

Vinculación entre *Danza y Música*

Necesidad de establecer códigos, para una comunicación eficaz de la gestualidad, entre danza y la música.

“Trabajo original que dio principio a la Diplomatura en Música, Danza y Neurociencias, de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad del Este.”

PROBLEMÁTICA Y ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN ACTUAL

La situación musical actual en nuestro país, presenta una carente oferta de carreras que procuren la especialización de directores de orquesta para ballet, como así también de pianistas acompañantes para clases de ballet y de repertorio coreográfico, quedando dicha preparación en el caso de los pianistas ligada a la práctica del oficio dentro de las labores propias de teatros líricos o de compañías de danza del ámbito privado que contraten pianistas acompañantes; o en el caso de los directores de orquesta, quedando su formación en esa especialidad en sus propias manos a partir de una motivación personal por conducir un Ballet, entrando en un camino de exploración donde casi en la mayoría de los casos, los maestros sustitutos de los teatros colaboran en su formación. Por esta razón el presente trabajo, de carácter introductorio a la temática, surge de la necesidad de crear herramientas que permitan una mejor y mayor comunicabilidad entre bailarines y músicos en el ámbito de la puesta en escena de un Ballet.

De acuerdo a la experiencia propia dentro del ámbito específico de un Teatro lírico, con un Cuerpo de Baile Estable se puede mencionar que, debido a cómo se viene desarrollando la práctica del ensamble ballet – maestros sustitutos y ballet – orquesta, durante ensayos al piano, de conjunto y en funciones de ballet, es propicio tomar conciencia, reflexionar y replantear-

se los modos y medios que obstruyen y/o facilitan la comunicación entre músicos y bailarines, con el único propósito de que en la puesta en escena de un Ballet, los bailarines en su totalidad logren plasmar el dominio de su arte, y garantizar una continuidad entre el trabajo realizado junto a los maestros internos y los ensayos posteriores con el director de orquesta.

Fundamentalmente, existe una multiplicidad de factores que influyen negativamente en el ejercicio del acompañamiento de bailarines del área de repertorio. Uno de ellos es la diferencia en el tiempo invertido en el trabajo realizado con los Maestros internos y el realizado con el Director de Orquesta en los ensayos de conjunto y funciones. En líneas generales, el Cuerpo de Baile, trabaja con los Maestros internos por un período aproximado de dos meses en salas de ensayo, y luego continúan sus ensayos con el Director de Orquesta en el escenario por un plazo no mayor a 4 días. Esta diferencia de tiempo trabajado provoca desajustes en el ensamble música-danza que de ningún modo resultan imprevistos. El Director de Orquesta, no participa de los ensayos de montaje coreográfico, y se incorpora en la última etapa de armado de la obra desconociendo por completo los aspectos inherentes al Ballet.

Por Lic. Silvia Garcia Toledo

Pianista del Teatro Argentino de la Ciudad de La Plata y Docente de la Diplomatura en Música, Danza y Neurociencias en la UDE.



© Dirección Nacional del Derecho del Autor Registro N°: 5236504.

¹ Investigación iniciada en el año 2009 bajo motivación personal dentro del entorno laboral de ensayos de Ballet en el Teatro Argentino de La Plata y posteriormente presentada el día 27 de mayo de 2015 junto al bailarín Adolfo Burgos en la ponencia del 1er Seminario de Dirección Orquestal de Ballet de la carrera de Dirección Orquestal de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (UCA) de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

² Diplomada en Neuroeducación y Aprendizaje (UDE). Licenciada en Piano y Profesora Superior en Piano y Egresada Distinguida de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Maestra Sustituta de Repertorio Coreográfico del Teatro Argentino de La Plata.



Otro factor que obstaculiza la comunicación entre bailarines y músicos radica en la carencia de códigos comunes a ambas disciplinas. Por citar un ejemplo, el lenguaje utilizado en el Ballet para referenciar una pauta musical en general difiere del lenguaje utilizado en música, y por otro lado, existe un desconocimiento básico de los pasos de danza por parte de muchos músicos, conocimiento que permitiría una mayor comprensión del movimiento, así como de referencialidad formal. Por citar un ejemplo la palabra Adagio, concepto que en música estaría refiriendo a una realización con tempo lento y dramático, utilizado en el Ballet, el mismo término estaría refiriendo un tempo Andante y con distintas características expresivas que en una interpretación musical.

Es así como, junto a otras expresiones de características similares, utilizadas para explicar cambios de tempo así como sus fluctuaciones, tanto como la errónea explicación de los tiempos musicales necesarios para cada escena o variación generalmente explicitados de modo aproximativo como “más lento que” ó “más rápido que”, sumado a la presencia de un lenguaje incorrecto en la terminología musical, sobre todo relacionada con la percepción del compás y del ritmo, resulta complejo establecer una eficaz comunicación a la hora de conducir una obra para ballet, sea en el contexto de un ensayo al piano o un ensayo de ballet con orquesta. En consecuencia, sería oportuno en primer término, disponer de una etapa de nivelación de conocimientos básicos de los artistas, tanto en danza como en música, especialmente en lo que concierne a la forma musical y el reconocimiento de compases, así como la relación directa de dichos conceptos y categorías con la coreografía. Es decir, que una bailarina pueda expresarse correctamente en términos musicales, así como un músico pueda hacerlo en términos de coreografías.

METODOLOGÍA

En esta sección se hará mención a la problemática recurrente durante el montaje de este arte escénico y se propondrán soluciones tentativas.

Como se mencionaba anteriormente, un factor que incide en la puesta de un ballet es el tiempo que dispone el Director de orquesta para los ensayos de orquesta y ballet a fin de realizar los ajustes correspondientes. Vale aclarar en este punto que, la producción de un Ballet conlleva el trabajo de diferentes sectores y convergen gran cantidad de personas en el montaje y funciones, y por supuesto también, sus acciones deben generalmente coordinarse con la música. Por otra parte, es necesario conocer la obra coreográfica e inclusive el montaje en sí, ya que es allí, donde el coreógrafo a partir de su intencionalidad, explicará su obra a cada bailarín y ello resulta necesario para comprender no sólo su finalidad estética sino también para conocer la coreografía y las pautas que serán relevantes para poder realizar un acompañamiento exitoso.

No obstante, el coreógrafo principalmente debería tener en cuenta los requerimientos o necesidades del director de orquesta para coordinar la ejecución musical de los instrumentistas de la orquesta en relación a sus esquemas de dirección e interpretación y el tempo adecuado en relación a la orquestación y los modos de ejecución específicos de cada sector del orgánico orquestal, ya que modificar una variable como el tiempo musical, puede traer consecuencias negativas en la técnica instrumental.





Desde un plano superficial, se encuentra de manera frecuente la diferencia de tempos, entre una obra orquestal y la misma obra realizada para la puesta en escena de un ballet con su lógica influencia determinante del movimiento. Tal diferencia interpretativa es la consecuencia de algunas variables como: el criterio utilizado en la composición coreográfica, la concepción artística, las posibilidades físicas de cada bailarín o bailarina y los aportes del músico. Vale la pena considerar la similitud entre un bailarín solista y un músico solista. Así como, varios solistas de instrumento presentan modos de ejecución diversos de una misma obra musical, varios bailarines presentarán las mismas características. Esta diversidad expresiva inherente a cualquier actividad artística, pero sin un código que permita comprenderla, resulta en una incertidumbre al momento de la realización del espectáculo, ya que de modo sistemático no son consideradas tales diferencias o necesidades expresivas de los bailarines por parte de los directores de orquesta, y no resulta suficiente una simple indicación de velocidad como “más lento que” o “más rápido que”; el acompañamiento ideal debe presentar “justeza” como cualquier interpretación musical de solista con orquesta o música de cámara.

Es necesario mencionar que las coreografías presentan ajustes musicales, y que disponer de códigos para comprender el movimiento en función de la estructura musical debería ser el objetivo principal para cualquier acompañante de danza, inclusive en el acompañamiento con una orquesta sinfónica. La relación coreográfica con la estructura musical es similar a la música de cámara o cualquier ensamble de instrumentos. La diferencia radica en la coordinación de dos lenguajes distintos, como son, el lenguaje musical y el lenguaje visual del movimiento corporal y, que en este último caso, no se dispone de una “partitura” coreográfica, sino con algunas referencias y la memoria secuencial de pasos relacionados con la música y el aprendizaje presencial.

Cabe agregar que el establecimiento de un código de comunicación a través de un lenguaje de base y pautas gestuales mínimas, resuelve y acorta las diferencias inherentes a los conocimientos disciplinarios específicos. Existen dos puntos de vista diferentes. Desde el punto de vista del ejecutante musical, no se podrán apreciar o captar en su totalidad los pasos de danza como los aprecia un bailarín; tanto, así como, desde el punto de vista del bailarín, no se podrá apreciar o captar el contenido musical en su totalidad.

No obstante, es imprescindible para un correcto entendimiento del gesto expresivo, que el bailarín, en un rol activo, dirija sus propios movimientos en las unidades de tiempo propias de la sección en cuestión o inicio de variación. Esto significa que cualquier gesto previo a una variación solista, comienzo de secciones o cuando así se requiera - como pueden ser los port de brás, o pasos previos al primer tiempo musical - pueden ser leídos estratégicamente como figuras musicales, o como levares, tanto para el director de orquesta como para el pianista, con el previo conocimiento de la coreografía respectiva. Tanto el bailarín como el músico, presentan un conocimiento interno previo, una imagen mental tanto física como sonora con respecto al tempo que plasmarán posteriormente; esta intencionalidad emerge en el gesto previo al inicio de una obra o sección y resulta necesario recurrir a la capacidad imaginativa para que el gesto transmita tal intención.

También la habilidad motriz depende del grado de previsibilidad del tempo musical. Tal previsión se genera por una imagen mental sonora y su relación espacio-temporal, posibilitando la anticipación de un evento o movimiento corporal. Por citar un ejemplo, para establecer ajustes en la velocidad de un desplazamiento del brazo en una ejecución pianística, desde el registro grave hacia el agudo, o un port de brás de un bailarín, es imprescindible una imagen mental de espacio y sonido que contenga límites precisos de inicio-fin del movimiento, es decir, es imprescindible contar por lo menos con dos puntos de referencia espaciales para reconocer un pulso y la calidad del movimiento.

Por citar algunos ejemplos, un port de brás puede ser leído en tiempos de blancas, negras u otras figuras según la unidad de tiempo musical. Por lo tanto, el bailarín tendrá la posibilidad de dar al director el “levare” o “pie” (como es llamado en danza), que está realizando para realizar su coreografía. Se convierte de este modo en director de su propia interpretación. Generalmente los comienzos de las variaciones están dados por esta gestualidad, aunque muchas veces el bailarín/a sale a escena luego de comenzada la música. Para este tipo de casos, se puede recomendar por un lado, partir de la idea de proporcionalidad temporal utilizada en música como nexo entre secciones o movimientos, ó, recurrir al conocimiento de la coreografía y a la imaginación del movimiento al que hicimos referencia previamente.

En relación a escenas continuas, tomar un tempo previo como referencia, como puede ser la unidad de tiempo, su división o subdivisión, permitirá realizar ajustes de coreografías que comiencen al mismo tiempo con la siguiente escena, sin mediar levares de parte de los bailarines.

Retomando con la idea de codificar el tempo de los pasos como figuras musicales, resulta beneficioso en el acompañamiento de la danza, comenzar desde la intención de la imitación del movimiento corporal de los bailarines como modo de construcción de conocimiento coreográfico a partir del reconocimiento de estados mentales y corporales de los bailarines en su relación con la música, como así también recurrir a la imagen mental del movimiento por parte del maestro sustituto o director de orquesta en todo momento, y principalmente cuando la música debe comenzar antes de la entrada de un bailarín o bailarina y no se dispone de una “preparación” que permita intuir el tempo musical.

En relación a la imaginación del movimiento, podemos considerar los aportes que han realizado las neurociencias. Se ha encontrado una fuerte relación entre la representación neural de lo percibido, la imaginación mental y la acción.

“El cerebro elabora representaciones de los movimientos percibidos, durante la observación de un movimiento se activan áreas muy similares a las implicadas en la realización del movimiento, aunque el observador permanezca inmóvil. La activación aumenta si el observador tiene la intención de imitar el movimiento. La representación de la acción en el cerebro sirve no solo a los fines de la imitación y el aprendizaje de habilidades motoras sino que, además, resulta útil para comprender el significado de la acción observada (intención) y para responder rápidamente a ella”.³

También existen factores de índole puramente musical que afectan la unión entre danza y música. Por citar dos, el fraseo musical y el modo en que se jerarquice la idea musical determinan si ambos lenguajes coincidirán en su sentido al unirse. Al completarse el montaje coreográfico, se da comienzo a los ensayos con piano del ballet en su totalidad. Si bien existen diferencias notables entre la interpretación de una reducción orquestal y su versión real, debería realizarse en la ejecución pianística un fraseo similar a la futura versión orquestal en esta etapa. El pianista - maestro sustituto - brinda al Director de Orquesta las indicaciones pertinentes a los “tempi” y pautas de escena, pero el fraseo queda librado a su criterio, el cual viene desprovisto de la idea estética del coreógrafo como se mencionara previamente.

El fraseo musical debiera estar íntimamente relacionado con el carácter representacional y simbólico de la coreografía. El sonido debe simbolizar y expresar la imagen en movimiento con el fin de colaborar en el acto de comunicación del argumento. El carácter musical, determinado por las indicaciones de carácter al comienzo de la obra y por las relaciones que subyacen al análisis del ritmo y sus distintos niveles jerárquicos tanto como por la formación del ritmo de superficie entre otros aspectos, en la música para ballet, frecuentemente queda determinado por la intencionalidad coreográfica.

La obra coreográfica se construye sobre la obra musical, pero no la representa tal cual la percibimos en su superficie musical. Una coreografía presentará básicamente movimientos sobre el pulso, la división o subdivisión o pies métricos antiguos como se mencionara previamente. A modo de ejemplo, encontramos generalmente que sobre una nota larga se pueden realizar coreografías cuyo movimiento se constituye en unidad de tiempo, división o subdivisión. Es importante observar este tipo de montaje coreográfico, ya que una modificación en el tempo musical o la existencia de microvariaciones temporales como ritardando o acelerando podrían afectar directamente la ejecución del movimiento, si este presenta subdivisiones de la unidad de tiempo. Para realizar estos cambios temporales con éxito en el movimiento, es necesario establecer una pauta musical precisa e informar sobre la ejecución musical previamente al bailarín, a fin de que pueda establecer los cambios necesarios en su dinámica física.

En relación a la jerarquización musical, se puede mencionar que la organización de los compases o tiempos que realizan los bailarines muchas veces difieren de la comprendida por los músicos. Esto significa que muchas veces, los pasos coreográficos puestos en compases de 2/2, están coreográficamente estructurados en 4/4 y combinación de ambos y subdivisiones. Por lo tanto resulta necesario sentir internamente el modo en que los bailarines organizan la secuencia coreográfica a nivel musical, para ajustar la intencionalidad coreográfica. Otro ejemplo de ello es un Vals en compás de 3/4. Asiduamente es dirigido por los directores de orquesta en blanca con puntillo, pero desde la composición coreográfica suele presentarse de modo recurrente el pie yámbico, de blanca negra. De modo similar ocurre con la Mazurca, donde es recurrente el pie negra-blanca (pie troqueo). Es necesario tener presente dichos patrones, pues de lo contrario se producen ciertos corrimientos rítmicos propios del pensamiento en blancas con puntillo a nivel expresivo y en consecuencia los bailarines, no podrán otorgar el peso expresivo necesario al tercer tiempo de negra en el caso de un Vals o el valor largo de blanca en el caso de una Mazurca.

En relación a las danzas de cuerpo de baile, en diversas ocasiones se encuentran similitudes con la música, hallando “ostinatos” en la coreografía, como una secuencia de pasos que se reiteran por un extenso lapso de tiempo. En estos casos es ideal que el músico realice una interpretación musical con justeza del pulso, de acuerdo a la secuencia de movimientos y generando previsibilidad, de tal modo que la música pueda sea intuitiva por todos los bailarines del mismo modo. La unidad de tiempo pensado por los bailarines o bailarinas en escena de la masa de cuerpo de baile, debe ser también pensada y privilegiada por el músico, ubicándose en primer lugar como requisito para el dominio de su habilidad corporal y la coordinación general. En estos casos la expresividad musical pareciera “desaparecer”, pero ello permite que emerja la fuerza expresiva del movimiento mecanizado. Por otra parte, el cuerpo de baile al presentar una jerarquía interna entre sus integrantes, se debe prestar principal atención y sólo acompañar al “Guía” de fila o Corifeo quien será responsable de establecer el orden en los cambios coreográficos de las escenas de “masa”.

Con respecto a la forma, es frecuente la presencia de dos modalidades, que se manifiestan de modo simultáneo. Por ejemplo, en música, una forma tripartita A-B-A, presenta como característica principal la idea de presentación, contraste y retorno (o de re exposición o repetición). En el caso de la danza, a nivel formal, no existe la idea de retorno. Cuando se repite la sección A de la pieza de música, la coreografía es modificada y usualmente cambia la “dinámica” del bailarín, es decir, se modifica la secuencia de pasos y la intensidad del movimiento. El contraste formal en la danza se da a través del uso diferente del espacio escénico, de la cantidad de bailarines, de la intensidad en la dinámica del movimiento, teniendo ello influencia directa sobre la expresividad musical. Presenta una idea distinta, contrastante y simultánea a la forma musical.

³Castorina, José y Carretero, Mario. Desarrollo cognitivo y educación. Paidós Cuestiones de Educación. 2012. Tomo I. Cap. 4. Cerebro, desarrollo y educación

Se ha citado el ejemplo anterior debido a que en los intérpretes musicales, el concepto de forma condiciona la interpretación, debiendo tomar la decisión de ejecutar igual, ó de modo similar, aquellas construcciones compositivas que se presentaron previamente, con el fin de otorgar coherencia al texto musical. Mientras en música se puede escuchar una forma A-B-A, al mismo tiempo en la danza, presenciamos una forma A-B-C. En este caso, el músico deberá prestar especial atención a la diferencia formal, a fin de realizar variables en su interpretación sobre el mismo texto musical y realizar los ajustes correspondientes al movimiento corporal.

CONSIDERACIONES FINALES

Hasta aquí se han expuesto algunas situaciones que ocurren a diario en el montaje de un Ballet, y se han aportado ideas para la coordinación musical. Resultaría prudente reflexionar aún más sobre la temática y trabajar desde un ámbito interdisciplinario. No se ha hecho mención a la influencia que aportan otras áreas intervinientes en el montaje escénico, como por ejemplo, las áreas técnicas y el diseño de vestuario ya que no responde a la temática analizada y requiere un apartado especial.

Es deseable que estas reflexiones puedan colaborar con el camino de construcción del conocimiento de aquellos músicos y bailarines que deciden a diario dedicar sus vidas a estas manifestaciones artísticas ■

