

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**Aproximación a la creación musical improvisada a partir de la colaboración con
la danza contemporánea**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

AUTOR

Fernando David Salazar Livia

ASESOR

Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha

Lima, 2020

RESUMEN

Recurriendo a la práctica en investigación en artes conocida como *investigación desde la práctica*, esta investigación aborda cómo se ha creado la música para la muestra final de la promoción de danza contemporánea 8 en el ciclo 2018-2, partiendo de la convivencia en sesiones de clase prácticas con el músico investigador, donde participaba desde la improvisación musical. La tesis propone un primer acercamiento a querer sistematizar herramientas que permitan el diálogo interdisciplinario entre música y danza. De esta manera, el material puede ser fuente bibliográfica para generar más líneas de investigación, viendo una necesidad dentro del contexto de la PUCP para facilitar el trabajo entre las especialidades de la Facultad de Artes Escénicas. A través de la revisión del material recolectado, tanto de la bibliografía consultada como de la parte práctica, se describe la música generada en las sesiones y en la muestra final, además de una reflexión del proceso de creación, sistematizando las herramientas que permitieron la realización del proyecto.

PALABRAS CLAVE: improvisación musical, danza contemporánea, proceso creativo, interdisciplinariedad, investigación desde la práctica.

SUMMARY

Drawing on practice in arts research known as practice as research, this research addresses how music has been created for the final exhibition of the promotion of contemporary dance 8 in the 2018-2 cycle, based on coexistence in class sessions practices with the research musician, where he participated from musical improvisation. The thesis proposes a first approach to systematize tools that allow interdisciplinary dialogue between music and dance. In this way, the material can be a bibliographic source to generate more lines of research, seeing a need within the context of the PUCP to facilitate work among the specialties of the Faculty of Performing Arts. Through the review of the material collected, both from the consulted bibliography and the practical part, the music generated in the sessions and in the final sample is described, in addition to a reflection of the creation process, systematizing the tools that allowed the realization of the project.

KEY WORDS: music improvisation, contemporary dance, creative process, interdisciplinarity, practice as research

AGRADECIMIENTOS

A la promoción de danza contemporánea de 4to año en el ciclo 2018-2, por el tiempo compartido en el proyecto de investigación.

A Jorge Pablo y Francisco Serrano, por invitarme a acompañarlos a musicalizar en vivo mi primera muestra final de Cuerpos que Mueven.

A Bertrand, por su asesoría en este trabajo de investigación.

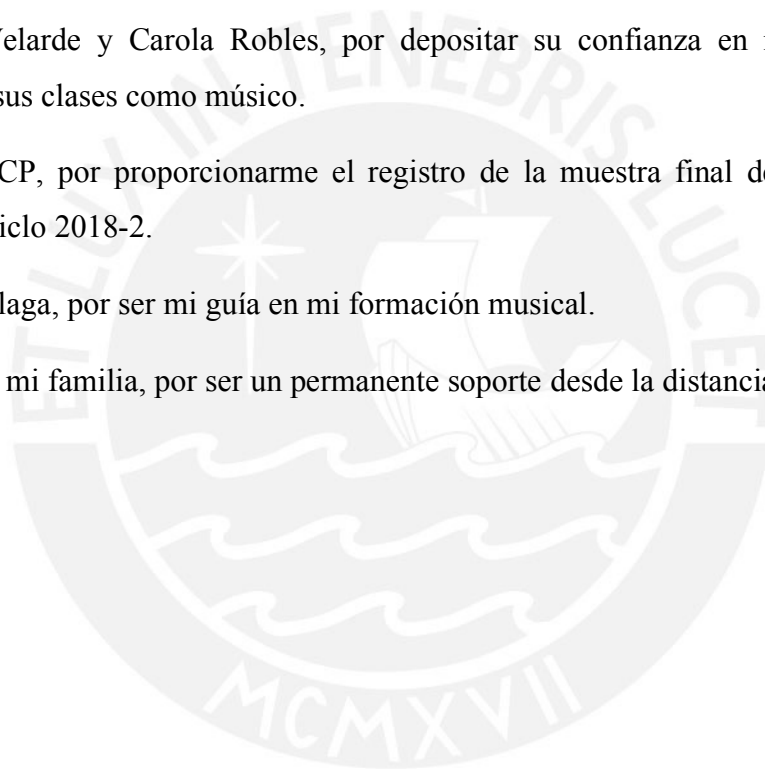
A los colectivos Torrentes y Palomas, por permitirme conocer la danza desde su valiosa amistad.

A Cristina Velarde y Carola Robles, por depositar su confianza en mí para poder participar en sus clases como músico.

A Danza PUCP, por proporcionarme el registro de la muestra final de Cuerpos que Mueven del ciclo 2018-2.

A Alonso Málaga, por ser mi guía en mi formación musical.

Finalmente, a mi familia, por ser un permanente soporte desde la distancia.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
MOTIVACIÓN PERSONAL.....	7
JUSTIFICACIÓN	8
PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.....	9
1. Preguntas de investigación	9
2. Objetivos	9
3. Metodología	9
ESTADO DEL ARTE	11
GLOSARIO DE TÉRMINOS	14
CAPÍTULO 1. CONTEXTO Y ORGANIZACIÓN DEL PROYECTO	16
1.1. Contexto del proyecto e integrantes	16
1.1.1. La vía: trabajo artístico interdisciplinario en horarios académicos... 16	
1.1.2. Sin música, con música grabada y música en vivo en danza contemporánea	17
1.1.3. Sobre la percepción de la danza contemporánea	18
1.1.4. Integrantes del proyecto	18
1.2. Metodología del proceso creativo	19
1.2.1. Improvisación musical como medio de creación	19
1.2.2. Organización del proceso creativo	21
1.2.3. Organización de las sesiones	22
1.3. Descripción de la muestra final	23
1.3.1. Estructura de la pieza	23
CAPÍTULO 2. PROCESO DE CREACIÓN MUSICAL: INSTRUMENTACIÓN Y DINÁMICAS DE IMPROVISACIÓN	27
2.1. Equipo logístico	27
2.2. Disposición espacial	28
2.2.1. Disposición espacial en las sesiones de clase	28

2.2.2. Disposición espacial en la muestra final	29
2.3. Proceso de creación musical	30
2.3.1. Puntos a tener en consideración.....	30
2.3.2. Descripción de la música trabajada en clase	31
Sesión 1	31
Sesión 2	34
Sesión 3	36
Sesión 4	40
Sesión 5	43
Sesión 6	47
Sesión 7.....	49
Sesión 8	54
Sesión 9	56
Sesión 10	59
2.3.3. Descripción de la música para la muestra final	68
Introducción de cinco bailarinas en silencio	68
1ra escena	69
2da escena	71
3ra escena	72
4ta escena	74
5ta escena	75
6ta escena	77
7ma escena	78
8va escena	80
CAPÍTULO 3. REFLEXIÓN DESDE LA EXPERIENCIA: HACIA EL DESARROLLO DE ESTRATEGIAS PARA EL TRABAJO EN CONJUNTO CON DANZA Y MÚSICA	82
3.1. Sobre el proceso de creación	82
3.2. Sobre la muestra final	83
3.3. Recomendaciones para músicos: sistematización de herramientas de trabajo.....	84

3.3.1. Delimitar información del contenido musical	84
3.3.2. Entrenamiento rítmico	85
3.3.3. Expandir el enfoque de tu instrumento musical	85
3.3.4. Tener repertorio preparado	85
3.3.5. <i>Mickey mousing</i>: representación del movimiento en sonido	86
3.3.6. <i>Lead sheet</i>: el movimiento como rol melódico	86
3.3.7. Pensar en la musicalidad de los bailarines	87
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	91
ANEXOS	93



INTRODUCCIÓN

La improvisación está presente en la práctica en artes escénicas, estando en una constante investigación disciplinaria e interdisciplinaria. Estimular la facultad creativa del artista para la improvisación es importante para generar metodologías de enseñanza y de creación musical y escénica. Dentro del estudio en música, las fuentes de estímulo creativo para la improvisación se han extendido a las partituras gráficas (ejemplo la obra *Treatise* de Cornelius Cardew) y textuales (las composiciones de 1960 de La Monte Young).

Como estudiante de pregrado en FARES, estoy en constante contacto, además de músicos, con bailarines, actores, creadores y gestores escénicos. Desde el año 2017 llevo participando en proyectos interdisciplinarios como músico y *performer*, principalmente en proyectos donde la danza y la música improvisan desde un constante diálogo. Puestas en escena que se llevan a cabo desde ese lugar son recientes en la universidad, teniendo la oportunidad de hacer música para danza en un contexto académico.

La presente investigación está enfocada en observar y analizar el proceso de improvisación musical en las clases de Danza Contemporánea 8 de la malla curricular de pregrado de Danza PUCP, comprendidas entre octubre y diciembre del 2018, culminando en la muestra final de la especialidad de danza “Cuerpos que Mueven”. En esta investigación se encontrarán el análisis y explicación del producto musical para el montaje escénico, el proceso creativo en los horarios académicos y el contexto en los cuales se desarrollaron.

Para el desarrollo de la investigación, se recurre a la propuesta en las artes conocida como “práctica como investigación”, la cual no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación (Borgdorff, 2010:6-7). Es pertinente aclarar que el campo de estudio se desarrolló en el horario académico del curso de danza contemporánea 8 en el ciclo 2018-2 dentro de la malla de pregrado de la especialidad de danza, con la participación activa del autor de la investigación.

MOTIVACIÓN PERSONAL

La presente investigación surge de reflexiones durante el ciclo 2017-2, en el curso de danza contemporánea 10, respecto al aporte que doy como músico en el proceso creativo para generar un producto escénico. Sin ninguna composición musical previa, estuve ligado a un constante diálogo con los bailarines, donde la mirada, la improvisación y el juego eran parte de las sesiones de clase. Este espacio fue mi primera experiencia de crear música desde lo que la danza me ofrecía como estímulo.

De manera simultánea, estas reflexiones se dan en un periodo en el que me involucro con proyectos interdisciplinarios en FARES, participando desde la música y el movimiento en sus procesos creativos. Involucrarme en estos proyectos me han permitido entablar vínculos con muchos estudiantes de la facultad y maestras de danza.

A la par de estas reflexiones, durante el ciclo 2018-1 formo parte del ensamble-proyecto de Creación Colectiva, donde partimos de ejercicios de improvisación para generar un repertorio original. Los estímulos visuales, la escucha profunda al otro y a sí mismo son recursos identificados en ese espacio, revelándome una perspectiva diferente para generar repertorio musical.

Generar espacios dentro de la facultad que permitan la articulación entre los estudiantes de diferentes especialidades lo considero necesario. Un ejemplo de ello fue el Taller de Incorporación Rítmica llevado a cabo en los ciclos 2018-0 y 2018-1, el cual tuve la oportunidad de co-dirigir, recibiendo estudiantes de todas las especialidades en un espacio de aprendizaje y exploración colectiva.

JUSTIFICACIÓN

En el año 2013, la PUCP creó la primera Facultad de Artes Escénicas, como una respuesta a la necesidad de profesionalizar la labor de músicos, bailarines, actores y gestores en las artes escénicas en el Perú. Este espacio de encuentro e intercambio entre alumnos y profesionales es potente para gestar proyectos escénicos, para poder fomentar nuestra libertad creativa. Es así que desde el año 2017 llevo participando en proyectos interdisciplinarios dentro de la facultad, llevándome a trabajar parcialmente dentro de la Especialidad de Danza como músico improvisador.

La labor que realizo en la Especialidad de Danza es nueva, tanto para las profesoras y estudiantes, al ser probablemente el único músico que trabaja con improvisación musical en cursos prácticos de su malla, habiéndome involucrado como músico participante en los cursos de Danza Contemporánea 8 y 10, Tendencias en Danza Contemporánea y el Grupo de Investigación en Danza, Cuerpo y Escena (DCE), reconocido por el Vicerrectorado de investigación de la PUCP en el año 2017.

Esta investigación espera estimular el interés de los músicos a involucrarse en procesos creativos interdisciplinarios, donde la improvisación y el juego colectivo son necesarios para generar piezas escénicas. El contenido musical recolectado y analizado espera ser fuente básica o auxiliar para todo músico interesado en usar la música para contextos interdisciplinarios en las artes escénicas.

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1. Pregunta de investigación

¿Cómo se construye la música para danza contemporánea a través de la improvisación musical?

Preguntas secundarias

- ¿Qué factores del proceso creativo con el grupo de danza contemporánea 8 llevaron a la creación de la música propuesta?
- ¿Cómo ha aportado la experiencia en el curso práctico de danza contemporánea 8 con relación al desarrollo de estrategias para el trabajo artístico multidisciplinario de danza y música?

2. Objetivos

a) Principal

Explicar cómo se ha construido la música para la danza contemporánea a través de la improvisación en el caso presentado.

b) Secundarios

- Identificar los factores que permitieron crear la música presentada.
- Reflexionar sobre el aporte de la experiencia en el curso práctico de danza contemporánea 8 con relación al desarrollo de estrategias para el trabajo multidisciplinario artístico.

3. Metodología

Para una mejor comprensión de la investigación, el estudio opta por analizar la información teórica y práctica por separado.

a. Teórica

- Revisión documental de la literatura ya existente respecto a los conceptos base.
- Análisis de la bitácora de los procesos creativos llevados a cabo en los horarios académicos de danza contemporánea 8.

b. Práctica

- Revisión del registro audiovisual del proceso creativo y la puesta en escena.
- Ejercicio reflexivo sobre el proceso y las evidencias de este.



ESTADO DEL ARTE

Sobre la investigación en las artes

El término más explícito de todos es *práctica como investigación*, ya que expresa el entrelazamiento directo de investigación y práctica. La AHRC (Arts and humanities research council) prefiere el término investigación guiada por la-práctica, para denotar que la investigación está centrada en la práctica. Borgdorff hace una distinción entre investigación sobre las artes, investigación para las artes e investigación en las artes.

Investigación sobre las artes: se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica.

Investigación para las artes: El arte no es el objeto de investigación, sino su objetivo.

Investigación en las artes: No asume la separación sujeto-objeto. No hay ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística.

Borgdorff sostiene que “después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de, la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final.” (Borfdoff 2006)

En el contexto de FARES, están egresando licenciados con tesis de investigación desde la práctica, como son los casos de las tesis “Aportes del proceso de creación interdisciplinaria “Líneas” a la construcción de vínculos interpersonales entre los estudiantes participantes” por Luis Vizcarra (2018) y "El desarrollo del vínculo entre sujetos en estado de exploración como punto de partida y motor para el desarrollo del vínculo entre personajes" por Sebastián Ramos y Diego Pérez (2018).

Improvisación musical

Se puede hablar de improvisación desde muchas perspectivas. La existencia del libro “Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies” (Lewis and Piekut 2016) es una prueba de visibilizar la pluralidad del término. La improvisación musical y en las artes escénicas en general, tienen la particularidad donde el proceso real de producción artística coincide con el producto artístico percibido por el público (Bertinetto 2018:287)

El aprendizaje de la improvisación musical como parte de la práctica académica está presente con el trabajo de Hal Crook, quien ha diseñado una metodología para el estudio

de improvisación con su libro “How to improvise”, actualmente compartido en Berklee College of Music. Este ofrece una guía en un contexto de jazz, donde el trabajo del ritmo y la armonía son parte del proceso de aprendizaje. El libro *Free play* nos da una perspectiva de cómo sucede el proceso creativo al momento de ejecutar una improvisación, enfatizando el juego como parte de. “¿Cómo se aprende a improvisar? La única respuesta es otra pregunta ¿Qué nos lo impide?” (Nachmanovitch 2015:23).

Dentro de la práctica musical contemporánea está la improvisación libre, caracterizada por la exploración del sonido en su esencia, permitiendo ruidos, disonancias y la creación de los *instrumentos preparados*. Esta práctica fue impulsada por músicos como Derek Bailey, Tony Oxley, Evan Parker y Ornette Coleman, músicos jazzistas y experimentales. La improvisación libre puede ser tocada por músicos de cualquier edad y capacidades musicales, y es la acumulación de identidades musicales de todos los participantes lo que da la realización de la música. (Niknafs 2013:32).

Multidisciplinariedad e interdisciplinariedad

La creación de música desde la danza presenta un punto de encuentro entre dos disciplinas. Hay que tener claro si nos estamos refiriendo a multidisciplinariedad o interdisciplinariedad.

“Se entiende por interdisciplina aquella actividad que para su desarrollo involucra investigadores, profesores y alumnos de diversas especialidades, integrados en un equipo que busca un fin común, y que al final del proceso logra una visión plural de un hecho o problema, de la cual se derivan resultados más envolventes, evitando la obtención de datos dispersos o fragmentados”. (Téllez García 2013:34).

En la revista Luna Azul de la Universidad de Caldas (31), Yesid Carvajal redacta en el artículo “Interdisciplinariedad: desafío para la educación superior y la investigación” la necesidad del trabajo en equipo para atender problemas globales (crisis del agua, cambio climático, etc) desde la interdisciplinariedad. En el artículo recoge definiciones de otros autores, destacando la de Posada. Él define la interdisciplinariedad como el segundo nivel de integración disciplinar, en el cual la cooperación entre disciplinas conlleva interacciones reales; es decir, reciprocidad en los intercambios y, por consiguiente, un enriquecimiento mutuo. En consecuencia, se logra una transformación de conceptos, metodologías de investigación y de enseñanza. La transdisciplinariedad ocupa una etapa más alta de la interdisciplinariedad, donde no hay fronteras sólidas entre las disciplinas.

En la multidisciplinariedad, por otro lado, no hay integración. Se conservan los métodos y modelos propios de las disciplinas, sin llegar a haber interacción e intercambio entre las disciplinas trabajadas en conjunto.

Trabajos profesionales de música y danza

A lo largo del siglo XIX, eran comunes las colaboraciones entre coreógrafos y compositores. Uno de los casos es el trabajo en conjunto de Pyotr Ilyich Tchaikovsky y Marius Petipa. Petipa fue coreógrafo y maestro de danza en la corte imperial rusa. La obra de Tchaikovsky está ligada a la obra coreográfica de Petipa. Los arreglos musicales estuvieron bajo la dirección del coreógrafo para que la música se acoplara a la danza. (Pineda 2013:219).

A partir del siglo XX, otro caso es el trabajo entre el compositor Igor Stravinsky y el coreógrafo Nijinsky en el ballet *La consagración de la primavera*. Nijinsky consideró que ambas disciplinas podrían confluír sin depender el uno del otro, diferente al caso de Petipa y Tchaikovsky, donde Petipa sometió la música de Tchaikovsky a su trabajo. Nijinsky encontró al ritmo como el nexo entre la coreografía y la partitura musical.

Esta perspectiva de ver al ritmo como vínculo entre la coreografía y música, es potenciada por la obra pedagógica de Fernand Schirren, percusionista y compositor, quien fue profesor en MUDRA, escuela multidisciplinar para la danza, entre los años 1970 y 1988 en Bélgica. Él centra sus enseñanzas en la relación existente entre danza y música, donde el ritmo es el elemento primordial que los une. (Pineda 2013:221)

Una de sus alumnas, Anne Teresa De Keersmaeker, extiende esta idea en su obra coreográfica *Fase*, usando la música *Piano Phase* de Steve Reich para la composición coreográfica. El carácter minimalista de la música, por el recurso mínimo de notas y armonía, enfatiza el trabajo rítmico con el desfase progresivo que ocurre con las líneas melódicas, generando el efecto de *phase*. La elección de Keersmaeker en usar esta música, fue principalmente porque es una obra creada desde la exploración rítmica.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Beat: también llamado pulso. Es la figura constante que marca la velocidad del tema.

Bicordio: ejecución de dos notas en simultáneo.

Circuito: ejecución de secuencias de manera consecutiva en diferentes grupos de bailarines.

Contenido musical: herramienta propuesta para esta investigación, el cual engloba información armónica, melódica y rítmica, desde donde se crea la improvisación.

Chord Melody: trabajo de guitarra en formato solista, ejerciendo roles armónicos y melódicos en simultáneo.

Cue: señal o aviso para pasar a la siguiente acción o momento.

Danza contemporánea: disciplina artística que se funda desde la investigación desde el cuerpo en movimiento y en relación, aperturando múltiples vías de estudio y cuestionamientos en torno a él.

Delay: Efecto que genera repeticiones en el sonido ejecutado.

Diseño espacial: desplazamientos de los bailarines en el espacio durante la coreografía.

Disposición espacial: lugar donde están ubicados los bailarines.

EDM: conjunto de géneros de música de baile electrónica, que comprende el house, techno, trance, dance pop, entre otros.

Espacio: lugar donde los cuerpos se relacionan desde su presencia y movimiento.

Film scoring: disciplina dedicada a la composición de música para películas.

Funk: género musical que surgió en la década de 1960 a partir de la fusión desarrollada por artistas afroamericanos de soul, R&B, jazz y música latina. Se caracteriza por el protagonismo que le dan a la sección rítmica, por lo general repitiendo una sección sobre un único acorde, entrelazando ritmos.

Hits: ataques obligados de carácter intenso, que se dan al unísono en un contexto musical.

Kaossilator: sintetizador dinámico que funciona desde la oscilación en una pantalla táctil. Posee un banco de 100 sonidos.

Lead sheet: Partitura que contiene la melodía y armonía de un tema. Si el tema tiene letra, éste también va incluido.

Loop: sonido o grupo de sonidos que se repiten permanentemente.

Mickey mousing: técnica de música para películas, donde el sonido refleja el carácter de las acciones que suceden en video.

Riff: frase hecha en guitarra dentro del género del rock, caracterizada por su nivel de distorsión, simpleza y rítmica.

Secuencia: frase de movimiento usado en el entrenamiento en danza contemporánea

Shape: dibujos de acordes en el mástil de guitarra.

Slap: técnica de bajo eléctrico donde se golpea la cuerda desde una acción efectiva con el pulgar.

Sustain: prolongación de la duración del sonido.

Tarola: también llamado caja. Instrumento que forma parte de un kit de batería estándar.

Tempo: velocidad con la que se ejecuta la música.

Voicing: distribución creativa de las notas del acorde en diferentes alturas.

CAPÍTULO 1

CONTEXTO Y ORGANIZACIÓN DEL PROYECTO

En el presente capítulo se explicará el contexto donde se desarrolló la investigación, mencionando el equipo de trabajo, los requerimientos logísticos, la organización de las sesiones de trabajo y la descripción del producto final.

1.1 Contexto e integrantes del proyecto

“Cuerpos que mueven” es la muestra final que produce la Especialidad de Danza de la PUCP a fin de año. En ella, los alumnos muestran lo trabajado en sus clases prácticas a lo largo del ciclo. Es un lugar de convergencia entre muestras de danza clásica y contemporánea, presentado en distintos formatos de acuerdo a la cantidad de alumnos inscritos por clase. Las muestras son una aproximación a un proceso de creación artístico. Es decir, usan las herramientas trabajadas en clase en la creación coreográfica para llevarlas a escena, sin que el fin de la clase sea la presentación misma. Es una forma de evidenciar el proceso individual y colectivo de la clase. Las presentaciones optan por usar música grabada en su totalidad.

Las sesiones de clase y creación se gestaron desde el contexto universitario de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, debido a que el proceso se llevó a cabo en sus instalaciones y que el equipo de trabajo forma parte de diferentes unidades académicas de la universidad.

1.1.1. La vía: trabajo artístico interdisciplinario en horarios académicos

La Facultad de Artes Escénicas es un punto de convergencia entre músicos, actores, bailarines y gestores escénicos. Esto es oportunidad de generar proyectos que permitan el diálogo entre las diferentes disciplinas que integran la facultad. Pero para que un equipo humano decida juntarse y ejecutar un proceso de creación, primero deben permitirse interactuar y conocerse el uno al otro, para que desde ese vínculo se generen propuestas que lleven a la creación artística.

Considero que una de las mejores vías para entablar vínculos dentro de la facultad es que los estudiantes participen en clases prácticas de otras especialidades. El horario establecido hará una permanente interacción semanal entre los estudiantes a lo largo del ciclo. Trabajar desde la práctica artística es conocerse desde la especialidad del otro, entablando diálogos a partir de ese encuentro. Desde esta idea, empiezo a formar parte de

clases de danza contemporánea como músico improvisador. Esto involucra conocer al grupo desde su clase práctica, la cual la realizan todos los ciclos, creciendo individual y colectivamente. Entrar en ese contexto no es solo conocer a los estudiantes participantes, sino a las docentes que guían las sesiones de trabajo, estando de cerca a sus métodos de enseñanza y cómo los estudiantes responden a la información compartida. Desde el otro lado, las estudiantes y la docente conocen de cerca al músico, permitiendo transformar sus sistemas de creencias respecto a la labor del músico y las posibilidades que pueden haber de trabajar con música.

1.1.2. Sin música, con música grabada y música en vivo en danza contemporánea

La danza contemporánea se funda desde múltiples líneas de investigación del movimiento, argumentando que hay más de una manera en que el cuerpo puede moverse y conocerse desde ese lugar. Esto requiere de un permanente trabajo consciente, al tratarse de una disciplina que involucra la investigación desde la práctica de movimiento. Para ayudar al bailarín y al grupo a entrar en ese estado de exploración, el docente opta por no usar música, permitiendo que los estudiantes se mueven desde el silencio. La música podría aparecer como no en una sesión de clase.

Dentro del contexto de la especialidad de Danza PUCP, se acostumbra usar música grabada para diferentes momentos de las sesiones. La música puede ser propuesta por el docente o el/los alumnos(s) de clase. Las secuencias de movimiento que se trabajan en danza contemporánea no están vinculadas a algún estilo específico de danza, por lo que diferentes géneros y estilos musicales pueden funcionar en la práctica, desde el pop, reggaetón y música clásica. Al usar música, el grupo está ligado al *tempo*, y la energía con la que van a ejecutar las secuencias pueden estar vinculadas a las dinámicas del tema musical. El sonido grabado limita la interacción entre música y danza, mientras los bailarines pueden estar respondiendo a la música, la música no puede responder a la danza sin músicos (Fogelsanger & Afanador, 2017)

La experiencia con música en vivo sigue siendo reciente para la especialidad de danza. De las veces en que me permití participar en cursos de danza contemporánea, estuve acompañado hasta con dos músicos. A parte de nosotros, no hay registro de que otros músicos se involucren en clases prácticas de la especialidad de danza. Al tratarse de una práctica nueva en nuestro contexto, los involucrados (músicos, bailarines y docentes) están abiertos al diálogo antes, durante y después de las sesiones de clase, para que el

trabajo colectivo en clase pueda funcionar y continuar la línea de trabajo entre ambas disciplinas.

1.1.3 Sobre la percepción de la danza contemporánea

El título de la investigación aclara que se trata de creación musical en colaboración con la danza contemporánea. En el contexto de la investigación y el de experiencias similares anteriores, la música se genera desde secuencias de movimiento ya establecidas. Éstas secuencias evolucionan a lo largo del ciclo, desde la asesoría de la docente y la retroalimentación del grupo. Trabajar desde lo que las bailarinas proponen en su movimiento involucra percibir sus movimientos como unidad, para que desde ese lugar se proponga musicalmente lo que me sugiere esta unidad. La percepción involucra identificar la musicalidad implícita de la danza en sus pasos, respiración, diseño espacial, velocidades y flujo, como parte de los factores que involucran esta unidad. Puede darse el caso donde hay dos bailarinas en escena, quienes empiezan su coreografía inclinando su cabeza hacia adelante a la vez. Esta única acción parece bastante simple, pero lo que se debe tener en cuenta no es solo lo que sucede en la cabeza, sino cómo repercute la información en sus cuerpos, la velocidad con la que lo hacen y en dónde están situadas en el escenario, además de considerar si es que sus miradas se cruzan o solo miran al vacío. Todo este contenido es la unidad a tener en cuenta, para que la música propuesta tenga esa carga expresiva en diálogo con las bailarinas

El pedagogo y compositor musical Murray Schafer habla sobre experiencias de medios múltiples, como entrenamiento y sensibilización de los sentidos del músico. Son los sentidos los que nos dan información acerca del mundo exterior y el bienestar de nuestro propio cuerpo (Schafer, 1933).

1.1.4 Integrantes del proyecto de creación

El proceso de creación fue compuesto por el músico investigador participante, la docente del curso y los estudiantes matriculados en el curso de danza contemporánea 8. En este apartado, se hará una breve presentación de los participantes involucrados y su participación en el proceso.

Fernando Salazar Livia

Músico formado en la Especialidad de Música de la PUCP e investigador participante del proyecto de creación. Lleva participando en proyectos con danza desde el año 2017,

usando la improvisación como pilar en su ejecución. A partir de su experiencia en diferentes proyectos, surge la necesidad de registrar y sistematizar las herramientas exploradas como músico improvisador en sesiones de clases prácticas de danza contemporánea. Como investigador, permite que la construcción del conocimiento sea tanto individual como colaborativa.

Carola Robles

Bailarina y docente de la Especialidad de Danza de la PUCP. Su rol en el proyecto es de guía de las sesiones de clase y coreógrafa. En su participación, permite estrategias que vinculen al músico con los bailarines de clase durante el proceso de creación.

Promoción de danza contemporánea 8

Conformado por el grupo de estudiantes matriculados en el curso de danza contemporánea 8. En el proceso participan como bailarines intérpretes y son parte de la construcción del conocimiento desde la reflexión del trabajo de danza y música. Para la presente investigación se optó por mantener anónimos a los estudiantes participantes.

1.2. Metodología del proceso creativo

La investigación tiene como base el trabajo de la improvisación musical como medio de creación, término atravesado por la interacción con la disciplina de la danza de la cual consta el proyecto. Esto está acompañado de la organización de las diferentes etapas de la que el proceso se verá constituido. La sistematización del proyecto estuvo ligada al proceso llevado a cabo en el ciclo académico del curso de danza contemporánea.

1.2.1. Improvisación musical como medio de creación

La base metodológica del proyecto de tesis se sustentó en la improvisación musical. La improvisación es parte fundamental de la formación profesional del músico intérprete popular, por lo que en este apartado se tratarán múltiples formas de improvisación para la creación.

Jazz

La improvisación musical se da en un contexto de ensamble o solista, donde la composición demanda que el músico ejecute un solo sobre todo el tema o sobre una sección específica. La improvisación está ligada a la armonía propuesta (si es que la hubiera), para que el músico desarrolle su solo y puedan continuar con la estructura del

tema. Durante la ejecución del solo, los músicos acompañantes están en permanente diálogo para poder direccionar en conjunto la efectividad de la improvisación solista. La banda permanece en estado de creación, ensamblando secciones del solo en el momento. Lo redactado es un contexto habitual de la práctica de improvisación en la formación musical profesional.

Partituras gráficas y textuales

Por otro lado, está la creación desde la improvisación a partir del trabajo creativo con sonidos y ruidos. A inicios del siglo XIX, el movimiento de música futurista trajo con ello tratar al ruido como elemento musical. Aparecieron “compositores de ruidos” como Luigi Russolo y Francesco Balilla, destacando el primero por su invención en instrumentos de ruidos, además de clasificar los diferentes ruidos que identificaba. Esta perspectiva abrió posibilidades a compositores posteriores, cuestionando la misma partitura, lo que llevó a la expansión de partituras que consistían en grafías musicales y textos, soportes alejados de parecer una partitura musical. “Ante este nuevo tipo de notación musical, el ejecutante debe de poner en juego toda su imaginación creadora puesto que la obra le otorga una gran libertad de interpretación, a tal grado que ciertas obras exigen que no haya ensayos antes de la ejecución para evitar, hasta donde es posible, un aprendizaje o condicionamiento previos por parte del ejecutante” (Lavista, 1971:19).

Free jazz

Pensar en el extremo sobre la creación desde la improvisación es pensar en el free jazz. En este contexto, los sonidos están en permanente inestabilidad, generando extrañeza para el espectador quien no está familiarizado con esta manifestación artística. Para los músicos ejecutantes, se trata de la tensión entre certidumbre e incertidumbre, de mantener la música “en movimiento”, de manera que se corresponda con sus valores estéticos. (Figueroa-Dreher, 2011: 514).

La particularidad del proyecto de investigación es que no hay una composición o tema preestablecido. Todo es generado en el momento, desde el presente. Al ser solo un músico presente, demanda ser una banda completa en un solo músico, permitiendo explorar todas mis posibilidades como improvisador para que el diálogo de música y danza sea efectivo en el proceso de creación y en la puesta en escena. El arte de improvisación es el desafío musical último, demandando toda la maestría musical en todo el momento del acto (Crook 1993). Esto involucra ejecutar los roles rítmicos, armónicos y melódicos que un ensamble

asume. Por otro lado, la improvisación en este contexto es una *composición en vivo*, al generar secciones que el oído pueda distinguir, melodías que son creadas y variadas en el momento, con acordes que sugieren momentos de tensión, resolución, consonancia y disonancia. La creación de lo mencionado involucra tener todas las herramientas aprendidas desde el inicio de la carrera universitaria presentes, para estar preparado a utilizar lo que el momento me sugiera realizar. Además, el entrenamiento de la escucha y mirada han sido importantes para permitirme vincularme con los estudiantes en entrenamiento durante las sesiones.

1.2.2. Organización del proceso creativo

Se identificaron tres momentos dentro del trabajo de investigación, las cuales no corresponden a orden cronológico, porque eran intercambiables durante el proceso del proyecto.

Exploración sonora a partir del trabajo de movimiento

Es el momento que abarca casi todo el proceso de creación. En él, el músico participante creaba espontáneamente a partir de lo que el movimiento de los estudiantes le sugería. Es un momento de constante prueba, de familiarizarse con las secuencias, el diseño espacial y a la vez, que los estudiantes y la docente se familiaricen con lo que el músico proponía, para que de tal forma se pudiera delimitar la información sonora para usarla en la muestra final.

Observación activa: percepción y anotaciones en bitácora

En este capítulo, se hizo mención que en las sesiones de danza contemporánea puede haber cómo no puede haber música, en relación al carácter de la sesión. Durante el proceso, hubo sesiones donde la música no se manifestaba, por lo que estos espacios funcionaron para estar presente como observador activo. Desde ese lugar, se implementó el trazo a mano como vía de registro del movimiento como una segunda bitácora, permitiendo dibujar, rayar y escribir lo que el movimiento me sugería desde un soporte plástico. Este momento está hecho para explorar nuevas vías de improvisación, fuera de mi disciplina profesional.

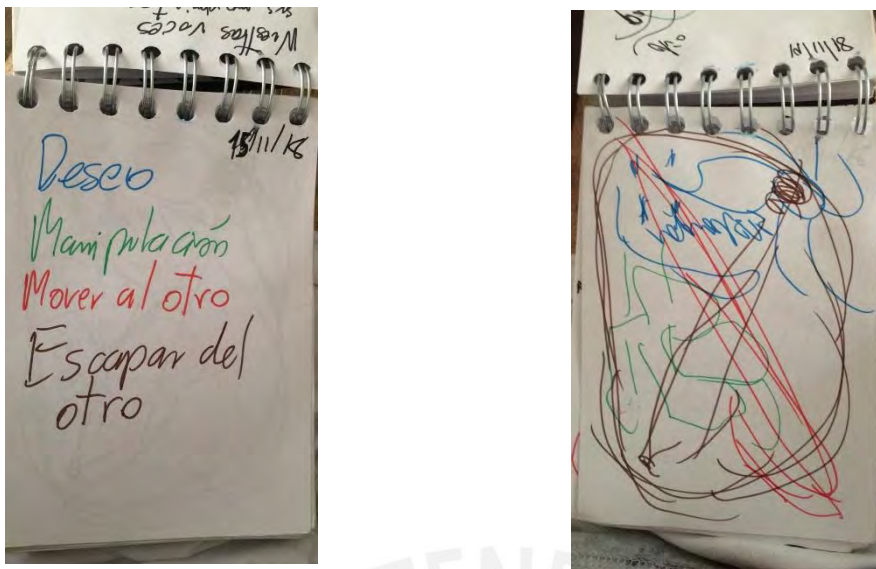


Figura 1.1. Ejemplo de anotaciones en bitácora

Diálogo permanente con la docente y estudiantes participantes

Fueron momentos durante el proceso de creación, que invitaron a la reflexión colectiva del proceso del grupo de bailarines en torno a la práctica y cómo mi participación puede sumar a lo que la coreografía propone. Estos momentos se dieron en la parte final del proceso, en los ensayos donde la coreografía estaba casi terminada.

1.2.3. Organización de las sesiones

Sesiones grupales-

Se llevaron a cabo los días jueves en el salón anexo del Polideportivo durante el ciclo académico 2018-2. En ello participaron los bailarines inscritos en el curso de Danza Contemporánea 8 y la docente Carola Robles, donde se desarrollaban las clases prácticas y el músico investigador estaba presente creando música desde la improvisación.

Sesiones individuales

Se realizaron con el grupo de bailarines y con la docente, a modo de conversar y reflexionar sobre la experiencia de contar con música en vivo durante el ciclo académico y en su muestra final, con el objetivo de recopilar información de cómo el proceso puede permitir vías de trabajo interdisciplinario.

1.3. Descripción de la muestra final

El trabajo en conjunto a lo largo del ciclo tuvo como resultado la creación de una pieza coreográfica, que reúne la información incorporada en las sesiones de clase, la cual tuvo como escenario el evento “Cuerpos que mueven”, como el grupo del curso de danza contemporánea 8. A continuación, se describirá la estructura de la pieza con la música hecha para cada momento. La presente descripción corresponde a la presentación realizada el 4 de diciembre del 2018 en la Alianza Francesa de Miraflores.

1.3.1. Estructura de la pieza

Canon en silencio

El cuadro inicial muestra a cinco bailarinas en escena, en dos filas de tres y dos personas, realizando una misma secuencia de movimiento en *canon*¹, ejecutándola a distintas velocidades. Para todo este momento, no hay acompañamiento musical. El resto del elenco se encuentra de pie en el fondo del espacio, con una luz tenue dibujando sus cuerpos. El diseño espacial de la danza es contenido, con algunos picos que los hacen expandir su área de movimiento. Las cinco bailarinas van desarrollando sus secuencias de manera individual, disminuyendo la velocidad hasta llegar a un cierre, permaneciendo cada una en un movimiento final. Concluido este primer momento, el elenco entra a ocupar los laterales del escenario, aun quedándose bailarines en el fondo. Durante la transición, se quedan tres bailarinas formando una línea diagonal, con una luz azul que permite ver a todo el elenco en escena.

Línea diagonal, multidireccionalidad y círculo

Para el siguiente cuadro, las tres bailarinas se quedan de pie en la diagonal. La música hace su primera aparición con una base indeterminada producida desde el *kaossilator*, sonando un sintetizador manipulado a nivel de frecuencias desde la oscilación manual. Una vez manifestado el sonido, el elenco empieza a atravesar el espacio con una acción individual de desplazamiento. Los bailarines aparecen desde distintas laterales, mezclándose entre ellos sin llegar a hacer contacto físico con el otro. Una vez desarrollado

¹ El **canon** es una forma de composición de carácter polifónico, en el que una voz interpreta una melodía, y es seguida, a distancia de ciertos compases, por sucesivas voces que interpretan esa misma melodía, pudiendo estar dicha melodía escrita a un intervalo diferente, e incluso transformada. En este contexto, se usa el término para extrapolarlo a la danza, donde una misma secuencia es ejecutada por cinco bailarinas, pero empiezan en distintos momentos. Definición extraída de <http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/el-canon/>

el momento, las tres bailarinas de la diagonal comienzan a elevar sus brazos lentamente. Este es indicador para añadir un nuevo sintetizador sobre el *loop*² electrónico indeterminado. También manipulado desde frecuencias, el sintetizador aumenta y disminuye las frecuencias medias en relación a la dirección de sus brazos (hacia arriba y hacia abajo). Las notas del sintetizador se intercalan sobre la escala de do mayor, mientras permanece el juego de frecuencias. Durante el desarrollo, las bailarinas rompen la diagonal y hacen pequeños desplazamientos y suspensiones. La música permanece con la misma acción, pero esta vez relacionada a las velocidades de movimiento y suspensiones de las tres bailarinas.

Luego, las bailarinas comienzan un desplazamiento circular en el espacio, rodeando a un grupo de bailarines que han permanecido en el centro con su acción en un solo sitio. El desplazamiento en caminata se agiliza hasta correr. Para ello, el *loop* indeterminado se apaga y permanece el sintetizador con una figura rítmica constante, variándola desde el uso de acentos y modulando las frecuencias durante la acción. Su secuencia acaba cuando las tres se juntan y llegan al suelo, respondiendo con el sintetizador con las frecuencias medias en cero, generando un ambiente acuático. Los bailarines que se quedaron en el centro realizan desplazamientos, explorando múltiples posibilidades de juntarse en grupos con diferente cantidad de bailarines. El sintetizador enlaza con el momento, usando sus desplazamientos y encuentros para crear un ascenso melódico, con *crescendos* de frecuencias medias, hasta que se forma el gran grupo con todos los intérpretes. El grupo rompe en grupos pequeños que se posicionan en el espacio para la continuación de la pieza coreográfica.

Primer grupo

La guitarra eléctrica hace su aparición cuando el primer grupo hace su entrada en el espacio. Su velocidad es lenta, caminando de espaldas y dirigiendo su mirada hacia el techo, como una idea de descubrimiento en lo desconocido. La música intercala sobre sonoridad menor armónica, empezando con notas largas y dinámica lenta. El grupo tiene momentos al unísono, apareciendo ataques a lo largo de sus secuencias, cargando esos momentos con balanceos y desplazamientos en el espacio. Estos acentos son enfatizados con la música, permitiendo contrastes durante el desarrollo por la intensidad alta con la que aparecen. El uso de *accelerandos* predomina en el uso de sus desplazamientos.

² Sonido o conjunto de sonidos que se repiten de forma continua.

Segundo grupo

El siguiente grupo entra al unísono, acompañados con arpeggios en la guitarra. La velocidad del grupo es media y continua, acelerando en los momentos que entran al suelo y cuando corren en círculos. Predomina el trabajo con el suelo, con pausas y rodadas. La guitarra cumple un rol armónico para todo este momento, desde una perspectiva modal, arpegiando y rasgando los acordes. La mirada de las bailarinas hacia el grupo ubicado en la esquina derecha del escenario es señal de su entrada.

Tercer grupo

La entrada es lenta, acercándose ambos grupos frente a frente, intercambiando miradas en todo momento. Los grupos chocan en un encuentro de tensión, evitando que el grupo pase adelante. Tres bailarinas entran en escena formando la diagonal mientras se da este choque con el resto del grupo. La música se mantiene realizando arpeggios sobre acordes abiertos, aumentando la intensidad con los rasgueos sobre los acordes.

Cuarto grupo

El siguiente grupo hace su entrada desde el suelo, acercándose sentados al escenario. Su diseño espacial inicial es comprimido, moviéndose juntos. El silencio predomina en esta sección de la pieza. Los bailarines presentan acciones de desequilibrio e incertidumbre, con sus miradas viajando en el espacio, observándose el uno al otro. La guitarra aparece indeterminadamente, moviéndose sobre las notas *mi*, *fa* y *sol*, creando riffs de guitarra en una intensidad fuerte.

Dúo y trío

Esta sección es la más corta de la coreografía, donde la música mantiene la información presentada con el grupo anterior, continuando su desarrollo desde el trabajo rítmico en el instrumento, mientras que el grupo mantiene una velocidad rápida con una energía elevada en su tiempo en escena.

Gran unísono y guía

Tras una rápida transición con el grupo anterior, el nuevo grupo abarca todo el espacio del escenario, quedándose de pie en una posición neutral. La particularidad de este grupo son las acciones de una de las bailarinas, quien tiene la libertad de entrar y salir a lo largo de la secuencia, interactuando con los bailarines en su danza. La música resalta las

acciones de la bailarina, contrastando con la música propuesta en la escena anterior, moviéndose en un registro medio y grave desde la escala pentatónica mayor, resaltando el uso de silencios durante el desarrollo.

Trío y masa final

La energía baja en la llegada del último escenario, presentándose solo tres bailarinas mientras que el resto del elenco está alrededor de ellas. El material musical mantiene una intensidad media, usando como recursos acordes suspendidos, variándolos rítmicamente. La pieza cierra con todo el elenco en una masa humana acercándose a las tres bailarinas en escena. Para ello, se retoma la idea principal del primer grupo, volviendo a la sonoridad menor armónica. La masa se junta en un gran grupo con un abrazo, acompañado de la guitarra haciendo un ascenso en la escala disminuida, para cerrar con el riff principal del grupo tres con *staccato*.



CAPÍTULO 2

Proceso de creación musical desde la danza contemporánea: instrumentación y dinámicas de improvisación

El siguiente capítulo está dividido en tres partes. En primer lugar, se presentará el equipo logístico usado para el proyecto de investigación, justificando la decisión de los instrumentos y herramientas utilizadas. Después, se sistematizará las dinámicas de improvisación musical que permitieron crear la música descrita para la muestra final en la Alianza Francesa. Para ello, se recurrirá a analizar la bitácora de la investigación redactada y registrada durante el ciclo académico 2018-2, haciendo un seguimiento de las ideas musicales que fueron construyendo la música para toda la pieza. Finalmente, se hará una reflexión sobre la relevancia de la puesta en escena como culminación del proceso.

2.1 Equipo logístico

Por decisiones logísticas, se decidió contar con un equipo musical con facilidades de transporte dentro del campus universitario, al llevarse todas las sesiones de trabajo en la PUCP y por ser el único músico involucrado en el proyecto, teniendo que transportarlo todo por mi cuenta. Todos los instrumentos y herramientas son de propiedad del músico-investigador y se usaron tanto para las sesiones de clase como para la muestra final.

2.1.1. Guitarra eléctrica

Se usó una guitarra SG400 de la marca Epiphone. El uso de este instrumento es necesario al tratarse del instrumento de especialización del músico-investigador, por lo que es el instrumento donde mejor se permite crear y desarrollar improvisaciones como músico ejecutante. La guitarra no cuenta con modificaciones de pastillas o de sistema, por lo que viene con artefactos de la misma fabricación.

2.1.2. Pedales de guitarra

Se contó con tres pedales dentro de la cadena de efectos:

- Afinador cromático TU300 de la marca Behringer
- Crayon Full Range Overdrive de la marca Electroharmonix
- Digital Delay DD3 de la marca BOSS

2.1.3. Kaossilator KO-1

En la necesidad de explorar otros timbres, se recurrió al instrumento electrónico *kaossilator KO-1*, de la marca Korg. Es un sintetizador dinámico con un banco de 100 sonidos, desde *leads*, bajos, percusiones y efectos electrónicos indeterminados. Es manipulado desde una pantalla táctil, haciendo oscilaciones dentro de ese espacio. El instrumento cuenta con una función de *loop*. Su tamaño reducido permite su fácil movilización dentro del set del músico.

2.1.4. Amplificador de guitarra

Se usó un amplificador de la marca Freeman de 15W, tanto para las sesiones académicas como para la muestra final en la Alianza Francesa. El tamaño y peso del amplificador permitieron su transporte efectivo hasta el salón de clase, debido a que el espacio no cuenta con un amplificador de guitarra.

2.2. Disposición espacial

2.2.1. Disposición espacial en las sesiones de clase

El salón de clase, además de funcionar para sesiones de danza, también es usado para danza aérea con telas. Esto evidencia la profundidad y altura del salón de clase. Para permitir dejarles todo el espacio posible para el desarrollo de la sesión, el equipo musical se instaló en el extremo derecho inferior del salón, acomodando los instrumentos para ocupar ese espacio. Se decidió usar ese lugar porque en ese espacio estaba ubicado el equipo de sonido del salón, el cual es usado para reproducir música grabada en una sesión habitual de danza. Se usó el equipo del salón para conectar el *kaossilator* por medio de un cable auxiliar. El frente en el gráfico vendría a ser donde estaría ubicado el público en la muestra final.



Figura 2.1. Disposición en sesiones de clase

2.2.2. Diseño espacial en la muestra final

Para la puesta en escena, el diseño espacial fue modificado por decisiones logísticas en el mismo día de la presentación. En las sesiones de clase, en el frente de los bailarines se encontraba el músico participante. Para el diseño espacial en la Alianza Francesa, se ubicó al músico en el extremo derecho posterior del escenario, a pocos pasos de la puerta de ingreso al escenario. Esta decisión tuvo dos motivos:

- a) Al tratarse de una muestra final del año académico de la especialidad de danza, había muchos números programados para la noche. Para la continuidad del evento, teniendo en cuenta los diferentes usos del espacio propios de cada pieza coreográfica, el equipo del músico iba a estar instalado desde antes de haber iniciado el evento. Conociendo el uso del espacio de todas las piezas durante la prueba general, el equipo iba ser perjudicial para las performances de otros grupos. Es por ello que se decidió instalar al fondo del escenario.
- b) Para una instalación rápida y efectiva del músico. Cuando era el momento de la presentación, el músico debía ser el primero en ingresar al escenario, para que así pudiera llegar rápido a su posición, conectarse y estar listo para el inicio de la pieza. Tener el equipo instalado cerca a la puerta de ingreso iba a permitir esta estrategia.



Figura 2.2. Disposición del escenario en la muestra final. Auditorio de la Alianza Frances - Miraflores

2.3. Proceso de creación musical

2.3.1. Puntos a tener en consideración

Contenidos musicales

Durante la descripción del proceso se presentará la herramienta del “contenido del musical”, el cual comprende material rítmico, melódico y armónico desde el cual se desarrollaron las improvisaciones. La obtención de estos contenidos se realizó desde el análisis musical del material recolectado en audio y video. Cuando en el proceso de creación se empezó la construcción de la coreografía para la muestra final, los contenidos se decidieron en el mismo proceso mas no se descubrieron desde el análisis del registro. De igual manera, en la presentación de la música de la muestra final, los contenidos estaban fijados desde antes.

Transcripciones

Para un mayor entendimiento de los contenidos musicales, se presentan transcripciones de ideas musicales creadas a partir de ellos, con una descripción del momento en que fueron utilizadas. Se presentan a modo de fragmentos de improvisación, resaltando momentos clave que muestran el trabajo entre sonido y movimiento.

Grafías

Dentro de la descripción se presentarán figuras que permiten visualizar el diseño espacial de los bailarines. Esto quiere decir que mostrará el lugar en donde estaban situadas y las direcciones que realizaban en sus coreografías. De tal manera, se visualizará la relación respecto a lo que sucedía en escena con lo que se proponía musicalmente.

Repertorio usado

En el proceso se hace mención a piezas de material referencial para las improvisaciones, como los son *Midwestern Nights Dream* y la banda sonora de *Interstellar*. Se le hace mención al ser temas con los cuales el músico investigador está familiarizado, formando parte de su repertorio personal. Vinculándolos con el trabajo de investigación, el repertorio es tratado como contenidos musicales, partiendo de las características melódicas, armónicas y rítmicas de los temas para desarrollar la improvisación.

Observaciones analíticas

Las observaciones analíticas son un apartado que reflejan la toma de decisiones en el proceso, desde las figuras usadas, sus transformaciones y los desafíos que se presentaron. Esta sección permite estar desde la perspectiva del investigador como creador, siguiendo una línea de diálogo de pensamiento para el desarrollo del proceso creativo. Para potenciar la perspectiva desde el pensamiento del investigador durante el proceso del proyecto, estos están redactados en primera persona.

2.3.2. Descripción de la música trabajada en clase

Sesión 1

Tomando como referencia el gráfico realizado en el apartado anterior, se procederá a usarlo como referencia para describir las dinámicas desarrolladas durante el trabajo en clase. Uno de los ejercicios permanentes en el proceso de creación consistía en formar grupos y atravesar el salón desde la acción de saltar, haciendo esta actividad de manera consecutiva.

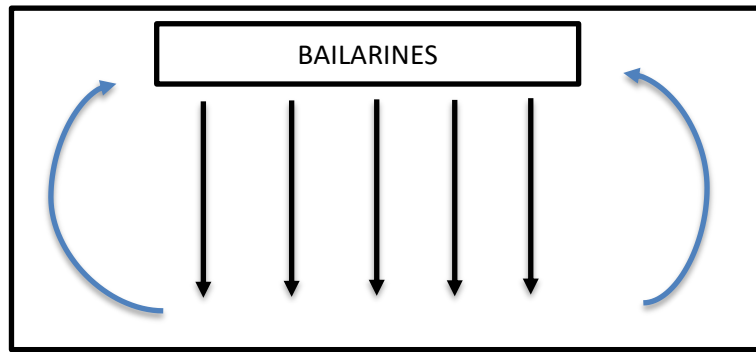
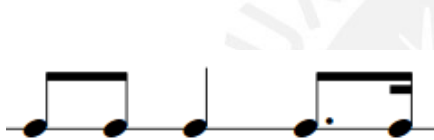


Figura 2.3. Ejercicio de desplazamiento de bailarines

CONTENIDOS:

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: pentatónica menor

Armónicos: Menor natural y menor armónica

Durante la sesión predominaron ejercicios consecutivos de cruzar el salón desde distintas acciones de desplazamiento. Como primer acercamiento musical a clase se procuró mantener una base musical constante, ligada al *tempo* con lo que los bailarines atravesaban el salón. El motivo musical principal para el ejercicio fue el siguiente:



Figura 2.4. Motivo musical principal

Este motivo tuvo las siguientes variaciones y desarrollos durante la improvisación:





Figura 2.5. Variaciones de motivo

Luego, la guitarra pasó a tener un rol de acompañamiento armónico, ejecutando la progresión armónico I-IV-V en tonalidad menor.

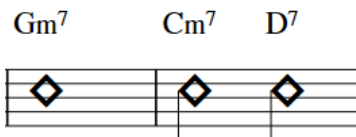


Figura 2.6. Contenido armónico planteado



Figura 2.7. Uso del contenido armónico para creación de línea de bajo

Y finalmente, se usó una sonoridad modal lidia, cerrando el ejercicio.

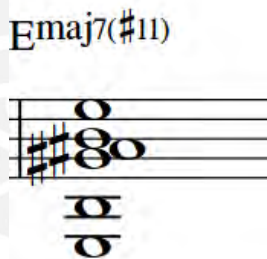


Figura 2.8. Acorde final del ejercicio

Observación analítica

En esta primera sesión, la música mantuvo un *tempo* estable en relación a la velocidad con la que los bailarines atravesaban el salón desde los saltos. El principal desafío que demandó la primera sesión fue tener que estar tocando durante un largo periodo de tiempo, por lo que procuré hacer variaciones desde ideas musicales simples. Decidir partir de un contenido simple, con sonoridades consonantes, como un primer acercamiento al grupo con el que iba a trabajar durante el ciclo, considerando la música que utilizan regularmente en sus sesiones de práctica. La transformación del motivo se daba sobre una

misma posición en la guitarra, porque cuando mi mirada se desviaba al mástil de mi guitarra en la búsqueda de nuevas posiciones y sonoridades, perdía información que estaba pasando en la clase, por lo que mi mirada tenía que estar principalmente en lo que los bailarines hacían. El acorde del modo lidio final lo presenté a modo de cierre, por el gran rango de frecuencias que es ese *voicing*, utilizando todas las cuerdas de la guitarra. Es un *voicing* con el que también estoy familiarizado, por lo que su ejecución no demandó desviar mi atención del ejercicio que venían realizando los bailarines. El modo lidio presenta una sonoridad etérea, vinculado a la esperanza y lo desconocido, por lo que su ingreso fue presentar a los bailarines las posibilidades creativas que puedo realizar como músico.

Sesión 2

Las siguientes ideas musicales se dieron durante la exploración libre por parte de los estudiantes al inicio de la sesión de clase, entendiéndose como una parte de la clase donde los estudiantes se permiten múltiples posibilidades de movimiento individual y colectiva. Para ello, se utilizó música del repertorio de Pat Metheny, específicamente el tema de *Midwestern Nights Dream*. Luego, se planteó la siguiente línea melódica para el momento final del calentamiento:

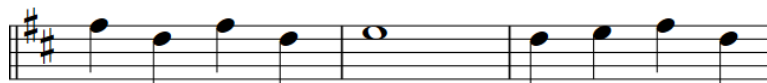


Figura 2.9. Línea melódica para el momento final del calentamiento

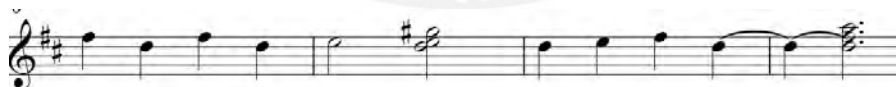
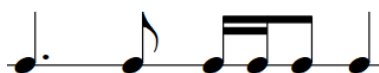


Figura 2.10. Trabajo desde la línea creada

Tras culminar el calentamiento, los estudiantes tenían que atravesar el salón desde la acción de saltar.

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor

Armónicos: Menor

Para el circuito inicié proponiendo la siguiente idea, usando armónicos en el instrumento y ejecutando las tres primeras cuerdas como imitación de una tarola.

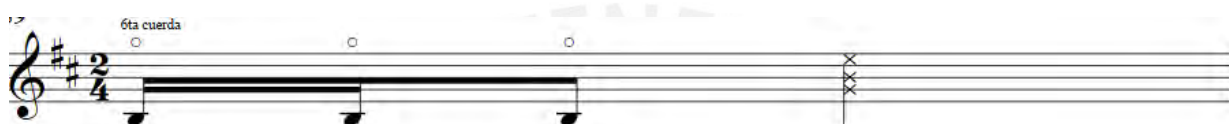


Figura 2.11. Línea inicial con recurso de armónicos y cuerda percutida

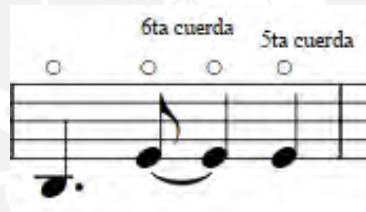


Figura 2.12. Línea musical con armónicos

Observación analítica

Para esta sesión, iniciar con el tema de *Midwestern Nights Dream* no fue por decisión previamente establecida. Fue en el mismo momento, a modo en que yo calentaba mientras los bailarines se preparaban para la sesión, con un *Chord Melody* del cual lo tenía practicado para mi recital de décimo ciclo. Es así que ya no estaba en un rol acompañante, pues la música abarcaba un protagonismo durante el calentamiento individual. No estaba buscando seguir a nadie, para así poder generar un contraste con lo que se exploró en la sesión inicial. Desde mi perspectiva, pareciera que eran los bailarines quienes se movían a partir de lo que yo proponía mas no al revés.

Luego, el incluir la línea melódica propuesta, fue para volver a abarcar este diálogo de acompañamiento a los bailarines, manteniéndome solo sobre esa idea, disminuyendo el

tempo progresivamente hasta cerrar el calentamiento. El motivo melódico se creó desde la idea de generar tensión-resolución con la cadencia V-I implícita en esa melodía, sin la necesidad de un acompañamiento armónico. Esto lo traigo del libro “Sonatas y partitas para violín” de Bach, material para la práctica de lectura en mi especialidad, el cual evidencia todos los cambios armónicos que se generan desde piezas para violín solo. Además, fue una forma de dar respiro a la música, por todo el contenido que implica ejecutar un *Chord Melody*.

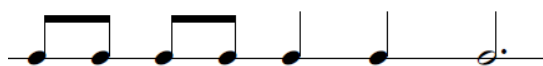
Para esta sesión partí del mismo contenido de la sesión anterior, proponiendo ideas nuevas a partir de ello. Sumado a ello, propuse nuevos roles interpretativos de mi instrumento, como lo fue imitar la tarola de una batería, transformando la guitarra en toda una sección rítmica, incorporando además una línea bajo. Mantenerme en ese registro grave, entre la sexta y quinta cuerda, me permitió hacer múltiples exploraciones dinámicas, añadiendo la imitación de la tarola. Fue a modo de desafiarme el quedarme con un número limitado de notas, desde el cual crearía la improvisación. Luego, el uso de los armónicos es traído de referencia por un arreglo hecho para el curso de ensamble que llevé anteriormente con Andrés Prado para su composición “Matrix”, donde se realiza el juego con los armónicos en ese registro. El uso de esa línea de bajo proporcionó un ambiente tribal, el cual fue uno de mis objetivos, con la idea de la relación que hay entre música y danza en contextos de ritual. No tenía preconcebido usarlo para esta sesión, pues la misma improvisación fue revelando este tema, el cual lo tenía incorporado como repertorio. Al momento que iba reconociéndolo, permitía que terminara apareciendo, a partir del recuerdo en el oído y en la memoria visual en el mástil.

Sesión 3

Carola dejó que las bailarinas calentaran individualmente. Luego, fue guiando el calentamiento, invitándome a que acompañe musicalmente.

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor natural y menor armónica

Armónicos: Menor natural y menor armónica

Empecé con el *delay* configurado para que marque corcheas, con el *feedback* a la mitad de volumen, iniciando con arpeggios ascendentes y descendentes.



Figura 2.13. Melodía inicial durante el calentamiento

Esta línea inicial me permitió enlazar con la melodía de la banda sonora de la película *Interstellar*, ejecutadas con el *delay* aún encendido. El pase se dio porque ambos están en la misma tonalidad.



Figura 2.14. Fragmento de introducción de *Day One*, de Hans Zimmer



Figura 2.15. Melodía principal de *Day One*, de Hans Zimmer

Concluido el calentamiento, continuaron con el ejercicio de atravesar el salón desde la consigna de explorar múltiples maneras de desplazarse desde el salto, organizándose en grupos para que vayan pasando.

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Re menor, menor pentatónica

Armónicos: Re menor – Do dórico

Desde el inicio del ejercicio, el grupo empezó en una velocidad rápida y energética. Por ello, empecé con la siguiente frase de bajo



Figura 2.16. Frase de bajo inicial

Esta frase se iba intercalando con acentos con acordes, apareciendo la sonoridad modal de *do dórico*.

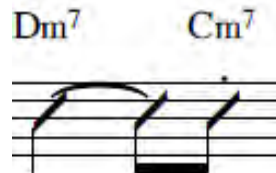


Figura 2.17. Hits de acordes durante la improvisación

Cerca al final del ejercicio, la clase estaba en una velocidad mucho más rápida, vinculándolos con la siguiente frase musical.



Figura 2.18. Frase final del ejercicio, similar a la melodía del inicio de *Insomnia* de DJ Tiesto.

Observación analítica

En esta sesión continué presentándome al equipo de trabajo desde la música, pero esta vez desde ejercicios estrictamente técnicos, como lo es la práctica de arpeggios en la guitarra. La toma de decisión de ello fue por entablar diálogo donde ambas partes, tanto bailarín y yo como músico, estamos practicando en un ambiente académico, el cual puede ser un proceso tedioso el tener que repetir un ejercicio repetidamente hasta poder dominarlo. Es así que se puede considerar que en el inicio de esta sesión no hay roles establecidos, pues ambas partes están calentando desde un trabajo técnico, velando por la mejora personal. Partir de la escala menor natural, el cual vengo explorando desde la primera sesión, lo traté en sus posibilidades de alteración, como lo son las escalas menor armónica y menor melódica. Para esta ocasión se probó pasando por las armonías de menor natural y menor armónica, diferenciándose entre ellos por el séptimo grado alterado. Esta única alteración proporciona un cambio orgánico a otra sensación sonora nunca antes manifestada, la cual se puede relacionar con sonoridades orientales. Este simple ejercicio evocaba dos momentos contrastantes entre sí desde un mismo contenido,

permitiéndome identificar transiciones que pueden ser efectivos respecto a lo que demande la pieza de danza dentro de mis posibilidades como instrumentista. Durante la improvisación, la principal dificultad que se me presentaba era cómo mantener todo este momento desde un simple arpeggios. Es por ello que opté por el uso del pedal de *delay*, para poder dejar más tiempo de prolongación del sonido y, además, permitía que los sonidos se superpusieran entre ellos, aportando como una herramienta de inestabilidad sonora.

Al igual que en la sesión anterior, se dio el mismo procedimiento donde la improvisación manifiesta el repertorio del ejecutante, por lo que el tema de la película *Interstellar* apareció en la ejecución. La toma de decisión de ello se dio por la necesidad de cambiar la figura por otra que permitiera mayor reposo y no tanto movimiento melódico, optando por figuras de negra y blanca. Al momento en que fueron presentadas, me quedé en la tonalidad menor natural, haciendo que el tema de la banda sonora apareciera, al compartir las características de figuras y tonalidad. La afirmación del tema fue cuando el compás cambió a 3/4, estando definitivamente interpretando el repertorio de Hans Zimmer.

Tras culminar el calentamiento, el ejercicio que hicieron a continuación fue de mayor velocidad y cargado de más energía. Para ello, me hizo considerar también en la información brindada por los bailarines en relación a la información que yo brindo, respecto a si es demasiado lo que yo estoy ofreciendo en términos armónicos, rítmicos y melódicos. Para esta ocasión, al haber demasiada información por parte de los bailarines, recurrí a lo que sería un *riff* de guitarra, caracterizado por su nivel de distorsión y simpleza, moviéndose en un registro grave. Esto me daba el peso necesario para sostener el ejercicio que estaban ejecutando.

Desde el inicio del proyecto, he venido trabajando desde la tonalidad menor natural dentro de mi contenido, por lo que para esta sesión fue pertinente seguir transformando esta información, incluyendo el paso por modos menores, en este caso del modo dórico. Esto se incluyó desde el plano armónico, usando solamente dos acordes que marcaran la nueva sonoridad (*re* menor 7 y *do* menor 7). El uso de esta progresión armónica lo traje como referencia del tema *So What*, de Miles Davis. Cuando se trata del estudio de jazz modal, este tema es considerado como uno de los obligatorios en lo que respecta a esta práctica. La inestabilidad que genera este cambio armónico es mínima, por lo que fue parte de mi toma de decisión el emplearlo, intercalando entre la línea de bajo para el ejercicio que se estaba dando.

Por último, la línea melódica que se asemeja al tema del género musical EDM la fui tocando a oído, sacando los bicordios en el momento. A diferencia de los repertorios presentados anteriormente, este tema nunca lo había tocado anteriormente, pero tenía la intención de presentarlo porque para el contexto energético de la sesión podría funcionar. Tuve como referencia a Showhawk Duo, proyecto de dúo de guitarras que ofrecen *raves* en formato acústico. Los había escuchado anteriormente por internet, interpretando el tema que presenté en esta sesión. Propuse esto en la improvisación por el ambiente eufórico de los conciertos de música electrónica, integrando notas de cuerda muteada para que se mantuviera el *beat*. Es así que la línea característica del tema de Dj Tiesto se dio, tocándolo para todo el momento climático de cierre de sesión. Este es el primer tema que saco a oído del momento para danza, teniendo doble dificultad al tener que estar atento a la danza mientras construí la melodía, generado a partir de la intensidad energética de los bailarines, el cual iba en *crescendo* hasta el final.

Sesión 4

Carola empezó guiando el calentamiento mientras me encontraba instalando mi equipo. Una vez instalado, no tomé la guitarra para acompañarlas musicalmente. En lugar de ello, usé el frasco de limpiador de cuerdas *Fast-Fret* de la marca GHS. Lo usé como instrumento de percusión, explorando los timbres del objeto, golpeándolo con el *pick* de guitarra. Agitar el frasco también producía sonido, por el contenido metálico que hay dentro.

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: No hay

Armónicos: Nota pedal Mi

En el frasco se encontraron tres sonidos, distribuidos entre timbres agudos, medios y graves, tocando el frasco en diferentes puntos. Se empezó con la siguiente figura.



Figura 2.19. Frase inicial con el frasco



Figura 2.20. Variación de frase inicial

La siguiente frase se generaba desde la agitación del frasco, generando una semicorchea continua, teniendo dificultad para manejar las dinámicas del instrumento.



Figura 2.21. Frase desde la agitación del frasco

Aún con el frasco, se integró la guitarra a la improvisación, mientras se mantenía el frasco agitándolo con la mano izquierda y la guitarra se ejecutaba solo con la derecha, con el *delay* encendido, configurado para que repita la frase en figura de corchea.



Figura 2.22. Ejecución de guitarra y frasco en simultáneo



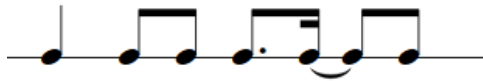
Figura 2.23. Frase creada durante la improvisación

Luego, probaron un ejercicio en parejas, donde llegaban al otro lado del salón desde una secuencia que combinaba cargar al otro y recibir al otro, entregando peso desde el

contacto por espaldas. Empezaron en silencio, practicándola con diferentes parejas. Luego, pasaron a hacer un circuito con esa secuencia, pasando en filas de parejas por el salón.

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor pentatónica

Armónicos: Frigio y menor natural

Durante la secuencia se desarrollaron las siguientes ideas, todas ejecutas dentro del estilo del *funk*, habiendo mayor ataque en la ejecución de los acordes



Figura 2.24. Progresión armónica principal



Figura 2.25. Desarrollo con intercambio modal de B frigio



Figura 2.26. Línea melódica en la escala pentatónica menor



Figura 2.27. Variación de la línea melódica

Observación analítica

Mientras estaba limpiando las cuerdas de mi guitarra para iniciar la sesión, ya estaba generando sonidos a partir del frasco de GHS, por lo que esto me llevo a probar solo desde este objeto, dejando la guitarra durante el inicio de sesión. Esto demandó un desafío muy alto, al generar música a partir de algo que no pretende ser un instrumento musical. Es por ello que mientras lo exploraba, iba identificando sonidos que permitieran poder clasificarlos, para que a partir de ello pueda generar una direccionalidad en esta improvisación. Es así que se desarrollaron frases entre tres sonidos, complementándose desde la acción de agitar el frasco. Sumado a ello, se optó por recurrir a la guitarra como acompañamiento, porque se me fue bastante complicado seguir solo con el frasco. Usando solo la mano derecha para rasgar las cuerdas de la guitarra y el frasco con la izquierda, ensamblé los timbres de ambos instrumentos en la exploración. Al integrar la guitarra, se me fue mucho más efectivo desarrollar frases, aún en sus limitaciones de ejecución.

Con el objetivo de seguir proponiendo nuevo contenido musical, propuse seguir explorando combinaciones desde el uso de modos menores. Para esta ocasión, introduje el modo frigio, siendo una decisión establecida desde antes del inicio de sesión, porque fue para dar continuidad a las diferentes exploraciones sonoras modales, aun siendo un campo con ligera inestabilidad armónica. El estilo *funk* estuvo impuesta con el movimiento enérgico por el que está caracterizado, pasando por el intercambio modal entre menor natural y modo frigio. Para darle movimiento a lo establecido, recurrí al trabajo de inestabilidad desde recursos rítmicos. Lo hice desde figuras rítmicas donde predominaban la síncopa, —acentuación en tiempos débiles del compás — además para reforzar el carácter del estilo *funk*.

Sesión 5

Para esta sesión se formaron 4 grupos, donde cada uno mostró una secuencia preparada como tarea para el curso. Los grupos mostraron la secuencia una vez en silencio y la siguiente los acompañé musicalmente. Carola y los estudiantes les dieron comentarios para fortalecer el trabajo de los grupos.

1er grupo

Los bailarines empiezan en el centro, desplazándose de espaldas haciendo distintos puntos en el espacio. Con ellos empecé haciendo resonar la guitarra con golpes en el mástil.



Ejecutar golpeando el mástil por atrás con la palma, generando resonancia

Figura 2.28. Introducción de guitarra desde golpes en el mástil

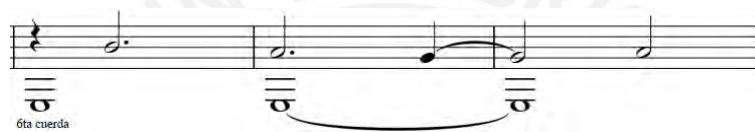


Figura 2.29. Introducción de melodía en registro grave

Luego, se permaneció en un registro grave, pasando por la siguiente progresión de acordes arpegiados.

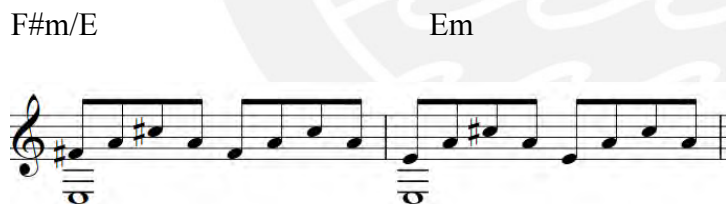


Figura 2.30. Arpegios desde nota pedal

2do grupo

Este grupo fue uno de los más dinámicos, por mantener una velocidad rápida y constante en lo que proponían en su secuencia. Por el lado musical, se enfatizó el trabajo de la figura constante de corchea, con un nivel de volumen de *delay* medio, ejecutando en un registro medio y agudo



Figura 2.31. Frase melódica principal



Figura 2.32. Variación de frase principal



Figura 2.33. Desarrollo de motivo

3er grupo

Con el siguiente grupo, se experimentó con entradas de volumen, haciendo uso de acordes de calidad m7 y sus4.

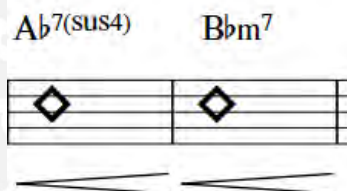


Figura 2.34. Recurso armónico para la secuencia del grupo

Observación analítica

Esta sesión significó la aparición de nuevo material de danza, el cual iba a servir para la muestra final. A diferencia de todo lo experimentado hasta el momento, estas coreografías presentaban más de una secuencia en el momento, con mayor uso del espacio y coordinación grupal. En sesiones pasadas, lo que hacían era ejecutar secuencias que Carola compartía en clase, pero en este caso, era material que proponían los alumnos. La dificultad de ello fue que estaba habiendo demasiada información en escena en simultáneo, mientras que en sesiones pasadas proponía música para secuencias ejecutadas al unísono.

La facilidad que tuve fue poder ver cada una de las secuencias grupales en silencio, para así poder idear qué contenidos musicales podría servir para cada uno. Mientras se daba cada escenario, iba tarareando ideas y desarrollaba melodías en mi cabeza, escuchándome todo el tiempo. Para esta ocasión, no planeé ningún contenido por la oportunidad que se presentaba, el cual era ver qué sucedía desde una improvisación espontánea para material coreográfico grupal. Además, procuré que la información que proponía para cada grupo fuera contrastante entre ellas, para darles un carácter distintivo propio. El primer grupo empezaba lento, desde secuencias que resaltaban acentos en determinados momentos. Era una coreografía que se tomaba su tiempo para cada sección, a partir de trabajos en parejas y grupales que había en su propuesta. Partí desde una propuesta inusual en la guitarra, generando resonancias desde golpes al mástil en su parte externa. Propuse esto porque la escena empezaba todos juntos en el centro, alejándose cada uno en diferentes direcciones, dándome la idea de expansión, de partir de algo pequeño hasta algo mucho más grande. Es por ello que los golpes en *crescendo* se complementaban con la danza. Luego, siguiendo la misma línea de una resonancia que se quedaba presente, usé el recurso de la “nota pedal”, usando la sexta cuerda para este objetivo, mientras hacía melodías en registro grave. Cuando la coreografía ganaba mayor continuidad y velocidad, usé arpeggios para darle movimiento a la música en relación a la danza, siguiendo presente la nota pedal. Esto fue en *decrescendo* hasta el final de su secuencia.

El segundo grupo empezaba rápido, empleando bastante con corridas en su diseño espacial. Permanecí en arpeggios con *delay*, a modo de intentar resaltar lo que sucedía. Sentía que no funcionaba porque la música permaneció plana, arriesgando poco en lo que proponía, siendo un grupo del cual tendría que dedicarle tiempo de trabajo para ahondar más en su propuesta.

El tercer grupo dibujaba un círculo en el espacio, corriendo hacia atrás durante esta acción. Mi propuesta fue mucho más calmada, experimentando desde entradas de volumen con la perilla de mi guitarra. Esto fue para darles un suelo resonante desde donde sostenerse. El uso del pedal de *delay* ayudó para el acto. Sin embargo, al igual que el anterior grupo, la música no tuvo mayores acciones que destacaran. Permanecí en un lugar seguro para acompañar, pero esta seguridad no permitió mayor diálogo entre ambas partes.

No llegué a musicalizar el cuarto grupo porque el tiempo del horario de clase no lo permitió. Para la sesión procuré proponer dinámicas musicales contrastantes el uno del

otro, de modo que fuera mejor diferenciarlas entre ellos. Poder verlos desde el inicio en silencio me permitió generar ideas respecto a lo que podría proponer para cada uno. Sin embargo, no resultaron efectivas en su mayoría, al no permitirme arriesgar más en cada una de las coreografías.

Sesión 6

Luego del calentamiento inicial de la clase y el repaso de sus secuencias grupales, se procedió a enlazar el trabajo de todos, haciendo pasar un grupo tras el otro ininterrumpidamente, musicalizando todo en el momento.

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor pentatónica

Calidades armónicas: m7 y maj7. Permanente intercambio modal.

En el primer grupo experimenté con entradas de volumen con la siguiente progresión de acordes.

Figura 2.36. Frase armónica

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor

Armónicos: Menor

Con el segundo grupo, el desarrollo musical fue rítmico, tratando a la guitarra como un conjunto de batería, emulando un bombo, tarola y hi-hat.



Figura 2.37. Patrón principal

El patrón se desarrolló desde las siguientes variaciones



Figura 2.38. Variación de frase rítmica

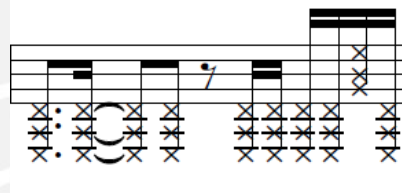


Figura 2.39. Frase de guitarra percutida

El último grupo recogió la información rítmica presentada, finalizando con ataques en *staccato*.



Figura 2.40. Final de la secuencia del grupo

Observación analítica

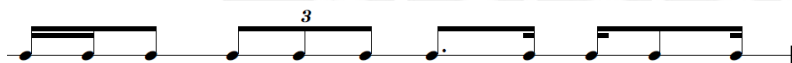
Esta fue la sesión donde más me mantuve en silencio, pues gran parte de la sesión se usó para que los grupos repasaran sus coreografías desde la asesoría de Carola. Con ello, me tomé el tiempo de observar más detenidamente qué sucedía en cada coreografía, percibiendo la “unidad” que representa cada momento, para que, desde ese lugar, construyera una propuesta mejor elaborada. Es de esa manera que exploté mis cursos hasta más poder. No importaba en este caso si habrían momentos donde no funcionara, pues lo que importaba era proponer información del cual poder delimitar luego. Es así que hice múltiples intercambios modales, rítmicas inestables, llegando a un final con una intensidad elevada, marcadas con *staccatos*.

Sesión 7

Para esta sesión se decidió incluir el *kaosislator* en el equipo. Se introdujo en el inicio durante el calentamiento individual de los bailarines, dejando un *do* pedal mientras ejecutaba la siguiente línea de bajo con el pulgar como *slap*, técnica que es parte del estudio del bajo eléctrico.

CONTENIDOS:

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Mi locrio



Armónicos: Locrio

Se empezó con la siguiente línea de bajo



Figura 2.41. Línea de bajo principal

Durante el calentamiento, la línea tuvo las siguientes variaciones:



Figuras 2.42. Desarrollo a partir de línea de bajo inicial

Luego, se ensayó el enlace del trabajo de todos los grupos.

1er grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor natural

Armónicos: Menor natural

Esta vez, para el grupo uno se empezó manteniendo la nota *mi* como pedal, ejecutando una melodía en un rango medio y grave, generando bicordios durante el desarrollo.



Figura 2.43. Frase armónica desde el uso de bicordios y nota pedal

2do grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor natural

Armónicos: Menor natural

Con el segundo grupo predominaron el uso de arpeggios, compartiendo recursos con el grupo inicial armónicos y melódicos con el grupo inicial



Figura 2.44. Frase arpegiada inicial con el segundo grupo

Esta frase se intercalaba con la siguiente línea de bajo.



Figura 2.45. Línea de bajo creada para el grupo

3er grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor pentatónica

Armónicos: Exploración de sonoridades en disposiciones abiertas

En el tercer grupo, hubo mayor trabajo con silencios y *riffs* de guitarra.



Figura 2.44. Riff de guitarra

El siguiente *voicing* se dio en diferentes intervallos de tiempo con los *riffs*, para generar estabilidad y también suspenso, por la sonoridad del acorde planteado.

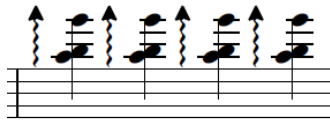


Figura 2.45. Voicing Frase armónica

4to grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Frigio

Armónicos: Menor



Figura 2.46. Línea de bajo inicial



Figura 2.47. Desarrollo a partir de la línea de bajo inicial

Observación analítica

El *kaossilator* me permitió cubrir un rango de frecuencias que la guitarra eléctrica no me permite. Explorarlo durante el calentamiento hizo que todos reconozcamos las posibilidades que este puede tener dentro de la creación de la música para la muestra final. Hasta el momento, la música está mejor secuenciada a lo largo de la pieza, aunque por esta sesión se decidió no incluir el *kaossilator* en la música de alguno de los grupos.

Lo que ayudó mucho en esta sesión fue que Carola le pidió a cada grupo que definieran su secuencia en una idea o concepto. De tal manera, pude usar los conceptos para mejorar mis propuestas musicales.

El primer grupo se definió como “deseo”. Ante ello, presenté información para dar estabilidad musical, conservando la nota pedal para crear la capa resonante de atrás que ofrece este recurso. Reafirmé este recurso para definir de una vez el carácter de este grupo, para así poder trabajarlo en las sesiones que quedan. Se mantuvo en la tonalidad menor natural, creando una línea de bicordios descendente, dándole un carácter oscuro a este grupo. Al usar el concepto de “deseo”, lo que percibía de sus secuencias de movimiento era un deseo inalcanzable, como algo al cual nunca se llega a pesar de los esfuerzos propios. Es por ello que reforcé las sonoridades oscuras de la tonalidad menor, para evidenciar esa sensación pesimista que se puede tener en torno al “deseo”.

El segundo grupo usó el término “manipuladas”. Sin embargo, esto no lo veía en su coreografía. No percibía la “manipulación” con la que ellas etiquetaban a su coreografía. Ante esta confusión de información, propuse arpeggios que en realidad solo eran la continuación del grupo anterior, como si aún seguía musicalizando a partir del concepto de “deseo”. Una vez más, la música no resultó efectiva en esta sesión para este grupo, pues la confusión era evidente en lo que hacía musicalmente, con muchas dudas en el camino, improvisando solo por cumplir con la tarea.

El tercer grupo se definió como la idea de “mover al otro”. Esta idea fue demasiado literal, pues no me sugiere lo suficiente para poder crear la música para su grupo. Sin embargo, la coreografía la tenía mucho más claro y mejor marcada que los dos grupos anteriores. Es así que permití explorar desde líneas de bajo intensas y *voicings* en registro agudos en posición abierta, pues esto aportaba al dinamismo y la seguridad del grupo.

El último grupo se definió bajo el concepto de “Escapar o desconfiar del otro”. Este fue el grupo con el que hice mejor conexión, pues su concepto era claramente visible en su coreografía, por los momentos de juegos de equilibrio, miradas activas entre ellos y hacia afuera, con movimientos rápidos hacia el suelo, tomándose la libertad con el tiempo para cada momento. Las líneas de bajo que propuse vienen de sesiones anteriores, usadas para marcar momentos enérgicos y de tensión, caracterizados por marcar la síncopa, dando inestabilidad rítmica. Me mantuve solamente sobre figuras rítmicas en registro bajo, pues quería asegurar el carácter del grupo, permaneciendo esa información que a pesar de no ser tanta, resultó efectiva para el grupo.

Sesión 8

Retomando el ejercicio de las primeras sesiones, Carola pidió que usaran la acción distintiva de desplazarse de cada uno para ensamblar lo que sería el inicio de la pieza. También se usó material del ciclo pasado, donde tres bailarinas ejecutan una secuencia en el medio del salón, siendo su posición inicial una diagonal en el medio del salón. En esta sesión faltó una de las bailarinas, por lo que se ensayó con solo dos bailarinas. Para este momento, se usó el *kaossilator* y por motivos logísticos, una guitarra acústica porque la eléctrica se encontraba en mantenimiento.

Luego de quedar más claro las entradas de los bailarines, se dejó la guitarra para usar solamente el *kaossilator* para el repaso general de la introducción. Al inicio, se quedó reproduciendo un *loop* con un timbre de bajo envolvente, con poco ataque en la nota, mientras que sobre ello se realizaban melodías con otro timbre en el banco de sonido

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Lidio

Armónicos: Jónico – Lidio

Se probó con la siguiente figura rítmica con un banco de sonido *lead* del *kaossilator*



Figura 2.48. Frase rítmica con sintetizador *lead*

En el momento inicial, donde los bailarines empiezan a aparecer desde distintos puntos del espacio, se trabajó el siguiente *loop*, donde la oscilación con el sintetizador permite dibujar toda la escala mayor



Figura 2.49. *Loop* generado en el *kaossilator*

En el momento en que las bailarinas de la diagonal ejecutan su acción, notándose cuando empiezan a elevar los brazos, el *kaossilator* marcó este momento con entradas en *crescendos*.



Figura 2.50. Línea melódica que se generó desde el *cue* de bailarinas

El momento cerró desde el siguiente contenido melódico, tocada desde un *lead* del *kaossilator*



Figura 2.51. Contenido melódico para el final del grupo

Observación analítica

Esta sesión se trabajó el inicio de la pieza, siendo el momento más complejo de la coreografía para la muestra final, donde todas las bailarinas iban a aparecer en escena. Lo que sucedía daba una perspectiva contenida, con movimientos distintivos por parte de cada uno. En primer lugar, sabía que el uso de la guitarra no iba a funcionar luego de

hacer una pasada con ella. La principal razón fue por la acción de las bailarinas de la línea diagonal en el medio, quienes inician su coreografía dando un *cue* para el pase de la siguiente sección del inicio. Al haber demasiada información en escena, lo primordial era marcar el *cue*, pues era una acción relevante la que hacían, elevando sus brazos al unísono. Es por ello que opté por usar el *kaossilator* para el inicio, envolviendo a la masa humana desde un *loop* que generaba sonidos indeterminados electrónicos. Desde allí, probé varios sonidos que me ofrece el *kaossilator* para marcar el *cue*, hasta encontrar el indicado por su potencial manejo dinámico en el instrumento.

Sesión 9

La sesión consistió en continuar ensamblando las secuencias de los cuatro grupos.

El contenido con el primer grupo fue el siguiente:

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor natural

Armónicos: Menor natural

Las líneas melódicas creadas se crearon tocando secuencias escalares por terceras, generando inestabilidad y preparando momentos en que los bailarines se encontraban en suspensión.



Figura 2.52. Frase por 3ras en 7/4 para generar inestabilidad



Figura 2.53. Frase continua por 3ras para generar tensión

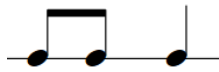


Figura 2.54. Línea dinámica de *crescendos* desde figura continua

Segundo grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Mayor

Armónicos: Menor, mayor

Con el siguiente grupo predominó el uso de recursos armónicos, haciendo acordes de dos notas, prolongando el sonido desde el uso del *delay*.



Figura 2.55. Bicordios ejecutados con *delay* al volumen 50 activado

Tercer grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor natural

Armónicos: Lidio - Menor natural



Figura 2.56. Frase inicial para el desarrollo de secuencia

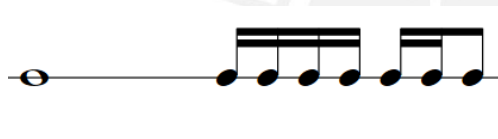


Figura 2.57. Desarrollo desde el uso de silencios

4to grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Frigio

Armónicos: Mayor – Lidio

Como lo sucedido en las anteriores sesiones, con este grupo continuó trabajando en melodías graves con intensidad fuerte, teniendo un contenido mínimo de notas usadas



Figura 2.58. Línea de bajo inicial

La siguiente progresión armónica se ejecutó en el momento de cierre, generando contenido a partir de la sonoridad de estos acordes.



Figura 2.59. Progresión armónica final del grupo

Observación analítica

La música está mucho mejor determinada para este momento del proceso de creación. El primer grupo, al ser una coreografía donde resaltan momentos que vienen preparando desde desequilibrios e inestabilidad, va de la mano con la propuesta de inestabilidad del mismo compás en 7/4 y el uso de secuencias escalares en 3ras ascendentes y descendentes. Este tipo de secuencias son parte del estudio de guitarra, pero usarlo en un compás irregular fue parte de mi trabajo creativo, el cual lo propuse en el momento. El compás de 7/4 lo vengo trabajando anteriormente, a partir de mi participación en el ensamble de música contemporánea. Incorporar este compás no presentó dificultad en la improvisación.

El ingreso del segundo grupo fue una transición insegura, proponiendo solamente contenido armónico de bicordios para acompañarlos. Usé este recurso anteriormente, pero aún no se termina de desarrollar la idea, porque percibía inseguridad por parte de las bailarinas en su coreografía. Esto ya se venía dando en sesiones anteriores, por lo que Carola se los hizo mención una vez cerrado el circuito. Los bicordios los usé para generar una capa similar al inicio de la coreografía, buscando estar como “música de fondo” para ellas. El tercer grupo ha logrado ensamblar bien su propuesta, acentuando sus momentos con el uso de *staccatos* para remarcarlos. Este grupo es la perfecta transición para el siguiente grupo, pues comparten el mismo contenido entre ellos, diferenciándose por el uso de silencios. Los silencios funcionan bastante bien con la propuesta del cuarto grupo, pues en su coreografía están marcados muchos momentos de suspensión, dejando que sean sus propios pasos, respiraciones y movimientos los creadores del sonido.

Sesión 10

Para la última sesión se tomaron muchas decisiones de último momento estando pronto a la presentación de fin de año. Carola continuó integrando material del ciclo pasado para usarla en la muestra final, integrando dos secuencias las cuales no se había visto anteriormente. Éstas fueron empleadas de distinta manera, ya que se trataban de

secuencias que requerían tres bailarinas, pero los roles se establecieron para que ocuparan más bailarinas ejecutaran un solo rol.

Para el inicio de la muestra se optó por poner a cinco bailarinas en escena donde ejecutan un *canon*. Este momento inicial será en silencio.

Introducción

CONTENIDOS:

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Lidio

Armónicos: Mayor

Durante el inicio de la pieza, el *kaossilator* fue usado para generar capas de sonido indeterminadas, para poder moverse melódicamente. La entrada del *kaossilator* es el *cue* para que los bailarines empiecen a cruzar el espacio.

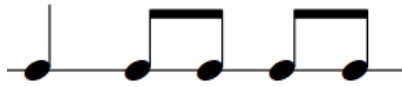


Figura 2.60. Loop generado desde el *kaossilator*

Primer grupo

CONTENIDOS:

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Frigio

Armónicos: Frigio, semitono-tono

Con el primer grupo, se conservó el contenido practicado en sesiones anteriores, empezando con la 6ta cuerda al aire.



Figura 2.61. Frase inicial con enfoque dinámico

Se hicieron matices contrastantes de intensidad, para resaltar el paso de las suspensiones de los bailarines a movimientos con mayor ataque y velocidad.



Figura 2.62. Frase melódica con contrastes de intensidad

Segundo grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: no hay

Calidades armónicas: m7, maj7, m11

Con el segundo grupo queda definido que se usará contenido armónico en base a diferentes calidades de acordes. Aquí son transcripciones como ejemplo del material



Figura 2.63. Frase armónica desde improvisación con calidades m7

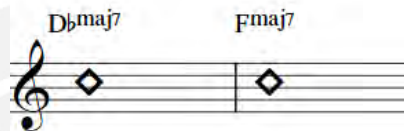


Figura 2.64. Progresión armónica en el momento de encuentro con el otro grupo

Tercer grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor

Calidades armónicas: Menor y frigio



Figura 2.65. Melodía inicial con la llegada del nuevo grupo

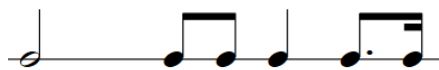


Figura 2.66. Frase y desplazamiento

Cuarto grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Frigio y cromatismo

Calidades armónicas: Menor y frigio

El ingreso del cuarto grupo siempre resulta ser abrupto por el contraste con todo lo acontecido anteriormente.



Figura 2.67. Motivo principal

Además de lo ya explorado anteriormente con este grupo, se hizo la siguiente progresión armónica solo para el final de su secuencia

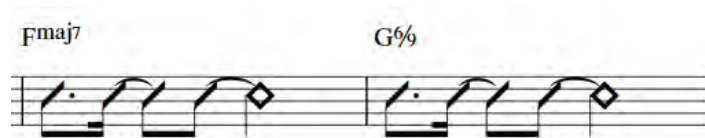


Figura 2.68. Contenido armónico para el final de la secuencia

CONTENIDOS:

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor

Armonía: Menor y lidio

Con este nuevo grupo, se mantuvo el contenido del anterior grupo, agregando percusiones que imitan a un conjunto de batería



Figura 2.69. Ritmo inicial propuesto



Figura 2.70. Riff de guitarra

Se usó la misma progresión del grupo anterior para transicionar al siguiente escenario

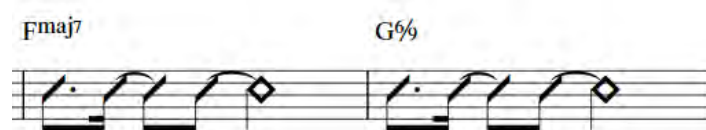
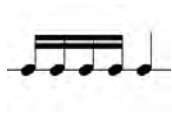


Figura 2.71. Desarrollo desde contenido armónico

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Pentatónica

Calidades armónicas: m7

Para este nuevo escenario, se lo ejecutado se hizo desde el estilo musical del ³*funk*.

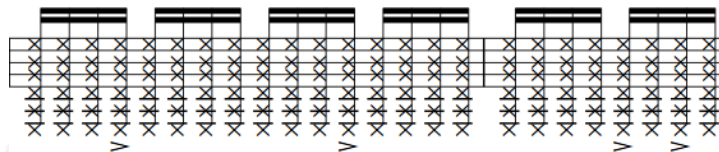


Figura 2.72. Introducción del nuevo grupo

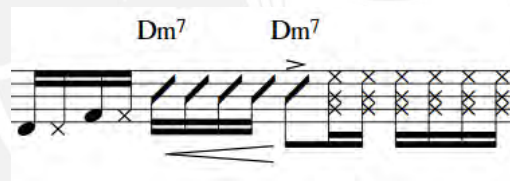


Figura 2.73. Frase armónica creada desde contenido general

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Menor natural

Armonía: Menor natural

³ Es un género musical que surgió en la década de 1960 a partir de la fusión desarrollada por artistas afroamericanos de soul, R&B, jazz y música latina. Se caracteriza por el protagonismo que le dan a la sección rítmica, por lo general repitiendo una sección sobre un único acorde, entrelazando ritmos.



Figura 2.74. Arpeggio inicial con llegada del cuerpo

El siguiente arpeggio se realizó durante la secuencia de las tres bailarinas



Figura 2.75. Arpeggio en el desarrollo final

En el desarrollo, se introdujo líneas de bajo para desembocar a lo que sería el final de la pieza, donde se retomaría el contenido del grupo 1.



Figura 2.76. Inestabilidad rítmica para terminar pieza

Observación analítica

La introducción de la coreografía constituyó un momento efectivo por el lado musical como el de danza. Cabe aclarar que se practicó fuera de las sesiones de ensayo el uso del *kaossilator*, a tal modo de determinar cuáles serían los timbres a utilizar. Esta decisión se dio al ser el último ensayo antes de la muestra, por lo que cubrir ese lado técnico fue necesario. Se usaron solo dos timbres en el instrumento electrónico. El primero iba a funcionar a base de *loops*, dando una nota de bajo de fondo, mientras que se sumaban sonidos indeterminados por capas. La decisión de la indeterminación del sonido fue porque las acciones de las bailarinas daban un escenario extraño, como de criaturas provenientes de lugares desconocidos. El uso de ese timbre electrónico lo relaciono con las películas de ciencia ficción, los cuales muestran futuros de avanzada tecnología y el encuentro con seres desconocidos. Con esa imagen mental fue que se hizo esta propuesta, del cual Carola estuvo muy de acuerdo, compartiendo esa imagen mental.

La nota pedal quedó como resultado de las sesiones anteriores, quedándose en un registro grave a lo largo de su desarrollo. Teniendo presente el concepto de “deseo”, el cual lo

definieron en la séptima sesión, fue que se terminó de definir este cuadro, eligiendo el modo frigio como punto de partida. El intervalo de segunda menor que se tiene al inicio de la escala fue la que me hizo optar por ese modo, presentándose en un inicio como una sonoridad misteriosa y oscura.

Con el segundo grupo se optó por experimentar en base a calidades de acorde mas no desde un centro tonal. Al conocer claramente los *shapes* de los acordes mayores y menores con séptima, se usaron para desplazar los *shapes* en el mástil. De tal forma, mi concentración permanecía en lo que las bailarinas realizaban, mientras que las acompañaba a partir de memoria corporal de los dedos en el mástil, ejecutando los dibujos de los acordes, guiándome por oído a otras posiciones en el mástil. Esto generó un centro sonoro movible, el cual sirvió para definir a este grupo, donde cumplía un rol de acompañamiento armónico. Hacer desaparecer la melodía fue porque la información que brindaban las bailarinas era compleja, dificultándome el poder resaltarlas desde un contenido melódico. Además, se tomó en cuenta lo propuesto en el grupo anterior, por lo que dejar la melodía funcionaba como *cue* para mostrar a este grupo.

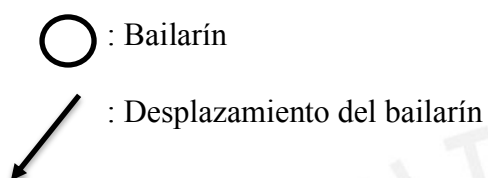
Para el tercer grupo se tomó el recurso de los arpeggios, haciendo una frase de *do* menor. Es así que, a partir de esa frase, se desplazó en tiempos débiles del compás para darle inestabilidad al grupo, característica que se ve reflejada en su coreografía. Le quise dar recursos de inestabilidad para cada grupo, por lo que optar por la inestabilidad rítmica lo apliqué tanto para este grupo como para que el que venía a continuación. El cuarto grupo destaca por tener los rasgos mejor caracterizados de la muestra, desde una coreografía bien ensamblada hasta su concepto, el cual lo representa muy bien. Su aparición es el momento más dinámico y efectivo, producto del trabajo en clase. Desde un inicio tenían clara su coreografía, por lo que yo proponía material ya utilizado en sesiones pasadas, ensamblándolo cada vez mejor, sin necesidad de recurrir a otra información.

La inclusión de nuevo material para la muestra final fue arriesgada. Enfrentarme a nuevo material en el último ensayo resultó ser un desafío porque reconocía que, en estos momentos nuevos, la música que improvisaba no me resultaba efectiva, por la constante repetición de información musical que proponía hacía que se tornara plano. Me apoyé de recursos utilizados a lo largo de todo el proceso, como lo es tratar a tu instrumento como una batería, combinándolos con líneas de bajo y *hits* armónicos. Ya era demasiada información para la presentación, por lo que decidí optar con los recursos explorados, aplicando información de las sesiones respecto a lo que los otros escenarios necesiten.

2.3.3. Descripción de la música para la muestra final

Una vez explicado el proceso de creación llevado a cabo con el equipo de danza, se procederá a describir y fundamentar la música resultante para la muestra final.

Las figuras respecto a los cuadros iniciales de cada escenario respetan la siguiente rótula



Introducción de cinco bailarinas en silencio

Cuadro inicial

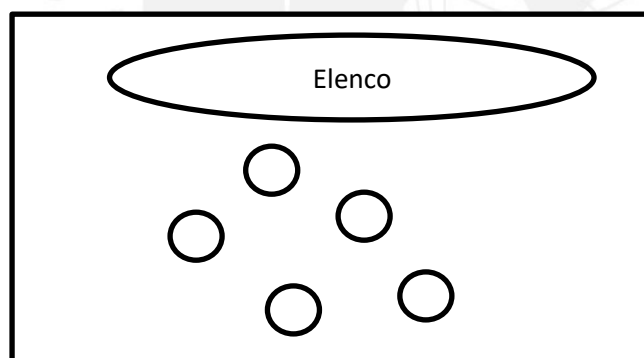


Figura 2.77. Cinco bailarinas ejecutan un *canon* en silencio, mientras el resto del elenco espera atrás

1ra escena

Cuadro inicial

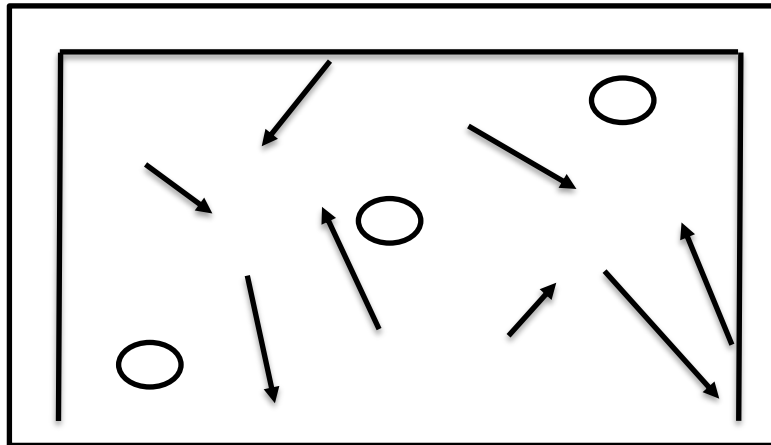
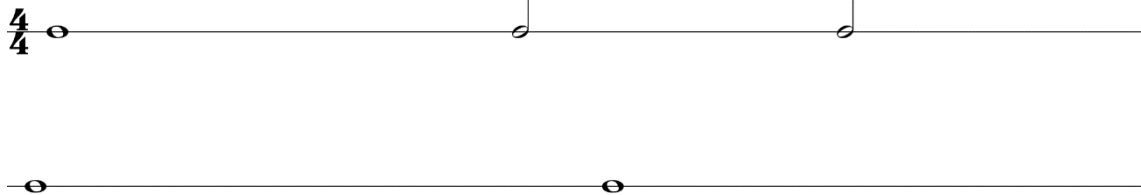


Figura 2.78. Desplazamiento inicial del inicio de pieza

CONTENIDOS GENERALES:

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: Do mayor

Armónicos: Mayor

Melódicos: Mayor

Timbres: Sintetizador Pad y Sintetizador FX

Fundamentación

Todo el momento inicial involucra a todo el elenco en escena. La magnitud de intérpretes y acciones en simultáneo sugería proponer ideas musicales simples, contrastando con lo que sucede en escena. El kaossilator permitió crear un ambiente sonoro-electrónico con

sonidos prolongados, en respuesta a la simultaneidad de acciones de los bailarines. La opción de *loop* del instrumento permitió acumular los sonidos indeterminados como base, para añadir un sintetizador pad cuando las bailarinas de la diagonal dieran el *cue*. El sintetizador pad, además de ser otro timbre, ofrece sonidos determinados, contrastando con los sonidos mostrados anteriormente, permitiendo enfatizar con mayor intención el *cue* de las bailarinas en la diagonal. El banco de sonido fue programado en la escala de *do* mayor, realizando la escala mayor ascendente en relación al desarrollo de la secuencia de las bailarinas, generando variaciones en el trayecto, hasta regresar al *do* inicial para el siguiente *cue*, donde las tres bailarinas corren en círculo, rodeando a un grupo de bailarines en el centro.

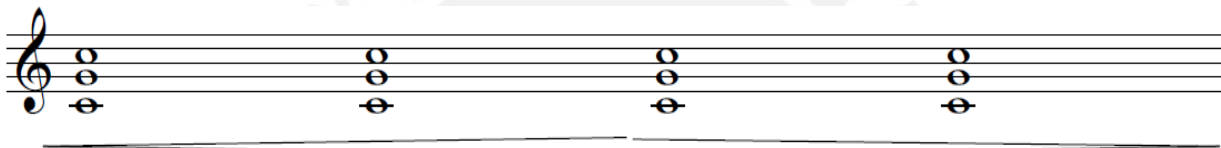


Figura 2.79. Cue de entrada del sintetizador

La velocidad con la que las bailarinas corrían mostraba un *tempo* implícito, permitiendo que se pueda evidenciar desde la música. Se logró este momento manteniendo el mismo sonido de sintetizador pad, marcando una figura de corchea continua. Además, se apagó el *loop* con los sonidos indeterminados iniciales, quedando solo el continuo rítmico del *do* en el pad, y los mismos sonidos que las bailarinas producen desde la corrida.



Figura 2.80. Figura rítmica inicial cuando las bailarinas empiezan a correr



Figura 2.81. Tensión generada desde acentos rítmicos hasta que las bailarinas llegan al suelo

Cuando las tres bailarinas terminan en el suelo, el foco está en los bailarines puestos de pie, quienes crean grupos de distinta cantidad de integrantes de forma rápida. Estos encuentros proponían visualmente momentos de tensión y resolución, los cuales se

musicalizaron con *crescendos* desde el sintetizador *pad*, ascendiendo escalarmente hasta que se formara el último grupo conformado por todo el elenco de bailarines.

2da escena (1er grupo)

Cuadro inicial

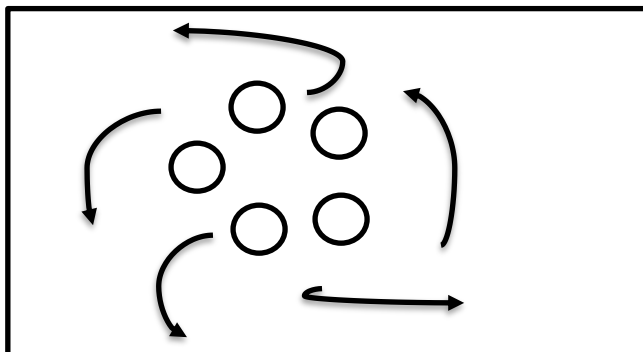


Figura 2.82. Desplazamiento circular individual del 1er grupo

Gráficos-rítmicos:



Melódicos: menor y semitono-tono

Armónicos: Menor natural, semitono-tono

Timbres: Guitarra eléctrica

Fundamentación

El 1er grupo, conformado por 5 bailarines, entran a escena desde la masa humana dejada al final en el primer escenario. Su entrada es circular e individual con velocidad lenta, intercalando con momentos al unísono, en parejas, tríos e individuales. Desde su entrada, se decidió cambiar la instrumentación, pasando del *kaossilator* a la guitarra eléctrica, reduciendo la capa sonora generada durante toda la introducción a solo proponer líneas melódicas en un registro grave con la nota pedal *mi* presente en la 6ta cuerda. Se utilizó el pedal como transición entre escenarios, apareciendo la guitarra cuando aún seguía sonando el *kaossilator*. Esto se debió al tiempo requerido que se necesitaba para hacer el cambio de instrumento y para no dejar espacio de silencio en la transición. La nota pedal resonando se vincula con el rol que cumplió el *kaossilator*, compartiendo su función de

capa sonora, hasta dejarlo en nivel bajo cuando la guitarra se queda sola y el sintetizador ha desaparecido.

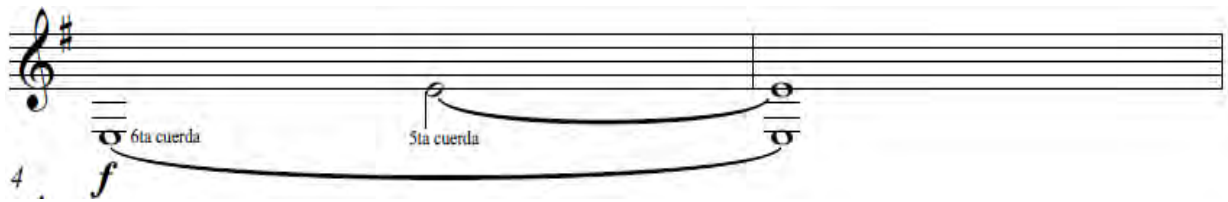


Figura 2.83. Inicio de la guitarra eléctrica

La música para este grupo se caracteriza por su carácter íntimo, usando el mínimo de recursos a lo largo de la ejecución, priorizando mantenerse en un registro grave y dar *hits* con una intensidad alta cuando los bailarines realizaran los unísonos, construyendo tensión rítmica para preparar los *hits*. Otro de los motivos de esta propuesta musical fue usar estos recursos simples para poder desarrollarlos con la llegada del segundo grupo.

Durante el desarrollo, se ejecutaron variaciones rítmicas para generar tensión. En la siguiente figura se muestra uno de los momentos finales de la improvisación, preparando el momento para llegar al clímax.

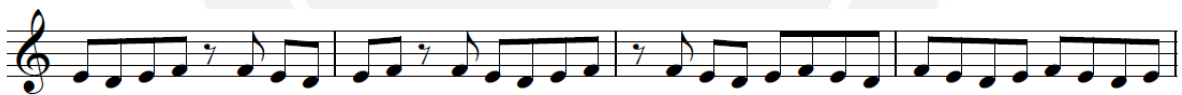


Figura 2.84. Generación de inestabilidad rítmica desde desplazamiento

3ra escena (2do grupo)

Cuadro inicial

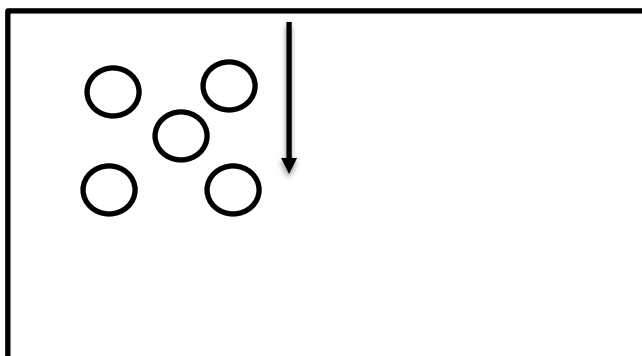
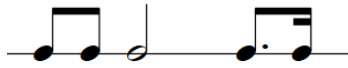


Figura 2.85. Inicio en conjunto del 2do grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos:



Calidades armónicas: 7sus4, maj7, m7

Fundamentación

El segundo grupo se mantuvo en una velocidad media y gran parte de su secuencia eran movimientos en conjunto, abarcando gran parte del espacio desde corridas. Para este momento se permaneció ejecutando acordes, contrastando con el 1er grupo, quedándose en sonidos consonantes durante el desarrollo de la música.

Se decidió generar desestabilidad armónica para anunciar el encuentro con el siguiente grupo. Se recurrió a usar acordes de calidad maj7, moviéndose sobre la escala semitono-tono, escala usada con el primer grupo. Aquí un ejemplo de cómo se recurrió a este recurso.



Figura 2.86. Frase armónica final con el grupo, cuando miran y se acercan al siguiente grupo

Encuentro de transición

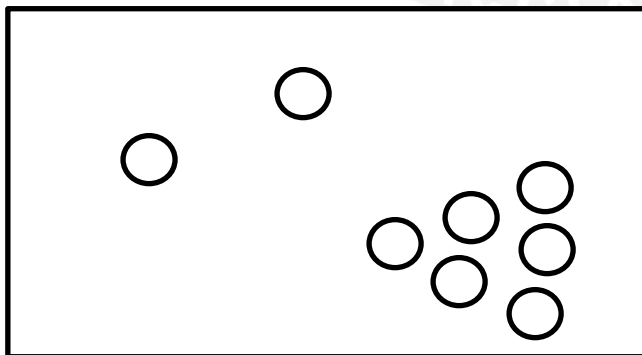


Figura 2.87. Choque entre las bailarinas del grupo en escena con el que va a entrar

2.3.2.2. 4ta escena (3er grupo)

Cuadro inicial

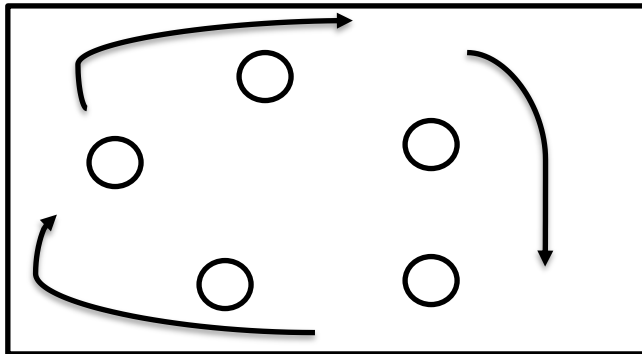


Figura 2.88. Desplazamiento circular del tercer grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos



Melódicos: Mayor y menor

Armónicos: Lidio y Mayor

Fundamentación:

El ingreso de este nuevo grupo anuncia elementos que se van a usar con el cuarto grupo, como es el uso de la línea de bajo presente a continuación, luego de la progresión armónica. El motivo de ello fue querer darle predominancia a la siguiente escena por ser una de las mejor trabajadas en lo que es el carácter de su escena, permitiéndose diferenciarse notablemente del resto de la pieza.



Figura 2.89. Frase armónica con línea de bajo al final

En este escenario se dá un movimiento circular continuo, reflejándolo desde la siguiente línea melódica.



Figura 2.90. Línea melódica creada para el movimiento circular

5ta escena (4to grupo)

Cuadro inicial

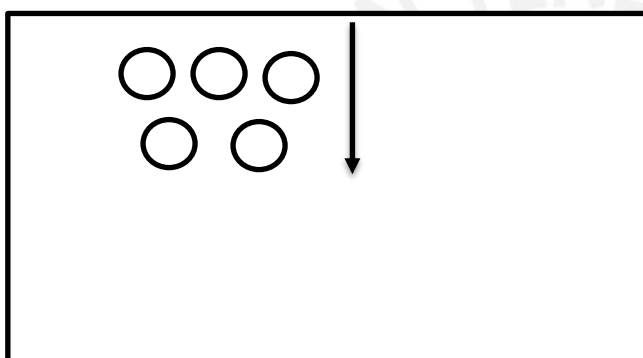
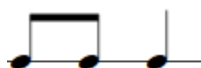


Figura 2.91. Entrada en conjunto del 4to grupo

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos



Melódicos: Frigio

Armónicos: Frigio

Fundamentación

Para el desarrollo musical de este grupo se retoma la consigna de moverse en un registro grave en la guitarra, tomando las frases musicales mostradas con intensidad fuerte y *staccato* sobre las notas *mi* (sexta cuerda al aire), *fa* y *sol* en la música del grupo anterior. En contraste con todo lo acontecido anteriormente, el silencio es un recurso característico, dejando que la danza se dé sin acompañamiento musical detrás. La toma de decisiones

para este momento es debido por la duración de la pieza, ya que hasta ese momento han transcurrido diez minutos desde el inicio de la muestra. Habiendo un solo músico en escena, fue necesario incluir este espacio de descanso, para poder seguir desarrollando la música durante el resto de la pieza. El silencio y la música incidental durante la secuencia inicial del grupo, responden al carácter de tensión, desequilibrio e incertidumbre por la que se caracterizan.



Figura 2.92. Motivo principal

En el siguiente momento, se realiza la siguiente línea melódica para establecer un acompañamiento con un pulso estable, en contraste a lo propuesto inicialmente con este grupo de bailarines. Esto se da cuando los intérpretes empiezan una secuencia al unísono, desplazándose en el escenario. La creación de esta línea se fue dando desde las entradas incidentales en la guitarra, el cual desembocó a esta frase musical definida.



Figura 2.93. Riff de guitarra

La secuencia de movimiento tiene un momento de apertura cuando los bailarines reducen la velocidad de su danza cuando se detienen y sus miradas permanecen activa entre ellos y hacia afuera. Este momento es el final de su secuencia, donde este momento de apertura es apoyado musicalmente con acordes abiertos.

6ta escena (Dúo y trío)

Cuadro inicial

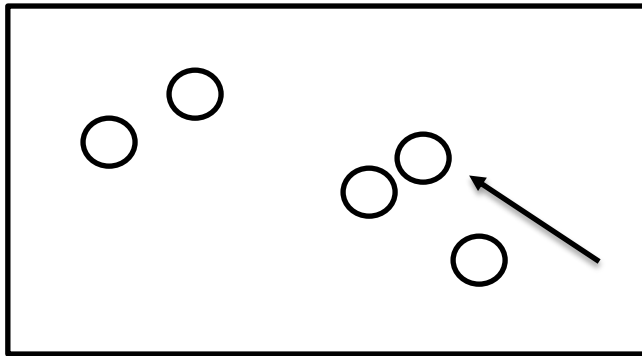


Figura 2.94. Entrada del bailarín para iniciar secuencia

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos



Melódicos: frigio

Armónicos: Frigio

Fundamentación

El contenido se ha mantenido similar con este grupo, en específico porque este escenario es muy corto por la velocidad y la energía con la que los bailarines la ejecutan, por lo que seguir desarrollando el contenido del anterior grupo es pertinente en este contexto, direccionando la intensidad entre medio y fuerte.



Figura 2.95. Entrada de bajo inicial

Predominó la técnica de tratar a la guitarra como un conjunto básico de batería

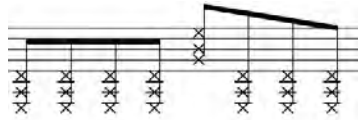


Figura 2.96. Frase rítmica de la guitarra con cuerdas tapadas



Figura 2.97. Frase rítmica durante el desarrollo

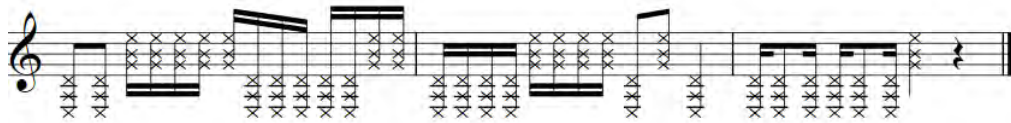


Figura 2.98. Frase climática durante el desarrollo de la secuencia

7ma escena (Gran unísono y guía)

Cuadro inicial

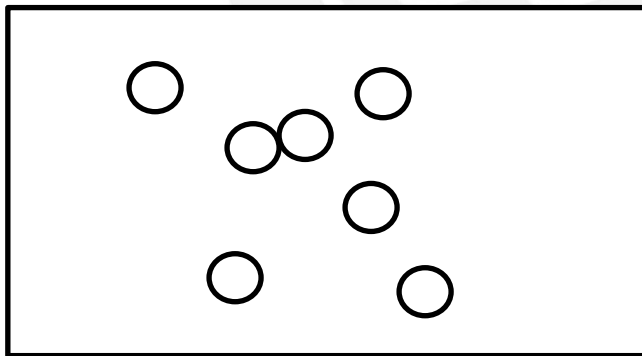


Figura 2.99. Posición inicial, con bailarina guía de la secuencia

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos



Melódicos: Pentatónica mayor

Calidades armónicas: Menor 11

Fundamentación

La particularidad de este grupo reside en que todos los bailarines ejecutan la misma secuencia de manera individual a excepción de una bailarina, quien se da la libertad de entrar y salir en la secuencia, interactuando con los bailarines en escena. La propuesta musical para esta sección se mueve en un registro medio y agudo, dejando las frecuencias graves de lado, además de bajar la intensidad del sonido. La intención de ello fue resaltar las acciones de la bailarina, al ser un personaje particular en la dinámica en escena.



Figuras 2.100. Líneas musicales para resaltar acciones de bailarina

8va escena (Trío y masa final)

Cuadro inicial

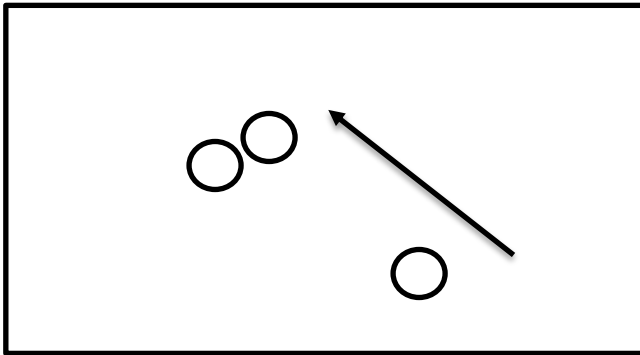


Figura 2.101. Desplazamiento de bailarina para iniciar la secuencia

CONTENIDOS GENERALES

Gráficos-rítmicos



Melódicos: semitono-tono

Calidades armónicas: 7sus4

Fundamentación

En la última parte de la muestra, un trío muestra la secuencia presentada en la anterior escena en su formato, mientras que el resto del elenco se va a aproximando al medio del escenario, comprimiendo el espacio de acción del trío. Las luces resaltan este encierro al permanecer una luz blanca a lo largo de toda esta última parte. La música para esta escena destaca en un inicio por el uso de recursos armónicos.

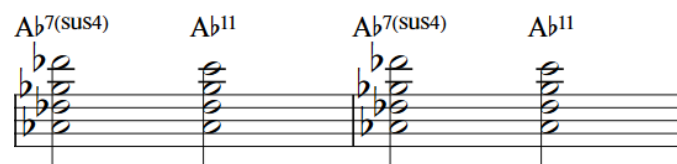


Figura 2.102. Progresión armónica

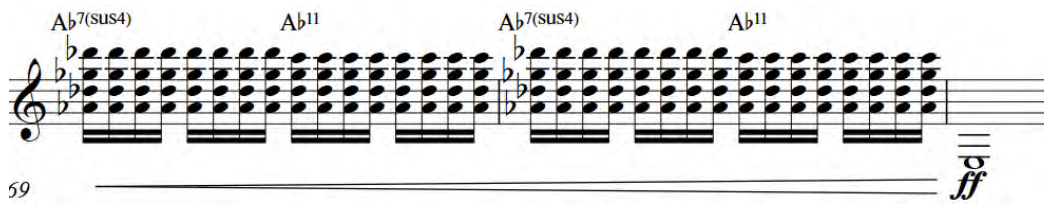


Figura 2.103. Línea armónica climática para regresar al contenido musical del 1er grupo

Acercándose al cierre, se re expone la música hecha para el primer grupo, retomando el uso de la nota *mi* en la 6ta cuerda como pedal. Esta decisión fue tomada para anunciar el final, contando ya con todo el elenco en escena, para resaltar de nuevo este ambiente de misterio e incertidumbre. El grupo termina junto en una masa humana, mientras que en la música se da una escala ascendente por 3ras en la escala de semitono-tono, marcando el *riff* principal de la quinta escena, acabando *forte* y *staccato*.



Figura 2.104. Línea melódica final durante el abrazo final

Imagen final

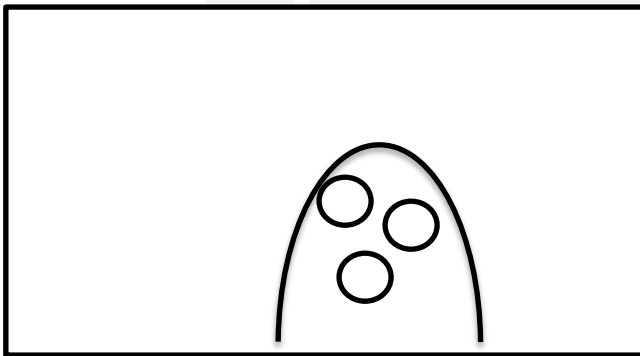


Figura 2.105. Tres bailarinas envueltas por el resto del elenco

CAPÍTULO 3

Reflexión desde la experiencia: hacia el desarrollo de estrategias para el trabajo en conjunto con danza y música

En el presente capítulo, partiendo de la información recopilada de la investigación, se procederá a hacer un ejercicio reflexivo sobre cómo este tipo de trabajo puede generar herramientas que permitan el diálogo entre las disciplinas artísticas de danza y música, a partir del proceso de creación, la muestra final y una sistematización de las herramientas que permitieron el desarrollo del proyecto.

3.1. Sobre el proceso de creación

Habiendo trabajado anteriormente con una promoción de danza en el ciclo 2017-2, tenía una idea respecto a lo que me iba a enfrentar en este nuevo proceso. Con el grupo de ese año, tuve la oportunidad de estar acompañado con otros dos músicos, a diferencia de este proyecto, donde yo fui el único músico involucrado. Aún en mis limitaciones logísticas y artísticas, el proceso de trabajo fue efectivo, resolviendo permanentemente los retos que se presentaban. Esto implicó estar en el rol tanto de artista como de productor, teniendo la responsabilidad logística de tener todo mi equipo, transportarlo hasta el salón de clase de la universidad, debido a que el espacio sólo me proporcionaba un equipo de sonido básico con parlantes, usado principalmente para conectarlo a un celular. Éste lo usaba para conectar el *kaossilator*, mientras que el amplificador de guitarra tenía que traerlo conmigo. El tiempo de transporte y de instalación tomaba una parte del inicio y final de las sesiones, considerando que hubiera sido mejor si el espacio contaba con los equipos necesarios para poder tocar en clase.

El proceso de creación consistió en transformar contenidos musicales desde la improvisación musical, a partir de la familiarización de las secuencias de los bailarines, viéndose el caso de que trabajaran estas secuencias en las sesiones, repitiéndolas consecutivamente. En el inicio del proceso proponía material que principalmente generara estabilidad, tanto armónica como rítmica, para darles una base desde donde sostenerse en la práctica de los bailarines. Recurrí a la escala pentatónica y calidades de acordes consonantes desde un centro tonal, como un ingreso al trabajo con un equipo nuevo. Tener idea de los géneros de música que suelen usar en sus sesiones de entrenamiento — pop, reggaetón y hip hop, inclinándose por el *mainstream* — y además de ser su primera experiencia con música en vivo, fueron los motivos por los cuales partí

el proceso desde un contenido simple y consonante, siendo sonoridades con las que estuvieran familiarizados. Fue de allí que empecé a incorporar nuevos movimientos armónicos y rítmicos en las sesiones, siendo material que traigo de mi práctica instrumental académica. El uso de material referencial de repertorio fue, en su mayoría, aplicados sin haberlo planeado. Fueron a través de las improvisaciones que el material “aparecía”, por la relación que tenían con los contenidos desde donde se estaba improvisando. Las improvisaciones revelaban el repertorio que el ejecutante ha trabajado a lo largo de su carrera, adaptándolos a este contexto con danza contemporánea.

Durante el proceso hubo desentendimientos, principalmente cuando Carola pidió que usaran un concepto para englobar sus coreografías. Esta tarea no funcionó en esa sesión más que para uno de los grupos, habiendo congruencia entre concepto y coreografía. El concepto funcionó para que se pudiera trabajar en base a imágenes, pudiendo decidir mejor el material desde donde trabajar, sabiendo las características sonoras de la información musical.

El *kaossilator* tuvo un papel importante dentro del proceso. En un inicio no se tenía planeado usarlo, por sus dificultades técnicas en este contexto, pero el inicio de la coreografía representó el momento adecuado para utilizarlo. Los timbres electrónicos permitieron acompañar la multiplicidad de información por parte de las bailarinas. En contraste a lo que sucedía, utilizar información simple desde el *kaossilator* fue lo que permitió un diálogo efectivo.

Presenciar el mismo material de trabajo permitía crear múltiples posibilidades musicales para una sola secuencia, explorándolos para finalmente quedarse con un solo material para el contexto de la muestra final. El proceso ha sido desafiante en el sentido de estar permanentemente en un proceso de creación, siempre ofreciendo nuevas ideas para las sesiones de clase, distribuyéndolas estratégicamente a lo largo de la sesión.

3.2. Sobre la muestra final

El escenario de la Alianza Francesa de Miraflores era más pequeño que el espacio de ensayo en la PUCP, por lo que Carola tuvo que resolver para adaptarse a ese espacio junto con los demás profesores y sus grupos, teniendo un tiempo limitado durante el ensayo general. La disposición espacial musical en el escenario también cambió, pasando de ser adelante, como lo fue durante el proceso de creación, a estar atrás del escenario, casi imperceptible para los bailarines. Esta decisión fue necesaria para la continuidad del

evento, por la cantidad de grupos y la agilidad que debían de tener para entrar y salir de escena. Tener ensayo general en el espacio el mismo día de la muestra fue una desventaja para todos, siendo la principal preocupación adaptarse al lugar que seguir afinando el material trabajado. La prueba de sonido y de luces fueron rápidas, resolviendo el tema espacial y técnico en el momento. Cabe resaltar que esa misma noche toqué para otro grupo de danza acompañado de un percusionista, teniendo que apoyarnos entre nosotros durante la instalación y prueba, ocupando el menor espacio posible en el escenario. El transcurso del evento fue efectivo, quedándonos hasta el final para la desinstalación.

La experiencia en vivo fue una muestra de evidenciar el trabajo colaborativo, desde el aspecto logístico hasta el artístico. A pesar de lo rápido que se tuvieron que resolver los aspectos técnicos antes de la hora del estreno, la presencia en escena manifestó la preparación a lo largo del ciclo, así como la habilidad de resolver con los escenarios que se incluyeron en el último momento del proceso. Es de reconocer el gran nivel de dificultad para sostener una pieza de danza de diecisiete minutos, donde la “partitura” son pautas desde donde se desarrolla la música. Si bien esta perspectiva permite muchas posibilidades para la composición en vivo, tiene también un alto nivel de riesgo en el desarrollo de la pieza, buscando maneras para que el transcurso musical de la pieza se pueda dar fluidamente. Al ser la segunda experiencia en donde se musicaliza en vivo una muestra de danza, hay un potencial para continuar desarrollando herramientas que puedan facilitar el diálogo entre danza y música.

3.3. Recomendaciones para músicos: sistematización de herramientas de trabajo

3.3.1. Delimitar información del contenido musical

Participar en sesiones de danza contemporánea como músico improvisador puede hacer que el intérprete o músico deba ejecutar por grandes periodos de tiempo, en específico cuando están haciendo circuitos en clase, donde los bailarines pasan en grupos a ejecutar una secuencia. Es por ello recomendado partir desde un contenido sencillo, para que en el transcurso de la sesión se puede ir explotando exponencialmente, de modo que la energía en clase se va construyendo en colectivo. Esta información delimitada puede ser una escala, un centro tonal, un patrón rítmico, o una combinación específica de estas. Una vez delimitada, lo importante es qué haces con esa información para poder componer en vivo a lo largo de cada momento de la sesión de clase.

3.3.2. Entrenamiento rítmico

El vínculo principal que existe entre la danza y la música es el ritmo. Además del contenido armónico y melódico, el desarrollo de ideas musicales desde la variación rítmica ha estado presente en todo el proceso. En la investigación queda evidenciada el permanente trabajo rítmico, trabajando desde el contenido musical delimitado para generar estabilidad, inestabilidad y composición de frases musicales. En ese sentido, es importante que el músico que trabaja con bailarines de danza contemporánea tenga en cuenta este aspecto, responsabilizándose de su entrenamiento rítmico de forma permanente. Una recomendación es estudiar el *Konnakol*⁴, práctica rítmica del sur de la India, que se ha extendido por el mundo en el ámbito académico. Además, la práctica rítmica está vinculado a que el músico debe ser capaz de mantener un *tempo* estable, teniendo la capacidad de aumentar o disminuir la velocidad si el docente lo pide, manteniéndose en esa nueva velocidad.

3.3.3. Expandir el enfoque de tu instrumento musical

La guitarra eléctrica es el instrumento principal del investigador, debido a la formación profesional como músico ejecutante. Al haber sido el único músico en las sesiones de trabajo, los bailarines han trabajado con un guitarrista a lo largo del ciclo, pudiendo tener una perspectiva cerrada de las posibilidades del instrumento por parte de los estudiantes. Es por ello que se ha permitido abarcar múltiples roles interpretativos para la dinamicidad de la improvisación, incluyendo técnicas que no son propias en el estudio de guitarra como son los *slaps* de bajo eléctrico o la imitación de una batería desde el trabajo percutido en el instrumento. Es pertinente aclarar tener en consideración el cuidado y responsabilidad en las exploraciones del instrumento, teniendo en cuenta sus limitaciones físicas.

3.3.4. Tener repertorio preparado

Si bien la delimitación del contenido musical es importante, contar con un repertorio al alcance para poder integrarlo a la improvisación, o crear a partir de ello, es válido en el trabajo con bailarines. En las clases prácticas de danza contemporánea en la especialidad de pregrado de danza PUCP se está acostumbrado a usar música grabada para las sesiones.

⁴ El Konnakol es el arte de percusión vocal del sur de la India, transmitido por tradición oral. Consiste en la recitación de frases silábicas, acompañado de una secuencia de gestos manuales que expresan ciclos. Definiciones recogidas de Rafael Reina (2015)

Teniendo eso en cuenta, usar repertorio que la clase pueda reconocer funciona durante los circuitos, siendo este uno de los momentos de mayor duración en las sesiones.

3.3.5. Mickey mousing: representación del movimiento en sonido

Otra de las herramientas identificadas es una técnica prestada del *film scoring*⁵ llamado el *Mickey mousing*⁶. Llevando esto a la práctica de danza y música, el sonido imita todo lo que sucede en movimiento, en los aspectos de intensidad, timbre, velocidad, duración y expresividad. De tal modo, la música tiene oportunidad de explorar múltiples posibilidades en el desarrollo de la composición en vivo. El uso de esta técnica se ve reflejada en dos momentos claros: cuando las tres bailarinas de la recta inicial inician su coreografía, marcando las acciones en el *kaossilator*, y el otro momento es en la séptima escena, donde la guitarra marca las acciones de la bailarina guía en la coreografía. Una forma de visualizar esta técnica es en un escenario imaginario onírico, donde se encuentra un personaje descubriendo este espacio caminando lentamente. La música que se propondría para este escenario sería lenta y se marcaría cada uno de sus pasos. Además, se optaría por una calidad armónica lídica, por el carácter onírico que ofrece, reflejando adecuadamente lo que sucede en este suceso imaginario, mientras se dibuja una línea que se relaciona con la mirada y forma de caminar del personaje.

3.3.6. Lead sheet: el movimiento como rol melódico

Además del *Mickey mousing*, el plano de imitar a detalle todo movimiento se puede terminar agotando, por lo que este punto dentro de la sistematización se asocia con la práctica de ensamble musical, teniendo una perspectiva de *lead sheet*⁷ dentro de la práctica con danza. Esta perspectiva da al músico la idea de que está acompañando a un instrumentista que está ejecutando la melodía, ejerciendo un rol armónico-rítmico. Es así que los movimientos que están ejecutando los bailarines cumplirían el “rol melódico”, mientras que la música creada estaría acompañando como lo haría una sección rítmica en formato de ensamble. Durante la 3ra escena de la muestra final está evidenciado el uso de esta técnica, tratándose del momento donde predomina el uso de recursos armónicos con estabilidad rítmica, ausentándose la melodía en esa creación. Podemos recordar el

⁵ Especialidad dedicada a la composición musical para películas.

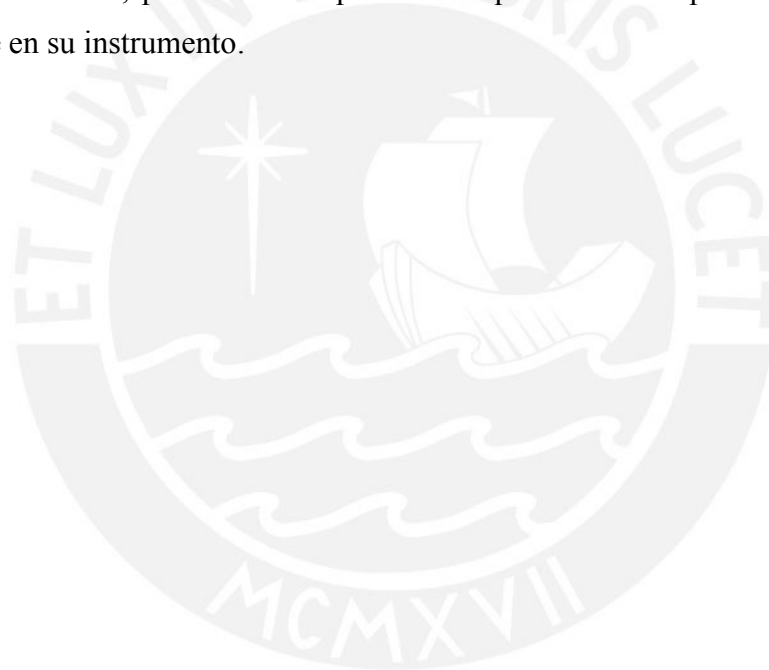
⁶ Técnica que sincroniza la música con las acciones que están sucediendo en escena, siendo la música un reflejo del carácter de la escena.

⁷ Partitura que contiene los elementos de melodía y armonía de una composición musical. Si el tema tiene letra, ésta va debajo de la melodía.

ejemplo imaginario del apartado anterior, pero esta vez la música no detalla los pasos, mirada y caminar del personaje. Esta se mantiene mucho más simple, permaneciendo en secuencias de acordes lidios, dejando espacios de *sustain* y silencios.

3.3.7. Pensar en la musicalidad de los bailarines

Por último, este punto ofrece una perspectiva que permite reconocer al bailarín como un “instrumentista” más, donde los sonidos de sus pisadas, respiraciones y exhalaciones son parte de la composición en vivo. Desde esa mirada, el uso de silencios en la música improvisada no es del todo silencio musical, pues estos sonidos que brindan los bailarines se complementan u oponen a la propuesta desde la música en vivo, generando preguntas y repuestas, contrapuntos, canon, etc. Este último punto es una invitación a la apertura de la escucha del músico, permitiéndose percibir lo que los demás pueden ofrecer y no ensimismarse en su instrumento.



CONCLUSIONES

1. El trabajo con bailarines de danza contemporánea ha constituido una etapa de constante experimentación musical dentro de la formación profesional del músico investigador, tratándose de un reto de alta dificultad por la experiencia que este implica, en especial al ser el único músico presente en el trabajo durante el ciclo. La presente tesis ha permitido un acercamiento distinto con el arte escénico de la danza, respecto al cómo se viene trabajando dentro del contexto académico de la PUCP, donde los compositores del área creativa de la especialidad de música crean composiciones para que bailarines generen una pieza coreográfica a partir de ello. En el caso de esta tesis, la música propuesta se ha dado desde la danza, estableciendo parámetros que han permitido poder improvisar en vivo. La música se ha creado desde la práctica de danza contemporánea. Es por ello que se propone la permanente participación de músicos en sesiones prácticas en la especialidad de danza, aperturando vías de comunicación entre las especialidades de pregrado, permitiendo proyectos de creación e investigación artísticos.

2. El proceso de creación han permitido sistematizar dinámicas de improvisación para la creación musical con danza contemporánea, tratándose de un acercamiento para desarrollar herramientas que puedan usarse en prácticas en artes escénicas. Esta sistematización se puede alimentar desde la práctica de otros músicos con danza contemporánea, en la posibilidad de que desde sus propias experiencias se pueden fortalecer estas herramientas y generar nuevas a partir de ello.

3. Desde el permanente entrenamiento de los bailarines con las secuencias, lograban movimientos efectivos, permitiendo estudiar su cuerpo en relación a su movimiento. La danza contemporánea propone la investigación desde el movimiento, permitiendo incorporar nueva información en su danza que, además, configura su forma de moverse. Esto consiste estar en permanente escucha, mirando cómo es que se relaciona su cuerpo internamente, con el otro y con el espacio. Con esto último punto en mente, el trabajo del músico investigador con bailarines ha permitido el entrenamiento efectivo de la escucha, dándole más peso que a la misma ejecución. Es así que, a partir de las improvisaciones realizadas, el repertorio del músico se “manifestaba” a partir de la escucha interna. La recurrencia a la memoria auditiva y corporal se dieron, pudiendo direccionar el material musical en improvisaciones efectivas en la guitarra. El trabajo con danza ha permitido configurar la forma de escucha del músico, apareciendo la mirada como una nueva vía de escucha para poder relacionarse con los bailarines en escena.

4. El proceso de investigación no creó música “para” danza o “música para ser bailada”, por lo que los bailarines no dependen de la música. El resultado refleja música que está en permanente diálogo con el movimiento, relacionándose desde la improvisación musical y la coreografía trabajada, donde ambas partes se ven modificadas por el “aquí y ahora”, conceptos propios de las artes escénicas. Es así que el material musical recolectado puede ser llevado a otros contextos, para ser trabajados con otros músicos o artistas de diferentes disciplinas.

5. La intención del movimiento del bailarín hace que adopte una calidad de movimiento, impuesta o adquirida por su práctica profesional. La calidad de movimiento comprende la velocidad, tono, energía y espacialidad del cuerpo, conceptos que se pueden vincular con las propiedades del sonido, los cuales son altura, intensidad, duración y timbre. Además, todos los bailarines en escena están componiendo en el espacio, habiendo roles de acompañamiento, solo, contrapunto, canon y ostinato, incluyendo el uso de silencios. Esta similitud de conceptos entre ambas disciplinas son los que permitieron crear contenidos musicales y desarrollar improvisaciones desde ello, donde la información de la calidad de movimiento se transformaba en música a partir de sus relaciones conceptuales, haciendo que las calidades de movimiento evocaran distintas propuestas de melodías, armonías y ritmos.

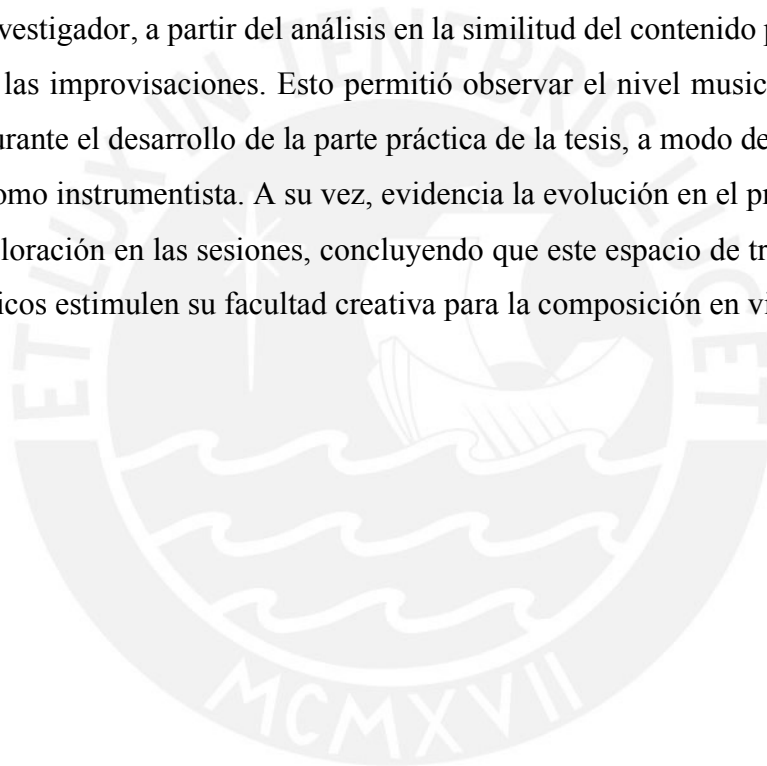
6. Considerando la similitud conceptual expuesto en el punto anterior, la perspectiva de “ensamblar” con los bailarines ha ayudado en la investigación, visualizando la musicalidad que ofrecen en su danza y cómo responder a ello. Es así que ambas disciplinas se relacionaban a partir de juego de roles interpretativos, habiendo melodías que funcionaban porque representaban la calidad de movimiento del bailarín, como contrastes musicales que hacían que el bailarín generara matices en su danza. En estos casos, ambas partes reconocían que estaban siendo escuchados por el otro.

7. En el diálogo entre danza y música, ambas partes tuvieron el rol de provocarse mutuamente, invitándose a arriesgar para potenciar el hecho escénico. Ambas disciplinas han provocado desde su naturaleza impredecible. Aun conociendo las secuencias y los momentos de la coreografía, éstas no están marcadas por un metrónomo o cuentas. Se mueven a partir de la escucha colectiva y el manejo de energía, parámetros que hacen que una secuencia jamás va a ser bailada de la misma manera. De igual forma, la música ejecutada para la muestra jamás será tocada igual, pues estaba sujeto a consignas creadas en el proceso y su relación con la danza. La música funciona cuando acepta lo

impredecible, ingresando en la escucha colectiva de los bailarines, entregando y recibiendo energía, permitiéndose modificarse constantemente.

8. En este diálogo, los niveles de provocamiento puede hacer que una parte se sienta incómodo por el otro, a modo que uno da información, pero no se permite recibir lo que el otro está ofreciendo. Esto puede hacer que, en lugar de ser un diálogo, las disciplinas ejercen roles de poder, donde la parte que sede tendrá que acoplarse a lo que el otro propone, habiendo una confrontación que se rige bajo este concepto. El diálogo tiene que ser a la par, y si es que la otra parte no responde, se debe de ofrecerle la escucha.

9. Finalmente, el proceso de investigación ha permitido conocer la capacidad creadora del músico investigador, a partir del análisis en la similitud del contenido propuesto en el desarrollo de las improvisaciones. Esto permitió observar el nivel musical en el que se encontraba durante el desarrollo de la parte práctica de la tesis, a modo de autoevaluar el desempeño como instrumentista. A su vez, evidencia la evolución en el proceso desde la constante exploración en las sesiones, concluyendo que este espacio de trabajo funciona para que músicos estimulen su facultad creativa para la composición en vivo.



BIBLIOGRAFÍA

Bertinetto, A. (2018). Valor y autonomía de la improvisación. Entre artes y prácticas. Universidad de Turín. 283-304.

Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam School of the Arts.

Crook, H. (1993). How to improvise. Berklee Press. Boston.

Escobar, J. C. (2010). Interdisciplinariedad: desafío para la educación superior y la investigación. *Luna Azul*, 31(1), 156-159.

Figuroa-Dreher, S. K. (2011). Material musical como acervo de conocimiento. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, 11(3), 509–528.

Fogelsanger, A. & Afanador, K. (2017). Parameters of Perception: Vision, Audition, and Twentieth-Century Music and Dance. *Avant: Journal of Philosophical-Interdisciplinary Vanguard*, (1), 59.

Lavista, M. (1971). El proceso creador en la improvisación musical. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 7(4 (40)), pp. 17-19.

Lizarazu, H. (2019). Extended performer: evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(1), 115–127.

Loupe, L. (2013). Poética de la danza contemporánea. Universidad de Salamanca, España.

Nachmanovitch, S. (2015). *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte* (2da ed.). Paidós Ibérica. Buenos Aires.

Niknafs, N. (2013). Free Improvisation: What It Is, and Why We Should Apply It in Our General Music Classrooms. *General Music Today*, 27(1), 29–34

Pineda, J. (2013). Música y sonido en la danza contemporánea occidental del siglo XX. *Música Oral Del Sur*, Iss 10, Pp 218-225.

Riley, P. (2016). Collaborative Music and Dance Improvisation Project: Investigating Perspectives. *Visions of Research in Music Education*, 27, 1–16.

Schafer, R. M. (1984). El rinoceronte en el aula.





ANEXOS

BITÁCORA DE SESIÓN 1**Fecha:** 04 de octubre, 2018**Por:** Fernando Salazar Livia**Asistentes:**

- Carola Robles
- Alumnos inscritos en el curso Danza Contemporánea 8
- Fernando Salazar

Transcurso:

La sesión empezó con un calentamiento grupal desde el desplazamiento de un extremo al otro del salón, donde los estudiantes exploraban el alcanzar desde distintos puntos del cuerpo (extremidades, boca, cintura, etc.) para desplazarse. Para el acompañamiento musical en esta 1ra parte, empecé con calidades armónicas suspendidas y consonantes arpegiadas, con un tempo fijado. La continuidad con la que avanzaban estaba ligada al *tempo* que había marcado al inicio, por lo que desde lo que observaba en su exploración, lo usaba como estímulo para hacer variaciones rítmicas y dinámicas con la intensidad del sonido. El estilo *funk* en mi ejecución estuvo muy presente.

Durante la segunda parte de la sesión, no hubo música. Se realizó un trabajo en parejas, donde uno exploraba su movimiento desde la improvisación y su pareja la observaba, para que al final le dijera los puntos relevantes en su exploración.

En la 3ra y última parte, la clase repasó una secuencia de movimiento trabajada en sesiones anteriores, repitiéndola múltiples veces hasta el final de la clase. Para acompañarlos, usé la progresión armónica de la canción *Get Lucky* de Daft Punk, usando el registro agudo para reflejar la melodía desde la técnica de *chord melody* en la guitarra. Realice múltiples variaciones rítmicas a la canción, desde su estructura hasta los registros que utilizaba. Unas veces podía dejar solo una línea de bajo con *slap* o la línea melódica sola. La música llegó a grandes momentos de intensidad, en relación a la energía con la que los bailarines realizaban la secuencia, con un ánimo lúdico colectivo.

Conclusiones:

El uso de intervalos grandes y dejarlos sonar de largo para secciones donde los bailarines están en un carácter exploratorio funciona. Al no dejar claro un tempo fijo,

les permite no estar ligado a ello en su improvisación.

El uso creativo de la canción Get Lucky despertó una actitud lúdica en el transcurso de la 3ra parte de la clase, permitiendo un vínculo con los bailarines presentes.



BITÁCORA DE SESIÓN 2**Fecha:** 09 de octubre, 2018**Por:** Fernando Salazar Livia**Asistentes:**

- Carola Robles
- Alumnos inscritos en el curso Danza Contemporánea 8
- Fernando Salazar

Transcurso:

La sesión empezó con un calentamiento libre de los alumnos, dependiendo de lo que necesitaba cada uno para el transcurso de la sesión. Con esta consigna, surgían todo tipo de calidad de movimiento en simultáneo. Ante ello, el acompañamiento musical tuvo un carácter envolvente, con el uso del efecto *delay* con mucho *sustain*. Se priorizó mantenerse en un contexto tonal (Do y Sol mayor) usando *clusters* y acordes abiertos como recursos. Dentro de la armonía, surgieron ideas melódicas (motivos) que se desarrollaban en la improvisación.

En la segunda parte de la sesión, los estudiantes experimentaron el salto, permitiendo posibilidades desde esa acción. Para esta parte, no hubo acompañamiento musical. Una vez concluida la exploración, se pidió que los estudiantes se quedaran con una acción de saltar y lo hicieran para atravesar el salón en grupos. Para el acompañamiento musical, se definió un *tempo* fijo en relación a la velocidad concebida por los estudiantes. Para iniciar, se tomó a la guitarra como si fuera el rol de un bajo eléctrico, permaneciendo en un registro grave sobre la escala pentatónica, usando la técnica del *slap*, propia de los bajistas. En esta improvisación, permití aparecer y utilizar la línea del bajo del tema *Thriller* de Michael Jackson, variando rítmicamente sobre ello.

Para la tercera parte de la sesión, se repasó la secuencia de la sesión pasada, repitiéndola múltiples veces hasta el cierre de la sesión. En él, se inició con acordes en posiciones abiertas, para luego probar un ritmo *funk* conforme el grupo iba ganando energía.

BITÁCORA DE SESIÓN 3**Fecha:** 23de octubre, 2018**Por:** Fernando Salazar Livia**Asistentes:**

- Carola Robles
- Alumnos inscritos en el curso Danza Contemporánea 8
- Fernando Salazar

Transcurso:

Como en las sesiones anteriores, el grupo empezó su calentamiento desde la exploración libre. Luego de un momento, el calentamiento fue guiado por la docente, de modo que formaron un círculo con la acción definida de caminata, enfatizando el tono muscular. La música que acompañó toda la parte inicial se caracterizó por el uso de delay con bastante nivel de feedback, tocados en arpegios de acordes menores. Durante la improvisación, se tomó la idea principal de *Interstellar* como desarrollo. Conforme el calentamiento tuvo una forma mejor definida, la música sentó en una base Groove, en un estilo funk, desplazándose entre los acordes Em, C y D.

Para la siguiente parte de la sesión, el grupo exploró la secuencia 2 en parejas, caracterizado por el uso de giros, la dirección de la cabeza hacia atrás y por saltos en espirales. Durante su tiempo de prueba, no hubo música acompañando. Una vez tenido el material, pasaron por grupos a realizar la secuencia. La música creada para el dúo tenía una intensidad alta, energética, haciendo mucho énfasis en el uso de los bajos, resaltando usando la pastilla mid en la guitarra.

BITÁCORA DE SESIÓN 4**Fecha:** 25 de octubre, 2018**Por:** Fernando Salazar Livia**Asistentes:**

- Carola Robles
- Alumnos inscritos en el curso Danza Contemporánea 8
- Fernando Salazar

Transcurso:

El grupo inició su calentamiento en un gran círculo, trabajando el uso de lumbares. Mientras se daba el calentamiento, acompañé su calentamiento desde la exploración sonora de la lata de *fast fret*, herramienta que uso para el limpiado de cuerdas. Desde los timbres que me ofrece el objeto, incorporé el uso de la guitarra para complementar las sonoridades exploradas. Una vez finalizado el calentamiento, por decisión colectiva se optó retomar una secuencia realizada el ciclo anterior, para poder incorporarla en lo que será la muestra final del año.

La clase estuvo enfocada en recordar la secuencia a lo largo de la sesión, permitiéndose darse el tiempo en el detalle de la secuencia. Como músico-investigador, solo estuve presente observando su proceso de recuperación de información, tratándose de una secuencia del cual no estoy familiarizado. Una vez tenida mejor incorporada la secuencia, se hicieron varias pasadas de la secuencia, pasando en grupos de diferente número para la continuidad de la sesión.

BITÁCORA DE SESIÓN 5**Fecha:** 06 de noviembre, 2018**Por:** Fernando Salazar Livia**Asistentes:**

- Carola Robles
- Alumnos inscritos en el curso Danza Contemporánea 8
- Fernando Salazar

Transcurso:

La sesión empezó con un calentamiento desde los grupos conformados en sesión anterior. La clase presentó por primera vez las secuencias trabajadas en grupos. Cada grupo lo presentó dos veces. La primera se iba a realizar en silencio, y la segunda vez iba a ser acompañada musicalmente.

Procuré mostrar contenido distinto para cada grupo, de modo que fuera mejor identificarlos para mí y para ellos. Para el primer grupo predominó el uso de recursos melódicos en escala menor en un registro grave, mientras que para el segundo se recurrió más al uso de frases desde recursos armónicos desde calidades menor suspendidas. Para el tercer grupo fue una combinación de ambos y, por el transcurso de la sesión, no llegué a musicalizar el último grupo.

BITÁCORA DE SESIÓN 6**Fecha:** 08 de noviembre, 2018**Por:** Fernando Salazar Livia**Asistentes:**

- Carola Robles
- Alumnos inscritos en el curso Danza Contemporánea 8
- Fernando Salazar

Transcurso:

La sesión fue el inicio de la construcción coreográfica para la muestra final, conociendo las características de cada secuencia para así poder darles orden al momento que salen a escena. La clase mostró los cuatro grupos de forma consecutiva, de tal manera que todos se iban familiarizando con la información que el otro grupo está proponiendo en la creación colectiva.

Para el primer grupo se empezó con acordes entrando desde la manipulación del volumen, manejando su perilla de la guitarra. Con el segundo grupo se mantuvo esta perspectiva de recurrir a recursos armónico para su desarrollo, mientras que, a los dos últimos grupos, se enfatizó el trabajo rítmico, tratando a la guitarra como un instrumento de percusión.

BITÁCORA DE SESIÓN 7**Fecha:** 15 de noviembre, 2018**Por:** Fernando Salazar Livia**Asistentes:**

- Carola Robles
- Alumnos inscritos en el curso Danza Contemporánea 8
- Fernando Salazar

Transcurso:

El calentamiento inicial empezó con el *kaossilator* dejando una base electrónica, con un sonido ausente de medios, asemejándose a un ambiente en lo profundo del mar. En la guitarra ejecutaba *slaps* y usando las cuerdas tapadas para simular una tarola de batería, moviendo el tempo durante la ejecución.

Antes de continuar con el repaso de las secuencias de los grupos, se propuso que cada grupo definiera su secuencia con una idea o concepto, el cual les permitiera usar como motor o estímulo para su interpretación coreográfica. Cada grupo propuso las siguientes ideas:

Grupo 1: Deseo

Grupo 2: Manipuladas

Grupo 3: Mover al otro

Grupo 4: Escapar/Desconfianza del otro

En base a ello, cada grupo fue asesorado por la docente mientras usaban esa idea en el ensayo de sus respectivas secuencias. Una vez repasado cada uno, se hizo un ensayo general con todas las secuencias. La primera pasada fue en silencio. En la segunda, se improvisó musicalmente sobre la secuencia de los grupos, teniendo presente las ideas que los grupos consideraron para sus coreografías.

BITÁCORA DE SESIÓN 8**Fecha:** 20 de noviembre, 2018**Por:** Fernando Salazar Livia**Asistentes:**

- Carola Robles
- Alumnos inscritos en el curso Danza Contemporánea 8
- Fernando Salazar

Transcurso:

Para esta sesión, se tuvieron como recursos una guitarra acústica y el *kaossilator*. El calentamiento del grupo empezó retomando la idea de usar una acción específica para desplazarse en el salón. El grupo hizo varias pasadas, con la idea de conocer las características de la acción de cada bailarín para ser incorporado a la coreografía. Conociendo ello, se combinó las singularidades de sus movimientos con la coreografía homogénea del trío inicial. La sesión tomó parte para hacer la composición coreográfica de las entradas de las bailarinas durante la sección inicial. Durante las pruebas, se usó el *kaossilator* para crear una base indeterminada electrónica, grabándola como un *loop*. De ahí, se usó otro sonido sintetizador *lead* para sumarlo al *loop*, probando ascensos melódicos en la escala lidia y variaciones rítmicas. Sobre este tema, se probó sumar la guitarra sobre la base generada, moviéndose en la sonoridad lidia, arpegiando bicordios cuando las chicas quienes forman la diagonal desarrollan su coreografía.

En la segunda pasada, se probó obviar la guitarra durante el cuadro inicial y probar otros sintetizadores del *kaossilator*. Esto resultó ser efectivo al momento de evidenciar el inicio y desarrollo de coreografía de las chicas quienes conforman la diagonal. Una de las señales de su secuencia es el momento en que corren y un grupo de bailarines se quedan en el centro del espacio, realizando su acción de moverse, pero en el sitio. Esta señal la utilicé para apagar el *loop* indeterminado y pasar a una sección rítmica desde el sintetizador. El sintetizador vuelve a generar una función ambiental cuando las bailarinas que corren llegan al suelo, encontrándose en ese último momento.

Para el cierre de la sesión, se hizo un repaso en cadena de la secuencia de todos los grupos. Sobre el primer grupo se mantuvo sonoridades menores y menores armónicas, permaneciendo en un registro medio grave y grave. Con el segundo grupo, aparecen más no

Conclusiones:

Una de las mayores dificultades durante el transcurso de la sesión y el proceso de creación es generar transiciones efectivas en la composición. Al estar en permanente creación, puede que alguna transición funcione, como también que no. El uso de kaossilator permitió un inicio efectivo para la creación musical, desde la exploración de los sonidos que ofrece el instrumento electrónico.



BITÁCORA DE SESIÓN 9**Fecha:** 22 de noviembre, 2018**Por:** Fernando Salazar Livia**Asistentes:**

- Carola Robles
- Alumnos inscritos en el curso Danza Contemporánea 8
- Fernando Salazar

Transcurso:

Se hizo repaso de la secuencia inicial de la coreografía, definiendo en qué momentos iba a aparecer cada bailarina durante este conglomerado de cuerpos en simultáneo. El sonido electrónico indeterminado del kaossilator iba a ser predominante durante la estructura inicial, delimitando los sonidos que se iban a usar para la muestra final.

Luego, se continuó trayendo información del ciclo pasado, rescatando la secuencia de un trío. Tras recordar esa secuencia, se lo mostraron a la clase para que pueda ser trabajado de forma permanente para la muestra final. El material lo tuvieron presente, viendo la posibilidad de como ensamblarlo para incluirlo en la muestra final.

Se hizo un repaso general con los cuatro grupos, mientras Carola daba indicaciones durante el desarrollo de estos. El contenido musical para cada grupo estaba mejor delimitado, aun teniendo dificultades durante las transiciones de éstas. Se volvió a ejecutar cada sección en silencio, con la idea de que pudieran ensamblar mejor sus secuencias.

Asistentes:

- Carola Robles
- Alumnos inscritos en el curso Danza Contemporánea 8
- Fernando Salazar

Transcurso:

Siendo el último ensayo, la clase ha incorporado secuencias antiguas del ciclo pasado. Esto me puso en serios problemas, enfrentándome a contenido nuevo estando a pocos días para la muestra final, además que de por sí la duración de la pieza ya era extensa, esto alargó mucho más, resolviendo la manera de poder tocar por un periodo muy largo de tiempo.

La clase reposó cada parte de la secuencia, dándose su tiempo para integrar las nuevas secciones. Una vez hecho el repaso, se procedió a hacer un ensayo general de la pieza completa. El proceso fue demandante a nivel de energía, debido a que los momentos nuevos estaba repitiendo información anterior, faltando elementos musicales novedosos para esos momentos. La duración de la pieza llegaba casi a veinte minutos, teniendo dificultades para articular la música en ese lapso del tiempo.

El resto de la sesión se usó para limpiar cada sección, trabajando las entradas y salidas de los grupos, pensando en la disposición que será en el teatro de la Alianza Francesa de Miraflores. Se hizo un nuevo ensayo general tras trabajar todas las partes, conservando el contenido musical para cada sección, delimitándolo de tal forma para que así fuera llevado a la muestra final, además para que los bailarines se terminaran de familiarizar con la música propuesta.