

Intención y recepción de la música para coreografía

Intention and Reception of Music for Choreography

Recibido: 02-10-13
Aceptado: 21-11-13

Fabrizio Meschini¹ y Blas Payri²

¹Programa de Doctorado en Música,
fabmes@posgrado.upv.es

²Profesor Titular blapay@upv.e
Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte,
Universitat Politècnica de València, España

Resumen

Este artículo presenta un estudio sobre la intención del músico y la recepción de los coreógrafos, utilizando cuatro piezas musicales compuestas por Pep Llopis para la danza. Se entrevista al compositor sobre la intención y estructura de la música y a los coreógrafos originales sobre su recepción y las intenciones de su coreografía. Dos coreógrafos profesionales, sin conocimiento de las obras ni de sus intenciones, son entrevistados sobre su recepción de la música, y luego preparan y realizan una coreografía sobre cada fragmento. Independientemente, 32 alumnos de máster (UPV) participaron en un test de percepción, escogiendo en una paleta los colores que les evocaban los fragmentos musicales. Los resultados muestran que la música no condiciona las figuraciones (lugares o personajes precisos) o la narración, pero influye claramente en los elementos de lenguaje coreográfico (calidad de movimiento, recorridos...) y en elementos escenográficos (colores, profundidad espacial, luz).

Palabras clave:

Danza, intención, recepción, música corporeizada.

Abstract

This article presents a study about the intention of music and the reception of choreographers, utilizing four musical pieces composed by Pep Llopis for the dance. The composer is interviewed regarding the intention and structure of the music, and the original choreographers are interviewed about their reception and the intentions of their choreography. Two professional choreographers, with no knowledge of the works or their intentions, are interviewed about their reception of the music; then, they prepare and carry out choreography for each fragment. Independently, 32 master's students (UPV) participate in a perception test, choosing a palette of colors evoked by the musical fragments. Results show that the music does not condition the figurations (precise places or characters) or the narration, but does clearly influence the elements of choreographic language (quality of movement, sequences) and scenic elements (colors, spatial depth, light).

Keywords:

Dance, intention, reception, embodied music.

1. Introducción: música y coreografía

Este artículo aborda la música compuesta para la danza, y en particular, la influencia que tiene la música en los elementos de la coreografía y su puesta en escena. En el caso de la música para la danza, el compositor suele crear primero la música con una intención específica, y utilizando una duración, una estructura y elementos de lenguaje musical (tempo, acentos, intensidad...) sobre los cuales el coreógrafo construye la danza. Este aspecto es muy diferente a otros tipos de música aplicada, como la música cinematográfica, donde primero se crea el montaje audiovisual, y luego se compone una música que debe adaptarse a las duraciones e intenciones narrativas del montaje. Por consiguiente, la música coreográfica puede tener una influencia en la danza, que entre otras cosas dependerá de la intención inicial del compositor y la recepción que el coreógrafo hace de la música, así como de la propia intención del coreógrafo al idear la danza.

Debemos pues considerar dos cuestiones a la hora de estudiar la influencia de la música en el discurso coreográfico y dramático: la intención del compositor, y la intención del coreógrafo. El compositor puede no tener una intención específica ya que, como postulaba Isadora Duncan, "toda obra que inspira puede bailarse, no es necesaria una música específica para la danza" (Brozas, 2003, p. 159). Por consiguiente, el estudio de las intenciones del compositor debe hacerse con músicas ideadas para la danza, y encontramos un gran número de ejemplos históricos de binomios de músicos y coreógrafos que han construido sus propuestas escénicas sobre una base de diálogo e interacción, y en el que la música ha sido compuesta desde el inicio con una intención dramática propia del ballet: Chaikovski-Petipa, Bartok-Milloss, Stravinski-Diaghilev-Nijinski (Pasi, 1980; Giménez, 2000) o Boulez-Béjart, entre otros. En estos casos, la intención del compositor y del coreógrafo son compartidas, ya sea porque parten de un *libretto* común o porque el coreógrafo hace un encargo específico al compositor. Un contra-ejemplo ilustre viene dado por el binomio Cunningham-Cage, donde la coreografía se idea sin tener en cuenta la música, creando voluntariamente una desconexión entre la danza y la música que suena en escena.

Balanchine, el padre del ballet abstracto, considera que la danza está supeditada a la música y debe expresar lo que la música sugiere (Giménez, 2000, p. 44). Por consiguiente, podemos también estudiar la influencia de la música en la danza sin necesidad de una intención narrativa. El propio Balanchine ha experimentado con la relación música-danza creando dos coreografías

distintas a partir de la *Música de una escena cinematográfica* de Schoenberg (Markessinis 1995, p. 10). Con esto, Balanchine muestra que varias propuestas coreográficas pueden ajustarse a una misma música, y que la música no determina complemente la danza. Esta es la cuestión central de nuestro artículo, entender "lo que la música sugiere" al coreógrafo y los elementos de la danza que están "supeditados" a la música, según los términos de Balanchine.

Entre las investigaciones que relacionan el movimiento de los bailarines con la música destaca la que han llevado a cabo Martínez & Epele (2012). En su estudio seleccionaron cinco grabaciones históricas de cinco interpretaciones de ballet clásico diferentes, de una coreografía de Fokine *La muerte del cisne*, (1905) y pidieron a un bailarín profesional la realización de cuatro improvisaciones diferentes a partir de la misma obra musical. Trataban de establecer cualitativamente diferencias o aspectos comunes entre las diferentes interpretaciones. Los resultados revelaron que el movimiento, aunque no de una forma estricta, se relaciona siempre con las estructuras métrica y formal de la música y que movimiento y gestualidad son coherentes con estas estructuras; además la tensión musical encuentra una correspondencia en las formas dinámicas del movimiento (Martínez & Epele, 2012, p. 80). La mayoría de estudios experimentales se centran también en la relación abstracta entre la música y el movimiento corporal (Frego, 1999; Asakura, 2008; Toiviainen *et al.*, 2010; Bermell, 2000, p. 331).

En nuestro estudio, queremos abarcar el conjunto de las intenciones del compositor y el coreógrafo, por tanto, necesitamos utilizar unas músicas que se hayan creado para espectáculos específicos de danza, con una dramaturgia y un argumento predeterminados. En nuestro caso, utilizamos cuatro fragmentos musicales compuestos por Pep Llopis para espectáculos de danza de la compañía Ananda Dansa, estudiando así un binomio músico-coreógrafo real. Estudiamos las intenciones del compositor y de los coreógrafos de Ananda Dansa a través de entrevistas y del análisis de la música y las coreografías de origen.

Para estudiar experimentalmente si la música determina la dramaturgia y la coreografía, realizamos un estudio con la participación de dos coreógrafos profesionales que carecen de toda información sobre las músicas utilizadas en el estudio, el *libretto*, las coreografías iniciales y los creadores. Estos dos coreógrafos hacen varias escuchas de cada fragmento y verbalizan lo que la música evoca en ellos: movimientos, espacios, imágenes mentales, lugares o personajes. Luego deben realizar una co-

reografía sobre cada fragmento y describir los elementos de lenguaje coreográfico utilizados, para poder estudiar las posibles convergencias en elementos abstractos o narrativos de la danza.

2. Metodología del experimento: del compositor a los coreógrafos

2.1. El compositor Pep Llopis

(<http://www.marmita.com/pepllopis/>)

Desde sus comienzos como compositor para danza, Pep Llopis ha vivido muy de cerca, en los ensayos, las improvisaciones de los bailarines: “es el propio movimiento corporal de estos bailarines el que ha provocado en mí la composición de las músicas”. Podríamos decir que se hace intermediario de un proceso en el que el movimiento es fuente de inspiración para una música que volverá al movimiento para potenciarlo y enriquecerlo. Este transvase continuo durante el proceso de creación, que termina con la composición definitiva, hace que la música se convierta en una especie de escritura corporal, muy estrechamente ligada al movimiento: el compositor ha recogido su intención y la ha transformado en música. Para mayor información, consultar el trabajo de Meschini (2013).

Hemos realizado unas entrevistas al compositor sobre las intenciones y las calidades sonoras empleadas en los cuatro fragmentos musicales seleccionados. De la producción musical de Pep Llopis para espectáculos de danza, hemos seleccionado cuatro fragmentos musicales contrastantes que desarrollan el tema del *vuelo*, adaptados ex profeso por el propio compositor para obtener una duración de aproximadamente dos minutos. A través de unas entrevistas hemos averiguado cuáles han sido sus recursos expresivos y las razones escénicas que han determinado su composición.

2.2. Coreógrafos de los espectáculos de origen

Paralelamente hemos entrevistado a los coreógrafos de las coreografías originales de los espectáculos (Toni Aparisi y Rosángeles Valls, de la compañía *Ananda Dansa*), sobre motiva-

ciones y modos de construir el discurso coreográfico. Estos coreógrafos han trabajado conjuntamente con Pep Llopis en múltiples propuestas de la compañía valenciana *Ananda Dansa*.

A partir del análisis de los videos de los espectáculos a los que pertenecen los fragmentos, hemos investigado cómo han abordado la temática del *vuelo* y resuelto las coreografías, cuál ha sido el tratamiento del movimiento, las dinámicas empleadas y su relación con el espacio escénico. En relación a la música, hemos querido conocer su opinión sobre su poder evocador, potenciador del movimiento y de la expresión.

2.3. Coreógrafos participantes en el experimento

Finalmente hemos llevado a cabo un experimento con dos coreógrafos con una extensa trayectoria profesional: Idoya Rossi, profesora de danza en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia y Paco Bodí profesor en el Conservatorio Profesional de Danza de Alicante. En todo momento, los dos coreógrafos sólo tienen acceso a la grabación sonora de los fragmentos musicales, sin ninguna información sobre las intenciones del compositor o de las coreografías a las que han dado lugar. Los coreógrafos no tienen ningún contacto entre ellos.

Primero, cada coreógrafo hace una escucha previa de cada fragmento, y explica lo que la música ha evocado en él (imágenes, emociones, etc.) y qué tipo de movimientos y desplazamientos visualizan (fig. 1). A ambos se les encarga concebir una coreografía improvisada.



Figura 1. Idoya Rossi, en la entrevista, explica *Vuelo en solitario*.

Segundo, cada coreógrafo realiza una improvisación, de manera separada, a partir de cada fragmento, pudiendo repetir si es necesario la coreografía. Estas improvisaciones son grabadas en una sola sesión y servirán para el análisis del experimento.

En los siguientes enlaces web pueden visionarse las grabaciones en video de las coreografías generadas por cada coreógrafo de cada fragmento musical, superpuestas para apreciar convergencias y divergencias en la realización (ver Meschini & Payri 2013 para una descripción detallada):

- Vuelo en solitario:
<http://politube.upv.es/play.php?vid=56144>
- Los monos alados:
<http://politube.upv.es/play.php?vid=56212>
- Esencia de Alma:
<http://politube.upv.es/play.php?vid=56169>
- Vuela conmigo:
<http://politube.upv.es/play.php?vid=56173>

2.4. Recepción del color: validación experimental externa

Con el fin de estudiar si las obras musicales pueden ser asociadas a colores, hemos realizado un experimento de percepción incluyendo los cuatro fragmentos de Pep Llopis utilizados. 32 estudiantes de master de la UPV han asociado colores para cada fragmento musical utilizando una paleta de 57 colores, indicando la seguridad de su respuesta. El análisis estadístico muestra que los participantes diferencian significativamente los colores asociados a cada música, tanto en colores específicos (fig. 2) como en las medias de saturación, claridad y tonalidad de los colores escogidos. (Ver Payri 2013 para más información).

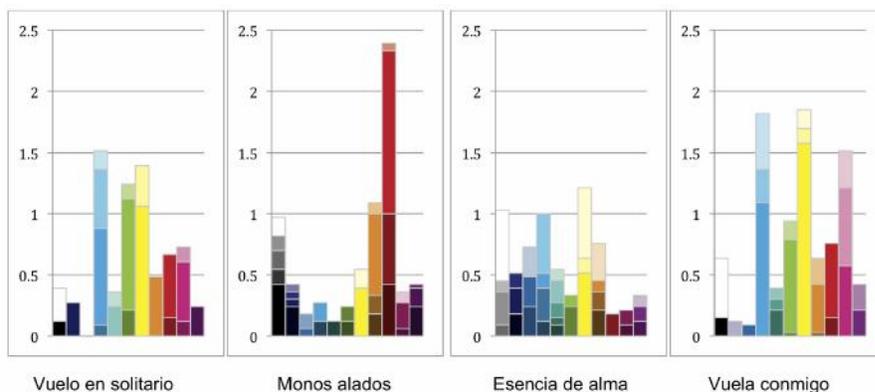


Figura 2. Proporción de los colores asociados por los participantes a cada música

3. Resultados

3.1. Vuelo en solitario'

3.1.1. Intención del compositor

Intención Narrativa: Este fragmento pertenece a la banda sonora del espectáculo *Juan Salvador Gaviota*, de *Teatre dels Navegants* (Valencia), una propuesta escénica que, partiendo de la novela homónima de Richard Bach, conjuga teatro, danza y gestualidad para narrar las peripecias del protagonista de la historia.

Llopis utilizó instrumentos de cuerda, porque el rasgueo del arco le remitía más al vuelo, al corte de las alas sobre el aire. Los tratos rítmicos están hechos con elementos repetitivos, repartidos técnicamente por las diferentes partes de la cuerda. Su recurso estético fue aglutinar el elemento repetitivo con el elemento melódico. Aunque se tratase de una orquesta de cuerda, quería conseguir el frenetismo del ritmo, para sugerir un vuelo emotivo y salvaje de miles de aves volando, una "explosión de vuelo".

Carácter: Denso. Masa orquestal. Enérgico con soporte rítmico constante para sugerir movimiento de vuelo, creado por medio de células rítmicas compuestas por complementación entre las diferentes voces y cuerdas. Melodía evocativa, en modo mayor, con cadencias menores que le confieren un carácter cambiante entre la euforia y la reflexión.

Para formar el sustrato rítmico, subdividió los tresillos entre los violines primeros y los violines segundos, consiguiendo más velocidad de ejecución (*divisi*). Las violas proporcionaban el sustrato armónico y los chelos "cantaban".

Para dar intención de vuelo recurrió a modulaciones y cambios de tonalidad, generando un movimiento de subida de escalones, y utilizó la altura del sonido para la elevación y el descenso, con matices de velocidad (*ritardando*). Es un vuelo que comienza fuerte y que va ascendiendo.

Para conseguir sensación de mayor velocidad, Llopis la reduce y quita un poco de sustrato rítmico para que, al volver a aparecer el mismo sustrato, vuelva a crecer la intensidad y la elevación. Al terminar el fragmento, la velocidad va decelerando.

3.1.2. Recepción e intención de la coreografía inicial: Toni Aparisi.

Para Aparisi la obra *Juan Salvador Gaviota* habla de un vuelo que significa libertad y posibilidad de cambio de estado, de un nivel físico a uno más espiritual. Es “el ansia de volar, la superación, el trascender para llegar lejos”, a través del aprendizaje. Para las coreografías se ha inspirado en el vuelo de las aves, no sólo para crear cierta ilusión escénica, sino para captar sus calidades.

El fragmento pertenece a una escena encuadrada en la primera parte del espectáculo. Es un momento en el que el protagonista está experimentando el vuelo en solitario. La principal motivación de Aparisi para componer la coreografía fue “el atrevimiento y la frescura” de alguien, de “espíritu joven”, que se enfrenta a lo desconocido y a la experimentación para conseguir superarse.

Tanto la instrumentación (las cuerdas) como la velocidad y el tempo utilizado ayudan, según Aparisi, a asociar la música al aire y al cielo. Encuentra que la melodía ofrece frases planeantes y dinámicas que empujan al movimiento, a la vez que las subidas de intensidad potencian la emoción para la interpretación. Reconoce en la música una tensión inicial y un empuje, una energía vigorosa que pide que el movimiento sea enérgico -no en exceso- y con cualidad fluida. Para la danza, rica en suspensiones y saltos, se ha dejado conducir por la melodía, siendo los brazos el principal motor del movimiento: Utilización amplia del espacio, desde el fondo hacia adelante (lateralidades y diagonales), con mucho desplazamiento y elevación del cuerpo, con cambios rítmicos, suspensiones, deslizamientos y cierta calidad flotante; peso corporal ligero y formas abiertas.

3.1.3. Recepción e intención de los coreógrafos del experimento

Paco Bodí

La música le sugiere un viaje en altura, sintiéndose empujado por la melodía y su ritmo. Va sobre un tren, u otro medio de locomoción, por un camino siempre hacia adelante con sensación de lejanía, en una trayectoria en recto y posición corporal elevada y erguida. Es un viaje tanto en un espacio físico -con cambios rápidos de imágenes y paisajes a su alrededor- como en el recuerdo, en el que ve pasar imágenes en velocidad. Visua-

liza movimientos corporales rápidos pero con cambios de velocidad. Son movimientos ligados, continuos, fluidos y con mucha energía; peso normal y protagonismo del movimiento de los brazos. Formas corporales abiertas y expansivas. Desplazamientos amplios en el espacio con pasos sencillos (fig. 3).

Idoya Rossi

Visualiza un paseo en soledad en un entorno urbano con mucha gente, que no la ve, circulando su alrededor. Lluve con intensidad y se relaciona con la lluvia que, aunque la moje, la hace ligera. La melodía y sus cambios de intensidad son el motor de su movimiento, continuo, enlazado y de energía fluida. Altura corporal elevada y formas abiertas. Protagonismo en el movimiento de los brazos y el tronco. Visualiza trayectorias en el espacio rectilíneas, como en carriles, yendo y viniendo en el mismo sentido con pasos sencillos y recorridos amplios. Considera esta música “muy filmica”, apropiada para acompañar acciones (fig. 3).



Figura 3. Apertura, ligereza, impulsos y alturas en las coreografías experimentales de *Vuelo en solitario*.

3.1.4. Percepción del color

En el experimento de percepción del color, los participantes han asociado colores muy vivos y claros a esta pieza, siendo además la obra que mayor seguridad en las respuestas ha generado (fig. 2). Los colores son más bien frescos (azul celeste, verde claro, amarillo) y no hay casi grises u oscuros. Esta gama de colores corresponde parcialmente a la gama de la escenografía original. El compositor y los coreógrafos no mencionan particularmente ningún color, aunque sí situaciones asociadas a colores (aves volando en una mañana iluminada).

3.1.5 Comparativa de intenciones y recepciones

Vuelo en solitario se caracteriza por su velocidad (soporte rítmico continuo), su intensidad y energía en aumento, y por el uso de instrumentos de cuerda con modulaciones y cambios de tonalidad para evocar ascensiones.

Esta intención del compositor es recogida plenamente tanto en la coreografía original como en la *escucha* y *coreografías improvisadas* de los participantes al experimento: todos visualizan y se mueven en espacios muy amplios y abiertos e integran en sus movimientos cambios de velocidad. Los coreógrafos visualizan elementos diferentes entre ellos (lluvia, tren, viaje) y respecto al compositor (aves acuáticas en vuelo) pero tienen en común la sensación de multitud, grandes distancias y movimiento continuo.

Todos comparten la utilización de la melodía como conductora del movimiento. La *amplitud* percibida (en la melodía y timbre de la música), se traduce en *sensación de lejanía* y ha tenido repercusión sobre diferentes elementos: amplitud en el movimiento corporal -fluido y continuo- y profundidad en la utilización del espacio; uso de la mirada *lejana*; elevación de los cuerpos con cambios de niveles; peso tendencialmente ligero e impulsado, con energía muy viva y fluida; motor físico del movimiento en la parte alta del cuerpo (torso y brazos).

3.2. Los monos alados

3.2.1 Intención del compositor

Intención Narrativa: El fragmento pertenece al espectáculo *El mago de Oz*, de *Ananda Dansa*, inspirado en el relato de Franz Baum y estrenado en 1999 en el *Teatre Escalante* de Valencia. Es un espectáculo salpicado de muchos momentos musicalmente distintos, fantásticos y fuera de la realidad: *Los monos alados*, es uno de los más significativos.

Llopis consideró necesario crear una atmósfera irreal con respecto al resto de los momentos sonoros. Los personajes principales eran repentinamente despertados por la aparición, como en una pesadilla, de unos monos alados. Se trataba de una escena trepidante y oscura que debía tener muchísima energía y necesitaba tensión y tenebrosidad. Era necesario crear un *pulso* -generado en este caso por la percusión- que acelerara el corazón de forma inesperada, que asustara y un mundo sonoro que se saliera de lo normal. Dentro de un sustrato de base rítmica mantenida y repetida, crea impulsos, golpes de percusión muy fuertes de rítmica aleatoria -creados con síntesis- y unas voces que completan el elemento de irrealidad.

Carácter: Tenso. Percusivo. Es un tema que intenta reflejar un ambiente obscuro y con peligro. Obsesivo ritmo de timbales, contrastando con la tímbrica percusiva de la síntesis.

La composición marca un ritmo constante y sostenido, que permite un movimiento aleatorio de los bailarines. Es el vuelo más pesado de todos los fragmentos escogidos, ya que los monos más que volar, saltan y están en tierra.

3.2.2. Recepción e intención de la coreografía inicial: Rosángeles Valls, Rosa Ribes y Toni Aparisi

Uno de los principales objetivos del espectáculo, como comenta Rosángeles en la entrevista, fue recuperar la pureza de la representación teatral sin que se perdiera el discurso coreográfico.

Para abordar la creación de la escena a la que pertenece este fragmento musical, se empezó investigando con las cuerdas y arneses que debían sujetar a las dos bailarinas que interpretaban los dos personajes, ya que se trataba de una cuestión técnica de suma importancia para la resolución dramática de la escena. Había que escenificar una pelea entre estos seres terroríficos, que se elevaban en el aire, y los cuatro personajes principales de la historia.

Se trataba de una escena nocturna en la que la música debía potenciar la agresividad, ya que en realidad en escena esa agresividad solo se simulaba.

Tanto la iluminación como la música debían ayudar al bailarín y a los personajes. Según comenta Aparisi, la música de este fragmento ofrece ese ambiente de oscuridad, misterio y peligro, de tensión en aumento, a través de unos sonidos fríos y de la percusión. La propia melodía resulta muy cortada, "a golpes". En cuanto a los movimientos, no tratándose de pájaros sino de unos seres en los que co-habitan dos animales, su vuelo era más primitivo, y los bailarines se limitaban a subir y bajar. La coreografía debía acentuar lo terrenal. Hacían movimientos bloqueados con poco desarrollo coreográfico con formas corporales que subían y bajaban. El espacio utilizado fue central y a fondo escena, con recorridos limitados, variabilidad de alturas y evidente tensión dinámica entre lo más bajo y lo más alto: caídas, descuelgues, rodadas, etc. Se congelan formas agresivas, con tensiones en los brazos, espasmos, movimientos bruscos, entrecortados y ángulos en las articulaciones. Los cuerpos son pesados y el motor del movimiento está en las caderas y zona lumbar. La velocidad es rápida y la energía tensa.

3.2.3. Recepción e intención de los coreógrafos del experimento

Paco Bodí

La música le sugiere peligro, tensión, alerta y miedo, en un espacio oscuro y sin límites. Visualiza acciones "animales" y movimientos tribales, con suspensión de la acción (paradas) en los coros. Las percusiones y su ritmo irregular son el motor del movimiento corporal, fragmentado, tenso, irregular y cercano al suelo (arrastres, rodadas, etc.), con elementos de elevación (saltos y giros). Cuerpo pesado y aumento de la tensión corporal y

emocional con aceleración del ritmo interno. Formas cerradas y motor corporal en las caderas. Desplazamientos limitados. Mirada cercana.

Idoya Rossi

Percibe en la música una dualidad (ángel-demonio) y visualiza un lugar oscuro y penumbroso sin límites, con momentos de luz (coros). Siente que las percusiones generan una pulsión visceral (caderas y estómago), además de tensión, rabia, esfuerzo y una fortísima atracción hacia el suelo, que percibe como un gran imán que no le permite volar y la aprisiona. Esto produce una fuerte tensión dinámica entre el suelo (arrastres y caídas) y los niveles más altos (elevaciones suspendidas). Verbaliza acentos fuertes en el movimiento, con energía espasmódica, brusquedad, golpes y convulsiones. Cuerpo pesado con formas cerradas.

3.2.4. Percepción del color

En este caso, los participantes en el experimento han dado unas respuestas muy convergentes donde predominan los rojos (rojo vivo y rojos oscuros) y el negro, distinguiéndose como la obra con colores más oscuros y cálidos (fig. 2). La escenografía está precisamente basada en estos colores (rojo vivo y fondo negro), y las respuestas de los coreógrafos y del compositor insisten en la oscuridad, la tenebrosidad.

3.2.5. Comparativa de intenciones y recepciones

Este fragmento plantea un ámbito onírico, fantástico e irreal, protagonizado por la tenebrosidad, la tensión, la intensidad y la aceleración. En la coreografía original, debía apoyar el movimiento primitivo de unos seres que aparecen en escena y ayudar a representar una pelea. Una característica que es común en las intenciones/recepciones es la oscuridad con tensión y peligro.

La fuerte presencia de la pulsación rítmica, las percusiones y el contraste de los coros (en los que el sonido se abre y alarga en suspensión) son percibidos como los motores del movimiento, y son comunes a todas las coreografías.

Siendo una música que pretende sugerir gravedad y contacto con la tierra, era de esperar que el uso corporal variara con respecto a la anterior coreografía: se genera un notable aumento del peso corporal, cercanía al suelo y cuerpos con posturas mucho más cerradas. La energía es brusca, tensa, sacude y golpea: nace en las caderas y lleva a posturas y movimientos tribales. Presencia en todas las coreografías de impulsos fuertes y/o retenciones (tensión muscular). También hay convergencia en las imágenes mentales y la sensorialidad que responden a los estímulos sonoros.

3.3. Esencia de alma

3.3.1. Intención del compositor

Intención Narrativa: El fragmento pertenece al espectáculo *Alma, de la compañía Ananda Dansa*. Trata del viaje como experiencia hacia la madurez. En el espectáculo aparecen varias piezas de *música improvisada*, nacidas de la *improvisación absoluta* -técnica que Llopis ha desarrollado con otros músicos- entre las cuales se encuentra este fragmento.

Carácter: Calmo. Emotivo. Reflexivo. Se trata de un tema inspirado en la ausencia de una persona querida. Todos los sonidos fueron producidos por síntesis y FM con excepción del sonido del saxo soprano para conferirle organicidad. Esta composición, la más etérea de todas, representa "el vuelo definitivo". Sin llegar a ser atonal, por la melodía del saxo, no se trata de una pieza pensada tonalmente, siendo más bien una pieza modal.

En el fragmento se escucha un *colchón sonoro* muy sutil constituido por unos *mini-cascabeles* que comienzan sonando muy sutilmente para luego crecer y quedarse, todo el tiempo, presentes. La imagen que hay detrás es la de unos destellos de cristales, luces, pequeñas estrellas. Sobre este *colchón* van apareciendo unos motivos muy etéreos, una especie de crócalos, unos armónicos, etc. La referencia es el aire como elevación, en una atmósfera flotante de suspensión. En cuanto a ritmo, en el fragmento hay *tempo interno*, pero ninguna cadencia rítmica. Se trata de un *ad libitum*, un tempo libre sin patrones.

3.3.2. Recepción e intención

de la coreografía inicial: Toni Aparisi

El fragmento pertenece a un momento central del espectáculo *Alma* en el que se habla del *vuelo del espíritu* (fig. 4). Por esta razón se trabajó con unos paneles que subían y bajaban que simbolizaban la presencia y la ausencia, la aparición y la desaparición del alma. Fueron determinantes para la composición coreográfica, porque creaban *espacios instantáneos*.

Se trataba de recrear la descomposición del cuerpo para llegar a su esencia. La cualidad de movimiento y el peso corporal de los bailarines debía ser ingravida, su forma de andar muy ligera y fluida, con movimientos muy suaves, sin excesiva velocidad y suspensiones, evocando el transitar del alma. Los desplazamientos, muy limitados, se realizaban con pasos sencillos. Sensorialmente, para Aparisi, la música sugiere la aparición de pequeñas luces, destellos, en un ámbito etéreo, no palpable: un espacio indefinido, en el que cobra mayor importancia el espacio interno y más inmediato al cuerpo del bailarín. El conductor sonoro del movimiento son los



Figura 4. Imágenes del espectáculo de Ananda Dansa, *Esencia de alma*.

cascabeles y el saxo, con un tempo interno determinado por la ausencia de ritmo. Peso corporal muy ligero, suspendido, con desequilibrios y ondulaciones. El motor del movimiento se encuentra en el torso para potenciar la emoción.

3.3.3. Recepción e intención de los coreógrafos del experimento

Paco Bodí

Después de la escucha verbaliza una transformación, una "metamorfosis íntima", un despertar, un amanecer, con una fuerte carga emocional. Presencia de "compañeros abstractos" a su alrededor. Visualiza elementos luminosos alrededor (brillos, estelas de luz, destellos) en un ámbito acuático, con una sensación de paz y tranquilidad. Los estímulos sonoros para el movimiento son los cascabeles y los golpes de percusión que le producen una fuerte emoción y hacen del torso el centro motor. Siente que el trabajo corporal se desarrolla en el espacio interior del bailarín y/o en un espacio muy cercano al cuerpo (espacio periférico) en posición erguida, con movimientos muy pequeños, cambios de velocidad (rapidez y paradas) y segmentación corporal. Energía suave y delicada con calidez flotante. Desplazamientos de poco recorrido.

Idoya Rossi

Percibe un ámbito onírico, acuático, gelatinoso, que le produce una alteración de la gravedad. Un ámbito que le resulta inquietante que la induce a la emoción. Siente la presencia de "fantasmas" por los que se siente "dirigida" y con los que establece contacto. Visualiza cierta oscuridad, con luces móviles, destellos, estrellas fugaces, en un espacio sin límites. Siente que los estímulos sonoros del movimiento son los cascabeles, los silbidos y el saxo que le despiertan mucha sensorialidad. Verbaliza energía suave y flotante que genera movimientos flui-

dos, ligeros, sinuosos, continuos (ligados) con pequeños impulsos. Poco desplazamiento por la mayor importancia del espacio interno.

3.3.4. Percepción del color

En los colores asociados por los participantes, predomina el blanco puro, el amarillo pálido y el amarillo brillante, así como los azules en menor medida. Es la pieza con colores menos saturados y menos cálidos (fig. 2) y también la que menos seguridad en las respuestas ha generado. El blanco y los amarillos son los colores predominantes de manera muy

obvia en la escenografía original (fig. 4), y también los colores evocados por los coreógrafos (luz, destellos).

3.3.5. Comparativa de intenciones y recepciones

En *Esencia de alma*, el compositor se apoya en elementos sonoros de síntesis con motivos muy etéreos (micro-tonos y un colchón sonoro de mini-cascabeles) creando una atmósfera flotante y sin tempo.

Los coreógrafos perciben, como conductor sonoro del movimiento, tanto la ausencia de ritmo como este colchón sonoro, sin ignorar las intervenciones discretas del saxo, único sonido orgánico. La música genera pocos desplazamientos, en un espacio indefinido, con evoluciones coreográficas localizadas, dando mayor importancia tanto al trabajo interno del bailarín como a los conceptos de permanencia y transición. Genera una "extraña gravedad", con *apariciones y presencias* y extrema sensorialidad. El motor del movimiento (pecho y columna) hace que haya tendencia a la ligereza y evoluciones en los niveles más altos. Cualidad fluida y ondulante del movimiento que sigue las grandes líneas melódicas y un estado interno tranquilo, emotivo e íntimo que lleva a los intérpretes a cerrar los ojos y a perder la orientación en el espacio, produciendo recorridos erráticos y de corto alcance.

3.4. Vuela conmigo

3.4.1. Intención del compositor

Intención Narrativa: Este fragmento pertenece al espectáculo *Peter Pan*, de Ananda Dansa, inspirado en el cuento de James Barrie. En esta obra, la música se convierte en hilo narrativo de la historia y sus personajes.

La mayor parte está realizada con recursos orquestales y muchos otros sonidos compuestos con materiales *sam-pleados*. El fragmento representa un vuelo eufónico y esperanzador, un “¡vamos a Nunca Jamás!”, al paraíso. Se utiliza en el espectáculo en dos ocasiones: en el primer encuentro entre *Peter* y *Wendy* y en la escena final.

Carácter: Eufónico. Pleno. Orquesta y coro. Tema que pretende reflejar el haber alcanzado satisfactoriamente una meta. Orquesta sinfónica y coro. Melodía estimulante con una base rítmica. Modo mayor.

En la composición Llopis emula una orquesta sinfónica y un coro. Propone *densidad sonora* y una música grandilocuente, amplia, poderosa, y sobre todo, muy narrativa. En la melodía hay un sustrato repetitivo incesante. La cuerda está siempre presente rítmicamente, con semi-corcheas durante toda la pieza. Para dar sensación de subida utiliza continuos cambios de tonalidad, y la intención de vuelo se expresa de la combinación del sustrato rítmico con la melodía, que es la que conduce. Los cambios de tono acentúan la sensación de elevación.

3.4.2. Recepción e intención de la coreografía inicial: Toni Aparisi

Este fragmento musical representa el vuelo pero también la armonía, la ilusión, la emoción, el juego, la ensoñación, la alegría y la infancia. La melodía ayuda a ascender, a subir, a perderse y evoca nubes, cielo, naturaleza y colores. Para evocar la ingravidez se resolvió escénicamente con arneses, de los que colgaban los dos bailarines, que permitían su elevación.

El conductor sonoro del movimiento es la melodía a través de la cuerda y la majestuosidad que propone. Se utilizan movimientos de natación para subir y para bajar, con posturas cerradas, para evocar en el espectador el peso corporal y favorecer el movimiento de bajada, y figuras abiertas, para flotar o planear. El movimiento es lento y flotante pero con densidad y los cuerpos se mantienen muy elevados.

En la escena final, la de la despedida de los dos personajes, la coreografía narra un resumen de lo que les ha ocurrido, a través de un diálogo coreográfico entre los dos: con *cogidas*, en las que se eleva a la bailarina, movimientos amplios, fluidos, largos y con muchas suspensiones. Cuerpos ligeros y muy sostenidos, con pocos acentos a nivel energético en los movimientos, que son muy lentos y bien dibujados, pasando de una forma a otra (generalmente formas muy abiertas) sin brusquedad. El motor del movimiento se encuentra en el torso y los brazos, con velocidad algo retenida y decelerada. Los desplazamientos tienen trayectorias circulares concéntricas, lineales y diagonales. Los dos intérpretes utilizan baile y gestualidad respondiendo a la narratividad de la música.

3.4.3. Recepción e intención de los coreógrafos del experimento

Paco Bodí

Siente que la música le produce velocidad, una explosión de alegría, ilusión y apertura corporal y emocional. La interpreta como una “conclusión”, el resultado final de una historia, la resolución “feliz” de una aventura. Se imagina en plena naturaleza (flores, colores, montañas, ríos, pajaritos, etc.) en un vuelo libre por el cielo, con mucha luminosidad alrededor. La melodía y sus cambios de intensidad son los estímulos sonoros que le conducen. Verbaliza muchas posibilidades dinámicas de movimiento (correr, saltar, ir al suelo, girar, etc.) y de utilización del espacio (amplitud de recorridos) con altura corporal variable. Peso ligero, energía explosiva y flotante y formas abiertas. La expresión depende tanto del movimiento como de acciones teatrales.

Idoya Rossi

Verbaliza que la música es “una apoteosis que sobrecoge”, produciéndole alegría y sorpresa. Visualiza un vuelo con mucha velocidad “a vista de pájaro”, que le permite una panorámica del paisaje. Está aprendiendo a volar y siente expansión y ganas de libertad. La melodía y las intensidades de la música la conducen. Éstas sugieren alturas corporales elevadas, apertura en las formas y magnitud en el movimiento y en los desplazamientos con una energía intensa y explosiva. Peso ligero y movimientos fluidos, con utilización de diferentes dinámicas (pasos, giros, rodadas, etc.).

3.4.4. Percepción del color

Esta pieza ha generado unas respuestas claras y con gran seguridad, con una paleta de colores vivos y brillantes (amarillo, azules claros, verde, fucsia, rojo). Estos colores responden a la percepción de naturaleza, cielo y nubes que indican los coreógrafos más que a los colores de la coreografía original que por razones narrativas debía presentar otra gama.

3.4.5. Comparativa de intenciones y recepciones

Se trata de un fragmento que representa un vuelo “eufónico y esperanzador”, emblema de la libertad, y que evoca un estado emocional de alegría y felicidad. Es musicalmente muy intenso, “grandilocuente”, con una energía “amplia y poderosa” en *crescendo* y el modo mayor invita a la expansión emotiva generando estados anímicos comunes a las resoluciones coreográficas.

La melodía y las alturas de sonido llevan los cuerpos hacia la ligereza, posturas abiertas, movimientos fluidos y continuados incluyendo *ralentizaciones*. El motor físico se sitúa en la parte alta del torso, con mucha

participación de los brazos. Se visualizan espacios muy amplios, tendencialmente centrales, con recorridos erráticos y momentos de falta de desplazamiento. Destaca la posición frontal de los bailarines con respecto al público. La narratividad del fragmento se registra en todas las coreografías, ricas de momentos gestuales y acciones.

4. Conclusiones

En los cuatro fragmentos musicales utilizados en nuestra investigación, la metodología utilizada por Pep Llopis ha originado estructuras muy concretas (musicales y coreográficas) que han logrado generar, en las coreografías experimentales, respuestas más que similares a las originales. La retro-alimentación, clave del proceso creativo de Pep Llopis y *Ananda Dansa*, ha resultado ser eficaz y productiva también en estas coreografías. La composición musical para danza de Pep Llopis, propone estímulos sonoros que sirven para despertar en el bailarín su imaginación y sensorialidad (narratividad del discurso musical), ofrecerle un soporte y/o sustrato rítmico que sustenta su movimiento hasta el final (motor), y una línea melódica (incluso atonal) que modula su energía (cualidades para el movimiento). El hecho que los dos coreógrafos tengan en común tanto una formación de ballet clásico como una formación y experiencia en danza contemporánea puede explicar parte de los movimientos realizados, y para tener una distinción más detallada de los elementos coreográficos imputables a la música, a la formación y a la idiosincrasia del bailarín, sería necesario repetir el experimento con coreógrafos de diferentes formaciones y escuelas.

Las verbalizaciones realizadas durante la escucha de los fragmentos, por parte de los dos coreógrafos, encuentran mucha convergencia con la intencionalidad del compositor, sobre todo en cuanto a percepción del espacio imaginario, de las cualidades del peso, dinámicas del movimiento, y sensoriales. Cuando el compositor ha querido transmitir expresamente elementos de luz (oscuridad en *Monos alados*) o de espacialidad, estos han sido también percibidos por los coreógrafos. La percepción abstracta de colores asociados a la música ha generado respuestas convergentes y precisas, indicando que las diferentes músicas sugieren gamas de colores a diferentes sujetos. Las escenografías originales han utilizado a veces de manera muy precisa las gamas de color sugeridas a los sujetos del experimento, pero sin ser algo sistemático. La vinculación de la música a colores abstractos requiere una serie de estudios específicos, pero podemos sugerir que la música sugiere unos colores que no

pueden ser completamente ignorados en la escenografía a menos de querer crear una incongruencia.

Retomando el concepto de Balanchine sobre lo que la música sugiere en la danza, podemos concluir que la influencia de la música es compartida en cuanto a gestos, movimientos y espacialidad sobre todo, es decir los elementos abstractos del lenguaje coreográfico, pudiendo aplicar estos elementos a imágenes y narrativas divergentes.

Referencias

- Asakura, Keiko. (2008). The Role of the Body Movement in Listening to a Musical Composition. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*, Sapporo, Japan, pp. 675-678.
- Bermell, M^a Angeles. (2000). Evaluación de un programa de intervención basado en la música – movimiento como optimizador del aprendizaje en la educación primaria. (Tesis doctoral: Universidad de Valencia).
- Brozas, M^a Paz. (2003). *La expresión corporal en el Teatro Europeo del Siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque.
- Frego, R. J. David. (1999). Effects of aural and visual conditions on response to perceived artistic tension in music and dance. *Journal of Research in Music Education*, 47, 1, 31-43.
- Giménez, Carmen. (2000). *Apuntes para una semiología de la danza*. Valencia: Ayudas a la formación e investigación de la Generalitat Valenciana.
- Markessinis, Artemis. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier.
- Martínez, Isabel & Epele, Juliette. (2012) ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance de frases de música y de movimiento. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7, 2, 65-82.
- Meschini, Fabrizio. (2013). *La influencia de la música en los elementos coreográficos: un estudio experimental*. (Trabajo fin de Máster: Universitat Politècnica de València).
- Meschini, Fabrizio & Payri, Blas. (2013). Música, energía y desplazamiento: un experimento de música y coreografía. En: *Encuentro "Lo sonoro en el audiovisual: estado de la cuestión"*, 10 Festival de cine de Alicante. Alicante, España. En línea: <https://polifor>

mat.upv.es/access/content/group/DOC_31469_2012/experimentos/musicaYDanza/index.html

Pasi, Mario. (1980). *El Ballet: enciclopedia del Arte Coreográfico*. Madrid: Aguilar.

Payri, Blas. (2013). Las Asociaciones entre Música y Color: Un Estudio Perceptivo Preliminar. En: *Encuentro "Lo sonoro en el audiovisual: estado de la cuestión"*,

10 Festival de cine de Alicante. Alicante, España. En línea: https://poliformat.upv.es/access/content/group/DOC_31469_2012/experimentos/musicaYColor/index.html

Toiviainen, Petri; Luck, Geoff & Thompson, Marc R. (2010). Embodied meter: Hierarchical eigenmodes in music-induced movement. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(1), 59-70.