | Maderas, cobres, de lengüetas, mixto, voz | Flauta, corno, armonio, órgano, tenor... |
| | Electroacústico | Electrófono | Amplificados, Generados, Procesados... | Ondas, martenot, sintetizador... |

7. Intensidad

| Categorías (combinables) | Clases | Orden | Géneros | Especies | |
|-----------------------------|------------------------------|----------------------------------|---|---|---|
| 7. Intensidad | Relación con acento | Acento prosódico (Del texto) | Retórico o expresivo | | |
| | | | De la frase (agógico), clímax, anticlímax... | | |
| | | | De la palabra (Motivo, inciso...) | | |
| | | Acento métrico (De la música) | Principal | | |
| | | | Secundario Terciario... | | |
| | Acento artificial | Sfz., rfz., Marc... | | | |
| | Básica prescrita | pppp.....ffff | No acento (inacentuado) | Nivel general de intensidad. Discriminada por partes (voces). Dinám.vertical | |
| | | | Uniformemente variada | Diminuendo | Por secciones, períodos, frases, incisos.... |
| | | | | Crescendo | |
| | Intempestivamente variada | Súbito f Súbito p.... | | | |

8. Tempo (velocidad)

| Categorías (combinables) | Clases | Orden | Géneros | Especies |
|---------------------------------|-------------------------------------|--|--|--|
| 8. Tempo (velocidad) | Relativo, según la notación métrica | | Duración relativa Tempo giusto | Compás Prosodia musical |
| | Básico prescrito | | Tempo metronómico Tempo verbalmente expreso | Pulsos/minuto Largo, andante, allegro... |
| | Interpretativo | | | |
| | Variado | Uniformemente Intempestivamente | Símbolos verbales de paso <i>Idem</i> | <i>Ritardando, morendo, smorzando, accelerando ritenuto,...</i> <i>Subito meno, vivo, piu mosso, tempo primo...</i> |

82

9. Culturas diversas

| Categorías (combinables) | Clases | Orden | Géneros | Especies | |
|---------------------------------|--------------|-------|----------------------------------|--|--|
| 9. Culturas diversas | Antigüedad | | Culturas antiguas conocidas hoy | Egipto, Grecia, Judea, India... | |
| | Oriental | | Oriental moderno | Japón, China, Árabes, India... | |
| | Etnoculturas | | Etnoculturas antiguas y modernas | África, Latinoamérica, Oceanía, USA.. | |
| | Occidental | | Medioevo | | Era de Canto llano, trovadores... |
| | | | Renacimiento | | Italia, Flandes, España, Inglaterra... |
| | | | Barroco | | Alemania, Italia... |
| | | | Preclásico y Rococó | | Francia, Alemania, Italia... |
| | | | Clásico | | Alemania, Austria... |
| | | | Romántico | | Alemania, Austria, Francia... |
| | | | Nacionalismos eruditos | | Rusia, Noruega, USA... |
| | Siglo XX | | | Grandes tendencias y figuras, nuevos Nacionalismos... Nuevos lenguajes... | |