

Análisis del estilo musical en el teatro (*)

**investigador de doctorado
Christina Agaiby Joseph**

**Bajo supervision
Dra. Mariam Bourhan El Din
Departamento de Lengua y Literatura Españolas
Facultad de Artes - Universidad de El Cairo**

Resumen

Las piezas musicales en cualquier obra teatral están en la relación con la puesta en escena. Pueden representar los sentimientos del protagonista, las ideas dramáticas clave, el conflicto, incluso el desenlace final. Esta pieza musical debe ser clara y entendida por parte del público. La obra musical en el teatro tiene su estilo musical determinado. Para analizar este estilo, cabe investigar las estructuras fundamentales de la música como: ritmo, melodía, armonía.

Palabras clave: Música – Ritmo – Melodía – Armonía

Abstract

The music tracks in any play are related with their spectacle. It can represent the feelings of the protagonist, the main dramatic ideas, the conflict, even the end of the play. This music track must be clear and understood by the public. The musical work of the theatre has its determined musical style. To analyze this style, the fundamental structures of music should be investigated such as: rhythm, melody and harmony.

Keywords: Music – Rhythm – Melody – Harmony

الملخص العربي

تحليل الأسلوب الموسيقي في المسرح

تتناول الدراسة عنصر الموسيقى وإسهامه الكبير في الفن المسرحي لكونه مكوناً أساسياً في اللغة المسرحية. ترتبط المقطوعات الموسيقية المقترنة بالعمل المسرحي المكتوب بالعرض الخاص به على خشبة المسرح وهنا تبرز ثلاث مهام موسيقية لأي عمل موسيقي وهي: نقل المتفرج إلى مكان وزمن العمل، إبراز موقف معين أو حالة محددة، تحول الموسيقى في حد ذاتها إلى شخصية هامة وأساسية في مسار الأحداث. هدف الدراسة هو تحديد إلى أي مدى تعد الموسيقى.

الهدف الرئيسي لهذا البحث هو تحليل الأسلوب الخاص بالمعزوفة الموسيقية على المسرح من خلال دراسة البنية الأساسية للغة الموسيقية على المسرح والتي تنقسم إلى: إيقاع موسيقي ولحن موسيقي وتناسق موسيقي. وبهذا يكمن الجوهر الأساسي للعلاقة الوطيدة بين اللغة الموسيقية واللغة المسرحية لإبراز تأثير اللغة الموسيقية في الدلالات والإشارات والعناصر المسرحية في كثير من الأعمال المسرحية.

Introducción

Porque, después de todo, una composición es un organismo. Es una cosa que vive, no una cosa estática. (Copland, 1994: 200)

El ciclo de una composición musical empieza en las manos creadoras del compositor musical, pasa al lado interpretativo en el cual la obra gana vida gracias a la tarea del intérprete y concluye su recorrido en los oídos y en la mente del oyente; quien, finalmente, recibe el mensaje transmitido de esta música.

El análisis musical está siempre en relación con la narrativa dramática y con vistas a la puesta en escena. Las piezas musicales de las obras teatrales tienen como característica la sencillez y el entendimiento, no en su carácter despectivo, sino en el sentido de claridad de ideas musicales para contribuir a la expresión de ideas más

o menos complicadas, pero siempre desde la perspectiva de ilustrar.

Según Adorno, “Interpretar el lenguaje significa entenderlo, mientras que interpretar música es hacerla” (1984: 70). El análisis musical y la interpretación de piezas musicales son dos ramas de mucha importancia para concebir, crear y desarrollar música teatral. Así, mediante la interpretación se dan vidas a las composiciones musicales y, por medio de esta interpretación, la música toma forma y se convierte en sonido. Por su parte, el análisis musical aporta ideas de cómo se gesta la obra, dando explicaciones y soluciones a distintos problemas relacionados con su funcionamiento. De la misma manera, el análisis musical de una obra representa un punto de partida importante en lo que se refiere a su interpretación. Partiendo de esta idea, podemos percibir la importancia de participar los tres factores fundamentales; el compositor, el intérprete y el oyente para desarrollar y configurar el estilo musical de la pieza e interpretarla.

Kühn (1994) habla de dos elementos importantes en la forma musical, el primero es la propia idea formal y su transformación histórica, y el segundo es el estilo musical. Este estilo musical de cada una de las épocas se define según las características musicales de cada una de ellas, por lo que se puede considerar la forma musical en continua transformación a lo largo de la historia, a través de los compositores y entre las propias obras de dichos compositores como un elemento más del estilo musical, junto con el resto de elementos musicales tenidos en cuenta en todo análisis. (1994: 17)

Kühn establece los siguientes recursos generadores de forma musical. El primer recurso es la repetición, se reforman ideas y partes sin modificarlas. Este recurso ayuda al oyente para identificar modelos que ha oído anteriormente, le resultan familiares y tiene una percepción más significativa. El segundo es el variante, así se modifican ideas y partes y son similares entre sí. Se trata de una repetición parcial, cambiando alguno de sus elementos, pero no todos,

de manera que no se abandona lo que ya se conoce y la escucha se hace más confiada. El recurso tercero es la diversidad, aquí las ideas y partes se alejan unas de otras, sin ser idénticas o marcadas, son diferentes. Se trata de un recurso que pretende ofrecer mayor cantidad y variedad de ideas musicales nuevas. El cuarto es el contraste, donde las ideas se enfrentan entre sí y son mutuamente opuestas. Las partes contrastantes dan riqueza de ritmos, de movimientos, de caracteres, y de contenido musical. Y al final el quinto es la carencia de relación, pues, las ideas y partes no tienen nada en común, unas respecto a otras son ajenas. Este recurso cumple una función similar a la diversidad (1994: 20-21).

Con respecto al tema del estilo musical, LaRue en su libro *Análisis del estilo musical* (2003: 3) establece tres estadios para el análisis de la forma musical: antecedentes, observación y evaluación. El primero se refiere al marco histórico, el segundo se refiere a la necesidad de buscar los datos significativos a través de nuestra observación. En cuanto a la evaluación propone organizar todos los datos significativos. El estilo musical no se define con una sola palabra ni con una frase, sino que es un conjunto de características que se dan juntas y provocan una impresión similar si se trata del mismo estilo cuando comparamos diversas piezas.

Precisamente, los tipos de piezas musicales que podemos encontrar en una obra de teatro son: preludios, intermedios y finales. También encontramos marchas y diversas danzas. El título de preludeo, intermedio y final alude a la posición de la pieza musical dentro de la obra teatral. Estas piezas suelen continuar el carácter de la obra, e incluso las características del momento exacto dentro de la obra donde van a ser incluidas. Es decir, se trata de piezas propias de la obra porque no se pueden entregar fuera de esa obra, porque no tendrían sentido. Respecto a las marchas y las danzas, son piezas que pueden provenir de diversos campos y tener cabida dentro de cualquiera obra, ya que tienen significado en sí mismas. Las danzas

siempre han estado presentes en el mundo teatral y las marchas tienen implícito un carácter marcial y militar, provocado por una figuración rítmica característica, se trata de jugar con prejuicios establecidos de manera popular. Por supuesto, el carácter de estas piezas también se puede adaptar a la pieza a la que acompañan. En la mayoría de los casos se trata de intervenciones musicales relacionadas con piezas de la época de la obra teatral a la que ilustra, como es el caso de las danzas históricas por ejemplo. También el texto de las canciones contenido en la obra de teatro refuerza al músico una forma que tiene que seguir, según las repeticiones del texto, las rimas, los acentos, etc. La forma estará condicionada por el texto de la obra, en lo que se refiere al número de veces que deberá de repetirse un motivo melódico, el orden que ha de seguir dicha repetición, la duración de la pieza musical con respecto al texto que tiene que demostrar o la extensión de la música de la canción cuyo texto aparece agregado en la obra teatral.

En el campo de la música incidental aparecen otros elementos que nos llaman atención a diversos aspectos de la interpretación como son los términos de movimiento, de carácter, de intensidad o de articulación. Así, fijamos en las repeticiones tanto dentro de un mismo número como a lo largo del desarrollo de la obra de números enteros. Un análisis musical de la canción teatral tiene que considerar algunos elementos musicales relacionados con el texto. Por eso, una pronunciación correcta, una melodía adaptada en cada momento a lo que expresa el texto y un ritmo bien repartido, los acentos de las palabras del texto, contribuirán a que el oyente perciba el significado de la canción de la manera más clara posible.

Hablando de la interpretación de las canciones, Van Dijk (1999: 159) comenta que la letra de las canciones es más difícil de reconocer que las palabras del lenguaje hablado porque en la letra de las canciones se organizan dos clases de estructuras sintagmáticas: sintaxis verbal y de la entonación. Se tarda en cantar un conjunto de

palabras que en hablarlas por el esfuerzo de la decodificación. Por lo que se refiere a la voz, tenemos diversos factores que contribuyen a su entendimiento como la velocidad o la altura aguda o grave. También el tiempo durado en dar un mensaje por el canto juega un papel muy importante para transmitir el mensaje al oyente. Para analizar la canción como forma de discurso tenemos en cuenta la relación entre los elementos musicales y los textuales, de manera que entre ambos dos lenguajes la expresión del contenido de la canción sea lo más completa posible. Para este análisis Van Dijk plantea que:

La necesidad de una relación sistemática de los códigos semióticos que constituyen el significado de una canción, de manera que podamos abordar así la posibilidad de explicar qué clase de contenido transmite una canción y de qué manera lo hace (1999: 149).

El contenido musical y el contenido del texto dramático contribuyen al significado de una canción. Pues, Schmitt habla sobre el contenido de la música, los sonidos organizados de forma lógica para que puedan ser comprendidos. Además añade que la estructura de dichos sonidos tiene que depender en la sintaxis del texto a la que acompaña (Schmitt, 2001: 105).

En este sentido, Van Dijk (1999) establece tres rasgos que informan los métodos principales de referencia para la decodificación de la dimensión musical de la canción: resonancia, tono e intensidad. Respecto a la resonancia habla de que la canción encuentra su significación en las vocales, recibiendo éstas una resonancia más marcada en la canción que en el habla. En relación al tono considera que si la melodía se valora más que la letra, el énfasis será sobre una estructura y no el contenido que se trata de organizar. Considera el patrón de intensidad (ritmo) como marcador de la canción, de manera que unas canciones se diferencian de otras por tener un ritmo más o menos estricto o insistente, una canción es un acto rítmico más que un

acto de habla. (1999: 151)

Hay algunos elementos que ayudan a los músicos para indicar en qué momento exacto de la puesta en escena tienen que empezar, acabar o pararse. Estos elementos son como los títulos de las piezas musicales, los nombres de los personajes de la narrativa dramática y los pies. En el texto de una obra teatral los pies pueden ser de tres tipos: los que están puestos en boca de personajes de la obra, las acotaciones y los títulos de las canciones. Pero los pies en las partituras sólo pueden darse de un tipo, como anotaciones que reflejan el trabajo de conjunto entre director de escena y director musical.

Categorías analíticas del estilo musical

El ritmo y la armonía encuentran
su camino hacia el interior del alma.
(Platón)

En una de las frases de Platón sobre la música y su estructura propia, relaciona ésta con su concepto de lo espiritual, muy presente en su filosofía. El lenguaje musical como el lenguaje textual tiene su estructura y sus componentes principales. Hoy en día aparecen algunas investigaciones semiológicas en el plano de las estructuras fundamentales de la música como; ritmo, melodía, armonía, y basadas sobre las relaciones de intensidad, duración, altura y timbre de los sonidos.

1. El ritmo:

Según Trancón (2008), el ritmo es el resultado, no sólo de la velocidad o duración de las acciones, sino de la duración y sucesión de las pausas entre los movimientos, las palabras, los gestos y las partes en que se divide la obra (2008: 565). Los ritmos y tempos juegan un papel fundamental no sólo a nivel individual de los personajes y demás elementos de la puesta en escena, sino también en el conjunto de la obra, marcando los momentos de tensión y relajación

de la acción dramática. Dentro de la progresión rítmica de la puesta en escena, se organizan los ritmos específicos de todos los signos escénicos: escenografía, iluminación, sonido, vestuario, textos, gestualidad, interpretación actoral, etc., cada uno de estos signos evolucionan según un ritmo propio. El espectador trata elaborar un orden lógico y narrativo de la puesta en escena. Él siempre busca una coherencia interna hasta obtener un entendimiento global del ritmo en la puesta en escena, tal como lo define Pavis (2000) como el movimiento que incluye la pieza y conduce cada acto, el movimiento que distingue y detalla las escenas del acto, que precisa los diálogos y los monólogos, que está en la base misma de la lógica del texto, que impone y limita el tiempo y la pausa; este movimiento que pasa de la palabra al movimiento, que dibuja las líneas del decorado y establece la gama de los colores, este movimiento no es otra cosa que el ritmo (2000: 420). Así, comenta Gutiérrez Carbajo “en las situaciones aparentemente más disparatadas sólo el ritmo es capaz de poner orden, y articular y organizar, así, el aparente desorden de la vida.” (2001: 25)

El ritmo es el elemento que anima las partes del discurso; la disposición de las masas de los diálogos, la configuración de los conflictos, la distribución de los tiempos fuertes y débiles, la lentitud de los intercambios, son operaciones dramáticas que el ritmo impone al conjunto de la representación. Así pues, el ritmo está presente en todos los niveles de la representación y no sólo en el plano del desarrollo temporal y de la duración del espectáculo. Se organizan los ritmos específicos de todos los sistemas escénicos (iluminación, gestualidad, música, vestuario, etc.). Cada sistema escénico evoluciona según su propio ritmo.

Henri Meschonnic, en su *crítica del ritmo* (1982a), distingue tres categorías del ritmo: lingüístico (propio de cada lengua), retórico (sometido de las tradiciones culturales) y poético (ligado a una escritura individual). Señala también que, en el teatro, el ritmo no es

un ornamento exterior que se añade al sentido, es una expresividad del texto. El ritmo constituye el sentido del texto (1982a: 55).

Para Trancón, el ritmo forma parte de nuestra percepción del orden. El ritmo tiene fundamentos biológicos, perceptivos y cognitivos. La vida sería imposible sin la regularidad de los ritmos en los expresa su continuidad o permanencia (2004: 564). El ritmo es el elemento fundamental para la recepción de una determinada puesta en escena. Como escribe Emile Jacques Delcroze (1999), la esencia del trabajo de escenificación es la búsqueda del ritmo que cada acción, cada hecho, cada acto y la totalidad de la obra requieren:

Saber actuar rápido, saber actuar lentamente, adoptar rápidamente un buen hábito, interrumpir vivamente un hábito malo, forzarse mediante una serie de lentos ejercicios a automatizar los actos útiles y a crear así reflejos nuevos, ser capaz de encontrar rápidamente la solución de un problema,... he aquí los resultados de esta educación que estudia las relaciones de la velocidad y la lentitud, de la fuerza y de la flexibilidad, el movimiento y la detención, de las sonoridades y de los silencios, del trabajo y del reposo, de la sombra y de la luz según las leyes de alternancia y de equilibrio que son el ritmo (1999: 66).

Podemos decir que el ritmo es el pulso de toda obra de arte, un factor decisivo para organizar y dar cohesión interna a una obra, ya que una de sus mayores virtudes es la de producir un hábito, una tendencia a percibir el mensaje emitido de una manera similar en el tiempo. Como expone Barthes, “sin el ritmo no hay lenguaje posible: el signo se basa en un vaivén, el de lo marcado y lo no marcado” (1986: 281). Por eso las obras de arte, las que se mueven en el tiempo (la danza, la música y el teatro) condensan el ritmo. Para Pavis (1998: 403), el ritmo está presente en todos los niveles de la representación,

en el plano del desarrollo temporal y de la duración del espectáculo. El ritmo es el que anima las partes del discurso. "Buscar/encontrar un ritmo para el texto que queremos representar siempre equivale a buscar/encontrar un sentido" (Pavis, 1998: 402).

Cuando aplicamos la noción de ritmo al desarrollo de una pieza de arte sonoro, este concepto tiene diversas connotaciones. Si bien la música describe el fenómeno como:

Una sensación de abarcar todo lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es decir, con la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración (Latham, 2008: 1285)

Las aportaciones rítmico-musicales se realizan en la presencia de la música y la danza en escena. Como se completan la palabra y el gesto, la expresión plástica se sirve también en la expresión corporal, es evidente que la expresión rítmico-musical conecta con la expresión corporal y plástica. Es decir, toda frase tiene su entonación que se puede traducir en una línea melódica.

El método analítico de Jan LaRue (2003) trata el tema de las dimensiones y las posibles divisiones de una partitura. El dramaturgo o director de escena da importancia a la música dentro del desarrollo argumental. Es importante la extensión total de todas las intervenciones musicales contenidas en una misma obra teatral. Esto nos va a indicar que el ritmo influye de diferente forma en la narrativa dramática dependiendo de que hablemos de una partitura instrumental o de una partitura vocal, que puede o no puede llevar acompañamiento instrumental. Por eso, encontramos que en una partitura vocal condicionará los acentos de las palabras y en una partitura instrumental condicionará el estilo musical. (2003: 2-7)

El ritmo es el elemento fundamental de la partitura. A veces,

los músicos utilizan la repetición de los formulas rítmicas para fijar ideas claves dentro de una canción, llegando a identificarse con la pieza musical y con la puesta en escena en la que suena, haciéndola más significativa para el espectador en la puesta en escena. El ritmo general de una pieza musical se puede caracterizar de diferentes formas. Podemos encontrar un ritmo monótono, variado, contrastante, lento, rápido y otros. Para analizar el ritmo podemos fijarnos en los comienzos y finales rítmicos, que influyen en los acentos, en el caso de las palabras y en la fuerza, debilidad, estabilidad e inestabilidad, en el caso de las piezas instrumentales.

En cuanto a los ritmos de los conjuntos instrumentales, vocales o vocal instrumentales, al sonar juntos conllevan un nuevo análisis de los acontecimientos, a veces, se puede ocurrir que varios instrumentos llevan el mismo ritmo y sólo uno de ellos lleva un ritmo totalmente diferente. En la relación con el texto, en un coro cuyas voces llevan todas el mismo ritmo se oirá más claro el texto que en el coro en el cual sus voces llevan ritmos diferentes.

2. La melodía:

En cuanto a la melodía, es una sucesión de sonidos de diferentes alturas, también lleva implícito un determinado ritmo. Touch (1931) define la melodía como una "sucesión de sonidos de distinta altura animados por el ritmo". (1931: 133)

Las tonalidades empleadas por el compositor para una misma obra de teatro son un elemento de unión y de variedad. Es importante analizar las melodías compuestas para la misma obra de teatro en conjunto, porque en muchos casos suele mantener la misma tonalidad. En otros casos juega con diferentes tonalidades que vanean con mayor fuerza la ilustración de las diferentes escenas y personajes, aunque esta variedad puede tener una relación entre ellas.

Podemos resumir los parámetros expuestos por Jan LaRue en; timbre, que es la cualidad del sonido que diferencia dos sonidos de

igual altura e intensidad, por ejemplo una misma nota musical emitida por un clarinete o un piano; dinámica, que se define como la evolución temporal de la intensidad sonora, la clasificación se realizará entre dos diferentes categorías: estable e inestable, esta variación de dinámica es la que se produce al cambiar el volumen sonoro en la interpretación (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*); expresión y ámbito melódico. (2003: 17)

Molina Jiménez en su libro *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico* (2005) nos recuerda la importancia que ha tenido la línea melódica para definir los afectos. También examina la teoría de los afectos, referida al poder evocador de sentimientos por parte de la música, los que podemos resumir en alegría, tristeza, quietud y agitación (2005: 27–28). Así como John Neubauer, en su libro *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII* (1972), nos habla sobre el papel de la estética musical en la revolución romántica que provocó un nuevo modo de ver y oír las cosas. Neubauer nos muestra la retórica en la música tocada en el período barroco, relacionando tanto la tonalidad como la interválica melódica de la música con la retórica y el efecto causado. Por ejemplo, para generar la duda se empleaba la ambigüedad tonal, para expresar la tristeza se empleaba un intervalo de segunda menor (semitono) descendente; para expresar una interrogación se empleaba un intervalo de segunda o sexta ascendente; para expresar una exclamación se empleaba un salto a una nota más aguda. (1972: 77)

Redoli Morales (2005) describe las melodías por tres características que nos pueden ayudar a entender el carácter o el sentido real de la escena. En el caso de las melodías de canciones podemos hablar de una relación de las notas con el texto que puede ser silábica, neumática o melismática. La silábica suele ser la más habitual y consiste en cantar una sílaba por cada nota, es lo que permite un mayor entendimiento de lo que se está diciendo. La relación neumática consiste en cantar una sola sílaba sobre varias

notas. Y la relación melismática consiste en cantar una sola sílaba sobre un considerable número de notas. (2005: 30)

Al igual que para el ritmo, dependiendo de si se trata de una partitura instrumental o vocal, el proceso de componer melodías depende de que estén escritas para un instrumento o para una voz. Podemos fijarnos en qué voz o qué instrumento es el que lleva la melodía principal. También es importante fijarnos en las distancias entre las alturas de una melodía vocal que va a ser interpretada por un actor. Hay que tener en cuenta que para un actor entonar es dar sentido a lo que se comunica. Cada golpe silábico es una nota, un tono. La sucesión tonal de un golpe fónico (sucesión de sonidos que va precedido de pausa y seguido de pausa) va a determinar la llamada curva de entonación. Hay que tener en cuenta que las diferencias tonales en un grupo fónico en voz hablada son mucho menores que las de voz cantada (Redoli Morales, 2005: 26).

3. La armonía:

Llegamos a la armonía, es decir a los acordes generados por la simultaneidad de los instrumentos o voces. Aquí lo fundamental será saber por los grados de la tonalidad por los que va pasando y descubrir el carácter del acorde en función de la inversión en la que se encuentre este, distribuido entre los diferentes instrumentos, pero sonando a la vez.

Entre los parámetros que plantea Jan LaRue, en su libro *Análisis del Estilo Musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, (2003), aparece el término de la armonía. La armonía se usa para definir la simultaneidad de dos o más notas diferentes —lo que a su vez llamamos acorde—, la utilizaremos también para clasificar la relación tonal que se produce en la sucesión de los diferentes acordes de una pieza musical (2003: 30). La armonía, por lo tanto, está en relación directa con la época y estilo al que pertenece a la obra y se puede contextualizar en el tiempo (lo que no implica que la obra

teatral esté contextualizada en esa época).

LaRue (2003) habla sobre la armonía declarando aunque este término se usa para definir la simultaneidad de dos o más notas diferentes —lo que a su vez llamamos acorde—, se usa para clasificar la relación tonal que se produce en la sucesión de los diferentes acordes de una pieza musical. La armonía, por lo tanto, está en relación directa con la época y estilo al que pertenece a la obra y se puede contextualizar en el tiempo (lo que no implica que la obra teatral esté contextualizada en esa época) (2003: 30). La armonía produce su impacto a través de una serie de relaciones que pueden variar esencialmente entre los diferentes compositores, escuelas y épocas.

Al igual que el ritmo forma parte de la melodía, la melodía forma parte de la armonía. Así como podemos hablar de la simultaneidad de timbres variados. Las agrupaciones musicales que nos podemos encontrar son: música de cámara (que será la más probable cuando se trate de música instrumental sola), orquesta, cantante sólo, dúo, trio o cuarteto con un acompañante instrumental o con varios, coro con un acompañante instrumental o con varios, y cantante sólo, dúo, trio o cuarteto. La cantidad de timbres y la elección de estos para las diferentes ilustraciones musicales son elementos claves para conseguir diferentes efectos sobre el público.

De esta forma podemos ver como el desarrollo alcanzado por los parámetros musicales como el ritmo, la melodía y la armonía constituye el significado final de cada momento de la obra teatral que se demuestra y aporta al análisis de un nuevo elemento, la forma musical.

4. El sonido:

El sonido es otra categoría analítica del estilo musical. Las observaciones sobre el sonido se agrupan de un modo natural en tres aspectos básicos, como los clasifica LaRue, en su libro *Análisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la*

armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal (2003):

El primer aspecto es el timbre que se refiere a la cualidad acústica del sonido, al carácter de la onda sonora producida por las diversas frecuencias y los colores que elige el compositor; vocal, instrumental y otros. La elección de timbres está sometida a cuerdas, madera, metales, percusión, sonidos electrónicos, exóticos, u otros timbres no musicales, tales como grabaciones sonoras del ambiente exterior; voces femeninas, masculinas, de niños,...etc.

El segundo se refiere a las dinámicas, la intensidad del sonido. Debemos identificar las dinámicas con aquellos signos escritos sobre la partitura que se refieren al matiz, tales como el piano. Las dinámicas deben incluir todos los aspectos de intensidad sonora, todos los matices implícitos en la inflexión musical.

En cuanto al tercer aspecto, es la textura, es decir, la disposición de los timbres en algunos momentos determinados de la obra. La textura cambia en la música a cada momento y el problema principal del analista reside en descubrir unas generalizaciones útiles para agrupar las distintas observaciones en materia de textura. Según LaRue, los detalles verticales se pueden describir directamente con términos como delgado y grueso, simple o duplicado, continuo o entrecortado, equilibrado o cargado de arriba o abajo, puros o mixtos entre los vocales y los instrumentos (1989: 20).

Conclusiones:

Concluimos todo esto diciendo que cada obra musical tiene su estilo determinado y para analizar una pieza musical, cabe destacar que la estructura del lenguaje musical contiene como componentes fundamentales; el ritmo, la melodía, la armonía, esta estructura musical está basada sobre las relaciones de intensidad, duración, altura y timbre de los sonidos.

Bibliografía:

- ADORNO, T. W. (1984). *Sobre la música*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- COPLAND, A. (1995). *Cómo escuchar la música*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. et al. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor.
- JACQUES-DELCROZE, E.J. (1999). “La rítmica, la plástica animada y la danza”, en *La escena moderna*. Madrid: Akal.
- KÜHN, C. (1994). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: edit. Labor.
- LARUE, J. (2003). *Análisis del estilo musical*. Cornell de Llobregat: Idea Música.
- LATHAM, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica.
- MESCHONNIC, H. (1982a). *crítica del ritmo. Antropología histórica del lenguaje*. Lagrasse: Verdier.
- MOLINA JIMENEZ, M. B. (2005). *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Murcia: Editado por Universidad de Murcia.
- NEUBAUER, J. (1972). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Universidad de Ámsterdam
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo danza, cine*, Barcelona: Paidós.
- REDOLI MORALES, M. P. (2005). *Caracterización de la voz*. Málaga: Graficas Digarza.
- TOCH, E. (1931). *La melodía*. Barcelona: edit. Labor.
- TRANCÓN PÉREZ, S. (2004). *Texto y representación: Aproximación a una teoría crítica del teatro*. Facultad de Filología. Universidad Nacional a Distancia.

Revistas y artículos periódicos:

- SCHMITT, Thomas. "Problemas en torno al "contenido" de la música". *Docencia e Investigación: revista de Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*. Año 26, Nº. 11, 2001.
- VAN DIJK, Teun A. (ed.) *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid: Visor Libros, 1999.