



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 19 – JUNIO DE 2009

## “ESTRATEGIAS DEL PIANISTA ACOMPAÑANTE EN UNA CLASE DE BALLET EN LA BARRA”

AUTORÍA <b>ANTONIO BERNAL MERCEDES</b>
TEMÁTICA <b>MÚSICA Y DANZA</b>
ETAPA <b>GRADO SUPERIOR</b>

### Resumen

La relación entre la música y la danza es reconocida desde épocas remotas. La evolución de la música está enlazada de manera muy estrecha con la evolución de la danza.

De acuerdo con numerosos investigadores, históricamente, la danza ha dependido de la música para su estructura y ritmos. Hay una abundante literatura sobre la danza y la música y se han formulado teorías desde las perspectivas de la educación, la sociología, la fenomenología, etc.

### Palabras clave

Plié, tendú, jettés, dégagés, grand battemants, rond de jambe, frappés...

### 1. OBJETIVOS:

- Conocer la terminología técnica de la danza para los pianistas acompañantes y la musical para los profesores/as de danza.
- Concretar las cadencias para los primeros compases que sirven de entrada introductoria a los ejercicios.
- Concretar secuencias armónicas para improvisar un ejercicio determinado.
- Entendimiento de los profesores/as de danza con los pianistas acompañantes y viceversa.
- Indicar las características musicales de cada ejercicio según el movimiento de estos.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 19 – JUNIO DE 2009

- Realizar una relación de piezas apropiadas para cada ejercicio.
- Indicar los géneros musicales más apropiado para cada ejercicio (polka, mazurca, vales...)
- Especificar la velocidad del pulso, relacionando la duración de una figura (negra) con las pulsaciones por minuto (69).
- Nombrar los valores rítmicos de los que está compuesta una pieza para un ejercicio concreto.
- Relacionar los tipos de acentos musicales con los impulsos musculares.
- Numerar piezas en compases binarios y ternarios.
- Buscar diferentes tipos de acompañamiento musical en función del movimiento puesto en juego.
- Uso consciente del pedal de resonancia para intensificar y motivar el impulso en los saltos.

## 2. DINÁMICA Y METODOLOGÍA.

- La metodología debe ser participativa y comunicativa por parte de cada uno de los miembros. Es necesario dividir el grupo en dos subgrupos, por un lado, por los profesores/as de danza, y por otro, por los pianistas acompañantes más la profesora de música. Entre unos y otros se unirán los conocimientos de música y danza con la finalidad de que haya un entendimiento por ambas partes.
- A continuación dividiremos todos los ejercicios de una “clase tipo” de barra para su posterior estudio. Cada uno lo investigará por su cuenta para luego comentarlo en una puesta común.

## 3. EJERCICIOS EN LA BARRA.

### 3.1. Pliés.

Los pliés son siempre suaves, fluidos, sin fin, y legato.

Para un ojo desentrenado, los pliés van abajo y arriba, pero en realidad son un estudio del movimiento opuesto. Si un bailarín deja que su peso se hunda en sus piernas durante el plié, los músculos del muslo se llegarán a ser voluminosos, por el esfuerzo repetido de levantar su peso una y otra vez. Sin embargo si él respira correctamente y piensa en levantar el torso separadamente de las piernas cuando estas se doblan, hará el movimiento físicamente más beneficioso y más fácil.

Es seguro decir que los pliés deben ser razonablemente lentos. Son los primeros, más importantes y más básicos movimientos de la clase, y deben ejecutarse diligentemente. La mayoría de los profesores usan un 3/4 lento para combinaciones de plié. Algunas veces se piden vales lentos,



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 19 – JUNIO DE 2009

pero su estructura “OOM pah pah”, con tempo lento, no le presta al plié la fluidez que debe tener. Los principiantes, sin embargo, necesitan vals lentos, porque la cuenta es más fácil de oír en un vals lento que en un 3/4 lento.

El propósito de los plié es comenzar el proceso de calentamiento y adquisición de técnica y fortaleza, y no expresar emociones. Cuando un bailarín llega al adagio en el centro, su cuerpo debe estar totalmente calentado, preparándole para expresar la motivación que hay detrás de su movimiento.

Un demi – plie utiliza dos cuentas de vals para bajar y otras dos para subir, y el grand plié cuatro y cuatro; los movimientos son lentos, pero la música es viva y enérgica. Hay más sustancia en la estructura rítmica, lo que ayuda a una ejecución más completa del plié con toda la pierna, más que simplemente doblando la rodilla. El ejemplo 65 es uno de los preferidos por la mayoría para los plié.

### 3.2. Tendu.

Los tendus desafían una clasificación de características. Cuando la característica de un paso en particular no puede describirse sucintamente, a menudo lo hace el tempo. De aquí que los tendus lentos con demi – plié sugieren un “andante con moto” – un dos moderato con suave frase repetitiva de octava o bajo Alberti en la mano izquierda, o un vals lento y fluido. No nos debemos olvidar de la dinámica; que el movimiento sea lento no quiere decir que la música sea para dormirse, y falta de energía y contrastes de niveles dinámicos.

Los tendus rápidos con tempo medio sugieren una multitud de diferentes métricas, dependiendo de si las piernas salen en la cuenta o en el “Y”.

### 3.3. Dégagé, jetés glissés.

Dégagés, jetés, y glissés, son desde el punto de vista del acompañante el mismo paso. El término que usa un profesor depende del sistema de danza que estudió.

Estos pasos son un poco más fáciles de definir que los tendus. La acción de la pierna saliendo del cuerpo es siempre enérgica y clara, el regreso es igualmente enérgico, o bien si este acaba en un demi – plié, legato y fundido.



ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 19 – JUNIO DE 2009

Algunos profesores enfatizan las localizaciones de los “afuera y adentro” del paso, en cuyo caso una métrica doble trabaja mejor, porque refleja estas localizaciones. Otros profesores enfatizan diferentes facetas del paso – por ejemplo, pueden querer más de un retroceso, en cuyo caso es mejor una métrica triple, ya que no acentúa el movimiento “afuera”.

A muchos profesores les gusta hacer combinaciones en tempo medio, que permite cierres en turn-out limpios en quinta, inmediatamente seguidas de dieciséis cuentas, unidas al final por dégagés en primera, para enfatizar la velocidad. El cambio de música para estas dieciséis cuentas no solo da energía a los pies y oídos del bailarín, sino también sirve de ayuda al acompañante, que puede tocar la primera sección lo rápido que se pueda.

Las combinaciones de la familia de dégagés pueden comenzar en la cuenta o en “Y” y con una gran variedad de métrica como los tendus.

### 3.4. Rond de jambe a terre.

Los ronds de jambe à terre se llaman normalmente ronds de jambe simplement. Hay otro movimiento de la misma familia, rond de jambe en l’air, que siempre incluye las palabras en l’air

Las localizaciones de pierna y pie en un rond de jambe à terre están definidas, (una perfecta es la forma en D), y el acento musical puede solicitarse en diversas localizaciones.

Normalmente para este tipo de rond de jambe la métrica que define la conducción de la pierna es a tres, pues el movimiento no es rápido, así la redondez inherente de dicho movimiento se resalta con un vals fluido o un ländler suave.

Los ronds de jambe à terre normalmente empiezan de formas diferentes:

- desde primera o quinta posición, de manera que el primer movimiento real de la pierna es “1”; o bien
- desde segunda, normalmente precedida de la voz del profesor “Preparación”. Esto puede confundir al acompañante nuevo, porque teóricamente hay una preparación antes de toda combinación. Pero esta preparación de rond de jambe es única. Durante la cuenta de 4 de



ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 19 – JUNIO DE 2009

introducción, se efectúa un rond de jambe completo de la siguiente forma: el estudiante hace con una pierna fondu, mientras que con la otra realiza tendu al frente, (“5” y “6”); la pierna del fondu se extiende, mientras la del tendu va a segunda (“7”); en “8”, la pierna del tendu completa el rond de jambe preparatorio.

### 3.5. Fondu.

Los fondus son siempre fundidos, suaves, legato y súper controlados, y pueden no parecer tan verticales como, por ejemplo, los grands battements o grands allegros, pero eran y son sin duda unos de los pasos más solicitados en el repertorio de la danza. Idealmente deben ejecutarse suavemente desde la parte más baja del demi – plié, hasta la más alta de demi – pointé. La pierna soporte tiene que sujetar arriba la totalidad del peso, sin ayuda del rebote del salto, de ahí lo importante que es tener el torso correctamente colocado, elevado y subido lo más posible. Por consiguiente es útil reflejar este movimiento en líneas melódicas del pedal. Es aconsejable mantener una línea melódica legato continua, y uso el pedal, al igual que hacen los bailarines con su cuerpo, se pisa el pedal cuando ellos están abajo y lo suelto cuando están arriba.

Algunos profesores empiezan las combinaciones de fondu teniendo las piernas soportes de los estudiantes en tendu en segunda posición antes del “1”

Los fondus pueden hacerse con valeses, barcarolas, algunas zardas y en clases avanzadas, algunos tangos escogidos.

### 3.6. Frappés.

Los frappés son siempre brillantes, chispeantes y staccato. Vera Vokova dijo en cierta ocasión “Los frappés no son nunca aburridos”

Los frappés y la familia de dégagés comparten la misma energía en los pies, pero su estructura rítmica es bastante diferente.

Los dégagés cuando van en métrica doble se ejecutan rítmicamente nivelados, como en el ejemplo siguiente:



Los profesores son a menudo muy específicos con el ritmo de ejecución de los frappés, pidiendo a sus estudiantes que hagan cuatro frappés simples en el ritmo del ejemplo de degagé de arriba, o según el siguiente:



Cuatro dobles frappés que se ven ritmicamente así



El frappé simple o doble es la forma usual de este paso: el triple es bastante raro.

Como la mayoría de las melodías no están escritas para el ritmo de los frappés, el acompañante puede inventarse alguna, o usar piezas cuyas melodías contengan notas donde caigan los acentos del frappé, y resaltarlas con dinámica y pedal en contraste.

Muchos profesores crean sus propias preparaciones, teniendo la pierna que trabaja al lado en tendu, de modo que el movimiento hacia el interior pueda ejecutarse en “Y” antes del “1”.



ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 19 – JUNIO DE 2009

### **3.7. Adagios/Développés.**

La característica de estos movimientos es sostenida, controlada, engañosamente poderosa, suave, alargada, llegando y extendiéndose más allá del cuerpo.

Estos movimientos pueden ser, a menudo, extenuantes para un bailarín en la barra, por la fuerza y energía que requieren. En el centro, la clase se divide, casi siempre, al menos en dos grupos, permitiendo que un grupo descansa mientras otro trabaja. Esto no es el caso de la barra, todos los bailarines hacen todas las combinaciones, sin descanso entre ellas. Por consiguiente aquí se requiere una música fuerte, con sustancia, útil y que mantenga el movimiento, pero siempre legato.

Los adagios están compuestos de un número de determinados de pasos y movimientos, algunos de los cuales son développé, relevé lento, grand rond de jambe en l'air (cuya forma y textura son totalmente diferentes de las de un rond de jambe en l'air "normal"), attitude y arabesque.

Se incluyen también a menudo passés/retires como primeros movimientos del développé. La personalidad de un passé depende de la mini frase de movimiento en la que aparece, en el caso de adagios y développés se requiere la misma característica que el resto de las combinaciones. Tiene también distinta personalidad en el caso de pirouettes.

### **3.8. Rond de jambe en l'air.**

Este paso es un camaleón, como el tendu. Los ronds de jambe en l'air pueden ejecutarse con mucha variedad de formas, dependiendo de lo que quiera resaltar el profesor.

Su forma oval o de lágrima sugiere que son siempre suaves. Pero cuando se efectúan con un tempo rápido y enérgico, con el pie levemente despegado del suelo, hay definido casi un staccato, acabando la acentuación cuando el pie y la pierna se estiran para completar cada uno. Normalmente la pierna en alto realiza un movimiento que nace de la rodilla.



ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 19 – JUNIO DE 2009

Los profesores ocasionalmente comienzan las combinaciones en l`air de la misma forma que las à terre. La diferencia principal consiste que en la última cuenta de introducción de la cuenta de 4, la pierna que trabaja, a menudo va a degagé en segunda y hace un rond de jambe en l`air. Tiene la misma forma que à terre (la letra D), pero se ejecuta con pierna y pie separados del suelo, en distintas alturas, y casi siempre como una parte de una combinación de adagio.

### 3.9. Grand battements.

Estos movimientos, son quizás los pasos más espectaculares en la barra, a menudo provocando una admiración de la audiencia en una exhibición. La verticalidad es mucho más evidente en los grands battements, la altura del movimiento, así como la potencia necesaria para llevar la pierna a su altura deben estar reflejada en la estructura musical y en la dinámica. Las líneas melódicas y los tonos conductores en octavas en el bajo, que conducen a los picos del movimiento, son muy útiles para el bailarín.

+ Grand battements con la pierna subiendo en la cuenta:

Para esta clase de combinación se recomiendan las marchas de doble métrica y valeses con picos y valles muy señalados.

Para los grands battements en tres cuentas son adecuadas las polonesas, no mazurcas – como a menudo se piden. La pierna va arriba en el primer batido de la barra, desciende a tendu en el segundo y cierra en quinta en el tercero.

+ Grand battements con la pierna subiendo en “Y”:

Casi todas las marchas 6/8 trabajan bien con esta combinación. También algunas pocas con métrica doble, dependiendo de los acentos melódicos.

La característica de esta combinación y la anterior es siempre amplia, con volumen, enérgica y radiante.



ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 19 – JUNIO DE 2009

### 3.10. Estiramientos.

El estiramiento es la única combinación de final de barra, porque las demás son personales de cada profesor.

La característica del estiramiento es autodidacta. Otros adjetivos aplicables son suave y extensor. Para los bailarines que no tienen soltura en las articulaciones de las caderas, y/o tendones traseros de la rodilla, otro adjetivo sería *agotador*, pero esto no debería reflejarse en la música.

Para las combinaciones de adagio no es necesario un ímpetu rítmico para elevar la pierna o el cuerpo, es aconsejable usar los adagios con estructuras rítmicas fluidas y con una dinámica relativamente sosegada. Algunos bailarines con articulaciones de caderas sueltas, pueden a menudo dolerse al efectuar estiramientos, así que una atmósfera serena y tranquila, generada por la música, es siempre muy apreciada.

## 4. BIBLIOGRAFÍA.

- Duncan, I. (2002). *Arte y danza y otros escritos*. Ed Akal
- Duato, N. (2005). *El placer de la danza*. Ed Síntesis.

### Autoría

---

- Nombre y Apellidos: Antonio Bernal Mercedes
- Centro, localidad, provincia: Cádiz, Cádiz
- E-mail: momuaso@yahoo.es