

De la música



en la danza

**(recorrido musical de las
danzas históricas de salón)**

M. Sc. Kenia Luz García



*En los
pueblos primitivos
no hubo música sin baile, ni
baile sin música.*
Paul Nettl, *La música en la danza.*

La música, como toda manifestación artística, es un producto cultural capaz de suscitar una experiencia estética en el oyente y a la vez expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas. Según la definición tradicional del término, es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios mediante la aplicación de los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo. Este concepto que tuvo su origen en la antigua Grecia –donde se entendían en conjunción la poesía, la música y la danza como arte unitario– ha ido evolucionando y complejizándose en la actualidad. Pero no es la música en sí la que suscita hoy nuestro interés sino justamente esa conjunción con el arte danzario.

En investigación en curso sobre lo que he nombrado “danzas de salón”, la forma en que éstas han evolucionado y su inserción actual en los repertorios de ballet mundiales (García Cabrera, inédito) fue ineludible un estudio de la historia de la música pues desde el surgimiento del arte en la comunidad primitiva, «la música y el baile constituyen en las primeras épocas de la humanidad un todo indivisible» (Nettl: s. f., 15).

La periodización de las danzas históricas de salón comienza en Europa en el siglo XI, durante la Edad Media, y no ha finalizado aún, si se asume la flexibilidad de este concepto que permite la incorporación de otros géneros danzarios homólogos, característicos de países y regiones de otros continentes. Dicha denominación abarca aquellas que se relacionan con eventos sociales en los que constituyen la atracción esencial de la ocasión o coexisten con otras actividades, se desarrollaron en una etapa histórica dentro del contexto de las cortes europeas, bajo la hegemonía de países como Italia y Francia, hasta extenderse a otros países de ese continente, se relacionan por su origen con el folclor de determinada región tras haber sufrido un primer proceso de «estilización» y adaptado a la autoimagen de las clases sociales ricas y poderosas para ingresar así en sus salones, son fuentes originarias del ballet puesto que han servido de entrenamiento y divertimento a los bailarines y a su vez cíclicamente continúan retroalimentándose del propio ballet, se complejizan sus diseños coreográficos y varían las posturas y formas de conducción de la pareja.

Desde la propia incorporación de estas danzas a los salones de las cortes se destaca la labor artística de los más importantes compositores de Europa quienes, convocados por la nobleza, crearon danzas para sus festividades y conmemoraciones, primero como parte de las suites y luego de manera independiente hasta llegar a las composiciones ideadas específicamente para las coreografías del arte del ballet. Viene a reafirmar esto el hecho de que en la actualidad se utiliza el término ballet para designar la pieza musical compuesta a propósito para ser interpretada por medio de la danza.

Las tradiciones del baile popular se han transmitido históricamente de forma oral de generación en generación, es por ello que muchos detalles de la esfera del arte danzario han sido olvidados e incluso han desaparecido en algunos casos, mientras que la mayoría de los bailes históricos de salón sí encontraron cronistas cuyas descripciones han sido fuente importante para investigaciones actuales y la preservación de los propios bailes.

Son pocos los investigadores que han estudiado el estrecho e ineludible vínculo entre la danza y la música. La última investigación tuvo papel fundamental en el desarrollo dancístico y este ensayo pretende, aunque someramente, establecer las relaciones entre las estructuras de la música preclásica con las formas de la danza.

El análisis de la composición y la interpretación musical de las danzas históricas de salón mediante el estudio de importantes textos musicológicos y la obra de compositores que contribuyeron al desarrollo de estas danzas al escribir música para ellas, nos permiten desde un primer acercamiento demostrar las influencias que la música tuvo para el desarrollo de la danza –específicamente para las danzas históricas de salón– y cómo la evolución de ambos géneros artísticos se ha ido complementando hasta nuestros días desde su forma más primitiva.

Musicólogos como María Antonietta Enríquez y José María Bidot afirman que desde el Concilio de París, ocurrido en el siglo XI, existían algunas tradiciones músico-danzarias (1991: 99). En cuanto a la existencia de danzas campesinas, el investigador cubano Ramiro Guerra acotó: «La limitada acción danzaria que el medioevo permitía no impidió que las personas, apegadas a la tierra por el trabajo campesino, mantuvieran los antiguos rituales al agro, quedando viva la herencia de la vetusta danza primitiva que de esta manera se trasmutó en la danza folklórica europea» (2003: 131).

Esto sucedió porque en el siglo XIII la Iglesia estaba consolidada en el poder y los reyes, incapaces de combatir el poder eclesiástico, tuvieron que asociarse a él para compartir los bienes materiales. Comienzan a prosperar actividades propias de la burguesía –nueva clase social en crecimiento– como el comercio y la producción artesanal, lo que generó lujo y esplendor en las cortes. La presencia en estas de las danzas folclóricas fue creciente debido a su adaptación a los gustos imperantes en las cortes y el enriquecimiento del vestuario, entre otros factores: nace así una amplia categoría conocida como danzas preclásicas.

En cuanto a la música, el medioevo ha sido dividido en dos etapas de acuerdo con sus resultados culturales: *ars antiqua* y *ars nova*. Sobre las danzas existentes en la primera etapa, Ramiro Guerra afirma: «Fueron acompañadas por alegres y estruendosas melodías al son de gaitas y zampoñas, que eran seguidas por el ritmo del tamboril, instrumento de percusión de la época que se usaba en los medios agrarios» (2003: 131). Mientras que los musicólogos Enríquez y Bidot mencionan como los instrumentos musicales de entonces al «rebec, la cornamusa, la bombardita y el laúd, entre otros» (1991: 101).

Según los propios autores, en el *ars nova*¹ se conocieron «instrumentos de fuerte sonoridad (trompetas, cornos, sacabuches y atabales) que se utilizaban en procesiones, desfiles, estrados, balcones o fiestas al aire libre y los llamados instrumentos bajos (laúdes, arpas, flautas y órganos portátiles), de sonidos suaves y por ello utilizados en los salones, cámaras o recintos bajo techo» (1991: 135).

Paul Nettl considera el Renacimiento como la época en que «aparece música de baile impresa, música de baile para instrumentos, para laúdes, guitarras, órganos e instrumentos de clave, y así podemos ver con mayor claridad la multiplicidad y diversidad de los movimientos de baile desde el punto de vista musical» (s. f.: 111).

De la Italia renacentista provienen la mayoría de las danzas, transcripciones de canciones y conjuntos instrumentales que incluyen las variaciones. Era costumbre reunir dos o más danzas ejecutadas como una

¹También conocido como pre-Renacimiento en zonas como Italia y Francia.

sola unidad musical en lo que debe verse el germen de la futura suite, siempre se alternaban danzas diferentes en ritmo y carácter, como la pavana, danza lenta que se hacía seguir por la gallarda rápida y saltada (Enríquez y Bidot, 1991: 219). Según la propia fuente, en Francia –considerada la cuna del baile europeo– y en Italia se acostumbraba reunir las danzas en grupos, lo que anunciaba el surgimiento de la suite.² Una sucesión genérica de la época fue la unión de *basse danse*, *recoupe* y *tourdion* (Enríquez y Bidot, 1991: 222). Es necesario señalar que, amén de la composición polifónica vocal del Renacimiento, en tanto instrumental, poco se recoge de la composición y sus autores en este período.

A inicios del siglo XVII la agrupación instrumental acompañante difiere en mucho de la orquesta que hoy concebimos bajo ese término. Una descripción de las orquestas de la época aparece en el *Diccionario Oxford de la música* que indica: «Era un conjunto accidental y variable de instrumentos condicionado en parte por la posibilidad de que tales o cuales ejecutantes estuvieran disponibles en determinado momento» (Scholes, 1973: 915). De acuerdo con lo anterior, integraban dicha orquesta: violines, tres tipos de viola, flautas, oboes, cornetas, trompetas, arpa, claves, órganos y regalías. Según diversas fuentes, estas agrupaciones no eran dirigidas con batuta, sino con un gran bastón que golpeaba en el piso, como el del bailarín, músico, coreógrafo, compositor y fundador de la ópera francesa Jean Baptiste Lully (1632-1687).

Además, el *Diccionario Oxford de la música* recoge entre los más importantes compositores de suites barrocas al propio Lully y a otros como Henry Purcell, Arcangelo Corelli, Louis Couperin, Johann Jacob Froberger y Johann Sebastian Bach. Estos grandes músicos elaboraron sus suites iniciándolas con una parte no bailada a la que nombraban preludio u obertura que continuaban con piezas como alemanda, couranta, minué, sarabanda, gavota, giga y *rondeau*.

Paul Nettl corrobora la presencia de una parte no bailada antes de la suite, cuando señala: «a partir de 1660 y hasta 1670, fueron puestos en “Suites” los bailes que Lully compuso para sus óperas, y se les ha colocado al comienzo una “Obertura”. La designación de esas “Suites” como “Suite de Ballet” es muy feliz» ([s. f.]: 189). Esa introducción fue conocida como obertura «francesa» de acuerdo a sus características morfológicas. Esta costumbre marcó un tipo de procedimiento compositivo de la época cuyo origen se vincula directamente con una antesala de la ejecución de danzas históricas de salón (Scholes, 1973: 849).

El repertorio de las suites barrocas demuestra que progresivamente Europa comenzó la tradición de organizar sus piezas de danza de una forma específica a la más renombrada se le conoció como *nueva suite francesa* de cuya existencia da fe Nettl cuando informa: «[E]n el famoso “Hamilton Codex”, cuya creación tiene lugar en los años 1650-1655, se encuentra la siguiente sucesión: “Prelude”, “Allemande”, “Courante”, “Gigue”, “Sarabande”. Las suites clásicas de “Alemana”, “Courante”, “Zarabanda” y “Gigue” fueron perfeccionadas después por Froberger» (s. f.: 143-144).

A las suites se sumó todo aquello que musicalmente se reconocía como melodías «exóticas» en las cortes de Europa por provenir de diferentes regiones del continente, en especial las más alejadas de las grandes ciudades. De ellas Nettl recordaba: «Son casi siempre melodías regulares de danzas como la “Moresca”,

² Suite: «(Couperin llamó “Ordres” a sus suites), y esta suite será la cuna de la cual surgirá la forma más importante del período clásico: la forma sonata» (Horst, 1971: «Introducción»).

la "Folie d'Espagne" y otras. El baile del "Canario" tiene otra melodía establecida» y más adelante el propio autor indica: «Carisi cierra por lo menos tres de sus "Ballets" con la siguiente melodía de "Canario": Parecería que el "Canario", después de la "Pavana", de la "Gallarda" y del "Saltarello" debiera ser una especie de "baile de éxtasis", a la manera del "Cancán" en tiempos ulteriores. El "Canario" se transformó más tarde en la "Gigue"» (s. f.: 136). Según Luis Horst, la suite clásica barroca (siglos XVII y XVIII en música) estaba integrada por cuatro partes: la alemanda, la couranta, la sarabanda, y la giga (1971: 29).

En el siglo XVIII, período conocido en literatura como Siglo de las Luces, se aprecian cambios en la representación del ballet y se evidencia una clara separación entre las puestas en escena de canto y de danza, a la vez que se desarrolla lo que se conoce como ópera y ballet *d'action*,³ desde entonces dos géneros teatrales independientes. Es el momento en que se afianza la presencia de las danzas históricas de salón interpretadas por los nobles en la corte y hacia finales del siglo se inicia la ejecución de ballets con argumento que incluyen algunos tipos de danzas históricas.

De igual forma la Revolución Francesa hace posible la aparición de diferentes tipos de reuniones festivas, además de las familiares y aristocráticas. En los espectáculos populares de plazas y calles, la población presenciaba la ejecución de orquestas, pues se acostumbraba a organizar conciertos para el pueblo en los parques de París. Como regla, finalizadas aquellas manifestaciones se iniciaban los bailes acompañados por el repertorio musical compuesto desde el siglo XVI. Por entonces los bailes eran precedidos por verdaderos conciertos en los que se ejecutaban diferentes movimientos de sonata y grandes sinfonías del clasicismo musical correspondientes a los siglos XVIII y XIX.

La orquesta durante el siglo XVIII se comportaba de manera semejante al siglo anterior; no obstante el *Diccionario Oxford de la música* cita lo siguiente:

En composiciones puramente orquestales, Bach pone, por lo general más instrumentos en acción al mismo tiempo [que sus antecesores], pero ni él ni sus contemporáneos habían llegado a una orquesta uniforme [...] las funciones de los diversos instrumentos están comparativamente poco diferenciadas: las maderas, los cobres y las cuerdas ejecutan los mismos tipos de pasajes y aún se pasan algunos imitativamente de un grupo a otro (Scholes, 1973: 916).

A finales del siglo la orquesta ha recibido algunas transformaciones con vistas a su ejecución pública o en grandes escenarios. Sobre el particular la referida fuente señala que «unas veces estaba formada tan solo por cuerdas, otras se le agregaba además de un par de flautas, oboes o corno o con todos ellos a la vez, figurando ocasionalmente también uno o más fagotes» (Scholes, 1973: 1115). Ello hizo posible un mejor agrupamiento y caracterización instrumental en las partituras de las danzas históricas de salón.

En las fuentes consultadas se observan expresiones de los teóricos de la danza en torno a la música de la época y su vínculo con las danzas históricas de salón. Según Horst:

[E]n la literatura musical, la Giga ocupa un importante lugar como movimiento final de la Suite. Desde aquí llegó naturalmente a ser el movimiento final de la forma Sonata. Muchos de los movimientos finales de las Sonatas de

³*Ballet d'action*: Término con que se conoce el ballet con argumento o el drama bailado con uso de la pantomima para desarrollar la acción. Se le atribuye el nombre al teórico de la danza Jean Georges Noverre.

Beethoven y otros compositores, pueden directamente hallar su origen en la Giga, en su ritmo y en su tiempo, siendo el último movimiento del «Concierto de Violín» de Beethoven un notable ejemplo (1971: 47).

Ramiro Guerra resume la conjunción danza-música alcanzada a lo largo del siglo XIX: «A partir del siglo XIX, la danza se constituyó en una imagen plástico-visual del elemento abstracto, que es la textura sonora de la música. Las frases musicales tuvieron su equivalente danzario y producto de esta práctica, la danza se convirtió en un arte independiente de la música» (2003: 134).

Para ese entonces el desarrollo de la composición musical, en pro o no de la danza, hace imprescindible el aumento, balance y diversificación de las orquestas de acompañamiento y sinfónica, y ello hace indispensable el aligeramiento del elemento con que son dirigidas las orquestas; esto da lugar a la práctica de dirección con batuta (Scholes, 1973: 417).

La batuta responde a la concepción de lo que ha sido llamado en música la orquesta moderna, aparecida hacia 1800, y en la que desempeñó un importante papel el compositor Ludwig van Beethoven:

El instrumento de tecla ha desaparecido y las cuerdas se aceptan como base invariable [...] Se ha llevado a cabo una fuerte diferenciación de funciones según la naturaleza de las distintas familias de instrumentos. Los cobres son diferentes de lo que habían sido y su técnica ha cambiado [...] En general, todos [los instrumentos] están presentes en todo momento (Scholes, 1973: 916).

Al nuevo balance establecido en las orquestas, que según las fuentes consultadas tenían secciones de cuerdas y vientos y estos últimos bien definidos en instrumentos de madera y metal, se sumó la creación, desde Beethoven, de una nueva sección de instrumentos de percusión que fue creciendo en la medida en que la etapa del romanticismo musical reconocía la incorporación del repertorio de cada pueblo en Europa. La percusión cumple desde entonces un rol fundamental en el apoyo al arte danzario.

A partir de las ideas renovadoras del compositor Richard Wagner aparece a finales del siglo XIX el foso orquestal, destinado a mejorar la acústica de los teatros, puesto que independiza por medio de una modificación constructiva la parte anterior a los escenarios. Esta renovación, que reubica en un plano más bajo la orquesta, facilita la autonomía del espectáculo escénico y por ende la total visibilidad de las acciones bailadas en óperas y ballets.⁴

Otros son los casos de tres eminentes músicos nacidos en el siglo XIX cuya producción artística fundamental se produce en el siglo XX se trata de los franceses Maurice Ravel y Claude A. Debussy y del estadounidense Richard Donovan. Ravel crea su *Pavana para una infanta difunta*, así como su pavana *Le belle au bois dormant*, como primer número de su suite *Mi madre la oca* (Horst, 1971: 7), además de otros famosos minués incorporados a diversas obras. En el caso de Debussy, amén de un minuetto y una sarabanda, el propio autor comentó: «La primera de las "Tres imágenes" de Debussy para orquesta, es la titulada "Gigas tristes"» y sobre Donovan alega: «La Giga de la Suite para piano de Richard Donovan es un fino ejemplo escrito por un compositor norteamericano» (1971: 47).

⁴Entrevista al musicólogo, doctor en Ciencias del Arte, Lino Arturo Neira Betancourt, febrero de 2011.

El ballet –y por ende las danzas históricas de salón en el propio ballet– se vio beneficiado por una serie de tendencias en la composición musical moderna y en la orquesta que la interpreta desde inicios de este siglo. Entre estos cambios Percy Scholes apunta el uso deliberado de determinados instrumentos fuera de sus «propios» estilos; el empleo progresivo de conjuntos instrumentales más pequeños, poco habituales hasta entonces y el esfuerzo individual y colectivo incesante por descubrir nuevos timbres y combinaciones que renueven la música (1973: 917).

Resulta llamativa la relación biunívoca que manifiestan abiertamente música y danza, en lo fundamental representadas por el ballet a lo largo del siglo XX y que hizo posible que el repertorio balletístico fuese ejecutado como música de concierto. Hagamos a modo de conclusión un breve recorrido sintético de este *pas de deux*.

Desde la comunidad primitiva se descubre la música como arte que se engendra y constituye un soporte estimulante de la danza, de la cual se fue independizando más tarde al ir ganando en valores y recursos propios. En el medioevo se trató de eliminar la danza como manifestación vital de la humanidad pues «atacaba» los principios y conceptos del cristianismo y era considerada un pecado; sin embargo, se afirmó la independización de la música, la cual se puso al servicio del oficio religioso. En el Renacimiento ningún arte fue tan apreciado como la danza y la música danzable se instaura en las cortes europeas para acompañar las danzas de corte, ejecutadas por pequeños grupos orquestales. Es a partir de esa música acompañante que surge la suite musical que tanta importancia alcanzará en la música barroca y más tarde dará lugar a otras formas musicales hasta que, ya entrado el siglo XX con la irrupción de Igor Stravinsky, padre de la música contemporánea, es que se conquista una posición de estricta calidad en la música teatral.

Referencias

- Barrios, Esteban. 2007. *Las danzas de corte y sus orígenes. (Danzas de la Edad Media baja y del Renacimiento)*. Trabajo de diploma de la licenciatura en Ballet. La Habana: Instituto Superior de Arte.
- Enríquez, María Antonieta y José María Bidot. 1991. *Historia de la música I. De la antigüedad hasta el Renacimiento*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Ferrari, Marisol. 1992. *La danza en el Renacimiento*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- García Cabrera, Kenia L.: *Análisis histórico-artístico de las danzas históricas de salón (DHS) y su presencia en el repertorio del ballet internacional*. Tesis en opción a la Categoría de Doctor en Ciencias del Arte. La Habana: Instituto Superior de Arte, inédita.
- Guerra, Ramiro. 2003. *Apreciación de la danza*. La Habana: Letras Cubanas.
- Hernández, María del Carmen. 1993. *La integralidad: Peculiaridad de las danzas de salón*. Folleto presentado en el IV Encuentro Latinoamericano y del Caribe sobre Enseñanza Artística. La Habana.
- Horst, Luis. 1971. *Formas preclásicas de la danza*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Leyva, Tatiana y Daylis Sarracent. 2003. *Una mirada a las disciplinas de danzas de carácter y danzas de salón. Su importancia en la formación y desarrollo del bailarín clásico*. Trabajo de diploma de la licenciatura de Ballet. La Habana: Instituto Superior de Arte.
- Nettl, Paul. [s. f.] *La música en la danza*. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura.
- Scholes, Percy A. 1973. *Diccionario Oxford de la música*. La Habana: Pueblo y Educación.