

## ***In C. Sasha Waltz & Guests: Estudio de Caso***

### ***In C. Sasha Waltz & Guests: Case Study***

Zaida Ballesteros Parejo

Universidad para Artes Escénicas de Fráncfort del Meno

Recibido el 23/02/2024 · Aceptado el 1/04/24

#### **Resumen**

Este artículo recoge algunos de los matices del proceso de sistematización y la posterior transformación de una partitura musical en dancística. El ejemplo muestra el caso de la pieza *In C*, desde la composición musical en sus diversas variantes de Terry Riley hasta la creación de la versión de la compañía Sasha Waltz & Guest y su elenco en Berlín. De igual forma se acerca al proceso de creación de herramientas, material y vocabulario de la pieza. *In C*, es un ejemplo de evolución de una pieza concebida para música, traducida a la danza, y describe los aspectos y variables que este proceso implica.

*Palabras clave:* danza contemporánea; minimalismo; proceso; creación, *In C*; partitura

#### **Abstract**

This article covers some of the nuances of the systematization process and the subsequent transformation of a musical score into a dance score. The example shows the case of the piece *In C*, from the musical composition in its various variants by Terry Riley to the creation of the version by the Sasha Waltz & Guest company and its cast in Berlin. In the same way, it approaches the process of creating tools, material and vocabulary of the piece. *In C*, is an example of the evolution of a piece conceived for music, translated into dance, and describes the aspects and variables that this process implies.

*Keywords:* contemporary dance; minimalism; process; creation; *In C*; score

## Introducción

En 1964 con su clásico *In C*, el compositor californiano Terry Riley inicia un movimiento compositivo musical denominado *minimalismo*. Otros compositores musicales asociados a este movimiento son: Steve Reich (New York, 1936), La Monte Young (Idaho, 1935), Michael Nyman (Londres, 1944), John Adams (Worcester, 1947), Arvo Pärt (Paide, 1935), Philip Glass (Baltimore, 1937), Meredith Monk (New York, 1942), Angus MacLise (Connecticut, 1938 - Kathmandu, 1979). El concepto de esta forma está basado en la repetición de patrones entrelazados. Su impacto supone un cambio en el curso del desarrollo de la composición del siglo XX. El término minimalismo es aplicado en primer lugar a las artes visuales. El primero en hablar música minimalista es Michael Nyman en 1970 (Bernard, 1993).

En la actualidad encontramos formas de pluralizar el movimiento minimalista y aportar diversas transformaciones. En danza se usa el término minimalista para coreógrafos que utilizan pocos o muy escogidos elementos, pero muy elaborados. Aunque las composiciones minimalistas poseen claridad estructural, puede que a primera vista no sea reconocible por la acumulación de capas. Construir complejidad y riqueza de material coreográfico simple, es la belleza de este estilo. Algunos coreógrafos/as que componen en este estilo son Lucinda Child (New York, 1940), Laura Dean (New York, 1945), Eliot Feld (New York, 1942), Anne Teresa De Keersmaeker (1960, Malinas), Yvonne Rainer (San Francisco, 1934) .

Este estilo compositivo es usado por numerosos coreógrafos tanto en la danza contemporánea, como clásica. Su libertad de patrones, tiempos y polirritmias, dependiendo de la pieza y el autor, crea un amplio abanico rítmico que brinda extrema libertad a las decisiones rítmicas de la composición coreográfica. Siendo posible incluso aplicar diversas formas compositivas en la coreografía en una misma variación, haciendo visibles varios patrones rítmicos. Es posible de este modo encontrar temas, variaciones del tema o fugas en una misma escena coreográfica. En la música es representado a través de repeticiones.

El minimalismo es en parte una reacción en contra de la subjetividad del expresionismo abstracto en la Escuela de New York durante los años 1940 y 1950 (Battcock, 1995, p.161-172). El momento minimalismo ocurre en un espacio en que existe tal acumulación de información, que la única innovación consiste en reducir, de ahí su similitud con la filosofía zen.

## Metodología

Este artículo tiene como objetivo mostrar los paralelismos de una estructura compositiva en la música, traducida a la danza en una estructura coreográfica. Se trata pues de una investigación artístico-social de la pieza, *In C*. Nos servimos para ello del método cualitativo e ideográfico (Gilgun, 1994) que aborda de forma

intensiva la creación y desarrollo de la pieza *In C*, por la agrupación de Berlín Sasha Waltz & Guests. El artículo recoge diversos puntos de vista referentes a la creación, que forman parte del análisis cualitativo y plantea una descripción y análisis detallado de una unidad social o entidad educativa (Yin, 1989). Al tratarse de un estudio de caso sigue una vía metodológica en la línea de la etnografía. La constitución de la estrategia de diseño gira en torno a la fuente de información (Wolcott, 1997; Gil, 1994). En este caso se trata del escenario de ensayos, creación y reproducción de la pieza *In C*, en la versión de la coreógrafa Sasha Waltz (Karlsruhe, 1963) y la obra musical de Terry Riley (California, 1935) *In C*, como partitura y composición orgánica.

Partiendo del elemento fundamental de investigación que presenta el artículo, planteamos la siguiente pregunta: ¿Podemos crear piezas coreográficas para danza con base en composiciones musicales?

### **Objetivos**

Los objetivos generales que persigue este artículo son:

1. Poner de manifiesto la relación entre una partitura musical y dancística.
2. Resaltar cómo se lleva a cabo este proceso de transposición de música a la danza, en un caso concreto.

Los objetivos secundarios:

1. Hacer exposición de las directrices propuestas por el músico y la coreógrafa.
2. Conocer el contexto en que se desarrollan ambas piezas.
3. Observar los apuntes que emergen de las pautas creadas, bien sean relativos a la interpretación o los temas que se manifiestan. Dentro de este objetivo encontramos las siguientes variables:
  - V1 Partitura musical (Score).
  - V2 Transposición de material. Partitura dancística. Parámetros.
  - V3 Tipo de materiales pedagógicos, medios.

## Directrices para la interpretación musical y su transferencia coreográfica: Riley & Waltz

TERRY RILEY

La composición hipnótica de Terry Riley polimétrica y de múltiples estratos, hace uso de arreglos orquestales con toques orientales o improvisaciones dentro de la composición. Sus influencias son múltiples, conoce al compositor David Harrington durante sus clases en Mills College en 1970, fundador del Kronos Quartet en Seattle. Desde este momento comienza su cooperación con esta agrupación para la que produce 13 cuartetos de cuerda, un quinteto, Crows Rosary y un concierto para cuerdas (*The Sands*).

### APUNTES. IN C:

Todos los intérpretes comienzan en el mismo lugar de la partitura. Cualquier número y cualquier tipo de instrumento puede ser usado. (Apunte general: cuantos más intérpretes mejor). Algunos teclados son requeridos y percusión en la tonalidad usada como marimbas, vibráfonos y xilófonos. Los cantantes pueden usar cualquier vocal o consonante o sonido que les guste.

Hay 53 figuras que se van repitiendo de forma secuencial. Se deben ejecutar de forma consecutiva, determinando el número de veces que cada intérprete las realiza antes de continuar con la siguiente. El pulso de  $\frac{1}{8}$  de nota (Corchea) en la forma tradicional es tocado por una niña hermosa en las 2 octavas de un gran piano o marimba. Su labor es tocar fortísimo y de forma regular, como un continuo, pues la agrupación entera sigue su tiempo. También es posible utilizar percusión improvisada en un ritmo estricto (set de tambores, timbales, campanas...), si está hecho de forma cuidadosa y no se superpone al resto del grupo. Si se necesita o desea, el pulso puede ser intercambiado entre intérpretes. El pulso comienza antes que el resto de instrumentos y se mantiene a lo largo de toda la duración del trabajo. También puede ser omitido si la agrupación es capaz de mantener el mismo compás a lo largo de toda la obra.

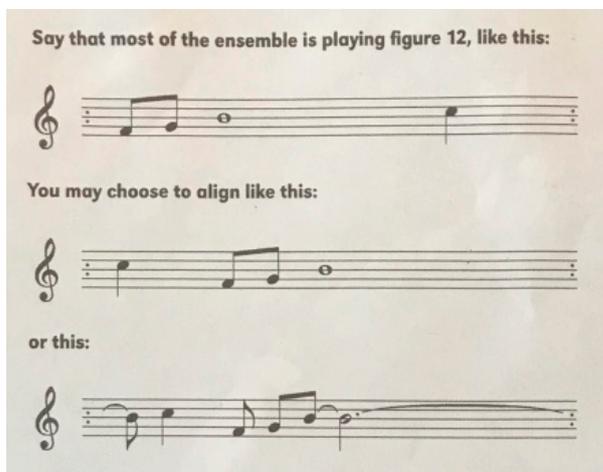
La velocidad del tiempo elegido será determinada por la capacidad del grupo de ejecutar la unidad más pequeña  $\frac{1}{16}$  de nota (Semicorchea). Todos los intérpretes deben ajustarse a este pulso. Una vez que el pulso haya comenzado a sonar, todos los intérpretes deben adherirse al tiempo del pulso y pueden comenzar con la primera figura cuando lo consideren oportuno. Después de 5 o 10 minutos debemos de tener la sensación de unísono íntegro, antes de que algún intento de variación de los patrones comience. A pesar de que los intérpretes son libres de moverse de figura en figura con decisión propia, es importante entender que la repetición constante y estable estabilizará cada parte. Así podrá ser reconocida por los otros intérpretes, que podrán establecer una relación más significativa con las figuras. Además, hemos de tener en cuenta que no debemos deambular delante o quedarnos atrasados del núcleo de la agrupación para evitar encontrarnos separados del contexto. El tiempo absoluto debe ser mantenido.

A lo largo de la composición la agrupación debería de volver a encontrarse en unísonos con patrones fuertes. Patrones individuales, cuando empiezan en diferentes partes de la medida deben ser ejecutados en forma de canon, una corchea ( $\frac{1}{8}$  de la nota) de separación. Como regla general los intérpretes no deberían de estar más de 4 o 5 compases los unos de los otros, para de forma ocasional fundir en unísono. Lo que viene a significar que aunque cada intérprete es libre de repetir una figura las veces que considere, deben de cumplir el camino y formato que en conjunto esté diseñando. Los músicos deben de estar sentados cuanto más cerca mejor y de forma cómoda y colocados como rayos alrededor del instrumento que proporciona el pulso, colocado en el centro.

Los instrumentos que de forma natural no tengan un sonido muy fuerte como las cuerdas, flautas o el clave , pueden ser amplificados. El piano y las cuerdas deben proporcionar un sonido continuado para hacer posible a los vientos y la voz el descansar los labios y respirar. Al tocar y descansar siempre deben de ser consideradas las pautas dadas. Las entradas y salidas deben ser discretas. Las partes deben ser tocadas en el tono dado, si fuese necesario se podrían subir una octava. Transponer una octava más abajo no debe ser ejecutado, a no ser que varios intérpretes tengan necesidad. Deben de ser extremadamente cuidadosos en elegir la alineación, para evitar que salgan del conjunto. La duración de la obra es de una hora aproximada, se aconseja repetir cada figura un minuto o más. Con la posibilidad de estirar la obra en el tiempo como se desee. No hemos de apresurar los cambios de figura a figura. Quedarse en la parte y repetir el patrón correspondiente es ideal, siendo capaces de escuchar el sonido propio en interrelación con el resto del grupo. Si tenemos la sensación de que el conjunto está tocando la misma alineación de figura, la tarea propia será cambiar el patrón y crear una alineación nueva.

Aunque la composición contiene 53 figuras, cada una de ellas puede ser variada en múltiples formas.

Ver ejemplo:



**Figura 1:** Riley, T., In C, Score, 1964.

Es parte de la tarea creativa de exploración diseñada para el conjunto. La ejecución debe ser en un volumen audible por todos para que todas resalten. Para tocar de forma continuada y sin cansarse, una figura puede ser repetida 4 o 5 veces con un pequeño descanso al final, incluyendo este descanso en el modelo de repetición. La duración del descanso debe ser igual a la duración de la figura que se repite.

Todo esto hace que las partes sean más estables y simétricas, y nos ayuda a profundizar y conectarnos con el conjunto, especialmente si todos se estabilizan en un patrón formado. En esta disposición cualquier número de repeticiones y descansos serán permitidas. Si un intérprete llega a una figura que no puede ejecutar, podría omitirla. El conjunto debe de aprender todas las figuras en unísono antes de intentar cualquier variación, es esencial que cada uno de los músicos interprete las figuras de forma adecuada.

Los cambios no deben de ser dramáticos, la secuencia debe de ir desplegándose de forma paulatina. No existen duraciones específicas, aunque la obra, como se explica más arriba, suele durar entre 45 a 90 minutos. Una interpretación ritualística, podría ser ejecutada durante 53 semanas, finalizando en la primera semana de año nuevo. Cuando llegamos a la figura 53, debíamos permanecer en esta hasta que todo en conjunto haya llegado, alcanzando el último unísono. Los intérpretes pueden ir saliendo, el pulso debe permanecer un momento más largo.

#### SASHA WALTZ & GUESTS

Crea su compañía de danza contemporánea en Berlín en 1993 junto a Jochen Sandig, y fundan el teatro Sophiensaele, que se convierte en sala de ensayos, residencia y teatro de la compañía. Los tres primeros años desarrolla su trilogía: Travelogue. En 1999 y junto a Thomas Ostermeier, asume la dirección coreográfica del teatro berlinés, Schaubühne am Lehniner Platz, donde estrena la siguiente trilogía: Körper (2000), S (2000), noBody (2002). En 2019 fue directora de la ópera de Berlín durante 1 año. En 2006 inaugura Radial System, un centro a las orillas del río Spree en Berlín que acoge las artes vivas contemporáneas.

APUNTES. IN C:

FIGURAS PARTE I	REPARTO DE TIEMPOS	FIGURAS PARTE II	REPARTO DE TIEMPOS	FIGURAS PARTE III	REPARTO DE TIEMPOS	FIGURAS PARTE IV	REP. TIE.
Shoulder	8	Orange	Y + 8 Lentos	Ban	6	Machine Gun	8/8
Yellow	8	Dog	8/8/8/8	Flamingo	10/10/10	Marching	6
New York	8/6	Wind	1/8/5	Spy	8/8/4	Earthquake	8/8/8
Hug	5	Pencil	8/8/3	Don't talk to me	8	Red	8/8
Hang	5	Earth	8/4	Burning	8/6/8	Ana	10
Ging	8	RRR	4/4	Sliding	8.lento	Jelly Fish	8 lento
Hippy	8/8/6	Banana	8/10	Arabesque	8/8.lento	Something about Looking	8
Tango	3/3/3/3	Bachata	4	High Water	7	Crayon	8
Fall	10	Catch Apple	8/4	Running	10	Up side down	8/8 lento
Bird	8(lentos)/8/8/4	Ed	4	Thumb	8/8	Smoke	4
Ing	6	Angry Apple	6	Eagle	10		
Baby	5 Medio tiempo	Puppy	8/4	Floor Kick	8/2.lento		
Chin	6 medio tiempo	Sleeping	8/8/8/8	Calamari	4 lentos		
Insect	8 + 1/2	Blue	8/10				
		Eleven	8				

Figura 2. Tabla: Mapa Idiomático: In C. Elaboración propia



Figura 3: Fotografías tomadas en Radialsystem durante el periodo de ensayo. Elaboración propia. Berlín, Mayo 2022

### *Descripción Coreográfica de la versión de la compañía Sasha Waltz & Guests:*

Encontramos en la estructura compositiva que Sasha desarrolla con sus bailarines, paralelismos con los parámetros propuestos por Riley. Cada figura coreográfica se ha desarrollado paralela a una figura rítmica-melódica, bien siguiendo el uso de los tiempos o de una forma más intuitiva según los conocimientos musicales e intereses de cada bailarín. Las figuras se encuentran asociadas a nombres sugerentes: Yellow, New York, Hang, High Water, Wind... Gran variedad de términos que se acercan a un color, una cualidad o alguna idea divertida. A su vez cada figura tiene un patrón direccional que define en qué direcciones puede bailarse. Algunas de las figuras tienen también diversos modos de agrupación escultórica. Por ejemplo “Arabesque” es una figura lenta repartida en 8 compases que juega con la figura propuesta en distintos niveles y con diversidad en la formación y agrupación, con opción a contacto entre los intérpretes. Existen figuras definidas y destinadas al unísono. Otras están dispuestas de forma que puedan ejecutarse en canon o yuxtaponer con nuevos motivos creando fugas espontáneas, aunque al igual que en la obra de Riley y por el carácter de la pieza, la tendencia lleva al unísono y el respirar en conjunto de la “pequeña sociedad” que los bailarines forman en escena. También existe un momento medio en la pieza en el que tenemos que esperar a que todo el conjunto esté ejecutando esta forma, *Bird*. Los primeros intérpretes en entrar en esta figura deberán de esperar al resto y repetirla hasta que todos estén en el mismo pulso y movimiento. Algunas figuras como *Upside Down* tienen doble variante de interpretación dependiendo el nivel del intérprete. Una variante más fácil o más difícil repartida en los mismo tiempos. Las figuras *High Water*, *Running*, *Calamari* o *Angry Apple* pueden ser reproducidas en todas las direcciones, existiendo siempre una original que es la primera en reproducir a la hora de aprender el material. Así, los momentos de la pieza en que se interpretan estas figuras crean un momento de eclosión y dispersión en el espacio.

Figuras por orden de aparición y descripción de coreografía, formas y direcciones posibles:

**SHOULDER:** Se encuentra repartida en 8 tiempos. Comienza con silencio visual. Se mueve el hombro de forma rotatoria a partir del tiempo 5 en contratiempo. Posible en todas las direcciones.

**YELLOW:** Comienza en una segunda paralela de piernas hacia la diagonal derecha adelante, seguido de la un cambio de dirección de la cadera y un swing de los brazos en aspa hacia la diagonal izquierda atrás que termina en redondo. Se ejecuta en las 4 diagonales.

**NEW YORK:** Se realiza un giro sobre el pie izquierdo de base *en dedant*, el derecho queda estirado en *tendú*. Cambia la dirección con un paso hacia atrás y un temps levé. El salto termina en un fuera de eje que lleva a un *barrel turn* y cuatro pasos para cerrar. Direcciones: Diagonal izquierda adelante y diagonal derecha atrás.

HUG: Se divide en 5 tiempos, el primero es una síncopa. Se comienza de espaldas e implica un cambio de dirección. El brazo derecho crea un puente por el que pasa la cabeza en un  $\frac{1}{2}$  giro que cambia de dirección. Termina con un paso hacia la izquierda, cambiando el peso.

HANG: 5 tiempos. Comienza en síncopa, el pie derecho realiza un movimiento en coupé hacia dentro y fuera que el brazo imita. Giramos sobre el pie derecho, pierna de base en *plié* y pierna izquierda en *attitude*.

GING: Comienza con un paso y *temps levé* saltado sobre la pierna derecha, brazo izquierdo estirado hacia la diagonal abajo, acompañado por la mirada. Cae y entra en el giro hacia la pierna derecha con un swing. Repartida en 8 tiempos.

HIPPY: Es una frase que siempre tiene la misma dirección, diagonal hacia atrás y representa el primer gran punto de encuentro para el grupo de intérpretes. Si representamos In C durante un día, esta figura sería en medio día, el almuerzo en el que esperamos a todo el grupo. Es  $\frac{1}{3}$  aproximado de la pieza. La figura comienza con un *temps levé* en tournant hacia la diagonal izquierda atrás. Un balance de cadera y otro *temps levé* en tournant cambiando dirección y pierna. Los tiempos usados son 2 veces 8 y un compás en 6 tiempos. Es una figura bastante compleja, por los cambios de apoyo y direcciones en distintos tiempos fuerte, el 3 o el 5.

TANGO: Es una figura ternaria que imita al balanceo o cambio de peso del género que le da nombre, tango, modalidad vals en este caso por el uso de compás. Cambiamos de peso hacia los lados, alternando *coupé* delante y detrás. Subimos deslizado el *coupé* en la pierna y cambiamos de dirección con un gancho que ejerce el pie en la corva de la rodilla y un cambio de dirección en los brazos. Se reparte en 4 compases de 3 tiempos. La dirección es de delante a atrás, y de lado a lado.

FALL: Esta caída se cuenta en 10 tiempos y se mueve sólo en su versión lateral. Comienza con un *arch*, que traslada el peso hacia atrás, los pies siguen el movimiento y vuelve a la vertical con un *temps levé* con apoyo en la pierna izquierda sobre los pasos anteriores.

BIRD: Este patrón tiene dos partes. La primera son 8 tiempos lentos, dobles. La segunda son 5 compases binarios contados en 8+4 tiempos. Comienza con un movimiento lateral hacia la izquierda, que va a derecha por *arch* e incorpora la mano derecha al costado. Después en una torsión cambia dirección de derecha a izquierda y se mueve hacia la diagonal derecha adelante con un *tras-pie* saltado, en una síncopa. Volvemos a la diagonal derecha detrás con 4 pasos en zig-zag. Codo doblado, y mano apoyada en el hombro, lado derecho. El brazo describe un 8. Por su complejidad direccional y rítmica, la figura se ejecuta en la misma dirección descrita.

ING: Se trata de un *swing* hacia delante y hacia atrás, en tres pasos. Se realiza en cruz y está repartida en 6 tiempos, dos compases ternarios.

BABY: Comienza con un movimiento de brazo iniciado por la mano izquierda que golpea en el costado de la cadera, de izquierda a derecha. La mano izquierda sube por el lateral derecho del costado y empuja hacia la derecha con un desplazamiento de peso y un paso. La mano derecha se apoya en el hombro izquierdo y rodea la cabeza por detrás. Termina volviendo al frente. Se realiza en 5 tiempos y medio. Sólo se ejecuta hacia la diagonal derecha adelante.

CHIN: Vuelve a la diagonal, el brazo derecho entra por el izquierdo, que se encuentra en una posición primera cerrada al cuerpo. Usamos esta pasada para girar sobre la pierna derecha. Mano derecha se queda arriba en el cuello, los dedos se mueven antes de ser lanzados en dirección al suelo, y volvemos con un *rebote* a la vertical en paralelo. Se cuenta en 6 tiempos lentos, dobles y sobre se ejecuta hacia la diagonal derecha adelante.

INSECT: Es la suma de las dos figuras anteriores, con una pequeña variación en la transición de una parte a otra y repartida en 8 tiempos y medio.

ORANGE: Comienza con un *arch*, abriendo brazos hacia atrás, cambiando el peso al pie izquierdo detrás por un *rond de jambe* atrás en *coupé*. Se deshace por una caída de brazos con dos pasos hacia la diagonal izquierda adelante y cambia a diagonal derecha. Se realiza en todas las diagonales.

DOG: Comienza con un impulso en caída iniciado por la rodilla y continuado por el torso. Continúa el movimiento de la columna en una sucesión de espalda que termina en cuadrupedia. La cabeza gira hacia la izquierda y se acercan los pies en paralelo hacia el mismo lado, como si fueran a tocarse. La pierna izquierda se eleva detrás y el cuerpo se gira, cambiando la dirección en medio giro. Y vuelve a la dirección inicial por isquiones. La dirección empleada es delante y detrás, y la figura se reparte en 4 bloques de 8 tiempos.

WIND: Comienza con un amago de saltos hacia el frente, al que siguen cuatro saltos girados hacia la derecha. Y un desequilibrio y salida de eje hacia la izquierda. Los tiempos se cuentan en 1, 8 y 5 tiempos. Y se puede bailar hacia delante o hacia detrás.

PENCIL: Cambia de nivel y pasa de la vertical a isquiones tocando el suelo. Tomando un pie, pasamos el cuerpo a través del arco que forma el brazo y el pie y estiramos la pierna hacia la diagonal izquierda atrás. Cambiamos el torso en una torsión que nos da el cambio de dirección. La figura contiene semejanzas con el yoga y recuerda pasos de una postura a otra con transiciones fluidas y algunos acentos en los tiempos. Se realiza en las diagonales derecha delante e izquierda detrás. El reparto de tiempos es de dos bloques de 8 tiempos y uno de tres.

EARTH: Es una figura explosiva que se traslada a lo largo del espacio. Implica un braceo en aspa con el brazo derecha e izquierdo consecutivos, atravesando en diagonal con pasos rápidos. Se hace en todas las diagonales. El reparto de tiempos se hace en un bloque de 8 y 4.

RRR: Se reparte en dos compases de 4 tiempos y se mueve diagonal derecha adelante y diagonal izquierda atrás, es una patada que termina en un *fondue*, lanzando los brazos.

BANANA: Comienza con una caída lateral, con la pierna derecha en *attitude* que crea el desequilibrio con un giro de cadera hacia dentro y hacia afuera. El brazo derecho se mueve como en un corte en línea hacia la segunda posición, el izquierdo se coloca debajo en paralelo. La cadera cambia en  $\frac{1}{4}$  de giro, la dirección. Los brazos quedan pegados a la espalda. Manos apoyadas en los codos. Se realiza con el frente hacia delante y hacia detrás, el reparto de tiempos es en 8 y en diez pulsos.

BACHATA: Esta figura recuerda las formas del nombre que lleva, de forma más abstracta. Cambia el peso de derecha a izquierda, y usa las manos desplazándose en zig-zag a través del torso. Esta figura es muy corta y se lleva a cabo en 4 pulsos, un compás, y se puede mover en las 4 diagonales.

CATCH APPLE: Se mueve hacia el frente únicamente y se trata de 4 compases que se cuentan en 8 y 4 pulsos. Se trata de un movimiento de torso y brazos en redondo.

ED: Se cruza la diagonal adelante con el brazo derecho. Los brazos quedan alrededor de la cadera, giramos los brazos hacia la derecha en la cadera. Se realiza en todas las direcciones en 4 pulsos, 1 compás.

ANGRY APPLE: Las manos se llevan hacia delante a la altura del esternón, los pies les siguen. Peso en el pie derecho delante, el pie izquierdo realiza un *cou de pied*, apoyado en pierna derecha y retrocedemos con un *chassé*. El movimiento es pluridireccional, se usan 6 pulsos.

PUPPY: Es el comienzo de la figura DOG, en la misma dirección, se realizan sólo los 12 primeros pulsos.

MITAD DE LA PIEZA: Una vez pasada esta figura estamos aproximadamente la mitad de la pieza. Aún nos quedarían 26 figuras más que realizar. En el siguiente orden: Sleeping, Blue, Eleven, Ban, Flamingo, Spy, Don't talk to me, Burning, Sliding, Arabesque, High Water, Running, Thumb, Eagle, Floor Kick, Calamari, Machine Gun, Marching, Earthquake, Red, Ana, Jelly Fish, Something about Looking, Crayon, Upside down, smoke.

Haciendo uso de los parámetros Laban (Klein, 2015), observamos:

**Espacio:** En cualquiera de los espacios que la compañía usa como escenario, la pieza se juega haciendo uso de una proyección pluridireccional. El frente puede ser uno, o varios. La multiplicidad de formas que las figuras

generan hacen que el prisma que crea la pieza pueda ser observado desde diferentes ángulos. Crea de este modo un espacio que puede asemejar a un caleidoscopio, un sistema organizado genera una percepción concreta. Existen parámetros aleatorios, pero muchos otros fijos, que hacen que la pieza no pueda volver a repetirse de forma idéntica y las formas generadas en el espacio sean siempre diversas.

**Cuerpo:** El cuerpo de los intérpretes varía según el formato de actuación que estemos viendo. Puede ir desde bailarines instruidos, hasta aficionados o incluso cuerpos más específicos con necesidades de atención a la diversidad. Y en cualquier caso, e incluyendo la variedad de intérpretes, el cuerpo que crea la pieza *In C*, es dinámico y activo. Despierto y preparado a cambios espontáneos y en continuo descubrir. Aunque algunas piezas pueden ser formas, la tensión corporal despierta 360° de atención-intención.

**Propulsión:** Los impulsos de cada figura están definidos de forma precisa con las partes que los inician. Cada figura tiene una cualidad de movimiento diversa y asociada al patrón rítmico creado, o dinámica del movimiento generado.

**Forma:** Las formas son claras y precisas, existe una relación reconocible entre el juego de las figuras durante toda la pieza.

**Relación:** Las relaciones entre figuras surgen de forma orgánica y emergente

**Fraseado:** Cada figura supone un fraseado diverso. El reparto de los tiempos ha sido llevado a cabo de forma personal por cada uno de los bailarines que desarrollaron la pieza:

Cada uno decidió el conteo propio. Las figuras son nuestras con un poquito de trabajo de dirección de Sasha, y después Sasha hizo el editing de la pieza. Osea que figuras van bien con otras, quizás porque una va al suelo estaría bien que le siga una que salte o se mueva en el espacio. Este tipo de decisiones de dirección de la pieza." (Suárez, 2024)

### **Puesta en escena y aprendizaje del material**

La primera representación de *In C*, versión de Sasha Waltz & Guests, fue online el 6 de marzo de 2021, durante el periodo pandémico y bajo meticuloso y cuidadoso proceso de ensayo, distancias y seguridad en la sala de la compañía. Dentro de las reglas y leyes de la improvisación estructurada, y en correlación con la pieza de Terry Riley, compuesta en 1964, cada intérprete es dueño de su libertad, pero siempre en el contexto de grupo. De este modo Sasha Waltz establece una correlación entre este diálogo intrínseco a la estructura y las sociedades democráticas actuales en las que vivimos y actuamos. La situación ideal se convierte en un diálogo activo en constante escucha, con momentos para proponer, momentos para seguir

y otros para escuchar. El papel de quién dirige y cuándo, no está fijado, cada intérprete puede ser líder o seguir una propuesta según el momento y la situación. De este modo la reproducción de esta obra nunca va a ser igual por la infinidad de variaciones existentes, aunque siempre se encontrará dentro del vocabulario y los parámetros construidos. *In C* tanto en Waltz, como en el caso de Riley, es reconocible por la tonalidad, el vocabulario de figuras y los ritmos empleados. Se convierten pues en dos partituras que pueden funcionar juntas o por separado, creadas como complemento de una hacia la otra. Al haber sido desarrollado este proyecto durante el periodo pandémico, en el cual no eran posibles reuniones de gran cantidad de intérpretes en el estudio, se propuso un formato de tutorial grabado. Cada frase ha quedado sistematizada en una frase recogida en video desde diferentes perspectivas. De este modo los bailarines pueden estudiar el material antes de encontrarse en el estudio y aprender las reglas de ejecución. El trabajo posterior en la sala trata de depurar las frases aprendidas y reconocer el origen de los impulsos para una mejor interiorización y, por supuesto, la ejecución regular de este sistema. Sólo a través de la interpretación ponemos en práctica el uso de las reglas que hacen de esta producción una pieza singular de repertorio por su carácter de improvisación pautada.

### Conclusiones

En esta investigación se observa con claridad que el objetivo general 1, se ha llevado a cabo en cuanto a que se han demostrado las relaciones existentes entre la partitura para música y su paralelo en la danza. Para ello y haciendo referencia al objetivo secundario 3, hemos observado que la variable 2 de transposición dancística, se corresponde con la variable 1, partitura musical. Dando lugar a dos obras que se interrelacionan, aunque podrían funcionar de forma aislada. También hemos destacado el proceso descrito en el objetivo general 2, que tiene directa relación con el objetivo secundario 3 y la variable 3 que implica los materiales pedagógicos y medios. Se han expuesto las directrices de ambos creadores, como propuesto en objetivo secundario 1. Por último se expone el contexto de ambas piezas, descrito en objetivo secundario 2. Se dan a conocer nociones de Riley en la *Introducción*, y de Waltz en el punto *Puesta en escena y aprendizaje de material*.

### Referencias Bibliográficas

Anderson, J., (1987). *Dance View; Minimalism: Choreographing More From Less*. *The New York Times*. Agu.23, Section 2, p.16.

Banes, S. (1987), *Terpsícore in Sneakers*, Wesleyan University Press.

Battock, G., (1995), *Minimal Art: A critical anthology*, University of California Press, pp.161-162.

Bernard, J., (1993), *The minimal Aesthetic in the Plastic Art and in Music*, Perspectives of new Music, Vol.31, Nr.1 pp. 86-132.

Carl, R., (2009), *Terry Riley's In C*, Oxford University Press.

Conde-Salazar, J., (2018), *La danza del futuro*, Editorial Continta me tienes, Madrid.

Dunning, J., (1996), *Robert Ellis Dunn, 67, a Pioneer in Postmodern Dance Movement*, *New York Times*. Artículo 15 de Julio de 1996. Section B, p.9

Gil J., (1994), *Análisi de datos cualitativos. Aplicaciones a la investigación educativa*. Barcelona: PPU.

Haselbach et al. (2001), *Textos sobre Teoría y Práctica del Orff-Schulwerk*, AgrupArte, Vitoria-Gasteiz.

Klein, G., (2015), *Choreografischer Baukasten, das Buch*, Transcript Verlag, Bielefeld.

Nachmanovitch, S., (1990), *Free Play: Improvisation in Life and Art*, The Penguin Group, N.Y.

Nicholls, D., (2009), *John Cage*, Turner Publicaciones, Madrid.

Parviainen, T., (2017), Posted Monday 23, 2017. <https://teropa.info/blog/2017/01/23/terry-rileys-in-c.html>

Potter, K., (2000), *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, *Music in the Twentieth Century series*, Oxford University Press, N.Y.

Riley, T., *In C*, Score, 1964. <http://https://musescore.com/crize2foi/in-c-terry-riley>

Sonnek, O.G. (1926), *Beethoven: Impressions by his contemporaries*, Rare Treasures, Canada.

Suárez, J., (2024), Desarrollo del proceso In C, 30 de enero de 2024. [https://soundcloud.com/zaida-balles-teros-594411095/in-c-j-suarez-gomez-zballesteros-30124?si=a16adbeca4c142d18b89430fe4e30626&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/zaida-balles-teros-594411095/in-c-j-suarez-gomez-zballesteros-30124?si=a16adbeca4c142d18b89430fe4e30626&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

Wolcott, H.F., (1997), *Ethnographic research in education*. En R.M. Jeger (Ed.). *Complementary methods for research in education*. Washintong: AERA.

Yin, R., (1991), *Case study research. Design and methods*. Londres: Sage.