



## Danza y música

¿Bailar durante todo el espectáculo en silencio? Esta iniciativa pertenece a la americana Doris Humphrey quien, en 1928, crea *Water Study* considerada como la primera coreografía ejecutada en su totalidad sin música.

Para el espectador, sin embargo, la experiencia de un espectáculo de danza sin el soporte musical sigue siendo peculiar. Según escribió el teórico del ballet Georges Noverre en el año 1760 «La danza sin música es una especie de locura» ya que los movimientos se vuelven «extravagantes» y sin «significado alguno»<sup>1</sup>.

En la época barroca, el maestro de danza sabía cómo pellizcar el violín (el símbolo de la corporación), porque lo utilizaba para acompañar sus clases. Sirvan estos ejemplos para ilustrar cómo estos dos artes llevan siglos entremezclándose en una relación tan estrecha que parecen casi fusionarse, organizándose de mil y una maneras.

¿El bailarín sigue la música? Merce Cunningham rechaza esta forma de sometimiento. Durante los años sesenta, el coreógrafo americano conceptualizó la idea de una independencia total de la danza y de la música, compartiendo ambas únicamente una misma duración. Siguiendo su estela, los artistas del baile postmoderno, como Trisha Brown, se valen del silencio para reivindicar una relación distinta con el cuerpo y con el gesto coreográfico. Más adelante, la danza volvió a incorporar el sonido<sup>2</sup>. ¿Como si no pudiera resistirse al ritmo! ¿Cómo se articulan la danza y la música, cómo se ordenan en función de las épocas, de los estilos y de los artistas? ¿Cómo logran ponerse de acuerdo para cobrar sentido y convertirse en espectáculo? Las ocho secuencias de este Tema son una invitación a ver la música y a escuchar la danza, a descubrir la musicalidad de una interpretación o de una escritura coreográficas.

### 1. Las clásicas

#### *Agon / Le Lac des cygnes*

«Ver la música, escuchar la danza»: hemos tomado prestada esta cita de George Balanchine. El coreógrafo ruso afincado en Estados Unidos llegó a la danza por casualidad, ya que él deseaba convertirse en compositor. Así, el artista concibe sus ballets como una declinación de la música, no como una ilustración de ésta. Con su compatriota y amigo Igor Stravinsky, pudo colaborar más de una veintena de veces. Como en el caso de *Agon*, creada en 1957. En respuesta al principio dodecafónico, la

---

<sup>1</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse* 1760

<sup>2</sup> «La danse remet le son», tema de la revista *Mouvement*, noviembre – diciembre 2012, nº66, pp 35-55.



partitura se organiza en doce partes que interpretan doce bailarines, repartidos en diversas formas: dúos, tríos...

En el paso a dos que se recoge en esta secuencia, la bailarina dirige a su compañero, a semejanza del violín que se adelanta al resto de los instrumentos. Esta se eleva gracias a los apoyos que él le ofrece, al igual que el violín adquiere mayor relevancia gracias a la música de fondo. Para Balanchine debe ser el coreógrafo quien invente este juego de correspondencias. De hecho, según él mismo afirmaba «la coreografía [ejecuta] su propia forma independientemente de la forma musical [sin] limitarse a duplicar su línea y su ritmo».

Un tiempo lento, unos movimientos amplios de los brazos, unas piernas que dibujan líneas en el espacio, son propios de un *adagio*, como el del paso a dos del acto II de *Le Lac des cygnes*. Este término es propio del vocabulario musical (el *adagio*). Al jugar con el equilibrio y el *aplomb*, a través de amplios *développés*, de actitudes y de *arabesques*, el *adagio* se erige como un momento de resplandor poético y de lirismo que resulta especialmente adecuado para la expresión del sentimiento amoroso. En el caso de Marius Petipa, se impone como la primera parte del paso a dos. El coreógrafo francés afincado en Rusia y co-autor de *Le Lac*, actuaba como los maestros de ballet de su época, que transmitían a los compositores sus deseos en cuanto al ritmo, número de compases, carácter... Considerados como simples ejecutores, los compositores gozaban de poca consideración en Rusia. En cuanto a Tchaïkovski, era ya un compositor de música sinfónica de renombre, un estilo que gozaba de una mejor consideración, cuando el Bolchoï le hizo este encargo, en el año 1875. Y él lo aceptó. Así, se impone el reto de dotar a la música de ballet de la reputación que merecía. Misión cumplida: *Le Lac des cygnes* es, actualmente, el máximo exponente del ballet clásico, conocido en todo el mundo.

## 2. Las rítmicas

### ***Samanvay / Jazz Tap Ensemble***

¡Todas las bailarinas de Odissi deben de ser también músicas! Esta danza, al igual que otros estilos clásicos de la India, se organiza de manera fundamental alrededor del ritmo. La estructura coreográfica emana de la estructura musical, dividida en diversos ciclos denominados *talas*. La bailarina sigue, con sus pies, el patrón rítmico que tocan los *talams*, una especie de timbales pequeños, que se ven igualmente amplificadas por el tambor (*pakhâwaj*). Las pulseras de cascabeles que llevan en los tobillos acentúan aún más la sonoridad del golpeteo de sus pies. Contribuyen a convertir a la intérprete, que suele ser una solista, en una auténtica instrumentalista. Las siete bailarinas que congrega Madhavi Mudgal en esta obra forman, de este modo, una auténtica orquesta en movimiento.



En el claqué o *tap dance*, los pies son también un instrumento de percusión, aunque, en este caso, se debe al calzado especial. La riqueza de combinaciones rítmicas y sonoras proviene fundamentalmente de la variedad de golpes en el suelo, realizados con el talón, la punta o la planta del pie. La obra *Interplay*, interpretada por Jazz Tap Ensemble sugiere, por su título, un juego de correspondencias, de interacciones y de reciprocidad que establecen los bailarines entre ellos, pero también el que se desarrolla entre los bailarines y la orquesta. Cuando esta última permanece en silencio (pausa musical) es para destacar las habilidades tanto corporales como musicales del solista, que improvisa con brío las complejas secuencias de pasos.

### 3. Músicas para bailar, músicas que incitan a bailar

#### *Tango Vivo / Dix Versions*

La música *jazz* da lugar a toda una serie de bailes, como el claqué. De este modo, forma parte de estas «músicas para bailar». El tango se halla igualmente dentro de este registro. Nacido a finales del XIX, fruto del cruce de culturas africanas, criollas y europeas que habían inmigrado a Argentina, se trata tanto de un baile como de un género musical. Si bien existen estrechos vínculos entre ambos, el género musical ha conseguido emanciparse del baile, adquiriendo entidad por sí solo. Durante la década de los ochenta, tras un largo periodo de declive, el tango experimenta un renacer gracias a las representaciones del espectáculo *Tango Argentino* en París. Desde entonces, se celebran multitud de bailes, conferencias y talleres que contribuyen a revalorizar este género musical, por sí mismo. En *Tango Vivo*, de la compañía de Lyon Union Tanguera, las secuencias de coreografía de grupo se alternan con momentos en los que las parejas pueden improvisar, como si se hallaran en un baile. Siguiendo un compás binario o cuaternario, los bailarines desarrollan un caminar en el que ejecutan, con mayor o menor velocidad, figuras como el corte (suspensión), el doble ocho (trayectoria descrita por los pies) o el gancho, una especie de cruce de piernas muy sugerente. Pero la música también entra en escena, atribuyendo a la orquesta un espacio significativo y dejando que la cantante circule de un lado al otro del escenario, entre los bailarines.

Es de ese tipo de música que incita a bailar. Y cuando la gestualidad acompaña al ritmo, se produce entre ambas una especie de ósmosis, propagando el placer del movimiento hacia los espectadores. Como ocurre en esta secuencia de *Dix versions*, una de las primeras coreografías de Mourad Merzouki. Los bailarines desarrollan el *popping*, un estilo de baile que irrumpió en Estados Unidos junto con la música *funk*, a finales de los años setenta. Consiste en contraer diversas partes del cuerpo siguiendo el pulso del ritmo. El resto de los movimientos, como el *twisto flex* (cabeza, tronco y extremidades giran en sentidos diferentes), el *walk out*, suavizado, y los aislamientos se combinan entre sí, siempre de manera sincronizada con el ritmo. Esto le confiere un efecto mecánico, que está de alguna manera vinculado a los ritmos de la robótica industrial.



## Independencia de la pareja

### *Roaratorio /Fase*

En *Roaratorio*, de Merce Cunningham, no existe una coordinación entre baile y música. Si bien la obra de John Cage hace alusión a los *jigs* y los *reels* del folclore irlandés, estos quedan enmascarados por un amplio abanico de sonidos: llantos de bebés, ruidos de ambiente, de calle, que los bailarines parecen no percibir. De este modo, cogen impulso, saltan y se giran sin que sus movimientos se adecúen a la partitura sonora. La danza existe independientemente de la música. Y si parece que se establece una relación entre ellas en determinados momentos, no es más que una agradable coincidencia. En cuanto al intérprete, privado ya de cualquier apoyo musical, debe contar con un sentimiento muy interiorizado del ritmo, y debe mantenerse muy pendiente de sus compañeros. Estos son los principios fundamentales que Merce Cunningham lleva desarrollando desde la década de los sesenta. Sin embargo, para esta obra, la partitura musical, creada con anterioridad, ha influido en el coreógrafo americano, que se acerca al vocabulario de las danzas tradicionales irlandesas. Aún así, no existe una intención de concordancia entre los alegres saltitos de los bailarines y las melodías pegadizas de los *jigs*.

Anne-Teresa de Keersmaeker presta una atención minuciosa a la música. De hecho, la música es su fuente de inspiración. Esto no significa que la coreógrafa belga ilustre la música a través de la danza, sino que examina previamente las estructuras formales, la arquitectura y las reglas de composición que caracterizan una partitura antes de efectuar una transposición coreográfica de la misma. Esta relación de analogía podrá afectar a la organización del espacio, las modalidades de encadenamiento de los movimientos o incluso sobre el propio material gestual. En la pieza *Violin Phase*, un solo creado en 1981 y que la coreógrafa integrará posteriormente en el espectáculo *Fase*, Keersmaeker retoma los principios de repetición y de desfase desarrollados por Steve Reich. Varios violines interpretan una misma frase o «patrón», pero de forma desfasada. Lo que acaba provocando que surjan algunas melodías. La coreografía se empleará para subrayar el resultado sonoro de estas superposiciones. Esta encadenará diversas secuencias de movimientos, basados en el giro y el balanceo de los brazos, que se repiten a semejanza de la música. A continuación, la transformación progresiva de la misma, provocada por el desfase, queda revelada por la aparición de un movimiento nuevo (como el salto) dentro de la secuencia, o mediante nuevos cambios de dirección, que dividen el espacio circular inicial.



### Ir más lejos :

BALANCHINE, Georges, MOISSEVITCH VOLKOV, Solomon, DAY, Carole (trad.). *Conversations avec George Balanchine : variation sur Tchaïkovski [Balanchine's Tchaïkovski]*. Paris : L'Arche, 1988. 220 p.

NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse*. Paris : éd. du Sandre, DL 2006. 219 p.

APPRILL, Christophe. « Le tango, une 'musique à danser' à l'épreuve de la reconstruction du bal », in *Civilisations*, n°53, 2006, p. 75-96.

### Créditos :

#### Selección de los extractos

Olivier Chervin

#### Texto y sugerencias bibliográficas

Anne Décoret-Ahiha

#### Producción

Maison de la Danse

### Biografía del autor :

Anne Décoret-Ahiha es antropóloga de danza, doctora de la Universidad Paris 8. Oradora, formadora y consultora, desarrolla propuestas sobre la danza como recurso educativo y diseña procesos participativos que movilizan la corporalidad. Ella anima el "Calentamiento del espectador" de la Maison de la Danse.

**El Parcours "Danza y Música" fue creado gracias al apoyo de la Secretaría General del Ministerio de Cultura y Comunicación - Servicio de Coordinación de Políticas Culturales e Innovación (SCPCI)**