

El Piano en Danza Estilizada: Ritmos Derivados del Flamenco

The Piano in Danza Estilizada: Rhythms Derived From Flamenco

José Luis Chicano Pérez

Conservatorio de Danza de Murcia

Resumen

El Flamenco es una realidad en el acompañamiento pianístico de Danza Estilizada, siendo el ritmo un elemento clave y diferenciador dentro de éste. Como tal, resulta imprescindible para el pianista de danza conocer sus diferentes rítmicas para adaptarlas a su discurso musical en el ámbito de la Danza Española. A través de este estudio se desarrolla una investigación aplicada que indaga en ellas y en cómo se aplica dicha adecuación. Partiendo de la improvisación, los patrones de acompañamiento y el ritmo, bajo el amparo metodológico de la Investigación-Acción, se propicia un marco de conocimiento teórico y práctico para la integración de los elementos rítmicos derivados del Flamenco en el acompañamiento pianístico de la clase de Danza Estilizada.

Palabras clave: piano; danza; danza estilizada; flamenco

Abstract

Flamenco is a reality in the pianistic accompaniment of Danza Estilizada, with rhythm being a key and differentiating element within it. As such, it is essential for the dance pianist to know their different rhythms to adapt them to their musical discourse in the field of Spanish Dance. Through this study, an applied research is developed that investigates them and how this adaptation is applied. Starting from improvisation, accompaniment patterns and rhythm, under the methodological protection of Action Research, a framework of theoretical and practical knowledge is fostered for the integration of the rhythmic elements derived from Flamenco in the piano accompaniment of the class of Danza Estilizada.

Keywords: piano; dance; danza estilizada; flamenco

Introducción

Cuando la música se hace danza y la danza se convierte en música, la danza deja de ser danza y la música deja de ser música. Al fundirse en un todo, ya no son en sí y para sí mismas y producen un valor añadido derivado de las sinergias generadas en todo proceso multidisciplinar. Dicha unión, en el caso de la danza además es necesaria, es un espectáculo compuesto que necesita de la música para desarrollarse. Espacio sonoro en su acepción más amplia, incluido el silencio. *Música aplicada*, cargada de contenido extramusical, que hará básico el trato colectivo de ambas disciplinas (Salazar, 1955; Colón et al., 1997; Abad, 2011; Lasuén, 2018).

Este estudio aborda la música para danza, en concreto el acompañamiento pianístico de Danza Estilizada, profundizando en los elementos del Flamenco que tienen cabida en sus diferentes ejercicios de clase, dejando claro en todo momento que no se hará Flamenco, ni se pretenderá hacerlo, sino que se toman *prestadas* métricas flamencas para crear un discurso propio. El ritmo será el punto de partida, el nexos con el Flamenco, siendo el elemento diferenciador que aportará la cualidad. Por ello, en esta investigación se han analizado los ritmos derivados del Flamenco y su integración en la clase de Danza Estilizada.

El Piano y la Danza

Música y danza, de manera individual han sido, en mayor o menor medida, estudiadas, existiendo cierta carencia en el trato conjunto de ellas, aun cuando su génesis es común y holística (Marco, 2009). “A pesar de esta evidente simbiosis entre música y danza, desde las administraciones educativas parece concebirse cada disciplina sin atender suficientemente su interrelación” (Tello, 2015, p.45). Estando la música para danza relegada a un segundo plano, más lo está su acompañamiento pianístico, pese a que el piano para danza es una realidad, al igual que la especialidad *Repertorio con piano para danza* que, actualmente, sólo está implantada en la Región de Murcia, siendo una opción profesional con un importante nicho de mercado. Paradójicamente, existe una gran demanda de formación específica al respecto (Sirera y Sirera, 2009; Vallés, 2015; Tello, 2015; Santamaría y Santamaría, 2018). “La bibliografía que existe en la actualidad sobre la figura de los/las pianistas acompañantes, el trabajo que realizan y las carencias de las que adolecen, es muy escasa” (Romero Arrabal, 2017, p.102). En España, referida al acompañamiento de danza, el número de tesis doctorales es exiguo, centrándose en las aportaciones de Juan Antonio Mata González, *Análisis, estudio y propuesta musical para la danza* (2017), y las de Isaac Tello Sánchez, *El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo* (2015). Es en el seno de las conclusiones de esta última, donde se establece el punto de partida de este estudio: “Otra vía futura de investigación es la de, partiendo de los mismos elementos troncales que configuran esta tesis (...), elaborar una serie de propuestas idóneas para el acompañamiento de la especialidad de *Danza Española* (...)” (Tello, 2015, p.403). Si del acompañamiento de *Ballet* existe poca literatura, en el acompañamiento de Danza Española, el vacío se hace mayor, teniéndose en consideración los trabajos publicados por las hermanas

Belén y María Sirera Serradilla y el pianista Ángel González Gandullo en 2011. Como excepción cabe añadir el TFE de María Rodríguez en 2017, en el CSM Rafael Orozco de Córdoba, *El acompañamiento pianístico en la danza estilizada: el repertorio español como recurso* (Tello, 2020).

La Danza Estilizada

La Danza Española la conforman cuatro áreas: Escuela Bolera, Danza Estilizada, Folclore y Baile Flamenco, configurándose este último como una disciplina en sí misma. Para Guillermina Martínez Cabrejas, *Mariemma*, “la Danza Estilizada es la libre composición de pasos y de coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la Escuela Bolera” (Martínez, 1997, p.97). Considerada la danza culta del baile español, el estilo de Danza Española más completo, se sitúa su origen en 1915 con el estreno de *El Amor Brujo*, siendo Pastora Imperio figura principal. Sin embargo, serán las posteriores aportaciones de Antonia Mercé, *La Argentina*, las que otorguen una mayor categoría artística, dando paso a una estética muy definida y con un lenguaje propio. La Danza Estilizada, que se desarrolla tanto con zapato como con zapatilla, sintetiza todos los estilos, siendo muy amplio el abanico de pasos, ya sean de Escuela Bolera, Folclore, Flamenco, incluso de Danza Clásica. *Mariemma* asevera que será necesaria la confluencia de todos ellos, pero siempre respetando un código que integre la base académica que otorga el *Ballet*, el temperamento del Flamenco, la feminidad, gracia y estilo de la Escuela Bolera, así como su raíz en el Folclore (Lafuente, 1955; Martínez, 1997; Barrios, 2014).

Objetivos

El Flamenco es una realidad en el universo sonoro en el que se integra la Danza Estilizada, desarrollándose a través de coreografías que responden a un repertorio concreto, con música fija y respetada, estando también presente en el desarrollo de una clase, donde se imparte base académica y técnica, desde braceos, toque de castañuelas, zapateados, diagonales y un largo etcétera. De hecho, “el abanico de pasos que puede albergar la danza estilizada es tan amplio como la capacidad del coreógrafo creador” (Barrios, 2014, p.190). Y en estos ejercicios la labor del pianista es vital, pues ha de acompañar a la danza bajo las directrices del maestro, por lo que tendrá que conocer los rudimentos del lenguaje a utilizar, así como la adecuación de éstos (Martínez, 1997; Sirera et al., 2011). Será básico para él, por tanto, comprender mínimamente el flamenco, su métrica y sus rítmicas características, si bien, la finalidad de este trabajo es aportar recursos para el pianista de danza en el desempeño de su actividad profesional, obviamente, “(...) no existe una fórmula secreta para el acompañamiento de cada ejercicio” (Tello, 2015, p.156). Esto no es un libro de recetas y acompañar danza no es algo que se aprenda a través de literatura, es algo que se aprende acompañando, un oficio en el que nunca se termina de aprender ni de mejorar. Pero es un hecho que compartir experiencias resulta harto beneficioso para otros profesionales: “(...) incluso para los expertos es interesante escuchar clases de otros pianistas, con el fin de ampliar los recursos que se emplean” (Sirera y Sirera, 2009, p.9-10).

Improvisación, Adaptabilidad y Patrones de Acompañamiento

Cada estilo posee una serie de patrones rítmicos, melódicos y armónicos propios, y es función del pianista saber cuándo utilizar unos u otros. Estos *patrones de acompañamiento*, “fórmulas o diseños repetitivos estandarizados que sirven como cimiento de los elementos melódicos a los que apoyan” (Tello, 2015, p.164), serán básicos para imprimir un carácter u otro a la ejecución, pues en ellos se sitúa el elemento clave, el *Ritmo*, que establece la relación entre las duraciones de los sonidos, estructurándose en función del pulso y los acentos, y haciendo que existan diferentes comportamientos a través de patrones regulares, propiciando que, en el Flamenco, se identifiquen y diferencien un estilo de otro (Fernández, 2004; Molina, 2008; Sirera et al., 2011; Algar, 2015; Vallés, 2015; Tello, 2015). Para ello, se parte de la improvisación y de la “adaptabilidad” (Tello, 2015, p.157), pues “la especialización que precisa el pianista acompañante de danza debe comprender una gran capacitación para adaptarse a las circunstancias que se producen durante el desarrollo de las clases” (Tello, 2015, p.395).

Interrogantes e Hipótesis

A tenor de todo lo anterior, las preguntas de partida son *¿Qué ritmos derivados del Flamenco se utilizan en Danza Estilizada? ¿Cómo se integran éstos a través de la improvisación? ¿Qué patrones de acompañamiento utilizan?* Para responder a ellas se parte de una *hipótesis conceptual*, porque se trata de una investigación exploratoria y descriptiva. No se pretende establecer relaciones de causa y efecto, sino aproximarse a la realidad de los hechos y utilizar esto como íncipit para investigaciones subsiguientes que sí tengan carácter explicativo o causal. Se buscan soluciones a un problema educativo concreto, no explicaciones (Latorre et al., 2005). De esta manera, *la adaptación de los ritmos derivados del flamenco en el acompañamiento pianístico de la clase de Danza Estilizada* es el constructo que funciona como variable dependiente y la *improvisación*, los *patrones de acompañamiento* y el *ritmo* como variables independientes. Por tanto, una relación conjetural será: **en el acompañamiento pianístico de Danza Estilizada se utilizan elementos rítmicos derivados del Flamenco**. Esta afirmación es sustantiva, ya parte de una teoría contrastada y será marco de referencia para enunciar: **un fragmento musical dado puede ser adaptado rítmicamente para ser utilizado pianísticamente en una clase de Danza Estilizada**. Con esto se desarrollará la propuesta planteada por Tello, *El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo* (2015), pero aplicada al contexto de la Danza Estilizada y enfocada a un criterio concreto, los ritmos derivados del Flamenco. Por ello, los objetivos de la investigación parten de:

- Indagar en los procedimientos musicales derivados del Flamenco, determinar sus elementos rítmicos y los patrones de acompañamiento susceptibles de utilizar en el acompañamiento pianístico de la clase de Danza Estilizada.
- Adaptar un fragmento musical a los ritmos derivados del Flamenco para el acompañamiento de Danza Estilizada, basándose en la improvisación como recurso creativo.

Material y Métodos

Metodológicamente se parte de los dos elementos imprescindibles que completan el ciclo de la investigación científica, análisis empírico y teoría, pues ésta “al contrario de lo que pudiera parecer está orientada a resolver problemas prácticos, al mismo tiempo que proporciona nuevas formas de comprender los fenómenos sociales” (Requena y Ayuso, 2016, p.17). Estará presente en todo momento la dualidad deducción e inducción, pues “la necesidad de integrar vías deductivas e inductiva en un único método da lugar al método hipotético-deductivo o científico” (Latorre et al., 2005, p.19). El punto de partida es una investigación preliminar, las afirmaciones planteadas por Tello (2015) referidas a la importancia de la improvisación para el acompañamiento de danza, desarrollándose una *Investigación aplicada*, cuya finalidad será resolver problemas prácticos concretos, auspiciada bajo el prisma metodológico del paradigma *Sociocrítico* basado en la *Investigación-Acción* (Latorre et al., 2005).

Todo ello ha propiciado un primer análisis teórico, a través del cual se delimitan cuáles son los diferentes ritmos, compases y palos flamencos susceptibles de ser utilizados en el acompañamiento pianístico de Danza Estilizada. Esto será contrastado por la propia experiencia del “maestro investigador” (Latorre et al., 2005, p.275), *pianista investigador* en este caso, que es el que desarrolla y comprueba en el aula la idoneidad y validez de dichos acompañamientos. Resulta innegable la importancia que tiene para el desarrollo profesional de la disciplina que este tipo de estudios vengan propiciados por propios pianistas de danza, estando el investigador sumido plenamente en todo el proceso donde tiene lugar la acción, suponiendo una ventaja, tanto logística como de fuente de conocimiento (Hammersley y Atkinson, 2009), pues “la teoría es el conocimiento que explica las cosas, mientras que la práctica es el conocimiento que dice cómo se hacen las cosas” (Requena y Ayuso, 2016, p.20).

Metodología Específica

Para adaptar los ritmos flamencos a la clase de Danza Estilizada, se parte de la improvisación aplicada al acompañamiento de danza, siendo fundamental la metodología *IEM*, desarrollada por Emilio Molina. Seleccionándose una obra o fragmento musical a analizar, se extraen sus elementos musicales y sus procesos rítmicos, armónicos, melódicos y formales, a través de los cuáles se realizan ejercicios de improvisación derivados del análisis, modificándolos y creándose un nuevo discurso, siendo la obra musical el punto de partida. Una vez clara la estructura armónica, ésta se interioriza y se improvisa en torno a ella variando ritmo y melodía, cobrando especial importancia los patrones de acompañamiento para adaptar la pieza a la clase de danza (Molina, 2008; Tello, 2015). Cabe aclarar que la tipología de cifrado utilizada para el análisis armónico, y propia de la metodología *IEM*, es la referida por Emilio Molina y Daniel Roca en su *Vademecum Musical*, edición revisada de 2017.

Si bien el eje es el ritmo, es importante partir de unas nociones básicas de la armonía en la que se desarrolla el Flamenco, el denominado *Modo Flamenco*, que es “el *modo frigio armonizado cuyo acorde de tónica está mayorizado (...)*” (Fernández, 2004, p.77). En él, será el segundo grado el que realice la función de dominante, así en *Mi Flamenco*, por ejemplo, la dominante será *Fa* que es su segundo grado, teniéndose esto en cuenta a la hora de cifrar estructuras armónicas que estén en dicho modo.

La obra de partida ha sido la *Zarabanda* de la Suite en Re menor HWV 437 de Haendel. La elección parte de su textura homofónica que facilita su análisis armónico, así como su carácter. La *Zarabanda* es de origen español, cuyo primer ejemplo manuscrito es de Gaspar Fernández en el siglo XVI en México, no pudiéndose obviar la influencia en ella de otra forma característica española, la *Folía* (Marco, 2009). Una vez extraída la estructura armónica, y prevaleciendo el motivo melódico de ésta, se modificará éste y su métrica para que se adecúe a los diferentes ritmos flamencos y, a su vez, sea acorde a cada ejercicio de danza.

Figura 1

Zarabanda



Resultados

De forma preliminar se ha analizado la *Zarabanda*, planteando 16 compases de ritmo ternario (3/2), en modo menor. Para mayor operatividad se ha pasado a 3/4, seleccionándose las *notas guía* que conforman la línea melódica y sintetizándose la estructura armónica básica del fragmento.

Figura 2

Melodía y estructura armónica Zarabanda

m

I V III VII IV I IV₆ V₇+ I V III VII IV VII₇+ III I VI IV V₆₇ I₄₊

Por otro lado, y partiendo del análisis teórico, Lola Fernández (2004, p.31), refiriéndose a los compases flamencos, establece que “existen dos tipos de acentuación básica: binaria, un acento cada dos pulsos, y ternaria, un acento cada tres”, propiciando su alternancia y combinaciones el resto de rítmicas. La clasificación de los cantes flamencos que establece Fernández (2004), en cuanto al ritmo, es compás interno o **libre**, compás **binario**, **ternario** y de **doce tiempos**. Siendo este último uno de los más característicos del Flamenco, formado por las combinaciones de binarios y ternarios. Partiendo de estas alternancias, los compases de doce se organizan en tres tipos que responden a los siguientes patrones: **3+3+2+2+2**, con comienzo tético y al que pertenecen las *Guajiras*, *Peteneras* y algunas *Bulerías*; **3+2+2+2+3**, con comienzo anacrúsico, familia de la *Soleá*, *Alegrías* o *Bulerías*; **2+2+3+3+2**, tético y al que pertenece la *Seguiriya*. Dicha clasificación es la que se ha tenido en cuenta para delimitar los diferentes acompañamientos aplicados a la Danza Estilizada, obviando los de métrica aparentemente libre.

Compases Binarios

El compás binario es una aportación hispanoamericana a la rítmica flamenca, respondiendo todos los cantes de esta familia a un patrón común, con pequeñas variaciones en función de cada palo. Éstas partirán fundamentalmente de la utilización del sistema modal o tonal. El germen se sitúa en los *Tangos* y en los *Tientos*, dando lugar a *Marianas*, *Tanguillos*, *Zapateado*, *Taranto*, *Farruca*, *Garrotín*, *Milonga*, *Vidalita*, *Colombiana*, *Rumba* o *Zambra* (Fernández, 2004; Morales, 2017).

Figura 3

Patrón rítmico binario

Tanto *Tangos* como *Tientos* se desenvolverán en el sistema modal flamenco, planteándose a continuación un posible patrón de acompañamiento susceptible de ser utilizado en Estilizada.

Figura 4

Patrón de acompañamiento binario en Do Flamenco



Atendiendo a esta métrica, se han adaptado los primeros ocho compases de la *Zarabanda* a un ritmo binario. Para ello se ha vuelto a cuantizar la métrica de la melodía, adaptándola al esquema rítmico deseado, desarrollándose los dos primeros pulsos de la melodía ternaria original en los tres primeros del compás de 4/4, y la nota de paso situada en la segunda parte del tercer pulso ha pasado a ocupar el cuarto pulso del cuaternario. El patrón rítmico se ha planteado a ejecutar con la mano derecha, donde descansa la línea melódica.

Figura 5

Zarabanda ritmo binario



Compases ternarios

Para Sirera et al. (2011), el ternario será el ritmo más utilizado en Danza Española. En el contexto flamenco, si bien Fernández (2004, p.44) cita la *Bulería* ternaria, “*Bulería al golpe*”, los cantes representativos serán los *Fandangos*. Así, se podrán desarrollar motivos ternarios utilizando el *Modo Flamenco*. Un ejemplo en *La Flamenco* con una alternancia del I y II grado es el siguiente.

Figura 6

Patrón ternario en *La Flamenco*



Por otro lado, se ha adaptado la *Zarabanda* a un ritmo ternario con sonoridades características de Danza Estilizada, introduciendo contratiempos en la melodía, y *jugando* con el patrón silencio de corchea y corchea en el segundo y tercer pulso de cada compás.

Figura 7

Zarabanda ritmo ternario



Por su parte, del *Fandango* existen referencias desde finales del siglo XVII considerándose el baile español por excelencia. “Cuando la zarabanda y otras del mismo género caen en desuso y ven declinar su popularidad, son sustituidas por seguidillas y fandangos” (Barrios, 2014, p.106). Respecto al *Fandango* como palo flamenco, Fernández (2004, p.51) sitúa “su origen en los Verdiales, utilizando el mismo compás que estos últimos, con una diferencia significativa que radica en la ubicación de los cambios armónicos dentro del compás”. Según su acompañamiento, y dentro del, ya mencionado, contexto flamenco, los clasifica Inmaculada Morales (2017, p.13) en “*Abandolaos*” y “*Por Huelva*”.

Figura 8

Patrón rítmico Fandango Abandolao



Figura 9

Patrón rítmico Fandango por Huelva



De esta forma, partiendo del patrón *abandolao* se ha adaptado la segunda frase de la *Zarabanda*, pasando ésta a 3/4, donde cada compás original corresponde a dos adaptados. El patrón de corchea y dos semicorcheas se ha pasado a corchea y cuatro fusas.

Figura 10

Zarabanda ritmo ternario abandolao



Compases de doce

Desde un punto de vista rítmico, los diferentes compases de doce son realmente uno, viniendo el matiz determinado por su secuencia armónica. “En una secuencia continuada de compases únicamente percutidos, apreciaremos un tipo de compás u otro, dependiendo del punto del compás en el que empecemos a contar” (Fernández, 2004, p.36).

En primer lugar, el compás cuya estructura es **3+3+2+2+2**, es la suma de dos acentuaciones ternarias y tres binarias con comienzo tético. Son característicos de esta rítmica la *Guajira*, las *Peteneras*, *Bulerías* y algunos cantes y bailes del folclore andaluz (Fernández, 2004). Su métrica característica y un ejemplo de patrón de acompañamiento en *La Flamenco* en 6/8 son los siguientes.

Figura 11

Patrón rítmico 3+3+2+2+2



Figura 17

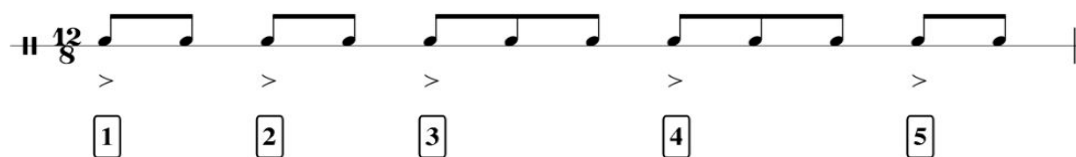
Zarabanda ritmo 3+2+2+2+3



Finalmente, el tercer compás de doce tiempos es **2+2+3+3+2**, con comienzo tético, donde se sitúa la *Seguiriya*, y que presenta cinco tiempos desiguales, los dos primeros y el último binarios, tercero y cuarto ternarios, todos ellos acentuados. También son característicos de esta rítmica *Serrana*, *Liviana*, *Cabales* o *Martinente* (Fernández, 2004).

Figura 18

Patrón rítmico Seguiriya



La *Seguiriya* es un palo flamenco, por tanto, si se ejecutara como tal, habría que partir de una armonización flamenca. “La armonía de la Seguiriya se basa principalmente en los cuatro acordes del primer tetracordo del modo flamenco de La y a menudo únicamente en los dos primeros” (Fernández, 2004, p.94). Un ejemplo de secuencia en *La Flamenco* con una sucesión armónica de IV-III-II-I-I es el siguiente.

Figura 19

Patrón de Seguiriya



Con esta métrica, y en un contexto tonal, se ha partido de la segunda frase de la *Zarabanda*. Se ha planteado en 12/8, donde cada compás corresponde con el original, desarrollándose cada ciclo dentro de cada compás. Tanto melodía como acompañamiento han seguido la estructura rítmica de 2+2+3+3+2.

Figura 20

Zarabanda ritmo 2+2+3+3+2



Conclusiones

La presencia del Flamenco en Danza Estilizada no es algo nuevo pues, la propia música de Falla ya lleva implícitos muchos elementos de éste, algo que sucederá de igual manera en el acompañamiento pianístico de la clase. Se ha partido del *Ritmo* como elemento diferenciador, pues éste es el que, en primera instancia, aporta la cualidad *flamenca* al lenguaje *estilizado*, siendo el compás de doce tiempos el principal motor, y el que, a priori, puede presentar mayor problemática al pianista de danza. Para adecuar esta diversidad rítmica es de suma importancia la improvisación y la educación auditiva. Pues el desarrollo del oído por parte del pianista será la mejor forma de amoldar el discurso musical a las peticiones del maestro de danza con un adecuado patrón de acompañamiento, para así reproducir el mensaje sonoro que le soliciten. Pues si bien, es importante que el pianista comprenda y aprecie los movimientos que acompaña para así reflejar la cualidad y dinámica del movimiento, al final de lo que se trata es de ejecutar y reproducir con el piano las peticiones del maestro, su ejecución corporal y esto se consigue a través de la comunicación, ya sea verbal, gestual o auditiva (Wong, 2011; Santamaría y Santamaría, 2018).

Los objetivos de esta investigación planteaban indagar y determinar qué elementos rítmicos del Flamenco eran susceptibles de ser utilizados en Danza Estilizada, partiendo de interrogantes relativos al cómo se adaptan dichos elementos y al cómo se desarrolla un discurso musical improvisado a raíz de ellos. Esto daba paso a una *hipótesis conceptual*, **en el acompañamiento pianístico de Danza Estilizada se utilizan elementos rítmicos derivados del Flamenco**, y a una hipótesis operativa, **un fragmento musical dado puede ser adaptado rítmicamente para ser utilizado pianísticamente en una clase de Danza Estilizada**. Ambas han sido confirmadas a través de los resultados expuestos, y se ha producido la consecución de los objetivos propuestos pues, como ha quedado patente a través de la investigación teórica, en la Danza Estilizada está presente el Flamenco y, a través de la investigación aplicada, se ha adaptado una pieza musical, a través de

la improvisación, a las diferentes rítmicas derivadas del Flamenco y se le ha dado una sonoridad propia de la Danza Española. Esto demuestra que cualquier motivo, con un trato adecuado, es susceptible de ser utilizado en el acompañamiento de la danza en general y de la Danza Estilizada en particular. El matiz viene determinado por el tratamiento rítmico y el uso de unos determinados patrones de acompañamiento, pues de igual manera que la *Zarabanda* se ha adaptado a Danza Estilizada, modificando elementos de acompañamiento y métrica de la melodía, ésta podría haberse adaptado igualmente para unos *Pliés*, unos *Tendus* o un *Rond de jambe* de Danza Clásica. De lo que se trata, en definitiva, es de tener clara una estructura armónica, ya sea propia o existente, y desarrollar un discurso musical, partiendo de la improvisación, adecuado a cada ejercicio.

Finalmente, a través del análisis de materiales formales, armónicos, rítmico y melódicos de una partitura y su posterior síntesis y adaptación a un discurso nuevo, queda de manifiesto que las propuestas didácticas aportadas por Isaac Tello (2015), referidas a la improvisación como recurso creativo para el acompañamiento de danza, son válidas también para el acompañamiento de Danza Española, si bien haciendo un especial hincapié en el ritmo. Porque, independientemente de la importancia que tiene para el pianista el trabajo armónico, así como el poder evolucionar un mensaje musical improvisado por todas las tonalidades y modos, el verdadero quid de la cuestión en el acompañamiento de danza se sitúa en el ritmo y en el saber adaptar éste a cada ejercicio. Porque, la danza, ante todo, es ritmo y el ritmo, inexorablemente, es música.

Referencias Bibliográficas

- Abad, A. (2011). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza editorial.
- Algar, L. (2015). *La Danza Española escénica, un oficio artístico: 1940-1990*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- Barrios, M.J. (2014). *La representación de la Danza Española en el cine español durante el Franquismo (1960-1969): El caso de la Danza Estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- Colón, C., Infante, F. y Lombardo, M. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.
- Fernández, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco. Ritmo, armonía, melodía, forma*. San Lorenzo del Escorial: Acordes Concert.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (2009). *Etnografía*. Barcelona: Paidós.
- Lafuente, R. (1955). *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Barcelona: Editorial Barna.
- Lasuén, S. (2018). *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa*. Alicante: Investigación y Publicación.
- Latorre, A., del Rincón, D. y Arnal, J. (2005). *Bases metodológicas de la investigación educativa*. Barcelona: Ediciones Experiencia.
- Marco, T. (2009). *Historia cultural de la música*. Madrid: Ediciones Autor.
- Martínez, G. (1997). *Mariemma. Mis caminos a través de la danza*. Madrid: Fundación Autor.
- Mata, J.A. (2017). *Análisis, estudio y propuesta musical para la danza*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Molina, E. (2008). La improvisación como sistema pedagógico. Funcionamiento, objetivos y resultados de la metodología IEM. *Actas del I Congreso Educación e Investigación Musical (CEIMUS)*. 252-272. Madrid: Enclave Creativa.
- Morales, I. (2017). *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Requena, F. y Ayuso, L. (2016). *Teoría sociológica aplicada*. Barcelona: Anthropos.

- Roca, D. y Molina, E. (2017). *Vademecum Musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- Rodríguez, M. (2017) *El acompañamiento pianístico en la danza estilizada: el repertorio español como recurso*. Trabajo Fin de Estudios. Córdoba: CSM Rafael Orozco.
- Romero Arrabal, E. (2017). Investigando al/a la pianista acompañante. *Tercio Creciente*, 11, 93-106. DOI: 10.17561/rtc.n11.6
- Salazar, A. (1955). *La danza y el ballet*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Santamaría, A. y Santamaría, M.A. (2018). El pianista acompañante de danza: estudio aproximativo a su situación actual. *Actas del V Congreso Educación e Investigación Musical (CEIMUS)*, 158-171. Madrid: Enclave Creativa.
- Sirera, B. y Sirera, M. (2009). *El piano en la danza. Investigación musicológica*. Madrid: Alpuerto.
- Sirera, B., Sirera, M. y González, A. (2011). *El piano en la danza española: investigación musicológica*. Madrid: Alpuerto.
- Tello, I. (2015). *El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Tello, I. (2020). Acompañamiento de danza y enseñanza musical en los conservatorios de Danza: investigaciones, publicaciones y aportaciones didácticas. *AVNotas*, 9, 38-58. Jaén: CSM Andrés de Vandelvira.
- Vallés, L. (2015). *La especialidad de pianista acompañante en la titulación superior de música: una propuesta de currículum e integración en el sistema educativo español*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I.
- Wong, Y.S. (2011). *The art of accompanying classical ballet technique classes*. DMA (Doctor of Musical Arts) thesis. Iowa: The University of Iowa.