



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

FACULTAD DE BELLAS ARTES

**“LA IMPORTANCIA DEL ACOMPAÑAMIENTO BATERÍSTICO EN
GRAHAM:**

LA IMPROVISACIÓN COMO RECURSO CREATIVO “

Tesis

Que como parte de los requisitos para

obtener el grado en:

LICENCIADO EN MÚSICA CON LÍNEA

TERMINAL EN INSTRUMENTO

Presentado por:

DIEGO DE JESÚS SÁNCHEZ

Dirigida por:

Dr. Sergio Rivera Gurrero

Querétaro, Qro., 2021

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA

NOMBRE DE LA TESIS

"La importancia del acompañamiento baterístico en graham: la improvisación como recurso creativo "

Que como parte de los requisitos para obtener el grado en:

Licenciado en música con línea terminal en instrumento

Dirigida por:

Dr. Sergio Rivera Guerrero

SINODALES

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Presidente

Mtra. Claudia Edith Herrera Moya

Secretario

Mtra. Celene López Becerril

Vocal

Centro Universitario, Querétaro, Qro

México, 2021

DEDICATORIAS

Quiero dedicar este trabajo final para obtener mi grado de Licenciatura principalmente a mis padres por haberme dado la oportunidad de poder estudiar una Licenciatura. A mi padre Roberto de Jesús Rivas quien a pesar de las dificultades y los desacuerdos siempre me brindo su apoyo dándome lo mejor que han podido para lograr tener finalizar con mi carrera universitaria y siempre ha estado en los momentos difíciles. A mi madre Heriberta Sánchez Colín que de la misma forma y desde sus posibilidades nunca dejo de apoyarme, ni de brindarme su amor incondicional a pesar de la distancia y de las adversidades siempre me expresó su aprobación y orgullo.

También dedico este trabajo a Ma. Leticia Perea Ruíz la mujer que me abrió las puertas de su casa durante y después de haber terminado la carrera, aún sabiendo lo difícil que sería convivir con un baterista. Y pese a no compartir la misma sangre, nunca dejo de acogerme como a un hijo.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer inmensamente a las personas que dedicaron su tiempo a la elaboración de esta tesis inicialmente al director de esta Tesis a quién le tengo un profundo respeto, agradecimiento y sobre todo admiración, el Dr. Sergio Rivera Guerrero quien fue el responsable de darme la motivación necesaria para realizar este trabajo y quien me guio con sus conocimientos para realizar una buena investigación.

Posteriormente quiero agradecer a mis asesores, a la Mtra. Celene López Becerril a quien le estoy eternamente agradecido por todo el apoyo que me ha brindado de manera incondicional en más de un aspecto de mi vida profesional y a la Mtra.

Claudia Edith Hernández Moya por haberme instruido y aconsejado de la manera correcta para lograr construir el listado de ejercicio para la clase.

De igual manera agradecerle de la manera más atenta al Mtro. Jaime Cuahutemoc Blanc Zamora quien me brindo su apoyo, e instruyo en la cuestión histórica y técnica sobre la técnica Graham, además de algunas aportaciones sobre el acompañamiento musical.

Al Mtro. Orlando de Jesús Scheker Román que me dio la oportunidad de adentrarme profesionalmente en el mundo del acompañamiento en Graham y me instruyó en aspectos teóricos para la innovación del acompañamiento. A la Mtra. Yasmin Elizabeth Hernández Morales una de las maestras más respetadas en la danza contemporánea, le agradezco inmensamente porque aun estando en el Salvador se tomó el tiempo de responder mis preguntas y aportar para el crecimiento de esta tesis. A la Mtra. Romero Andrade Gabriela quien fue la primera persona en instruirme en el acompañamiento de Graham, gracias a sus bastos conocimientos en música logro facilitarme el camino para poder aprender a acompañar y a darle la cadencia adecuada a cada ejercicio. Al Maestro Acompañante Moisés Ponce Jiménez que fue mi maestro en la técnica del acompañamiento y que en vez de cerrarme las puertas me acogió como su discípulo y me enseñó todos los conocimientos para poder acompañar una clase, ayudándome a relacionarme y a encontrar mi lugar como acompañante.

Le tengo un profundo agradecimiento a la Lic. Tania Almazán Aguilar por estar en la mejor disposición de contribuir en todos los aspectos de este trabajo y por su aportación incondicional.

TABLA DE CONTENIDO.

Capítulo 1. Contexto sobre la técnica y la influencia musical dentro de la técnica Graham.

Capítulo 2. Listado de los ejercicios

Capítulo 3. Improvisación, el Jazz dentro de Graham.

INDICE DE IMÁGENES

| | |
|--|----|
| Imagen 1 Rebotes de la clase de Graham en segunda posición | 17 |
| Imagen 2 Ejemplo claro de una contracción. | 20 |
| Imagen 3 High Release en ejercicios de piso para una clase Graham..... | 21 |
| Imagen 4 Secuencia de estiramiento para pasar al Centro | 22 |
| Imagen 5 Secuencias en las Diagonales de una clase Graham..... | 24 |
| Imagen 6 Martha Graham..... | 26 |
| Imagen 7 Martha Graham y Luis Horst | 29 |
| Imagen 8 “La Piedad” Miguel Ángel, ejemplo claro de una plegaria..... | 68 |

INDICE DE PARTITURAS

| | |
|---|----|
| Partitura 1. Estiramiento inicial | 49 |
| Partitura 2. Ejercicio de estiramiento, | 49 |

| | |
|--|----|
| Partitura 3. Ejercicio de Rebotes..... | 50 |
| Partitura 4. Espirales..... | 53 |
| Partitura 5. Extensiones | 54 |
| Partitura 6. Pequeñas Contracciones | 56 |
| Partitura 7. Profundas Contracciones, | 56 |
| Partitura 8. Profundas contracciones segunda variante..... | 57 |
| Partitura 9. Plies..... | 59 |
| Partitura 10. Estriamiento | 60 |
| Partitura 11. Lanzados | 61 |
| Partitura 12. Estiramiento en Cuarta Posición | 62 |
| Partitura 13. Cuarta de Espirales | 63 |
| Partitura 14. Cuarta de Extensiones | 65 |
| Partitura 15. Cuarta Suastica | 66 |
| Partitura 16. Ejercicio en Seis doces | 67 |
| Partitura 17. Plegarias | 69 |
| Partitura 18. Caídas en 7 | 71 |
| Partitura 19. Estiramiento para terminar piso..... | 72 |
| Partitura 20. Cepillados..... | 74 |
| Partitura 21. Demi Pliés | 75 |
| Partitura 22. Demi Pliés segunda variante..... | 75 |
| Partitura 23. Paces | 76 |
| Partitura 24. Rond de jambe Andeors..... | 77 |

| | |
|---|----|
| Partitura 25. Allegro | 79 |
| Partitura 26. Puertas | 82 |
| Partitura 27. Grand Battement | 82 |
| Partitura 28. Prancing | 84 |
| Partitura 29. Prancing Segunda Variante | 85 |
| Partitura 30. Prancing tercera variante | 85 |
| Partitura 31. Prancing Cuarta Variante | 86 |
| Partitura 32. Caminatas | 88 |
| Partitura 33. Caminatas con Plie..... | 89 |
| Partitura 34. Triples..... | 90 |
| Partitura 35. Torero..... | 90 |

RESUMEN

El acompañamiento baterístico en Graham empezó inicialmente para resolver el problema de no tener un acompañante pianista que estuviera familiarizado con la técnica dentro de la clase. Los maestros cantaban el ejercicio y al mismo tiempo marcaban con un tamborcito y una baqueta el pulso del ejercicio. En el proceso diversos bateristas fueron acompañando la clase y la batería se posicionó dentro de la técnica Graham como uno de los instrumentos principales para el acompañamiento, al mismo tiempo los músicos se fueron dando cuenta de que esta era una disciplina completamente distinta a lo que se está acostumbrado como músico. Se tiene que pensar como bailarín y como músico al mismo tiempo para conseguir el éxito al acompañar. El músico debe conocer a profundidad la técnica a tal grado de que si llega a faltar el Maestro de Técnica el Maestro Acompañante pueda resolver la clase.

El acompañante musical debe conocer los fundamentos de la técnica para lograr entender la forma de acompañar y poder ocupar todas las herramientas y estilos musicales correctamente en cada ejercicio, ya que cada ejercicio exige una sonoridad específica que se tiene que respetar para que la ejecución corporal funcione correctamente y que los bailarines lo puedan asimilar.

En esta tesis se presenta un listado de algunos de los ejercicios más importantes Regulares e Irregulares con una opción de ejecutarlos en la batería, esto con el fin de que el acompañante tenga un material de apoyo el cuál será una guía para que pueda desarrollarse en la disciplina del acompañamiento en Graham.

El jazz es una parte importante dentro de este trabajo ya que un músico de Jazz tiene muchas facilidades para lograr un buen acompañamiento, puesto que el Jazz es el máximo exponente dentro de la disciplina de la improvisación, y justamente esa habilidad de poder improvisar será el núcleo de la tesis. Jamás se pretende estandarizar una forma de acompañar, si no que a través de la improvisación vaya evolucionando la forma de acompañar junto con la Técnica Graham que sigue en un constante cambio.

ABSTRACT

The drum accompaniment at Graham was initially started to solve the problem of not having a pianist accompanist who was familiar with the technique within the class. The teachers sang the exercise and at the same time marked the pulse of the exercise with a drum and a drumstick. In the process, several drummers were accompanying the class and the drums were positioned within the Graham technique as one of the main instruments for the accompaniment, at the same time the musicians were realizing that this was a completely different discipline from what is known. he is used as a musician. You have to think as a dancer and as a musician at the same time to achieve success when accompanying. The musician must know

the technique in depth to such a degree that if the Technique Teacher is absent, the Accompanying Teacher can solve the class.

The musical accompanist must know the fundamentals of the technique in order to understand how to accompany and be able to use all the tools and musical styles correctly in each exercise, since each exercise requires a specific sound that must be respected so that the corporal execution works. correctly and that the dancers can assimilate.

In this thesis, a list of some of the most important Regular and Irregular exercises is presented with an option to execute them on the drums, this in order that the companion has a support material which will be a guide so that it can be developed in the accompaniment discipline at Graham.

Jazz is an important part of this work since a Jazz musician has many facilities to achieve a good accompaniment, since Jazz is the maximum exponent within the discipline of improvisation, and precisely that ability to be able to improvise will be the core of the thesis. It is never intended to standardize a way of accompanying, if not that through improvisation the form of accompaniment evolves along with the Graham Technique that continues to change.

INTRODUCCION

- A) Planteamiento del objeto de estudio. El contenido de este documento está dirigido hacia los músicos bateristas que estén interesados en adentrarse en la disciplina del acompañamiento en la Danza Contemporánea, específicamente hablando de la Técnica Graham, ya que en la actualidad se han ido incorporando cada vez más bateristas a la clase y en Querétaro actualmente existe hasta ahora una escasez de acompañantes bateristas para la técnica Graham, esto es debido a que no se conoce un método estructurado que facilite la comprensión de esta disciplina tan compleja y extensa para llevar a cabo un acompañamiento óptimo. En el momento en el que el músico intenta acompañar una clase de técnica Graham se da cuenta de que es una disciplina completamente diferente a la que se está acostumbrado, para ello se tiene que conocer los aspectos fundamentales de la técnica desde el contexto histórico hasta las nuevas actualizaciones que se le van haciendo en el transcurso de los años.
- B) Descripción del Problema. Desde los inicios el acompañamiento siempre se había hecho con Piano, inclusive aún hay instituciones como la Escuela Nacional de Danza Contemporánea que siguen manteniendo el acompañamiento únicamente con Piano. Hasta ahora los escritos y trabajos que se encuentran hablan únicamente del acompañamiento con piano, y más ampliamente en la técnica de Ballet Clásico, dado que esta disciplina aún es bastante joven y tiene un campo de exploración demasiado amplio, como los trabajos del Dr. Isaac Tello Sánchez – “Acompañamiento de Danza y Enseñanza Musical en los dos conservatorios de Danza” y “El Acompañamiento Pianístico en Danza: La improvisación como Recurso Creativo” que nos hablan a grandes rasgos los conocimientos y herramientas que un pianista debe de tener al momento de adentrarse en el acompañamiento del Ballet.
- También el trabajo de la Mtra. Corredor Blanco Lorena – “El acompañamiento musical en la clase de danza académica: La comunicación entre el profesor de

danza y el pianista acompañante.” Nos hace referencia al proceso comunicativo que debe haber entre los maestros de técnica y los maestros acompañantes. Refiriéndonos sobre todo en cómo debe de dirigir el Mtro. De técnica al acompañante y la manera correcta de pedirle a un acompañante que ejecute los ejercicios con las características musicales que él desea.

Hasta hace poco tiempo, en España solo podía contarse con los apuntes de “Metodología de concertación musical de danza”, elaborados por los miembros del Departamento de Música del Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma de Madrid, donde se incluían técnicas básicas para el acompañamiento y se explicaban conceptos que todo músico había de conocer para aproximarse al mundo de la danza. Un año más tarde, la profesora de danza del Conservatorio Superior de Danza de Málaga María Dolores Moreno, publicaba artículos centrados en la importancia de la música en la expresión artística de la danza, así como en diferentes elementos comunes entre ambas disciplinas.

- C) Objetivo Previsto. El desarrollo de un método que soporte la enseñanza y aprendizaje de los futuros acompañantes bateristas para la clase de Danza Graham en Querétaro, rompiendo con el tema de la monotonía en el acompañamiento y que logre la incorporación de nuevos estilos de música a esta técnica.
- D) Hipótesis. Hasta ahora el acompañamiento en danza se realiza de manera monótona provocando un estancamiento en la manera de acompañar, a partir de los parámetros ya establecidos, es posible generar una estructura formal agregando el hecho de la improvisación como parte del proceso creativo.
- E) Metodología. Investigación Exploratoria. Enfoque Cualitativo. Observación y Entrevistas a Especialistas.
- F) Descripción breve de cada capítulo.

Capítulo 1. Se empezará hablando primeramente sobre la técnica Graham en términos generales y cómo fue que empezó el acompañamiento, donde se dará cuenta que la batería no se tomó inicialmente como instrumento acompañante

sino hasta que se tuvo la necesidad y de ahí partiremos para crear las diferentes formas de acompañar la técnica con la batería como instrumento base, logrando una buena interacción entre un instrumento rítmico con el movimiento del bailarín. Esto porque anteriormente, sobre todo en el ballet, se tenía acostumbrado a ocupar únicamente como instrumento acompañante el piano, pero conforme se fueron haciendo nuevas aportaciones tanto en la danza como en la música y se fueron creando distintos instrumentos musicales, la nueva tendencia tarde o temprano nos llevaría a incorporar este instrumento a la danza.

Capítulo 2. Después se expone un listado de los ejercicios regulares e irregulares con los que se puede encontrar un músico cuando se adentra en la clase. Este documento no tiene como objetivo estandarizar la manera de tocar los ejercicios o secuencias, ni mucho menos exponer que una forma de acompañamiento es mejor que otra, todo lo contrario, es una recopilación de varias formas de ejecutar los ejercicios de la clase para que la persona que este leyendo este documento pueda encontrar su propia forma de acompañar tomando como base estos ejemplos. Precisamente porque la parte fundamental es que el baterista pueda ser capaz de ocupar su habilidad de improvisar para que pueda seguir creando y desarrollando la manera de acompañar la técnica, haciendo sus propias propuestas ante los maestros de técnica, para que ellos mismo puedan hacer elecciones entre los acompañantes y que cada vez sea más común encontrar acompañantes buenos en la técnica.

Capítulo 3. La creación de la técnica Graham y la música Jazz fueron contemporáneas y el músico al que se le debe el acompañamiento dentro de la técnica también tuvo acercamientos con el lenguaje del Jazz. En algunos de los ejercicios que se presentan en el listado se pone como una opción de acompañamiento el sentido swing que es un recurso fuerte para poder acompañar, y sobre todo el desarrollo e improvisación de melodías para acompañar el movimiento de los bailarines. Entonces este documento será entendido de mejor manera para el baterista que este inmiscuido en el lenguaje del Jazz y pueda improvisar con las estructuras de los ejercicios de la clase

CAPITULO 1

CONTEXTO SOBRE LA TÉCNICA Y LA INFLUENCIA MUSICAL DENTRO DE LA TÉCNICA GRAHAM.

En los años 30 la danza moderna sufrió un verdadero cambio de rumbo, pues al igual que en otras corrientes artísticas, sobre todo el teatro, el agitado clima político y social de la década influyó en el movimiento de manera decisiva. Los nuevos coreógrafos mostraban un gran compromiso social y un deseo de llevar la danza a una mayor cantidad de público. A su vez, también crecía entre ellos un fuerte desprecio hacia el ballet “de establishment” y la liviandad de sus argumentos, que sólo reproducían el romanticismo del siglo XIX y estaban dirigidos a una elite.

“La danza moderna norteamericana, como nuevo vocabulario técnico y como creación coreográfica, que no es ajena a los sucesos históricos contemporáneos, nace oficialmente con el advenimiento de Martha Graham” (Petrov, 2009).

Graham no estuvo ajena a este movimiento e influida por la corriente filosófica existencialista, especialmente por su amigo Jean Paul Sartre, y el socialismo, sus trabajos “Heretic” y “Sketches for the people”, eran estudios sobre la rebelión de masas.

Pero si en algo su trabajo fue realmente revolucionario fue en su necesidad de expresar la realidad de su país y lograr un estilo que se diferenciara del ballet europeo. En sus obras “Frontier” y “Appalachian Spring”, la coreógrafa reflejaba la vida cotidiana del pueblo estadounidense. En la década de los años 50 ya era una de las bailarinas más renombradas del mundo y la auténtica líder de la danza moderna.

Su producción coreográfica era enorme y sus temáticas se habían ampliado hacia direcciones tan diversas como los rituales religiosos, la mitología griega, la condición de la mujer, las tragedias poéticas y la sátira.

Es muy importante explicar lo que es a grandes rasgos la técnica que desarrollo Martha Graham. Para tocar el tema y consenso del acompañamiento musical se requiere saber

cómo están conectados y ahilados los movimientos de los bailarines con las sensaciones sonoras que debe transmitir el músico a los bailarines.

A través de la historia la danza ha adquirido muy variados aspectos, y conforme el hombre ha ido evolucionando la técnica y el significado de esta ha ido cambiando junto con él; sin embargo, nunca ha cambiado en su función esencial que es la de comunicar ideas, experiencias y conocimiento.

“En sus orígenes, la danza moderna se fundamentó en la expresión y comunicación de los fenómenos psíquicos del mundo consciente y subconsciente, creando así un lenguaje cinético apto para explorar los dramas psicológicos del individuo; se buscó el origen del movimiento en los instintos y en las reacciones primarias del hombre. Se desechó el principio universal del ballet de mantener el centro de gravedad con la espalda muy recta, centro del cual se derivan movimientos de piernas y brazos muy brillantes y a veces espectaculares. En cambio, se empezó a considerar cada parte del cuerpo como un poderoso medio de expresión y se creó un nuevo lenguaje dancístico a partir de la observación de los fenómenos biológicos, llevados a sus extremas consecuencias: apareció un nuevo vocabulario que incluyó los principios de tensión y relajamiento, contracción y expansión, caída y recuperación. Todos estos tipos de movimiento fueron prácticamente descubiertos por necesidades expresivas de las obras coreográficas; y sólo posteriormente fueron incorporados y organizados en una nueva técnica, que es lo que hoy llamamos danza contemporánea.” Rossana Filomarino,

Lo que nos quiere dar a entender este artículo es la ruptura de lo que se venía trabajando con anterioridad sobre lo concreto y el simplismo, puesto que con la llegada de las vanguardias la historia se estaba inclinando irrevocablemente hacia una nueva era donde ya el centro del arte no era lo bello, sino que se buscaba una forma de inclinar el arte hacia lo abstracto. De esta manera fue como la danza ya no solo funcionaba

para la narración de una historia o la proyección de una idea, si no que ahora sería la comunicación de las experiencias. Esto se mantendría en una búsqueda constante de nuevos lenguajes que involucren la totalidad del cuerpo humano.

Esta técnica es uno de los principales métodos de la danza moderna puesto que es la única que tiene un lenguaje codificado para expresar todo el abanico de las emociones humanas. Esto se logra a través de las contracciones pélvicas y abdominales, la relajación, los espasmos musculares.

En la técnica Graham el torso es el eje central en la expresión de las emociones y las contracciones se inician en la pelvis. La técnica Graham tiene que ver primordialmente con la respiración, al momento de que se realiza una contracción se realiza una Exhalación y en la relajación se realiza una Inhalación

Marta Graham tomó elementos del ballet y las danzas orientales, pero estos fueron fundidos y elaborados con originalidad y en relación a intereses completamente alejados de la técnica clásica. Su técnica de movimiento se basa en la antítesis: apunta al desarrollo de un cuerpo que pueda afirmar los contrarios en un movimiento.

De aquí que el ejercicio basal de esta técnica sea la contracción y relajación, movimiento de oposición de dos fuerzas opuestas y complementarias que simboliza el flujo de la respiración. El "contraction-release" produce una curva cóncava de la parte final de la espina dorsal, mediante el empujón de la pelvis hacia delante. Se establece un circuito vital entre el muslo y la pelvis, que sube por el torso y se cierra sobre sí mismo. No hay que olvidar que en la relajación no se pierde el dominio del cuerpo. Justamente es el dominio de la zona abdominal lo que permite al bailarín tener un equilibrio en toda posición y un centro del cual se desprende toda la energía. Este centro permite incorporarse de cada caída sin aparente punto de apoyo. Otra característica del entrenamiento es el constante contacto con el suelo. El pie se estira desde el talón, elemento que extrae de otras culturas, fundamentalmente indígenas. Otro movimiento característico lo constituyen los espirales: el cuerpo se contorsiona sobre sí mismo. Los

espirales, los cambios de dirección, los saltos: todo tiene su origen en el centro de energía: la pelvis.

El uso del piso como nivel de acción dramática;

En la técnica Graham existe una gran variedad de caídas - con sus respectivas recuperaciones- que pueden ser ejecutadas en todos los niveles: a partir del piso mismo. Desde las rodillas, desde la posición vertical o desde el aire. El piso ya no es simplemente el lugar donde nos paramos o nos desplazamos, es ya parte del espacio escénico; se vuelve la dirección opuesta a la elevación, es la raíz de la cual surge todo movimiento y a la cual siempre se regresa.

La técnica se caracteriza dentro del mundo dancístico por tener una gran fuerza en el piso y en el centro, pero especialmente por su gran trabajo de piso. Cuando un músico empieza la tarea de acompañar la clase Graham, el obstáculo más grande que va a encontrar serán las secuencias de Piso.

La danza moderna norteamericana surge como nuevo vocabulario técnico y como creación coreográfica, que no es ajena a los sucesos históricos contemporáneos, nace oficialmente con el advenimiento de Martha Graham. Su colaboración con el músico Louis Horst se hace cada vez más intensa. A través de él toma contacto con las grandes corrientes de la danza libre europea: las teorías del movimiento y el diseño del cuerpo en el espacio de Rudolf von Laban, la estética de Mary Wigman y las investigaciones de Françoise Delsarte, con su ley fundamental del nexo constante entre gesto y espíritu.

Se debe mencionar que la técnica es relativamente joven, tiene menos de un siglo de haberse creado, y requiere de cierto nivel de virtuosismo para poder acompañar musicalmente esta técnica. Los bailarines expertos deben estar actualizándose en todo momento sobre algún cambio o alguna nueva innovación que surja en la técnica.

Ésta, al ser una técnica joven claramente va a pasar por varias aportaciones como lo han hecho los maestros a lo largo del tiempo. Cada maestro ha colocado su propio ejercicio al menos una vez en la clase, lo cual también es una parte más que el músico debe añadir a su lista de repertorio. Esta técnica tiene el potencial para unir los extremos de la danza y la música contemporánea, de tal manera que se volverá punto de partida para aquellas personas que decidan contribuir para el desarrollo de esta disciplina dancística.



Imagen 1. Dance4all, 2016, Grupo realizando los rebotes de la clase de Graham en segunda posición.

Clase Graham:

La técnica Graham fue creada casi a mitades del S.XX por Martha Graham. Una clase de Graham dura alrededor de 1 hora con 45 minutos. Los primeros treinta o cuarenta y cinco minutos consisten en ejercicios con los bailarines sentados en el piso calentando los músculos concentrándose en hacer ejercicios de contracción y release para después usarlos en ejercicios más complejos.

Posteriormente, el grupo se pone de pie y ejecuta secuencias para fortalecer los pies y piernas utilizando las bases de lo que se hizo en el piso para finalizar con movimientos que viajan a través de todo el espacio del salón. Se dice que Graham pensó la clase como en un ciclo de vida en el que, primero, el cuerpo se despierta (piso) para después enseñarle a caminar/correr (centro del salón, de pie) y a volar (última parte de la clase). Generalmente, se utilizan unitardos para tomar la clase, pues permiten una mejor apreciación del cuerpo y su formación, tanto para el maestro como para el bailarín. Un entrenamiento en la técnica Graham toma de 7 a 10 años para dominarse. Así como la técnica no deja de innovar, también el acompañamiento musical no debe quedarse estancado, por ello se sigue haciendo aportaciones en cuanto la forma de acompañar.

El objetivo de la Técnica Graham;

La propuesta se basa fundamentalmente en conocer dos formas de trabajo que contemplen, por un lado, el conocimiento de una técnica de formación dancística que posee las bases necesarias de la danza contemporánea para que posteriormente pueda ayudar a los alumnos a elaborar acciones corporales y sensaciones procedentes de diferentes calidades de movimiento y de búsqueda y creación personal.

El gran aporte técnico de Graham a la danza fue la creación de un nuevo método denominado por ella misma “contracción y relajación”. A partir de movimientos curvos y ensimismados del torso expresaba una parte esencial e ineludible del ser humano, olvidada hasta entonces: el dolor.

Este es un punto el Músico debe comprender al cien por ciento porque a partir de estos dos conceptos “contracción y relajación”, es como el acompañamiento se va a desenvolver, buscando el sonido adecuado que contraste la contracción con la relajación.

Si en el ballet clásico uno de los propósitos básicos era ocultar el esfuerzo, ella lo hacía visible porque “es parte de la vida”. De esta forma, todo el abanico de sentimientos

quedaba representado: odio, amargura o éxtasis eran transmitidos con un solo gesto. Graham se concentró en el torso como fuente de vida, como motor.

“Los brazos y las piernas pueden ser usados para manipulaciones o traslados, la cabeza para decisiones y juicios. Pero todo, cada emoción, se hace visible primero en el torso. El corazón late y el pulmón se llena, allí está el aire y con él la vida”, decía Martha Graham. Este estilo coreográfico le dio a sus obras una visión dura y angular, con reminiscencias cubistas; como en su célebre obra “Lamentation”, en la que la bailarina expresaba la angustia de una mujer, envuelta en un largo tubo de tela elástica en el que sólo su cara quedaba expuesta.

Estas formas eran muy poco familiares para el asiduo público de ballet, que en un principio la acusó de bailar de forma “antiestética”.

Estructura de la Clase:

Esta es solo una estructura tradicional sobre la que se lleva a cabo la clase Graham, como ya lo mencionamos anteriormente no todos los maestros llevan exactamente los mismos ejercicios. Dependerá mucho de cómo sienta que el grupo deba trabajar.

Se puede resumir que la clase consta de 3 partes esenciales; Piso, Centro y Diagonales.

Estos son algunos de los ejercicios que se llevan a cabo en el transcurso de la clase, también pueden combinarse entre sí para poder lograr una clase más dinámica y funcional para el entendimiento de la técnica.

Esto ya es dependiendo del maestro que dirige, no todos los maestros dan la misma clase, en ocasiones los maestros pueden marcar una métrica diferente que desafíe tanto al músico como a los alumnos. De aquí viene la belleza del acompañamiento musical. Cada maestro que se acompañe va a pedir tiempos o métricas diferentes. Pero esto no aplica para todos los ejercicios, porque hay unos que indiscutiblemente no pueden cambiarse y de están impuestos de forma tradicional.

Ejercicios Regulares e Irregulares.

Los ejercicios regulares son todos aquellos que están estandarizados por los maestros desde los inicios de la técnica, por así decirlo, son los ejercicios básicos que se siguen generalmente en los primeros años de la carrera y son relativamente más sencillos para el acompañante.

Todas aquellas variaciones que se han ido creando a lo largo del tiempo se les llama “irregulares” ya que son variaciones de los ejercicios regulares. En los ejercicios irregulares es donde el músico acompañante debe tener cuidado porque ya no se presentan las mismas acentuaciones o las mismas cuentas regulares, sino que se van desglosando estilos de los maestros que han contribuido a la técnica.

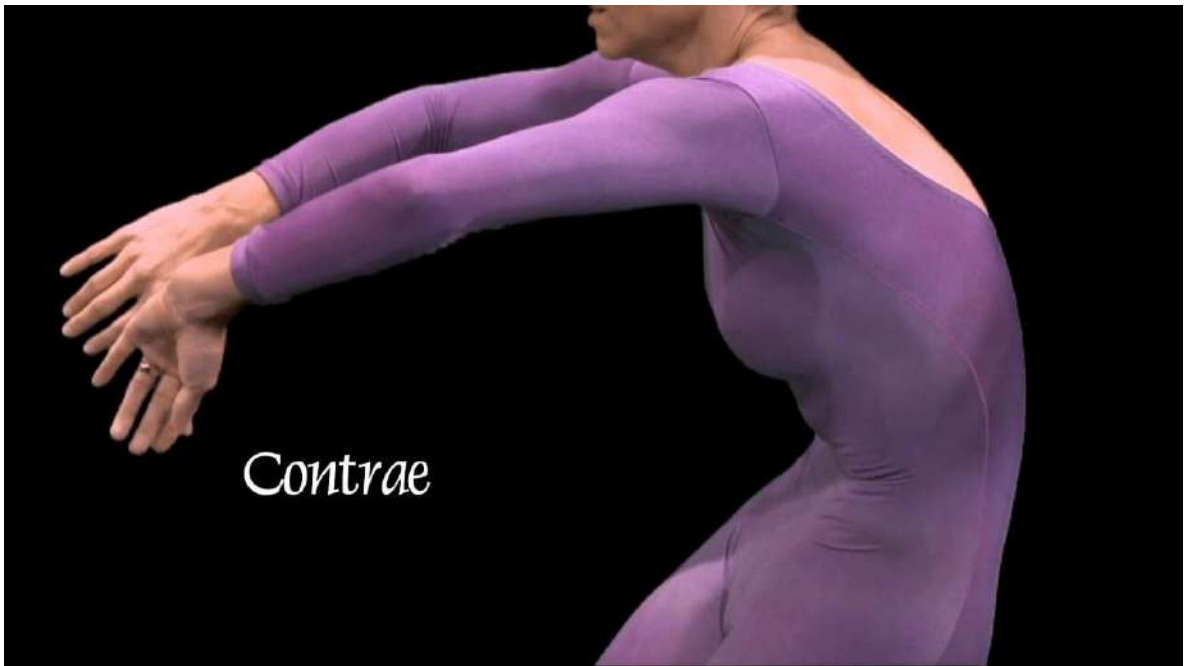


Imagen 2. Christine Dakin, 2019, Ejemplo claro de una contracción.

Ejercicios de Piso:

Rebotes, respiraciones, cuarta posición, contracciones profundas, trabajo de pies, estiramientos, ejercicio en 6 y elongaciones.

Rotaciones del torso y los brazos (espirales).

Manejo del tono muscular adecuado y de la energía que requiere cada movimiento.

En su mayoría los ejercicios de suelo suelen ser los más complicados se debe ser muy atentos porque estos ejercicios se hilan unos con otros y en las cuentas los acompañantes suelen perderse. Alrededor de las secuencias se presentarán cambios de métrica y diferentes acentuaciones, por ello se aconseja siempre estar atentos a las explicaciones que el Maestro de Técnica hace.

Para los ejercicios de suelo se es necesario tener en cuenta que habrá remates que indicará el Maestro para cada secuencia, es indispensable que el acompañante tenga bien en claro las cuentas de los ejercicios y en qué momento se hace la transición de un ejercicio a otro, en cierto modo él está llevando la clase como si fuera un segundo maestro. Por ellos se les designa el nombre de “Maestro Acompañante”. Se debe de



Imagen 3. Body Ballet, 2015, High Release ejercicio de piso.

lograr encontrar la conexión exacta de los ejercicios con los cambios de las cuentas sin perder el timing del ejercicio. El baterista debe conocer las secuencias en las que se trabaja y entender para que sirven cada una. Por ejemplo; al momento de conectar los Rebotes con las Pequeñas se debe hacer tanto un cambio de cuenta como un cambio de sentido.

Ejercicios de Centro:

Plié, grand plié con uso de contracciones, trabajo de pies, torso y brazos. Contracciones desde la segunda y sexta posición (combinación de ejercicios).

Rond de jambe á terre y en l'air (trabajo de algunos ejercicios de la barra clásica con técnica Graham).

En esta parte de la clase se pueden hacer más claros los ritmos, en el caso de los Plies, al ser un ejercicio extenso, se requiere de una improvisación para que el bailarín mantenga siempre la misma concentración al hacer sus movimientos, si el músico no tiene los recursos improvisativos para poder mantener el dinamismo durante el ejercicio al mismo tiempo el alumno empezará a divagar durante su ejercicio y no se podrá concentrar en formalizar el movimiento.

De igual forma también empiezan a haber ejercicios como los Pazes, donde la síncopa toma mucha relevancia. Y es cuando la clase empieza a subir de intensidad y toma una nueva forma. No se pretende decir que los ejercicios de suelo no sean intensos,



Imagen 4. Dance Class Music, 2016, Secuencia de estiramiento para pasar al Centro.

solamente se manejan otros músculos y al estar de pie, se vuelve permisivo para el acompañante ocupar otro tipo de matices.

Ejercicios de Diagonales:

Las diagonales es la parte final de la clase, también es la parte más dinámica y se vuelve de cierta forma más sencilla para el baterista. Ahora se deberá exaltar con gran euforia al alumno, y es aquí donde el carácter de la clase cambia, a diferencia de las otras dos secciones, ahora se explora el músico. Esto se debe a que en las diagonales se llevan a cabo saltos y giros que no se ven anteriormente, por ello necesitan ritmos vividos para que el alumno pueda llevar sus movimientos a la máxima expresión. Aquí toman mucha importancia los platillos y la tarola, que son los que enfatizan los saltos y levantamientos. Inclusive en este punto es más claro el uso de ritmos latinos para darle un toque especial a los movimientos en las diagonales.

El baterista debe estar muy atento a las indicaciones que le esté dando el maestro ya que muchos al momento de estar ejecutando el ejercicio, piden acelerar o bajar de velocidad el tiempo. También en muchos casos los alumnos tienden a acelerar su movimiento o atrasarlo y esto genera que cuando es el turno de los siguientes, sigan un ritmo erróneo y cambien la dinámica. Por ello el maestro acompañante no puede seguir a los alumnos, si no, comandarlos. Esto pasa por lo general con alumnos de primer grado o aquellos que no han tenido un acompañamiento musical.

Por eso se enfatiza demasiado que el maestro acompañante debe ser una persona muy preparada, y sobre todo una persona que pueda estar al mando, para que el maestro de técnica pueda sentirse seguro en su clase.



Imagen 5. Daniel Zamora Aguilar, 2008, Secuencias en las Diagonales de una clase Graham.

Martha Graham:

Nació el 11 de mayo de 1893 en Pittsburgh en el oeste de Pensilvania. En 1923 se trasladó a Nueva York e intervino en diversas producciones de Broadway. Allí dirigió también, entre 1924 y 1925, la sección de danza de la escuela de música Eastman en Rochester.

Será tres años después, en 1926, cuando debutó como artista independiente en Nueva York. Por esas fechas abandonó las enseñanzas clásicas y románticas y comenzó a interesarse por la danza contemporánea.

“Haré este tipo de trabajo o cualquier otro que desee hasta que el público me indique que debo detenerme”, fue la respuesta que dio la bailarina a las críticas recibidas de

sus maestros cuando decidió abrirse camino sola. Como maestra, Martha reclamaba la más absoluta entrega, en sus clases nadie reía, charlaba ni murmuraba.

Cuando regresa de Londres para impulsar su vida como artista en Nueva York y empezó dando clases para formar su propia compañía en 1926 y empezó a preparar sus propias coreografías, destinadas a marcar la historia de la danza.

Desde sus primeras coreografías, Martha Graham rehuyó la exuberancia de las producciones de Denishawn y apostó por una sencillez espontánea tanto en el vestuario como en la escenografía; su peculiar línea de danza, de movimientos severos y angulosos, causó al principio rechazo, pero su fuerte expresividad le dio pronto adeptos incondicionales. A la vez que creaba sus coreografías, desarrolló diversas técnicas con las que formó a jóvenes bailarines, y que incluían trabajos de tensión y relajación y de armonización de movimiento y respiración.

En 1936 llegó el trabajo definitivo de Graham, que marcó el comienzo de una nueva era en la danza contemporánea. "Steps in the Street" trajo al escenario los serios problemas que experimentaba el público en general de manera dramática. Influenciada por el desplome de Wall Street, la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, la danza se enfocó en la depresión y el aislamiento, reflejados en las oscuras escenografías y vestuarios. Esto definió el nuevo estilo de baile y fijó el estándar que muchos coreógrafos siguen hoy en día.

Las personas que trabajaron a lado de Martha siempre le miraban con respeto y mostraban su admiración hacia ella con sutileza, en especial se mencionan 10 rasgos esenciales para describir su personalidad creativa;

Martha fue un icono que más allá de una recompensa como la fama o el dinero, trabajó su pasión por el puro placer de disfrutar de su labor.

Leyenda en vida, Graham pagó un precio enorme por transgredir todas las convenciones que existían en la danza y en la sociedad de su tiempo: la soledad.

Siempre sola, Graham asumió su vida con gran dignidad: “Decidí que mi lugar estaba al frente y al centro Ahí es donde escogí estar”.

Después de la técnica de Graham muchas otras se han desarrollado, incluso para desestimar la fuerza de lo

encontrado por la artista No obstante todas y cada una de ellas han surgido siempre a través de la valoración corporal y existencial que ella hizo.



Imagen 6. Alberto Estébanez, 1931, Martha Graham.

La difícil técnica de Graham requiere cuerpos muy particulares Si se practica sin cuidado, como cualquier actividad física, puede generar lesiones, pero si se hace con la visión que la propia Martha le dio, es una forma vasta y precisa de auto conocimiento corporal Una forma única de estructurar el movimiento y el espíritu

La vida en el baile de Graham gradualmente llegó a un descanso comenzando en los años 1950. Su última presentación de danza llegó a finales de los años 1960, y después de eso se enfocó en la coreografía. Algunos críticos dicen que, aunque hay poco

registro existente de sus bailes, éstos son más memorables que su trabajo como coreógrafa. Graham continuó trabajando en el arte hasta que el 1 de abril de 1991 murió por causas naturales a los 96 años.

Resultaría difícil entender la danza contemporánea actual si no fuera por las aportaciones de esta bailarina. Ella abanderó una particular forma de entender el movimiento.

“Creatividad, pasión y perseverancia garantiza más el éxito que cualquier otra cualidad, como podrían ser la inteligencia, el talento o la técnica.” Martha Graham.

Durante muchos años, los discípulos de Graham enseñaron y practicaron su técnica como si fueran misioneros y la llevaron a todas partes del mundo. Graham cambió la danza

Su secreto se basó en un principio muy sencillo: fue generosa y les enseñó a todos aquellos que se le acercaron, no sólo cómo entrenar y estructurar su cuerpo, sino cómo creaba ella sus coreografías

La música en la Técnica:

A quien se le debe el gran mérito de que a la técnica Graham sea tanto un reto para el bailarín como para el músico, es a un compositor llamado Louis Horts.

Se hablará un poco sobre lo más relevante de este pianista que nos dio a todas las siguientes generaciones de acompañantes un legado el cuál seguir.

Louis Horst (nacido el 12 de enero de 1884 en Kansas City, Mo., EE. UU., Fallecido el 23 de enero de 1964, en la ciudad de Nueva York), pianista, compositor y una de las primeras personas en el mundo en enseñar coreografía como una disciplina distinta. Conocido particularmente por sus largas asociaciones como director musical con Denishawn y Martha Graham.

Después de estudiar piano y violín en San Francisco, se convirtió en director musical de los Denishawn Dancers (1915–25), donde alentó a los miembros de la compañía, como Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, a desarrollar sus propios estilos de baile. Acompañó el debut en solitario de Graham en la ciudad de Nueva York en 1926 y permaneció con ella como directora musical hasta 1948, componiendo las partituras de sus primeros trabajos *Primitive Mysteries* (1931), *Frontier* (1935) y *El Penitente* (1940).

Horst formó parte del personal de las escuelas americanas de danza moderna más notables: *Neighborhood Playhouse School of Theatre*, Ciudad de Nueva York (1928–64); *Sesiones de verano del Colegio Bennington* (1934–45); *Escuela de verano de Connecticut College* (1948–63); y *Juilliard School of Music* (1951–64). Horst no quiso que la danza moderna se desarrollara sin principios de estructura y dio a sus alumnos un fondo en formas de danza de los siglos XVI y XVII como la pavane y el galliard. Para narrar el desarrollo de la danza moderna estadounidense, Horst fundó y editó la revista *Dance Observer* (1933–64). También escribió *Formas de danza preclásicas* (1937) y *Formas de danza modernas* (1961).

Ya que es un músico que estuvo trabajando de la mano con Martha Graham y gracias a él gran parte de Graham alcanzó su nivel de tecnicismo.

Para Louis era importante que la danza moderna tuviera una estructura y una formación clara, puesto que además de acompañar musicalmente las clases de Graham, también influía en sus coreografías.

Uno de los aspectos de más complejidad que tiene el acompañamiento en esta danza es sobre todo el ocupar en las cuentas de los bailarines los compases de amalgama, que son compases que están compuestos por la suma de compases simples y compuestos como, por ejemplo; $5/4$, $7/8$, $9/4$. Su importancia es esencial para la técnica Graham y en otras técnicas como “Limón”, es por ello que el acompañante debe estar familiarizado con estas cuentas, ya que con base a ellas él deberá improvisar a beneficio de la clase.

Teniendo una idea más clara de lo que es la danza contemporánea el acompañante ahora está inmerso en este mundo, su mente y sus creaciones para la clase serán construidas en función con lo que acaba de aprender sobre el mundo de la danza contemporánea.

Se considera que es necesario que el acompañante entienda estos principios para que su música tenga el dinamismo que se necesita en las clases que acompañará, sobre todo si el acompañamiento es con un instrumento melódico armónico, para tener en cuenta que no todas las melodías tienen que sonar alegres o tristes. Los maestros en la actualidad tienen una gran labor con los alumnos, puesto que existe una gran cantidad de jóvenes que quieren entrar a bailar o ser bailarines, para poder verse bien y que cumplan con la estética física que les demanda la sociedad, esto es porque se les ha vendido una idea errónea de cómo es la danza en sí. La danza es arte y el arte no solo es lo bello, uno como artista y como maestro debe dejarles muy en claro a los



Imagen 7. Sin créditos, 2009, Martha Graham y Luis Horst. Por Dance Magazine.

alumnos que aspiran a ser bailarines profesionales que para hacer danza contemporánea también están obligados a verse feos, a descubrir lo visceral del arte y a plasmar hasta la crudeza de la vida.

Evolución del acompañamiento.

Desde la época de Horst hasta la actualidad el acompañamiento musical en Graham ha pasado por varias aplicaciones de prueba y error. Los músicos han estado cambiando su manera de acompañar e incluso se ha experimentado con diferentes tipos de instrumentos.

Estando en entrevistas con varios maestros de la técnica, varios comparten sus experiencias con los diferentes acompañamientos que han tenido. Los diferentes recursos que se han ocupado para acompañar esta clase han sido muy variados, inclusive se ha llegado a acompañar con instrumentos hindúes. Esto es gracias a la espontaneidad de la técnica, su belleza de esta radica en que todos sus componentes son cambiantes y completamente diferentes unos de otros. Gracias a esto, a la música le da la libertad de poder acoplar varios instrumentos.

Se debe tomar en cuenta que no todos los instrumentos van a servir al 100% para todos los ejercicios. Para poder darles la expresividad a cada ejercicio es necesario darle el carácter ideal a cada movimiento. Por ejemplo, no pondremos a un violonchelo a acompañar un ejercicio de Prancing, pero es sumamente recomendable ponerlo en las profundas o en las respiraciones. Esto es porque la calidad de cada instrumento se presta para poder acompañar cierto tipo de ejercicios, pasa de tal manera que no todos los instrumentos como guitarra, violín, la citara, entre otros, pueden acompañar por completo una clase Graham. Ya que su gama de sonidos, volúmenes o timbres no alcanza para darle el carácter necesario para todos los ejercicios.

La preferencia que se tiene por acompañar la clase entre piano o batería, es porque los dos instrumentos tienen la opción de poder orquestar correctamente para todos los ejercicios de la clase inclusive, de manera personal, cuando un baterista está tocando

su instrumento ya sea en el jazz o en la clase Graham, debe de pensar como un pianista, creando melodías o armonizando de manera rítmica, tenemos tanto la calidad de graves como de agudos en el instrumento.

Actualmente se tiene como un estándar para las acompañar las clases ocupar un piano o una batería, los dos son instrumentos de percusión y se puede dar un funcionamiento más específico para las diferentes texturas de las dinámicas. Claro que no solamente se ha hecho con estos dos instrumentos, pero ahora en las academias donde se enseñan Graham se manejan como base estos dos, aunque en la mayoría de las academias en Estados Unidos solamente se maneja piano, apegándose a lo tradicional.

Si bien nos preguntamos, ¿Cómo paso del piano a la batería? La respuesta es sencilla, pero indagando en el tema se puede llegar a una conclusión mucho más profunda. Inicialmente se tuvo preferencia por el acompañamiento con piano, y así fue durante mucho tiempo, pero dada los escasos de un buen acompañante pianista y la rotunda necesidad de tener un acompañante en las clases, llevo a los maestros a ocupar una batería puesto que la batería como esencia es un instrumento rítmico y de acompañamiento, pero sobre todo era perfecto para poder atacar los acentos en los momentos donde el bailarín necesitaba llegar a un salto o una contracción sumamente marcada.

Compaginando las respuestas de un grupo de maestros y alumnos de Graham, un gran número de ellos optó por que se sentían más conectados con un acompañamiento con batería. Los argumentos que se escucharon fueron a favor de que es el instrumento adecuado para llevar al alumno a enfatizar los acentos con fuerza cuando se requiere, y de hacer un salto en el momento de las diagonales.

Es cierto que inicialmente se acompañó con piano, pero con el desarrollo de la técnica y haciendo mención de que es una técnica contemporánea, la batería se presta más para llevar un mejor acompañamiento con la gran gama de juegos rítmicos y los diferentes sonidos que puede lograr gracias a los instrumentos de percusión que se le

pueden añadir. Claro que esto es a nivel personal, pero en esta tesis se defenderá el acompañamiento baterístico.

“La importancia de las cuentas”

El secreto de poder realizar y acompañar correcta y funcionalmente una clase Graham está en aprenderse de memoria cada ejercicio con sus variaciones y mantener las cuentas que se piden durante los ejercicios. Independientemente, en el caso de los bailarines, uno como alumno debe ser capaz de seguir contando sin dejar de sentir el mecanismo que se está llevando a cabo en cada movimiento. Se debe ser capaz de poner su atención en todo lo que está pasando en su cuerpo al momento de realizar cada ejercicio, y también será capaz de saber en qué tiempo esta.

Esto es de suma importancia, ya que las coreografías en las que estos alumnos estarán participando con música en vivo, (suponiendo que será música y danza contemporánea) seguramente tenderán a tener tiempos y cuentas irregulares, quizá hasta tendrán acentos falsos o ciertos recursos musicales que posiblemente no estén relacionados con ellos. Pero no importará o afectará a su desempeño, porque estos alumnos ya estarán familiarizados con el recurso de contar y sabrán exactamente lo que esté pasando al momento de realizar su coreografía.

En el caso del músico acompañante, es imprescindible que este no tenga dominado el poder tocar y contar al mismo tiempo, se hace mucho hincapié en esto porque en el caso del Jazz o el músico que toca jazz, siempre va a estar obligado a contar, sobre todo si este es un baterista, no puede perderse en las cuentas. El baterista podrá ocupar ciertos recursos como 3 vs 4 o 5 vs 4, cuando se trate de un movimiento largo y ligado. Pero no se recomienda hacer uso excesivo de estos recursos sino será muy complicado agarrar el primer tiempo nuevamente, y esto pasará a perjudicar a los alumnos que no estén acostumbrados a contar o a llevar siempre las cuentas en su mente.

Las cuentas son muy importantes, el maestro siempre, o en la mayoría de los casos, antes de empezar el ejercicio, cantará el ejercicio para poder encontrar el sentido que

éste quiere para cierto ejercicio. Y uno como acompañante debe estar siempre preparado y atento para poder imitar el canto o la articulación que le está dando el maestro a su acompañante. Justo antes de que el maestro tararee el ejercicio, este se pone a marcarlo junto con los alumnos y mientras lo está marcando, el maestro contará para que tanto el acompañante como el alumno aprendan el ejercicio. Es aquí cuando podemos tener en consideración lo que el maestro quiere para su ejercicio.

Existen casos donde muchos maestros no sabrán explicar musicalmente al acompañante el ejercicio o el sentido que le quieren dar en términos musicales. Esto puede ser por dos cuestiones; quizá porque está muy acostumbrado a tener acompañantes que se conecten inmediatamente que no es necesario especificarle con un idioma musical o a la falta de recursos musicales por parte del maestro. Pero esto es un gran problema tanto para el maestro como para el acompañante es necesario saber explicar el sentido que se le quiere dar al ejercicio y que de esta manera los alumnos puedan expresarlo al momento de ejecutarlo. Por ello es muy importante que los maestros también tengan conocimiento musical para poder trabajar eficazmente con el acompañante y poder abordar los puntos que se exponen en el momento.

Entonces aquí recae un peso muy significativo de lado del maestro por un par de cuestiones.

- La manera de cantar el ejercicio será proporcional a la calidad que tendrá el movimiento. Es decir; cuando se canta el ejercicio el maestro tiene bien claro lo que se pretende trabajar en ese ejercicio. Por ello siempre que se expone el ejercicio antes de tararearlo, el maestro especifica claramente que es lo que se trabajará corporalmente. De esta manera el acompañante se puede dar una idea de la finalidad del ejercicio y así puede darle un carácter sonoro.

- El tener conocimientos musicales para un maestro no solo es para poder hablar el mismo idioma que el acompañante, es necesario para generar una buena sinergia entre ellos que termina proyectándose con los alumnos. Y sin lugar a dudas es indispensable para poder darles una buena preparación a los futuros profesionistas, es tanto del maestro de técnica como de los acompañantes.

Para ejemplificar mejor este concepto se mencionará un ejercicio de suelo, para poder expresar mejor lo que se quiere explicar:

“Una maestra al momento de explicar el ejercicio en 6 doces, expone y presenta los pasos a seguir, pero antes de cantar el ejercicio para que el acompañante empiece a tocar, esta le pide que de favor le pueda dar una sensación de olas en la playa, o una cadencia de viento soplando por el bosque. Después vamos a ir más rápido y más marcado.”

Estas referencias en ocasiones son útiles para el acompañante puesto que este ya se puede dar una idea de por dónde quiere el maestro que se dirija la música. Pero todo sería de una manera más simple, si la maestra en vez que hacer una petición muy inexacta pudiese pedirlo de una manera musical. Pudiera ser algo parecido a esto:

“Maestro por favor deme un Adagio un tanto Alegreto con cierta cadencia al momento de caer en el tiempo fuerte de cada compás. Después, de la segunda vuelta por favor cambie a un atacado, doblando las cuentas”

Esto, por así decirlo, es una manera más musical de explicarle a su acompañante lo que la maestra quiere para su clase, y así se tendría una conexión entre maestro – acompañante, donde los dos estén hablando el mismo idioma y se entiendan a la perfección. Esto no solo facilitara la comunicación entre ambos, sino que se logran los objetivos de la clase de manera eficiente.

¿Cómo acompañar?

Ser acompañante de Graham es una tarea sumamente importante y complicada, aun leyendo esta tesis no se puede pensar que uno ya sabe acompañar hasta que se vive esa experiencia, aprender a acompañar no es algo que se pueda aprender sólo con leer, es similar a tocar jazz solamente se va a aprender tocando con la gente que sabe de eso. Muchas personas y muchos artículos te pueden decir cómo se toca, pero solamente tocando con otros músicos o en este caso acompañando una clase es como se gana experiencia. La persona que se enfrente a tener un puesto tan importante como el de ser acompañante de Graham se dará cuenta del poder y la responsabilidad que tiene en sus manos no es para tomarse a la ligera. Primeramente, se debe entender que ahora ya no hay una partitura que te diga lo que tienes que tocar, más bien tu partitura será el movimiento de los bailarines, ahora no se sigue un papel sino a una persona, si se quiere aprender a acompañar primero será necesario que el acompañante aprenda a desaprender. Por así decirlo el baterista es un bailarín más, sólo que su forma de bailar será con la batería. Se debe aprender a seguir el movimiento del cuerpo, incluso a anticiparlo al momento de tocar cualquier ejercicio, se debe de imaginar qué tipo de sonido o qué tipo de melodía sería la adecuada para poder darle el sentido adecuado para acompañar el movimiento, de cierta manera el acompañante debe dejar que su instinto lo guíe y de esta manera el batería pueda sentir que está bailando junto con los alumnos, cualquier golpe que se dé en la batería será en función del movimiento también se debe ser muy perspicaz para darse cuenta en qué momento se puede acompañar con un Groove, será cuestión de que el acompañante sepa identificar los momentos correctos para hacer uso de cada herramienta. Entender que cada clase va a estar estructurada de diferente manera y nunca va a ser igual lo cual es la belleza de la técnica, siempre se vuelve una nueva experiencia y cada día tiene algo nuevo que decirnos musicalmente.

Esto no se menciona solo porque los ejercicios vayan cambiando, sino porque el acompañante debe tener bien presente que si llegase a acompañar siempre de la misma manera se propiciara que la clase se vuelva monótona y muy aburrida. Lo cual

es imperdonable desde el punto de vista personal, si fuera para eso, los maestros ocuparían mejor un metrónomo y no un músico acompañante. Incluso dentro del ámbito musical, es cierto que para nuestra preparación como músicos es imprescindible que se practique con el metrónomo, pero también uno debe trabajar el pulso interno, para poder tener una interpretación correcta cuando se trabaja con una orquesta.

Por ello los maestros están en contra de que el músico sea siempre monótono, puesto que la finalidad de tener un músico acompañante es para que la clase sea más dinámica y se puedan generar esas conexiones que hay entre músico – bailarín. Cosa que no ocurriría con un metrónomo. Puede haber quien prefiera tener un acompañamiento completamente lineal y que solamente le pida al acompañante que le dé un bit lineal. Pero en la gran mayoría de los maestros que tengan una preparación musical básica, podrán apreciar y exigir un buen acompañamiento musical.

Debe lograrse una simbiosis entre música y danza dentro de la clase. En ocasiones los maestros no le toman mucha importancia a esto, pero por no darle la importancia puede llegar a afectar en el desarrollo profesional del alumno.

Como se mencionó en los ejercicios anteriores, los maestros deben ser muy claros al momento de dirigir a un acompañante, de eso dependerá que se realice esta simbiosis con los alumnos y se logre rápidamente que sientan la contracción y relajación del movimiento. En esta parte se presenta una propuesta de como el maestro debe guiar a un acompañante musical.

Comenzando con la claridad del maestro al pedir la calidad del movimiento. Muchas veces los maestros solo comienzan a contar después de marcar el movimiento y dejan que el músico interprete a su manera la forma de tocar el ejercicio. Pero en el momento en que un maestro se toma la importancia de hablar con el músico y decirle exactamente el sentido que está buscando para el ejercicio el acompañante ya puede generarse una idea de los gustos y estilos de cada maestro, y lo que buscan para su clase. El acompañante debe tener esa versatilidad de poder darle a cada maestro lo que quiere para cada ejercicio.

“El uno, es para el bailarín “

En Cuba se tiene una frase que se maneja como regla; el uno, es para el bailarín. Se refiere a que en este tipo de género que son de una complejidad muy alta, el bailarín está en sincopa con la música cuando se baila el Son Cubano, entonces el músico debe tener bien claro los tiempos fuertes para que la música no se voltee. Esto es porque tanto la persona que está bailando como el músico están tan bien conectados que son capaces de identificar los tiempos en los que está sujeta la música y los pasos de baile. Es un claro ejemplo de la conexión músico – bailarín, un dinamismo único que se llega a disfrutar. Esto es precisamente lo que se pretende lograr en el acompañamiento Graham, una serie de conexiones donde tanto el bailarín como el músico sepan exactamente la finalidad del ejercicio y toda su construcción, para que puedan abordarlo desde el inicio hasta el final de la forma más clara posible. Pero esto solo se va a lograr si tanto el alumno como el músico acompañante tienen bien claro el ejercicio. De lo contrario ni uno ni otro estarán a gusto con la clase y se generará una pesadez en ambas partes.

Esta frase es el mejor ejemplo de porque en el acompañamiento con batería dentro de la técnica Graham se debe tener bien medidos los tiempos para realizar cualquier ejercicio. Uno de los factores para que se vuelva monótono es que el músico todo el tiempo este marcando el tiempo uno de cada compás simplificando de más el ejercicio al alumno.

Esto es algo que a nivel personal no se debe hacer, ya que lo único que se logra es perjudicar al alumno, porque que no se les está incentivando a desarrollar el oído interno que es indispensable para ellos porque al momento de bailar con música en vivo no habrá un metrónomo que les mantenga el tiempo a cada instante por eso es perjudicial para el alumno que se acostumbre a este tipo de acompañamientos.

En cambio, si se acompaña la clase de una manera más estricta, estaríamos forzando al alumno a siempre estar contando internamente para que pase lo que pase nunca pierda la cuenta en la que está llevando su ejercicio. Y la única manera de lograr o

incentivar al alumno a que realice este trabajo, es dejando que ellos sientan el uno internamente.

Hablando desde la batería nos referimos a que no es necesario llevar el bombo siempre marcando el tiempo uno de cada compás, si no que puede ser marcándolo cada dos, tres, cuatro compases si así lo desea, inclusive si se lo que se pretende es incorporar un ritmo latino dentro del ejercicio es indispensable que el bombo se marque en el cuarto tiempo de cada compás. O quizás marcando en vez del uno, marcar síncopa del tiempo uno, o anacrusa al dos. Otra manera pudiera ser dejando el tiempo uno con un silencio, para que de esta manera el bailarín identifique que la ausencia de sonido también es un recurso de apoyo para la clase.

De esta manera se logrará dar un acompañamiento donde el bailarín este forzado siempre a desarrollar un sentido musical y fortalecer la práctica de siempre estar contando. Al igual que desarrollara el sentido del tiempo uno, lo cual le beneficiará de una manera importante para cuando tenga que bailar con música en vivo.

Uno de los recursos utilizados por los acompañantes en el caso de que el maestro que esté llevando la clase lo que pida es dar ciertos acentos después de cierto número de ejercicios, entonces estos acentos se marcarán, aunque caigan en el tiempo uno, pero una vez marcados, volveremos a la dinámica de dejar que el tiempo uno sea marcado por el alumno solamente cuando no es obligado.

La relación tan estrecha que se lleva el bailarín como el acompañante normalmente se piensa que el acompañante esta solo para amenizar la clase y que los alumnos solo deben de seguir sus pasos mientras el acompañante está ejecutando tal y como se haría con un audio como recurso para la clase. Pero esto es una forma muy arcaica de llevar a cabo una clase Graham, el acompañante no solo está ahí para darles una buena armonización, si no, para dirigir y acercar lo más que se pueda a la sensación del movimiento.

Francois Raffinot, nos dice:

“Hay una música, un ritmo de los cuerpos, hay una relación de armonía y de contrapunto en la coreografía que algunas veces vuelve toda otra música superflua.” (Claudia Barretta)

El uso del ritmo es uno de los factores determinantes de la construcción coreográfica y del espectáculo en general. Globalmente la repartición del tiempo da la dimensión al espectáculo. Los momentos de calma después de momentos de gran energía, la densidad seguida de momentos más relajados, la conducta de esta alternancia determina y define el sentido del espectáculo. Nos plantea Raffinot:

Se habla de tensión y descanso, son en esas respiraciones regulares o precipitadas, en esos movimientos internos y externos que la intimidad de la obra toma su fuente. Para la composición musical y para la danza, la construcción del ritmo da las primeras direcciones y son determinantes.

La enseñanza de la danza y de la técnica clásica en particular, fuerza al bailarín a ejecutar pasos y gestos cuyos ritmos se han desnaturalizado en función de repetir formas y de seguir la métrica. Dice Jaques-Dalcroze:

“Si consideramos el arte de los movimientos en el teatro, nos damos cuenta que en cuanto el artista, bailarín o actor busca ordenar arbitrariamente y artificialmente sus gestos, vemos que su actuación pierde espontaneidad rítmica. El orden métrico debe saber respetar los impulsos rítmicos.” (Claudia Barretta)

Así como la música tiene sonidos y silencios, para la danza podemos decir que se tienen tensiones y descansos, es una forma podemos abordar el acompañamiento, si lo vamos conectando de esta manera podemos incluso pensar que estamos bailando junto con los alumnos, y así se llega a una armonización entre danza y música.

Estas dos corrientes, aunque no son iguales, no están separadas. Inclusive si se llega a pensar como bailarín al momento de estar ejecutando en la batería, podemos apreciar de manera distinta el acompañamiento. El músico debe aprender a pensar como bailarín y el bailarín debe empezar a entender la música que está a su alrededor, no solamente sentirla y moverse, sino que debe comprender que es lo que sucede al momento de tener esa cantidad de ondas sonoras a su alrededor.

Es ser uno con el bailarín y con el ejercicio, solo así se logra esta armonización de la que se ha estado mencionando, pero si se tiene una idea de que el acompañante está separado de lo que se realiza en la clase, entonces de manera muy escasa, se podrá llegar a sentir esta conexión. Cabe mencionar que hasta entonces es muy extraño lograr encontrar en ciertas instituciones, una buena comunicación entre el maestro y el acompañante.

Es emprender un camino juntos, refiriéndonos a los tres elementos que están dentro de la clase;

Alumno; Será la persona que esté llevando a cabo el proceso de aprendizaje, que este, se podría decir que es el receptor.

Maestro; Este es la biblioteca de conocimientos donde se sumergirá el alumno, será la persona encargada de transmitir el mensaje. (El emisor)

Acompañante: El papel que desempeñará este personaje será el medio por el cual el emisor y el receptor se logren comunicar

Si se piensa de esta manera, podemos darnos cuenta de la conexión que debe haber entre cada uno para que se pueda generar una buena comunicación, y por ende se logrará el objetivo de la clase.

El origen de toda clase Graham tiene que ver con el poderse comunicar correctamente con cada uno, si el mensaje no está bien claro, es muy complicado que tanto el acompañante como el alumno puedan entender y ejecutar el ejercicio. Y por otra parte, si el medio (acompañante) no es claro y no está bien cimentado. No podrá llegar de

forma correcta el mensaje al receptor (alumno). Por ello es necesario que cada quien haga su parte y cumpla con su papel correctamente.

“Generar”

Uno de los papeles más primordiales con los que debe de cumplir el acompañante, tiene que ver con lograr con los recursos sonoros que tiene a su disposición, que se llegue al objetivo de la clase. Nos referimos a que siempre que se empieza una clase de Graham, lo que se pretende es llegar a cierto objetivo, el cual puede ser que cada alumno haya podido comprender y ejecutar cada ejercicio, y resuelto todas sus dudas. Esto es parte del trabajo de ser un acompañante, y para ello se necesita que el músico pueda “Generar” esas sensaciones que el maestro de técnica busca transmitir a los alumnos.

Nos referimos a generar ese movimiento en el bailarín, generar es la parte más esencial del acompañante, es la esencia del acompañamiento y lo que lo separa de ser un simple metrónomo y caja de ritmos.

Es imperdonable pensar que el acompañante solo se debe limitar a llevar el tiempo y darle ciertos remates al cambiar los movimientos. Esto no se debe de hacer bajo ninguna circunstancia, se estaría denigrando un papel que tiene bastante importancia en la técnica. Sobre todo, uno como baterista debe de defender su postura.

La forma en la que se logrará que el alumno le pueda dar el sentido correcto al movimiento es precisamente buscando el carácter o la textura correcta de sonidos para que puedan encajar dentro del ejercicio.

Si se logra entender esto, es muy probable que se les facilite a los futuros acompañantes el comprender el sentido que tiene uno como baterista dentro de la clase. No se trata de ser una caja de ritmos, es un sentido más profundo, y es un papel de suma importancia, ya que, si logra “Generar” en el alumno, es posible ejercer un buen acompañamiento. Aquí ya el músico empieza a hacer y deshacer a su voluntad,

y es capaz incluso de llevar a la perfección al alumno con el simple hecho de hacer correctamente su trabajo, el cual es generar esa sensación del movimiento a los bailarines.

Pero, ¿Cómo se puede llegar a generar?

Para poder generar en un alumno es necesario tener en cuenta;

El tiempo de cada ejercicio.

Uno como acompañante, ya debe tener bien claros los tiempos de cada ejercicio que se realizará, así como la estructura de la clase. Esto se debe tener de memoria, aquí radica gran parte de la complejidad del acompañar la clase Graham, porque uno como acompañante debe de aprenderse los ejercicios de memoria, para posteriormente poderle dar una interpretación más sólida a cada uno y si un maestro llega a tener alguna actualización en el ejercicio uno pueda identificar dónde se hacen las variaciones. Esto resulta ser un gran reto, la clase siempre será distinta y será muy cambiante con cada maestro. Habrá maestros que les pida a los acompañantes que el mismo ejercicio lo den a tiempos diferentes, pueden ser más lentos o más rápidos. Todo depende de lo que se quiera trabajar. Por ejemplo: Si en los pases lo que se pretende es que el alumno conozca la sensación de trabajar los músculos internos de la pierna al momento de levantarla, entonces dará seguramente un tiempo más lento, para que el alumno pueda sentir poco a poco como se activan estos músculos.

Pero, al contrario, si lo que pretende la maestra es que puedan dar la sensación sincopada de pasar instantáneamente la pierna, entonces seguramente dará un tiempo más rápido para que este se puede ejecutar. Todo va en función de que el bailarín pueda preparar cada músculo para el movimiento que se pretende perfeccionar.

La calidad del movimiento.

En este punto entra la observación que se debe de tener para poder encontrar la sonoridad correcta que se le debe asignar a cada movimiento, si el maestro está

señalando a los bailarines que se debe de tener cierta pesadez al momento de ejecutar cierto movimiento, entonces uno como acompañante debe estar muy atento para poder darse cuenta en qué parte de las cuentas está llevándose a cabo la cadencia del movimiento, y es ahí donde se colocaran los acentos dentro de la secuencia. Puede ser en tiempo, puede ser en sincopa o en anacrusa, por eso la capacidad de observación del acompañante debe ser muy alta.

De manera muy arbitraria se llevará a cabo esta observación, porque para poder encontrar el momento exacto en el que el cuerpo del bailarín está realizando un acento, uno debe ser muy meticuloso para encontrar el acento y el timbre correcto.

En la batería tenemos una gran cantidad de sonidos indefinidos, y para poder encontrar el que vaya más acorde a lo que el movimiento quiere trabajar, entonces el músico debe tener bien ubicado los diferentes sonidos de cada parte de la batería y en ese momento podrá colocar el sonido exacto para ese movimiento.

Por ejemplo, si el movimiento que se va a realizar, es un parecido a lanzar una patada entonces no podrá ponerse un timbre grave al momento en el que la pierna llegue al límite del movimiento, sino más bien, cuando la pierna llegue a ese punto deberá de emitirse un sonido agudo, como indicación de que se llegó al clímax de la pierna.

Resaltando más aún, por qué la importancia de conocer a fondo la técnica Graham. Uno como acompañante debe saber exactamente qué es lo que está creando o lo que se pretende crear para la clase.

Aunque no siempre se pueda abarcar toda la gama de sonidos que uno espera para poder completar la labor, uno como músico debe ver la clase Graham como un espacio de creación, todo el tiempo, cada momento en el que se está ejecutando un ejercicio de la clase, se está haciendo una composición, justamente es una pequeña composición donde se exponen puntos muy específicos.

Pero debemos de tener bien en claro que es lo que queremos componer y que carácter va a tener esta pequeña obra que se está creando. Y para poder hacer esto necesitamos saber, que es lo que significa cada movimiento de la técnica. Porque cada

uno de ellos es extraído del movimiento cotidiano, y está pensado para poder plasmar ese sentir de ese movimiento en una danza. Poderlo exponer al momento de estar ejecutando alguna coreografía.

Por ejemplo;

En el caso de las profundas, una maestra con años de experiencia en la docencia y en el escenario, comenta que, para poder sentir el verdadero significado de una contracción, es cuando llegas a perder a un ser querido.

Solo entonces cuando sientes ese vacío en el pecho, ese sentimiento desgarrador que nos lleva a un shock. Solo en ese momento, se le podrá dar el verdadero carácter a la contracción.

O en el caso del Prancing, la idea principal de este movimiento es pensar en la postura y el movimiento de un caballo cuando está encabritado, es por ello que las bailarinas asemejan con las piernas este movimiento.

Entonces para poder lograr que el alumno realice la correcta interpretación de este movimiento, es darle de manera musical un pequeño galope con los tambores o darles esa sensación de ese movimiento de un caballo al momento de galopar.

Pues estos puntos son claves, y se tienen que tener bien dominados para poder llegar a generar en el alumno las sensaciones que se requieren en la técnica. Principalmente es estar bien preparados y observar de manera muy meticulosa cada uno de estos aspectos y poder emplearlos de manera correcta a la técnica.

Es por esto que se hace mucho hincapié en esta tesis, que un músico acompañante, no puede y no debe, ser un simple metrónomo. Y por eso no se puede limitar a ser una caja de ritmos.

Quizás para un pianista es más simple de familiarizarse con estos aspectos antes mencionados, ya que ellos pueden darle a la clase el sentido melódico-armónico, y pueden transmitir de una manera más palpable un sentido de tristeza, de alegría, exaltación o de calma. Pero en el caso de la batería, al no ser un instrumento melódico-

armónico, y no tener sonidos específicos, obviamente que se tiene que buscar una manera de poder lograr generar esas sensaciones al bailarín.

Si se logra tener estos conceptos claros, el acompañante no tendrá ningún problema en poder emplear el sentido jazzístico a la Técnica Graham, y de esta manera jugar con esta diversidad de formas para acompañar

“Los audios como herramienta “

En la actualidad vivimos en una era donde la facilidad con la que podemos encontrar herramientas de trabajo es impresionante, tanto como que podemos apreciar en un excelente audio a una orquesta o que este tocando en el palacio de Múnich sin el hecho de estar presentes en el escenario.

La era de la tecnología es para muchos una bendición, ya que en lo laboral ahora es posible difundir su producto o servicio a una gran cantidad de personas sin mayor esfuerzo o inversión y para otros se vuelve una negativa que llego a quitarles una fuente de ingresos, ya que la gente ahora ya no compra discos o libros, si no que prefieren conseguirlos desde la internet.

Existen varios audios que pretenden dar un apoyo a los maestros que no cuentan con un acompañante para que puedan llevar a cabo su clase de manera básica o estructurada. No se pretende decir que estos recursos sean malos o erróneos, sino que como ya se hizo mención la clase va cambiando constantemente y no se puede solo tener una sola estructura de la esta, entonces al tener un audio para la clase, es algo limitante porque no puede cambiarse y está condicionado el maestro a llevar solo la estructura del audio.

Sin lugar a dudas es una buena herramienta para los maestros que no pueden tener un acompañante, pero a su vez no es posible trabajar cotidianamente con este tipo de audios, si lo que se pretende es llegar a tener una formación completa dentro de la técnica.

CAPITULO 2

LISTADO DE LOS EJERCICIOS

Para poder llegar a este punto, tuvimos que poner en contexto de lo que se trata la técnica y de esta manera encausar al músico acompañante el objetivo de la clase que es impulsar y fomentar a la preparación del bailarín para que éste pueda trabajar su cuerpo a tal grado que pueda ejecutar sin problema todas las técnicas contemporáneas que se han creado y que seguirán surgiendo a lo largo de su formación como artista.

Ahora bien, se presentarán los ejercicios que se han estructurado a lo largo del tiempo que lleva la técnica, y que se majean en la mayoría de las clases. Este listado es una recopilación que se hizo con interpretaciones de diferentes acompañantes tanto de batería como de piano. Sólo que llevarán una explicación con términos musicales enfocados para el desarrollo baterístico sobre la técnica, así como una breve recomendación de la manera en la que se puede ejecutar el ejercicio.

Ya que se tiene un contexto de lo que pretende la técnica, este listado será una ayuda para que al músico le sea más sencillo adentrarse en la clase y trabajar junto con el maestro de tal manera que con la práctica y el paso del tiempo se consiga una sincronía perfecta.

Cabe mencionar, que este ejemplo que se coloca en cada ejercicio no es absoluto. A lo largo del tiempo en el que se ha implementado la batería como forma de acompañamiento cada acompañante tiene su forma de ejecutar e interpretar los ejercicios de la clase Graham. Pero en su mayoría, al menos los que se han escuchado y analizado, son muy parecidos y similares entre sí. Además, también hay que tomar en cuenta que en ocasiones el maestro pueda pedir un cierto ritmo o sentido en específico para ese ejercicio en especial, entonces aquí deberá tocarse como el maestro lo pida, y quizá esto sea porque hay maestros que están muy acostumbrados a escuchar ciertos ejercicios, que se les hace muy cómodo trabajar con ellos, o quizá les da una sensación de estabilizada escuchar el mismo ritmo o la misma música en el

ejercicio cada vez que se ejecuta y así poderse concentrar más en corregir a los alumnos.

Es una de las principales razones por la cual se escribió este trabajo, para que, con el paso del tiempo y el desarrollo de la técnica, cada uno de los músicos que se vaya incorporando al acompañamiento de esta técnica logre ejecutar de manera distinta a los demás, los ejercicios. También es importante que se tenga el tempo medido para cada ejercicio, ya que si se acelera de más el alumno ya no alcanzará a sentir la calidad del movimiento y por lo tanto el músico no estará cumpliendo con su objetivo, que es proporcionarle al alumno una base adecuada para que se desarrolle su técnica.

En el listado se colocará de manera escrita, en una partitura para batería, la propuesta para acompañar el ejercicio y esta sólo debe ser tomada como referencia para iniciar el acompañamiento, ya que el objetivo original de este trabajo es que cada acompañante aporte algo nuevo a cada clase Graham y desarrolle su estilo.

Esto se pretende lograr cuando el baterista logra juntar los ejemplos que se muestran en el listado y también lograr crear una improvisación al momento de ejecutar cada ejercicio. Entonces, mientras se siga respetando los acentos y las dinámicas que se tiene para cada ejercicio el músico podrá innovar a su conveniencia el ritmo y las figuras melódicas de cada sección de la clase.

ESTRUCTURA DE PISO:

Se comenzará exponiendo la primera parte de la clase que es el "Piso". Por lo general cuando uno como acompañante se incorpora a esta disciplina a lo primero que se enfrenta serán los ejercicios en el "Piso", los cuales al ser ligados unos con otros se vuelve la sección más compleja de la clase.

Estiramiento inicial

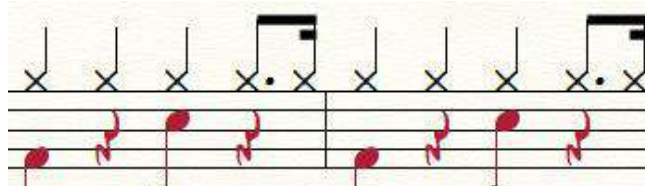
Dispone al cuerpo para realizar la clase. Así como nosotros músicos antes de agarrar el instrumento debemos estirar las manos y los pies para darle elasticidad a los músculos del cuerpo y puedan alargarse para darnos rapidez y condición, es lo mismo para los bailarines. Sólo que ellos necesitan estirar cada parte de su cuerpo y despejar su mente, para que logren concentrarse en el ejercicio. Este debería ser el primer ejercicio de la clase, que es muy importante para los bailarines, porque es la manera de preparar su cuerpo para soportar y no lastimarse durante la clase.

La obligación del acompañante en esta parte es hacerles sentir la inspiración sonora para que logren centrarse en el tiempo y espacio que están viviendo dentro del salón. Por ello el acompañante debe encargarse de brindar una melodía que centre de manera abrupta a los alumnos en la clase.

Se debe ser muy atento en la manera en la que el maestro de técnica marca el ejercicio, ya que algunos maestros en la parte de estiramiento lo marcan con un ligero rebote a los costados para darle la sensación de estirar y soltar al músculo. Pero en otros casos los maestros no hacen este sentido, sólo dejan que el cuerpo se alargue poco a poco con la inclinación que se le da y un ligero empuje. Entonces el acompañante debe saber cómo actuar ante estas dos situaciones, porque su manera de ejecutar les puede dar a los alumnos una sensación no deseada y así será como se puedan llegar a confundir.

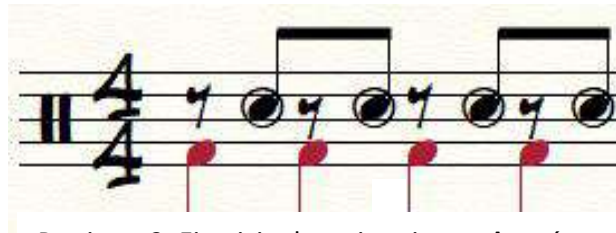
Si el ejercicio se marca con este pequeño “rebote” entonces se marcará con el bombo cada negra o, como sugerencia, puede mantener un ostinato parecido a una variación de bossa nova o un ritmo Samba dependiendo cómo lo marque el maestro.

Pero en el caso contrario que no se marque este pequeño “rebote” se recomienda mantener un ritmo ligero, con notas largas desplazándose en el tiempo, pero se debe marcar el cambio de posición de alguna manera ligera.



Partitura 1. Estiramiento inicial. Autoría Propia, (2020).

Pero durante el estiramiento hay unas pequeñas notas obligadas donde mueven la cadera para seguir estirando, estas son importantes marcar y puede hacerse con el bombo y marcar con el aro la sincopa



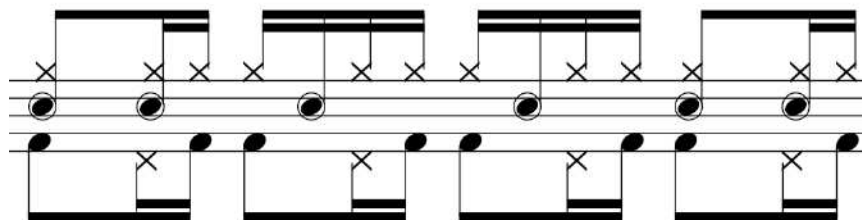
Partitura 2. Ejercicio de estiramiento, Autoría Propia, (2020).

En este estiramiento también hay movimientos de contracción que se deben enfatizar para los alumnos, que se realizan casi siempre después de estos acentos.

Este ejercicio es muy cambiante, y se debe ser atento con las contracciones que se hacen que por lo general se hacen en una cuenta y se pueden marcar con cualquiera de los tambores graves para darles la sensación de contracción a los alumnos. También hay lapsos donde se estiran los brazos hacia arriba donde se pueden marcar con buzz roll en la tarola, ya que estas secciones están fuera de un ritmo y para que las entiendan los bailarines se debe cambiar un poco el sentido del acompañamiento.

- “Rebotes”

La importancia de este ejercicio para el bailarín, es mantener el acomodo y la elongación de su espalda. Los rebotes, llamados así por la sensación visual que muestra, pero realmente se debe de hacer un estiramiento hacia enfrente manteniendo el equilibrio el balance. Este ejercicio se puede tocar en allegro haciendo que se genere una sensación de salto o empuje, se puede acentuar el tiempo fuerte, pero se deberá hacer una síncopa enseguida para poder crear la sensación de rebote, el alumno deberá sentir que la síncopa lo motiva a regresar y volver a caer. Por lo general, se acostumbra a llevar un ritmo de samba, donde la clave para el rebote está en el tumbao del bombo que lleva una anacrusa a los tiempos fuertes y el acento en los hit-hats o en el cencerro, en caso de contar con él, en los tiempos débiles para así cumplir con el carácter de los rebotes.



Partitura 3. Ejercicio de Rebotes, Autoría Propia, (2020).

Los cambios pueden ser muy variantes según el maestro lo pida. Pero deben hacerse de una forma muy marcada para que puedan sentir cuando se acaba un ciclo del ejercicio. Al momento de hacer los cambios se recomienda no acentuar cada término del compás, si no crear un enlace para todo el cambio. De esta manera se hará un juego donde el alumno ya no esté acostumbrado a que siempre se le marque cada sección y así se le obligará a estar contando en su mente a cada momento. Solamente se acentuará al momento de volver a caer en los rebotes y será de manera anacrusa para que puedan sentir la caída los bailarines, y continuar con el ejercicio.

- “Respiraciones”

En las respiraciones se debe de crear una sensación de adagio, donde se le pueda dar al alumno el permiso de experimentar la calma del movimiento y su fluidez. Es aquí donde se dan los tiempos largos y densos, tocando en un compás de 2/2. Solamente se acentuará el tiempo 1 de cada compa, y si es posible, cada 2 compases recordando que no se debe de ser monótonos en los ejercicios, para darle al alumno el espacio de sentir y dejar fluir el movimiento.

Es recomendable que el baterista se enfoque en crear atmosferas con los platillos, utilizando baquetas con fieltro.

El movimiento crea una sensación de inhalación y exhalación, por ello la atmosfera que se debe de crear con el instrumento, debe ser parecida a un momento de meditación, como una sesión con cuencos tibetanos. Donde los platillos asemejarán el sonido de los cuencos y el golpe de la madera de las baquetas ayudará a darle variedad a la atmosfera. En caso de contar con un cuenco o varios, se llegaría a dar la sensación exacta que se requiere para este ejercicio y le daría a la clase un dinamismo único, tan solo con esa variedad de sonidos. Si el maestro lo pide, las cuentas pasaran a doblarse dando un sentido de

También en algunas ocasiones estos ejercicios se presentan en 3/4, dependiendo del maestro, pero casi siempre se hacen en estos compases cuando se hilan con otro ejercicio.

Como punto importante, la manera orgánica para hacer una respiración correcta está dentro de las 3 cuentas, que sería el tiempo que le toma a nuestros pulmones expandirse y contraerse en un lapso de tiempo. Es por esto que los maestros han optado por marcar el ejercicio en 3 y así tener una respiración más orgánica.

Espirales

Las espirales, un ejercicio de gran importancia ya que es una de las bases de la Técnica y se enfoca en gran parte en el movimiento y control de la pelvis. Sin este ejercicio no podrían existir las extensiones, de las que hablaremos a continuación.

De primera instancia las espirales parecen tener mucha complejidad y, si la tienen, sólo se debe respetar la acentuación del movimiento del bailarín y el baterista podrá improvisar respetando estos acentos. Para este ejercicio no se recomienda ejecutar un ritmo como tal al principio, a menos que éste fuera siguiendo los acentos del movimiento, pero este ejercicio conlleva varias dinámicas que al principio se puede confundir con un Groove básico. Más bien, se deberá ejecutar una serie de melodías que puedan seguir el patrón de movimiento del ejercicio, pueden ser melodías cortas y poco a poco puede irse orquestando con esta misma idea. Se enfatiza mucho la sincopa al tercer tiempo y existen notas obligadas el inicio de los 6's, en la sincopa de cada tiempo y es muy importante marcar esta sincopa con la tarola y el primer tiempo con el bombo o cualquier tambor grave

Este ejercicio se ejecuta con un compás ternario y por lo general este ejercicio tiene una serie de cuentas en 3 – 3, 6 – 6. Recordar que la forma en la que los bailarines hacen sus cuentas no es la misma para los músicos. Entonces, para nosotros sólo tenemos que seguir un compás de 3 / 4, pero para lograr entender el ejercicio y no perderse en las cuentas se debe dividir de esta manera 3 – 3, 6 – 6. Esta forma de mencionar las cuentas es para que se aprenda a diferenciar la manera de contar, pero en realidad en un idioma musical, se contarían dos compases de 9 / 4, después dos compases de 6/4 y un cambio de 6/4.





Partitura 4. Espirales, Autoría Propia, (2020).

En este ejemplo se encuentran las notas obligadas que serían los acentos, y las demás pueden modificarse según el gusto del músico improvisará para darle un mejor sentido. Recordar que no siempre se presentará de la misma manera, ya que puede variar tanto en el pulso como en el número de vueltas que deseé el maestro de técnica, pero esta sería una manera más común en la que se toca en una clase de nivel intermedio.

Dependiendo del nivel que se esté dando la clase el ejercicio tiene variaciones, y en algunos casos se puede pedir un remate al final. Por lo general en una clase de nivel avanzado este ejercicio se conecta directamente con el siguiente que serán las extensiones, entonces la última vuelta que se haga el cambio se debe extender el movimiento para llegar a un pequeño Staccato en una anacrusa que le dará inicio al primer movimiento de las extensiones, por eso al momento de hacer el cambio se recomienda buscar un remate sencillo.

- Extensiones

En las extensiones se ejerce el trabajo de pelvis, trabajo de torso, se aplica el conocimiento de redondo y estirado, que se ve en el movimiento que se hace con las manos los bailarines, y también empiezan a ver las direcciones. Es un ejercicio con un compás ternario, donde los acentos se llevan en anacrusa al primer tiempo y en el tercer tiempo del segundo compás. Este ejercicio, como su nombre lo dice, es una extensión de un movimiento para la batería la mejor forma de dar la sensación de una extensión es con un trémolo o en el caso de los instrumentos armónicos, una ligadura.

Esta sería la opción más común, pero también se puede hacer uso de los silencios para poder extender el movimiento del bailarín. La parte importante es darles los acentos obligados para que ellos puedan regresar y darle el impulso a su cuerpo.

Al momento en el que hacen el descenso de los brazos puede darse un acento en anacrusa y dejar que el sonido se expanda junto con su movimiento. Esto funciona de tal manera que el alumno siente la cadencia para bajar los brazos.

Otro recurso en este ejercicio puede ser ocupar el sentido swing con el ride y llevar los obligados con la tarola, de igual manera generar melodías al momento de hacer los cambios para que puedan identificar el momento en el que se hacen los cambios de los pies, para que haya claridad en esta sección, dado que el cambio es una sección aparte y el acompañante debe darles a los alumnos esa separación del ejercicio.

La dificultad de este ejercicio radica en saber diferenciar por secciones los movimientos, ya que suele ser muy largo el ejercicio, cuando se haya cumplido un ciclo volver a repetir la misma melodía que se ocupó para el anterior así de esta manera el alumno podrá ubicar cada parte del ejercicio, respetar los acentos y no saturar con melodías simples el ejercicio, si no, hacer uso de notas largas y silencios para que se logre tener dinamismo en la clase. Este sólo es un ejemplo simple de un ejercicio de extensiones, pero su variación en el cambio suele ser combinada de diferentes maneras



Partitura 5. Extensiones, Autoría Propia, (2020).

- Pequeñas Contracciones

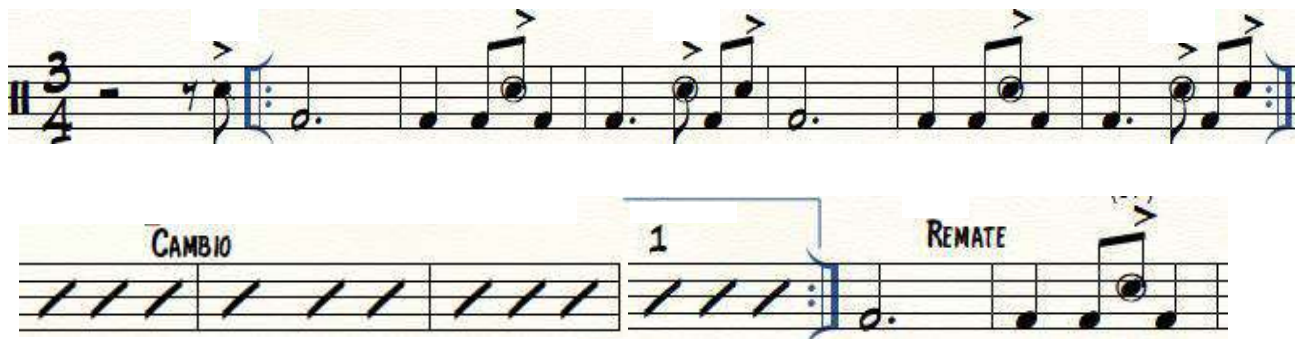
En el caso de las pequeñas contracciones, empieza a cambiar el carácter de la clase, ahora se toma una sensación seria, de un carácter firme, porque empiezan a haber ataques para los bailarines y el papel de la batería queda perfecto para lograr darle esta fuerza que se necesita. Pero no se pretende decir que se tenga que mantener siempre en un solo nivel todo el tiempo, debe haber balances entre las dinámicas, pero sin perder el sentido. Se presenta una acentuación a manera de anacrusa en un compás ternario. Recordemos que las clases son muy variantes dependiendo del maestro y el nivel al que se esté dando la clase puede haber variaciones de pulso o en la secuencia. Es sumamente importante que se enfatice la anacrusa al primer tiempo en el momento de empezar el ejercicio, lo que debe hacer el músico acompañante es impulsar al bailarín a llegar a este primer tiempo.

Para este ejercicio se debe dar golpes firmes y seguros, como si el mimo músico estuviera haciendo proyección con el ejercicio, es un ejercicio que siempre impulsa a ir hacia delante siempre. Entonces, en este momento empieza a tener más protagonismo el bombo para poder darles la sensación exacta de contracción a los alumnos con un sonido grabe y profundo. Y los acentos en “Y” deben ser respetados y no todos deben ser ejecutados en “f f” y en un golpe de rim shot, sino que se puede hacer algunos acentos con un “Cross stick” e ir variando la intensidad.

Este ejercicio lleva al final un pequeño remate, que debe enfatizarse de alguna forma con los tambores, puede ser subiendo de intensidad haciendo uso de los platillos como un crescendo y al momento de llegar al tercer tiempo detener el platillo con las manos en los costados. Marcar el remate es muy importante, porque si el músico sigue tocando después de que haya acabado el ejercicio, además de vergonzoso, puede haber alumnos que se confundan, por ello es importante que se lleve la cuenta y se aprenda a distinguir por secciones cada ejercicio.

Los platillos pueden ser un fuerte recurso en este ejercicio, estos también se recomiendan utilizarlos en los acentos solo percutiéndolos y deteniendo su sonido

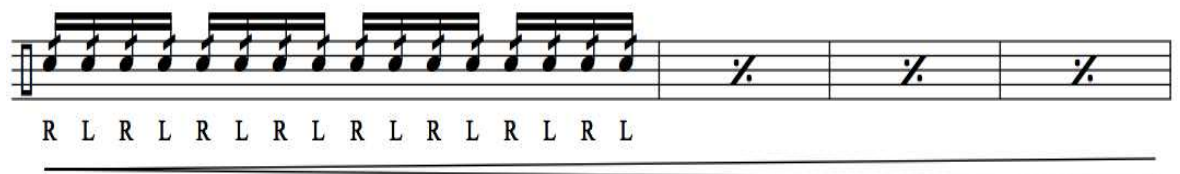
inmediatamente, es una forma muy efectiva de lograr que se realice el ataque del movimiento, aunque realmente está a la interpretación del músico acompañante lo que decida hacer. Inclusive se puede lograr hacer los acentos con el cencerro y llevar una especie de melodía entre escondida de tumbao con el bombo mientras se lleva los acentos con el cencerro.



Partitura 6. Pequeñas Contracciones, Autoría Propia, (2020).

- Profundas contracciones

En el ejercicio de profundas es muy importante que el maestro acompañante guíe a los alumnos a alcanzar esa contracción y relajación del movimiento. Debe dar un cierto estilo el baterista que pueda hacer que el alumno mantenga un tiempo uniforme durante sus cambios. Aquí es muy recomendable empezar con una sensación ligera, haciendo atmosfera, pero al momento de atacar se debe llegar a una explosión ligera, haciendo un tremolo a manera de crescendo desde Piano hasta Forte, y después retomar la dinámica del inicio, con una sensación de alivio después de la tensión que se realizó.

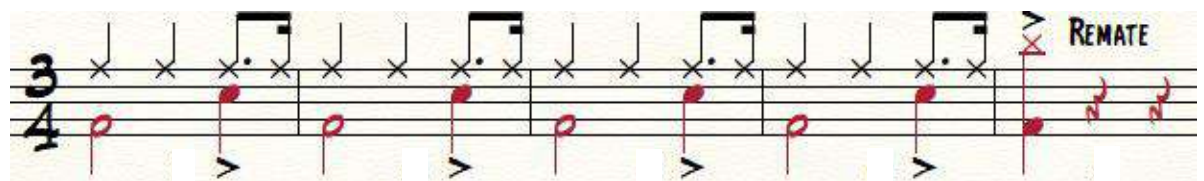


Partitura 7. Profundas Contracciones, Autoría Propia, (2020).

En ocasiones si el maestro lo pide, se pueden acelerar un poco el tiempo en el momento en que se lleve a cabo los acentos, pero sólo en ocasiones donde el maestro así lo desee. Conforme se vayan doblando las cuentas ir acentuando cada tiempo fuerte. El bailarín estará rotando su cuerpo mientras se encuentra en ejercicios de Suelo. El tempo no debe ser ni muy lento ni muy rápido. Tampoco debe ser muy marcado como los rebotes, puesto que a manera que va desarrollándose el ejercicio las cuentas se van doblando a la mitad, pasan de marcar cada cuatro tiempos, a marcar cada dos tiempos y luego se marca cada negra.

Otra variante de este ejercicio es cuando se marca en 3 / 4, en ocasiones se no se pide que se doblen las cuentas, solamente se crea un acento en el tercer tiempo, entonces de igual manera se puede llevar un sentido swing en el acompañamiento y con la tarola marcar el acento, pero será de mucha importancia que se marque el primer tiempo con el bombo o un sonido grave, ya que es el momento en el que se hace la contracción.

Al final del ejercicio se hace un remate en el primer tiempo, en ocasiones se hacen remates así de cortos y en este caso para llegar al remate se debe hacer una anticipación de medio tiempo. Pero no siempre se marca de la misma manera, el maestro de técnica puede marcar el remate diferente o inclusive puede hacer que este remate llegue antes del tiempo fuerte y se quede en sincopa.



Partitura 8. Profundas contracciones segunda variante, Autoría Propia, (2020).

- Pliés

El ejercicio de pliés su principal característica es hacer la contracción de las rodillas y el estiramiento de las piernas enfatizando el talón arriba, pero es importante que no se pierda la posición de la pelvis ya que es la parte que se sostiene en el ejercicio.

Se puede ejecutar este ejercicio de varias maneras, ya que es un ejercicio abierto rítmicamente a distintos ritmos, pero lo que hace que sea un ejercicio complejo son varios aspectos; el primero de ellos son los acentos que se colocan en sincopa, los acentos radican tanto en el estiramiento y contracción de las piernas, como en el movimiento de las manos. El primer ciclo del ejercicio es sencillo, con un ritmo andante que permita un movimiento continuo de las piernas hacia adelante y hacia atrás, la primera sincopa que se hace es para el doblado de los pies y en el siguiente compás se contraen las piernas para luego repetir. En el segundo ciclo se hacen dos síncopas al tiempo tres y cuatro, que son para impulsar los brazos de los bailarines como el doblado de los pies, y nuevamente se contraen las piernas para volver a repetir. Para pasar a la variación se hace un remate de un compás que los alumnos marcan con los brazos y estirando las piernas, aquí los acentos en sincopa se hacen al tiempo tres, cuatro, y un acento más en el cuarto tiempo, se puede marcar con la tarola y el bombo.

Una de las cosas más complejas a las que se puede enfrentar un baterista que vaya iniciando, es el retardando que se hace para poder juntar el ejercicio de respiraciones. El retardando empieza en el tiempo tres del compás, justo después de que ellos empiecen a retraer las piernas para pasar a la respiración.

Se debe ser preciso en esta parte porque el músico va guiando al bailarín para que pueda entrar en el tiempo correcto. Este es uno de los momentos más notorios donde la música va llevando el movimiento del cuerpo a otro sentido. Se debe encontrar una manera de lograr este sentido en las cuentas exactas, en este ejemplo se expresa haciendo uso de la tabla de valores, pasando primeramente por quintillos de negra y luego por tresillos de negra, pero haciendo silencios en medio de las notas para que se pueda dar el espacio que se necesita para bajar el tiempo y caer exactamente en el

tiempo uno de las respiraciones. Pero no sólo se está realentando el tiempo, sino que también se debe cambiar el sentido de andante a adagio, como se mencionó en las primeras respiraciones marcar el primer tiempo haciendo uso de la campana del ride y de sonidos graves como el bombo o el tom de piso, y cambiar a baquetas de fieltro para una mejor sensación de ligereza.

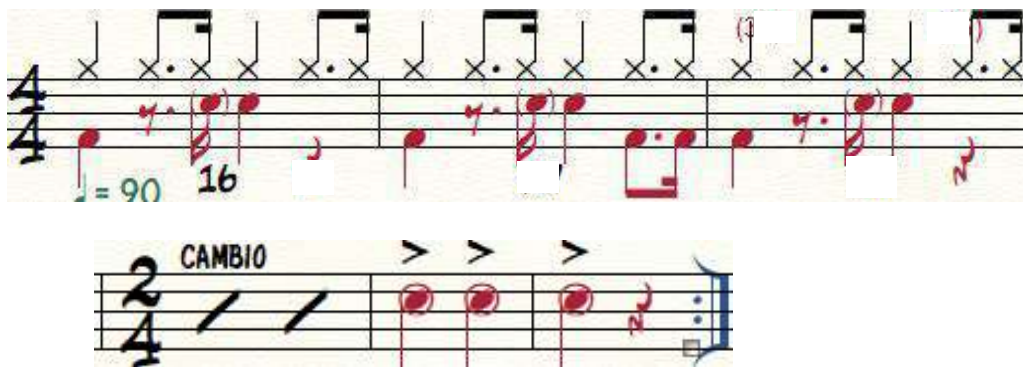
Partitura 9. Plies, Autoría Propia, (2020).

- Estiramiento para el trabajo de Lanzados

Este es uno de los ejercicios más modernos que se han hecho en la técnica desde hace unos años, con el paso del tiempo se fue viendo que se necesitaba colocar un ejercicio de estiramiento intermedio antes de empezar los lanzados, para que al momento de estirar el cuerpo en los lanzados el alumno pueda lograr el estiramiento sin dificultades y con más amplitud.

Esta secuencia de estiramiento se empieza ejecutando en un compás de 4 / 4, que es otro de los ejercicios que permiten tener un ritmo uniforme sin tantas variantes, pero el tempo del ejercicio es un tempo medio, por lo general se ejecuta entre los 80 y 100 Bpm, entonces se puede escoger un ritmo de blues ya que la forma del ejercicio casi

siempre coincide con la forma de blues. Pero se debe de marcar el momento en el que hay un cambio de movimiento, por ejemplo, cuando se hace el plie o cuando se pasa de una dirección a otra. Cuando se hace este cambio de dirección en ocasiones se puede marcar en una cuenta, es decir que el músico deberá acentuar cada negra. Puede tener un remate en el primer tiempo, aunque por lo general no es así, después de terminar este ejercicio el alumno se estira hacia en frente y después viene la secuencia de lanzados.



Partitura 10. Estriamiento, Autoría Propia, (2020).

- Lanzados

En los ejercicios de Lanzados el trabajo que se realiza en el cuerpo del bailarín tiene que ver más con la espalda, las fuerzas opuestas y los ataques. Se enfatiza la anacrusa al primer tiempo y se hace un breve silencio en el 4to tiempo con un valor corto, esto es para dar una cadencia ya que los bailarines regresan a la anacrusa del ejercicio, los maestros lo marcarán como “Y”. En este ejercicio se puede llevar un ritmo simple pero sincopado, que se preste para poder dar cierta fuerza y dinamismo a la secuencia, recordando que en el último tiempo se debe dar un silencio. Se acostumbra que se de dos repeticiones de cada lado, es decir que se repite dos veces la sección del compás de 4 / 4 y dos veces el de 2 / 4, pero dependerá de cómo lo marque el maestro.

Posteriormente se reducen las cuentas en dos, musicalmente hablando se acentúa igual la anacrusa, pero ahora será en un compás de 2 / 4 y en ocasiones se reduce

todavía más. La segunda parte de los lanzados es influye también en darle estabilidad al bailarín, puede lograrse haciendo un crescendo, de “mf” a “FF” con el tambor de piso o el más grave que se tenga, percutirlo en la anacrusa para llegar al tiempo 1 en el cambio de compás. En la última parte de la secuencia lleva un remate que regularmente se repite tres veces, para esta parte se puede hacer un tremolo con los platillos, de “p” a “mf” que se detenga en el tiempo 3 del compás, que es donde se liberan los brazos, y nuevamente repiten el movimiento.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 4/4 time and contains a sequence of eighth notes with accents and 'x' marks. The second staff is labeled 'REMATE' and shows a final sequence of notes with an accent and a repeat sign.

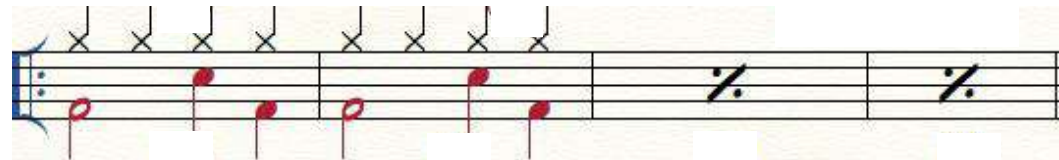
Partitura 11. Lanzados, Autoría Propia, (2020).

SECUENCIA DE CUARTAS:

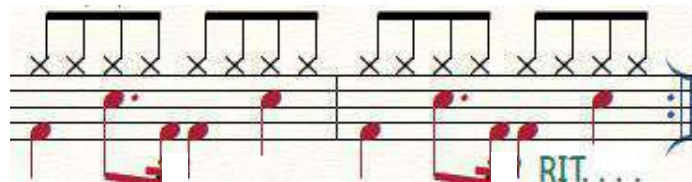
- Estiramiento de cuarta posición

Este es otro estiramiento sencillo que igual se incorporó con el fin de preparar el cuerpo del bailarín para las secuencias de las cuartas. En este ejercicio se puede impulsar de dos maneras, puede ser con los platillos o con los tambores graves el movimiento es denso y alargado, es perfecto para hacer desplazamientos de melodías y juegos con ellas, una vez que se esté familiarizado con el ejercicio se puede hacer uso de cualquiera de estas opciones, pero de principio se expondrá una opción en la que se puede acompañar.

Se debe llegar a una sincronización del movimiento con el sonido, así cuando se haga el descenso del bailarín, haya terminado junto con la melodía del baterista.



Cambio



Partitura 12. Estiramiento en Cuarta Posición, Autoría Propia, (2020).

El cambio de posición se cuenta en 2's, pero en ese ejemplo se expone sólo marcando cada negra en vez de cada blanca. Se podría decir que se doblaron las cuentas a la mitad, el maestro de técnica marcará como 4 cuentas de 2's pero en este ejemplo sólo se marca dos veces en un compás de 4 / 4. Al finalizar el cambio se repite nuevamente el estiramiento con un pequeño retardando en el último compás del cambio.

- Cuartas de espirales

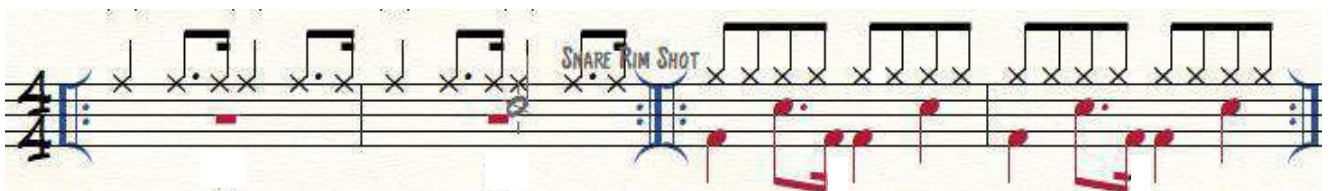
Estas cuartas tienen un lugar especial dentro de las cuartas, ya que son más relevantes que cualquier otra cuarta, aunque todas son diferentes y con objetivos distintos, estas le darán al bailarín la base y el planteamiento para poder hacer posteriormente la extensión o las cuartas suásticas, incluso los prepara para hacer posteriormente para hacer cuartas de rodillas.

Este ejercicio tiene un compás de 4 / 4 para los músicos, los maestros de técnica dividirán posteriormente las cuentas en 2's pero el músico puede seguir ejecutando en 4 / 4, lo único que pasará es que los acentos serán diferentes en vez de dar acentos cada 4 tiempos ahora se harán cada 2 tiempos, y en el remate cada tiempo.

La peculiaridad de este ejercicio es que le da la libertad al baterista de ejecutar un ritmo estable que se vaya doblando en las cuentas. Al inicio se sugiere empezar con un sentido swing, que acompañe el movimiento de rotación que hacen los bailarines esto será dos veces cada ciclo, ósea 4 compases para nosotros.

En la segunda parte del ejercicio se doblan las cuentas en 8 / 2's, lo que para nosotros vendría siendo 4 compases de 4 / 4 con acento en cada blanca en vez de cada redonda. En esta parte se levantan los brazos y con cada repetición es más notorio, entonces se debe hacer un pequeño crescendo en la repetición, al pasar a esta parte se sugiere cambiar el sentido swing por un Groove de rock que es más enérgico y a la vez le da ese pequeño levantamiento que se necesita en cuanto a intensidad. A la hora de llegar a la tercera sección se debe crear un cierto sentido de tensión o de suspenso, marcando ahora en blancas, pero se recomienda ya no llevar un ritmo como tal, sino hacer un alargamiento de la melodía, que es lo que hará que el bailarín haga la caída correctamente en el tercer doce o en el 5to tiempo, si contamos dos compases en 8, en este acento que se da en el 5to tiempo el silencio se mantiene hasta el tiempo 8, y después se puede hacer un tresillo de blanca para acompañar el güiro que hace el bailarín en el 3er tiempo, o en el sexto doce.

En la parte final lleva un remate que se marca en tres negras, y el tercer tiempo debe llevar un golpe de platillo junto con el bombo, para darle más intensidad al final.



Partitura 13. Cuarta de Espirales, Autoría Propia, (2020).

- Cuartas de extensiones

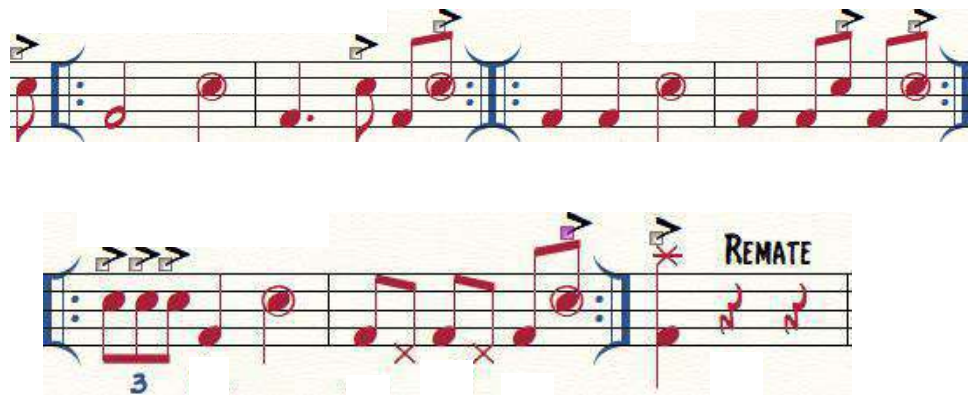
En las cuartas de extensión las cuentas se harán en compases de 3/4 y se volverá sumamente importante los acentos que se darán al transcurso del ejercicio. Esta sección tiene mucha potencia, ya que tanto el alumno como el acompañante necesitan sincronizarse para que los acentos y las cadencias estén en su lugar, y se pueda cumplir con la finalidad del ejercicio. No se lleva como tal un ritmo sino más bien es una sucesión de melodías cortas, que pueden servir para que el alumno se guíe en la secuencia. El patrón que se decida hacer en el Hit hat o en el ride, es independiente a cada baterista.

En esta parte sólo se expondrá los acentos obligados del ejercicio y con ello el baterista debe improvisar. En el primer compás se hará el acento en la anacrusa al primer tiempo, posteriormente en el segundo compás el acento será en la síncopa al tercer tiempo. Por lo general cada sección se ejecuta con repetición, aunque depende del maestro de técnica como lo quiera marcar. El ejercicio tiene cierta dinámica que va aumentando conforme avanza el ejercicio, entonces la música igual debe de tener ese aumento de intensidad progresivamente, puede empezar en un momento con medidas extensas como blanca y meter un poco de relleno ligero dentro de esta medida, posteriormente se puede marcar ahora en tiempo de negras y subir un poco la intensidad. Antes de llegar a la última sección del ejercicio se hace una contracción desde la cadera y se debe marcar con algún sonido grave. Pero al llegar a la tercera parte el movimiento el bailarín gira sus brazos en círculo junto con su torso y el músico debe impulsarlo a seguir este movimiento, esto se logra colocando un tresillo de negra y será en el primer tiempo de esta última repetición, y después se hace un cambio de posición que los maestros lo marcan en 3 / 2's, pero para nosotros lo sólo lo leeríamos marcando cada negra del tiempo uno y dos con su síncopa. Este sería el clímax del ejercicio, y por lo tanto la música debe impulsarlos a dar este sentido para que el bailarín se sienta libre y seguro de mover su cuerpo

Este ejercicio lleva un remate en el primer tiempo, en ocasiones los maestros prefieren que su llegada sea antes, ósea en la síncopa del tercer tiempo, pero por lo regular se

marca en el primer tiempo. Antes de dar este acento, aquí se puede hacer uso de un pequeño silencio para dejar que se desvanezca el sonido junto con su caída o bien un remate que les indique que el ejercicio está a punto de terminar.

Ejemplo:



Partitura 14. Cuarta de Extensiones, Autoría Propia, (2020).

- Cuarta Suástica

En estas cuartas, los alumnos emplean lo que es la proyección, los maestros les ponen como referencia que se imaginen un león al asecho para que ellos puedan entender de mejor manera el ejercicio. Esto se menciona porque para el acompañante también es importante generar esta atmosfera de tensión para que se trabaje en conjunto con la proyección de los alumnos. Aquí se presta el ejercicio para poder darle un uso a los tambores más primitivo, con una sensación ligera de tambores africanos. El ejercicio al igual que los anteriores también tiene un incremento de intensidad, así que la música debe buscar cada que se termine un ciclo crecer hasta llegar al clímax. El trabajo del acompañante será darle un dinamismo a este ejercicio, para que no suene monótono el uso de tambores, aquí se sugiere generar melodías en hemiola paulatinamente, sin saturar el ejercicio. Para de esta manera también mantener al alumno al tanto del tiempo.

El ejercicio tiene un compás ternario que se marca en seises, ósea cada ciclo tiene dos repeticiones, pero esto puede variar si el maestro decide poner más repeticiones para

que el alumno entienda mejor la sensación del movimiento. En la segunda parte del ejercicio se debe marcar un acento en el tercer tiempo que se puede llegar a él con un crescendo del tiempo dos al tres del segundo compás para darles la indicación a los alumnos y sea más entendible.

También hay caídas que se deben de marcar, descensos que hacen los bailarines conforme va desenvolviéndose el ejercicio y que a su vez el músico tiene la obligación de acompañarlos, por lo general son el tercer ciclo del ejercicio. Esta sección lleva 3 compases cada ciclo, se marcará igualmente el acento en el tercer tiempo del segundo compás, pero posteriormente se dará un acento en el primer tiempo de tercer compás que será donde el bailarín impulsa su cuerpo hacia arriba para poder caer en el tiempo tres y repetir la dinámica. Para este tercer compás se recomienda ocupar un silencio después del tiempo uno que caiga en el tiempo tres, o después del acento tocar un crescendo con el tambor de piso para que caiga en el tercer tiempo con el bombo.

El ejercicio tiene un cambio en el mismo compás de 3 / 4, pero en ocasiones los maestros lo llegan a marcar este cambio en 2 / 4, dependerá de lo que marque en ese momento, en este cambio el acento es en la sincopa al tercer tiempo para que ellos puedan sentir el impulso al giro para llegar al otro lado. Inclusive este cambio se puede marcar dando un sentido de hemiola, dando un acento falso cada dos tiempos, ya que coincide con el movimiento de los alumnos al girar y colocarse para la repetición.

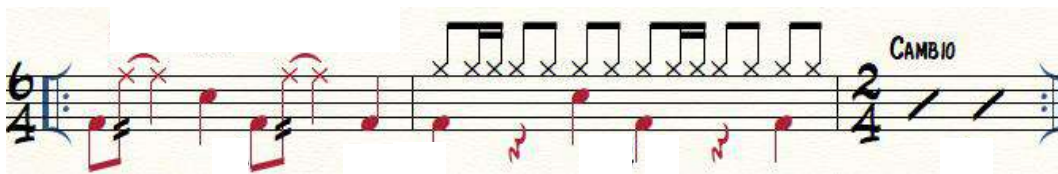


Partitura 15. Cuarta Suastica, Autoría Propia, (2020).

- Ejercicio en 6, 2's

El ejercicio empieza en una posición fetal con las rodillas en el piso y el torso hacia abajo, se marca en un compás de 6 / 4 pero los bailarines dividen en 3 secciones de 2 / 4 por el acomodo de los movimientos que ellos realizan. En el comienzo del ejercicio se hace una contracción, que se debe de marcar con un sonido grave, ya sé el bombo, después dejar un espacio con una nota larga o un tremolo en el platillo para darle el espacio al alumno justo cuando va hacia atrás para después en el tiempo tres hacer un acento donde se hace el Release, y nuevamente una contracción en el tiempo cuatro, en el quinto se llega a la posición inicial y en el sexto tiempo se hace una pequeña contracción para terminar el ejercicio.

Ahora, al igual que el tiempo de todos los ejercicios puede variar, en ocasiones este se puede ejecutar en un tiempo lento, casi como un adagio, y entonces el ritmo o el sentido cambiaría, pero no cambiaría la secuencia. Siempre se debe tratar que en las contracciones se hagan con un sonido grave o denso y en el release algo firme y agudo, o simplemente que se sienta el cambio de sonido.



Partitura 16. Ejercicio en Seis doces, Autoría Propia, (2020).

En el ejemplo se presentan dos formas en las que se puede marcar el ejercicio, con las dinámicas antes mencionadas, Y en ocasiones cuando se presenta un cambio que se hace en dos cuentas para repetir el ejercicio. Este cambio se hace generalmente cuando se junta con las caídas en siete cuentas, pero se presenta en el ejemplo para que se tome en cuenta.

- Plegarias

Una plegaría es un rezo o un pedido que se le hace a una divinidad o a un santo, para los bailarines la imagen que se les da de referencia para hacer una plegaria es la escultura en mármol “La piedad” de Miguel Ángel, donde maría está sosteniendo a Jesús muerto, y justamente el cuerpo de Jesús asemeja una plegaría. Otra referencia que se les hace a los alumnos sobre las plegarías tiene que ver con la perdida y el dolor, se dice que en el momento en el que el bailarín pase por uno de ellos podrá hacer perfectamente una plegaría.

Este puede ser otro de los ejercicios donde puede resaltar el uso de las baquetas de fieltro o los cuencos tibetanos, un ejercicio con un tempo y sus cuentas pueden ir cambiando de compases en 2 / 4, 3 / 4, 4 / 4. El tiempo de este ejercicio es un “Lento” y se puede marcar el tiempo uno de cada compás o cada dos compases, que es lo que dura un ciclo del ejercicio. En ocasiones al final del ejercicio lleva un remate de tres tiempos, pero se sigue manteniendo el mismo sentido del ejercicio, hacer una pequeña variación para que puedan identificar que es la última parte. En el ejemplo sólo se



Imagen 8. “La Piedad” Miguel Ángel, ejemplo claro de una plegaria. Stanislav Traykov, 2005, Michelangelo's Pieta. Fotografía .JPG.

mostrará los cambios de compases que pueden surgir en las plegarias junto con el remate, pero el acompañante debe buscar su propia forma de darle el sentido correcto al ejercicio.

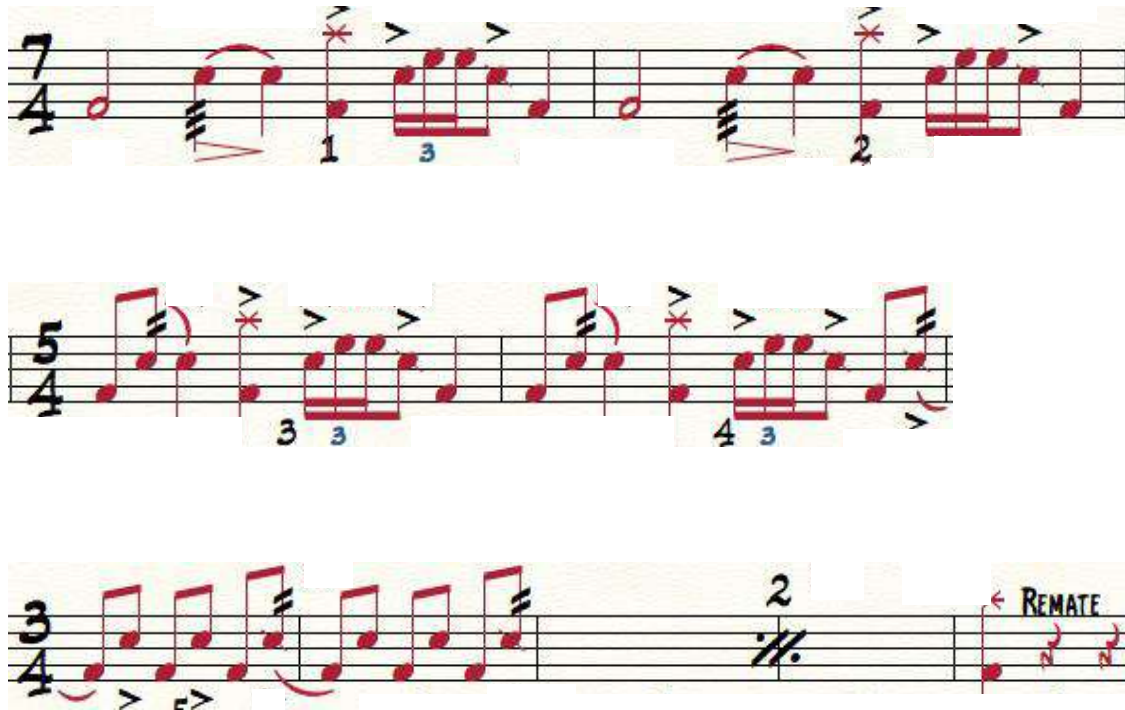


Partitura 17. Plegarias, Autoría Propia, (2020).

- Caída en 7

La complejidad de este ejercicio depende mucho del nivel al que se esté dando, en un nivel avanzado el ejercicio se junta con la secuencia en 6 / 2, dándole una variable diferente a las cuentas que pueden pasar a ser en un compás de 13 / 4 al juntar los 7 / 4 de las caídas y 6 / 4 del ejercicio en seis doces, o si el maestro lo decide, puede cerrar las cuentas en ochos para facilitar el acompañamiento musical. Las combinaciones de este ejercicio pueden variar conforme sea la clase del maestro de técnica, debido a que se junta con ejercicios incluso de centro, también el tiempo de la secuencia puede acelerarse, entonces el músico deberá buscar una forma de llevar un ritmo que le permita hacer estas acentuaciones y cambios de compás. Dependiendo del tiempo en que el maestro de técnica lo marque también puede influir el sentido que se le dará al acompañamiento. Si el tiempo es adagio no se Las cuentas se van rediciéndose en compases de amalgama (7, 5, 3). La secuencia regular para este ejercicio sería:

- Dos compases en 7 / 4, esta se frasea con un golpe grave en el primer tiempo, que sería la contracción para la caída en el tiempo cuatro, la sensación de caída viene desde el tiempo tres, que se aconseja enfatizarla con Buzz Roll del tercer al cuarto tiempo, después un acento en el quinto tiempo para que el bailarín haga un Release y posteriormente en el tiempo seis hacer una contracción, esta contracción se enfatiza con un tresillo de semicorchea para dar la sensación de la contracción. Después se hace un acento en la síncopa del seis para que ellos caigan centro al torso 7. Este será el fraseo que se respetará, pero cambiando las cuentas.
- Cuando se doblan las cuentas en 5 / 4 se marca el primer tiempo igual con un sonido grave que sería la contracción en un tiempo, pero la caída ahora será desde la síncopa al tiempo dos, seguido de un acento en el tercer tiempo que es el Release, contracción en el cuarto tiempo, donde se hacen los tresillos de semicorchea y se repite la síncopa al último tiempo del compás donde hacen el release para regresar centro al torso.
- Después las cuentas se siguen doblando a la mitad y ahora será en una medida de cuatro compases de 3 / 4. En esta parte se hace 1 / 4 de vuelta cuatro veces, ósea nuestros cuatro compases, puesto que son muy cortas las cuentas la contracción inicial se hace en anacrusa al primer tiempo y la llegada al piso cae igual en el primer tiempo, la síncopa al segundo tiempo es el release, el segundo tiempo es la contracción y en la síncopa al tercero es el release para que regresen al centro. El giro se hace en anacrusa al primer tiempo que ocurre al mismo tiempo que la contracción
- Por último, lleva un remate en el tiempo fuerte del último compás de las cuatro vueltas en 3 / 4, pero este remate viene desde la anacrusa al primer tiempo, por lo tanto, el baterista debe buscar un remate que les indique a los alumnos que el ejercicio está por terminar.



Partitura 18. Caídas en 7, Autoría Propia, (2020).

- Estiramiento para finalizar piso

El estiramiento es la indicación para cambiar de la primera parte de la clase al centro, que sería la segunda parte. Este ejercicio tiene una energía muy particular, es uno de los ejercicios donde la batería puede darles la sensación requerida. Una activación a través de un ritmo de hip-hop o funk que les permitirá a los alumnos estirar con libertad y así como el ejercicio anterior, donde se habló de la proyección, en este ejercicio se puede dar la sensación que se están preparando para subir de intensidad. Es un ejercicio relativamente sencillo, y en este caso en particular se plantea el ejecutarlo de esta manera, aunque cada acompañante tiene su estilo, algunos prefieren sólo marcar negras con sincopa y el cambio.

Tiene sólo compases cuaternarios, y sus cambios se presentan en 16, 8 y 4 tiempos. Para los cambios de posición es importante cambiar de melodía para que el alumno lo pueda diferenciar sin perder el sentido del Groove, entonces para lograr esto se puede desplazar los golpes alrededor del compás, dando una sensación de alargamiento que funciona perfectamente, ya que no todo el tiempo el movimiento del alumno es intenso, en algunas variaciones del ejercicio pasan de nuevo al suelo por unos cuantos compases, por eso en la tercera parte se hace otro desplazamiento ahora marcando cada dos tiempos y de esta manera se da más espacio. Esto sucede en una clase de nivel intermedio o avanzado, pero en una versión corta, sólo se presentan la primera y segunda sección y un pequeño cambio en ocho tiempos, que se ocupa para hacer un remate. Pero en este ejemplo lo explicaremos en su versión larga para que le sea más sencillo identificarlo al acompañante, y así sean las variaciones que sean, con la tercera sección del acompañamiento podrá resolverlo.

Al terminar el ejercicio los alumnos hacen un ascenso lento para quedar completamente de pie y recto, durante este ascenso se puede marcar con ligeros golpes de campana que relajen momentáneamente al alumno para que pueda seguir con la clase.

The image displays three staves of musical notation for a 4/4 exercise. Each staff shows a sequence of rhythmic patterns with 'x' marks above the notes. The first staff has a 4/4 time signature and ends with a double bar line and a '2' above it. The second staff has a 'CAMBIO' label above the second measure and ends with a double bar line and a '2' above it. The third staff ends with a double bar line and a '2' above it.

Partitura 19. Estiramiento para terminar piso, Autoría Propia, (2020).

ESTRUCTURA DE CENTRO:

- Cepillados

Los cepillados son una serie de ejercicios que se ejecuta por niveles, y se marcan dependiendo de la posición de los brazos por lo general lleva 3 niveles, esto es dependiendo del nivel al que se esté dando la clase puede variar. Para hacer la transición de niveles, se hace el “cambio” que consta de un plie y un releve. En este cambio se debe hacer una cadencia para que el alumno entienda que están pasando de un nivel a otro. Como los movimientos son de descanso y estiramiento, es necesario que el acompañante deje un momento de suspenso, ya sea con un golpe de platillo que se extiende a lo largo del movimiento o un golpe o redoble del tambor de piso. De ser posible, enfatizar la entrada de esta cadencia con un cuenco tibetano (en caso de contar con él).

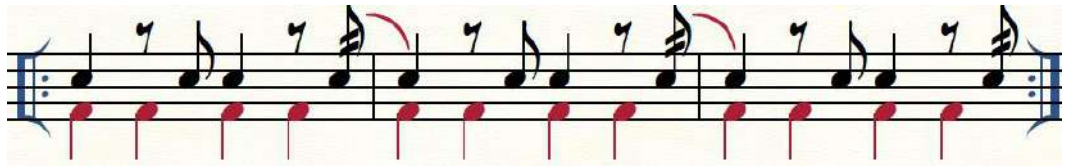
Al momento de tocar el ejercicio no olvidar que la manera correcta de contar es en 8, aunque el compás lo se toque en 4 / 4 , el ejercicio se debe contar en 8.

Lo importante en este ejercicio es que en el momento en el que los pies se arrastren es donde se tiene que resaltar los Bass Roll en la tarola para que el alumno entienda donde se tiene que realizar ese movimiento. El bass roll tendrá que ser en la sincopa del tiempo 1, 3, 5 y 7:

Ejemplo:

^ 1 2 ^ 3 4 ^ 5 6 ^ 7 8

En el caso de la batería se debe encontrar un ritmo donde lo que resalte sea el bass roll, inclusive se prestan mucho para ritmos como el tango, o marchas de tarola.



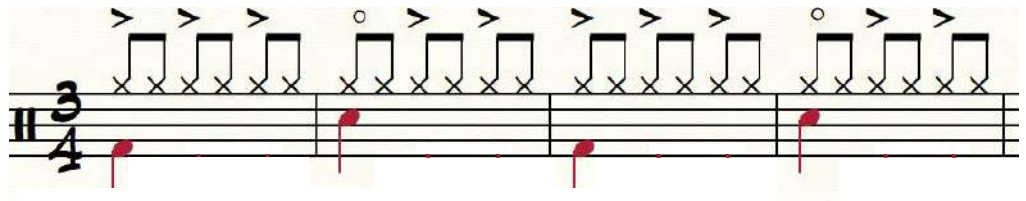
Partitura 20. Cepillados, Autoría Propia, (2020).

Es necesario dar este sentido, puesto que en el ejercicio el bailarín arrastra uno de sus pies hacia adelante y hacia atrás, y de lo que se debe encargarse el músico es de forzarlo a que sienta esa sensación de barrido o de arrastre. Por así decirlo la exageración del movimiento.

Teniendo en cuenta que el ejercicio es extenso, es necesario que se hagan variaciones y que el acompañante le dé un dinamismo a cada nivel. Esto para que el ejercicio no se vuelva monótono y pueda seguir creando recursos. Esta es sólo una forma básica de los cepillados regulares, cuando son irregulares, muchas veces suelen tener notas obligadas que se pueden adornar y pueden llevar una estructura de Blues de doce compases. Es por ello que el acompañante debe estar muy atento a las variaciones que pasen en el ejercicio e ir improvisando conforme lo pida el mismo ejercicio.

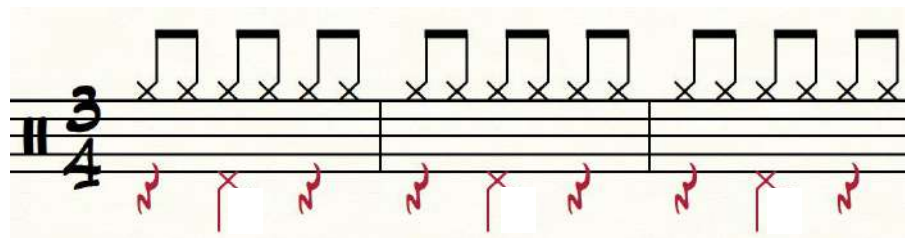
- Demi Pliés

Los demi pliés son ejercicios donde lo que principalmente se trabaja es fortalecimiento, alargamiento de piernas y la elevación, entonces el baterista debe buscar dar una sensación un tanto pesada, pero a la vez ligera. Esto se logra a través del bombo y los platillos. El estilo de este ejercicio con un compás de 3 / 4 y tiene una forma de 7 compases que el séptimo compás es el cambio de posición para los bailarines, entonces el baterista debe enfatizar ese cambio con algún remate o variación.



Partitura 21. Demi Pliés, Autoría Propia, (2020).

Este puede ser el ritmo base para que el acompañante pueda ir pensando en el estilo que le quiere dar al ejercicio. El bombo que se da en el primer tiempo porque la contracción de las piernas se hace en el primer tiempo y en el segundo compas se hará el estiramiento de ellas, por eso se marca el levantamiento con la tarola y abriendo los hit hats. De igual manera también se puede contar en un compás con sentido swing y de esta manera el baterista tendrá más oportunidades de hacer juegos con las melodías que vaya creando además de poder orquestar los sonidos para que haya dinámicas más completas que acompañen los movimientos de los bailarines, para que se cumplan las 7 cuentas, con un ritmo sencillo pero un a velocidad muy lenta.

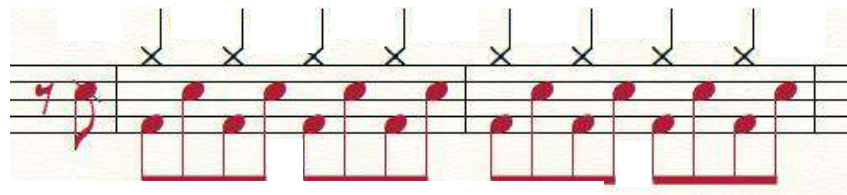


Partitura 22. Demi Pliés segunda variante, Autoría Propia, (2020).

Este ejercicio se puede tocar de esta manera, pero ocupando baquetas de fieltro para un sonido más ligero, pero sin hacer un ritmo en especial, sólo trabajarlo con atmosferas.

- Paces

Los paces son un ejercicio realmente interesante y complicado ahora el tiempo fuerte se debe convertir en débil, de tal manera que se debe tocar un ritmo sincopado y el carácter del ejercicio es vivo. La entrada del ejercicio debe ser en anacrusa se aconseja hacer la anacrusa con la tarola y así empezar el ejercicio. Se debe enfatizar con la tarola la síncopa, porque es el momento donde se hace la contracción de la pierna el bailarín.



Partitura 23. Paces, Autoría Propia, (2020).

Este es sólo un ejemplo que se expone, para dar una idea al acompañante y que este realice sus propias aportaciones al ejercicio. Hay una variedad muy grande de la forma en la que los acompañantes ejecutan este ejercicio, por ejemplo; en vez de iniciar el ejercicio con la tarola, la síncopa la marcan abriendo y cerrando los hit hats. Platicando con algunos maestros, no es que esta forma sea incorrecta, si no que algunos maestros prefieren que sea más notorio la síncopa, y por eso piden que se marque con la tarola.

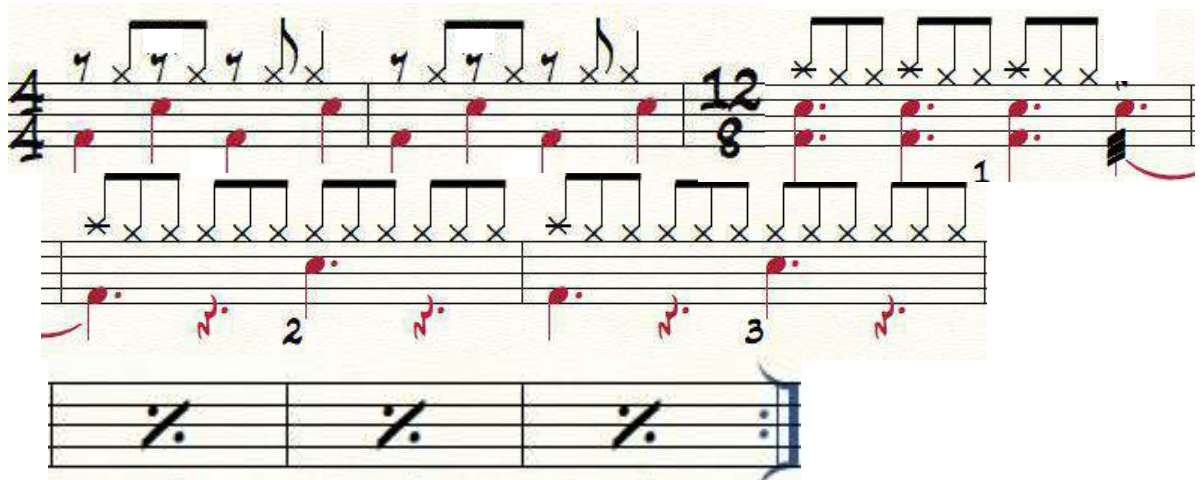
Lo que hace a este ejercicio tan interesante y en ocasiones complejo, es que las cuentas son irregulares, y los compases pasan a ser de amalgama, dependiendo de la complejidad con la que el maestro quiera ejecutar el ejercicio. Al igual que las caídas en 7, este ejercicio tiene la cualidad de ir reduciendo las cuentas de (9, 7, 5, 3) y al final se remata en el tiempo 1 del último compás.

Los cambios de cada compás son muy importantes que se marquen con algún remate corto, para que los alumnos puedan sentir en donde se encuentran, ya que es muy común que en este ejercicio algunos alumnos se equivoquen en las cuentas y des coordinen a los demás.

- Rond de jambe Andeors

Este es uno de los ejercicios que viene del ballet clásico, y que en esta técnica se trabaja de distinta manera, para crear el estilo contemporáneo. El trabajo de piernas, alargamiento y rotación son uno de los principales factores que se trabajan en esta parte de la clase. Dependiendo del nivel al que se esté dando la clase puede haber una variación en el inicio que se marca en un compás de 4 / 4 de manera sincopada, porque se hace un marcaje de los tres puntos donde pasa el Rond De Jamb para después pasar ejecutarlo como tal, inclusive rodean con su pierna estos tres puntos.

Entonces al inicio, cuando se prepara marcando los tres puntos, el baterista lleva sincopas en el tiempo para que puedan levantar la pierna los alumnos, y cuando empieza el Rond de Jamb se cambia el sentido a tresillos en un compás de 12 / 8.



Partitura 24. Rond de jambe Andeors, Autoría Propia, (2020).

Este ejercicio es muy variante mantiene un estilo de tresillo, porque los movimientos de los bailarines son ligados y no son planos, más bien tienen el movimiento es redondo, como bien lo dice su nombre “andes de pierna redonda”. La forma de marcar los ejercicios de cada maestro es diferente, por ejemplo; pasa que el maestro marque al inicio 3 negras y omita la cuarta, pero es porque la cuarta negra se queda en suspenso con una nota alargada y en el siguiente compas entraría el cambio de sentido, y después se empieza a marcar cada dos negras en el mismo compás, en otras palabras

se alargan las cuentas al doble. Se hace mención de esto para que un músico que se enfrente en primera instancia al campamiento no se confunda al momento de escuchar la cuenta.

Tomando en cuenta que el primer compas sólo sería la introducción del ejercicio en total sería un ejercicio de 5 compases, dejando la introducción a un lado, y puede repetirse como lo marque el maestro.

El ejercicio suele tener muchas variaciones y dentro de las cuales vienen los cambios, estos cambios suelen estar en 2 / 4, marcando en acento en el primer tiempo, pero con un sonido grave, ya sea el tambor de piso o el bombo. Para finalizar el Rond de Jamb se hace un plie en dons cuentas de 2 /4, se recomienda en esta parte marcarla con la campana del platillo dejando que el movimiento se alargue, para darle una sensación de tranquilidad y de descanso al bailarín.

- Secuencia de Allegro

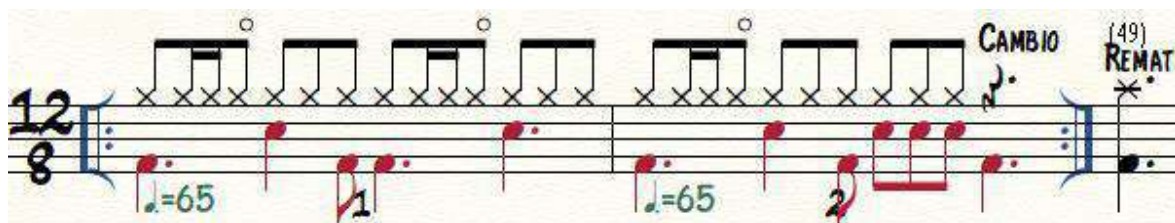
En los allegros se toca, por lo general, un ritmo con calidad de tresillos, puede ser un ritmo de vals, pero con mayor velocidad, puesto que el mismo movimiento de vaivén de los bailarines da la sensación de estar bailando un vals. Pero también se debe hacer algún cambio al momento de que se hacen los giros, y por lo general este ejercicio lleva el remate en el tercer tiempo del último compás.

Cuando se vaya a llegar a este remate en el primer tiempo del último compás la melodía debe cambiar, al igual que durante todo el ejercicio, se debe buscar una manera de modificar el ritmo base ya que deben de pasar todos los alumnos de la clase y se puede volver monótono después de cierto tiempo. En el cambio de pierna hay unos acentos que se deben de marcar con la tarola que coinciden con los passes que se dan para poder cambiar, pero en el cuarto tiempo se queda un suspenso y sólo se marca el primer tresillo, en las posiciones que se marque siempre respetaran esta secuencia y si llega haber alguna variación se debe marcar con acento en el primer tiempo

En caso de contar con un cencerro, se puede acentuar en el cada tiempo fuerte o cada segundo tiempo para también dar un cambio de timbre. También se puede acompañar

con un ritmo se jazz, ya que por consecuente este lleva un sentido de tresillos, y es aquí donde puede dar una gama más amplia para poder hacer juegos melódicos.

Puede llevar el swing en el ride y los acentos de la tarola pueden ser en el tercer tresillo y el bombo marca el primer tresillo. También se puede jugar con la tarola y los toms, creando melodías que creen un vaivén en el movimiento de los alumnos. Que es precisamente lo que se pretende, hacer que el cuerpo del bailarín se balance de un lado a otro.



Partitura 25. Allegro, Autoría Propia, (2020).

- Profundas contracciones en centro

El ejercicio de profundas contracciones se vuelve a repetir una vez más, pero la distinción será que ahora es en el centro, y por lo tanto el trabajo es distinto. El trabajo en el centro tiene que ver con los ataques, release, espirales, rotación, alargamiento y contracción, por mencionar algunos aspectos.

Esta parte se ejecuta en un compás ternario doce veces, ósea doce compases de 3 / 4. Es un ejercicio bastante largo, por lo que es impensable que el baterista se pase todo el ejercicio marcando un ritmo o solamente marcando el tiempo uno de cada compás. Esto provocaría que el ejercicio perdiera por completo el dinamismo y afectaría a los estudiantes, ya que se les haría monótono y aburrido, entonces dejarían de sentir el movimiento y su mente empezaría a divagar para no tener que escuchar la música.

El ejercicio tiene la capacidad de ser muy dinámico, por el hecho de ser tan largo, una de las cosas clave que se debe tener en cuenta para lograr este dinamismo es tener en cuenta que mientras se tenga la cuenta de los doce compases junto con sus acentos antes mencionados el baterista puede hacer uso de cualquier herramienta que desee

para hacer el del ejercicio un juego métrico donde el alumno está condicionado a mantener la cuenta y el tiempo en su cabeza para no perderse en algún momento. El músico debe darles la seguridad de que no importa que tanto movimiento esté haciendo en la métrica del ejercicio, siempre dará los acentos en el lugar que le corresponden.

Lleva un acento obligado en el primer tiempo del cuarto compás y en la sincopa del tercero del mismo compás, visualmente sucede cuando el alumno levanta su torso junto con las manos al aire y el siguiente acento es para darles el impulso cuando bajan las manos.

También lleva un cambio en anacrusa al primer tiempo, aunque algunas ocasiones el maestro de técnica lo marca como un compás más como si fueran trece compases, cuando el cambio de posición es en el "Y", ósea en anacrusa, el baterista debe marcarlo con la tarola, independientemente de lo que esté realizando después de los primeros acentos.

En este ejercicio en particular no se presentará ningún ejemplo ya que es un ejercicio bastante a interpretaciones y el músico debe buscar su propia propuesta, además de que no se considera que haya una forma o ritmo como tal si no que es una atmosfera rítmica que va viajando con el movimiento del alumno. Ahora bien, si es cierto que no se va a marcar a cada compás el tiempo uno, también es importante mantenerse alerta si en algún momento el alumno llega a perderse, entonces en ese momento hacerle alguna indicación para que regrese al tiempo.

Las posiciones en las que se realiza son: Primera posición, Segunda posición, Tercera posición, Cuarta posición, Quinta posición y Paralelo, pero esta última no siempre se marca, dependerá del maestro como lo quiera.

Es por esto que el ejercicio se hace extenso, porque al no tener un instrumento melódico como el piano, es complicado que haya dinamismo en el ejercicio, ya que en un piano sencillamente se podría tocar alguna pieza u obra en 3 / 4 y solamente marcar los acentos. Por eso en el caso de los instrumentos rítmicos, es un reto lograr hacer de este ejercicio algo entretenido.

Ejemplo:

↓ ↓

1 (2)(3)- 2 (2)(3)- 3 (2)(3)- 4 (2) "Y" (3)- 5 (2)(3)- 6 (2)(3)- 7 (2)(3)- 8 (2)(3)- 9 (2)(3)- 10
(2)(3)- 11 (2)(3)- 12 (2)(3) "Y"

↑

- Puertas

El ejercicio de puertas como bien su nombre lo dice, hace referencia a la abertura de las extremidades del bailarín que asemeja una forma de abrir su cuerpo. Por lo general este ejercicio se realiza en 4/4 y se ejecuta en cuando los alumnos están en el centro.

Para las puertas se puede tener un ritmo que demuestre cierta pesadez donde abunden los sonidos graves que asemejen el sonido de los Taikos japoneses, para que el alumno pueda sentir el trabajo de las piernas y la abertura de los brazos. Esta sensación no se lleva todo el tiempo, al momento en el que se lleva el peso en una sola pierna y se mantiene el equilibrio se deja el espacio de vacío, de igual modo para que se le dé la concentración necesaria para el movimiento, ya que si se mantiene el sentido descompensaría su equilibrio del alumno. Es importante seguir respetando que al momento de la contracción se haga un golpe denso, que sientan el impulso y cuando se hace estira, buscar un timbre diferente, más agudo, para de igual manera darle al alumno el impulso al lado contrario o al centro.

Este ejemplo está pensado para cuando el ejercicio se marca en un tiempo andante, pero en ocasiones el maestro de técnica desea trabajar algo distinto y marca un tiempo lento, entonces cambiaría el número de notas, pero no el sentido, solamente se debe hacer notas más largas y meter algunos adornos en la secuencia. También este ejercicio es muy dado a juntarse con los cepillados o tener algunas variaciones, así como el número de repeticiones puede variar, pero seguirá teniendo la misma estructura. Para finalizar el ejercicio se lleva un remate en el tiempo fuerte y se debe anunciar su llegada.



Partitura 26. Puertas, Autoría Propia, (2020).

- Grand Battement

Grand battement es un movimiento altamente entrenado en el ballet clásico y consiste en lanzar la pierna lo más alto posible. Este paso se realiza en la barra, en el centro y en diagonal. El objetivo es trabajar la fuerza, el estiramiento y el control de la pierna y todo el cuerpo. Fuerza, elasticidad, alargamiento, rotación, equilibrio, alargamiento, son algunos aspectos que se trabajan en este ejercicio de centro, que también es trabajado en las diagonales.

Las cuentas para este ejercicio son en 4 / 4, y el acento cae en el primer tiempo siempre, se puede dar una entrada anacrúsica si se quiere, pero la fuerza del ejercicio cae en el tiempo uno. Esta sección es perfecta para llevar un ritmo de tango, ya que es un ritmo con mucha firmeza e intensidad. Se hace un barrido que va aumentando de intensidad del tiempo cuatro al tiempo uno, mientras que con los pies se va marcando en negras los tres primeros tiempos, dándole más énfasis al cuarto para que se sienta el lanzado de la pierna.



Partitura 27. Grand Battement, Autoría Propia, (2020).

Por lo general se marcan las tres direcciones (adelante, lado, atrás) pero en ocasiones el ejercicio se cruza y marcarían al lado opuesto también, entonces un ciclo del ejercicio

se marcaría en tres compases para cada dirección a excepción cuando marcan atrás son dos compases únicamente.

Se suele marcar al final del ejercicio un plie para descender y luego otro para estirar, si esto llega a pasar, dejar una nota larga en suspenso con la campana del ride para dar la indicación de que terminó el ejercicio.

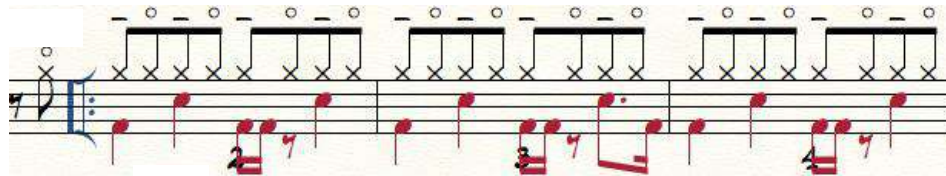
Cuando se ejecuta en las diagonales es muy similar, sólo hay que tratar de hacer pequeños adornos, para que el ejercicio no se vuelva monótono, porque se alarga para que pasen todos los alumnos en las dos direcciones de la diagonal, pero solo se marca atrás y adelante.

- Prancing

La palabra prancing, hace referencia a la postura de los caballos cuando están encabritados, lo que pretende este movimiento es imitar la postura del caballo con los pies, dando una sensación como si se estuviera galopando.

Este es uno de los ejercicios de centro con más complejidad, por las notas obligadas que tiene y los espacios que se tienen que dejar. En esta parte se acostumbra a que en los silencios del cambio los alumnos aplaudan, para que se entienda los espacios y el cambio. El compás es cuaternario y la secuencia normal del ejercicio sería: Dieciséis cuentas, cambio en ocho, lado a lado. En el cambio siempre se acentúan en el tiempo 1 – 2, 4 - 5 – 6, dejando silencios en el 3, 7 -8, para que los alumnos aplaudan.

Al final lleva un remate que va del tiempo uno al dos del último compás, y para indicar que están en el remate se hace un pequeño adorno de tresillo de corchea que acentúa al tiempo dos.

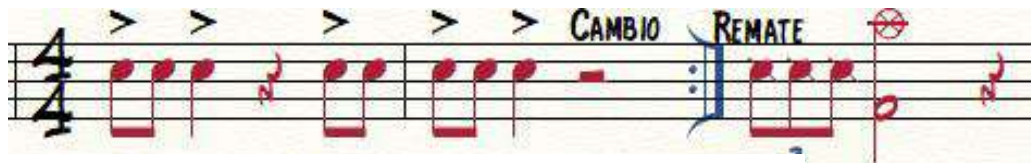


Partitura 28. Prancing, Autoría Propia, (2020).

Esta sería la secuencia regular del Prancing, pero las secuencias irregulares tienen un nivel y carácter distinto. Existe la secuencia en once cuentas que empieza, igual que el anterior los dos primeros tiempos cachando al tiempo tres para suspender 4 – 5, plie al tiempo seis para brincar en el siete y caer al ocho, nuevamente brinca al tiempo nueve y cae al tiempo diez, se regresa al once, ahora hace el cambio igual que en el ejemplo anterior y vuelve a repetir para terminar en el remate.

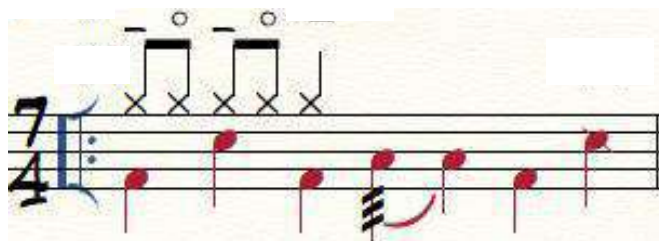
Para comodidad del músico se puede hacer las cuentas iniciando en un compás de 9 / 4, para que los regresos que son en el tiempo diez y once, se marquen en dos cuentas para comodidad del baterista, en lugar de contar los once tiempos en la mente, es más sencillo contar los nueve primeros tiempos con sus respectivos acentos y luego meter un compás de dos cuentas que es donde hacen el regreso los bailarines, acentuando el tiempo fuerte de cada una y se pueda entrar al cambio en 4 / 4.





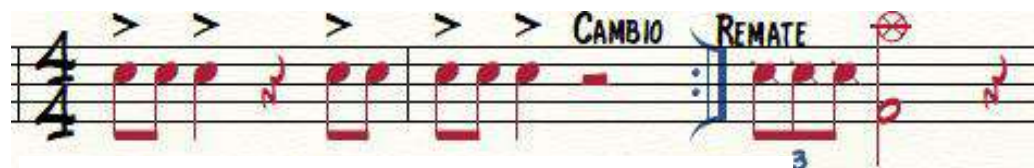
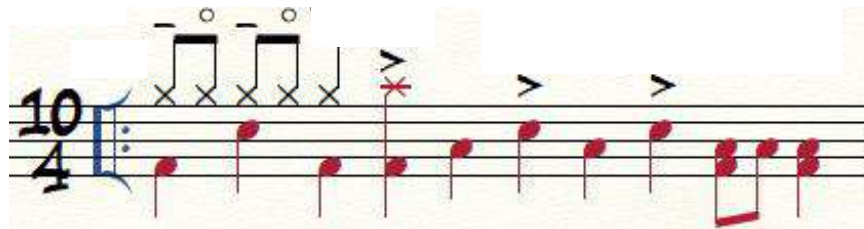
Partitura 29. Prancing Segunda Variante, Autoría Propia, (2020).

También existe la secuencia en siete que sería igual que el anterior solo que sin el brinco del tiempo siete y nueve, así que cae al tiempo seis para regresar al siete y pasa al cambio.



Partitura 30. Prancing tercera variante, Autoría Propia, (2020).

En estas variaciones se recomienda hacer las suspensiones con un sonido grabe para hacerles notar a los alumnos el cambio de posición y la flexión de las piernas. Además, una variación más que es de la maestra Kazuko que es en diez cuentas. El inicio es el mismo que los anteriores, pero al caer al tiempo seis hacen una pierna a pase con torso fuera de centro para bien de ahí al tiempo siete que suspende y regresa al nueve para cambiar de pie al diez. Los acentos de este ejercicio son en los tiempos cuatro, seis y ocho.



Partitura 31. Prancing Cuarta Variante, Autoría Propia,

Este ejercicio también se hace en las diagonales, pero solamente se hace el prancing sin los acentos ni los cambios. En ocasiones se puede iniciar con él pero también se junta con alguna otra variación, dependiendo lo que trabaje el maestro de técnica, en este caso sólo se mantiene el ritmo base de la secuencia regula, o cualquier otro ritmo que les dé la sensación de galope al bailarín, inclusive se puede hacer uso del cencerro para acentuar los tiempos fuertes.

ESTRUCTURA DE LAS DIAGONALES:

Este es el clímax de la clase, aquí es donde se lleva a la práctica los ejercicios antes visto en el piso y en el centro, todo lo antes trabajado está en función para que se pueda ejecutar a la perfección en las diagonales. Esta sección, musicalmente hablando, es más sencilla para un baterista por el hecho de que los tiempos ya no son tan cambiantes y los acentos suelen ser repetitivos. Esto es porque los alumnos van pasando en grupos de un extremo a otro haciendo la secuencia que les marca el maestro hasta que pasen todos los alumnos. Entonces en esta parte se puede ir haciendo variaciones de melodías rítmicas para darle movilidad al ejercicio y sobre todo para que después de cierto tiempo no se vuelva monótono o aburrido para el alumno, pero siempre

manteniendo la misma idea del ejercicio. En esta parte de la clase a cada ejercicio que se ejecute ahora tendrá el nombre de "Secuencias". Se le dice secuencias cuando el maestro hace una frase de movimiento con varios ejercicios, algunas secuencias ya están más definidas o especificadas por el maestro, entonces pueden haber muchas variaciones dentro de cada secuencia, según lo que el maestro quiera trabajar, por eso es que no hay una forma de acompañar fija para las diagonales, el baterista debe estar muy atento a cada movimiento que ocurra dentro de la secuencia y con todos los recursos que se ha aprendido anteriormente poder ir resolviendo las secuencias que se vayan presentando. Por ejemplo, cada vez que se vaya a hacer una contracción ocupar sonidos graves, en los saltos marcarlos con golpe de platillo y los release con un sonido agudo. No olvidarse de hacer uso de silencios ya que son un recurso muy importante en el acompañamiento. Siempre marcarle a cada grupo de alumnos que este por salir su momento, por eso es muy importante el contar los compases, para cuando vaya a terminar un grupo marcar de alguna manera con un remate, para darle la indicación al siguiente grupo que tiene que salir.

En el ejemplo se muestra sólo el ritmo, no se pondrá la secuencia establecida, porque puede llegar a confundirse el baterista con las diferentes variaciones que diferentes maestros suelen frasear. Entonces con todos los recursos antes vistos ya el baterista puede ser capaz de identificar los ejercicios que este ocupando el maestro para cada dinámica y con eso poder improvisar en las diagonales. Sobre todo porque cada maestro tiene sus variaciones y cada una es diferente, además de que a cada maestro le gusta una forma diferente de musicalizar el ejercicio.

Algunos ejercicios antes mencionados como el Rond de Jamb y el Prancing no se volverán a mencionar, pero es importante que el acompañante sepa identificar el momento en el que el maestro de técnica los mencione y poder improvisar cuando se hagan las variaciones dentro de la secuencia.

- Caminatas

Se recomienda que ejecuten un ritmo a estilo de danzón, ya que a los alumnos les fascinan los ritmos latinos y en una caminata sobre diagonales queda perfecto el danzón. Este ejercicio de caminatas, puede estar presente en más de una parte de las diagonales, pero en su mayoría se presenta al inicio de las diagonales. Recordemos que ahora en las diagonales las secuencias hacen uso de varios ejercicios incluso con variaciones, por eso podemos encontrar las caminatas en más secuencias de la clase.

Aquí en este punto es cuando el cencerro toma mucha importancia, no sólo para esta secuencia, para poder darle el estilo latino a la secuencia, entonces para este ritmo se ejecutará cada primer y tercer tiempo, con el hit-hat en el tiempo dos y cuatro, y el bombo marcando el tumbao. Las variaciones, por ejemplo, la preparación para Pitch, ocurren por lo general después de hacer las caminatas de frente y de espaldas. También se puede marcar esta vuelta con algún pequeño golpe que lo indique. En caso de que el siguiente grupo salga antes de que termine la secuencia del primer grupo, no marcar la melodía junto con el movimiento como anteriormente se hacía, ya que la secuencia se hace a manera de un canon y si el acompañante acompaña las variaciones se podría llegar a hacer un desastre. Entonces en esos casos sólo seguir con el ritmo inicial y marcar la salida de los grupos.



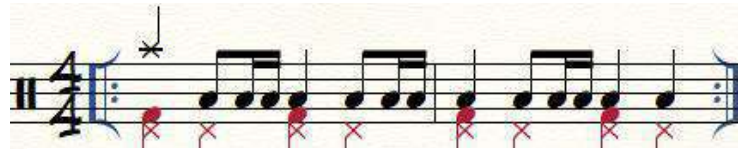
Partitura 32. Caminatas, Autoría Propia, (2020).

- Caminatas con Plie

Estas caminatas son similares a las anteriores pero el movimiento es más marcado y se trabajan la resistencia de piernas, entonces deben predominar los sonidos graves para hacerles sentir a los alumnos el trabajo. Entonces en esta secuencia de caminatas

con plie, las variaciones también suelen ser pesadas para el trabajo de piernas, al momento de marcar las variaciones seguir conservando el mismo sentido.

Este es un ejemplo sencillo para que el baterista pueda crear sus propias melodías con esta base, siempre teniendo en cuenta las variaciones que se le hacen a la secuencia.

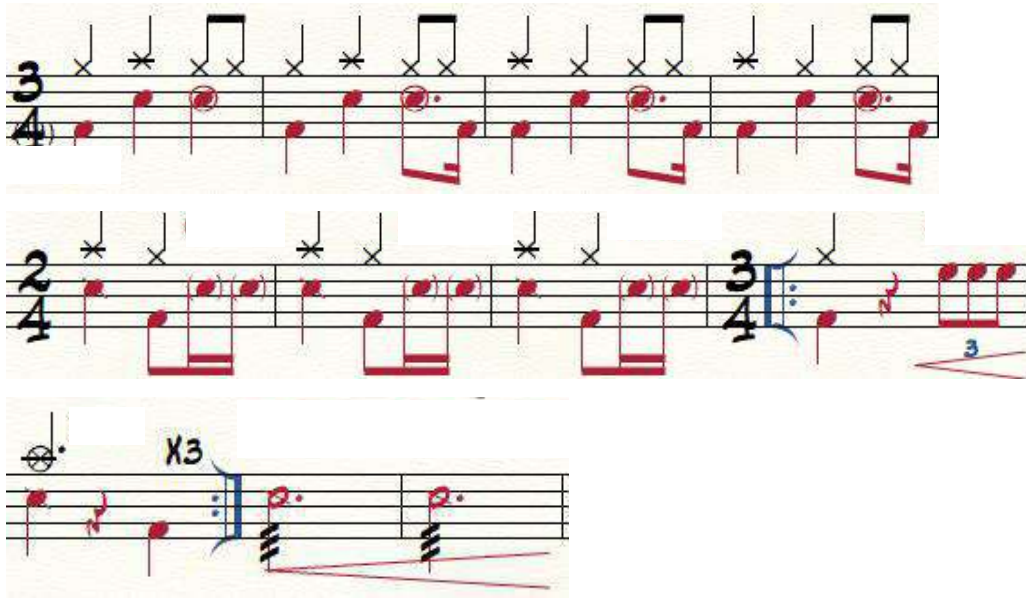


Partitura 33. Caminatas con Plie, Autoría Propia, (2020).

- Triples

Los triples son muy importantes dentro de la estructura de diagonales una secuencia que no puede faltar en las diagonales. Una de las partes principales de los triples sencillos sin giro, es el tiempo uno con un sonido grabe que les dé el primer paso y acentuar el tiempo dos con la tarola esto se repite lado a lado, cuando es con giro se acentúa el tiempo uno y se repite del otro lado. Después hay un cambio de compás a 2/4, que son los saltos con diferentes direcciones, estos acentuar el primer tiempo durante tres compases. Luego se regresa al compás inicial de 3 / 4 donde se hace el cambio de peso y recuperación, y al final dos compases de giros que se pueden tocar con un crescendo para que salga el otro grupo.

Esta sería una secuencia de las que se puede encontrar el músico acompañante en la clase, y aunque no se puede presentar igual con todos los maestros, y dependiendo el nivel al que se esté dando la clase, este ejemplo le puede dar muy buenas bases al baterista para acompañar la secuencia.



Partitura 34. Triples, Autoría Propia, (2020).

- Torero

Esta secuencia por su forma de ejecución es perfecta para el Groove de tango, así como el Grand Battement pero con un sentido distinto, en el ejemplo se pondrá una serie de ejercicios que tenga elementos comunes dentro del esta secuencia; torero con cachado de pierna a lado, caída al piso, y recuperación para repetir.

Al inicio tocar un Groove de tango como se mencionó, cuando se pase a la cachada de pierna ocupar una nota larga o un silencio en el segundo tiempo para que se sienta el espacio entre los ejercicios, y ocupar alguna melodía en el tiempo tres y cuatro para hacer variaciones.



Partitura 35. Torero, Autoría Propia, (2020).

- Caída al corazón

Esta secuencia se hace en un tiempo muy lento y tiene un compás ternario. Esta secuencia suele presentarse en el último momento de la clase y el sentido debe ser de un “Largo” o un “Lento Moderato”. A diferencia de las respiraciones y los demás ejercicios con tiempo lento, aquí no se sugiere ocupar los cuencos tibetanos, pero si se puede hacer uso de las baquetas de fieltro, puesto que el sentido del ejercicio no tiene que ver con la relajación sino con una tensión o cadencia. Entonces poder generarle al alumno una atmosfera de constante tensión, sería una de las maneras de acompañar el ejercicio. Y muy importante marcar el tiempo uno de cada compás, esto puede ser al principio del ejercicio, para que los alumnos vayan entendiendo y marcando sus movimientos, que son cada compás o cada dos compases. Pero uno de los recursos para darle movilidad a este ejercicio con un tiempo lento, puede ser pasando los primeros compases se puede marcar una pequeña hemiola o dando un sentido falso de acentos, pero esto sólo cuando ya se indicó al alumno la forma de marcar el ejercicio.

Por ser un ejercicio con un tempo lento no se pondrá un ejemplo en partitura de como ejecutarlo, ya que el acompañante debe enfocarse en marcar los cambios del ejercicio y las cuentas del tiempo. No se debe dejar en espera un compás por el gran espacio que quedaría, se sugiere subdividir el tiempo en corcheas o en semicorcheas y con esa base crear melodías para llevar el juego melódico con el movimiento de los alumnos.

Ahora que ya se tienen estructurados los ejercicios de la clase, el músico baterista podrá hacer frente al acompañamiento de la técnica Graham. Pero siempre se debe estar poniendo atención a la forma de marcar del maestro y el sentido musical que él espera para su clase.

Estos ejemplos fueron extraídos de diferentes maestros de técnica que tienen principales influencias en bailarines como: Christine Dakin, Kazuko Hirabayashi, Alessandra Prospero, entre otros. Y las variaciones que se presentan pueden ir cambiando dependiendo del maestro al que se esté acompañando y sus influencias.

CAPITULO 3

IMPROVISACIÓN, EL JAZZ DENTRO DE GRAHAM.

“La improvisación existe en la danza desde sus orígenes. A los diferentes estímulos que ofrece su entorno, el hombre primitivo responde libre y espontáneamente a través del movimiento. Sin embargo, es a comienzos del año 1900, gracias al surgimiento de la Danza Moderna, cuando se reconoce a esta forma de expresión como un lenguaje expresivo válidamente inherente a la danza escénica.

Algunos bailarines, con el propósito de rebelarse contra la rigidez que significa para ellos el Ballet Clásico, deciden mirar hacia los orígenes de la danza, e inspirados en los movimientos naturales de la antigüedad y de las culturas aborígenes, comienzan a practicar danza libre. Nace allí, para nosotros, la primera referencia al concepto de improvisación en danza.” (CASTILLO, 2008, pág. 9)

La palabra viene del latín "improvisus", que puede traducirse como imprevisto. Improvisar significa que algo se muestra o produce sin previa preparación, así como muchos de los acompañantes, incluyéndome, en nuestros inicios con muchas debilidades respecto a la técnica Graham, aprendimos tras poder adaptarnos a las circunstancias de la clase.

Por ejemplo:

- Las cuentas de los bailarines, no son iguales a las del músico.
- La forma de acelerar el tiempo o reducirlo. Dependerá de cómo lo marque el maestro.
- La capacidad de acentuar en tiempos diferentes en compases de amalgama mientras se debe mantener el ritmo.
- Entender el dialecto (no musical) del maestro para poderte pedir el carácter de cada ejercicio y las características musicales de él.

- Aprenderse de memoria los ejercicios y las variaciones.
- Identificar los lugares donde llevan remates las secuencias.
- Dejar de guiarte con los alumnos, puesto que progresivamente tendrán errores en el ejercicio. Y si el acompañante se equivoca, toda la clase se equivocará, etc.

Esto por mencionar algunas de las circunstancias que se presentan dentro del trayecto de aprendizaje, y que seguramente serán distintas para cada acompañante. Bueno, pues en cualquiera de estos momentos, el acompañante debe aprender a improvisar y poder manejar la situación.

La improvisación es la habilidad que tiene cada individuo para la resolución de problemas, para poder improvisar es preciso dejarse llevar y olvidarse de la ilusión del control. Para poder improvisar, no sólo musicalmente, sino en la vida diaria se necesita tener en cuenta ciertos principios de la improvisación;

1. Escuchar.

Básicamente, la improvisación no es una sola habilidad, también consta de la escucha: la capacidad de escuchar para responder a lo que el certeramente a lo que el maestro dice o hace. Pero se tiene que escuchar, porque es la única forma en que se puede reaccionar a la situación y entender la situación en la que se encuentra. Es muy importante que al momento de que el maestro este dictando el ejercicio, se esté prestando atención a su manera de hablar y de marcar. Así se podrá entender la forma en que el maestro maneja su clase y sus vocablos, o términos, que utiliza para hacer referencia a ciertas dinámicas de los ejercicios.

2. Visualizar e identificar.

Se debe ser muy observadores, para poder hacer visible el procedimiento que se lleva a cabo a nuestro alrededor. Para poder observar las situaciones se debe ser paciente y perspicaz. Memorizar poco a poco los movimientos o las acciones a nuestro alrededor para poder ir poco a poco entendiendo nuestro entorno, sobre todo si nos empezamos a adentrar en un mundo distinto en el que no estamos familiarizados.

En el momento en el que los bailarines estén realizando los movimientos, uno debe compaginar estos movimientos para poder familiarizarse con los que estén en síncope, los que tengan una entrada anacrúsica, los que den la sensación de relajación y los que sean más atacados.

3. Reacción espontánea.

La capacidad de confiar en la intuición de uno mismo: el hombre elige y reacciona espontáneamente. Hay decisiones que no se basan en un proceso consciente, sino en un impulso, una sensación. En los momentos en que tienes que improvisar, el conocimiento activo se encuentra latente. Este conocimiento consiste en que ya has aprendido de la experiencia. Sin embargo, no siempre se puede controlar el acceso a dicha información. Ser capaz de confiar en que se puede encontrar una solución espontánea en situaciones sin esperanza aparente, hace que la confianza en sí mismo aumente enormemente.

Con estos principios básicos se logrará adaptarse y resolver las situaciones que se presenten en cualquier momento llevando a todos los sentidos a trabajar en conjunto.

Una de las partes más importantes de esta tesis, además de presentar una propuesta para los futuros bateristas acompañantes, es exponer la importancia de la improvisación para la creación de nuevos elementos de acompañamiento, y de esta

manera sea ilimitada la manera en la que un baterista pueda acompañar una clase de Graham, puesto que su capacidad de acompañamiento, dependerá de lo bueno que sea para improvisar y adaptarse a las situaciones.

La espontaneidad será uno de las cualidades más importantes de los que puede hacer uso para un estilo propio, que es la parte principal a la que se pretende llegar con este documento, que cada baterista pueda encontrar su propio estilo de acompañar una clase, sin caer en la monotonía. Puesto que de esta manera al encontrar un estilo propio el acompañante logrará ser una oferta para el mercado ofreciendo no sólo su buen acompañamiento si no un estilo diferente.

Lo que se expuso anteriormente en el listado de los ejercicios es sólo una idea en la que se pueden basar los bateristas para poder acompañar la clase. Se les hizo sugerencias de algunos ritmos base que pueden emplear, pero no es una forma definitiva de acompañar. Cada uno debe implementar sus propias ideas e improvisar conforme vaya conociendo la técnica, lo que tenga que aportar a esta disciplina será plasmada en la ejecución de su instrumento.

Así se pretende romper con el monopolio de los acompañantes, preparando una nueva generación que sea capaz de ofrecer una forma única de acompañar y así cada maestro de cada institución podrá tener un catálogo para poder elegir el estilo que más le convenga.

“En la historia del arte occidental podemos encontrar variados ejemplos en los cuales la improvisación tiene presencia indiscutible, basta mencionar, por ejemplo, la práctica del Canto Gregoriano en cuya ejecución sólo el texto guía su desarrollo. Más tarde el arte de los juglares, artistas viajeros como cantantes, acróbatas y titiriteros trabajan de un modo basado en la improvisación. Los teatros al aire libre en jardines o mercados los obligan a saber adaptarse en cualquier instante a las condiciones variables y a las reacciones inesperadas del público.

La tradición oral homérica recurre a la improvisación, pero como una forma pre elaborada. Es decir, los juglares representan sus romances de memoria, pero, según

los testimonios existentes, utilizan la improvisación como una herramienta en caso de fallas de la memoria.⁴ En este sentido, ciertos elementos de la representación como, por ejemplo, el ritmo de una frase, son utilizados de base para improvisar y construir así las coplas de los romances.” (CASTILLO, 2008, pág. 7)

La aplicación de los fundamentos del Jazz en la Técnica

“¿La improvisación en el jazz podría ser la clave para entender cómo inventa el cerebro? ¿Podría estudiarse esta creatividad? Limb, jazzista consumado, fue el científico perfecto para encargarse del proyecto.

"Siempre he entendido intuitivamente que el proceso creativo de la improvisación en el jazz es muy diferente al proceso de memorización", explicó. "Esto se nota inmediatamente cuando tocas". (LaMotte, 2018)

En el capítulo anterior se explicó la forma en la que está construida la clase de Graham donde exponía una propuesta básica de cómo se puede acompañar la clase con la batería, siendo de esta manera en la que generalmente se acompaña en la actualidad una clase de esta técnica.

Pero ahora nos enfocaremos a explicar los recursos del Jazz para poder tener un sentido completamente diferente para el acompañamiento musical dentro de la técnica. No se pretende señalar que la forma de acompañar antes mencionada sea errónea, en esta parte puede que haya partes similares con las anteriores, pero el sentido será completamente diferente, y esto será gracias al sentido de Swing.

Es cierto que el gran pianista Louis Horst en gran parte se dedicó a lo clásico. Pero al estar en una época donde el desarrollo del jazz estaba alcanzando su gran esplendor es de suponer que tuvo contacto con ese tipo de música, por ello me atrevo a decir que esta técnica tiene influencias del jazz.

En este capítulo se explicará el cómo utilizar los recursos que se ocupan en el jazz para poder darle un sentido diferente a la clase de Graham, inclusive dentro de las

entrevistas que se realizaron a grandes maestros, se podrá ver como ellos mismos prefieren contratar músicos que estén especializados en el jazz que en otros estilos. Ya que en su experiencia le da un sentido más dinámico a la clase.

“En eso consiste el arte de la improvisación: el arte de pensar.”

Improvisar en música es pensar. La acepción errada es errar. Improvisar no es tentalear, no son ocurrencias. Uno cuando piensa no incurre en ocurrencias. Ay, se me acaba de ocurrir una ideota, solemos decir. Lo preciso es: se me acaba de escurrir una idea. Porque las ideas tienen vida propia, son líquidas, se escurren, adoptan la forma del recipiente.

Y se piensa con lógica, con razonamientos, con argumentos. Con ideas.” (Espinosa, 2019)

Se plantean los principios del Jazz por que los músicos que se especializan en el jazz están completamente familiarizados con el recurso de la improvisación, lo cual será suma importancia, además de que para poder tocar un género tan complejo como el jazz se necesita estar muy preparado musicalmente.

“Sin duda, uno de los mejores exponentes de la improvisación es la música jazz. Dentro de este estilo, es el be bop el que logra la emancipación de la técnica. Pronto, se genera una evolución en las formas de este estilo por músicos que elaboran estructuras composicionales complejas en sus improvisaciones. Sin embargo, es el free jazz quien quiebra más notoriamente todos los convencionalismos establecidos del jazz, llamado a posteriori, tradicional. Actualmente, la improvisación libre nos presenta una apertura a todas las posibilidades sonoras sin estar, como en los casos anteriores, al alero de manifestaciones estilísticas, es así como la música puede pasar del ruido a la tonalidad o a los gritos o a cualquier elemento que se desee incorporar. Del mismo modo, el computador posibilita que esta práctica musical evolucione mucho más, alcanzando una expansión desmedida.

El movimiento del free jazz se produce paralelamente con la generación de pintores expresionistas abstractos de los años sesenta, quienes, ya en los años cuarenta,

comienzan a experimentar en la improvisación, asociando su trabajo con elementos del entorno como construcciones en el exterior, etc. El cuerpo humano es considerado como parte del ambiente natural, y el uso de elementos del entorno para los fines de la expresión artística evoluciona en aquello que se ha denominado

Performance Art. Stuart Brisley e Yvonne Rainer, entre otros, valiéndose de esta forma de arte, y con la intención de exponer una forma corporal distorsionada, realizan espectáculos improvisados basadas en pautas de movimiento. En esta época la improvisación hace que las expresiones artísticas evolucionen hasta crear un nuevo concepto de cuerpo motivado por la “apertura de mente” que provoca la esencia de la misma. En los años posteriores, a raíz de la continua exploración en la improvisación, el arte del espectáculo evoluciona en múltiples formas. “ (CASTILLO, 2008, pág. 8)

En la parte anterior se expuso una pequeña indicación de la aplicación del Swing en algunos ejercicios, pero de este lado explicaremos como es que el sentido swing es una herramienta muy importante que nos va a ayudar a dar un acompañamiento fuerte para la clase Graham.

El acompañamiento con batería en la técnica Graham no es algo nuevo, puesto que ya se tiene un par de décadas que se ha estado realizando de esta manera, como bien comentamos en el principio de la tesis, jamás se esperaban que se terminaría realizando un acompañamiento con este instrumento ya que para ese momento era relativamente nuevo y sigue siendo un instrumento demasiado joven que en un futuro llegará a ser indispensable en varias áreas del arte. Es por eso que se ha podido acoplar a varias direcciones musicales. Las formas que se trabajan el acompañamiento con batería dentro de Graham han ido evolucionando desde solo llevar un bit, para que las bailarinas puedan identificar el tiempo y solo realicen sus movimientos con base al tempo dado. Después se iba construyendo ligeros arreglos para dar indicaciones del término de cada ejercicio o remates. Hasta que por fin se contrataba a músicos (bateristas) y podían emplear técnicas más complejas dentro del tempo. Posteriormente se fue incorporando los ritmos que fueran acordes al ejercicio que se esté realizando en esa sección de la clase. En la actualidad se sigue acompañando de esta manera y

es una forma muy correcta de hacerlo, pero el problema radica en que la mayoría del tiempo los músicos ocupan tan seguido las mismas técnicas que se vuelve el acompañamiento un tanto monótono, no solo para ellos, también para la clase en general; maestros y alumnos. Así que para poder romper con este esquema tan habitual que se ha tenido del acompañamiento vamos a manejar de una forma distinta el sentido Swing en la clase.

Si se habla de improvisación musical, es indiscutible que el género jazz debe tomar partido, ya que es caracterizado principalmente por las capacidades de improvisación que debe tener el músico para que pueda tocar este género. Si no se puede improvisar, no se puede tocar jazz.

“La improvisación de jazz es el proceso de crear espontáneamente melodías frescas sobre el ciclo continuo de cambios de acordes de una melodía. El improvisador puede depender de los contornos de la melodía original, o únicamente de las posibilidades de las armonías de los acordes. Se ha dicho que la mejor música improvisada suena compuesta, y que la mejor música compuesta suena improvisada. La música compuesta y la música improvisada pueden parecer opuestos, pero en Jazz se fusionan en una mezcla única. El truco para la improvisación de jazz es tocar música con creatividad espontánea y convicción intencional.

"Debes encontrar alguna forma de decirlo sin decirlo". - Duke Ellington

Un error común sobre la improvisación de Jazz es que se inventó de la nada. Esta noción puede existir porque muchos pequeños grupos de Jazz no leen música cuando actúan. Los jugadores de jazz elegirán frases que parecen estar predeterminadas para que sepan intuitivamente a dónde van, a pesar de que se crean en el momento en que las escuchan. Los músicos en realidad están creando espontáneamente una forma muy compleja de tema y variación; Todos conocen la melodía y el papel de su instrumento. La guitarra, el piano, el bajo y la batería, aunque son capaces de solos, básicamente proporcionan el ritmo y la armonía sobre los cuales el solista creará variaciones improvisadas. La estructura es flexible para que el solista pueda aventurarse en varias

direcciones dependiendo de la inspiración del momento. Un músico de jazz está creando arte espontáneo cada vez que toca música. De hecho, la espontaneidad siempre ha caracterizado a los mejores improvisadores de la música jazz.

"En Jazz, la improvisación no se trata solo de inventar algo antiguo. Jazz, como cualquier idioma, tiene su propia gramática y vocabulario. No hay correcto o incorrecto, solo algunas opciones que son mejores que otras". - Wynton Marsalis

Pero hay más en Jazz que solo improvisación. Compositores como Duke Ellington y Charles Mingus escribieron composiciones ocasionales de Jazz prácticamente desprovistas de improvisación. El verdadero desafío se presenta cuando un compositor integra la improvisación en una pieza, fusionando la composición de Jazz y la improvisación en el acto de la creatividad. Body and Soul de Coleman Hawkins o Thelonious Monk's Straight, No Chaser son composiciones sofisticadas construidas a partir de la línea improvisada.

"La improvisación es la capacidad de crear algo muy espiritual, algo propio". - Sonny Rollins

Compositores como Bach, Handel, Mozart, Beethoven y Liszt han sido celebrados por su habilidad para improvisar. En cierto sentido, todos los músicos de jazz también son compositores. Si bien no necesariamente se sientan con un bolígrafo en la mano para escribir sus solos en papel de puntaje, sus solos requieren la misma disciplina que la de cualquier compositor. Escuche a los jugadores que son grandes compositores y solistas, como Benny Carter o Billy Childs, improvisan su propio material y amplían su alcance creativo.

"En quince segundos, la diferencia entre composición e improvisación es que en la composición tienes todo el tiempo que quieres decidir qué decir en quince segundos, mientras que en la improvisación tienes quince segundos". - Steve Lacy

Tres métodos de improvisación de jazz son melódico, armónico y motivico. La melodía improvisada ocurre cuando los músicos usan insultos, notas alternativas y síncopa para recrear la melodía de formas nuevas e interesantes. La improvisación emplea

armónicamente acordes y centros de tonos para inspirar nuevos solos. La improvisación redefiniendo motivos, frases y declaraciones sirve para sofisticar el arreglo musical. Así como no hay dos artistas que pintarían una escena de la misma manera, tampoco hay dos músicos que improvisen de la misma manera. Los experimentados músicos de jazz combinan las tres técnicas para crear nuevas obras, inspiradas en la melodía original, la armonía y la estructura que representan su pasión creativa única. El verdadero valor de esta música radica en la creatividad individual de un artista y ese proceso único de expresión que es Jazz.” (DowDell, s.f.)

Para comprender mejor a lo que se pretende llegar con esta manera de acompañar es necesario explicar lo que es un sentido swing. Uno de los temas centrales que se trabajaran en esta tesis, será precisamente incorporar el swing dentro del acompañamiento de la técnica Graham

Swing, se le llama a ese movimiento que existe dentro del jazz, eso que permite que el cuerpo baile, si bien decirlo, es ese brinco que genera la música en los cuerpos. Se podría decir que es el efecto de escuchar jazz.

Pero no solamente el cuerpo baila con el swing, sino que también los instrumentos, tanto como los instrumentos melódicos, como los rítmicos. El swing tiene esa peculiaridad de que puede hacer que todo en su entorno se mueva, tanto fue así que logro desencadenar a la batería de su jaula de rudimentos y ritmos lineales.

Con el surgimiento del swing se puede escuchar como canta la batería, y mejor aún podemos verla bailar, podemos apreciar cómo se expresa la batería y como poco a poco va encontrando su propio lenguaje. Esto es algo que nadie se esperaba de un simple conjunto de tambores y platillos, porque a simple vista se puede ver o puede dar la idea de que este instrumento no tiene vida, pero una vez que se le aplica un poco de swing. Se vuelve una obra de arte y es capaz de generar las mismas sensaciones y hasta más, que los instrumentos melódicos-armónicos.

Como principal exponente de haber consagrado el swing en la batería, tenemos a Kenny Clarke, que fue el genio que logro desencadenar una serie de sucesos

descomunales para este instrumento, dándole así una voz y un sentido único, completamente diferente al de otros instrumentos. Cuando se vio por primera vez lo que este gran baterista hacía con su instrumento dentro de la música jazz, se creó una polémica entre todos los bateristas de ese entonces, ahora no solo tenían que desarrollar la habilidad de independencia de su cuerpo para crear ritmo, sino que ahora debían de construir melodías y darle un sentido diferente a la lectura de la música.

Esto sin duda fue un parte aguas en ese momento, rompiendo con el esquema arcaico que se tenía de este instrumento. Pensemos que ahora el baterista necesita tener:

- Coordinación: para poder cantar las melodías de la pieza que se esté interpretando al mismo tiempo que se acciona el cuerpo
- Independencia de miembros: Ordenar a cada parte del cuerpo que hace contacto con la batería, a tener su propio sentido y un trabajo independiente a lo que hagan las otras partes del cuerpo
- Sentido infalible del pulso. Mantener siempre el tiempo de la pieza, para poder darles el soporte a cada instrumento, ya que la base de todos los instrumentos será la batería.
- Imaginación creativa: Tener la habilidad de poder crear ciertos riffs en el momento, esto es para poder darle esa peculiaridad a uno como baterista, y explayar los instrumentos a grandes niveles.
- Articulación. La articulación se refiere sobre todo al momento en el que se cantan las melodías internamente, ahora el baterista debe tener su propio idioma y este debe estar articulado muy claramente para poder expandir su técnica a través de todo el instrumento, siempre respetando la melodía.

Estos serían los principales puntos que debe cumplir un baterista al momento de estar interpretando una pieza de jazz, para darle el sentido correcto de Swing. Sin esto antes mencionado será completamente difícil que se logre improvisar dentro de la clase, así pues, nuestra materia de trabajo para esta tesis es la improvisación, es por ello que se

toma de referencia el jazz, siendo uno de los géneros que se caracterizan por las extraordinarias improvisaciones.

“Si no lo puedes cantar, no lo puedes tocar.”

Esta es una de las frases que todo músico de Jazz ha escuchado. Dentro del mundo del Jazz se tiene bien sabido que si no puedes cantar lo que quieres interpretar no podrás tocarlo. Siempre antes de empezar a improvisar se debe de cantar mentalmente o incluso en voz baja la melodía que está sucediendo en la mente del músico. De otra manera no tendría sentido ninguna de sus improvisaciones porque todo proceso de creación primero se debe de imaginar, tener bien clara la idea que se quiere proyectar y después se empieza a ejecutar. Esto se logra a través de varios años de práctica, recolectando herramientas de diferentes métodos de estudio e imitando a los músicos expertos, entonces se tendrán las ideas claras en la mente del músico y podrá cantar la melodía que quiere interpretar.

Este es uno de los recurso básicos y primordiales que se necesita en el jazz y al igual que el maestro de técnica canta el ejercicio antes de ejecutarlo, pasa de la misma manera el proceso por el cual los músicos de Jazz crean sus improvisaciones.

El músico puede ir improvisando entre ritmos como Jazz, Funk, Rock y sobre todo ritmos latinos, que son en grande extensos y se pueden encontrar bastantes de ellos que coincidan en un solo ejercicio de Graham. La música Latina le dará un color muy especial al ejercicio y sobre todo a la clase.

Ejemplo:

En un tiempo ternario como el Rond de jambe Andeors puede ocuparse un ritmo de 6 x 8, llevando la clave en la pierna izquierda o si lo prefiere mantener cada negra con punto. Con la mano derecha llevar la cascará del ritmo, el bombo en el tiempo fuerte y la tarola hará melodías distintas. Todo esto manteniendo la estructura del ejercicio con sus acentos obligados, pausas y cambios de ritmo.

Ya que se entiende la forma en que la batería logra crear su propia armonía ahora el baterista acompañante puede llevar a un nivel completamente distinto y empezar a incorporar el Latin Jazz en los ejercicios de la clase. La clave, la cascara y el tumbao de la música latina son unos de los aspectos que se pueden ir incorporando al acompañamiento. El músico puede ir navegando en estos dos mundos, conectando en un ejercicio varios estilos, claramente esto siempre y cuando no se perjudique a la clase. Esto solo nos reafirma lo extenso que puede llegar a ser el acompañamiento dentro de la clase Graham, y lo joven que es la técnica.

Un músico completo y bien preparado en todos los sentidos podrá sin lugar a dudas incorporar el latin jazz. Existen muchos ritmos en la música latina y cuando hablamos del latin jazz tenemos toda la belleza de la improvisación del jazz y la candela del ritmo latino. Y es justamente en este mundo donde un instrumento tan extenso como la batería que en el mundo latino tiene miles de variaciones, puede hacer mucho más extensa su aportación a la técnica y no solamente a Graham, sino que a las diferentes áreas de la danza contemporánea.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Discusión: La diferencia que hay entre los demás trabajos escritos sobre el tema del acompañamiento radica en la complejidad de la técnica y la batería como instrumento de acompañamiento. Los trabajos que se encuentran sobre el acompañamiento son relacionados al Ballet Clásico o al piano como instrumento de acompañamiento. Cabe mencionar que este es de los pocos escritos sobre acompañamiento que explica con una partitura de autoría propia los ejercicios de danza.

Este escrito se aborda no sólo desde la parte musical, sino, también desde la parte dancística, uniendo el movimiento de los bailarines con la batería. Partiendo principalmente de los aspectos técnicos, estandarizados por los mismos acompañantes, que se usan en la batería y plasmándolos físicamente en este trabajo, con el fin de tener una ayuda visual que le especifique al acompañante de manera clara, la forma de tocar cada ejercicio.

Conclusiones: El tener esquematizados, enlistados y explicados los elementos básicos de la clase y cada ejercicio es una fuente muy valiosa para el baterista acompañante pues se le está ahorrando años de observación y frustración para lograr acompañar debidamente. Los expertos mencionan que para lograr aprenderse las secuencias completas de la clase tardan entre 3 años, con este trabajo el baterista no sólo comprenderá mejor la estructura de la clase, sino que tendrá ejercicios escritos como referencia para cada una de las secuencias.

La belleza de la técnica radica en la versatilidad, musical que se puede ocupar para acompañar, y sobre todo la complejidad, tanto de los acentos como de los compases que se ocupan. Por eso es de suma importancia poder improvisar, cualquier baterista que tenga conocimientos avanzados en el género jazz podrá adaptarse con facilidad al acompañamiento Graham, se puede apreciar al momento de ver una clase por primera vez, no sólo visualmente sino auditiva los espectadores se pueden dar cuenta de la dificultad, cuando escuchan detenidamente la manera de tocar de cada acompañante puede apreciar el nivel de dificultad que tiene la técnica.

Como se pudo ir observando, la estructura de la clase tiene una especie de simbiosis en la que se plantean inicialmente los movimientos y sensaciones que debe desarrollar el bailarín cuando se lleva la parte de “Piso” donde se prepara y se alinea el cuerpo, es la que tiene cierto nivel de dificultad más elevado que las otras dos secciones, esto musicalmente hablando. Luego se pasa a la parte de “Centro” en desarrollo de los ejercicios antes vistos, y en las diagonales permite lograr la ejecución correcta de los movimientos desarrollados en la clase sobre secuencias establecidas para una buena ejecución y uso del movimiento.

En el aspecto dancístico también es importante mencionar que el Graham es una técnica que tiene mucha fuerza en el piso, pero tenía debilidades en cuanto al centro entonces los grandes maestros, como los que se mencionó al término del listado de los ejercicios, fueron incorporando con el trabajo de espalda de Graham mucho trabajo de piernas, pero el Graham a diferencia del ballet, siempre deja el peso en las dos piernas y el ballet va nivelando el peso de una pierna a otra. Sin lugar a dudas es claro que todas las técnicas de danza contemporáneas parten del Ballet, y por ello existen varios ejercicios que tienen nombres parecidos a los de ballet e incluso similares al momento de ejecutar, por eso la manera de acompañar también evoluciono dejando atrás el simple acompañamiento de ballet con piano, y llevándolo a un conjunto de elementos que se toman del jazz, música latina, música góspel y toda aquella que el músico pueda ocupar en las secuencias.

En el momento en el que el baterista expande sus posibilidades e incorpora el latin jazz en el acompañamiento, será aclamado por cualquier escuela de danza por su dinamismo en las clases, y sus acompañamientos nunca serán iguales que los anteriores ya que tiene recursos ilimitados para poder componer en el momento de acompañar, justamente como lo hace el jazz cada noche en las ciudades.

La juventud de la técnica sólo nos hace darnos cuenta que queda mucho por aportar tanto de forma dancística como musical y si no se busca aportar cada vez algo nuevo a ella corre el riesgo de que con el paso del tiempo pueda caer en la cotidianidad o la rigidez del ballet

REFERENCIAS

CASTILLO, N. D. (2008). Aspectos a Considerar en la Enseñanza de la Improvisación en Danza. UNIVERSIDAD DE CHILE, Santiago, Chile.

Claudia Barretta, L. M. (s.f.). El Concepto del Ritmo en el Arte de la Danza. Ritmo en la música y en la danza. Puntos de coincidencia y divergencia. Departamento de Artes del Movimiento de IUNA, Buenos Aires .

DowDell, D. (s.f.). A Passion for Jazz. Obtenido de <https://www.apassion4jazz.net/improvisation.html>

Espinosa, P. (23 de Noviembre de 2019). El clave bien temperado según Keith Jarrett. La Jornada, pág. 16.

Ferrer, M. (Abril, 2007). La Danza contemporánea y su terminología.

LaMotte, S. (17 de Junio de 2018). Expansión . Obtenido de <https://expansion.mx/tendencias/2018/06/15/la-improvisacion-en-el-jazz-clave-de-la-creatividad>

Petrov, T. (Diciembre de 2009). Técnica Graham. Rusia.

Referencias de Imágenes.

Imagen 1. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=5VbCDnyeUVI>, el día 12 de mayo del 2020.

Imagen 2. Recuperado de:

<https://vimeo.com/366311092>, el día 13 de mayo del 2020

Imagen 3. Recuperado de:

<https://www.bodyballet.es/body-ballet-algunos-ejercicios-y-posiciones-en-el-suelo/>, el día 16 de mayo del 2020

Imagen 4. Recuperado de:

<https://casadedanza.wordpress.com/2016/02/09/danza-contemporanea-tecnica-graham/>, el día 17 de mayo del 2020.

Imagen 5.

<https://www.uanl.mx/noticias/estudiantes-de-la-uanl-perfeccionan-su-tecnica-de-la-danza/>, el día 17 de mayo del 2020.

Imagen 6. Recuperado de:

<https://madamdarina.wordpress.com/2015/05/11/palabras-de-martha-graham/>, el día 18 de mayo del 2020.

Imagen 7. Recuperado de:

<https://dance-teacher.com/louis-horst/>, el día 18 de mayo del 2020.

Imagen 8. Recuperado de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Piedad_del_Vaticano#/media/Archivo:Michelangelo's_Pieta_5450_croprncleaned.jpg, el día 9 de junio del 2020.

Entrevista a los bailarines y maestros acompañantes:

Mtro. Orlando de Jesús Scheker Román

Mtra. Jaime Cuahutemoc Blanc Zamora

Mtro. José Federico Castro Castillo.

Mtra. Yasmin Elizabeth Hernández Morales

Mtra. Claudia Edith Hernández Moya

Mtra. Gabriela Romero Andrade

Mtra. Mariela Sánchez Gonzales

Lic. Tania Almazán Aguilar

GLOSARIO

Battement: Acción que consiste en sacar la pierna extendida.

Battement, grand: Gran Golpe o Batidero.

Ejercicio de piernas que aumenta la movilidad y la flexibilidad de la articulación de la cadera con la cabeza del fémur.

Contracción: Acción de contraer/estrechar, juntar algo con otra cosa. La contracción es el principal fundamento de la técnica Graham. Martha Graham desarrolló este movimiento de danza moderna observando cómo el dolor y el sufrimiento se manifiestan en el cuerpo humano.

En dehors: Extremo. En pasos y ejercicios el término en dehors indica que la pierna se mueve en una dirección circular.

Espirales: Curva plana que da indefinidamente vueltas alrededor de un punto, alejándose de él, más en cada una de ellas.

Movimiento originado en la espina iliaca (la ingle) que repercute en el torso hasta proyectarse a lo lejos con la mirada y/o brazos, también puede ejecutarse de manera inversa empezando por la cabeza hasta la ingle. Uno de los isquiones se recorre hacia atrás y por consecuencia el otro hacia enfrente, repercutiendo en toda la columna hasta la cabeza, manteniendo los hombros a la altura de la cadera horizontales y alineados.

Las espirales pueden ser:

Espiral de sucesión: La dirección dada por la ingle repercute consecuentemente a alguna de las extremidades inferiores, la espiral y una pierna se dirigen al mismo lado.

De Oposición: El torso hace espiral contraria a una pierna, es decir el torso se dirige hacia la pierna de enfrente.

Extensión. Término que se utiliza en general, para el movimiento que aleja un segmento corporal de otro (estirar el brazo)

Flexión. Término que se utiliza en general, para el movimiento que acerca un segmento corporal a otro (doblar el antebrazo sobre el brazo).

High reléase: Realice el mismo proceso que el release, posteriormente con la exhalación, eleve la curva dorsal al cielo, direccionando el esternón y la cabeza hacia una diagonal al techo, acompañe con la mirada, sin cortar la línea del cuello.

Jette: Paso de danza que consiste en saltar sobre una pierna y caer con la otra.

Plié: El plié o demi- plié es la flexión de las rodillas.

Punta: Extremo de algo.

Anatomía: Dorsiflexión del pie.

Release: La relajación o “release” en la técnica Graham es la otra cara de la contracción. Sucede cuando se suelta la contracción. Este movimiento de relajación se realiza en la inhalación.

Rotación: Dar vuelta alrededor de un eje.

Anatomía: Acción de pivotar un hueso sobre su propio eje, la rotación puede ser interna o externa y se da en el plano transversal. Movimiento que se produce cuando un segmento del cuerpo gira alrededor de su eje. Es realizado, por ejemplo, por los músculos que se insertan en la pelvis y el tórax, interviniendo músculos que se insertan en la columna vertebral.