Música oral del Sur

+

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 10 Año 2013

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAandalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)
M^a ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
M^a JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

MÚSICA Y SONIDO EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA OCCIDENTAL DEL S. XX

Juan Bernardo Pineda Pérez

Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Universidad de Zaragoza.

Resumen:

Durante varios cientos de años que han precedido al s. XX, la danza se ha visto de manera generalizada supeditada muchas veces al resto de las demás artes escénicas. El s. XX sitúa a la danza en igualdad respecto a otras artes, especialmente con la música, donde el ritmo define por igual a esta y a la danza, es decir, son lo mismo.

Palabras clave: Ritmo, coreografía, cinematografía, composición, músico, bailarín, performance.

Music and Sound in Western Twentieth-Century Contemporary Dance

Abstract:

During hundreds of years before 20th century, dance is been observed in a general way, conditional on the rest of others scenic arts. The 20th century locates dance in same importance regarding others arts, specially music, where the rhythm defines equally this and dance, wich means, they are same.

Keywords: Rhythm, choreography, cinema, composition, musician, dancer, performance.

Pineda Pérez, Juan Bernardo. “Música y sonido en la danza contemporánea occidental del s.XX”. *Música oral del Sur*, n. 10, pp. 218-225, 2013, ISSN 1138-8579.

Todos sabemos que las relaciones entre música y cine son, con diferencia, mucho más jóvenes que las que se siguen dando entre danza y música.

*Incluso mucho antes, la linterna mágica, el teatro de marionetas, la ópera, el ballet, el teatro de feria, el melodrama, el cabaret, habían creado formas y modos de integración de la música de los que se ha nutrido ampliamente el arte que habría de llamarse con el tiempo el cine*²⁷².

Michel Chion expone en su libro *La música en el cine* una serie de situaciones que se dan entre la música y el cine, percibidas por el bailarín como redundantes, ya que para él supone una repetición de las mismas situaciones que la danza ha experimentado con la música. Ello provoca, en el bailarín, cierto escepticismo hacia el cine por su manera de

²⁷² CHION, Michel: *La música en el cine*, Ed. Píadós, Barcelona, 1997, p. 19.

relacionarse con el arte musical, puesto que muchos procedimientos cinematográficos con respecto a la música se corresponden con los del ámbito coreográfico, aspecto que nos permite enmarcar la música tanto en un contexto como en otro.

Entre música y cine se da la misma pugna jerarquizante que la música ha mantenido con la danza: ¿quién se somete a quién?, es decir, se repiten idénticas operaciones en la búsqueda de sincronismo, continuidad, ilustración y duración. Es por ello que consideramos de gran importancia hacer un breve resumen de la colaboración conjunta entre música y danza a lo largo del s. XX, la cual ha estado marcada por inquisiciones, supeditaciones y concesiones ejecutadas de manera alterna entre una disciplina y otra.

Los ejemplos más relevantes de la supervivencia individual de estas dos disciplinas frente a su predestinación en depender una de la otra, los encontramos en las colaboraciones realizadas entre coreógrafos y compositores a lo largo del s. XX. Como principal precedente tenemos las grandes obras de Tschaikovsky (1840-1893) que se inscriben en el ballet ruso del s. XIX. La obra musical de este compositor está fuertemente ligada a la obra coreográfica de Marius Petipa (1818-1910), coreógrafo y maestro de danza en la corte imperial rusa. Petipa transformaría las partituras de Tschaikovsky para que la música se acoplara a la danza, de hecho, los compases y los arreglos musicales eran reescritos por Tschaikovsky bajo las directrices de Petipa.

Continuando en el contexto ruso de la danza, en 1913 las relaciones entre coreografía y composición musical comienzan una nueva etapa de entendimiento mutuo a partir de la eliminación de las supeditaciones entre ellas: si la danza de Petipa sometía a la música de Tschaikovsky, a principios del s. XX Vaslav Nijinsky (1889-1950) adopta una postura de igualdad respecto al compositor Igor Stravinsky (1882-1971) en el ballet *La consagración de la primavera*, estrenado el 29 de mayo de 1913 en el Théâtre du Champs Elysees de París. Nijinsky, en *La consagración de la primavera*, consideró que una de las maneras de que la música y la danza pudieran confluir sin tener que ser dependientes una de la otra, era estudiar y analizar la rítmica como nexo común donde la coreografía y la partitura musical podían encontrar un único lenguaje afín: el ritmo.

Si bien Nijinsky, se encargó en buscar a Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) por sus investigaciones, en cuanto a mejorar el aprendizaje musical a partir de la integración de los elementos rítmicos en el movimiento del cuerpo, Stravinsky mostró su reticencia acusando al coreógrafo de ser un incompetente y corto de miras en cuanto a la esencia musical.

Sin embargo, la coreografía de *La consagración de la primavera* realizada por Nijinsky es considerada como el primer ballet sinfónico, precisamente por la yuxtaposición de medidas de duración inigualables. De hecho, en 1987, después de siete años de estudio para la realización de una tesis sobre los Ballets Rusos, Millicent Hodson recopiló datos a través de Marie Rambert (bailarina en *La consagración de la primavera* de Nijinsky), fotografías y notaciones del propio Nijinsky para poder llevar a cabo, de la mano del *Joffrey Ballet*, una reconstrucción de *La consagración de la primavera* en Los Ángeles el 30 de septiembre de

1987. Respecto a la incompetencia musical de Nijinsky apuntada por Stravinsky²⁷³, Millicent Hodson descubrió que Nijinsky se negó a seguir la música porque la coreografía poseía una mayor complejidad rítmica.

A finales de los años 50, las obras coreográficas de George Balanchine (1904-1983) y Merce Cunningham van a coincidir en la liberación de la danza respecto al argumento, al relato y a lo referencial. Sus danzas se inscribirán, de forma absoluta, en parámetros espaciales donde el bailarín es presentado como el elemento de construcción de una arquitectura efímera y móvil. En cambio, sus diferentes posiciones, respecto a la relación de la música con la danza, van a posibilitar a las posteriores generaciones de bailarines y coreógrafos relativizar la importancia de la música en el espectáculo de danza, ya que va a ser el coreógrafo quien decida si se somete a la música o viceversa, si la ignora o si la elimina.

Esta actitud, presente en muchos de los coreógrafos contemporáneos que surgen a partir de los años 60, se adscribe en los dos modelos opuestos que fueron propuestos por Balanchine y Cunningham. En el primero, la música adquiere un protagonismo preponderante sobre la danza, y formará junto a su compatriota Igor Stravinsky, un tándem artístico cuyos presupuestos estarán basados en la tradición musical, donde la danza quedará sujeta a la supremacía de la música, aspecto que Stravinsky no consiguió con Nijinsky. En cuanto al coreógrafo Merce Cunningham (junto al compositor John Cage), éste abogará por la independencia de la danza respecto a la música, y viceversa. La relación entre ambas, dentro del espectáculo de danza, se ceñirá a una coexistencia en el tiempo y el espacio, como dos disciplinas que comparten un tiempo común y que eliminan el rol dominante de una sobre la otra.

A partir de los años 60 la yuxtaposición entre la partitura coreográfica y musical, inscrita en una duración determinada por el espectáculo a exhibir, influenciará a un sinfín de coreógrafos/as respecto a la utilización de la música. La composición musical comienza a formar parte del espectáculo de danza como espacio sonoro eliminándose cualquier atisbo de jerarquización entre música y danza, así como una necesidad del silencio por parte del bailarín que evidencia su deseo de mostrar una danza pura. Otro ejemplo, respecto a la utilización de la música en el proceso de creación coreográfico, en el contexto de los años 60-70, es el de la bailarina y coreógrafa Trisha Brown, la cual opinaba acerca de su relación con la música que:

*No podía hacer movimientos con la música sin que estos no fuesen afectados, ya que si hubiera continuado trabajando con la música, jamás podría haber desarrollado un vocabulario que inscribe estructuras polirrítmicas dentro del cuerpo. Es decir, no podemos hacer estructuras rítmicas e integrarlas en movimiento estando pendientes del tiempo de la música*²⁷⁴.

²⁷³ Para Stravinsky la danza debe supeditarse al *tempo* musical, convención que persiste en nuestros días. De hecho, debemos señalar que en nuestro país, dentro de los estudios superiores de danza los alumnos están obligados a cursar varias asignaturas de música. Sin embargo, en el currículo de estudios superiores de música no hay ninguna asignatura específica de danza.

²⁷⁴ Declaraciones de Trisha Brown en BERNARD, Michel: *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris, 2001, p. 161.

Este grado cero de comunicación entre ambas disciplinas, vendrá reforzado por una reivindicación de derechos por parte de la danza frente a los privilegios de la música, ya que si bien, artísticamente la jerarquización de la música sobre la danza deja de tener vigencia, no sucederá lo mismo en cuanto a su función social, pedagógica y cultural, donde la danza continúa inscrita en una autarquía musical, causada principalmente por su vulnerabilidad. Esta fragilidad que presenta la danza es expuesta de una manera bastante clara por parte del coreógrafo francés Jérôme Bel, quien a partir de una idea que consistía en copiar una coreografía de otro coreógrafo y llevarla a escena como un proyecto artístico propio, decidió hacer una serie de indagaciones para saber los inconvenientes que podrían surgir a la hora de acometer esta empresa:

*Decidí que iba a hacerlo de todas maneras y fui a un abogado que me dijo que podía ir dos años a la cárcel... Pero fue muy interesante porque no hay ninguna legislación acerca de este problema en Francia. En literatura se puede citar, en música se puede citar...pero en danza no es posible. Lo cual significa que en danza no te puedes referir a la danza. Citar significa que existe un corpus, una historia, un patrimonio que puedes usar, porque pertenece a la humanidad. Pero en danza no. No hay leyes*²⁷⁵.

Aunque la problemática de la autarquía musical es denunciada dentro de su propio ámbito respecto a las demás artes²⁷⁶, una parte de la danza contemporánea europea de mediados de los años 80, retomará el tándem danza-música a partir de los programas pedagógicos orientados a la formación del bailarín en Bruselas, principalmente a través de una serie de cursos impartidos por Fernand Schirren, percusionista, compositor, así como pianista acompañante de películas mudas en el *Musée du Cinéma* de Bruselas.

Schirren es considerado por un gran número de coreógrafos belgas como uno de los grandes maestros del ritmo. Es profesor desde 1970 a 1988 en *MUDRA* (Bruselas), escuela multidisciplinar para la danza dirigida por Maurice Bejart, y más tarde en *P.A.R.T.S* (Bruselas), escuela superior de danza dirigida por su exalumna Anne Teresa De Keersmaeker, cuyos contenidos pedagógicos multidisciplinarios eran muy parecidos a los de *MUDRA*. Fernand Schirren centra sus enseñanzas en la relación existente entre danza y música, donde el ritmo es el elemento primordial que las une:

²⁷⁵ BEL, Jérôme. «Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje», en *Cuerpos sobre blanco*, Ed. Universidad de Castilla La Mancha y de la Comunidad autónoma de Madrid, Cuenca, 2003, p. 79.

²⁷⁶ El 16 de marzo de 1996 dentro del festival internacional de música contemporánea *Ars Musica* de Bruselas se celebró un coloquio sobre la cultura contemporánea en el Mediterráneo, cuyo título era *La fin des vagues/Het einde van de golven*. El evento fue coordinado y presentado por Daniel Franco en la Biblioteca Solvay de Bruselas. La mayoría de los ponentes y el público asistente que nos encontrábamos allí provenían del mundo de la música, Daniel Franco presentó el coloquio de la siguiente manera: "Voy a presentar este coloquio con unas palabras de Emmanuel Kant en las que describe a los músicos de la siguiente manera: Falta de sensibilidad por parte de los que utilizan la música como soporte de su creación artística, ya que la música se descubre por las orejas, sólo poniéndose tapones eres libre de querer o no, su entrada a tu entorno, cosa que con las otras artes no pasa, con sólo cerrar los ojos o cambiar la mirada es suficiente."

De la misma manera, poco importa que tensiones y descansos sean danzas o música, un mismo motor, el ritmo, engendra y rige los sonidos y los pasos ²⁷⁷.

Bajo estos presupuestos, el bailarín identifica en el sonido producido por el paso que ha ejecutado, medidas de fuerza e intensidad, de la misma manera que el músico lo percibe a través de las percusiones, frotaciones y vibraciones que realiza sobre diferentes instrumentos. Todas las experimentaciones de fuerza, duración, intensidad y velocidad que tanto bailarines como músicos llevan a cabo dentro de la ejecución dancística y musical, constituyen parámetros referenciales donde maniobrar los ajustes y reglajes del ritmo. Bajo estas premisas Anne Teresa De Keersmaecker, coreógrafa y discípula de Fernand Schirren, va a ser la encargada de introducir la importancia y protagonismo del ritmo como sello característico de la danza contemporánea europea de los años 80. Anne Teresa De Keersmaecker, nacida en Bélgica en 1960, recibe una formación musical (Fernand Schirren) y dancística en la escuela de danza contemporánea *MUDRA* de Bruselas.

En 1980 partirá a Nueva York, donde continuará su formación en música y danza. A su regreso a Flandes en 1982 creará su segunda coreografía, *Fase*, que será el precedente para formar su compañía de danza contemporánea *Rosas*. Diez años más tarde, Anne Teresa De Keersmaecker pasará a ser considerada como una de las coreógrafas más importantes del s. XX y en reconocimiento la corona belga le otorgará en 1993 el título de Baronesa De Keersmaecker. Durante este periodo creará *P.A.R.T.S* una escuela superior de danza, y obtendrá la residencia de su compañía *Rosas* dentro del Teatro Nacional *La Monnaie* de Bruselas.

El trabajo coreográfico De Keersmaecker aúna la danza y la música:

La gran aportación de De Keersmaecker consiste en que dinamiza a las relaciones entre la danza y la música ²⁷⁸.

Su preocupación, así como un posible reencuentro con la música, no obedecen a una reconciliación por parte de la danza, sino más bien a generar en la música una necesidad de hacerse tangible a través de la danza y ampliar su utilidad, recordando que una de las principales funciones de la música es que sea bailada. Uno de los ejemplos más representativos del trabajo de Keersmaecker, respecto a su impecable factura rítmica, corresponde a su pieza coreográfica *Fase*. En esta pieza, el compositor Steve Reich y Anne Teresa De Keersmaecker partirán de la simplicidad de las notas musicales y de los pasos dancísticos, para yuxtaponerlos de una manera sincronizada y desajustarlos posteriormente del *tempo* musical y dancístico, generando disonancias musicales y desajustes coreográficos que realmente darán el valor artístico y estético a la pieza.

En *Fase* la coreografía se desarrolla en una única dirección y en ambos sentidos de la misma. Su estructura consta de dos secuencias o bloques principales que se intercalan durante toda la coreografía. En una, su función es la traslación, y, en la otra, permanecer en

²⁷⁷ SCHIRREN, Fernand: *Le Rythme, primordial et souverain*, Ed. Contredanse, Bruxelles, 1996, p. 14.

²⁷⁸ GINOT, Isabell; MICHEL, Marcelle: *La danse au XXe. siecle*, Ed. Larousse, Paris, 2002, p.196.

el sitio mediante medios giros sobre el mismo punto de apoyo. En estas dos secuencias las partes más dinámicas del cuerpo corresponden a la cabeza y los brazos, ya que dirigen los cambios de sentido dentro de los desplazamientos y los medios giros cuando en estos no hay traslación; en cambio, los pies constituyen los apoyos y cambios de peso que van a permitir poder llevar a cabo el giro y la traslación.

Los matices dinámicos utilizados comprenden la cadencia y la suspensión, adquiriendo gran protagonismo en las traslaciones y los giros, con la particularidad de que serán los brazos los que asumirán la mayor maniobrabilidad para que se faciliten dichos matices dentro de la coreografía.

Anne Teresa De Keersmaecker utiliza la repetición como elemento propio de los parámetros minimalistas, y es una, o quizá la principal característica de *Fase*. Por este motivo las bailarinas que la interpretan presentan el mismo género, rol y estrechas aproximaciones entre peso y altura, aspecto que no hace más que remarcar ese carácter repetitivo e idéntico en las cualidades de los movimientos de las bailarinas, permitiendo mayor instrumentalización y precisión en las tensiones de las secuencias coreográficas para que se ajusten o se desajusten en el tiempo exacto. Este aspecto nos recuerda el motivo por el que cada tipo de instrumento musical es elaborado a partir de pesos y medidas, de manera que los resultados que se obtengan de cada uno sean los esperados y se ajusten a la sonoridad que lo caracteriza. Es decir, un piano sonará de una determinada manera por los materiales que lo conforman y por la manera en que se ha construido. Por esa razón la operatividad de crear una pieza musical minimalista con dos pianos corresponderá a la igualdad y uniformidad que se da entre los dos instrumentos para permitir que los desajustes sonoros entre ambos, vuelvan a ajustarse con facilidad. En esta coreografía la propia fisicidad de los bailarines ha sido un presupuesto inicial a la hora de crear esta pieza por lo que acabamos de exponer.

En cuanto al espacio escénico, éste se caracteriza principalmente por la vacuidad de objetos y ausencia del color, haciendo referencia a un suelo y una pared cualquiera pero diáfanos, invitando a que tanto iluminación como el vestuario lo arropen, es decir, todo lo contrario a lo que se espera de un espacio respecto a lo que hay contenido en él.

El vestuario, en la versión cinematográfica de *Fase* (2002), consiste en dos vestidos claros que no buscan el contraste ni con la pared, ni con el suelo. El corte de los vestidos aparece ceñido en el pecho, pero se ensancha a partir de la cintura, lo que genera más volumen a las bailarinas cuando giran, y conlleva que el giro en sí se evidencie más todavía, sobre todo porque, como decíamos al principio, los giros formarán una parte importante de una de las dos secuencias principales de *Fase*.

Completando la descripción del entorno visual de la coreografía, llegamos al elemento que más integra a todos los demás, la iluminación. Su aplicación, en *Fase*, continúa adscribiéndose a lo minimal en cuanto a su carácter repetitivo, se produce una mayor enfatización de la repetición, ya que nos permite observar lo inobservable en la ejecución de los movimientos de las bailarinas a través de las sombras proyectadas, provocadas por la iluminación. La superposición de las sombras sobre la pared del espacio donde las

bailarinas están desarrollando la coreografía, hace que el espectador pueda ver de una manera más contrastada, amplificada y clara, los ajustes de movimiento que progresivamente se van desajustando para conseguir lo que la danza y la música pretenden en esta pieza, es decir, el juego de dos ritmos iguales que se superponen y se separan para juntarse de nuevo a través de dos instrumentos y dos cuerpos que también son concebidos como iguales.

En *Fase*, las notas de los instrumentos que corresponden a la composición musical *Piano Phase* de Steve Reich, sumadas a los sonidos generados por las fricciones de los pasos sobre el suelo y las respiraciones de las bailarinas, constituyen la partitura musical de esta pieza coreográfica. En ella, las disonancias que corresponden a dos pianos que se desajustan y se vuelven a ajustar cobran todo el protagonismo, gracias a la traducción cinética elaborada, con gran maestría, por Anne Teresa De Keersmaeker. Esta coreógrafa retoma para la danza parte de la idea de los presupuestos compositivos de la *Suite*, forma musical que agrupa un conjunto de danzas donde la música y el baile son indisolubles. Con la *Suite* los músicos experimentarán a través de la tangibilidad que los pasos de baile dan a los sonidos, una visión mucho más amplia del movimiento musical. Como muy bien dice Fernand Schirren:

*El verdadero bailarín crea el espacio y la duración, dimensiones y lógicas desconocidas, el genera un mundo que no existe y que no existirá nunca jamás*²⁷⁹.

En 1557 Estienne du Tertre utilizará por primera vez el término *Suite*. Dentro de la Historia de la música la *Suite* corresponde a una de las primeras formas musicales. Aunque, la característica más relevante de esta forma musical era que se servía de un conjunto o sucesión de danzas como eje para desarrollar el movimiento musical, la evolución posterior de la música hacia formas y estructuras más complejas presentará un talante de escisión con respecto a la danza. Esta separación que resulta indisoluble para muchos bailarines, a causa de que el origen primigenio de la utilidad de la música es que sea bailada, generará el inicio de una serie de poderes de la música sobre la danza, hasta que esta última quede relegada a la frivolidad y al entretenimiento. Poco a poco, de una manera generalizada, la danza comenzará a significar para la música: una forma visible de ilustración, decoración y divertimento de la trama sonora.

Si bien la música ha obtenido el reconocimiento de estatus institucional dominante sobre el arte coreográfico, se corresponde entre otros aspectos a que:

En razón a su estructura matemática, su escritura, permanencia y objetividad relativa, la música ha conocido un desarrollo teórico considerable que tristemente jamás ha manifestado la danza, confiriendo al arte musical, un estatus institucional dominante, dominador e incluso hegemónico de cara al arte coreográfico confinado y reducido por las connotaciones socioculturales peyorativas (las bailarinas, el mundo del espectáculo, del placer y de la prostitución) que se le adhieren, y que a pesar de una prodigiosa evolución estética durante los cinco o seis últimos decenios, la danza se encuentra en una posición heterónoma que es casi inevitable, generando una molesta dependencia, injusta y humillante: la danza no tiene ninguna

²⁷⁹ SCHIRREN, Fernand: *Le Rythme, primordial et souverain*, Ed. Contredanse, Bruxelles, 1996, p.220.

*relevancia en el seno del Ministerio de Cultura, es dentro de la Dirección de la Música donde se le destina una Delegación*²⁸⁰.

Si el trabajo unificador de Keersmaeker, entre danza y música, puede parecernos un retorno a ciertos convencionalismos estándares de composición en un espectáculo de danza, dentro del ámbito musical y dancístico, supone más bien una nueva predisposición al diálogo entre estas dos disciplinas casi idénticas, que se redescubren a través de una anclada madurez que ha ido gestándose desde los tiempos de la *Suite* hasta nuestros días. A partir de Keersmaeker la música retoma una parte de su utilidad perdida:

*Dicho de otra manera, toda obra musical sea de cualquier índole posee en germen al menos un eco coreográfico virtual*²⁸¹.

El espectáculo audiovisual de la danza corresponde a un evento simultáneo conducido por una doble temporalización: la de la danza y la de los sonidos o música.

²⁸⁰ BERNARD, Michel: *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris, 2001, p. 15.

²⁸¹ *Op. cit.* p. 193.