



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Agustí Ros i Vilanova

**La Cinetografia Laban / *Labanotation*
com a instrument per a
l'anàlisi de l'espai i el temps
coreogràfics**

Director tesi: Carles Batlle

**Programa de doctorat en
Llengua i Literatura Catalanes i
Estudis Teatral**

**Departament de Filologia Catalana
Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
2019**

Tesi doctoral

En memòria de Jordi Fàbrega,
qui fou el primer director d'aquesta tesi.

Als meus pares.
A la meva família, Carme, Iris, Helena i Guim, que
m'han regalat el temps per escriure aquestes pàgines.

Agraïments

A Jacqueline Challet-Haas per introduir-me en el coneixement de la Cinteografia Laban.
A Ann Hutchinson Guest, que m'ha permès fer servir el material gràfic de les partitures.
A Roser Casamayor, que ha tingut la paciència de llegir-me i suggerir els canvis necessaris per organitzar el text perquè sigui el més entenedor possible.

Índex

1. INTRODUCCIÓ	15
2. HIPÒTESI, OBJECTIUS I CONTINGUT DE LA TESI.....	17
2.1. PROCEDIMENT METODOLÒGIC.....	19
3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ	21
3.1. TRANSMISSIÓ DE LA DANSA.....	21
3.1.1. <i>Funcions de la notació coreogràfica.....</i>	<i>25</i>
3.1.1.1. Memoritzar el procés de creació del coreògraf.....	26
3.1.1.2. Disposar d'un sistema fiable per registrar tots els moviments.....	28
3.1.1.3. Fer reviure el repertori a través d'una literatura de la dansa	30
3.1.1.4. Utilització dels sistemes de notació coreogràfica.....	33
3.2. TRANSFORMACIÓ DEL CONCEPTE DE <i>COREOGRAFIA</i>	35
3.3. NATURALESA DE LA NOTACIÓ COREOGRÀFICA	52
3.4. SIGNIFICACIÓ DE LA PARTITURA.....	56
3.5. TRANSMISSIÓ DE LA DANSA A TRAVÉS DE LA PARTITURA.....	60
3.6. ELEMENTS FONAMENTALS PER A LA TRANSMISSIÓ DE LA COREOGRAFIA	64
3.6.1. <i>Consideracions sobre el temps</i>	<i>65</i>
3.6.1.1. Concepció del temps segons Rudolf Laban	70
3.6.1.2. Concepció del temps segons Mary Wigman.....	71
3.6.1.3. Concepció del temps segons Alwin Nikolais.....	72
3.6.1.4. Concepció del temps segons Merce Cunningham	72
3.6.2. <i>Consideracions sobre l'espai</i>	<i>74</i>
3.6.2.1. Concepció de l'espai de la dansa del Renaixement.....	77
3.6.2.2. Concepció de l'espai en la dansa barroca.....	78
3.6.2.3. Concepció de l'espai en el Ballet d'Action.....	83
3.6.2.4. Concepció de l'espai en el ballet clàssic.....	86
3.6.2.5. Concepció de l'espai en la dansa moderna.....	89
3.6.2.6. Concepció de l'espai en la teoria de Rudolf Laban.....	90
3.6.2.7. Concepció de l'espai en Doris Humphrey	94
3.6.2.8. Concepció de l'espai de Mary Wigman.....	98
3.6.2.9. Concepció de l'espai d'Alwin Nikolais	99
3.6.2.10. Concepció de l'espai de Martha Graham.....	100
3.6.2.11. Concepció de l'espai de Jacqueline Robinson.....	101
3.6.2.12. Concepció de l'espai de Merce Cunningham.....	101
3.6.3. <i>Consideracions sobre l'espai-temps</i>	<i>103</i>
3.7. REVISIÓ DE DIFERENTS SISTEMES DE NOTACIÓ	105

3.7.1. Anàlisi del cos	110
3.7.1.1. Notació Feuillet	112
3.7.1.2. Notació Arthur Saint-Léon	115
3.7.1.3. Notació Friedrich Albert Zorn.....	116
3.7.1.4. Notació Vladímir Stepànov.....	117
3.7.1.5. Notació Rudolf Laban	118
3.7.1.6. Notació Pierre Conté.....	119
3.7.1.7. Notació Alwin Nikolaïs.....	120
3.7.1.8. Notació Eshkol-Wachman.....	122
3.7.2. Anàlisi del temps	123
3.7.2.1. Notació Thoinot Arbeau	124
3.7.2.2. Notació Feuillet	125
3.7.2.3. Notació Arthur Saint-Léon	127
3.7.2.4. Notació Friedrich Albert Zorn.....	128
3.7.2.5. Notació Vladímir Stepànov.....	128
3.7.2.6. Notació Pierre Conté.....	130
3.7.2.7. Notació Rudolf Laban	131
3.7.2.8. Notació Alwin Nikolaïs.....	135
3.7.2.9. Notació Eshkol-Wachman.....	136
3.7.3. Anàlisi de l'espai de l'entorn: trajecte.....	137
3.7.3.1. Notació Le Duc de Vandôsme.....	138
3.7.3.2. Notació André Lorin.....	140
3.7.3.3. Notació Feuillet	142
3.7.3.4. Notació E. A. Théleur.....	144
3.7.3.5. Notació Arthur Saint-Léon	145
3.7.3.6. Notació Friedrich Albert Zorn.....	146
3.7.3.7. Notació Vladímir Stepànov.....	149
3.7.3.8. Notació Rudolf Laban	150
3.7.3.9. Notació Pierre Conté.....	151
3.7.4. Anàlisi de l'espai de l'entorn: orientació i girs	152
3.7.4.1. Notació Feuillet	152
3.7.4.2. Notació A. E. Théleur.....	153
3.7.4.3. Notació Arthur Saint-Léon	154
3.7.4.4. Notació Friedrich Albert Zorn.....	155
3.7.4.5. Notació Vladímir Stepànov.....	156
3.7.4.6. Notació Rudolf Laban	157
3.7.4.7. Notació Alwin Nikolaïs.....	161
3.7.4.8. Notació Eshkol-Wachman.....	163
3.7.5. Anàlisi de l'espai de l'entorn: direcció dels passos.....	163
3.7.5.1. Notació Feuillet	163
3.7.5.2. Notació E. A. Théleur.....	164

3.7.5.3.	Notació Saint-Léon.....	165
3.7.5.4.	Notació Friedrich Albert Zorn.....	166
3.7.5.5.	Notació Vladímir Stepànov.....	167
3.7.5.6.	Notació Rudolf Laban	168
3.7.5.7.	Notació Nikolaïs	171
3.7.5.8.	Notació Eshkol-Wachman.....	171
3.7.6.	<i>Anàlisi de l'espai del cos: direcció de cames i braços</i>	<i>172</i>
3.7.6.1.	Notació E. A. Théleur.....	172
3.7.6.2.	Notació Arthur Saint-Léon	176
3.7.6.3.	Notació de Friedrich Albert Zorn	181
3.7.6.4.	Notació Vladímir Stepànov.....	183
3.7.6.5.	Notació Laban	186
3.7.6.6.	Notació Pierre Conté.....	189
3.7.6.7.	Notació Alwin Nikolaïs.....	192
3.7.6.8.	Notació Eshkol-Wachman.....	194
3.7.7.	<i>Resum de la revisió de les notacions.....</i>	<i>199</i>
3.7.7.1.	Resum de la revisió de les notacions respecte a l'anàlisi del cos.....	201
3.7.7.2.	Resum de la revisió de les notacions respecte a l'anàlisi del temps.....	203
3.7.7.3.	Resum de la revisió de les notacions respecte a l'anàlisi de l'espai	205
4.	METODOLOGIA DEL SISTEMA LABAN.....	213
4.1.	LA CINETOGRÀFIA LABAN / <i>LABANOTATION</i>	213
4.1.1.	<i>Objectius de la Cinetografia Laban / Labanotation.....</i>	<i>218</i>
4.1.2.	<i>Desenvolupament de la Cinetografia Laban / Labanotation.....</i>	<i>221</i>
4.1.3.	<i>La Cinetografia Laban / Labanotation com a instrument d'anàlisi</i>	<i>229</i>
5.	METODOLOGIA DE LA TESI	233
5.1.	ANÀLISI	233
5.2.	ANÀLISI COREOGRÀFICA.....	234
5.3.	LA FORMA COREOGRÀFICA.....	241
5.4.	ELEMENTS DE L'ANÀLISI COREOGRÀFICA	243
5.5.	EL MOVIMENT	244
5.5.1.	<i>Elements espacials.....</i>	<i>247</i>
5.5.1.1.	Trajecte	248
5.5.1.2.	Direcció.....	249
5.5.1.3.	Orientació	250
5.5.1.4.	Direcció dels passos	250
5.5.1.5.	Trajecte, orientació, gir i direcció dels passos	251
5.5.1.6.	Direcció dels braços i cames.....	251
5.5.2.	<i>Elements dinàmics o del temps</i>	<i>252</i>

5.5.2.1.	Pulsació.....	253
5.5.2.2.	Ritme.....	254
5.5.2.3.	Compàs.....	254
5.5.2.4.	Frase.....	255
5.5.2.5.	Motiu.....	257
5.5.3.	<i>L'anàlisi coreogràfica de la Cinetografia Laban / Labanotation.....</i>	<i>259</i>
5.5.3.1.	Procés d'anàlisi coreogràfica.....	260
5.5.3.2.	Termes de l'anàlisi coreogràfica.....	261
5.5.4.	<i>Simbologia Laban per identificar.....</i>	<i>262</i>
5.5.4.1.	El cinetograma.....	263
5.5.4.2.	El trajecte.....	264
5.5.4.3.	Orientació.....	266
5.5.4.4.	Gir.....	267
5.5.4.5.	Sentit de gir.....	267
5.5.4.6.	Grau de gir.....	268
5.5.4.7.	Trajecte circular.....	269
5.5.4.8.	Grau del trajecte circular.....	269
5.5.4.9.	Trajecte redreçat.....	270
5.5.4.10.	Direcció.....	271
5.5.5.	<i>Requisits de la partitura coreogràfica a analitzar.....</i>	<i>274</i>
5.5.6.	<i>Taules de recollida d'informació.....</i>	<i>275</i>
5.5.7.	<i>Escenificació virtual.....</i>	<i>277</i>
6.	ANÀLISI PRÀCTICA.....	281
6.1.	NOTA HISTÒRICA DE <i>THE GREEN TABLE</i> DE KURT JOOSS.....	283
6.2.	DESCRIPCIÓ DE LA COREOGRAFIA <i>THE GREEN TABLE</i>	285
6.3.	DESCRIPCIÓ DE L'ESCENA «THE PARTISAN» DE <i>THE GREEN TABLE</i>	288
6.4.	PARTS DE LA MÚSICA DE «THE PARTISAN».....	290
6.5.	ANÀLISI DEL TEMPS DE «THE PARTISAN».....	297
6.6.	ANÀLISI DE L'ESPAI DE «THE PARTISAN».....	312
6.6.1.	<i>Espai de l'entorn: trajectes.....</i>	<i>313</i>
6.6.1.1.	Frase coreogràfica 1. «Introducció».....	313
6.6.1.2.	Frase coreogràfica 2. «Signalling».....	316
6.6.1.3.	Frase coreogràfica 3. «Scarf in belt».....	318
6.6.1.4.	Frase coreogràfica 4. «Count '10'».....	320
6.6.1.5.	Frase coreogràfica 5. «Sissonne».....	323
6.6.1.6.	Frase coreogràfica 6. «Assemblé».....	325
6.6.1.7.	Frase coreogràfica 7. «Tiger».....	327
6.6.1.8.	Frase coreogràfica 8. «First soldiers' crossing».....	329
6.6.1.9.	Frase coreogràfica 9. «First run».....	335

6.6.1.10.	Frase coreogràfica 10. «Climax»	337
6.6.1.11.	Frase coreogràfica 11. «Second soldiers' crossing»	343
6.6.1.12.	Frase coreogràfica 12. «Second run»	346
6.6.1.13.	Frase coreogràfica 13. «Kill»	349
6.6.1.14.	Frase coreogràfica 14. «Death walks»	354
6.6.2.	Espai de l'entorn: girs i orientacions	359
6.6.2.1.	Frase coreogràfica 1. «Introducció»	360
6.6.2.2.	Frase coreogràfica 2. «Signalling»	363
6.6.2.3.	Frase coreogràfica 3. «Scarf in belt»	365
6.6.2.4.	Frase coreogràfica 4. «Count '10'»	367
6.6.2.5.	Frase coreogràfica 5. «Sissonne»	370
6.6.2.6.	Frase coreogràfica 6. «Assemblé»	372
6.6.2.7.	Frase coreogràfica 7. «Tiger»	374
6.6.2.8.	Frase coreogràfica 8. «First soldiers' crossing»	376
6.6.2.9.	Frase coreogràfica 9. «First run»	381
6.6.2.10.	Frase coreogràfica 10. «Climax»	383
6.6.2.11.	Frase coreogràfica 11. «Second soldiers' crossing»	390
6.6.2.12.	Frase coreogràfica 12. «Second run»	394
6.6.2.13.	Frase coreogràfica 13. «Kill»	396
6.6.2.14.	Frase coreogràfica 14. «Death walks»	400
6.6.3.	Espai de l'entorn: direcció dels passos	411
6.6.3.1.	Frase coreogràfica 1. «Introducció»	412
6.6.3.2.	Frase coreogràfica 2. «Signalling»	415
6.6.3.3.	Frase coreogràfica 3. «Scarf in belt»	418
6.6.3.4.	Frase coreogràfica 4. «Count '10'»	421
6.6.3.5.	Frase coreogràfica 5. «Sissonne»	424
6.6.3.6.	Frase coreogràfica 6. «Assemblé»	427
6.6.3.7.	Frase coreogràfica 7. «Tiger»	430
6.6.3.8.	Frase coreogràfica 8. «First soldiers' crossing»	432
6.6.3.9.	Frase coreogràfica 9. «First run»	438
6.6.3.10.	Frase coreogràfica 10. «Climax»	440
6.6.3.11.	Frase coreogràfica 11. «Second soldiers' crossing»	448
6.6.3.12.	Frase coreogràfica 12. «Second run»	452
6.6.3.13.	Frase coreogràfica 13. «Kill»	454
6.6.3.14.	Frase coreogràfica 14. «Death walks»	458
6.6.4.	Espai del cos: direcció de les cames i els braços	469
6.6.4.1.	Frase 1. «Introducció»	473
6.6.4.2.	Frase 2. «Signalling»	479
6.6.4.3.	Frase 3. «Scarf in belt»	485
6.6.4.4.	Frase coreogràfica 4. «Count '10'»	490
6.6.4.5.	Frase 5. «Sissonne»	499
6.6.4.6.	Frase 6. «Assemblé»	505

6.6.4.7.	Frase 7. «Tiger»	509
6.6.4.8.	Frase 8. «First soldiers' crossing»	513
6.6.4.9.	Frase 9. «First run»	518
6.6.4.10.	Frase 10. «Climax»	523
6.6.4.11.	Frase 11. «Second soldiers' crossing»	538
6.6.4.12.	Frase 12. «Second run»	542
6.6.4.13.	Frase 13. «Kill»	545
6.6.4.14.	Frase 14. «Death walks»	555
6.6.5.	Estructura de les frases a partir de l'anàlisi pràctica	568
6.6.5.1.	Estructura de la frase 1. «Introducció»	568
6.6.5.2.	Estructura de la frase 2. «Signalling»	569
6.6.5.3.	Estructura de la frase 3. «Scarf in belt»	570
6.6.5.4.	Estructura de la frase 4. «Count '10'»	570
6.6.5.5.	Estructura de la frase 5. «Sissonne»	571
6.6.5.6.	Estructura de la frase 6. «Assemblé»	571
6.6.5.7.	Estructura de la Frase 7. «Tiger»	572
6.6.5.8.	Estructura de la frase 8. «First soldiers' crossing»	572
6.6.5.9.	Estructura de la frase 9. «First run»	573
6.6.5.10.	Estructura de la frase 10. «Climax»	574
6.6.5.11.	Estructura de la frase 11. «Second soldiers' crossing»	574
6.6.5.12.	Estructura de la frase 12. «Second run»	575
6.6.5.13.	Estructura de la frase 13. «Kill»	575
6.6.5.14.	Estructura de la frase 14. «Death walks»	576
6.7.	COMPARACIÓ DE LES IMATGES VIRTUALS I REALS DE «THE PARTISAN»	577
6.7.1.	<i>El programa informàtic 3D Dance Forms</i>	577
6.7.2.	<i>Comparació entre imatges reals i virtuals</i>	579
6.7.2.1.	Frase 1. «Introducció»	580
6.7.2.2.	Frase 2. «Signalling»	583
6.7.2.3.	Frase 3. «Scarf in belt»	586
6.7.2.4.	Frase 4. «Count '10'»	588
6.7.2.5.	Frase 5. «Sissonne»	593
6.7.2.6.	Frase 6. «Assemblé»	595
6.7.2.7.	Frase 7. «Tiger»	596
6.7.2.8.	Frase 8. «First soldier's crossing»	598
6.7.2.9.	Frase 9. «First run»	600
6.7.2.10.	Frase 10. «Climax»	602
6.7.2.11.	Frase 11. «Second soldiers' crossing»	607
6.7.2.12.	Frase 12. «Second run»	608
6.7.2.13.	Frase 13. «Kill»	609
6.7.2.14.	Frase 14. «Death walks»	611
7.	CONCLUSIÓ	619

8. ÍNDEX DE TAULES.....	633
9. ANNEXOS AUDIOVISUALS (DVD ADJUNT)	635
10. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES.....	637

1. Introducció

El meu primer contacte amb la Cinetografia Laban / *Labanotation* va ser a través d'un llibre de notació Laban que vaig descobrir durant un curs de dansa d'estiu a Colònia l'any 1976 i que em va obrir una nova perspectiva de la dansa i la coreografia. L'any 1978, amb motiu d'una estada d'un any a París per ampliar la meva formació de dansa, vaig tornar a topar amb el mateix llibre.

A través d'intermediaris, vaig sol·licitar informació sobre cursos de formació del sistema de notació. Així, vaig contactar amb Jacqueline Challet-Haas,¹ deixeble d'Albrecht Knust, col·laborador directe de Laban, i vaig seguir dos cursos de Cinetografia Laban / *Labanotation*. El manteniment del contacte amb la matèria a través del Centre National d'Écriture du Mouvement (CNEM), de l'European Seminar for Kinetography (ESK) i de l'International Council of Kinetography Laban / *Labanotation* (ICKL), associacions locals i internacionals que vetllen pel desenvolupament del sistema, em van convèncer del benefici dels seus postulats teòrics i pràctics.

Més tard, l'any 1989 vaig tenir ocasió d'obtenir el Certificate Teaching Course del Dance Notation Bureau a través del Dance Departament de la Universitat Estatal d'Ohio gràcies a una beca de la CIRIT de la Generalitat de Catalunya. Finalment, que obrissin els estudis superiors de dansa a Espanya, a partir de l'any 2001, va suposar ensenyar la matèria en el Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i en el Conservatorio Superior de Danza de Alicante.

Aquesta recerca parteix de l'interès en els sistemes de notació i molt particularment de la Cinetografia Laban / *Labanotation*, a través de la qual em proposo mostrar com treballa des de la perspectiva de l'anàlisi del moviment i la transmissió del repertori coreogràfic, amb el convenciment que aplicar-la és un benefici per a la dansa per tal que se'n pugui conservar la memòria en benefici de les generacions futures.

¹ L'any 2011 fou nomenada pel govern francès Chevalier de la Légion d'Honneur pels seus 53 anys al servei del desenvolupament de la Cinetografia Laban / *Labanotation* a França.

2. Hipòtesi, objectius i contingut de la tesi

La música i el drama com a arts del temps han transmès el seu repertori a través d'una escriptura específica o notació d'abast universal, al llarg de la seva història, de manera que avui estudiosos i practicants tenen a disposició una documentació ingent que els dona accés a l'obra creada. En el cas de la dansa no ha estat així. La notació de la dansa no ha fixat un sistema d'escriptura. Si bé n'han aparegut un centenar al llarg de cinc segles, cap d'ells no ha arribat a ser universal. Aquesta situació ha generat un debat, poc conegut, sobre la utilitat dels sistemes de notació coreogràfica en la pràctica de la dansa. Per uns és una pèrdua de temps i de recursos; per d'altres, una necessitat, en la mesura que els sistemes de notació reflecteixen l'estructura d'una obra coreogràfica i la poden transmetre més enllà de l'autor al mateix nivell d'una partitura musical, d'un text dramàtic o dels plànols en arquitectura. De fet, la paraula *coreografia* significa compondre els moviments i escriure'ls.

En aquest sentit, volem investigar sobre la idoneïtat dels sistemes de notació en dansa i, en concret, sobre un dels més difosos universalment, el sistema de notació de Rudolf Laban, anomenat Cinetografia Laban / *Labanotation*. Partint del fet que la dansa és una composició a partir del moviment corporal (tal com la va definir la Dansa moderna a principis del segle XX) i aquest moviment és una organització dels seus factors bàsics, com són el cos, el temps i l'espai, assumim que la transmissió de la dansa s'ha de fer a partir d'informació sobre aquests paràmetres. Si podem demostrar que el sistema Laban fa una anàlisi del cos, l'espai i el temps, i que és capaç d'annotar els resultats d'aquesta anàlisi en una partitura (de manera que es pugui identificar l'obra artística i transmetre'n la forma de manera autònoma) podrem concloure que el sistema Laban és un instrument vàlid per transmetre la coreografia amb un alt grau d'objectivització. I de retop, que la notació coreogràfica de la Cinetografia Laban / *Labanotation* és un instrument vàlid de coneixement.

Per complementar aquesta hipòtesi, partirem d'un cas pràctic: estudiarem i desxifrarem un fragment d'una partitura escrita en el sistema Laban a fi d'identificar-ne els nivells d'informació respecte al cos, l'espai i el temps. En aquest sentit emprenem un procés de recerca al voltant d'una partitura escrita en Cinetografia Laban / *Labanotation* per demostrar que permet accedir a l'anàlisi de l'espai i del temps de l'obra coreogràfica i

que és sistemàtica. En termes generals, qualsevol partitura (o fragment) escrita en aquest sistema és susceptible de ser investigada en la nostra tesi. No obstant això, per una qüestió de concreció s'haurà d'escollir una partitura amb uns certs requisits, com ara que contingui aquells elements de temps i espai que volem identificar, que el notador de la partitura sigui fiable, i que s'hagi fet servir un nombre determinat de vegades com a garantia d'un testimoni fiable de la creació. Els passos que seguirem són els següents:

1. Obtenir els símbols de la partitura i ordenar-los en categories de moviment.
2. Transformar els símbols en el programa informàtic *Dance Forms* de creació de moviment virtual i crear un film del fragment coreogràfic.
3. Comparar el film obtingut del fragment coreogràfic amb altres films de la xarxa i validar-ne el resultat.

D'aquí s'infereix un punt de partida per a operacions futures que es poden abordar en línies de recerca posteriors, com ara l'autonomia de la partitura, la reconstrucció coreogràfica a partir de la partitura, la interpretació, la transmissió del repertori i la recreació.

La tesi té com a objectiu mostrar com s'aplica la notació Cinetografia Laban / *Labanotation* per extreure la forma d'una coreografia a partir d'una partitura, de la mateixa manera com ho faria una partitura musical en el cas de la música. El procés es basa en l'anàlisi de l'espai i el temps, que són els elements fonamentals del moviment del cos humà, la matèria a partir de la qual està formada la dansa.

En una primera part fem una revisió de l'estat de la qüestió a través de testimonis que aporten la seva visió sobre temes com ara la transmissió del repertori de la dansa, el concepte original de *coreografia* com a composició i escriptura i com s'ha transformat al llarg de la història de la dansa, la naturalesa de la notació, la pràctica de la notació de la dansa en l'actualitat, la significació de la partitura i finalment, l'anàlisi del temps i l'espai en la dansa a partir de testimonis documentals, com són els escrits d'alguns coreògrafs i els sistemes de notació. A continuació presentem la Cinetografia Laban / *Labanotation* com a metodologia d'anàlisi del temps i l'espai de la coreografia, com també el mètode que seguirem al llarg de la tesi.

En una segona part exposem un cas pràctic al voltant de la partitura de l'escena de «The Partisan» de la coreografia *The Green Table* de Kurt Jooss, creada l'any 1932. L'anàlisi pràctica mostra com podem descobrir la forma del temps en aspectes com ara: el compàs, el ritme, la durada dels moviments, la concreció de moviments simultanis i successius i finalment, la identificació de seccions i personatges. Igualment fem una revisió dels elements espacials que permeten constuir la coreografia a partir de l'anàlisi de l'espai general o de l'entorn, com ara: trajectes, orientacions, i girs i direcció dels passos. I de l'espai del cos, com ara la direcció de les cames i els braços. Per acabar aquesta part pràctica, presentem la pel·lícula que haurem creat en moviment virtual amb el programa informàtic *Dance Forms*, destinat a coreògrafs i ballarins, a partir de la lectura i identificació dels símbols de Cinetografia Laban / *Labanotation*. Aquesta pel·lícula es pot comparar amb altres pel·lícules de restauracions que hi ha a la xarxa, com és el cas de la producció d'aquesta obra portada a escena en diverses ocasions pel Joffrey Ballet de Chicago.

2.1. Procediment metodològic

Com hem dit, en aquesta tesi ens proposem demostrar la hipòtesi que la Cinetografia Laban / *Labanotation* és un instrument vàlid per a la transmissió coreogràfica. El procediment que seguirem parteix de la consideració que la coreografia és un acte compositiu que manipula els factors com el cos, l'espai i el temps i consegüentment comporta una acció analítica d'aquests factors. Per fer tangible la hipòtesi ens proposem un mètode que té per objecte identificar els símbols de la notació, les informacions que contenen i permet veure com la informació obtinguda és desxifrabla i susceptible de ser transmesa a fi de reconstruir l'obra coreogràfica i garantir-ne la identitat independentment de l'autor.

El mètode de la tesi passa per una recerca bibliogràfica sobre l'estat de la qüestió; continua per definir els termes específics que es fan servir en la recerca d'acord amb l'enunciat; i segueix exposant la metodologia de la Cinetografia Laban / *Labanotation*, rastrejant els elements bàsics de la forma coreogràfica, identificant i seleccionant la simbologia gràfica sobre el cos, el temps i l'espai en la partitura que s'ha escollit per fer-

ne finalment una recreació virtual a partir de les informacions recollides i comparar-la amb la reconstrucció de la coreografia que en fa una de les companyies de ballet més importants a escala internacional, el Joffrey Ballet.

3. Estat de la qüestió

3.1. Transmissió de la dansa

La dansa, el drama i la música són arts del temps. El drama i la música són dos llenguatges que fan servir el text o la notació damunt d'un suport, normalment el paper. Així, el drama fa servir la llengua escrita en l'idioma propi de l'autor i, gràcies a la traducció, arriba a ser universal. Igualment, la música occidental fa servir la notació musical, que també ha esdevingut al llarg dels segles un llenguatge adoptat mundialment. I la dansa, que és de naturalesa efímera, com que no disposa de notació específica, es dissol en l'oblit.

D'acord amb els professors Simon Hecquet i Sabine Prokhoris, la dansa és un objecte artístic que té com a mitjà el cos dansant, íntimament lligat a la presència del moviment. L'essència de la dansa resideix en la immediatesa. El seu valor consisteix en l'ara i aquí i, en conseqüència, en la subsistència de l'«aura» que transmet el cos i que desapareix tan bon punt deixa de moure's. En el pensament actual de la dansa, l'única raó de ser és la presencialitat del cos dansant. Aquesta identitat de l'obra coreogràfica present en l'encarnació de l'artista no és sinó un acte «sagrat» d'un fet únic, situat en el propi cos en moviment (HECQUET & PROKHORIS, 2007).

En aquesta mateixa línia, la investigadora de la dansa Joukje Kolff constata que l'art de la dansa és efímer com ho són el drama i la música i que, contràriament a les altres arts del temps que es preserven en documents escrits, la dansa només ho és en la memòria i en algunes excepcions: articles, imatges, vídeo o film:

Dance is, like any performing art, an ephemeral art. However, unlike works of art in music and drama, that are usually preserved in written documents, dance, with relatively few exceptions, can only endure in memory, images, reviews, articles, sometime in film and, during the last few decades, on video. (KOLFF, 2010: 360)

A continuació, però, lamenta no disposar d'un sistema de notació que permeti accedir al repertori de la dansa i reflexiona que els estudiants de dansa poques vegades aconsegueixen interpretar obres o treballs de repertori com els estudiants de teatre o

música, que aprenen a través dels seus predecessors. En aquest sentit i com a conseqüència, els practicants de dansa i el públic saben poc sobre la seva història:

While students of music and drama practice and learn about their art form through performing the work of their predecessors, dance students seldom get perform pieces of repertoire work. This is unfortunate. As a result dancers and their audience know relatively little about their history. (KOLFF, 2010: 360)

Al segle XIX, el ballarí, coreògraf, violinista i director de l'Òpera de París Arthur Saint-Léon (1821-1870), en el prefaci del llibre de notació *Sténochorégraphie* es queixa de la manca de registre de la dansa al teatre de l'Òpera de París i de com s'ha anat transferint de manera degenerada i incompleta al llarg de la història, amb els oblitats que es deriven de dependre de la capacitat de memòria de cadascú, i finalment s'acaba lamentant que els mestres de ballet no puguin accedir a les obres dels seus predecessors:

Berceau de la Danse, le théâtre de l'Opéra a possédé de grands artistes, des Maîtres de Ballets de premier ordre; que reste-t-il de leurs travaux? de leurs ouvrages? Rien, sinon le titre de ces ouvrages et quelques traditions plus ou moins exactes, transmises par leurs contemporains ou leurs élèves, subordonnées à l'intelligence, à la capacité et à la mémoire de chacun d'eux, et par conséquent dégénérées, incomplètes, et aujourd'hui presque toutes oubliées. Il résulte de là que les maîtres de Ballets qui n'ont jamais eu occasion de voir les anciennes célébrités de la Danse ou d'être en contact avec elles, ne peuvent faire représenter fidèlement les oeuvres de ces compositeurs. (SAINT-LÉON, 2006: 7)

Diverses opinions afirmen que la transmissió de la dansa s'ha fet al llarg de la història fonamentalment gràcies a la memòria dels intèrprets. El poeta, crític i historiador de la dansa Jack Anderson afirma que la dansa, un cop s'ha presentat, ja no hi ha manera recuperar-la. Moltes danses que no s'han filmat o anotat han sobreviscut perquè les han recordades els intèrprets, però malauradament la memòria és fallible i se'n poden haver perdut molts detalls:

Once a dance has started, it cannot stopped or slowed down; once a dance has ended, it is hard to summon back. Many dances have not been notated or filmed, and survive only in the memories of their interpreters, and memories, of course, are fallible. (ANDERSON, 1987: 3)

Kenneth Archer i Millicent Hodson, reconstructor de danses antigues, afirmen que, malgrat els sistemes de notació, el repertori de la dansa s'ha traspassat d'una generació a l'altra primordialment a través dels mateixos intèrprets, malgrat els avenços dels mètodes d'escriptura:

Prior to the widespread preservation of dance through modern recording methods, it was a maxim that ballets passed from one generation to the next via performers themselves. This kind of apostolic succession has prevailed throughout the history of dance despite periodic advances in notation. (ARCHER & HODSON, 2006: 100)

En tot cas, segons la coreògrafa, escriptora i historiadora de la dansa especialitzada en l'estètica de la dansa i les arts visuals Laurence Louppe (1938-2012) no es tracta d'una qüestió de sobreviure al pas del temps a través de guardar la memòria de la dansa amb una notació. En realitat, la dansa, que sembla ser l'únic dels llenguatges del temps que no disposa d'un sistema sòlid de notació, és el que manté una relació més intensa amb la tradició de la transmissió oral, fet que li dona un veritable tret d'identitat, com en d'altres cultures que tenen tradicions musicals molt complexes que es transmetren oralment i que formen part de la seva identitat:

Among the great arts of time —music, literature, and dance— the latter is the only ones, in the West, to have maintained a continuing relation with oral traditions. This mode of transmission, which has largely disappeared from the canons of our culture and is judged primitive by some, even though it is fully operative in other very complex musical traditions, remains linked to the history of dance, and even more, to its very identity. (LOUPPE, 1994: 9)

També les investigadores de Laban Analysis² Carol-Lynne Moore i Kaoru Yamamoto afirmen que, contràriament als grans treballs de literatura, drama i música, el moviment del ballarí desapareix i no en queda res més que el traç en la memòria del qui actua i

² La Laban Analysis, també coneguda com a Laban Movement Analysis (LMA), és una disciplina per descriure, visualitzar i interpretar el moviment humà a partir de les teories de Rudolf Laban. El fan servir ballarins, actors, músics, atletes, terapeutes, psicoterpeutes i antropòlegs. Configura un camp de treball diferent i paral·lel a la Cinetografia Laban / *Labanotation*, que es dedica exclusivament a la notació coreogràfica.

observa. La dansa s'ha transmès primordialment de persona a persona a partir de la demostració física o la descripció oral:

There had been means of documenting and preserving great works of literature, theatre and music for centuries, but there was still no good way to record a dance. The dancer's movement disappeared as the dance progressed, leaving behind nothing more than a memory trace in the mind of the performer and the observer. Thus the survival of folk or theatrical dances depended on the recollections of performers, and their knowledge had to be transmitted directly person to person, through physical demonstration and oral elaboration. (MOORE & YAMAMOTO, 2012: 212)

Segons la dissertació doctoral de Heather E. Young, el sistema més eficaç de transferir danses és aprendre-les mirant-les i imitant-ne les seqüències de moviment amb el propi cos: «The most practical visual mode of sharing dances is through demonstration and imitation, whereby the learner watches the teacher perform a sequence of movements and then attempts to repeat that sequence in their own body» (YOUNG, 2015: 141).

No obstant això, davant de les afirmacions que argumenten que la dansa s'ha transmès per la via de l'oralitat, també hi ha altres autors que afirmen el contrari. En aquest sentit, Kenneth Archer i Millicent Hodson destaquen que, si bé la tradició de la transmissió de la dansa ha estat oral, també ha tingut, al llarg de la història, sistemes de notació; els més difosos, al llarg dels segles, han estat els següents:

The systems of Raoul-Auger Feuillet and Pierre Beauchamp in the eighteenth century, or Arthur Saint-Léon, Friedrich Zorn and Vladimir Stepanov in the nineteenth, developed ever more precise ways of notating body movement, patterns in space, and time values in relation to music. These efforts culminated in the system of Rudolf Laban and that of Rudolf and Joan Benesh in the twentieth century, coinciding with the emergence of film and video technology. (ARCHER & HODSON, 2006: 100).

Gràcies a la notadora de *Labanotation* i experta en notacions Ann Hutchinson sabem que, al llarg de la història de la dansa, des del segle XVI al XX, n'han sorgides prop d'un centenar (HUTCHINSON: 1998). Si es comptabilitzen prop d'un centenar de sistemes és que cap d'ells no ha estat adoptat universalment. La raó és que els sistemes de notació

són el producte de múltiples maneres d'entendre la dansa segons l'època, el creador o l'objectiu estètic que persegueix.

L'exposició organitzada pel Centre National de la Danse a París l'any 2006, titulada «Les écritures du mouvement», testimonia de manera exhaustiva l'existència d'aquestes notacions a través de partitures que exemplifiquen les diverses notacions de la dansa que han aparegut al llarg de la història i ofereix testimonis que demostren que al llarg dels segles la transmissió de la dansa no només s'ha fet a partir de la demostració física, sinó també, i molt sovint, de registres i notacions en forma de partitures.

En el document de presentació de l'exposició s'afirma que: «la danse s'écrit, la danse se note» (CHALLET-HAAS, ROUSSIER & SUQUET, 2006: 5). A més, la majoria de les persones desconeixen la història de la notació: «Peu de gens savent en effet que la chorégraphie s'est dotée tout au long de son histoire de nombreux systèmes de notation aux vocations très variées» (CHALLET-HAAS, ROUSSIER & SUQUET, 2006: 5). Aquest desplegament històric comença al segle XV:

Depuis le xve siècle, plus d'une centaine de systèmes de notation du mouvement ont vu le jour (...) du manuscrit de Cervera au xve siècle jusqu'aux transcriptions chorégraphiques d'artistes d'aujourd'hui, en passant par les dessins de Blasis au xixe siècle ou encore les partitions de Laban et de Benesh au xxe siècle. (CHALLET-HAAS, ROUSSIER & SUQUET, 2006: 5)

Cada manera de notar la dansa, ja sigui més objectiva o personal, testimonia: «une manière singulière de comprendre le mouvement, marquée par le contexte historique et l'imaginaire culturel de la société dans laquelle il apparaît» (CHALLET-HAAS, ROUSSIER & SUQUET, 2006: 5).

3.1.1. Funcions de la notació coreogràfica

Segons el document de presentació de l'exposició, la multiciplitat de propostes respon a una diversitat de funcions de les quals l'exposició n'arriba a identificar fins a set: «1. Un aide-mémoire pour les chorégraphes, 2. Au service des oeuvres, 3. Faire vivre les répertoires, 4. Diffuser des danses de société, 5. Au-delà de la danse, 6. Apprendre à

apprendre, 7. La partition comme oeuvre» (CHALLET-HAAS, ROUSSIER & SUQUET, 2006: 7-8). A continuació, observem algunes d'aquestes funcions.

3.1.1.1. Memoritzar el procés de creació del coreògraf

La memòria del procés personal de creació del coreògraf sovint va acompanyada d'anotacions, esquemes i dibuixos. Tot i que el coreògraf no fa servir un sistema de notació elaborat tècnicament, que sigui capaç de captar tots els registres d'una coreografia, les notes esparses en llibretes arriben a concretar alguns aspectes particulars de la composició coreogràfica. En el catàleg de l'exposició s'afirma que les anotacions personals són:

Un aide-mémoire pour les chorégraphes. Bien des chorégraphes éprouvent le besoin de prendre des notes durant le processus de création pour mémoriser l'évolution de leur travail. Ne maîtrisant pas toujours un système de notation, ils développent alors des "écritures" moins techniques qu'ils sont seuls à comprendre et qui leur permettent de ne pas perdre la trace de certaines séquences des chorégraphies. (CHALLET-HAAS, ROUSSIER & SUQUET, 2006: 7)

Laurence Louppe remarca que les notacions dels coreògrafs es coneixen poc, ja que són privades i pertanyen a un acte íntim de creació. L'autora escriu: «The drawings and notations of choreographers are little known. They result from a more or less private practice, limited to a small professional community, or sometimes even from the secret, intimate pursuits of their authors» (LOUPPE, 1994: 7). Aquestes notacions o dibuixos, tant si busquen tenir un valor universal com si són només l'expressió immediata de la creació, venen de la pulsó directa de l'energia del cos en l'exercici de la pràctica de la dansa. Laurence Louppe dona un valor expressiu a aquests documents, siguin fets amb sistemes de notació privats o de caràcter universal: «[...] coded systems aspiring to universal value, or pure graphic activities linked to personal inspiration, and impulsion, these documents harbor a force of expression, a visual energy related to that body and movement that gave them birth» (LOUPPE, 1994: 7).

La historiadora i teòrica de l'art Anne Bénichou posa d'exemple les coreògrafes Meg Stuart i Anne Theresa de Keersmaeker, que elaboren notacions híbrides de les seves

coreografies, com ara diagrames, dibuixos i notes de treball com a testimonis de la pràctica artística: «[...] développement des objets hybrides composés de diagrammes, de croquis, de témoignages, d'exercices de studio, de notes de travail, d'explications, de captations, etc.» (BÉNICHOU, 2015: 31).

Com fan constar la pintora i professora Catalina Ruiz Mollá i el catedràtic universitari de Belles Arts Juan José Gómez Molina, els dibuixos i anotacions personals del coreògraf tenen la funció de conservar, transmetre i projectar l'espectacle de dansa: «El dibujo del coreógrafo tiene unas necesidades fundamentales relacionadas con su propia función dentro del espectáculo de danza: conservar y transmitir las coreografías, y en muchos casos una manera de pensar y proyectarlas» (RUIZ & GÓMEZ, 2007: 93). L'art de la dansa com a art del temps, segons els autors, necessita representar l'esquema de l'espai-temps en la mesura que és una execució efímera:

Está dentro del núcleo de las necesidades de las artes del tiempo, de aquellas que se realizan en su representación espacio-temporal, que sólo existen mientras se ejecutan, que consumen la propia representación; una realidad mutable establecida en la duración del tiempo musical con la que se desarrollan. Su existencia se actualiza en la interpretación, su vida depende de un intérprete que modifica constantemente su realidad, una realidad intangible, evanescente [...] (RUIZ & GÓMEZ, 2007: 93).

Tanmateix, en la dansa contemporània, on la descripció minuciosa dels moviments no és un objectiu i els registres fugaços del procés no busquen que es concreti de manera específica cada moviment, sinó el registre del procés creatiu, és impossible transmetre qualsevol repertori:

[...] la cuestión fundamental es que la danza contemporánea en lo que tiene de propuesta abierta de interpretación, de hecho irrepitable, entra en colisión con ese mismo registro minucioso, y nos encontramos con el hecho paradójico de que este desarrollo es ineficaz para transmitir las coreografías de un cierto repertorio. (RUIZ & GÓMEZ, 2007: 130)

Perquè el dibuix del coreògraf fa aparèixer una sèrie d'anotacions que inhabiliten una certa professionalització dels codis i que són més properes a un quadern personal que no pas a una partitura formal:

Esta situación ha hecho que aparezca un tipo de anotación coreográfica muy diferente a la que estábamos acostumbrados, con una serie de cambios muy profundos sobre el tipo de dibujos a realizar. Lo primero que podríamos constatar es la desaparición de una cierta profesionalización en la determinación de los códigos ejemplares de su práctica, el carácter formal de sus propuestas, y el hecho de que lo que transmite ahora está más cerca del cuaderno de notas que de la edición. (RUIZ & GÓMEZ, 2007: 130)

La problemàtica que presenten el conjunt de dibuixos i notes que alguns autors denominen el *parergon* coreogràfic és que no conté l'obra en ella mateixa i, en conseqüència, no la poden reproduir, com afirma l'artista interdisciplinària Lavoie-Marcus: «[...] la documentation est une membrane nécessaire mais insuffisante au transfert de l'oeuvre chorégraphique» (LAVOIE-MARCUS, 2015: 89). Malgrat el caràcter personal, estètic i autogràfic de les notes, dibuixos i diagrames que alguns coreògrafs construeixen al costat de la coreografia, es poden fer servir per reproduir parcialment alguns dels paràmetres compositius d'una determinada obra, però no se'ls pot atorgar el paper de transmissors de l'obra.

3.1.1.2. Disposar d'un sistema fiable per registrar tots els moviments

Tal com queda palès en l'exposició que s'ha mencionat abans de «Les écritures du mouvement» (2006), la documentació elaborada pel coreògraf, a part de respondre a les necessitats creatives personals, també busca transmetre-les a partir d'un codi de notació específic, lògic i objectiu.

Efectivament, registrar documentalment els moviments en forma de partitures ha estat un objectiu que s'ha perseguit al llarg del temps per preservar el patrimoni coreogràfic. Per assolir aquest objectiu es necessita un sistema de notació fiable i precís capaç de recollir en una escriptura l'essència de l'obra. En el catàleg de l'exposició s'afirma: «Durant la création, certains chorégraphes choisissent d'avoir recours à de véritables systèmes de notations pour disposer d'une saisie fiable et précise des mouvements» (CHALLET-HAAS, ROUSSIER & SUQUET, 2006: 7). En aquest sentit, tal com afirma la professora d'anàlisi del moviment Mary Alice Brennan, el registre de la dansa

que va sorgir durant la segona meitat del segle XX ha assolit un nivell prou sofisticat que permet llegir i recuperar la dansa, com la música, i la coreografia: «The development of sophisticated notation systems in the last half-century has meant that dance that would be lost after performance, or had limited continuity in someone's memory, can be precisely recorded and, like music, be read and restated again» (BRENNAN, 1999: 292).

Simon Hecquet i Sabine Prokhoris assenyalen que si la dansa és una acció on només queda l'aura del cos dansant, es podria desqualificar tota temptativa de transcriure el moviment dansat. No obstant això, aquesta deducció és precipitada i contradiu l'activitat documental, que a través d'una quantitat ingent de tractats, manuals i partitures, dona fe d'una temptativa secular de posar sobre el paper l'art de la coreografia des de finals del segle XV (HECQUET & PROKHORIS, 2007).

També ho fa Heather E. Young en el debat que planteja entre reconstruir, preservar i transmetre el repertori coreogràfic, tot i que en el cas de la dansa contemporània considera que la memòria cinestèsica sempre serà la millor manera de recordar la coreografia més que qualsevol altre sistema de registre documental. En tant que és una manera d'inscriure la memòria del moviment corporal, reconeix que hi ha alguns mitjans de preservació capaços de registrar alguns treballs coreogràfics, i en destaca el sistema de notació *Labanotation*, que és capaç de registrar els moviments on la coreografia segueix una estructura senzilla i fa servir material d'una tècnica codificada:

I have acknowledged that some modes of preservation are more suitable than others for recording specific elements of certain types of work. For instance, Labanotation proves particularly useful in the scoring of modern dances, where the choreography follows a straightforward structure and uses movement material from a codified technique. (YOUNG, 2015: 224)

Amb tot, el procés de registrar els moviments de manera objectiva, fiable i comprovable que permeti transmetre el repertori a tercers requereix persones especialitzades que assumeixen el paper de ser els notadors o «notaris» de la coreografia. Aquesta tasca és real en molts casos. Alguns coreògrafs incorporen en els equips de treball la figura del notador, que anota els moviments i detalls de la coreografia a partir d'algun sistema de notació, a fi de crear la partitura. L'historiador de la dansa Gayle Kassing descriu l'ofici del notador com una sortida professional que es pot ampliar en camps com ara la reconstrucció i/o l'ensenyament:

Dance notators write dances in various notation systems such as Labanotation, Benesh, and others. Notators preserve major dance works in concert and cultural forms so that performing companies, scholars, and students can access these cultural forms so that performing companies, scholars, and students can access these dance works. The notator can create or interpret a dance score. Using a very detailed system of symbols, the dance score presents movements of the body and its parts in relations to the music that accompanies the dance work. (...) Careers in dance notation include the following: Dance notator, Dance reconstructor (notation and historical research), Dance notation educator. (KASSING, 2014: 273)

El notador és un observador objectiu i fidel que elabora una partitura a través de la qual tradueix en signes el treball del coreògraf. Tot i que es pretén que el notador sigui objectiu, aporta inevitablement alguna cosa d'ell mateix, fet que fa que la partitura tingui el seu propi segell, tal com afirma la professora Sheila Marion:

Notators have been considered to be either objective observers or faithful translators for the choreographer. Too many factors enter the equation, however, for the notator to be wholly one or the other. Instead, the notator record perceptible movement and translate the choreographer's intention with tools that are available, but inevitably adds something of him —or herself— to the product. (MARION, 1995: 330)

3.1.1.3. Fer reviure el repertori a través d'una literatura de la dansa

Reviure el repertori coreogràfic, recrear-lo, reconstruir-lo a partir de documents, lectures, interpretacions que faciliten els sistemes de notació, és possible. Un exemple d'aquesta activitat és el cas paradigmàtic de *l'Après-midi d'un faune*.³

³ La reconstrucció de la coreografia de *l'Après-midi d'un faune* de Vàtslav Nijinski, tal com s'exposa en el llibre d'Ann Hutchinson (HUTCHINSON, 1991), és la restauració de la coreografia a partir de la notació personal del coreògraf i la traducció posterior que en va fer a la notació Cinetografia Laban / *Labanotation*.

En el catàleg de l'exposició s'afirma: «Noter une chorégraphie permet d'en garder la mémoire, de créer une "littérature" de la danse. Partitions à l'appui, des œuvres du passé, notées lors de leur création, renaissent de leurs cendres au XX^{ème} siècle» (CHALLET-HAAS, ROUSSIER & SUQUET, 2006: 7).

La gran quantitat d'aquests materials custodiats en arxius d'accés públic representa una literatura de la dansa susceptible de ser interpretada i reproduïble a partir d'una metodologia que proposa el sistema de notació en la qual s'ha recollit. El ballarí, coreògraf i professor Mark Franko afirma que la reconstrucció d'una obra coreogràfica representa una veritable metodologia per apropar-se al repertori dels tractats de dansa: «Although reconstruction remains an important methodology for dance practice, reconstruction as a discipline in itself has a little use for interdisciplinary approaches to the past dance reconstructions reproduces a dance from the stringent interpretations of dance treatises and dance notation» (FRANKO, 2015: xviii).

En aquest sentit, Carol-Lynne Moore i Kaoru Yamamoto afirmen que, tot i els segles de dansa i d'història del moviment físic, moltes de les obres han desaparegut en l'oblit. Els materials notacionals, igual que els cinematogràfics que es van instaurar el segle XX, representen una oportunitat per fer reviure el patrimoni coreogràfic. L'estudi d'aquests materials representa una descoberta per a la dansa, però també per a l'educació física, el desenvolupament del moviment i la seva teoria. Cada sistema de notació és una manera particular d'entendre el moviment i la dansa en termes de la teoria del moviment:

While centuries of dance and movement history have disappeared into oblivion, cinematography and practicable movement notation and analysis systems have now been in place for the better part of the twentieth century. There are reasonably complete records and materials available for study, and this development creates many possibilities for dance and physical education, movement scholarship, and the development of movement theory. (MOORE & YAMAMOTO, 2012: 213)

L'accés a aquests materials en forma de partitura i el procés de reconstruir-los requereix conèixer prèviament el llenguatge que s'hi emprà. L'escriptor mexicà, crític literari, teatral i de dansa Alberto Dallal afirma que recuperar una coreografia és una tasca possible si es té un llenguatge adequat: «La reconstrucción de la coreografía de una danza acaecida espontáneamente en el tiempo y en el espacio es posible si se realiza mediante

un lenguaje adecuado en el cual se indiquen al máximo las dinámicas de comportamiento de todos y cada uno de los elementos de la danza» (DALLAL, 2006: 49).

No obstant això, recuperar materials coreogràfics no és fàcil i requereix una metodologia determinada. Com que és un art lligat al temps, que pervisqui depèn de materials efímers, contràriament a l'art plàstic, que sobreviu al llarg dels segles. A causa d'això, tal com afirmen Moore i Yamamoto, la dansa es considera un art ahistòric, perquè és difícil reconstruir-la a partir de documents fragmentats com fotografies, programes i notes. En la mesura que la dansa neix, desapareix en els annals del temps:

Unlike the visual arts, in which complete works survive for centuries, dance and movement left only fragmentary material artifacts —usually drawings with some notes, photographs, programs, and possibly reviews or other types of verbal accounts. Reconstructing a dance from such fragments was quite difficult. Consequently, the art of dance was ahistorical-valued for moment in which it existed and then lost in the annals of time. (MOORE & YAMAMOTO, 2012: 212)

En aquest sentit, cal una metodologia que sustenti el procés de reconstrucció, tal com ofereixen els sistemes de notació. Com ens indica la investigadora i historiadora de música i dansa Cecilia Nocilli, la metodologia que es posa en marxa en una recerca per reconstruir una peça no s'ha de tancar en la raó absoluta d'un sistema de notació, sinó que ha de tractar de reconstruir la coreografia atenent altres textos, sense prendre la notació com un axioma. L'autora proposa relacionar-la amb altres textos de naturaleses diferents:

Interpretar los documentos y referencias de danza significa indagar en los indicios internos de una narración o de un dato relacionándolo con otros afines a él. No se trata de hallar la razón absoluta de dicha referencia sobre la base de unas suposiciones más o menos atendibles, sino de desbloquear la contemplación de la fachada de un dato para reconstruir y dar vida a una praxis coreica específica siguiendo una metodología científica. (NOCILLI, 2013: 11-12)

Amb tot, interpretar una notació acompanyada de textos complementaris obre la via de fer-ho a partir de senyals i rastres documentals, encara que sigui una activitat poc reconeguda. Segons els professors Hecquet i Prokhoris, malgrat la tradició de la notació, els sistemes de transcripció del moviment han passat a ser un fet marginal i minoritari.

Davant d'aquesta activitat estranya en el pensament actual de la dansa, ha sorgit una actitud de rebuig perquè es considera que els sistemes de notació són incapaços de captar l'inefable presència del cos en moviment. Però si fos possible captar la cinètica, caldria establir un nexa entre la representació del cos i el signe que conté la partitura. Una impregnació del cos amb signes. La qual cosa ens porta a considerar que, si s'acceptés tota l'activitat documental com a obra coreogràfica, portadora de l'essència del cos «dansant» a partir d'operacions de lectura, escriptura i interpretació, els sistemes de signes s'obririen cap a territoris més fecunds. Si això fos així, la coreografia seria la traducció de les paraules i els gestos en un àmbit vibrant d'interpretació permanent, des de la partitura, dels signes en l'espai. Perquè no hem de perdre de vista que la simple presència del cos no existeix sinó quan s'anomena (HECQUET & PROKHORIS, 2007).

3.1.1.4. Utilització dels sistemes de notació coreogràfica

Si bé és cert que els sistemes d'escriptura de la dansa han estat i són una pràctica real en la coreografia, no deixa de ser un camp de treball que suscita moltes reserves i se'n qüestiona l'ús. Qualsevol sistema de notació coreogràfic sol comportar una gran complexitat lèxica. És obvi que és més fàcil ballar que escriure una coreografia en un document, en gran part no a causa del llenguatge mateix, sinó del material que es vol enregistrar, perquè el moviment és de per si una matèria en la qual intervenen múltiples paràmetres. En conseqüència, cada sistema és complex i requereix una llarga preparació abans no es pugui fer servir. Per formar-se en el sistema *Labanotation* s'ofereixen cursos de tres anys, com en el cas del sistema Benesh, que ofereix també tres cursos de 1200 hores cada un, tal com afirma H. Young:

Each notation system is intricately complex, and they all require extensive training to be able to decipher their coded systems. Training to become a Labanotation practitioner includes three levels of study, with each involving months of coursework and practical applications. Likewise, The Benesh Institute offers three consecutive programmes, ranging from five days to 1200 hours of coursework. (YOUNG, 2015: 92)

Aquesta circumstància fa que els sistemes de notació més difosos avui en dia hagin

perdut presència:

Subsequently, the use of traditional dance notation systems has rapidly declined in recent years, and the written score has become an underutilized mode of preservation. Many practitioners assume that the visual and temporal qualities of video are capable of capturing a complete archival record of their work. (YOUNG, 2015: 93)

En aquest sentit, escriure una partitura amb tots els detalls representa un cost inassumible per a una producció coreogràfica.

La filòsofa i professora Caroline Joan S. Picart, reflexionant sobre els drets d'autor d'una determinada coreografia, remarca que tradicionalment s'han basat en la memòria física dels coreògrafs i ballarins, bàsicament per la dificultat de fixar el material. La dansa representa una anomalia en la mesura que es basa en l'oralitat i la tradició i la fixació en un medi que està separat de la creació. La majoria dels coreògrafs tenen una idea general de la seva coreografia en lloc d'un esquema o d'unes notes detallades de la creació. Si bé per enregistrar els drets d'autor d'una coreografia és preferible un sistema de notació com ara la *Labanotation* o el sistema *Benesh*, desafortunadament el cost n'és prohibitiu:

Unfortunately, the costs of using these methods are prohibitively expensive: 20 minutes of Labanotation can cost up to not preserve the clarity and definition of the individual movements comprising the dance; a film, even running in slow motion, does not allow the viewer to separate the individual steps of dance \$12.000. Furthermore, the period of time required to notate the average ballet is approximately 10.000 hours. (PICART, 2013: 16)

Davant d'aquestes magnituds, molts prefereixen fer servir el vídeo, ja que pot aportar avantatges pràctics com l'enregistrament i la reproductibilitat, tot i que és previsiblement poc precís perquè depèn de les circumstàncies de l'enregistrament, l'òptica de la càmera, la invisibilitat d'alguns passatges, possibles errors d'execució del moment, etc.

Amb tot, es fa evident que l'ús dels sistemes de notació avui en dia estimula un debat que sembla donar la raó al fet que els sistemes de notació es puguin substituir per sistemes de captació d'imatges amb moviment gràcies al vídeo. Les raons d'aquest debat són, com hem vist, de caràcter econòmic: la complexitat dels moviments requereix dedicar una quantitat important de temps a estudiar i assolir les capacitats per fer servir

una notació, i temps i diners per crear una partitura.

Tanmateix, els beneficis que representen els sistemes de notació enfront dels sistemes de captació d'imatges en moviment són remarcables. Les imatges en moviment representen una interpretació de la coreografia, mentre que la partitura en permet diverses lectures o execucions. Un sistema de notació està concebut segons una manera d'entendre el moviment i, en aquest sentit, hom accedeix no només a una escriptura, sinó també a una metodologia d'anàlisi del moviment.

3.2. Transformació del concepte de *coreografia*

En els inicis del segle XVIII, el mestre de dansa Raoul-Auger Feuillet (1660-1710) encunya un terme nou per descriure l'activitat que va portar a terme l'Académie Royale de Danse al voltant de la pràctica de la dansa noble que es va crear sota els auspicis de Lluís XIV.⁴ El terme serveix per titular el llibre *Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, un tractat de dansa que recull la invenció sobre la notació de la dansa que duia a terme amb el també mestre de ball (probablement inventor del sistema de notació) i director de l'Académie Royale l'any 1671, Pierre Beauchamp (1631-1705). L'autor inventa el mot *chorégraphie* per sintetitzar l'acció de transcriure les danses sobre un paper, amb la idea de continuar els treballs que d'altres abans que ell havien elaborat, d'entre els quals menciona el tractat *Orchesographie*, escrit pel jesuïta Thoinot Arbeau (1519-1595):

Plusieurs personnes avant moy ont travaillé en differens temps à mettre les

⁴ Wendy Hilton, experta en la notació de la dansa barroca, exposa com en els orígens de l'Académie Royale de Danse, el rei francès Lluís XIV buscava elevar el nivell tècnic dels nobles i ballarins i establir els principis cinetífics de l'art de la dansa. El progrés tècnic va desembocar en la fundació d'una companyia de dansa resident, absolutament professional: «In 1661, Louis expressed his interest and concern for the art of dancing by founding the Académie Royale de Danse to improve the level of amateur and professional dancing, and to establish scientific principles for the art [...] For some year nobles and professionals continued to dance side by side, but a resident ballet company of purely professional dancers was being built» (HILTON, 1981: 9).

D'acord amb la ballarina i reconstructora de danses barroques Catherine Turocy, un dels objectius de l'Académie Royale de Danse, tal com figura en el preàmbul de l'acta oficial de la fundació de l'acadèmia, era el d'implementar una activitat física pels nobles i militars, que durant l'etapa de pau havien d'estar al servei del ballet: «The Preamble in the official papers for the establishment of l'Académie Royale de Danse in 1670, housed in the archives of the Bibliothèque de l'Opéra, reads in part: "The King equates the importance of dance with that of the military. In wartime, noble in the service of the King's army, but in times of peace, they in the service of his ballet"» (TUROCY, 2013: 161).

Dances sur le papier, par le moyen de quelques Signes; mais comme leur travail est demeuré infructueux, j'ay tâché de conduire le mien assez loin pour le rendre utile au public (...) Il y a un Traité curieux, fait par Thoinet Arbeau, imprimé à Langres en 1588 qu'il a intitulé ORCHESOGRAPHIE; c'est le premier ou peut-être le seul qui a notté & figuré les Pas de la Dance de son temps de la même maniere qu'on note le Chant & les Airs. (FEUILLET, 1700: preface)

El nou terme *chorégraphie* sintetitza dues accions. D'una banda, crear i enllaçar els moviments i, de l'altra, escriure'ls en signes. En aquest sentit, el terme inclou el fet d'inventar els moviments, executar-los i transcriure'ls. El registre documental dels passos, segons Feuillet, s'assembla a la música, que anota i desxifra els aires musicals. Busca reflectir amb signes propis l'experiència de la notació musical i que esdevingui universal per tal que sigui útil als mestres de dansa de París, de les províncies, i també d'altres regnes:

On ne peut nier qu'il ne soit tres utile & tres avantageux aux Maîtres à Dancer, tant à ceux de Paris, qu'à ceux des Provinces, & même des autres Royaumes, & enfin aux Ecoliers, parce que les uns & les autres par le secours des Signes, Caracteres & Figures que je donne, pourront déchiffrer aisément les Dances, comme l'on déchiffre les Airs de Musique nottez. (FEUILLET, 1700)

Les còpies del sistema inventat per Feuillet, disseminades en diferents biblioteques, testimonien la pervivència en el temps del concepte que ell mateix va encunyar, i també la divulgació del seu sistema de notació en altres països.⁵

El renovador de la dansa i coreògraf Jean-Georges Noverre (1727-1810), en el llibre *Lettres sur la danse, et sur les ballets* defineix *chorégraphie* descrivint-ne el desenvolupament històric, el qual, segons ell, comença amb la figura de Thoinot Arbeau, continua per les invencions de Beauchamp i es concreta en l'obra de Feuillet:

Thoinot Arbeau, Chanoine de Langres, s'est distingué le premier par un Traité qu'il donna en 1588 et qu'il a intitulé Orchesographie. Il écrivoit au-dessous de chaque note de l'air les mouvements et les pas de Danses qui lui paroissøient convenables. Beauchamp donna ensuite une forme nouvelle à la Chorégraphie et perfectionna l'ébauche ingénieuse de Thoinot Arbeau; il trouva le moyen

⁵ Algunes d'aquestes còpies són: Weaver (1706), Siris (1706) i Weaver (1710).

d'écrire les pas par des signes auxquels il attacha une signification et une valeur différentes, et il fut déclaré l'inventeur de cet Art par un Arrêt du Parlement. Feuillet s'y attacha fortement, et nous a laissé quelques Ouvrages sur cette matière. (NOVERRE, 1760: 362-363)

En el *Dictionnaire de la danse* del professor de danses de societat Gustave Desrat (1831-1914) trobem una definició de *chorégraphie* que remet a la idea original d'escriure els passos de dansa com ho fa la música amb les notes:

Chorégraphie. Comme son nom grec l'indique, ce mot veut dire, écrire ou décrire la danse ou les choeurs de danse (χορός, ὑπάφειν), c'est-à-dire représenter par l'écriture, par des signes dessinés les différents pas de danse. Les musiciens écrivent leurs notes avec des signes marqués sur quatre lignes, les chorégraphes indiquent leurs pas sur une ligne indiquant premièrement la direction du danseur, et secondement, semés à droite ou à gauche, les signes au traits représentent les pas exécutés dans la danse. Les signes en musique portent le nom de notes, et en chorégraphie celui de temps ou de pas; ces pas sont en littérature les mots constituant les phrases. (DESRAT, 1895: 86)

El terme ha suscitat l'atenció d'alguns investigadors contemporanis, que s'han dedicat a estudiar-ne l'origen i les diferents lectures que genera la fusió dels elements que el configuren.

En aquest sentit, l'investigador i professor de les arts escèniques André Lepecki situa l'origen de la paraula *chorégraphie* en el llibre d'Arbeau i posa l'accent no en el fet de descriure els passos com es fa en la música, tal com suggereix Feuillet, sinó en la substantivació en una sola paraula del fet de moure's (*orchesis*) i escriure (*graphia*), de manera que es crea una unitat lingüística entre aquell que es mou i aquell que escriu:

La primera versión de la palabra "coreografía" se acuñó en 1589 y da título a uno de los más célebres manuales de danza de su época: *Orchesographie Orquesografía*, de la danza del sacerdote jesuita Thoinot Arbeau (literalmente la escritura, *graphia*, de la danza, *orchesis*). Comprimidas en una palabra, fundidas la una en la otra, la danza y la escritura producían relacionadidades insospechadas y llenas de significado entre el sujeto que se mueve y el sujeto que escribe. Con Arbeau, esos dos sujetos se convirtieron en uno. Y mediante

esta asimilación no demasiado obvia, el cuerpo moderno se reveló plenamente como una entidad lingüística. (LEPECKI, 2009: 23)

En aquesta mateixa línia, Leigh Foster afirma que la paraula *chorégraphie* prové de la contracció de dos mots, *choreo* i *graphia*: «The word “choreography” derives from two Greek words, choreia, the synthesis of dance, rhythm, and vocal harmony manifest in the Greek chorus; and graph, the act of writing» (FOSTER, 2011: 16). El prefix *choreo*, *chora* o *chorea* prové del grec. El terme l'encunya Plató per designar diversos conceptes. Quan l'escriu en els seus diàlegs, té a veure amb el fet de moure's d'un punt a un altre de l'espai, racionalment. Els moviments estan organitzats pel compàs i l'harmonia musicals. També *chorea*, en grec, significa moure el cos amb un determinat ritme. La paraula *choreo* aglutina dues grans idees: la manera com canvien de lloc els cossos en l'espai i com s'organitza el temps. Leigh Foster, referint-se a *chora*, escriu que el primer significat del terme es refereix al lloc entre l'escenari i l'audiència, i que un segon significat es refereix a la noció general d'espai: «The first uses of the term, however, are intertwined with two other Greek roots, *ouches*, the place between the stage and the audience where the chorus performed, and *chora*, a more general notion of space, sometimes used in reference to a countryside or region» (FOSTER, 2011: 17).

El professor d'estètica i poeta Francis Edward Sparshott afirma que les dues paraules gregues *choreia* i *orchesis* es poden relacionar. En aquest sentit, la primera la feia servir Plató; la segona, Lucian; mentre que Homer sembla que feia servir les dues. L'autor suggereix que aquest fet demostraria que les paraules podien ser intercanviables. La primera es refereix a aquells que actuen integrats en el cor de la tragèdia grega i la segona fa referència al lloc on s'actua:

We have already remarked that the Greeks, whose writings formed a common background for modern discussions of dance as most other topics, had two words from dance. The relations between them are not simple. Plato's word is *choreia* (the abstract noun) or *chorus* (the performers, or the activity), Lucian's words is *orchesis*. Homer seems to use both words generically for kind of dance, and in Greek tragedy the *orchestra* (the *orchesis*-place) is the place where the *choros* performs. This suggest that the words were interchangeable. But in later texts *choreia*, as is suggested by the words we derive from it, tends to means

choral dances such as are associated with public religious festivals. (SPARSHOTT, 2017: 85)

Si *chorea* es refereix al canvi de lloc dels cossos en l'espai, el sufix *graphia* comporta un segon aspecte del concepte de *chorégraphie*, el significat global del qual és fer una marca, una inscripció, un signe o una grafia en un suport per enregistrar una acció.⁶

Tanmateix, segons Leigh Foster, si bé actualment la primera part del significat del terme s'ajusta a la situació actual de la dansa, la segona —l'escriptura dels moviments— avui en dia és obsoleta:

The Oxford English Dictionary offers two definitions for the word 'choreography': the first, a beguilingly simple assertion, informs us that choreography is 'the art of dancing'; and the second, marked as an obsolete usage, refers to choreography as 'the art of writing dances on paper'. (FOSTER, 2011: 16)

L'obsolescència progressiva del significat del terme *chorégraphie* al llarg de la història de la dansa es pot resseguir amb facilitat a través del debat sobre la idoneïtat d'escriure els moviments, que es pot exemplificar amb les visions contraposades de Raoul-Auger Feuillet a l'inici del segle XVIII a través del tractat de coreografia del 1700 i de Jean-Georges Noverre a través dels escrits que va publicar durant la segona meitat del segle fins l'any 1760. Tot i que les dues concepcions es poden entendre com un desenvolupament històric de l'art coreogràfic, la visió de Feuillet recull les aportacions dels mestres de ball coetanis i predecessors que buscaven escriure en una notació específica els passos de la dansa de la mateixa manera que en la música, mentre que Noverre advoca per una reforma en profunditat de l'espectacle de la dansa, en la qual posa en dubte que calgui l'escriptura per compondre danses.

A *Les lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760), Noverre critica el fet d'escriure sobre un paper els moviments de la dansa, ja que els símbols no poden captar l'acció dels intèrprets ni les expressions facials. Per a Noverre, la coreografia és una successió de símbols que el coreògraf escriu en un paper, sol, a la seva habitació de treball, i només ell

⁶ L'antropòleg Tim Ingold ens planteja una idea sobre el moviment i les marques que es deixen al terra, en el sentit que qualsevol acció humana deixa un traç que queda inscrit en el paisatge: «un trazo es cualquier marca duradera que se deja sobre una superficie sólida a través de un movimiento continuo. [...] También los humanos dejan trazos reductivos en el paisaje al trasitar con frecuencia por la misma ruta, ya sea a pie, caballo o más recientemente, en vehículos con ruedas» (INGOLD, 2015: 70-71).

en coneix el sentit. Compondre s'ha de fer des de l'acció. En tot cas, l'art de la coreografia només es pot tenir en compte per recordar la dansa. Per a ell, l'art de la dansa és un tot que s'alimenta de les aportacions d'altres llenguatges artístics com la pintura, la poesia, la música i de coneixements científics com la història i l'anatomia. La dansa, segons Noverre, ha d'ometre la transcripció dels moviments en el paper, que considera un exercici imperfecte que potser hauria servit en els inicis, però que no pot descriure la perfecció de l'art en la seva totalitat. La coreografia és impròpia de l'art de la dansa, ja que aquell que escrigui composicions en signes no compondrà sinó combinacions miserables. Ell mateix afirma:

[...] non, Monsieur, c'est une erreur que de penser qu'un bon Maître de Ballets puissê tracer et composer son ouvrage au coin de son feu. Ceux qui travaillent ainsi, ne parviendront jamais qu'à des combinaisons misérables. Ce n'est pas la plume à la main que l'on fait marcher les Figurants. (NOVERRE, 1760: 387-388)

Perquè l'art de la coreografia, entre d'altres coses, esmorteix el geni, l'apaga, afebleix el gust del compositor que la fa servir, que esdevé feixuc i és incapaç d'inventar res, no fa res més que plagiar, no produeix res de nou, i malgrat el mèrit que tingui, acaba per desfigurar les produccions del altres:

Oui, Monsieur, la Chorégraphie amortit le génie; elle éteint, elle affoiblit le goût du Compositeur qui en fait usage; il est lourd et pesant; il est incapable d'invention; de créateur qu'il étoit ou qu'il auroit été, il devient ou il n'est plus qu'un plagiaire; son imagination s'éteint; il ne produit rien de neuf, et tout son mérite se borne à défigurer les productions des autres. (NOVERRE, 1760: 393-394)

Per a Noverre, no es pot crear una dansa escrivint-ne els moviments en un paper com es fa en una coreografia. En tot cas, la coreografia ha de ser una disciplina que ha d'estar al servei d'una causa més gran, que és l'art de la dansa, i assumir el lloc que li pertoca, com ara recollir, registrar i documentar els passos per a la memòria, dibuixar-ne els plans i també les posicions de braços i de les cames dels ballarins com podrien haver-ho fet els artistes plàstics François Boucher (1703-1770) i Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), que sabien com plasmar els grups i les posicions interessants del cos humà en les seves pintures i dibuixos:

La Chorégraphie deviendrait alors intéressante. Plan géométral, plan d'élévation, description fidelle de ces plans, tout se présenteroit à l'oeil avec les traits du goût et du génie; tout instruiroit, les attitudes du corps, l'expression des têtes, les contours des bras, la position des jambes, l'élégance du vêtement, la vérité du costume; en un mot, un tel ouvrage soutenu du crayon et du burin de ces deux illustres Artistes seroit une source où l'on pourroit puiser, et je le regarderois comme les archives de tout ce que notre Art peut offrir de lumineux, d'intéressant et de beau. (NOVERRE, 1760: 384)

L'art de la dansa incorpora innovacions cada vegada més difícils d'escriure en un paper. Efectivament, el professor i estudiós del mim i la pantomima dels segles XVIII i XIX Edward Nye exposa que John Weaver (1673-1760), ballarí i coreògraf anglès, tot i que afavoreix la difusió de la notació a partir de la traducció a l'anglès del llibre de Feuillet, introdueix unes innovacions en el Ballet d'Action amb Marie Sallé (1707-1756) a França,⁷ que inclouen el mim i la pantomima, que provoquen que la notació caigui en desús davant la complexitat corporal del mim. Consegüentment, la paraula *chorégraphie* s'adapta a la nova situació per substantivar el ballet d'acció:

The innovations in mime by John Weaver in England at the beginning of the century, by Marie Sallé in England and France little later, and by host of others all over Europe during the development of the ballet d'action in the second half of the century, changed the way people thought about dance and mime in general and about 'choreography' in particular. The most salient sign of this that Feuillet's system of dance notation was simply not used to represent the variety of body postures and the intricacy of the communicative mime action. (...) Despite the aversion to his system, there was marked fondness for his word, 'choreographie', which was adapted to suit the dramatic nature of the ballet d'action. (NYE, 2011: 162-163)

⁷ El Ballet d'Action és el nom adoptat per Noverre respecte a un nou tipus d'espectacle que incorpora la dansa i la pantomima, anomenat també per Louis de Cahusac *Ballet pantomime*: «Spectacle chorégraphique à programme narratif développé exclusivement à l'aide de danse et de pantomime» (KINTZLER & HALBACH, 1999: 529).

També Leigh Foster subscriu aquesta mateixa tesi. John Weaver contribueix que l'escriptura coreogràfica caigui en l'oblit i inaugura una nova manera de documentar la dansa a partir de la narració de la trama del ballet d'acció:

Weaver, shortly after translating Feuillet into English, contributed substantially to the obsolescence of choreography by embarking on a series of experiments with pantomime that helped to launch the new genre of story ballet. His pantomime ballets also inaugurated a new approach to documenting dance —the narrative account of the story action. (FOSTER, 2011: 35-36)

Tot amb tot, el segle XIX torna a mirar cap a la notació, i s'emmiralla una vegada més en la notació musical i, consegüentment, recupera el sentit original de *chorégraphie*. El poeta, novel·lista, pintor i crític d'art Théophile Gautier (1811-1853) a la meitat del segle XIX es fa ressò d'un nou sistema de notació de la dansa creat per Arthur Saint-Léon, violinista i director de l'Òpera de París durant els anys 1850-1853 i del Teatre Mariinski de Sant Petersburg durant els anys 1859-1869, anomenada *Sténochorégraphie* (Saint-Léon, 1852). Gautier presenta l'aportació de Saint-Léon com una manera de salvar la fugacitat dels passos que transmet la rutina en la qual ha caigut la dansa:

C'est ici une bonne occasion de parler d'un ouvrage écrit de Saint-Léon, car ce diable d'homme embrasse tout dans son habilité panoramique. Cet ouvrage, qui paraît par livraison, s'appelle la *Sténochorégraphie*, c'est-à-dire l'art d'écrire promptement la danse. La danse, jusqu'ici n'a eu ni alphabet ni notation. Ses pas fugitifs ne laissent nulle trace, et ils se transmettent par une routine vague dont la tradition ne tarde pas à s'effacer. (GAUTIER, 1995: 260)

A continuació, Gautier es queixa que no hi ha cap ballet escrit de Noverre, de Gardel (1741-1787)⁸ i d'altres mestres:

On ne possède écrit aucun ballet de Noverre, de Gardel et des autres maîtres de l'art. Saint-Léon a voulu combler cette lacune fâcheuse et donner une manière simple, facile et complète de fixer sur le papier toute la partie chorégraphique du ballet. Avec quelques signes, il rend tous les changements de pied, toutes les

⁸ Suposem que es tracta de Maximilien Gardel, ballarí i coreògraf que va succeir Noverre en el càrrec de director de l'Òpera de París. Maximilien va tenir un germà més petit, també ballarí i coreògraf, Pierre Gardel (1758-1840), que el va succeir a ell.

décompositions de mouvement qui forment l'art de la danse. (GAUTIER, 1995: 260)

En aquest sentit, Arthur Saint-Léon, en el pròleg del llibre *Sténochorégraphie* (1852) es queixa que, davant de les altres arts, la coreografia només existeix pel nom:

La Musique, la Peinture, l'Architecture, l'Equitation, tous les arts enfin, ont une langue, à l'aide de laquelle les principes et les règles peuvent être reproduits; la Danse, basée sur le Dessin et l'Anatomie, a bien aussi ses principes et ses règles, mais ils ne sont que démonstratifs, car la Chorégraphie proprement dite n'existe que de nom. (SAINT-LÉON, 1852: 7)

A continuació, insisteix que la coreografia no s'ha d'ocupar de compondre la dansa, sinó només d'escriure-la. Com a violinista i músic, el seu sistema d'escriptura coreogràfica s'acomoda al de la música, i fa servir dibuixos esquemàtics del cos que recorden les posicions de braços i cames sobre la partitura musical. En el prefaci del seu llibre escriu:

Selon moi, l'art de la Danse est dans l'enfance; ce que de nos jours on est convenu, à tort, d'appeler la chorégraphie n'existe réellement pas. En effet, que veut dire le mot chorégraphie? Ecrire la Danse et non pas la composer. Or pour l'écrire, il faut absolument une méthode comme il y en a pour la composition musicale, les instruments, le chant, et pour faire cette méthode, il faut de toute nécessité une langue unique, comprise par tous ceux qui veulent utilement et sérieusement professer ou créer. (SAINT-LÉON, 1852: 8-9)

En el mateix prefaci, l'autor critica el punt de vista de Noverre sobre la coreografia. Escriu:

Du reste, ainsi que toutes les innovations, la Danse écrite a soulevé de nombreuses critiques, et Noverre, lui aussi, le célèbre Noverre, le premier qui ait réellement compris la Danse, l'éminent artiste qui a écrit de si belles choses sur cet art n'était pas partisan de la Chorégraphie prise dans sa véritable acception, c'est-à dire de la Danse écrite. (SAINT-LÉON, 1852: 11-12)

Perquè si una cosa és important en el fet d'enregistrar les danses és escriure els principis que regeixen la composició, encara que no se'n puguin concretar tots els detalls, com ara la mirada, el moviment de la mà, la rotació del peu, etc., sense oblidar que cal assegurar

també la propietat de les coreografies:

Quelque respectable que soit l'autorité de cet auteur, je ne puis lui faire une telle concession; les principes doivent être indestructibles, immuables, respectés comme les lois: c'est donc-pour cela qu'il faut une langue pour les écrire. Et si je reconnais, comme Noverre, que le mode de Chorégraphie dont il parle ne vaut rien, je ne puis admettre avec lui que l'art d'écrire la danse soit inutile, puisqu'il doit assurer à l'auteur la propriété de ses oeuvres, en lui donnant avec une méthode la facilité de les écrire. (SAINT-LÉON, 1852: 13)

A partir del 1869, Màrius Petipà (1818-1910) succeeix Arthur Saint-Léon en la direcció dels Ballets Imperials de Rússia de Sant Petersburg. Petipà crea alguns ballets i els anota amb un nou sistema que inventa Vladímir Stepànov (1866-1896), titulat l'*Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux* (STEPANOV, 1892). Segons Joukje Kolff: «The system was adopted by the St. Petersburg School of Dance and taught there for a number of years. It was the first system after Feuillet's that functioned and was employed amongst quite a few dance professionals» (KOLFF, 2010: 364).

Stepànov mor a l'edat de vint-i-nou anys i a partir d'aquest moment, el ballarí i coreògraf Alexander Gorsky (1871-1924) pren la responsabilitat de desenvolupar-ne i difondre'n el sistema: «Alexander Gorsky took over the responsibility for the system and developing it slightly. As the system was adopted and used for a number of years, quite a few ballets were recorded in this notation system» (KOLFF, 2010: 364). En el cas de la notació de Vladímir Stepànov, segons les professores i investigadores de la dansa Sheila Marion i Karen Eliot, l'escriptura dels moviments reflecteix la influència de la notació musical. A partir de la modificació del grafisme de les notes, la notació d'Stepànov indica tant la temporalitat dels moviments com aspectes de les formes corporals, afegint marques addicionals a les notes. La part del cos implicada en el moviment es reflecteix segons el lloc on s'escriu la nota en el pentagrama: «The modified musical notes only indicate timing but also show aspects of movement by their shapes, placement on movement staff and additional marks on their stems» (MARION & ELIOT, 2013: 318). Aquesta tendència d'escriure els moviments a partir de notes musicals modificades perviurà més enllà de la tradició dels ballets russos a través dels coreògrafs Nijinski i

Léonide Massine.⁹

No obstant això, el sistema d'Stepànov cau ràpidament en desús. D'acord amb Joukje Kolff, des de l'eclosió de la dansa moderna a principis del segle XX, la notació esdevé impopular. La dansa es focalitza en la composició dels moviments corporals:

It is this view of dance that makes notation insufficient and unpopular and can cause an existing notation system to be abandoned, which is what happened with the Stepanov method. With the advent of the twentieth century Modern dance, which involved examination in and renewal of movement, the movement itself became more important, and so we see an increased interest in notation in this period. (KOLFF, 2010: 378-379)

A principis del segle XX, el concepte de *chorégraphie* canvia. L'expansió de les noves propostes coreogràfiques de la dansa moderna americana i centreeuropea potencia la mirada individual de cada coreògraf, el qual emprèn el discurs artístic des d'un punt de vista personal de veure i analitzar l'art de la dansa. Els coreògrafs de la dansa moderna defineixen l'art coreogràfic a partir de la matèria primigènia, el moviment del cos humà. El crític de dansa John Martin (1893-1985) defineix la dansa moderna com l'art que descobreix la seva substància en el moviment. Gàcies a aquesta descoberta, la dansa esdevé un art autònom:

Ce début fut la découverte de la substance même de la danse, c'est-à-dire le mouvement. Il s'agit d'un des quatre principes primordiaux de la danse moderne. Avec cette découverte, la danse devient pour la première fois un art indépendant —un art absolu, comme on aime à le dire en Allemagne— complètement autonome, en rapport direct avec la vie, sujet d'infinites variations. (MARTIN, 1991: 23)

⁹ El sistema d'Stepànov, que va difondre Alexander Gorsky fins el 1900, es va adoptar com a sistema de notació els teatres imperials de Sant Petersburg. Gàcies a aquesta adopció, la majoria de la producció coreogràfica de Màrius Petipà està anotada en aquest sistema. La documentació es troba arxivada sota el nom de col·lecció *Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets* a la biblioteca de la Universitat de Harvard i inclou una vintena de partitures dels ballets del coreògraf, a part de partitures de música, fotografies, dibuixos i notes.

El ballarí, coreògraf i mestre de dansa Nicholas Sergeyev (1876-1951) és el responsable dels teatres imperials de Sant Petersburg durant l'etapa del 1903 al 1918, just quan esclata la Revolució Russa el 1917. En aquell moment decideix marxar de Rússia amb tota la documentació, i salva el patrimoni del ballet d'una desaparició segura d'una època daurada. El 1921 esdevé responsable de l'Òpera Nacional de Letònia de Riga. Amb l'ajuda de les notacions de l'obra de Màrius Petipà, comença a difondre la seva obra a partir de reconstruccions. Quan mor, la documentació passa a mans de la universitat americana.

El descobriment té com a fonament una de les experiències més elementals de la vida humana. En aquest sentit obre un camp infinit de possibilitats pel ballarí en la mesura que connecta amb l'expressió de l'emotivitat (MARTIN, 1991). Així, els coreògrafs de la Dansa moderna assumeixen el moviment com a fenomen substancial al servei de la seva visió personal. La coreografia s'entén en funció dels seus objectius particulars d'expressió, composició i reacció davant dels canvis històrics i socials. El concepte de *chorégraphie* evoluciona cap a un nou significat: l'acte de crear la dansa. Leigh Foster escriu:

At the beginning of the twentieth century, the term “choreography” came into widespread and new usage, both in Britain and the US. No longer a vague and infrequently used appellation for dancing it now named specifically the act of creating a dance. (FOSTER, 2011: 43)

Si el segle XVIII *chorégraphie* incloïa la composició, l'escriptura, l'execució, l'aprenentatge de la dansa, el coneixement de les bases tècniques i l'establiment de les categories de totes les danses, en el segle XX el terme *coreografia* emergeix reformulant un nou significat que es transforma en el procés d'expressió individual i expandeix nous significats i noves tipologies de dansa:

In its eighteenth century meaning as the art of notating dances, choreography provided the basis upon which separation of making, performing, and learning dance took place. It likewise set for criteria for technical skill and virtuosity in dancing. And it established the means through which dances from around the world categorized. Falling out of use in the nineteenth century, choreography reemerged in the early twentieth century as a process of individual expression through movement. Since that time the notion of choreography has been challenged, expanded and transformed, its meanings proliferating even as it continues to instate typologies of dance with distinctive artistic and social merit. (FOSTER, 2011: 17)

Davant l'eclosió de la dansa moderna com a expressió individual, l'escriptura, que era un dels elements distintius de la *chorégraphie*, queda en desús i, consegüentment, la notació en el segle XX esdevé una activitat complementària, llevat d'algunes aportacions

paradigmàtiques com la de Rudolf Laban, Rudolf Benesh i Eshkol-Wachman, entre d'altres.

En conseqüència, el sentit de la paraula *chorégraphie* es decanta cap a l'autoria de l'obra, és a dir, allò que ha creat un autor. Valgui d'exemple el fet que les obres de Nijinski i Fokine, que tenien una manera personal d'entendre la creació coreogràfica amb innovacions radicals pròpies del seu vocabulari i la seqüencialitat del moviment, van ser catalogades per la premsa especialitzada de l'època com a coreografies (FOSTER, 2011).

Actualment, en el segle XXI, segons Edward Nye el terme *chorégraphie* esdevé adaptable a qualsevol situació. L'autor remarca que el terme ha generat un conjunt de termes més que busquen legitimitat lèxica, de manera que cada variació morfològica és testimoni de les preocupacions contemporànies de la dansa:

Choreographies is nevertheless a word which has since proved durable by its very adaptability. Not only do we still use it today in many languages, albeit with a slightly different meaning, but it has spawned a cluster of related terms which seek lexical legitimacy by association with what has come to be regarded as the root word. [...] What is remarkable, therefore, is the way the word has itself to morphological variations, and the way each variation is testimony to specific contemporary concerns in dance. (NYE, 2011: 162-163)

Cada coreògraf té una manera pròpia d'entendre la coreografia i l'ús del registre documental. Hi ha actituds diferents davant la notació: els que fan servir un sistema lògic de notació amb vocació de compartir-lo amb la comunitat, els que fan servir un sistema personal lligat a la pràctica creativa, els que no en fan servir cap o els que fan servir les imatges en moviment.

Durant el segle XX alguns coreògrafs de la dansa moderna no deixen de banda l'escriptura i inventen nous sistemes de notació, assumint el concepte original de *chorégraphie* i les aportacions dels segles anteriors. D'aquests sistemes alguns han tingut una gran repercussió, d'altres han tingut una vida efímera. D'entre els coreògrafs que desenvolupen una activitat notacional, destaquen Rudolf Laban, el creador de la Cinetografia, publicada el 1928; Doris Humphrey, que inventa un sistema propi aproximadament l'any 1930; i Alwin Nikolais, que publica una notació anomenada *Choroscript* en revistes de dansa aproximadament l'any 1945, després d'haver estudiat el sistema de Laban. Altres sistemes que apareixen durant el segle i que també destaquen

per la seva influència són el de Conté, publicat el 1931; el de Benesh, publicat el 1956; el de Noa Eshkol i Abraham Wachman, publicat el 1958; i el de Sutton, publicat el 1973.¹⁰

Rudolf Laban (1879-1958), que es va inspirar en els treballs de Feuillet, va publicar l'any 1928 el seu sistema d'escriptura de la dansa: la Cinetografia Laban. La seva concepció de la coreografia, que beu de les fonts de la dansa moderna, inclou l'escriptura com una forma universal de documentar la dansa. Per a Laban el terme *chorégraphie* forma part d'una branca de la cultura hel·lènica que estudia la circularitat en el moviment, amb altres branques del coneixement com són la coreosofia i la corèutica. Per a Laban el significat de coreografia és l'art de dibuixar i escriure cercles i és una branca del terme genèric *choreosophy*:

Choreosophy seems to have been a complex discipline in the time of the highest Hellenic culture. Branches of the knowledge of circle came into being and were named "choreography", "choreology" and "choreutics". The first, choreography, means literally the designing or writing circles. The word is still in use today: we call the planning and composition of a ballet or a dance "choreography". For centuries the word has been employed to designate the drawings of figures and symbols of movements which dance composers, or choreographers, jotted down as an aid memory. (LABAN, 2011: viii)

Al costat d'altres coreògrafs, la figura de Laban es presenta com un ferm defensor d'una escriptura universal per enregistrar el moviment:

There exist many systems, old and new, of dance notation and notation of movement in general, but most of them are restricted to a particular style of movement with which the writer and reader are familiar. Today we need a system of recording which can be universally used, and I have attempted to forge a way in this direction. [viii]

L'any 1959, uns mesos després de la mort de Doris Humphrey (1895-1958), se'n publica el llibre *The Art of Making Dances* (HUMPHREY, 1965), que recull els principis de composició coreogràfica que van regir durant la carrera de la coreògrafa. Les idees que hi exposa són un clar exemple de la dimensió que pren la paraula *chorégraphie* a la meitat

¹⁰ Ann Hutchinson estableix l'aparició de fins a 66 sistemes de notació de diferents coreògrafs o investigadors durant el període del 1919 al 1986.

del segle XX. En aquest cas no inclou només l'art de moure's o d'escriure el moviment, sinó també l'art de compondre'l. Per a Humphrey, la dansa no és només un alfabet de passos com en la dansa barroca o clàssica dels segles XVIII i XIX, sinó un veritable manual de composició a partir dels components de la dansa. Per calibrar la dimensió de l'aportació de Humphrey, podem citar el text de la investigadora Janet Adshead, que afirma que el text de Doris Humphrey representa una aportació exitosa per a la teoria de la composició de la dansa moderna. La seva teoria enllaça els principis fonamentals del moviment com el de caiguda/recuperació, equilibri/desquilibri, que són presents en el disseny de l'espai i el temps i en el fraseig. També incorpora conceptes totalment nous, com ara *disseny de grups, espai escènic, il·luminació, ritme, paraules, música i objectes*:

Theories of composition may offer another starting point and, on the sphere of dance as art, Doris Humphrey's text *The art of making dance* (1959) has been as a definitive statement of composition in the early modern dance style. Since she is one of the few highly successful choreographers to lay out a theory of composition it is worth examining the principles that underline it and the movement components that she identifies. Humphrey expounds her ideas within the framework of the theme of the idea, and the appropriateness of different types for dance. Her theory relies on a fundamental movement principle, that of fall and recovery or balance unbalance. From this basis she move towards principles of: design in time and space, phrasing, group design, stage space, lighting, dynamics, rhythm, words, music, sets and properties. (ADSHEAD, 1988: 27-28)

Tots els components que investiga Humphrey amplien el concepte de *chorégraphie*. La seva visió està totalment empeltada del sentit original de compondre i escriure. Segons l'escriptor i polític Roger Garaudy (1913-2012), Humphrey fa servir un sistema particular de notació per organitzar el moviment a partir d'un paper enrollat damunt d'un tambor, com si fos una pantalla, en el qual s'inscriuen les tres dimensions tècniques del moviment: les formes espacials, els ritmes i la forma esquemàtica del cos formada per bastons. D'aquesta manera, els ballarins poden seguir la partitura sense deixar de dansar:

La réflexion théorique de Doris Humphrey ne lui permet pas seulement s'élaborer une théorie systématique de la composition chorégraphique, mais de

réaliser un système de notation plus clair que celui de Von Laban; elle inscrivait sur une bande de papier se déroulant sur un tambour, comme un écran mobile, les trois “dimensions” techniques du mouvement: sur un registre s’inscrivaient les formes spatiales; sur un autre, les rythmes; sur un troisième, avec des bâtonnets figurant les positions des bras, des jambes, du torse, la dynamique générale de la danse. Les danseurs pouvaient ainsi suivre leur “partition”, sans cesser de danser. (GARAUDY, 1973: 139-140)

Alwin Nikolais concep la *chorégraphie* com quelcom diferent de la dansa. Si bé el terme *dansa* és estrictament l’art del moviment: «My definition of dance was now fixed: dance is the art of motion, not emotion, and it carries its own intelligence within itself» (NIKOLAIS & LOUIS, 2005: 10), el terme *chorégraphie* esdevé sinònim de composició en la mesura que forma part del programa de formació de ballarins perquè adquireixin la tècnica de dansa Nikolais / Louis, que inclou quatre àrees: «The technique covers four areas which dancers should be familiar because they relate to all facets of the profession: technical training, improvisation, choreography, and performance» (NIKOLAIS & LOUIS, 2005: 1). D’aquestes quatre àrees, la que correspon a la coreografia és la que ha de permetre al ballarí adquirir la capacitat d’analitzar rigorosament el moviment a partir de la claretat de la seva composició respecte a l’espacialitat, la temporalitat i la forma escultural del cos:

In the Nikolais / Louis technique, by exploring and examining the internal as well as the external nature of the dance, the dancer learns how approach and analyze movement and choreography rigorously. An astute awareness of movement qualities genes a performance intelligence and richness: just as an actor dissect and analyzes the role, the dancer enhances the choreography through clarity of spatial, temporal and sculptural performer’s responsibility. (NIKOLAIS & LOUIS, 2005: 1)

Considera la notació com una activitat pròpia de la coreografia, partint del significat original del terme. La implicació de Nikolais amb la notació comença quan estudia la notació Laban, a partir de la qual crea un sistema propi de notació, el *Choroscript*. Ann Hutchinson dibuixa el perfil del coreògraf com el d’algú que té una forta formació musical i es veu atret per la notació de Laban, sobretot gràcies a l’anàlisi del moviment:

Alwin Nikolais, a modern dance teacher and choreographer with a strong musical background, became interested in notation after attending lectures of the Laban system in 1937. He decided that as signs music notes were more practical than block symbols. The development of his system coincidentally links closely with that of Laban, particularly in his analysis of movement. For a time Nikolais included use of the system in his school at the Henry Street Playhouse in New York City where he taught technique, formed a company and choreographed works of major importance. (HUTCHINSON, 1998: 78)

D'altres coreògrafs, tot i que no han descartat una forma d'annotar la dansa, no han desenvolupat un sistema de notació específic. La seva aproximació ha estat la de treballar a partir del dibuix o del carnet de notes. Els dibuixos responen a l'interès de pensar i projectar alguns aspectes de la coreografia en el procés de creació.

Un d'aquests coreògrafs és Merce Cunningham, per a qui la paraula *chorégraphie* es dilueix en els termes de *dansa* i *art coreogràfic*, sense definir-ne exactament els límits. En els textos que recullen les múltiples entrevistes del coreògraf, quan fa servir el terme *chorégraphie* és per referir-se a l'objecte de la creació. Per a ell, és el treball de composició entès com l'organització del moviment corporal en l'espai i el temps. En una entrevista que li va fer el crític d'art Germano Celant i que es va publicar per l'exposició sobre la seva obra a la Fundació Antoni Tàpies, davant la pregunta: *Sr. Cunningham ¿podría describir su modo de enfocar la danza?*, el coreògraf respon:

En mi trabajo coreográfico, la base de las danzas es el movimiento, es decir el cuerpo humano moviéndose en el tiempo y en el espacio. La escala de este movimiento varía desde el reposo hasta la cantidad máxima de movimiento (actividad física) que una persona es capaz de producir en un momento dado. Las ideas de la danza proceden del movimiento y, a la vez, están en el movimiento. (CELANT, 1999: 35)

Cunningham elabora dibuixos durant el procés de creació que representen els desplaçaments dels ballarins sobre la superfície d'evolució del moviment.

D'entre els coreògrafs de l'actualitat, William Forsythe elabora un sistema particular de notació que li serveix per articular un guió taxonòmic a fi de comunicar les seves idees als ballarins. El terme *chorégraphie* per a ell té nombroses definicions i es resisteix a

tenir-ne simplement una. En el llibre editat pel professor Steven Spier, expert en arquitectura, teatre i dansa, Forsythe afirma que el terme es resisteix a ser manejable en la mesura que el seu mecanisme es resisteix a ser definit:

Choreography is a curious and deceptive term. The word itself, like the processes it describes, is elusive, agile, and maddeningly unmanageable. To reduce choreography to a single definition is not to understand the most crucial of its mechanisms: to resist and reform previous conception of its definition. (SPIER, 2011: 90)

L'objecte artístic que produeix l'art de la dansa s'anomena indistintament tant *dansa* com *coreografia*. Tanmateix, els termes derivats, com ara *dansar* i *coreografiar*, no signifiquen el mateix. Forsythe reivindica la capacitat física de la dansa i situa el cos com a centre de la pràctica. La qüestió és desvincular el fet de dansar de la coreografia i considerar-les dues pràctiques ben diferents: es tracta de separar l'acció del cos de la ideologia inherent de l'obra. La dansa s'ha de mantenir en un estat il·letrat, precognitiu:

Choreography and dancing are two distinct and very different practices. [...] The force of this question arises from the real experience of the position of physical practices, specially dance, in Western culture. Denigrated by centuries of ideological assault, the body in motion, the obvious miracle of existence, is still subtly relegated to the domain of raw sense: precognitive, illiterate. [90-91]

La coreografia no substitueix el cos, senzillament representa l'organització de l'acció: «A choreographic object is not a substitute for the body, but rather an alternative site for the understanding of potential instigation and organization of action to reside» [92].

3.3. Naturalesa de la notació coreogràfica

Fins ara hem vist com la transmissió de la dansa no s'ha basat només en la tradició oral, sinó que al llarg de cinc segles ha desenvolupat diferents sistemes de notació per transmetre'n el repertori. A continuació hem descobert com el concepte de *chorégraphie* entès com l'acte de compondre i escriure la dansa ha anat variant al llarg del temps adaptant-se a noves situacions històriques i s'ha després de l'acció d'escriure per

esdevenir un acte de composició creativa. Tanmateix, hem vist com alguns coreògrafs han mantingut l'interès a produir elements notacionals personals al costat d'altres que han desenvolupat sistemes de notació universals.

Arribats en aquest punt, ens interessa saber com és un sistema de notació i quines característiques ha de tenir.

Si observem el món de l'art en general, podem veure que l'ús de sistemes notacionals específics és un fet relativament estès en altres llenguatges artístics. En el camp de les arts del temps com la música és un fet paradigmàtic. Tot i que en les arts plàstiques potser no és tan evident, podem entendre que el croquis d'una pintura pot ser un conjunt d'indicacions perquè algú diferent de l'autor executi l'obra.

En aquest sentit, el filòsof Nelson Goodman estableix la distinció entre l'art *autographic*, és a dir el que produeix el mateix autor, i *allographic*, el que fa algú diferent de l'autor. La pintura seria un cas habitual d'art *autographic* i la música, un cas d'art *allographic* (GOODMAN, 1988). Aquesta qüestió posa de relleu la importància de les notacions en tant que plantegen la qüestió de si la partitura que sorgeix d'una determinada notació és l'obra d'art o bé només la identifica i en quin grau. Així es fa necessari concretar uns requisits per establir les notacions que mantenen una relació d'identificació amb l'obra de les que no.

La qüestió dels sistemes de notació s'ha estudiat des de la perspectiva de la semiòtica. Com afirma el professor Gabrio Zapelli, l'estudi de les notacions de l'art ha donat peu a una àrea de saber específica com és la *semiografia artística*, la qual estudia l'escriptura simbòlica de l'art basada en formes gràfiques articulades en codis de comunicació gràfic-visual amb un desenvolupament sintàctic i semàntic específic: «La particular forma de “escriptura simbòlica” que funciona en el arte, será llamada aquí semiografía artística» (ZAPELLI, 2003: 28). Per a aquest autor el requisit fonamental d'una notació és que estableixi una primera relació de congruència entre la notació i l'obra: «Identificar una obra por medio de su sistema notacional significa establecer y definir una congruencia entre una notación y su objeto» [42].

En aquesta línia, Goodman ha plantejat una teoria general dels símbols que comporta una recerca al voltant dels sistemes simbòlics no-verbals que genera la representació pictòrica, com ara lletres, paraules, textos, dibuixos, diagrames, mapes, models, etc. En la seva teoria defensa que els sistemes de símbols consisteixen en una relació entre el

símbol i l'objecte dins d'un camp de referència: «A symbol system consists of a symbol scheme correlated with a field of reference» (GOODMAN, 1988: 143). Per a Gabrio Zapelli cada un d'aquests sistemes de símbols funcionen segons uns requisits que es concreten en la definició d'uns caràcters que es poden combinar en una sintaxi i una semàntica. Els caràcters s'articulen partint de la formació de conjunts de símbols interrelacionats en funció d'unes regles de combinació: «Un esquema simbólico está compuesto por caracteres y modalidades combinatorias para formar conjuntos» (ZAPELLI, 2003: 43). En aquest sentit, cal que les relacions entre els caràcters acompleixin el requisit bàsic de la precisió, sense ambigüïtat: «The first semantic requirement upon notational systems is that they be unambiguous; for obviously the basic purpose of a notational system can be served only if the compliance relationship is invariant» (GOODMAN, 1988: 148).

Perquè un sistema sigui notacional cal que compleixi una sèrie de particularitats que Zapelli concreta en requisits sintàctics, de separació d'equivalència i de diferenciació; és a dir, de transmissió d'identitat especialitzada. Cal que en el sistema es puguin reconèixer inscripcions de caràcter atòmic capaces de ser independents i a la vegada articular-se segons unes regles de combinació com en la notació musical i l'alfabètica. Així, el primer requisit del sistema notacional és que no pot ser ambigu, fet que ha de donar lloc a una relació de congruència entre la notació i l'objecte. Si això és així, és qüestió de perfilar d'altres requisits com són la claredat, la legibilitat, la duració en el temps, la practicitat d'ús, la facilitat de percepció i interpretació, la facilitat mnemònica per a l'aprenentatge i la rapidesa de reproducció i execució. En aquest sentit, la separació entre l'objecte artístic i la partitura que el descriu ha de ser definitiva, ja que tot i que el producte del sistema notacional és una partitura, ha de guardar una relació de congruència amb l'obra i l'execució. La partitura és doncs l'objecte documental que conté les inscripcions atòmiques i les relacions entre elles, a partir de la qual es pot reproduir l'obra amb una identitat pròpia autònoma (ZAPELLI, 2003).

Un sistema notacional que no reuneixi totes aquestes condicions serà una *pseudonotació*. En aquest sentit, diferents sistemes «semiogràfics» es poden diferenciar en sistemes «pseudonotacionals» i «notacionals». En la primera categoria, l'autor engloba les anotacions que constitueixen l'esquema d'una obra artística qualsevol, com pot ser una pintura, un projecte plàstic, o fins i tot una coreografia. Zapelli posa d'exemple els esbossos tècnics de Leonardo da Vinci, els escrits dels tractats de les teories de l'art, els

dibuixos arquitectònics de Leon Battista Alberti, la descripció de la perspectiva de Durero, i tants d'altres. Les anotacions dels artistes són exemples d'una activitat «pseudonotacional» i contenen referències esparses de l'activitat que estan duent a terme. Són obres en potència, registres de notes efímeres. També en l'àmbit de les arts escèniques, Zapelli considera que: «En el espectáculo se encuentran, sin dudas intentos de sistematización semiográficas más complejas, que aspiran a una notación interartística (...) específicos para dramaturgia, dirección, escenografía, luminotecnia, etc., y el cine y la televisión perfeccionaron paulatinamente estas escrituras» (ZAPELLI, 2003: 63). Els esquemes o escrits d'un espectacle no són més que el reflex de fenòmens artístics complexos, examinats bidimensionalment damunt d'un full de paper, o també tridimensionalment: «desde una perspectiva espacial y temporal, se refieren a varias actuaciones de competencia en varias etapas notacionales aptas para solucionar diferentes fases productivas» [63].

Com a exemples de «sistemes notacionals», Zapelli referencia la notació musical per excel·lència. Situa al mateix nivell la Cinetografia Laban / *Labanotation*, que és capaç de descriure tota mena de moviments. Zapelli diu: «La Kinetografía, técnica de la notación Laban para la danza, tiene un esquema notacional que ofrece a coreógrafos y bailarines la posibilidad de anotar cualquier movimiento del cuerpo, desde el más grande hasta el más pequeño» [60].

En el cas de la dansa, doncs, els sistemes de notacions que han sorgit al llarg de la història operen dins d'aquest àmbit. La notació de la dansa es considera que ha de tenir les funcions específiques d'analitzar l'estructura de la coreografia i els seus components en tota la complexitat no només de temps i espai, sinó també d'energia, força, acceleració i expressió, tal com afirma Ma Lourdes Cerón a la seva tesi doctoral:

La notación del movimiento permite que se analice la estructura, los componentes y los detalles de su acción. La escritura de la danza fija mediante signos un movimiento que es en extremo complejo y que no sólo se desenvuelve en el espacio a tres dimensiones y en el tiempo, sino que tiene nociones particulares y especiales de energía, fuerza, aceleración y expresión difícilmente conmensurables. Las variaciones de una coreografía y las variaciones de los elementos coyunturales no se conocen en la puesta en escena pero sí se registran en las notaciones y anotaciones. (CASTRO, 2009: 339)

3.4. Significació de la partitura

El producte d'una notació coreogràfica és la partitura que transmet l'obra artística. D'acord amb Hecquet i Prokhoris, tant en el cas del drama com de la música i la dansa, la partitura gaudeix d'un estatus semblant (el text en el drama, com afirmen els autors, és una confluència de guió i partitura). Una partitura ha de ser el mitjà per assolir el producte final. A part, la partitura mateixa també gaudeix de la condició de ser un producte final; com la coreografia, que descriu i subsisteix com a obra autònoma.

Per tal que la partitura sigui eficaç s'ha d'escriure amb un sistema de notació confegit a partir de regles ortogràfiques, sintàctiques i semàntiques. Un lèxic gràfic a fi de conèixer-ne els signes, amb una organització lògica per saber quina funció fan dins de l'escriptura. De fet, una partitura ha de permetre la lectura i la interpretació dels signes per tal de reproduir-ne l'obra. Tanmateix, la partitura conté la condició d'obra estètica en si mateixa, òbviament diferent d'una pintura o text literari, ja que s'ha concebut per ser explícitament interpretable (HECQUET & PROKHORIS, 2007).

Hem vist com la congruència entre la dansa i el sistema notacional es fa través de la partitura, on s'estableix una relació entre el símbol i l'objecte. Gabrio Zapelli reforça aquesta mateixa idea: «Un sistema notacional se distingue de otro por la relación específica que existe entre su esquema simbólico, su aplicación (partitura) y la obra congruente» (ZAPELLI, 2003: 43). Així, la notació identifica l'obra artística a través del registre documental, que permet transferir-la a través de la partitura:

La notación juega un papel fundamental. Su función primaria es aquella de identificar, con autoridad, una obra (por ahora no solo de arte) desde una ejecución y diferenciar entre una y otra. O sea que, además de facilitar la transferencia, una partitura tiene que identificar su obra. (ZAPELLI, 2003: 42)

La notació dibuixa un univers estructurat dins d'un esquema simbòlic que es concreta en la partitura: «La notación es un universo, ya estructurado, de caracteres pertenecientes a un esquema simbólico que tiene la particularidad de ser estructurable en partituras» (ZAPELLI, 2003: 43).

La partitura és un element fonamental en la producció d'una obra escènica, ja sigui musical, teatral o de dansa. Nelson Goodman estableix múltiples funcions per a la

partitura, però la fonamental, tal com hem vist, és la d'identificar l'obra. Considera que la partitura és un instrument producte de la notació, la qual vehicula l'obra escènica i permet identificar-la. Moltes partitures i notacions tenen múltiples funcions. Una d'aquestes funcions, com ja hem vist, és la de transcriure el moviment i facilitar-ne la transposició, comprensió, translació o també la composició. Una partitura és una guia per a l'actuació. La relació entre l'obra i la partitura no és mai definitiva. Goodman afirma:

A score, whether or not ever used as a guide for a performance, has a primary function the authoritative identification of a work from performance to performance. Often scores and notations —and pseudo-scores and pseudo-notations— have such other more exciting, functions as facilitating transposition, comprehension, or even composition; but every score, as a score, has the logically prior office of identifying a work. From this derive all the requisite theoretic properties of scores and of the notational systems in which they are written. The first step, then is to look more closely at this primary function. (GOODMAN, 1988: 127-128)

En el cas concret de la transcripció, és convenient fer un incís i considerar que normalment aquest procés es fa després d'haver compost l'obra. No obstant això, també es dona el cas que la partitura s'escriu abans de donar forma física a l'obra. En aquest sentit, la notació pot ser un instrument per compondre previ al procés de materialització, com en la música.

En aquest procés cal tenir present el grau de detall al qual es vol arribar en la partitura. Per a aquest autor, la dansa, entesa com un art visual i de moviment que involucra infinitat d'expressions subtils i variades i moviments tridimensionals complexos d'un o més organismes, presenta la dificultat de capturar-los. Però, tanmateix, una partitura no necessita capturar totes les subtileses de la representació de l'obra. La funció de la partitura és la d'especificar-ne les propietats essencials i en diferents graus de precisió. Sempre s'hi permeten algunes variacions i, en conseqüència, les diferències entre les execucions poden ser enormes:

But of course, a score need not capture all the subtlety and complexity of a performance. (...) The function of a score is to specify the essential properties a performance must have to belong to the work; the stipulations are only of certain

aspects and only of certain aspects and only within certain degrees. All other variations are permitted; and the differences among performances of the same work, even in music, are enormous. (GOODMAN, 1988: 212)

En el cas de la música i també en tota obra escènica, tot i que la identitat de l'obra resideix en la partitura, la llibertat en la interpretació és possible d'acord amb les convencions interpretatives, assolides des de la pràctica. En aquest sentit el professor d'història de la música James Grier considera que:

La pieza, por tanto, reside igualmente en la partitura y en las convenciones interpretativas que gobiernan su interpretación en cualquier momento histórico concreto. Estas convenciones se fijan a la práctica, y la práctica cambia a lo largo del tiempo, cambiando con ello las convenciones. La identificación de la obra, por tanto, varía con las convenciones bajo las cuales se entiende la partitura. (GRIER, 2008: 28)

La intervenció del procés d'interpretació esdevé crucial. L'obra, sigui musical, dramàtica o de dansa, continguda en la partitura existeix potencialment en un nombre indefinit d'opcions gràcies a la interpretació, cosa que no és certa quan es tracta de reproduir l'obra des de l'enregistrament visual o sonor. James Grier continua dient:

Para la mayor parte de la tradición occidental, el acto de crear una obra musical consta de dos etapas, componer (que generalmente es sinónimo de escribir la partitura) e interpretar. Estos dos pasos intermediarios ubican a la obra musical en el mismo plano que la danza o el teatro, en los cuales la ejecución de la obra, que puede existir en su forma escrita (el guión en el teatro y la notación coreográfica en la danza), tienen lugar en la interpretación. (GRIER, 2008: 28)

La partitura, segons el doctor en filosofia Frédéric Pouillaude, regula les relacions entre l'obra i les seves execucions de manera unívoca:

La partition doit autoriser l'aller et le retour entre l'oeuvre et ses exécutions. Etant donnée une partition de l'oeuvre, se déduit d'une manière univoque la classe de ses exécutions correctes. Mais réciproquement, une exécution et un système notationnel étant données, la partition de l'oeuvre doit pouvoir se déduire de manière également univoque. (POUILLAUDE, 2009: 259)

Dins de l'àmbit de la dansa, des del fet concret de la pràctica de la notació i la reconstrucció coreogràfica a partir de la partitura, la investigadora Victoria Watts insisteix en el fet que analitzar-la és una forma de provocar canvis en la subjectivitat corporal dins del procés d'encarnació de la dansa: «an analysis of dance notations systems and their scores can provide insight into changes in embodied subjectivity» (WATTS, 2013: 365). Perquè, continua afirmant, els sistemes de notació són una forma de fer visible allò que s'ha de fer veure a través del moviment i a la vegada és una forma de seguir un procés sinestèsic que permet accedir a una visió d'un moment històric i cultural a través de l'encarnació d'un determinat tipus de moviment:

Dance notation systems and their scores are, in essence, a form of “seeing made visible”, and for as much as the notated score is a visual record of the synaesthetic process of seeing at a particular moment in time, it also leaves a tangible trace of an historically and culturally determined mode of embodiment. [372]

Però no només això. Cada sistema de notació representa un marc conceptual que revela diferents aspectes de la dansa. L'accés al coneixement es fa a través de la partitura, des d'on el moviment s'assimila d'una manera sinestèsica, des de múltiples nivells: el del notador, que ha analitzat i interpretat la dansa, el del sistema de notació que s'ha fet servir per analitzar-la i el context cultural en el qual s'ha creat el registre:

Each system graphically represents a conceptual framework that reveals and obscures different facets of the dance. I have suggested that dance scores are necessarily synaesthetic. [...] I have provided very brief descriptions to illustrate this point in terms of both reading and writing a notation score. These ways of seeing operate multiple, interrelated levels: the individual notator, the institutional framework of the system, and the cultural context in which the recording is made. [372]

A partir de l'experiència d'anàlisi de la coreografia des de la partitura, l'autora considera que la notació de la dansa i les partitures són un recurs inigualable per als estudiosos per entendre el moviment i la coreografia. També per entendre el procés d'encarnació cinètic, ja que la notació de la dansa facilita mirar el passat per enfrontar-se a les diferents maneres de veure el moviment a través de comprendre'l de manera somàtica:

[...] dance notations and their scores are an unrivaled resource for understanding movement and choreography for dance scholars and researchers who have interested in questions of embodiment. Dance notions systems permit the scholar to see the “seeing” of times passed and to grapple with incorporating different ways of moving into her or his somatic understanding of dance history. [383]

Per a l'autora, el procés d'encarnar el moviment a partir de les idees comunicades des dels sistemes de notació mostra tot el seu significat quan es fa a través de la pràctica mateixa de la dansa: «they are systems of signification that communicate ideas about vision and embodiment specifically as they pertain to dance. They show their meaning through being danced» [383-384].

No podem deixar d'apuntar una qüestió que desperta moltes suspicàcies entre els practicants. La partitura planteja una certa problemàtica entre dos poders: l'executiu, del ballarí, i el legislatiu, de la partitura coreogràfica. És a dir, planteja fins a quin punt és un clos tancat en el qual les potencialitats creatives de l'interpret es veuen minvades. En aquest sentit, la professora d'art Anne Bénichou fa notar com la coreògrafa Mary Wigman (1886-1973) considera que una dansa s'organitza al voltant d'una interpretació viscuda i no pas al voltant d'una partitura i deixa entreveure així la tensió entre els dos poders:

Il n'est pas indifférent que Wigman préférait souvent dans ses écrits le terme de danseur à celui d'interprète: dans ce scénario extatique, une danse ne s'interprète pas, elle s'organise pas sous le registre d'une partition chorégraphique. Elle se vit et s'expérimente. L'oeuvre entre ainsi dans une tension entre pouvoir chorégraphique/legislatif et pouvoir performatif/exécutif. (BÉNICHOU, 2015: 338)

3.5. Transmissió de la dansa a través de la partitura

Sigui com sigui, considerem que l'obra artística, sigui musical o coreogràfica, s'altera necessàriament amb la interpretació. Per la qual cosa suposa una articulació complexa de les operacions d'interpretació i traducció, perquè una partitura de dansa és un objecte

pensat per ser interpretat. La partitura representa construir una forma de transmissió. Contra l'opinió estesa que l'obra és un objecte immòbil, una partitura coreogràfica no és estable, ni definitivament acabada. Al contrari, és un element mòbil en tant que és un text traduïble. En aquest sentit, la interpretació forma part del procés de transmissió de l'obra, perquè comporta una determinada lectura del moviment i és una manera de descriure'l, però en cap cas no és un calc neutral del moviment real (HECQUET & PROKHORIS, 2007).

Si això és així, la transmissió passaria per l'elaboració de la partitura com un objecte útil que un intèrpret pot llegir per transmetre'n el moviment. Tanmateix, no es transmeten ni les sensacions musculars, ni una forma de moviment ja feta. El que es transmet és un seguit de signes, interpretables, perquè se'ls apropiï un lector-ballerí disposat a aprendre les indicacions de moviment que contenen. Quan el ballarí incorpori les indicacions, s'impregnaran indefectiblement de les maneres particulars d'entendre el moviment, la dinàmica i els seus matisos personals per anar d'un punt a un altre de l'espai. Per consegüent, les idiosincràsies del ballarí no haurien de traïr l'essència de la coreografia original (HECQUET & PROKHORIS, 2007).

Quan es compon una partitura interven una cadena de filtres que són necessaris per obtenir el producte. La figura del notador n'és un. En una de les etapes del procés, el notador intervé amb una mirada pròpia que hi confereix un segell personal. Indefectiblement, l'anotador fa un treball d'anàlisi i de descripció formal que es desplega en un document final estratificat. Això vol dir que en el document intervindran les modificacions de les diferents percepcions lligades al filtre de l'escriptura, al procés de composició del moviment i a la mateixa interpretació del notador. En aquest sentit, la matèria del moviment que es vol anotar durant el procés és transformable i mòbil. La forma del moviment transcrita no estarà acabada fins que no es pugui llegir en una estructura del temps i l'espai (HECQUET & PROKHORIS, 2007).

La confecció d'una partitura es basa en un filtre crític respecte a allò que s'ha escrit, i el que s'escriu. La transcripció no és mai un acte neutre: «n'est jamais une rencontre naïve d'un regard vierge et neutre avec un mouvement "pur"» (HECQUET & PROKHORIS, 2007: 180), sinó una acció crítica de discerniment. Durant l'escriptura hi són presents les accions de compondre, interpretar, escriure i transmetre.

La partitura coreogràfica constitueix una forma de transmissió que pretén organitzar l'espai de l'intèrpret i del seu cos com a mitjà, que al seu torn és l'element traductor de la

dansa. La partitura coreogràfica no és un indicador d'allò que ha de fer el ballarí sotmès a l'imperatiu de la condició original de l'obra, sinó com a intermediari en benefici d'una de les interpretacions possibles (HECQUET & PROKHORIS, 2007).

Janet Adshead afirma que com en qualsevol mena d'art implicat en el temps, la dansa s'ha d'interpretar basant-se en la partitura, ja que analitzant-la, la coreografia es revela molt millor que no pas des d'una execució de la coreografia:

The performer, as in any art which proceeds through time, has to make the interpretative statement based on this 'text' or score. Analysing the dance score reveals the choreography and allows the student to distinguish it from any one performance of the dance. The form of the dance i.e. its linear development, can be seen much more clearly in this form than in alive performance. (ADSHEAD, 1988: 17-18)

Des de la pràctica de la reconstrucció coreogràfica, el ballarí, coreògraf i professor de dansa Ray Cook refereix que la partitura aporta el coneixement directe de l'obra sense cap intermediari que pugui influenciar-ne el resultat final. La interpretació de la partitura serà determinant per obtenir-ne un resultat o un altre. La llibertat en la presa de decisions sobre una determinada obra serà decisòria. Cook, en la presentació de la coreografia *Theme and Variations*, especifica fins a cinc avantatges de fer servir una partitura per al treball del coreògraf:

1. The score provides a record of what of the choreographer wanted and not what the dancer performed [...]
2. The score allows the dancer and director the opportunity to interpret the choreography without necessarily being influenced by a particular performance on film.
3. It provides a random reference rather than linear one. This means that the reader can quickly shift his focus to any section of the dance compare the choreography by simply turning a page rather than having to return a film or tape and then being able to see only one moment at a time. Or even more simply, the reader can refer instantly to a moment that requires checking. In a comparative study of dance history, danceology and choreography, the score allows the reader to see any moment at the same time.
4. You may also be able to see clearly what is so often hidden in a film [...]

5. To date there has been no serious use of dances scores as there has been of music scores by musicologists. How easy it is to see and study the choreography with a score. How easy it is going to become to define better rules for composing dances and to show countless examples of how a choreographer has used them. (COOK, 1981: I)

Des de l'àmbit de la recerca universitària, la professora i etnòloga Judy Van Zile esmenta els valors de la notació i la partitura. Escriu que, per a un analista de dansa ètnica que necessita veure repetides vegades un fragment d'una seqüència, atès que és una acció que succeeix en el temps, li cal tenir l'habilitat de veure-la des de diferents perspectives. Això és possible fer-ho fàcilment i amb precisió a través d'una partitura. Altrament, li caldrien centenars de fotografies per saber com és una seqüència en moviment:

One of the most obvious values of movement notation is its ability to freeze an activity that occurs in time. This is a critical for the dance ethnologist for several reasons. Any analysis requires the ability to look at something repeatedly, often from different perspectives. With an easily transportable written score in hand, the researcher can do precisely that. Indeed, it might require hundreds of still photographs to suggest the kinds of motion sequences that can be represented in detail in several pages of a notation score. (VAN ZILE, 1999: 85)

Davant les crítiques habituals sobre la notació i la dificultat per aprendre'n el funcionament, Van Zile argumenta que es pot aprendre un sistema de notació amb facilitat i rapidesa, però que escriure una partitura acuradament requereix més temps. Amb tot, no és un objectiu impossible, perquè fer servir una notació és com aprendre a parlar una llengua:

The basic principles of most notation systems can be learned quite quickly; the ability to use them accurately, to produce meaningful scores, and to use scores as analytical tools, however, takes considerably more time. Learning to use notation fluently is somewhat analogous to learning to speak language fluently. Learning fundamentals to facilitate the beginnings of solid movement description and analysis can be represented relatively speedily, many people can gain notation survival skills quickly. (VAN ZILE, 1999: 93)

Per tant, la qüestió de la pèrdua de temps no és en si mateix un problema, perquè la noció d'un moviment es pot captar ràpidament a partir de notes escrites que es poden acompanyar amb dibuixos, línies, esquemes o diagrames. Amb aquests sistemes de notació combinats es pot anar més ràpidament que escrivint literàriament. Amb tot, es pot considerar quin és el nivell de detall al qual es vol arribar en la notació, per la qual cosa es pot escollir el grau de complexitat de l'escriptura. Per a l'autora, allò que realment importa és analitzar el moviment a fi de comprendre'n el funcionament a partir de separar els elements per escriure'ls. Aquest procés és ja una manera d'entendre el moviment: «The analysis required to notate movement provides ways to separate movement components and to conceptualize them; the process of notating automatically becomes a way to understand movement» (VAN ZILE, 1999: 94). L'autora considera a més que un sistema de notació té la capacitat d'orientar la percepció i conceptualització d'un moviment: «A significant concern that must be considered continually is the potential for an existing notation system to control one's movement perception and conceptualization» [93]. Allò que l'autora valora de les notacions, a part de la notació com a fi en ella mateixa, com en la producció d'una partitura, és la possibilitat d'establir un nivell d'anàlisi del moviment per comprendre'l i documentar-lo en l'àmbit de la recerca, sigui antropològica o d'altra mena: «One of the most important reasons for notating, however, is the contribution the notation process makes to understanding movement» [94].

3.6. Elements fonamentals per a la transmissió de la coreografia

Si una partitura és l'objecte a partir del qual transmetem l'obra coreogràfica i accedim a l'estructura, cal identificar-ne les informacions mínimes bàsiques que contribueixen a comprendre el moviment en forma de denominador comú.

Ja hem vist que els elements constitutius de la dansa són l'espai i el temps del moviment del cos. No obstant això, l'amplitud conceptual d'aquests elements requereix una revisió a través de la història de la dansa occidental. Per aquesta raó, en els apartats següents ens proposem revisar la concepció de l'espai i el temps de la dansa occidental en les etapes històriques de la dansa renaixentista, barroca, clàssica i moderna.

Tanmateix, com que els escrits sobre aquestes qüestions són escassos i esparsos, ens proposem també revisar algunes notacions coreogràfiques que pel seu caràcter sintètic contenen informacions acurades sobre els conceptes del temps i l'espai i, el que és més important, que ens permetran veure amb més clarividència quines són les informacions que es poden considerar com a denominadors comuns en la transmissió de la coreografia.

3.6.1. Consideracions sobre el temps

En aquest apartat encetem, doncs, algunes consideracions sobre el concepte de *temps* que poden servir per acostar-nos a la concreció d'aquest concepte en la dansa i la coreografia.

Si bé el concepte de *temps* s'ha tractat des de la filosofia, la física, la matemàtica, l'astronomia, la literatura, etc., aquí ens interessa entendre'n la funció en la pràctica artística de les arts del temps: la música, el teatre i la dansa.¹¹ No es tracta de fer un estudi aprofundit de les diferents concepcions sobre la qüestió del temps, sinó de revisar algunes de les aportacions que s'han fet properes a la pràctica de la dansa, com ara la continuïtat, la successibilitat, la sincronia, la durada, el present/passat/futur, la divisió, o bé la mesura. Des de les definicions generalistes del temps podem extreure com a idea fonamental el principi de successibilitat, que transcorre com un flux continu, susceptible de ser mesurat en la durada dels seus fenòmens cíclics. En la *Gran enciclopèdia catalana*, el franciscà Jordi Llimona defineix el temps com a factor en el qual les coses se succeeixen:

¹¹ Aristòtil diu que, si bé el temps no és moviment, no hi ha moviment sense temps. El moviment existeix només cada vegada que un objecte canvia de lloc, mentre que el temps existeix sempre, a tot arreu i en totes les coses. Per tant, el temps està directament relacionat amb el moviment. Aristòtil conclou que el temps és un «abans» i un «després» del moviment, que és un «ara» en el present. Per la qual cosa el temps és un encadenament de lapses presents, entre allò anterior i allò posterior. El temps, doncs, gràcies a les percepcions del passat, el present i el futur, pot acceptar la noció de *mesura*. Així, per Aristòtil la definició completa de temps és la mesura: «el número del movimiento según lo anterior y lo posterior» (AOIZ, 2007: 71). L'interès d'Aristòtil a fer que el temps depengui del moviment i del món físic es deu al fet que el temps no s'engendra en els cossos, sinó que els depassa, els envolta, els circumscriu i els domina.

Sant Agustí situa el temps en l'ànima com a triple present: de les coses passades, de les coses presents i de les coses futures. El passat és allò que es recorda, el present és allò a què s'està atent i el futur és allò que s'espera. Per tant, no hi ha un futur llarg, sinó una espera «llarga», ni un passat llarg, sinó un record «llarg». I en aquest sentit la mesura del temps no depèn dels cossos, sinó de l'ànima, i, per tant, el temps es pot mesurar subjectivament. L'extensió del temps és una distensió de l'esperit a través de la memòria, l'atenció i l'expectació.

La noció de l'*instant* es contraposa en ambdós filòsofs. L'instant aristotèlic és un tall qualsevol en la continuïtat del moviment en tant que és mesurable, ja que marca la fi de l'abans i el començament del després. Mentre que l'instant agustinian el designa algú, ja que forma part de l'esperit. En aquest sentit, la percepció del temps és interpretable.

Durada i successió de les coses, considerada com a transcendent d'una manera contínua i uniforme i que hom mesura per fenòmens successius esdevinguts a intervals regulars, com el cicle solar, el cicle lunar, el curs de les estacions, etc. (LLIMONA, 1980: 301)

Tanmateix, el temps, tot i que se'l pot entendre com una successió fluïda d'esdeveniments, ens remet igualment a l'experiència de la permanència en relació amb allò que ha estat i és. Jordi Llimona explica el concepte en funció de la idea de passat i present:

Concepte genèric, irreductible a qualsevol altre i, com a tal, no susceptible de definició, al qual hom remet sempre, en referir-se als esdeveniments, als processos i a la successió de les coses i a la duració mateixa del real, en virtut de la consciència de la pròpia permanència i de la diferència que hom hi experimenta entre el que és i el que (objecte ja del record) ha estat. (LLIMONA, 1980: 301)

I, per tant, perquè el temps és imaginable com una cadena de fets sense fi que obre la percepció d'allò que ha estat i és, ens obre la consciència d'allò que serà. Jordi Llimona ens torna a dibuixar la perspectiva del temps com allò que encara ha de venir, com la imatge de línia ininterrompuda que creix contínuament a base d'una correlació infinita de punts:

Imagineu com a línia o figura unidimensional ininterrompuda, bé que formada d'infinites punts contigus, els límits de la qual van creixent contínuament, com prolongant-la sense fi i allunyant aquests extrems d'un mateix, el temps és concebut com a referència pretesament «absoluta» amb relació a la qual hom ordena la pròpia experiència i els continguts d'aquesta relatius a la realitat sencera (tant pel que fa al que precedeix com respecte al que pot venir). (LLIMONA, 1980: 301)

En el cas concret de la dansa, el professor Fumagalli considera el temps com una experiència fonamental. La dansa aborda el concepte a partir de dues accepcions contraposades: el temps com a forma de relat i el temps com a divisió en unitats mesurables. Així, pot crear un temps propi del moviment o bé, com la música, una mesura que construeix el ritme, la pulsació o els valors de la durada. En la primera

accepció trobem aquella dansa que entén el temps com a indivisible, no mesurable, un temps qualitatiu que no es pot captar sinó d'una manera intuïtiva. És un temps sotmès a una dramaturgia, com el del ballet romàntic, en el qual també s'hi sotmet la música, que acaba per conduir a una despersonalització del temps propi i singular de la dansa. En el *Dictionnaire de la danse*, Fumagalli cita Jules Lagneau, que considera el temps com una forma abstracta del moviment en la mesura que conté una relació amb l'espai: «Le temps, la mesure de l'espace, l'espace représentation du temps» (citada a FUMAGALLI, 1999: 655). En el mateix sentit, l'autor cita el coreògraf George Balanchine (1904-1983), que definia la dansa a partir de la relació entre el temps i l'espai de l'escena. L'espai de l'escena per al moviment dansat és el marc de representació del temps de la música i, per tant, la dansa es concep com una expressió espacial d'un temps musical, absolut, no singular: «La danse est un art de l'espace et du temps. L'espace de la scène et le temps de la musique» [655].

Hi ha un altre tipus de dansa que s'ha preocupat de la dimensió expressiva del temps, que s'hi considera un principi actiu. Una expressió arrelada en l'instant efímer d'un moment que esdevé l'expressió d'una forma de moviment propi i orgànic que no es reporta ni al temps del relat, ni al dramaturgic, ni al musical, sinó a res més que a si mateix. La dansa entesa així s'inscriu en l'efímer per naturalesa, per essència. La forma del cos esdevé l'expressió d'aquest instant i consegüentment és autònom. Així, la dansa entesa com un temps en ella mateixa permet ser pensada amb el propi llenguatge per tal de dialogar amb l'altra temporalitat, la música, a la manera d'una conversa entre dos éssers autònoms dins del flux compartit (FUMAGALLI, 1999).

Segons la coreògrafa i ballarina Geisha Fontaine, el temps present de la dansa conjuga diversos estats, el passat i l'avenir:

El presente de la danza es superabundancia de tiempo. Lejos de estar fuera del tiempo, ella conjuga varios aspectos del mismo. La reducción del tiempo de la danza al presente es un prejuicio. La danza mezcla diversos estados del pasado y del provenir, ella inscribe una polivalencia temporal en los movimientos de los cuerpos y de sus relances. (FONTAINE, 2012: 273)

En aquest sentit, el temps és una abundància de durades variables que se sobreposen, es reproduïxen i s'absorbeïxen en ritmes distints. Però també s'entén com una entitat divisible i mesurable, que ens remet a conceptes com ara la durada, la finitud o allò

il·limitat, el present i les interferències amb el passat i el futur, el moment, l'instant, l'esdeveniment, l'ocurrència, la mesura, etc., de la mateixa manera com el concepte llatí de *tempus* ens remet a la divisió de la durada, el moment, l'ocasió, la circumstància, el temps d'un verb, etc. (FONTAINE, 2012).

Un temps que, a part de viure's en la fluïdesa, també es pot calcular i mesurar. D'una banda, el temps s'evapora, s'estanca, es congela o bé es fragmenta en la percepció subjectiva. De l'altra, el temps esdevé la mesura objectiva de totes les coses, com especifiquen els coreògrafs Blom i Chaplin:

El tiempo como flujo. El tiempo como orden. Se evapora en el deleite, en el placer; se estanca en la preocupación, en la espera, en el dolor; se vuelve inoportuno en la anticipación; se congela en el diseño (escultura, pintura); se fragmenta en el sueño y en los recuerdos. El tiempo como fuerza ordenadora proporciona una matriz dentro de la cual las cosas pueden ser medidas, coordinadas y calculadas. Cuando se le permite, el tiempo puede dictar y controlar de forma arbitraria, predeterminada e incommovible. (BLOM & CHAPLIN, 1996: 85)

El poeta Paul Valéry (1871-1945) afirmava que l'espai de la dansa només és el lloc dels actes, i consegüentment el temps és el gran factor de la dansa. És un temps orgànic que es troba en els actes musculars en un procés on l'acabament d'un acte és l'impuls del següent. En aquest sentit, un seguit de posicions s'encadenen les unes amb les altres per crear un estat d'embriaguesa que pot anar de l'esllanguiment, al deliri, d'una mena d'abandó hipnòtic, a una forma de fúria, és a dir, l'estat de dansa: «Sur ce modèle, nos membres peuvent exécuter une suite de figures qui s'enchaînent les unes aux autres, et dont la fréquence produit une sorte d'ivresse qui va de la langueur au délire, d'une sorte d'abandon hypnotique à une sorte de fureur. L'état de danse est créé» (VALÉRY, 1938: 25-26). En aquest sentit, el temps es manifesta com un misteri entre la igualtat de la durada o dels intervals del temps: «Rien n'est plus mystérieux que cette perception si simple à énoncer: l'égalité de durée, ou d'intervalles de temps» [26]. Perquè composant i descomposant les figures en intervals igual o harmònics es configura l'ornament de la durada en forma de repeticions dels motius en l'espai: «Des mêmes membres composant, décomposant et recomposant leurs figures, ou de mouvements se répondant à intervalles égaux ou harmoniques, se forme un ornement de la durée, comme de la répétition de

motifs dans l'espace, ou bien leurs symétries, se forme l'ornement de l'étendue» [27].

És així com la dansa s'estructura amb el concepte de *durada*.¹² Per a la coreògrafa i pedagoga Jacqueline Robinson, la primera manifestació del temps que es presenta a la consciència és la durada: «Pour ce faire, il occupe évidemment un certain temps. Dans la danse comme dans la musique intervient la notion de durée, de déroulement...» (ROBINSON, 1981: 59).

Per mesurar la durada, la música fa servir el concepte del *compàs*, un component que també fa servir la dansa. Blom i Chaplin es refereixen al compàs com a allò que serveix per mesurar i que està determinat per la quantitat de temps que es necessita per executar un moviment i consegüentment, la relació amb el compàs:

La duración de un movimiento está determinada básicamente por el lapso que se requiere para ejecutarlo. Con frecuencia la necesidad cinética determina el posible rango de la duración [...]. Dentro de este rango se puede tomar una decisión para determinar la duración exacta que se desea, es decir, la relación del movimiento con el compás. (BLOM & CHAPLIN, 1996: 88)

D'acord amb els mateixos autors, la velocitat amb què s'executen les durades dins del compàs és el ritme. Angela Loureiro, investigadora del moviment, cita la filosofia d'Anne-Claire Désesquelles, la qual entén que el ritme és com un interval entre dos instants:

Dans son essai sur le rythme et la vie, A. C. Désesquelles envisage le temps comme l'intervalle entre les instants plutôt que comme une suite d'instant. L'intervalle serait fondamental pour l'alternance entre accumulation et dépense d'énergie, entre l'instant et la durée, entre la rupture et la liaison, si propre au rythme considérés comme l'essence même du temps. (Citat a LOUREIRO, 2013:

¹² Sobre el concepte de *durada*, Gaston Bachelard, citant textos del filòsof Henri Bergson, escriu: «le temps est une réalité resserré sur l'instant et suspendue entre deux néants» (BACHELARD, 1992: 13), fet que ens remet a la consciència: «nous avons une expérience intime et direct de la durée. Cette durée est même une donnée immédiate de la conscience» (BACHELARD, 1992: 15).

Gilles Deleuze, en el llibre de selecció de textos d'Henri Bergson, subratlla com, a través de la durada, accedim a la creació de les formes: «El universo dura. Quanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo» (BERGSON, 2004: 19).

I també: «Es en la pura duración donde nos sumimos entonces, una duración en que el pasado, siempre en marcha, se dilata sin cesar en un presente absolutamente nuevo» (BERGSON, 2004: 60).

27)

D'aquesta manera, en contraposició amb la idea de durada, sorgeix el concepte de *l'instant*. La mesura de la durada, doncs, ens remet als talls del temps en unitats contingudes entre dos instants. En aquesta possibilitat de concebre l'instant i la durada podem establir la mesura com a fonament del concepte de *ritme*. En aquest sentit, la professora i investigadora del moviment Valerie Preston-Dunlop defineix el ritme com a:

Metric rhythms are those in which time is cut up into measured units. The beat is the even repetition of the units one two three four, or one two, or one two three that underline the more complex rhythmic patterns of the melody and the rhythmic patterns of the melody and the rhythmic play that is around and over the beat. It is the beat that is counted and felt as a pulse. (PRESTON-DUNLOP, 1998: 109)

3.6.1.1. Concepció del temps segons Rudolf Laban

Alguns coreògrafs veuen el temps d'una manera molt particular, fins al punt que ha moldejat el concepte mateix de *coreografia*.

Per al coreògraf Rudolf Laban (1879-1958) el temps és un factor fonamental del moviment fins al punt que el considera com la quarta dimensió, conjuntament amb les tres dimensions de l'espai volumètric. Laban identifica les tres etapes del temps: el passat, el present i el futur, i considera que el moviment es completa quan s'acaba:

Each movement takes a certain time of its completion and we distinguish, in each movement, different phases of its pathway. One part of it vanishes into the past, a second part is momentarily present, and a third part will presumably follow, and complete the movement. After this third phase the movement disappears. Its trace remains only in the memory or, externally, in a change of the place of an object in space, or a new position of the change of the place of an object in space, or a new position of the limbs of the body. (LABAN, 2011: 27)

La concepció del temps per a Laban va lligada estretament a la qualitat del moviment i al ritme. El temps és un factor del moviment i, per tant, un element d'experimentació física que es defineix per la qualitat de l'esforç muscular continguda en una acció. La qualitat

de l'esforç es concreta per dos pols i, consegüentment, l'oscil·lació entre els dos genera un ritme. Quan les accions de moviment estan organitzades en combinacions que es poden reconèixer, se'n poden identificar els ritmes. Laban identifica tres tipus de ritme: «One can discern space-rhythms, time rhythms and weight rhythms» (LABAN, 1988: 120). Tot i que els tres tipus de ritme apareixen junts, algun pot tenir un lloc més destacat que un altre en una seqüència de moviment. Quan una acció té lloc contra el flux del moviment, Laban considera que és un moviment ràpid i sobtat, mentre que si s'executa amb una actitud indulgent, lentament, un moviment sostingut. El ritme es caracteritza aquí per les oscil·lacions del flux segons una polaritat o una altra. La durada del moviment sobtat i sostingut pot ser diferent i, per tant, la combinació de durades constitueixen una combinació de *time-rhythm*. El ritme basat en l'espai *space-rhythm* emergeix en l'ús de les direccions en la construcció de les formes espacials. Laban en ressalta dos aspectes: la successió dels canvis de direcció i les formes produïdes per les diferents parts del cos. En el primer cas, pot ser semblant a la melodia musical; en el segon cas, a les accions direccionals de les diferents parts del cos fetes simultàniament (LABAN, 1988: 121).

3.6.1.2. Concepció del temps segons Mary Wigman

Per a Mary Wigman la dansa és un art del temps i és semblant a la música: «Al igual que la música, la danza es un arte del tiempo. Esto es cierto en la medida que se refiere a las partes rítmicas compasadas y regulables en el tiempo» (WIGMAN, 2002: 18). La coreografia se serveix de comptar per definir les pulsacions, per clarificar les transicions d'un tema a un altre, per precisar els accents, els moments de respiració i de suspensió. El ballarí només pot expressar-se durant breus instants de la representació perquè «la realización artística está limitada en el tiempo y vinculada al instante. Cuando cae el telón, no tan sólo desaparece la representación sino que también la obra parece disiparse bajo los ojos del espectador» (WIGMAN, 2002: 22). Per a Laurence Louppe, Wigman concep el temps com un agent exterior a la dansa: «Mary Wigman expresa una desconfianza similar: el tiempo es un esquema determinado del exterior, no es, como el espacio, generado por el cuerpo danzante» (LOUPPE, 2011: 132).

3.6.1.3. Concepció del temps segons Alwin Nikolais

Per a Alwin Nikolais (1910-1993), el temps és un element indefinible: «Time is one of the most elusive and abstract concepts, and how one studies it from the point of view of sharpening one's perception of it is not a matter of precise knowledge» (NIKOLAIS & LOUIS, 2005: 178). El podem entendre com una successió de fets recorrents a partir dels quals en deduïm l'estructura i el podem mesurar: «We understand time mainly through a recurrent pattern of happenings. Natural and artificial structures exist for its measurement. In artifice, we have the clock and yardstick» [178]. El temps per al coreògraf, ja sigui ràpid o lent, estructurat o lliure, és l'element principal de la dansa: «Time, as both reality and illusion, structured or free, slowed down or speed up, is a major element of dance» [180]. En la seva constant evolució transforma el present en passat: «Time is constantly evolving, and what is now, as I speak, is already in the past. A performer can alter the existing time of now» [180]. Només a partir del temps podem calcular l'acció de la dansa: «Only through time can we compute action» [180].

3.6.1.4. Concepció del temps segons Merce Cunningham

El coreògraf Merce Cunningham (1919-2009), per a qui el temps és «la materia suprema incluso como objetiva» (LOUPPE, 2011: 133), considera que «El común denominador entre la música y la danza es el tiempo» (CUNNINGHAM & LESSCHAEVE, 2009: 168). Tanmateix, això no vol dir que ambdues arts diguin o facin el mateix, com era el cas de l'art coreogràfic del segle XIX, sinó que ambdues conviuen en un mateix espai confrontant experiències davant les quals l'espectador pot tenir una vivència personal:

El que la música y la danza hagan la misma cosa, repitiéndose la una a la otra, sitúa más en el siglo XIX que en el XX. A mí me parece más dinámico tener más una actividad produciéndose al mismo tiempo de modo que los ojos y oídos del espectador no estén fijos sino que cada observador tenga libertad para crear una experiencia personal. [169]

Wilfride Piollet (1943-2015), primera ballarina de l'Òpera de París que va treballar sota les directrius de Merce Cunningham, confirma la visió del coreògraf en el sentit que el temps de la dansa pot ser diferent de la música i, en la mesura que el moviment es pot treballar fora de l'àmbit de la música, confrontar-lo aporta noves accentuacions enriquidores:

Depuis mon travail sous la houlette de Merce Cunningham en 1973, il était clair que en musique et danse bien que soeurs très proches, n'ont pas à être obligatoirement soumises l'une à l'autre. Au contraire, un mouvement travaillé dans l'autonomie du silence, confronté à la musique, bénéficie d'une accentuation qui révèle leurs affinités. (PIOLLET, 2012: 14).

La manera de compondre del coreògraf, tal com ho fa notar el crític d'art Germano Celant, es basa en una coexistència del temps de la música i la dansa:

La danza no se interpreta siguiendo la música. Para las danzas que nosotros presentamos, la música es compuesta e interpretada como una identidad, separada. Las dos coexisten, como lo hace la visión y el sonido en nuestras vidas cotidianas. Y, a pesar de eso, la danza no depende de la música. (CELANT, 1999: 35)

El comentari següent de Laurence Louppe ens acaba de situar la visió del coreògraf sobre el temps, a les antípodes de la concepció de quelcom imposat des de l'exterior. Per a Cunningham, és convenient alliberar el temps i el moviment d'una matèria anecdòtica com havia succeït en la dansa durant els cinc segles anteriors:

Para Cunningham, en efecto, el tiempo no se adhiere al movimiento como un valor añadido, procede de la esencia misma del gesto. [...] En este sentido, es importante liberar el tiempo (y el movimiento) de un ritmo impuesto del exterior, de la presencia en él de una materia anecdótica (susceptible, por otra parte, de transmitir su desarrollo narrativo, alusivo, incluso emotivo, y por ello parasitario). (LOUPPE, 2011: 133)

Si bé la dansa abans de Cunningham era un calc de la música o, en el millor dels casos, un diàleg, en el tractament del temps ell allibera la dansa de les estructures musicals: «El proceso de trabajo de Cunningham se apoya sobre cuatro elecciones que instituyen nuevas maneras de tratar el factor “tiempo”: la independencia de la danza y la música,

que no tienen nada en común salvo la duración del espectáculo» (FONTAINE, 2012: 82).

En aquest sentit, el temps es concep com una successió d'accions de dansa acotades per un inici i final, com una successió de moviments dins d'un lapse de temps, lluny de ser un procés causal definit per la música: és un joc aleatori, caracteritzat per la idea de fluïdesa semblant a l'aigua:

Sí, es difícil hablar de la danza. No es que sea indefinible, pero si evanescente; yo suelo comparar las ideas sobre danza y la danza misma con el agua. [...] Todo el mundo sabe lo que es el agua y lo que es la danza, pero precisamente es la fluidez que las caracteriza lo que hace ambas cosas indefinibles. (CUNNINGHAM & LESSCHAEVE, 2009: 33)

3.6.2. Consideracions sobre l'espai

Com en l'apartat anterior fèiem amb el temps, abordem algunes consideracions sobre el concepte d'*espai* a fi d'acostar-nos a la seva concepció en la dansa i la coreografia. Manel Palou defineix l'*espai* en la *Gran enciclopèdia catalana* com a: «Medi que hom representa en principi com a il·limitat, continu i tridimensional i com a continent de tots els objectes sensibles, dins el qual aquests poden canviar de posició» (PALOU, 1980: 828). El professor de filosofia Nikolaus Junk (1904-1988) ens presenta la idea d'espai com un receptacle, un buit immòbil sense límits que conté l'univers:

Entiéndese ordinariamente por espacio un vacío extenso en el que los cuerpos se hallan, por decirlo así, como en un receptáculo. El espacio guarda, pues, relación con la extensión de los cuerpos reales, pero no coincide con ella. Sigue existiendo (al menos para nuestra representación) aunque no contenga ningún cuerpo real. El espacio carente de todo ente corpóreo se denomina espacio vacío o vacío [...] inmóvil, siempre existente, en el cual está el universo. (JUNK, 2000: 204)

L'espai, tal com s'entén en coreografia, comprèn aquesta visió de buit il·limitat, proper al concepte de *choreo* platonià. L'espai és el mitjà on té lloc el moviment. Però a part de la idea d'espai com un component fluïd, íntimament lligat al moviment, una segona idea no

menys important per a la coreografia és la concepció d'Aristòtil, que identifica l'espai a la idea de lloc. L'arquitecte Solà-Morales, referint-se al concepte aristotèlic d'*espai*, afirma:

Aristòtil, en canvi, identifica a la seva *Física* el concepte genèric d'"espai" amb un altre de més empíric i delimitat, que és el de "lloc", per al qual utilitza sempre el terme *topos*. És a dir, Aristòtil considera l'espai des del punt de vista del lloc. Cada cos ocupa el seu lloc concret i el lloc és una propietat bàsica i física dels cossos. (SOLÀ-MORALES, 2000: 98)

El terme *espai* en la dansa occidental representa un dels conceptes principals de la coreografia i oscil·la entre la idea de lloc i la de mitjà que conté la fluïdesa de les formes.

De manera general, l'espai de la dansa occidental ve determinat per la dimensió social i estètica de la seva expressió, la qual pren una determinada significació segons el context: la plaça del poble, el carrer, el temple, una sala o el teatre. En el cas específic d'occident, la dansa s'ha produït en tots aquests llocs, i destaca per sobre de tot l'espai *all'italiana*: un lloc imaginari, buit, abstret del món real, obert a la imaginació mental del coreògraf o del públic. És el lloc privilegiat en el qual s'expressen dues concepcions de l'espai que s'oposen al llarg dels gèneres i les èpoques. En les arts escèniques, aquest lloc s'anomena «espai escènic». L'escenògraf Iago Pericot (1929-2018) el defineix com: «L'espai escènic és una totalitat teòrico-tècnica en la qual es presenta el treball de tots els elements que intervenen en un fet teatral» (PERICOT, 1974: 6, 831). En aquest indret es donen dues naturaleses (perceptiva i conceptual) que impregnen l'acció que s'hi desenvolupa, la qual l'omple d'interseccions significants:

En tot espai escènic poden ser distingits l'espai escènic *perceptiu*, que dóna referències de tot allò que hom veu, sent o toca i que és guia indispensable per a tots els moviments i totes les manipulacions, i l'espai escènic *conceptual*, que apareix quan el món psicològic dels participants va més enllà de l'abast dels sentits. De tota manera, la distinció entre els dos espais—intrínsecament relacionats— és difícil d'establir, car l'espai conceptual penetra en el camp perceptiu, i la percepció espacial és plena d'interferències, hipòtesis, respostes insignificants que deriven de l'espai conceptual. [831]

El professor de filosofia Alain Foix fa notar que les dues concepcions apareixen al llarg

de la història de la dansa. D'una banda, l'espai continu lligat a la geometria euclidiana i a l'organització espacial que remet a la preeminència de l'orientació del cos vers una mirada exterior i, de l'altre, l'espai discontinu lligat a l'experiència personal i a l'expressió. La primera concepció sobre l'espai s'inscriu dins de la concepció cartesiana sotmesa a un esperit geomètric. La segona tendeix a abolir l'orientació del cos com a fonament d'una jerarquia de l'espai:

Le premier se présente comme une page en blanche, une tabula rasa, code mentale sur lesquelles le danseur, instrument de la chorégraphie, dessine le mouvement. Le second, essentiellement plastique, est l'habitat cosmogonique modelé par le danseur sujet du mouvement, intimement associé à son potentiel expressif. (FOIX, 1999: 569)

La concepció de l'espai no es pot dissociar de la dimensió del temps a partir del qual es desenvolupa el moviment. L'espai de diversos cossos s'observa sincrònicament. Però cap cos no pot ocupar un espai sense desplegar el moviment en la linealitat del temps. Per tant, per percebre l'espai cal que les formes corporals es despleguin en la successibilitat temporal de l'esdevenir.

Seguint Alain Foix, en el cas de la primera concepció de l'espai, el temps de la narració i el temps musical són els que determinen el desenvolupament del moviment dins d'una visió que entén l'espai com un medi homogeni. Aquest enfocament és el que domina la dansa del segle XVII fins al final del segle XIX i la dansa neoclàssica del segle XX. La segona concepció de l'espai parteix del diàleg sensible i intel·ligible de l'home com a part de la natura, substrat fonamental de l'expressivitat. L'espai es mostra com un ens discontinu tal com l'havien percebut els coreògrafs de la dansa moderna Rudolf Laban, Mary Wigman, Doris Humphrey i Alwin Nikolais, a partir de la relació qualitativa com a lloc d'expressió de les tensions íntimes: un espai teatral orgànic, simbòlic, un material que es recolza en l'espai geomètric per transcendir. Merce Cunningham, a la meitat del segle XX, renova la concepció geomètrica de l'espai depellant-lo de tota noció simbòlica lligada a l'expressió. La dimensió espacial és per tant un lloc d'acció mètrica, articulada segons una durada cronometrada i un recorregut traçat sobre la superfície (FOIX, 1999: 569). Així, les dues concepcions s'han anat alternant al llarg de la història. En termes més precisos, podem dir que aquest espai coreogràfic s'especifica en dos nivells interrelacionats i que Rudolf Laban anomena *espai general* i *espai del cos*. El

primer és un lloc referenciat per unes coordenades absolutes que ens remetent a l'organització d'un contenidor arquitectural, matemàtic, i el segon és l'espai que es remet a les seves pròpies coordenades i que vibra dins d'un camp energètic que el fa visible en el flux incessant del moviment.

3.6.2.1. Concepció de l'espai de la dansa del Renaixement

Cada època ha establert una concepció pròpia de l'espai en la coreografia. Això es pot comprovar a través d'un fil temporal continu al llarg de la història en el qual es troben connexions i influències. Tot i que les danses renaixentista, barroca, clàssica, moderna i postmoderna comprenen concepcions que responen a una manera particular de cada època d'experimentar, entendre i analitzar l'espai de la coreografia, entre les diferents concepcions hi ha rastres que es connecten entre si i són anelles d'una evolució.

L'espai de la dansa renaixentista reflecteix dues àrees preeminents en l'estructura: una d'exterior, per observar la dansa, i una d'interior, que resulta de l'impuls de la força motivadora que propulsa el cos a dansar. De vegades la dansa es confon amb el dibuix gràfic de la forma, com la reproducció de les òrbites del moviment dels astres o les grafies dels signes críptics a través de les formes dels desplaçaments. Com diu Laurence Louppe: «Desde la sacra “rappresentazione” de la Edad Media hasta el ballet cortesano, se recorrerán mediante el simple desplazamiento del cuerpo, las formas arquetípicas que pueblan el cielo, o los misterios de los signos crípticos» (LOUPPE, 2011: 167-168).

Com a dansa que no pretén ser espectacle, la dansa del Renaixement no implica una consciència de l'espai on s'executa. Únicament s'és conscient de l'espai interior entre els dansaires. En el cas de les danses en solitari, el ballarí vol demostrar les seves facultats físiques a través de l'alçada dels salts, l'extensió dels moviments i l'atreviment de les voltes, i defineix així un espai egocèntric en tant que el cos és el centre del món. Aquesta manifestació que es deu a l'expressió del poder físic, s'ofereix a l'audiència des d'una posició del cos frontal i central, per tal de, com diu Jamake Highwater: «guaranties the best view of the performer and evering is doing» (HIGHWATER, 1992: 68). La frontalitat de l'executant i l'orientació, el lloc central respecte de l'àrea d'evolució, el punt de vista de l'audiència, i també la dimensió dels moviments són elements centrals en l'anàlisi de l'espai de la coreografia del Renaixement.

3.6.2.2. Concepció de l'espai en la dansa barroca

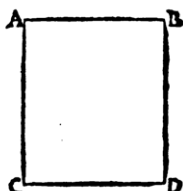
Si bé en la dansa del Renaixement l'espai de l'entorn no forma part de l'estructura de la coreografia, en la dansa barroca la relació amb el marc on es dansa forma part intrínseca de la mateixa coreografia. L'espai de la dansa barroca està organitzat gràcies als moviments que conté, com en el Renaixement, però s'afegeix més atenció al rectangle que li fa de marc. Un dels quatre costats del rectangle representa el front principal de la sala, lloc que coincideix amb el punt de vista preeminent que ocupa la persona de més alt rang present en el moment de l'actuació. Totes les danses típicament barroques comencen i acaben orientant el cos cap a aquesta «presència».

Les danses s'estructuren a partir d'una línia imaginària perpendicular que va des d'aquest lloc principal fins al fons de la sala de ball. La distribució dels ballarins a dreta i esquerra de la línia és un component important de l'estructura espacial de la coreografia que dona peu a crear itineraris de formes diferents, organitzades sempre d'una manera simètrica, tal com diu Jennifer Nevile: «Patterns and figures in baroque dance are usually symmetrical» (NEVILE, 2008: 191).¹³ D'acord amb John Martin, el motiu principal en els balls de la cort és el dibuix al terra: «Dans les anciens ballets de cour, on s'occupait avant tout des parcours au sol. Les danseurs se déplaçaient selon des figures très complexes qui, fixées au sol avec de la craie, pouvaient représenter des roses ou des autres motifs élaborés» (MARTIN, 1991: 64). Com afirma també Laurence Louppe: «A comienzos del siglo XVII, durante la expansión, que hoy nos fascina con toda razón, del primer ballet barroco el medio de inscripción de las líneas de desplazamiento era esencialmente el suelo» (LOUPPE, 2011: 168). Tot i que més endavant la projecció del cos esdevindrà també vertical, l'estructura de la dansa serà segons la seva inscripció en un sol pla: «Incluso aunque posteriormente, la línea del movimiento ocupará al menos dos dimensiones del espacio, el bailarín trazará su recorrido a través de un único plano» (LOUPPE, 2011: 168).

Feuillet, en el llibre *Chorégraphie, ou l'art de décrire la dance par caractères*,

¹³ La cita de Nevile continua exposant la importància de la simetria i les diferents opcions que s'hi poden trobar: «There are three possible types of symmetry in a plane: symmetry by translation; symmetry by reflection or mirror symmetry and symmetry by rotation or axial symmetry» (NEVILE, 2008: 191).

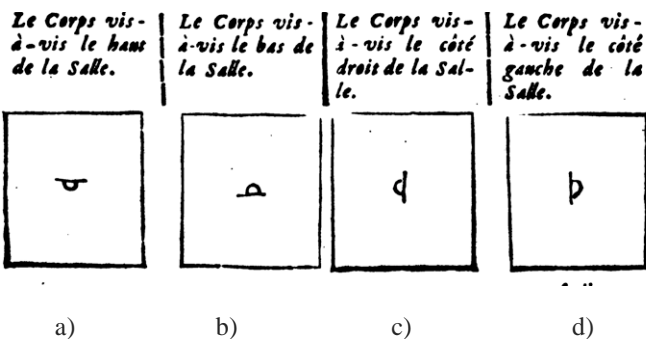
figures et signes démonstratifs (1701) descriu l'estructura de l'espai de la dansa més detalladament. Comença per definir el lloc de la dansa: «La Salle ou Theatre est le lieu où l'on dance, que je represente par un espece de quarré plus long que large, comme marque la figure A B C D, dont le haut sera A B, le bas sera C D, le côté droit sera B D, & le côté gauche sera A C» (FEUILLET, 1700: 3):



De la presence du Corps.

(FEUILLET, 1700: 3)

La demarcació de l'espai d'evolució és el marc de referència que serveix per establir els llocs per on es desenvoluparà el moviment. Seguidament, defineix el cos amb un símbol en forma de semicircumferència tallada que representa el darrere i per una línia recta que representa el davant, de manera que, degudament inclinat, representa l'orientació del personatge, a) de cara al front princial de la sala, b) de cara al fons de la sala, c) de cara a la dreta de la sala, d) de cara a l'esquerra de la sala (FEUILLET, 1700: 3):

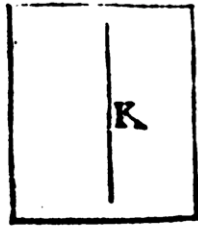


(FEUILLET, 1700: 3)

El cos actua com a continent o subjecte actiu i la sala, com a contenidor o receptacle passiu. Si bé la posició del ballarí en la dansa renaixentista busca una posició frontal i central perquè el moviment sigui més visible, en la dansa barroca es permet que la presència del cos pugui orientar-se cap a qualsevol dels quatre costats cardinals de la sala. Així doncs, queden definides dues entitats diferents: el cos o subjecte de l'acció, mòbil, i la sala d'evolució o marc de referència, immòbil, identificades totes dues per quatre cares. El fet d'orientar la «presència» del cos queda automàticament qualificat amb valors distints segons el costat de la sala que es triï (ja que la cara del fons és la principal, que ocupa la persona de més alt rang). Així, tant la sala com el cos es caracteritzen per tenir davant, darrere i dos costats. Aquestes dues entitats s'articulen al llarg de la coreografia en un veritable diàleg dramàtic entre un protagonista (cos) i un antagonista (sala) i generen tot un seguit de posicions que donen lloc a un llenguatge ric de passos i figures. Cada un d'aquests passos es pot declinar en totes les variacions possibles i Feuillet ho mostra exhaustivament en les taules del seu llibre (FEUILLET, 1700).

Un tercer element de l'espai de la dansa barroca i no menys important és el recorregut del desplaçament del cos o, com l'anomena Feuillet, *chemin*, que defineix de la manera següent: «J'Apelle le Chemin la ligne sur laquelle on dance. Le Chemin sert à deux usages, premierement il sert pour écrire les Pas & les Positions, & secondement pour faire observer la Figure des Dances» (FEUILLET, 1700: 4). Feuillet diferencia, doncs, dues funcions: la línia amb les posicions dels peus i els passos, i la forma que pren el camí en el dibuix sobre el sòl.

La línia és on s'han d'escriure i executar les posicions del cos: «Tous les Pas & Positions se pourroient écrire sur deux lignes, sçavoir sur une ligne droite & sur une ligne diametrale [...]» (FEUILLET, 1700: 4). En la mesura que el desplaçament del cos evoluciona per sobre del pla horitzontal del terra, es va configurant un camí imaginari. La forma del camí és el producte de la projecció perpendicular del centre de gravetat, que dona forma al conjunt de la dansa i que es pot modelar gràcies al tipus de línia: «[...] mais comme il faut que le Chemin serve aussi pour la figure des Dances, je me serviray outre la ligne droite, & la ligne diametrale de lignes circulaires & de lignes obliques. J'apelle ligne droite celle qui va en longueur d'un bout de Salle vers l'autre bout, comme marque la ligne K» (FEUILLET, 1700: 4),



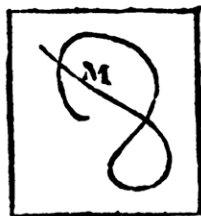
(FEUILLET, 1700: 4)

Ligne diametrale, celle qui va en travers d'un costé de la Salle vers l'autre costé, comme marque la Ligne L (FEUILLET, 1700: 4),



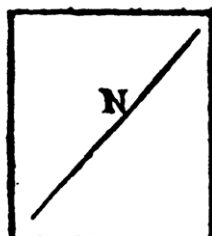
(FEUILLET, 1700: 4)

Ligne Circulaire, celle qui va en circulant de costé & d'autre, comme marque la Ligne M (FEUILLET, 1700: 5),



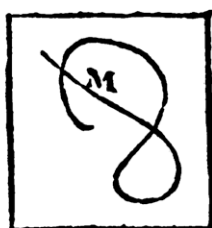
(FEUILLET, 1700: 5)

Ligne Oblique, celle qui va obliquement d'un coin de la Salle vers l'autre coin, comme marque la ligne N (FEUILLET, 1700: 5),



(FEUILLET, 1700: 5)

Chacune de ces lignes séparées ou jointes ensemble peuvent se former un chemin propre à danser, sur lequel on pourra écrire les Pas & et les Positions, comme marque la figure O, dont le commencement se connoîtra par ce qui marque la presence du corps, que j'y joins pour marquer devant quel costé de la Salle le devant du corps doit être avant de danser. (FEUILLET, 1700: 5)



(FEUILLET, 1700: 5)

La suma de les línies és una figura amb formes elaborades més o menys complexes, que poden ser regulars o simètriques.

A fi de descriure la durada del moviment, la línia del desplaçament es divideix en el nombre de compassos que ha de durar el fragment coreogràfic. Damunt la línia s'escriuen els passos. El resultat és una partitura de camins per on discorre la dansa. La coreografia

es redueix a una forma planimètrica grafiada damunt del pla horitzontal del terra. Cal distingir dues categories de la dansa: els moviments en el lloc, sense desplaçament, o els moviments locomotors que segueixen el dibuix predeterminat del *chemin*. L'audiència es disposa al voltant de la sala per contemplar la dansa des d'un punt de vista alçat que se situa per damunt del pla d'execució.

L'espai de la dansa barroca es concreta, a part de per la forma del *chemin* i l'orientació del cos o «presència» respecte de la sala, per les formes del cos producte de les posicions dels peus, dels passos, dels moviments a l'aire de les cames i dels braços, i dels girs i salts.

Pel que fa a les formes dels passos, Feuillet en distingeix cinc tipus: «pas droit, pas ouvert, pas rond, pas tortillé & pas battu» (FEUILLET, 1700: 9). Cada un d'aquests noms es refereix al moviment de la cama previ a recolzar el pes del cos damunt del peu. La cama dibuixa una línia a l'aire amb una forma rodona, de tirabuixó, d'essa o bé angular. Tots els passos poden tenir la direcció davant, al costat o darrere.

Amb tot, resumint el que hem dit, cal remarcar que la forma de l'espai en el Barroc té a veure amb els elements següents: l'espai de la sala (general o de l'entorn) i l'espai del cos. Pel que fa a l'espai de la sala, cal tenir en compte la forma del recorregut (recte, curvilini o combinació), la forma de la dansa i l'orientació del ballarí. Pel que fa a l'espai del cos, cal tenir present el pas, la forma i la direcció del qual pot ser recte, obert (enfora o endins), rodó (enfora o endins), doblegat i batut. Pel que fa a la direcció, Feuillet en distingeix les quatre direccions cardinals: davant, darrere, dreta i esquerra. Per tant, es pot concloure que els elements que s'han de tenir en compte en la dansa barroca són els següents: el recorregut, l'orientació, la direcció i el dibuix de la cama abans de fer el pas.

3.6.2.3. Concepció de l'espai en el Ballet d'Action

Sota la influència de la moda italiana, el primer any del segle XVII França adopta una nova disposició escènica que varia la visió de les arts escèniques i, entre elles, la dansa teatral occidental. D'acord amb els descobriments de la perspectiva que havien introduït l'arquitectura i la pintura italianes, situar al fons de la sala el típic teló pintat on hi ha representat un paisatge o l'interior d'un palau sumptuós en el ballet esdevé una pràctica freqüent (ECK & BUSSELS, 2011: 52).

La nova manera d'entendre la coreografia busca projectar-se no només sobre el terra, sinó també sobre un pla vertical. Si bé la dansa barroca es contempla des d'un punt de vista alçat, per sobre del pla de la representació, ara amb nous dispositius escènics, com diu Laurence Louppe, la dansa es passa a contemplar en un pla vertical i frontal: «El cuerpo, entonces, únicamente puede convertirse en un elemento posible de elevación, como en un alzado de arquitectura» (LOUPPE, 2011: 168).

Tot i que els elements de l'espai de la dansa Barroca, com l'orientació, *le chemin*, la forma de la coreografia a part dels passos lliscats i els moviments de cames i braços, no canvien; els contempla i filtra un artefacte omnipresent: la perspectiva *all'italiana*, reforçada per la tarima escènica que es col·loca a l'altura dels ulls de l'espectador. Louppe afirma que la nova mirada influeix d'una manera determinant en la representació artística occidental, en la qual: «un espectador ficticio considera desde un punto de vista único y centralizado el conjunto de los objetos culturales ordenados, almacenados en un espacio alineado y geométrico» (LOUPPE, 2011: 168). La nova visió vertical i l'alçament de la tarima al nivell del punt de vista de l'espectador enceten tota una nova nomenclatura de poses, passos i gestos.

Segons Noverre, la dansa incorpora una nova forma d'espectacle anomenat «Ballet d'Action», «Ballet en action» o «Ballet Pantomime» i que Louis de Cahusac (1706-1759) ja havia incorporat en el llibre *Traité historique de la danse* (Cahusac, 1754) amb el nom de «Danse d'action». Consisteix en un espectacle de caràcter narratiu que es desenvolupa durant el segle XVIII, on únicament intervenen la dansa i la pantomima. La primera experiència d'aquesta nova forma d'espectacle es presenta el 1714 amb la representació sense paraules d'un fragment d'*Horace* de P. Corneille. Els noms dels coreògrafs principals de l'època que cultiven la nova forma són J. Weaver, M. Sallé, M. Gardel, entre d'altres, en diferents ciutats europees (KINTZLER & HALBACH, 1999: 529-530).¹⁴ El nou espectacle està pensat perquè es representi amb la nova organització espacial de l'escena. Noverre té en el punt de mira no només l'art de la pintura, sinó també l'arquitectura, arts en les quals la perspectiva té un paper fonamental. Tal com diu Jennifer Homans: «Thus, Noverre assiduously studied art and architecture and applied the laws of perspective, proportion, and light to his ballets. He arranged his dancers by height

¹⁴ Citat a la pàg. 42.

from short to tall, moving from the stage apron back to a distant horizon, and he meticulously plotted patterns of chiaroscuro onstage» (HOMANS, 2013: 74).

Per a Noverre, l'objectiu és supeditar els passos de dansa a les lleis de la perspectiva per infondre una il·lusió de semblança de la natura. Per fer-ho cal estudiar l'art dels pintors, però també l'art dels poetes a través de la tragèdia, el drama i la comèdia. Els ballets, per a Noverre, han de ser expressius i no una mera successió de passos que s'executen mecànicament sense vida, organitzats segons una simetria abstracta i sense sentit. Pel que fa a l'espai, les seves creacions s'articulen no tant en funció del pla horitzontal com del vertical, d'acord amb les lleis de la perspectiva, per integrar en una pintura la llum, el decorat, el vestuari i l'expressió. La nova orientació posa l'èmfasi en el dibuix corporal, el gest i la forma del cos. L'espai s'articula al voltant del cos i la posa, i, en conseqüència, de les relacions espacials entre els personatges.

El mateix Noverre ho deixa ben establert en les *Lettres sur la danse, et sur les ballets*: «Notre Art est assujetti en quelque façon aux règles de la perspective» (NOVERRE, 1760: 30). L'espai de la dansa és com un llenç: «Il faudroit que les Maîtres de Ballet consultassent les Tableaux des grands Peintres» (NOVERRE, 1760: 6);

Un Ballet est un tableau, la scene est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble & la vivacité des scenes, le choix de la Musique, la décoration & et le costume en sont le coloris; enfin le Compositeur est le Peintre. (NOVERRE, 1760: 2)

I encara: «le Ballet bien composé est une Peinture vivante des passions, des meurs, des usages, des cérémonies» (NOVERRE, 1760: 18). Noverre no deixa de recórrer a l'exemple de la pintura, de la qual en subratlla els colors, el clarobscur, el vestuari:

Un Compositeur qui veut s'élever au-dessus de l'ordinaire, doit étudier les Peintres, & et les suivre dans leurs différentes manieres de composer & faire son Art a le même objet à remplir que le leur, soit pour la ressemblance, le mélange des couleurs, le 'clair-obscur'; soit pour la maniere de grouper et de draper les figures; de les poser dans des attitudes élégantes, de leur donner enfin du caractere, du feu, de l'expression, or le Maître de Ballets pourrait-il réussir s'il

ne réunit toutes les parties & et toutes les qualités qui constituent le grand Peintre? (NOVERRE, 1760: 68-69)

3.6.2.4. Concepció de l'espai en el ballet clàssic

Després de la revolució de Noverre, el ballet pateix una crisi. No és fins a partir del 1830 que torna a donar mostres de vida, fins a assolir a finals del s. XIX una consolidació i perfecció en tots i cada un dels aspectes que identifica Noverre. No hi ha ballet sense dramaturgia, vestuari, escenografia, il·luminació, etc., i tot integrat dins de la caixa escènica que esdevé una màquina formidable de crear efectes sorprenents. L'estructura coreogràfica es veu totalment condicionada i potenciada per l'edifici teatral, que és capaç de recrear amb tota mena de ginyos mecànics qualsevol efecte, com fer volar objectes o persones, fer caure parets de roques, o bé recrear qualsevol atmosfera lumínica a partir de les noves incorporacions tècniques com la llum de gas.

Pel que fa als elements d'anàlisi de l'espai de la coreografia, no hi ha cap canvi substancial. El concepte de *chemin* (tot i que no té un mateix desenvolupament que en la dansa barroca) i l'orientació continuen mantenint-se com dos dels elements crucials de l'espai, l'un pel que fa al pla horitzontal, l'altre pel que fa al pla vertical, tot i que l'orientació de referència continua essent l'audiència, on la frontalitat del pla vertical es considera l'orientació més significativa, per no dir l'única, a la qual el ballarí s'ha de referir sempre. On sí que hi ha un desenvolupament clar és en l'espai del cos en el sentit que s'amplien el nombre de formes corporals, tant en l'ascensió de la verticalitat del cos com en l'expansió al voltant del cos.

El refinament en les formes corporals és una de les constants dels mestres de ballet. Carlo Blasis (1797-1878), en el llibre *Manuel complet de la danse* (BLASIS, 1830) fa una llarga dissertació sobre l'art de la dansa. Si bé no hi ha cap referència a l'element de l'espai del *chemin* barroc, sí que s'hi troba una descripció detallada de les posicions dels peus, els passos, els gestos de les cames i els braços, entre altres qüestions com la composició coreogràfica, la pedagogia i les trames d'alguns ballets. En un dels capítols, l'autor fa referència a les formes corporals que han d'assolir els alumnes durant el procés formatiu com a futurs ballarins. Les formes corporals estan definides per un concepte geomètric que ha d'impregnar l'esquema espacial del cos:

Je composerais une spèce d'alphabet de lignes directes, comprenant toutes les positions des membres en dansant, et je donnerais même à ces lignes et à leurs combinaisons les noms qu'elles ont en géometrie; c'est-à-dire, perpendiculaires, horizontales, obliques, angles droits, aigus, obtus, etc., langage que je regarde indispensable dans nos leçons [...] Que le lecteur compare les deux traits suivants avec les fig. 25 et 27, Pl. I, et il aura une idée claire de ce nouveau système. (BLASIS, 1830: 99-111):

Fig. 25, Pl. I.

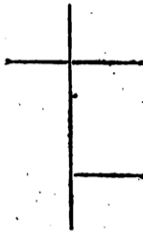


Fig. 27, Pl. I.



(BLASIS, 1830: 104)

Il est nécessaire que l'élève étudie ces lignes géométriques et celles qui en derivent. (BLASIS, 1830: 104)

L'espai del cos s'organitza d'acord amb un esquema ortogonal de línies rectes, perpendiculars o inclinades, i d'angles rectes, aguts o obtusos, i té de referència principal l'eix vertical del cos. El paradigma en la nova etapa es basa en l'abstracció de les línies dels membres del cos. La forma corporal es transforma en geometria en un seguit de línies abstractes projectades cap a l'exterior del cos.



(BLASIS, 1830)

El recorregut damunt del pla horitzontal, *le chemin*, és una conseqüència dels passos de la dansa. L'itinerari queda integrat en cada un dels moviments de l'alfabet del ballet en la mesura que formen part del desplaçament del cos. El recorregut deixa de tenir una consideració de constructor de la coreografia en el sentit de la dansa barroca.

L'espai del ballet a finals del s. XIX amb les coreografies de Petipà representa la culminació d'una evolució d'un tipus particular de dansa teatral, que explota al màxim el potencial de la caixa escènica. El professor especialitzat en estudis sobre Rússia i els països de l'est Tim Scholl afirma que, a mesura que la dansa evoluciona, va deixant de banda els dibuixos dels trajectes visibles des dels costats de la sala per posar l'èmfasi en la verticalitat i l'horitzontalitat del cos:

The ballet's emphasis of the human body's maximal legibility evolved as the Renaissance perspective stage was developed. As dance performances began to be viewed frontally, framed by a proscenium arch, ballet choreography shifted its focus from patterns described on ballroom floors, legible from the sides of the performances space, to emphasize the body's vertical and horizontal assertions on the picture-frame stage. (SCHOLL, 1994: 9)

En aquest sentit, les posicions bàsiques del ballet amb la rotació de les cames busquen la màxima visibilitat. Igualment, els salts i les posicions damunt de la mitja punta representen una conquesta del ballet de la verticalitat de l'espai: «The erect body, the leaps and jumps into the air, and the poses and movements executed high on the toes represent the ballet's conquest of vertical space on new stage» (SCHOLL, 1994: 9).

3.6.2.5. Concepció de l'espai en la dansa moderna

A finals del segle XIX la caixa escènica culmina un procés d'evolució de centúries durant el qual el receptacle escènic sotmès a les lleis de la perspectiva s'ha anat perfeccionant i també les posicions corporals, i s'ha augmentat així l'alfabet del ballet clàssic.

Amb tot, durant el primer quart del segle XX, la concepció de l'espai de la dansa pateix un canvi radical respecte a la dansa teatral occidental que es produeix damunt dels escenaris. L'espai de la dansa està pensat, estructurat i practicat des de la confluència de dos plans: l'horitzontal i el vertical, i a partir de les teories de Laban s'incorpora un tercer pla: el sagital. En la formulació de la macroestructura de l'espai intervé una nova concepció, la del volum del moviment.

Al llarg dels segles, la dansa teatral ha anat conquerint l'espai. El darrer pas d'aquesta conquesta és l'assumpció plena de la tercera dimensió. Els paràmetres de l'espai es multipliquen. El moviment ja no es dirigeix a un sol pla, sinó que es projecta cap a tots els plans possibles al voltant del centre del cos com si estigués immers dins d'una bombolla esfèrica.

La dansa moderna representa un tall radical respecte a les tradicions del ballet basades en una visió pictòrica «plana» de l'art coreogràfic que s'havien practicat fins aquest moment. La coreògrafa Carol Brown escriu: «Twentieth-century modern dance, particularly in its Central European incarnations, broke with nineteenth-century models of pictorial representation in its rediscovery of space or “raum” as a material of choreography» (BROWN, 2010: 59). La idea d'espai de la dansa moderna incorpora la possibilitat de concebre el moviment a partir de la seva plasticitat tridimensional, com si fos un material que es pogués modelar en les tres dimensions, llargada, amplada i profunditat, com Rudolf Laban ho va concebre. Carol Brown continua afirmant: «Mapping diagonals through the center of gravity of the upright body in an imaginary cube, Laban composed a three-dimensional form orientated to length, breadth and depth» [60].

En aquest mateix sentit, el crític de dansa John Martin (1893-1985), en el seu llibre sobre la dansa moderna, afirma que el moviment no només té una llargada i una amplada, sinó que també té una profunditat i que cap moviment no es pot executar a partir d'una línia, sinó que ha de ser necessàriament com un volum:

Prenons par exemple le problème de l'espace. Nous avons l'habitude d'entendre définir, dans le ballet académique, la structure de la danse comme étant constituée de parcours au sol ou dessin horizontal. Ceci serait parfaitement satisfaisant si le danseur se déplaçait à l'extérieur d'un cube, ce qui n'est pas le cas. Il est un instrument tridimensionnel et il bouge dans l'espace; ce qui signifie que ses mouvements n'ont pas une longueur et une largeur mais également une profondeur et une épaisseur. [...] Aucun mouvement ne peut être effectué selon une ligne; il doit s'effectuer comme un volume. (MARTIN, 1991: 64)

3.6.2.6. Concepció de l'espai en la teoria de Rudolf Laban

Rudolf Laban aporta una concepció de l'espai que influeix poderosament en la visió de la dansa moderna centreeuropea. Vera Maletić presenta la concepció de Laban a partir de les dimensions de la manera següent: «The whole complexity of movement and dance can be deduced to basic directions which derive from our basic orientation in space related to the vertical and the horizontals of three dimensions (height, width, and depth)» (MALETIĆ, 1987: 58).

Laban, a partir de les tres dimensions, «[...] he distinguishes the space in general, the infinite spaces, from the reach space immediately around the body Kinesphere» (MALETIĆ, 1987: 59). Efectivament, imagina una esfera, producte dels moviments dels membres superiors i inferiors que en la seva màxima extensió creen un espai esfèric al voltant del cos: «The human body is completely oriented toward itself. It stands free in space. Its only resource, if we can call it that, is its environment, the spatial sphere which surrounds it, and into which it can reach with its limbs» (MALETIĆ, 1987: 59).

El treball de Laban se centra en el desenvolupament de la nova idea d'espai de la dansa moderna. En el llibre *Choreutics*,¹⁵ comença per mostrar com les formes de l'espai

¹⁵ *Choreutics* és un dels darrers llibres de Laban, editat pòstumament el 1966 per Lisa Ullmann i reeditat el 2011. El text és un recull de la concepció de l'espai de l'autor. És el text més analític de tots els que va escriure, i hi exposa d'una manera exhaustiva les múltiples possibilitats de la *kinesphere*. Representa la visió més arquitectònica de l'espai del ballarí, on el referent geomètric és un dels exponents més importants. En els darrers capítols, l'autor es mostra més crític i únicament és comprensible des d'una iniciació prèvia dels seus postulats.

i el cos estan íntimament connectades amb el moviment. L'espai no és un element objectiu, sinó que és consubstancial amb el cos en moviment, de tal manera que sense moviment no hi ha espai: «space is a superabundance of simultaneous movements» (LABAN, 2011: 3).

No obstant això, no s'ha de veure que els cossos ocupen un lloc en una habitació buida on el moviment només pot esdevenir ocasionalment, sinó com un flux continu en el lloc que ocupa el cos, perquè l'espai és la funció amagada del moviment i el moviment és l'aspecte visible de l'espai: «Space is a hidden feature of movement and movement is a visible aspect of space» [4].

El moviment (i en conseqüència, l'espai), per dir-ho a la manera de Laban, és una *living architecture*. Aquesta arquitectura, viscuda, la creen els diferents recorreguts dels membres en l'espai i Laban els anomena *trace-forms*. Es poden distingir dues formes d'espai, l'espai en general i l'espai al voltant del cos, anomenat també *kinesphere*. Els límits de la *kinesphere* els poden assolir les mans o els peus gràcies a l'extensió dels membres del cos. Fora de la *kinesphere*, la resta de l'espai el pot ocupar el desplaçament de tot el cos. La línia que connecta el lloc des d'on comença el desplaçament amb el lloc on s'acaba és el recorregut. En aquest sentit, quan canviem de lloc creem una posició i ens enduem la *kinesphere* amb nosaltres com una aura: «we create a new stance, and transport the kinesphere to a new place. We never, of course, leave our movement sphere but carry it always with us, like an aura» [10]. Laban diferencia el recorregut en el terra que provoca el desplaçament del cos, del recorregut a l'aire del moviment dels membres (sense desplaçament) i que anomena *trace-form*. Si bé el primer es pot identificar amb *le chemin* de la dansa barroca, el segon, amb la *kinesphere*.

Els elements bàsics per a l'orientació en l'espai són les tres dimensions del cos: llargada, amplada i profunditat. Cada una de les dimensions té dues direccions: dalt-baix, dreta-esquerra i davant-darrere. El centre de gravetat es troba en l'encreuament de les tres dimensions. Aquest punt coincideix amb el centre de la *kinesphere*. Considerant les tres dimensions, és fàcil imaginar un cub, que conté quatre línies obliqües anomenades diagonals que van d'una cantonada del cub a l'oposada. Aquestes quatre diagonals s'interseccionen en el centre del cub, que coincideix a la vegada amb el centre de gravetat i el de la *kinesphere*. També es poden distingir altres línies entre les dimensions i les diagonals, anomenades *diàmetres* [11].

A la vegada, es poden observar tres nivells diferents: un, al terra; un segon, a mitja alçada del cos; i un tercer, amb les mans alçades per sobre del cap. Per tot plegat es poden identificar vint-i-sis direccions que irradien des del centre del cos cap enfora:

- 1 Eix vertical: alt, mig, baix.
- 2 Costats: alt (dreta, esquerra), mig (dreta, esquerra), baix (dreta, esquerra).
- 3 Davant i darrere: alt (davant, darrere), mig (davant, darrere), baix (davant, darrere).
- 4 Oblic: alt (davant-dreta, darrere-dreta, davant-esquerra, darrere-esquerra), mig (davant-dreta, darrere-dreta, davant-esquerre, darrere-esquerra), baix (davant-dreta, darrere-dreta, davant-esquerra, darrere-esquerra).

I una direcció que irradia de fora cap al punt del mig de la *kinesphere*, anomenat centre; en total, vint-i-set direccions.



Partint d'aquest esquema, Laban concep l'espai infinit com una suma de totes les direccions possibles radiades des del centre del cos cap enfora, «Innumerable directions radiate from the centre of our body and its kinesphere into infinite space» (LABAN, 2011: 17), de les quals les que estan identificades no són sinó una petita part d'aquest espai infinit.

Aquestes direccions estableixen tres plans horitzontals a diferents nivells: alt (per sobre del cap), mig (a mitja alçada del cos) i baix (a l'alçada del terra).

Igualment, es poden obtenir tres plans més connectant les direccions dels diàmetres. Si es connecten els punts de les direccions laterals de dalt i baix, queda definit el pla vertical o «porta» dins de la dimensió lateral. Si es connecten els punts de davant i darrere, i de dalt i baix, queda definit el pla sagital o de la «roda» dins de la dimensió davant-darrere. Si es connecten els punts de les direccions horitzontals, queda definit el pla horitzontal o de la «taula».

L'organització més senzilla del cos és la que s'estén cap a la direcció de dalt, que s'associa amb el cap, i la direcció cap a baix, que s'associa amb els peus. Aquesta organització és l'inici de la construcció de la imatge del cos que s'estén al llarg de l'eix de la gravetat. Una segona organització és la que s'estén lateralment en una divisió simètrica a dreta i esquerra. En la combinació de la verticalitat amb la lateralitat, el cos

sembla situar-se dins d'un pla com si tingués només dues cares, semblant a un mirall. En l'acció de moure's, el cos, per la seva estructura anatòmica, accentua la tercera dimensió, ja sigui caminant o manipulant objectes. Entre la bidimensionalitat i la dimensió de la profunditat hi ha passos intermedis, com les posicions en diagonal, que sorgeixen quan el cos gira d'un costat a l'altre. Cada articulació permet un canvi de direcció que correspon a un camp d'acció específic propi d'una part concreta del cos. Per exemple, la cama dreta es mou en la zona que li és pròpia del quadrant dret del cos per sota la cintura, el braç esquerre es mou en la zona del quadrant esquerre del cos per sobre de la cintura, i el tronc pot moure's pels quatre quadrants.

Per entendre bé la visió de l'espai de Laban cal insistir en la idea de la *trace-form*. Partint de la tradició de la dansa, Laban enumera quatre formes bàsiques que ja s'enumeren en la dansa barroca com a moviment de les cames abans de recolzar el pes del cos per fer el pas: «The tradition of the dance enumerates four fundamental trace-forms which have the following shapes, called in terminology of classical ballet: droit (straight), ouvert (curved), tortillé (twisted), rond (rounded)» (LABAN, 2011: 83).¹⁶ Aquestes formes són naturals en tots els moviments humans. Se sobreentén que les *trace-forms* estan constituïdes a partir d'una de les quatre formes o d'una combinació entre elles. Així, es pot observar que el dibuix en l'espai està compost «exclusively of the three elements, namely the simple line, / or \, the double wave , and the round, » (LABAN, 2011: 84).

Cada una d'aquestes formes la produeixen els membres del cos i la seva estructura anatòmica. En aquest sentit, les implicacions anatòmiques i musculars són ben diferents quan s'executa la línia, la doble corba o el cercol. I els membres poden executar-les a partir de tres moviments o combinant-los: plegar, estirar i torsionar. Tot plegat es pot combinar amb el desplaçament del cos per crear així una forma més complexa en l'espai (LABAN, 2011: 84).¹⁷

Per explicar els moviments de la *trace-form*, Laban proposa l'exemple d'un ventilador. El moviment d'un braç fet des de l'espatlla descriu una línia en forma de

¹⁶ Laban es refereix a la tradició barroca (FEUILLET, 1700: 10).

¹⁷ John Martin, en el llibre *La danse moderne*, publicat el 1933, reeditat el 1965 i traduït al francès per primera vegada el 1991, diu: «[...] pourtant, le corps, en se déplaçant, portait autour de lui une sphère potentielle d'espace dont il aurait pu se servir, et dans laquelle il bougeait effectivement, avec intention de réaliser un dessin. Du plus, cette sphère d'espace était elle-même en relation avec la totalité de l'espace scénique et également avec les sphères d'espace occupées par les autres danseurs» (MARTIN, 1991: 64-65).

cercle o semicercle. Això passa igual amb una cama dirigida cap a qualsevol direcció, com també amb el tronc. Tanmateix, la diferència entre el ventilador i els membres del cos és que el primer fa un seguit de cercles sencers, mentre que el moviment humà pot fer només una part del cercle i es pot aturar en una posició determinada. En una observació detallada d'aquest tipus de moviment, es poden definir posicions intermèdies.

Quan les *trace-forms* es poden fer amb les parts del cos ofereixen infinitat de formes planes i tridimensionals, com poden ser les corbes i les espirals complexes. Totes les activitats del cos fan servir l'espai i el temps, però, de vegades, a part de ser una activitat física, també hi intervé una intenció amb un sentit determinat. Laban anomena aquest fet *acció*. L'acció, a part de crear una nova situació en l'espai i el temps, té d'altres qualitats inherents, com un canvi de color o una emoció que es pot llegir a partir de les línies i les formes mòbils creades en l'espai. De fet, separar les funcions corporals (segons l'anatomia i la psicologia) de l'activitat espacial (segons les formes i línies en l'espai) és impossible: «the mental and emotional parts of movement from the space forms in which they become visible» (LABAN, 2011: 49).

Així, es produeixen un seguit d'accions amb una intenció concreta utilitària o emocional, com ara agafar, saltar, girar. També canvis de lloc i de situacions corporals com caure, agenollar-se, asseure's o bé estirar-se. Obrir i tancar és també una activitat particular que produeixen els braços amb la consegüent obertura i tancament de mans. Aquests gestos poden implicar un sentit estrictament utilitari com agafar un objecte, o bé ser una forma abstracta.

3.6.2.7. Concepció de l'espai en Doris Humphrey

Si bé Rudolf Laban desenvolupa una teoria que influeix la dansa moderna teatral centreeuropea, a nord-amèrica es desenvolupa un altre corrent gràcies a l'intercanvi transatlàntic que s'havia iniciat ja des dels inicis del s. XX amb personalitats com Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Mary Wigman o Kurt Jooss.

Un dels documents més rellevants de la dansa moderna nordamericana és *El arte de crear danzas* de Doris Humphrey (HUMPHREY, 1965). Per a Doris Humphrey, l'espai té un tractament específic. El punt de partida és el concepte de *disseny*. Humphrey escriu: «En el oficio coreográfico, el tema del diseño es el más extenso» (HUMPHREY, 1965:

50).¹⁸ Divideix el disseny en dos àmbits, el de l'espai i el del temps: «Primeramente debe quedar bien entendido que la danza es un arte en el que el diseño existe en función de dos aspectos: el tiempo y el espacio» (HUMPHREY, 1965: 50).

Pel que fa al disseny de l'espai, Humphrey es refereix primerament a la forma del cos. Per a ella, els conceptes bàsics són la simetria i l'asimetria: «Creo que el diseño puede dividirse en general en dos categorías: simétrico y asimétrico; y cada uno puede ser de dos clases: de oposición o de sucesión» (HUMPHREY, 1965: 51). La simetria pot comportar equilibri i, segons com, monotonia i tedi, però també serenitat, sobrietat; mentre que l'assimetria comporta el desequilibri i la irregularitat que estimula els sentits. Aquesta polaritat es pot exemplificar amb la divisió nitzcheniana entre allò apol·lini, on l'equilibri i la moderació tempera, i allò dionisiac, on a través de l'excitació del desig es trenquen totes les normes a favor de la passió [58]. A continuació, estableix una nova distinció en el disseny de la forma del cos:

Dentro de las dos divisiones principales del diseño —la simetría i la asimetría— tenemos dos subdivisiones. Cualquiera de estos dos esquemas básicos es de oposición o de sucesión. Quiero decir que sus líneas se oponen en ángulos rectos o fluyen como las curvas. Estos dos elementos del diseño provocan un efecto opuesto en el ojo y son de gran importancia para comprender la coreografía. [59]

Els angles rectes del disseny corporal suggereixen vigor i vitalitat; en canvi, en la mesura que les línies del cos tendeixen a recollir-se en angles tancats, el disseny és més feble. Quan les línies s'oposen, el disseny suggereix dramatisme. El disseny d'oposició reforça el conflicte, mentre que el disseny de successió és suau i delicat. Les quatre categories

¹⁸ El concepte de *disseny* s'entén com a dibuix de la forma, ja sigui del temps o de l'espai. Però podria intuir-se també que *disseny* s'entén com el procés de construcció d'un objecte a partir d'elements objectivables al servei d'un procés de construcció i avaluació. La inclusió del concepte de *disseny* en la factura coreogràfica de Doris Humphrey pressuposa un canvi de paradigma dins l'art coreogràfic, en el sentit de ser un intent d'incorporar una sistematització en el procés de construir la coreografia a partir de pautes o paràmetres. Jo Butterworth subratlla que les pautes racionals de Humphrey per avaluar objectivament el producte coreogràfic representen les bases del futur de la coreografia: «Doris Humphrey's book on choreography pedagogy, *The Art of Making Dances* (1959) introduces the basic elements of composition: design, dynamics, rhythm and motivation. For the aim of studying choreography was to learn to understand and use these elements, which then played an important role in the choreographic evaluation process. Through Humphrey describes what is right and wrong in choreography on the basis of these elements, she also emphasizes the choreographers should be able to consider and assess their work objectively» (BUTTERWORTH & WILDSCHUT, 2009: 109).

ofereixen una classificació de les formes corporals que mostra un ventall de recursos expressius que es poden matisar en funció d'altres paràmetres de la coreografia, com pot ser la dinàmica. Són: simètric–successiu, que suggereix serenitat; asimètric–successiu, que suggereix gràcia i bellesa; simètric–oposició, que suggereix energia i vitalitat; i asimètric–oposició, que suggereix agressivitat i dramatisme.

El disseny pot quedar imprès en l'espai com una fotografia o un dibuix, tal com diu Humphrey: «Esta percepción es mucho más compleja que la del diseño espacial solamente y abarca desde la simple transición de un gesto a otro, que constituye una relación en el tiempo y tiene por consiguiente forma coreográfica, hasta la configuración de la frase y finalmente la estructura coreográfica total» [50].

Un segon element de l'espai és el disseny de l'espai escènic. Humphrey diferencia tres aspectes que defineixen el disseny de l'espai escènic: la caixa escènica rectangular, la posició del ballarí i la direcció del desplaçament. Després de parlar del caràcter màgic de la tarima escènica, escriu:

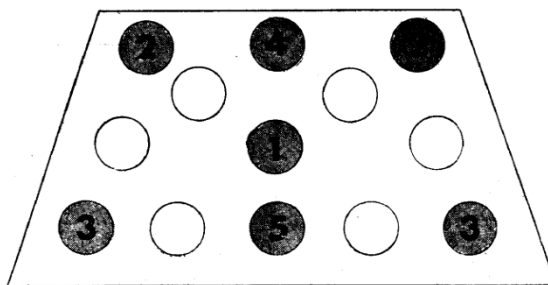
Consideremos primero las cuatro esquinas. Están arquitectónicamente sustentadas por poderosas verticales. Las del foro, formadas por un bastidor y al borde del telón de fondo, enmarcan simétricamente a la figura que emerge; en el proscenio, la vertical de la embocadura y el bastidor contiguo tienen un gran efecto sobre la figura. [79]

A continuació, proposa que un ballarí s'aturi en qualsevol de les quatre cantonades del rectangle. Les dues cantonades del fons fan que les verticals donin força i energia a la figura. D'aquesta manera es produeix un joc de forces, gràcies a les línies diagonals imaginàries de dins de la caixa escènica i que connecten les quatre cantonades de la tarima, a les quals se sumen les diagonals que van des de les cantonades superiors a les cantonades inferiors. Les quatre cantonades de la tarima escènica més el centre configuren cinc punts de referència. Si es fa caminar una figura per la diagonal, es pot observar com l'arquitectura escènica li imprimeix un caràcter diferent més fort o més feble segons si es troba a la cantonada del fons, al centre o a la cantonada del davant, o en les posicions intermèdies.

Com afirma Humphrey, el terra de l'escenari acaba transformant-se en un instrument sensible capaç de matisar l'acció del ballarí: «Ya ha quedado atrás la idea de que el escenario es un piso que sirve de apoyo: se ha convertido en un instrumento musical

sensible. Les pido a mis alumnos que no lo consideren estático sino dinámico, lleno de vibración y de sonido, con el volumen bajo el control del compositor» [87].

En aquest sentit, Humphrey hi descobreix set zones fortes i sis de febles. Les zones fortes són, per ordre: el centre (1) , les dues cantonades del fons (2), les dues cantonades del davant (3), la zona central del fons (4) i la zona central del prosceni (5). I les zones febles: les dues zones centrals de la dreta i l'esquerra entre les zones (2) i (3), les zones del prosceni entre les de les cantonades i la del mig (3) i (5), i finalment les dues intermèdies entre les zones (1) i (2).



(HUMPHREY, 1965: 87)

Pel que fa a la direcció del desplaçament, Humphrey en considera quatre tipus: l'avançament directe des del fons cap al prosceni, el desplaçament en diagonal, el desplaçament de costat a costat i, finalment, el gir que pot ser amb o sense desplaçament, per la qual cosa es transforma en un cercle.

Dins dels elements de l'espai, Humphrey fa una última aportació no menys important i que té a veure amb el nombre de ballarins. Per a la coreògrafa, la dansa pot tenir un valor o un altre segons la quantitat d'intèrprets. Les accions dins de la coreografia poden ser diverses segons el nombre de ballarins. La combinació entre temes realitzats en conjunt o per separat ofereix una gran quantitat de possibilitats. També la relació entre dissenys de figures en l'espai, ja que, segons Humphrey, des del punt de vista numèric, si es parteix de quatre ballarins, per exemple, es poden fer servir vuit braços, vuit cames, quaranta dits de les mans i quaranta dits dels peus. No obstant això, el disseny de l'espai de la coreografia a partir del grup té a veure amb un aspecte no només composicional, sinó també ideològic. La dansa moderna representa plantejar uns postulats estètics

diferents de la dansa clàssica, i en aquest sentit Humphrey, com a ressò del moviment de la dansa moderna, aposta per una distribució social de l'espai més democràtica: «La relación recíproca entre motivos y personas en la danza refleja la manera de pensar democrática y no es ya eludible, sino imperiosa si hemos de bailar de acuerdo con la época» [99].¹⁹

3.6.2.8. Concepció de l'espai de Mary Wigman

Per a Mary Wigman, l'espai forma part d'una tríada fonamental que dona vida a la dansa: espai, temps i energia. L'espai és l'element tangible i real del ballarí. Com a deixeble de Laban, incorpora les dimensions que, partint del centre del cos, defineixen l'acció del ballarí. Escriu:

Tiempo, energía, espacio: he aquí los elementos que dan vida a la danza. De esta trinidad de fuerzas elementales, es el espacio el reino de la actividad real del bailarín, le pertenece porque al mismo tiempo es él quien lo crea. No se trata de un espacio tangible, limitado y limitante de realidad concreta sino del espacio imaginario, irracional, de dimensión danzada, este espacio que parece borrar las fronteras de lo corporal y puede transformar el gesto fluido en una imagen de apariencia infinita, perdiéndose a semejanza de rayos y riachuelos como en el mismo hálito. Altura y profundidad, largo, delante, detrás, de lado, horizontal y diagonal, no son para el bailarín términos técnicos o nociones teóricas. Las siente en su propio cuerpo, y se convergen en su propia vivencia porque a través de todo esto, ensalza su unión con el espacio. Tan sólo en este abrazo espacial, la

¹⁹ En aquest sentit ve a tomb citar les paraules de l'escriptor i filòsof Roger Garaudy (1913-2012), que reafirmen les idees de Humphrey: «Chaque point de ce lieu théâtral a une charge émotionnelle. Le danseur doit en avoir conscience lorsque, à l'instant de son entrée, il ressemble ses force pour envol magique. Est-il sûr de se préparer à proférer une parole aussi puissante qu'un vers de Shakespeare? Les quatre coins de la scène ont chacun une signification particulière: les deux portants verticaux, au-devant de la scène, donneront de l'importance au personnage, agrandiront son geste à l'échelle héroïque. Le centre du plateau est parcouru par un champ de forces dont la concentration donne au geste son maximum de puissance. Si le danseur atteint le proscenium, à droite, fût-ce au terme d'une simple marche, il atteindra la solennité et ser très proche de nous. S'éloigne-t'il au contraire en partant du devant de la scène à gauche pour suivre la diagonale et disparaître au fond, à droite, son mouvement est récessif: sa silhouette s'amenuise avant de s'effacer, brusquement coupé par le dernier portant» (GARAUDY, 1973: 138-139).

danza logra su fin. Sólo entonces los signos evanescentes están comprimidos en una imagen-reflejo legible y duradera en el que el mensaje de la danza deviene lo que debe ser: el lenguaje artístico de la danza. (WIGMAN, 2002: 19)

L'espai és subjectiu i creat des del moviment del ballarí. No és un lloc geomètric, ni matemàtic, sinó un lloc expressiu, que pertany a aquell qui el crea. L'espai es revela en la seva vivència. Les dimensions cartesianes de dalt-baix, dreta-esquerra, davant-darrere o diagonals no pertanyen a una abstracció mental, sinó que són viscudes en el moviment a través del qual trascendeixen la matèria per transformar-se en imatges i signes d'un llenguatge propi.

3.6.2.9. Concepció de l'espai d'Alwin Nikolaïs

El coreògraf Alwin Nikolaïs (1912-1993), en la seva concepció de la tècnica de la dansa moderna recollida en el llibre *The Nikolais/Louis Dance Technique: A Philosophy and Method of Modern Dance*, aporta els grans principis que regeixen la composició coreogràfica, d'entre els quals trobem el concepte d'*espai*. Nikolaïs considera, com els coreògrafs de la dansa moderna, que l'espai és una matèria que ens envolta com una pintura, però que és invisible per a la vista. El repte per al ballarí és fer visible l'espai com si fos una matèria amorfa que cal fer present: «The space that surrounds us is a living canvas. To the eye it is invisible. The challenge to the dancer is to make this amorphous matter visible to the viewer» (NIKOLAIS, 2005: 158). Però en contra de la visió que esgrimeix la filosofia antiga, que considera l'espai com un lloc buit, cal veure l'espai com una pintura vibrant de so i ones de llum, bombardejada de partícules invisibles: «In dealing with space, it is best not to think of it as an invisible void, but rather as an alive, vivid canvas, vibrant with sound, light waves, and bombardements of invisible particles» [158]. De la mateixa manera, així com el nadador que talla l'aigua, el ballarí pensa a empènyer l'espai: «The way a swimmer might think of carving through water, a dancer thinks of pressing through space» [158]. Perquè el ballarí fa visible i tangible la matèria invisible de l'espai gràcies a fer formes amb el cos i modelar-les amb la imaginació: «Through his imagination the dancer makes this invisible matter of space a tangible material, which he can form, mold, and texturize» [158]. Tanmateix, és un

material extremadament volàtil, i si no insistim a concentrar-nos-hi, desapareix en la seva condició de matèria invisible. Per fer que ens serveixi, hem de projectar l'energia:

Space is highly volatile. If we do not persist in our strong focus and concentration on it, it will quickly revert back to its formless invisible condition. To make the space that surrounds us serve us, we must project our energy, our metaphoric skills, into and on it to make the formless take form. [58]

Per a Nikolaïš, contràriament a Laban o Wigman, l'espai és una matèria comuna a totes les coses animades i inanimades que no està lligada a l'acció incessant del flux del moviment: «Space is common to all things that exist, things both animate and inanimate» [159]. Conseqüentment, l'espai transcendeix la dimensió temporal en la mesura que no està limitat al present, passat o futur: «It is not limited to the present, past or future» [159]. Com que l'artista treballa amb l'espai, pot fer aparèixer allò que no ha existit anteriorment:

It can become an area in which the artist can cause things to exist that can reveal and sustain knowledge not realized until now. One can address space in an instant and give it a boundary, [...] form volumes that had not existed before. Just as easily, one can erase these volumes from our vision with equal speed. [159]

3.6.2.10. Concepció de l'espai de Martha Graham

Martha Graham concep l'espai com un lloc des d'on el ballarí projecta el moviment. Si per a Doris Humphrey la localització del ballarí en la superfície d'evolució té conseqüències en la comprensió del missatge coreogràfic, com pot ser el centre del rectangle escènic que potencia l'acció, per a Martha Graham el centre és el lloc on ella està. Graham escriu:

Doris's book *The Art of Making Dance* became a great success and I was glad for her, but a little put off with some of its concepts. The chapter that just did me in was entitled "The Center of the Stage". To Doris, it was a geographic place at

the middle of things. When I saw it I thought, “But the center of stage is where I am”. (GRAHAM, 1992: 69)

3.6.2.11. Concepció de l'espai de Jacqueline Robinson

Jacqueline Robinson (1981-2000), ballarina, pedagoga, coreògrafa i historiadora, com Nikolaïa, considera que l'espai és un material que el ballarí treballa amb el moviment, com el so ho és per al músic i l'argila, per a l'escultor: «L'espace est le matériau du danseur, tout comme le son est celui du musicien, la pierre ou l'argile celui du sculpteur. L'espace est le lieu —il est aussi pour le danseur, symbole» (ROBINSON, 1981: 47). L'espai és el lloc de la presència del cos davant del món, ara i aquí i, per tant, el lloc del futur: «Lieu de ma présence au monde, lieu de mon ici et maintenant, lieu de mon devenir» [47]. És el lloc de la lluita constant com a còmplice o antagonista. És a l'exterior de la pell i esdevé la prolongació del desig: «L'espace et moi sommes un; il est ma lutte et mon consentement; l'espace m'épouse comme je me déploie en lui. Il est, a l'extérieur de ma peau —devient prolongation de mon désir, complice ou antagoniste» (ROBINSON, 1981: 47).

3.6.2.12. Concepció de l'espai de Merce Cunningham

Per a Merce Cunningham l'espai és com un contenidor on el cos es mou i en el qual projecta les trajectòries dels ballarins. Dins d'aquest marc, qualsevol lloc de l'espai pot ser important, s'ubiqui on s'ubiqui el moviment del cos. Contraposant-se a la visió de la dansa clàssica, on la preeminència d'una orientació o la localització dins del marc de referència s'imposa sobre les altres, proposa una democratització de l'espai on qualsevol lloc o orientació és vàlida:

Más aún: en la danza clásica tal y como yo la aprendí, y hasta en mis primeras experiencias con la danza moderna, el espacio se observaba con el proscenio como referencia, de frente, pero ¿que pasaría si —como ocurre en mis coreografías— decidiéramos que cualquier punto del escenario fuese igual de

importante? A mi solían decirme que el centro del escenario era lo principal, el punto más interesante, pero en muchas pintura modernas ése no es el caso y el sentido de espacio es diferente, así que decidí abrir el espacio y considerarlo todo por igual, conceder a todos los los lugares —ocupados o no— la misma importancia. (CUNNINGHAM & LESSCHAEVE, 2009: 24)

El cos es pot situar en qualsevol lloc de l'espai. Tots els punts poden ser ocupats. Tampoc cal orientar el cos cap a una part determinada:

En este contexto ya no es necesario hacer referencia a ningún punto especial en concreto y, cuando leí la frase de Albrecht Einstein sobre la inexistencia de puntos fijos en el espacio, pensé que si efectivamente no había puntos fijos entonces todos los puntos son dignos de interés y cambiantes por un igual. [24]

No només la localització del ballarí en un punt de la superfície d'evolució és una característica de l'espai, sinó que, en la mesura que aquests punts flueixen dins del moviment, podem descobrir noves maneres de veure el cos del ballarí:

En vez de un espacio fijo en el que se relacionan los movimientos, el espacio puede ser fluido de forma continuada. Hemos crecido con la idea de un espacio escénico fijo que sirve de referencia tanto al bailarín como al espectador, pero si abandonamos esa concepción descubrimos otra forma de mirar y podemos ver a una persona, no sólo de frente sino desde cualquier lado, con igual interés. [24]

Cal fer notar que la liberalització de l'espai proclamada per Cunningham forma part d'un procés lent. Des de la dansa barroca, que proclamava una orientació privilegiada del cos vers la jerarquia present en el moment de la representació, fins a les consideracions del coreògraf, han passat aproximadament dos-cents seixanta anys. Durant aquest procés podem intuir una disputa de llarg recorregut entre dues concepcions contraposades. Aquest debat es pot veure a través de les dues visions contraposades de Doris Humphrey i Martha Graham. D'una banda, Humphrey defensa la tesi d'aprofitar tots els ressorts del centre de l'espai escènic; de l'altra, Graham defensa l'antítesi en el sentit que cal atreure tota l'atenció cap al centre del cos. La disputa entre les dues coreògrafes simbolitza el debat secular que el centre de l'espai ha representat per a la dansa al llarg de dos segles llargs. Cunningham, que fou deixeble de Martha Graham, representa la síntesi d'aquest debat: el centre no és el lloc geomètric on es creuen les dues diagonals del rectangle

escènic, com tampoc el centre és on hi ha cos del ballarí; sinó que qualsevol punt pot ser un lloc òptim per situar el ballarí sense que aquest n'hagi de ser el centre.

3.6.3. Consideracions sobre l'espai-temps

La separació entre l'espai i el temps a la qual tendia la dansa dels segles XVIII i XIX dona pas a una nova concepció en el marc de la dansa moderna, que considera que cap cos no pot ocupar l'espai sense ocupar el temps. El crític John Martin afirma que així com en la composició espacial és difícil dissociar el disseny vertical de l'horitzontal, també ho és separar el temps de l'espai:

Dans la danse, toutefois, on ne peut jamais employer le spatial sans le temporel. Nous avons noté que dans la composition spatiale, on ne pouvait dissocier le dessin vertical du dessin horizontal, de même dans la composition chorégraphique, on ne peut dissocier le dessin spatial du dessin temporel. Tous les motifs de la danse sont de nature spatio-temporelle. (MARTIN, 1991: 66-67)

Podem entendre els dos factors separadament només des de la perspectiva de l'anàlisi. Perquè el moviment com a producte de la interacció de l'espai i el temps és l'expressió dels dos components. D'acord amb Sondra Horton Fraleigh, quan ens movem ho fem a través dels dos components i tots els moviments tenen un disseny temporal i espacial inseparables: «When we move, we are two things, moving through space and moving through time; we are simply moving. All movement has rhythm and spatial design, at once and inseparably» (HORTON, 1987: 179). No obstant això, en la coreografia els dos components es poden mesurar objectivament. La fenomenologia explica la dansa com la construcció de dues estructures dins de l'experiència viscuda de qualsevol fenomen cinètic:

In order to explicate the kinetic nature of the phenomenon of dance, we will pursue the exposition of phenomenology further by describing the phenomenological constructs of two structures which exist within the total lived experience of any kinetic phenomenon: time and space. (SHEETS-JOHNSTONE, 2015: 10)

En aquest sentit, els treballs de Cunningham representen una destil·lació de la relació entre els dos components a partir d'una despersonalització del moviment en termes d'espai-temps. Com diu el crític Germano Celant, Cunningham considera el cos subjecte de l'acció com un objecte, de manera que pot accedir a un tractament impersonal que li permet desestructurar els gestos i moviments dels membres del cos, que és manejable, transparent i capaç de sotmetre's a qualsevol tècnica, i en resol: «el conflicto entre la conciencia de la imposibilidad y posible extensión concreta en el tiempo y el espacio» (CELANT, 1999: 21).

Igualment, la coreògrafa Lucinda Childs, situada en l'òrbita de Cunningham, representa un altre exemple d'aquest despulament formal que posa de relleu el binomi espai-temps. Compon les dances d'acord amb estructures d'espai-temps desvinculades de qualsevol narrativa. Les obres s'articulen en el temps i, en la mesura que s'encadenen, articulen un discurs de l'espai-temps:

Les danses que je crée sont des variations sur des histoires abstraites, qui s'éloignent du thème original à mesure qu'elles deviennent plus complexes. Chacune est un voyage dans le temps, où les différences d'une variations a l'autre sont parfois imperceptibles, ne révèlent jamais vraiment la structure de base qui elle-même importe peu et n'est dictée par aucun système. Quand je compose une danse, je choisis un ensemble de phrases distinctes et je les agence de façon a réintroduire constamment les mêmes phrases mais à partir de points de vue différents dans le temps et dans l'espace. (CHILDS, 1982: 143)

Amb tot, considerem que, si bé tendim a separar els dos fenòmens, ho fem per propòsits analítics, ja que en l'experiència viscuda el moviment és un acció indestruable en la sola dimensió de temps-espai.

3.7. Revisió de diferents sistemes de notació

Tot i que les consideracions sobre el temps i l'espai ens han ofert una visió sobre aquests dos factors essencials del moviment, sigui des d'una perspectiva històrica o bé personalitzada a través d'alguns dels textos dels coreògrafs més rellevants, en aquest apartat ens proposem revisar els conceptes de *temps* i *espai* des de la perspectiva de la notació. L'objectiu és descobrir com aquests factors se sintetitzen per ser anotats i transmesos en forma de partitures i comparar-los amb el sistema de la Cinetografia Laban / *Labanotation*. Ens proposem fer una revisió d'alguns sistemes de notació per observar com es descriuen el temps i l'espai.

Pel que fa al temps, la majoria dels aspectes són els mateixos en totes les notacions en la mesura que reflecteixen l'estructura musical.

Pel que fa a l'espai, ho fem en funció dels dos grans conceptes que s'han articulats en la coreografia occidental segons Alain Foix, citat més amunt: l'espai de l'entorn i l'espai del cos. Així ens endinsem en la revisió de les notacions cercant l'anàlisi que fan les respecte als factors del temps i l'espai en concret en els elements següents:

1. Cos
2. Temps
3. Espai de l'entorn:
 - a) Trajecte
 - b) Orientació del cos i els canvis a partir dels moviments de gir
 - c) Direcció dels passos
4. Organització de l'espai del cos:
 - a) Direcció dels membres inferiors i superiors del cos

La revisió ens ha de donar un mapa dels aspectes que s'han ressenyat anteriorment i com s'han escrit en la notació. Per fer-ho, resseguim un fil cronològic.

Tot i que el registre coreogràfic es remunta a la cultura egípcia, on a través de les pintures murals es deixava constància de les formes humanes en actituds abstractes referents a rituals i danses, com també en molts dels vasos de la cultura grega, no és fins

als documents del segle XVI que es comencen a trobar escrits o notacions específiques de les danses de l'època. La transmissió de la dansa comença a ser un fenomen important en la mesura que saber ballar és una activitat que cal ser capaç d'executar en les corts europees del Renaixement. Baldassare di Castiglione en el llibre *Il Cortigliano* ([1574] 1984) explica com entre les habilitats de la bona cortesana hi ha les de conèixer la música, la pintura i la dansa: «quiero que esta Dama tenga noticia de letras, de música, de pinturas y sepa danzar bien» (CASTIGLIONI, 1984: 236). En conseqüència, el mestre de ball és una figura que pren un protagonisme fins aleshores desconegut i apareix una nova bibliografia sobre l'estudi i la difusió de la dansa, en forma de tractats de dansa.

Noms com Domenico da Piacenza, autor de *De arte saltandi et choreas ducendi*; Cornazano; Guglielmo Ebreo da Pesaro, autor de *Tratatto dell'arte del ballo*; Fabritio Caroso, coreògraf i autor de *Il Ballerino* (1581) i *Nobiltà di Dame* (1600); Cesari Negri autor de *Nuove Inventioni di Balli* (1604) i *Le Gratie d'Amore* (1602), se succeïxen al llarg de l'època. Tots ells són mestres de dansa que deixen constància de la seva pràctica artística i pedagògica en tractats de dansa. Aquests tractats són descripcions literàries de passos acompanyats de dibuixos que en completen les explicacions.

A partir de finals del segle XVI sorgeixen nous tractats, però en lloc de descriure literàriament els passos de dansa, ho fan a través de codis de signes. La descripció literària dona pas a sistemes simbòlics que funcionen amb les seves normes, com si es tractés d'un nou llenguatge. Com ja s'ha dit anteriorment, Ann Hutchinson comptabilitza fins a un centenar de sistemes de notació diferents des del segle XVI fins al segle XX (HUTCHINSON, 1998). No obstant això, molts dels sistemes han tingut una ressonància molt reduïda circumscrita a la publicació puntual del sistema: «For many systems of dance notation only one book on the system has been published, books which provide little more than a first exposition of the system, comparatively brief explanations, few examples and no reading material» (HUTCHINSON, 1998: 177). La raó per la qual han proliferat els sistemes de notació és perquè tots els sistemes han buscat anotar una visió particular de la coreografia, que és diferent segons l'època. Cada tipus de notació respon a un moment històric i estètic i amb prioritats diferents. Per posar-ne només un exemple, la notació barroca del segle XVIII posa l'accent en la forma del desplaçament sobre la superfície d'evolució, mentre que la notació d'Stepànov de finals del segle XIX posa l'èmfasi a descriure el moviment de les parts del cos.

Els codis de les danses del Renaixement del segle XVI es fan sobre la base de paraules, abreviacions de paraules, o senzillament lletres referides als passos col·locades a sota o al costat del pentagrama de la música. A partir de la segona meitat del segle XVII es dona prioritat al dibuix del trajecte dels ballarins. Les indicacions es desprenen de la partitura musical i esdevenen veritables cartografies dels desplaçaments. A finals del XIX, amb la notació d'Stepànov, es fa servir el codi musical de notes modificat. Tanmateix, també sorgeixen altres sistemes que es basen en les figures esquemàtiques del cos humà i en una simbologia abstracta. Ann Hutchinson proposa agrupar els sistemes de notació en tres tipologies diferents segons el que vulguin explicar:

1. El temps
2. L'espai
3. Les parts del cos en moviment (HUTCHINSON, 1984)

Els sistemes que han aparegut al llarg de la història s'han caracteritzat per descriure'n un o més d'un. Per fer-ho, les notacions se serveixen d'un conjunt de símbols que, segons Ann Hutchinson, es poden dividir en cinc tipologies diferents segons el tipus de signes que fan servir (HUTCHINSON, 1998):

1. Paraules, abreviacions o lletres
2. Dibuixos del desplaçament dels ballarins
3. Dibuixos esquemàtics de la figura humana
4. Notes musicals
5. Signes abstractes

En aquest capítol revisarem un nombre reduït d'aquests sistemes, entre els quals la Cinetografia Laban / *Labanotation*, i observarem el tipus de símbols que es fan servir, la manera de crear el discurs de la línia temporal, la plasmació de l'espai quant a la direcció respecte del cos i el lloc on s'executa el moviment, i la descripció de les parts del cos involucrades.

Si bé han sorgit prop d'un centenar de sistemes de notació entre els segles XVI i XX, observarem els sistemes més coneguts dins de la comunitat de la dansa teatral occidental.

Aquests sistemes responen a una manera particular d'entendre la dansa segons l'època i han estat pensats per analitzar-la des d'un prisma estètic particular.

Els sistemes s'han centrat de vegades en la durada dels moviments, la successió dels passos, la forma del trajecte, l'orientació dels personatges, caminar, girar, saltar, flexionar, etc.. D'acord amb Ann Hutchinson, després de fer un estudi comparatiu d'alguns d'aquests sistemes, identifica tres grans categories segons els temes als quals fan referència:

1. El cos i les parts en moviment
2. El temps
3. L'espai (HUTCHINSON, 1984)

Si bé en el nostre estudi només ens interessa observar el temps i l'espai, es fa necessari tenir present l'anàlisi del cos i les parts perquè són els actors principals del moviment. Atenent, doncs, la simbologia que es faci servir, Ann Hutchinson proposa cinc categories (HUTCHINSON, 1998). Són les següents:

1. Codis, paraules, abreviacions i lletres, com en les danses del Renaixement del segle XVI, col·locades a sota o al costat del pentagrama de la música com en el *Llibre de Dansar* de Margarida d'Àustria (1450), *L'Art et instruction de bien danser* de Michel Toulouze (1488), el Manuscrit de Cervera (1496) i l'*Orchesographie* de Thoinot Arbeau (1588).
2. Dibuix del trajecte dels ballarins, en el qual s'incriuen els símbols dels moviments, que apareix durant la segona meitat del segle XVII, a base de cartografies dels desplaçaments com, entre d'altres, *Le livre de la contredanse présenté au Roy* d'André Lorin (1686) o *L'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* de Beauchamp-Feuillet (1700), conegut també com a notació barroca.
3. Figures esquemàtiques del cos humà, que apareixen per primera vegada a la meitat del segle XIX, com la *Sténochoregraphie* d'Arthur Saint-Léon (1852), o la *Grammatik der Tanzkunst* d'Albert Zorn (1887).

4. Notes musicals per descriure les posicions del cos, les quals es modifiquen segons el tipus de moviment, publicades a finals del XIX com l'*Alphabet des mouvements du corps humain* de Vladímir Stepànov (1892), *Écriture* de Pierre Conté (1931), o el *Choroscript* d'Alwin Nikolais (aprox. 1950).

5. Símbols abstractes com les *Letters on Dancing* de Théleur (1832), *Schriftanz* (1928) de Rudolf Laban, o el *Movement Notation* d'Eshkol-Wachman (1958).

Per abordar la qüestió indagarem com alguns sistemes de notació analitzen el cos humà, el temps i l'espai des del punt de vista del trajecte, la direcció dels passos i la direcció dels membres superiors i inferiors. Per a la nostra revisió, ens centrarem en un nombre reduït de sistemes de notació que comprenen un període de tres segles. Els sistemes que revisarem són els següents; n'assenyalem l'element que observem:

Arbeau, T. (1588), *Orchesographie* (temps)

Lorin, A. (1686), *Le livre de la contradanse présenté au Roy* (espai)

Feuillet, R. A. (1700), *L'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (cos, temps, espai)

Théleur, E. A. (1832), *Letters on Dancing* (cos, temps, espai)

Saint-Léon, A. (1852), *Sténochorégraphie* (cos, temps, espai)

Stepànov, V. (1892), *Alphabet des mouvements du corps humain* (cos, temps, espai)

Laban, R. (1928), *Schriftanz* (cos, temps, espai)

Conté, P. (1931), *Écriture de la danse théâtrale et de la danse en général* (cos, temps, espai)

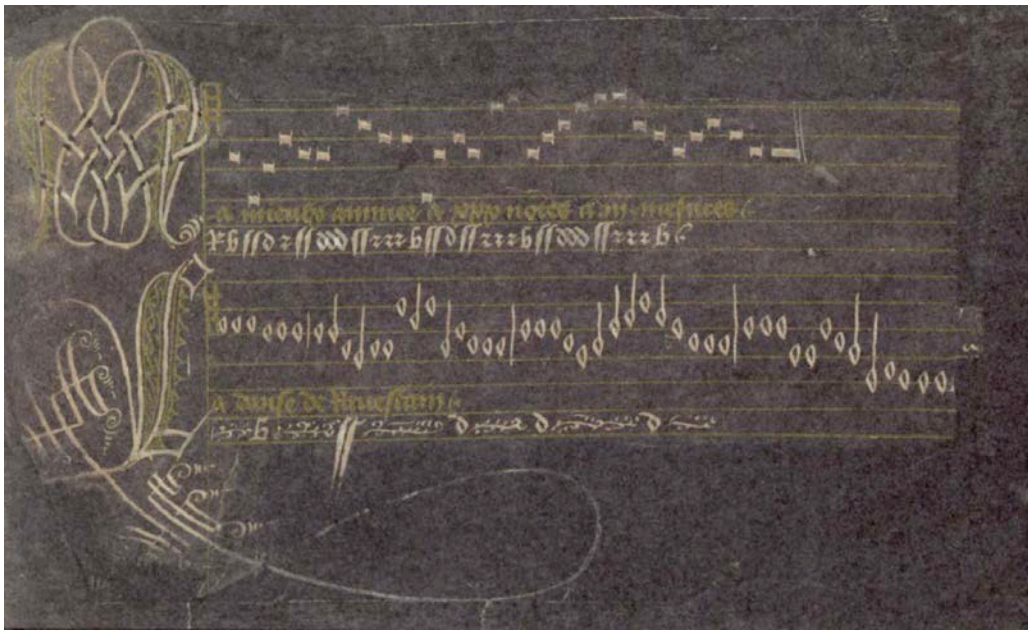
Nikolais, A. (1950 aprox.) *Choroscript* (cos, temps, espai)

Eshkol-Wachman, (1958) *Movement Notation* (cos, temps, espai)

3.7.1. Anàlisi del cos

L'anàlisi del cos en l'escriptura de la dansa presenta una evolució que va des de la consideració que el cos, entès com un tot, és qui executa el moviment, o bé que ho fan les parts corporals. Aquest procés s'allarga des del segle XVI fins al XX. El símbol per excel·lència per representar el cos i les seves parts són les línies paral·leles, col·locades horitzontalment o vertical. Segons el nombre de línies, augmenta o disminueix la segmentació corporal. En aquest sentit, entre l'any 1700, en què es publica la notació Beauchamp-Feuillet, i l'any 1958, en què es publica la notació Eshkol-Wachman, el cos s'analitza en una fragmentació progressiva. S'observa des d'una entitat simètrica identificada pels costats dret i esquerre, en la notació barroca, fins a estar dividit en vint fragments capaços de moure's independentment de manera autònoma, en la notació Eshkol-Wachman. És rellevant indicar que aquest procés de dissecció corporal té una progressió amb una durada de dos-cents cinquanta anys.

En aquest sentit, l'escriptura de les baixes danses no diferencia cap part corporal, només es refereix a la successió de passos que executa tot el cos d'un o diversos ballarins. Els símbols s'escriuen a sota del pentagrama musical. Els dos exemples següents que reproduïm, el *Llibre de Dansar* de Margarida d'Àustria (1450) i *L'Art et instruction de bien danser* de Michel Toulouze (1488 aprox.), mostren els passos de dansa en una línia escrita a sota del pentagrama, en una escriptura que identifica l'acció dels passos en forma de lletres.



(ANÒNIM, *Basses danses dites de Marguerite d'Autriche* , 1450)

Petit Rouen a. xl. notes a cinq mes
 R b a d d d d m b a d m b a d d d m b a

Sures cōme il appert.
 d m m b a d d d m m b

Mlles a marier a. xxxiiij. notes a. ii. M.
 R b a d d d a m m b a d m m b a d d d a

m m b a d m m b.

Maitresse a. xliij. notes a. v. M.
 R b a d d d d d m m b a d m m b a d d d d a

(TOLOUZE, 1488)

3.7.1.1. Notació Feuillet

No és fins a la notació de Beauchamp-Feuillet (1700) que l'escriptura del moviment estableix una anàlisi del cos del ballarí. Ja hem vist que la notació d'aquest període crea un símbol amb forma de semicercle tallat per una línia horitzontal, per definir el cos que representa el davant: H, el darrere: I, la dreta: G i l'esquerra: F;

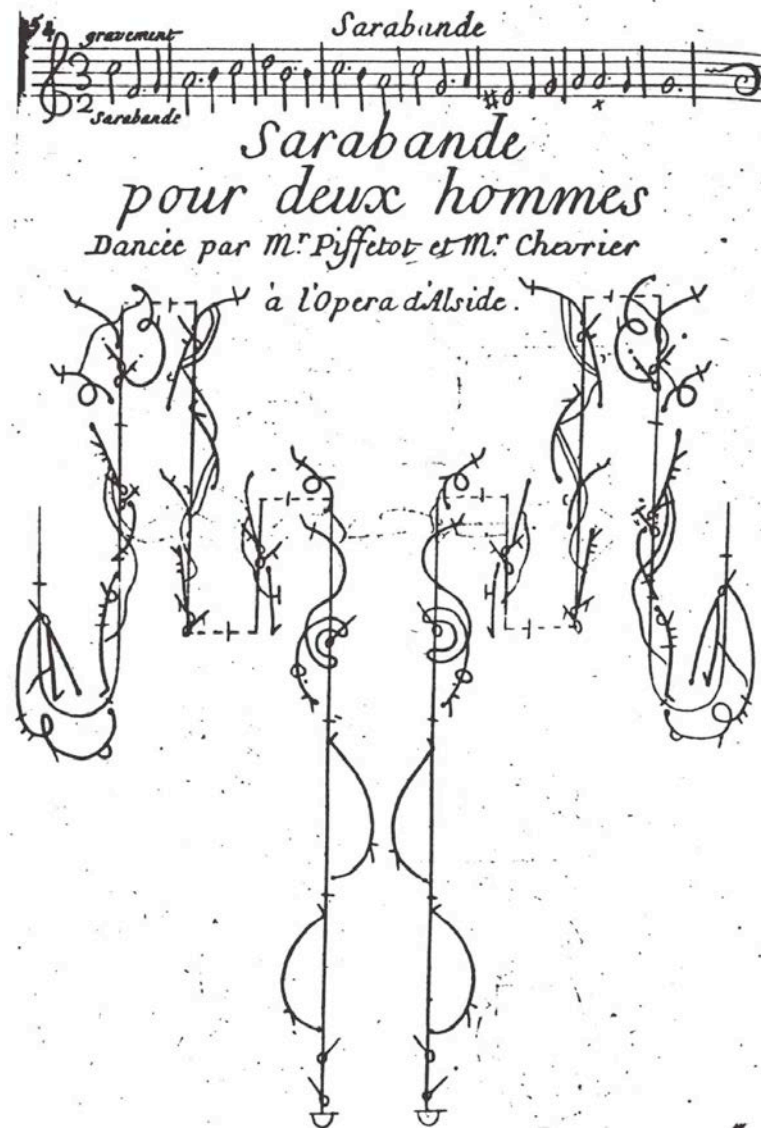


(FEUILLET, 1700: 3)

El símbol representa dues cares simètriques separades per l'eix longitudinal del cos. En aquest sentit, la línia del trajecte que mostra el desplaçament dels ballarins en un diagrama defineix la dreta i l'esquerra del cos. Els signes dels passos s'inscriuen a banda i banda de la línia i descriuen el tipus de moviment que fa cada costat.

A partir d'aquesta representació s'identifica el davant i el darrere. No només això, sinó també l'anàlisi estableix una diferenciació entre els passos, els moviments dels membres inferiors (cames) i els moviments dels membres superiors (braços).

En l'exemple següent de «Sarabande pour deux hommes» del *Recueil de danses* (1705) de Feuillet, els passos comencen al peu de la pàgina just on hi ha el símbol que significa el personatge. La línia que comença en el símbol del personatge representa el camí que cal executar i els símbols que hi ha a banda i banda simbolitzen els passos i els moviments de les cames. El dibuix general de la dansa està format per dues línies simètriques que es corresponen amb la dansa dels dos personatges. A la part superior de la pàgina s'hi troba l'aire musical que acompanya els moviments.



(FEUILLET, 1704: 154)

També en les partitures, potser no amb tanta freqüència, s'escriuen els moviments dels braços. En l'exemple següent, també de Feuillet, podem observar com els símbols referents als moviments dels braços se situen més separadament de la línia central del trajecte al costat dels moviments de les cames.

En aquest sentit, queden reflectits tres nivells d'informació que van des de la línia del desplaçament cap als costats, enfora: els passos, els moviments de les cames i els dels braços. Així els símbols es presenten successivament i simultània per mostrar la continuïtat i la sincronia del moviment, respectivament.

L'ART DE DECRIRE

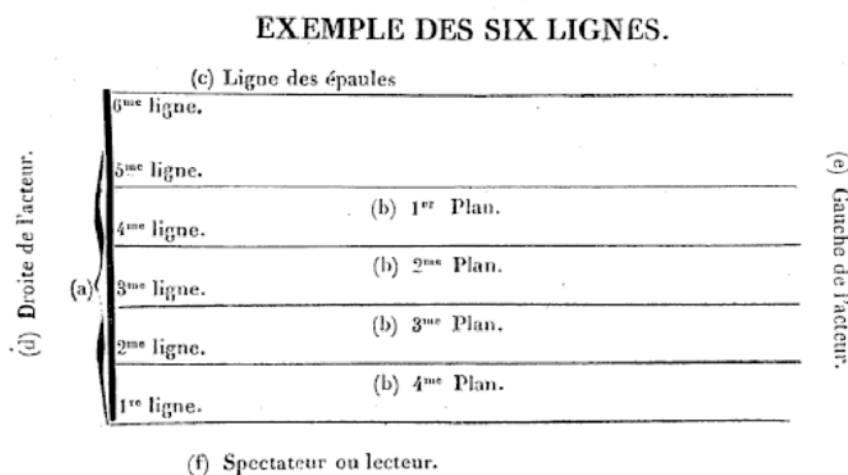
*Couplet de Folie d'Espagne
avec les bras et la battée
des Castagnettes, pour faire
connoître comme on doit
pratiquer les regles precedes*

The image displays a musical score and its corresponding tablature. At the top, there are two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature, and the lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, labeled "Bata de pagnas". Below the musical notation is a detailed tablature for the instrument, consisting of two vertical lines representing strings. The tablature uses various symbols such as letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z), numbers, and arrows to indicate fingerings and techniques. The notation is written in a cursive, handwritten style.

(FEUILLET, 1700: 102)

3.7.1.2. Notació Arthur Saint-Léon

La notació de Saint-Léon, publicada el 1852, incorpora una anàlisi més aprofundida del cos que cristal·litza en una segmentació del cos en dreta, esquerra, meitat superior i inferior representada per figures esquemàtiques. Així, afegeix a la partitura musical una trama de sis línies paral·leles sobre les quals inscriu els signes. Els símbols es poden trobar tant en els espais interlineals com sobre de les línies. La representació esquemàtica del cos es refereix a les cames, els braços i el tronc.



(SAINT-LÉON, 2006: 4)²⁰

Així, les línies 1a, 2a, 3a, 4a i 5a donen lloc a quatre intervals sobre els quals s'inscriuran els signes. Sobre les línies 1a, 2a, 3a i 4a es col·loquen els signes que indiquen els moviments dels peus i les cames executats a terra. La 6a línia està destinada als moviments de les espatlles i el cap. La primera línia correspon al lloc del públic i la cinquena línia correspon al punt més allunyat del públic. Per consegüent, les línies incorporen una informació del lloc que ocupa el ballarí en l'espai d'evolució.

²⁰ Cal fer notar que el costat dret de l'executant coincideix amb el costat esquerre de l'espectador o lector (d), que el costat esquerre de l'executant coincideix amb el dret de l'espectador o lector (e) i que el peu de les línies coincideix amb l'espectador o lector.

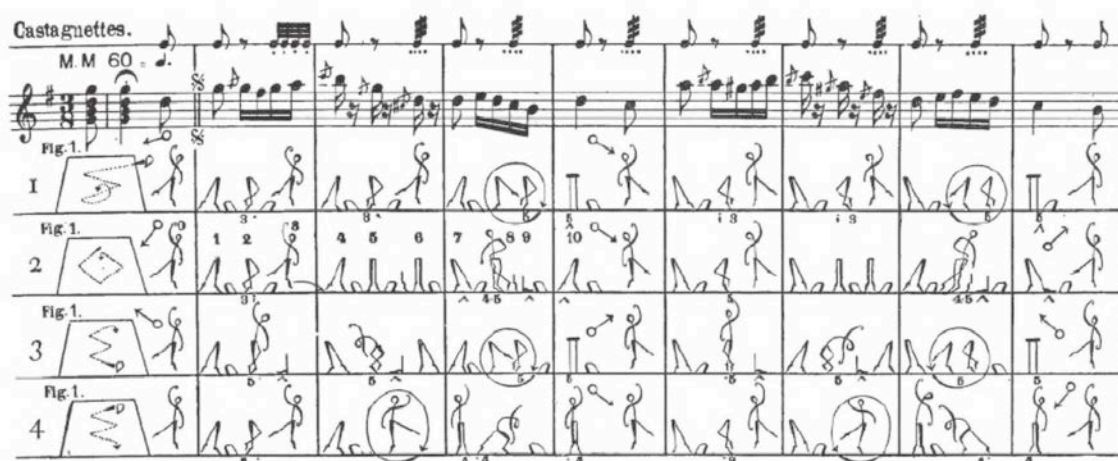
Aquestes línies es col·loquen damunt del pentagrama musical:



Pentagrama de la notació Arthur Saint-Léon (AGUSTÍ ROS)

3.7.1.3. Notació Friedrich Albert Zorn

Un altre exemple de l'ús de figures humanes esquemàtiques és la notació de Friedrich Albert Zorn a *Grammatik der Tanzkunst*, publicada el 1887, edició traduïda a l'anglès el 1905 amb el nom de *Grammar of the Art of Dancing*. Com Saint-Léon, Zorn incorpora a sota de la partitura musical els dibuixos esquemàtics del cos. A diferència de Saint-Léon, però, no hi ha línies que distribueixin les parts corporals. L'anàlisi del cos es basa en una simbologia de la figura humana esquematitzada on s'identifiquen el cap, els braços i les cames. La notació comporta la fragmentació del cos que s'indica pel dibuix de les cames i de tota la figura. En l'exemple que segueix, de la catxutxa, es pot veure la col·locació de l'esquema del cos en els compassos i en algunes parts s'aprecien els esquemes de les cames i en d'altres, de tot el cos.



(ZORN, 1905: 269)

3.7.1.4. Notació Vladímir Stepànov

Vladímir Stepànov, a l'*Alphabet des mouvements du corps humain* (1892) substitueix les figures esquemàtiques humanes per notes musicals que, situades en les línies que els corresponen, indiquen quina part del cos es mou d'aquella manera i quant dura. El sistema Stepànov, ensenyat a Rússia durant el tombant del segle XIX al XX, l'adopten dos coreògrafs de relleu dels Ballets Russos de Diàguilev. L'un és Nijinski, que desenvolupa un sistema propi a partir del d'Stepànov. L'altre és Léonide Massine, que publica el llibre *Massine on Choreography* (1976), mètode que segueix els preceptes d'Stepànov.

Amb el sistema Stepànov s'accentua la fragmentació de la representació del cos, i s'introdueixen nou línies paral·leles. Les parts del cos esdevenen elements autònoms que s'analitzen independentment.²¹ Aquestes parts són les següents: suports del pes del cos

²¹ Les disciplines corporals durant el canvi de segle XIX esdevenen un objecte d'estudi important en les arts escèniques. Dins d'aquest moviment, la dansa moderna estudia el moviment com a font de les seves composicions. En aquest sentit, el moviment de les parts del cos esdevé troncal en les composicions de molts coreògrafs. *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski n'és un exemple paradigmàtic.

La fragmentació corporal és estudiada des de diferents disciplines corporals com ara el mim de Decroux. Jordi Fàbrega escriu en el pròleg de l'edició de *Paraules sobre el mim* d'Étienne Decroux: «Decroux treballà la segmentació del moviment [...] la fragmentació és indispensable si no es vol caure en la descripció. Es produeix una força de la focalització de la mirada, i la descomposició del moviment culmina exaltant-ne al significació. Permet descompondre i, per tant, reconstruir el moviment a partir d'elements clars juxtaposats. [...] La segmentació produeix, segons Decroux, una mena de destil·lació de la durada, que suggereix allò que no es veu habitualment, les resonàncies invisibles dels fenòmens» (FÀBREGA, 2008:20).

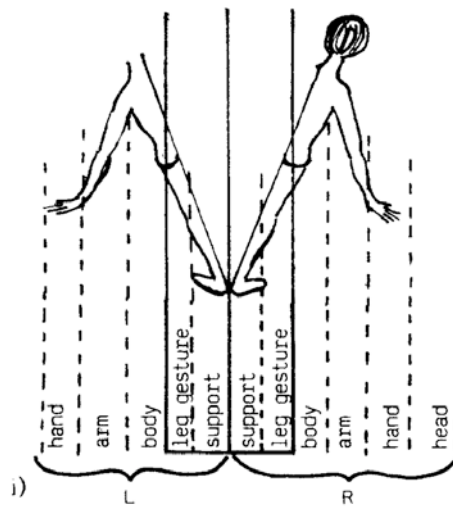
(peus dret i esquerre), cames lliures de pes (dreta i esquerra), braços (dret i esquerre), espatlles, tors i cap. Com en la notació de Saint-Léon, els símbols es poden situar sobre les línies paral·leles o bé en els intervals entre les línies. Segons on estigui situat el signe de l'acció, es descriu el tipus de moviment d'aquella part corporal. La divisió del cos en línies paral·leles és de la manera següent:



Pentagrama de la notació Stepànov (AGUSTÍ ROS)

3.7.1.5. Notació Rudolf Laban

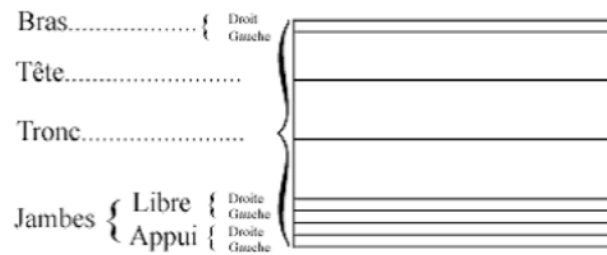
La Cinetografia Laban / *Labanotation*, publicada el 1928 per Rudolf Laban, parteix d'una trama de tres línies paral·leles verticals que serveixen per identificar les parts del cos. La lectura es fa de baix a dalt. La línia central simbolitza l'eix vertical corporal que divideix el cos en dues meitats i les línies laterals que configuren espais intermedis, anomenats *columnes*, representen les parts del cos. Així, en les columnes adossades a la línia central s'inscriuen els moviments de la transferència del pes (dret i esquerre); en les columnes adossades a l'interior de les línies laterals, els moviments de les cames (dreta i esquerra); les columnes exteriors adossades a les línies estan destinades als moviments de la part alta del cos; i les columnes de fora, als moviments dels braços (dret i esquerre), mans (dreta i esquerra) i cap. Igualment identifica noves columnes —que no es dibuixen— per afegir les parts del cos que siguin necessàries per escriure'n el moviment. En l'esquema següent es pot apreciar la forma de la graella:



(HUTCHINSON, 1998: 121)

3.7.1.6. Notació Pierre Conté

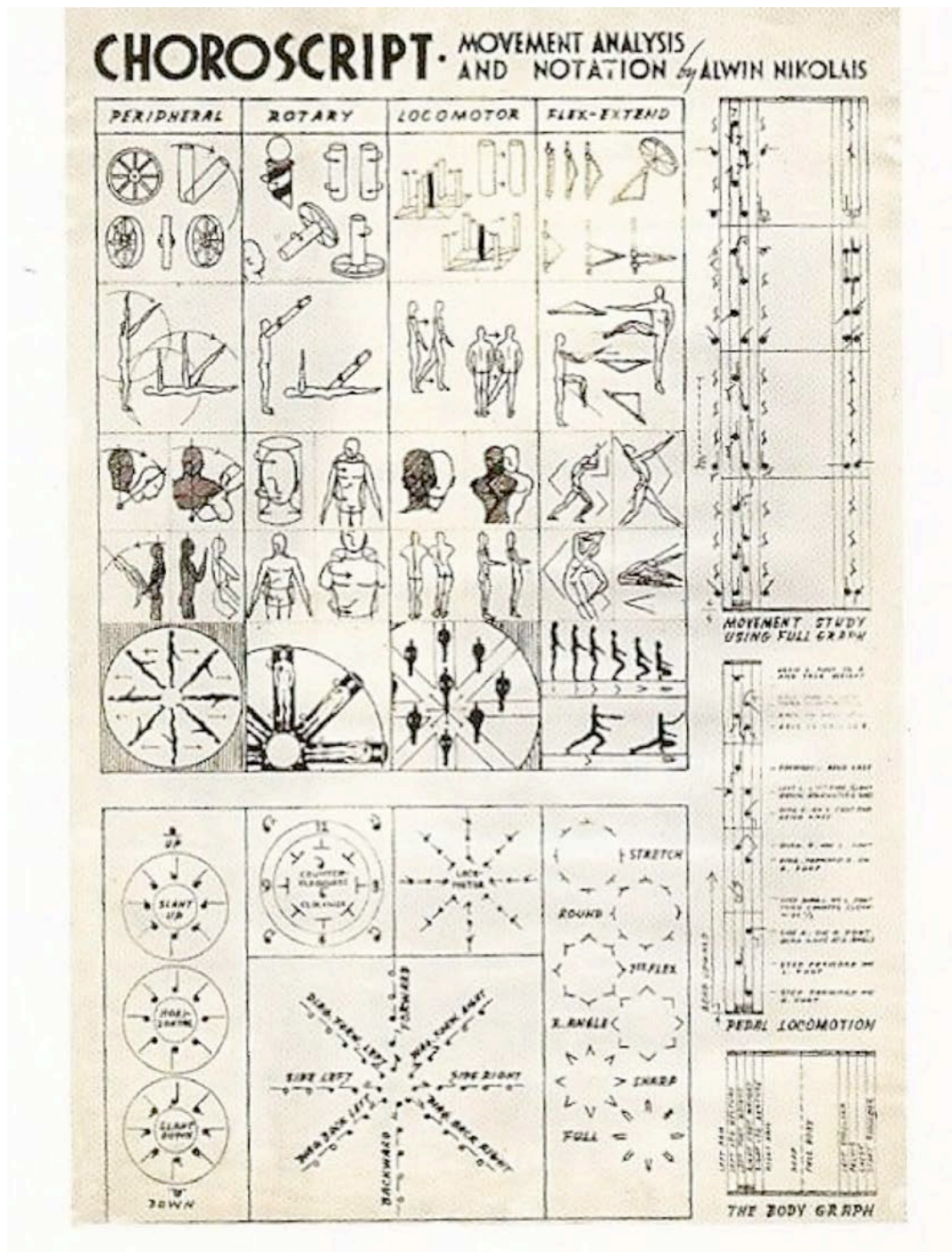
Pierre Conté publica l'any 1931 *Écriture de la danse théâtrale et de la danse en général*. L'any 1926 inicia unes recerques entorn de l'escriptura coreogràfica basant-se en les notes de la partitura musical. Tot i que el nombre de línies és de nou i coincideix amb la notació Stepànov, la distribució és lleugerament diferent: suport del pes dels peus (dret i esquerre), cames lliures de pes (dreta i esquerra), tronc, i cap i braços (dret i esquerre). Els símbols de l'escriptura es col·loquen en els espais entre les línies. La seva proposta es basa a escriure a sota del pentagrama musical les nou línies per col·locar-hi els símbols dels moviments de la dansa. Cada línia conté les indicacions d'una part del cos. En l'exemple següent es pot veure l'esquema de les línies:



Pentagrama de la notació Conté (NADAL, 2016 :7)

3.7.1.7. Notació Alwin Nikolais

El sistema d'Alwin Nikolais es publica els anys quaranta del segle XX en revistes de dansa, tot i que es difón el 1950. La dissecció analítica del cos es basa en onze línies, agrupades de cinc en cinc, i una última central que no es dibuixa. Es distribueix en les parts següents: en l'agrupament de l'esquerra, suport del pes (dret i esquerre), cames lliures de pes (dreta i esquerra) i braços (dret i esquerre); en l'agrupament de la dreta, pelvis, caixa toràcica, espatlles (dreta i esquerra) i cap. Cal destacar la distinció que fa Nikolais en els moviments de la part superior del cos, que divideix en dos segments: la caixa toràcica i la pelvis. A part, incorpora la línia destinada als moviments de les espatlles. En aquest sentit, es pot dir que Nikolais incrementa el nivell d'anàlisi corporal respecte de les notacions anteriors. La seva lectura és vertical i es fa de baix a dalt, com la Cinetografia Laban / *Labanotation*. La graella dels moviments anomenada *The Body Graph* es pot observar en la il·lustració següent dels anys 40:



Notació Nikolaï's. *Choroscript*, anys 1940
 Athens (OH), Alwin Nikolais and Murray Louis Dance Collection,
 Mahn Center for archives and Special Collections, Ohio University Libraries²²

²² Recuperat el 26-7-2019 des de:
https://www.google.com/search?q=choroscript&safe=strict&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUK EwjXgMOspNLjAhVi1uAKHTIDC9g4ChD8BQgRKA&biw=1156&bih=632#imgrc=aBaJ_5eqnZ_q3M:

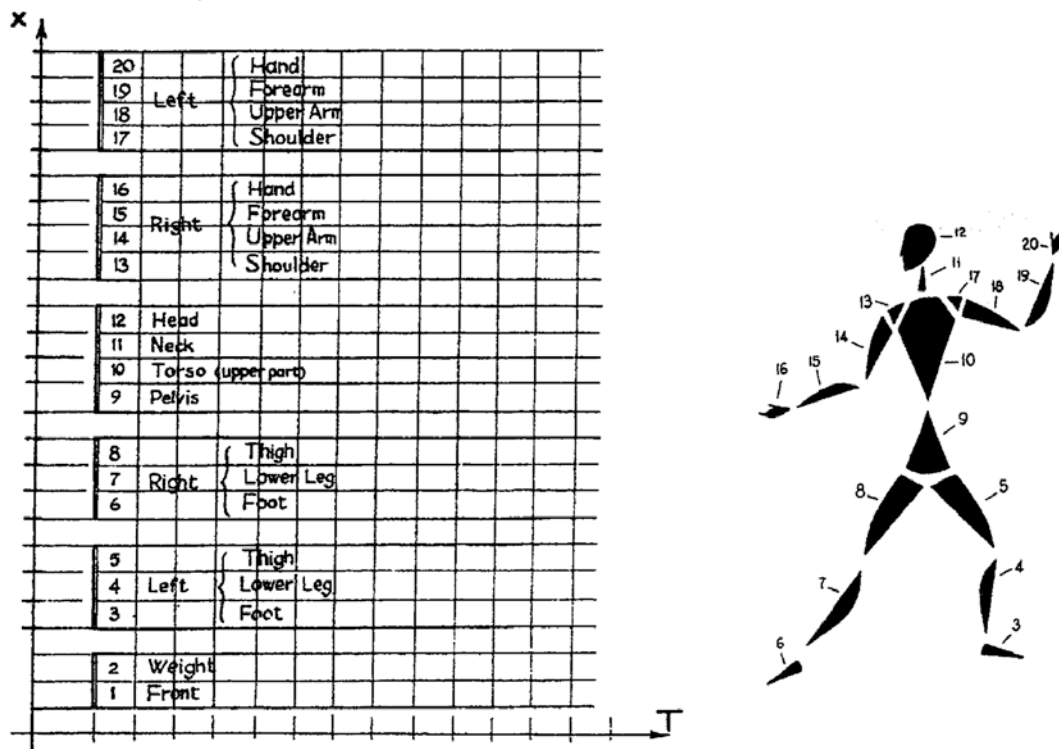
N'ampliem el fragment referit a l'anàlisi del cos:

Gestos del braç esquerre
Gestos de la cama esquerra
Pes del peu esquerre
Pes del peu dret
Gestos de la cama dreta
Gestos del braç dret
.....Cap.....
Espatlla esquerra
Pelvis
Caixa toràcica
Espatlla dreta

Graella de la notació Alwin Nikolaïš (AGUSTÍ ROS)

3.7.1.8. Notació Eshkol-Wachman

La notació Eshkol-Wachman, publicada el 1958, fa una dissecció total del cos. En la seva visió del moviment corporal, qualsevol part és susceptible de ser isolada. També, com en les altres notacions, fa servir les línies paral·leles per simbolitzar el cos. Les línies horitzontals creen una trama de vint caselles destinades a introduir els símbols dels moviments de les parts. Cada una d'elles respon als segments corporals acotats per les articulacions. La distribució es divideix en sis conjunts de línies. Primer conjunt: suport del pes, orientació. Segon i tercer conjunt: peus (dret i esquerra), cames (dreta i esquerra), cuixes (dreta i esquerra). Quart conjunt: pelvis, tors, coll, cap. Cinquè i sisè conjunt: espatlles (dreta i esquerra), braços (dret i esquerra), avantbraços (dret i esquerra), mans (dreta i esquerra).



(ESHKOL-WACHMAN, 1958: 109)

3.7.2. Anàlisi del temps

Tots els sistemes de notació reflecteixen el flux del temps. En aquest sentit, estableixen un sentit de lectura que representa la successió fluïda del moviment. La lectura pot ser horitzontal (d'esquerra a dreta) o vertical (de baix a dalt o de dalt a baix), en la qual els moviments són mostrats en successibilitat i simultaneïtat.

Molts sistemes es recolzen en l'escriptura musical, que és qui informa de la durada dels moviments. En aquest sentit s'estableix una concordança entre la dansa i la música a partir de la col·locació vertical d'ambdues escriptures (si la lectura és horitzontal) o horitzontal (si la lectura és vertical), per tal que es puguin interpretar com a fenòmens simultanis. D'altres, però, parteixen d'altres consideracions com l'ocupació del paper per part del símbol i que se li atorgui un valor temporal. Així, la trama de les línies no només representa l'anàlisi del cos, sinó també la fluïdesa del temps.

Tanmateix, els sistemes que hem analitzat, llevat dels codis renaixentistes, parteixen de fragmentar la graella corresponent, ja sigui en una (notació renaixentista), sis (notació Saint-Léon), nou (notació Stepànov), dotze (notació Nikolais) o vint línies (notació Eshkol-Wachman), en unitats més petites per simbolitzar el temps. Les unitats més petites, en la majoria dels casos fan referència al compàs musical. En altres casos, com la notació Eshkol-Wachman, les divisions poden ser pulsacions, segons, etc. Les accions dels moviments s'inscriuen en els compassos o en les divisions de les trames.

3.7.2.1. Notació Thoinot Arbeau

Els sistemes que fan servir lletres, codis o paraules es refereixen a passos que ja són coneguts i en conseqüència no necessiten ser descrits en la seva temporalitat. Tanmateix, per coordinar-se amb la música s'escriuen sota del pentagrama musical.

Aquest és el cas de la notació de Thoinot Arbeau, l'*Orchesographie* (1588). La característica principal d'aquest sistema és la col·locació vertical del pentagrama musical, que es pot llegir de dalt a baix de la pàgina. Al costat de les notes i també de dalt a baix, es col·loquen els noms dels passos. Atès que la durada de cada pas és prèviament coneguda, no hi ha cap indicació respecte al temps del moviment. A continuació podem veure un exemple d'una pàgina d'aquest tractat de dansa que conté la tabulatura de la dansa.

Tabulature pour dancer le tourdion incontinēt
aprez le retour de la basse-dance.

*Air du tourdion reduict
en minimes blanches, qui
font la mesure du temps.*

*Mouvements que le danseur doit
faire en dançant le tourdion,
lequel se dance incontinent
aprez la basse-dance.*



Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droiēt.
Pied en l'air gaulche,
Pied en l'air droiēt.
Sault moyen.
Posture gaulche.

Le reuers des precedents.

Pied en l'air droiēt.
Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droiēt.
Pied en l'air gaulche.
Sault moyen.
Posture droiēte.

Comme au commencement.

Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droiēt.
Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droiēt.
Sault moyen.
Posture gaulche.

N iij

(ARBEAU, 1589: 51)

3.7.2.2. Notació Feuillet

En la notació barroca, que basa la seva notació en el dibuix del trajecte, la línia del desplaçament se secciona en petits traços que simbolitzen els compassos musicals. Les línies que simbolitzen el compàs es relacionen amb el pentagrama musical, que s'inclou en la partitura, de manera que la relació entre dansa i música es pot veure fàcilment. Un segon aspecte no menys important és el signe bàsic que es fa servir per representar el pas, que es pot modificar en la llargada en funció de la durada. Com més espai ocupi del compàs, més temps dura el moviment i a l'inrevés.

En l'exemple següent de Feuillet, podem veure com el primer compàs es correspon amb el primer compàs del pentagrama musical, el segon amb el segon i així successivament fins a vuit compassos. Pel que fa a l'interior dels compassos, s'observa que dins del primer compàs coreogràfic només hi ha un signe de pas amb el peu dret, per la qual cosa informa que aquest moviment dura tot el compàs. En el segon compàs, en lloc d'un, hi ha dos signes de passos, un amb el peu esquerre i l'altre amb el peu dret, per la qual cosa informa que els dos moviments s'han de realitzar amb el temps que dura un compàs repartint-se el temps entre els dos passos, que hauran de ser més ràpids. En el tercer compàs, en lloc de dos passos, n'hi ha tres, per la qual cosa caldrà repartir el temps del compàs entre els tres passos,²³ i així successivament. El temps, doncs, queda representat segons la modificació de la llargada del signe bàsic del pas en relació amb la divisió de la línia central en forma de compassos.



(FEUILLET, 1700: 88)

²³ En ser un compàs binari de quatre temps, es fa difícil repartir equitativament els tres passos. En aquest sentit, el ballarí té la llibertat de repartir el temps com vulgui dins del compàs en una seqüència de dos-un-un o bé un-dos-un, etc. Tot i així, de vegades els signes dels passos poden estar enllaçats per una o dues línies que indiquen la rapidesa d'execució. Per ampliar el coneixement sobre la relació entre la música i la dansa de la notació Feuillet, es pot veure el capítol «Traité de la cadence» inclòs en el *Recueil de Danse* (FEUILLET, 1704: 6-10).

3.7.2.3. Notació Arthur Saint-Léon

Normalment, com hem vist, en el cas dels sistemes que fan servir l'esquema de la figura humana, el temps es mostra a partir de col·locar-la a sobre o a sota del pentagrama musical. No obstant això, quan el ritme de la música no coincideix amb el de la dansa, els sistemes de notació han de fer servir signes específics per mostrar com es coordinen les diferents durades. En el cas de la notació Saint-Léon, si un moviment dura més d'un compàs o d'una determinada secció musical, un arc informa que les posicions s'enllacen. En el pentagrama que segueix podem veure com entre el primer compàs i el segon els braços passen de la posició a baix per situar-se al costat passant per davant, en un sol moviment. Això s'interpreta així gràcies a l'arc que enllaça les tres figures, que mostra que no són posicions fixes sinó posicions de passatge.

EXEMPLE 17^{ème}

Andante.

(1) (2) (3)

(SAINT-LÉON, 1852: planche VI)

3.7.2.4. Notació Friedrich Albert Zorn

En la notació de Friedrich Albert Zorn l'anàlisi del temps també es fa seguint la partitura musical. A partir dels compassos musicals, a sota de cada nota s'inscriu la forma corporal que correspon. En l'exemple d'a continuació podem veure les figures esquemàtiques de les cames col·locades a sota de les notes.

The image displays a musical score for a piece marked 'M.M. 108 = ♩'. It features two staves of musical notation in a key with one flat. Below the musical notes, there are two rows of schematic diagrams representing body movements. The top row of diagrams includes symbols such as vertical bars, circles, and arrows, with some annotations like '3', 'pp', and 'con'. The bottom row of diagrams is labeled 'tinuation' and shows similar schematic representations. The diagrams are positioned directly beneath the notes they represent, illustrating the physical form associated with each musical note.

(ZORN, 1905: 250)

3.7.2.5. Notació Vladímir Stepànov

En el cas dels sistemes que fan servir les notes musicals, l'anàlisi del temps es fa d'acord amb els paràmetres de la notació musical. El valor temporal establert en la notació musical representa exactament el mateix en la notació de la dansa. El color de la nota, si és blanca, significarà que conté quatre o dos temps com la nota rodona o blanca de la música, si és negra, durarà un temps, igual com la corxera, etc. La lectura de la seqüència es fa d'esquerra a dreta seguint el sentit de la partitura de la música.

En l'exemple següent del primer acte de la *Bella dorment* de Màrius Petipà, corresponent a l'acte 1: 61, seqüència 67, podem apreciar com, a sota dels trajectes de les ballarines, les nou línies que contenen les notes indiquen els moviments de les parts del cos implicades.

Средняя обработка Такта. (1)

Колеса, которые вращаются в одну и другую сторону.

16 \downarrow 4p

2. \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow

3. \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow

4. \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow

Робота углов с применением

(Sergeev Collection, Harvard University)²⁴

²⁴ Recuperat el 8-6-2018 des de: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:48731881\\$58i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:48731881$58i)

3.7.2.6. Notació Pierre Conté

En el cas de la notació de Pierre Conté, el temps també ve indicat per la durada de les notes, que tenen el mateix valor que la música. Estan situades a sota de les notes musicals. Segons la durada de les notes, el moviment serà més llarg o més curt. La nota indica, com en música, el moment exacte d'arribada a aquella posició, el temps de manteniment i el temps de moviment per assolir la posició. A continuació podem veure un exemple del ballet de *Faust/Cleopâtre* de Pierre Conté, on podem distingir les línies de la música i la dansa.

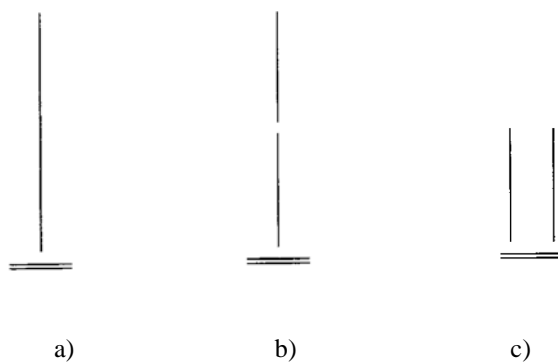
The image shows a handwritten musical score for the ballet *Cleopâtre* by Gounod. The score is written on aged paper and is divided into two main sections: 'PIANO' and 'DANSE'. Each section contains two staves: a top staff for the piano (treble and bass clefs) and a bottom staff for the dance (treble clef). The piano notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The dance notation includes notes, rests, and specific dance instructions such as 'R' and '2'. The score is titled 'CLEOPÂTRE' and 'Gounod'. At the bottom left, there is a handwritten number 'H.J. 2600'.

(CONTÉ, 1930)²⁵

²⁵ Recuperat el 17-2-2019 des de: <https://gallica.bnf.fr/>

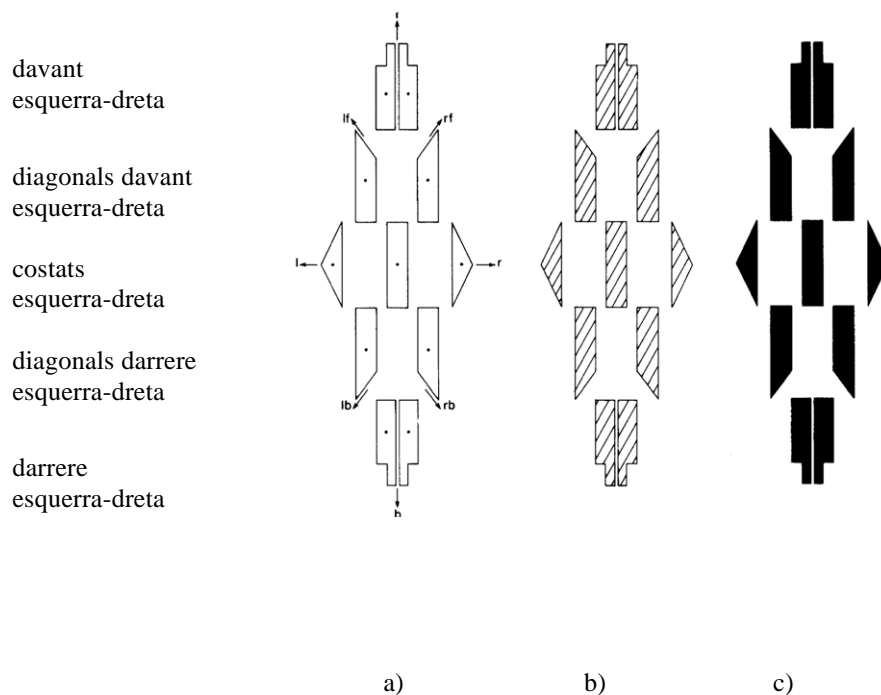
3.7.2.7. Notació Rudolf Laban

En la Cinetografia Laban / *Labanotation* el temps es mesura per la llargada del traç d'acció (*action stroke*), una línia vertical que simbolitza el flux del moviment, que segons la llargada indica una acció més o menys llarga. En la figura a) es representa una acció de durada igual a les dues línies de l'apartat b); en la figura b) es representen dues accions successives de la mateixa durada; i en la figura c) es representen dues accions simultànies de la mateixa durada que les accions de l'apartat b).



(HUTCHINSON, 2005: 17)

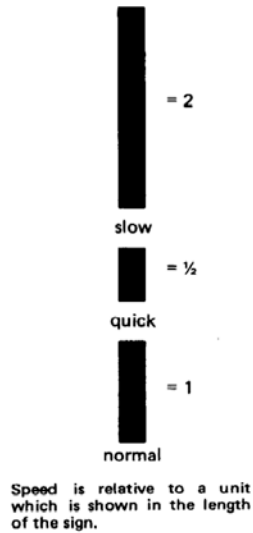
Laban, quan analitza el moviment, arriba a la conclusió que el seu flux té lloc necessàriament cap una direcció. En aquest sentit, crea una simbologia en forma de blocs geomètrics per anomenar les direccions bàsiques que poden seguir les parts del cos i n'identifica fins a 27. Els símbols són els següents: a) nivell mitjà, davant (part del cos esquerra/dreta), davant-diagonal (esquerra/dreta), costat (esquerra/dreta), diagonal (esquerra/dreta), darrere (part del cos esquerra/dreta); b) nivell alt, davant (part del cos esquerra/dreta), davant-diagonal (esquerra/dreta), costat (esquerra/dreta), diagonal (esquerra/dreta); i c) nivell baix, davant (part del cos esquerra/dreta), davant-diagonal (esquerra/dreta), costat (esquerra/dreta), diagonal (esquerra/dreta).



(LABAN, 1988: 25)

La substitució de les línies verticals per les formes geomètriques indiquen, a part de la durada, la direcció de l'acció. Així, un sol símbol ajunta la informació del temps en termes de durada i de l'espai en termes de direccionalitat i nivell.

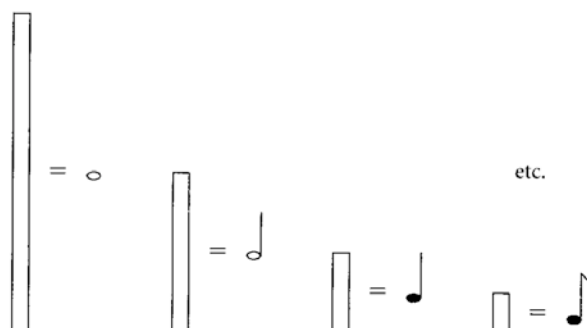
En l'exemple següent, Laban compara tres durades diferents. La forma rectangular de la direcció indica 'cap al centre' de nivell baix. La primera (de baix a dalt) té la dimensió d'una unitat a la qual se li adjudica el valor de velocitat normal; la segona té la dimensió de mitja unitat, per la qual cosa dura la meitat que l'anterior i té un efecte de velocitat ràpida; i la tercera té la dimensió de doble unitat, per la qual cosa dura el doble que el primer símbol i té l'efecte de velocitat lenta. Així, la velocitat és relativa a la unitat en què es dibuixa la llargada del signe.



(LABAN, 1988: 24)

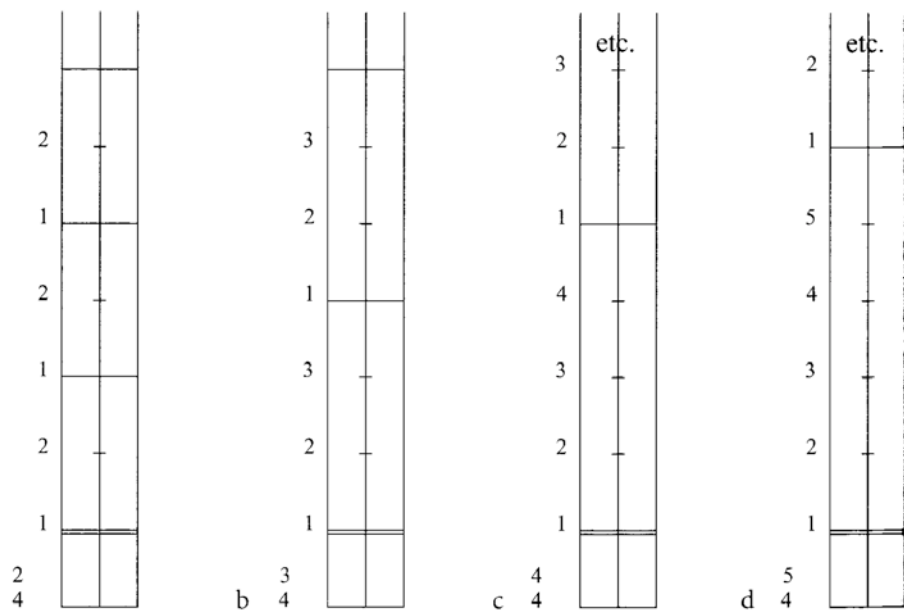
Així, la llargada del símbol de direcció es pot mesurar i, en conseqüència, se li pot atorgar un valor temporal aplicant el principi de: l'espai ocupat en el paper és igual a la durada, la qual es pot determinar segons una escala escollida prèviament establint les proporcions de les llargades dels símbols i, consegüentment, deduir-ne la velocitat.

Si s'aplica una escala semblant a la musical, tenim un resultat que ofereix una proporció de llargades que estableixen la representació del temps de manera precisa.



(HUTCHINSON, 2005: 33)

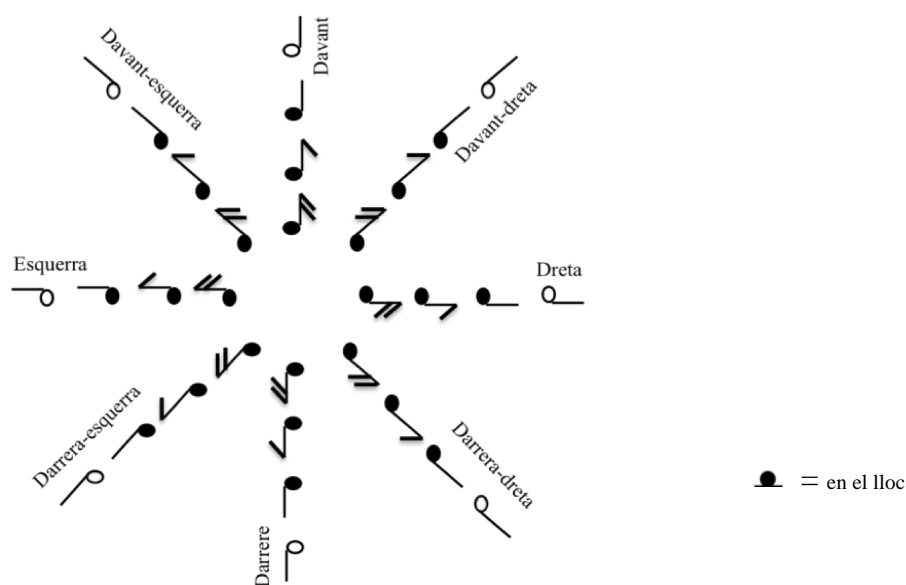
Com en les altres notacions que hem examinat, podem fragmentar la trama de línies en segments regulars per mostrar-ne els compassos. També s'hi poden trobar línies més petites que simbolitzen els temps, l'agrupació de les quals indiquen el tipus de compàs: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, etc.



(HUTCHINSON, 2005: 34)

3.7.2.8. Notació Alwin Nikolais

En el cas de la notació de Nikolais, el temps es descriu amb notes, en sintonia amb el sistema musical. Cada nota conté el valor de dos, un, mig temps, etc., és a dir, blanca, negra o corxera, respectivament. Com en el cas de la notació Laban, els símbols bàsics de les notes contenen també la informació de la direcció del moviment.²⁶ Nikolais crea el cercle de les direccions i les durades format per notes musicals. La ratlla vertical de la nota li serveix per indicar la direcció del moviment. En aquest sentit, concep vuit direccions més la del centre. El color de la nota i els petits traços n'indiquen la durada, igual que en la notació musical.

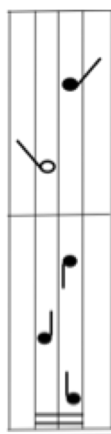


Ampliació d'un fragment de la il·lustració anterior (AGUSTÍ ROS)

²⁶ Ann Hutchinson esmenta la relació entre les dues notacions: «Alwin Nikolais, a modern dance teacher and choreographer with a strong musical background, became interested in notation after attending lectures on the Laban system in 1937. He decided that as signs music notes were more practical than block symbols. The development of his system coincidentally links closely with that of Laban, particularly in his analysis of movement» (HUTCHINSON, 1998: 32).

De la mateixa manera, el professor d'arts escèniques Alessandro Pontremoli fa constar la dimensió labaniana de l'escriptura de Nikolais: «Nella concezione che Laban elabora dello spazio del corpore che danza, le direzioni sono stabile, non infinite: questo permette al grande teorico di lavorare con un insieme circoscritto di segni, in grado de essere esaustivi nella descrizione del movimento. Su un'analogia direttrice si porrà anche il choroscript elaborato da Alwin Nikolais, che costruisce la propria scrittura sulla base lineare proposta da Laban, introducendo segni grafici direzionali, connotati in termini univoci dal punto da svita della durata temprale, del tutto analoghi alle note musicali» (PONTREMOLI, 2015: 5-6).

En l'exemple anterior podem veure la temporalitat i les direccions dels moviments descrits per les notes musicals. I en la seqüència següent podem apreciar cinc passos situats en dos compassos i que tenen les direccions i durades següents (lectura de baix a dalt): davant, davant, darrere (durada de negra), diagonal (durada de blanca) i diagonal (durada de negra).



Notació Alwin Nikolais (AGUSTÍ ROS)

3.7.2.9. Notació Eshkol-Wachman

En la notació Eshkol-Wachman el temps s'analitza a partir de considerar-lo com un flux de moviment, distanciant-lo de qualsevol consideració de dansa o de qualsevol altre tipus de moviment: «An event can only be expressed as a relation body-time, is called movement» (ESHKOL-WACHMAN, 1958: 9).²⁷ Aquest flux el representa una línia *T* horitzontal, la qual conté intervals iguals que serveixen per mesurar el temps i on cada segment representa una unitat de temps com ara el segon d'un rellotge o bé el pols d'un metrònom, lluny de la concepció del compàs, en una clara intenció de distanciar-se d'una notació influenciada per la notació musical: «In the same manner that line X represent the

²⁷ El llibre escrit per Noa Eshkol i Abraham Wachman afirma: «To begin with, it must be pointed out that this notation is a movement notation and not a dance notation. The difference between these two conceptions is this: while the term 'movement' includes in its meaning all the possibilities of movement of the human body in their various manifestations, the term 'dance' indicates, in every period, a certain range of movements expressing the choice of a composer and dancer, and fulfilling the demands of a particular society in a certain epoch. In other words, while 'movement' is the name given to the material wherein all dance is wrought, the 'dance' is always the result of a specific way of treating the material» (ESHKOL-WACHMAN, 1958: 5).

body, line T represents the flow of time. Equal divisions are marked off along coordinate T and produced perpendicular to T in the direction X. These vertical columns represent equal units of time, following one another. They divide the flow of time into equal intervals as does a clock or a metronome» [9].

L'esquema bàsic per indicar el temps es basa en una línia horitzontal, que indica el flux del temps i que és perpendicular a una segona línia, anomenada X, que serveix per mostrar el cos. Les dues línies són com segueix:



Notació Eshkol-Wachman (AGUSTÍ ROS)

3.7.3. Anàlisi de l'espai de l'entorn: trajecte

En aquest apartat encetem l'anàlisi de l'espai de les notacions segons les categories de l'espai de l'entorn i l'espai del cos. Respecte a la primera categoria, com ja hem dit, observem els components següents: 1. El trajecte, 2. L'orientació del cos i els canvis que fa a partir dels moviments de gir, i 3. La direcció dels passos i l'organització de l'espai del cos en els paràmetres següents: direcció dels membres inferiors i superiors del cos. El primer que abordem és el trajecte.

3.7.3.1. Notació Le Duc de Vandôme

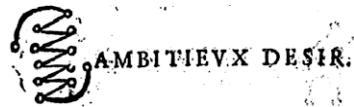
Algunes de les notacions coreogràfiques del Renaixement incorporen com a element descriptiu de les danses, al costat de descripcions literàries, esquemes sobre la forma del trajecte. Aquesta descripció es fonamenta en el pla horitzontal on s'executa l'acció de la dansa. Laurence Louppe es refereix el Canto XVIII del poema «Paradise» de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri per explicar una escena que serveix d'inspiració a les danses del Renaixement tardà i el Barroc. L'escena explica com Dante convoca un grup de coreòlegs per mostrar-los les evolucions que executen unes criatures estranyes en el cel acompanyades de música. Al final de cada seqüència musical configuren un símbol o una lletra d'un alfabet geomètric desconegut, amb forma planimètrica i que es contempla des de sota.²⁸ Segons Louppe aquest fet seria l'anticipació d'una nova manera d'entendre la coreografia, que amagaria un text enigmàtic per descobrir (LOUPPE, 1994: 12-13).

El cas del *Ballet de Monseigneur Le Duc de Vandôme* (1610) és un exemple d'aquesta pràctica. El ballet, entre d'altres escenes, incorpora la dansa dels cavallers que formen les dotze lletres de l'alfabet dels antics druides. La forma de les lletres i la forma del ball són les següents:

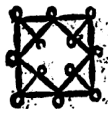


(DUC DE VANDÔSME, 1610: 34)

²⁸ El passatge traduït al català per Josep Ma de Segarra és el següent: «I com ocells sortits al riberar, | congratulant-se de llurs pastures, | ara en arc, ara en fus solen volar, | dintre la llum les santes criatures | voliquejant cantaven, i tot fent | la *D*, i la *I* i la *L* en llurs figures. | Seguien el seu cant primerament; i després, convertint-se en cada signe, | s'aturaven un temps calladament. | Pegasea divina, que fas digne | de glòria i fama el predilecte teu, | que amb tu la seva pàtria torna insigne: | il·lustra'm perquè posi de relleu | les figures que tinc en ment resoltes, i tu apareix en ma paraula breu! | Varen fer els esperits trenta-cinc voltes | lletres vocals i lletres consonants | que confegiren cinc paraules soltes. | *DILIGITE IUSTITIAM* radiants | foren els primers mots copsats llegint; | *QUI IUDICATIS TERRAM* els restants. | Després, en la ema del vocable quint | s'ordenaren; i Júpiter semblava | que anés al seu argent or afegint» (DANTE, vol. 2, 1986: 94).



AMBITIEUX DESIR.



VERTUEUX DESSEIN.



RENOM IMMORTEL.

(DUC DE VANDÔSME, 1610: 35)



GRANDEUR DE COURAGE.



PEINE AGREABLE.



CONSTANCE ES-PROVVEE.



VERITE COGNEVE.

(DUC DE VANDÔSME, 1610: 36)



HEUREUX DESTIN.



AIME DE TOVS.



COURONNE DE GLOIRE.

(DUC DE VANDÔSME, 1610: 37)



POUVOIR SUPRESME.

(DUC DE VANDÔSME, 1610: 38)

Aquesta pràctica és un reflex d'altres danses del Renaixement que buscaven reproduir els moviments estelars del cosmos en les trajectòries dels ballarins. És així com el tema compostiu principal de les danses es basa en la figura que crea el dibuix dels trajectes dels ballarins en el sòl.

3.7.3.2. Notació André Lorin

Aquest també és el cas de la notació d'André Lorin, publicada en forma d'un recull de danses anomenat *Le livre de la contredanse présenté au Roy* (1686). La notació es basa en el dibuix de la forma del trajecte dels ballarins de la dansa que va acompanyat del pentagrama del tema musical. La música se situa en la part superior del paper i el diagrama del trajecte ocupa un quart de la pàgina. El sistema de notació de Lorin és un clar exemple de les danses sorgides durant el segle XVII a les corts de França i Itàlia, on l'element coreogràfic primordial eren els dibuixos del recorregut dels ballarins que es creaven en la superfície d'evolució. Els símbols que fa servir Lorin són bàsicament xifres i lletres, als quals cal afegir el dibuix del trajecte. Les lletres serveixen per identificar els passos, en tant que les xifres refereixen els compassos. L'espai de les danses es descriu a partir del dibuix del trajecte. La pàgina de l'exemple inclou quatre quarts, on cada una representa el lloc de l'execució. Es pot veure fàcilment en l'exemple que els quadres números tres i quatre són la inversió dels quadres números u i dos.

Contre dance pour Sa Majeste

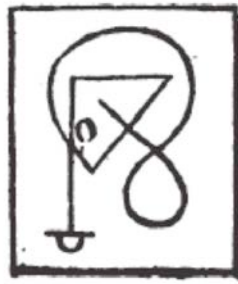
The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Contre dance pour Sa Majeste". The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody is numbered 1 through 8. Below the staff, there are four diagrams, each corresponding to a measure of the music. Each diagram shows a circle with a path inside, representing a dance figure. The paths are labeled with numbers 1, 2, 3, and 4, and some are accompanied by musical notes and clefs. The diagrams are arranged in a 2x2 grid. The top-left diagram is labeled with a '3' below it, the top-right with a '2', the bottom-left with a '3', and the bottom-right with a '4'. The diagrams show various dance steps and turns, with some paths being more complex than others.

(LORIN, 1686)²⁹

²⁹ Bibliothèque Nationale de France. Recuperat el 4-9-2105 des de:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90600978>

3.7.3.3. Notació Feuillet

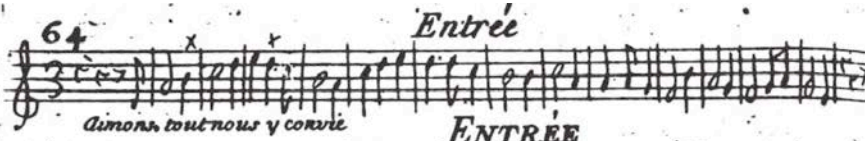
Com hem vist anteriorment, la notació Feuillet segueix la mateixa idea de donar relleu gràfic al dibuix del trajecte dins de l'espai d'evolució. Aquest dibuix representa el camí, que pot tenir diverses formes: recte, oblic, corbat, o una combinació dels tres. L'exemple que segueix, extret del tractat de coreografia de Feuillet, ens mostra una combinació de trajectes lineals i corbats que en el seu conjunt representa la forma de la coreografia, la qual s'inicia al peu del rectangle, on hi ha el símbol del personatge.



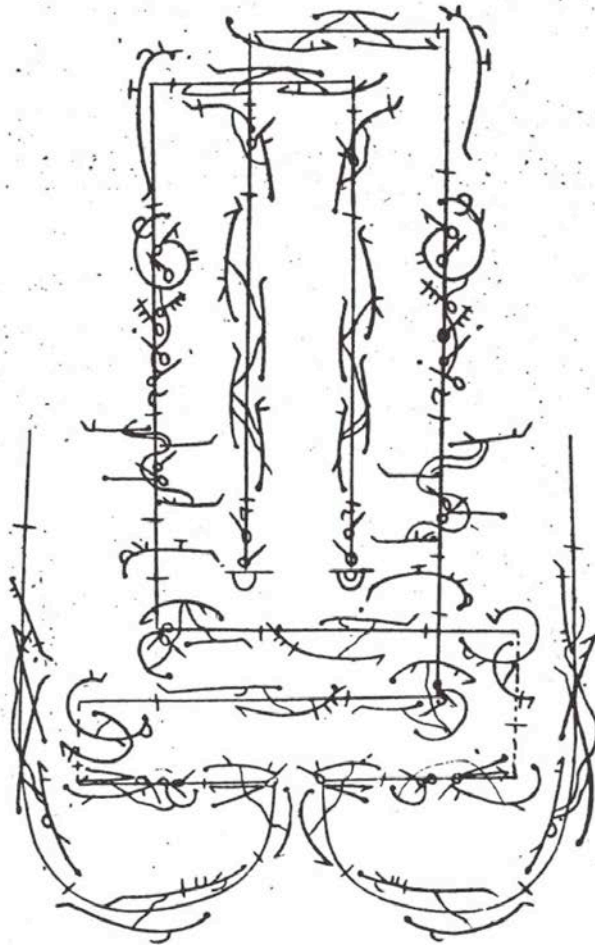
(FEUILLET, 1700: 5)

A continuació podem veure un fragment de l'entrada per a un home i una dona del recull de danses de Feuillet. Hi podem apreciar com s'organitza la coreografia al voltant de dues línies principals simètriques de formes rectes i circulars per a un home i una dona. Els límits de la pàgina representen el marc de la sala. Se sobreentén que la part superior de la pàgina correspon al lloc principal i la part inferior, al fons de la sala on comença la dansa. El trajecte té forma quadrangular i acaba amb un forma semicircular.

64 *Entrée*
Aimons tout nous y conve
ENTRÉE



Pour un homme et une femme
Dancée par M. Balon et M. le Subligny.
à l'Opéra de Thézée.



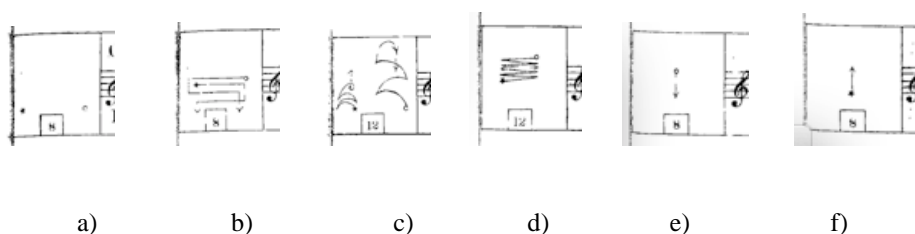
(FEUILLET, 1704: 64)

3.7.3.4. Notació E. A. Théleur

La notació d'E. A. Théleur es publica l'any 1832 a Londres amb el nom de *Letters on Dancing*. El llibre està il·lustrat amb dibuixos que mostren la posició dels ballarins i en el prefaci del llibre, Théleur mostra l'interès que té comprimir l'espai de la partitura per no haver de portar al damunt llibres massa pesants. La seva notació està pensada per descriure minuciosament els encadenaments de la dansa. Anomena la seva aportació com a *Chirography* (THÉLEUR, 1832: 61).

Théleur fonamenta el seu sistema de notació de dansa en símbols abstractes que col·loca damunt de les notes musicals. Els símbols de l'escriptura es col·loquen damunt o a sota del pentagrama musical i incorpora un petit diagrama que mostra la dansa des d'una mirada zenital a l'inici del pentagrama. Si en la notació barroca es descrivia el moviment del cos en el mateix dibuix del trajecte, en la notació Théleur aquests dos plans descriptius queden diferenciats.

El trajecte és un element que convé tenir en compte, però queda reduït a una indicació dins d'un petit quadrat al costat del pentagrama de la frase musical corresponent, a sota del qual s'inscriu un nombre que fa referència a la quantitat de compassos en què s'ha de desenvolupar el desplaçament. En l'exemple següent es mostren els trajectes que encapçalen el pentagrama amb un relleu gràfic molt menor, que era habitual en la notació barroca. La situació dels personatges és la següent: a) sense trajecte durant vuit compassos; b) trajectes rectes durant vuit compassos; c) trajectes corbats durant dotze compassos; d) trajectes rectes durant dotze compassos; e) avançament cap al públic durant vuit compassos; i d) retrocés cap al fons durant els vuit compassos finals.



(THÉLEUR, 1832: 72)

3.7.3.5. Notació Arthur Saint-Léon

La notació d'Arthur Saint-Léon presenta la mateixa divisió en l'anàlisi de l'espai tant pel que fa al trajecte que efectuen els ballarins dins de l'escenari com pel que fa a l'espai que ocupen els membres del cos. En aquest sentit, Saint-Léon defineix la primera línia de la trama com la que representa el lloc de l'espectador o lector. La dreta i l'esquerra de la trama es corresponen amb l'esquerra i dreta de l'actor respectivament, fet pel qual les dretes i esquerres de l'actor i l'espectador no coincideixen. Recordem l'esquema de sis línies que hem reproduït anteriorment, de les quals les quatre primeres representen els nivells de profunditat del rectangle escènic i la primera és la que està més a prop de l'espectador. Hi ha poca informació sobre els trajectes, només alguna indicació escadussera respecte a la situació dels ballarins en el rectangle escènic en forma d'un petit trapezi simulant el marc de l'escenari adossat a la trama de les sis línies, a l'inici del pentagrama.

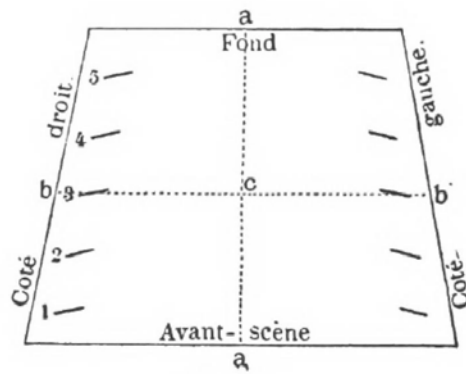
The image shows a handwritten musical score for a pas à six. It consists of four staves. The first staff is marked 'Allegro' and contains a complex melodic line with many notes and rests. The second staff is marked 'Moderato' and contains a simpler melodic line. The third staff is also marked 'Moderato' and contains a melodic line with some rests. The fourth staff is marked 'Allegro Moderato' and contains a melodic line with many notes. There are some handwritten annotations in the second and third staves, including the phrase 'con tutti sempre a V. da contrapunto'. The score is written on a system of six lines, with the first line being the top line of the system.

Extracte del pas à six de *La Vivandière* d'Arthur Saint-Léon

3.7.3.6. Notació Friedrich Albert Zorn

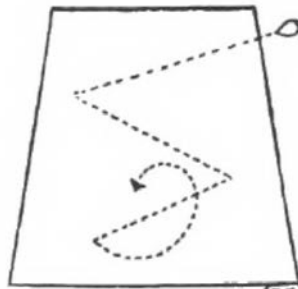
En la notació de Zorn, pel que fa a l'anàlisi de l'espai de l'entorn, com en els sistemes de Théleur i Saint-Léon, el dibuix zenital dels desplaçaments és una acotació complementària al principi de la partitura. Així, la notació de Friedrich Albert Zorn inclou un petit pla zenital a l'inici del pentagrama per mostrar el trajecte del fragment coreogràfic. El trajecte està inclòs dins d'un trapezi que representa l'escenari en perspectiva, en el qual hi ha tres elements: el personatge abans de començar el trajecte, la forma del trajecte en forma de vector o fletxa i la posició del personatge després de fer el trajecte. Zorn denomina la forma del trajecte *figura* i el defineix de la manera següent: «The word “figure”, in dancing signifies de direction in which the dancers move upon de floor, and may be drawn as a plan» (ZORN, 1905: 172). Pel que fa a la posició dels personatges en el pla del trajecte, després d'estudiar diverses opcions, concreta la proposta en la forma d'un oval punxegut, la punxa del qual indica l'orientació del personatge i el color, el gènere: el negre pel masculí i el blanc, pel femení. Una agulla (de color negre o blanc per indicar el gènere) indica el lloc final del trajecte, la punta de la qual mostra l'orientació final del personatge.

El pla de l'escenari es representa en forma de trapezi, fent referència a la visió en perspectiva de la superfície d'evolució de la coreografia. En el dibuix següent planteja una línia *a-a* que va del fons al davant i que divideix l'escenari en dues meitats, dreta i esquerra (segons l'orientació del ballarí), i una la línia *b-b*, que va de dreta a esquerra i que divideix l'escenari també en dues meitats, la del fons i la del davant. El punt *c* és el de l'encreuament de les dues línies, que es correspon amb el centre de l'escenari. En el dibuix es representen les cinc cortines laterals a cada costat.



(ZORN, 1905: 176)

Una aplicació del que s'ha dit és el dibuix següent del primer fragment de la dansa de la catxutxa, que es correspon a l'entrada de la ballarina; se la identifica pel trajecte que fa:

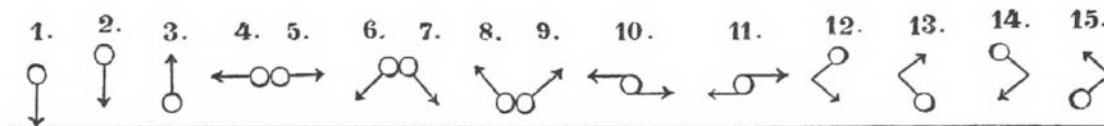


(ZORN, 1905: 176)

Per a Zorn és important introduir el concepte de *clau*, entès com una indicació general que regeix el pentagrama i no canvia fins que hi ha una indicació nova. La clau es caracteritza per la direcció de la línia que ha de seguir el ballarí damunt de la superfície d'evolució.³⁰ Cal entendre-la com el camí que fa el ballarí amb l'orientació dirigida cap

³⁰ Albert Zorn defineix la *clau* de la manera següent: «In the script of music a clef is a symbol which is placed upon a given line of the staff, to indicate the pitch of the note which is placed thereon. In the script of dancing a similar symbol is used to indicate the line of direction to be followed by the dancer. The effect

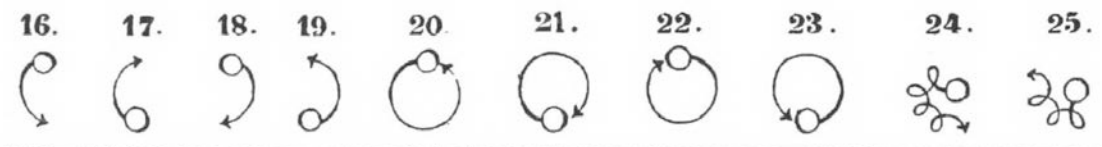
al lector de la partitura. Les formes poden ser desplaçaments rectilinis o corbats. Els moviments de l'1 al 15 són trajectes rectilinis:



(ZORN, 1905: 103)

(1: en el lloc; 2: a davant; 3: a darrere; 4 i 5: a dreta i esquerra; 6 i 7: diagonal davant, dreta i esquerra; 8 i 9 diagonal darrere; 10: alternat a dreta i esquerra; 11: alternat a esquerra i dreta; 12: zig-zag a dreta i esquerra, davant; 13: zig-zag a esquerra i dreta, esquerra; 14: zig-zag a esquerra i dreta davant; i 15: zig-zag a esquerra i dreta darrere).

Els moviments del 16 al 25 són corbats. Atès que en el moviment circular es canvia constantment d'orientació, es parteix de la referència de l'orientació del primer pas:



(ZORN, 1905: 104)

(16: corbat cap a la dreta, davant; 17: corbat cap a la dreta, darrere; 18: corbat cap a l'esquerra, davant; 19: corbat cap a l'esquerra, darrere; 20: circular a la dreta, davant; 21: circular a la dreta, darrere; 22: circular a l'esquerra, davant; 23: circular a l'esquerra, darrere; 23: vals girant a la dreta, però la línia del trajecte anant cap a la dreta; 24: vals girant a l'esquerra, però la línia del trajecte anant a l'esquerra; i 25: al revés de l'anterior).

of the key continues until it is superseded by another. The form of the keys may be either straight, diagonal, circular, spiral, wavy or zigzag, and indicate the figure which is to be described upon the floor. The first step always follows the direction of the key» (ZORN, 1905: 103).

3.7.3.7. Notació Vladímir Stepànov

En la notació de Vladímir Stépanov, l'anàlisi de l'espai de l'entorn es fa a partir dels plans zenitals que es col·loquen al costat de la partitura. El trajecte dels desplaçaments dels ballarins i les formes corals es descriuen a base de petits plans. En l'exemple següent de «Le jardin animé» de *Le Corsaire* de Màrius Petipà, es poden observar com els tres plans de la dreta corresponen als canvis grupals del cos de ball, i també el moment en què es produeixen. Cada pla zenital està encapçalat per una lletra que es correspon amb un compàs determinat de la partitura. El pla zenital conté una fletxa que indica les formes dels recorreguts, la direcció i el lloc de sortida i d'arribada. Els personatges estan indicats amb una agulla.

Harvard University Library. Col·lecció Nikola Sergeev³¹

³¹ Un exemple de la notació d'Stepànov són els quaderns de Nikola Sergeev del ballet del *Llac del Cignes* del coreògraf Màrius Petipà. Nikolai Sergeev, 1876-1951, fou ballarí, coreògraf i regidor del Ballet Marinsky des del 1894 fins el 1918. Fou assistent del coreògraf Alexander Gorskii, qui fou també professor de notació del sistema Stepànov, molt usat a l'època en els teatres imperials russos. Quan Sergeev va marxar de Rússia durant la Revolució Russa, s'endugué les notacions. Les va usar entre els anys 1921 al 1951 per reconstruir els ballets en les diferents companyies de dansa occidentals. Recuperat el 4-9-2015 des de Harvard University Library, <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou01987>

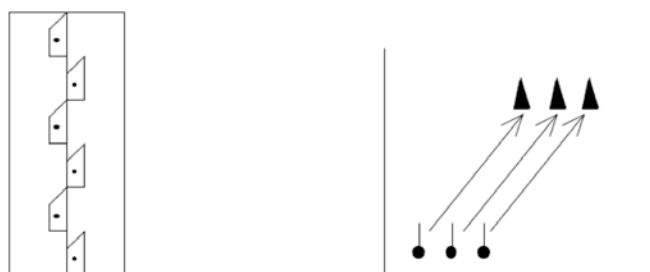
3.7.3.8. Notació Rudolf Laban

La notació de Laban analitza el trajecte a partir del desplaçament del centre de gravetat del cos. Els trajectes s'acostumen a dibuixar en forma de croquis. Representen l'esquema lineal resultant de la successió de passos. Aquests croquis s'inscriuen en un rectangle obert que simbolitza el costat del públic. Contenen tres indicacions: la fletxa, que indica la forma del desplaçament i la direcció del trajecte; les agulles, que mostren la posició inicial abans del trajecte; i els triangles, que indiquen la posició final després del trajecte. Aquests rectangles acompanyen el cinetograma i fan referència a un determinat nombre de compassos a fi de referenciar-ne temporalment el trajecte.

- = lloc de partida i front inicial d'un home
- ◌ = lloc de partida i front inicial d'una dona
- ▲ = lloc i front d'arribada d'un home
- △ = lloc i front d'arribada d'una dona

(CHALLET-HAAS, 2010: 109)

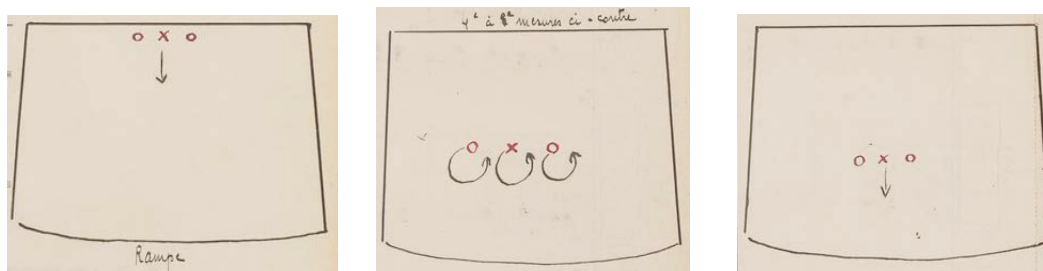
Un traç continu, acabat en fletxa, dibuixa la forma del trajecte. En l'exemple següent tres homes executen un trajecte en paral·lel amb passos en diagonal, sense canviar l'orientació.



(CHALLET-HAAS, 2010: 110)

3.7.3.9. Notació Pierre Conté

El sistema Conté també incorpora plans zenitals. Aquests plans comporten un rectangle amb una corba a la part inferior que simbolitza el públic. Els personatges estan representats per una rodona (O) si és una dona i per una (X) si és un home. Una línia acabada amb una fletxa dibuixa la forma del trajecte. L'exemple que es transcriu a continuació és la reconstrucció de Laure Fonta de la dansa *Musette berceuse* del segle XVIII:



(CONTÉ, 1940)³²

El dibuix del trajecte és la manera d'explicar com han d'evolucionar els ballarins sobre el rectangle escènic. Però és una forma mental que guia els passos dels intèrprets a fi de crear la il·lusió d'un camí que només queda fixat en la memòria de l'espectador gràcies a la dinàmica del moviment. Dels diferents exemples que hem revisat podem veure com hi ha elements comuns. El primer és que hi ha un marc que representa els límits de l'espai de l'entorn. N'hi ha tres tipologies: rectangulars, quadrats i trapezoidals. En la tipologia rectangular s'inclouen les notacions de Landrin i Feuillet (i tota la notació barroca). En la tipologia quadrada s'inclouen les notacions de Théleur, Stepànov i Laban. En la tipologia trapezoidal s'inclouen les notacions de Saint-Léon, Zorn i Conté. Alguns d'aquests esquemes identifiquen el lloc que ocupa el públic: o bé deixen obert el rectangle, com Saint-Léon i Laban, o bé ofereixen la forma de trapezi per indicar el punt de la perspectiva, com Zorn i Conté. En el cas de les notacions que no identifiquen un costat

³² Recuperat el 23-5-2018 des de:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105201772/f10.image.r=Pierre%20Cont%C3%A9%20Notation%20de%20la%20danse%20Berceuse>

específic, podem dir que se sobreentén. En el cas de Feuillet, el front principal correspon a dalt de la pàgina com en la notació Laban, mentre que en la notació Théleur correspon al costat de baix del quadrat, com en Stepànov. A l'interior dels plans zenitals pràcticament en totes les notacions hi ha una línia que mostra la forma del trajecte, llevat de la notació Saint-Léon. És una línia que pot comportar una fletxa com en les notacions Landrin, Théleur, Stepànov, Zorn, Laban i Conté. En el cas de la notació barroca, no cal la fletxa perquè la línia d'evolució comporta les indicacions de principi i final, i n'explica la direcció del recorregut. Pel que fa a les indicacions dels ballarins, en alguns casos s'indiquen les posicions d'inici i les d'arribada, com en la notació barroca i la notació Laban. Les altres notacions només indiquen el lloc de partida.

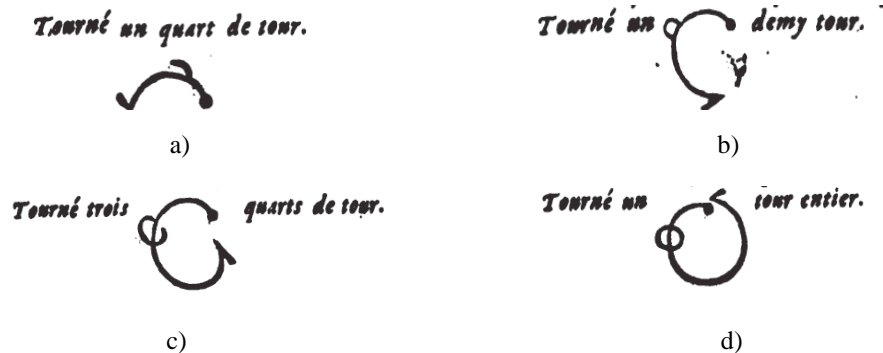
3.7.4. Anàlisi de l'espai de l'entorn: orientació i girs

La segona de les categories que investiguem és l'orientació del personatge respecte a l'espai de l'entorn i, en conseqüència, el gir gràcies al qual el cos canvia d'orientació respecte a l'espai de l'entorn.

3.7.4.1. Notació Feuillet

La notació barroca de Feuillet situa el símbol del personatge dins de l'àrea d'evolució. Com ja hem vist, el símbol conté una part recta que simbolitza el davant del cos i una part corbada que en simbolitza el darrere. Recodem com el símbol del personatge pot orientar-se cap al front principal de la sala (part superior del rectangle), cap al fons (part inferior del rectangle), cap a la dreta (costat dret del rectangle) o a l'esquerra (costat esquerre del rectangle).

Els canvis d'orientació del personatge es fan amb un moviment rotatori o de gir que pot ser d'un quart, de mig, de tres quarts o de volta sencera. Així, el sistema incorpora un traç rodó al signe bàsic del pas que explica el sentit de gir i el grau. En l'esquema següent podem veure els símbols que corresponen als girs contra les agulles del rellotge de: a) un quart de volta; b) mitja volta; c) tres quarts de volta; i d) volta sencera:



(FEUILLET, 1700: 12)

3.7.4.2. Notació A. E. Théleur

En el cas de la notació Théleur no hi ha una especificació concreta sobre l'orientació, ja que se sobreentén que es parteix de l'orientació principal de cara al públic. Pel que fa als símbols de gir, el símbol específic té forma de fletxa arrodonida segons si és d'un quart, de mig o de gir sencer, com es mostra en aquest fragment del llibre *Letters on Dancing*:

If a dart of the form of a quarter of a circle, thus \curvearrowright , or \curvearrowleft , or \curvearrowright , or \curvearrowleft , is placed under or over any number of movements, it denotes that during the time you are performing them you are to turn a quarter of a circle, following the direction of the dart. If it is in the form of a half circle, thus \frown , or \smile , or \frown , or \smile , it denotes that you are to turn half round; if in the form of a whole circle, thus \bigcirc , it denotes that you are to turn to the right—if thus \bigcirc , you are to turn to the left: as for example, to make a change of the feet, at the same time jumping quite round. it

(THÉLEUR, 1832: 63)

Els símbols de gir poden tenir associats símbols d'altres accions corporals, com ara flexionar, saltar, estendre una cama, etc., i formen part d'un conjunt d'indicacions que s'agrupen sota un arc horitzontal d'enllaç, que indica que els moviments es fan simultàniament durant l'acció de girar.

3.7.4.3. Notació Arthur Saint-Léon

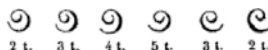
En el cas de la notació Saint-Léon, pel que fa a l'orientació tampoc no hi ha un símbol específic, ja que la dansa es fa normalment de cara a l'obertura principal de l'escenari. El símbol per indicar el gir és una rodona en forma de caragol. El signe de gir simbolitza la *pirouette*, en la qual hi ha un peu a terra i l'altre és a l'aire i pot ser a la dreta o a l'esquerra. El signe també pot comportar un nombre seguit d'una *T* de *tour*, i en aquest cas indica el nombre de girs complets.

SIGNES INDIQUANT LA PIROUETTE.



Lorsqu'il y aura PLUS D'UN TOUR à faire sur un ou deux pieds, on désignera par un numéro suivi d'UN *T*, et PLACÉ EN DESSOUS DU SIGNE DE PIROUETTE, le NOMBRE de tours que l'on voudra faire exécuter.

EXEMPLE :

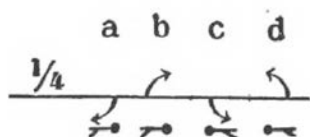


EXEMPLE DE L'APPLICATION DU SIGNE PIROUETTE.

(SAINT-LÉON, 1852: planche VI)

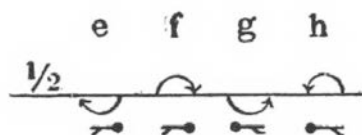
3.7.4.4. Notació Friedrich Albert Zorn

En la notació Zorn, la indicació de la *clau* que hem vist anteriorment mostra l'orientació del cos respecte del públic. Aquesta orientació pot variar al llarg de la dansa amb un moviment de gir, que es transcriu amb la forma d'un arc amb una fletxa adossat a la línia horitzontal. L'arc pot ser de 90° si es tracta d'un quart de gir i va acompanyat d'una agulla que indica sobre quin peu es gira. En el dibuix següent els símbols indiquen: a) un quart de gir a la dreta sobre el peu dret; b) un quart de gir a l'esquerra sobre el peu esquerre; c) un quart de gir a l'esquerra sobre el peu esquerre; i d) un quart de gir a la dreta sobre el peu esquerre:



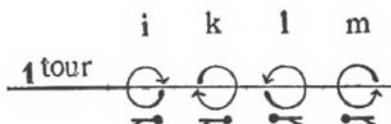
(ZORN, 1905: 151)

Quan el símbol conté mitja circumferència indica mig gir: e) mig gir a la dreta sobre el peu dret, f) mig gir a l'esquerra sobre el peu dret, g) mig gir a l'esquerra sobre el peu esquerre, i h) mig gir a l'esquerra sobre el peu esquerre.



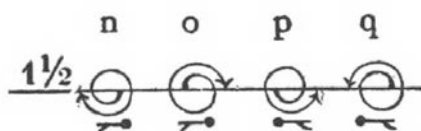
(ZORN, 1905: 131)

Quan el símbol conté un cercle, indica un gir sencer: i) un gir a la dreta sobre el peu dret, k) un gir a l'esquerra sobre el peu dret, l) un gir a l'esquerra sobre el peu esquerre, i m) un gir a la dreta sobre el peu esquerre:



(ZORN, 1905: 131)

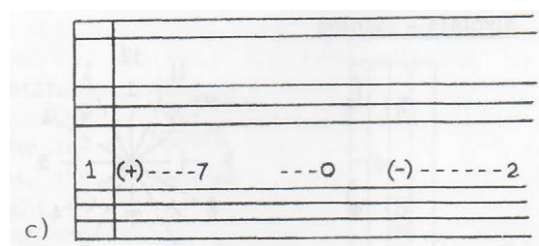
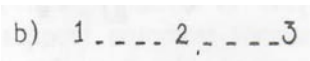
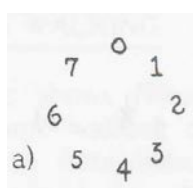
Si el símbol comporta un cercle i mig es tracta d'un gir i mig: n) un gir i mig a la dreta sobre el peu dret, o) un gir i mig a l'esquerra sobre el peu dret, p) un gir i mig a l'esquerra sobre el peu esquerre, i q) un gir i mig a la dreta sobre el peu esquerre:



(ZORN, 1905: 131)

3.7.4.5. Notació Vladímir Stepànov

En el cas de la notació Stepànov, es parteix de considerar que el cos pot orientar-se cap a vuit punts cardinals de l'espai de l'entorn. Segons si el cos està de cara a un punt o un altre, en la partitura apareixerà la xifra corresponent. L'exemple a) mostra la vinculació d'un número amb una cara o cantonada de l'escenari, el b) mostra una seqüència de números separats amb una línia de punts per descriure l'orientació i la durada del gir (1.....2.....3) i, el c) mostra la seva incorporació en la trama de les nou línies de la partitura (HUTCHINSON, 1998: 91).



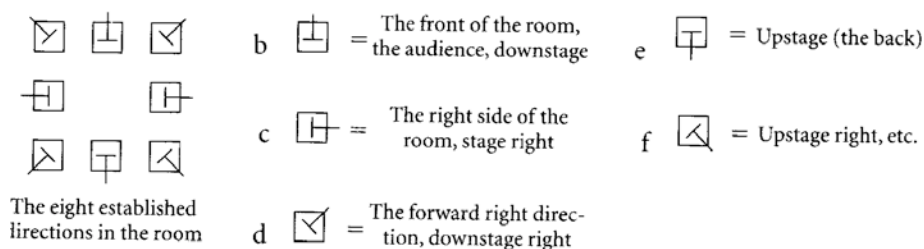
(HUTHINSON, 1998: 91)

Quan no es pot deduir el sentit de gir de la seqüència de números, per exemple: 1....3, el número s'associa a un signe positiu si el gir és cap a la dreta (+) o negatiu si és cap a l'esquerra (-); per exemple: 1 (+).....7(-) 2 (HUTCHINSON, 1998: 91).

3.7.4.6. Notació Rudolf Laban

Laban parteix de la consideració que el cos es pot orientar cap a vuit punts que coincideixen amb les direccions cardinals. La simbologia que fa servir es compon d'un quadrat que representa la superfície d'evolució on està situat el cos, coincidint el costat superior amb el front principal (públic), el costat inferior amb el fons, i els costats esquerre i dret amb els costats esquerre i dret de l'executant. Hutchinson Guest ho defineix de la manera següent: «Where movements are performed in a defined area, such as a room or stage, at some point there is a need to relate to that area, to state toward which direction in the room the performer's own personal front is facing» (HUTCHINSON, 2005: 88-90).

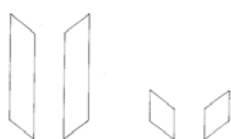
El quadrat es completa amb una agulla de cap pla que simbolitza el front principal. L'agulla indica l'orientació. En l'exemple següent: b) orientació cap al front principal de l'escenari, c) orientació cap al costat dret de l'escenari, d) orientació cap al davant-dret de l'escenari, e) orientació cap al fons de l'escenari, i f) orientació cap al fons-dret de l'escenari.



(HUTCHINSON, 2005: 90)³³

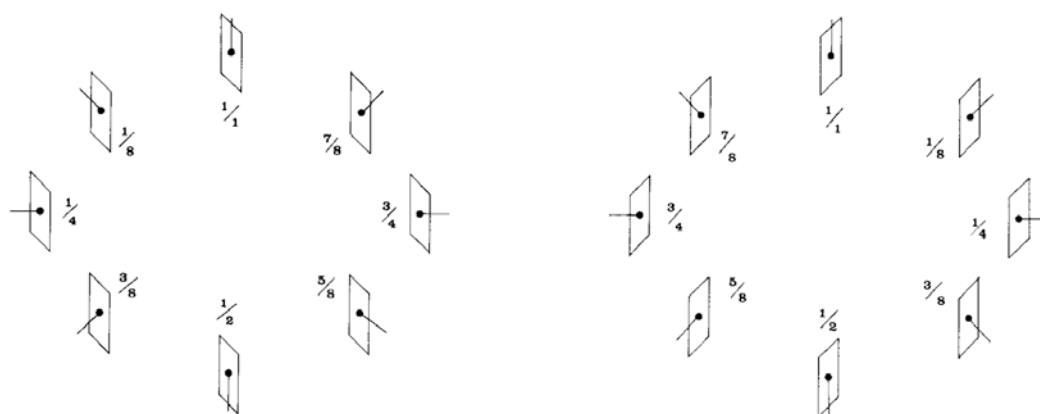
³³ Ann Hutchinson fa notar que les vuit orientacions es corresponen amb els nombres que les diferents escoles de dansa han establert per denominar les orientacions, com és el cas del sistema de notació Stepànov, comentat més amunt: «In various schools of dance these directions in the room have been given numbers» (HUTCHINSON, 2005: 90).

La causa del canvi d'orientació és pel moviment de gir i/o el trajecte circular. En aquest sentit, el sistema Laban incorpora un símbol per identificar el gir que deriva de la forma del rectangle, retallat per les puntes en forma de rombe, que simbolitza el sentit de gir a favor de les agulles del rellotge o bé en contra. En l'exemple que segueix es mostra el símbol de gir a favor i en contra de les agulles del rellotge. Els dos símbols de l'esquerra tenen una durada més llarga que els dos de la dreta:



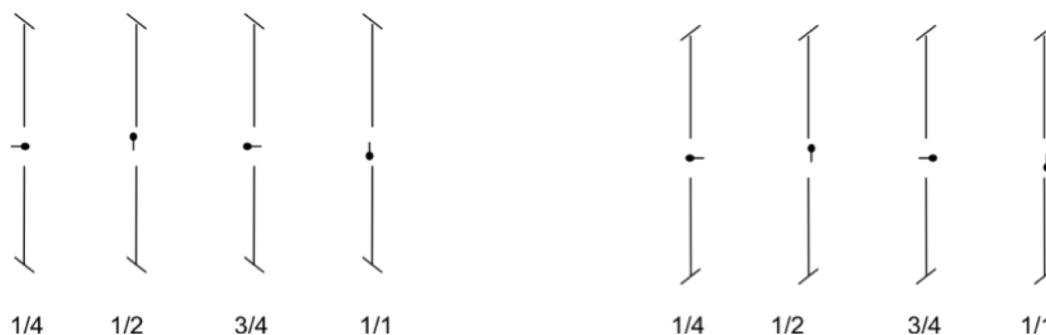
(KNUST, 1979: 30)

Per indicar el grau de gir, Laban fa servir una agulla de cap negre col·locada a l'interior del símbol, que segons la inclinació marca els graus com en un rellotge. La roda de l'esquerra mostra els girs en contra de les agulles del rellotge i la roda de la dreta, els girs a favor de les agulles del rellotge:



(KNUST, 1979: 30)

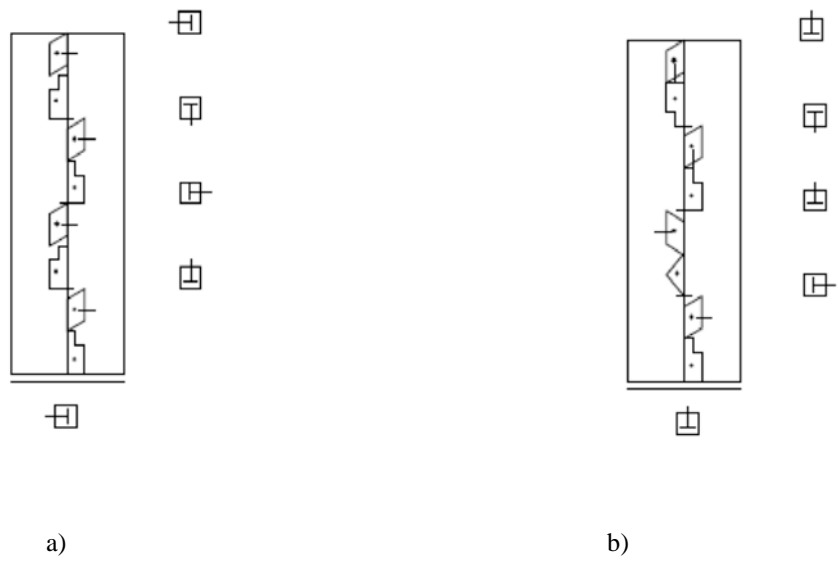
Una altra manera de variar l'orientació del cos és a partir del trajecte circular amb una línia vertical més o menys llarga segons la durada, acotada i bisellada per les puntes per indicar el sentit del trajecte. Una agulla que a l'interior indica els graus de l'arc del trajecte circular.



Notació Laban (AGUSTÍ ROS)

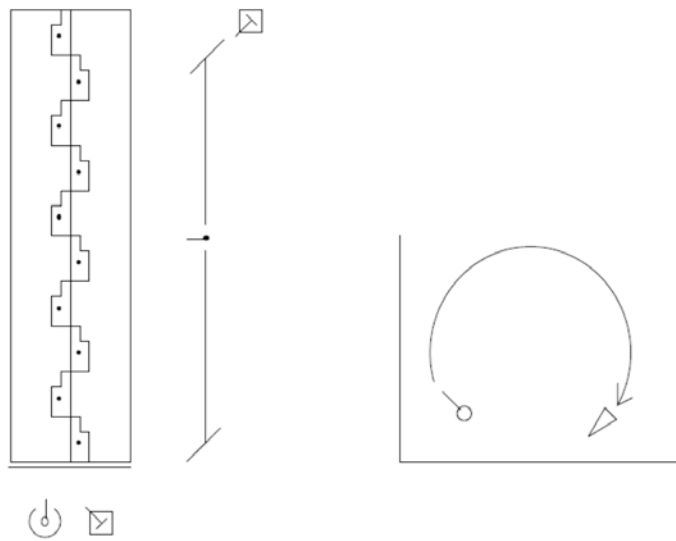
A cada gir o trajecte li correspon necessàriament una orientació inicial abans de girar i una després de girar, per la qual cosa, gir i orientació tenen una relació de causa-efecte. Ja hem dit que l'anàlisi de l'espai en la Cinetografia Laban / *Labantotation* es fa a partir del trajecte, la direcció dels passos i l'orientació, i el canvi produït pel gir i/o el trajecte circular.

La conjunció dels tres tipus de símbols permeten escriure amb precisió el dibuix en l'espai a partir de la direcció dels passos, l'orientació del cos i el gir quant al sentit i els graus. La síntesi de totes aquestes informacions queden transcrites en els exemples següents, dels quals es pot deduir fàcilment l'espai que descriu l'executant. L'exemple de l'esquerra produeix un trajecte quadrat, mentre que el de la dreta produeix una línia recta. En l'exemple següent es mostra com es col·loquen els símbols d'orientació respecte dels girs: a) marxa en forma de quadrat i b) marxa en línia recta.



(CHALLET-HAAS, 2010: 57)

En l'exemple següent es mostra com es col·loquen els símbols d'orientació en un cercle: una dona executa un trajecte circular de tres quarts orientada inicialment a la cantonada davant-dreta i acaba el trajecte orientada al costat fons-esquerre.



(CHALLET-HAAS, 2010: 110).

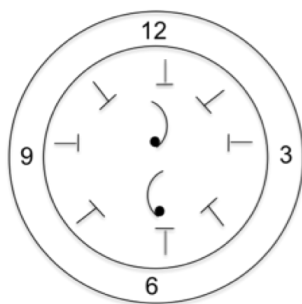
3.7.4.7. Notació Alwin Nikolaïs

En el sistema Nikolaïs l'orientació del cos s'analitza, com en les altres notacions, en relació amb el moviment de gir. Així, un arc adossat a una nota indica un gir que pot ser a la dreta o a l'esquerra: a) gir a la dreta i b) gir a l'esquerra:



Notació Nikolaïs (AGUSTÍ ROS)

La indicació de gir es combina amb una agulla de cap pla que identifica una de les vuit direccions cardinals susceptibles d'orientar el cos. Aquestes orientacions s'organitzen d'acord amb la idea d'un rellotge. Tots els girs comencen orientats a les 12 h i acaben l'enfocament segons la inclinació de l'agulla plana. A continuació reproduïm l'esquema de les orientacions del *Choroscript*, que consisteix en una esfera de rellotge amb les vuit inclinacions de les vuit agulles de cap pla:



Notació Nikolaïs (AGUSTÍ ROS)

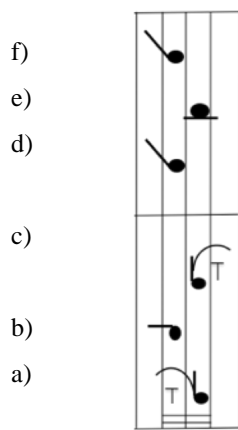
L'associació del símbol d'orientació amb el de gir acaba per configurar els graus que caldrà executar en el moviment de girar. En l'exemple que reproduïm es tracta d'un gir a l'esquerra que comença amb el personatge orientat a les 12 h i acaba enfocat a la 1 h, la qual cosa representa que cal girar 315°:



Notació Nikolai's (AGUSTÍ ROS)

L'arc del gir associat a una orientació determinada es pot aplicar a un pas, de manera que en el moment de fer el pas, l'impuls de la transferència serveix per executar el gir.

Com a exemple d'aplicació del canvi d'orientació, en mostrem un sobre com es poden associar el gir i el pas en l'escriptura: a) pas amb el peu dret endavant fent mig gir a l'esquerra, b) pas amb el peu esquerre a l'esquerra, d) pas amb el peu dret endavant fent mig gir a la dreta, d) pas a la diagonal esquerra-davant amb el peu esquerre, e) pas amb el peu dret en el lloc, i f) pas a la diagonal esquerra-davant amb el peu esquerre:



Notació Nikolai's (AGUSTÍ ROS)

3.7.4.8. Notació Eshkol-Wachman

En la notació Eshkol-Wachman l'orientació s'escriu en les caselles al peu de la trama de línies paral·leles en forma de xifres que es corresponen als angles del cercle horitzontal cap on s'orienta el cos de manera semblant a la notació Stepànov. Per exemple: el zero significa orientar-se cap al davant de la sala, el sis a l'esquerra de la sala, el quatre al darrere de la sala, etc. En aquest sentit, les referències es corresponen a l'espai de l'entorn i es mantenen invariables encara que el cos giri.

3.7.5. Anàlisi de l'espai de l'entorn: direcció dels passos

La categoria que revisem a continuació és la direcció dels passos en la mesura que condiciona el trajecte que es realitza sobre la superfície d'evolució.

3.7.5.1. Notació Feuillet

Ja hem dit que a dreta i esquerra de la línia del desplaçament de la dansa es col·loquen els símbols dels passos. En l'exemple següent podem veure com el personatge executa quatre passes en línia recta endavant, endarrere, al costat dret, o bé set passes en un cercle. La direcció dels passos ve determinada per l'orientació inicial del personatge. Segons si la línia del camí està situada davant, darrere o al costat del símbol del personatge, el símbol del pas indicarà una de les quatre direccions dels eixos cardinals referenciades en el cos: davant, darrere, esquerra o dreta.



(FEUILLET, 1700: 35)

3.7.5.2. Notació E. A. Théleur

L'alfabet de la notació Théleur està fet de símbols abstractes, als quals afegeix xifres per indicar quina és la posició dels peus tant al terra com a l'aire. L'alfabet de símbols es refereix als moviments de: plegar, elevar, lliscar, girar, saltar, estendre i flexionar. A continuació podem veure una selecció dels moviments més rellevants en la notació.

- ∩ The Bending Movement.
- ✓ The Rising Movement.
- The Sliding Movement.
- ∪ The Circular Movement.
- ⊥ The Jumping Movement.
- ≡ The Movement of Extension.
- ⇒ The Movement of Adhesion.

(THÉLEUR, 1832: 62)

El sistema de Théleur incorpora símbols específics per indicar la direcció dels passos. Però a diferència de les quatre direccions identificades anteriorment per la notació barroca, la notació Théleur incorpora vuit direccions simbolitzades per angles obtusos en

forma de fletxa, la punta dels quals indica la direcció del pas. Aquests símbols tenen com a referència les vuit direccions dels eixos cardinals referenciats des del propi cos.

Això ho descriu amb precisió el paràgraf següent del llibre de Théleur *Letters on Dancing*:

If you are to advance while performing any movement, it should have a sign under it, thus \wedge ; if to retire, thus \vee . If you are to go to the right in any movement, it should be marked thus \succ ; if to the left, thus \prec ; if in an oblique direction, thus \searrow , or \swarrow , or \nearrow , or \nwarrow : in fact, it is intended that you should go in the direction that the point of the sign indicates.

(THÉLEUR, 1832: 62).

Igualment, el sistema compta amb una indicació genèrica en forma de fletxa que marca la direcció del desplaçament general per a una determinada frase de moviments, la qual també pren les vuit direccions dels eixos cardinals:

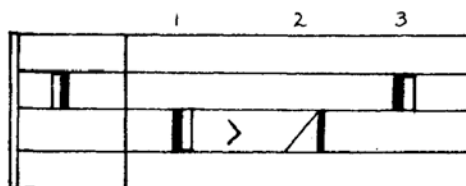
If an arrow be placed before an *enchainment*, thus \uparrow , or \downarrow , or \rightarrow , or \leftarrow , or \nearrow , or \searrow , &c. it denotes that you are to follow the direction of it.

(THÉLEUR, 1832: 36)

3.7.5.3. Notació Saint-Léon

La notació Saint-Léon té en compte les quatre direccions per descriure la direcció dels passos, igual que la notació barroca: davant, darrere, esquerra i dreta. En l'exemple que segueix podem observar una seqüència de passos feta a partir del símbol bàsic de les cames, format per dues ratlles verticals que acaben amb un traç curt horitzontal més gruixut. Quan una de les dues ratlles verticals és més gruixuda indica que el pes del cos es recolza en aquella cama (SAINT-LÉON, 2006: 24). En l'exemple que segueix podem veure: 1) a partir d'una posició sobre la cama esquerra amb la dreta a davant i la punta del peu tocant a terra, executar un pas sobre el peu dret a davant amb la cama esquerra a darrere i amb la punta del peu tocant a terra, 2) executar un pas a l'esquerra sobre el peu

esquerre amb la cama dreta al costat amb la punta del peu esquerre tocant a terra, i 3) executar un pas endarrere sobre el peu dret amb la cama esquerra a davant i tocant la punta del peu a terra:



(HUTCHINSON, 1998: 59)

3.7.5.4. Notació Friedrich Albert Zorn

Zorn considera que el pas és una transferència del pes del cos d'una cama a l'altra, com l'acció de caminar. La indicació en general d'aquest moviment és:

Transferring.—*Dégager.*  

(ZORN, 1905: 43)

Cada pas conté tres atributs: amplada, durada i direcció. L'amplada es refereix a la dimensió del pas, que pot ser sencera, d'un quart, de mig o de tres quarts, etc., pot ser curt, mig, llarg, com també disminuït, natural o allargat. La durada pot ser d'un temps o més, com també es pot executar lentament, temperadament, ràpidament o molt ràpidament. Pel que fa a la direcció dels passos, Zorn defineix les vuit direccions dels eixos cardinals: davant, darrere, costats i diagonals, a les quals afegeix els passos en el lloc (ZORN, 1905: 110). Una marxa militar s'escriuria de la manera següent:



(ZORN, 1905: 111)

La lectura es fa d'esquerra a dreta. Les ratlles verticals indiquen les divisions del compàs. La clau mostra l'orientació i la direcció del pas, que és endavant des d'una primera posició. El moviment comença avançant el peu esquerre, per després amb l'altre peu tancar en primera posició, en el primer temps del segon compàs. En el segon compàs es repeteix el pas dues vegades però a l'altre costat, d'acord amb el símbol que mostra transferència del pes en forma d'arc inclinat a l'esquerra o a la dreta. Per acabar, la línia inclinada amb dos punts indica una repetició igual. A continuació podem veure un fragment on s'incorporen a la partitura musical les indicacions del traspàs del pes.

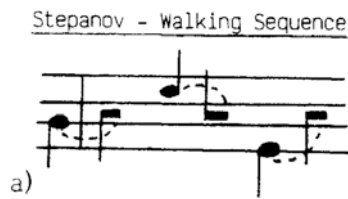


FIG. 225.

(ZORN, 1905: 89)

3.7.5.5. Notació Vladímir Stepànov

La notació d'Stepànov basada en les notes musicals incorpora la forma de la nota quadrada per indicar que és un moviment de suport del pes del cos. Ann Hutchinson mostra com s'articula l'escriptura d'un pas a partir d'una nota rodona per indicar el gest de la cama anterior a la passa i la nota quadrada per mostrar el contacte amb el terra, ambdues lligades per un arc de punts: «Direction of step in the Stepanov system is indicated by a preparatory leg gesture tied to the following support sign by a dotted bow» (HUTCHINSON, 1998: 93). L'exemple següent mostra un pas endavant del peu dret (la nota quadrada situada entre les dues línies centrals significa que el peu dret es recolza al terra), segueix un pas a l'esquerra amb el peu esquerre i finalment un pas endarrere del peu dret. La direcció la dona la línia de la graella on se situa la nota rodona.



(HUTCHINSON, 1998: 93)

3.7.5.6. Notació Rudolf Laban

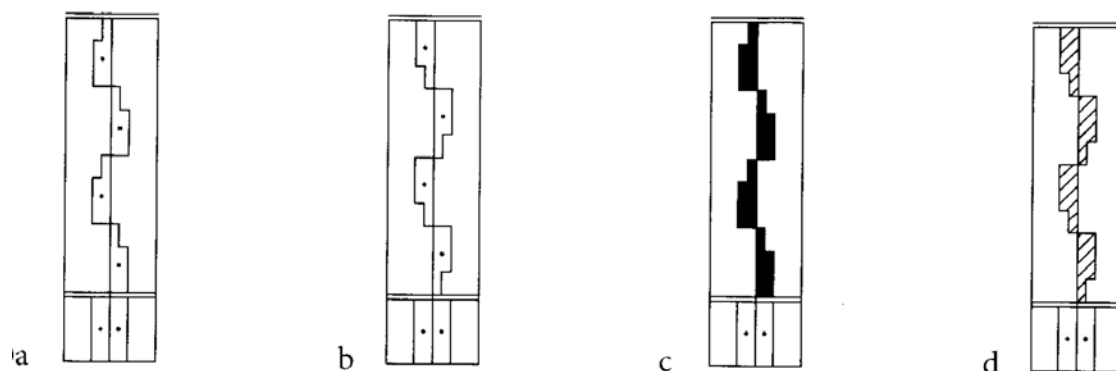
En la notació Laban, la descripció dels passos es fa a partir dels símbols de direcció que indiquen la durada (anàlisi del temps), la direcció i el nivell (anàlisi de l'espai). La durada ve determinada per la llargada del símbol; la direcció, segons si el pas es dirigeix a les vuit direccions identificades; i el nivell, segons si el centre de gravetat durant el desplaçament del pes s'aproxima a terra (desplaçament amb els genolls doblegats, nivell baix), es manté en un nivell normal (desplaçament amb els genolls normals, a peu pla en un nivell mitjà), o bé està alçat (desplaçament sobre les puntes dels peus, nivell alt).

Per indicar els passos, es col·loquen en les columnes centrals destinades a la transferència les línies verticals que hem citat més amunt anomenades *action stroke*, que mostren la durada de cada pas amb la llargada.



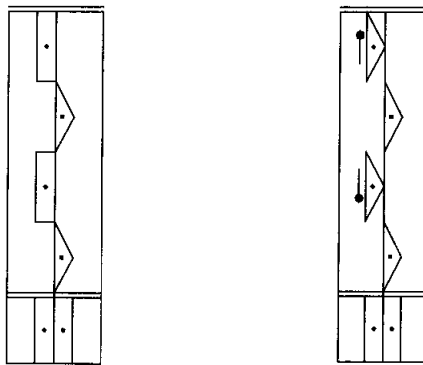
(HUTCHINSON, 2005: 20).

La substitució de les línies d'acció per símbols de direcció indica la direcció dels passos i, en conseqüència, el dibuix del trajecte. En els exemples següents els trajectes són en línia recta, endavant i endarrere en diferents nivells: a) quatre passos endavant de nivell mitjà, b) quatre passos endarrere de nivell mitjà, c) quatre passos endavant de nivell baix, i d) quatre passos endarrere de nivell alt:



(HUTCHINSON, 2005: 40)

La direcció dels passos també pot ser cap als costats. En els exemples següents els dos trajectes són cap al costat dret. Pel que fa a la direcció dels passos, tots tenen la mateixa durada: a) pas al costat dret amb el peu dret i posar l'esquerre en el lloc sota el centre de gravetat, de nivell mitjà, b) quatre passos al costat dret de nivell mitjà, començant amb el peu dret i creuant l'esquerre per davant i per darrere del peu dret.

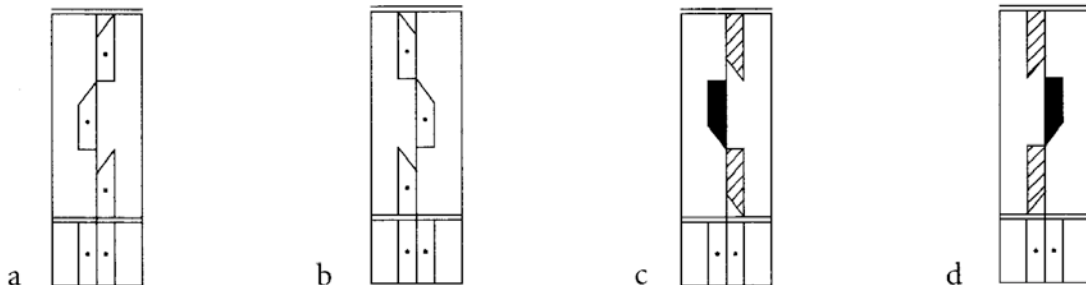


a)

b)

(HUTCHINSON, 2005: 40)

Igualment pot ser a les diagonals, en diferents nivells. En els quatre exemples següents es mostra la direcció de tres passos, tots de la mateixa durada: a) tres passos a la diagonal davant-dreta, nivell mig, b) tres passos a la diagonal davant-esquerra, nivell mig, c) tres passos diagonal darrere-dreta, nivells alt i baix, d) tres passos a la diagonal darrere-esquerra, nivells alt i baix:



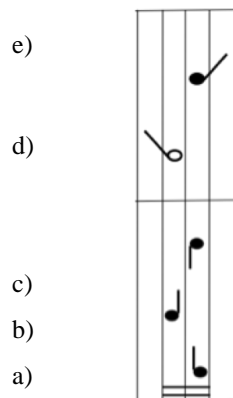
(HUTCHINSON, 2005: 41)

Un aspecte important en la lectura de la notació de Rudolf Laban és la referència de la dreta i esquerra del lector. En les altres notacions, la dreta i l'esquerra de la representació gràfica no coincideix amb la del lector en la mesura que es considera que el lector observa la notació segons el punt de vista del públic. És el cas de la notació d'Arthur Saint-Léon i de la de Friedrich Albert Zorn. En el cas de la notació Stepànov, l'esquerra i la dreta del lector estan representades en la part superior i inferior de la graella. En el cas

de la notació d'Alwin Nikolais i Rudolf Laban, la dreta i l'esquerra de l'espectador coincideixen amb la col·locació del punt de vista del ballarí.

3.7.5.7. Notació Nikolais

Tal com hem vist, la direcció dels moviments la representa la inclinació del pal de les notes. Així, la direcció dels passos s'analitza sota el patró de les vuit direccions cartesianes i s'inscriu en les columnes centrals de la graella de l'esquerra. A continuació exposem un exemple d'una combinació de passos de durades diferents: a) pas endavant, peu dret (1 temps), b) pas al costat, peu esquerre (1 temps), c) pas endarrere, peu dret (1 temps), d) pas en diagonal, esquerra-davant (dos temps), i e) pas a la diagonal, dreta-davant (un temps):



Notació Nikolais (AGUSTÍ ROS)

3.7.5.8. Notació Eshkol-Wachman

En la notació Eshkol-Wachman la direcció dels passos s'indica en la segona casella de la graella a partir de números. Les xifres que s'hi col·loquen indiquen el lloc que els correspon en funció de l'escala plantejada, de manera que el 0 serà cap a davant, el dos al costat, etc.

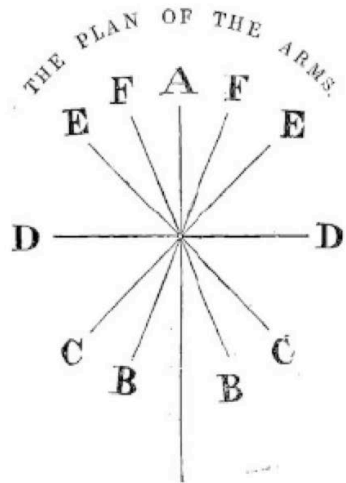
3.7.6. Anàlisi de l'espai del cos: direcció de cames i braços

En aquest apartat revisarem com les notacions transcriuen els moviments dels membres superiors i inferiors de cara a organitzar l'espai del cos, en contraposició amb l'espai de l'entorn, esmentat en el capítol anterior.

3.7.6.1. Notació E. A. Théleur

La notació Théleur idea un sistema de signes específics per escriure els moviments del cos. No obstant això, no disposa de símbols específics que determinin la direcció i el nivell dels braços i les cames. Tanmateix, en l'escriptura hi ha una anàlisi espacial implícita que es fa servir per organitzar les posicions dels braços, que es remeten a un pla anatòmic vertical. La disposició en l'espai és radial i dibuixa una circumferència de dues dimensions al voltant d'un centre.

El diagrama següent parteix de la consideració d'un eix vertical (A) i d'un eix horitzontal (D). Ambdós eixos divideixen el cos en quatre meitats: dalt-dreta, dalt-esquerra, baix-dreta i baix-esquerra. Al voltant d'aquesta creu l'autor defineix dues posicions pels braços en la part superior (E) amb un angle de 45° amb l'eix vertical i (F) amb un angle de $22,5^\circ$. Els mateixos angles els trobem en les posicions dels braços per la part inferior (C) amb un angle de 45° i (B) amb un angle de $22,5^\circ$. Tal com indica l'esquema següent, aquestes posicions tenen els noms de: primera posició (B), segona posició (C), tercera posició (D), quarta posició (E), i cinquena posició (F). El llibre acompanya amb dibuixos les posicions dels braços. La disposició es desplega en un feix de radis que, partint del centre del cos, s'expandeixen cap a l'exterior.



A—THE LINE OF THE BODY.
 B—THE FIRST POSITION.
 C—THE SECOND POSITION.

D—THE THIRD POSITION.
 E—THE FOURTH POSITION.
 F—THE FIFTH POSITION.

(THÉLEUR, 1832: 40)

Com a exemples de les posicions dels braços, el manual de Théleur incorpora les imatges següents:



Primera posició



Tercera posició



Quarta posició



Cinquena posició

(THÉLEUR, 1832: planxes 18, 20, 21, 22)

A continuació es pot veure una mostra de la notació en la partitura de la dansa *La Gavotta de Vestris*. S'hi poden distingir la partitura del cavaller i de la dama. Les indicacions del primer estan damunt de les notes musicals i les indicacions de la segona, a sota. A l'esquerra del pentagrama musical s'aprecien els plans zenitals dels desplaçaments:

LA GAVOTTE DE VESTRIS.
N.º 3.

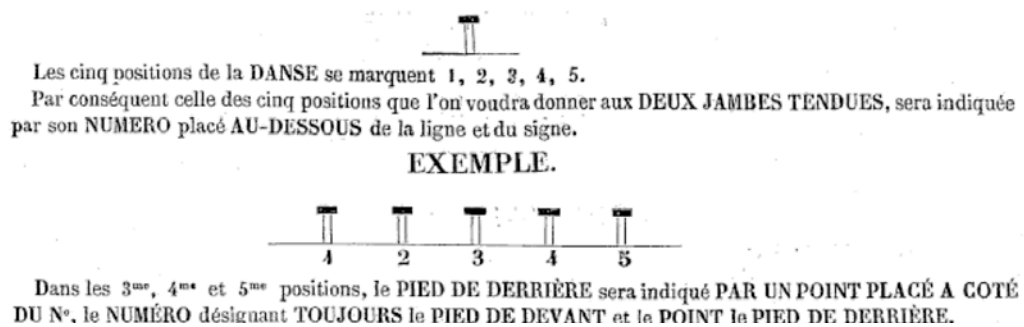
The image shows a musical score for a dance. It is titled "LA GAVOTTE DE VESTRIS. N.º 3." and is divided into two parts: "Cavalier" and "Dame". The score consists of eight staves. The first two staves are labeled "Cavalier" and "Dame" respectively. The notation includes musical notes, rests, and various symbols above and below the notes. On the left side of each staff, there are small diagrams and arrows indicating the direction of movement (up, down, left, right) for the dancers. The score is numbered 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 19 at the beginning of each staff.

(THÉLEUR, 1832: 72)

3.7.6.2. Notació Arthur Saint-Léon

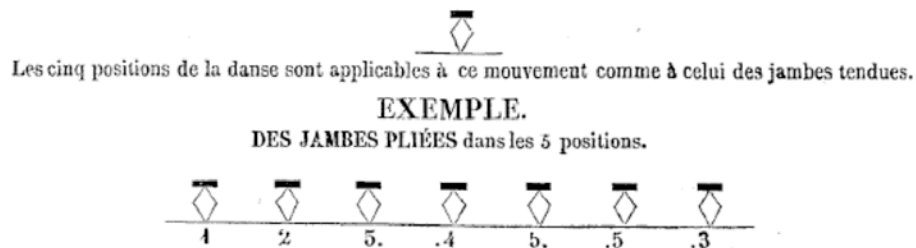
La notació de Saint-Léon incorpora una doble anàlisi: una per les direccions de les cames i una altra per la dels braços, i crea una simbologia específica pels membres inferiors i superiors.

Pel que fa a la descripció dels símbols de les cames i les seves direccions, Saint-Léon mostra una anàlisi del cos que s'estableix a partir de la figura esquemàtica del cos humà. Tal com hem vist anteriorment, les cames se simbolitzen a partir de dues línies paral·leles verticals que surten d'una ratlla horitzontal més gruixuda que representa la pelvis. Aquests símbols es col·loquen en les línies 1a, 2a, 3a i 4a de la graella. Un nombre a sota del símbol significa la posició dels peus en les cinc posicions bàsiques dels peus:



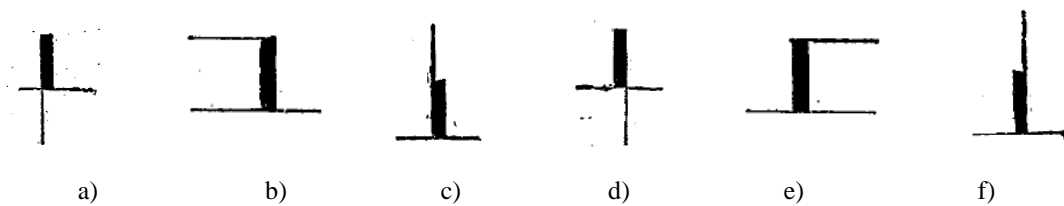
(SAINT-LÉON, 1852: 18)

Aquestes posicions també es reproduïen en la situació de cames flexionades. Un punt al costat del nombre que defineix la posició marca si és el peu dret o esquerre el que va al davant:



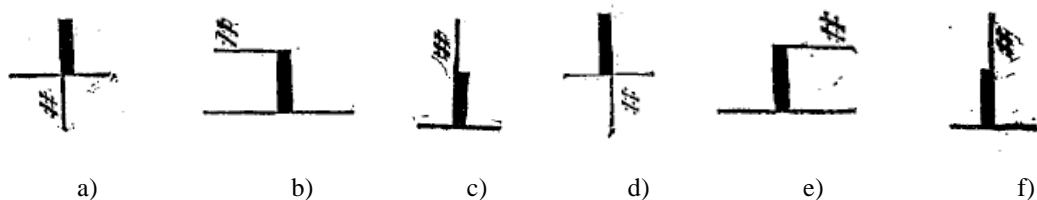
(SAINT-LÉON, 1852: 18)

Pel que fa a les direccions de les cames, les defineixen els dibuixos esquemàtics que n'expliquen la posició. Així, el sistema Saint-Léon, partint de la referència de l'angle de 90° que forma la cama quan està a l'aire amb la cama de suport, identifica la direcció davant, costat i darrere. En aquest cas, la cama de suport es dibuixa amb una ratlla gruixuda i la cama a l'aire, amb una ratlla fina. En l'esquema que segueix podem veure les direccions de la cama dreta: a) davant, b) dreta, c) darrere; i de la cama esquerra: d) davant, e) esquerra, i f) darrere.



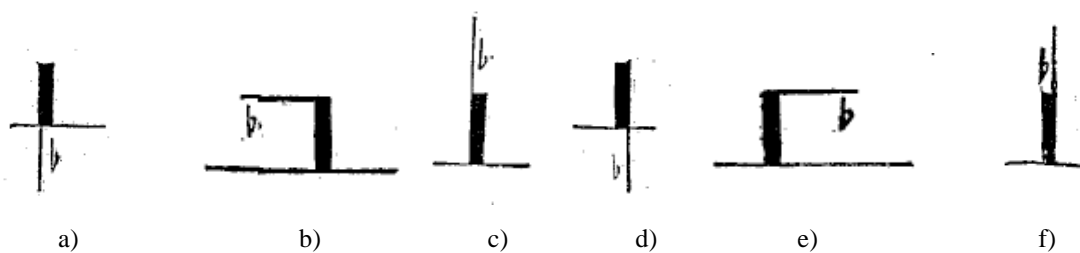
(SAINT LÉON, 1852: 19)

A partir de l'angle recte, Saint-Léon defineix els angles de les diagonals. En aquest sentit, fa servir els símbols de sostingut i bemoll de la notació musical per indicar aquells angles que augmenten o disminueixen respecte de l'angle recte, de manera que dibuixen els angles intermedis entre el davant, el costat i el darrere. En l'esquema d'a continuació podem veure angles augmentats o obtusos dins del pla horitzontal, és dir, en les diagonals. Pel que fa a la direcció de les cames, tenim la cama dreta: a) davant-dreta, b) dreta-darrere, c) dreta-darrere i la cama esquerra: d) davant-esquerra, e) esquerra-darrere, i f) esquerra-darrere:



(SAINT-LÉON, 1852: 21).

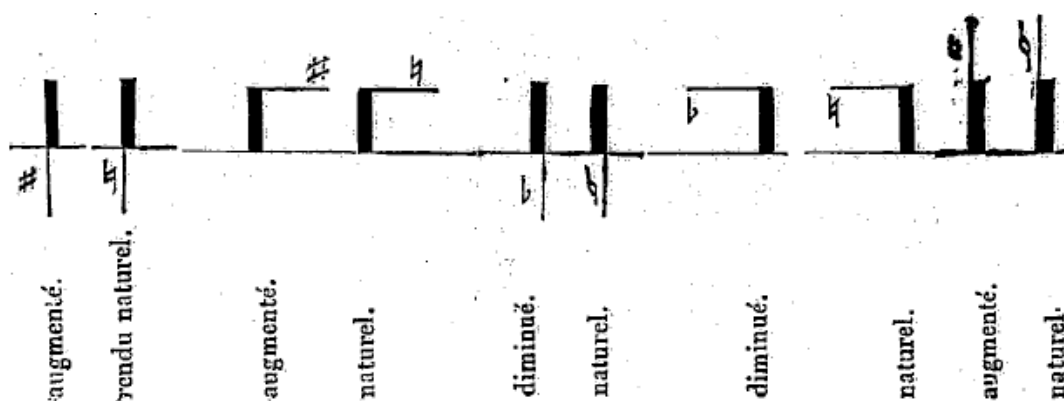
De la mateixa manera, els símbols anteriors, amb la indicació del símbol de bemoll, indiquen posicions creuades respecte de l'eix vertical. Pel que fa a la cama dreta, tenim: a) davant-esquerra (creuada respecte a la cama de terra), b) davant-dreta, c) darrere-esquerre; i pel que fa a l'esquerra: d) davant-dreta (creuada respecte a la cama de terra), e) esquerra-davant, f) darrere-dreta.



(SAINT-LÉON, 1852: 22)

Si les posicions que assoleixen les cames amb una augmentació o disminució s'han de restituir a la seva posició natural, la notació fa servir el signe musical de bequadre.

Amb tot el que hem dit, a partir de les posicions naturals de les direccions bàsiques de davant, costat, darrere es poden afegir augments (signe de sostingut), disminucions (signe de bemoll) o retorn a la posició natural (signe de bequadre).



(SAINT-LÉON, 1852: 23)

Tots aquests angles formen un cercle horitzontal de la cama al nivell de 90° , amb el centre al maluc marcat per radis separats entre ells de 45° . Aquest esquema es pot aplicar també a les cames doblegades a 90° , tant les de suport com les que estan l'aire. Si les línies fines són angulades, representa que les cames estan doblegades.

El conjunt de les direccions naturals, disminuïdes i augmentades dibuixa un model que es pot traslladar a les cames a mitja alçada, és a dir, entre el terra i l'alçada del maluc, o sigui a una alçada de 45° . Per tot plegat, el sistema notacional conforma les direccions de les cames dins d'un model espacial de radis que difereixen entre ells d'angles de 45° en diferents plans anatòmics: sagital, vertical i horitzontal. A aquest esquema, Saint-Léon afegeix les posicions de les cames a una alçada on el peu entra en contacte amb el terra, és a dir, en un angle de $22,5^\circ$ respecte a l'eix vertical del cos

Pel que fa a la direcció dels braços, Saint-Léon dibuixa posicions en el pla vertical ocupant les direccions de baix, costat i dalt dins del pla anatòmic vertical. A aquestes direccions afegeix la dels braços, endavant dins del pla anatòmic sagital.

Pel que fa als braços, per representar-ne la direcció, Saint-Léon dibuixa esquemàticament la part alta del cos i els braços. Un petit cercle de color negre simbolitza el cap, una línia vertical a sota del cercle negre simbolitza la part alta del cos i dos traços corbats simbolitzen els braços que poden estar alçats damunt del cap, al costat o bé a baix:

1° D'UN POINT ayant la forme et la grosseur d'une NOIRE de musique, et qui représente LA TÊTE :

EXEMPLE :



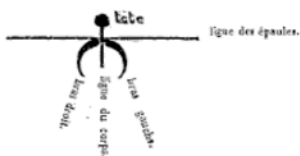
2° D'UNE LIGNE VERTICALE partant de la NOIRE vers le bas du papier, et qui représente LE CORPS,



3° DE DEUX TRAITS COURBÉS, en forme de deux grandes virgules, qui représentent les DEUX BRAS.

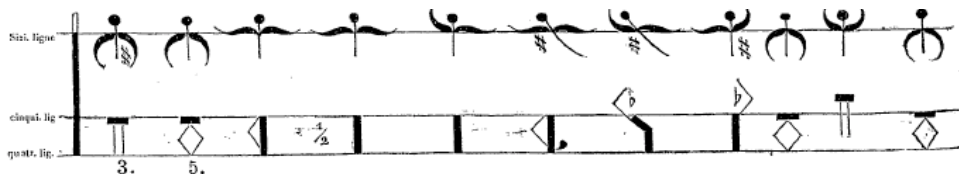
Ces virgules sont placées, l'une A LA DROITE et l'autre A LA GAUCHE de la ligne du corps, prenant toutes deux leur point de départ sur la ligne DITE DES ÉPAULES,

EXEMPLE :



(SAINT-LÉON, 1852: 27)

Els símbols dels braços i de la part superior del cos es col·loquen en la sisena línia. Els símbols dels braços i el cos han d'estar damunt dels de les cames. Si les línies de les cames no reposen damunt d'una de les quatre línies, representen un salt:



NOTA. Comme on voit par l'exemple ci-dessus, les signes du corps doivent être placés en LIGNE DIRECTE AU-DESSUS de ceux des jambes, tant pour la régularité de celui qui écrit, que pour faciliter le lecteur de sténochoregraphie.

(SAINT-LÉON, 1852: 28)

A continuació podem veure la reproducció d'una partitura segons el sistema de notació de Saint-Léon, on podem apreciar les posicions de les cames i dels braços en els exemples 3, 4, 5 i 6:

The image displays four examples of musical notation from Saint-Léon's system, arranged in two rows. Each example consists of three staves: a top staff for the right arm, a middle staff for the left arm, and a bottom staff for the legs. The notation uses various symbols, including circles, lines, and vertical bars, to represent different poses and movements. Example 3 is labeled 'EXEMPLE 3^{ème}', Example 4 as 'EXEMPLE 4^{ème}' with sub-sections (a), (b), and (c), Example 5 as 'EXEMPLE 5^{ème}', and Example 6 as 'EXEMPLE 6^{ème}'. The bottom staff of Example 4 includes the instruction 'sec.' and 'coulé.', while Example 5 includes 'Lento.'.

(SAINT-LÉON, 1852: planxa I)

3.7.6.3. Notació de Friedrich Albert Zorn

L'anàlisi de l'espai del sistema Zorn manté els mateixos paràmetres que les notacions de Feuillet, Théleur i Saint-Léon pel que fa a la diferenciació entre l'espai del cos i l'espai de l'entorn. En aquest sentit, pel que fa a l'espai del cos, Zorn concep les posicions de les cames com un conjunt de radis amb el centre en un punt situat entre el melic i el pubis. Els radis que surten des d'aquest punt estan separats entre si per angles de $22,5^\circ$. La suma dels radis configura dues circumferències que coincideixen amb els plans anatòmics: a) vertical i b) sagital.

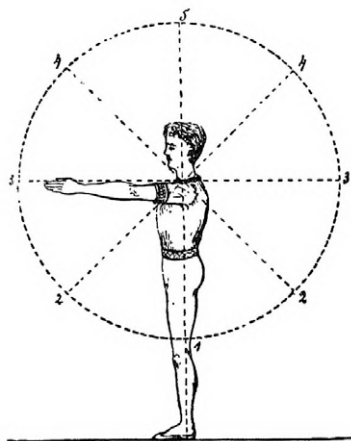


FIG. 207.

a)

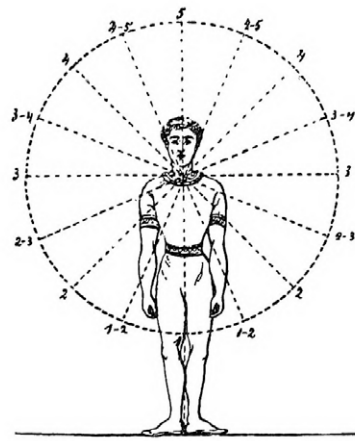


FIG. 209.

b)

(ZORN, 1905: 84)

Per analitzar els moviments dels braços, Zorn té en compte també un punt central des d'on sorgeixen els radis de les posicions que se situen a sota de la gorja. Com en les cames, els radis disten entre ells per angles de $22,5^\circ$. Igualment, la suma dels radis configura el dos plans anatòmics: sagital i vertical. Les dues anàlisis, tant dels braços com de les cames, no es tradueixen en un signe específic, sinó que s'incorporen en la figura esquemàtica dibuixada damunt del pentagrama.

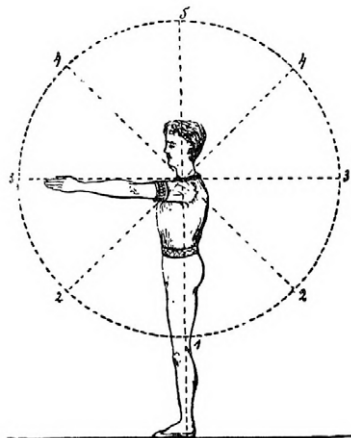


FIG. 207.

a)

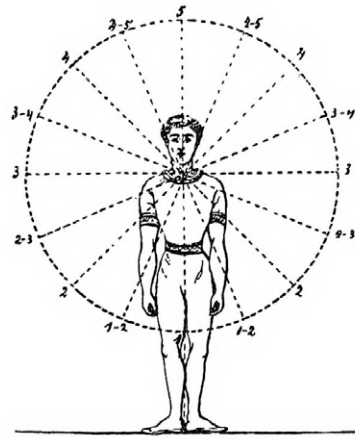


FIG. 209.

b)

(ZORN, 1905: 84)

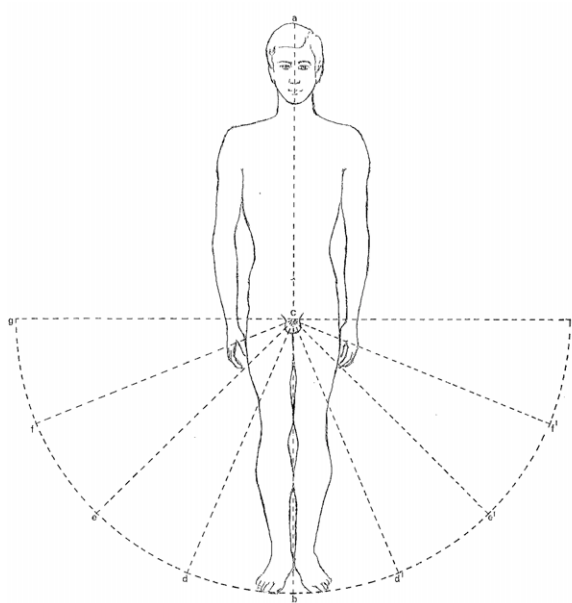
3.7.6.4. Notació Vladímir Stepànov

La notació Stepànov, tal com escriuen Sheila Marion i Karen Eliot, reflecteix tres influències principals: les notes musicals, l'anatomia i el context del ballet:

The notation reflects three major influences. One is the connection of music and dance, which is shown by his choice of musical notes as carriers for movement information. Another is his interest in anatomy, as reflected in his description of joint actions. The third is the balletic context, which modifies the notation's anatomical description of movement. (MARION & ELIOT, 2013: 318)

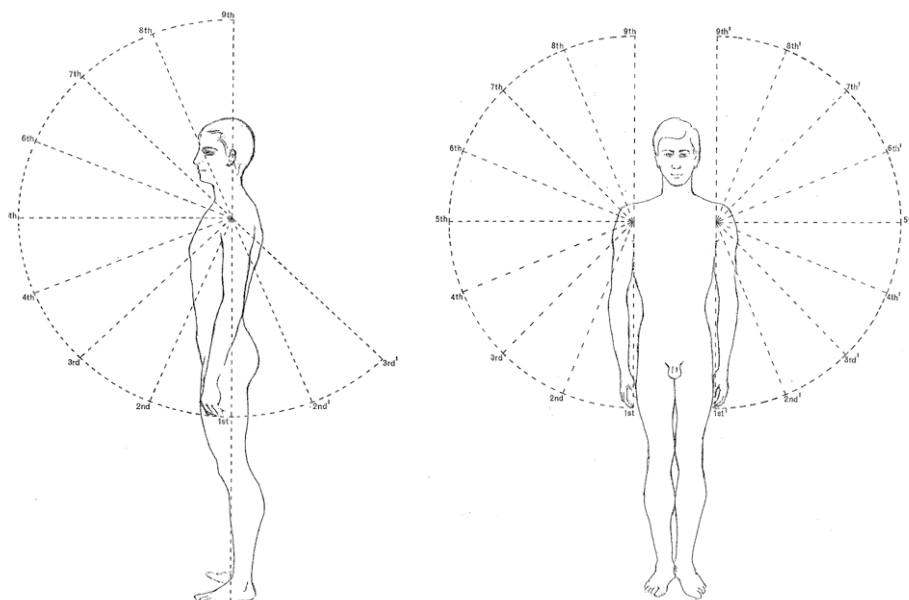
Segons la gramàtica de notació del coreògraf Léonide Massine, escrita seguint l'anàlisi del moviment d'Stepànov, *Massine on Choregraphie* (MASSINE, 1976), la dansa s'expressa tal com havien identificat les notacions de Théleur, Saint-Léon i Zorn, a partir del diàleg entre el desplaçament de tot el cos a l'escenari i la progressió dels moviments que fan les diferents parts del cos en l'espai. Pel que fa als moviments generats per les parts del cos, d'acord amb l'estudi que fa de l'anatomia humana, s'expressen en graus d'un angle que forma el segment amb l'eix vertical del cos, i que pot anar d'un mínim de 22,5° al màxim, 135°. Els moviments que generen són arcs d'un recorregut circular en l'espai, que descriuen els punts distals de les parts del cos en moviment. Massine escriu: «The richness of the dance consist of dynamic evolution and of the harmonic progression of movements made by different parts of the body. The progress of these movements creates distances or intervals» (MASSINE, 1976: 27), i acaba afirmant que la dansa es pot percebre gràcies al desplaçament del cos o de les parts en l'espai: «The dance movement is expressed by a displacement of the body, or of any part of its parts perceptible in space» [27].

En el dibuix d'a continuació es pot observar l'anàlisi de l'espai de les cames, segons posicions radials que parteixen del pubis. Les distàncies o intervals dels radis estan separats per angles de 22,5° i la suma de tots ells genera dos plans circulars: el sagital i el vertical. En el dibuix es mostra el pla vertical.



(MASSINE, 1976: 35)

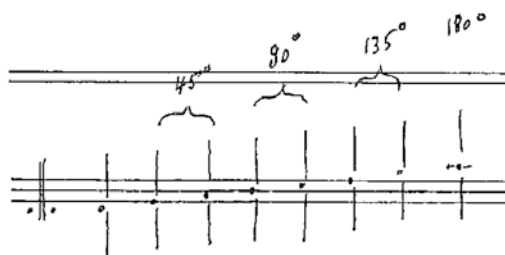
El mateix esquema s'aplica a les articulacions dels braços. En el dibuix següent es presenten els dos plans: el sagital i el vertical, amb els mateixos graus que per les cames.



(MASSINE, 1976: 52-53)

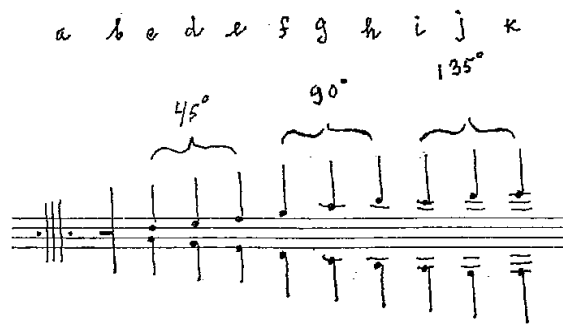
Els angles dels braços es transcriuen en la graella de les línies dels braços. Segons la posició que prenen en la línia, indiquen el grau d'elevació i el pla al qual corresponen. Ja hem dit que el símbol que escull per explicar els moviments de les parts del cos era la nota musical en la forma arrodonida. No obstant això, com també hem dit anteriorment, per indicar el contacte amb el terra, Stepànov fa servir la mateixa nota però en forma quadrada. En el llibre de Massine això es pot veure amb nitidesa. La nota, segons estigui en una línia o una altra, donarà indicacions de les direccions espacials de la part del cos en moviment.

En l'exemple d'a continuació es mostra la gradació de l'alçada dels braços. Les notes, segons com estiguin col·locades, indicaran: baix, a 0° ; davant i costat, a 45° ; davant i costat, a 90° ; davant i costat, a 135° ; i davant i costat, a 180° .



(MASSINE, 1976: 30)

Pel que fa a les cames, si el símbol està dins de l'espai de la segona i tercera línies mostra el suport del pes amb el terra; si és damunt de la segona o tercera línies, indica que la cama és a l'aire a davant; si és a l'espai, entre la primera i segona línies o entre la tercera i la quarta, indica que el moviment és al costat; si el símbol és sobre la primera o quarta línies, indica que el moviment és endarrere. El dibuix següent mostra com indiquen les direccions de les cames a una alçada de 0° , 45° , 90° i 135° : a) clau per indicar el moviment de les cames, b) peus junts en contacte amb el terra; c) cames a l'aire a 45° , d) davant, e) costat i f) darrere; cames a l'aire a 90° , g) davant, h) costat i i) darrere; cames a l'aire a 135° , j) davant, k) costat i l) darrere.



(MASSINE, 1976: 29)

3.7.6.5. Notació Laban

Laban considera que l'espai és una part intrínseca del moviment. En aquest sentit, Laban distingeix dues categories: l'espai de l'entorn i l'espai del cos: «Wherever the body stays or moves, it occupies space and is surrounded by it. We must distinguish between space in general and the space within the reach of the body. In order to distinguish the latter from general space, we shall call it personal space or the “Kinesphere”» (LABAN, 2011: 10).

Així, la descripció de l'espai es fa d'acord amb tres conceptes: *Floor patterns* (trajectes en el terra), *Air patterns* (trajectes a l'aire al voltant de la *Kinesphere*) i *Changes of front* (orientacions). Les tres categories es corresponen amb el dibuix dels trajectes del desplaçament que produeix el moviment locomotor dels passos, el dibuix dels trajectes en l'aire de les parts del cos dirigides a les diferents àrees de l'espai i les orientacions que pren el cos com a resultat dels girs i dels trajectes corbats. Per a Laban, l'anàlisi d'aquests tres aspectes constitueix el nucli principal per produir una varietat rica de dibuixos de moviments que, combinats amb els patrons temporals i rítmics, generen un ventall amplíssim de possibilitats per analitzar i registrar amb precisió el moviment. Laban escriu:

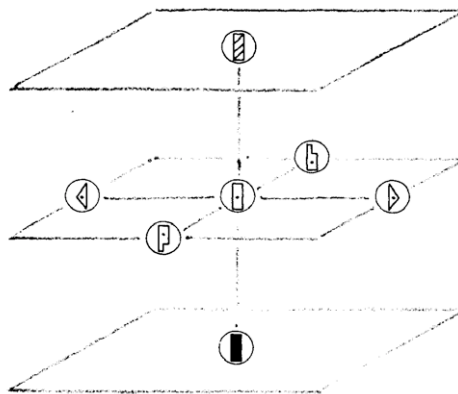
A very large number of possible combinations of linear and plastic patterns can be built up from directional indications. Floor patterns of steps can be combined with air patterns. Both floor patterns and air patterns can contain twist and turns, or be performed in straight directions. Combined linear patterns can become plastic, if the simultaneous movements follow different directions [...]

Variations in the length of the directions signs allow any part of pattern to be speeded up or slowed down, so that the pattern can be performed with any imaginable rytthm. (LABAN, 1975: 31)

Tal com afirma, la notació ha de poder descriure la unitat espai-moviment en una imatge tridimensional: «When we wish to describe a single unit of space-movement we can adopt a method similar to that of an architect when drafting a building. He cannot show all the inner and outer views in one draft only. He is obligated to make a ground-plan, and at least two elevations, thus conveying to the mind a plastic image of three-dimensional whole» (LABAN, 2011: 5).

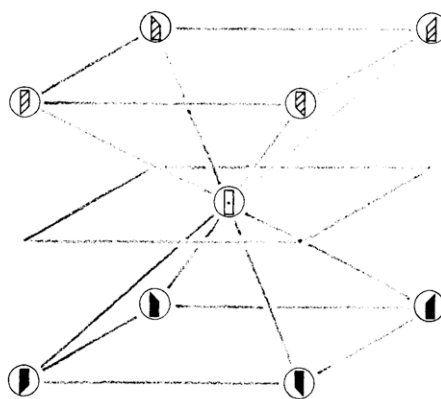
És així que concep una imatge tridimensional per representar la *Kinesphere* a partir de dibuixar les direccions principals. El model que presenta és un conjunt de radis que sorgeixen d'un centre que coincideix amb el centre del cos i amb el centre de la *Kinesphere*.

Laban dibuixa un model de tres nivells que té forma de creu tridimensional i comprèn les sis direccions principals (més el centre) separades entre si per angles de 90°. Hi adjunta els signes de direcció que hem assenyalat anteriorment:



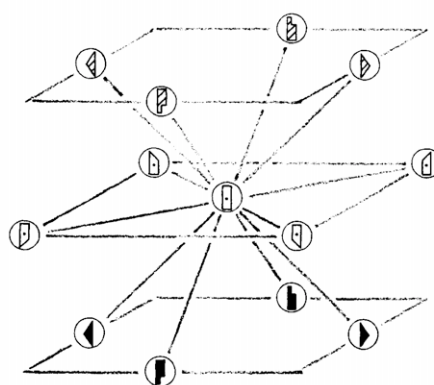
(LABAN, 2011: 13)

Seguidament, dibuixa un model també de tres nivells que té forma de diagonals i conté vuit direccions (més el centre), anomenat *La creu de les quatre diagonals*:



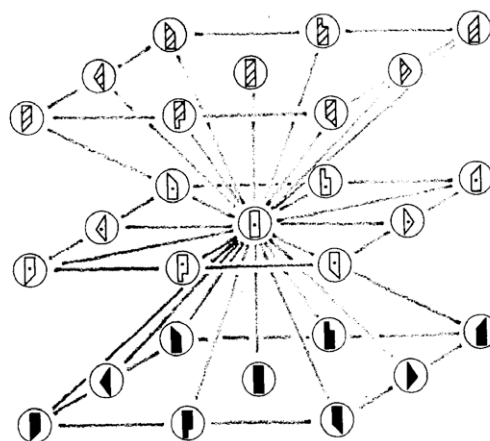
(LABAN, 2011: 13)

Igualment incorpora un tercer model, format per dotze direccions anomenat *La creu desis diàmetres*:



(LABAN, 2011: 15)

Finalment, la sobreposició dels tres models conforma un conjunt de radis separats per angles de 45°, format per vint-i-set direccions (més el centre), el qual dibuixa un espai cúbic amb tres nivells:



(LABAN, 2011:16)

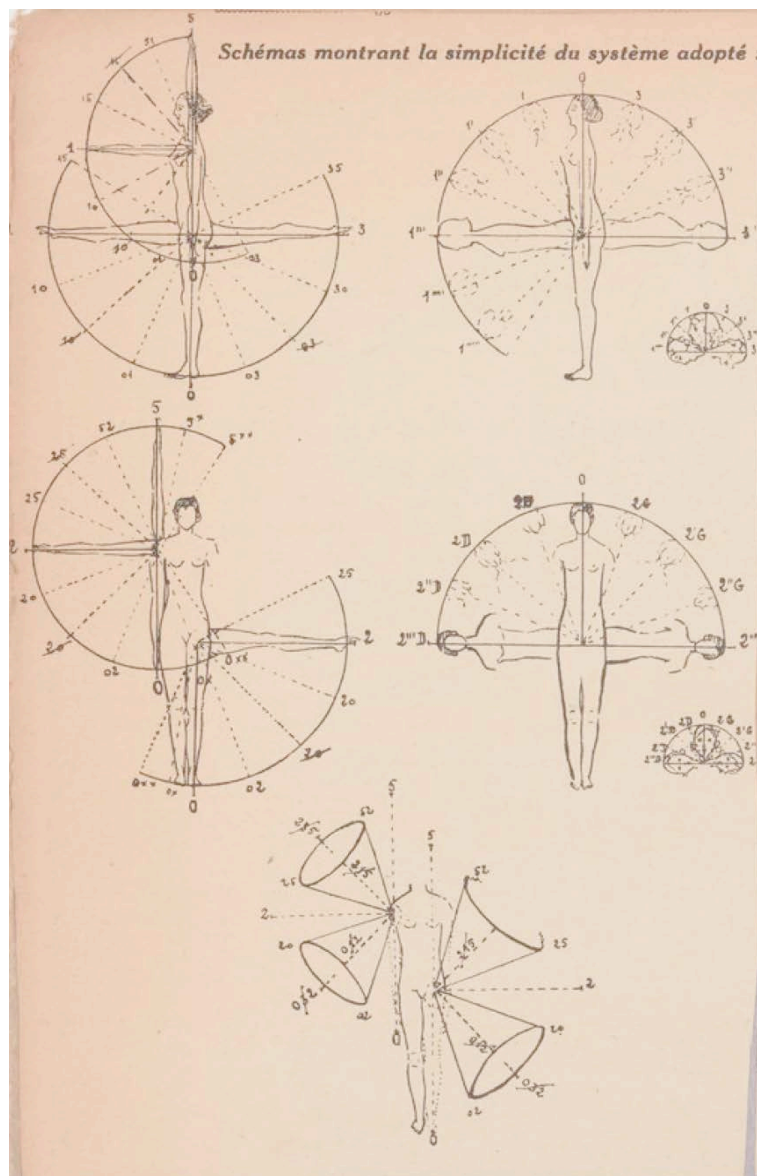
Aquests radis són les direccions principals, que es poden transformar en «Innumerable directions radiate from the centre of our body and its kinesphere into infinite space» (LABAN, 2011: 17).

Totes aquestes direccions formen una constel·lació de punts definits per la part final de la part del cos. Quan un membre es mou d'un punt a un altre amb la màxima extensió, aquest moviment dibuixa un traç en l'aire en forma d'arc. La suma de tots aquests arcs defineix l'esfera al voltant del cos: la *kinesphere*.

3.7.6.6. Notació Pierre Conté

En el cas de la notació Conté, l'espai del cos s'analitza a partir dels tres plans anatòmics, dins dels quals s'inscriuen les direccions de les parts com els braços, el cap, el tronc i les cames. Partint de la direcció que pren la part del cos en qüestió, s'atorga un número segons l'angle que forma amb la vertical del cos de l'articulació. En aquest sentit, als moviments que coincideixen amb l'eix vertical, els corresponen els números de (0) i (5)

segons si la direcció és a baix o a dalt, respectivament. En el cas de moviments dins de la circumferència del pla sagital, les direccions endavant tenen el número (1) i els moviments endarrere, el número (3). Als moviments dins de la circumferència del pla vertical els correspon el número (2). A partir d'aquesta distribució, en la mesura que els membres se separen de l'eix vertical i augmenta l'angle, cada angle de $22,5^\circ$ rep dos números, un per indicar el pla anatòmic en el qual es troba aquella part i l'altre per indicar el nivell. Els braços que es mouen dins del pla anatòmic lateral tindran la sèrie (0) = baix vertical, (02) = $22,5^\circ$, (20 amb una barra inclinada sobreposada damunt dels números) = 45° , (20) = $77,5^\circ$, (2) = 90° , (25) = $112,5^\circ$, (25 amb una barra inclinada sobreposada damunt dels números) = 135° , (52) = $157,5^\circ$, (5) = 180° . Les cames que es mouen dins del pla vertical tindrien la mateixa sèrie, llevat que només es considerés la màxima alçada en l'angle de $112,5^\circ$. Aquest esquema es repeteix en el cas del pla vertical, però substituint la xifra del número 2 per l'1 si és la semicircumferència del davant i pel 3 si és la semicircumferència del darrere del cos. En la figura següent es pot veure l'esquema que mostra l'anàlisi de l'espai:

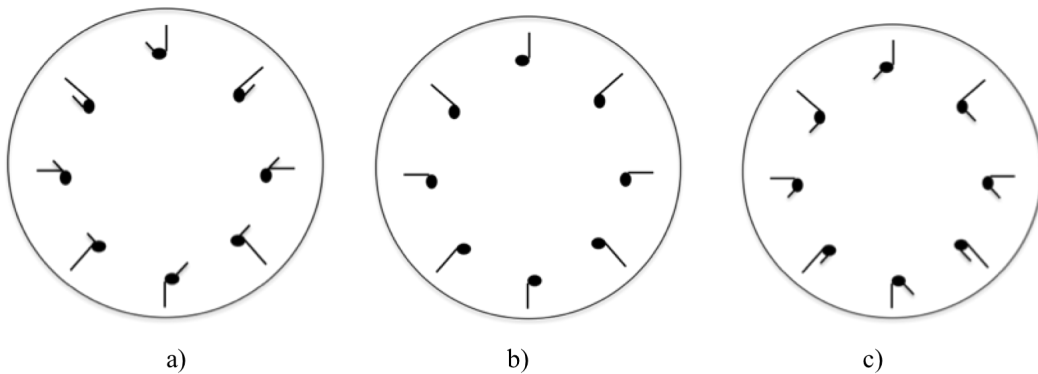


Notació Pierre Conté³⁴

³⁴ Recuperat el 23-5-2018 des de:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105201772/f10.image.r=Pierre%20Cont%C3%A9%20Notation%20de%20la%20danse%20Berceuse>

3.7.6.7. Notació Alwin Nikolais

El sistema d'Alwin Nikolais, el *Choroscript*, concep l'espai com el sistema de Rudolf Laban, la Cinetografia Laban / *Labanotation*. Al símbol bàsic de la nota musical que representa la durada s'afegeixen les indicacions de la direcció i el nivell. La direcció s'indica segons l'esquema de les vuit direccions cartesianes, representades per la inclinació del pal de la nota segons els cercle que hem vist anteriorment. Pel que fa al nivell, s'indica per una petita línia addicional inclinada afegida a la nota. Si aquesta inclinació és cap avall, representa el nivell baix, si s'inclina cap a dalt, representa el nivell alt i si no en porta cap, el nivell mitjà. A continuació, reproduïm les circumferències del *Choroscript* que fan referència a les direccions i els nivells: a) vuit direccions de nivell alt, d'un temps, b) vuit direccions de nivell mitjà, d'un temps, i c) direccions de nivell baix, d'un temps.



Notació Nikolais (AGUSTÍ ROS)

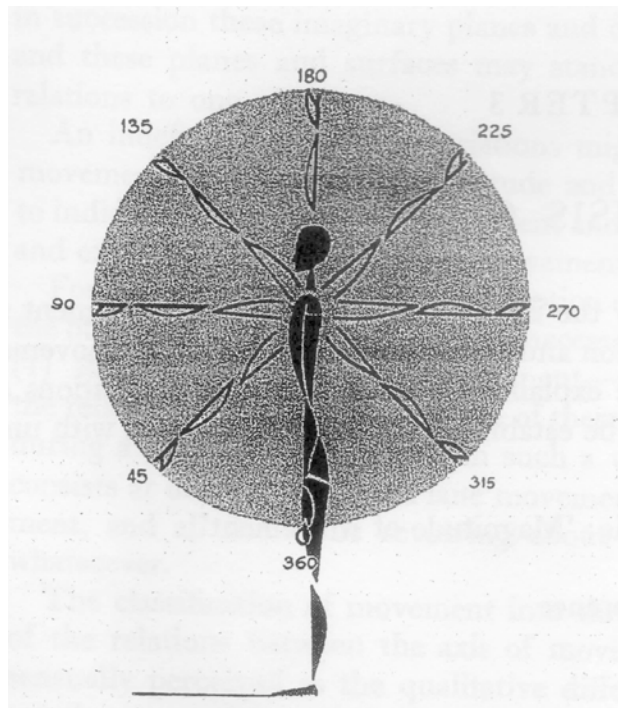
A continuació, reproduïm un exemple d'una partitura escrita segons el sistema del *Choroscript*. En els dos pentagrammes de l'esquerra podem observar que es tracta només de moviments de braços. En els cinc pentagrammes següents observem moviments de braços i de transferències del pes:



(HUTCHINSON, 1998: 79)

3.7.6.8. Notació Eshkol-Wachman

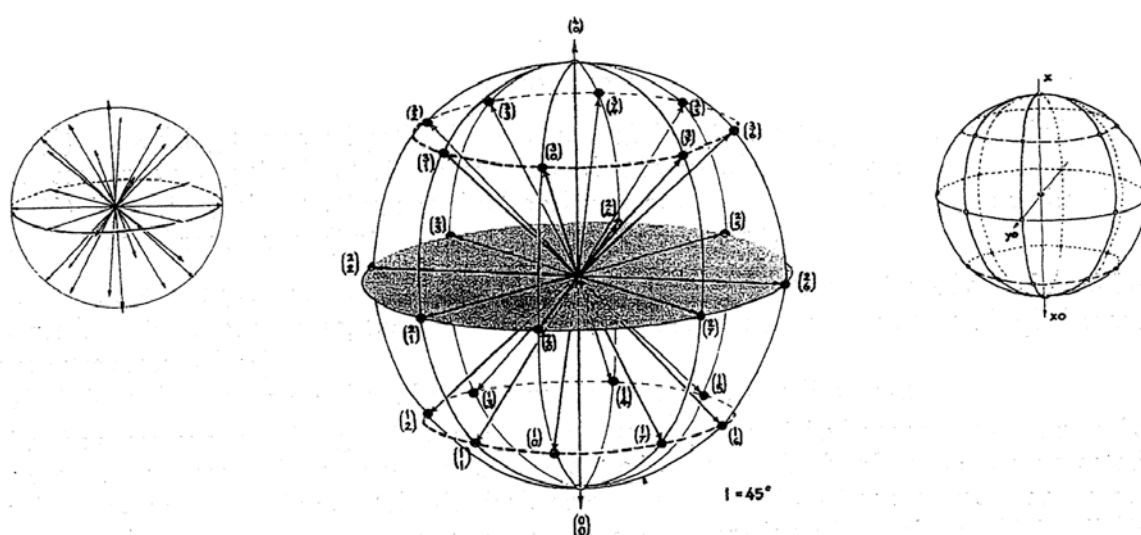
En el sistema Eshkol-Wachman, l'espai del moviment dels segments de les parts del cos s'analitza a partir de considerar que cada una d'elles descriu un cercle gràcies a un eix de rotació situat en el seu centre. El centre del cercle és l'articulació en què s'insereix. El cercle dibuixat pel punt final del segment es divideix en funció dels angles que formen l'eix vertical i l'eix anatòmic de la part en qüestió. Per mesurar el cercle s'atorguen xifres a cada angle definint una escala. Abans de cada composició s'estableixen les unitats de mesura, siguin petites o grans d'acord amb els intervals angulars de la composició de moviment. La magnitud de l'escala que s'esculli és teòricament il·limitada. A les unitats se'ls atorga una xifra que comença per zero, un, dos, etc., i a cadascuna li correspon un angle múltiple de 45° , com per exemple: $0 = 0^\circ$, $1 = 45^\circ$, $2 = 90^\circ$, $3 = 135^\circ$, $4 = 180^\circ$, $5 = 225^\circ$, $6 = 270^\circ$, $7 = 315^\circ$, $8 = 360^\circ$; però també $1 = 10^\circ$, o $1 = 15^\circ$, o $1 = 30^\circ$, de manera que en el peu de la partitura apareix la xifra de l'angle escollit per a l'escala que ha de regir les fraccions angulars de l'espai.



(ESHKOL-WACHMAN, 1958: 24)

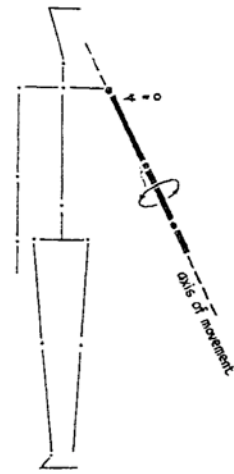
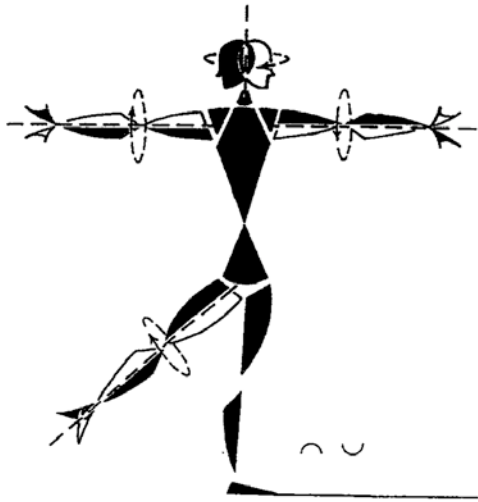
El sistema defineix un esquema general on s'identifica un cercle vertical o «meridià» i un cercle horitzontal o «equador», la intersecció dels quals genera punts que es descriuen per xifres. Segons les possibilitats articulars de cada segment, hi pot haver més d'un meridià i, consegüentment, els punts es poden multiplicar segons el nombre d'interseccions amb el cercle horitzontal.

Així sorgeix un esquema espacial en forma d'esfera que conté les referències numèriques de dues xifres que identifiquen el lloc que assoleix la part del cos en moviment. Les xifres es col·loquen verticalment dins d'un parèntesi, la de sobre indica la coordenada vertical (meridià) i la de sota, la coordenada horitzontal (equador).



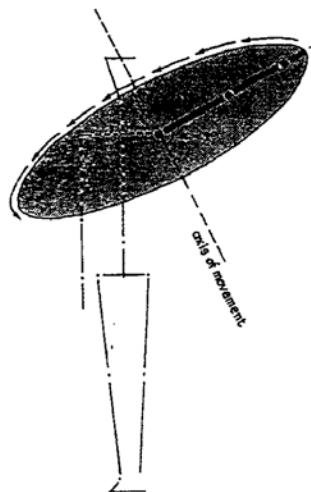
(ESHKOL-WACHMAN, 1958: 29)

Cada segment corporal es mou gràcies a la inserció articular i descriu múltiples cercles a partir d'un eix. Els eixos de moviment poden ser de tres tipus: eix de moviment rotacional, eix de moviment cònic i eix de moviment pla. En conseqüència, la forma del moviment és diferent si es pren un eix o un altre. Si l'eix cinètic coincideix amb l'eix anatòmic del segment, la naturalesa del moviment serà lineal i d'una sola dimensió, com mostra el dibuix següent:



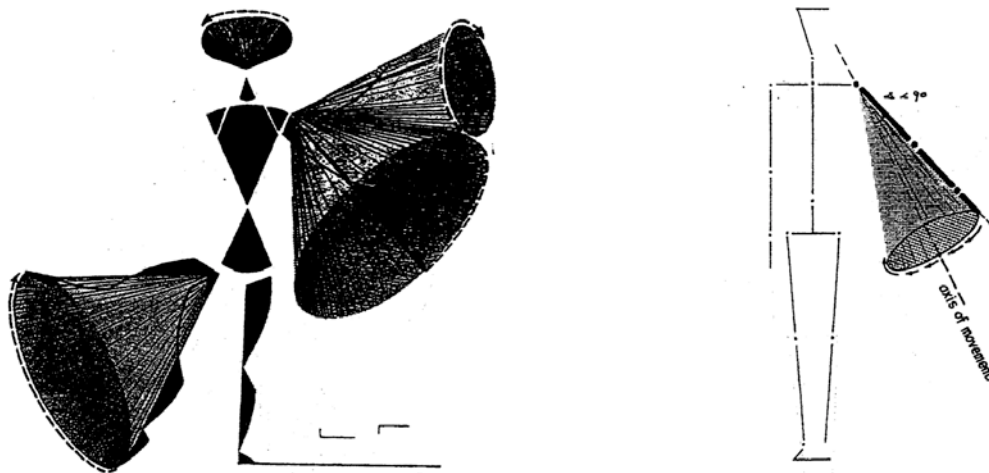
(ESHKOL-WACHMAN, 1958: 20)

Però si l'eix cinètic forma un angle de 90° amb l'eix anatòmic (perpendicular), el moviment serà pla i de dues dimensions, com mostren els esquemes següents:



(ESHKOL-WACHMAN, 1958: 21)

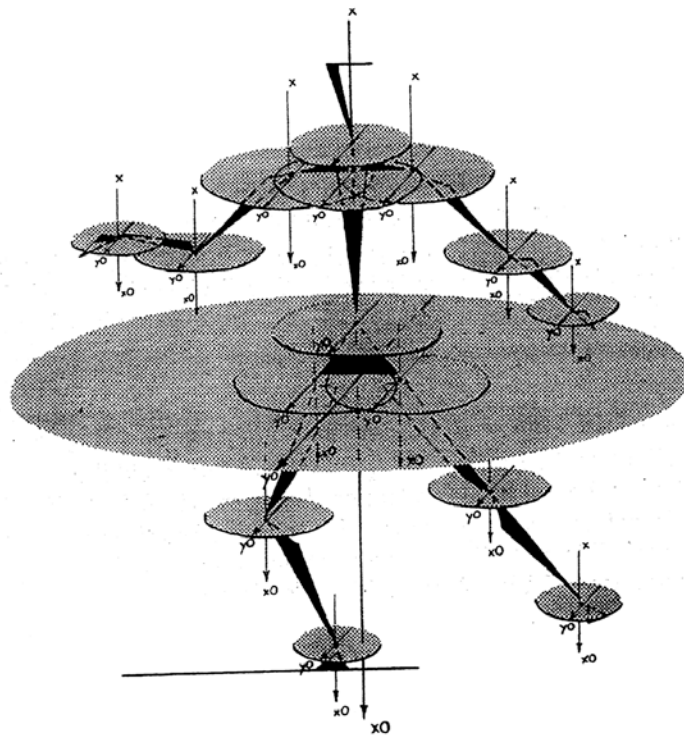
Ara bé, si l'eix cinètic forma amb l'anatòmic un angle menor de 90° , el moviment serà cònic i de tres dimensions.



(ESHKOL-WACHMAN, 1958: 21)

Així doncs, la situació de l'eix de moviment en l'espai, d'acord amb l'angle i amb l'eix anatòmic, comportarà una variabilitat de combinatòria infinita gràcies a la simultaneïtat dels moviments dels vint segments corporals que identifica el sistema. El moviment de cada segment planteja nivells esfèrics diferents que generen superfícies corbades en l'espai.

El sistema parteix d'un sistema de referència general i absolut (que coincideix amb les referències del lloc o sala on es produeix el moviment) segons el qual cada la posició que ocupa el cos queda definida per un pla horitzontal paral·lel al terra i per un pla perpendicular. Aquest principi aplicat a qualsevol segment corporal dona lloc als sistemes de referència privats, que organitzen i concreten la posició de qualsevol segment corporal. El dibuix d'a continuació mostra el sistema de les referències:



(ESHKOL-WACHMAN, 1958: 27)

En la partitura, el flux del moviment es representa amb fletxes. El moviment en el pla horitzontal a favor de les agulles del rellotge el descriuen fletxes horitzontals cap a la dreta i el moviment en contra de les agulles del rellotge, fletxes cap a l'esquerra. El moviment en el pla vertical el descriu la fletxa que assenyala cap a dalt quan les xifres augmenten i cap a baix, quan disminueixen.

L'anàlisi de l'espai del sistema està basat en el dibuix que descriuen les parts del cos a l'aire. Pel que fa al trajecte, és una conseqüència del moviment corporal sobre el sòl i en aquest sentit l'escriptura no conté un símbol especial per definir-lo. La forma de la partitura resultant és una taula de xifres i fletxes que refereixen els punts que assoleix cada part del cos. A les xifres s'afegeixen símbols addicionals per indicar els tipus de moviments específics. A continuació reproduïm el fragment «Winter» de la coreografia *The Four Seasons* de Noa Eshkol segons el sistema Eshkol-Wachman:

un fil evolutiu que es pot resseguir amb facilitat. Així, es coneix que el recorregut de Laban per arribar a concebre la seva notació parteix dels estudis del sistema de Beauchamp-Feuillet (LABAN, 2013: 83-92). Igualment, Nikolais concep el sistema *Choroscript* a partir d'estudiar el sistema de Laban i, de la mateixa manera, Noa Eshkol, després de fer el descobriment del sistema Laban a través de Sigurd Leeder el 1950, crea la seva pròpia notació (HUTCHINSON, 1998: 118).

Tant Feuillet, com Noverre i Saint-Léon citen en els seus escrits el treball de Thoinot Arbeau com a precursor de l'escriptura de la dansa. En aquest sentit, l'anàlisi del temps i de l'espai manté un procés evolutiu, de manera que durant un centenar llarg d'anys, des de la notació Théleur (1832) fins a la notació d'Eshkol-Wachman (1958), es fan servir les mateixes referències espacials del cos.

És així com Laban analitza el temps i l'espai a partir d'un pòsit de coneixements dels seus predecessors.

La revisió de les notacions sorgides al llarg dels segles ens mostra que no es poden entendre el temps i l'espai si no hi ha una mirada sobre la concepció del cos, ja que és analitzant-lo que entenem els dos factors del moviment. El símbol predilecte que representa el cos i les parts en la notació de la dansa són les línies paral·leles, col·locades horitzontalment o verticalment. Segons el nombre de línies, augmenta o disminueix la segmentació corporal. Entre l'any 1700, en què es publica la notació Beauchamp-Feuillet, i l'any 1958, en què es publica la notació Eshkol-Wachman, l'anàlisi del cos en la coreografia occidental experimenta una fragmentació progressiva i assoleix la xifra de vint elements corporals capaços de moure's independentment de manera autònoma. Tot i que en la pràctica de la dansa la coordinació entre els moviments de les parts és un fet tècnicament complex, inicialment només es registraven els moviments dels peus i cames. No és fins a la notació barroca que s'habilita una escriptura pel moviment dels braços. El nivell més alt que s'assoleix en el detall del moviment de les parts del cos s'aconsegueix després d'un lapse de temps dilatat de dos cents-cinquanta anys amb la notació Eshkol-Wachman, per la qual cosa podem afirmar que l'anàlisi del cos en la dansa, a jutjar pel desenvolupament de la notació, segueix un procés llarg. Vegem succintament aquesta evolució.

3.7.7.1. Resum de la revisió de les notacions respecte a l'anàlisi del cos

L'escriptura de les baixes danses no diferencia cap part corporal, només es refereix a la successió de passos que executen un o diversos ballarins. Els símbols s'escriuen sota del pentagrama musical.

No és fins a la notació de Feuillet que l'escriptura deixa constància d'una anàlisi del cos del ballarí, que es concreta en un centre i quatre cares separades per dos eixos ortogonals: el sagital i el lateral. En aquest sentit, la línia del trajecte defineix la dreta i l'esquerra, de manera que els signes s'inscriuen a banda i banda de la línia. El dibuix del trajecte no només simbolitza els desplaçaments, sinó que també identifica el cos.

La representació del cos de la notació Théleur es basa en el pentagrama musical, i col·loca els símbols específics dels moviments damunt de cada nota.

La notació de Saint-Léon incorpora una anàlisi més aprofundida del cos que cristal·litza en una segmentació de dues parts: la part superior, formada pel tronc, cap i braços, i la part inferior, formada per les cames. Incorpora en la partitura musical una trama de sis línies paral·leles, que representa el cos, sobre les quals inscriu els signes. Les línies superiors serveixen per inscriure els moviments de les parts del cos. La seva visió s'acosta a l'escriptura musical, on cada línia correspon a una veu o un instrument.

Amb el sistema Stepànov, s'accentua la fragmentació en una representació del cos de nou línies paral·leles. Les parts del cos esdevenen elements autònoms que s'analitzen independentment dins del discurs coreogràfic.³⁶ Aquestes parts són: el suport del pes, els moviments de les cames (dreta i esquerra), els braços (dret i esquerre), les espatlles, el tors i el cap. Els símbols es poden situar sobre les línies paral·leles o bé entre les línies.

³⁶ Les disciplines corporals durant el canvi de segle XIX esdevenen un objecte d'estudi important en les arts escèniques. És aleshores quan la dansa moderna estudia el moviment com a font de les seves composicions. En aquest sentit, el moviment de les parts del cos esdevé troncal en les composicions de molts coreògrafs. *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski n'és un exemple paradigmàtic.

La fragmentació corporal s'estudia des de diferents disciplines corporals, com ara el mim de Decroux. Jordi Fàbrega escriu en el pròleg de l'edició de *Paraules sobre el mim* d'Étienne Decroux: «Decroux treballà la segmentació del moviment [...] la fragmentació és indispensable si no es vol caure en la descripció. Es produeix una força de la focalització de la mirada, i la descomposició del moviment culmina exaltant-ne la significació. Permet descompondre i, per tant, reconstruir el moviment a partir d'elements clars juxtaposats. [...] La segmentació produeix, segon Decroux, una mena de destil·lació de la durada, que suggereix allò que no es veu habitualment, les ressonàncies invisibles dels fenòmens» (FÀBREGA, 2008: 20).

El sistema Laban es fonamenta en cinc línies paral·leles horitzontals, que posteriorment esdevindran verticals. Normalment se'n dibuixen tres i les altres dues se sobreentenen i donen lloc a múltiples columnes dins les quals s'inscriuen els símbols, en funció de les parts del cos que s'identifiquen en una coreografia. La distribució bàsica és la següent: suport del pes (dret i esquerre), cames (dreta i esquerra), tronc, braços (dret i esquerre) i cap.

El sistema Conté es basa en nou línies paral·leles i el sistema Stepànov, en una segmentació semblant, però la distribució és diferent en les categories del recolzament del pes (dret i esquerre), cames lliures de pes (dreta i esquerra), tronc, cap i braços (dret i esquerre). Els símbols de l'escriptura es col·loquen en els espais entre les línies.

El sistema d'Alwin Nikolaïa conté onze línies, agrupades en cinc i cinc, i una última que no es dibuixa. La distribució comprèn les parts següents: recolzament del pes (dret i esquerre), cames lliures de pes (dreta i esquerra), braços (dret i esquerre), pelvis, caixa toràctica, espatlles (dreta i esquerra) i cap. Cal destacar la distinció que fa Nikolaïa dels moviments de la part superior del cos, que divideix en dos segments: la caixa toràctica i la pelvis. A part, incorpora la línia destinada als moviments de les espatlles, que coincideix amb la proposta d'Stepànov. En aquest sentit, es pot dir que Nikolaïa incrementa el nivell d'anàlisi corporal.

La notació Eshkol-Wachman va més enllà quant a l'anàlisi corporal i en fa una dissecció total. En la seva visió del moviment corporal, qualsevol part és susceptible de tenir un moviment propi. També, com en les altres notacions, fa servir les línies paral·leles per simbolitzar el cos. Una lectura vertical informa de les parts del cos. Les línies creen una trama de vint caselles destinades a incloure els símbols dels moviments de les parts. Cada una respon als segments corporals acotats per les articulacions. La distribució és la següent: suports, orientació, peus (dret i esquerre), cames (dreta i esquerra), cuixes (dreta i esquerra), pelvis, tors, coll, cap, espatlles (dreta i esquerra), braços (dret i esquerra), avantbraços (dret i esquerre) i mans (dreta i esquerra).

3.7.7.2. Resum de la revisió de les notacions respecte a l'anàlisi del temps

Tots els sistemes de notació reflecteixen d'alguna manera el flux del temps. En la majoria dels sistemes que hem analitzat el fenomen és paral·lel a la música i durant segles la intenció és emular el sistema de notació musical. Per això, tots els sistemes estableixen un sentit de lectura que representa la successió fluïda del moviment. La lectura pot ser horitzontal (d'esquerra a dreta) o vertical (de baix a dalt o de dalt a baix), en la qual es representa la successibilitat del moviment (escriptura anomenada també *diacrònica*).

Molts sistemes prenen el suport de l'escriptura musical, que és qui informa de la durada dels moviments. En aquest sentit, s'estableix una concordança entre la dansa i la música a partir de col·locar ambdues escriptures una sobre l'altra (si la lectura és horitzontal) o una al costat de l'altra (si la lectura és vertical) per tal que es puguin interpretar com a fenòmens simultanis (escriptura anomenada també *sincrònica*).

Les notacions que hem analitzat parteixen de fragmentar en unitats més petites la trama de línies per simbolitzar el temps. Aquelles notacions que tenen la notació musical com a referència adopten el compàs com a unitat de temps. En altres casos, com és el cas de la notació Ehskol-Wachman, les divisions poden ser pulsacions, segons, etc. Les accions s'inscriuen en els compassos o divisions, de manera que, segons si omplen més o menys espai dins dels compassos o les caselles, duraran més o menys. Segons el tipus de simbologia, hi ha certes diferències en la descripció del temps entre les notacions.

- Lletres, codis i paraules

Els sistemes que fan servir lletres, codis o paraules es refereixen a passos que ja són coneguts i en conseqüència no necessiten ser descrits en la temporalitat. Tanmateix, per coordinar-se amb la música s'escriuen sota del pentagrama musical.

- Dibuix del trajecte

Els sistemes que basen la seva notació en el dibuix del trajecte seccionen la línia amb petits traços que simbolitzen els compassos. El signe bàsic que es fa servir per representar el pas es pot modificar en la seva llargada en funció de la durada.

Com més espai del compàs ocupi el símbol del pas, més temps dura, i a l'inrevés.

- Esquema de la figura humana

En els sistemes que fan servir l'esquema de la figura humana, el temps es mostra a partir de col·locar les notacions a sobre o a sota del pentagrama musical. No obstant això, quan el ritme de la música no coincideix amb el de la dansa, els sistemes de notació han de fer servir signes específics per mostrar com es coordinen les diferents durades. Per exemple, en el cas de la notació Saint-Léon, un arc informa que el moviment s'allarga més d'una determinada frase musical, o bé, en el cas de la notació Zorn, s'afegeix una línia de punts.

- Notes musicals

En els sistemes de notació que fan servir les notes musicals, la qüestió de l'anàlisi del temps és evident. Cada moviment dura el que mesura la nota. Tanmateix, tal com afirma Hutchinson, sorgeix la possibilitat d'interpretar el moviment de manera diferent. Per exemple: s'ha d'arribar a la posició corporal quan s'emet la nota i mantenir-la durant la durada, o bé s'ha d'arribar a la posició al final de la durada de la nota? (HUTCHINSON, 1998: 86). Quan es tracta de resoldre la primera qüestió, la notació Stepànov col·loca diverses notes iguals enllaçades per arcs horitzontals. La notació Conté especifica que cada posició s'assoleix en el moment en què s'escriu la nota i el temps del moviment per assolir la posició següent es compta des de la posició precedent. En aquest sentit, defineix dues fases del moviment: la fase cinemàtica per assolir la posició i la fase estàtica de l'arribada a la destinació. La notació Nikolaïns defineix que quan s'assoleix la posició, es manté sense afegir cap més matís.

- Símbols abstractes

Els sistemes que fan servir símbols abstractes analitzen el temps de manera diferent. La notació Théleur escriu els símbols de moviment sobre les notes musicals. L'anàlisi del temps que fa té com a suport la partitura musical. Cada moviment dura el que dura la nota. S'ha de destacar l'ús de l'arc horitzontal per

indicar que els moviments anotats sota d'aquest arc es fan simultàniament. La notació Laban, inspirada en la notació Beauchamp-Feuillet, parteix de les tres línies tallades per línies horitzontals per simbolitzar els compassos i introdueix els símbols de direcció, de manera que pot definir on comença el moviment, on acaba i quant dura. Això és possible gràcies a la modificació de la llargada del símbol bàsic, de manera que a partir d'una escala prèvia defineix amb exactitud quant dura un moviment. Com més llarg sigui el símbol, més dura el moviment i a l'inrevés. De fet, és l'únic sistema que modifica el símbol bàsic de l'acció en funció del temps i assoleix una gran precisió. El sistema Eshkol-Wachman analitza el temps a partir d'una graella de línies paral·leles que està dividida per caselles que representen unitats de temps on s'escriuen les accions. La durada d'un moviment s'explica per la quantitat de caselles que ocupa aquell moviment.

De tots els sistemes, el de Laban és el més sintètic perquè és capaç d'explicar el temps de manera precisa sense afegir nous símbols, i reflecteix la manera d'escriure de la dansa barroca, on el símbol de la notació s'allarga o s'escurça en funció de la durada.

3.7.7.3. Resum de la revisió de les notacions respecte a l'anàlisi de l'espai

L'espai s'analitza en tots els sistemes que hem estudiat a partir de dues referències: la de l'espai de l'entorn on es produeix el moviment i la del propi cos.

En la notació barroca, l'anàlisi es fonamenta bàsicament en l'espai de l'entorn, més que en l'espai del cos. La primera referència és un pla horitzontal sobre el qual es produeixen els desplaçaments dels ballarins. A partir d'aquesta superfície, el sistema de notació Feuillet dibuixa el pla zenital dels desplaçaments. Defineix un marc rectangular dins del qual es desenvolupa l'acció i defineix el lloc preeminent de la sala. Des d'aquest lloc principal, l'espai de l'entorn queda definit pel fons, els costats i les cantonades. La segona referència espacial és el cos i ve definida per l'estructura del cos amb la distinció del davant-darrere i la lateral, i dona lloc als costats. La concreció d'aquest espai del cos l'instaura una creu formada pels eixos lateral i sagital, que donen lloc a les quatre direccions bàsiques de: davant-darrere-dreta-esquerra, separades per angles de 90°. Aquesta creu determina les referències bàsiques de les direccions dels passos.

Si bé la notació Théleur es fonamenta en inventar un símbol per cada pas de dansa, introdueix un esquema espacial com a referència geomètrica per a les posicions dels braços. Els moviments dels braços els havia transcrit la notació Beauchamp-Feuillet amb indicacions d'alçar-los i abaixar-los (des del canell, des del colze i des de l'espatlla). L'aportació de Théleur defineix posicions radials dels braços dins d'un pla vertical. Les direccions d'aquests radis es concreten en angles de 90°, 45° i 22,5° d'acord amb l'eix vertical del cos. Cada posició de braços ve determinada per noms específics de primera, segona, tercera, quarta i cinquena posicions. Amb tot, introdueix una novetat en les direccions dels passos, ajuntant les diagonals a la creu de la notació barroca de davant-darrere-dreta-esquerra. La creu cardinal l'enriqueixen quatre noves direccions, que fan que cada una d'elles estigui separada per un angle de 45°. Pel que fa a la descripció de l'espai de l'entorn, es concreta en un pla zenital que conté el dibuix de les posicions dels personatges i els seus trajectes. Queda relegat a una acotació al principi del pentagrama, i perd la importància que tenia en la notació barroca.

L'anàlisi espacial de la notació de Saint-Léon es fonamenta bàsicament en el cos. Ofereix una anàlisi detallada de l'espai de les cames. En comptes d'anotar passos de dansa, com era el cas de la notació Théleur, ens mostra un seguit de símbols que en les seves declinacions dibuixen un model radial de posicions que segueix l'esquema geomètric de direccions separades per angles de 90° i múltiples (de 45° i 22,5°). Pel que fa als braços, defineix quatre posicions: baix (*bas*), costat (*seconde*), dalt (*haut*) i davant (*en avant au public*). Aquesta estructura segueix el model geomètric d'una creu tridimensional. Igualment, afegeix a l'anàlisi les posicions del tors a partir de les espatlles (*épaulements*) i les inclinacions (*positions penchées du corps*). De la mateixa manera, l'espai de l'entorn queda relegat a una acotació en forma de pla zenital al principi del pentagrama com a esquema de les posicions inicials dels ballarins.

El sistema Zorn analitza l'espai mantenint el mateix concepte radial de la notació Saint-Léon. La distribució dels radis és regular i estan separats entre si per un angle de 22,5°. Però aquesta distribució es fa tant per les cames com pels braços, de manera que s'incorpora una variabilitat més gran en les posicions. Pel que fa a la superfície d'evolució, els plans zenitals s'incorporen a la partitura musical, al principi de cada pentagrama, com en la notació Théleur.

En aquest sentit, també el sistema Stepànov analitza fonamentalment l'espai del cos. La seva notació, gràcies a les posicions de les notes en la trama de les nou línies horitzontals, identifica l'angle que ocupa la posició assolida pels braços, les cames i el tors respecte a l'eix vertical. En aquest sentit, inicia un estudi anatòmic de les possibilitats articulars de cadascuna d'aquestes parts del cos. Identifica les alçades de les cames segons els angles de 0°, 45°, 90° i 135°; les alçades dels braços, de 45°, 90°, 135° i 90°; i les inclinacions del tors, de 45° i 90° (segons algunes direccions). Aquest esquema s'aplica en els plans sagital i vertical i dona lloc a un ventall de radis direccionats pels braços i les cames. Les direccions les incrementen d'altres que estan entre el davant i el costat, o bé entre el costat i el darrere, anomenades diagonals. La suma dels radis dibuixa un esquema corporal format pels plans anatòmics com són el vertical, el sagital i l'horitzontal. Cada un d'ells completa un esquema semicircular per a cada part del cos. Pel que fa a l'espai de l'entorn, queda inclòs en la partitura en forma de pla zenital, en el qual s'explica la posició dels personatges i els trajectes.³⁷

No és fins a l'adveniment de la notació Laban, amb la seva recerca sobre el volum del moviment, que l'anàlisi de l'espai del cos es configura com un esquema ja no circular, sinó esfèric. L'aportació de Laban tanca la circularitat dels radis en una esfera de direccions infinites que anomena *kinesfera*. Però per poder-les anotar escull un nombre determinat de radis, aquells que disten entre si amb angles de 45° o múltiples com el de 15°. Així concep una esfera de vint-i-sis radis direccionals que es projecten del centre de l'esfera cap a l'exterior, als quals afegeix la direcció que va de l'exterior cap al centre. Per visualitzar el dispositiu, defineix un primer esquema en forma de creu dimensional on les direccions són: dalt, baix, dreta, esquerra, davant i darrere. A aquest esquema s'hi afegeixen les quatre direccions dels tres plans anatòmics: vertical, sagital i horitzontal. Finalment, completa l'esquema amb les diagonals d'un cub hipotètic el centre del qual coincideix amb el centre del cos. Aquest dispositiu geomètric pot concebre fàcilment un espai cúbic, icosaèdric o esfèric al voltant del cos que li permet construir diferents bastides. Pel que fa a l'espai de l'entorn, analitza el trajecte a base de plans zenitals que acompanyen la partitura.

³⁷ Són destacables els plans zenitals de les notacions de Nikola Sergeev, on la part principal de la pàgina representa l'espai d'evolució de l'espai de l'entorn i la part de baix l'ocupa la trama de les nou línies de l'escriptura coreogràfica.

El concepte d'*espai circular* es repeteix en l'anàlisi que fa la notació de Conté. Com en la notació Stepànov, Conté defineix els radis de les posicions de les parts del cos en angles de 22,5° i múltiples com els de 45° i 90°. En aquest sentit, concep no només espais esfèrics, sinó també cònics, idea que retrobem en la notació Eshkol-Wachman. Pel que fa al trajecte, concep plans zenitals per descriure els desplaçaments dels personatges.

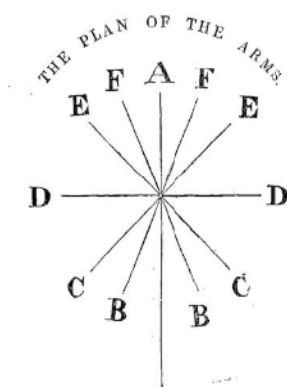
L'anàlisi de l'espai que fa la notació Nikolais reproduïx el mateix esquema esfèric que Laban, i hi identifica les mateixes direccions. Defineix tres cercles que simbolitzen tres nivells, i en cada un d'ells hi ha vuit direccions. No podem oblidar que Nikolais estudia el sistema Laban, del qual n'extreu la visió esfèrica de l'espai del cos.

Igualment, Eshkol-Wachman, en l'anàlisi de l'espai, es basa en la possibilitat que té cada part del cos de descriure un cercle des d'un eix imaginari situat en l'articulació. A partir d'aquest principi, estableix una esfera de referències que li serveix per descriure el lloc que ocupa el punt distal del segment que es mou. També en aquest cas, els radis de les direccions es concreten en angles de 45°, 90°, 135°, etc. D'una manera molt més incisiva, analitza els moviments de les parts del cos segons els eixos anatòmics de les parts del cos, i introdueix el concepte d'*espai cònic*, idea que havia treballat la notació Conté.

L'anàlisi de l'espai que es fa servir en la coreografia occidental comença en el Renaixement i en el Barroc per una anàlisi de l'espai de l'entorn a base de trajectes en forma de plans, que condueixen al relat de l'escriptura dels moviments. A partir del segle XIX, amb les propostes de Théleur, Saint-Léon, Zorn, Stepànov, Laban, Conté, Eshkol-Wachman, i fins ben entrat el segle XX, la descripció dels moviments es fa analitzant el cos i les parts. El model generalitzat és un esquema radial que organitza els moviments del cos. Moltes de les notacions treballen en una visió geomètrica que segueix un mateix patró. Tots els membres es poden projectar cap enfora segons els radis que surten d'un centre corporal, distanciats entre ells amb angles de 45° o múltiples. Si observem com aquest esquema el van adoptant al llarg de la història els diferents sistemes que hem referit, podem afirmar que el sistema Laban és el que confecciona una visió de síntesi de l'anàlisi de l'espai del cos.

El sistema Théleur concep direccions dels braços dins d'un pla vertical. El sistema Saint-Léon imagina un model espacial segons una constel·lació de direccions per les cames en dos plans ortogonals: vertical i sagital, completada per quatre plans en diagonal.

El sistema Zorn concep les mateixes direccions per les cames i els braços dins dels plans vertical i sagital. El sistema Stepànov manté els mateixos plans, tant pels braços com per les cames. El sistema Conté també manté una anàlisi radial de dos plans. El concepte de la *Kinesphere* de Laban construeix, com els altres sistemes, un centre des del qual irradien els radis de tots els moviments, que es pot ubicar en qualsevol articulació, de manera que qualsevol part del cos pot adoptar les vint-i-set direccions segons les possibilitats anatòmiques que tingui. Igualment, les direccions es refereixen als plans anatòmics sagital i vertical, però el pla horitzontal es veu enriquit. L'anàlisi de l'espai es completa amb la construcció de bastides geomètriques com són l'octaedre, el cub, l'icosaedre, el dodecaedre o l'esfera, que li serveixen per excloure algunes de les direccions i organitzar el moviment en funció només d'unes poques direccions. També les notacions de Nikolais i la d'Eshkol-Wachman analitzen l'espai de la mateixa manera. Si ajuntem tots els esquemes que hem exposat fins aquí, podem comprovar com la visió radial l'adopten molts sistemes de notació que comparteixen una mateixa concepció de l'espai del cos, per estils de dansa tan diferents com la dansa clàssica, social, folklòrica, moderna i postmoderna, sostinguda al llarg del temps com a mínim —segons la documentació de les notacions— durant cent vint anys.



(THÉLEUR, 1832).

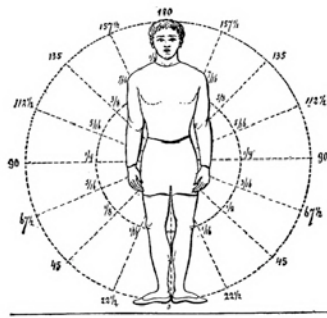


FIG. 66.

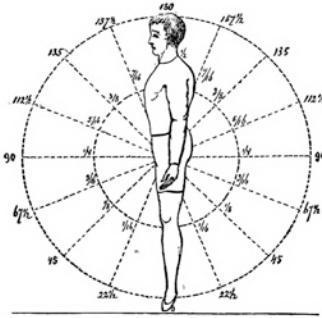


FIG. 67.

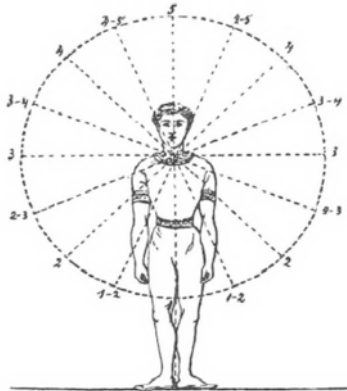
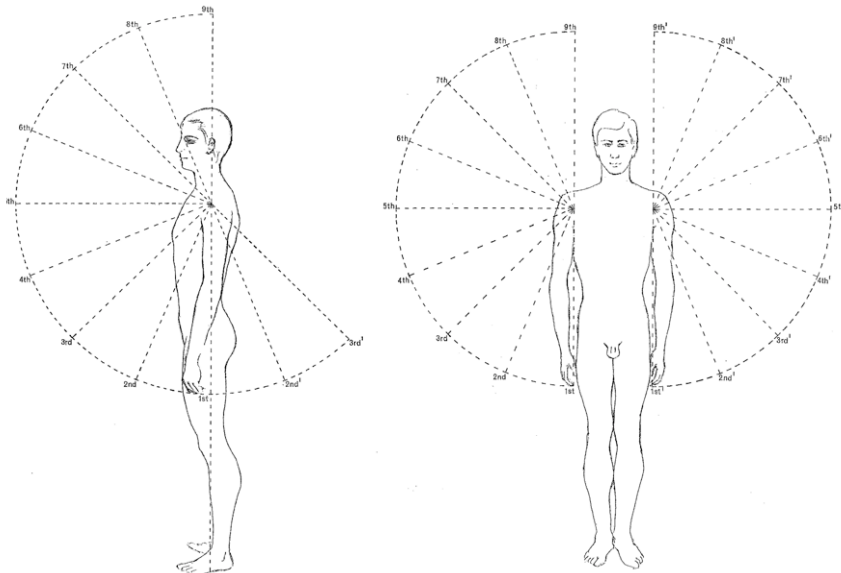
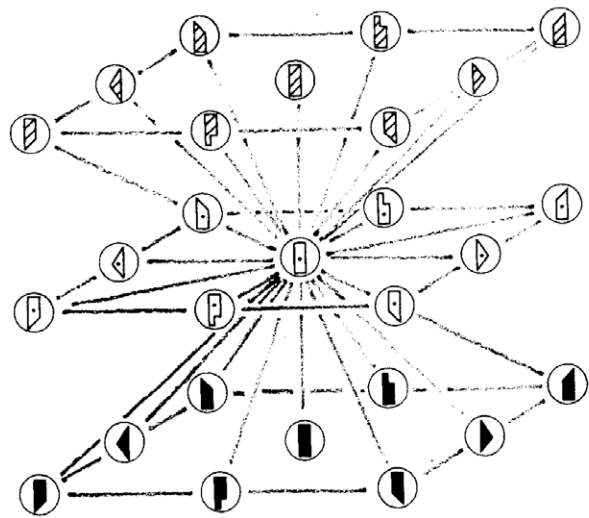


FIG. 209.

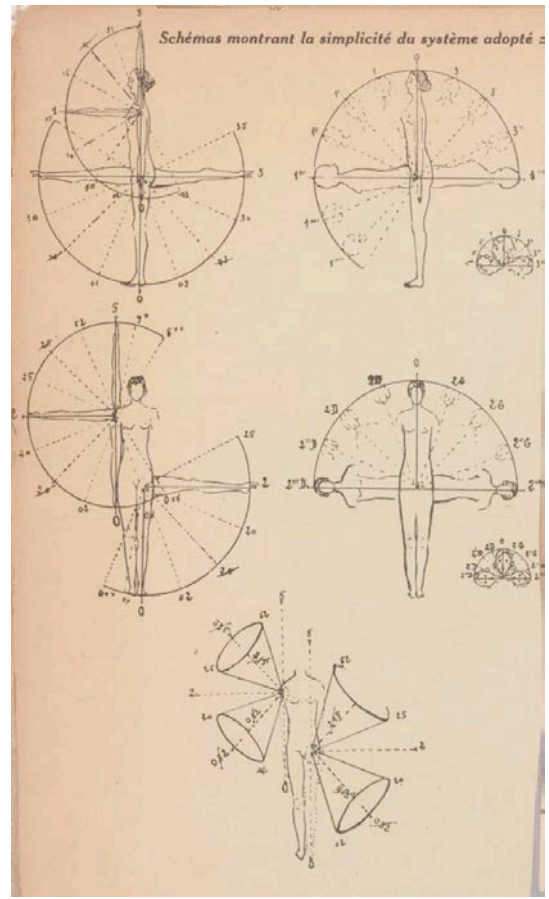
(ZORN, 1905)



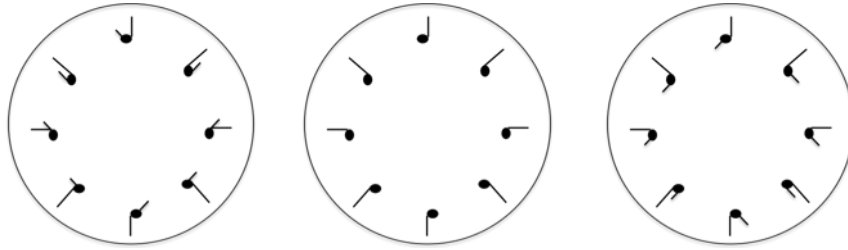
Notació Stepànov. (MASSINE, 1974)



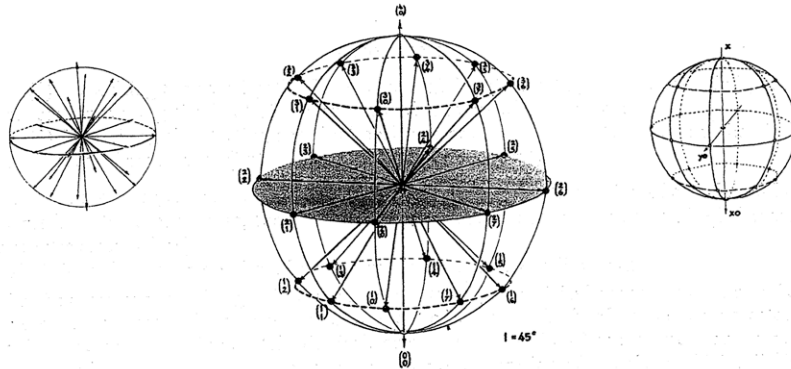
(LABAN, 2011:16)



(CONTÉ, 1932)



Notació Nikolaïs, 1950 (AGUSTÍ ROS)



(ESHKOL-WASHMANN, 1958)

De la revisió feta podem extreure que tots els sistemes estudiats analitzen l'espai des de dues perspectives: l'espai del cos i l'espai de l'entorn.

La primera perspectiva presenta una superfície plana horitzontal, sobre la qual es desplaça el cos. El dibuix del desplaçament és també un traç que el cos fa visible damunt de la superfície. Així, l'anàlisi de l'espai es fa a partir dels dos dibuixos: el de la superfície del desplaçament i el circular o esfèric al voltant del cos. En alguns casos se subratlla més el dibuix del trajecte (notació barroca) i en d'altres es posa més èmfasi en el moviment del cos i les parts (Eshkol-Wachman). Entre les dues concepcions extremes, el sistema Laban representa una síntesi que inclou totes dues concepcions.

La segona perspectiva presenta una concepció en forma circular o esfèrica del cos producte d'un conjunt de radis que donen peu a projectar les parts del cos cap enfora en diferents direccions separades entre elles per angles de 90° o múltiples. En el traspàs d'un radi a un altre (o d'una posició a una altra) es dibuixa un trajecte en l'espai que valora el traç del moviment.

4. Metodologia del sistema Laban

4.1. La Cinetografia Laban / *Labanotation*

La Cinetografia Laban / *Labanotation* és un sistema per enregistrar gràficament els moviments del cos humà. S'aplica en totes les àrees en les quals l'estudi del moviment és l'objectiu principal, com la dansa, la coreografia, el teatre, l'esport, la cinesiologia, l'antropologia o l'etnologia.

El sistema s'anomena amb el doble nom de Cinetografia Laban (també *Cinégraphie Laban*) i *Labanotation* a causa de la difusió que va tenir a dos països diferents durant la segona meitat del segle XX. El sistema es va difondre a Alemanya abans dels Jocs Olímpics de Berlín (1936), motiu pel qual es va difondre amb el nom de *Kinetography*, tot i que inicialment es coneixia com a *Schriftanz*. Després d'aquesta data, quan Laban va caure en desgràcia davant les autoritats del règim nazi i es va haver d'exiliar al Regne Unit, el nom del sistema va canviar a la forma anglosaxona *Labanotation*.

El sistema el va publicar Laban l'any 1928. D'aleshores ençà no ha parat de desenvolupar-se gràcies a un nombre ingent d'experts que l'han fet créixer arreu del món. Se'n poden trobar coneixedors i practicants als EUA, Canadà, Brasil, Mèxic, Anglaterra, França, Alemanya, Hongria, Xina, Tailàndia, Filipines, etc., i és un dels més difosos.

La millor manera de definir què és la Cinetografia Laban / *Labanotation* és a partir dels testimonis que n'han parlat, la suma dels quals ofereix una visió polièdrica. Són molts els registres sobre el sistema recollits en tota la bibliografia artística, científica i acadèmica. Entre les diferents branques del coneixement se'n poden trobar citacions des que es va publicar fins a l'actualitat.

Els professors de les arts escèniques Paul Allain i Jen Harvie afirmen que el sistema de la *Labanotation* o Cinetografia Laban és el procés d'anotar i escriure en una partitura l'espai, el temps i l'energia del moviment i de definir-ne la direcció, el pes i la velocitat a partir de símbols estructurats gramaticalment en forma de línies i trames. També pot descriure el flux i la velocitat del moviment, fet que permet transmetre la coreografia d'una manera diferent de la imitació:

Labanotation or Kinetography, is a process of 'scoring' or annotating movements in space and time has the capacity to define energy or force as well as the weight and direction of movement. The 'script' also provides detail about the flow and speed of each movement. Using idea grammatical symbols, lines, shadings to denote level, and minimal text, Labanotation enables the detailed reconstruction of dances and has therefore become the dominant mode of passing on choreography by means other than live imitation. (ALLAIN & HARVIE, 2014: 59)

El filòsof Nelson Goodman reconeix que, d'entre els sistemes de notació que s'han proposat per a la dansa, la *Labanotation* té la capacitat d'analitzar i descriure la complexitat del moviment, i rebutja la creença que el moviment és massa complex per descriure's en una notació:

Among notations that have been proposed for the dance, the one called Labanotation after the inventor, Rudolf Laban, seems deservedly to have gained most recognition. An impressive scheme of analysis and description, it refutes the common belief that continuous complex motion is too recalcitrant a subject-matter for notational articulation. (GOODMAN, 1988: 213-214)

Jacqueline Challet-Haas afirma que el sistema està pensat des dels principis del moviment humà, deslligat de qualsevol mirada estètica o estilística de la dansa. Aquesta mirada analítica està basada en el principi universal del moviment:

Kinetography Laban is definitely a movement notation, not a dance notation, like most of the previous attempts; it is not confined to a particular dance connection but based on universal properties of human movement. (CHALLET-HASS, 2016: 79)

Silvana Barbacci, en un article anomenat publicat al *Journal of Science Communication*, escriu que la *Labanotation* difereix de tot altre sistema de notació coreogràfica en la mesura que està basat en l'anàlisi dels principis del moviment i que el seu llenguatge geomètric i abstracte el fa comprensible universalment:

His system differs from precedent notation systems in that Labanotation is rigorous and universal, as it is based not on one particular style or technique but on the general principles of kinetics underlying human motion. Its geometrical

and abstract symbols also free it from language constraints, thus making it universally comprehensible. (BARBACCI, 2002: 11)

Pel que fa a la composició coreogràfica, Jacqueline Robinson defensa la notació Laban com una eina per analitzar el moviment. Des de la pràctica de la composició coreogràfica, des de la lògica i la recerca de l'estructura interna de la coreografia, Robinson afirma que el sistema Laban és extremadament lúcid, lògic i exhaustiu, que implica una anàlisi subtil de cada component, a la vegada que constitueix una disciplina en si mateix:

It is important to remember that Laban's system of notation is not only an extremely logical, lucid, exhaustive and reliable code for the transcription of movement, but that it implies and rests upon a subtle analysis of every component of movement and thus constitutes a fruitful discipline in itself, whatever the style of dance. (ROBINSON, 2013: 370)

És un instrument de primer ordre per a la recerca i recopilació del repertori coreogràfic no només de la dansa teatral, sinó també de la dansa folklòrica. Albrecht Knust (1896-1978), etnoredòleg, notador i coreòleg, un dels principals difusors internacionals del sistema durant la segona meitat del segle XX, afirma que el sistema ha tingut una difusió arreu del món. En la comunicació feta l'any 1959 en l'International Council for Traditional Music afirma que el sistema ha estat adoptat tant per coreògrafs reconeguts com Georges Balanchine (1904-1983), Kurt Jooss (1901-1979) o Pino Mlakar (1907-2006), com per recollir el patrimoni etnoredològic d'entre les associacions de dansa folklòrica:

Kinetography Laban, or Labanotation as it is called in U.S.A., is a system of movement notation invented by Rudolf Laban and first published in 1928. Since then Kinetography has spread over the whole world. Well-known choreographers, as, for instance, George Balanchine (New York), Kurt Jooss (Essen) and the Mlakars (Ljubljana, Yugoslavia), get their ballets written with this system and in several countries the institutes for folklore research and folk dance societies use Kinetography to record and spread folk dances. (KNUST, 1979: 73)

També des de la recerca del repertori i la reconstrucció, Georges Balanchine, en el prefaci del manual de *Labanotation* escrit per Ann Hutchinson, fa una atenció especial a la

capacitat del sistema de comparar els diferents estils de dansa, i també de reconstruir les coreografies des de la notació:

Through Labanotation we can actually sit down and compare or analyze different styles of dance. Even the complicated techniques and studies take up little space and are easy to reconstruct intellectually through the notated patterns. (HUTCHINSON, 1977: xii)

En el camp de la recerca etnocoreològica, l'historiador de la dansa Alkis Raftis, en el prefaci del manual de Cinetografia Laban del folklorista Bruno Ravnikar, afirma que la notació constitueix un instrument analític indispensable per conduir una recerca sistemàtica basada en el mètode comparatiu, amb la finalitat d'aïllar i posar en evidència la variabilitat, l'analogia i la diferència de la dansa. Una recerca que pot ordenar l'enorme material de dansa, ja sigui redescobrint-lo, recuperant-lo o revitalitzant-lo (RAFTIS, 2012: 7).

Pel que fa a altres àmbits que no són estrictament de coreografia, Ann Hutchinson afirma que el sistema té aplicacions diverses, de manera que és capaç de registrar tota mena de moviments en àmbits no específicament de dansa, com ara l'antropologia, l'atletisme, i la fisioteràpia, només per anomenar-ne alguns, anant d'allò més senzill al més complex:

By this now scientifically based method, all forms of movement, ranging from the simplest to the most complex, can be accurately written. Its usefulness to dancers is obvious. The system has also been successfully applied to every field in which there is the need to record motions of the human body anthropology — athletics, and physiotherapy, to name just a few. (HUTCHINSON, 2005: 5)

Així mateix, la Cinetografia Laban / *Labanotation*, gràcies a la seva particular manera d'analitzar el moviment, es pot aplicar en estudis relacionats amb la creació de robots. Stephen W. Smoliar, en una comunicació del congrés anual de l'ACM, (Association for Computing Machinery) va exposar que el caràcter gràfic del sistema permet que sigui un mètode eficient per desenvolupar un programa informàtic de simulació del moviment del cos humà:

Labanotation is a two-dimensional graphic notational system for recording movement of the human body. One of the major applications of Labanotation

has been the recording of both classical ballet and modern dance. We are developing a program to compile Labanotation scores into movement primitives which will be used to generate a graphic simulation of human movement. We are also building a user-oriented graphics editor as a front end to this system. This entails the design of a data structure which would provide a neat efficient method to store a score (for an editor) and which would also, in essence, be a lexical scan of the score (for the compiler). (SMOLIAR, 1978: 727-730)

John Wilke, promotor d'un projecte per coordinar la notació Laban amb el programa d'animació *Dance Forms*, en un escrit a la revista *Computer Animation and Virtual Worlds*, amb altres autors, descriu com el projecte busca la traducció d'un llenguatge bidimensional com és la notació a un llenguatge d'animació en 3D a fi de visualitzar-ne les coreografies. Afirmar:

Symbolic systems such as Labanotation for notating dance and choreography provide a critical tool for the preservation of cultural heritage in what once was considered an 'illiterate' art form. While the goals of such notation systems are laudable, the unfortunate reality is that most dancers and choreographers cannot read or write the notation; that is, they are loath to take the considerable effort to learn a rich, but complex methodology. (WILKE, CALVERT, RYMAN & FOX, 2005: 201-211)

Finalment, des de la perspectiva de la història de les notacions coreogràfiques, una vegada més, Ann Hutchinson afirma que el sistema de Laban ofereix dues innovacions respecte a d'altres sistemes de notació:

1. the vertical staff to represent the body, which allows the correct representation of the right and left sides of the body as well as continuity and indicating movement flow;
2. elongated movement symbols, which, by their length, indicate the exact duration of each action.

His analysis of movement, based on spatial and dynamic principles, was flexible and can be applied to all forms of movement. (HUTCHINSON, 2005: 3)

Així, el sistema, assumint el llegat històric de la notació, entronca amb la tradició i a la vegada la transcendeix.

4.1.1. Objectius de la Cinetografia Laban / *Labanotation*

Gràcies a la capacitat d'adaptar-se a qualsevol forma de moviment, la Cinetografia Laban / *Labanotation*, segons Ann Hutchinson, es planteja fins a vuit objectius principals. El primer és el de crear una comunicació internacional. En tant que eina pensada per registrar el moviment sobre el paper, el sistema ofereix una triple perspectiva: una anàlisi del moviment, una terminologia acurada aplicable i un coneixement universal del moviment: «Fundamental analysis of movement, a carefully selected terminology that is universally applicable, and a universal understanding of movement» (HUTCHINSON 2005: 5). L'autora afegeix el caràcter transversal del sistema perquè es pot aplicar a qualsevol mena de moviment, de manera que serveix de llengua comuna a partir de la qual totes les persones que treballen en aquest camp poden comunicar-se. El sistema, tanmateix, representa una pedra de Rosetta a través de la qual els continguts cinètics de totes les formes de moviment i estils es poden entendre:

While initially developed for dance, it is applicable to all forms of movement [...] It serves as a common 'language' through which workers in all fields and in all countries can communicate. The system is, therefore, a 'Rosetta' stone by which the kinetic content of all forms of movement and styles can be understood. (HUTCHINSON, 2005: 5)

El segon objectiu del sistema és el de crear una escriptura equivalent a la música. El treball en cada llenguatge artístic, com ara estudiar, ensenyar, investigar i compondre, es pot fer a través de la notació:

Labanotation serves the art of dance much as music notation serves the art of music. The score plays an important part in the work of the composer, teacher, student, and, of course, performer [...] Work in each comparable area—studying, teaching, rehearsing, and composing—is expedited through the use of notation. [6]

El tercer objectiu és propi de tots els sistemes històrics de notació de la dansa: preservar el patrimoni coreogràfic de cara a futures reconstruccions: «The immediately obvious use of movement notation has been the preservation of choreography for future revival» [6]. Gràcies als sistemes de notació, avui dia podem conèixer les danses de períodes anteriors,

com la dansa barroca, a partir de les partitures de coreografies escrites per notadors especialitzats; Feuillet n'és l'exemple paradigmàtic.

El quart objectiu és el de crear un complement del cinema i el vídeo. És inevitable el debat al voltant de la idoneïtat de la notació quan hi ha la possibilitat d'enregistrar les imatges en moviment, però cap no pot reemplaçar l'altre. El vídeo enregistra una actuació individual; la notació enregistra l'obra en ella mateixa. Òbviament, l'enregistrament és aconsellable, però també ho és l'estudi de l'obra a partir de la partitura de cara a una avaluació crítica o bé a una activitat de caràcter educatiu: «Neither can replace the other. Video records an individual performance; notation records the work itself, not the performance of it» [6].

El cinquè objectiu té a veure amb l'educació de la dansa, a partir de tres línies d'acció: com a ajut visual, com a desenvolupament de nous conceptes de moviment i com a entrenament en l'observació del moviment.

En primer lloc, com a ajut visual en l'educació, Hutchinson destaca que: «Kinotography Laban / Labanotation provides a similar visual method for the dance and for physical education» [7]. La notació, com a llenguatge visual, dona l'oportunitat als estudiants a ser més independents gràcies a disposar d'una eina per memoritzar i practicar per ells mateixos, i per treballar la pròpia interpretació del material coreogràfic. De la mateixa manera que les matemàtiques o d'altres disciplines generen un llenguatge visual per estudiar-lo, la Cinetografia Laban / *Labanotation* és un mètode visual per aprendre dansa i educació física. Els símbols ajuden a clarificar les diferències entre els elements bàsics del moviment i les variacions de les formes simbòliques, perquè d'acord amb algunes opinions esbossades al principi, l'autora indica que aprendre el moviment des de la imitació no és una garantia de comprendre el que passa: «The method of learning movement through imitation does not guarantee the observer the understanding of what is occurring» [7].

En segon lloc, com a desenvolupament de nous conceptes de moviment, el material de la dansa, com de tota mena de moviment, es pot estudiar en els detalls o bé des de l'estructura conceptual. En la mesura que la Cinetografia Laban / *Labanotation* és capaç de catalogar els moviments en diferents categories, el moviment es pot descriure en el sentit cinètic com una estructura de conceptes de moviment. La catalogació metòdica i gràfica pot ajudar a desenvolupar nous conceptes de moviment.

En tercer lloc, com a entrenament en l'observació, és essencial tenir en compte que només amb un ull entrenat l'observador pot reconèixer les diferències i els detalls d'una actuació de dansa: «The untrained eye will catch only the broad outline of a movement. Only when the eye and the understanding have been trained to recognize the differences can the viewer observe the specific details of a performance» [7]. A través dels noms i símbols d'aquests elements i de reconèixer-los en combinacions, sigui en forma d'actuació o de notació, l'observador pot captar les formes que emergeixen de l'acció. Com en d'altres àmbits, reconèixer ràpidament les semblances i diferències és essencial per a un bon aprenentatge.

El sisè objectiu se centra en la recerca. En tot àmbit de recerca cal un sistema de notació per enregistrar els factors que hi intervenen, sense ambigüitats. El científic es pot sentir perdut sense els símbols a partir dels quals pot comunicar objectivament les seves idees: «The handing down of detailed knowledge in any field requires a system of notation for recording pertinent facts in an unambiguous way. Comparisons can then be made, differences evaluated, new ground broken. The scientist would be lost without his symbols, by which he can communicate his ideas objectively to his colleagues everywhere» [7]. Igualment, l'estudiant necessita també un sistema de notació per comparar les variables d'un mateix patró de moviment i arribar a conclusions. La recerca d'aquest estudiant pot ser mèdica, psiquiàtrica, antropològica o científica, però només a través d'un llenguatge específic podrà comunicar-se amb el món. Només a través d'un llenguatge que inclogui totes les formes de recerca de moviment podrà expressar-se per tal de ser comprès internacionalment. El sistema Laban ofereix aquest llenguatge.

El setè objectiu subratlla la figura del notador com una professió que s'ha desenvolupat darrerament. Hutchinson continua dient: «The recorder of movement may specialize in many different fields, which range from medical research to classical choreography» [8]. Per exemple, el musicòleg té la seva contrapartida en el coreòleg. El notador pot fàcilment esdevenir coreòleg. La Cinetografia Laban / *Labanotation* requereix persones que sàpiguen anotar coreografies teatrals per enriquir el patrimoni cultural. D'aquí s'infereix la possibilitat de crear dues professions més per cobrir la pedagogia de la notació Cinetografia Laban / *Labanotation* i la reconstrucció coreogràfica.

El vuitè objectiu que proposa Hutchinson sobre la Cinetografia Laban / *Labanotation* és «the establishment of an authentic and unequivocal literature that will raise knowledge in all areas» [8]. Disposar d'aquest recurs suposa incrementar el nivell de coneixement del moviment. En dansa això representa treure-la del reialme de les arts menors, tal com està reconeguda actualment per la manca de referents notacionals o «literaris». L'absència d'un mètode comú per analitzar el moviment, d'una terminologia universal i d'una pràctica sistemàtica d'anotar els coneixements coreogràfics del passat, fa impossible que les noves generacions puguin construir des d'on s'ha arribat, en lloc d'haver de començar cada vegada des del principi. La Cinetografia Laban / *Labanotation* ofereix aquest suport a través de les múltiples biblioteques que contenen materials per estudiar-lo i interpretar-lo.

4.1.2. Desenvolupament de la Cinetografia Laban / *Labanotation*

La Cinetografia Laban / *Labanotation* és només una part del llegat teòric de Laban. Les investigacions que va fer sobre l'esforç energètic del cos humà i sobre la cristal·lografia formen un conjunt de tres branques, anomenades: *Kinetography o Cinetografia* (escriptura del moviment), *Effort Shape* (dinàmica) i *Choreutics* (harmonia de l'espai), que formen un tot. La notació no és sinó una tercera part d'aquest conjunt.

El recorregut històric de la notació Laban es pot resseguir fàcilment a través de la bibliografia específica. El primer document públic que dona fe de l'aparició en públic de la notació Laban són dos quaderns anomenats *Schriftanz*, editats a Leipzig i a Viena els anys 1928 i 1930 (LABAN, 1928, 1930). D'altres publicacions de Laban que també recullen les bases del sistema notacional són *The Mastery of Movement* (LABAN, 1988), en el qual es troba la concepció de Laban sobre el moviment, la notació pròpiament dita i la teoria sobre l'esforç muscular, i *Laban's Principles of Dance and Movement Notation* (LABAN, 1956).

A part de la bibliografia mencionada, cal adjuntar els manuals que s'han escrit des de la mort de Laban, el 1958: *Practical Kinetography Laban* (PRESTON-DUNLOP, 1969), *Study Guide for Elementary Labanotation* (HACKNEY, MANNO & TOPAZ, 1977), *Study Guide for Intermediate Labanotation* (MARRIETT & TOPAZ, 1986), *Grammaire de la*

notation Laban: Cinétophographie Laban, vols. 1, 2 (CHALLET-HAAS, 1999 i 2010), *Labanotation for Beginners* (KIPLING & PARKER, 1984), *Labanotation: The system of Analysing and Recording Movement* (HUTCHINSON, 2005), *An Introduction to Kinetography Laban* (ECKERLE, 1997), *Podręcznik kinetografii : według metody Labana - Knusta* (LANGE, 1975), *Laban system of movement notation* (LANGE, 1985), *Táncjelírás: Laban-kinetográfia (vols. 1, 3)* (SZENTPÁL, 1976) i *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)* (KNUST, 1979).

Tot i que el sistema ja era conegut entre els col·laboradors de Laban abans que el publicués, es considera com a primera aparició pública del sistema l'edició del primer quadern del 1928, que porta com a títol *Schrifttanz, 1 Methodik Orthographie Erläuterungen* (la versió germànica) i *Script Dancing / La danse écrite, 1 Methodics Orthography Explanations / Methodologie Orthographie Explication* en versió anglesa i francesa (LABAN, 1928). El primer volum se centra en la descripció de la metodologia i l'ortografia de la cinetografia. La notació Laban es presenta sota el nom de *Kinetography* tant en alemany com en anglès, i pel que fa al francès ho fa sota el nom específic de *Cinétophographie*.³⁸ La pràctica de la notació Laban es remunta uns quants anys enrere, per la qual cosa el coneixement públic de la notació és anterior a la data de la publicació, com molt bé es diu en el prefaci del primer quadern en francès (LABAN, 1928).

Un segon quadern apareix el 1930. El text de presentació dels exercicis de dansa té en compte les tècniques de totes les escoles, com la dansa d'art, el ballet, la dansa expressiva, els ballets nacionals, les danses de societat: «Dans ces ouvrages on tient en compte des techniques de toutes les écoles et tous les systèmes; comme par exemple pour la danse et la danse d'art; le ballet, la danse expressive, les ballets nationales, les danses de société, etc.» (LABAN, 1930: 4). Així és com el segon quadern apareix sota el títol de *Shchrifttanz / la Danse écrite / Script Dancing, 2 Klleine Tänze mit Vorübungen / Petites*

³⁸ Sovint hi ha una certa confusió en la traducció del nom, ja que per desconeixement o per exotisme es persisteix en l'ús de la *K*. No obstant això, en llengües llatines el so *K* i en conseqüència el prefix *Kine* es transforma en *C* i, per tant, el prefix es transforma en *Cine*. Pel que fa al nom de *Labanotation*, no és fins als darrers anys de la vida de Laban que A. Hutchinson proposa i encunya el nom que donarà peu a una nova línia de treball amb algunes divergències conceptuals importants. Evelyn Dörr refereix aquest fet com un acte arbitrari de Hutchinson al qual Laban no va donar importància: «Laban faced the interpretations of his script with less reserve, although he had himself promoted such a development with the effort graph. He might have been annoyed by Ann Hutchinson's arbitrary act of renaming kinetography "Labanotation". They were differences that he quickly forgot, however, perhaps because he also released his *Principles of Dance and Movement* in 1955» (DÖRR, 2008: 202).

dances avec exercices préparatoires / Short dances with preliminary exercises (LABAN, 1930).

En una traducció de J. Challet-Haas de Laban, publicada a la revista francesa *quant à la danse* nº 1, el mateix Laban explica els objectius de la *Kinetography*. Un primer objectiu està destinat a preservar les seqüències dels moviments i danses; un segon, a analitzar el moviment per alliberar-lo d'una certa imprecisió, fet que el fa monòton; i un tercer, a crear una biblioteca de partitures de dansa:

La Kinetography ou notation du mouvement a deux objectifs qui doivent être clairement distingués l'un de l'autre. Le premier est destiné à conserver des séquences de mouvements et danses [...] L'autre objectif, à partir d'un point de vue conceptuel, est de loin le plus important. Il se rapporte à la définition du processus du mouvement par l'analyse et il concerne ainsi sa libération de la sorte d'imprécision qui a fait que le langage de la danse apparaît obscur et monotone [...] L'objectif final de la Kinetography n'est pourtant pas simplement de disposer d'un système de notation mais de pouvoir créer la littérature de la danse. (LABAN, 2004: 71)

És obvi que poder tenir un registre de la dansa és un dels objectius de la notació, però l'accent sobre l'anàlisi del moviment no és menor, ja que és una forma de precisar el procés mateix del llenguatge de la dansa, dins del qual intervenen l'aprenentatge i la transmissió. Cal subratllar, però, l'interès per esborrar la imprecisió, en la mesura que fa de la dansa un art «obscur i monòton».

Una de les idees primordials de Laban en crear el sistema és que la notació no sigui una eina tancada, i per tant convida els deixebles a desenvolupar la seva obra. Així doncs, una primera generació contribueix a difondre el llegat de Laban, d'entre els quals es poden citar Lisa Ullmann, Sigurd Leeder, Kurt Jooss, Albrecht Knust, Ann Hutchinson Guest, Mária Szentpál i Irmgard Bartenieff.

En part, el sistema es difon a partir de la mateixa biografia de Laban, que, truncada per la Segona Guerra Mundial, es desenvolupa entre diversos països, fonamentalment a l'Europa central i al Regne Unit. L'expansió del sistema es fa a través de dues vies lligades als canvis residencials de Laban: la centreeuropea, que dona peu a una línia de treball anomenada *Kinetography Laban*, i l'anglosaxona, que es desenvolupa sota el nom

de *Labanotation*. Si bé ambdues línies parteixen del mateix tronc, els desenvolupaments mantenen algunes diferències.

A fi de mantenir la unitat del sistema i acostar les diferències entre les dues línies de treball, a la mort de Laban, Lisa Ullman, la seva dipositària testamentària, convida els col·legues i deixebles de Laban a celebrar una trobada internacional al Laban Art of Movement a Addlestone (Surrey, Regne Unit) i l'agost de l'any 1959 es funda l'ICKL (International Council of Kinetography Laban / Labanotation) sota la presidència de Lisa Ullmann i F. C. Lawrence.³⁹ L'ICKL es reunirà al llarg del temps cada dos anys en diferents ciutats del món.

En la carta de presentació del congrés de l'any 1959 es remarca el grau de reconeixement social que ha adquirit la notació Laban: «Kinetography has gained much prestige as an important cultural factor both in academic and professional circles» (VENABLE, 1996: 1).

A continuació, en la mateixa carta de presentació, es refereix al fet transversal del sistema, semblant a la notació musical, i com d'una manera general es pot fer servir en qualsevol àmbit on es manifesti el moviment del cos humà:

After more than 30 years of its publication it still comes as a surprise that by means of Laban's Kinetography it is really possible to record movements —any type of bodily movement— in a concise and accurate manner. This fact has opened up tremendous possibilities for the dance, comparable to the development of music since its notation came into general use. This also provides a vital instrument in research, in ethnology, work-study, sport and physiotherapy, as was proved by accounts given by members at the Conference. (VENABLE, 1996: xiii)

Però l'objectiu últim del congrés, que es manifesta en la carta, queda reflectit en l'interès general de la reunió per consensuar tots els aspectes que afecten als diferents dialectes de la Cinetografia Laban / *Labanotation*:

³⁹ Assisteixen com a membres de l'associació: Albrecht Knust, Frl. I. Baier (Alemanya), Dr. E. Lugossy, Miss Mária Szentpál, Miss M. Jonsdottir (Hongria), Miss Diana Baddeley, Miss June Kemp, Miss Valerie Preston (Regne Unit), Mrs. Imgard Bartenieff (EUA) i Miss Vera Maletić (antiga Iugoslàvia). Assisteix com a oient Jacqueline Challet-Haas.

This Council will embrace the foremost representatives in this field, and its main tasks will be to complete unification of Kinetography dialects; to further exchange of experience through annual conferences; to advise on questions of standards as well as of copyright; to promote the spreading of Kinetography and of the building up of a literature. (VENABLE, 1996: 1)

El futur desenvolupament de les tasques de l'ICKL al llarg dels anys és una mostra feaent del compliment escrupolós de totes i cada una de les tasques que es proposava: unificar el sistema, defensar el dret d'autoria dels coreògrafs i notadors, divulgar la Cinetografia Laban / *Labanotation* i crear una literatura de la dansa a partir de partitures coreogràfiques. Només cal seguir les actes dels congressos que s'han celebrat durant una cinquantena llarga d'anys per comprovar com s'han complert les tasques, a partir dels debats sobre el desenvolupament i l'aplicació del sistema en les reunions bianuals que es mantenen actualment des de la fundació de l'ICKL.

Gràcies a l'ICKL, una segona generació ha anat ampliant el radi d'acció, per la qual cosa, persones com ara Ann Hutchinson, Ann Kipling Brown, Billy Mahoney, Daily Aylin, Ilene Fox, Jacqueline Challet-Haas, Karl Waltz, Lucy Venable, Lucy Van Zile, Mária Szentpál, Muriel Topaz, Odette Blum, Peggy Hackney, Roderyk Lange, Ray Cook, Sally Archbutt, Tom Brown, Vera Maletić, només per citar-ne alguns, han construït una veritable xarxa de treball científic internacional, directament relacionada amb l'escriptura de Laban de la dansa. El sistema gaudeix actualment d'una expansió internacional considerable, ja que els membres actuals de l'ICKL resideixen en països de quasi tots els continents, com ara: Alemanya, Canadà, EUA, Espanya, França, Japó, Mèxic, Regne Unit, Sud-àfrica, Tailàndia, Xina, a la vegada que provenen d'àmbits diversos, com ara l'acadèmic, la recerca, la creació i producció artístiques, l'antropologia, la fisioteràpia, la psicologia, l'esport, la informàtica, la robòtica, i tot allò que tingui a veure amb el moviment del cos humà.

La Cinetografia Laban / *Labanotation* forma part de l'activitat docent de la dansa en múltiples centres educatius. És un sistema a partir del qual actualment es documenta el patrimoni coreogràfic i és una eina que fan servir alguns coreògrafs per guiar els

processos de composició coreogràfics i per fer recerca antropològica, etnogràfica i fisioterapèutica. En aquests moments és un dels sistemes de notació més estesos.⁴⁰

Com a testimoni de la gran difusió de la influència de les teories de Laban és pertinent referenciar els arxius on estan dipositats els documents de l'obra teòrica de Laban, i també els documents dels col·laboradors i deixebles. L'enorme herència de Laban està escampada en diferents arxius arreu del món. Cada un dels centres atresora un nombre determinat de documents elaborats per ell o els seus deixebles. Aquí referenciem alguns dels arxius més dinàmics al voltant de l'obra de Laban i els seus deixebles.

El National Resource Centre for Dance (NRCD), instal·lat a la Universitat de Surrey, Guildford, Regne Unit, atresora l'arxiu personal de Laban. Al voltant d'aquest arxiu hi ha altre tipus de documentació de persones que van treballar amb ell o deixebles que han continuat les seves tasques en el camp de l'educació o la teràpia. La documentació personal arxivada comprèn l'etapa en què Laban va residir al Regne Unit entre els anys 1938 i 1958. L'arxiu recollit per Lisa Ullman conté al voltant de 4500 carpetes de documents, la majoria encara per publicar. Els documents inclouen correspondència personal, proves inicials de la notació, documents de les coreografies de Laban, poemes i escrits diversos. L'arxiu inclou material substancial de Laban-Lawrence Industrial Rhythm, a través del qual es van analitzar els moviments dels obrers en les cadenes de fabricació industrial sota el nom de *Personal Effort Assessment*. L'arxiu inclou milers de dibuixos de Laban mostrant la figura humana rodejada per formes simètriques. També inclou dibuixos de les formes platòniques i 700 fotografies del treball de Laban. Pel que fa als col·laboradors, l'arxiu de Lisa Ullman conté l'arxiu de Warren Lamb, que va ser el col·laborador de Laban en el *Personal Effort Assessment*,⁴¹ i també l'arxiu de les terapeutes Audrey Wetherey, Chloë Gardner i de Betty Meredith-Jones. L'NRCD acull l'arxiu de dues organitzacions internacionals relacionades amb Laban: International

⁴⁰ Tot i així, vist amb perspectiva, si bé amb l'impuls inicial dels trenta primers anys es considera que el sistema té una potencialitat semblant a la notació musical, l'arrelament del sistema en la comunitat de la dansa no és universal, tan sols n'hi ha desenvolupaments locals amb episodis més o menys exitosos. El sistema el va adoptar la Juilliard School durant una època, però ara ja no forma part del currículum dels estudis de dansa. Però mentre això s'esdevenia a França, s'assentaven les bases per construir un projecte ambiciós de recull del patrimoni coreogràfic tant en notació Laban com Benesh en el Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de París i el Centre National de la Danse engegava un projecte d'aixopluc de les activitats en les diferents notacions Laban, Benesh, Conté i Eshkol.

⁴¹ Warren Lamb (1923-2014), col·laborador de R. Laban i F. C. Lawrence en el desenvolupament de l'anàlisi del moviment en el context de la indústria.

Council of Cinetografia Laban / Labanotation (ICKL) i el Laban Guild for Movement and Dance. Altres materials provenen de la terapeuta Judith Kestenberg i de textos sobre la dansa centreeuropea compresa entre el 1920 i el 1930 (JONES, 2005: 96-98).

El Centre National de la Danse⁴² (CND) és una organització nacional francesa ubicada a París dedicada a dotar a la dansa de recursos per estudiar-la, fer-ne recerca i desenvolupar-la a nivell cultural, artístic i educatiu. El CND atesora l'arxiu personal d'Albrecht Knust, que va ser deixeble i col·laborador de Laban, el qual després de la mort del mestre fou un dels grans difusors de la Cinetografia Laban / *Labanotation* a través de l'International Council of Kinetography Laban (ICKL) i de la seva activitat personal. De fet, va ser el primer notador professional invitat per Pino i Pia Mlakar a l'Òpera Estatal de Munich el 1939. L'arxiu comprèn documents relacionats amb l'elaboració del seu diccionari, partitures, publicacions relacionades amb el Dance Notation Studio creat el 1930 a Hamburg (després traslladat a la Folkwang Schule d'Essen dirigida per Kurt Jooss), manuscrits, documentació relacionada amb la tasca de docent, fotografies d'actuacions i activitats relacionades amb els moviments corals (CHALLET-HAAS, 2005: 99-101).

L'arxiu d'Ann Hutchinson està dipositat a la Roehampton University de Londres (Regne Unit). El material està referit a la *Labanotation* i a la història d'altres sistemes de notació. El material és rellevant en la mesura que està connectat a figures capitals de la història de la dansa, com ara Laban, Kurt Jooss, Martha Graham, José Limón i Anna Sokolow. La col·lecció està formada al voltant de 1400 llibres, 110 registres videogràfics i 26 caixes de correspondència, entre d'altres elements.

El Dance Notation Bureau⁴³ (DNB) és una institució que conté col·leccions de coreografies de dansa repartides entre Nova York i Columbus (Ohio State University). La major part de les col·leccions està formada per partitures de 600 coreografies, exercicis de tècnica de dansa moderna, clàssica i folklòrica. A part, conté un altre tipus de material útil per a l'escenificació de l'art coreogràfic, com ara partitures de música, cintes d'àudio, material videogràfic, informació sobre la producció coreogràfica, informació històrica i tot aquell material útil per a la recerca acadèmica relacionada amb la dansa. El nucli

⁴² Per a més informació: <http://www.cnd.fr>

⁴³ Per a més informació: <http://www.dancenotation.org/>

principal de l'arxiu són les partitures en Cinetografia Laban / *Labanotation* de danses teatrals d'estil clàssic, jazz i modern. També de danses no teatrals com el repertori de danses socials d'arreu del món. També inclou danses històriques del Renaixement i del Barroc. Completen l'arxiu articles sobre la notació, sistemes de notació, correspondència sobre la notació, llibres sobre diversos sistemes de notació, llibres i notacions en hongarès i d'altres llenguatges de l'est d'Europa, microfilms d'actuacions i produccions coreogràfiques i partitures escrites per Albrecht Knust (MARION, 2005: 105-107).

En el Tanz Archiv de Leipzig es troben els treballs que Laban va fer durant l'etapa de treball i activitat germàniques. Però no només el material que ell va elaborar, sinó també el dels seus nombrosos col·laboradors i deixebles a Alemanya, com ara Ingeborg Baier-Fraenger, Ilse Loesch, Albrecht Knust, Jenny Gertz i Fritz Böhme. El material de l'arxiu està compost pels materials del 1921 al 1930, com ara 20 coreografies de Laban, dibuixos, esquemes, partitures i decorats de les produccions *Tannhäuser*, *Die Gebildeten*, *Faust*, *Schwingende Gewalten* i *Die Grünen Clowns*, material de partitures de tasques dels alumnes, correspondència, manuscrits, arxius administratius, dibuixos, esquemes, 120 pòsters, 60 fotografies, còpies de publicacions diverses i programes. També inclou documentació de l'etapa de Laban compresa entre el 1931 i el 1934 relativa a la seva activitat com a Choreographischer Oberleiter de Staatsoper Unter den Linden. També el material corresponent a l'etapa immediatament prèvia a l'emigració definitiva deguda a la seva destitució com a organitzador suprem de l'obertura del Jocs Olímpics de Berlín per Goebbels i Cunz. També els materials corresponents a les seves experiències del Monte Verità com a animador (SCHULZE, 2005: 118-122).

A la llista dels arxius cal afegir l'activitat dels centres formatius on, d'una manera directa o indirecta, fan servir el llegat Laban per formar ballarins, coreògrafs i pedagogs de la dansa.

4.1.3. La Cinetografia Laban / *Labanotation* com a instrument d'anàlisi

En prendre com a instrument de transmissió coreogràfica la Cinetografia Laban / *Labanotation*, assumim que el sistema es comporta com un llenguatge que té un alfabet i normes propis, que es comporta com una escriptura i es manifesta com a tal en una partitura que té el propòsit de transmetre informacions precises a un destinatari o lector. Conté conceptes identificables referents a cada un dels aspectes del moviment. Un text escrit amb símbols gràfics que constitueixen un alfabet propi amb les seves regles. Els símbols estan relacionats i pautats per unes normes que actuen com les gramaticals, amb un context propi capaç de crear una interpretació precisa o un significat expressiu, a partir de frases formades per sintagmes similars a la llengua parlada i escrita com són els verbals i nominals. Un text que és capaç de traduir els signes i símbols en una acció significativa real. En definitiva, un text de caràcter eminentment visual que té el propòsit d'oferir a la ment una informació amb un objectiu específic.

La Cinetografia Laban / *Labanotation*, funciona amb unes normes gramaticals precises. La referència de Ray Cook és útil per quan defineix amb exactitud l'abast del sistema entès com a llenguatge que es comporta segons qualsevol llengua parlada o escrita amb la qual és possible traduir el llenguatge de la dansa. Està basat en l'anàlisi del moviment i els seus elements es poden descriure com a noms, verbs o adverbis: «*Labanotation is a language. It is the means by which translate the language of dance into written words. It is based on a logical analysis of movement. The elements of movement can be described as nouns, verbs, adverbs, etc.*» (COOK, 1977: 1).

Però la referència més clara sobre el comportament gramatical de la Cinetografia Laban / *Labanotation* és la d'Ann Hutchinson, que insisteix en la mateixa idea. Afirma que la dansa és un llenguatge de gestos i configuracions corporals construïts des d'una comunicació no-verbal que es comporta com un llenguatge verbal amb les mateixes estructures, fetes de paraules cinètiques articulades en frases com si fossin noms, verbs o adverbis:

The Language of Dance, like verbal language, has basic parts of speech. There is a clearly constructed grammar that defines the relationship of the movement words to each other and their given function in the movement sentence. The

basic elements in this language of movement fall into the categories of nouns, verbs, and adverbs. (HUTCHINSON, 2005: 14)

Efectivament, el moviment produeix accions diferenciades, com ara: caminar, girar, saltar, córrer, arrossegar, etc., que s'identifiquen com els verbs. Els noms es refereixen al subjecte de l'acció, que pot ser el cos sencer o les parts del cos, com ara el cap, el braç, la pelvis o la cama. Els adverbis són aquells elements que expliquen com i on es fa l'acció. Per la qual cosa, l'instrument escollit funciona amb els mateixos paràmetres d'un text capaç de transmetre el coneixement específic del moviment, en un procés on intervé un escriptor o notador i un lector o destinatari.

El text de la partitura es comporta com si fos una llengua parlada que conté una informació i la comunica, amb unes regles ortogràfiques i gramaticals amb una estructura de frases curtes o llargues plenes de formes corporals expressades en gràfics, signes o símbols. Frases que poden conformar danses senceres, estudis, exercicis, seccions d'una coreografia, o estudis estilístics o històrics.

La forma de transmetre la informació reflecteix els objectius de l'escriptor o el creador i les expectatives del destinatari o el lector.

Tot procés on intervé un text, com la Cinetografia Laban / *Labanotation*, implica saber llegir i escriure. En aquest sentit, requereix identificar conceptes que són implícits en els símbols de la partitura i llegir i visualitzar la partitura ajuda a organitzar les idees sobre el moviment i a analitzar les estructures de les frases de cara a disposar de recursos per obtenir la forma de la coreografia. També la lectura comporta identificar el propòsit i el tema de la creació a través de desxifrar-ne símbols, a partir dels quals es pot identificar la informació gràcies a reiteracions i variacions. És un procés que es fa a partir d'identificar els símbols iguals, semblants i/o diferents que condueix a la comprensió del text de manera autònoma, a través del record (cinestèsic i/o visual), de la memòria i de la localització de la informació i les idees clau en la partitura.

Igualment comporta fer inferències a partir de la informació literal i projectar-la en una interpretació a partir del context. Implica estratègies de processament de text abans, durant i després de la lectura a fi de confirmar la predicció del tema, i també fer servir l'ordenament dels símbols per construir-ne el significat. Amb tot, amb la tria d'una perspectiva analítica, s'arriba a conduir l'adquisició del contingut i assolir fins específics en la comunicació oral, l'escriptura i l'aplicació real de la dansa.

Com en tot procés de comprensió del text, l'ús de l'instrument de la Cinetografia Laban / *Labanotation* representa el coneixement de les normes gramaticals, com ara fer servir conceptes o motius dins d'estructures i contextos diferents. Un coneixement que ha de revertir en la cohesió dels conceptes per donar unitat al contingut coreogràfic, que prové de la transició entre les diferents idees per construir la lògica del moviment. Una unitat de contingut que dona sentit a la coreografia a través de la relació de les idees properes i distants que contenen els símbols. Les normes gramaticals ofereixen la possibilitat de planificar i organitzar els conceptes per estructurar les frases a força d'identificar el començament, nus i desenllaç de les frases de moviment. És necessari, en aquest procés, tenir coneixement dels símbols en tant que són paraules capaces d'identificar i interpretar els conceptes que comporten. D'aquesta manera es pot accedir a la comprensió de la partitura amb fluïdesa. Això s'assoleix amb el coneixement de la varietat del vocabulari de signes i la descodificació dels conceptes fent servir claus gramaticals. En aquest sentit, l'aspecte visual del text té un valor importantíssim en el procés de comprensió del text, ja que la descripció de les característiques visuals contribueix al significat a partir d'identificar-ne les formes predictibles o impredecibles.

5. Metodologia de la tesi

Per tal de procedir a fer l'anàlisi pràctica que ens ha de permetre demostrar que la Cinetografia Laban / *Labanotation* és capaç d'analitzar l'espai i el temps coreogràfics, en aquest capítol dibuixarem la metodologia que farem servir per assolir el nostre objectiu.

En primer lloc i en congruència amb el títol d'aquesta tesi, ens proposem definir els termes de l'enunciat, com ara: *anàlisi*, *anàlisi coreogràfica*, *forma coreogràfica* i *moviment*, i també els factors, com l'espai, el temps del cos i els elements que el conformen.

En segon lloc, després de definir el procés d'anàlisi de la coreografia, exposarem els elements dels factors de l'espai i el temps que considerem fonamentals per analitzar-los i en farem una taxonomia.

En tercer lloc, identificarem els símbols de la Cinetografia Laban / *Labanotation* que contenen els elements fonamentals de temps i espai.

En quart lloc, identificarem la simbologia necessària de la Cinetografia Laban / *Labanotation* i n'explicarem la significació.

En cinquè lloc, informarem de com recollirem la informació que contenen els símbols en taules que han de permetre interpretar-ne els continguts.

Finalment, exposarem el dispositiu que ens permetrà fer una escenificació virtual per comparar el resultat real d'una producció de la coreografia escollida amb la reconstrucció virtual feta amb el programa informàtic *Dance Forms*.

5.1. Anàlisi

D'acord amb Josep Blasco, *anàlisi* és: «Examen de les parts constituents d'un tot, separadament o en llur relació amb aquest» (BLASCO, 1970: 47). És a dir, per fer l'anàlisi d'un tot cal descompondre'l en les parts compositives. Tanmateix, no n'hi ha prou en dividir el tot en les parts, sinó que cal conèixer-ne la naturalesa dels components. Ara bé, Gabriel Ferrater, també en la *Gran enciclopèdia catalana*, en l'accepció lingüística de la paraula, diu que *anàlisi* és: «Identificació dels membres d'una frase i de la funció sintàctica que exerceixen, i l'assignació de cada mot a una d'entre unes quantes classes

de mots preestablertes [...]» (FERRATER, 1970: 47). Aplicant les definicions del terme a l'anàlisi pràctica de la partitura coreogràfica, tenim que l'anàlisi implica separar els elements, identificar-los, veure'n la funció dins de la coreografia i assignar-ne la classificació corresponent.

5.2. Anàlisi coreogràfica

Si la coreografia és una obra que engloba un conjunt de parts que constitueixen una globalitat, l'anàlisi coreogràfica, d'acord amb el que hem dit en l'apartat anterior, és l'examen dels seus components i quina funció exerceixen dins del conjunt. L'anàlisi coreogràfica s'ha considerat darrerament una disciplina dins del context de la dansa per donar cabuda a les diferents visions que es desvetllen davant del fet coreogràfic. De la mateixa manera que l'art en general participa d'una teoria analítica que explica les diferents manifestacions, Jane Adshead considera que la dansa com a part integrant de l'art és convenient que també es doti d'una teoria analítica que l'estudiï i la investigui: «The impetus for research in the area of dance analysis [...] came from a sense that the development of dance as a subject of study had reached a crucial point» (ADSHEAD, 1988: 4). Actualment, l'anàlisi coreogràfica, segons Adshead, identifica aquells aspectes de la coreografia de caràcter estructural que estan enregistrats en la partitura per examinar-los i per fer una síntesi dels resultats de l'observació en funció del context adequat, a fi que la dansa es pugui interpretar i avaluar:

Dance analysis does this by taking account, in its conceptual structure, of the movements present in the dance, allowing the possibility of a minutely detailed examination of its parts, in the way that a notation score records it, but it also permits a synthesis of the results of detailed observation with contextual knowledge, which then further process for interpreting and evaluating the dance.

[12]

En aquest mateix sentit, per a Jane Adshead, l'anàlisi coreogràfica proveeix una estructura que resulta crucial per conèixer una dansa, interpretar-la i involucrar-se d'una manera imaginativa i creativa en l'obra: «Analysis provides a structure for the knowledge

that is needed to frame interpretations and increases the possibility of becoming imaginatively and creatively involved in a work» [12].

Aquest punt de vista coincideix també amb la visió de Lynne Blom i L. Tarin Chaplin, que afirmen que cal separar els segments conceptuals fonamentals de la coreografia a fi d'analitzar-los un a un, i examinar-ne i comprendre'n la naturalesa separadament (malgrat que apareixen conjuntament en l'obra):

Al intentar construir y comprender esos segmentos (los conceptos fundamentales de la coreografía), se hace necesario tomar uno a la vez. Aunque los separemos con el fin de analizarlos, sabemos que ningún aspecto existe de manera independiente de los demás; no es posible examinar el tiempo en movimiento haciendo a un lado el espacio y la energía. Y sin embargo, los analizaremos y trataremos separadamente en términos prácticos y teóricos, con fines educativos, para ayudar a identificar su naturaleza y el alcance de su potencial. La separación propicia la percepción de sus características. (BLOM & CHAPLIN, 1996: 24)

En aquest sentit, Janet Adshead coincideix amb les autores. La condició fonamental de l'anàlisi coreogràfica és l'examen detallat dels components d'una coreografia amb la finalitat d'accedir al coneixement contextual i al procés de la interpretació i avaluació de la dansa, de la manera com ho fa la notació: «Dance analysis does its parts, in the way that a notation score records it, but it also permits a synthesis of the results of detailed observation with contextual knowledge, which then futhers the process of interpreting and evaluating dance». (ADSHEAD, 1988: 12)

Per a la professora Sabine Huschka, la dansa s'ha d'entendre com un dispositiu coreogràfic formal que l'han d'articular clarament les regles i principis de la composició. Per a l'autora, la dansa és un arranament coherent d'elements dramàtics i musicals, disposats espacialment i temporalment en seqüències rítmiques i motius de moviment: «Dance is an arrangement of coherent dramatic and musical elements consisting of spatially dynamic, rhythmical movement sequences and selected phrases and movement motifs...» (HUSCHKA, 2013: 112). El dispositiu necessita una anàlisi dels components.

Les investigadores de la dansa Alexandra Carter i Janet O'Shea afirmen que alguns autors aborden l'anàlisi coreogràfica a partir de la inclusió de la semiòtica i del

pensament estructuralista dins de l'anàlisi i interpretació de la coreografia. La dansa, entesa d'aquesta manera, es pot llegir en les unitats fonamentals, que faciliten l'accés a analitzar-la com un camp autònom, i demostren que la dansa és llegible i a punt de ser analitzada:

For these authors, an interest in identifying fundamental units of a practice and in exploring how these units form a whole facilitate the analysis of dance material. One of the most pivotal shifts for dance studies was the expansion of semiotics into the analysis and interpretation of choreography. Recourse to structuralist thought allowed dance to establish itself as an autonomous field, demonstrating that dance possessed a legibility that rendered it available to analysis. (O'SHEA, 2010: 6)

En el procés d'aprenentatge, creació, producció, difusió, exhibició i valoració posterior d'una coreografia, tots els agents implicats, d'una manera o altra, fan un procés analític de l'obra. En aquest sentit, Adshhead identifica les persones que incideixen en l'anàlisi coreogràfica: el ballarí, el coreògraf, el crític i el notador. Cada un d'ells fa servir processos diferents a partir d'una base comuna. El coreògraf crea la coreografia com un acte deliberat basat en l'habilitat de manipular moviments. És un procés on es componen uns moviments de diferents tipus, col·locats en segments específics més o menys llargs. De vegades el coreògraf fa servir mètodes de treball aleatoris, on la base és la improvisació i la resposta és immediata; en el moment que el coreògraf decideix escollir un moviment o grup de moviments fa un acte deliberat fent servir l'anàlisi dins del procés creatiu. El ballarí destria els matisos dels passos, encarnant-los en el propi cos i executant-los en una acció analítica. Sense saber discernir els moviments, l'intèrpret no tindria la capacitat de mostrar les diferents formes espacials ni les qualitats dinàmiques. El notador, un agent potser una mica desconegut però important, és el qui aprèn un sistema de símbols per dibuixar una partitura que ha de recollir la coreografia. El procés d'observació i d'escriptura també està basat en la capacitat d'anàlisi del moviment del notador. El crític, com a espectador especialitzat, necessita el coneixement del llenguatge per escriure les crítiques des de la base d'una anàlisi. Les valoracions de caràcter ètic, estètic o social que acostuma a fer el crític passen també per un procés analític.

A part, sorgeixen també d'altres situacions que intervenen d'una manera o altra en l'anàlisi coreogràfica: l'espectador davant d'una actuació, el reconstructor quan ha de

remuntar una coreografia, el professor i l'alumne en una situació d'ensenyament i aprenentatge, o l'estudiós en història o antropologia. Efectivament, l'espectador exerceix el seu filtre analític a fi d'apreciar amb més coneixement de causa l'objecte artístic en les formes espacials i les dinàmiques dels moviments, en funció dels referents que hagi pogut establir amb anterioritat. També l'acció del reconstructor de coreografies necessita una acció analítica per tal de recompondre les obres: a ell li correspon rescatar dels sistemes de notació una interpretació fidedigna de la coreografia que conté els símbols de la partitura. En el camp de l'ensenyament és fonamental comprendre el funcionament biomecànic dels moviments. Això no és possible sense una comprensió analítica dels passos. Durant el procés de formació, qualsevol estudiant de dansa pot accedir als coneixements inclosos en una partitura. Però també els historiadors quan expliquen una coreografia descriuen el fenomen d'acord amb unes bases històriques i socials, en les quals l'anàlisi és una activitat fonamental. Igualment, els antropòlegs fan observacions de danses tribals i expliquen els valors simbòlics dels moviments en funció d'un procés analític (ADSHEAD, 1988).

De cara a delimitar el camp de treball de la tesi, es té en compte només el tipus d'anàlisi que fa servir el coreògraf, el ballarí, el mestre de dansa, el notador o el reconstructor. Es tracta d'aquella anàlisi que observa la coreografia des dels elements que la constitueixen, més que des de la significació històrica, crítica o antropològica. Tot i que no se'n poden descartar les aportacions, la mirada de la coreografia es circumscriu a la identificació dels paràmetres del moviment, que són absolutament necessaris per dibuixar l'estructura i construir l'edifici coreogràfic.

Ara bé, per aprofundir en l'anàlisi cal fer servir un llenguatge que compreguin tots els agents. Janet Adshead afirma que quan s'analitza una coreografia des de qualsevol àmbit, s'observa amb freqüència que el llenguatge no és suficient per descriure els fenòmens que hi intervenen. En la mesura que s'aprofundeix en l'ús del llenguatge de la dansa, es percep una terminologia àmplia i força dispersa que difereix bastant entre els diferents agents que la fan servir. Les paraules prenen significats especialitzats, que tendeixen a fixar llenguatges tancats, crítics per a la població no iniciada que no té un coneixement directe en aquella activitat. En moltes ocasions, un terme emprat en la confecció d'una coreografia, un crític el pot interpretar de manera diferent. Aquest fet posa de manifest que la coreografia genera una terminologia que es fa servir en la

comunicació verbal que només entenen aquells que la fan servir des de la perspectiva específica del seu àmbit de treball propi tant teòric —història, antropologia, crítica, sociologia— com pràctic —coreògraf, ballarins, mestres, notadors, reconstructor.

Tanmateix, dins de la dansa hi ha la paradoxa que fins i tot en l'àmbit de la pràctica tampoc no és possible la comunicació. Segons la procedència acadèmica del coreògraf o ballarí, la comunicació verbal esdevé impossible sense posar en comú el lèxic que es fa servir. També segons Adshead, esdevé una necessitat imperiosa crear una descripció sistemàtica de la coreografia en el camp de la pràctica de la dansa com només ho pot fer un text o una notació, que pot distingir-ne les diferents interpretacions. Per tant, d'acord amb Janet Adshead, es fa necessari establir un text o fer una transcripció per poder comparar les interpretacions d'una coreografia. Per assolir aquest objectiu cal una terminologia que faciliti la descripció dels moviments i permeti identificar-ne els elements distintius i les seves interpretacions:

Otherwise extreme uncertainty remains in knowing how much to attribute to the performance and how much to the choreography. Only with a text or a notation of the choreography can we begin to distinguish particular interpretations of the dance from each other in any detail. (ADSHEAD, 1988: 16).

Consegüentment, cal disposar d'una anàlisi no només dels moviments, sinó també de la terminologia que s'hagi fet servir en tot el procés tant de creació, producció, exhibició, com de recepció. La dispersió dels termes de la dansa és un fet. El llenguatge conté nombroses indefinicions, inexactituds, que fan necessària una catalogació. Tot i que hi ha intents seriosos de concretar els moviments més habituals a base de manuals, diccionaris o compendis, la llengua tant parlada com escrita és insuficient per descriure amb precisió una coreografia. Un nou factor que s'afegeix al problema del llenguatge és l'herència rebuda de la història, que si bé conté un coneixement i una comprensió dels moviments, canvien de significat d'una època a una altra i arrossegueuen matisos diferents. Es fa peremptori un sistema de notació propi per crear una comunicació sense ambigüitats: «It is notation systems that provide the key to relatively unambiguous communication through the creation of an agreed symbol system» (ADSHEAD, 1988: 17).

D'aquesta opinió participa també Mary Alice Brennan, que considera que a través de les descripcions verbals dels passos, els dibuixos o símbols, els investigadors de la dansa

tenen indicis i rastres dels passos, els moviments, i les maneres de com es feia una dansa o altra i com contribuïa en la societat i en la cultura:

For centuries people have given verbal descriptions of steps, draws pictures or symbols of dance, and eloquently detailed in words the poetry of dance movement. Through these efforts present-day scholars have clues to what dance in the past might have looked liked, how it was performed, and how it derived from or contributed to a particular society or culture. (BRENNAN, 1999: 283)

Alguns sistemes de notació sorgits en el segle XX han nascut amb la visió d'explicar la coreografia des del moviment com un fenomen més ampli i no tan lligat a seqüències de passos. Així, el valor de les notacions resideix en la capacitat de transcriure la coreografia. De la mateixa manera que en el camp de les arts del temps, com l'art dramàtic, que disposa del text, i de la música, que disposa de la notació musical, l'intèrpret de dansa pot interpretar guiant-se per aquest text, desxifrant-ne el contingut. L'anàlisi de la transcripció es revela com una forma de visualitzar la forma global i detallada de la coreografia.

Tanmateix, és evident que els sistemes de notació se centren a descriure l'aspecte formal però no els sentiments, les emocions, ni tampoc el significat històric o bé les qualitats estètiques de la coreografia. Aquesta informació ha de venir d'altres fonts diversificades que han de contextualitzar l'obra en l'àmbit interpretatiu, històric i social. Així, per establir una veritable anàlisi coreogràfica cal interpretar les múltiples i diverses fonts, d'entre les quals destaquen la presentació en viu, les descripcions dels crítics, els testimonis escrits, les notacions, les fotografies i els vídeos o films.

Captar digitalment les imatges en moviment d'una coreografia és un fenomen a l'abast de qualsevol persona. Actualment, la popularització dels dispositius digitals per captar imatges és tan diversificada que es pot considerar com un medi propi d'analitzar la coreografia. Ni el llenguatge ni els sistemes de notació no tenen la capacitat de ser tan immediats a l'hora de disposar d'un document gràfic. El valor d'una gravació és poder visualitzar la coreografia tantes vegades com calgui, parar en el lloc on convingui, alentir el visionament, etc.

Però cal tenir en compte que la visió d'un film o vídeo és una mirada particular d'un moment determinat. Una mirada feta des d'una perspectiva concreta i segons els condicionants del context. Els sistemes de captació de la imatge en moviment són un

complement, però no permeten una anàlisi de la coreografia. En canvi, un sistema de notació és capaç de recollir en una partitura l'estructura de la coreografia, cosa que no és possible fer des de la imatge en moviment. Com diu Ray Cook, les condicions circumstancials poden canviar el contingut de la coreografia, com podria ser el cas d'un accident físic: «The score records what the choreographer wanted and the film could have changes that the dancers of choreographer have made for one reason or another (injuries for exemple)» (COOK, 1977: 27).

Per tot el que s'ha dit, hem de tenir present que l'anàlisi coreogràfica, per procedir a identificar i separar els elements, necessita una notació específica, de manera que l'acció analítica ha de destriar els elements de la coreografia com l'espai i el temps del cos en moviment. Adshead proposa quatre etapes per elaborar l'anàlisi coreogràfica:

1. Discerning, describing and naming the components;
2. Discerning, describing and naming the form;
3. Recognising, ascribing and understanding character, qualities, meanings significances,
4. Judging and appraising. (ADSHEAD, 1988: 111)

Per les dimensions de la tesi només ens referirem a les dues primeres etapes dels components i de la forma de la coreografia. Per a l'anàlisi coreogràfica, es parteix de la consideració que: «Dances are created by the manipulation of separately identifiable components. These most basic elements and structured are distinged to create a web of relations known as the «form of dance» (ADSHEAD, 1988: 110).

Això posa de manifest que l'objecte de la dansa es crea per manipular els elements constitutius separats en components identificables i les relacions que s'estableixen entre ells. La coreografia passa en primera instància per definir els elements sobre els quals s'estableix la construcció, uns elements que constitueixen un veritable llenguatge del moviment.

Segons Smith-Autard, qui ha exercit un mestratge en l'anàlisi del llenguatge del moviment és Rudolf von Laban:

The movement analysis which is most useful and comprehensive is that which Rudolf Laban presents in his books *Modern Educational Dance and Mastery of Movement*. Although one can refer to it as an analysis, in that it breaks down movement into various components, it does this only in a descriptive way. It is

not a scientific breakdown such as is found in the sciences of anatomy, physiology, mechanics, biochemistry. It is a means by which anyone, with knowledge of Laban's principles, can observe and describe movement in detail. (SMITH-AUTARD, 2004: 12)

Efectivament, a partir de l'anàlisi del moviment que estableix Rudolf Laban, qualsevol coreògraf se'n pot servir quan ha de construir la coreografia, ja que cada concepte suggereix una categoria que es pot explorar en els seus components.

5.3. La forma coreogràfica

Per avançar en el model de l'anàlisi coreogràfica, continuem centrant-nos en l'estudi de Janet Adshead, que proposa sintetitzar el conjunt dels elements que anomena la *forma coreogràfica*. En aquest concepte s'engloben totes aquelles relacions que s'estableixen entre els components que intervenen en la coreografia dins d'un marc estructural. No es tracta tant d'enumerar les petites unitats constructores del moviment, sinó la relació que s'estableixen entre grups d'unitats. El coreògraf no només treballa identificant els elements, sinó també les relacions que s'estableixen entre ells. La qüestió és identificar seccions senceres i com reaccionen amb altres seccions anteriors, en el mateix moment, o en posterioritat. Tanmateix, per assolir una veritable consciència de com s'estableixen les relacions, cal examinar la forma que sorgeix en la partitura, en la mesura que el coreògraf va definint l'obra tant en el disseny espacial com temporal. Segons l'autora, durant el procés de creació del coreògraf es fa imprescindible fer servir partitures que ajudin a fer comparacions i a visualitzar en detall les estructures que es creen a partir dels elements que intervenen. També és convenient que els ballarins tinguin la consciència de les parts de l'obra per poder transmetre'n amb nitidesa les relacions a través de l'actuació. L'articulació de l'obra a través de les estructures obre la porta a visionar-la en el seu significat, gràcies a la definició de les relacions entre elles (ADSHEAD, 1988).

Per a Doris Humphrey la *forma coreogràfica* és un concepte més pràctic que té a veure amb la combinació de les diferents seccions i com es relacionen entre elles, en paral·lel amb les formes musicals. En aquest sentit, n'anomena fins a cinc tipus en funció de la repetició, variació i contrastos entre les frases coreogràfiques:

ABA, que incluye otras formas musicales tales como el rondó, y la sonata; la narración o la abstracción acumulativa; el tema recurrente, cuya tónica es la idea que se repite, como en las variaciones sobre un tema; la suite, varias partes no relacionadas que se coordinan para lograr contrastes, y, por último la forma fragmentada, deliberadamente ilógica, cuyo rasgo característico es la falta de continuidad de la idea. (HUMPHREY, 1965: 160-161)

Smith-Autard planteja la *forma coreogràfica* com aquella estructura que busca comunicar una idea. En aquest sentit, és molt més que ordenar els moviments en seccions. Es refereix a la construcció interna de la coreografia, capaç de donar una idea del tot a través de les parts, les transicions i el clímax per comunicar el missatge principal. Considera per a aquest propòsit l'ús dels dispositius, com ara el motiu, la secció, la transició, la repetició, el desenvolupament, la variació, el contrast i la unitat: «It has a form, an overall shape, system, unity, mould or mode of being. This outer shell, or constructional frame, is the outstanding feature which supports the inner arrangement of its components» (SMITH-AUTARD, 2000: 32-33).

Per a Valerie Preston-Dunlop, la «forma coreogràfica és «The layers of choreographic form are the kinetic, visible, audible shape of the work's content» (PRESTON-DUNLOP, 1998: 14). Per al crític John Martin la forma és el resultat de la unió de diferents elements variats que aporta a l'obra una vitalitat estètica, per tal de donar al conjunt una dimensió més gran que la suma de les parts en un procés que anomena *composició*:

La forme est capable donc d'opérer par elle même. On pourrait en effet définir comme le résultat d'union d'éléments variés qui leur confère collectivement une vitalité esthétique qu'isolément, ils ne posséderaient pas. Ainsi, l'ensemble devient plus grand que la somme de ses parties. Ce processus unificateur par lequel la forme est atteinte s'appelle composition. (MARTIN, 1991: 50)

5.4. Elements de l'anàlisi coreogràfica

En aquest apartat ens plantegem definir quins són els elements que cal identificar en l'anàlisi coreogràfica a través del procés de lectura de la notació. Per assolir el dibuix formal de la coreografia, Adshead planteja en un primer nivell diferenciar, descriure i nomenar els elements següents:

1. El moviment.
 - a) Elements espacials: dimensió dels passos, direccions, llocs.
 - b) Elements dinàmics: motius, frases, pulsació, compàs, velocitat, esforç.
2. Intèrprets: nombre d'intèrprets i sexe, moviments simultanis i consecutius.
3. Paràmetres visuals: escenografia, vestuari, lloc de presentació.
4. Elements aurals: tipus de música o so. (ADSHEAD, 1988: 21-33)

Com ja hem dit anteriorment, la Cinetografia Laban / *Labanotation* no pot integrar en l'escriptura els paràmetres visuals com l'escenografia, el vestuari o el lloc de presentació (si no és en annexos descriptius que aportin informació addicional a la partitura). La notació coreogràfica només se centra a consignar allò que fa referència al moviment. En conseqüència, en l'anàlisi pràctica de la coreografia *The Green Table* de Kurt Jooss, la tesi se centra a descriure els elements del moviment, els elements espacials i els elements dinàmics referents al temps. Per tenir una panoràmica de conjunt, l'ampliarem també en allò que fa referència als intèrprets, com ara el nombre, gènere i moviments simultanis i consecutius. Això no obstant, a fi de dibuixar el context de la coreografia, farem referència als paràmetres visuals, objectes, vestuari, escenografia i als elements aurals com la música.

5.5. El moviment

Un dels components fonamentals que considera la proposta d'Adshead és el moviment. Aquest punt de partida, com ja hem vist anteriorment, entronca amb la concepció de la dansa moderna respecte del moviment com a matèria de la dansa.

El crític John Martin explica que la dansa clàssica es va confegir a partir d'un conjunt de formes abstractes i tradicionals. El moviment romàntic, responent a la dansa clàssica, va incorporar l'expressió de les emocions rebutjant el formalisme imperant. Però no és fins a l'adveniment de la dansa moderna de la primera meitat del segle XX que s'acompleixen els ideals romàntics i s'erigeixen com un art diferent de les propostes anteriors de la dansa clàssica i romàntica, com un art autònom amb personalitat pròpia. El crític John Martin afirma:

La danse moderne va surgir comme l'accomplissement des ideaux du mouvement romantique. Elle se dresse contre les artifices du ballet classique et impose comme but principal l'expression d'une impulsion intérieure [...] pour atteindre un tel but, elle a balayé tout ce qui les précédait et a recommencé depuis le début. Ce debut fut la découverte de la substance même de la danse, c'est-à-dire le mouvement. (MARTIN, 1991: 21-23)

Per assolir una identitat pròpia, la dansa moderna defineix que la matèria de la qual està feta la dansa és el moviment. Si el so és la matèria de la música; el color, de la pintura i la forma, de l'escultura, el moviment és la matèria de la dansa.

La idea de considerar el moviment com una matèria en si mateixa és una de les troballes fonamentals de la dansa moderna. Amb aquesta idea, la dansa assoleix una carta de personalitat pròpia. En aquest sentit, el moviment és una substància compacta: «le mouvement est vu par le danseur moderne comme una entité compacte, une substance» (MARTIN, 1991: 24).

La investigadora de la dansa i professora Susan Leigh Foster, referint-se a la definició de la dansa moderna, afirma: «Movement itself was tangible and observable substance through which the dance presented a representation of self and world» (LEIGH FOSTER, 2011: 62). La dansa és repensada i refundada pels coreògrafs i ballarins moderns a partir de la definició del moviment com a matèria que cal modelar. La també professora

i investigadora de la dansa Maaïke Bleeker diu: «The movement of the body is the medium of dance and the great achievement of modern dance is the way in which abstracts its material to this essence...» (BLEEKER, 2012: 238).

La referència de la professora i investigadora del moviment i la dansa Sondra Horton Fraleigh no deixa lloc a dubtes en la mesura que afirma que la substància és el moviment humà en el temps i l'espai, que existeix a través de l'expressió del cos. La dansa és reconeguda com un art en l'estructura fenomenològica:

A dance can be perceived as a concretely there through is material substance, a substance has been identified as human movement (and stillness) in time and space, necessarily lived through the self existing through the body and its lived ground. Furthermore, dance movement presented as an art is presented, it is expressed for other. Within all of this conditions, we recognize dance as art. Therefore, movement of the human body, aesthetic expression of the body, and artistic creativity are defining conditions in the phenomenological structure of dance art-its irreducible phenomena. (HORTON FRALEIGH, 1987: 48-49)

Aquesta consideració permet entendre el moviment com un material susceptible de ser modelat d'acord amb l'experiència personal, però també com a fenomen irreductible, exclusiu de la mateixa existència vital que l'expressió emocional. Una vegada més, John Martin insisteix:

Le mouvement est la plus élémentaire des expériences physiques de la vie humaine. Non seulement on le retrouve dans toutes les fonctions vitales comme le mouvement du pouls, participant à l'effort de survie du corps tout entier, mais il est également présent dans l'expression de toute expérience émotionnelle. (MARTIN, 1991: 24)

Ara bé, la substància de la dansa, que és el moviment, es manifesta en múltiples accions corporals diferenciades que es fan servir en funció de les necessitats de cada moment. Cada gènere de dansa i cada estil es valen de les accions que li són possibles al cos humà com els gestos, les flexions, les extensions, les torsions i les rotacions. Són activitats que es poden combinar amb moviments locomotors que tenen la característica de canviar de lloc el centre de gravetat, com ara passos, corregudes, salts, girs i caigudes (ADSHEAD, 1988).

El concepte d'*acció* s'entén aquí com qualsevol moviment humà que es pot incloure en l'acte de dansar. El coreògraf pot escollir qualsevol moviment de la vida quotidiana, afegir moviments originals o moviments del vocabulari de la dansa, repetir o variar moviments apresos. També el concepte d'*acció* pot incloure fragments d'accions i pauses, passos de ball, moviments de parella com aixecar, portar o transportar, i moviments quotidians com caminar. Una coreografia pot incorporar qualsevol moviment, repetit, revisat o reestructurat.

Les accions solen constituir el llenguatge específic del coreògraf.⁴⁴ El vocabulari del coreògraf s'alimenta del tipus d'*acció* de moviment i constitueix un llenguatge que dona la capacitat de construir la coreografia des d'una base sòlida.

The dance composer has this movement language as a basis but requires a means of analysing the content so that he/she may take the symptomatic human behaviour patterns, refine them, add to them, vary them, extract from them, enlarge them, exaggerate parts of them according to the needs of composition [...]. (SMITH-AUTARD, 2004: 12)

Aquesta descomposició en accions ofereix un banc de proves per experimentar amb el moviment i les connotacions i significats que té: «The composer should, therefore, explore and experiment within a wide range, so that he/she becomes fully acquainted with movement and feeling/meaning connotations» (SMITH-AUTARD, 2004: 16). La forma de la coreografia tindrà un estil o un altre segons les categories de moviment que triï el coreògraf. És obvi, doncs, pensar que el primer estadi sobre el qual es constitueix la coreografia és el dibuix del moviment en les accions bàsiques. Les accions escollides revelen gammes específiques de moviment i defineixen l'estil de la coreografia, ja sigui barroca, tribal africana, clàssica, moderna, contemporània, jazz, flamenc, o pròpia del coreògraf.

Els agents directament implicats en el procés coreogràfic com són coreògrafs, mestres, ballarins... estableixen una relació pròpia d'accions i paràmetres, segons el sentit de l'anàlisi coreogràfica.⁴⁵

⁴⁴ Smith-Autard J. A. considera que el mot *llenguatge* no s'ha d'entendre en el sentit literari: «The word 'language' is used here as an analogy only. It is not meant to suggest that the 'language' of movement can replace or be the same as language in a vocally communicative context. It is common knowledge that communication can take place through movement» (SMITH-AUTARD, 2004: 11).

5.5.1. Elements espacials

Hem dit que un dels dels factors del moviment és l'espai, que es pot dissecionar en els seus elements constitutius. Per donar una idea dels elements escollits dins del procés d'anàlisi coreogràfica, referim les concepcions d'alguns coreògrafs o analistes. En general els elements espacials són «constructes» que, a base d'una jerarquitització de l'experiència, organitzen el coneixement de l'espai. Els elements espacials comporten una taxonomia variable segons cada coreògraf o analista (ADSHEAD, 1988).

Segons els diferents autors hi ha una diversitat de categories, tot i que mantenen lleugers matisos: dibuix a terra i dibuix a l'aire (LA MERI, 1965); disseny en l'espai, espai escènic i escenografia (HUMPHREY, 1965); forma, orientació, dimensió dels passos, direccions, llocs (ADSHEAD, 1988); transferir el pes / fer passos, transitar i fer formes corporals (SMITH-AUTARD, 2000); i destinació direccional del moviment, canvi anatòmic i disseny visual (HUTCHINSON, 2005). La qüestió és dilucidar quines categories són les més essencials.

En aquest sentit, l'exemple de la professora d'antropologia Judy Van Zile és aclaridor, pel fet que fent servir la Cinetografia Laban / *Labanotation* com a metodologia analítica pot arribar a ser molt precisa. La comparació de dues execucions d'una mateixa dansa coreana li dona peu a identificar-ne els elements espacials bàsics. Certament, les principals diferències entre les dues execucions de la mateixa dansa es produeixen en la quantitat de gir, la direcció dels passos i el temps de durada dels passos: «The Labanotation shows three major differences between the two performances variations: amount of turning, directions of stepping, and timing of the stepping» (VAN ZILE, 1997: 131). Aquest fet revela que aquests elements són els que dibuixen la forma fonamental de l'espai de la coreografia. Això no és una afirmació menor, perquè el dibuix espacial de la coreografia depèn fonamentalment d'un fet natural i senzill com és el canvi de pes, és a dir de l'execució d'un pas i de la seva direcció.

⁴⁵ Així, per exemple, les categories conceptuals que proposa Smith-Autard per definir les accions del moviment d'una coreografia són: plegar / estirar / torçar, transferir el pes / fer passos, transitar, girar, fer moviments direccionals dels membres superiors i inferiors, saltar, mantenir l'equilibri / suspendre / parar i construir formes corporals simètriques i asimètriques posant èmfasi en les parts del cos isolades (SMITH-AUTARD, 2000).

Els escrits de la coreògrafa i pedagoga de la Cinetografia Laban / *Labanotation* Noëlle Simonet aporten llum nova respecte a quins són els elements essencials de l'espai. D'acord amb Simonet, quan un cos es mou hi ha dues nocions que sempre són presents: el desplaçament del pas cap a una direcció i el canvi d'orientació:

Un mouvement est, selon R. Laban, un déplacement dans le temps et dans une direction ou dans une nouvelle orientation du corps (déjà orienté). Un déplacement dans une direction est un transport du poids du corps d'un point vers un autre. Une orientation du corps est la manière dont la surface avant du corps "regarde" les surfaces d'un lieu, un point cardinal ou un point. Un changement d'orientation est un déplacement du corps autour de son axe longitudinal. Ces deux actions motrices, déplacement dans une direction et changement d'orientation, peuvent se produire de façon simultanée ou successive. (SIMONET, 2012: 22).

5.5.1.1. Trajecte

El primer dels elements espacials és el dibuix del recorregut del cos en moviment al terra. El cos, quan es mou en un determinat espai, crea un recorregut gràcies al centre de gravetat. Les combinacions de la forma de la dansa queden definides per les direccions dels passos i pels canvis d'orientació promoguts pels moviments rotatoris.

El concepte de *desplaçament* té una concreció en la idea de trajecte o trajectòria. Enric Àngela defineix *trajecte* com «Camí que recorre una persona, un vehicle, etc. en anar d'un punt a l'altre». El mateix trobem en la idea de trajectòria: «Línia que descriu en l'espai un punt que es mou. Línia que descriu un cos mòbil (o, més exactament, el centre de gravetat d'un mòbil en l'espai)» (ÀNGELA, 1980: 622).

Des del punt de vista de la dansa, el trajecte és «The linear pattern of the body as it moves through the space; how the body goes from position to position» (RUDKO, citada a PRESTON-DUNLOP, 1995: 236). Ann Hutchinson defineix el trajecte com «A path in dance is the track across the floor made a result of the body-as-a whole moving through the space. The shape of the path may be straight, circular, or meandering. Its destination may be a particular location or stage, or proximity to another performer» (HUTCHINSON, citada a PRESTON-DUNLOP, 1995: 327). Jacqueline Challet-Haas defineix el trajecte com: «Tota

acció implica un desplaçament: desplaçament d'un segment del cos o desplaçament del cos. El desplaçament de tot el cos traça sobre la superfície d'evolució un trajecte. Aquest trajecte pot ser rectilini, curvilini o bé compost de les dues formes» (CHALLET-HAAS, 2010: 272). El trajecte, remarca l'autora, té un dibuix propi: «El traçat del trajecte, és a dir el dibuix del camí recorregut, és determinat per la successió dels passos, dels salts, de les voltes-eix, en diferents direccions» [105]. Preston-Dunlop descriu el trajecte a partir de les múltiples maneres de desplaçar-se: «Travel away from you are by stepping, by running, crawling, limping, shuffling, rolling, sliding, by all manner of improbable ways that you can find yourself. Start on your left hip and just go. Find a way. Travel to arrive somewhere, to leave something travel to revel in travelling» (PRESTON-DUNLOP, 1998: 97).

El trajecte, d'acord amb Knust, depèn de sis factors: la direcció del pas, l'orientació inicial del cos, l'àrea on comença, la llargada del recorregut, el gir i el trajecte circular (KNUST, vol.1, 1979: 53).

5.5.1.2. Direcció

Un dels termes presents en la dansa és el de *direcció*. És present en els passos, com també en l'organització de la *kinesphere*, en els moviments dels membres superiors i inferiors. De les múltiples accepcions que té la paraula, ens interessa centrar-nos en la definició que es dona des de la física en la mesura que entronca amb el nostre camp de treball del moviment del cos, en el qual *direcció* es defineix com la projecció del moviment dins de la seva trajectòria: «Recta segons la qual es mou un cos en un moment donat. La direcció coincideix amb la trajectòria del cos, si és rectilínia i amb la tangent a la trajectòria, si és curvilínia» (RIERA, 1980: 298).

Pel que fa a la dansa, Albrecht Knust considera que el moviment es divideix en dues possibilitats: rotació i progressió, on la direcció és la part visible de la segona (KNUST, 1979: 1). La definició labaniana de direcció conté una visió de l'espai que es desmarca del concepte perspectivista. Ofereix un sistema que permet orientar el cos des del seu centre. En el *Dictionnaire de la danse* de Larousse, la coreògrafa Marilén Iglesias-Breuker afirma: «À l'inverse de la logique perspectiviste, où l'espace est défini essentiellement par rapport au regard du spectateur [...], Laban propose un système de

directions qui permet à l'individu à s'orienter dans l'espace à partir de son propre corps» (IGLESIAS-BREUKER, 1999: 561-562).

En dansa es parla sovint de moviment direccional quan l'acció té la intenció d'abastar algun punt o objectiu fora del cos, ja sigui en un recorregut recte o corbat, o també sense tenir un objectiu clar per assolir: «Reaching out from yourself toward something around you in a spoke-like path or an arc-like path; or without a clear objective to reach to, moving to make a spoke-like or an arc-like path in space» (DELL, citada a PRESTON-DUNLOP, 1995: 306).

Ann Hutchinson refereix la *direcció* com un concepte que apareix en diferents tipus d'estudis sobre el moviment, en forma de destinacions, punts o situacions en l'espai (HUTCHINSON, 1983: 54). El moviment es pot descriure de moltes maneres, d'entre les quals la direcció és també una d'elles en la mesura que forma part de la nostra vida en general i també de la dansa. Diferents formes de dansa relaten l'espai i la direcció de diverses maneres. Ens hi podem referir respecte a la gravetat, les direccions de les parts del cos i punts fixos de la sala, l'escenari o l'àrea d'evolució (HUTCHINSON, 1983: 55).

5.5.1.3. Orientació

Si considerem l'orientació de manera aïllada en la vida quotidiana, veiem que s'entén com la «Determinació de la posició d'una persona o cosa amb relació als punts cardinals» (TORRAS, 1980: 811). Des de la dansa s'entén *orientació* com l'encarament del cos cap a un punt de l'espai escènic. Quan hom es mou en una àrea definida, com una sala o teatre, en algun moment es fa necessari definir a quin lloc de la sala es dirigeix el front de la persona. El canvi de l'orientació es fa a partir del moviment de girar, de manera que l'orientació està estretament relacionada amb el moviment de rotació sobre un mateix o en un trajecte circular.

5.5.1.4. Direcció dels passos

Qui determina el dibuix del trajecte de la coreografia és el pas. Aquesta afirmació de François Dupuy es conclou amb la idea que el pas és l'afirmació de l'home a la terra.

L'impacte del peu en el terra és la firma que en permet la identificació (citat a Simonet, 2015).

És a partir del pas que hom crea el recorregut de la dansa i és la direcció del pas la que en concreta el dibuix; en definitiva, són els llocs de sortida i d'arribada i les àrees que s'ocupen i es buiden. D'acord amb els eixos cardinals, els passos poden anar cap al davant, darrere, dreta, esquerra i diagonals.

5.5.1.5. Trajecte, orientació, gir i direcció dels passos

Els conceptes que hem anunciat anteriorment —el trajecte, l'orientació associada al gir i la direcció dels passos— apareixen sempre associats. El desplaçament del cos és un transport del pes del cos d'un punt a un altre, es fa en un temps determinat, amb una direcció i una orientació. D'acord amb Simonet, caminar i girar són activitats banals que fem en la vida quotidiana. La dansa, al llarg de la història, ha transformat, modulats i estilitzats el moviment creant variacions infinites. És gràcies a la força que fem contra el terra que acabem per desplaçar-nos, girar i canviar l'orientació del cos, recursos tots ells necessaris per dibuixar les formes en l'espai. Cada transferència del pes o canvi d'orientació evoca un univers particular:

Marcher, tourner sont des action motrices banales que toute personne effectue au quotidien. La danse tout au long de son histoire a transformé, modulé et stylisé cette matière fondamentale en modifiant les éléments modificateurs [...]. Les variations spatiales et temporelles des seuls déplacements sur l'horizontalité sont infinies. Chaque altération d'un transport du corps dans une direction ou dans une orientation évoque un état ou un univers singuliers. (SIMONET, 2015: 7)

5.5.1.6. Direcció dels braços i cames

El cos, a partir dels moviments dels membres superiors i inferiors coordinats amb el tors, pren una forma que pot ser lineal, plana, corbada en forma de bola o d'espiral, o bé tetraèdrica (HACKNEY, 2002). En qualsevol cas, aquesta forma depèn de les direccions de

les parts respecte de l'eix vertical, que pot ser al davant, darrere, a dalt, a baix o bé als costats (LABAN, 1988; CHALLET-HAAS, 2010; HUTCHINSON, 2005).

La direcció és una projecció de l'energia des del centre del cos cap enfora a partir dels braços i les cames o de qualsevol altra part del cos. És una línia virtual que apareix durant el moviment del ballarí. Algunes parts del cos projecten l'energia fàcilment com els dits, la cara, els ulls, les mans, els colzes, els genolls i els peus. L'espectador percep la direcció del moviment a través de la projecció (PRESTON-DUNLOP, 1998: 134).

5.5.2. Elements dinàmics o del temps

No hi ha coreografia que no tingui un dibuix dinàmic vinculat a la qualitat del temps en què les formes no es dilueixin en el flux constant del moviment. La dinàmica fa visible l'espai. La dinàmica es pot veure en els diferents nivells de l'esforç del moviment, com en la contenció o l'alliberament, la sorpresa o la calma, la flexibilitat o la rigidesa, la força o la lleugeresa. Per a l'analista del moviment Angela Loureiro identificar la dinàmica d'un moviment és, per sobre de tot, fer visible el canvi de qualitat en l'espai (LOUREIRO, 2013). La coreògrafa Doris Humphrey considera que la dinàmica és la qualitat del moviment en la seva fluïdesa:

[...] el ingrediente que da sabor e interés a la vida tanto como a la danza. No hay en el mundo físico que conocemos un rincón ni una grieta siquiera que carezca de cierta variedad en su textura [...] en música, el timbre además de forte, piano, legato y staccato; en el movimiento, lo suave y lo fuerte, además de las gradaciones de la tensión. Pienso en la dinámica como una escala que se extiende con fluidez de la crema hasta el rigor incisivo del martillo. (HUMPHREY, 1965: 104)

La dinàmica és una manifestació del moviment a través del temps. En aquest sentit, es pot analitzar des del punt de vista tant quantitatiu com qualitatiu. Ann Hutchinson considera que la dinàmica és la qualitat del moviment que es pot reconèixer en patrons de flux i energia:

The quality of movement, patterns in the ebb and flow energy, the expressive use of space, force and time, may be of prime importance and actions may

described in these terms (e.g. sudden trushing action or a buoyant uplifted movement). The degree of energy involved, the qualitative aspects of the component parts are more important than specific quantitative use of space and time. (HUTCHINSON, 2005: 13)

En la concepció dinàmica de la coreografia que proposa Jacqueline Smith-Autard, el temps és una qüestió de disseny en la mesura que és quantificable. En aquest disseny intervenen en primera instància la divisió del temps, la quantitat de temps invertit en els moviments, la pulsació, el compàs i el ritme. L'estructura del disseny del temps permet introduir el canvi d'intensitats, els accents i les parades. La força amb la qual comença es manté o s'atura i en qualsevol moviment dibuixa la forma rítmica. La força o els accents divideixen el temps en fragments més o menys curts també anomenats *motius*. Cada coreografia conté una forma rítmica interna que consisteix en la durada de la força, que es pot juxtaposar en cada secció de la dansa (SMITH-AUTARD, 2000).

5.5.2.1. Pulsació

S'entén per *pulsació* la manera de definir la velocitat de la música i la dansa. En la *Gran enciclopèdia de la música* la pulsació es defineix com a:

Pols subjacent present en una música mètricament organitzada. L'establiment d'un *metre* musical implica l'establiment —subjacent a l'esdevenir sonor— d'una sèrie constant i isocrònica de marques o talls que, dividint el temps en parts iguals, en permetin la mesura. Absent en músiques amb ritmes no mètrics, la pulsació s'erigeix, a manera de batec de rellotge, en patró de mesura, en unitat de temps musical, valor de referència per a la mesura del ritme (GÓMEZ, 2002).

La velocitat de la pulsació es mesura amb el metrònom, que ha subsistit al llarg dels anys i que serveix per mesurar la quantitat d'oscil·lacions del pèndol, que es pren com a referència de la velocitat. Segons si el temps és ràpid o lent, el número que correspon de metrònom serà més baix o més alt i n'indicarà la quantitat d'oscil·lacions. Així, la velocitat pot prendre noms com ara *adagio*, *andante*, o bé *allegro*.

5.5.2.2. Ritme

Pel que fa al ritme, en el *Diccionario Akal / Grove de la Música* es defineix com a «Cada subdivisión de una unidad de tiempo en secciones perceptibles; agrupación de sonidos musicales, por medio de la duración y el acento» (SADIE, 2000: 790). D'una manera més concreta, es defineix *ritme* a la *Gran enciclopèdia de la música* com a:

Organització temporal de la música. L'estudi del fenomen rítmic no es pot limitar a l'estudi de les durades dels sons —variable més propera a l'articulació del ritme— ni a la dels seus valors (valor). Si bé sovint el terme s'empra per a designar la mera combinació de valors (combinació que, normalment, serà recurrent al llarg de la peça), cal tenir present que l'organització rítmica és, en general, el resultat de la combinació de tots els paràmetres musicals. (BOSCH, 2002)

Aquesta definició reconeix que el ritme és, en primer lloc, la combinació de valors temporals, però en realitat és una combinació d'altres paràmetres musicals que es presenten. Això és extensible a la dansa i el moviment, perquè en l'anàlisi coreogràfica s'entén que el ritme és la combinació de les durades del moviment en combinació amb altres elements com ara la velocitat de la pulsació, el compàs o l'accentuació. El ritme es pot mesurar en unitats i repetir-se una, dues, tres, etc. vegades, que subratllen el patró rítmic de la melodia:

Metric rhythms are those in which time is cut up into measured units. The beat is the even repetition of the units one two, three four, or one two, or one two three that underline the more complex rhythmic pattern of melody and the rhythmic play is around over the beat. It is the beat that is counted and felt as a pulse. (PRESTON-DUNLOP, 1998: 109)

5.5.2.3. Compàs

El compàs és una unitat musical que serveix per mesurar la seqüència musical i agrupa altres unitats més petites. Francesc Rovira, a la *Gran enciclopèdia de la música*, la defineix com:

Unitat mètrica, relativament gran, que n'agrupa d'altres de nivell inferior denominades temps de compàs o simplement temps. Normalment s'anomena compàs binari el que agrupa dos temps, ternari el que n'agrupa tres, i així successivament. Igualment, segons el nombre de divisions de cadascun dels seus temps, es parla de compàs simple, si cada temps està dividit en dues unitats de nivell inferior, o de compàs compost, si està dividit en tres. Des del segle XVI, els compassos es representen gràficament fent servir ratlles verticals sobre el pentagrama, anomenades barres de compàs. (ROVIRA, 2000)

El paral·lelisme amb la dansa i la Cinetografia Laban / *Labanotation* és evident. En el cas de la notació coreogràfica, el compàs s'identifica en la partitura per les línies horitzontals sobre les tres línies verticals del cinetograma. Els espais entre línia i línia són iguals i cada compàs inclou un nombre regular de línies de pulsació.

5.5.2.4. Frase

Segons el que hem dit, considerem que per encarar l'anàlisi coreogràfica cal començar per aïllar en fragments més petits l'obra que analitzarem en funció dels objectius. Els segments estructurals bàsics que es consideren en una coreografia són la «frase coreogràfica» i el «motiu coreogràfic». Aquestes unitats poden generar segments més grans, com ara seccions o escenes, o bé més petits, com ara els elements o components.⁴⁶

El terme *frase* és un concepte manllevat de la lingüística que ha fet fortuna en altres disciplines com la música i la dansa. En temes generals, el terme es considera una unitat dins d'un discurs amb un principi, un final i amb sentit propi. A la *Gran enciclopèdia catalana* es defineix *frase* com: «Construcció sintàctica integrada per més d'una unitat gramatical» (MARTÍ, 1974: 688).

El concepte té multitud de semblances sobretot en música i coreografia. Pel que fa a la primera, a la *Gran enciclopèdia de la música*, *frase musical* es defineix com «Element

⁴⁶ En el cas de la relació tradicional entre la música i la dansa, aquesta segmentació és molt semblant a la música, que s'estructura també en frase musical o motiu musical, entre d'altres, si bé en algun cas poden diferir totalment o parcial de la coreografia, sobretot pel que fa a qüestions relacionades amb l'espai.

formal que comprèn elements més petits com la semi frase o la proposició i que presenta un sentit musical acabat gràcies a un cert grau de completesa melòdica, rítmica i harmònica» (BOSCH, 2000). En el *Diccionario Harvard de Música* es defineix com «Por analogía con el lenguaje, una unidad de sintaxis musical, que forma parte de una unidad más amplia y compleja denominada en ocasiones periodo» (RANDEL, 1986: 452). En el *Diccionario Akal / Grove de la Música* es defineix com: «Fragmento de línea musical que posee un sentido más o menos acabado; su longitud puede ser variable dentro de la brevedad, y generalmente es mayor que la de un motivo, pero menos que un período» (SADIE, 2000: 358).

Pel que fa a la coreografia, Humphrey afirma que la frase està composta de moviment i és una peça fonamental, amb valor d'unitat identificable amb principi i final, amb una línia climàtica que pot culminar al principi, al mig o al final:

Una buena danza debe pues, armarse con frases, y la frase no debe ser nunca monótona, con comienzo y terminación, ascendente y descendente en su línea total y con diferencias de duración para lograr variedad. La frase no debe ser nunca monótona, por razón ya expuesta de que la danza pertenece al reino del sentimiento, que no se desarrolla en línea recta horizontal. Hay infinitas variantes de frase, pero a los efectos prácticos pueden dividirse en tres categorías: el punto culminante al principio, el punto culminante hacia o cerca del final y la culminación hacia o a la mitad. (HUMPHREY, 1965: 72)

En aquesta línia, Lynne Anne Blom i L. Tarin Chaplin afirmen que, en el cas de la dansa, la frase és una unitat completa de moviments connectats amb una lògica cinètica:

Una frase es la unidad de forma más pequeña y simple. Es una unidad pequeña pero completa, pues tiene un principio, un intermedio y un final [...]. Es una agrupación de movimientos relacionados que tienen una lógica cinética e intuición, y que están conectados por su creación cooperativa de la unidad. (BLOM & CHAPLIN, 1996: 45)

Tot amb tot, podem concloure que la frase, en els dos llenguatges artístics, és una unitat que té un principi, un intermedi i un final, i conjuntament amb altres frases pot compondre una estructura més gran.

5.5.2.5. Motiu

Pel que fa al concepte de *motiu*, és un constructe que està present en totes les arts, com la literatura, la música, les arts plàstiques, l'arquitectura i la dansa. S'entén *motiu* com cada una de les unitats que configuren un tema. El *motiu* és la unitat que s'encadena en funció de la proximitat o distància amb altres unitats i d'acord amb la funció semàntica de semblança i oposició.

El catedràtic d'estètica musical Charles Daniel i la professora de filosofia Anne Souriau defineixen *motiu* com una entitat present en dues arts: la música i les arts plàstiques. En el cas de les arts plàstiques, el defineixen de dues maneres: «...a) un dibujo o cualquier forma unitaria esculpida o pintada, que se repite o se desarrolla con fines decorativos, b) la realidad que el pintor quiere reproducir...» (DANIEL & SOURIAU, 1998: 800). Segons aquests autors, de manera general en estètica el terme representa una idea motriu que condueix el desenvolupament d'una obra, a partir de la repetició com a ritme; en definitiva, com a caràcter vivificador de l'obra:

Ahora bien, *motivus* significa en latín “lo que se mueve”. El motivo decorativo de los ornamentos, el motivo como lugar en el que el pintor se sitúa, el motivo (melódico, armónico, rítmico) capaz de dar vida, ritmo y música a una obra musical [...]. Se puede, por lo tanto, dar una definición general del motivo en estética diciendo que el motivo es la idea directriz que lleva adelante el desarrollo de la obra, orientándola hacia lo que es propio de su esencia. [800]

Pel que fa a la música, a la *Gran enciclopèdia de la música* es defineix el motiu musical com una unitat elemental nuclear amb un sentit autosuficient. Així, el motiu és entès com una entitat més petita que la frase que l'inclou, com a partícula estructural:

La unitat formal amb sentit musical més elemental i, per tant, no descomponible en unitats més petites que mantinguin sentit musical. Un motiu pot tenir diverses dimensions, però acostuma a estar compost per dues o més notes, a presentar una figura rítmica pròpia, que inclou una unitat de temps mètricament accentuada, i a ser fàcilment identificable. [...] Tot i el seu valor nuclear, s'accepta que alguns motius es puguin descompondre en elements sense valor formal, coneguts com a cèl·lules. [...] D'altra banda, el motiu és un element

formal amb sentit però autosuficient i, per tant, queda comprès en una unitat formal completa com ara la frase. (BOSCH, 2001)

En el cas de la dansa, d'acord amb Alan Salter (citada a PRESTON-DUNLOP, 1995: 351), un motiu és una unitat de moviment que es pot manipular formalment: «distinctive bit of movement that can be formally manipulated». La filòsofa Susanne K. Langer (1895-1985), (citada a PRESTON-DUNLOP, 1995: 351) es refereix al/s motiu/s com a organitzador/s de dispositius que donen accés a la imaginació de l'artista, que condueix i motiva el procés creatiu: «Motifs are organising devices that give the artist's imagination a start, and so 'motivate' the work. They drive it forward and guide its process». La ballarina i investigadora del llegat de R. Laban Sylvia Bodmer (citada a PRESTON-DUNLOP, 1995: 351) afirma que el motiu és una forma unitària construïda a base de gestos corporals enllaçats que revelen el contingut de la coreografia: «It arises through the linking of dance gestures. At least two dance gestures are needed to form a motif. They may be similar, contrasting or even identical in character. The way in which the dance gestures are joined in sequence reveals the content». Les tres descripcions mostren aspectes diferents del concepte *motiu* que són complementaris. En un cas s'entén el motiu com la mínima unitat identificable i s'explica que manipular-lo formalment obre la porta a l'estructura coreogràfica posterior. La segona descriu com el motiu suscita la imaginació de l'artista i es converteix en la base de la conducció i motivació. La tercera mostra com la forma d'enllaçar els gestos de la dansa revela el contingut de la seqüència coreogràfica. Les tres descripcions suggereixen una dimensió seminal del motiu, a partir de la qual es pot construir la bastida composicional de l'obra gràcies a desenvolupaments posteriors.

A diferència de la frase, el motiu no necessita tenir un principi i un final. Pot ser un simple gest⁴⁷ o una seqüència llarga de moviments. En tot cas, tal com diu Smith-Autard, i replant el sentit exposat anteriorment, el motiu «There must be a foundation for logical development or form. The foundation of dance is its initial motif» (SMITH-AUTARD, 2000: 69).

⁴⁷ En Cinetografia Laban / *Labanotation* s'entén per gest el moviment a l'aire d'una part del cos alliberada de qualsevol funció de suport del pes del cos. Preston-Dunlop, citant Peggy Hackney, Sarah Manno, i Muriel Topaz, diu: «Gestures: Said in contrast to the 'supports' that is to steps and transferences of weight. Movements which do not support weight» (PRESTON-DUNLOP, 1995: 242).

D'acord amb les definicions que hem donat, per a la nostra anàlisi identifiquem el motiu com aquell moviment que és una unitat susceptible d'establir relacions de contigüïtat i encadenament, i també de semblança i oposició. És un element diferenciat, finit, repetible, contrastable i desenvolupable que dona una dimensió rítmica a l'obra a fi de guiar-la cap a la pròpia essència i donar-li sentit. Té una dimensió cel·lular per tal de ser inclosa dins de la unitat de la frase.

Els motius coreogràfics poden ser molt o poc divergents de la música que els acompanya. En aquest sentit, es pot dir que els dos llenguatges comparteixen conceptes per organitzar els elements temporals, com ara el ritme i el compàs, que permeten fer una segmentació que en el cas de la música i la coreografia pot ser igual o diferent. En la majoria dels casos les parts més grans de la música i la coreografia són coincidents, però no és així en les parts més petites. Les durades dels motius no sempre coincideixen, ja que poden diferir tant pel que fa al ritme com a la llargada temporal. Sovint un motiu musical dura el doble que un motiu coreogràfic o a l'inrevés, un motiu coreogràfic necessita que es repeteixi diverses vegades per ocupar tot un motiu coreogràfic. Per exemple, el ritme musical es pot basar en durades de corxeres, mentre que en el motiu coreogràfic corresponent es pot estructurar en durades de blanques. Pot passar que un motiu coreogràfic estigui estructurat d'acord amb un compàs de 3/2, mentre que la música estigui en un compàs de 3/8.

5.5.3. L'anàlisi coreogràfica de la Cinetografia Laban / *Labanotation*

Fins aquí hem enumerat aspectes diversos sobre l'anàlisi coreogràfica. Hem vist que el llenguatge que s'empra en la pràctica de la dansa no ajuda gaire a mantenir una terminologia objectiva i, tanmateix, ens cal clarificar els termes de cara a establir una metodologia adequada.

Tot plegat ens porta a considerar el raonament següent. Si la coreografia és l'escriptura de la composició dels moviments de la dansa i la matèria de la dansa, que és el moviment, està conformada pels factors del temps i l'espai, el procés d'anàlisi ha de comportar la dissecció dels dos factors.

Per una altra banda, si la Cinetografia Laban / *Labanotation* és un llenguatge que, com hem vist, analitza l'espai i el temps del cos, en conseqüència hem de definir els conceptes que ens convé identificar, llegir i interpretar. D'aquí s'infereix que el proper pas que cal fer és una taxonomia d'aquests conceptes, per després traduir-los en els símbols que ens donaran accés a una lectura ponderada per interpretar la coreografia.

En aquest sentit, hem de buscar quins són els símbols de la Cinetografia Laban / *Labanotation* que s'adeqüen als nostres requeriments per disposar el sistema com a instrument de l'anàlisi coreogràfica.

5.5.3.1. Procés d'anàlisi coreogràfica

De cara a definir a la metodologia, són pertinents les aportacions dels experts en notació Laban, com ara Van Zile i Simonet, esmentades anteriorment. Van Zile ens fa veure que allò que diferencia una dansa d'una altra és la quantitat de gir, l'orientació resultant, la direcció dels passos i la durada. Noëlle Simonet exposa que el trajecte de la marxa, en combinació amb el canvi d'orientació, són els components fonamentals per construir el dibuix coreogràfic. D'acord amb el que s'ha dit, podem concloure que la metodologia de la nostra anàlisi coreogràfica cal que tingui en compte que:

- Una successió de passos dibuixa la forma d'un trajecte.
- Un trajecte té un punt d'inici i un punt d'arribada, que defineixen un lloc o àrea en la superfície d'evolució, i una forma.
- Cada pas s'executa segons una durada que marca un ritme.
- El pas pot comportar un canvi d'orientació que es produeix amb un moviment rotatori al voltant de l'eix vertical del cos i que està condicionat pel sentit i la quantitat de graus de gir.
- La forma del trajecte està subjecta a la direcció dels passos.

A partir d'aquestes consideracions, davant del text de la partitura caldrà identificar els signes que ens permetin crear l'estructura de la forma coreogràfica. En definitiva, per tot el que acabem de dir, en l'anàlisi pràctica de la partitura és convenient descobrir el més bàsic i que està interrelacionat d'una manera intrínseca:

- Observar si hi ha o no trajecte i quina forma té a partir d'identificar els plans zenitals, per obtenir una idea general dels desplaçaments.
- Definir els punts de sortida i arribada en el pla horitzontal d'evolució i deduir els llocs d'ocupació dins de la coreografia.
- Identificar els signes d'orientació i els canvis constants a través dels signes de gir i/o trajecte circular.
- Observar la direcció dels passos i com es relacionen amb el trajecte definit i l'orientació.
- Observar la direcció dels membres superiors i inferiors.

La combinació d'aquestes cinc qüestions concreta el dibuix bàsic i essencial de l'espai de la coreografia.

5.5.3.2. Termes de l'anàlisi coreogràfica

A continuació, per tal de concretar el procediment d'anàlisi coreogràfica, fem una llista de les operacions i els termes que farem servir en la metodologia d'anàlisi coreogràfica:

a) Descriure els fragments coreogràfics que analitzarem:

- Nota històrica
- Descripció de la coreografia
- Descripció del fragment que analitzarem

b) Segmentar la música:

- Frase musical
- Motiu musical

c) Segmentar la coreografia:

- Frase coreogràfica
- Motiu coreogràfic

c) Identificar els elements dinàmics o del temps:

- Pulsació
- Ritme
- Compàs

d) Identificar els elements de l'espai:

- Trajecte
- Orientacions i girs
- Direcció dels passos
- Direcció dels membres superiors i inferiors

e) Identificar la simbologia Laban d'acord amb els elements espacials i temporals:

- Cinetograma
- Pla zenital, lloc, vector del trajecte
- Gir
 - Sentit de gir
 - Grau de gir
 - Orientació
- Trajecte circular
 - Grau del trajecte circular
 - Trajecte redreçat
- Direcció dels passos

f) Recollir informació en taules

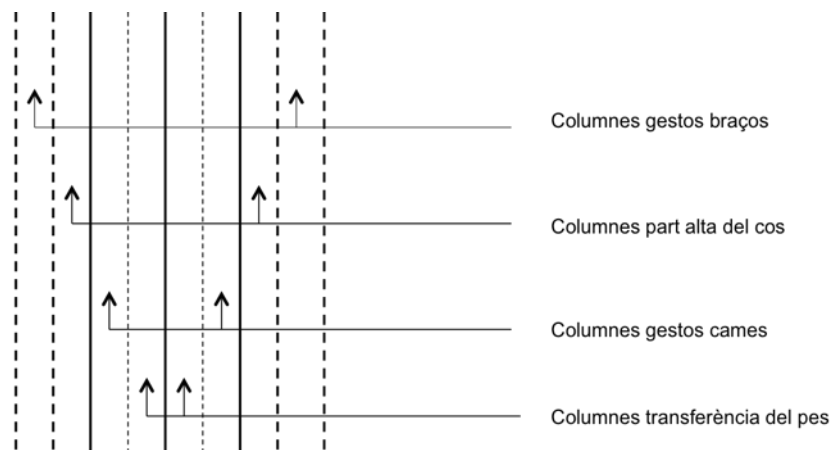
5.5.4. Simbologia Laban per identificar

En aquest apartat mostrarem els símbols que s'identifiquen en la partitura coreogràfica per abordar-ne l'anàlisi. Només ens centrem en un nombre reduït per una qüestió de dimensió, però suficient en la mesura que en podem obtenir l'estructura fonamental de la coreografia. Aquests símbols són: el cinetograma, el trajecte, l'orientació, el gir (sentit i grau de gir), el trajecte circular (sentit i grau de cercle) i la direcció i nivell. En casos particulars, com veurem en l'anàlisi, és possible trobar combinacions d'aquests símbols,

com en la combinació del trajecte recte amb el gir, la qual cosa dona peu a un desplaçament recte amb girs a l'interior.

5.5.4.1. El cinetograma

Tal com hem vist en la revisió de les notacions, els símbols que identifiquem es col·loquen en tres línies paral·leles que es llegeixen de baix a dalt segons el sentit de la marxa. En aquest sentit, el símbol bàsic i que es reconeix primer és el cinetograma, que conté la informació precisa de tots els moviments dels personatges.



Notació Laban (AGUSTÍ ROS)

Tres línies verticals i paral·leles formen el cinetograma, que conté els moviments. Aquestes tres línies representen el cos. De la mateixa manera que en la música el pentagrama és el lloc on se situen les notes, en el cas de la notació Laban el cinetograma és on es col·loquen els símbols dels moviments.

La línia central correspon a l'eix longitudinal del cos, de tal manera que els moviments que s'escriuen a la dreta de la línia corresponen a la dreta del cos i els moviments que s'escriuen a l'esquerra, a l'esquerra del cos. Dins de les tres línies

s'escriuen els moviments de la transferència del pes del cos i dels gestos⁴⁸ de les cames. Fora de les tres línies s'escriuen els moviments de la part alta del cos (de la pelvis a les clavícules), els braços, les mans, el cap i tota altra part del cos que calgui relatar. Dins de les tres línies es consideren quatre columnes bàsiques, dues a cada costat de la línia central.

La pulsació ve determinada per petites ratlles horitzontals en espais regulars que, col·locades en la línia del mig del cinetograma, donen a entendre la quantitat de pulsacions de la dansa. Unes línies transversals de compàs assenyalen els compassos de la seqüència.

5.5.4.2. El trajecte

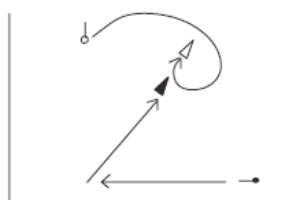
La simbologia sobre el trajecte es basa en el pla del rectangle escènic, representat per un quadrat obert per una part. Està situat en la partitura, segons la visió de l'interpret. Inclou unes agulles de cap blanc relatives als personatges femenins, els pals de les quals n'expliquen l'orientació. Finalment una fletxa dona raó de la direcció i la forma del trajecte. Jacqueline Challet-Haas presenta el símbol de la manera següent:

Els plans permeten tenir una visió de conjunt del desplaçament d'un motiu. Les agulles col·locades a l'interior del pla representen la posició i l'orientació del personatge o dels personatges. La 'cara' oberta del pla representa la col·locació del públic. Una fletxa traça el dibuix a terra, que s'acaba amb un altre gènere d'agulles que representen el lloc del personatge i l'orientació d'arribada. El lloc d'inici de les fletxes en referència a l'agulla és important en la mesura que es dona una indicació aproximada de la direcció del trajecte. Les xifres col·locades sota l'esquema remetent als compassos del pentagrama. (CHALLET-HAAS, 2010: 240)

A continuació podem veure alguns exemples de plans del recorregut, on s'aprecia el rectangle amb el costat obert; l'agulla de cap negre (home) o blanc (dona), que indica el lloc de partença dels personatges; les fletxes, que indiquen la forma del recorregut; i el

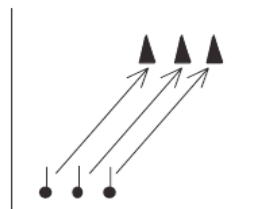
⁴⁸ El terme genèric de *gest* es refereix a moviment dels braços o cames.

triangle blanc (dona) o negre (home), que mostra l'orientació final després del desplaçament: a) un home i una dona es troben un darrere l'altre, al centre, orientats a la cantonada dreta-davant després d'haver fet dos trajectes rectes (ell) i un trajecte circular (ella); b) tres homes fan sengles trajectes rectes mantenint l'orientació original; c) un home i una dona creuen l'escenari per la diagonal a la vegada, al centre la dona passa abans que l'home; d) tres dones i tres homes encarats fan un trajecte paral·lel intercanviant el fons pel front.

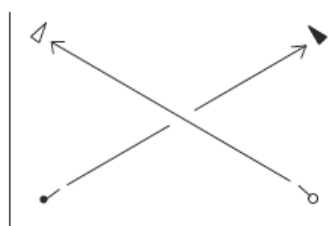


3-12

(CHALLET-HAAS, 2010: 240)

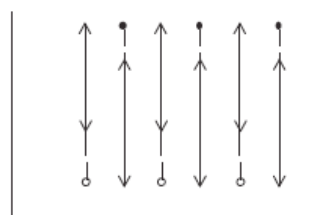


(CHALLET-HAAS, 2010: 110)



33-36

(CHALLET-HAAS, 2010: 240)



1-4

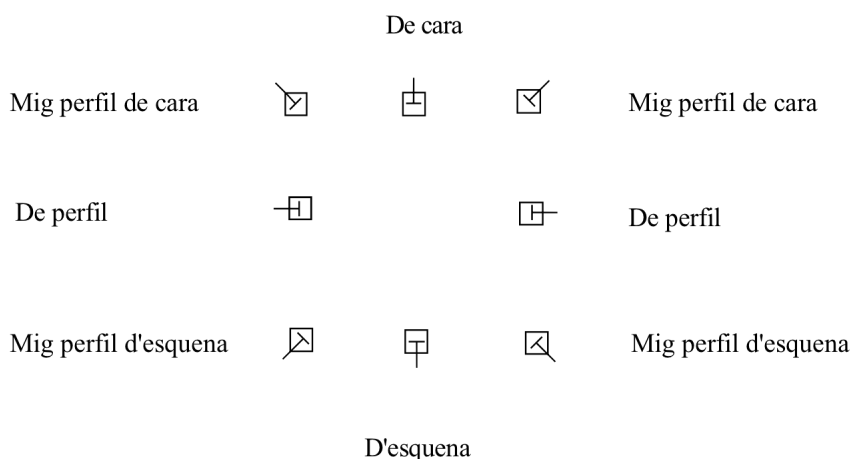
(CHALLET-HAAS, 2010: 240)

5.5.4.3. Orientació

L'*orientació* és el terme pel qual es descriu cap on mira el personatge. Pel que fa a la simbologia, Challet-Haas la descriu de la manera següent:

El símbol de front serveix per situar el personatge en l'espai on es mou: a un teatre, sala, a l'aire lliure o bé en qualsevol altre lloc. Aquest espai és simbòlicament representat per un quadrat: □, a l'interior del qual se suposa que hi ha el personatge. L'agulla plana utilitzada segons una de les vuit inclinacions possibles [...] i inscrita en el quadrat indica l'orientació del personatge en l'espai on es mou. El front de partida pot ser el públic, una paret, un objecte i, en general, qualsevol punt de referència. Després de cada volta, el personatge pot adquirir una nova orientació en relació amb el front de partida anteriorment determinat. (CHALLET-HAAS, 2010: 56-57)

El símbol d'orientació amb les seves variants es determina segons si el cos està de cara al front principal, d'esquena al front principal, de perfil o de mig perfil:



Notació Laban (AGUSTÍ ROS)

5.5.4.4. Gir

La simbologia que empra en el moviment rotatori la Cinetografia Laban / *Labanotation* es basa en l'anàlisi dels factors que intervenen en aquest tipus de moviment. Així, es diferencia el moviment de girar sobre si mateix del de girar al voltant d'un eix exterior com en el trajecte circular. Segons l'anàlisi que es fa en la Cinetografia Laban/ *Labanotation*, els factors que intervenen en els moviments de gir són: sentit, grau i orientacions inicial i final.

5.5.4.5. Sentit de gir

Jacqueline Challet-Haas descriu el moviment de gir de la manera següent: «Un trajecte rectilini es tradueix per una successió de transferències» (CHALLET-HAAS, 2010: 54). Però quan en el trajecte sorgeix un angle és que ha variat el trajecte, i es determina de dues maneres diferents: per un canvi de direcció dels passos o per un canvi d'orientació. En el segon cas, el canvi d'orientació el provoca un gir de tot el cos anomenat *volta-eix*. Challet-Haas continua dient: «Una volta-eix és una rotació de durada il·limitada al voltant d'un eix fix. Aquest eix és la línia vertical imaginària que divideix el cos en dues parts simètriques» (CHALLET-HAAS, 2010: 54). La forma del símbol de gir prové del rectangle, □, que representa el lloc on està el cos. Si es retalla el rectangle al biaix per les puntes, en sorgeix la forma que representa el gir en un sentit i altre, segons el dibuix que hi ha a continuació:



(CHALLET-HAAS, 2010: 54)

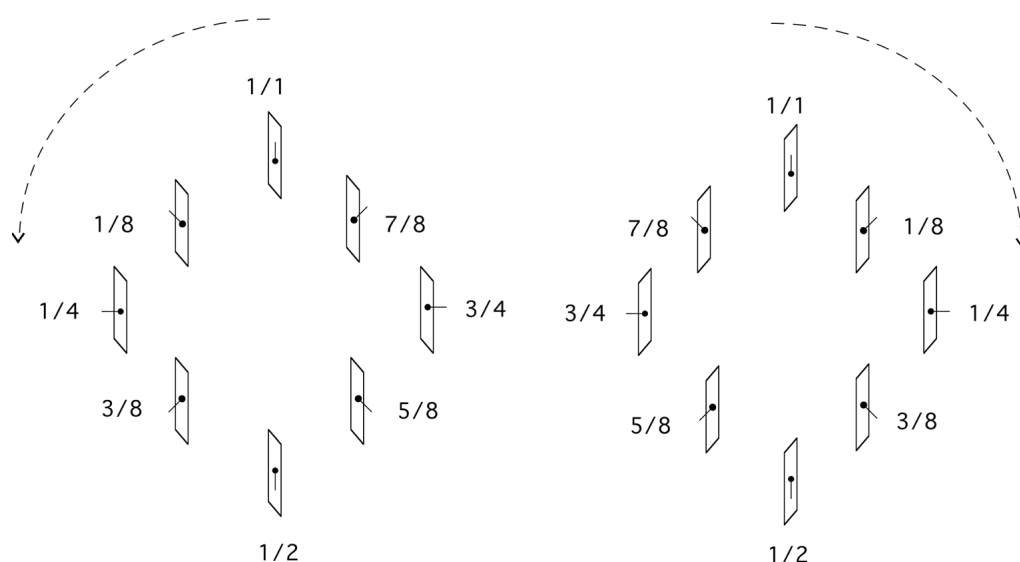
Les dues indicacions diferents de la volta-eix permeten distingir el sentit de la volta: a) a la dreta (en el sentit de les agulles del rellotge) i b) a l'esquerra (en el sentit contrari a les agulles del rellotge):



Notació Laban (AGUSTÍ ROS)

5.5.4.6. Grau de gir


El signe de volta pot ser més o menys llarg segons la durada de la volta. Per indicar els graus de volta, es fan servir les agulles negres que s'inscriuen a l'interior del signe de volta com si fos la busca d'un rellotge:





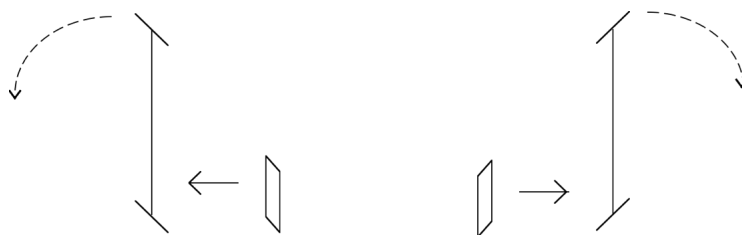
Notació Laban (AGUSTÍ ROS)

5.5.4.7. Trajecte circular

En el cas del trajecte circular, la mateixa autora diu: «Al mateix temps d'executar passos en una direcció qualsevol, es pot descriure un cercle. Per tant entren en joc dos factors: - la posició del personatge respecte al centre del cercle sobre el qual es mou, - la direcció dels passos respecte a si mateix. Per indicar que l'encadenament de passos segueix una corba, s'afegeix un signe derivat del signe de volta» (CHALLET-HAAS, 2010: 69). Aquest

símbol té la forma:  segons si és en un sentit o en un altre.

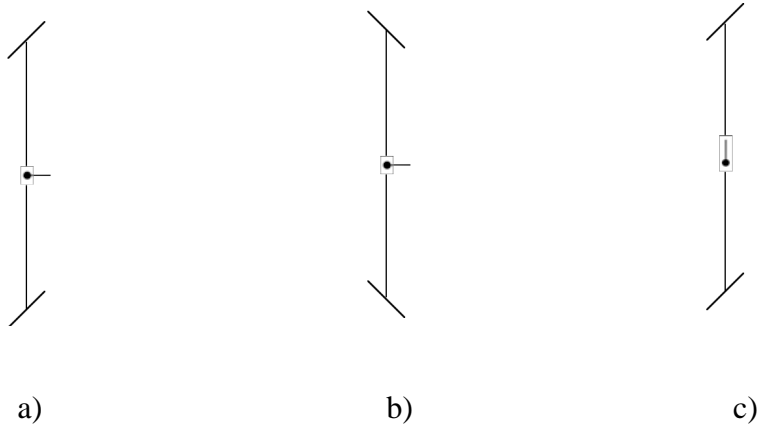
La relació entre la forma del símbol de girar  i el símbol de trajecte circular  és evident en tant que ambdós són formes esbiaixades a les puntes, tal com es pot veure en el dibuix següent:



Notació Laban (AGUSTÍ ROS)

5.5.4.8. Grau del trajecte circular

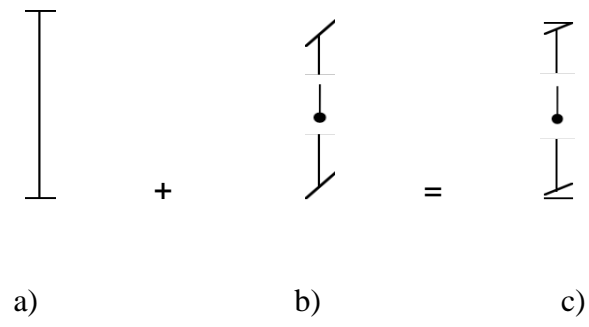
La relació entre la simbologia de la volta i del trajecte circular també és evident en l'ús d'agulles quan cal indicar el nombre de graus. Una agulla amb la inclinació adequada dins del símbol de trajecte circular indica la quantitat de quarts que cal fer: a) un quart de cercle a favor de les agulles del rellotge, b) tres quarts de cercle en contra de les agulles del rellotge, i c) un cercle sencer en contra les agulles del rellotge.



Notació Laban (AGUSTÍ ROS)

5.5.4.9. Trajecte redreçat

En alguns passatges pot aparèixer un símbol de trajecte circular relacionat amb el de trajecte recte. El símbol en qüestió és el de trajecte redreçat. És un moviment de desplaçament en línia recta en el qual el cos gira mentre progressa en l'espai. Aquest símbol sorgeix de la suma de dues formes simbòliques: la del trajecte circular amb la del trajecte rectilini. El símbol del trajecte circular és \curvearrowright , al qual s'afegeix el símbol del trajecte rectilini, que té la forma \perp . Si a aquesta forma s'hi suma per exemple l'agulla de cercle complet, s'obté una forma que representa la síntesi dels dos tipus de trajecte: a) trajecte recte, b) cercle sencer a favor de les agulles del rellotge, i c) trajecte recte girant una volta a favor de les agulles del rellotge.



Notació Laban (AGUSTÍ ROS)

5.5.4.10. Direcció




El concepte de *direcció* és una de les constants de la notació Laban, que en fa un estudi particularment detallat. Tal com hem vist anteriorment, la moviment expressa la progressió del cos en l'espai. La forma del símbol de direcció organitza el cinetograma, tal com afirma Knust: «The direction sign govern the appearance of the kinetogram to such degree that they can be considered to be chief kinetographic signs» (KNUST, 1979: 3).

Els símbols que es recullen en aquesta categoria són els de la direcció de la transferència del pes i dels gestos de les cames i els braços. Són símbols geomètrics que informen de la direcció del moviment. Com diu Muriel Topaz, el símbol de direcció és: «One fundamental piece of information one must know about movement is its direction in space. The basic symbol in Labanotation is a simple rectangle. By altering the shape of the symbol, we indicate the direction of the movement» (TOPAZ & BLUM, 1996: 1).

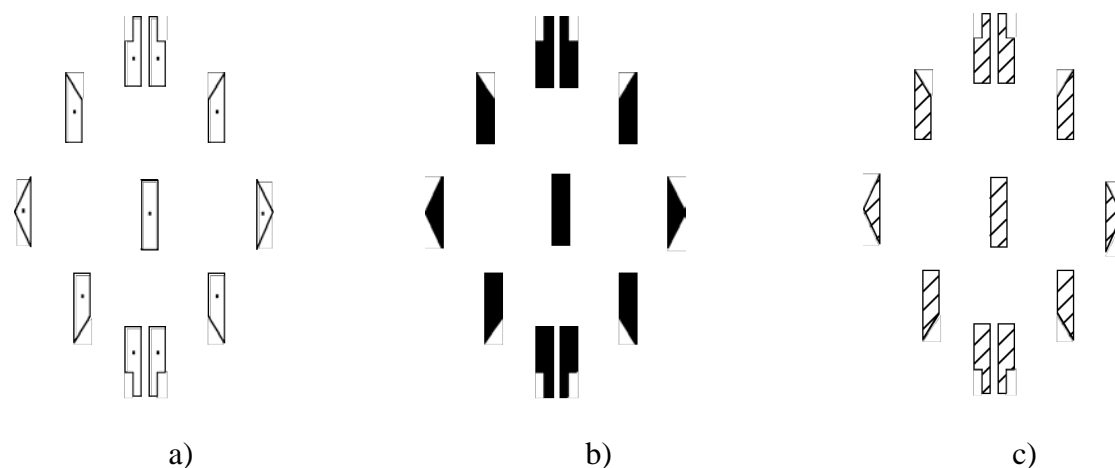
Modificant la forma del rectangle, s'obtenen els contorns pictòrics que hem exposat anteriorment. Les formes reflecteixen les direccions dels eixos cardinals de l'espai cartesià. A l'eix davant-darrere, perpendicular a l'eix dreta-esquerra, el travessen les diagonals que apunten exactament cap a la bisectriu dels angles que formen els dos eixos perpendiculars. La forma pictòrica del símbol geomètric apunta, com si fos el dibuix d'una fletxa, la direcció del moviment.

Les referències de la direcció es consideren sempre a partir del cos, ja que el concepte de direcció té a veure amb l'estructura de l'espai de cos. La referència de la direcció es basa en dues consideracions: el sentit de la marxa i la posició dels ulls. Challet-Haas diu: «La direcció sempre és considerada respecte al personatge mateix, és a dir, 'la direcció del personatge'. Sigui quina sigui la seva posició en l'espai, el 'davant' estarà sempre davant d'ell, el 'darrere', sempre darrere, el 'dalt' cap al cel, el 'baix' cap a terra (CHALLET-HAAS, 2010: 29).

Una segona informació en la direcció és el nivell. En la locomoció, el centre de gravetat es pot traslladar amb els genolls doblegats, a peu pla o bé damunt de les puntes. Aquesta distinció reflecteix que el nivell canvia de baix a mig o alt. Challet-Haas escriu: «El nivell mitjà és el de la marxa habitual, peus recolzats sobre el terra, cames normalment estirades [...]. El nivell alt és el de la marxa sobre les mitges puntes, talons




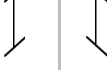



aixecats, cames normalment estirades [...]. El nivell baix és el de la marxa, cames flexionades, els talons tocant el terra» (CHALLET-HAAS, 2010: 32). Per indicar el nivell, s'acoloreix la forma geomètrica. Així, el color negre mostra el nivell baix: ; el símbol amb un el punt indica el nivell mig: ; i el símbol ratllat mostra el nivell alt: .

En aquest sentit, s'obté un mapa complet de les direccions i el nivell, segons la forma i el color, que una vegada més reproduïm a continuació: a) nivell mig, b) nivell baix, i c) nivell alt.



Notació Laban (AGUSTÍ ROS)

A continuació presentem una taula dels diversos símbols vistos fins ara i que tenen a veure amb les accions de rotació (gir, orientació, trajecte circular i progressió — direcció):

Taula 1. Simbologia Laban		
Simbologia Laban, signes de gir, d'orientació, trajecte ciclar i direcció i nivell		
		Girs a favor i en contra de les agulles del rellotge
		Girs a favor i en contra de les agulles del rellotge amb indicació dels graus, en aquest cas 360°.
		Indicacions d'orientacions. Apareixen en la partitura després de girar i/o després d'un trajecte circular.
		Indicacions de trajectes circulars a favor i en contra de les agulles del rellotge
		Indicacions de trajectes circulars a favor i en contra de les agulles del rellotge amb indicació dels graus, en aquest cas 90°.
		Indicacions de trajectes redreçats amb indicacions de graus, en aquest cas de 360°.
		Símbols de direccó dels passos

5.5.5. Requisits de la partitura coreogràfica a analitzar

Per a la nostra anàlisi és convenient aïllar els fragments coreogràfics per demostrar, a través de la partitura de Cinetografia Laban / *Labanotation*, com els símbols gràfics serveixen per precisar el dibuix de la coreografia i com la informació extreta és eficaç per reconstruir-la. Això representa identificar una partitura que contingui els símbols referents a les categories de l'espai i el temps que volem mostrar. A més, la partitura ha de ser una garantia d'haver recollit amb prou profusió de detalls l'esperit que el coreògraf hagi volgut imprimir en l'obra. En aquest sentit, el document de la partitura ha de ser una veritable acta notarial de l'acció creativa, i evidentment ha de contenir l'obra del coreògraf en la seva identitat. En aquest sentit, l'autor o el notador han de garantir la veracitat de la informació transferida.

Un cop escollit el fragment, dibuixarem el marc històric de l'obra en el moment que es va crear, descriurem la coreografia, la trama, i també el fragment que analitzarem.

Una part de l'anàlisi recau en la relació que s'estableix amb la música i, per tant, la descripció dels elements temporals. L'altra part important de l'anàlisi són els elements de l'espai que hem ressenyat anteriorment: el trajecte, el lloc, l'orientació i la direcció dels passos i els membres superiors i inferiors.

L'anàlisi té una limitació determinada. Una partitura coreogràfica és la integració de les diferents informacions que conformen la coreografia, però per una qüestió de dimensió escollim només analitzar la part relacionada amb els moviments que es fan sobre la superfície d'evolució, l'organització dels moviments del cos i la durada temporal i deixem fora les informacions referents a la relació entre els personatges i els objectes, i també la qualitat del moviment en funció de l'esforç muscular.

5.5.6. Taules de recollida d'informació

Durant l'anàlisi recollim en taules els símbols que extraiem de les partitures referits als elements de l'espai, dins del context dels compassos. A cada frase coreogràfica li correspon una taula per cada element espacial que analitzem seguint la fragmentació feta prèviament. De la mateixa manera, per cada element espacial afegim una columna nova. El sentit del recull de símbols és posar de manifest la relació que s'estableix entre ells.

La taula tipus conté dos tipus d'informacions: constants i variables. Aquella que és constant correspon al número de taula, al número i nom de la frase, i al número del compàs. La lectura temporal es fa de dalt a baix. La informació que va canviant correspon a la categoria de moviment, als personatges que participen en aquella frase coreogràfica i als símbols que es van afegint a les caselles. Tota aquesta informació genera un conjunt de taules gràfiques que sintetitzen la informació i permeten aïllar-ne la categoria, la comparabilitat i la relació de conceptes.

Generem quatre tipus de taules.⁴⁹ En la primera taula s'especifiquen les indicacions dels trajectes, segons el personatge que els fa i d'acord amb els compassos. Els quadres assenyalen el tipus d'informació que recollim al llarg de l'anàlisi. En les caselles dels símbols s'indica si hi ha trajecte i si és recte o corbat. En la casella dels personatges s'indica la lletra que els correspon. En la casella del compàs s'indica el nombre. S'hi afegeixen tantes files com compassos hi hagi en cada frase coreogràfica. La forma de la taula és la següent:

⁴⁹ Fem notar que les taules es llegeixen de dalt a baix i d'esquerra a dreta. Els símbols es col·loquen seguint la lògica de la taula. En aquest sentit, cal no oblidar que els símbols provenen d'un cinetograma que es llegeix de baix a dalt i d'esquerra a dreta, per la qual cosa pot suposar alguna dificultat a l'hora de relacionar-los, perquè l'ordenació en el cinetograma és inversa respecte a la taula. També fem notar que els símbols col·locats a la taula no es presenten en la dimensió temporal. Per la qual cosa, per deduir la temporalitat del moviment caldrà referir-se directament a la partitura.

Taula n°					
Frase coreogràfica n°					
Compàs	Trajecte				

En el segon tipus de taula s'afegeix una nova columna corresponent als símbols d'orientació, de gir o moviments de rotació. En la columna nova s'incorporen alternativament l'orientació i el símbol de gir o de trajecte circular.

Taula n°												
Frase coreogràfica n°												
Compàs	Trajecte					Girs i orientacions						

En la tercera taula tipus s'afegeix una nova columna referida a la categoria de la direcció dels passos. Té la forma següent:

Taula n°												
Frase coreogràfica n°												
Compàs	Trajecte				Girs i orientacions				Direcció dels passos			

Un últim model divideix l'anàlisi de l'espai de l'entorn de l'espai del cos i incorpora dues noves columnes per incloure els símbols de direcció de les cames i els braços:

Taula n°												
Frase coreogràfica n°												
	Espai de l'entorn						Espai del cos					
	Trajecte			Girs i orientacions			Direcció dels passos			Direcció dels braços i les cames		
Compàs												

5.5.7. Escenificació virtual

En el XXIè congrés de l'ICKL a Barcelona, el 1999, la notadora en Cinetografia Laban / *Labanotation* Ilene Fox va presentar el projecte *From Notation to Animation*. La proposta es va recollir en el llibre d'actes del congrés, on s'exposava com a partir de les noves tecnologies es poden implementar dispositius per compondre coreografies, ja sigui a partir del moviment virtual gràcies al programa *Dance Forms* o bé a partir de partitures creades amb el programa *LabanWriter*, creat a instàncies del Departament of Dance de la Universitat Ohio State. El projecte buscava interrelacionar informàticament els dos programes a fi d'obtenir la imatge de moviment virtual des de la partitura i, al revés, disposar la partitura en Cinetografia Laban / *Labanotation* des del moviment virtual. Ilene Fox escrivia: «We are creating an interface between LabanWriter, a word-processing-like software for dance notation, and Life Forms, an animation program created for choreographers to use to plan and visualize a dance» (FOX, 1999: 205).

El projecte ha anat progressant, de manera que en un article posterior aparegut a la revista *Computer Animation Virtual Worlds Journal*, signat per Ilene Fox i tres autors més (Wilke, Calvert i Ryman), fan un pas i descriuen els primers passos del mateix projecte amb el nom de *LabanDancer*. L'article, després de considerar que la notació és fonamental per a la recerca i la reconstrucció de la dansa i que són pocs els coreògrafs i ballarins capaços de llegir la dansa a través de la notació i encara menys els que poden

produir una partitura, pondera els avantatges que podrien obtenir-se si es disposés d'una eina informàtica per animar la notació. Partint dels programes *LabanWriter* i *Dance Forms*, sistemes tots ells usats popularment per estudiants, notadors, educadors i coreògrafs, s'obriria l'opció d'obtenir imatges en moviment virtual de la partitura i al revés, en un procés de traducció a partir d'algoritmes entre els arxius informàtics dels dos programes: «LabanDancer is the name of the stand-alone application we have developed to translate LabanWriter files into animation for a single human figure. It contains an implementation for all of the algorithms required for the translation» (WILKE, CALVERT, RYMAN & FOX, 2005: 201-211). Tanmateix, el projecte està inacabat: requereix construir un model de la figura humana més sofisticat que reproduïxi un moviment més versemblant per refinar els moviments de petit recorregut, com per exemple els de la pelvis, tot i que el prototipus creat fins ara pot servir per esbossar els moviments de les parts més voluminoses, com els membres superiors i inferiors.

Malgrat que el projecte *LabanDancer* està incomplet, hem volgut partir de la idea d'aquest projecte. En aquest sentit, hem fet un pont entre la informació obtinguda de la partitura i les imatges virtuals en moviment. Així incloem en la metodologia de la nostra tesi la representació virtual com a forma de verificació d'allò que hem desxifrat en la partitura. Volem traduir els elements que hem analitzat al llarg de l'anàlisi pràctica en moviment virtual gràcies al programa *Dance Forms*.

Si bé el resultat que es pot obtenir del moviment virtual no és una rèplica exacta de la coreografia, representa si més no una maqueta molt propera a la versió real pel que fa al dibuix del cos, la distribució de l'espai de l'entorn i els paràmetres del temps com el ritme i la velocitat de reproducció. L'objectiu és plasmar els símbols de l'anàlisi de la coreografia en un moviment virtual, per després poder comparar el resultat amb un film de moviment real del mateix fragment coreogràfic, a fi de comprovar que les informacions obtingudes són coincidents i en conseqüència demostrar que la Cinetografia Laban / *Labanotation* és un instrument vàlid per analitzar el temps i l'espai coreogràfics.

El programa informàtic *Dance Forms* ofereix la visualització del moviment a partir de tres finestres des de les quals podem analitzar la representació del moviment i modificar els paràmetres del cos, l'espai i el temps. Una primera finestra permet veure l'espai general o de l'entorn (*stage window*), en la qual observem la superfície on s'esdevé el moviment dels personatges. El punt d'observació de l'espectador és

modificable tant sagitalment, horitzontament, com lateralment. A la vegada també és possible aproximar o allunyar la visió (*zoom*) de l'escenari. Una segona finestra (*studio window*) mostra la representació del cos de la figura humana a través de la qual es pot modificar qualsevol part del cos segons els tres plans anatòmics: sagital (flexió-extensió), horitzontal (rotació) i vertical (abducció-adducció). Finalment, una tercera finestra permet visualitzar la temporalitat a base de *frames* successius, disposats en una seqüència que va d'esquerra a dreta (*score window*). Des d'aquesta finestra es poden visualitzar les seqüències de moviments per una o més figures. Les tres finestres estan interconnectades, de manera que qualsevol modificació en una d'elles queda reflectida en les altres dues.

Per fer el procés de traducció de la partitura a la realització informàtica partim, com ja hem vist, de la catalogació dels símbols tal com estan distribuïts en les columnes del cinetograma: el suport, relacionat amb el trajecte; les orientacions, relacionades amb els girs; i les parts del cos en moviment, relacionades amb la direcció.

Aquesta distribució de categories té un paral·lelisme clar en el programa *Dance Forms*. El dispositiu informàtic concep el desplaçament del model virtual a partir del dibuix que es transmet en la superfície del sòl en la forma de trajecte. L'orientació del personatge s'analitza a partir del gir o canvi d'orientació, calculat en termes angulars de 90°, 180°, 270° o 360° (tant positius com negatius, sigui a la dreta o a l'esquerra, respectivament) o angles intermedis. La direcció s'analitza en funció dels eixos de moviment de cada una de les articulacions des de les quals es controlen segons la rotació, flexió/extensió o adducció/abducció, i que determinen una inclinació concreta en l'espai.

En aquest sentit, incorporem un nou actor, en aquest cas tecnològic, per comprovar el resultat final de la nostra recerca, en una visualització d'imatges virtuals creades a partir de la l'escriptura. Aquesta «traducció» d'un sistema simbòlic a un de virtual ens permetrà contrastar objectivament el resultat de la nostra anàlisi. Efectivament, si comparem el resultat virtual del programa *Dance Forms* amb les imatges obtingudes a partir d'una representació real de la coreografia, en podrem contrastar els resultats i demostrar les conclusions de l'anàlisi.

6. Anàlisi pràctica

L'objectiu d'aquesta anàlisi és demostrar que una partitura coreogràfica escrita en el sistema de la Cinetografia Laban / *Labanotation* pot ser un instrument per analitzar l'espai i el temps d'una coreografia. Per fer-ho hem escollit l'escena de «The Partisan» de la coreografia de Kurt Jooss *The Green Table*.

L'anàlisi de l'escena «The Partisan» parteix de la partitura escrita per diversos notadors i finalitzada per Gretchen Schumacher, editada per Ann Hutchinson l'any 2003: *Kurt Jooss, The Green Table*. L'edició recull, a part de la partitura de la coreografia segons el sistema de la Cinetografia Laban / *Labanotation*, diversos articles, fotografies i la partitura musical de F. A. Cohen. El llibre el va compilar la filla del coreògraf Kurt Jooss, Anna Markard, i inclou articles de diferents aspectes del procés de creació, producció i difusió de la coreografia d'autors com Anna Markard, Suzanne K. Walther i Claudia Jeschke. També aporta algunes dades sobre els noms dels ballarins que van participar en les actuacions, un llistat de les reconstruccions de diverses companyies de dansa de tot el món, i finalment una relació de les coreografies de Kurt Jooss. L'edició s'acompanya de dades biogràfiques de les persones que van acompanyar la creació, com el compositor musical F. A. Cohen, l'escenògraf Hein Hecktroth i la ballarina solista i esposa del coreògraf, Aino Siimola. Tanquen l'edició una bibliografia i una videografia sobre l'obra.

Per tot això, el document és un testimoni de primer ordre que recull amb autenticitat la descripció tècnica de la coreografia. Representa un testimoni fefaent dels valors de l'escriptura coreogràfica. No només per la profusió de detalls que prodiga la partitura, sinó també per les dades que aporta en relació amb el context. El document és una aportació documental a la història de la dansa i pren una dimensió que va més enllà del temps històric, ja que projecta l'obra coreogràfica per a les generacions futures.

Per a l'anàlisi pràctica hem escollit la partitura de la coreografia de *The Green Table* perquè forma part del patrimoni coreogràfic mundial i és una obra d'un coreògraf de relleu internacional dins la història de la dansa.

La coreografia escollida és representativa d'una visió de la dansa que vol deixar per escrit l'obra artística amb el sistema de la Cinetografia Laban / *Labanotation*. El temps ha pogut corroborar l'encert de construir-ne una partitura, ja que durant seixanta anys ha format part del repertori de companyies de dansa de renom internacional, com la Bayerische Staatsoper de Munich (1964), la Tanz Forum de Köln (1971), la Batsheva Dance Company de Tel Aviv (1975), The Joffrey Ballet (4a producció, 1990), o bé Les Grands Ballets Canadiens, de Montreal (2a producció, 1996), entre d'altres, de manera que s'ha posat en evidència la necessitat de disposar d'un text de referència per transmetre'n el repertori.

La partitura reuneix certes condicions que la fan especialment interessant per al nostre propòsit. Per començar, s'ha creat sota les directrius del coreògraf. En aquest sentit, el material escollit és el testimoni d'una activitat coreogràfica que ha inventariat els moviments des de l'acció directa, i ha recollit amb profusió de detalls l'esperit del coreògraf, com si fos una acta notarial d'allò que s'esdevé en l'acte de creació. Tal com s'exposa en l'edició de la partitura, després de múltiples intents d'escriure-la (la primera partitura la va escriure Ann Hutchinson l'any 1938), no va ser fins l'any 1977 que ho va fer, definitivament, Gretchen Schumacher en ocasió de la producció feta per les companyies de dansa Ballet Hartford, Joffrey Ballet i José Limón Dance Company.⁵⁰ De les escenes que conformen l'obra hem escollit «The Partisan» perquè en podem identificar fàcilment els elements d'espai i temps. A través de la partitura de l'escena podem observar el desplegament progressiu dels personatges des del solo fins al sextet, les segmentacions en frases i motius, els trajectes dels personatges, les orientacions, les direccions dels passos i les direccions dels braços i cames. És un material que reuneix les condicions de ser una obra paradigmàtica, d'una banda, i que ens permet accedir a una interpretació progressiva sense que la complexitat n'ofegui el procés expositiu, de l'altra.

⁵⁰ La garantia que el material creat era fidel a l'obra del coreògraf va arribar el curs 1985-86, quan Odette Blum va reconstruir tota la coreografia dins de la classe de repertori al Dance Departament de l'Ohio State University. Les persones que van treballar en la partitura van ser: inicialment Ann Hutchinson, i després Muriel Topaz, Charlotte Wile i Gretchen Schumacher, que la va reescriure i completar. Finalment, Odette Blum, conjuntament amb Jane Marriett, van acabar de refinar-ne els detalls (HUTCHINSON, part 2, 2003: 7).

6.1. Nota històrica de *The Green Table* de Kurt Jooss

S'ha escrit molt sobre l'impacte que va representar l'estrena de *The Green Table* de Kurt Jooss l'estiu del 1931 durant el primer Concurs Internacional de Coreografia organitzat per Les Archives Internationales de la Danse a París. No només va ser important per la carrera artística del coreògraf, sinó també pel lloc preeminent que va assolir l'obra en la història de la dansa.

Segons Anna Markard, l'estrena oficial no va ser fins un any després de guanyar el premi, també a París, el dia 3 de juliol de 1932 al Théâtre des Champs-Élysées. Després d'aquesta data, la coreografia es va representar amb més o menys continuïtat. No va ser fins l'any 1964 que Kurt Jooss va permetre que l'obra formés part del repertori de les principals companyies de dansa, i a partir d'aquí va mantenir un lloc significatiu en el món de la dansa internacional, durant seixanta-cinc anys (MARKARD, 2003).

No és l'objectiu d'aquest treball indagar en el context historiogràfic de l'obra, sinó veure com la partitura de *The Green Table* escrita en el sistema de la Cinetografia Laban / *Labanotation* pot ser un instrument precís per analitzar el temps i l'espai coreogràfics. I en aquest cas concret, es tracta de veure com la partitura de l'escena cinquena, «The Partisan», és prou explícita per revelar la distribució en l'espai dels personatges i les accions que tenen lloc en un temps determinat. Tanmateix, és pertinent donar algunes pistes de la importància de l'obra i de la seva significació en la història de la dansa.

Peter Wright, antic ballarí de la coreografia de Kurt Jooss, l'any 1997 escriu el testimoni que encapçala l'edició de la partitura:

The Green Table is, without doubt, one of the great dance masterpieces of this century; Kurt Jooss's choreography with its telling simplicity and powerful imagery brilliantly illustrates the futility of war as political argument erupts, resulting in hostilities. Each ensuing scene is brought to its devastating conclusion as Death claims his victims. Nothing has been achieved as the manipulators of world affairs re-appear and resume their never ending arguments. On and on and on... A powerful work with a message as true today as when it was created in 1932. (WRIGHT, 2003: ix)

La historiografia de la dansa dona moltes claus que donen a entendre que l'obra és un paradigma de la dansa europea d'entreguerres, no només pel tema, sinó també per la nova manera de dansar, que introduïa innovacions importants en contraposició amb les regles estrictes del ballet acadèmic imperant fins aleshores. Aquestes dues raons es poden considerar les més rellevants per entendre l'èxit que va tenir *The Green Table* al llarg del segle XX.

L'obra està formada per vuit escenes. La relació del nom de les escenes evoca per si mateixa el contingut temàtic de cada una d'elles: «The Gentlemen in Black», «The Dance of Death and Farewells», «The Battle», «The Refugees», «The Partisan», «The Brothel», «The Aftermath» i «The Gentlemen in Black». Cada escena comença i acaba en ella mateixa, i el personatge de la mort hi és sempre omnipresent. El tema relaciona la guerra, la mort, la política i la usura del capital. Com diu Claudia Jeschke, en la coreografia es troben dues idees principals: la afiliació política de la coreografia i l'estructura transparent del treball representada per l'enllaç entre la dansa de la mort i la guerra:

Two ideas in common: the political affiliation of the work, represented by the «Gentleman in Black», and the structural openness and transparency of the work, represented by Jooss's decision to link the Dance of Death and war. The correlation between these two topics is of a dynamic nature and encourages different, even if very specific, views on this work. (JESCHKE, 2003: 19)

A part del tema, el missatge de la coreografia es pot interpretar com una manifestació política del coreògraf davant de les situacions polítiques de l'època. Tanmateix, el coreògraf, tot i que no menysté posicions contraposades envers el règim nazi, que el va portar a l'exili, no fa una proclama política.

En la coreografia es desvelen temàtiques com el pacifisme, la crítica social o la guerra mateixa, però no és l'objectiu del coreògraf. Kurt Jooss escriu en les seves memòries com la veritable intenció que té és crear un retaule sobre les danses de la mort. Explica com l'observació de la pintura de la dansa de la mort de Marienkirche (església de Sta. Maria de Lübeck), que al·ludeix a la potent metàfora de l'omnipresència del personatge de la mort en el cicle de la vida, l'inspira per crear una obra sobre la dansa de la mort. Una mort que balla amb el bisbe, la mare, el nen, la prostituta, el soldat, etc.

Per a Claudia Jeschke, la coreografia es dibuixa en dos motius: «The Dance of Death itself, however, consists of two motifs: the dance of the personified death and the dance of a person with Death» (JESCHKE, part 2, 2003: 21). Un vector és la personificació del personatge omnipresent de la mort i l'altre, la dansa dels personatges que ballen amb aquesta realitat intangible i als quals finalment acaba absorbint.

L'altre punt que es pot remarcar sobre l'èxit de l'obra és la tècnica de dansa. Kurt Jooss s'inscriu dins de la nova dansa moderna. Ell és el primer coreògraf que, sense renunciar als principis de la dansa clàssica, aborda la nova concepció de la dansa. Suzanne K. Walther remarca la fusió dels dos estils: «The dance technique that Jooss developed was the first to fuse elements of modern dance with the basic principles of classical ballet» (WALTHER, 1994: xvi).

Sense oblidar el llegat de la dansa clàssica, Jooss proposa un repertori de moviments basat en la reciprocitat entre la realitat física corporal i la psicologia. Suzanne K. Walther continua dient: «He regarded the body as an expressive whole that participated in every gesture. Each movement in his ballets carried a dramatic value, a meaning controlled by an inner impulse» [xvi].

L'expressió dramàtica està implícita en cada moviment, de manera que cada un té una significació precisa. Cada gest, cada pas, mostra l'experiència interior del personatge,⁵¹ la relació amb els altres personatges i la dimensió social. Una de les constants de Kurt Joos és la llegibilitat de l'essència del caràcter, les emocions i les accions dels personatges, en una forma teatral global.

6.2. Descripció de la coreografia *The Green Table*

La coreografia *The Green Table* està formada per vuit escenes. És un retaule de situacions diverses del qual el personatge de la mort és el fil conductor. Cada escena conté un tema dramàtic que comença i acaba en ell mateix. A partir de la suma de les escenes s'arriba a fer el dibuix total de la coreografia. El director de teatre Patrice Pavis

⁵¹ Kurt Jooss i Sigurd Leeder van encunyar un nou mètode de dansar basat en els principis de la dansa moderna. Principis fonamentats a la vegada per les experiències de Laban. Un recull d'aquesta tècnica és el llibre de Jane Winearls (1990) *The Art of the Body: An Anatomy of Expression*. London: Dance Books.

afirma que el ballet de *La Table Verte*, proper a la pantomima, mostra premonitòriament i amb claredat els horrors de la guerra a través dels grups enfrontats: diplomàtics, soldats, civils, víctimes i resistents en forma de quadres dansats. La interacció d'aquests grups sobresurt perfectament de la coreografia al servei de la fable:

En 1932, Kurt Jooss crée *Der grüne Tisch* (La table verte). Ce ballet proche de la pantomime remporte un succès considérable et évoque de manière prémonitoire les horreurs de la guerre en montrant les différents groupes en conflit: capitalistes-diplomates autour de la table couverte du tapis vert, soldats, civils, victimes, résistants, etc. L'interaction de ces groupes ressort clairement de la chorégraphie, et la fable conte parfaitement l'enchaînement des catastrophes. La composition en tableaux dansés, encadrés par les délibérations des capitalistes, donne à lire les mécanismes de l'histoire. (PAVIS, 2007: 74)

L'obra s'empelta de les teories escèniques i teatrals de l'època, concretament de Bertold Brecht i Max Reinhardt. Una connexió entre dansa i literatura sembla escolar-se en l'obra de Kurt Jooss dins de l'anomenada dansa expressiva o *Ausdruckstanz*. Susan Jones diu: «Jooss's *Green Table* initiated the development of Tanztheater, which, as its name suggests, is a combination of dance and drama, and incorporated significant theories of drama from Bertold Brecht and Max Reinhardt» (JONES, 2013: 82).

La primera escena, «The Gentlemen in Black», representa deu personatges en plena discussió sobre assumptes de política, finances o la indústria. Després de debatre durant tota l'escena, el darrer argument que fan servir es el de disparar les pistoles. La guerra comença.

La segona escena, «Dance of Death and Farewells», representa el moment del trencament del debat. Apareix el déu de la guerra i la mort i instaura la seva omnipresència.

La tercera escena, «The Battle», introdueix el tema de la batalla entre els soldats a partir del símbol de la bandera que condueix els soldats a la mort. El personatge de l'usurer intervé per recollir les pertinences dels soldats entre els cossos inerts.

La quarta escena, «The Refugees», representa un grup de refugiats. La mort apareix. En un moment determinat balla una dansa cortesana amb el personatge de la mare, que acaba rendida als seus braços.

L'escena cinquena, «The Partisan», mostra com una dona fanàtica mata un soldat i com després la jutgen i l'afusellen per haver-ho fet.

La sisena escena, «The Brothel», passa en una taverna. L'escena consisteix en el personatge de l'usurer mostrant el personatge de la dona jove a cada un dels homes del local. El personatge del soldat vell, que reconeix la noia, la tracta amb consideració. Per aquesta acció, el soldat vell es veu confrontat amb la mort.

L'escena setena, «The Aftermath», és l'escena en què s'organitza una processó amb els personatges, que segueixen indefectiblement la mort.

Finalment la vuitena escena, «The Gentlemen in Black», torna a ser la mateixa escena del principi, on els homes poderosos tornen a la taula de negociacions com han fet en la primera escena.

La música de *The Green Table* la va escriure el principal col·laborador musical de Kurt Jooss, F. A. Cohen. El coreògraf creia que la música havia de subratllar el sentit dramàtic de la dansa i accentuar la forma coreogràfica i rítmica per ajudar l'expressió del ballarí. En aquest sentit, la música de *The Green Table* és un exemple d'aquesta manera d'entendre la música en la coreografia. Descriu amb exactitud les situacions escèniques i les tensions dramàtiques dels personatges. Suzanne K. Walther en diu: «Jooss and Cohen shared the belief that choreography and musical composition should proceed together to give expression of the dramatic idea in unified style and form. The greatest surviving example of this collaboration is *The Green Table*» (HUTCHINSON, part 2, 2003: 10).

La música de *The Green Table*, igual que la dansa, es divideix en les mateixes vuit escenes en què es divideix la coreografia: «The Gentlemen in Black», «The Battle», «The Refugees», «The Partisan», «The Brothel», «The Aftermath» i «The Gentlemen in Black». A la vegada, cada una de les escenes es divideix en les seves parts respectives.

6.3. Descripció de l'escena «The Partisan» de *The Green Table*⁵²

Les parts de l'escena estan segmentades per la música que segueix les accions dels personatges. Les parts constitueixen una estructura en forma de frases, que són les següents:

Taula 2. Parts de «The Partisan»	
Compàs	Parts coreogràfiques
1-4	«Introducció»
5-8	«Signalling»
10-18	«Scarf in belt»
19-26	«Count '10'»
27-33	«Sissonne»
34-37	«Assemblé»
38-43	«Tiger»
44-59	«First soldier's crossing»
60-67	«First run»
68- 85	«Climax»
86-91	«Second soldier's crossing»
92-93	«Second run»
94- 105	«Kill»
106-140	«Death walks»

L'acció de l'escena «The Partisan» que analitzem té una estructura dramàtica on es narren les accions de lluita del personatge de la partisana. En un context de guerra, l'acció representa una situació on el personatge de la dona (W) passa per diferents estats d'ànim abans no es decideix a matar un dels soldats. Anna Markard presenta l'escena de la manera següent: «A fanatical woman, desperately involved in the cause, kills a soldier. Death ignores her desperate plea for mercy» (MARKARD, part 2, 2003: 37).

⁵² Vegeu ANNEX I. «The Partisan» (públic). <https://youtu.be/SBjfejvKDwE> i ANNEX II. «The Partisan» Joffrey Ballet. https://youtu.be/u4_hXk6C45E

L'estructura de l'escena respon a una trama dramàtica senzilla que es desenvolupa segons les diferents parts que es ressenyen en el document de la partitura.

Compassos 1-4: La partisana (W), destinada a lluitar, irromp a l'escena brandant un fulard.

Compassos 5-13: Amb el mocador assenyala endavant buscant aliats. Immediatament es prepara per lluitar.

Compassos 14-19: Abans de decidir lluitar, té un moment de conflicte.

Compassos 20-39: Es debat entre la desesperació, la força de voluntat i l'heroisme. En un moment determinat, es tensa com una tigressa en veure's acostar els soldats.

Compassos 40-44: Prepara una emboscada. Com que no la pot dur a terme, se'n desdiu.

Compassos 44-59: Mentre es resigna a la seva sort, apareixen els soldats obedients en una marxa inacabable, creuant el camí de (W).

Compassos 52-67: Després de veure'ls passar, malgrat patir un moment de feblesa, (W) reforça la determinació de portar a terme el seu pla.

Compassos 68-85: Així i tot, (W) està desesperada, gairebé trasbalsada, en la mesura que el conflicte intern continua.

Compassos 86-93: Els soldats tornen a passar.

Compassos 86-89: La dona (W) s'arrossega lluny del camí dels soldats.

Compassos 90-94: La dona (W) pren la tela com una arma i, amb una determinació desesperada, es precipita damunt del soldat (Z) i l'escanya.

Compassos 94-125: El personatge de la mort (D) apareix i s'apropa a (Z), que agonitza. El personatge de la mort (D) comença un desplaçament implacable i obliga la dona (W) a seguir-lo. La dona (W) accepta coratjosament el seu destí. Immediatament, els soldats envolten la partisana (W) i formen un escamot d'afusellament.

Compassos 124-129: La partisana (W) es prepara per morir.

Compassos 126-130: El personatge de la mort (D) comanda l'execució.

Compassos 130-138: La partisana (W) cau suplicant (D) el perdó.

Compassos 131-141: El personatge de la mort (D) ignora fredament la petició de (W), mentre fa el gest simbòlic d'embeinar l'espasa. (HUTCHINSON, part 2, 2003: 37-38)

Des del punt de vista del nombre de personatges, l'escena està dividida en sis parts: la part del solo de la partisana (W); la part de la passada dels soldats, on coincideixen cinc personatges; la part del segon solo; la segona passada dels soldats, on per segona vegada coincideixen cinc personatges; la mort del soldat, on apareix el personatge de la mort i coincideixen tres personatges; i la part final, on tornen a aparèixer fins a sis personatges.

Els personatges que formen l'escena de «The Partisan» són sis: la dona partisana (W), els quatre soldats (A), (X), (Z) i (Y), i el personatge de la mort (D). Segons el document de la partitura la partisana és qui porta el pes de l'acció de l'escena. En les notes sobre les característiques dels personatges, Anna Markard diu que el personatge ha de ser: «Mature woman emotionally torn between hesitancy and fanaticism. An important, dramatic rôle. Requires a strong, dynamic dancer, very good elevation, weight and mobile, expressive torso» (HUTCHINSON, part 2, 2003: 30).

Pel que fa al personatge de la mort (D), és «Tall. An extremely complex, multi-faceted rôle requiring intelligence, sensitivity and the ability of rapid change of attitude. Dynamically he must be capable of the full range of qualities from brutal strength to extreme gentleness and be able to project a sense of awesome power. Requires strong, clean, powerful technique, a sense of weight, good jumps, coordination, rhythm and stamina» [29].

Els soldats (A), (X), (Y) i (Z) formen una unitat i funcionen en la coreografia com a tals. Els quatre personatges necessiten tenir una energia forta, una tècnica d'alt nivell i un bon sentit del pes corporal per gestionar la dinàmica.

6.4. Parts de la música de «The Partisan»

La música de «The Partisan» es divideix en catorze parts, com la coreografia. Cada part coincideix amb la frase corresponent de la coreografia, de manera que s'anomenen igual:

«Introducció»,⁵³ «*Signalling*», «*Scarf in belt*», «*Count '10'*», «*Sissonne*», «*Assemblé*», «*Tiger*», «*First soldier's crossing*», «*First run*», «*Cimax*», «*Second soldier's crossing*», «*Second run*», «*Kill*» i «*Death walks*». La durada total de les parts és de cent quaranta compassos, que en termes cronomètrics correspon a 3,16 minuts.

Els motius musicals, com ja hem dit anteriorment, són les unitats mínimes que configuren el teixit musical. Així, cada una de les parts de «*The Partisan*» està formada per motius que en alguns casos es repeteixen igual o bé variant algun dels elements constitutius del motiu, com poden ser la tonalitat, el ritme o el caràcter.

La música de «*The Partisan*» comença amb una introducció de quatre compassos de 4/4, d'una durada de 9 segons. La música està formada per diferents motius, dels quals només assenyalarem els més característics. Els dos primers compassos donen peu a la semifrase 1, que es repeteix dues vegades. Es caracteritza per tenir dues veus diferents. La primera veu està formada per un sol motiu (motiu 1) en forma de treset repetit dues vegades al principi de cada compàs. La segona veu, que correspon als baixos, manté el desenvolupament al llarg de dos compassos. Es compon de dos motius (motiu 2 i motiu 3). El motiu 2 és un acord format per una octava i el motiu 3 és un conjunt de dotze corxeres precedides per dues semicorxeres. La veu correspon a les notes baixes, que marquen intensament el ritme i accentuen els temps 3 i 4 del primer compàs i els temps 1 i 2 del segon compàs. La simultaneïtat de les dues veus fortament contrastades ajuda que es reforcin mútuament per marcar el ritme i donar suport al moviment de la ballarina.

La frase musical 2, «*Signalling*», es manté en sintonia amb l'anterior, articulada per quatre compassos de 4/4, a la qual s'afegeix un compàs nou per enllaçar amb el fragment musical següent, d'una durada de 12 segons. La forma de la frase es compon d'una primera part reiterativa, insistent, amb silencis que imprimeixen a la música un contrast fort per subratllar l'acció escènica. S'estructura amb una variació de la semifrase 1 respecte de la frase anterior, de dos compassos. A aquesta frase s'afegeix la semifrase 2, que torna a ser una variació de la primera, també de dos compassos. Les dues frases estan formades per la reiteració del motiu 1 de la frase anterior, caracteritzat pel treset, que si bé abans es presentava només al començament de cada compàs, en la frase actual apareix a cada temps. Tanca la frase musical un segon fragment que anomenem motiu d'enllaç,

⁵³ Nom que introduïm per anomenar aquesta part.

format per un acord arpegiat repetit quatre vegades a diferents alçades d'un sol compàs, que serveix per enllaçar amb la frase següent. Tant la frase anterior com l'actual fan que l'escena de «The Partisan» comenci amb fermesa i reforcen la tensió que el personatge impregna en el moviment.

La frase musical 3, «*Scarf in belt*», representa un passatge de distensió. Està escrita en compàs de 3/4, d'una durada de 10 segons, compàs que afecta tot el dispositiu musical posterior. Està formada per nou compassos. El fragment no té cap relleu específic. Compleix la funció d'acompanyar l'acció mecànica de la ballarina de col·locar-se la tela a la cintura que portava al principi. Es compon d'un motiu que anomenem «motiu obsessiu», que apareixerà en d'altres fragments de la música. Al llarg de la frase el motiu es repeteix a cada compàs. Durant el fragment es dilueix la intensitat climàtica de les frases anteriors.

La frase musical 4, «*Count '10'*», és la part més melòdica de la música i dona lloc a un passatge més dansat del personatge. Aquesta part lírica ocupa un lloc central en l'escena. Conté una melodia reconeixedora i que serà recurrent en els passatges posteriors de la música. La frase té una durada de set segons i set compassos i s'hi afegeix el primer compàs, que a la vegada fa d'anacrusi. El dibuix melòdic de la frase esdevindrà clau al llarg de la música en la mesura que prendrà múltiples formes. La frase es comporta de manera diferent de les frases anteriors. Les dues veus es complementen rítmicament en una forma similar a un cànon. Efectivament, l'estructura rítmica de la línia melòdica de la primera veu està formada per alguns motius que es troben repetits en la línia melòdica dels baixos, però amb un ordre diferent.

Durant la frase musical 5, «*Sissonne*», de set compassos i d'una durada de set segons, es torna a repetir el mateix motiu anterior, si bé en una altra tonalitat. Durant els quatre primers compassos es repeteix el mateix esquema rítmic de la frase anterior. Mentre que en la veu superior apareixen els motius de la frase anterior, en la veu de baix apareixen els mateixos motius, que tornen a estar ordenats de manera diferent.

La frase musical 6, «*Assemblé*», de quatre compassos i d'una durada de quatre segons, es caracteritza per tenir una estructura similar als darrers compassos de la frase anterior. El desenvolupament es fa en forma d'agrupacions de corxeres que van descendint fins a desembocar en la frase musical següent i que fan de transició. Les notes de la línia melòdica superior estan sostingudes pels baixos, que accentuen el primer i

tercer temps de cada compàs per subratllar el moment d'impuls i caiguda dels salts de la ballarina.

Durant la frase musical 6, «*Tiger*», de set segons de durada, la tensió de l'escena es minimitza com si es tractés d'una tigressa que s'amaga per atacar. La frase es desenvolupa durant sis compassos. La base del segment és la repetició durant cada compàs del «motiu obsessiu» de la frase musical 2 de «*Signalling*». La característica principal és la repetició del motiu, que té el suport del ritme dels baixos a base d'una articulació ternària. L'accentuació dels baixos és la mateixa que caracteritza la marxa dels soldats i que serà recurrent en la frase següent, com si la partisana, des del terra, escoltés la marxa llunyana dels soldats que s'acosten, en una anticipació del tema musical que seguirà. L'efecte és com el d'un ritme trencat dins d'una estructura ternària.

La frase musical 8, «*First soldiers' crossing*», de disset segons de durada, correspon a la passada dels soldats que creuen l'escenari per la diagonal. Està composta per dotze compassos que queden repartits en dues frases de quatre compassos, frase 1 i frase 2, que al seu torn estan dividides en dues semifrases, cada una de dos compassos, que són una variació de la primera semifrase. En aquest sentit, la (semifrase a) es repeteix una vegada i ve seguida de la (semifrase a') i (semifrase a''). Les tres semifrases són molt semblants perquè tenen una mateixa estructura rítmica, però varien quant a l'estructura harmònica.

La frase musical 9, «*First run*», de vuit segons de durada, està formada per dues semifrases de quatre compassos cadascuna, semifrase 1 i semifrase 2. La primera té una forma d'escala ascendent, que té l'objectiu de conduir la música cap a la tensió musical de la frase següent, anomenada «*Climax*». Això es percep fàcilment gràcies a les accentuacions que es recolzen en la caiguda de cada temps del compàs. L'ascensió musical modula la tonalitat fins a arribar a la segona semifrase, que té la particularitat de mantenir la tensió durant quatre compassos formats per un motiu de sis corxeres, que en repetir el darrer es transforma en una anacrusi i introdueix la frase musical 10. Les dues semifrases es diferencien entre elles, a part de per la tonalitat, per l'accentuació rítmica. Mentre que la semifrase 1 s'accentua cada dues corxeres, la semifrase 2 s'accentua cada tres.

En arribar la frase musical 10, «*Climax*», de vint-i-un segons de durada, la música explota en una exaltació lírica per donar el suport necessari a la dinàmica del personatge. Representa una descripció del seu estat d'ànim. Esdevé la part més intensa de la música,

durant la qual la corba climàtica de l'escena es remunta fins al punt més alt. Com el mateix nom indica, la frase musical 10 és un punt àlgid tant de la música com de la dansa, propiciat per un increment del volum sonor, a còpia de reproduir les línies melòdiques en octaves. La frase musical es desenvolupa al llarg de tres semifrases: semifrase 1, semifrase 2 i semifrase 3. La primera està formada per set compassos, la segona per sis i la tercera per cinc. La melodia és la mateixa que la de les frases musicals anteriors, «*Count '10'*», «*Sissonne*» i «*First soldiers' crossing*». Els primers set compassos de la semifrase 1 corresponen a la melodia de la frase musical 5, «*Sissonne*». Els compassos de la semifrase 2 són una variació melòdica d'aquesta primera. La semifrase 3 es caracteritza per l'aparició del motiu obsessiu, que es repeteix gairebé igual durant cinc compassos, com ja hem vist en les frases musicals anteriors, «*Scarf in belt*» i «*Tiger*». A partir de l'onzè compàs fins al final de la frase, la tensió va davallant lentament.

La frase musical 11, «*Second soldiers' crossing*», d'11 segons de durada, representa la segona passada dels soldats travessant l'escenari per la diagonal del rectangle escènic. El motiu principal no varia substancialment respecte a la primera passada, de manera que indueix a recordar el tema musical referent als soldats (A, X, Y i Z). Tota la frase està organitzada a base de dues semifrases contrastades. Cada semifrase està formada per dos compassos de 3/2, és a dir, de sis temps. La semifrase 1 es repeteix dues vegades i la segona, una. La semifrase 2 és la mateixa que la de la frase musical «*Signalling*». Pel que fa als motius de la semifrase 1, són els mateixos que ja s'han escoltat, organitzats de la mateixa manera que les frases anteriors de «*Count '10'*», «*Sissonne*», «*First soldiers' crossing*», i «*Climax*».

En la frase musical 12, «*Second run*», de 4 segons de durada, torna a aparèixer la semifrase 2 i el motiu d'enllaç de la frase musical «*Signalling*». Si bé les frases no són exactament iguals, des del punt de vista rítmic se'n pot reconèixer amb facilitat l'estructura de tresets. Aquí els motius musicals estan al servei de la correguda de la dona (W) a fi d'abastar el soldat (Z). En aquest sentit, se subratlla la tensió del moment, que ha de desembocar en l'acció de la frase següent.

En el moment crucial del drama en la frase 13, «*Kill*», de 14 segons de durada, on es consuma la mort del soldat (Z) en mans de la partisana (W), la música passa a un segon pla, com un murmur, gràcies l'aparició del motiu obsessiu de la frase «*Scarf in belt*», repetit dotze vegades. La música recupera els materials musicals anteriors.

Al final de l'escena, en la frase musical «*Death walks*», de 50 segons de durada, la música manté la mateixa distensió que en la frase anterior. La frase musical 14, «*Death walks*», està formada per dues frases: frase 1 i frase 2. La frase 1 es caracteritza per la repetició del motiu obsessiu que acompanya el desplaçament del personatge de la mort (D), que ordena a la partisana que la segueixi per procedir al judici i l'afusellament final. La frase 2 representa la mort de la partisana i es caracteritza per una davallada de la tensió.

Com a resum d'aquesta segmentació de la música de «The Partisan» oferim la taula següent, on en la primera columna llistem els compassos, en la segona anotem el tipus de compàs, en la tercera fem constar la frase musical, en la quarta escrivim la durada en segons, en la cinquena apuntem el nombre de frases de què es compon cada part (totes elles estan formades per una frase, llevat de la darrera, que està formada per dues) en la sisena columna llistem les semifrases i acabem amb l'última columna, on fem constar els motius que hi hem identificat.

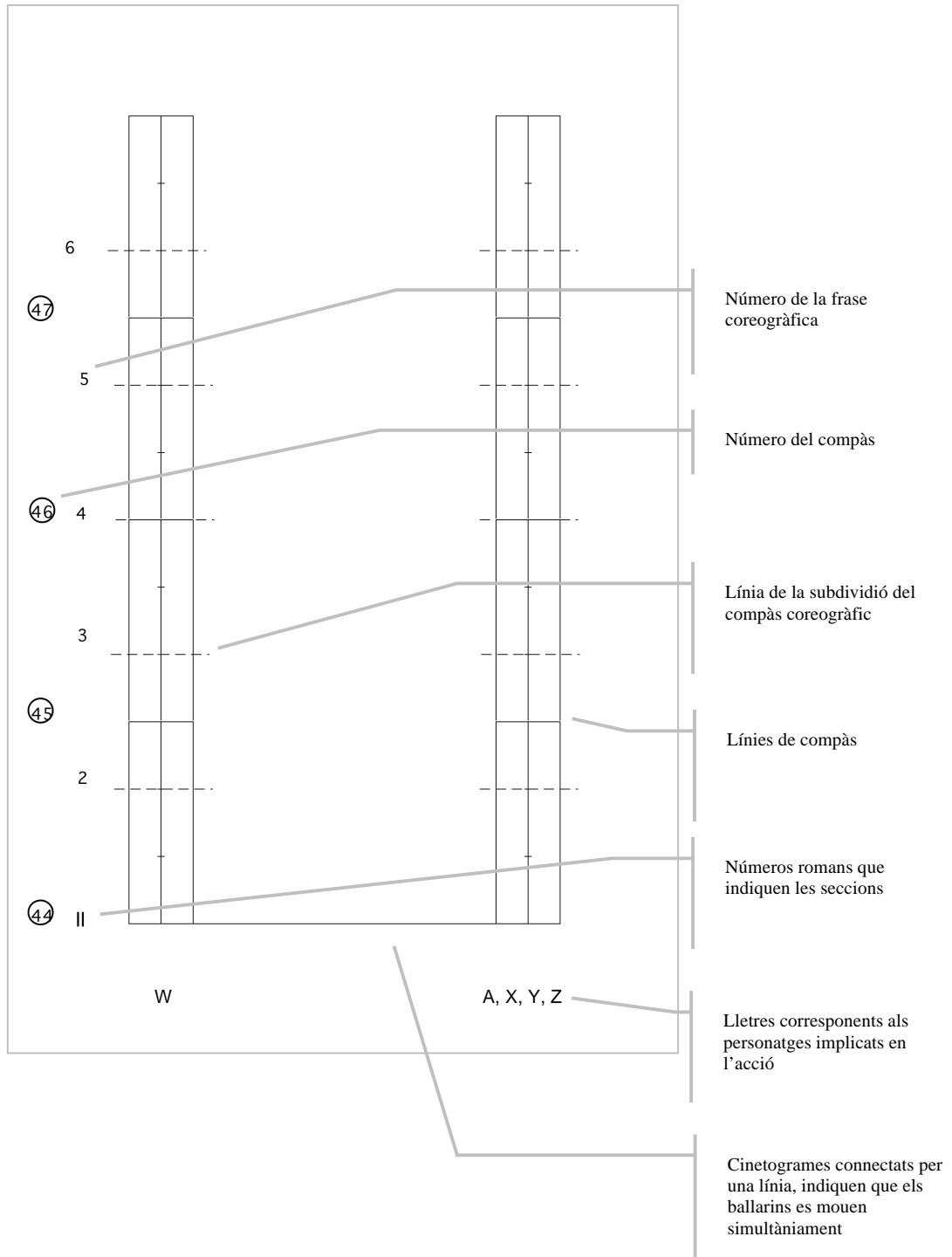
Taula 3. Motius de les frases musicals						
Compàs	Tipus compàs	Frases musicals			Semifrases musicals	Motiu
1-4	4/4	«Introducció»	9"	Frased 1	Semifrase 1	Motiu 1
						Motiu 2
						Motiu 3
					Semifrase 1	Motiu 1
						Motiu 2
						Motiu 3
5-8		«Signalling»	12"	Frased 1	Semifrase 1	Motiu 1
						Motiu 2
					Semifrase 2	Motiu 1
						Motiu 2
9					Motiu d'enllaç	
10-18	3/4	«Scarf in belt»	10"	Frased 1		Motiu obsessiu
19-26		«Count '10'»	7"	Frased 1		
27-33		«Sissonne»	7"	Frased 1		
34-37		«Assemblé»	4"	Frased 1		
38-43		«Tiger»	7"	Frased 1		Motiu obsessiu
44-59		«First Soldiers' crossing»	17"	Frased 1	Semifrase a	
					Semifrase a	
				Frased 2	Semifrase a'	
				Semifrase a''		
60-63		«First run»	8"	Frased 1	Semifrase 1	
64-67				Semifrase 2		
68-74	«Climax»	21"	Frased 1	Semifrase 1		
75-80					Semifrase 2	
81-85					Semifrase 3	Motiu obsessiu
86-89						
90-91	3/2	«Second Soldires' crossing»	11"	Frased 1	Semifrase 1	
					Semifrase 1	
					Semifrase 2	
92		«Second run»	4"	Frased 1	Semifrase 2	
93	7/4				(Signalling)	Motiu d'enllaç (Signalling)
94-105	3/4	«Kill»	14"	Frased 1		Motiu obsessiu
106-129		«Death walks»	50"	Frased 1		Motiu obsessiu
130-140					Frased 2	

6.5. Anàlisi del temps de «The Partisan»

Com ja hem dit, el temps apareix associat a l'espai a partir de les accions enllaçades, en un binomi indissociable. Tanmateix, per a la nostra anàlisi el temps ve representat per la línia de progressió del moviment. Smith-Autard considera que els elements del temps es concreten en la velocitat i l'acceleració (SMITH-AUTARD, 2000). La velocitat es pot distingir per les polaritats de ràpid i lent, mentre que l'acceleració és el pas gradual d'una a l'altra. La combinació de les diferents velocitats es concreta en les durades dels moviments que acaben per configurar el ritme.

Des del punt de vista de la Cinetografia Laban / *Labanotation*, el temps s'explica a partir de l'encadenament successiu de símbols col·locats al llarg del cinetograma de baix a dalt. La simbologia del sistema diferencia la pulsació del compàs a partir de ratlles horitzontals curtes o llargues, respectivament. En aquest sentit, segons les agrupacions, el compàs es pot escriure d'acord amb la referència musical.

A fi de diferenciar les línies del pols i les del compàs, adjuntem a continuació un cinetograma del qual s'han eliminat els símbols referents al moviment. L'exemple correspon a la pàgina 172 de la partitura *The Green Table*, que exposa la frase «*First soldier's crossing*». En el gràfic es poden identificar dos cinetogrames simultanis: el de la partisana (W) i el dels soldats (A, X, Y i Z), distribuïts en quatre compassos, del 44 al 47.



En el gràfic s'observen les tres línies verticals que conformen els dos cinetogrames. El cinetograma de l'esquerra porta la lletra W i correspon als moviments del personatge de la partisana. El cinetograma de la dreta porta les lletres A, X, Y i Z i correspon als personatges dels soldats, anomenats per les quatre lletres. Ambdós estan connectats per una línia horitzontal que indica que les accions d'uns i altres són simultànies. Cada cinetograma conté línies horitzontals que travessen les tres línies i que les divideixen en espais regulars. Igualment, en la línia vertical central hi ha línies més petites que corresponen a les pulsacions o temps. Igualment, s'observen les línies horitzontals discontinües que fan referència a la distribució dels motius dels personatges, que en aquest cas no coincideixen amb els compassos. En el cinetograma de l'esquerra es troben uns números. Els que estan encerclats fan referència al número del compàs musical i els que no tenen cercle fan referència a les frases dels personatges. Finalment, uns números romans indiquen les diferents seccions de la dansa.

Dels elements del gràfic anterior cal destacar:

1. La lectura temporal es fa de baix a dalt.
2. Cada cinetograma està format per tres línies verticals paral·leles.
3. Les lletres a la base dels cinetogrames informen del personatge al qual correspon aquell fragment.
4. Les línies horitzontals contínues indiquen el compàs musical, que coincideix o no amb la coreografia.
5. Les línies horitzontals discontinües indiquen els compassos dels motius coreogràfics.
6. Les línies horitzontals petites indiquen les subdivisions de les unitats mètriques del compàs.
7. Els números encerclats es refereixen al compàs musical, que coincideix amb el compàs coreogràfic.
8. Els números més petits es refereixen al fraseig coreogràfic.
9. El número en xifres romanes fa referència a una determinada secció de la partitura.

Amb tot, cal recordar que els espais del compàs tenen una mateixa distància en el paper, de manera que, a major temps, més espai, i a menor temps, menys espai.

Pel que fa a l'estructura dels compassos de la coreografia de «The Partisan», igual que la música, està escrita en una estructura asimètrica. Comença amb una seqüència de 9 compassos de 4/4. Continua amb 76 compassos de 3/4. Segueix amb 8 compassos de 3/2. Un compàs de 7/4 fa d'enllaç entre la música anterior i la part final. S'acaba amb 47 compassos, altra vegada de 3/4. Pel que fa a la dansa, l'estructura de compassos és exactament igual que la música, llevat del final, en què el moviment es fa sobre el silenci.

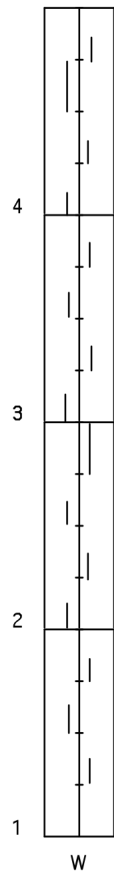
Pel que fa al ritme de «The Partisan», té una estructura irregular segons el fragment que es tracti. La durada dels moviments respon a la situació dramàtica i, consegüentment, cada fragment té un comportament diferenciat.

Ja sabem que, segons Laban, el ritme en la coreografia es produeix en tres supòsits: pel canvi de suport (*weight-rhythm*), per l'assoliment de la direcció en l'espai (*space-rhythm*) i pel flux del temps en termes de sobtat o sostingut (*time-rhythm*). En la nostra anàlisi rítmica, ens centrarem en el ritme que produeix el canvi de pes.

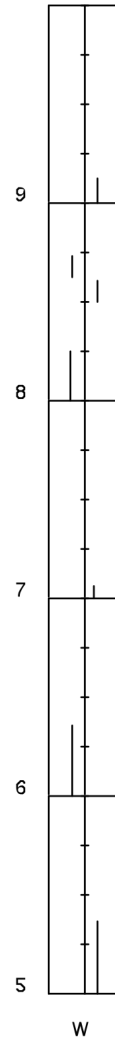
Si substituïm els símbols de direcció dels passos per una línia vertical (*action stroke*) igual de llarga que el símbol de direcció i representem amb un espai buit el moment que no hi ha canvi de suport, obtindrem un esquema rítmic.⁵⁴ Així observarem com se succeeixen les accions de suport i podrem comparar-ne l'estructura amb les frases contigües. Les frases coreogràfiques contigües d'«Introducció» i «*Signalling*» no tenen cap paral·lelisme entre elles i, per conseqüència, la relació és de contrast. Si bé en la primera frase el canvi de pes és ràpid i constant, en la segona frase hi ha pocs canvis i els espais de parada entre canvi i canvi de suport són més llargs. En els gràfics següents es pot observar l'esquema rítmic dels dos cinetogrames, on les ratlles verticals corresponen als moments de canvi de suport i els espais buits, als moments de parada del canvi de pes. Encara que no hi hagi canvi de suport, és possible que el personatge mogui alguna altra part del cos que en el nostre esquema no es representa.⁵⁵

⁵⁴ Preston-Dunlop, en el llibre *Practical Kinetography Laban* (PRESTON-DUNLOP, 1969), exposa com s'articulen els esquemes rítmics utilitzant només la noció d'*acció* a partir de la llargada de la línia (*action stroke*), sense utilitzar els símbols de direcció.

⁵⁵ Recordem que la lectura és sempre de baix a dalt i d'esquerra a dreta.

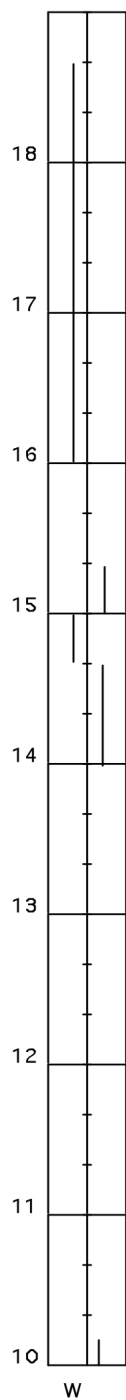


«Introducció»
(AGUSTÍ ROS)



«Signalling»
(AGUSTÍ ROS)

Entre les frases «*Scarf in belt*» i «*Count '10'*» també s'aprecia un contrast entre les accions de canvi de pes. Des del punt de vista del *rhythm-time*, és a dir, des de la llargada de la línia, podem veure com algunes són de llarga durada i d'altres es fan ràpidament.

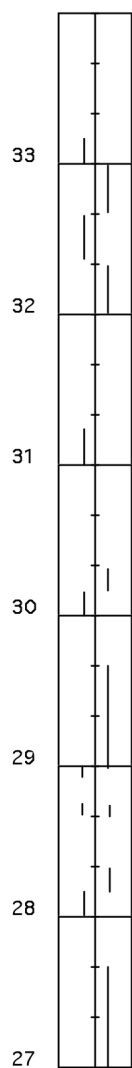


«*Scarf in belt*»
(AGUSTÍ ROS)

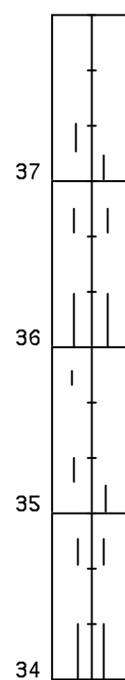


«*Count '10'*»
(AGUSTÍ ROS)

Entre les dues frases de «*Sissonne*» i «*Assemblé*», les estructures tampoc no són semblants. Una vegada més s’observa un contrast. Tot i així, en la frase «*Assemblé*» es repeteix la mateixa successió temporal en els compassos 34 i 35, que coincideix amb els compassos 36 i 37.

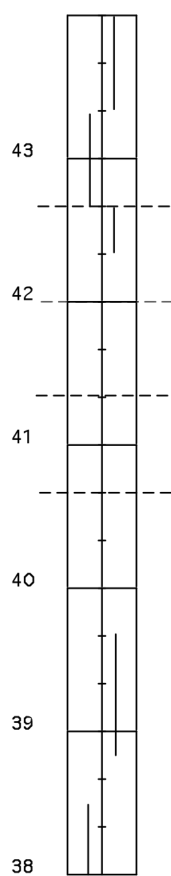


W
«*Sissonne*»
(AGUSTÍ ROS)



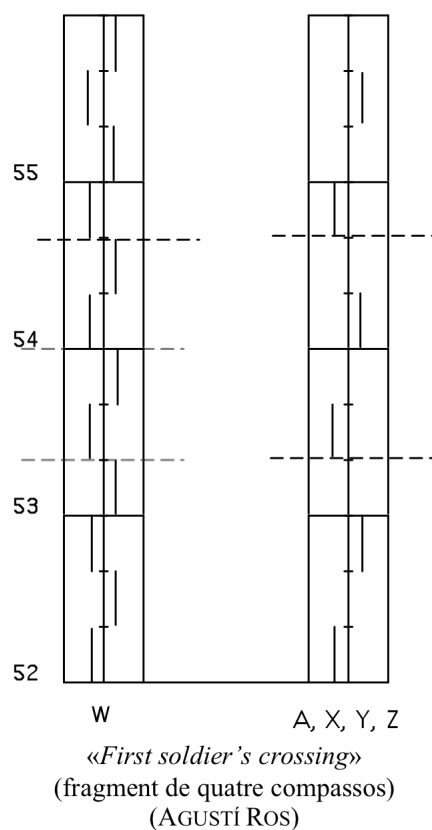
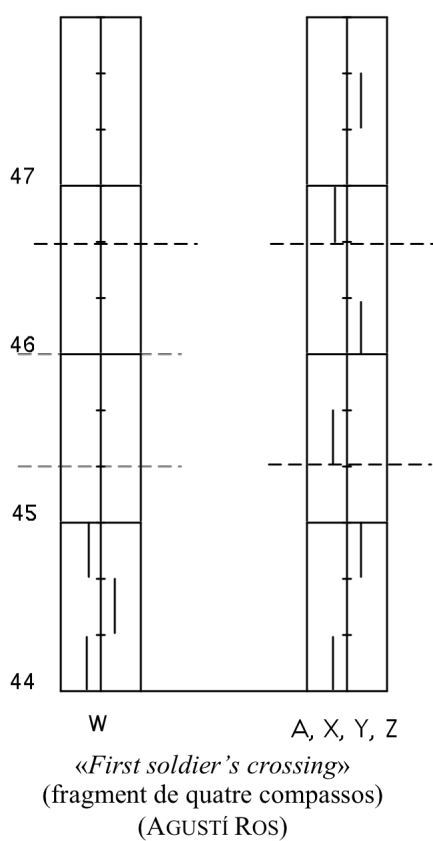
W
«*Assemblé*»
(AGUSTÍ ROS)

En la frase «*Tiger*» podem observar que, des del punt de vista quantitatiu, és més llarg el temps d'aturada que el temps de moviment.

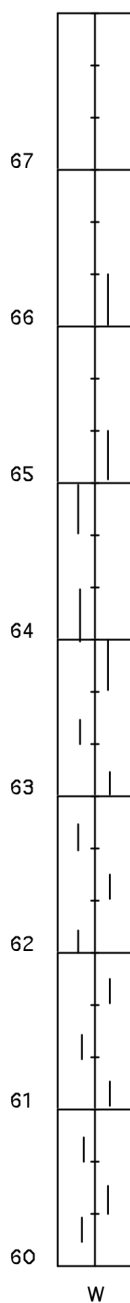


W
«*Tiger*»
(AGUSTÍ ROS)

La frase de «*First soldiers' crossing*» té un caràcter repetitiu marcat. El canvi de pes és constant i regular. En els dos cinetogrames referents a la partisana (W) i als soldats (A, X, Y i Z), dels compassos 44 a 47, la partisana (W) només fa tres passos i després s'atura, mentre que els militars mantenen el mateix ritme de la marxa. Pel que fa al segment dels compassos 52 al 55, els ritmes del canvi de pes plantegen una polirítmia: mentre que la partisana fa un pas cada temps, els soldats (X, Y, Y i Z) fan un pas cada dos temps.

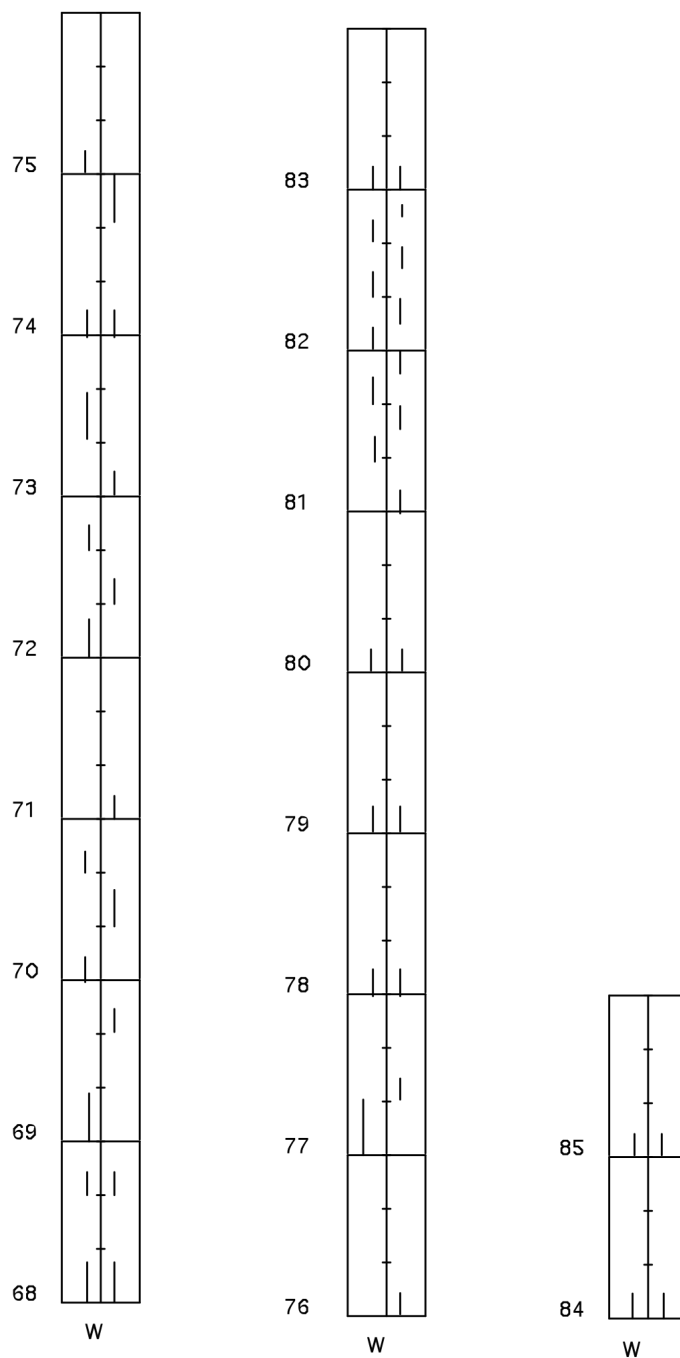


L'estructura rítmica de la primera meitat de la frase següent, «*First run*», recorda la frase d'«Introducció» en la mesura que són moviments saltats, però a partir de la segona meitat augmenten els moments de parada.



«*First run*»
(AGUSTÍ ROS)

En la llarga frase de «*Climax*», en conjunt, el segment planteja una estructura diferent respecte als ritmes vistos anteriorment, tant en la llargada com en l'estructura de canvis de pes i moments d'aturada.



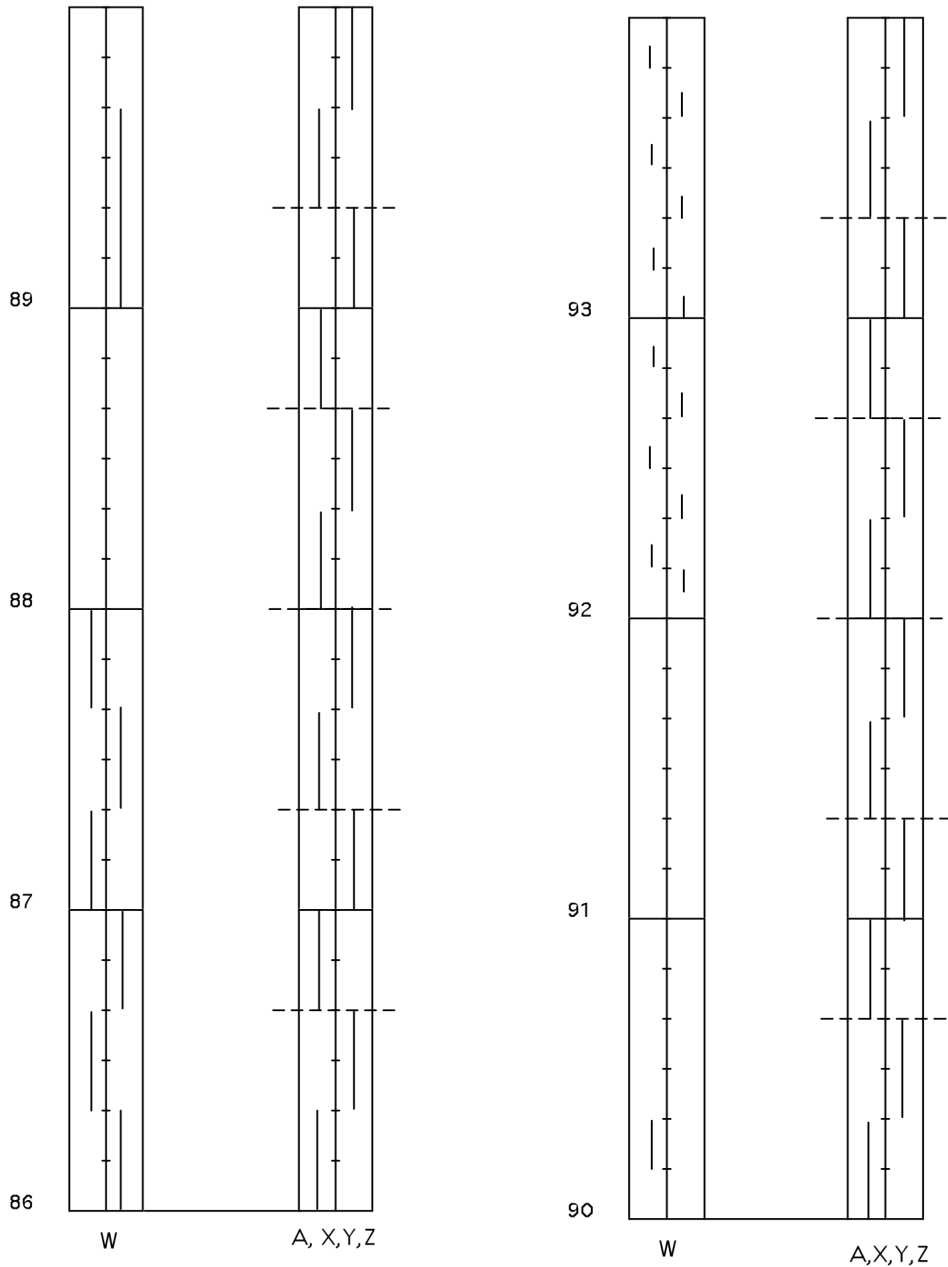
«*Climax*»
(AGUSTÍ ROS)

La frase «*Second soldiers' crossing*» és la segona frase que manté una regularitat rítmica semblant a la frase «*First soldiers' crossing*», on els soldats (A, X, Y i Z) marquen un ritme constant gràcies al moviment del canvi de pes. No és el cas del moviment de la partisana (W), que si bé rítmicament al principi és igual que el dels soldats (A, X, Y i Z), després el desplaçament s'atura durant un temps considerable per a continuació accelerar més ràpidament que els soldats (A, X, Y i Z).

L'escena està estructurada basant-se en una simultaneïtat de dues línies rítmiques diferents. El ritme dels soldats (A, X, Y i Z) és constant i manté el pols de la frase. El ritme de la partisana (W), tot i que coincideix inicialment, després esdevé contrastat amb el dels soldats (A, X, Y i Z). El contrast té dues dimensions: la simultània i la successiva. En la dimensió simultània, s'observa que la durada dels passos és igual, més lenta o més ràpida que la dels passos dels militars. Respecte a la dimensió successiva, es denota que la línia rítmica de la partisana (W), en la mesura que se succeeixen els passos en forma de motius diferents, contrasta. Cal no perdre de vista que l'estructura dels compassos ha canviat. En aquest cas, el compàs és de 3/2, el doble respecte a les anteriors frases, i ajuda a visualitzar el contrast.

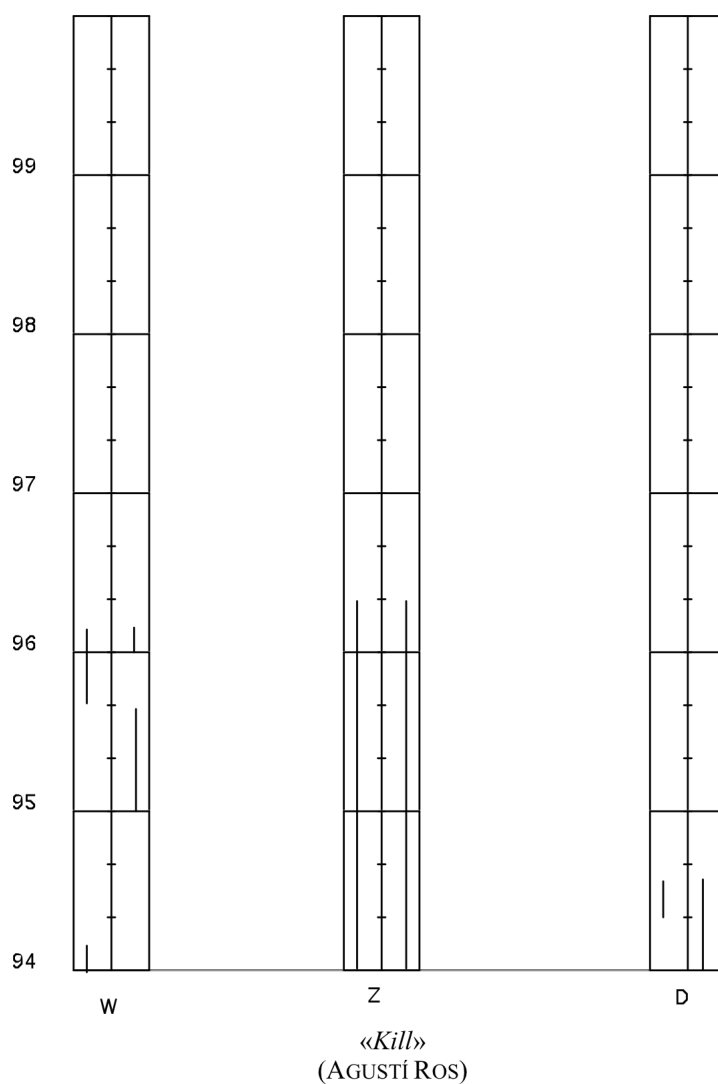
Així, al costat d'una línia rítmica constant dels militars, hi ha una segona línia simultània de la partisana (W) en la qual els dos primers compassos tenen una coincidència rítmica (compassos 86-87), els quatre compassos següents són d'aturada (compassos 88-91) i en els dos últims compassos hi ha una correguda amb passos més ràpids que els dels militars (92-93).

Tot això es pot veure en els gràfics següents, on es representen els compassos del 86 al 93 de la frase «*Second soldiers' crossing*».

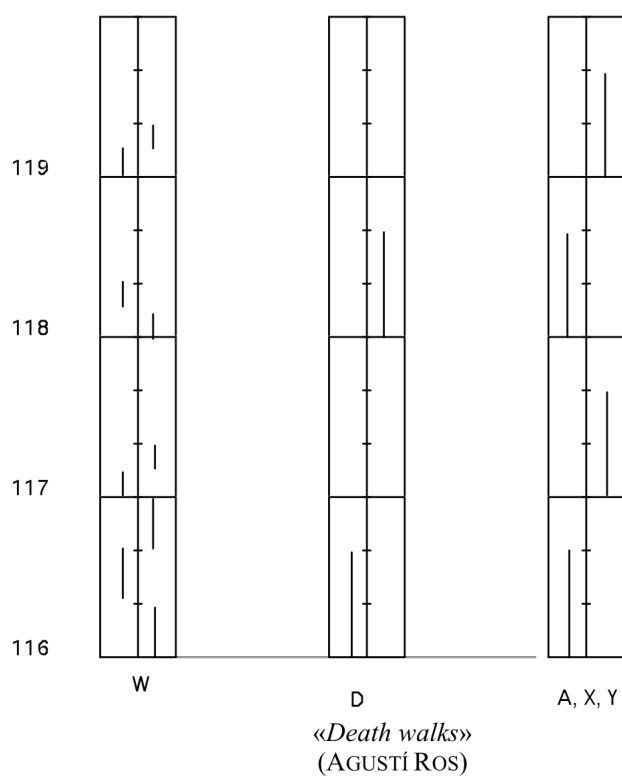


«Second soldier's crossing»
(AGUSTÍ ROS)

En contrast amb la frase coreogràfica anterior, en la frase «*Kill*», a part dels pocs canvis de pes que es poden veure al principi de cada un dels cinetogrames, no hi ha cap més moviment al llarg dels sis compassos de desplaçament del pes. La frase es caracteritza per ser una secció amb tres personatges: la partisana (W), el soldat (Z) i el personatge de la mort (D). Aquí el compàs torna a ser de 3/4. El desenvolupament rítmic es defineix per la manca de desplaçament dels personatges, inclòs el llarg descendent sense desplaçament del centre de gravetat fins a terra del soldat (Z) com a conseqüència de l'estrangulament.



Finalment, la darrera frase, «*Death walks*», es caracteritza per la repetició de patrons rítmics de canvi de pes per desplaçar-se i assolir els llocs assignats. Un cop els personatges hi han arribat, es mantenen al lloc fins al final. En el conjunt dels catorze segments de la frase, és a partir de la tercera que apareixen patrons de desplaçament del pes repetits i que executen simultàniament la partisana (W), la mort (D) i els soldats (A, X i Y). Una vegada més, el recurs de la polirítmia apareix aquí altra vegada durant el desplaçament en forma de tres patrons rítmics diferenciats. Mentre el personatge de la mort (D) avança una passa cada dos compassos, els soldats (A, Y i X) es desplacen una passa cada compàs. Pel que fa al patró rítmic de la partisana (W), és ben diferent: després de tres passos, en un sol compàs fa dos passos en un sol temps i s'atura durant dos temps, en una seqüència que repeteix fins a dues vegades. Tota la frase s'executa amb un compàs de $\frac{3}{4}$, tal com es pot observar en l'esquema següent.



Així, mentre els personatges masculins fan les passes d'acord amb cada compàs, la partisana (W) fa les passes segons la pulsació del compàs. En aquest sentit, si el compàs és de tres pulsacions (o negres), per cada passa dels personatges masculins ella en fa dues o tres segons el patró rítmic, durant els compassos que van del 116 al 123. Després, ja en el compàs 124, els personatges s'aturen i inicien la darrera acció, en la qual es mantenen en el lloc.

Pel que hem vist a partir de l'anàlisi gràfica del temps, podem valorar que la coreografia de «The Partisan» té pocs patrons rítmics que responguin a una estructura regular. El ritme de tota l'escena (pel que fa al canvi de suport) és irregular i alterna moments d'aturada i de moviment, que es repeteixen poques vegades.

Aquest fet s'explica per la mateixa naturalesa de l'obra, tant musical com coreogràfica, que respon a situacions dramàtiques. Des d'aquesta perspectiva es pot observar com cada frase coreogràfica té un tractament particular. És de destacar que en la darrera frase s'identifica un ritme determinat amb cada un dels personatges. En aquest sentit, la personificació dels personatges es fa també a partir dels ritmes que els caracteritzen.

6.6. Anàlisi de l'espai de «The Partisan»

L'anàlisi de l'espai de l'escena «The Partisan» comporta centrar la mirada en dos àmbits: l'espai de l'entorn o general i l'espai del cos o de la *kinesphere*. La primera anàlisi comprèn la relació que estableix el cos amb l'àrea limitada per desenvolupar l'acció. La segona anàlisi té com a objecte d'estudi les direccions dels membres superiors i inferiors i la relació amb el centre corporal, les direccions i els plans anatòmics. Analitzarem l'espai en la doble categoria de l'espai de l'entorn i l'espai del cos.

Tal com hem establert anteriorment, en aquest apartat analitzarem els elements de l'espai de l'entorn en les categories següents:

1. Trajectes
2. Orientacions i girs
3. Direcció de les transferències dels passos

I l'espai del cos en les categories de:

1. Direccions dels braços i les cames

6.6.1. Espai de l'entorn: trajectes

Per analitzar els trajectes, partim dels plans zenitals de la partitura. En la majoria de les pàgines de la partitura hi ha un petit esquema que reflecteix, a vista d'ocell, la situació inicial dels personatges, el trajecte i la situació final després del desplaçament. D'aquesta manera, és fàcil reconèixer la distribució general de l'espai i fer-se'n una visió panoràmica.

Com es pot observar en els plans zenitals, els trajectes dels moviments són recognoscibles a simple vista. Només cal recordar els símbols que hi apareixen per identificar la situació de cada personatge i la relació amb el front principal, que correspon al lloc on està situat el públic.⁵⁶

6.6.1.1. Frase coreogràfica 1. «Introducció»⁵⁷

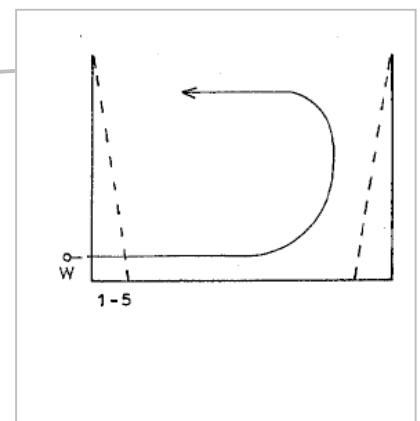
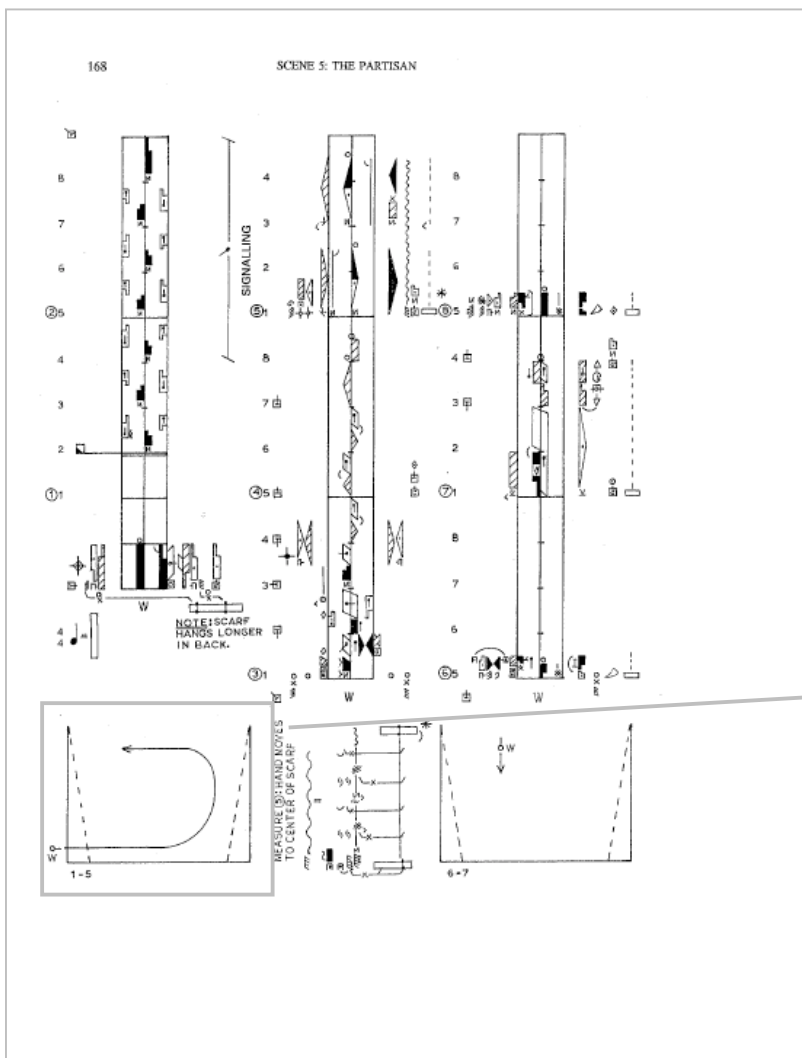
L'escena de «The Partisan» comença amb la frase que anomenem «Introducció» (ja que no se n'indica el nom en la partitura). L'acció de la partisana (W) representa la determinació del personatge d'involucrar-se en la causa a la qual serveix. Anna Markard descriu la frase «Destined to fight, she charges onto the scene brandishing a long scarf» (MARKARD, part 2, 2003: 37). La partisana (W) executa un gran desplaçament circular saltat, seguit d'un trajecte recte girat. Durant la frase sosté un fulard entre les dues mans,

⁵⁶ El rectangle escènic es pot col·locar segons el punt de vista de l'intèrpret, però també segons el punt de vista del coreògraf: es pot tornar cent vuitanta graus. Recordem que els símbols que conté el rectangle són: l'agulla de color negre, que correspon al personatge masculí i la punta indica l'orientació del personatge; l'agulla de color blanc, que indica la situació del personatge femení i la seva orientació; la lletra corresponent al personatge que representen; i la línia amb una fletxa indicant la forma del trajecte i la direcció que emprèn dins del rectangle.

⁵⁷ Vegeu ANNEX IV- Frase 1. Introducció. <https://youtu.be/QwzhP4DRTtI>

amb els braços alçats per sobre del cap en forma de V. El document que reproduïm conté tres cinetogrames. Al peu de la pàgina hi ha dos rectangles que mostren el dibuix del trajecte que fa la partisana (W). El primer i mitja part del segon corresponen al fragment en qüestió.

Ampliarem els quadres que analitzarem per observar-los millor. Els nombres que hi ha a sota del quadre es corresponen amb els compassos. L'obertura del rectangle mostra la posició del públic.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

Pel que fa a la simbologia dels trajectes, observem com dins del quadrat que representa l'escenari hi ha una fletxa circular que comença a la cantonada esquerra del fons⁵⁸ i el segueix un trajecte recte que mostra la forma del desplaçament de la partisana (W). Una agulla blanca fora de l'escenari entre bambolines simbolitza el personatge femení de la partisana (W) i mostra el lloc on comença el trajecte. És de forma circular. El personatge penetra l'espai amb la intenció d'abastar tot l'espai de l'entorn.

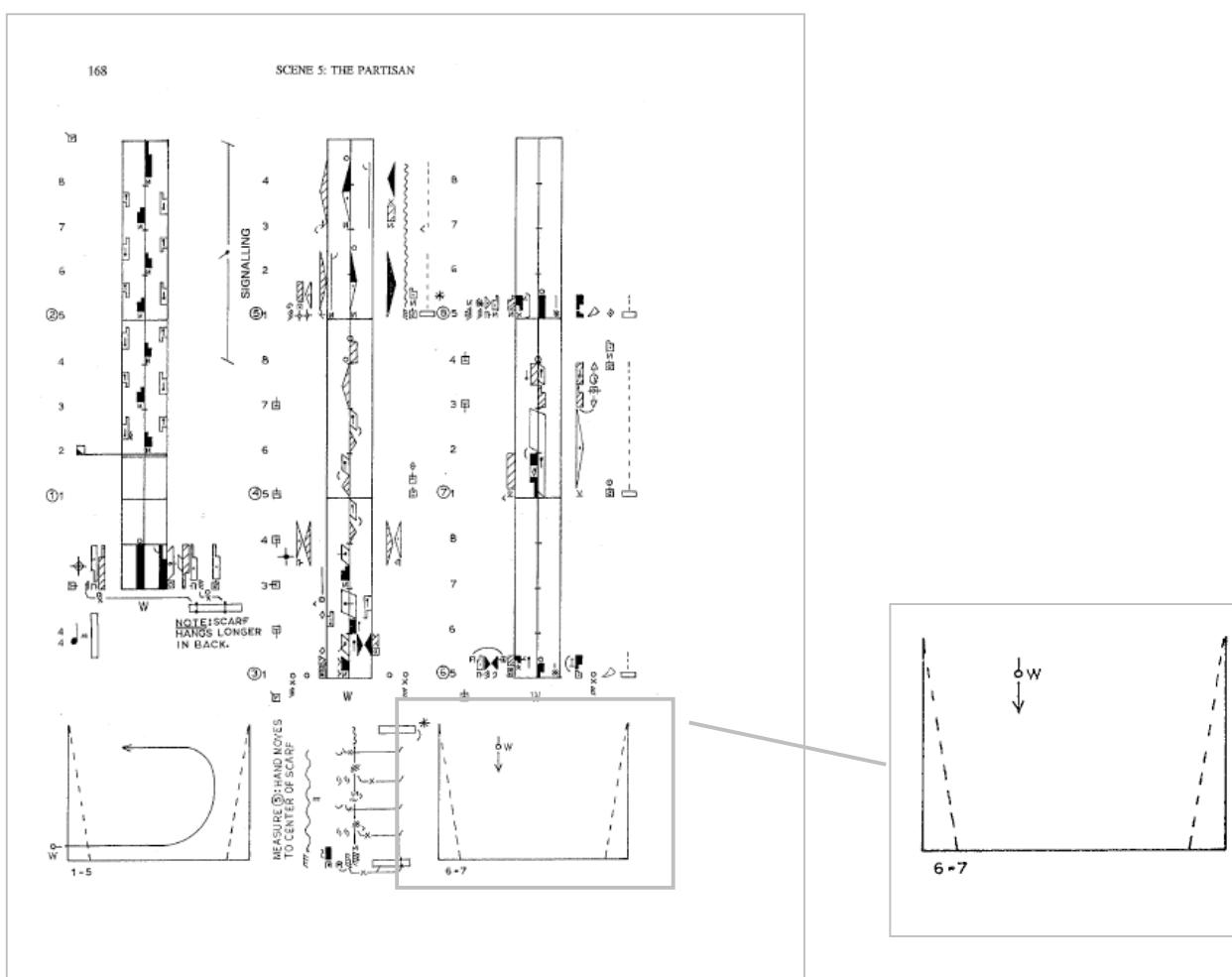
En la taula següent es recullen les informacions que fan referència al trajecte i quan succeeix. S'observa com hi ha trajecte en els compassos 1 i 2 i després en el compàs 4. Durant el tercer compàs el personatge es manté en el lloc.

Taula 4. Trajectes frase 1	
Frase coreogràfica 1. «Introducció»	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
4/4	(W)
1-2	Trajecte circular
3	
4	Trajecte recte

⁵⁸ En el capítol que analitzam l'espai, ens referim a la dreta i l'esquerra dels ballarins. En el següent enllaç es pot visualitzar l'escena de la coreografia segons el punt de vista de l'intèrpret. Vegeu: ANNEX III-«*The Partisan*» (intèrpret). <https://youtu.be/GAkBUAKBe4Q>

6.6.1.2. Frase coreogràfica 2. «Signalling»⁵⁹

En la frase 2, «Signalling», la partisana (W) manifesta convicció i fermesa respecte a les seves accions. Després de sacsejar el fulard a dreta i esquerra de dalt a baix, veu venir els aliats i els assenyalava amb dos dits, amb un moviment sec i directe del braç estès endavant. Anna Markard escriu: «She signals with her scarf, seeking far distant allies [5-8], then resolutely prepares to fight» (MARKARD, part 2, 2003: 37). El document que reproduïm és la mateixa pàgina de la partitura de l'apartat anterior, on podem observar el rectangle de la dreta, que es correspon amb la segona part del cinetograma, i tot el tercer.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

⁵⁹ Vegeu ANNEX V- Frase 2. Signalling. <https://youtu.be/UWJk76xfQA4>

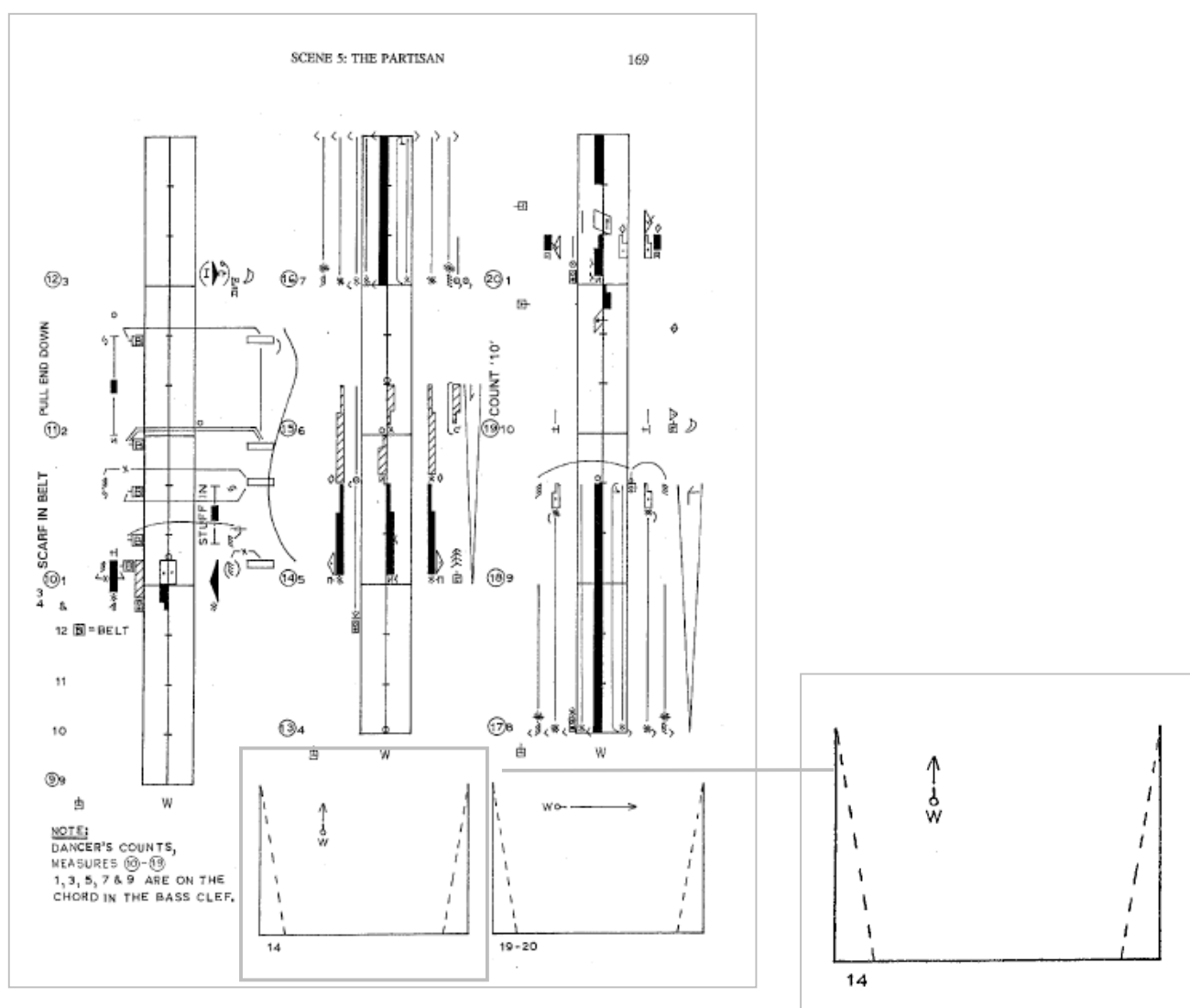
El desplaçament que s'hi descriu és un petit trajecte producte dels passos que fa la partisana (W) primer endarrere i després endavant, pràcticament sense moure's del lloc. L'efecte de contrast respecte a la frase anterior és remarcable en la mesura que la frase és un moviment en el lloc sense trajecte rellevant.

En la taula següent s'observa en detall com, durant el compàs 5, no hi ha trajecte. El petit trajecte dibuixat en el pla zenital correspon als compassos del 6 al 7.

Taula 5. Trajectes frase 2	
Frase coreogràfica 2. «Signalling»	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
4/4	(W)
5	
6-7	Trajecte recte petit
8-9	

6.6.1.3. Frase coreogràfica 3. «Scarf in belt»⁶⁰

En la frase 3, «*Scarf in belt*», la partisana (W) es col·loca el fulard a la cintura. En acabar alça els braços per després plegar-los damunt del pit en una actitud de recolliment, com si dubtés de la decisió abans d'emprendre l'acció. Anna Markard ho descriu de la manera següent: «A moment of doubt or hesitation, before she reinforces her decision» (MARKARD, part 2, 2003: 37). En la reproducció de la pàgina 169 de la partitura tornem a trobar tres cinetogrames i dos plans zenitals.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 169)

⁶⁰ Vegeu ANNEX VI- Frase 3. Scarf in belt. https://youtu.be/yf6cTj2_e8Q

El fragment en qüestió correspon als dos primers cinetogrames i mig del tercer.⁶¹

La partisana (W) pràcticament no fa cap desplaçament llevat dels dos passos, un endavant i un altre endarrere, durant els compassos 14-15. El personatge es manté en el lloc per col·locar-se el fulard a la cintura.

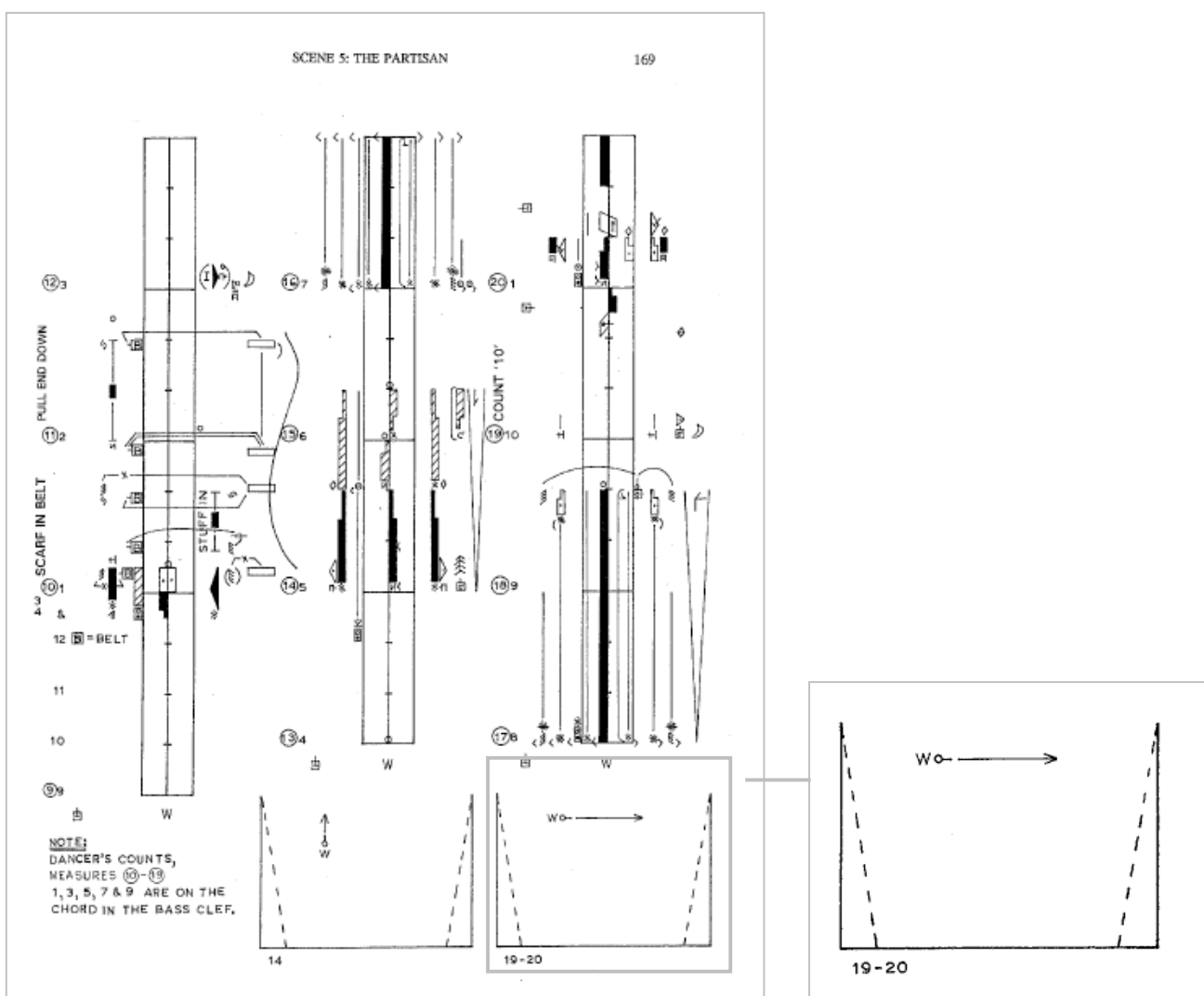
En la taula es pot veure en detall en quins compassos la partisana (W) es queda en el lloc i en quins compassos fa el petit desplaçament recte.

Taula 6. Trajectes frase 3	
Frase coreogràfica 3. «Scarf in belt»	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
3/4	(W)
10-13	
14-15	Trajecte recte petit
16-18	

⁶¹ La nota a peu de pàgina de la partitura fa referència a les subdivisions del compàs.

6.6.1.4. Frase coreogràfica 4. «Count '10'»⁶²

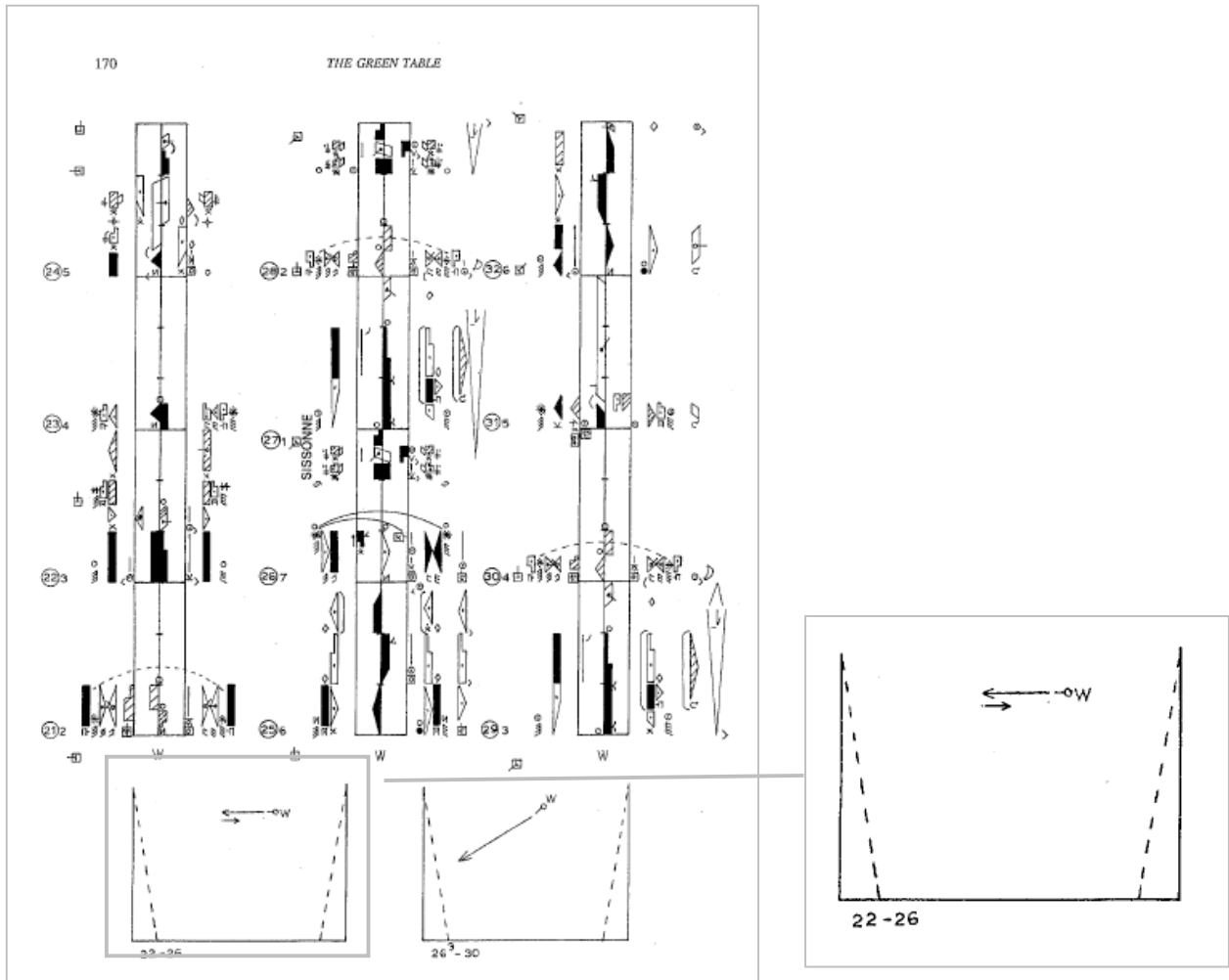
L'acció de la partisana (W) en la frase «Count '10'» es caracteritza per ser una dansa on els moviments exalten la determinació del personatge de lluitar contra l'enemic. Anna Markard la descriu de la manera següent: «She is torn between despair, strength of purpose and heroism» (MARKARD, part 2, 2003: 37). A continuació reproduïm les pàgines 169 i 170. La frase de l'anàlisi comença al final de la pàgina 169, en els compassos 19 i 20 del tercer cinetograma.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 169)

⁶² Vegeu ANNEX VII- Frase 4. Count '10'. <https://youtu.be/yEUY4izn9DY>

La frase continua fins a la meitat del segon cinetograma de la pàgina 170.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 170)

En els plans zenitals de la partitura, observem que la partisana (W) fa tres petits desplaçaments a dreta i esquerra de l'escenari en línia recta que ocupen la part del davant del rectangle escènic, segons els plans zenitals de les pàgines 169-170. El primer s'executa d'esquerra a dreta de l'escenari (compassos 19-20); el segon, de dreta a esquerra (compassos 22-24). Tancant la frase, el personatge fa un pas a la dreta (compàs 26), d'acord amb el pla zenital.

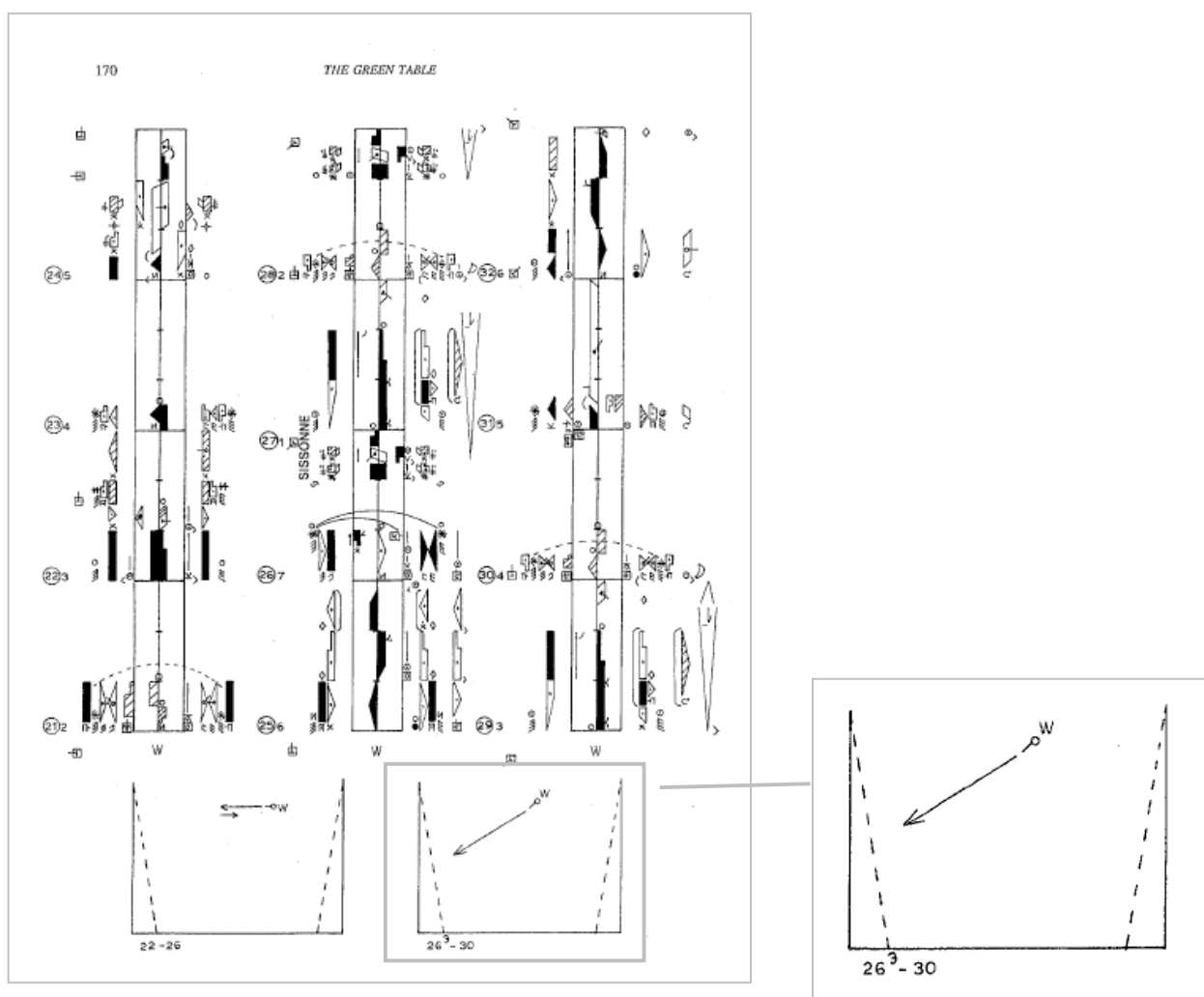
En aquesta frase tots els trajectes tenen la forma recta, i reforcen el caràcter unidireccional de les accions que la partisana (W) ha decidit emprendre.

Una vegada més en la taula es poden veure en detall els tres trajectes repartits segons els compassos corresponents.

Taula 7. Trajectes frase 4	
Frase coreogràfica 4. «Count '10'»	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
4/4	(W)
19-20	Trajecte recte petit
21	
22-24	Trajecte recte petit
25	
26	Trajecte recte petit

6.6.1.5. Frase coreogràfica 5. «Sissonne»⁶³

La frase 5, «Sissonne», és un moviment concebut per manifestar la voluntat de lluita del personatge seguint la mateixa tònica de la frase anterior. El nom del fragment correspon a un pas de dansa clàssica basat en el salt que es caracteritza per impulsar el cos des dels dos peus per caure sobre un. El document que reproduïm és la pàgina 170 de la partitura. La frase en qüestió comença a la meitat del segon cinetograma, concretament al compàs 27.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 170)

⁶³ Vegeu ANNEX VIII- Frase 5. Sissonne. <https://youtu.be/2JlfGuXZMDA>

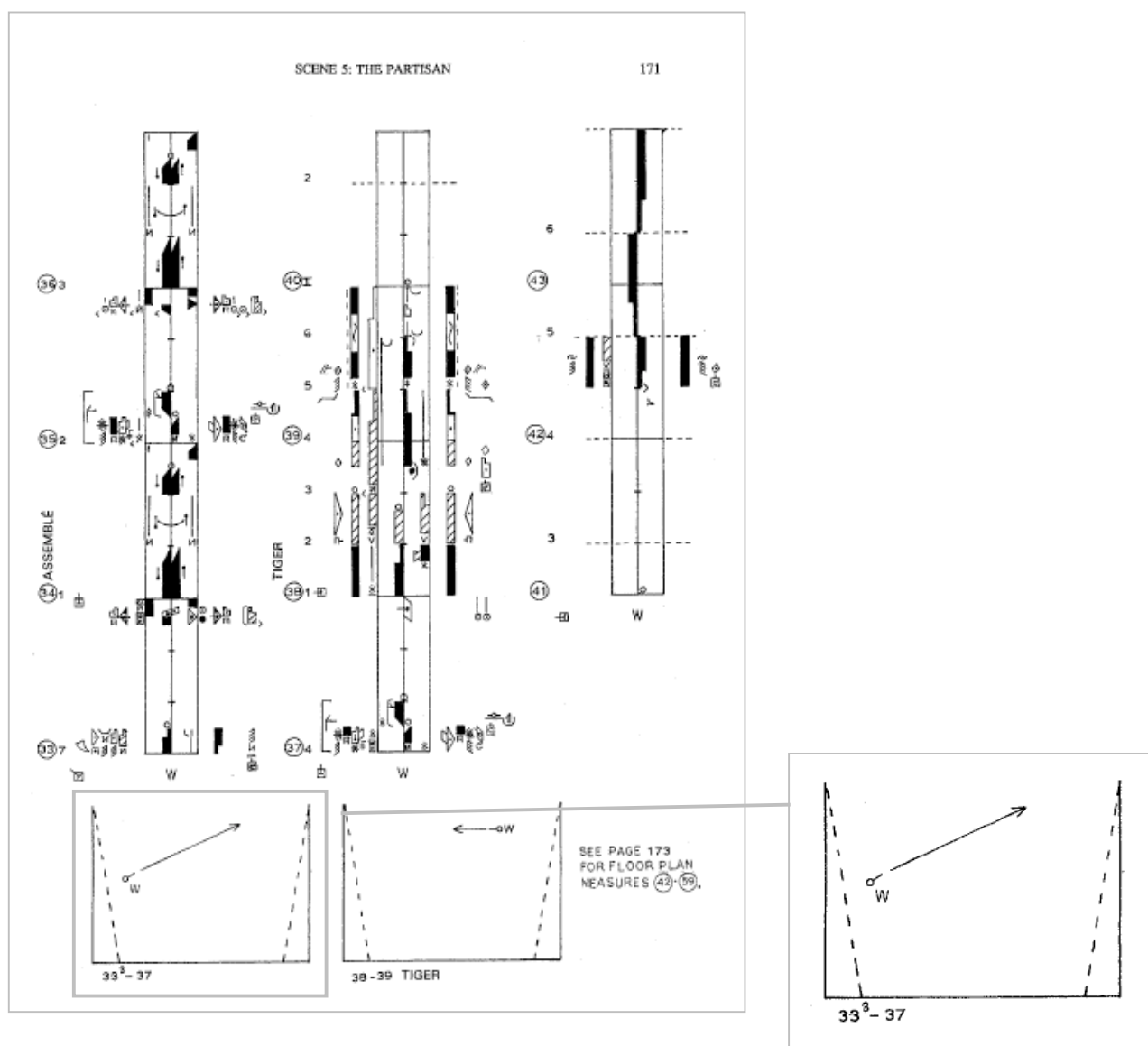
El motiu de la frase és una seqüència saltada que dona lloc a un trajecte recte. Aquesta acció reforça la determinació d'emprendre l'acció.

Això succeeix durant els compassos que van del 27 al 30.

Taula 8. Trajectes frase 5	
Frase coreogràfica 5. « <i>Sissonne</i> »	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
3/4	(W)
26-30	Trajecte recte
31-33	

6.6.1.6. Frase coreogràfica 6. «Assemblé»⁶⁴

Durant la frase coreogràfica «Assemblé» continua la voluntat de lluita del personatge. Es manifesta a través dels salts desplaçats. El nom de la frase es deu a la forma d'un tipus de salt de la dansa clàssica, com en la frase anterior, però en aquest cas el salt s'impulsa des d'un peu i cau sobre els dos. El document que reproduïm és la pàgina 171 de la partitura, que conté, com en les pàgines anteriors, tres cinetogrames.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 171)

⁶⁴ Vegeu ANNEX IX- Frase 6. Assemblé. <https://youtu.be/Pt5ojQF6uvw>

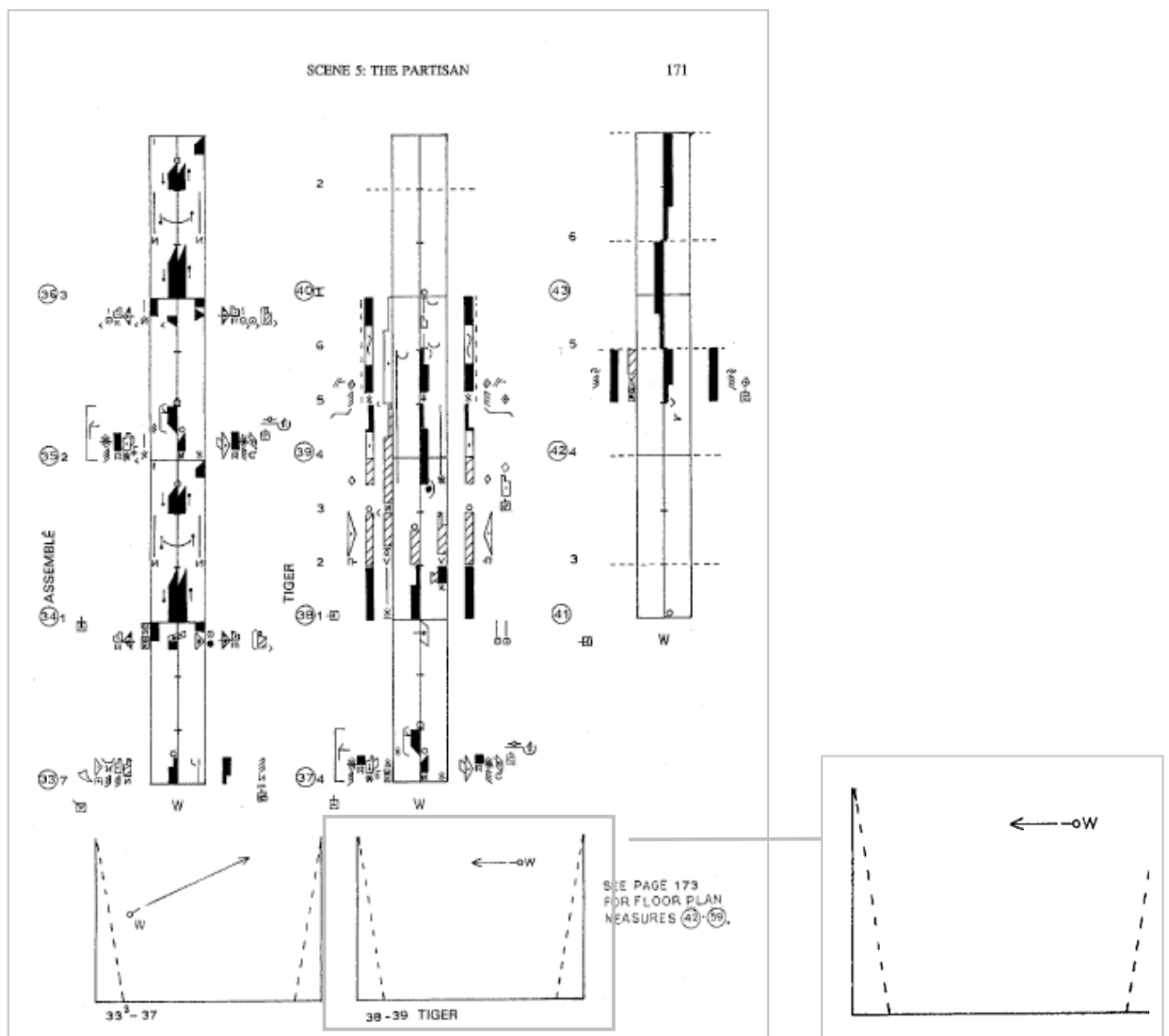
La frase que ens ocupa comença a la meitat del primer cinetograma i acaba a la meitat del segon. En el quadrat a l'esquerra de sota la pàgina s'observa el trajecte del personatge, que torna a ser un desplaçament que va del costat esquerre al davant del rectangle escènic en diagonal, i desfà el trajecte que ja havia descrit en el fragment anterior.

En la taula següent es pot veure la correspondència del trajecte amb els compassos que van del compàs 34 al 37, que descriuen una línia recta en diagonal.

Taula 9. Trajectes frase 6	
Frase coreogràfica 6. «Assemblé»	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
3/4	(W)
34-35	Trajecte recte
36	
37	

6.6.1.7. Frase coreogràfica 7. «Tiger»⁶⁵

En la frase 7, «Tiger», la partisana (W) fa l'acció d'alçar el cos per arraulir-se immediatament al terra igual com ho faria una tigressa abans d'atacar la presa. Anna Markard escriu: «Eventually she takes aim, and, pouncing like a tigress [38-39], awaits the approaching soldiers» (MARKARD, part 2, 2003: 37). El moviment de la dona és un desplaçament per l'àrea del davant del rectangle escènic per situar-se al mig, arraulida a terra, en espera dels militars que han de passar.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 171)

⁶⁵ Vegeu ANNEX X- Frase 7. Tiger. <https://youtu.be/FYkQyQrHDmM>

Quan la partisana (W) veu que els soldats (A, X, Y i Z) s'acosten, retrocedeix altra vegada cap a la cantonada dreta-davant en un altre trajecte recte. El trajecte d'anada i tornada és la manifestació del canvi que es produeix en el personatge.

En la taula següent es recullen els trajectes de la frase i s'hi observa com durant els compassos 40-41 el personatge no es mou del lloc.⁶⁶

Taula 10. Trajectes frase 7	
Frase coreogràfica 7. «Tiger»	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
3/4	(W)
38-39	Trajecte recte petit
40-41	
42-43	Trajecte recte petit

⁶⁶ El pla zenital de sota de la pàgina a la dreta dibuixa el desplaçament del personatge, que es completa amb el pla zenital de la pàgina 173 (reproduït més endavant) i que es correspon amb els compassos 42-43.

6.6.1.8. Frase coreogràfica 8. «*First soldiers' crossing*»⁶⁷

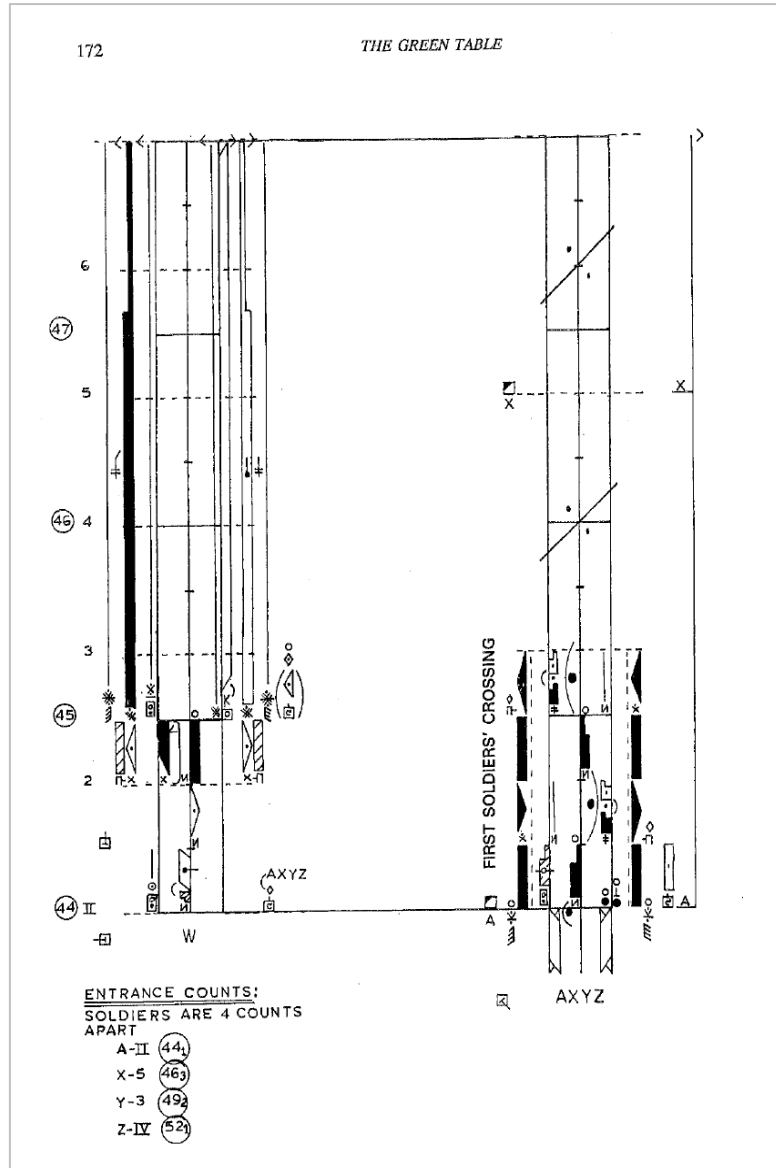
En la frase coreogràfica 8, «*First soldiers' crossing*», els soldats (A, X, Y i Z) fan per primera vegada acte de presència, travessant el rectangle escènic per la diagonal, des de la cantonada esquerra de primer terme fins a l'oposada del fons. En conseqüència, la partisana (W) es retira adoptant una postura corporal tancada per preparar-se per lluitar. Una vegada més, Anna Markard descriu la frase: «Lies in ambush, then retreats to prepare» (HUTCHINSON, part 2, 2003: 37). No obstant això, davant la presència dels soldats (A, X, Y i Z), la partisana (W) es manté resignada i obedient. Markard continua descrivint: «Resigned, dutiful soldiers appear, their endless march crossing W's path» (MARKARD, part 2, 2003: 37).

En les pàgines següents de la partitura es reflecteixen els moviments dels personatges. Durant quatre pàgines els cinetogrames es desdoblen en dos, que s'executen simultàniament gràcies a una ratlla que els enllaça. El de l'esquerra correspon als moviments de la partisana (W) i el de la dreta, als dels soldats (A, X, Y i Z).

A peu de pàgina, una nota indica l'entrada de cada un dels soldats en forma de cànon. El soldat (A) comença en el compàs 44 temps 1; el soldat (X), en el compàs 46 temps 3; el soldat (Y), en el compàs 49 temps 2; i el soldat (Z), en el compàs 52 temps 1. Al llarg del primer fragment es distingeix com la partisana (W) no es mou del lloc que ocupa, mentre que els soldats (A, X, Y i Z) fan el seu trajecte.

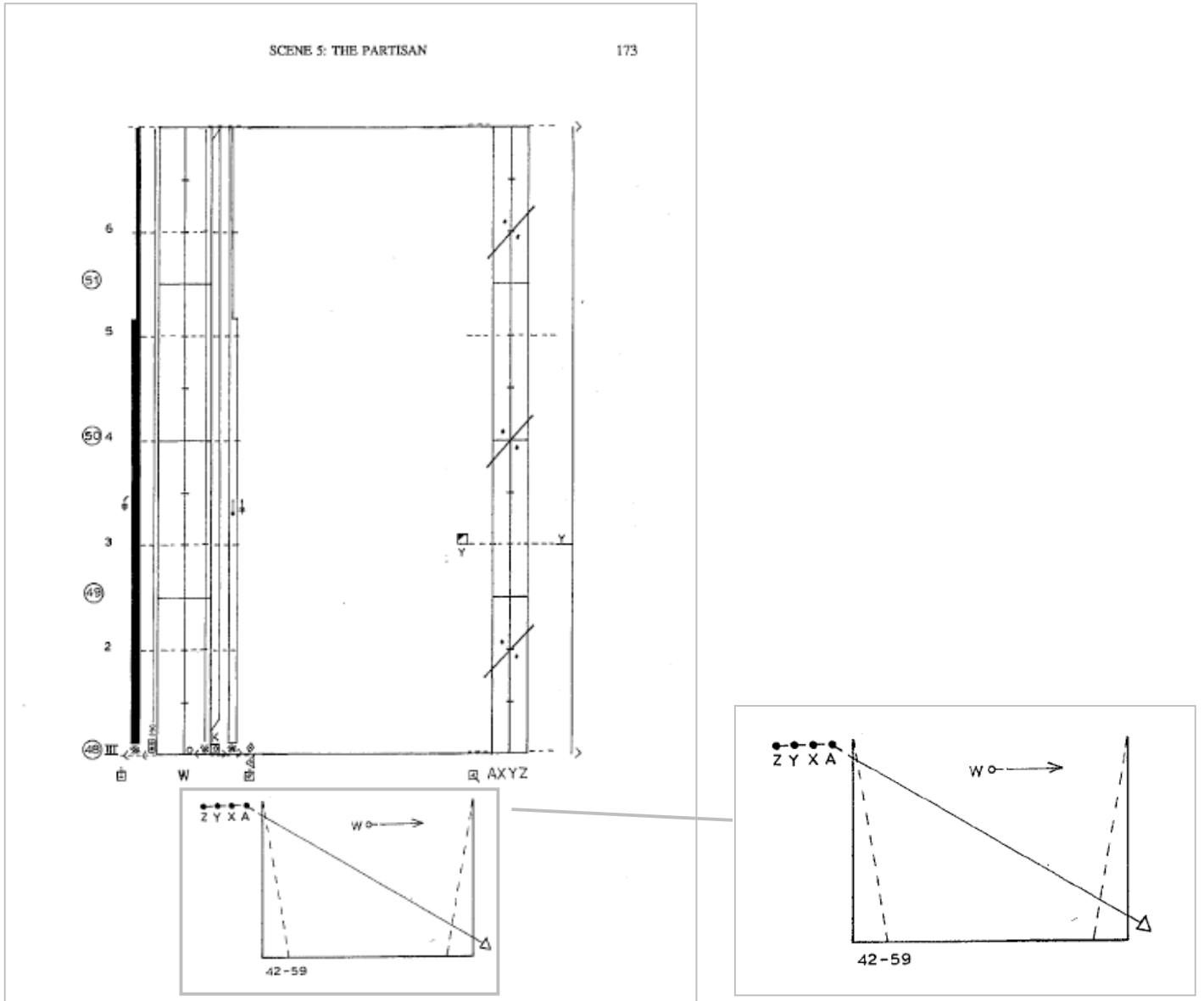
⁶⁷ Vegeu ANNEX XI- Frase 8. *First soldiers' crossing*. <https://youtu.be/9-mi0MAAfxI>

A continuació reproduïm les pàgines de la 172 a la 175.



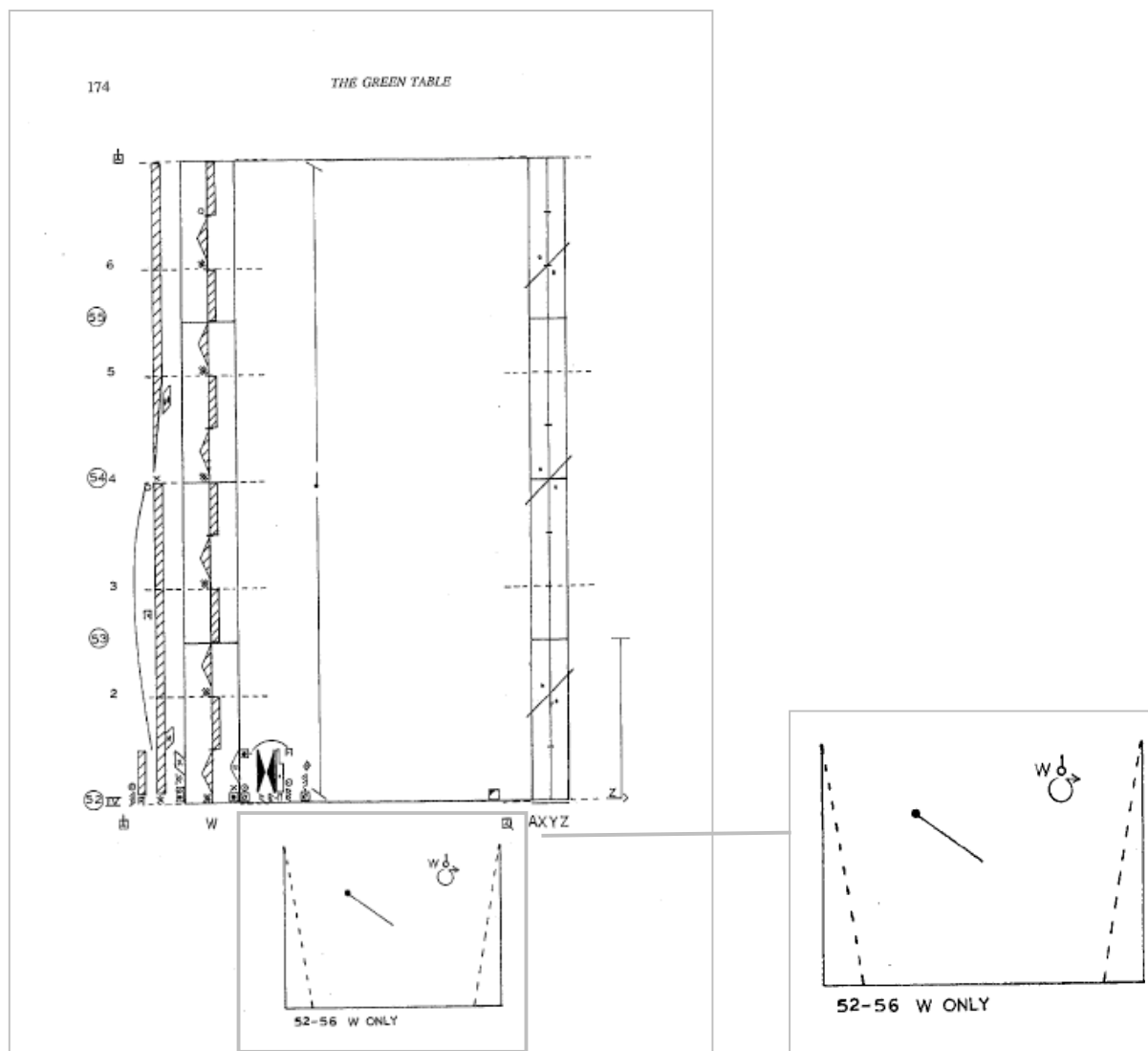
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 172)

En la pàgina 173 s'identifica el trajecte dels soldats (A, X, Y i Z) i el de la partisana (W) gràcies al pla zenital del peu de pàgina. S'hi observa el trajecte recte i en diagonal dels soldats (A, X, Y i Z), i el trajecte recte de la partisana (W).



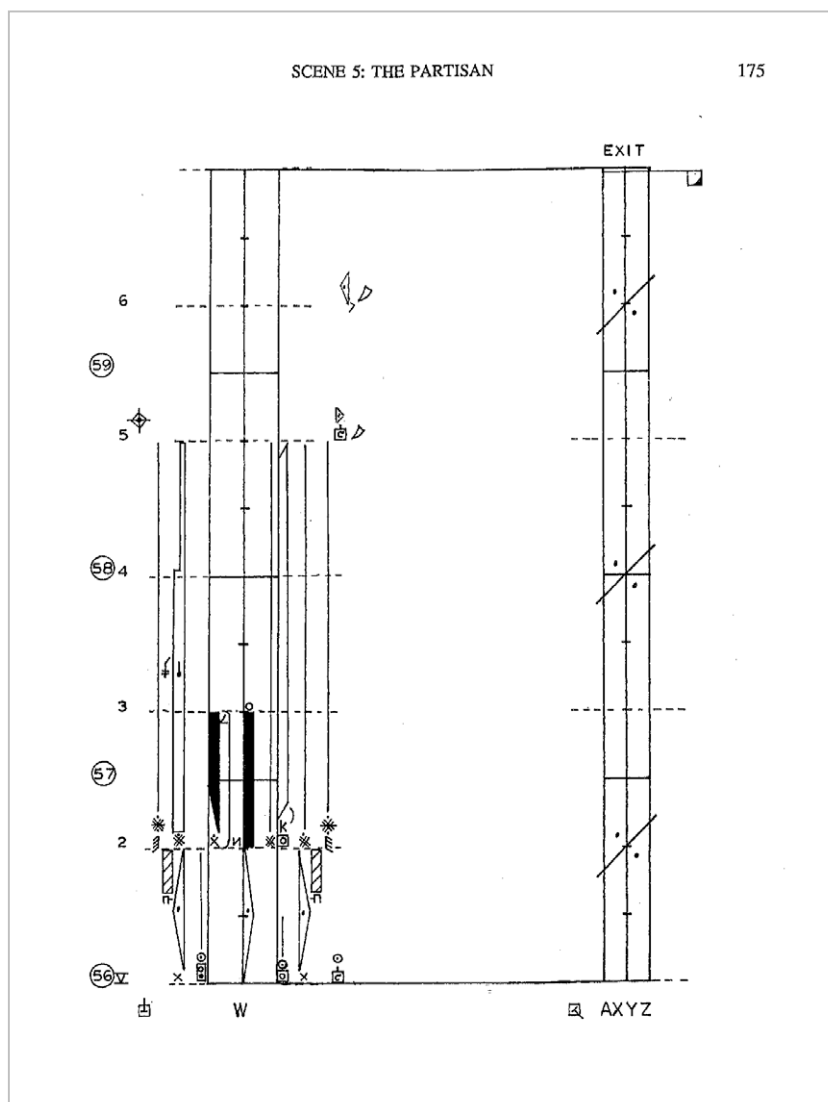
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 173)

En la pàgina 174, la partisana (W), que es manté fora del camí dels militars, efectua un petit cercle complet. Fa el cercle des del compàs 52 al 55. Aquí el recurs d'oposició entre les formes del recorregut és determinant en la mesura que el cercle es contraposa amb la línia recta.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 174)

En el darrer fragment de la frase de la pàgina 175, la partisana (W) es manté inactiva, mentre que els soldats acaben de fer el trajecte recte, que dura del compàs 56 al 59. En la reproducció de la pàgina 175, no hi ha pla zenital perquè el desplaçament dels soldats queda explicat en el pla zenital de la pàgina anterior.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 175)

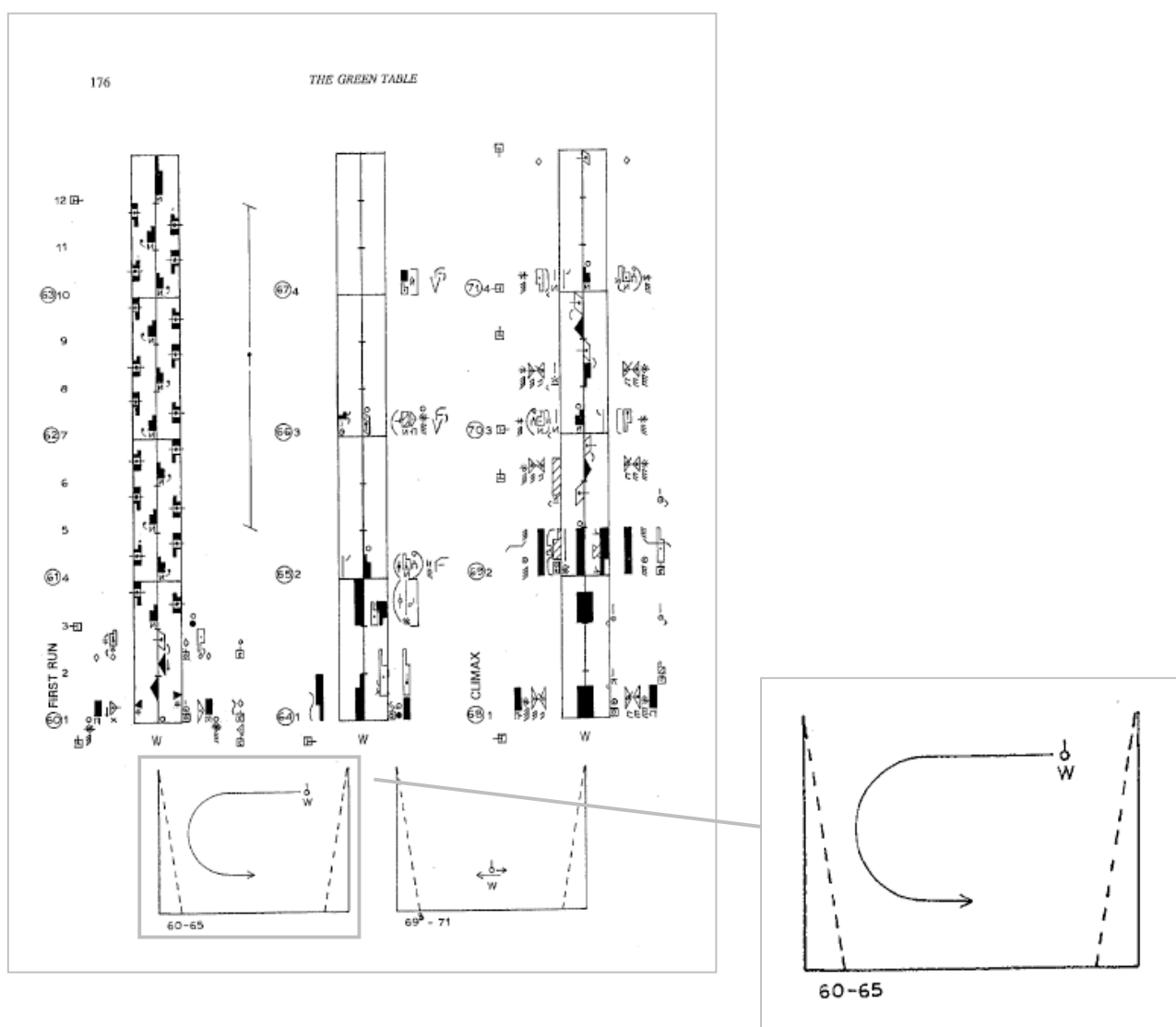
La frase està dissenyada amb el moviment de la marxa dels soldats ocupant l'espai i el trajecte circular de la partisana (W). Els moviments de la partisana (W) es distribueixen en tres etapes, de les quals la primera i la tercera es mantenen en el lloc, i la segona executa un trajecte circular i planteja dos mons que s'exclouen: el de la partisana, circular, i el dels soldats, rectilini.

En la taula d'a continuació s'observa amb una nitidesa total la juxtaposició dels trajectes i com s'articulen segons els compassos.

Taula 11. Trajectes frase 8		
Frase coreogràfica 8. « <i>First soldiers' crossing</i> »		
	Espai de l'entorn	
Compàs	Trajectes	
3/4	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
44-51		
52-55	Trajecte circular	Trajecte recte
56-59		

6.6.1.9. Frase coreogràfica 9. «*First run*»⁶⁸

La frase «*First run*» es caracteritza per una correguda de la partisana (W) darrere de l'últim soldat. Anna Markard escriu: «After a moment of weakness her resolve prevails, she charges after the soldiers» (MARKARD, part 2, 2003: 37). La pàgina 176 de la partitura que reproduïm a continuació conté tres cinetogrames, com les frases anteriors abans del trajecte dels soldats (A, X, Y i Z).



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 176)

⁶⁸ Vegeu ANNEX XII- Frase 9. First run. <https://youtu.be/IPncqoUxfLY>

A peu de pàgina es troben els plans zenitals amb el trajecte.

La frase que ens ocupa està descrita en els primers dos cinetogrames. El primer mostra un trajecte circular que comença davant de l'escenari i acaba al fons. El segon mostra una aturada del desplaçament, i el personatge es manté al fons de l'escenari.

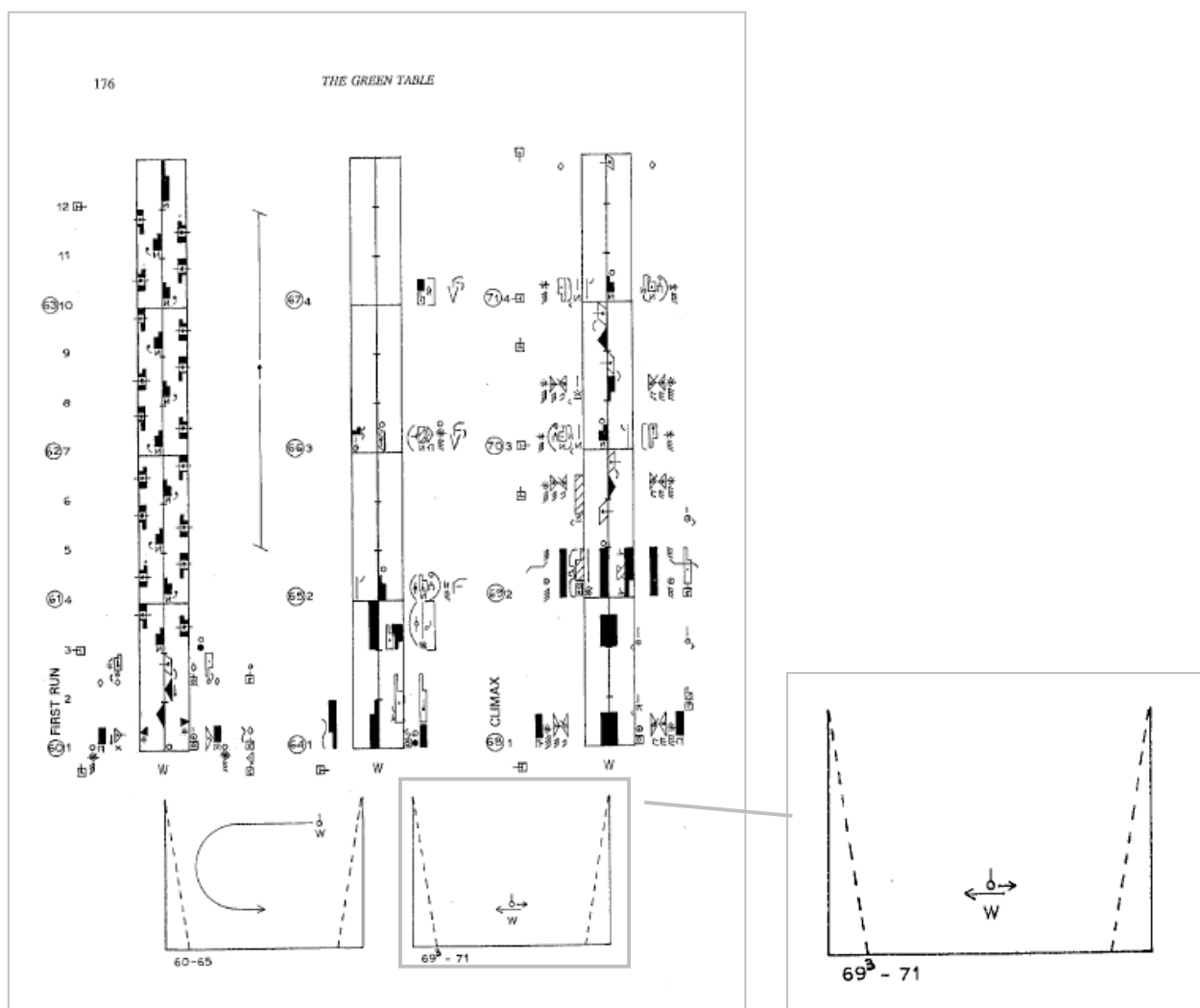
La divisió de les dues parts es pot veure en la taula següent. Així, en els compassos del 60 al 63 es produeix el trajecte circular i, dels compassos 64 al 67, un cop assolit el lloc de destinació, el personatge s'atura en l'àrea d'arribada abans de començar la frase següent.

En la taula que hi ha a continuació es poden veure les correspondències entre els compassos i el trajecte.

Taula 12. Trajectes frase 9	
Frase coreogràfica 9. « <i>First run</i> »	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
3/4	(W)
60-63	Trajecte circular
64-67	

6.6.1.10. Frase coreogràfica 10. «Climax»⁶⁹

La frase 10, «Climax», representa el moment més àlgid de la lluita interna de la partisana (W). Anna Markard escriu: «Desperate, almost deranged, her inner conflict continues» (MARKARD, part 2, 2003: 37). Aquesta lluita es manifesta a través de nous trajectes rectilinis, una vegada més a base de salts i girs. La frase s'articula a partir de sis trajectes rectilinis diferenciats. A continuació reproduïm les pàgines de la 176 a la 178, que contenen les indicacions de la frase.

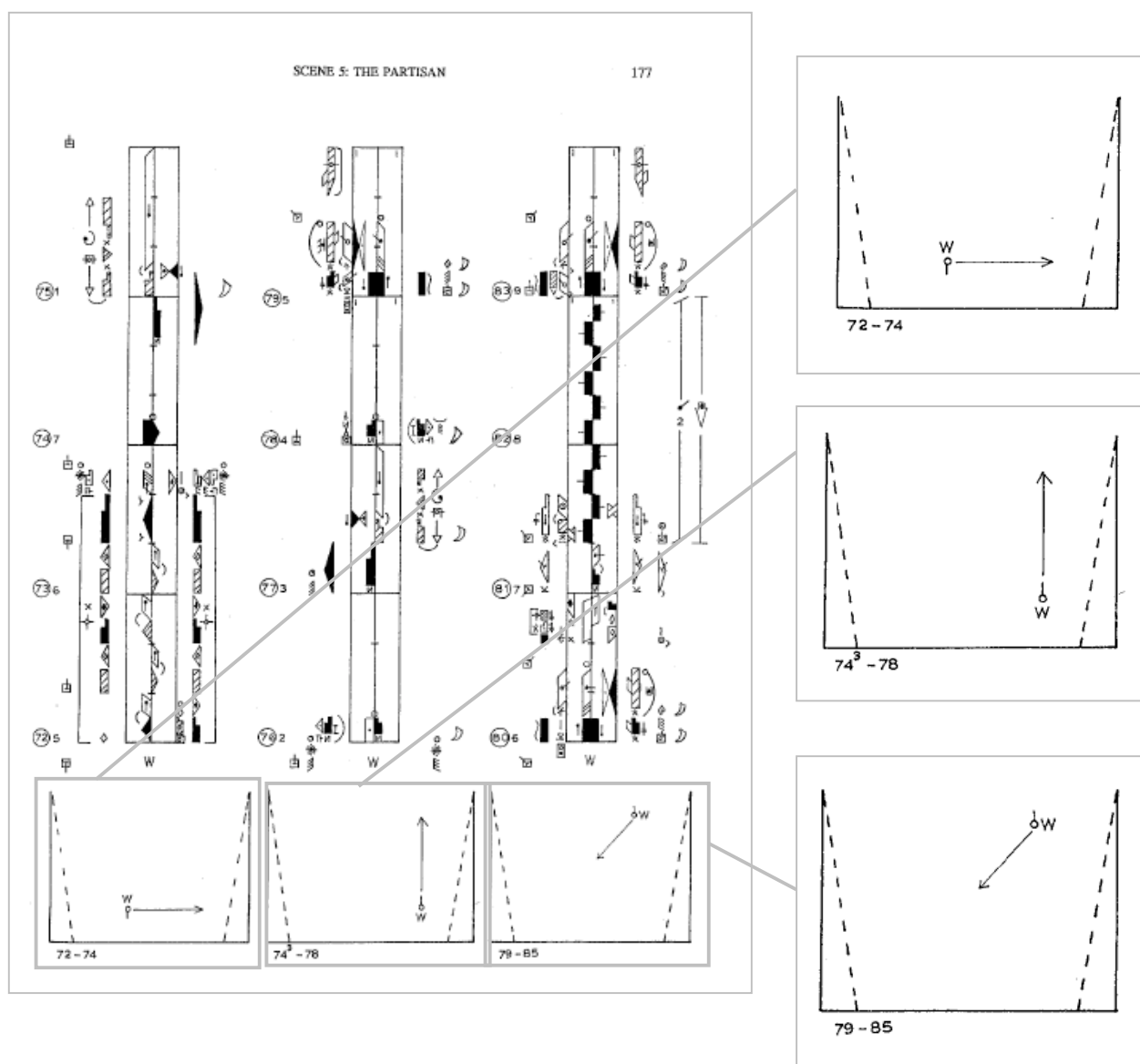


(SCHUMACHER, part 1, 2003: 176)

⁶⁹ Vegeu ANNEX XIII- Frase 10. Climax. <https://youtu.be/uTesVvi82e0>

Les indicacions comencen a partir del tercer cinetograma de la pàgina 176, concretament en el compàs 68. A sota de la pàgina es troba el pla zenital corresponent, en el qual hi ha les fletxes que mostren els petits desplaçaments del principi de la frase.⁷⁰

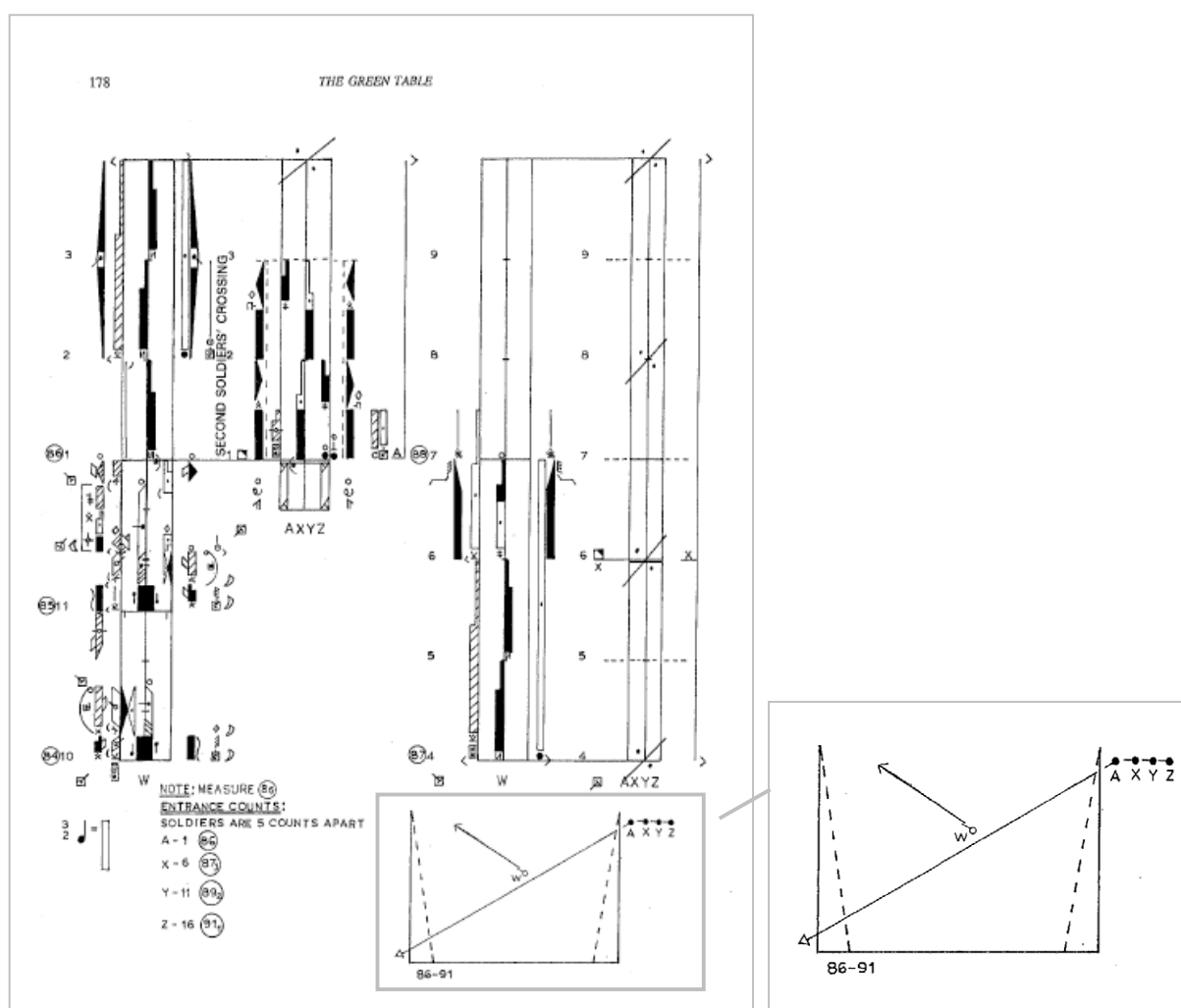
Els tres cinetogrames que conté la pàgina 177 estan destinats a la frase «*Climax*». A sota de la pàgina es troben tres plans zenitals que refereixen els desplaçaments de la partiana (W) i que van cap a la cantonada del fons-dreta, a la cantonada del davant-dreta i al centre, respectivament



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 177)

⁷⁰ El pla zenital conté dos números que es corresponen als compassos de l'acció 69³-71. El número 69³ es refereix a la compàs 69 temps 3.

En la pàgina 178 es troben els darrers compassos de la frase abans d'enllaçar amb la següent, corresponent a la segona passada dels soldats (A, X, Y i Z). Els dos primers compassos del primer cinetograma, 84 i 85, refereixen el començament del darrer desplaçament de la partisana (W) cap a la cantonada del davant-esquerre, que no es completarà fins al començament del desplaçament dels soldats (A, X, Y i Z). A partir del compàs 86 els cinetogrames es desdoblen a fi de mostrar la simultaneïtat dels moviments dels soldats (A, X, Y i Z) i la partisana (W). A peu de pàgina observem el pla zenital, que conté el dibuix dels trajectes dels personatges.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 178)

Els plans zenitals mostren els trajectes. El primer es desdobra en dos petits trajectes d'anada i tornada que tenen lloc a l'àrea del fons del rectangle escènic, que duren des del compàs 69 fins al 71. En els altres tres trajectes de la frase, la partisana (W) es desplaça cap al costat fons-dret de l'escenari a base de girs durant els compassos del 72 al 74, cap a l'àrea davant-dreta del 74 al 78 i cap al centre durant els compassos del 75 al 78. Durant els compassos 84 i 85 inicia un desplaçament que no acabarà fins a la frase següent.

En la frase 10, «*Climax*», la partisana descriu un trajecte rectilini que passa paral·lel al perímetre del rectangle i al final del qual s'atura en el centre. Això es recull en les taules diferenciades segons si és la primera, segona o tercera part. En la primera part:

Taula 13. Trajectes frase 10 (part 1)	
Frase coreogràfica 10 (part 1). « <i>Climax</i> »	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
3/4	(W)
68	
69	Trajecte petit recte petit (x2)
70-71	
72-73	Trajecte recte

En la segona part inscrivim el trajecte recte per l'àrea del fons del rectangle escènic:

Taula 14. Trajectes frase 10 (part 2)	
Frase coreogràfica 10 (part 2). « <i>Climax</i> »	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
3/4	(W)
74	
75	
76	
77	
78	
79	

Trajecte recte

En la tercera part inscrivim el trajecte recte que descriu la partisana (W) pel costat dret del rectangle escènic:

Taula 15. Trajectes frase 10 (part 3)	
Frase coreogràfica 10 (part 3). « <i>Climax</i> »	
	Espai de l'entorn
Compàs	Trajectes
3/4	(W)
80	
81	Trajecte recte
82	
83	
84	
85	

6.6.1.11. Frase coreogràfica 11. «*Second soldiers' crossing*»⁷¹

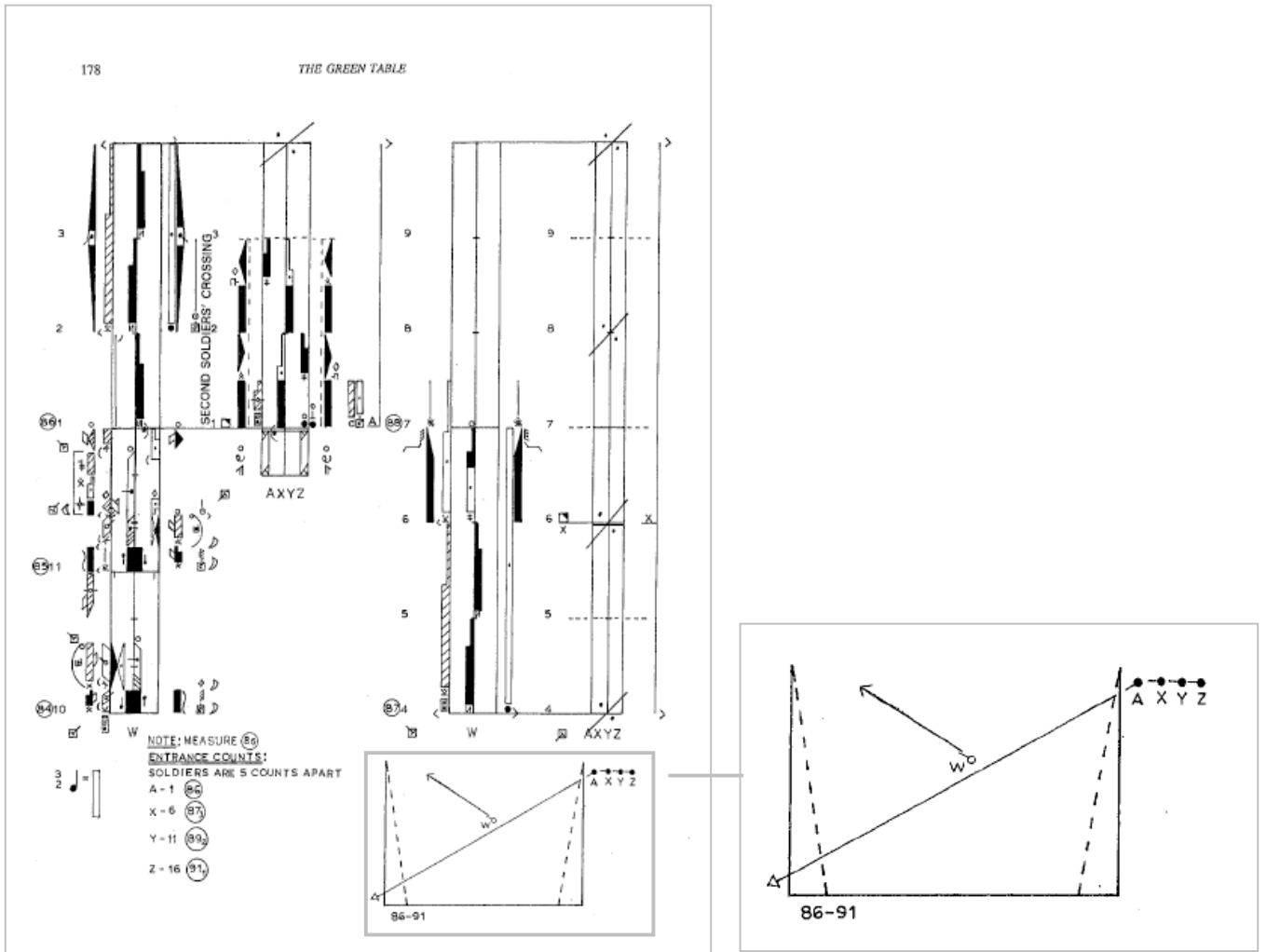
En la frase «*Second soldiers' crossing*» tornen a aparèixer els soldats (A, X, Y i Z) en fila per creuar l'escenari per la diagonal oposada a l'escena «*First soldiers' crossing*». Tal com explica Anna Markard, en aquest moment la partisana (W), que es troba al centre de l'escenari just en el camí dels soldats, s'arrossega fora del camí, amb l'ànim totalment desgastat. En primer lloc: «[86-93] A, X, Y, Z: Appear again»; després: «[86-89] W: Utterly spent, she drags herself out of the soldiers' path» (MARKARD, part 2, 2003: 37). Després s'arrauleix altra vegada contra el terra. Si bé la marxa dels soldats (A, X, Y i Z) no s'aturarà fins a la frase següent, el trajecte de la partisana (W) s'acaba quan cau sobre el genoll esquerre en una acció semblant a la frase anterior, «*Tiger*», a la cantonada esquerra-davant de l'escenari. Seguidament, des d'aquest lloc sense desplaçar-se, mentre s'alça novament determinada a executar el seu pla, agafa el fulard abans d'emprendre una nova correguda durant la frase següent.

A continuació reproduïm les pàgines 178 i 179, que són les contenen la frase en qüestió. S'hi aprecien els moviments tant de la partisana (W) com dels soldats (A, X, Y i Z). A partir del compàs 86, el cinetograma es desdobra en dos, un per la dona i l'altre pels militars, que com que estan enllaçats per una línia s'entén que són accions simultànies. En el pla zenital s'observen dues fletxes: una que va de la cantonada davant-dreta a l'oposada del fons-esquerra, que es correspon amb el recorregut dels quatre homes, i una segona que va del centre a la cantonada esquerra-davant, que es correspon amb el desplaçament de la dona.

A peu de pàgina, igual que en la primera marxa dels soldats (A, X, Y i Z), hi ha la indicació dels moviments i com s'incorporen a la marxa en forma de cànon. Així, el soldat A comença en el compàs 86; el soldat X, en el compàs 87, temps 1; el soldat Y, en el compàs 89, temps 2; i el soldat Z, en el compàs 91, temps 2. Pel que fa al trajecte de la partisana (W), s'atura bruscament en el compàs 88, per tal de prendre un nou impuls al mateix temps que agafa la roba.

⁷¹ Vegeu ANNEX XIV- Frase 11. *Second soldiers' crossing*. <https://youtu.be/A5cl4cGhvH4>

En la pàgina 178 assenyalarem altra vegada el pla zenital per tal de veure l'organització dels trajectes de la frase.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 178)

La pàgina 179 s'estructura igual que la pàgina anterior. Els cinetogrames es desdoblen en funció dels moviments simultanis dels personatges.

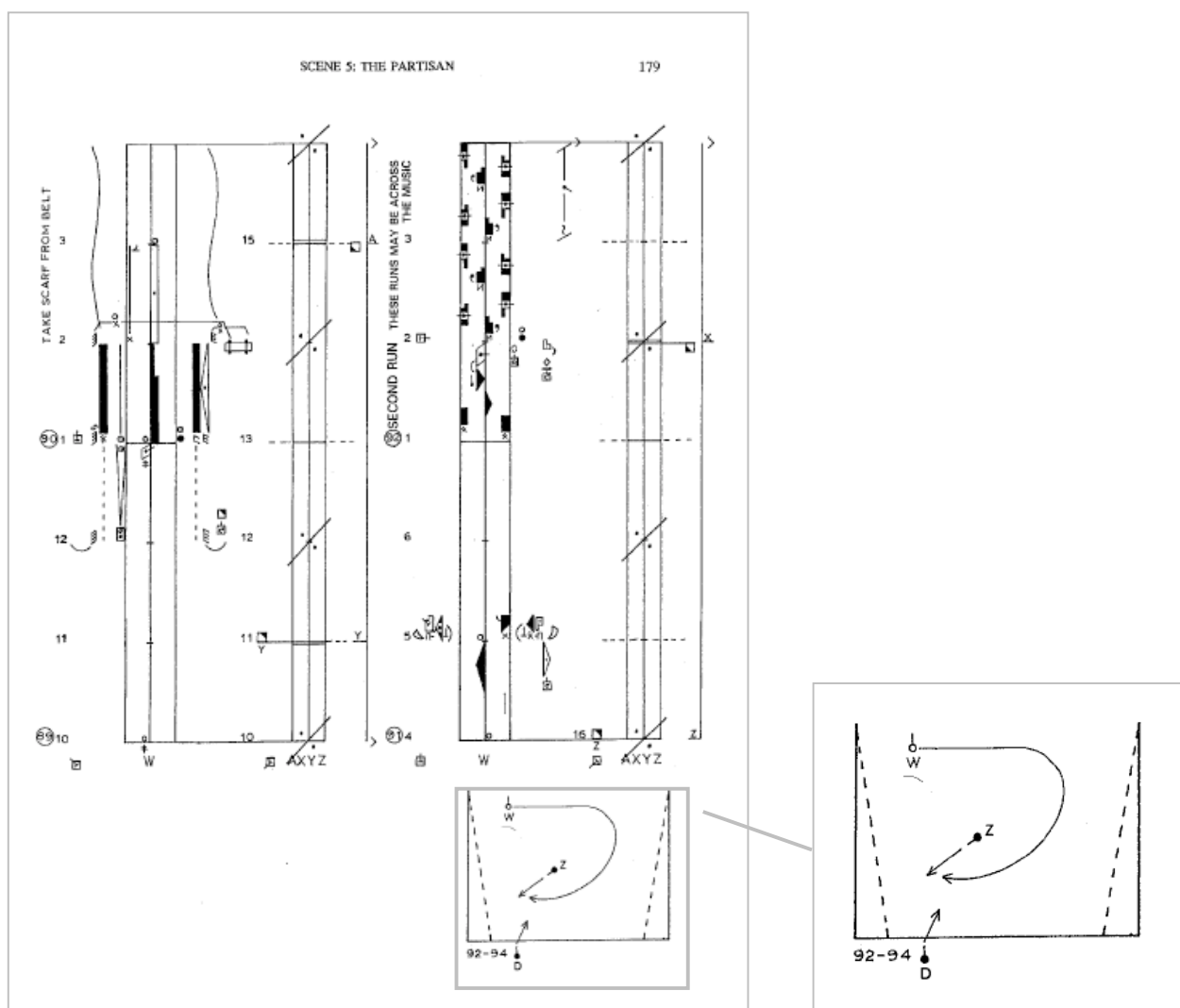
La frase 11, «*Second soldiers' crossing*», s'articula altra vegada amb el trajecte. Dos trajectes simultanis i oposats componen la frase. A la vegada que els soldats (A, X, Y i Z) apareixen per la cantonada davant-dreta i emprenen el camí cap al fons-esquerre (en una marxa simètrica a la frase 8, «*First soldiers' crossing*»), la partisana (W) fuig cap al costat oposat del davant-esquerra. La frase s'acaba amb l'alçament del terra de la dona per emprendre una correguda en persecució del soldat (Z). Els dos trajectes representen la lluita de dos mons antagònics.

En la taula següent s'observa la distribució dels trajectes en els compassos de la frase. El camí dels soldats (A, X, Y i Z) comença en el compàs 86 i continua en la frase següent. El trajecte de la partisana (W) comença en el mateix compàs 86 i acaba en el 87. A partir del compàs 88 queda a terra en el punt d'arribada del trajecte, del qual no es mourà fins a la frase següent.

Taula 16. Trajectes frase 11		
Frase coreogràfica 11. « <i>Second soldiers' crossing</i> »		
	Espai de l'entorn	
Compàs	Trajectes	
3/4	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
86-87	Trajecte recte	Trajecte recte
88-91		

6.6.1.12. Frase coreogràfica 12. «*Second run*»⁷²

En la frase coreogràfica 12, «*Second run*», mentre els soldats (A, X, Y i Z) segueixen el seu curs, disciplinadament, la partisana (W), un cop s'ha alçat del terra i ha agafat el fulard amb les dues mans, emprèn una correguda en forma de trajecte circular a favor de les agulles del rellotge seguint el soldat (Z), que és el darrer de la fila. A continuació, reproduïm les pàgines 179 i 180, que contenen les indicacions de la frase.

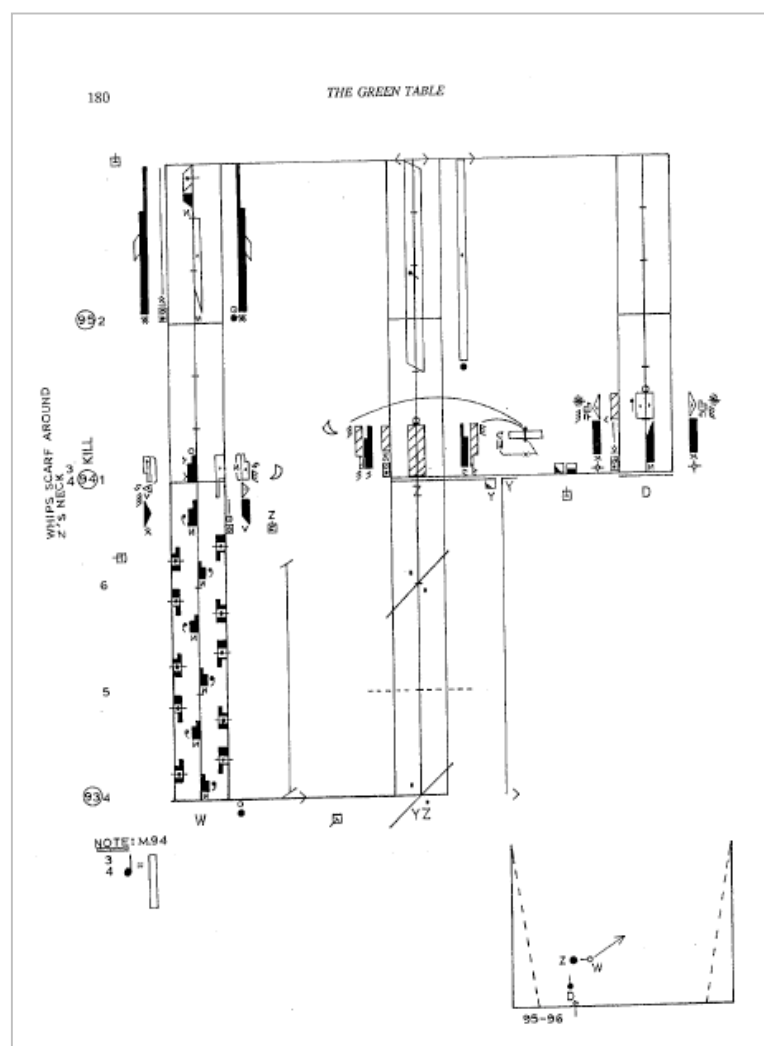


(SCHUMACHER, part 1, 2003: 179)

⁷² Vegeu ANNEX XV- Frase 12. Second run. <https://youtu.be/FyCiEzm6DLY>

A la partitura una vegada més hi ha el pla zenital amb la forma del trajecte i el lloc on comença i on acaba. Hi veiem la fletxa, que té primer una forma recta i després corbada, i que acaba quan la partisana (W) encaixa el soldat (Z).

La correguda que ha començat en la pàgina anterior continua en la pàgina 180 durant el compàs 93, al començament del cinetograma.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 180)

Els trajectes dels soldats i la partisana coincideixen en la cantonada del fons. Tal com es pot veure en la taula següent, els trajectes són en els compassos 92 i 93.

Taula 17. Trajectes frase 12		
Frase coreogràfica 12. « <i>Second run</i> »		
	Espai de l'entorn	
Compàs	Trajectes	
3/4	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
92-93	Trajecte circular	Trajecte recte

6.6.1.13. Frase coreogràfica 13. «Kill»⁷³

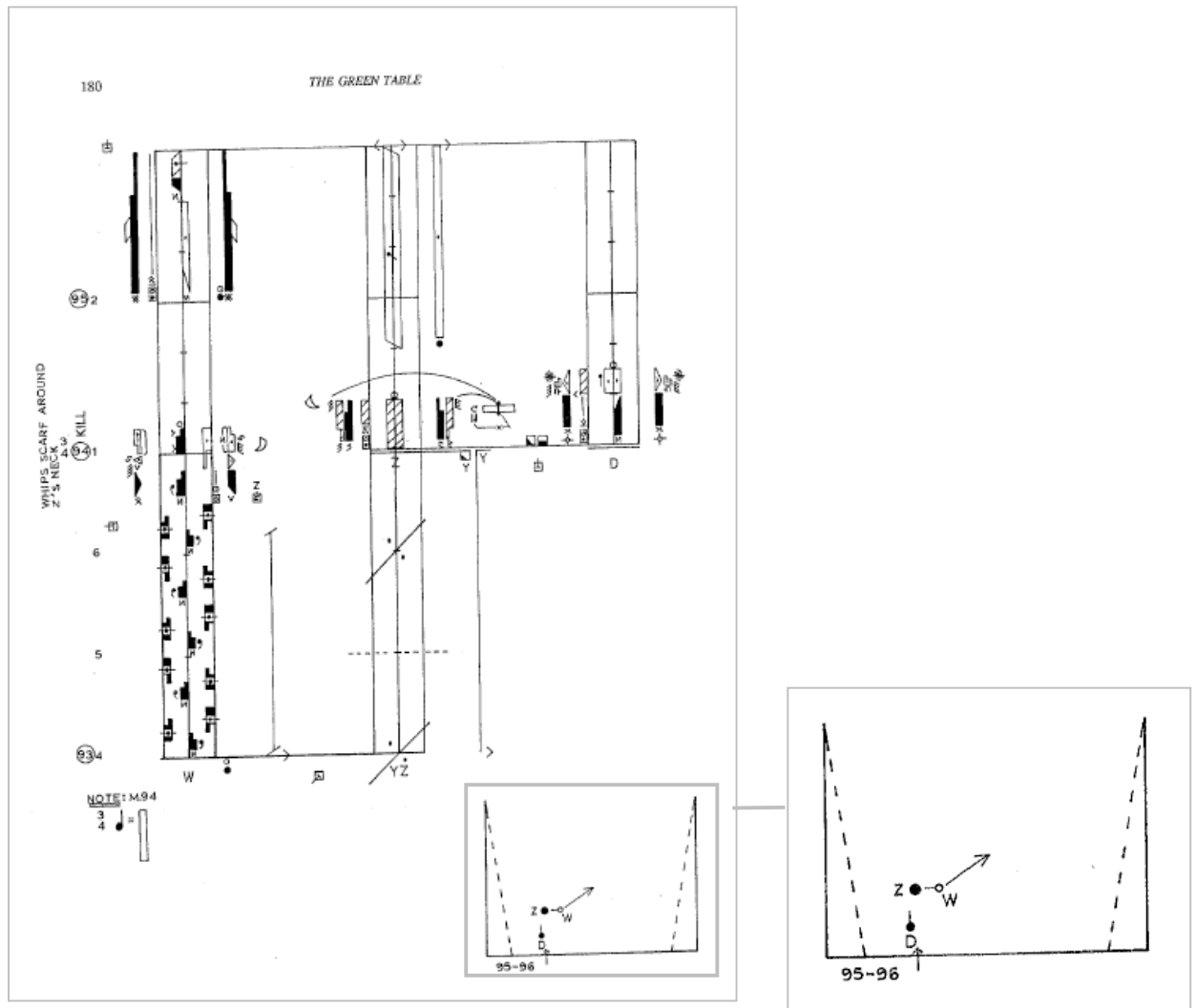
En la frase 13, «Kill», la partisana (W) escanya al soldat (Z) amb el fulard que tenia a les mans, tal com exposa Anna Markard: «[90-94] Handling the scarf like a weapon, and with desperate determination she rushes at the last soldier, Z, and strangles him» (MARKARD, part 2, 2003: 37). Just en aquest moment apareix el personatge de la mort (D) al fons de l'escenari. A continuació, la partisana (W) es desplaça un pas per situar-se al centre i acceptar el seu destí. Segons la descripció d'Anna Markard, immediatament els soldats (A, X i Y), amb un salt, es planten al seu voltant: «[94-125] D: Appears. He marshals the death of Z, and approaches W who is forced to follow in his stride. W: Courageously she accepts her destiny. A, Y, Z: As though summoned they surround W, then line up to form a firing squad» (MARKARD, part 2, 2003: 37).

La frase 13, «Kill», està repartida en tres pàgines, de la 180 a la 182. En la pàgina 180, a partir del compàs 94, just després de la correguda de la frase anterior, els dos cinetogrames es converteixen en tres per representar els moviments del personatge de la mort (D). El primer de l'esquerra fa referència a la partisana (W), el cinetograma del mig servirà només per representar els moviments del soldat (Z) i el cinetograma de la dreta és per representar els moviments de la mort (D), que apareix per primera vegada en escena.

Igual com en les altres escenes, a peu de pàgina apareix el pla zenital, que informa dels desplaçaments dels personatges durant la frase. Tal com es pot veure, els trajectes són petits i responen a la reubicació de la partisana (W), el soldat (Z) i el personatge de la mort (D).

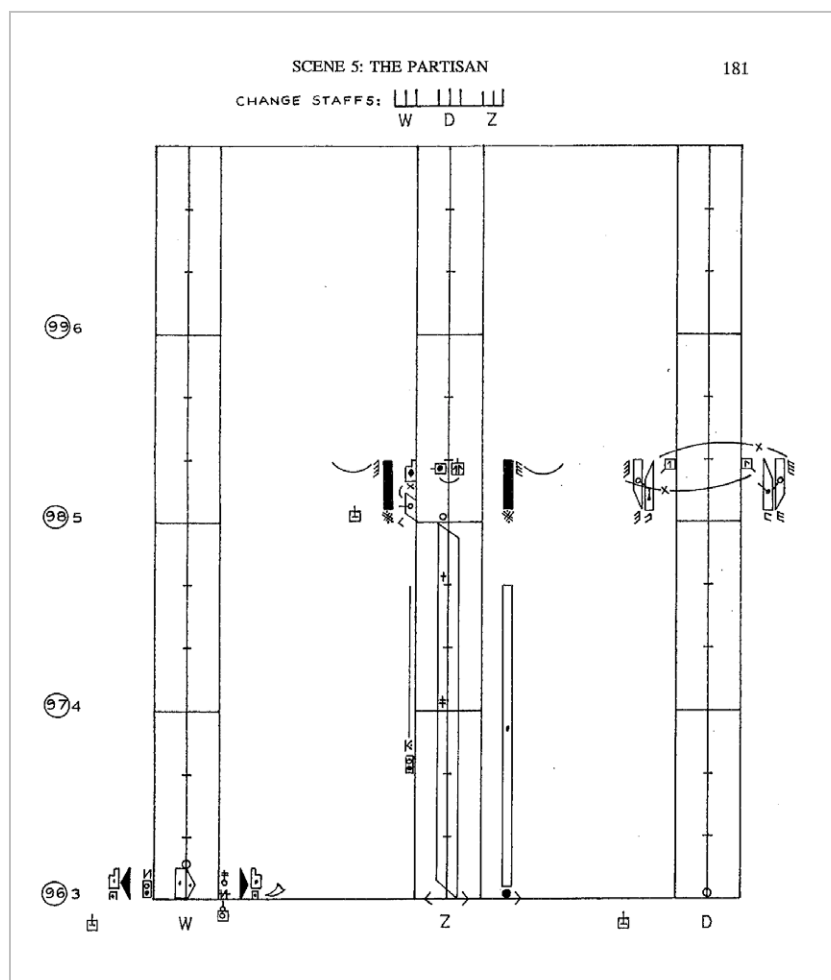
⁷³ Vegeu ANNEX XVI- Frase 13. Kill. <https://youtu.be/qQWIL4mQLfM>

En la reproducció de la pàgina 180 això es pot veure amb claredat.



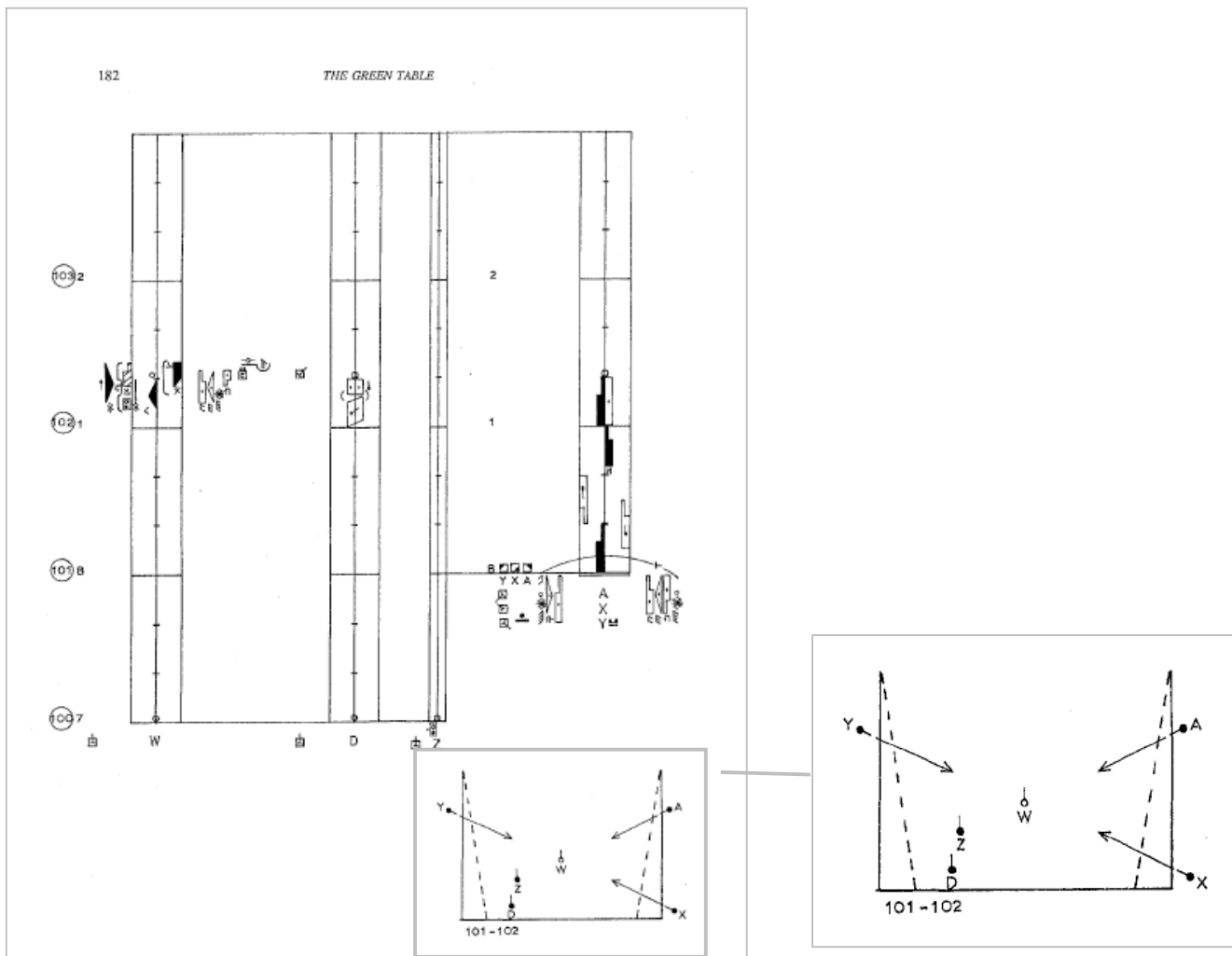
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 180)

En el cas de la pàgina 181 no hi cap pla zenital com a conseqüència de la manca de trajecte. Els personatges es mantenen en els llocs de la pàgina anterior.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 180)

En la pàgina 182 s'acaba l'acció de la frase amb l'entrada d'un salt dels tres soldats (A, X i Y) des de les cantonades del rectangle escènic. Aquests trajectes de poca dimensió tenen l'objectiu d'encerclar la partisana. Això es fa palès en el pla zenital de la partitura a peu de pàgina.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 182)

En la taula següent es mostren els trajectes de les tres parts implicades en l'acció: la partisana (W), els soldats (A, X i Y) i la mort (D). Per primera vegada en l'escena de «The Partisan», el joc dramàtic passa de dos a tres personatges: la partisana (W), els soldats (A, X, Y i Z) i la mort (D).

Des del punt de vista dels trajectes, els únics desplaçaments són els que ressituen els personatges en el lloc corresponent: al centre, la partisana (W) i els soldats (A, X i Y) voltant-la; a terra, el soldat (Z) mort; i al fons, la mort (D). En conjunt conformen un quadre fix.

Taula 18. Trajectes frase 13			
Frase coreogràfica 13. «Kill»			
Espai de l'entorn			
Compàs	Trajectes		
3/4	(W)	(A), (X), (Y)	(D)
94			Trajecte recte petit
95	Trajecte recte petit		
101-102		Trajecte recte petit	
103-105			

6.6.1.14. Frase coreogràfica 14. «*Death walks*»⁷⁴

Tal com anuncia el títol de la frase, el personatge de la mort (D) comença un desplaçament en forma de trajecte recte fins que assoleix el lloc de la partisana (W), gira i continua cap al davant de l'escena i l'obliga a seguir-lo. Les accions que se succeeixen durant la frase són les següents: la partisana (W) es prepara per morir, la mort (D) ordena l'execució de la partisana, que cau afusellada implorant la gràcia de la mort (D), que ignora la súplica i reafirma el seu poder omnipotent. Anna Markard escriu: «[124-129] W: Prepares to die. [126-130] D: Commands the execution. [130-138] W: She sinks to the ground beseeching D to be received with merci. [131-141] D: Coldly ignores W's plea, while symbolically sheathing his sword and asserting his omnipotent power» (MARKARD, part 2, 2003: 37).

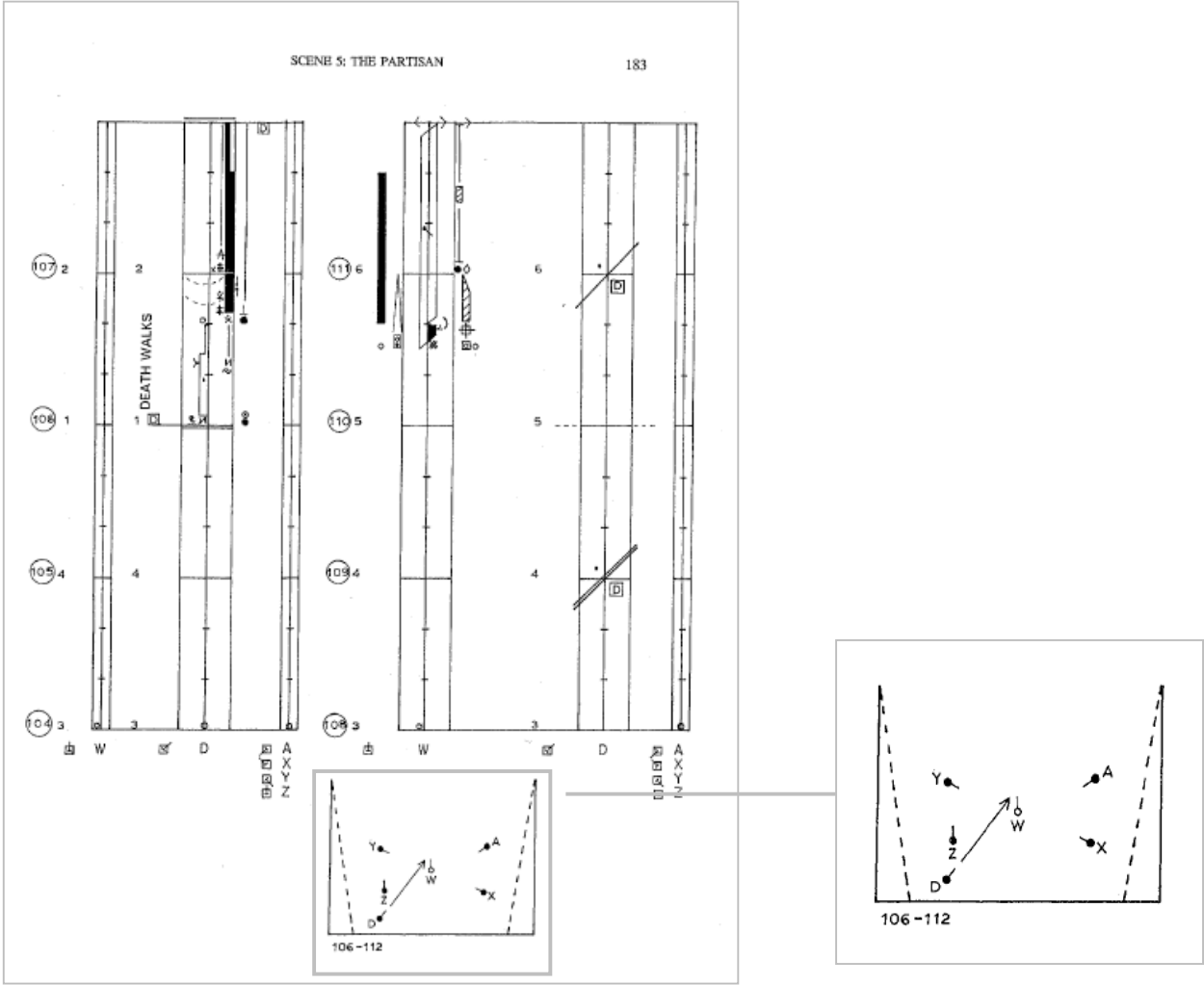
La frase ocupa les pàgines de la 183 a la 187. Per alleugerir la lectura només reproduïm les pàgines 183, 184 i 187, que són les que aporten informació sobre els trajectes dels personatges a partir del plans zenital a peu de pàgina.

En la pàgina 183 es pot veure el trajecte de la mort (D), perceptible en el pla zenital, que fa referència als compassos del 106 a 112. El trajecte és recte i penetra dins del cercle on els soldats (A, X i Y) han acorralat la partisana (W). Els altres personatges es mantenen quiets en els seus llocs.

A partir del compàs 106 comença l'acció següent. En la part de l'esquerra de la pàgina, els cinetogrames de (W) i (A, X i Y) s'han aprimat per donar a entendre que no tenen activitat. A la part dreta, els cinetogrames que s'han eixamplat són els de (W) i (D), que són els personatges que tenen acció, tot i que (W) no la comença fins al temps 3 del compàs 110.

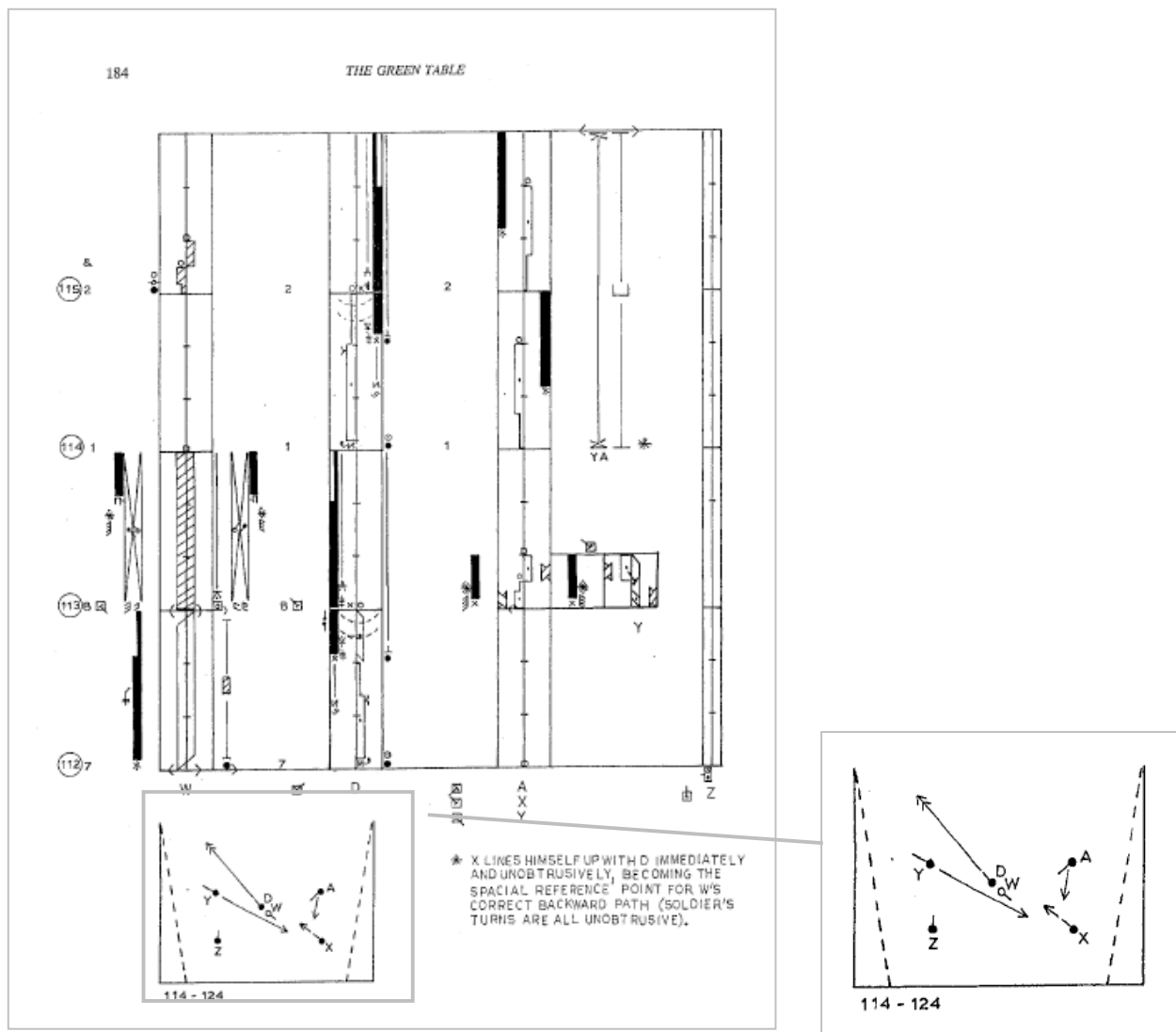
⁷⁴ Vegeu ANNEX XVII- Frase 14. *Death walks*. <https://youtu.be/rkkPY7WqVLA>

Això és perceptible en la pàgina 183.






(SCHUMACHER, part 1, 2003: 183)

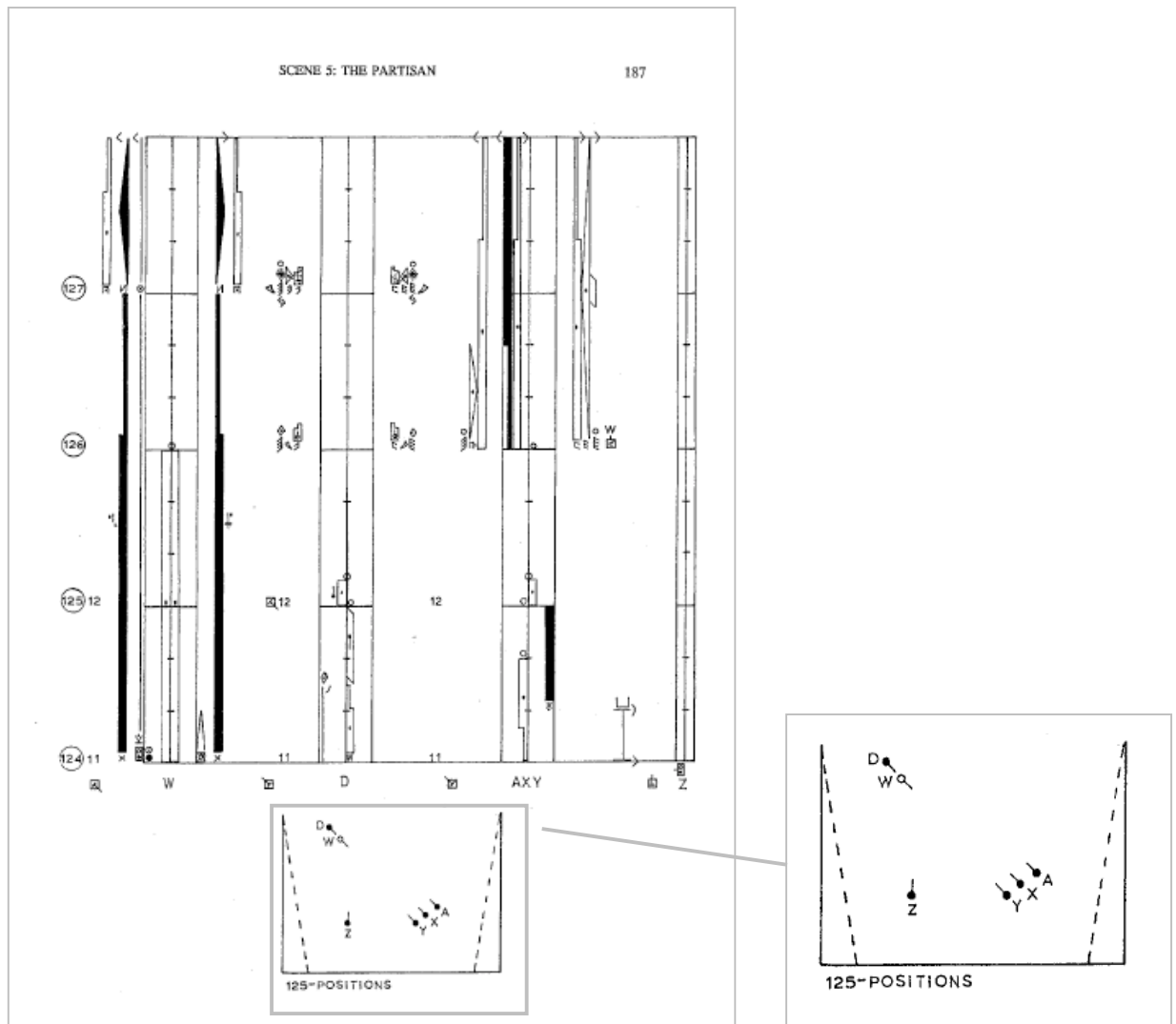
En la pàgina 184, a partir del compàs 114 es mostra com els soldats emprenen el trajecte per ocupar els seus llocs per a l'afusellament.⁷⁵ És especialment indicativa la nota a peu de pàgina on s'explica que el soldat (X) ha d'estar enfilat amb la mort (D), perquè la partisana (W), que es desplaça amb passos cap enrere, pugui mantenir l'orientació adequada i es desplaci dins de la línia que formen la mort (D) i el soldat (X).



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 184)

⁷⁵ Els soldats (A) i (Y) han d'ajustar els passos en consonància amb el pla zenital, tal com indica el símbol , que significa 'observar el pla zenital'. Aquest símbol s'imbrica amb un segon  que significa 'escollir la forma del trajecte recte o corbat a fi d'assolir el lloc destinat per a la ubicació final', .

La pàgina 187 mostra en el pla zenital a peu de pàgina la posició final de tots els personatges. Un cop tots els personatges han arribat a lloc, continua la frase amb l'afusellament de la partisana (W).



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 187)

L'esquelet de la frase continua articulat gràcies als desplaçaments, i en aquest cas damunt de la diagonal de l'escenari que va de la cantonada fons-dreta a la cantonada davant-esquerra. En la taula següent es poden veure els trajectes dels personatges relacionats amb els compassos.

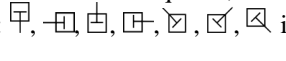
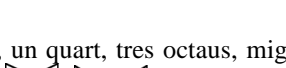
Taula 19. Trajectes frase 14			
Frase coreogràfica 14. « <i>Death walks</i> »			
	Espai de l'entorn		
Compàs	Trajectes		
3/4	(W)	(A), (X), (Y)	(D)
106-113			Trajecte recte
114-123	Trajecte recte	Trajecte recte	
126-140			


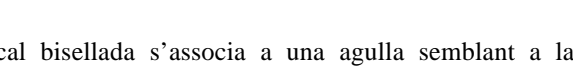
6.6.2. Espai de l'entorn: girs i orientacions

Tal com hem dit, un dels elements fonamentals de l'anàlisi de l'espai de l'entorn segons la metodologia Laban és l'orientació dels personatges. Quan el front principal del cos s'orienta cap al fons, endavant o cap a un altre costat de l'escenari, s'ofereix una visió de la coreografia totalment diferent. Analitzar les orientacions és analitzar les relacions dels personatges entre ells i amb l'espai de l'entorn. És un element que ofereix una gran quantitat d'informació, matisa i significa l'espai de l'acció dels personatges. Associada a l'orientació, hem de tenir present la consideració que pot ser girar sobre un mateix (gir) o al voltant d'un centre (trajecte circular). Orientació i moviment rotatori són dues entitats que mantenen una relació de causa i efecte.

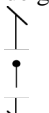

A continuació, seguint el mateix procediment per recollir informació a partir dels símbols, analitzarem les indicacions de la partitura sobre aquests dos aspectes. D'aquesta manera es poden observar amb facilitat les orientacions i els canvis dels personatges respecte als costats i cantonades de l'àrea escènica.⁷⁶

⁷⁶ Com a recordatori, reproduïm la simbologia de l'orientació, el gir i el trajecte circular.

Orientació del cos cap al fons, a l'esquerra, endavant, a la dreta, a la cantonada davant-esquerra, a la cantonada davant-dreta, a la cantonada fons-dreta i a la cantonada fons-esquerra:  i .














Gir sobre d'un mateix a favor i en contra de les agulles del rellotge d'un octau, un quart, tres octaus, mig gir, cinc octaus, tres quarts, set octaus i un gir sencer:  i .

Trajecte circular: el símbol base d'una línia vertical bisellada s'associa a una agulla semblant a la simbologia del gir per indicar la quantitat de grau.

Mig cercle contra les agulles del rellotge: , un cercle a favor de les agulles del rellotge: , etc.
A cada gir nou o trajecte circular s'associa el símbol d'orientació corresponent.

6.6.2.1. Frase coreogràfica 1. «Introducció»⁷⁷

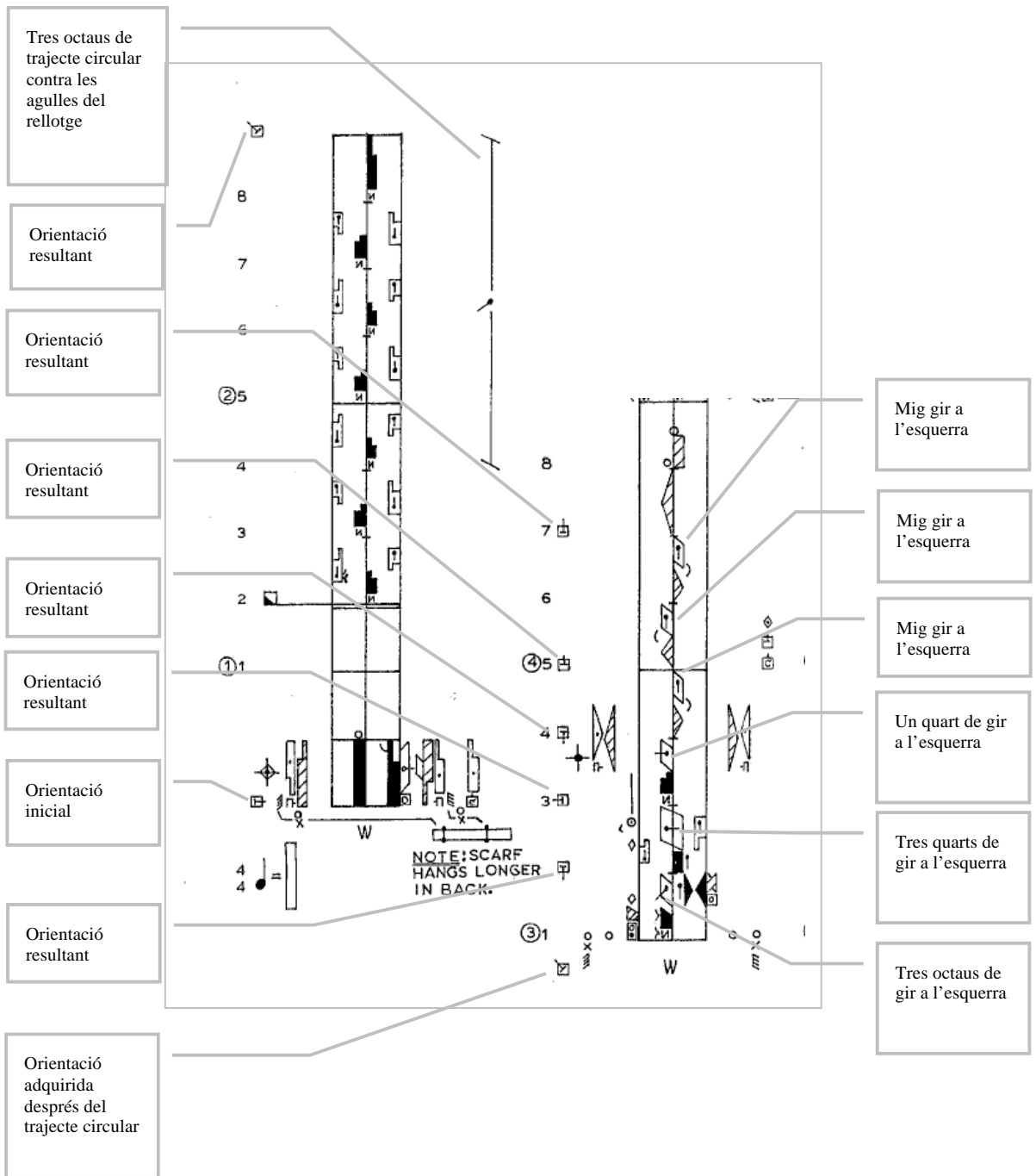
La primera frase, «Introducció», comença amb el trajecte circular al voltant de l'escenari de la partisana (W). S'hi veu un canvi progressiu de l'orientació gràcies al desplaçament circular de la partisana (W) en contra de les agulles del rellotge.

En la pàgina 168 de la partitura, abans de començar el moviment, es mostra l'orientació inicial de la partisana (W) fora del quadrilàter escènic: . Un cop s'ha acabat el trajecte circular, l'orientació canvia a . Seguidament, l'orientació, a la vegada que el personatge continua desplaçant-se, canvia a  i després, durant els dos compassos següents, el personatge va passant de  a  i , per finalment acabar la frase orientat a . Tots aquests canvis es produeixen gràcies als girs de 7/8: , de 3/4: , combinats a la vegada amb un salt d'1/4: , d'1/2: , d'1/2: , i d'1/2: . Tots els girs inicialment tenen el mateix sentit de rotació tant en contra de les agulles del rellotge com en el trajecte circular inicial.

En la partitura de la qual reproduïm la pàgina 168, s'ha tapat la part que no correspon a la frase d'anàlisi. S'hi assenyalen els signes tant d'orientació com de gir.⁷⁸ El cercle inicial dura els dos primers compassos, 1 i 2. Els moviments següents de gir s'inclouen dins dels dos compassos següents, 3 i 4. Això dona una idea de la importància del moviment rotatori degut a la seva freqüència en molt poc temps.


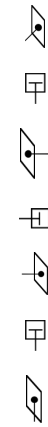

⁷⁷ Vegeu ANNEX IV- Frase 1. Introducció. <https://youtu.be/QwzhP4DRTtI>

⁷⁸ En aquest capítol, per assenyalar els canvis d'orientació i els girs, col·loquem requadres en la partitura on es poden llegir diferents llegendes. Una primera indicació, com ara «orientació inicial», fa referència a l'orientació adquirida abans de fer la frase i que sovint és la que s'ha assolit a la frase anterior. Una segona indicació, com ara «mig gir a l'esquerra», fa referència al sentit de gir i al grau. Una tercera indicació, com ara «orientació resultant», fa referència a l'orientació adquirida després de fer el gir. No obstant això, si l'anàlisi ho requereix, es poden trobar altres descripcions en els requadres que complementen el sentit de l'anàlisi.





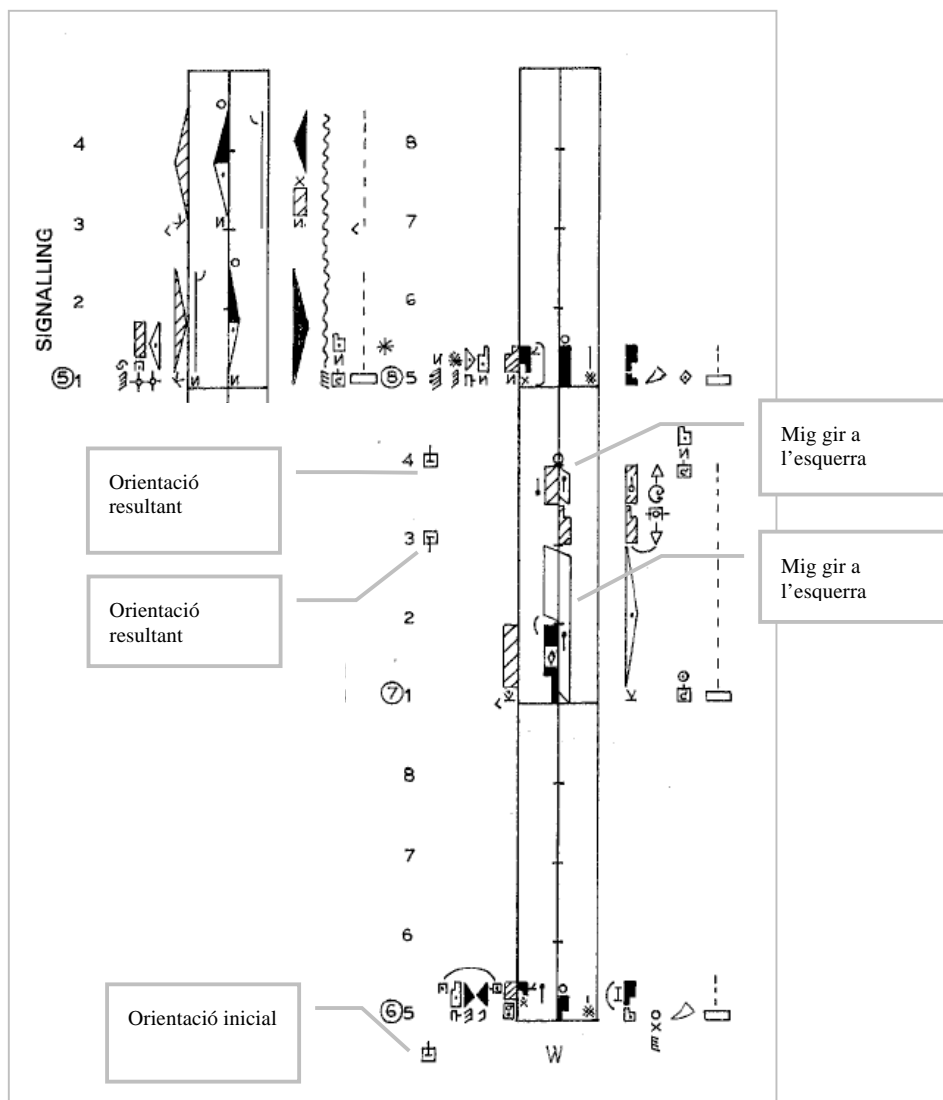
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

En la taula següent, corresponent a la frase «Introducció», s’afegeix una nova columna per inscriure al costat de les columnes dels signes de trajecte les indicacions de les orientacions i el gir, per tal d’observar la relació entre els trajectes, graus i orientacions del cos. Com es pot veure, durant el compàs 3 hi ha girs sense desplaçament, mentre que en el compàs 4 es combinen el trajecte recte amb els girs.

Taula 20. Girs i orientacions frase 1		
Frase coreogràfica 1. «Introducció»		
Compàs	Espai de l’entorn	
	Trajectes (W)	Girs i orientacions (W)
1-2	Trajecte circular	
3	Desplaçament en el lloc	
4	Trajecte recte	

6.6.2.2. Frase coreogràfica 2. «Signalling»⁷⁹






En la segona frase, «*Signalling*», la partisana (W) assenyalava els aliats. En contrast amb la frase anterior, planteja pocs canvis d'orientació. Tan sols un gir sencer dividit en dos mitjos girs consecutius: , fan que la partisana (W), que mantenia el cos orientat cap al front principal: , després dels dos moviments rotatoris acabi altra vegada amb la mateixa orientació. A continuació reproduïm la pàgina 168.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

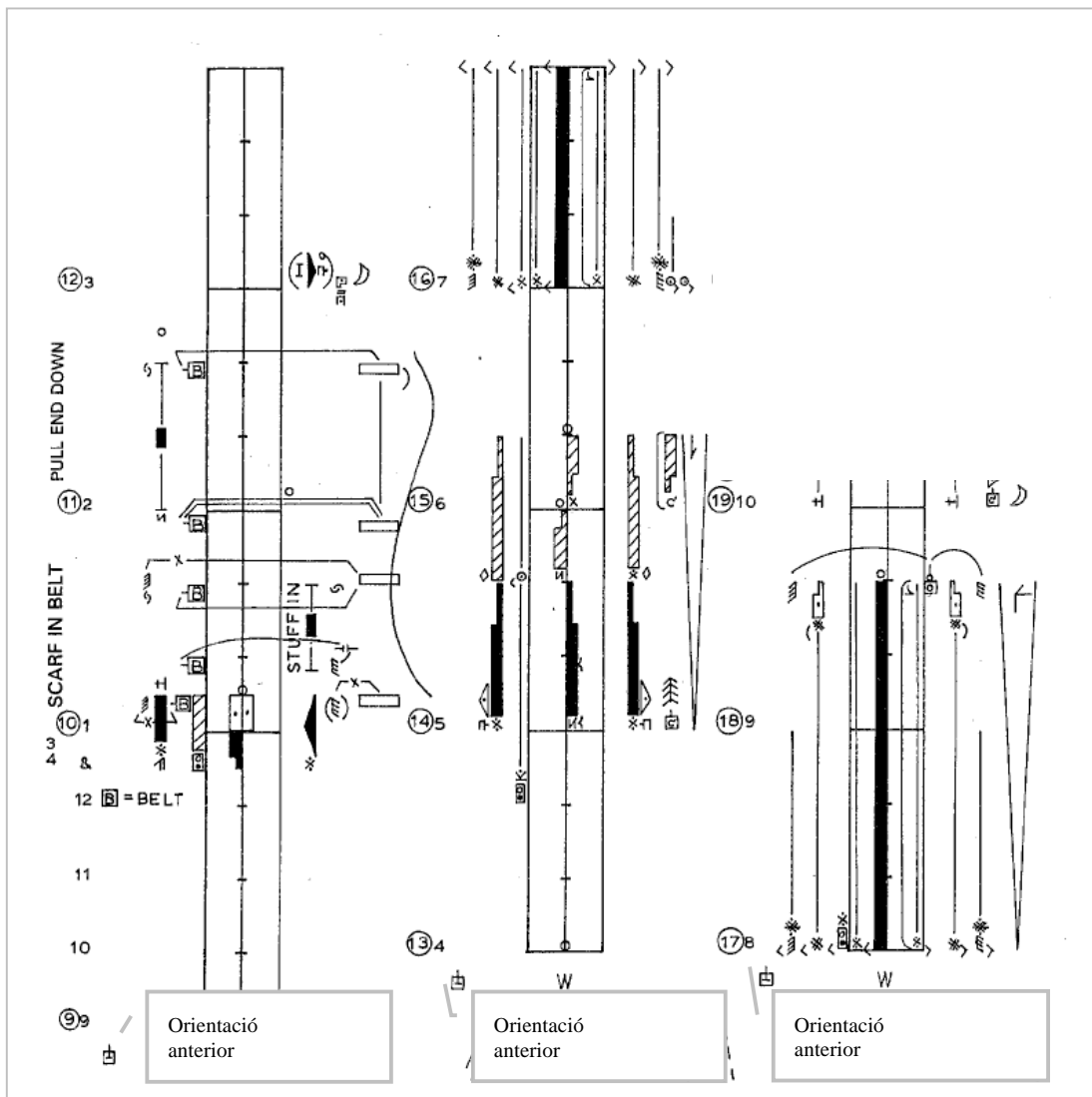
⁷⁹ Vegeu ANNEX VI- Frase 2. «*Signalling*». <https://youtu.be/UWJk76xfQA4>

Els girs de la frase són altra vegada cap al mateix sentit de la frase anterior, per la qual cosa genera un mateix caràcter.

Taula 21. Girs i orientacions frase 2		
Frase coreogràfica 2. « <i>Signalling</i> »		
	Espai de l'entorn	
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions
	(W)	(W)
5	Trajecte recte petit	
6		
7		   
8		
9		

6.6.2.3. Frase coreogràfica 3. «Scarf in belt»⁸⁰

Durant la tercera frase, «Scarf in belt», la partisana (W) es col·loca el fulard a la cintura. No hi ha cap canvi d'orientació i, consegüentment, tampoc de moviment rotatori. A continuació reproduïm la pàgina 169, en la qual s'ha tapat la part que no correspon a la frase per millorar-ne la visibilitat.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 169)

⁸⁰ Vegeu ANNEX VI- Frase 3. «Scarf in belt». https://youtu.be/yf6cTj2_e8Q






La frase es limita als moviments de manipulació del fular. La taula següent conté les informacions sobre el trajecte, com també de l'orientació, 𐀀.








La manca de moviment de gir en la frase actual denota un moment de calma.

Taula 22. Girs i orientacions frase 3		
Frase coreogràfica 3. «Scarf in belt»		
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions
	(W)	(W)
10-13		𐀀
14-15	Trajecte recte petit	
16-18		

6.6.2.4. Frase coreogràfica 4. «Count '10'»⁸¹

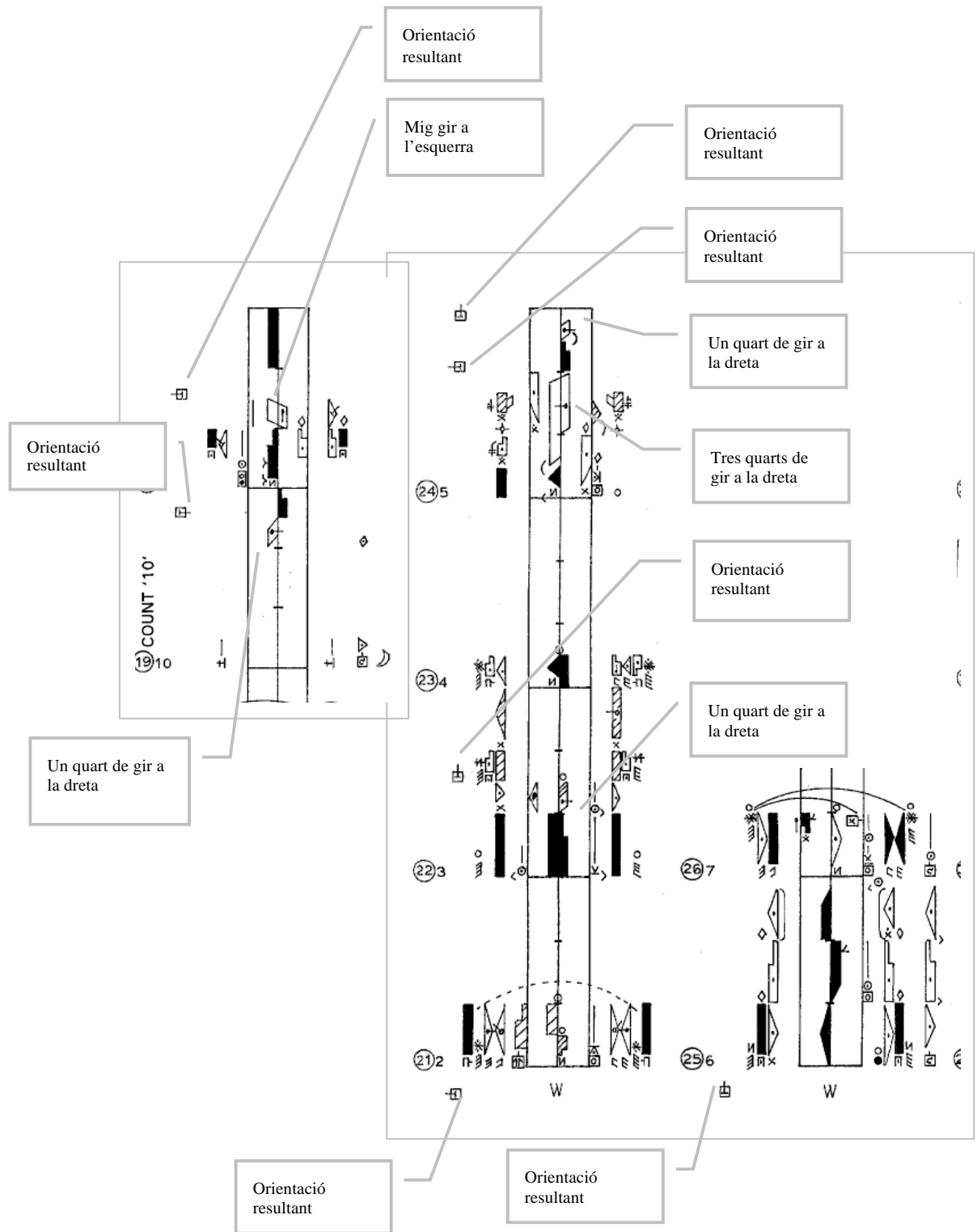
En la quarta frase, «Count '10'», hi ha canvis d'orientació cada dos compassos i, per contrast, el moviment rotatori pren un relleu considerable.

Efectivament, entre els compassos del 19 al 21, durant el trajecte recte hi ha dos canvis d'orientació. Des l'orientació principal de la partisana (W), , canvia a , per després tornar a canviar a . Aquests canvis són produïts per dos girs: un a la dreta d'un quart, , i l'altre a l'esquerra d'un mig, , en combinació amb un salt.

Entre els compassos del 22 al 26 els canvis d'orientació són de  a , després a  i finalment a . Això és possible gràcies als girs del mateix sentit d'un quart, , de tres quarts, , i d'un quart altra vegada, . La major quantitat de moviment rotatori manifesta la lluita interna que manté el personatge amb si mateix.

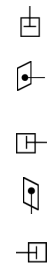
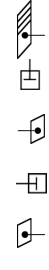
A continuació reproduïm un fragment de la pàgina 169 i el següent de la pàgina 170, en el qual s'han tapat els fragments que no formen part de la frase per millorar-ne la visibilitat.

⁸¹ Vegeu ANNEX VII- Frase 4. «Count '10'». <https://youtu.be/yEUY4izn9DY>



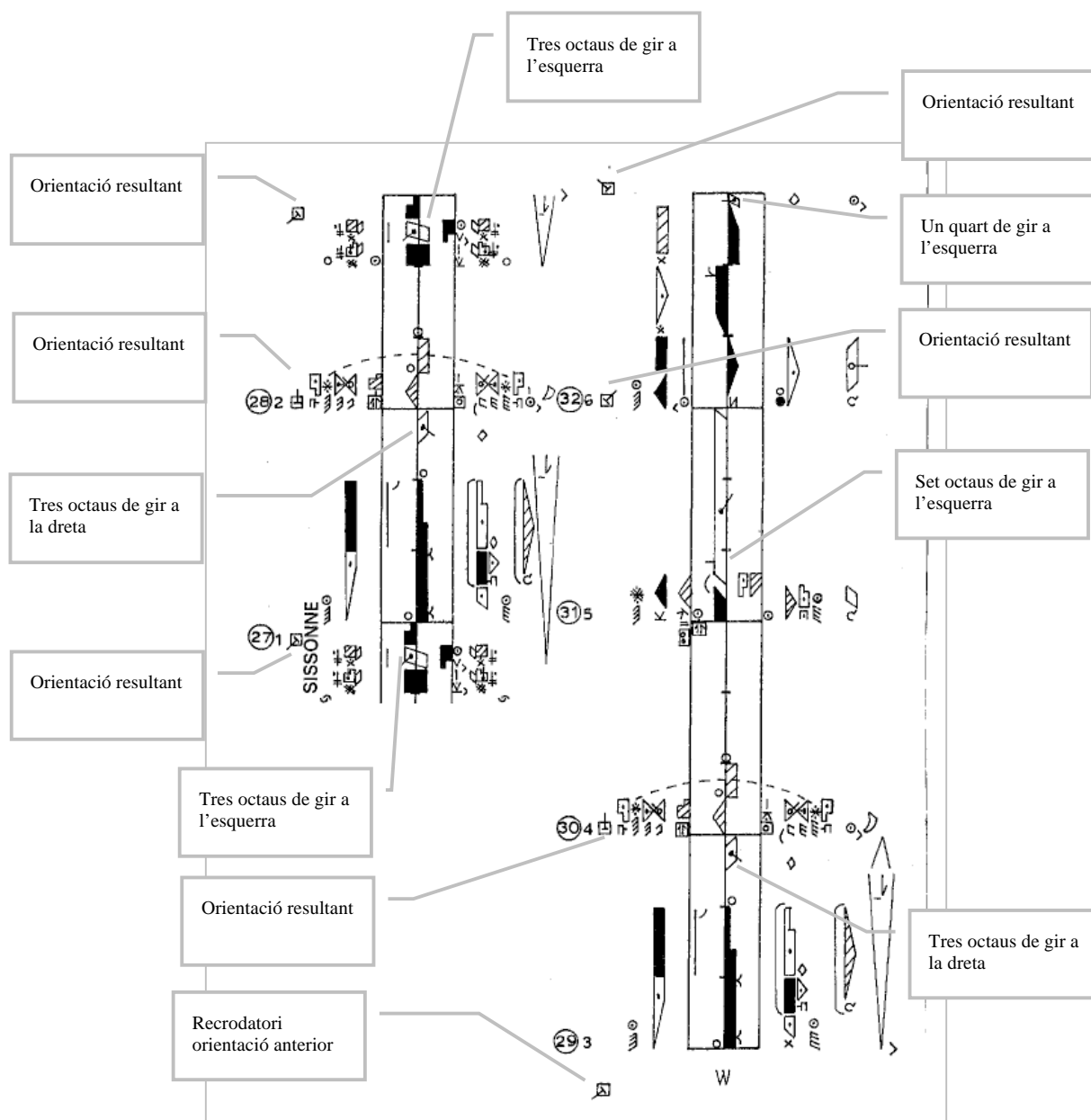
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 169-170)

En la taula següent es poden veure els girs en relació amb els altres elements de moviment que hem identificat anteriorment.

Taula 23. Girs i orientacions frase 4		
Frase coreogràfica 4. «Count '10'»		
Compàs	Espai de l'entorn	
	Trajectes (W)	Girs i orientacions (W)
19-20	Trajecte recte	
21		
22-23	Trajecte recte petit	
24		
25		
26	Trajecte recte petit	










6.6.2.5. Frase coreogràfica 5. «Sissonne»⁸²





La frase «Sissonne» es manté en la mateixa tònica de la frase anterior respecte al canvi d'orientació i, consegüentment, al moviment rotatori. Des del compàs 26 fins al 30 els canvis se succeeixen a raó d'un per compàs. A continuació reproduïm la pàgina 170.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 170)














⁸² Vegeu ANNEX VIII- Frase 5. «Sissonne». <https://youtu.be/2JlfGuXZMDA>

L'orientació abans de l'inici de la frase és . Seguidament, passa a , i després passa altra vegada a . Aquest esquema es repeteix. Així, torna a canviar a  i després passa un altre cop a . Tot plegat es fa gràcies al gir de 3/8, , a l'esquerra, després al gir a la dreta, també de 3/8, , una altra vegada al gir de 3/8 a l'esquerra, , i per acabar amb un altre gir de 3/8, , a la dreta.

Entre els compassos del 31 al 33, canvia a l'orientació  i acaba la frase de cara a . Tots els canvis són fets a partir de sengles girs, el primer d'ells de set octaus, , i el segon d'un quart, , els dos amb el sentit cap a l'esquerra.

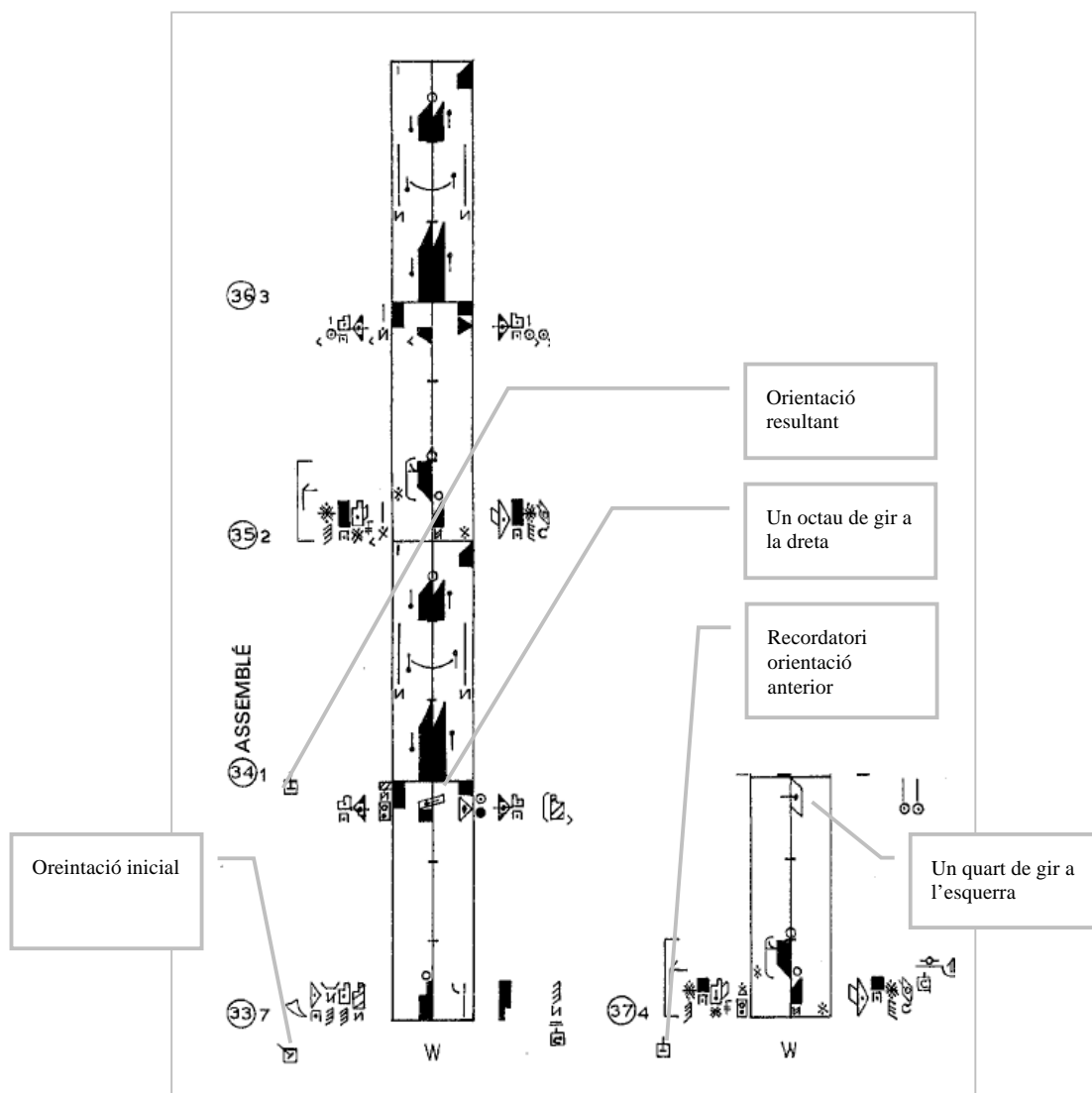
Acompanyant el moviment de saltar, la partisana (W) canvia d'orientació amb un certa freqüència, a través de girs de sentit oposat. Aquest fet dona un caràcter de fer i desfer l'acció.

La taula següent mostra els canvis d'orientació en combinació amb el trajecte dels quatre primers compassos, mentre que en els tres compassos finals els canvis d'orientació es fan en el lloc.

Taula 24. Girs i orientacions frase 5		
Frase coreogràfica 5. «Sissonne»		
Compàs	Trajectes (W)	Girs i orientacions (W)
26-30	Trajecte recte	        
31-33		   

6.6.2.6. Frase coreogràfica 6. «Assemblé»⁸³

En la sisena frase pràcticament no hi ha canvis d'orientació, només abans i després d'acabar-la. La partisana (W) s'orienta cap al front principal, cap al qual durà a terme la frase. A continuació reproduïm la pàgina 171.




(SCHUMACHER, part 1, 2003: 171)

⁸³ Vegeu ANNEX IX- Frase 6. «Assemblé». <https://youtu.be/Pt5ojQF6uvw>

Un cop la partisana (W) ha acabat la frase anterior orientada a ↗, es tomba cap al front principal, ⇨, gràcies al gir d'un octau, ↻, és a dir cap a la dreta. En la taula següent es poden observar els canvis relacionats amb el trajecte, les orientacions i els girs. Val a dir que els moviments de canvi d'orientació es fan abans del desplaçament.

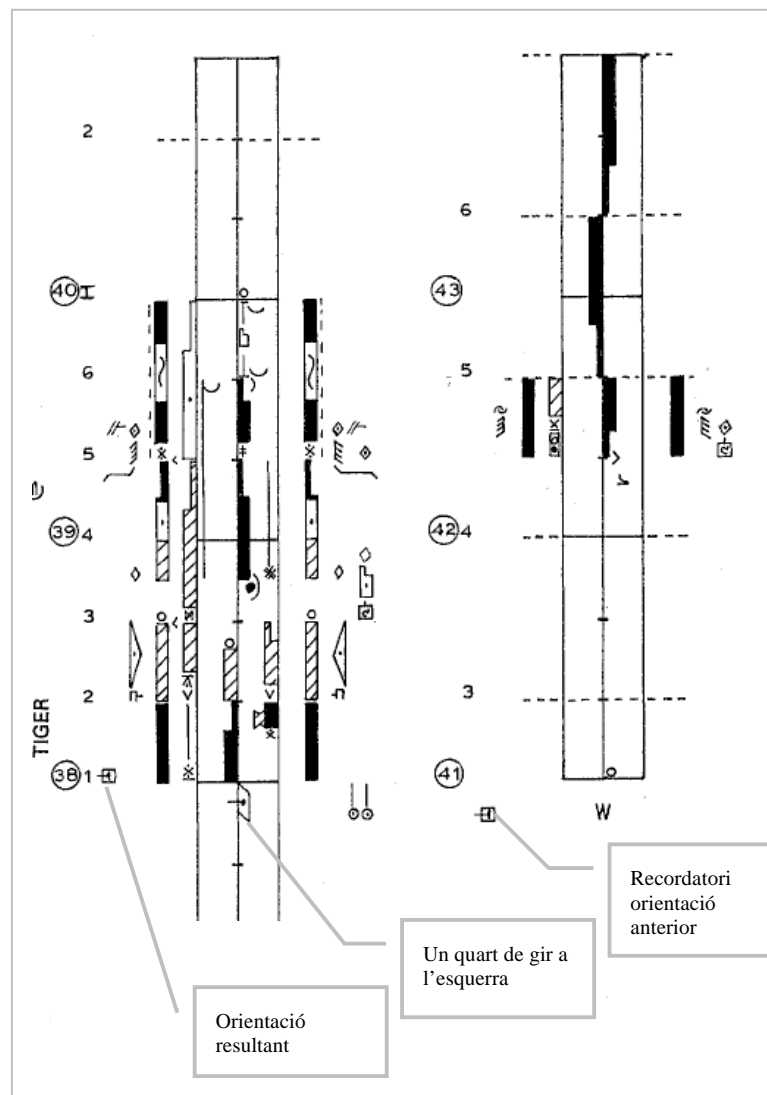
En aquesta frase no hi ha cap moviment rotatori llevat de l'inicial. El moviment del personatge és unidireccional i directe, i li dona una actitud de combat.

Això es pot veure en la taula següent:

Taula 25. Girs i orientacions frase 6		
Frase coreogràfica 6. «Assemblé»		
	Espai de l'entorn	
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions
	(W)	(W)
33		
34-37	Trajecte recte	

6.6.2.7. Frase coreogràfica 7. «Tiger»⁸⁴




En la setena frase, «Tiger», la partisana (W) es llença a terra i canvia d'orientació cap al costat esquerre del rectangle escènic, perquè és d'aquest costat per on arribaran els soldats (A, X, Y i Z). Durant la frase, des del compàs 38 al 43, la partisana (W) mantindrà la mateixa orientació. A continuació reproduïm la pàgina 171; se n'han tapat els fragments que no corresponen a la frase per millorar-ne la visibilitat.






(SCHUMACHER, part 1, 2003: 171)

⁸⁴ Vegeu ANNEX X- Frase 7. «Tiger». <https://youtu.be/FYkQyQrHDmM>

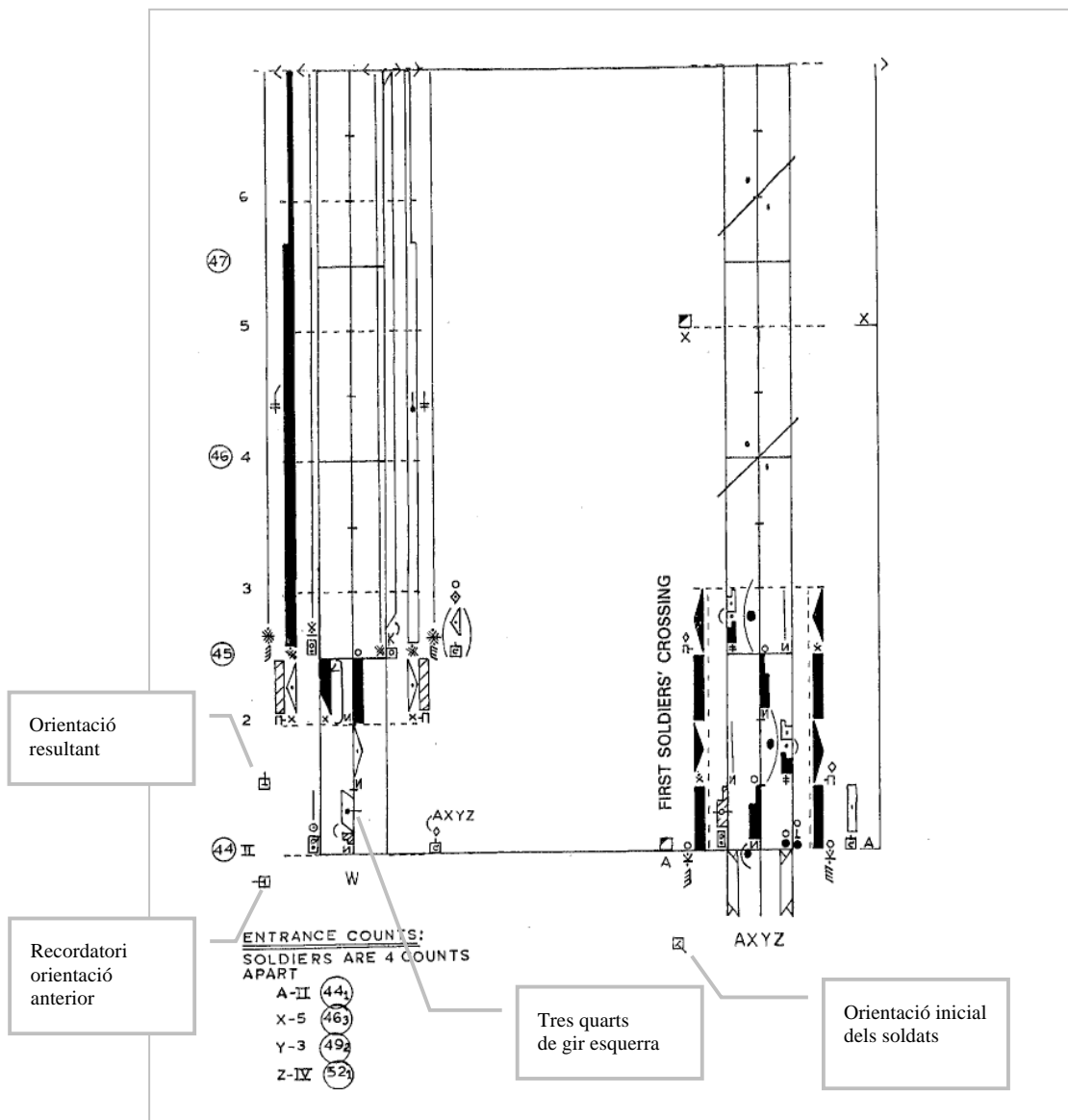
En la frase actual no hi ha moviments rotatoris llevat de l'inicial.

Si bé la frase anterior havia acabat orientada a , ara passarà a  gràcies al moviment giratori d'1/4 cap a l'esquerra, . Això es recull en la taula següent:

Taula 26. Girs i orientacions frase 7		
Frase coreogràfica 7. «Tiger»		
Espai de l'entorn		
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions
	(W)	(W)
37		 
38	Trajecte recte	
39		
40-41		
42-43	Trajecte recte	

6.6.2.8. Frase coreogràfica 8. «*First soldiers' crossing*»⁸⁵

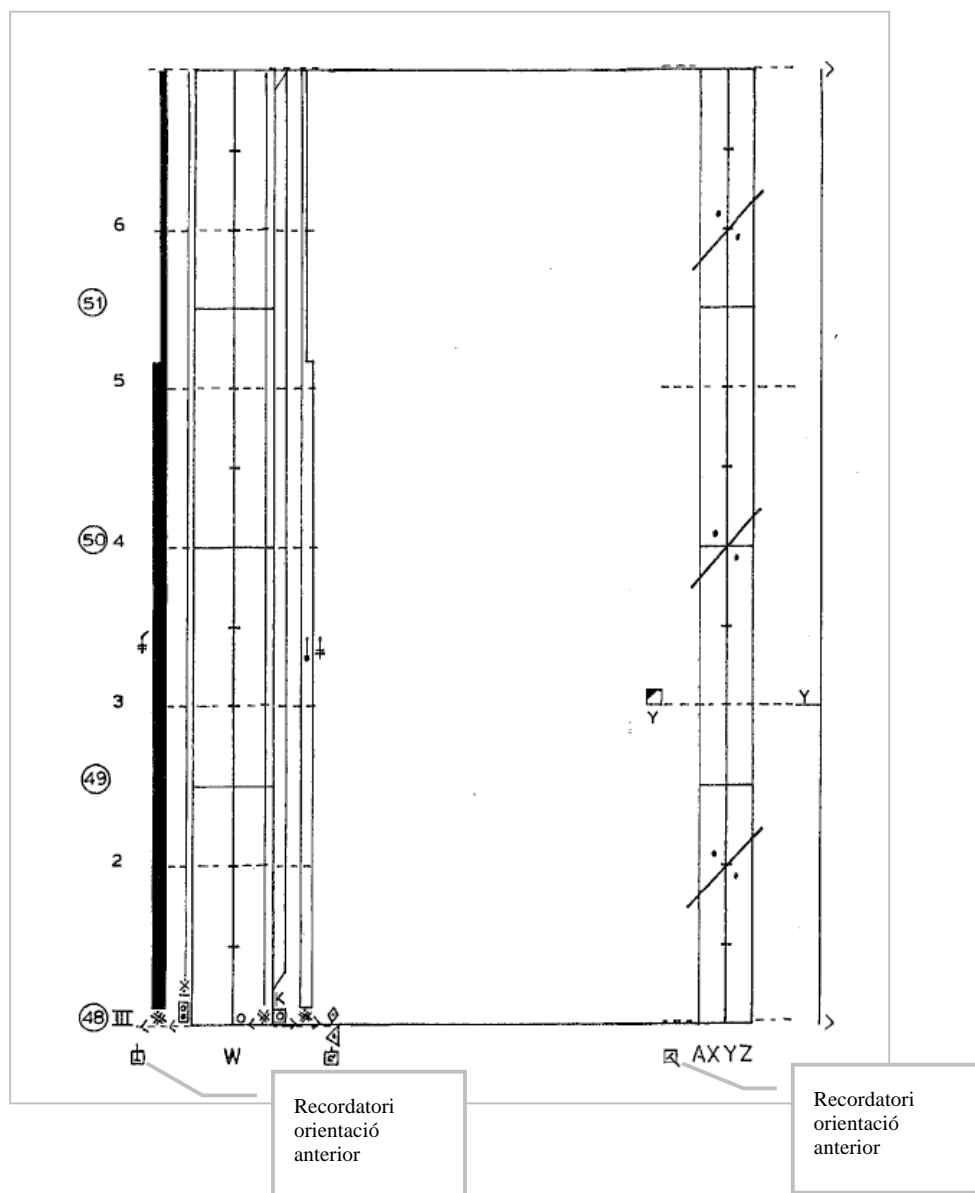
La frase 8 comença amb l'entrada dels soldats (A, X, Y i Z). Mentre aquests mantenen una orientació constant, ☒, la partisana (W) reacciona i es tomba per amagar-se dels nous soldats, i canvia cap al front principal, ☐. Això es realitza gràcies al gir de 3/4 a l'esquerra: ☐. A continuació reproduïm la pàgina 172 de la partitura on s'assenyalen els signes d'orientació i gir.




(SCHUMACHER, part 1, 2003: 172)

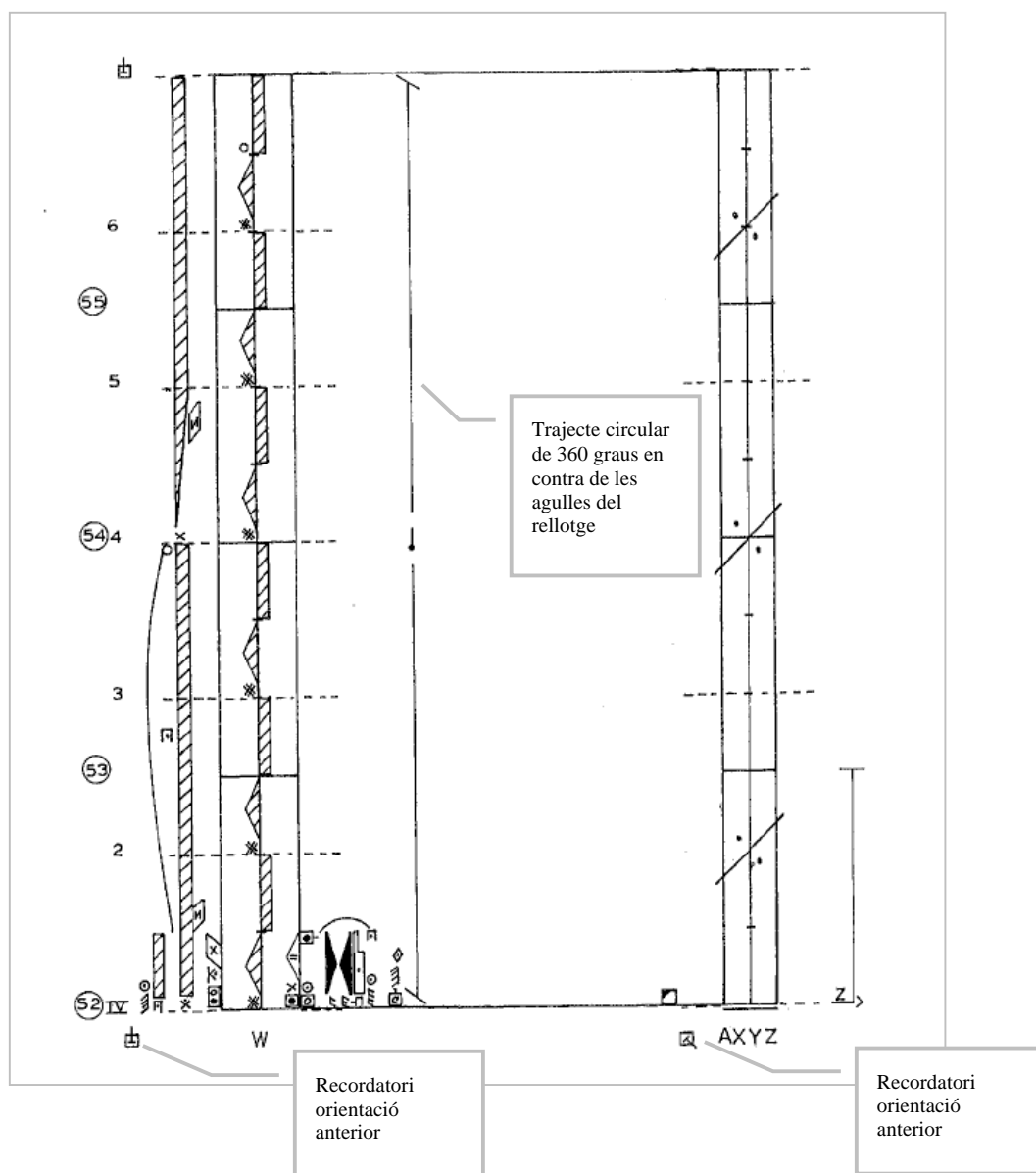
⁸⁵ Vegeu ANNEX XI- Frase 8. «*First soldiers' crossing*». <https://youtu.be/9-mi0MAAfxI>

La part de la frase on es mantenen les orientacions dels personatges dura del compàs 44 al compàs 51. Durant aquest temps, els soldats (A, X, Y i Z) continuen orientats al fons-dreta, ☒, seguint el sentit de la marxa, mentre que la partisana (W) ho fa cap al front principal, ☒. A continuació reproduïm la pàgina 173 de la partitura, on s'assenyalen els signes d'orientació.



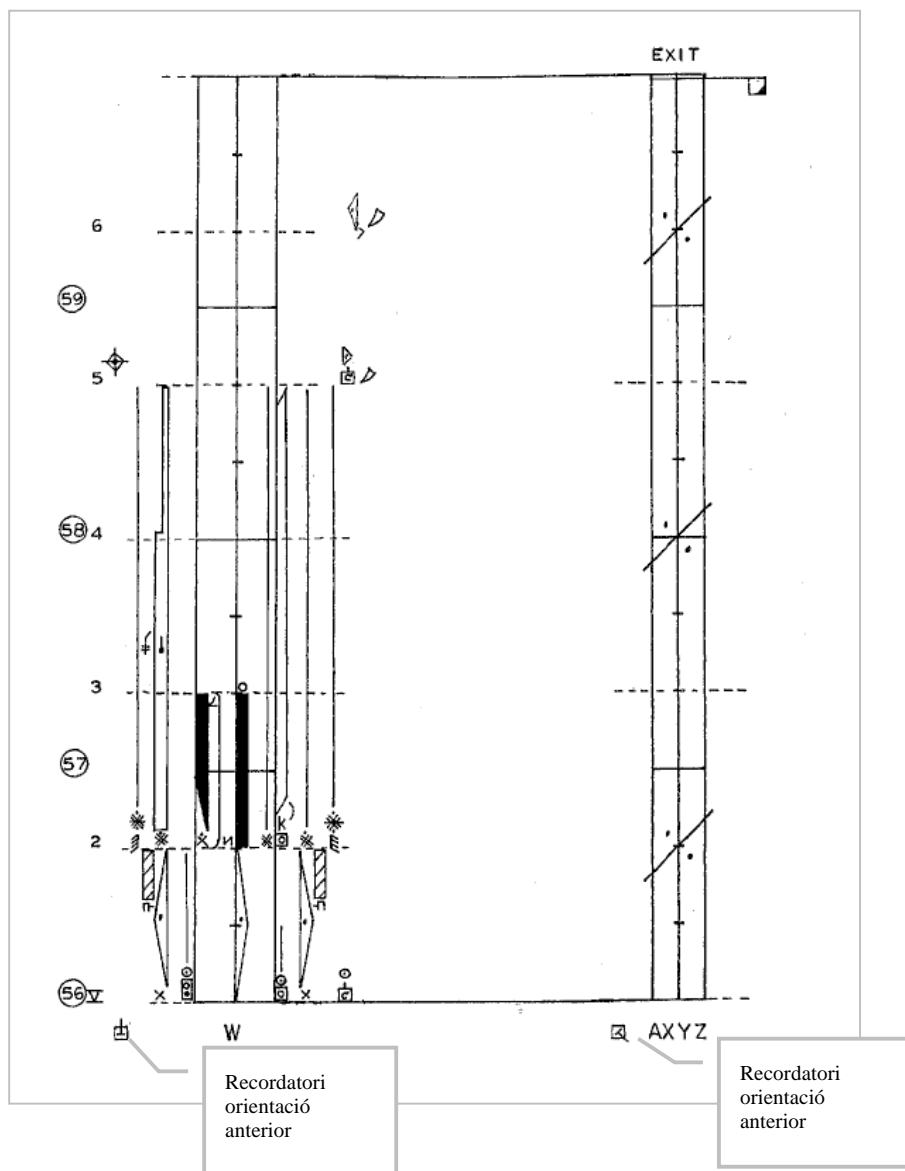
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 173)

A partir del compàs 52 la partisansa (W) fa un recorregut circular complet: . Durant els quatre compassos que van del 52 al 55, el personatge va canviant l'orientació progressivament. Deixa l'orientació principal per tornar-la a recuperar al final del fragment durant un període de temps relativament curt. A continuació reproduïm la pàgina 174 de la partitura, on s'assenyalen les orientacions dels personatges i el símbol del trajecte circular.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 174)

A l'acabament de la frase la partisana (W) torna a recuperar la mateixa orientació inicial, en espera que els soldats (A, X, Y i Z) surtin del rectangle escènic. A continuació reproduïm la pàgina 175 de la partitura, on assenyalem els signes d'orientació.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 175)

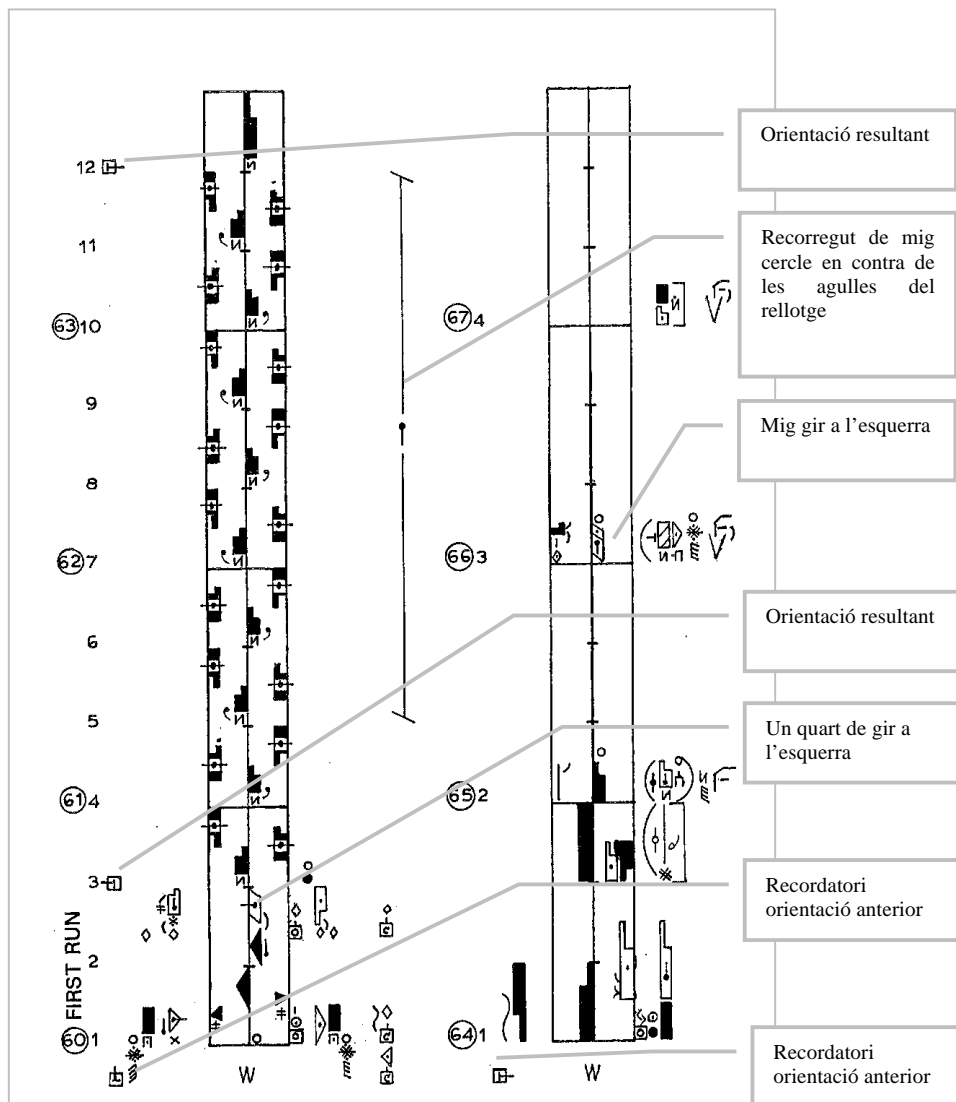
La frase de la partisana (W) s'estructura en tres fases, durant les quals els soldats (A, X, Y i Z) mantenen una única orientació durant la marxa. En la primera fase, la dona manté una actitud de tancament sense variar l'orientació; en la segona, descriu un cercle variant constantment l'orientació; en la tercera, recupera la posició anterior. La confrontació de les dues orientacions genera dos plans totalment diferenciats.

En la taula següent es poden relacionar els trajectes amb els canvis d'orientació, que en aquest cas només executa la partisana (W), en tant que els soldats (A, X, Y i Z) mantenen l'orientació inicial d'acord amb el rumb prèviament fixat de la marxa.

Taula 27. Girs i orientacions frase 8				
Frase coreogràfica 8. «First Soldiers' crossing»				
Espai de l'entorn				
Compàs	Trajectes		Girs i orientacions	
	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
44-51		Trajecte recte		
52-55	Trajecte circular			
56-59				


6.6.2.9. Frase coreogràfica 9. «First run»⁸⁶



La partisana (W), un cop els soldats (A, X, Y i Z) han marxat, corre cap al fons des del lloc on es troba, amb un trajecte circular. Des de l'orientació adquirida de \square fa un salt combinat amb un gir i canvia a \square i des d'aquesta nova situació emprèn la correguda en un trajecte de mig cercle fins a assolir una nova orientació, \square . Amb un darrer gir canvia cap a una nova orientació, \square , per començar la frase següent. A continuació reproduïm la pàgina 176, de la qual s'ha tapat el fragment que no correspon a la frase.











(SCHUMACHER, part1, 2003: 176)

⁸⁶ Vegeu ANNEX XII- Frase 9. «First run». <https://youtu.be/IPncqoUxflY>

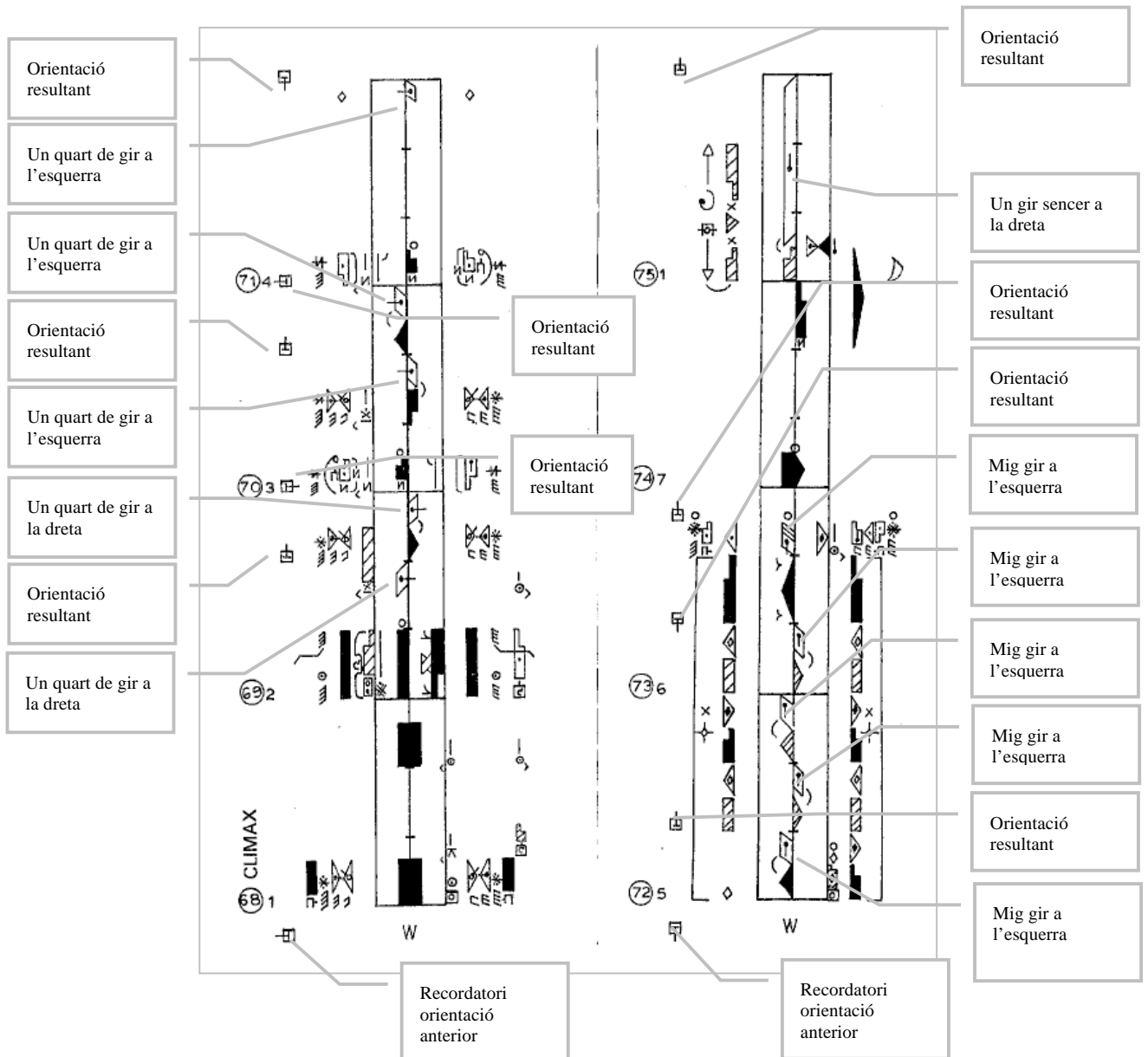
L'única manera de canviar d'orientació, com ja s'ha vist en altres frases, és a partir del moviment de gir o del trajecte circular. En aquest cas, el primer canvi d'orientació és fet a partir del quart de gir a l'esquerra, . El segon canvi és possible gràcies al trajecte

circular . Tot plegat s'esdevé durant els compassos 60-65. Però el darrer canvi es fa a partir del mig gir  durant el compàs 66. En la taula següent es poden veure els símbols de gir i orientació relacionats amb els personatges i els compassos.

Taula 28. Girs i orientacions frase 9		
Frase coreogràfica 9. «First run»		
	Espai de l'entorn	
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions
	(W)	(W)
61		  
62-63	Trajecte circular	  
64-65 Motiu 2		
66 Motiu 2		 
67 Motiu 2		

6.6.2.10. Frase coreogràfica 10. «Climax»⁸⁷

La frase on el canvi d'orientació és més present és en la frase 10, «Climax». La partisana (W), per manifestar la intensitat del seu debat interior, canvia d'orientació a partir els moviments de gir un nombre considerable de vegades. A continuació reproduïm part de la pàgina 176 i part de la pàgina 177, on assenyalarem els símbols d'orientació i de gir.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 176-177)

⁸⁷ Vegeu ANNEX XIII- Frase 10. «Climax». <https://youtu.be/uTesVvi82e0>

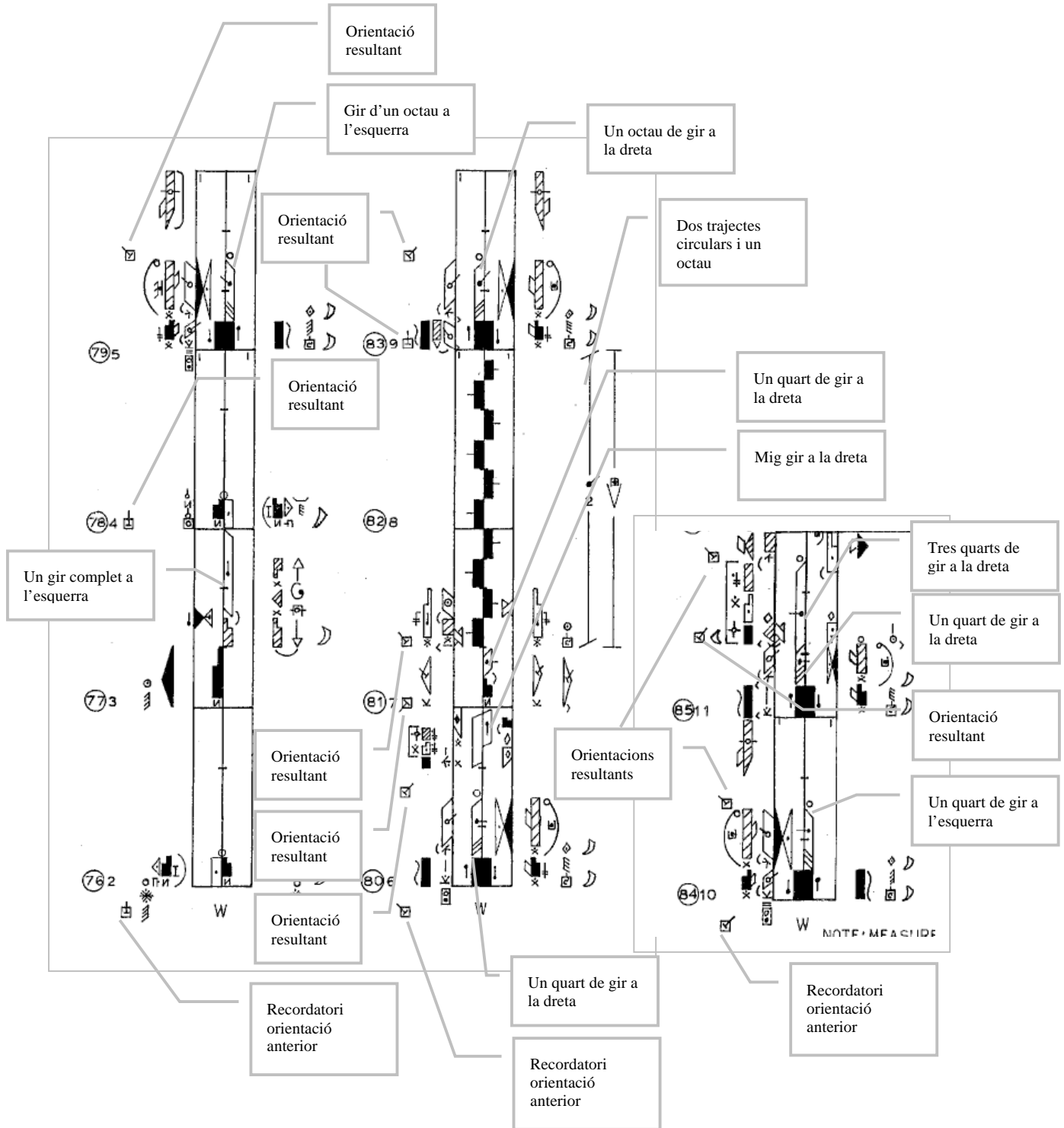
Si observem el fragment de la partitura anterior, des del punt de vista quantitatiu es poden comptabilitzar entre un i tres símbols de canvi d'orientació i de gir en cada compàs. Aquesta dada dona una idea de la gran quantitat de canvis que hi ha en aquest fragment de la frase.

Partint de l'orientació en què ha acabat la frase anterior, \oplus , les orientacions al llarg dels compassos que van del 68 al 73 són: \ominus , \oplus , \ominus , \oplus , \ominus , \oplus , \ominus , \oplus , \ominus i \oplus . Durant cinc compassos hi ha onze canvis d'orientació. Aquests canvis els produeixen sengles

girs, que són: \curvearrowright , \curvearrowleft , \curvearrowright , \curvearrowleft , \curvearrowright , \curvearrowleft , \curvearrowright , \curvearrowleft , \curvearrowright i \curvearrowleft .











Com es pot veure, després de sumar i restar els graus en un sentit i un altre, la ballarina haurà girat fins a tres voltes completes i un quart a l'esquerra i mitja volta a la dreta. La gran quantitat de girs mostra el caràcter de revolució permanent de la frase, que expressa el conflicte interior de la partisana (W).

El segon fragment de la frase té el mateix caràcter rotatori. A continuació reproduïm el fragment de la pàgina 177 corresponent a la frase en qüestió i un fragment de la 178, amb els senyals dels símbols d'orientació i gir.











(SCHUMACHER, part 1, 2003: 177-178)

Entre els compassos 74 i 80 hi ha un canvi d'orientació cada dos compassos. En els compassos 81 i 82 s'indica un trajecte recte amb dues voltes i un octau, que, repartit pels passos que hi ha, representa un gir d'un quart per cada passa. Entre els compassos 83 i 85 hi ha un gir a cada compàs, per la qual cosa el ritme vertiginós del moviment rotatori es manté i s'accentua al final de la frase.






















Fem un inventari de les orientacions: , , , , , , , ,  i .

Amb tot, durant deu compassos hi ha dotze canvis d'orientació, fet que dona una mitjana aproximada d'un canvi d'orientació per compàs. Els moviments rotatoris que provoquen








els canvis són: , , , , , ,  i . Fent el càlcul de la quantitat de graus que la partisana (W) fa en un sentit o en un altre, resulta que la ballarina haurà girat fins a quatre voltes senceres i un quart a la dreta. Tot plegat configura una frase amb una revolució quasi permanent: el personatge se situa en un dels moments més intensos de l'escena.

A continuació es poden veure en les taules següents els diferents canvis d'orientació i moviments rotatoris relacionats amb els trajectes.



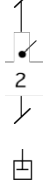



El recull dels símbols del primer fragment analitzat ens dona la taula següent:

Taula 29. Girs i orientacions frase 10 (part 1)		
Frase coreogràfica 10 (part 1). «Climax»		
Compàs	Espai de l'entorn	
	Trajectes (W)	Girs i orientacions (W)
68		
69	Trajecte recte	 
70		   
71		  
72		     
73	    	

Els símbols analitzats en el segon fragment es poden veure en la taula següent:

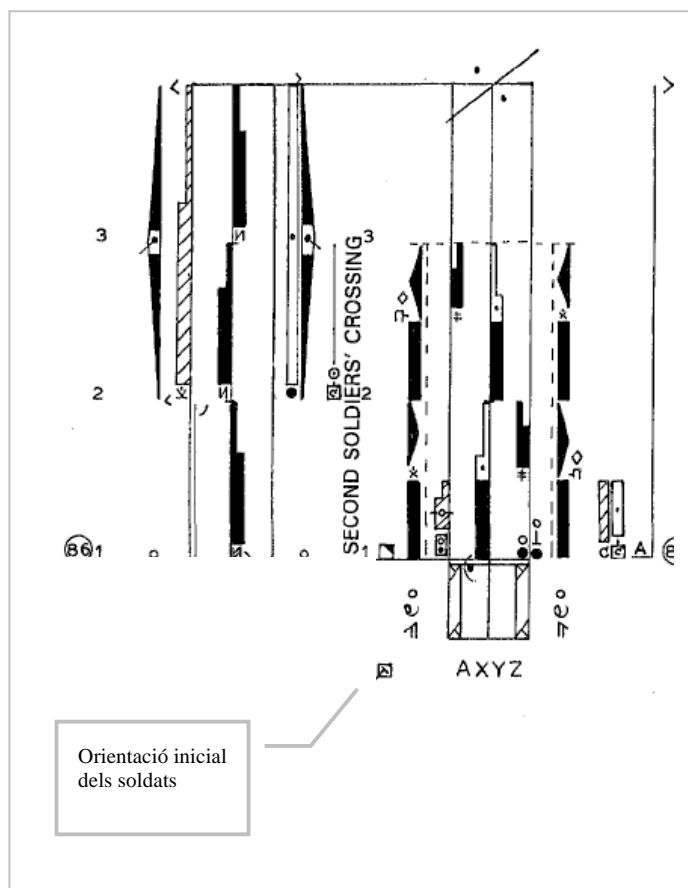
Taula 30. Girs i orientacions frase 10 (part 2)		
Frase coreogràfica 10 (part 2). « <i>Climax</i> »		
Compàs	Espai de l'entorn	
	Trajectes (W)	Girs i orientacions (W)
74		
75	Trajecte recte	 
76		
77		 
78		
79		 

Els símbols analitzats en el tercer fragment es poden veure en la taula següent:

Taula 31. Girs i orientacions frase 10 (part 3)		
Frase coreogràfica 10 (part 3) « <i>Climax</i> »		
	Espai de l'esntorn	
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions
	(W)	(W)
80		
81	Trajecte recte	
82		
83		
84		
85		

6.6.2.11. Frase coreogràfica 11. «*Second soldiers' crossing*»⁸⁸

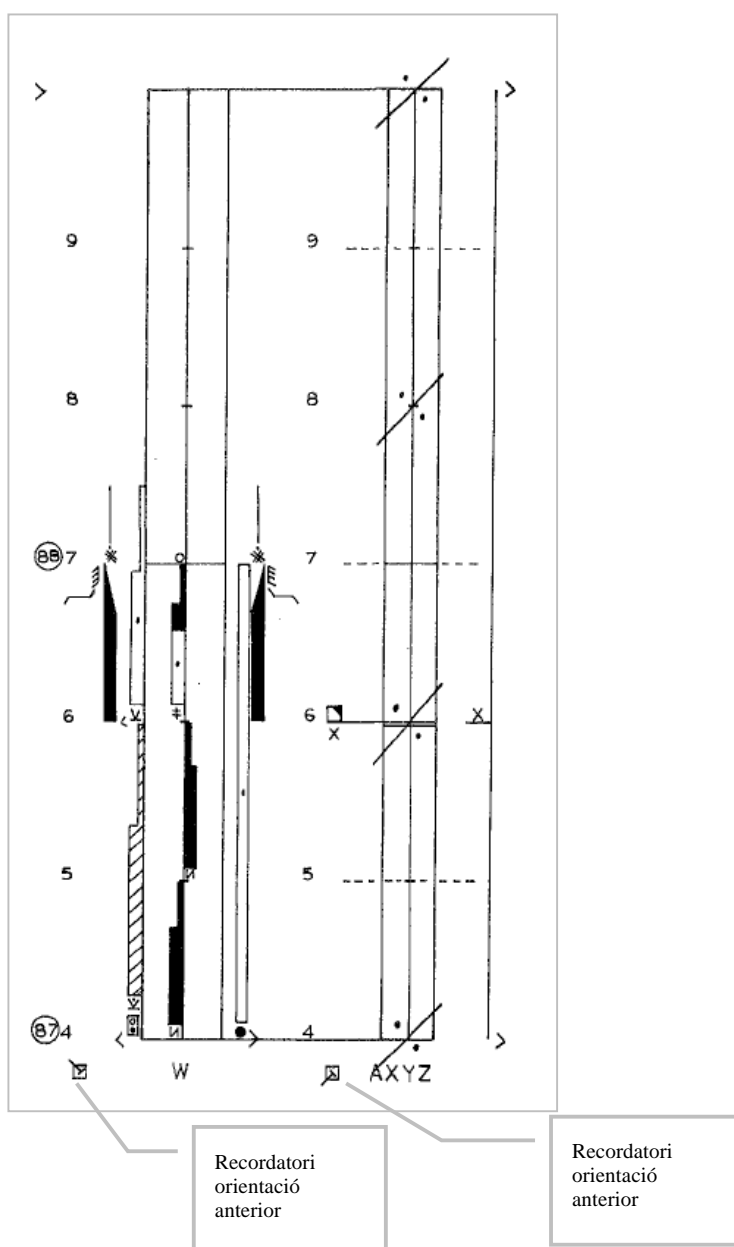
La frase 11, «*Second soldiers' crossing*», representa el retorn de la marxa dels soldats (A, X, Y i Z) i la fugida de la partisana (W), que es desplaça a la cantonada davant-esquerra del rectangle escènic. En el fragment que reproduïm de la pàgina 178, del qual hem tapat la part que no pertoca a la frase, observem els dos cinetogrames, el de la dona i el dels soldats, que s'executen simultàniament. S'hi assenyalava l'orientació de la marxa dels soldats, ☒. Pel que fa a l'orientació de la partisana (W), és ☑.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 178)

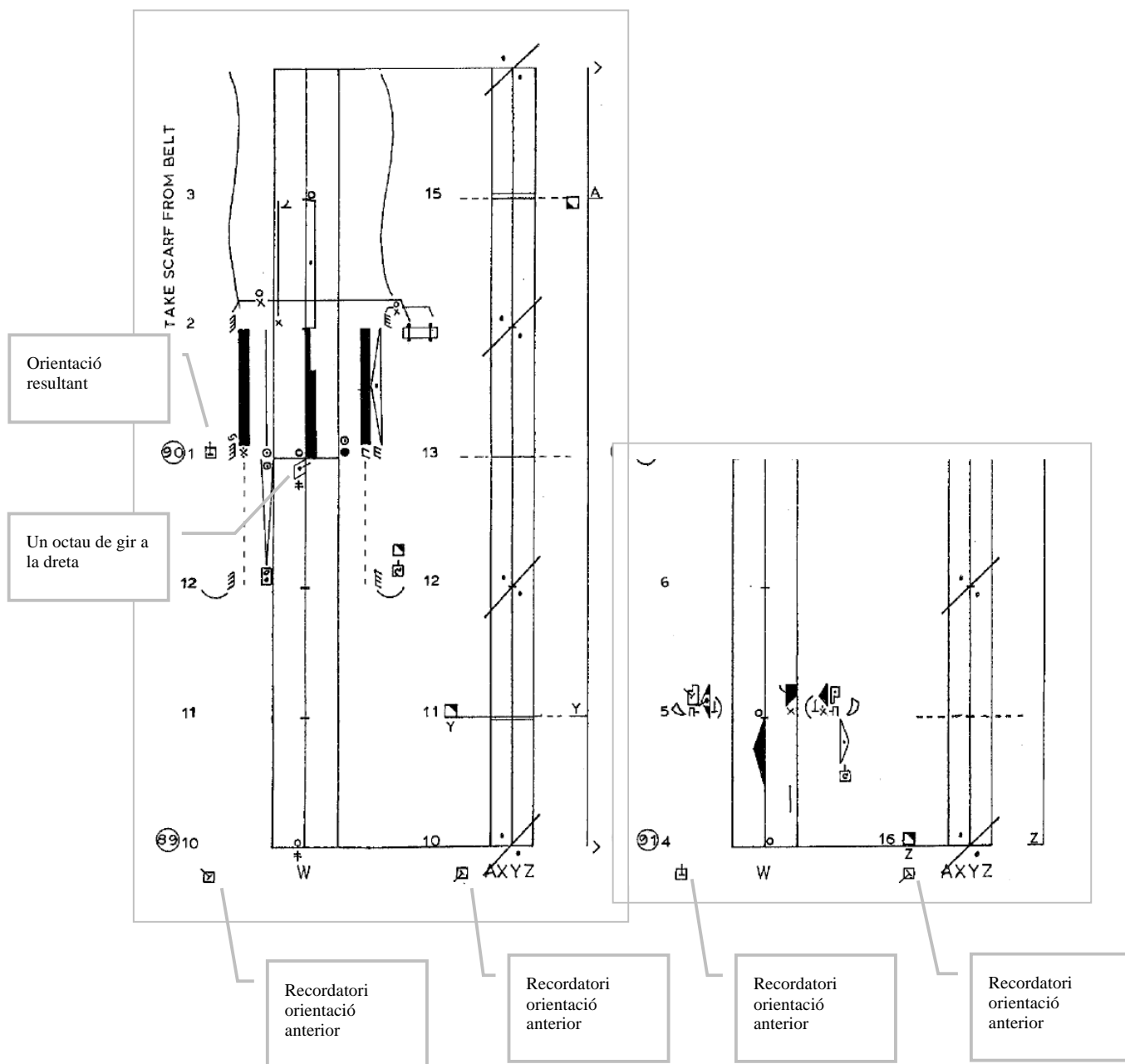
⁸⁸ Vegeu ANNEX XIV- Frase 11. «*Second soldiers' crossing*». <https://youtu.be/A5cl4cGhvH4>

Durant la frase, les orientacions adquirides tant pel que fa a la partisana (W) com pel que fa als soldats (A, X, Y i Z) no canvien. A continuació reproduïm el fragment de la pàgina 178 que correspon a la frase en qüestió.







(SCHUMACHER, part 1, 2003: 178)

En el darrer fragment de la frase només hi ha un canvi d'orientació en el compàs 89, en el qual la partisana (W) s'alça i canvia cap al front principal, \perp . Aquest únic canvi és possible gràcies a l'octau de gir a la dreta, \curvearrowright . Això es pot veure en la pàgina 179, que reproduïm a continuació i de la qual s'ha tapat la part que no correspon a la frase.



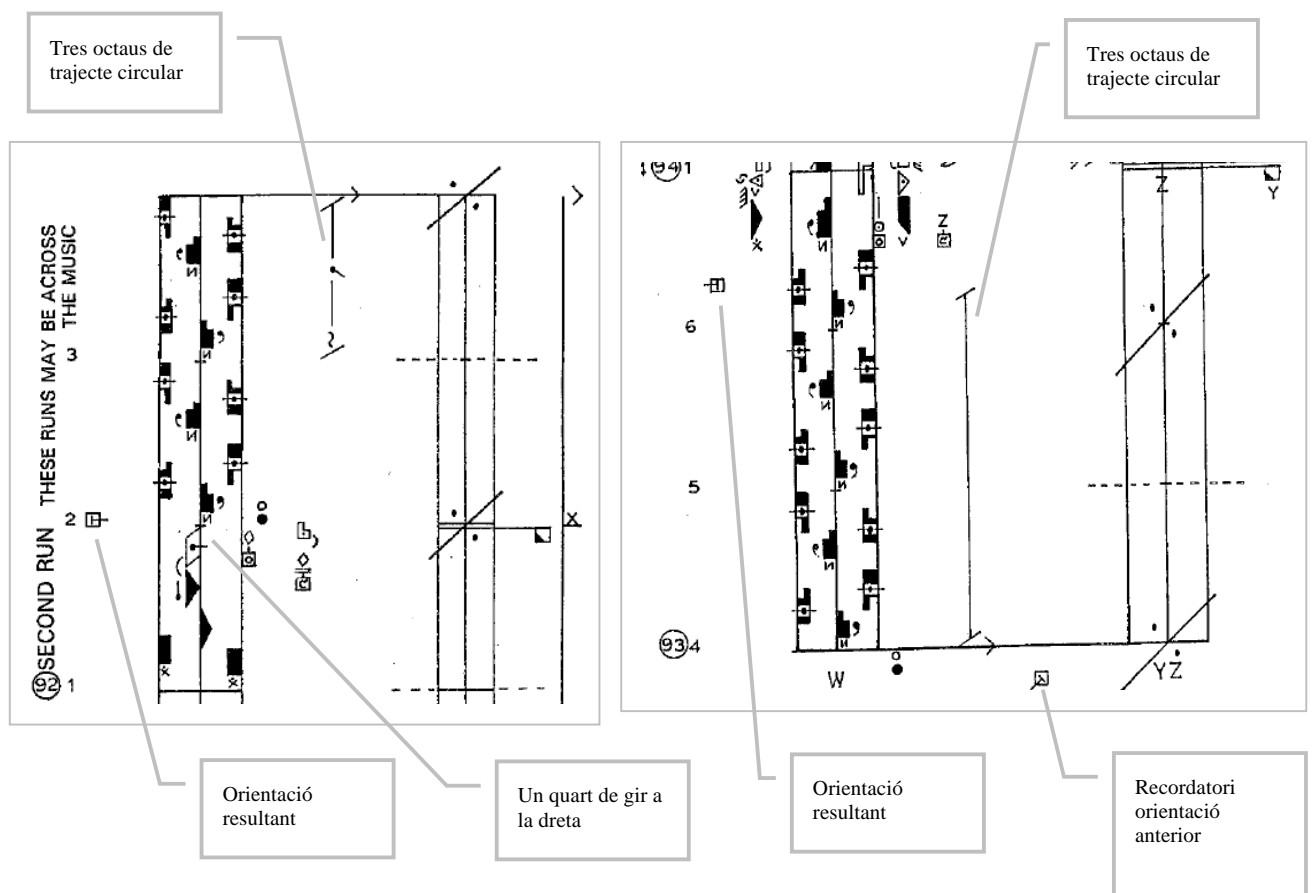
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 179)

En la taula es recull el canvi d'orientació en relació amb els compassos i els trajectes.

Taula 32. Girs i orientacions frase 11				
Frase coreogràfica 11. « <i>Second Soldiers' Crossing</i> »				
Compàs	Espai de l'entorn			
	Trajectes		Girs i orientacions	
	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
86-87	Trajecte recte	Trajecte recte		
88-91			 	

6.6.2.12. Frase coreogràfica 12. «*Second run*»⁸⁹

La frase 12, «*Second run*», es caracteritza, tal com el nom indica, per la correguda que fa la partisana (W) a fi d'encaixar el soldat (Z). Mentre els soldats (A, X, Y i Z) continuen la marxa orientats a ↗, la partisana (W), que estava orientada al davant: ⊞, canvia la seva orientació a ⊞. Amb la nova situació, recorre tot el quadrangle escènic, des de la part del davant fins al fons, amb un trajecte circular fins a col·locar-se darrere del soldat (Z), amb una nova orientació: ⊞. A continuació reproduïm dos fragments: un del final de la pàgina 179 i un segon del principi de la pàgina 180 on s'assenyalen les orientacions resultants dels moviments rotatoris.






(SCHUMACHER, part 1, 2003: 179)










(SCHUMACHER, part 1, 2003: 180)

⁸⁹ Vegeu ANNEX XV- Frase 12. «*Second run*». <https://youtu.be/FyCiEzm6DLY>



Els moviments que possibiliten els canvis d'orientació són  i . El primer símbol representa un gir d'un quart a la dreta i el segon, un recorregut circular a favor de les agulles del rellotge d'un arc de 3/8, en el qual l'intèrpret pot ajustar lliurement la forma circular gràcies al símbol en forma d'essa al revés, , inclosa a l'interior del símbol de trajecte circular. La forma del recorregut estarà condicionada per l'objectiu del moviment, que no és cap altre que matar el soldat (Z).

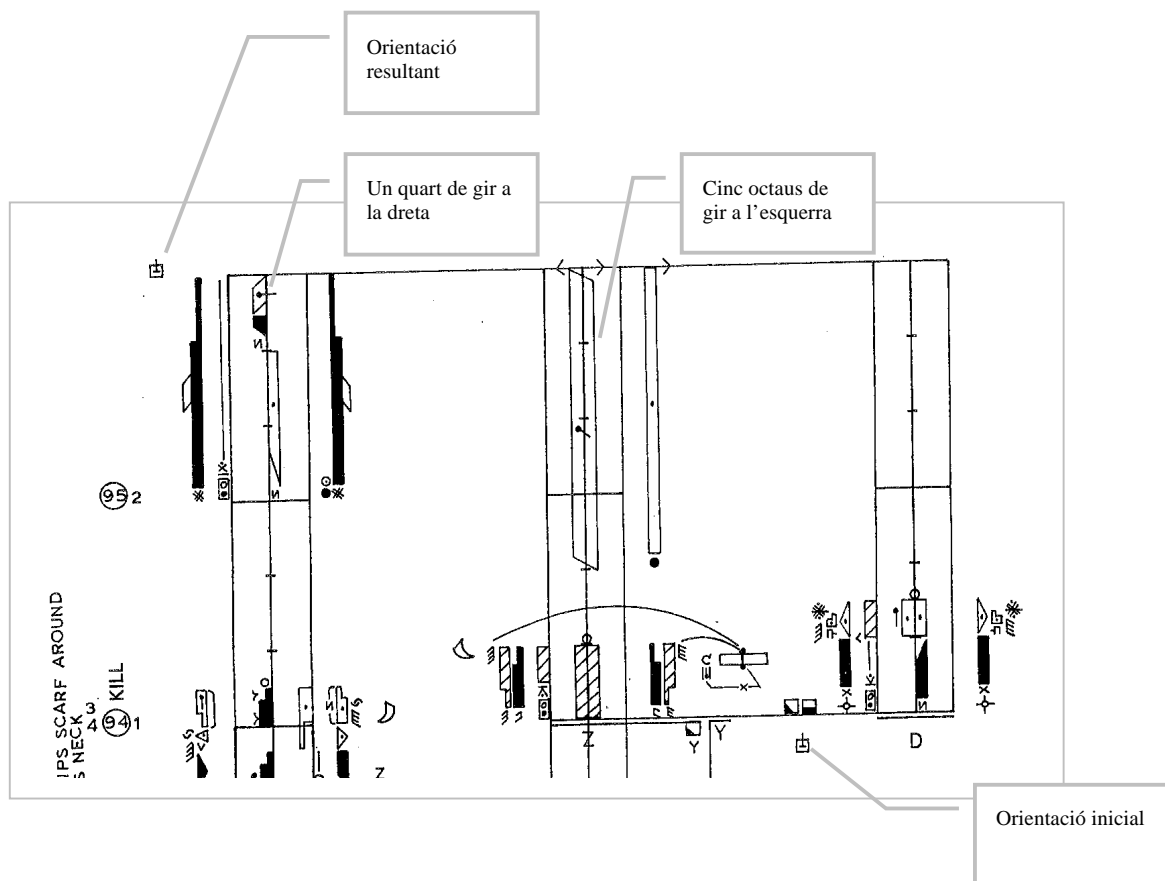
En la taula següent es col·loquen els símbols d'orientació i de rotació al costat dels altres símbols de les categories analitzades, de manera que permeten comprendre el dibuix planimètric de la coreografia.

Taula 33. Girs i orientacions frase 12				
Frase coreogràfica 12. « <i>Second run</i> »				
Compàs	Trajectes		Girs i orientacions	
	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
92-93	Trajecte circular	Trajecte recte	       	

6.6.2.13. Frase coreogràfica 13. «Kill»⁹⁰

En la primera part de la frase 13, «Kill», de la mort del soldat (Z), hi ha un canvi d'orientació, que passa de ☒ a ☑, i de la partisana (W), que passa de ☒ a ☑. Aquests canvis són producte del gir del soldat (Z) de set octaus cap a l'esquerra: ☒, durant el qual va caient lentament a terra, i del gir d'un quart cap a la dreta de la partisana (W), ☒, en l'actitud d'assumir la culpabilitat.

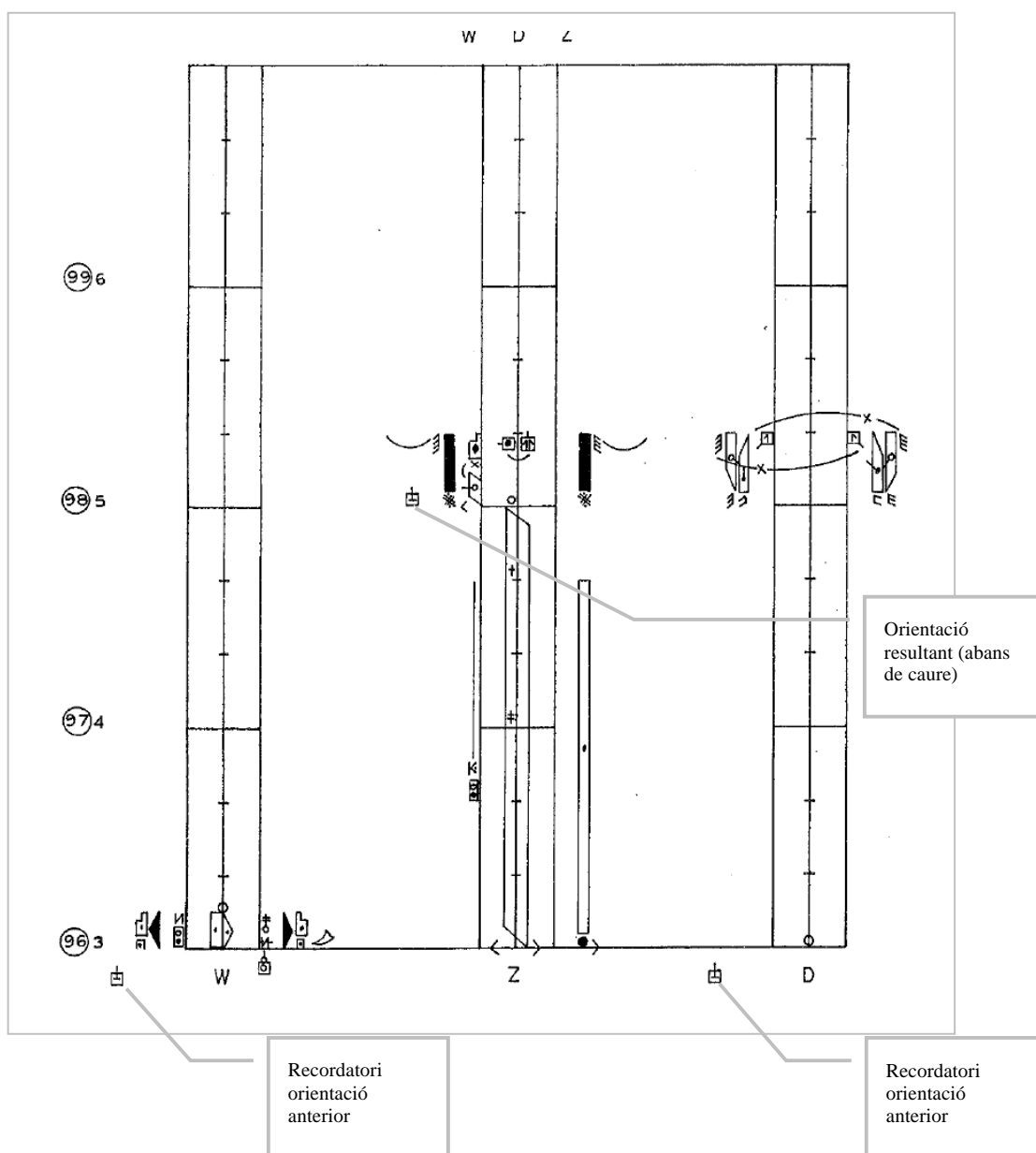
Un tercer personatge apareix en el moment de la mort de (Z) i és el de la mort (D). L'orientació amb la qual es presenta és ☑, de cara al front principal. A continuació reproduïm un fragment de la pàgina 180, on es poden observar les indicacions de gir i d'orientació dels compassos 94 i 95 corresponents al principi de la frase. Els tres cinetogrames són simultanis i corresponen: el de l'esquerra, a la partisana (W); el del mig, al soldat (Z); i el de la dreta, a la mort.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 180)

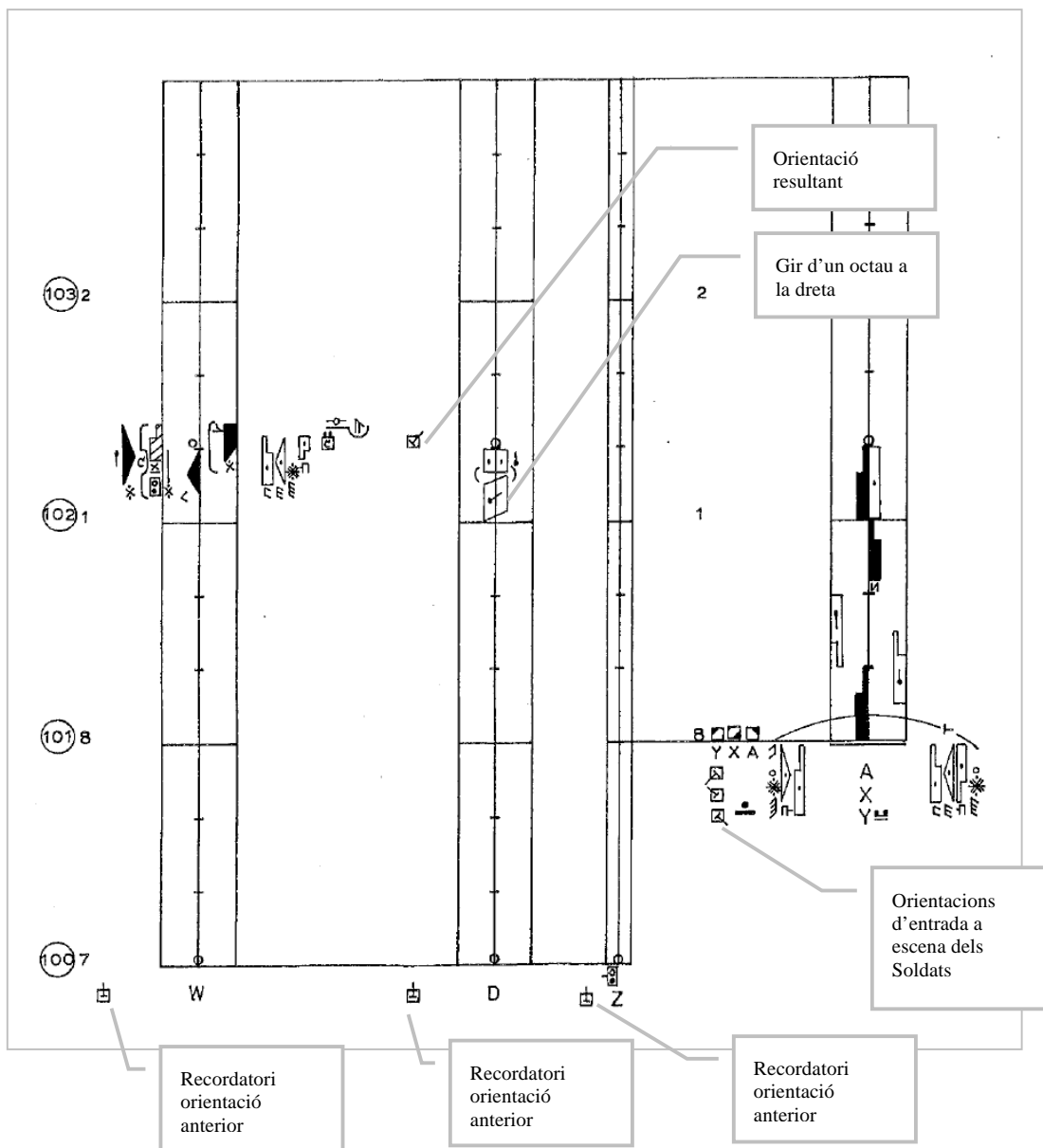
⁹⁰ Vegeu ANNEX XVI- Frase 13. «Kill». <https://youtu.be/qQWIL4mQLfM>

En la pàgina 181 de la partitura que reproduïm a continuació, corresponent a la continuació de la frase, identifiquem la nova orientació del soldat (Z) després del gir lent que ha iniciat en el fragment anterior.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 181)

En el compàs 101, els tres soldats (A, X i Y) encerclen d'un salt la partisana (W), arribats des de diferents angles, i assolixen les orientacions, respectivament, de \boxtimes , \boxtimes , i \boxtimes . En el compàs 102, el personatge de la mort (D) es gira de cara a la partisana (W) i es prepara per iniciar el trajecte del fragment següent, passant de \boxplus , a \boxtimes , gràcies al gir d'un octau a la dreta, \boxtimes .



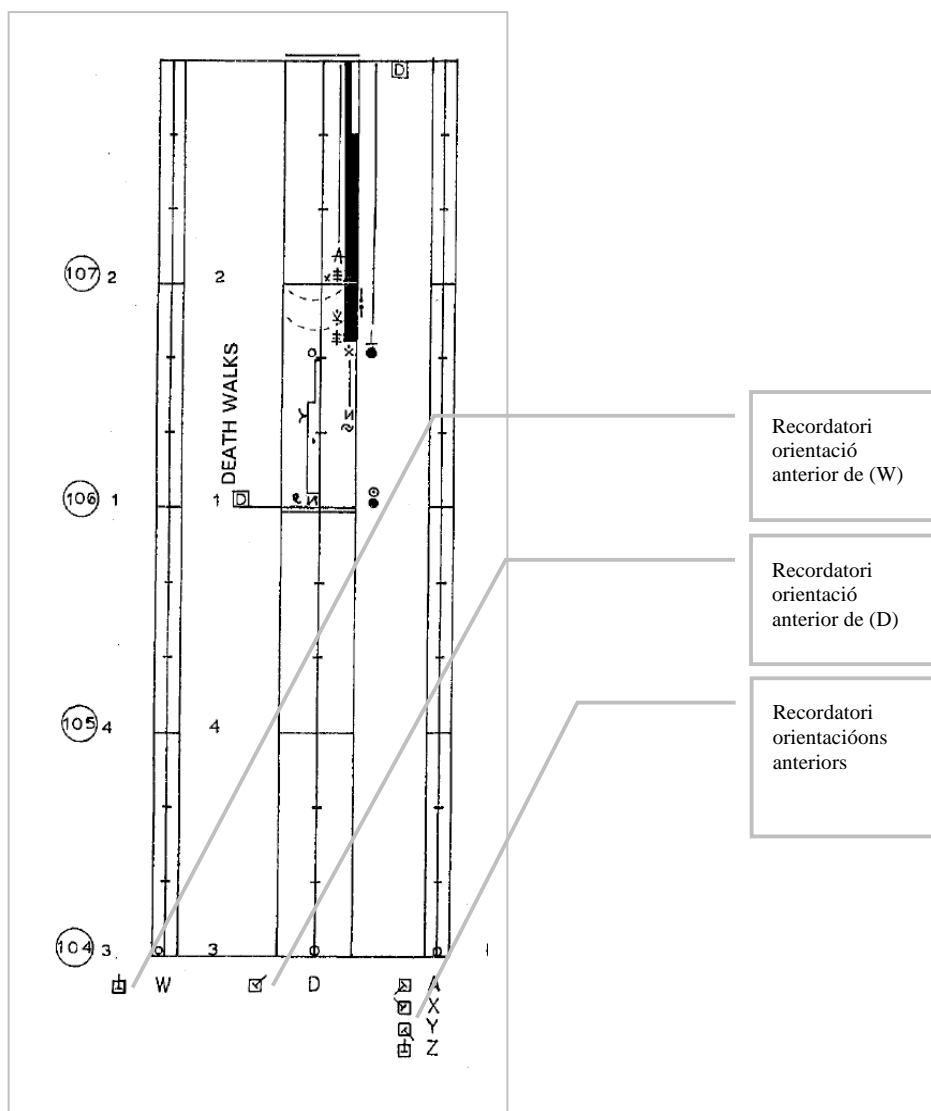
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 182)

Els símbols col·locats en la taula següent permeten construir el dibuix sobre el terra del fragment de la frase, en el qual s'observen els petits trajectes de tots els personatges.

Taula 34. Girs i orientacions frase 13									
Frase coreogràfica 13. «Kill»									
Espai de l'entorn									
Compàs	Trajectes			Girs i orientacions					
	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(D)	(W)	(A)	(X)	(Y)	(Z)	(D)
94			Trajecte recte petit						
95	Trajecte recte petit								
96									
97									
98									
101-102		Trajecte recte							
103-105									




6.6.2.14. Frase coreogràfica 14. «Death walks»⁹¹

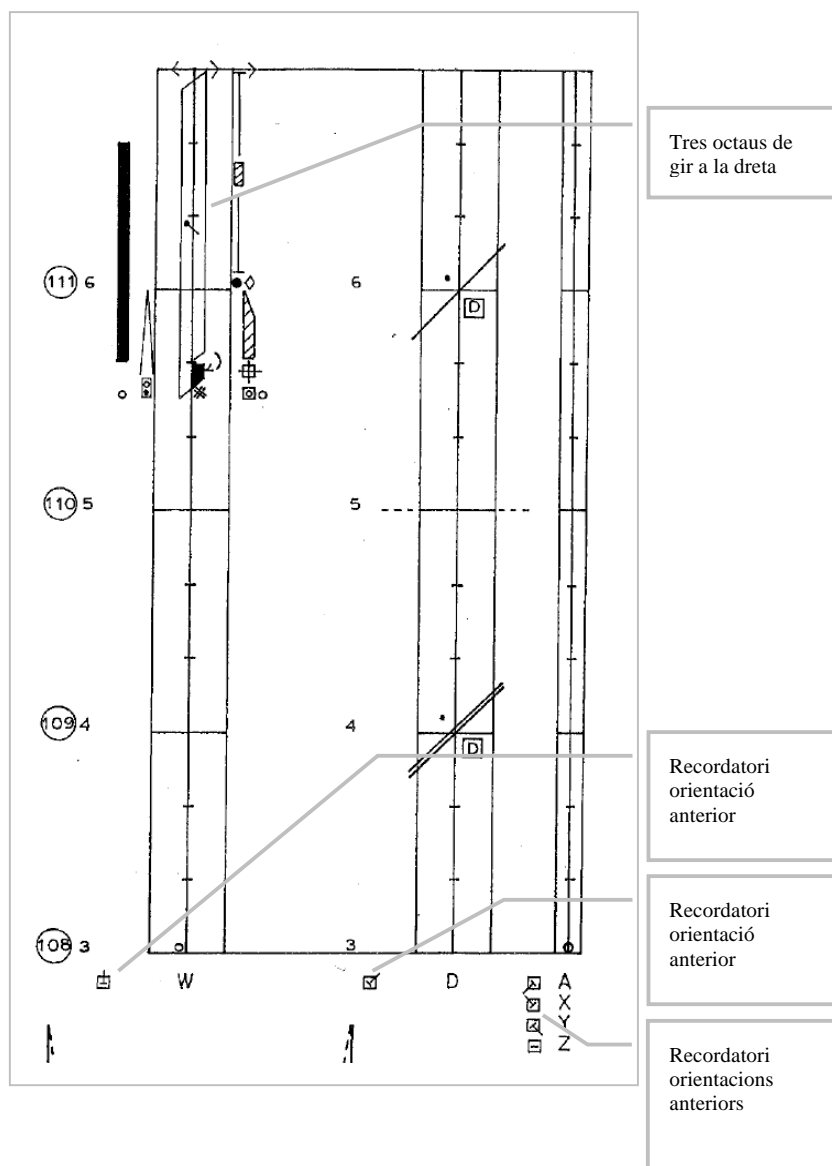
En la darrera frase de «The Partisan», «Death walks», els personatges comencen el trajecte canviant les orientacions per assolir els seus llocs a fi de celebrar el judici i l'execució de la culpable. El personatge de la mort (D), que manté l'orientació anterior \boxtimes , inicia la marxa, mentre que els soldats (A, X i Y) es mantenen en l'orientació anterior \boxtimes , \boxtimes , i \boxtimes . Això es pot veure en el fragment de la pàgina 183 de la partitura:



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 183)

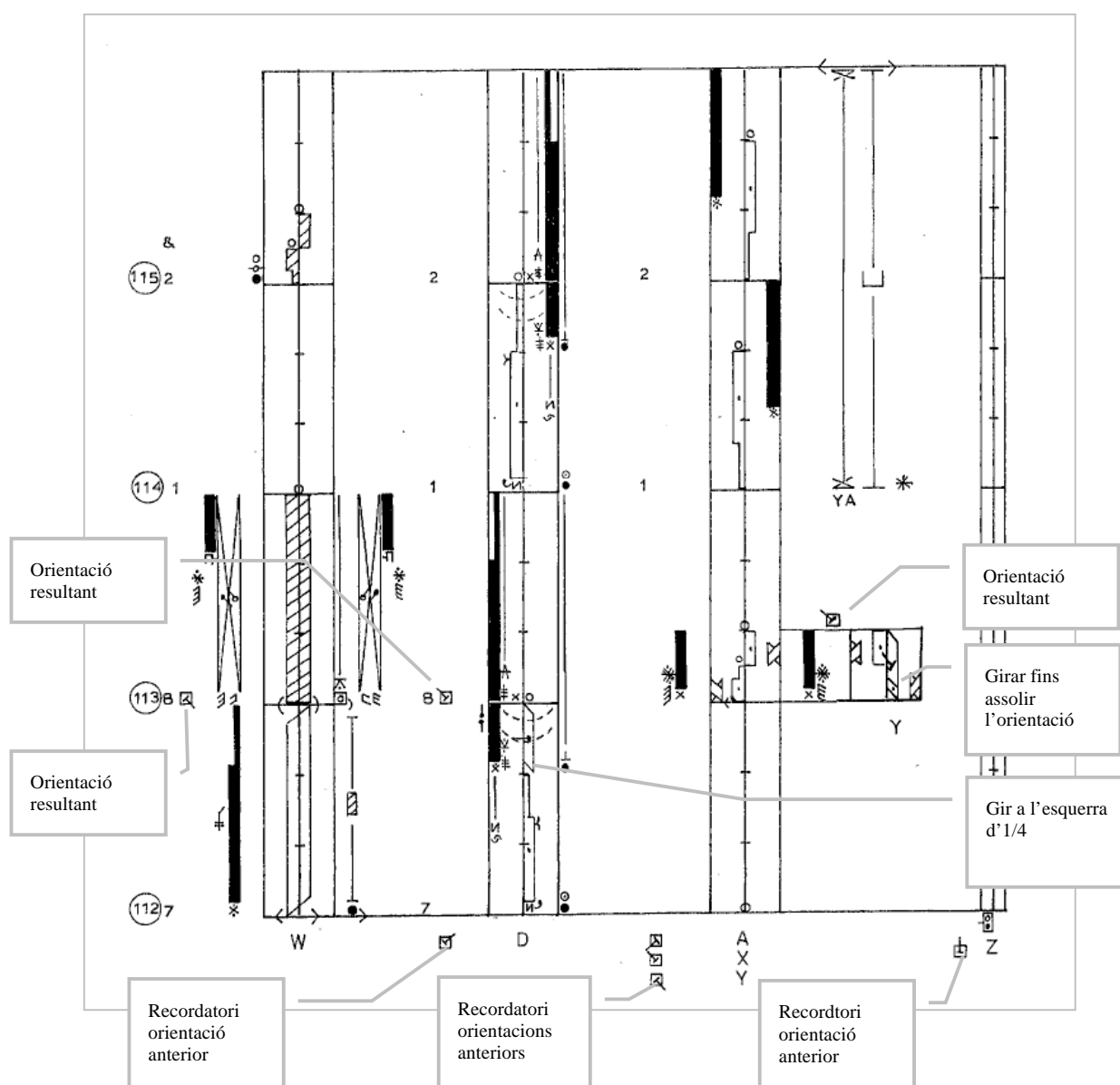
⁹¹ Vegeu ANNEX XVII- Frase14. «Death walks». <https://youtu.be/rkkPY7WqVLA>

I en el segon fragment, també de la pàgina 183, en el compàs 110 la partisana (W), mentre continua el desplaçament dels personatges masculins, canvia l'orientació i passa de  a  gràcies al gir lent de tres octaus , que no acabarà fins al fragment següent.



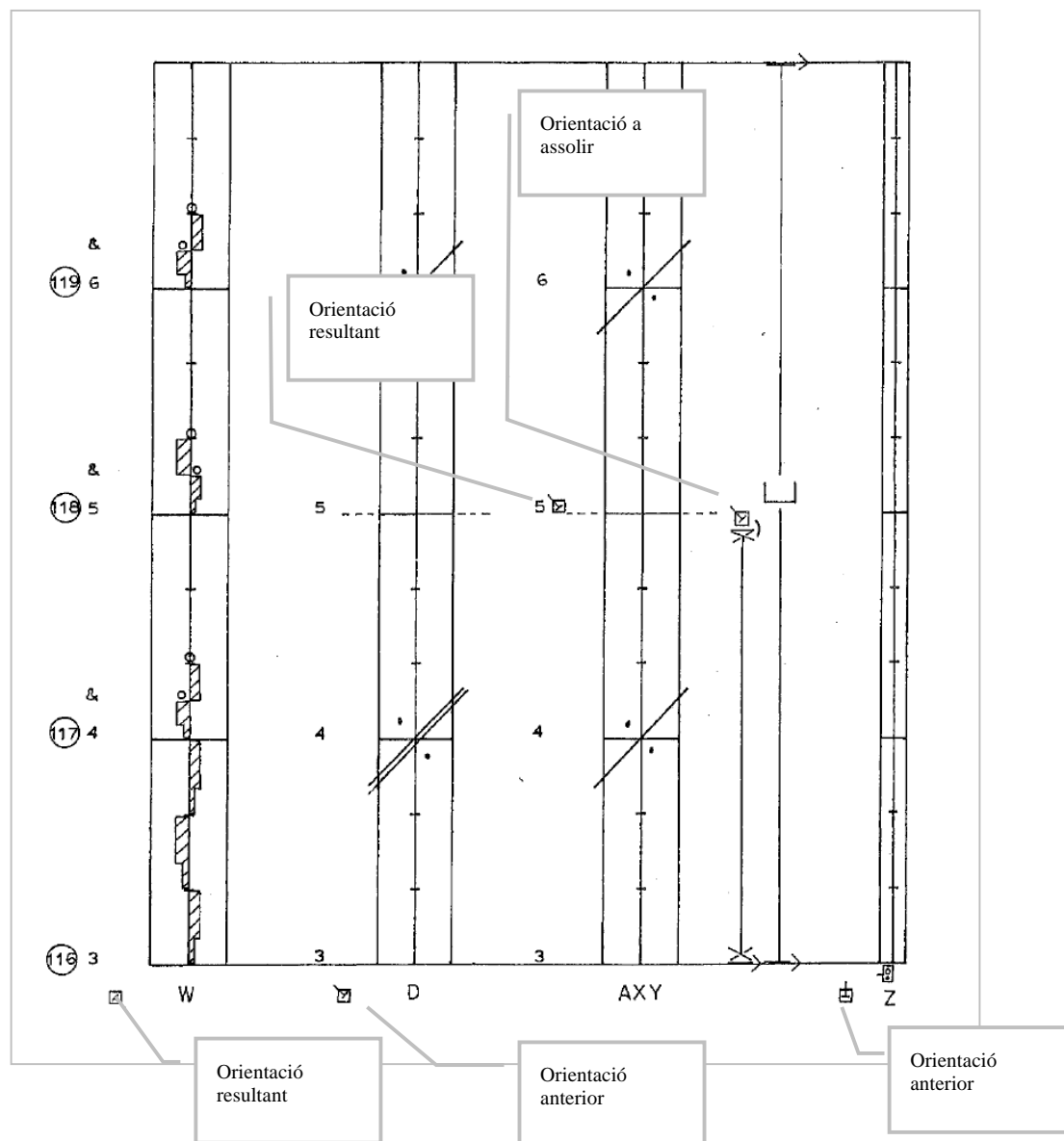
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 183)

Com hem dit, l'orientació de la partisana no canvia definitivament fins al compàs 113, i a partir d'aleshores comença el trajecte per assolir el lloc de destinació. En aquest precís moment, el personatge de la mort (D) també canvia l'orientació i passa de ↗, a ↘. Igual com el soldat (Y), que canvia l'orientació de ↗, a ↘. Tots aquests canvis es deuen a sengles girs indicats en el cas del personatge de la mort (D) per ↻ i, en el cas del soldat (Y) a partir del símbol ↻, que indica girar a l'esquerra fins a assolir l'orientació de la cantonada davant-esquerra. A continuació reproduïm la pàgina 184 de la partitura, que es desplega en quatre cinetogrames: el de la partisana (W), el de la mort (D), el dels soldats (A, X i Y) i el del soldat (Z).



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 184)

En el fragment següent de la partitura de la pàgina 185 es mostra com tots els personatges mantenen l'orientació. En el compàs 118 els soldats (A, X i Y) han assolit l'orientació desitjada, que han anat adquirint progressivament durant el trajecte.⁹²

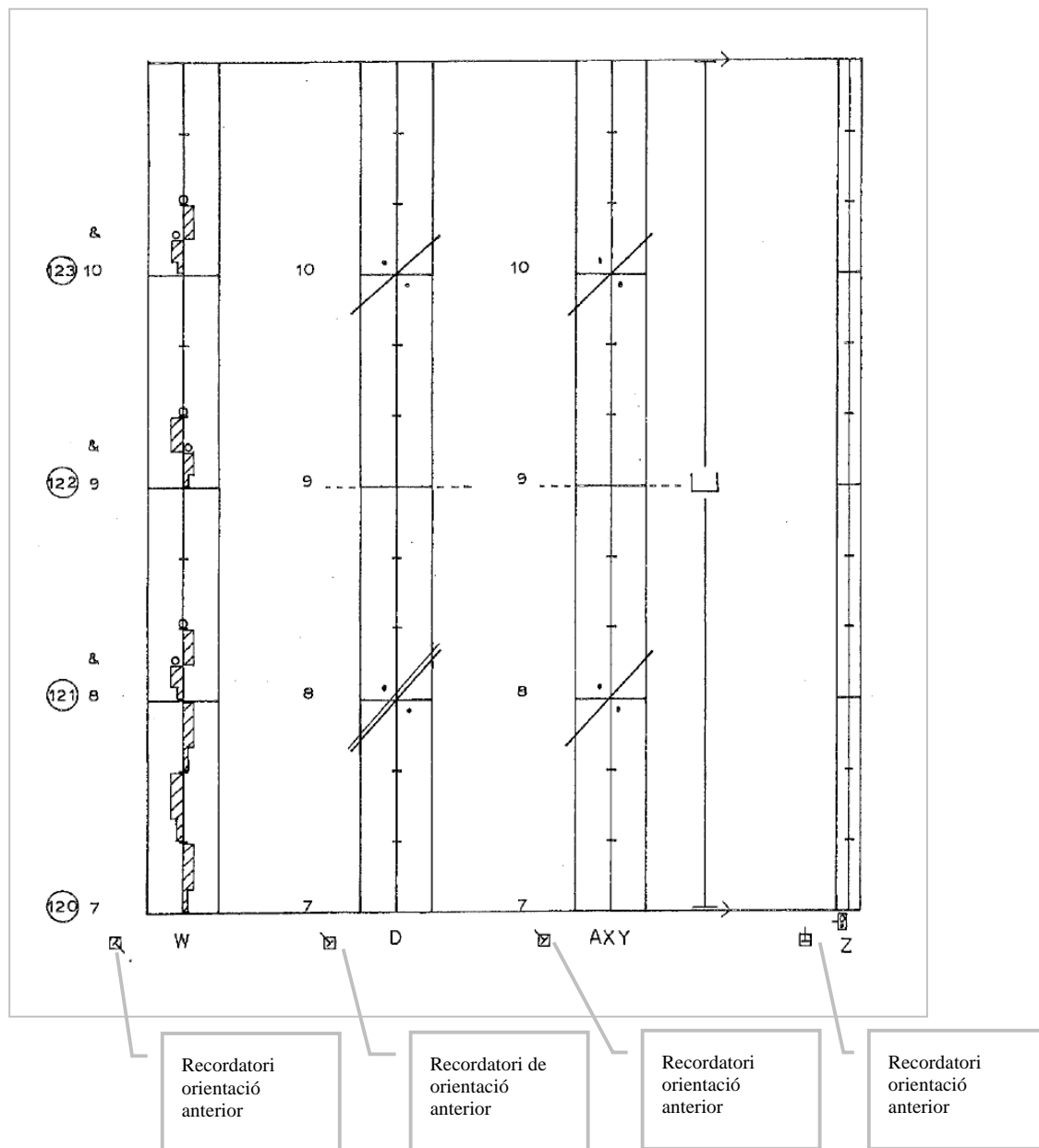


(SCHUMACHER, part 1, 2003: 185)

⁹² En aquest punt cal fer un aclariment: els soldats (A i Y) tenen la indicació de dirigir-se als seus llocs de destinació fent un trajecte recte girant en el seu interior a la dreta o a l'esquerra a fi d'ajustar-se amb

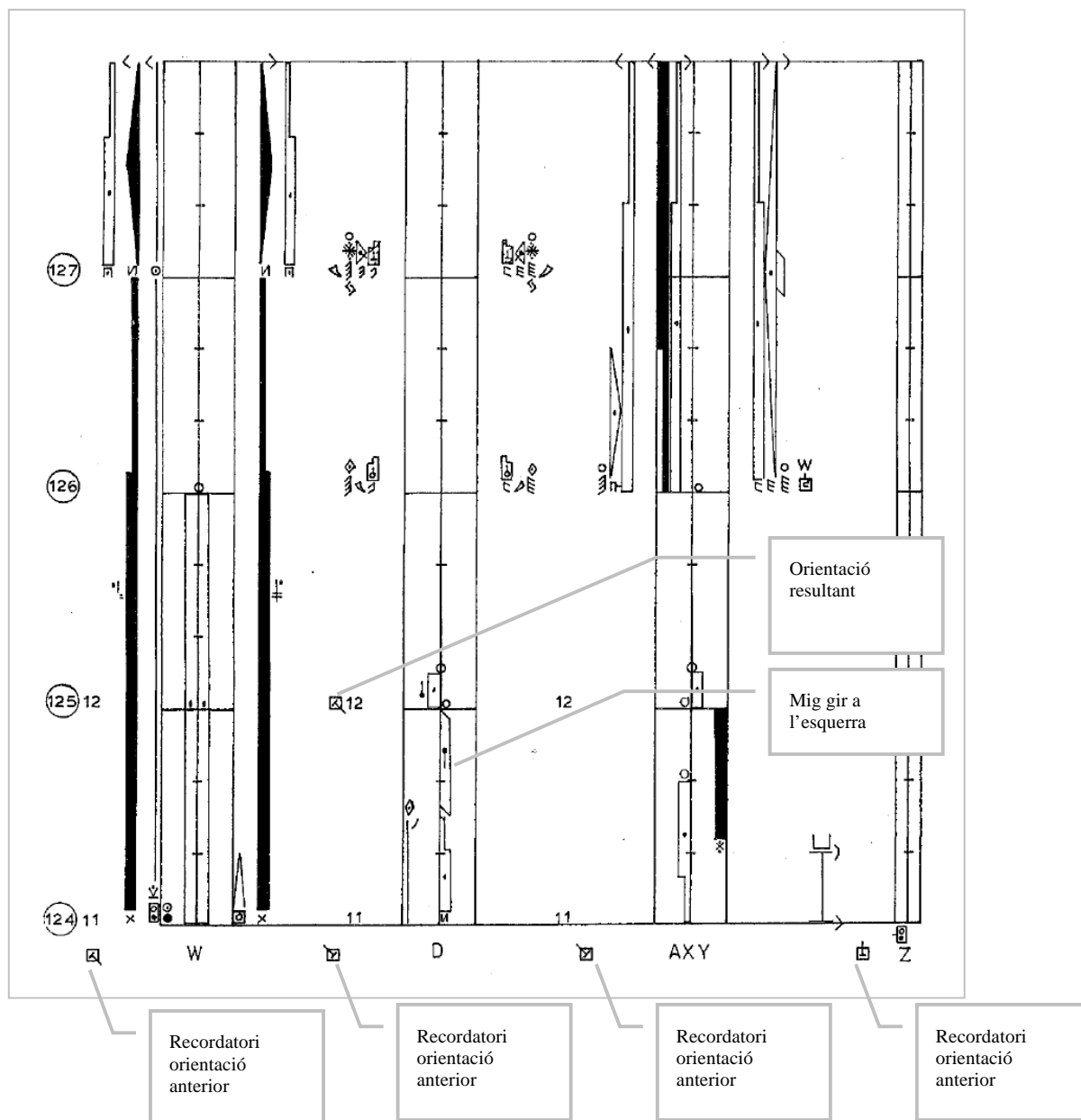
l'orientació final, des del compàs 114 fins al 118, en virtut del símbol \approx . (HUTCHINSON, part 1, 2003: 9)

Aquesta situació continua igual en el fragment següent de la pàgina 186, on només remarquem les orientacions anteriors.



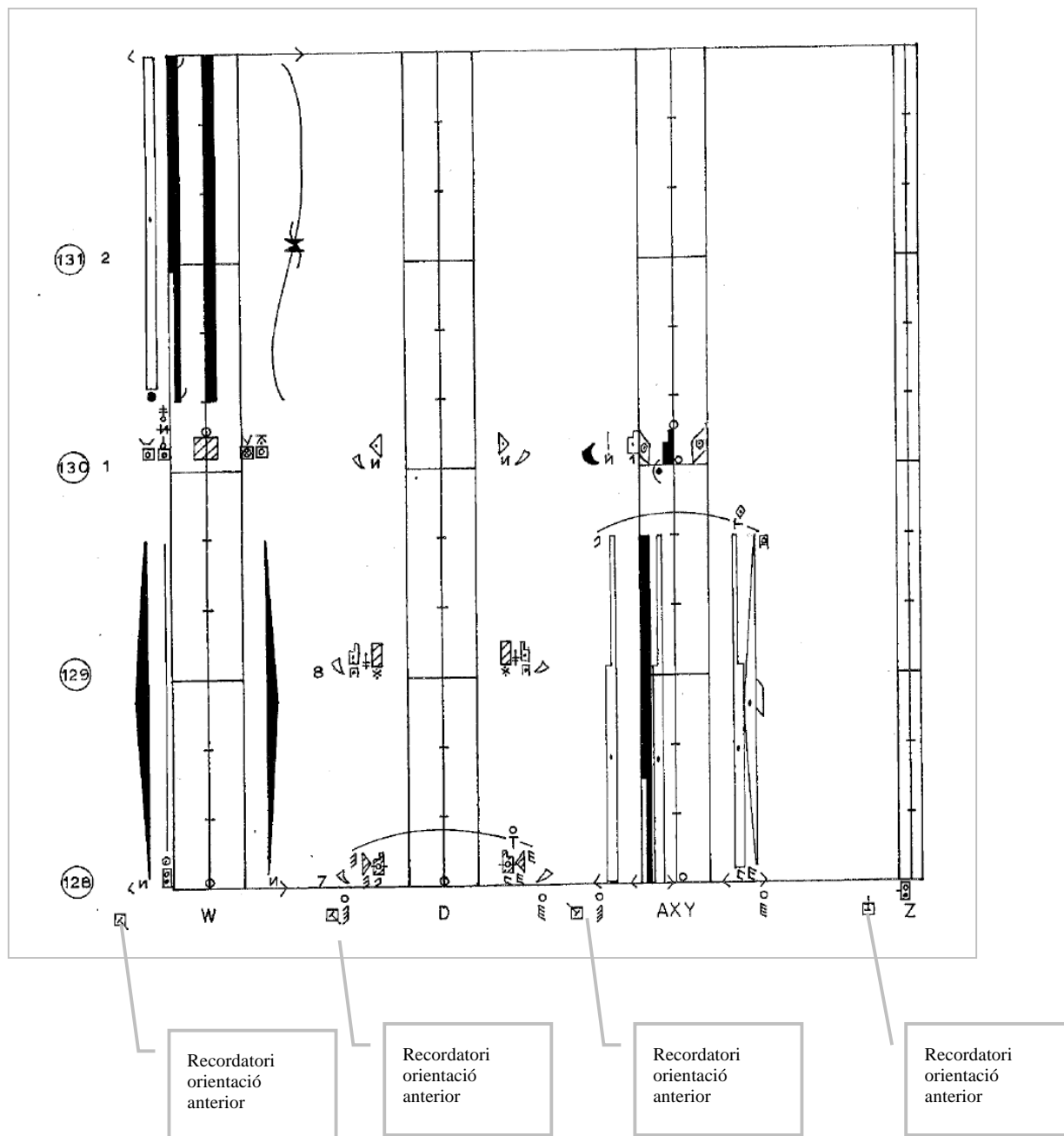
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 186)

En el fragment següent, les orientacions no canvien, llevat del personatge de la mort (D), que en el compàs 124 s'orienta a \boxtimes , de cara als soldats (A, X i Y) amb un mig gir a l'esquerra, \boxdot , a fi de dirigir el judici i l'escamot que ha d'executar la sentència. L'orientació dels soldats (A, X i Y) és la de \boxtimes i la de la partisana, \boxtimes . A continuació reproduïm la pàgina 187, on assenyalarem les indicacions de les orientacions i de l'únic gir.



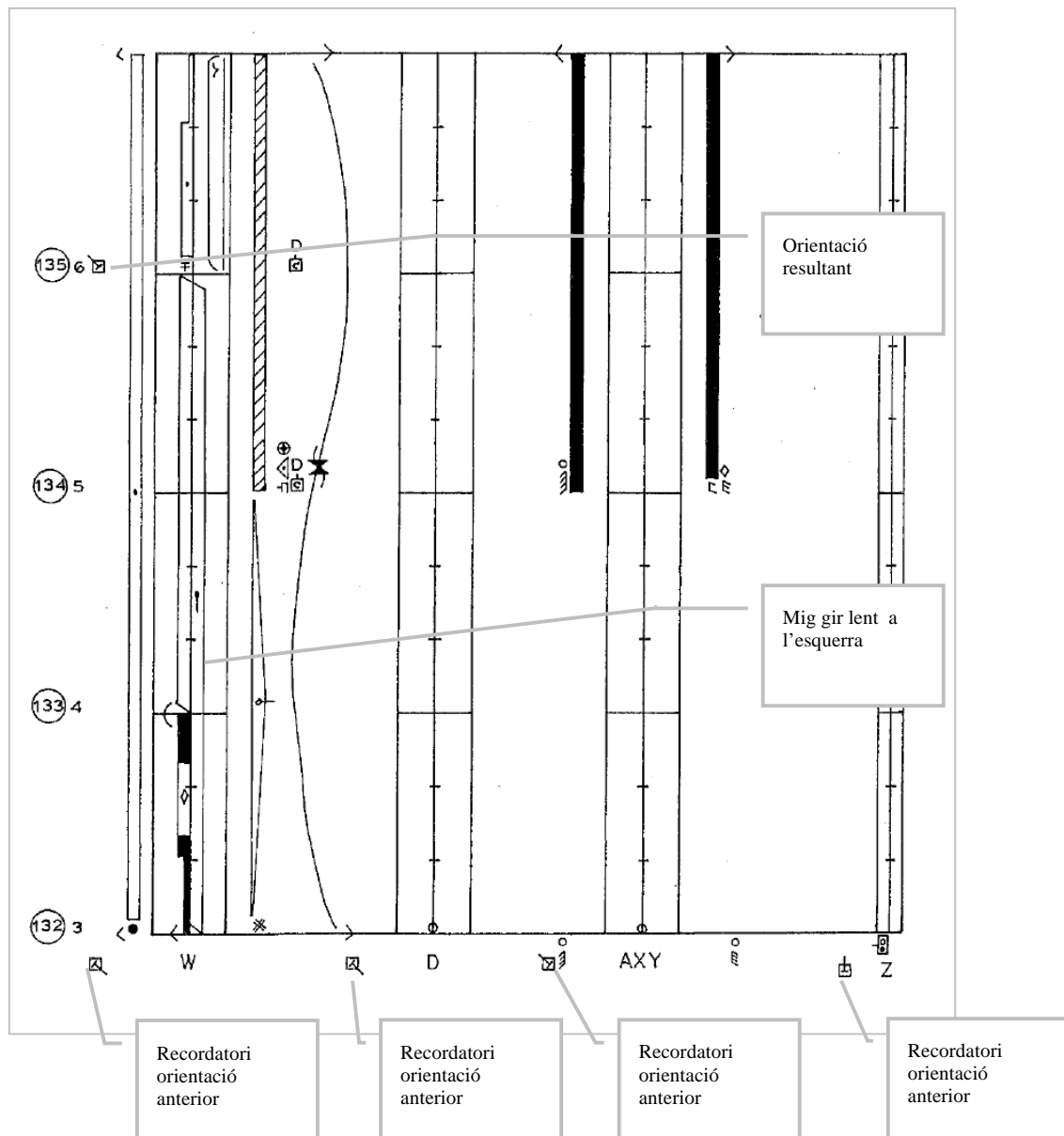
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 187)

L'acció dels personatges continua el seu curs sense cap canvi substancial respecte a l'orientació i als girs. Això es pot veure en la pàgina 188, en la qual assenyalarem les orientacions dels personatges, que continuen igual que en el fragment anterior:



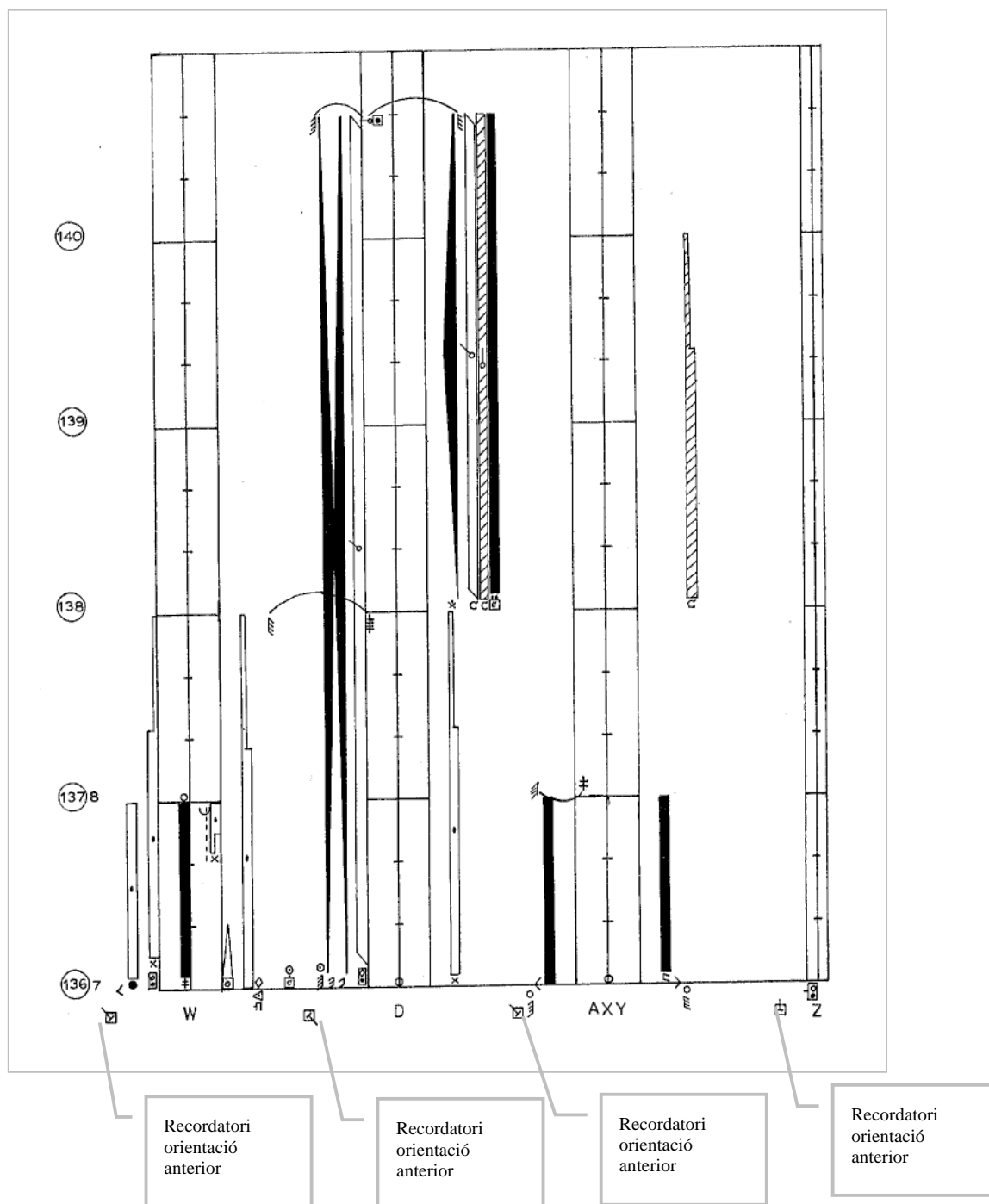
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 188)

Com a conseqüència del gest de disparar dels soldats (A, X i Y) del compàs 130 de la pàgina anterior, entre els compassos que van del 132 al 135 la partisana (W) fa un canvi d'orientació i passa de ↖ a ↗ de manera progressiva gràcies al gir lent de mitja volta ↻ com a conseqüència de l'acció dels soldats, i acaba a terra als peus del personatge de la mort (D). Això es pot veure en la pàgina 189, que reproduïm a continuació.



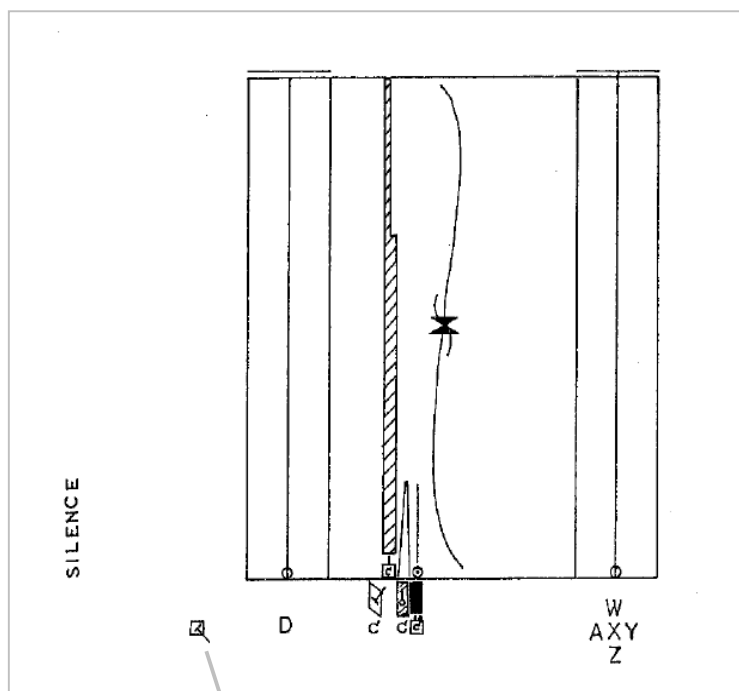
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 189)

En la pàgina 190 s'observa com l'acció dels personatges no planteja cap nou canvi d'orientació.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 190)




















El final de l'escena tampoc no planteja cap canvi respecte a l'orientació, tal com es pot veure en la reproducció de la pàgina 191 de la partitura.



Recordatori orientació anterior

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 191)

En la taula següent es poden relacionar els signes que tenen a veure amb les categories de l'orientació i el gir, analitzades al llarg de la frase.

Taula 35. Girs i orientacions frase 14									
Frase coreogràfica 14. «Death walks»									
Espai de l'entorn									
Compàs	Trajectes			Girs i orientacions					
	(W)	(A), (X), (Y)	(D)	(W)	(A)	(X)	(Y)	(Z)	(D)
106-113			Trajecte recte						
									
114-123	Trajecte recte	Trajecte recte							
									
									
124-125									
132-133									
									
126-140									


6.6.3. Espai de l'entorn: direcció dels passos


La confluència de l'orientació amb el trajecte té com a conseqüència que els passos dels trajectes tinguin una direcció determinada. Així, les variables del trajecte, com l'orientació i la direcció dels passos, defineixen el dibuix del moviment locomotor sobre la superfície d'evolució.

Per analitzar la direcció dels passos, afegim a cada taula una nova columna en la qual recollim els símbols de les direccions dels passos que hi ha en les dues columnes centrals del cinetograma. En aquest procés tenim en compte el quadre general dels símbols, com els de les direccions i els nivells, del sistema Laban. Les direccions, tal com hem vist anteriorment, són les següents: en el lloc, davant, darrere, costats dret i esquerre i diagonals, en els nivells baix, mitjà i alt.⁹³

⁹³ A continuació reproduïm com a recordatori els símbols de direcció que seran objecte d'estudi de l'apartat: en el lloc, davant (esquerra, dreta), darrere (esquerra, dreta), esquerra, dreta, diagonal esquerre-davant, dreta-davant, esquerra-darrere i dreta-darrere.

Nivell baix: .

Nivell mig: .

Nivell alt: .

En algunes taules hem incorporat el símbol de repetició igual, \diagup , i/o repetició simètrica, \diagdown , per indicar que els símbols són iguals o simètrics; ho hem manllevat de la partitura.

6.6.3.1. Frase coreogràfica 1. «Introducció»⁹⁴

En la frase coreogràfica 1, «Introducció», durant els compassos 1 i 2 els passos del trajecte circular de la partisana (W) són al davant i de nivell baix. El símbol és (■). La conseqüència evident dels símbols de direcció dels passos és un desplaçament que, d'acord amb el signe de trajecte circular, dibuixa l'arc de tres octaus descrit en el capítol anterior.

Cal destacar que els símbols, en el cinetograma, estan separats per un espai buit, cosa que indica que són salts. També cal destacar el símbol d'amplitud, (M) associat al de direcció, que indica que es tracta de passos grans.

Durant el trajecte recte que segueix després del cercle, el personatge fa passos que van canviant de direcció en la mesura que el personatge va girant. En aquest sentit, en el compàs 3, el personatge fa un pas cap a la diagonal, de nivell baix, (■), i un altre en el lloc, de nivell baix, (■). Aquests passos fan d'impuls per girar durant el salt, que aterra amb un gran pas al davant, (■).

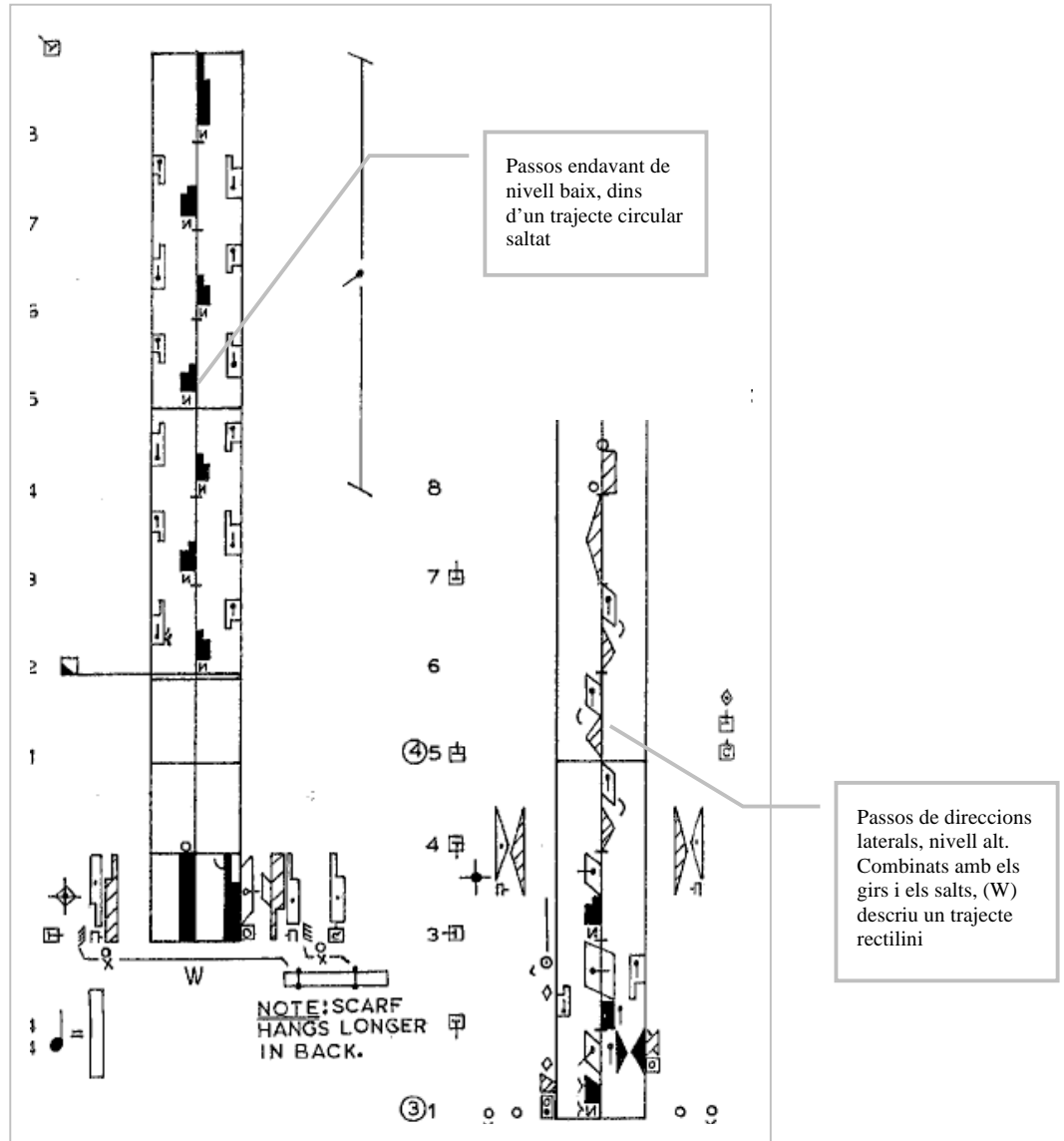
A partir d'aquest moment, comença el desplaçament recte girant a l'interior a partir de passos al costat, alternats a dreta i esquerra, de nivell alt, (⤴) i (⤵). Per acabar la frase, s'adjunta un darrer símbol, que indica que s'ha d'ajuntar un peu amb l'altre per recolzar el pes del cos damunt dels dos peus, (⊞).⁹⁵

La frase té dues parts ben diferenciades. La primera es caracteritza pels passos endavant, que fan progressar el moviment de la partisana (W) en l'espai. La segona part es caracteritza per moviments rotatoris que faciliten els girs.

⁹⁴ Vegeu ANNEX IV- Frase 1. Introducció. <https://youtu.be/QwzhP4DRTtI>



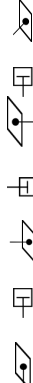

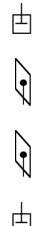

⁹⁵ Com a recordatori fem constar que el pas de nivell baix s'executa amb el genoll flexionat, perquè el centre de gravetat s'acosta al terra; el pas de nivell mitjà s'executa amb el genoll en situació normal, perquè el centre de gravetat no varia respecte al punt de suport del terra; i el pas de nivell alt s'executa damunt de la mitja punta, perquè el centre de gravetat s'alça.

A continuació, reproduïm la pàgina 168; se n'ha tapat la part que no correspon a la frase.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

En la taula següent es poden veure els símbols de direcció que, relacionats amb els altres, expliquen el desenvolupament del dibuix de l'espai de l'entorn. Als compassos 1-2 els correspon el símbol de davant, nivell baix (al qual s'ha associat un indicació entre parèntesis que indica el nombre de passos que es fan en aquesta direcció). L'associació de la informació de les caselles dels dos primers compassos ens mostra el trajecte circular, amb transferències de pes endavant.⁹⁶

Taula 36. Direcció dels passos frase 1			
Frase coreogràfica 1. «Introducció»			
Espai de l'entorn			
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos
	(W)	(W)	(W)
1-2	Trajecte circular		 (x8)
3	Desplaçament en el lloc		
4	Trajecte recte		

⁹⁶ A fi de facilitar la visibilitat dels símbols de direcció, es col·loquen en la columna lleugerament desplaçats a dreta i esquerra en referència al peu corresponent.

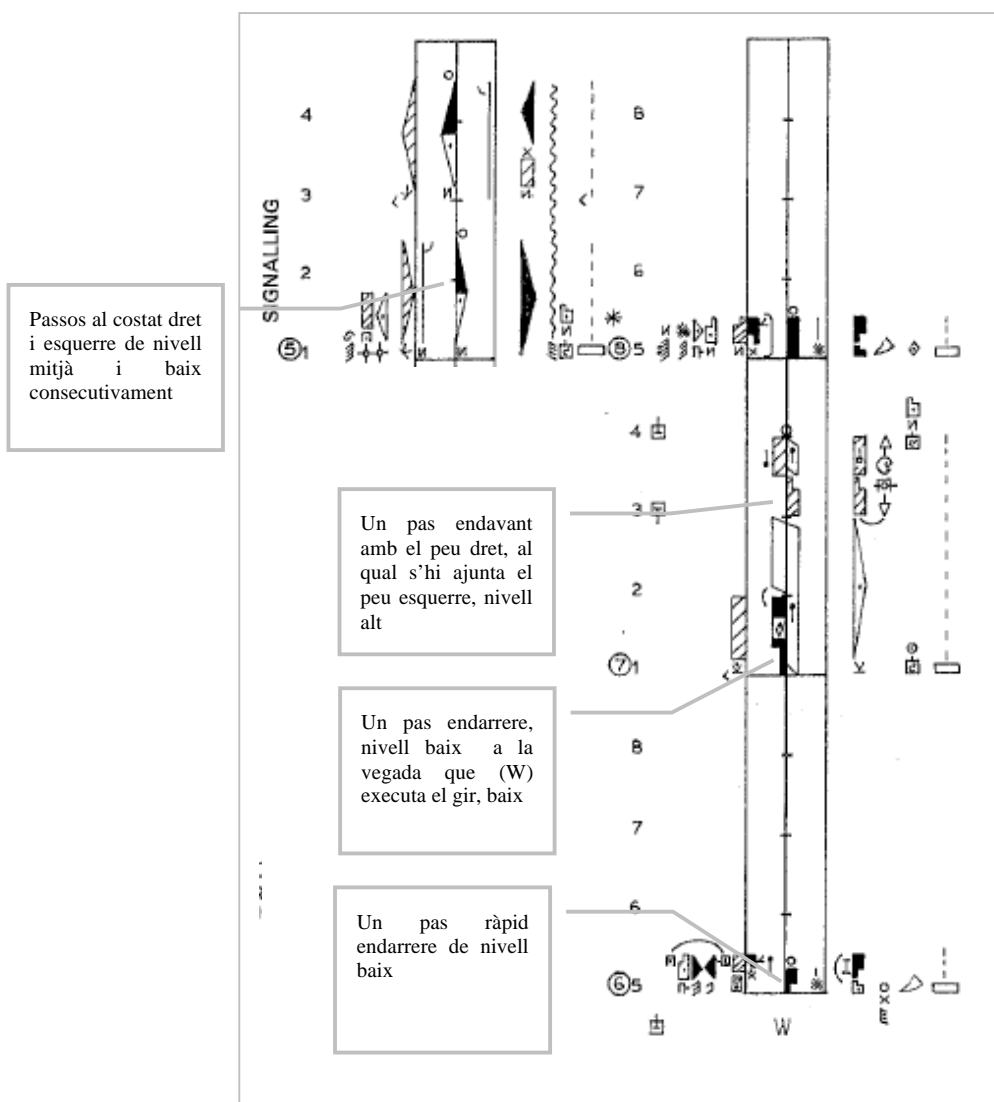
6.6.3.2. Frase coreogràfica 2. «Signalling»⁹⁷

En la frase 2, «Signalling», no hi ha pràcticament trajecte. Tan sols un pas a la dreta, (↗), i un altre a l'esquerra, (↖), de nivell mitjà i baix per cada pas. El desplaçament en el primer pas a la dreta queda anul·lat pel segon. Segueix un tercer pas endarrere, nivell baix: (↙), seguit d'un segon també de nivell baix associat a un gir en el compàs 7 (que amb la indicació del rombe indica que la direcció del pas no canvia quan s'executa simultàniament amb el moviment de mig gir), (↻).

La frase continua amb la indicació de la direcció dels passos endavant, nivell alt, (↗), a la qual s'afegeix l'altre símbol en el lloc, (↖), just quan fa el mig gir a l'esquerra per retornar de cara a l'orientació principal. Acaba la frase amb el símbol del rectangle de nivell baix, (▣), que indica que no hi ha desplaçament.





⁹⁷ Vegeu ANNEX V- Frase 2. «Signalling». <https://youtu.be/UWJk76xfQA4>

A continuació reproduïm el fragment de la frase, contingut en la pàgina 168; se n'ha tapat el fragment que no correspon a la frase.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

En la taula següent, els símbols de la direcció dels passos en la columna corresponent, al costat de les altres columnes dels símbols de gir, expliquen el desplaçament del pes i, per extensió, el dibuix de l'espai damunt de la superfície d'evolució. En els compassos 6-7 podem comprovar que el trajecte és necessàriament petit combinat amb un gir, en la mesura que els passos són dos; això confirma que és un desplaçament del pes.

Taula 37. Direcció dels passos frase 2			
Frase coreogràfica 2. «Signalling»			
Espai de l'entorn			
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos
	(W)	(W)	(W)
5			
6	Trajecte recte petit		
7		   	  
8			
9			

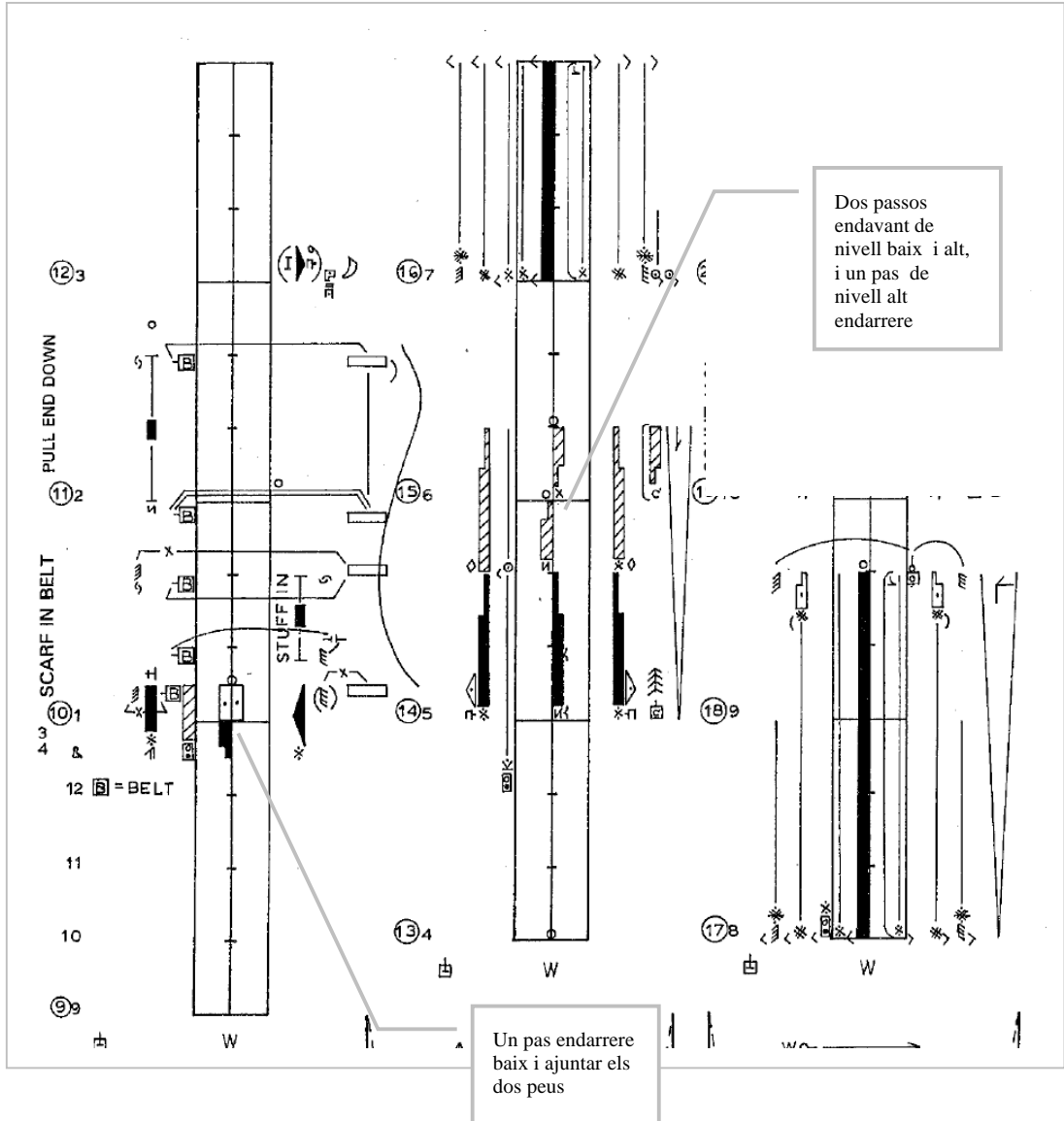
6.6.3.3. Frase coreogràfica 3. «Scarf in belt»⁹⁸

Tampoc en la frase 3, «*Scarf in belt*», no hi ha un desplaçament rellevant. Tal com hem dit, durant la frase la partisana (W) es manté en el mateix lloc que en la frase anterior. Hi ha un pas endarrere, (■), seguit d'un canvi de nivell sense desplaçar el pes. A continuació, el personatge fa un pas endavant de nivell baix, (■), per fer dos darrers passos, un endavant i l'altre endarrere de nivell alt, (■), (■), en una quarta posició segons la terminologia de la dansa clàssica. El personatge queda damunt dels dos peus en mitja punta separats en el sentit sagital.

Després, el moviment baixa el centre de gravetat en el lloc, (■), i el cos s'abaixa lentament amb una durada de vuit temps. Aquests moviments sense desplaçament del pes no generen cap trajecte. Recordem que l'objectiu de la frase és col·locar el fulard a la cintura, per la qual cosa la direcció dels passos acompanya aquesta intenció, inclosa l'acció d'elevat els braços amb l'aixecament del cos gràcies al canvi de nivell dels suports dels peus.

⁹⁸ Vegeu ANNEX VI- Frase 3. «*Scarf in belt*». https://youtu.be/yf6cTj2_e8Q

A continuació reproduïm la pàgina 169; se n'ha tapat el fragment que no correspon a la frase.



(SCHUMACHER, 2003, part 1: 169)

En la taula següent recollim els símbols a fi d'establir la relació que hi ha entre el trajecte (en aquest cas, quasi inexistent), l'orientació i la direcció dels passos.

Taula 38. Direcció dels passos frase 3			
Frase coreogràfica 3. «Scarf in belt»			
Compàs	Espai de l'entorn		
	Trajectes (W)	Girs i orientacions (W)	Direcció dels passos (W)
10-13			
14-15	Trajecte recte petit		
16-18			

6.6.3.4. Frase coreogràfica 4. «Count '10'»⁹⁹

En la frase 4, «Count '10'», durant els compassos 20 i 21 la partisana (W) es desplaça cap a la dreta del rectangle escènic. El fet de girar un quart de volta a la dreta i mitja volta a l'esquerra fa que, consegüentment, les orientacions siguin les de la dreta i l'esquerra de l'escenari, i els passos han de ser necessàriament executats endavant, (■), i endarrere, (◻). Seguidament, el personatge fa un quart de gir a la dreta per, a continuació, mantenir-se quiet amb els dos peus separats a dreta i esquerra, de nivell baix, (◀) i (■), i continuar recorrent el trajecte amb un nou pas a l'esquerra amb el peu esquerre per així impulsar un salt girat de tres quarts, la caiguda del qual es fa damunt del peu dret cap a la direcció davant, (■).

Després del salt, el personatge recupera l'orientació principal de cara el públic i fa tres passos: un al costat i dos a les diagonals amb el nivell baix, (◀), (■), (■), i acaba amb un darrer pas cap al costat dret amb el peu dret, (▶). Aquests quatre darrers passos d'anada i vinguda no generen cap trajecte substancial i el personatge es manté en el lloc.

La direcció dels passos és producte dels moviments que es van succeint durant la frase i que són de gir i/o de salt. Per tot plegat, la frase genera un paroxisme que provoca un moment àlgid en l'expressió del personatge.

⁹⁹ Vegeu ANNEX VII- Frase 4. «Count '10'». <https://youtu.be/yEUY4izn9DY>

A continuació reproduïm el fragment de l'inici de la frase situat en la pàgina 169 seguit del fragment de la pàgina 170 de la partitura i hi assenyalarem els passos.

The diagram illustrates a musical score with several annotated steps:

- Pas endavant nivell baix** (Step forward, low level): Points to the beginning of the first measure on page 169.
- Pas endavant nivell baix** (Step forward, low level): Points to the beginning of the second measure on page 169.
- Caiguda del salt endavant, baix** (Fall of the jump forward, low): Points to the end of the first measure on page 170.
- Pas a l'esquerra, nivell baix** (Step to the left, low level): Points to the beginning of the second measure on page 170.
- Pas a l'esquerra i en el lloc, baix** (Step to the left and in place, low): Points to the beginning of the third measure on page 170.
- Pas endavant i en el lloc, baix** (Step forward and in place, low): Points to the beginning of the fourth measure on page 170.
- Gran pas a la dreta, mitjà** (Large step to the right, medium): Points to the beginning of the fifth measure on page 170.
- Passos en diagonal, baix** (Diagonal steps, low): Points to the beginning of the sixth measure on page 170.
- Pas endarrere i ajuntar peu esquerre, nivell alt** (Step back and join left foot, high level): Points to the beginning of the seventh measure on page 170.

(SCHUMACHER, 2003 part 1: 169-170)

En el quadre es pot veure la successió de les direccions dels passos.

Taula 39. Direcció dels passos frase 4			
Frase coreogràfica 4. «Count '10'»			
Compàs	Espai de l'entorn		
	Trajectes (W)	Girs i orientacions (W)	Direcció dels passos
19	Trajecte recte petit		
20			
21	Trajecte recte petit		
22			
23			
24			
25			
26			

6.6.3.5. Frase coreogràfica 5. «Sissonne»¹⁰⁰

La frase 5, «Sissonne», comença amb el salt que en la dansa clàssica porta el mateix nom, associat a un gir per avançar endavant. A continuació, el personatge es trasllada cap al costat esquerre del rectangle escènic a base de salts i girs. En conseqüència, els passos no tenen tots la mateixa direcció.

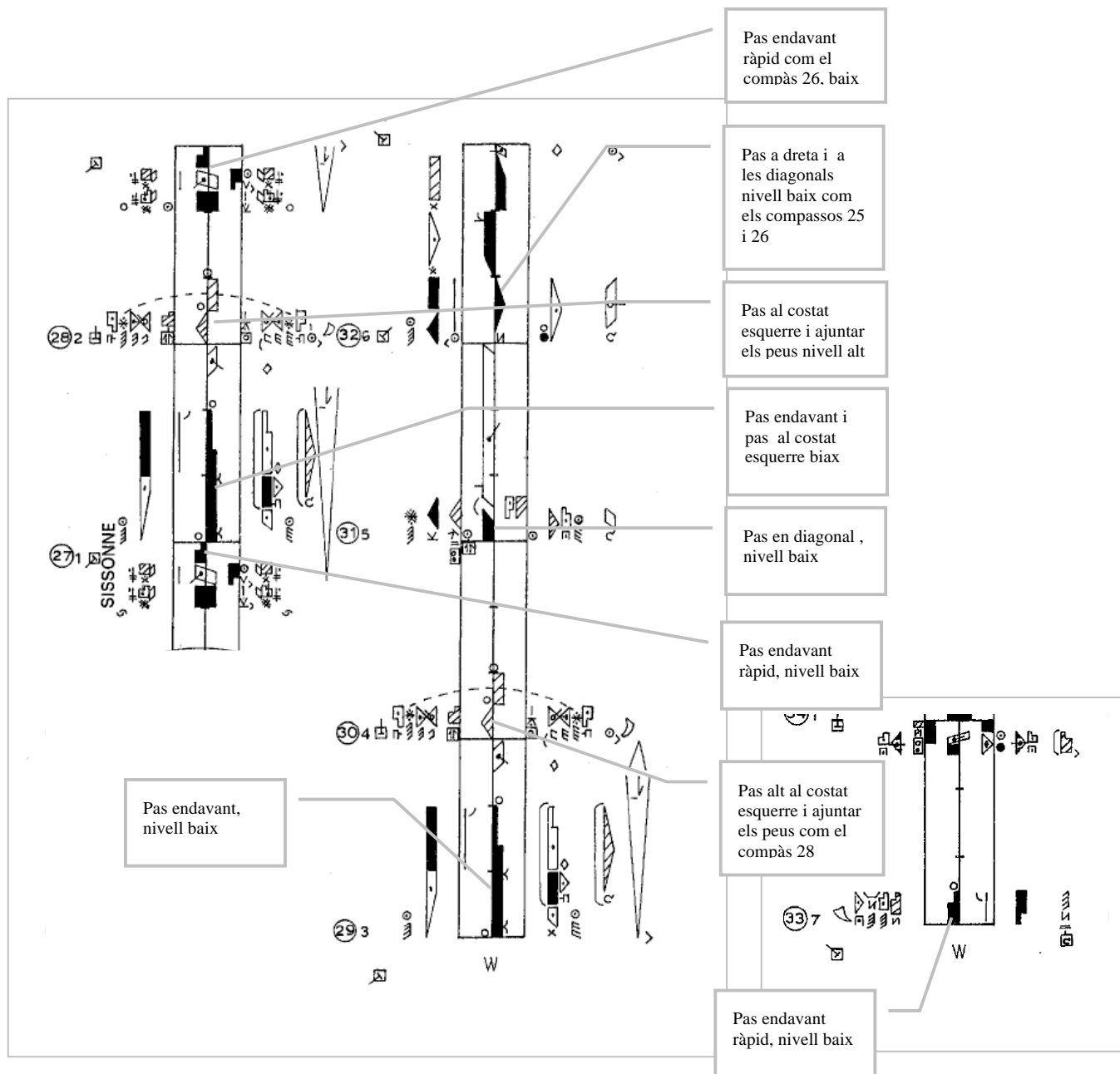
Així, el compàs 26 comença amb un pas a la dreta de nivell mitjà, (↗), per immediatament després executar el salt. Observant els símbols dels passos, hi ha el rectangle negre, (■), que indica canvi de nivell en el lloc amb els genolls doblegats i els peus junts. A continuació, la partisana (W) salta girant i cau sobre el peu esquerre avançant endavant, (↘). Un nou símbol de davant amb el peu dret, (■), enllaça amb el moviment acabat de fer per girar i canviar d'orientació. Un pas a l'esquerra de nivell alt, (↖), acompanyat d'un símbol d'ajuntar l'altre peu, (⊞), clou el salt en el qual la partisana (W) es manté damunt de les dues mitges puntes dels peus.

La seqüència del salt es repeteix una altra vegada en el compàs 28, també endavant. S'acaba la frase amb el gir de set octaus estudiat anteriorment, un darrer fragment de passos en les direccions de costat, i dues diagonals simètriques al fragment del compàs 25 de la pàgina anterior, (↗), (↘), (■), que serveixen de transició per començar la frase següent.

En aquesta escena continua el mateix caràcter dels moviments de la frase anterior, en la qual el personatge salta i gira. La direcció dels passos segueix essent la facilitadora de les accions de la partisana. En aquest sentit, les direccions dels passos s'articulen en funció de la posició que ha d'assolir el personatge.
















¹⁰⁰ Vegeu ANNEX VIII- Frase 5. «Sissonne». <https://youtu.be/2JIfGuXZMDA>

A continuació reproduïm el fragment de la frase de la pàgina 170 i el següent de la pàgina 171; del qual n'hem exclòs els fragments que no corresponen a la frase en qüestió.



(SCHUMACHER, part 1, 2003:170-171)

En la taula que hi ha a continuació es poden veure els símbols de direcció i la relació entre els uns i els altres.

Taula 40. Direcció dels passos frase 5			
Frase coreogràfica 5. « <i>Sissonne</i> »			
Espai de l'entorn			
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos
	(W)	(W)	(W)
26	Trajecte recte		
27			
28			
29			
30			
31			
32			
33			

6.6.3.6. Frase coreogràfica 6. «*Assemblé*»¹⁰¹

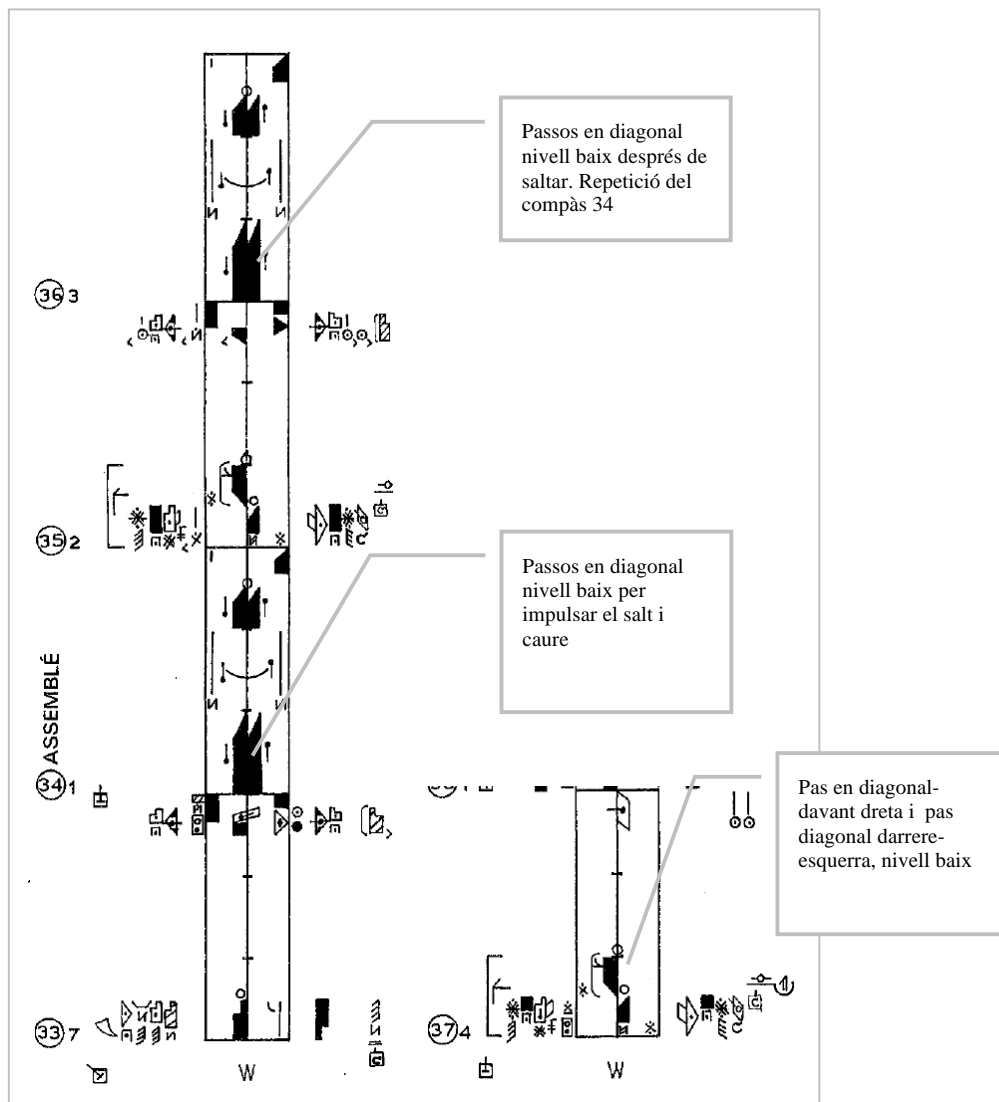
En la frase «*Assemblé*» torna a passar com en la frase anterior. La partisana (W) es desplaça fent el mateix recorregut, però en sentit contrari. El moviment es fonamenta altra vegada en el salt. El desplaçament es fa gràcies a la direcció dels passos, que en aquest cas tenen tots la mateixa direcció, (↗), diagonal-davant-dreta, llevat d'alguna direcció intermèdia de transició entre passos.

Després d'un gir d'un octau a la dreta per reajustar l'orientació, entre els compassos 34 i 37 la partisana (W) executa un fragment que es repeteix dues vegades. El desplaçament del pes cap a la direcció indicada es produeix quan finalitza el salt. El motiu es basa en una combinació de dos tipus de salts típics de la dansa clàssica, *assemblé* i *soubresaut*. En el primer salt s'impulsa amb un peu per caure sobre els dos, mentre que en el segon s'impulsa amb els dos peus per tornar a caure sobre els dos. En els dos tipus de salts, s'observa que la caiguda pren la direcció diagonal, per la qual cosa és fàcil identificar que el trajecte resultant coincideix amb el pla zenital de la frase que hem vist anteriorment.

La direcció dels passos en diagonal impulsa els salts en la diagonal i reforça la determinació de seguir el trajecte unidireccional.












¹⁰¹ Vegeu ANNEX IX- Frase 6. «*Assemblé*». <https://youtu.be/Pt5ojQF6uvw>

A continuació reproduïm la pàgina 171; n'hem tapat el fragment que no correspon a la frase.



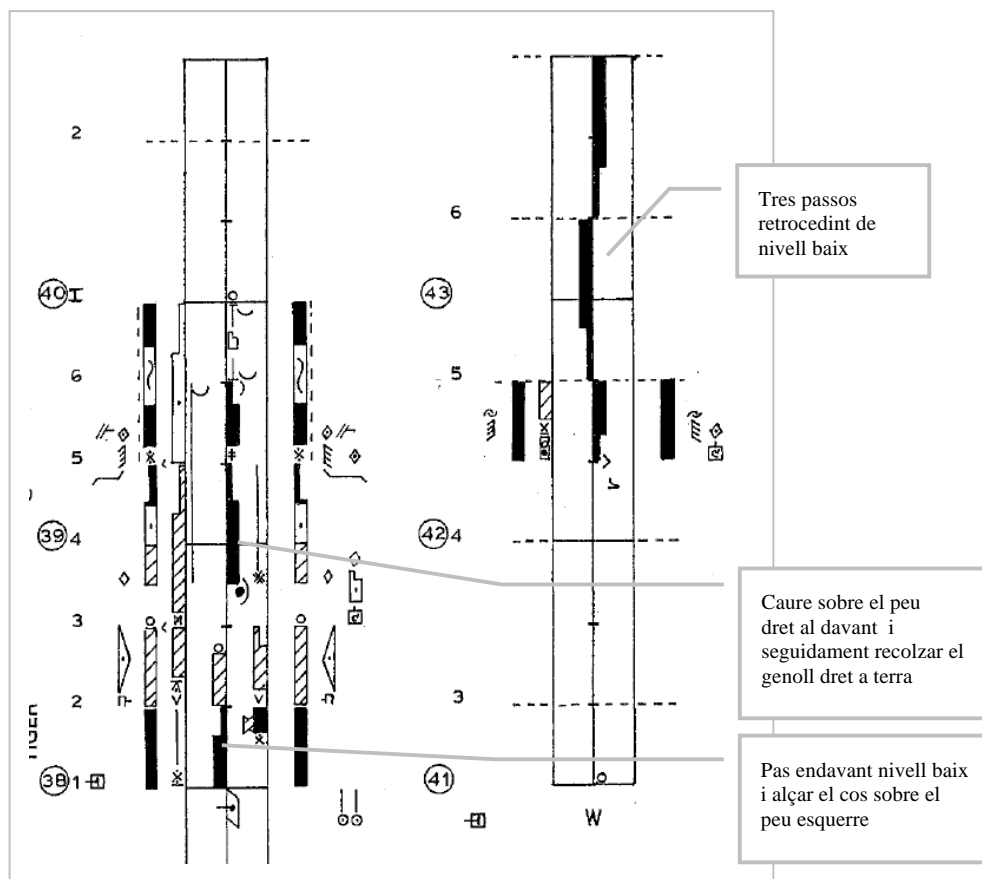
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 171)

La relació de les direccions dels passos amb les orientacions i la informació del trajecte es poden veure sintetitzades en la taula següent:

Taula 41. Direcció dels passos frase 6			
Frase coreogràfica 6. «Assemblé»			
Compàs	Espai de l'entorn		
	Trajectes (W)	Girs i orientacions (W)	Direccions dels passos (W)
33 (t. 3)	Trajecte recte	☑  	
34			 
35			 
36			 
37			 

6.6.3.7. Frase coreogràfica 7. «Tiger»¹⁰²

En la frase coreogràfica 7 hi ha un trajecte endavant i un altre endarrere. La partisana (W) fa un pas de nivell baix amb el peu esquerre, (■), seguit d'un alçament del cos sobre la cama esquerra, (▨), damunt la mitja punta, per caure també endavant damunt del peu dret seguit del genoll dret. Després d'una pausa de dos compassos, la direcció dels tres passos del trajecte següent és endarrere a nivell baix, (■). A continuació reproduïm la pàgina 171; n'hem tapat el fragment que no correspon a la frase per millorar-ne la visualització.







(SCHUMACHER, part 1, 2003: 171)

¹⁰² Vegeu ANNEX X- Frase 7. «Tiger». <https://youtu.be/FYkQyQrHDmM>

En la taula que hi ha a continuació es pot veure en detall com en els compassos 38-39, després de tombar-se cap al costat per on han d'arribar els soldats, la partisana (W) fa el desplaçament d'avançar. Durant els compassos 40-41 s'observa que no hi ha cap desplaçament. Finalment, durant els compassos 42-43 hi ha el retrocés amb tres passos en direcció endarrere.

En aquesta frase, el personatge fa un moviment d'avançar i després retrocedeix; la direcció dels passos es contraposa.

Taula 42. Direcció dels passos frase 7			
Frase coreogràfica 7. «Tiger»			
Compàs	Espai de l'entorn		
	Trajectes (W)	Girs i orientacions (W)	Direcció dels passos (W)
37 (t. 3)			
38	Trajecte recte		
39			
40-41			
42-43	Trajecte recte		

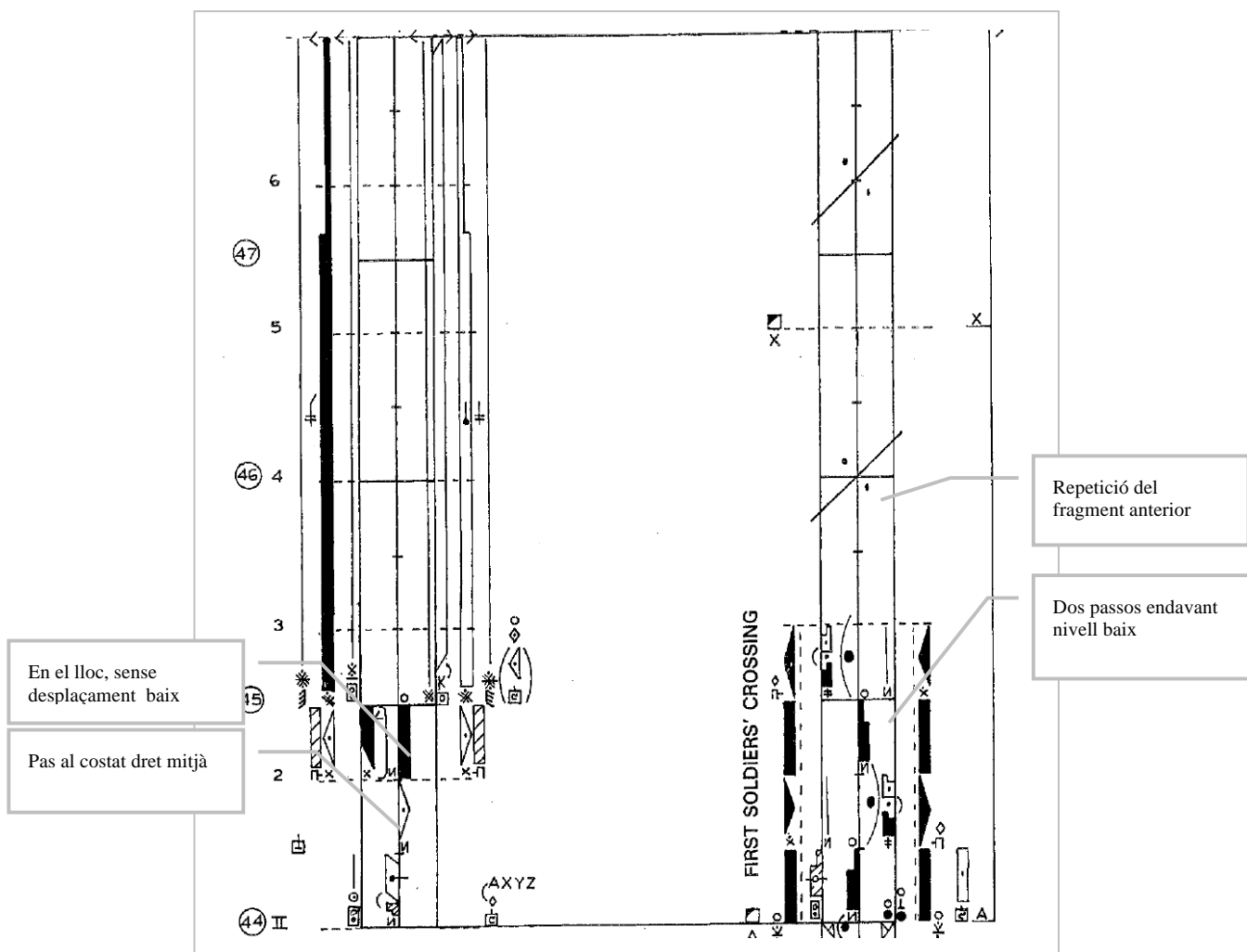
6.6.3.8. Frase coreogràfica 8. «*First soldiers' crossing*»¹⁰³

La frase 8 es caracteritza per la marxa en diagonal dels soldats. La frase es pot dividir en tres parts.

En la primera part, la partisana (W), després d'un pas endarrere per fer el gir, (↶), fa un pas al costat dret, (↷), i es manté en el lloc, (■), mentre que els soldats (A, X, Y i Z) avancen amb passos endavant, (■). A continuació reproduïm la pàgina 172, on hem assenyalat els símbols de direcció de les columnes centrals dels passos i el símbol de repetició de la seqüència dels soldats, (↻). Contrasta amb la manca de símbols de direcció en les columnes centrals del cinetograma de la partisana (W), cosa que indica que no hi ha desplaçament.

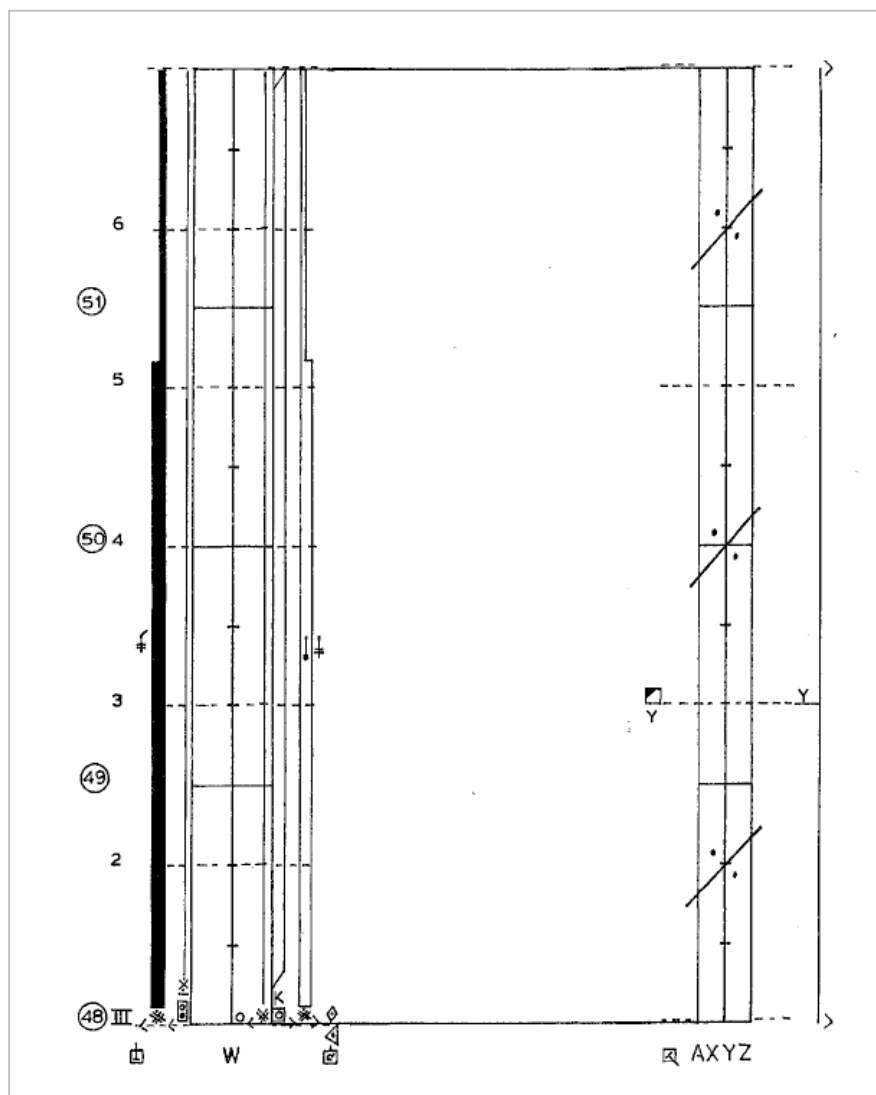
¹⁰³ Vegeu ANNEX XI- Frase 8. «*First soldiers' crossing*». <https://youtu.be/9-mi0MAAfxI>

El moviment simultani dels personatges es pot veure en la pàgina 172 de la partitura que reproduïm a continuació.



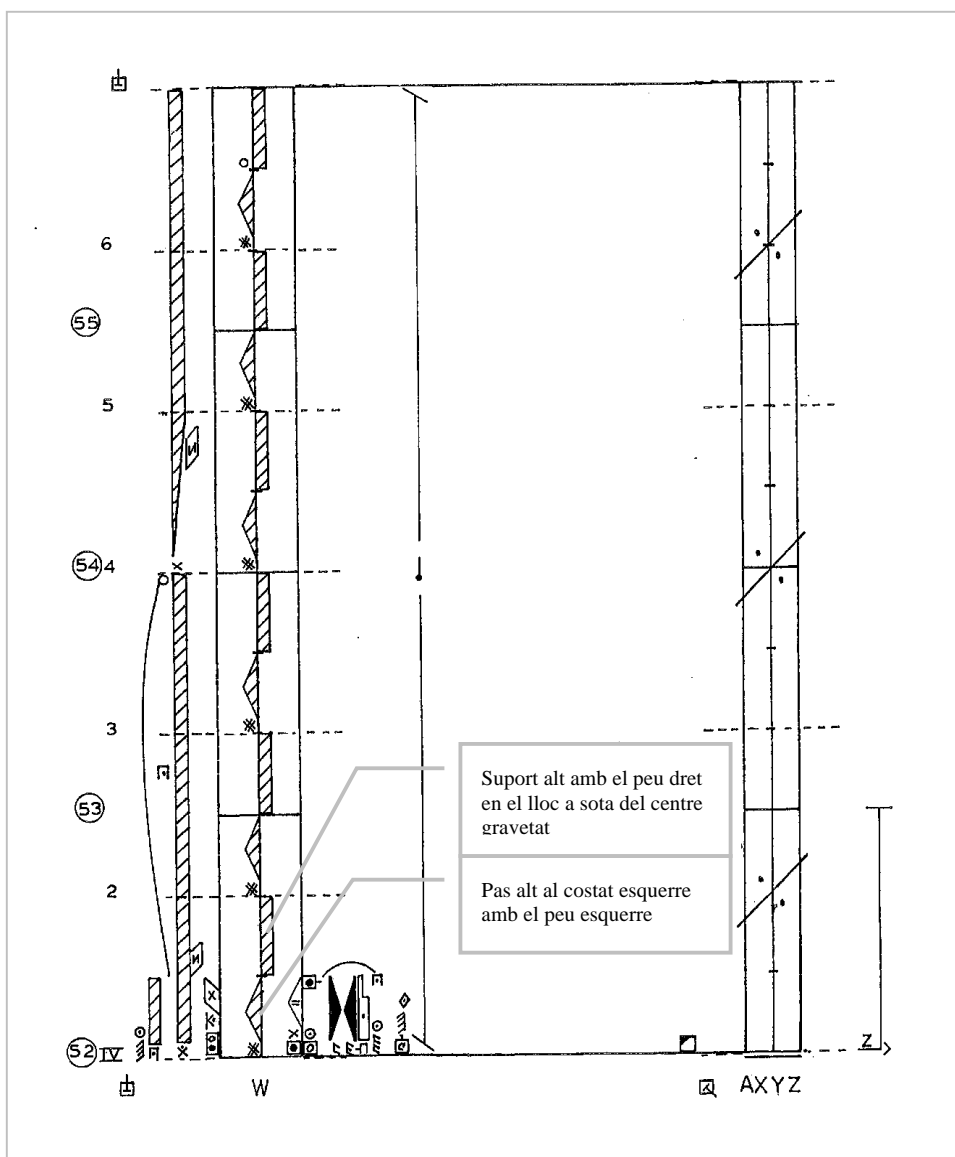
(SCHUMACHER , 2003 part 1: 172)

En la pàgina següent de la partitura es continua desenvolupant la primera part. La direcció dels passos dels soldats (A, X, Y i Z) continua inexorablement endavant, (■) on d'acord amb el símbol de repetició igual, (∞), els soldats repeteixen la mateixa seqüència anterior de passos. La posició de la partisana (W) no ha variat tal i com es pot veure a continuació en la pàgina 173 que reproduïm.



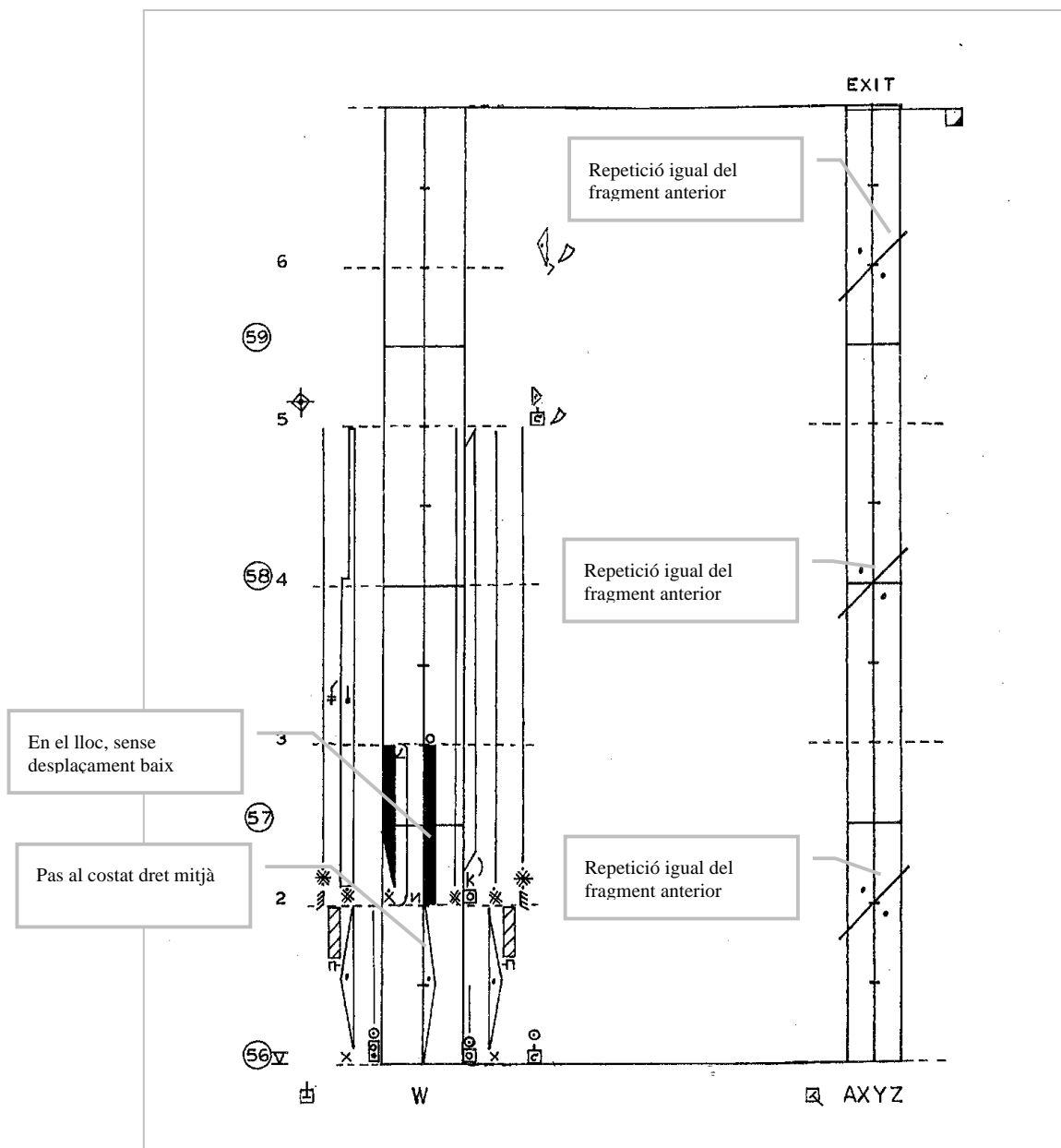
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 173)

En la segona part de la frase 8, la partisana (W) es desplaça cap a la seva esquerra, (A), amb el peu esquerre, i completa el moviment amb un pas del peu dret amb la direcció en el lloc, (B), a fi d'executar un cercle sencer. A continuació reproduïm la pàgina 174, on es poden veure els passos al costat esquerre complementats pels passos en el lloc en les dues columnes centrals del cinetograma de la partisana (W) mentre continua la repetició de la seqüència de la marxa dels soldats.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 174)

En la tercera part de la frase, la partisana (W) torna a fer un altre pas a la dreta, (↗), i després es queda en el lloc, (■), com en el principi de la frase, mentre els soldats continuen la marxa. A continuació, reproduïm la pàgina 175, en la qual es pot observar el pas a la dreta i el símbol en el lloc del cinetograma de la partisana (W), mentre que als soldats (A, X, Y i Z) se'ls ha assenyalat que surten de l'escenari amb la paraula *EXIT*.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 175)

En la taula següent es reuneixen els símbols de direcció dels passos descrits anteriorment. Si s'observa en detall, es pot veure la relació entre les diferents accions. En la primera columna, les accions de trajecte dels dos grups de personatges: partisans (W) i soldats (A, X, Y i Z); en la segona columna, els canvis d'orientació i els girs; i en la tercera columna, la direcció dels passos també pels dos grups de personatges. La direcció dels passos és diferent en els personatges i genera dos nivells d'acció. Així, la direcció dels passos en la marxa dels soldats es contraposa a la direcció dels passos de la partisans.

Taula 43. Direcció dels passos frase 8						
Frase coreogràfica 8. «First soldiers' crossing»						
Espai de l'entorn						
Compàs	Trajectes		Girs i orientacions		Direcció dels passos	
	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
44-51		Trajecte recte				
52-55	Trajecte circular					
56-59						

6.6.3.9. Frase coreogràfica 9. «First run»¹⁰⁴

La frase 9, «First run», com ja hem vist anteriorment representa la correguda que fa la partisana (W). Després de fer un salt al costat esquerre, (◀), i d'un quart de gir, executa el trajecte amb els passos en direcció endavant, (▶). La direcció dels passos va acompanyada de la indicació de gran amplitud, (M), a fi d'indicar que es tracta de grans passos com en la frase «Introducció». A continuació reproduïm la pàgina 176 de la partitura, on es poden veure els passos endavant de la correguda.

Passos endavant com a caiguda dels salts que dibuixen el trajecte circular

Passos al costat esquerre de nivell baix. Combinat amb el salt i el gir són la part prèvia del trajecte circular

Pas endavant amb el peu dret nivell baix








Pas endavant amb el peu esquerre per impulsar el salt. Caiguda en el mateix lloc amb el mateix peu i pas endavant nivell baix

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 176)

¹⁰⁴ Vegeu ANNEX XII- Frase 9. «First run». <https://youtu.be/IPncqoUxfLY>

En la taula següent es poden veure en detall els símbols i la relació que hi ha entre ells respecte a l'orientació, el canvi a partir del gir, el trajecte circular, la direcció dels passos durant el trajecte circular, el nou canvi d'orientació absolut i finalment el lloc que ocupa el personatge en el rectangle escènic al final de la frase. Els passos de la correguda en cercle són endavant.

La direcció dels passos endavant configura una actitud decidida del personatge.

Taula 44. Direcció dels passos frase 9			
Frase coreogràfica 10. «First run»			
Espai de l'entorn			
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos
	(W)	(W)	(W)
61			
62-63	Trajecte circular		
64			
65			
66			
67			

6.6.3.10. Frase coreogràfica 10. «Climax»¹⁰⁵

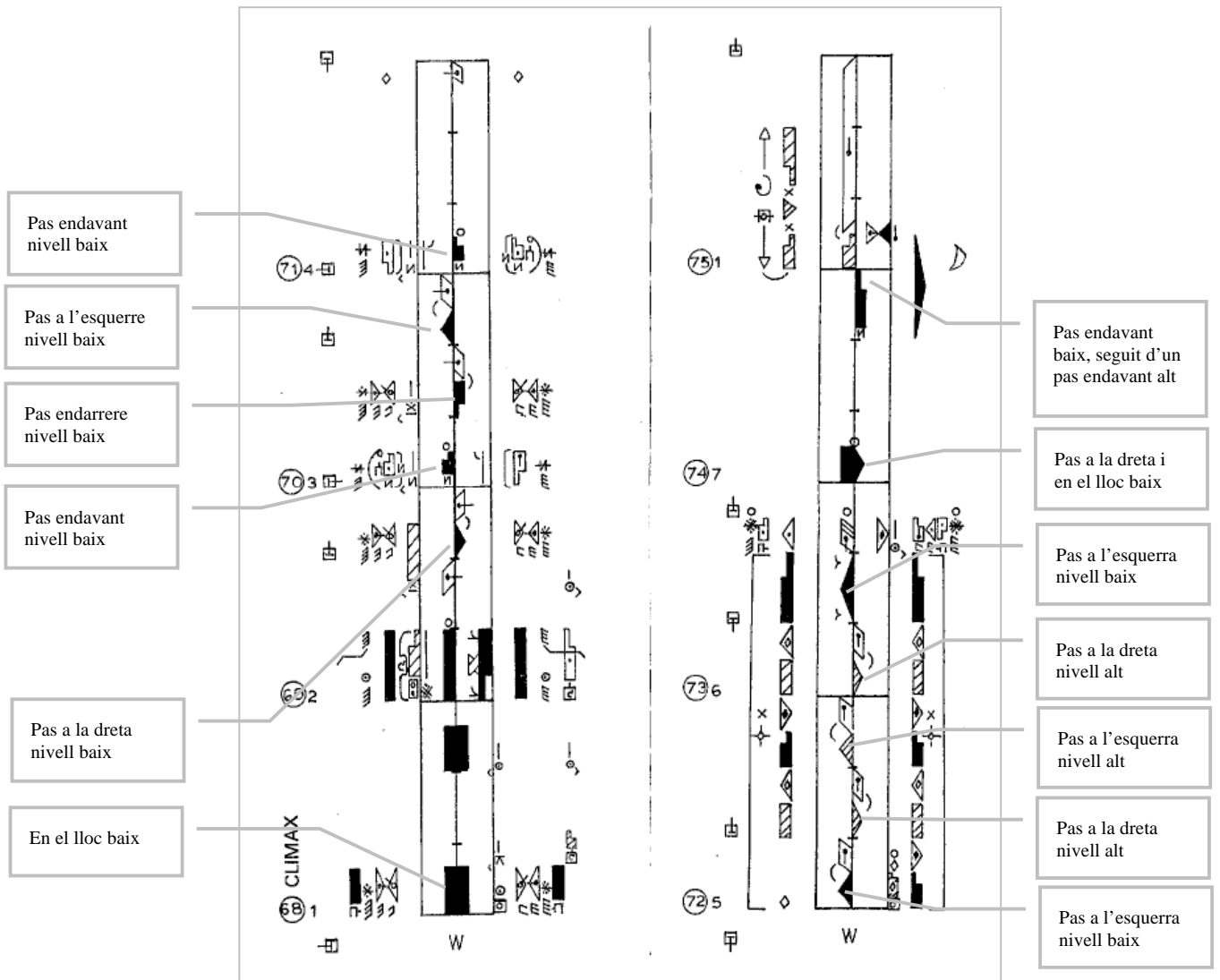
En la frase 10, «Climax», es poden identificar tres parts, com en la frase 8. D'acord amb l'anàlisi dels trajectes de la mateixa frase, durant la primera part la partisana (W) es mou en l'àrea del fons entre els compassos 68 i 73, durant la segona part avança fins a la boca del rectangle escènic entre els compassos 74 i 78 i en la tercera part es desplaça fins al centre entre els compassos 79 i 85.

El primer canvi de suport és en el lloc, (■), que serveix tant per impulsar com per caure del salt en els dos moments en què apareix en el compàs 68. A continuació, els passos al costat dret, (▶), i endavant, (■), en combinació amb els girs a favor de les agulles del rellotge, serveixen per orientar el personatge cap al costat dret de l'escenari. Igualment, els passos endarrere, (◀), costat esquerre, (◀), i endavant, (■), en combinació amb els girs en contra de les agulles del rellotge, serveixen per orientar el personatge cap al costat dret de l'escenari.

A partir d'aquí, durant els compassos que van del 72 al 74 té lloc un desplaçament cap a la cantonada fons-dreta de l'escenari, on el gir continua tenint un paper preponderant i, en conseqüència, la direcció dels passos s'ha d'anar ajustant en la mesura que es combina amb els mitjos girs. Així, les direccions dels passos que precedeixen els girs a favor de les agulles del rellotge són (◀), (◀) i (◀).

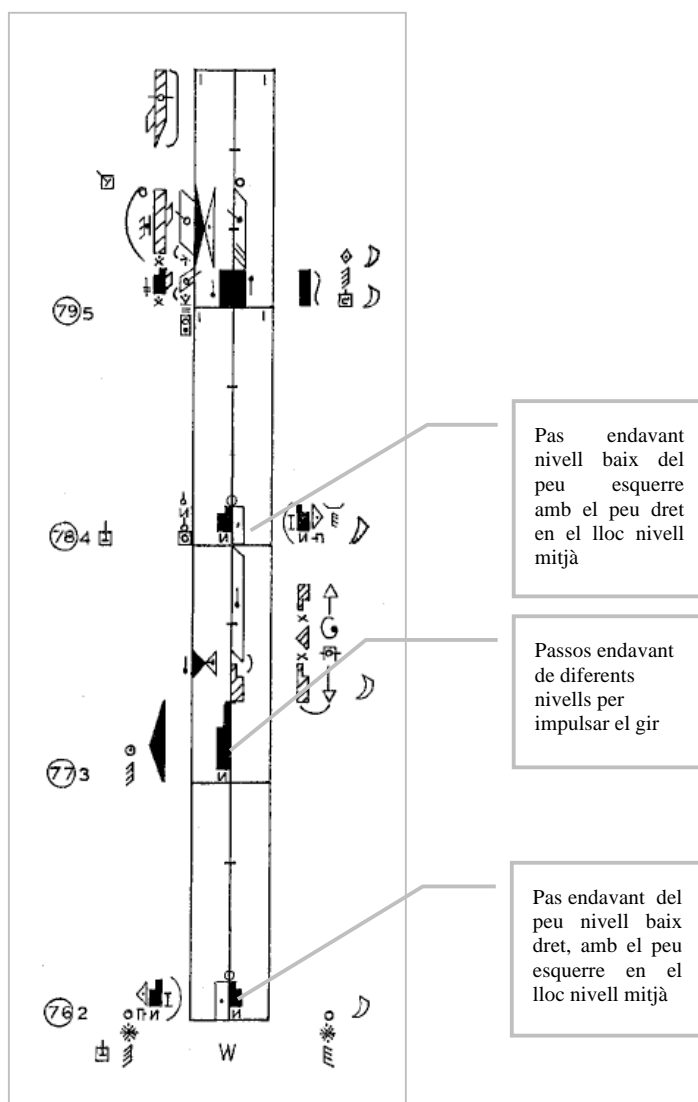
¹⁰⁵ Vegeu ANNEX XIII- Frase 10. «Climax». <https://youtu.be/uTesVvi82e0>

A continuació reproduïm l'últim fragment del cinetograma de la pàgina 176 i el primer de la pàgina 177, els quals contenen la primera part de la frase.



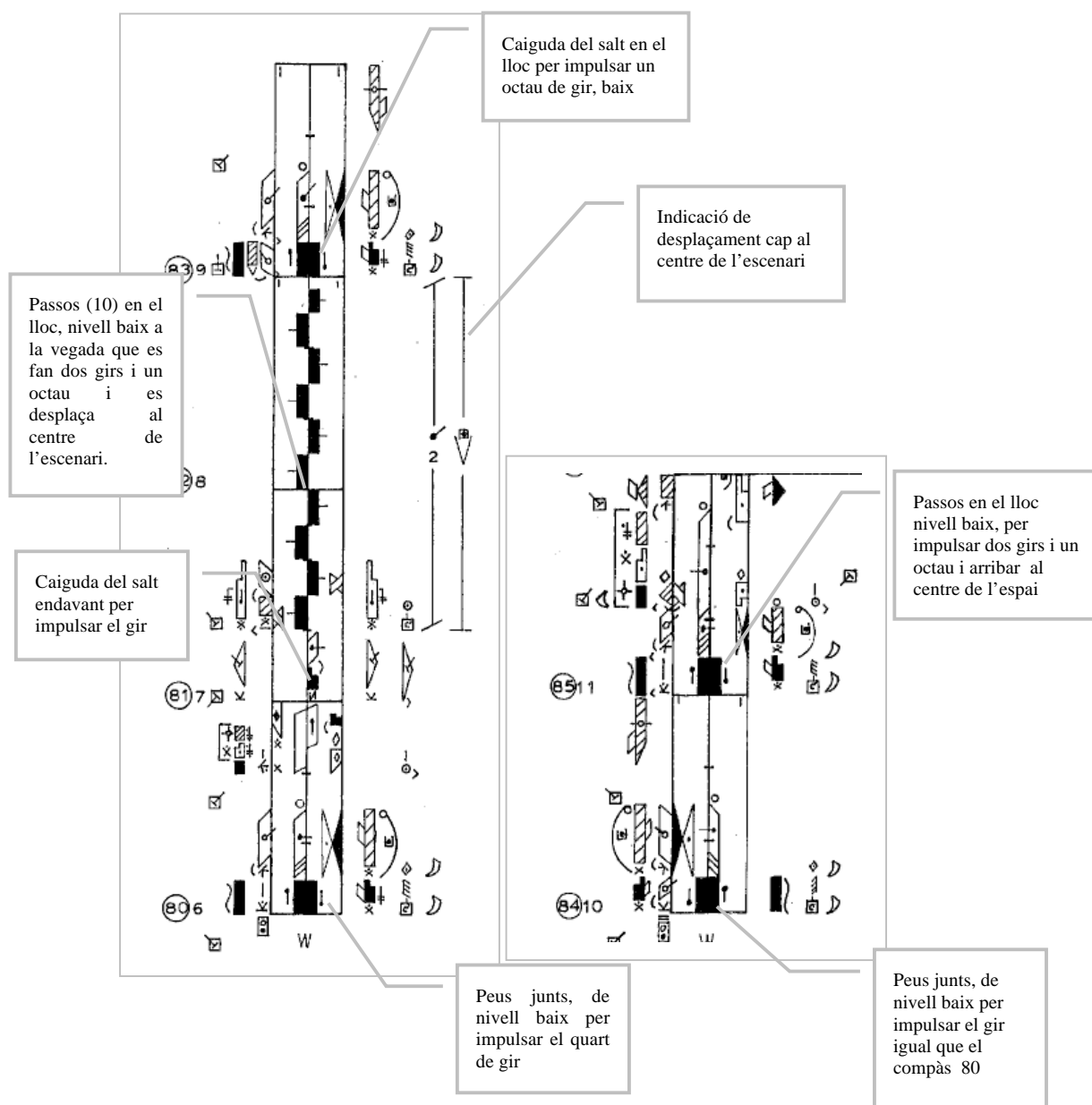
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 176-177)

En la segona part de la frase, entre els compassos 74 i 78 la partisana (W), en una combinació de direccions dels passos i girs a favor de les agulles del rellotge, inicia un trajecte cap a l'àrea del davant del rectangle escènic. El que ho facilita és la direcció dels passos, que en aquest cas són cap endavant en els diferents nivells de baix, (■), i alt, (◻). Aquest esquema es torna a reproduir durant els compassos 77 i 78, si bé el sentit de gir ara és en contra de les agulles del rellotge. A continuació reproduïm la pàgina 177, que conté la segona part de la frase.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 177)

En la tercera part, durant els compassos 79 i 80 la partisana (W) impulsa els dos girs des de la direcció en el lloc, (■), per la qual cosa no hi ha desplaçament. No és fins als compassos 81 a 83 que la partisana (W), havent assolit l'àrea de la cantonada davant-dreta, comença un trajecte girat a favor de les agulles del rellotge cap al centre de l'escenari. Efectivament, després d'un pas endavant, (■), producte de la finalització del salt amb gir del compàs 80, avança progressivament cap al centre del rectangle escènic amb passos en el lloc, (■). A continuació reproduïm un fragment de les pàgines 177 i 178.




































(SCHUMACHER, part 1, 2003: 177-178)

Per acabar, ja des del centre del rectangle escènic, des de la direcció de en el lloc, (■), la partisana (W) impulsa dos girs en contra i a favor de les agulles del rellotge. Això es pot veure en les tres taules següents. La primera taula correspon a la primera part, en la qual el trajecte és dins de l'àrea del fons. En la segona columna s'identifiquen els girs i els canvis d'orientació. La direcció dels passos es relaciona en la columna corresponent. En el trajecte recte, dins de l'àrea del fons, es produeixen múltiples canvis d'orientació a causa dels girs i, consegüentment, els passos de la partisana (W) són cap als costats, endavant i gairebé mai endarrere.

Taula 45. Direcció dels passos frase 10 (part 1)



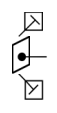

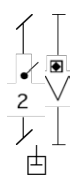
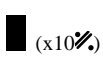




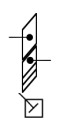

Frase coreogràfica 10 (part 1). «Climax»

Espai de l'entorn			
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos
	(W)	(W)	(W)
68			
69	Trajecte recte	 	 
70		   	  
71		   	
72		     	  
73	   	 	

La segona taula correspon a la segona part de la frase. Durant el trajecte recte que va del fons a la cantonada davant-dreta, se succeeixen múltiples canvis d'orientació. Tots aquests canvis són possibles gràcies a la direcció dels passos.

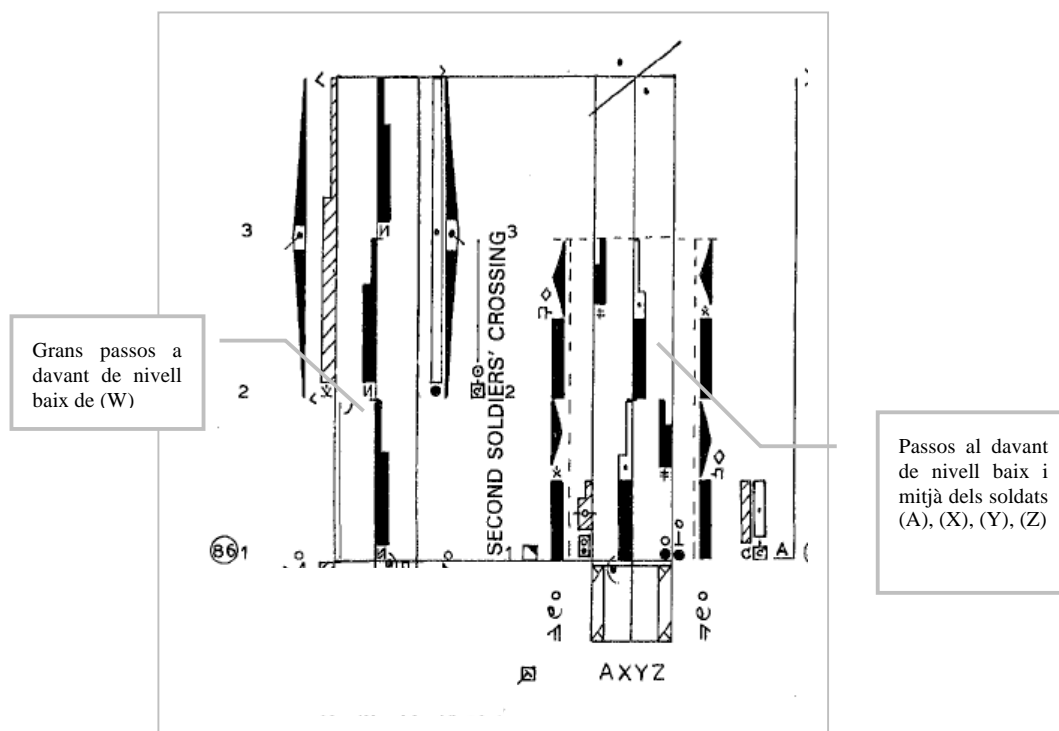
Taula 46. Direcció dels passos frase 10 (part 2)			
Frase coreogràfica 10 (part 2). «Climax»			
	Espai de l'entorn		
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos
	(W)	(W)	(W)
74	Trajecte recte		
75			
76			
77			
78			
79			

Pel que fa a la tercera part, el trajecte va des de la cantonada davant-dreta fins al centre. En aquest trajecte, com es pot observar, la direcció dels passos és gairebé sempre en el lloc. Durant el trajecte que va de la cantonada davant-dreta al centre, els canvis progressius d'orientació tenen lloc progressivament. Es tracta de deu passos de poca amplitud que es distancien poc entre si, però gràcies a la repetició la partisana (W) va ajustant l'orientació i el desplaçament cap al punt de destinació, en aquest cas el centre del rectangle escènic.

Taula 47. Direcció dels passos frase 10 (part 3)			
Frase coreogràfica 10 (part 3). «Climax»			
Espai de l'entorn			
Compàs	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos
	(W)	(W)	(W)
80	Trajecte recte		
81			
82			
83			
84			
85			

6.6.3.11. Frase coreogràfica 11. «*Second soldiers' crossing*»¹⁰⁶

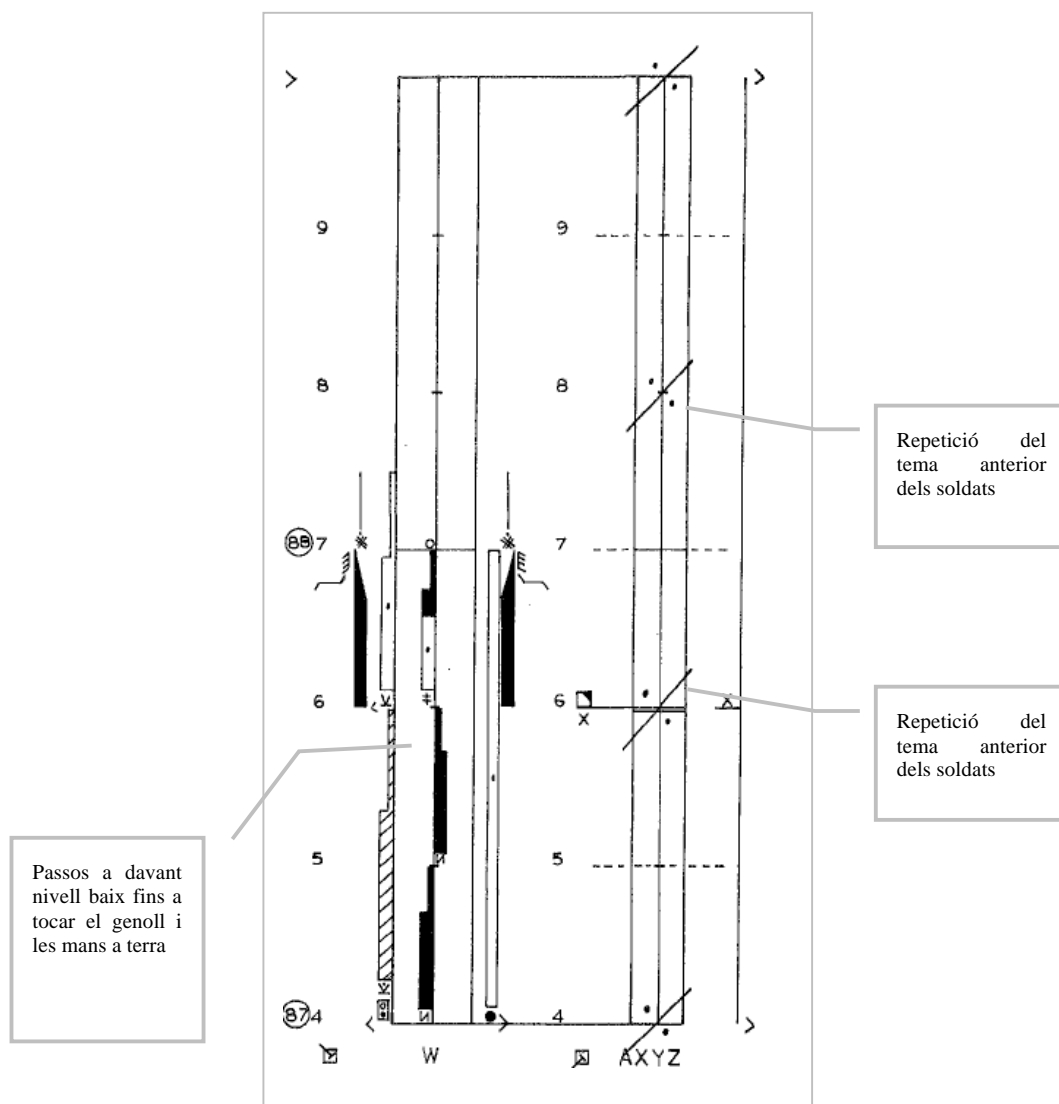
En la frase 11, «*Second soldiers' crossing*», els soldats (A, X, Y i Z) tornen a recórrer la diagonal com en la frase «*First soldier's crossing*», però començant des d'una altra cantonada. La direcció dels passos també és sempre endavant, (☞). En aquest cas, el pas té dos nivells: el nivell baix quan es recolza el peu i es doblega el genoll i el nivell mitjà per indicar que l'estira a peu pla. Pel que fa a la partisana (W), els trajectes que emprenen els seus passos també són endavant. A continuació reproduïm el fragment de la pàgina 178, on comença la frase.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 178)

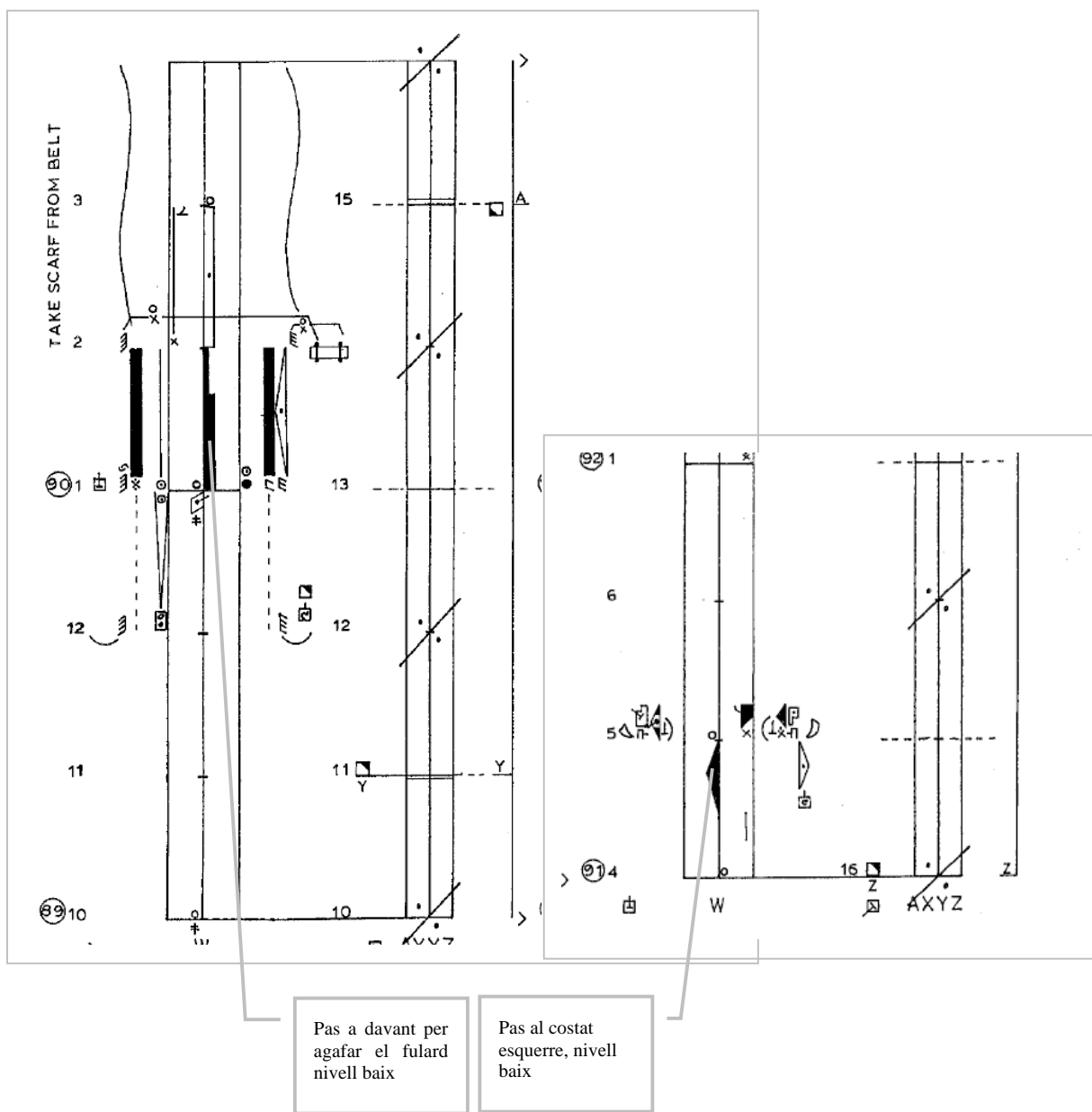
¹⁰⁶ Vegeu ANEX XIV- Frase 11. «*Second soldiers' crossing*». <https://youtu.be/A5cl4cGhvH4>

Els trajectes de la partisana (W) i dels soldats són divergents. Encara que els passos tinguin la mateixa direcció endavant, (■), l'orientació del cos fa que una i els altres s'allunyin en els trajectes respectius. Així, la partisana (W), un cop acabats els passos, cau sobre el genoll esquerre a la cantonada davant-esquerra, mentre que els soldats (A, X, Y i Z) continuen la marxa cap a la cantonada fons-esquerra. A continuació reproduïm el fragment de la pàgina 178, que correspon a la frase on es mostren les direccions dels passos dels personatges.













(SCHUMACHER, part 1, 2003: 178)

En el compàs 90, la partisana (W) s'alça i fa un pas endavant, (■), durant el qual aprofita per prendre el fulard de la cintura, mentre els soldats (A, X, Y i Z) continuen la marxa. Després, ja en el compàs 91, s'atura fent-ne un segon a l'esquerra, (◄), i espera que els soldats (A, X, Y i Z) acabin de passar. A continuació reproduïm dos fragments correlatius de la pàgina 179, corresponent a l'acabament de la frase.



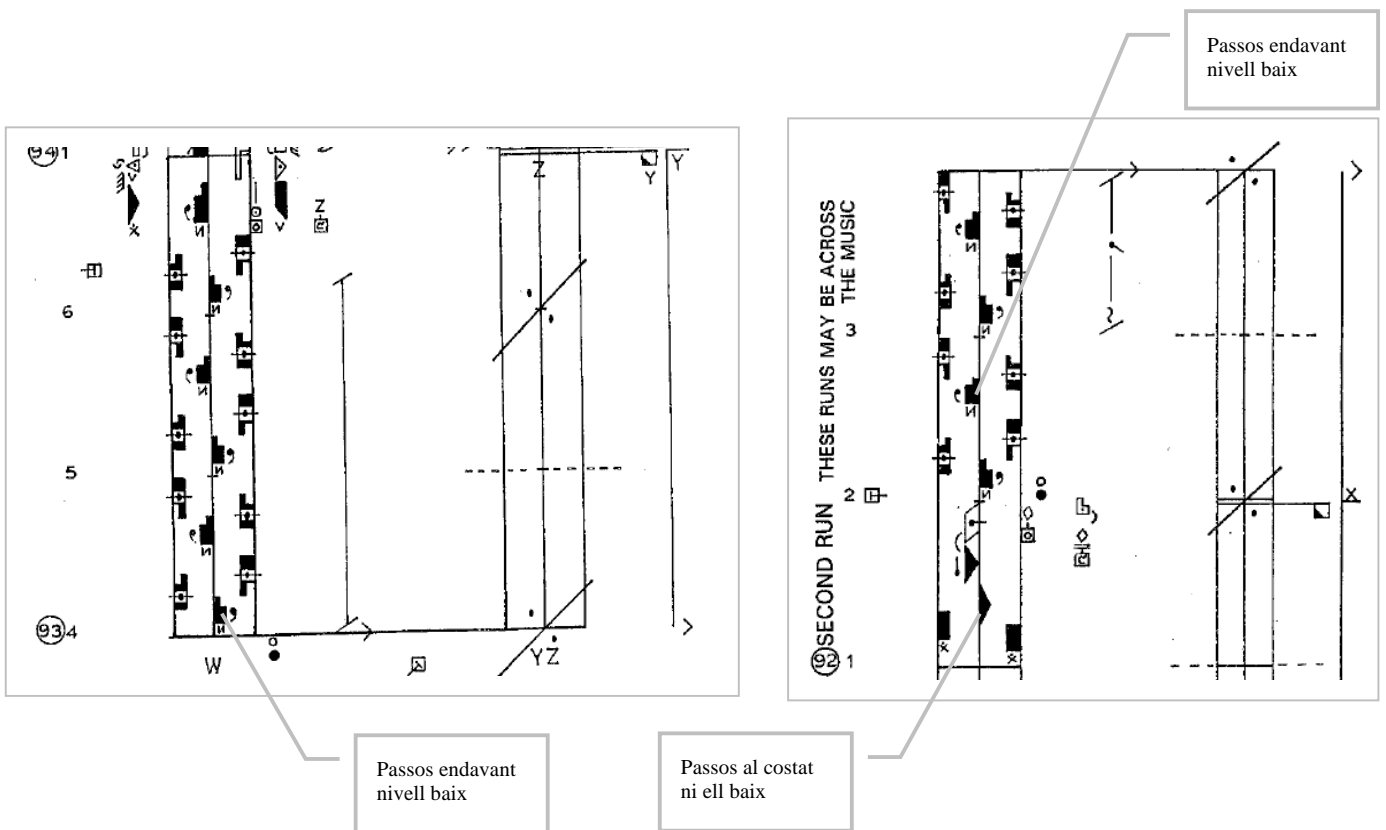
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 179)

En la taula on es recullen els símbols, s'aprecia com tots els personatges es mouen amb passos cap endavant, llevat del darrer pas de la partisana (W), que és cap a l'esquerra.

Taula 48. Direcció dels passos frase 11						
Frase coreogràfica 11. « <i>Second soldiers' crossing</i> »						
Espai de l'entorn						
Compàs	Trajectes		Girs i orientacions		Direcció dels passos	
	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
86-87	Trajecte recte	Trajecte recte			 (x3%)	 (x4%)
88-91			 		 (x3%)  	 (x4%)

6.6.3.12. Frase coreogràfica 12. «*Second run*»¹⁰⁷

La frase 12, «*Second run*», correspon a la gran correguda de la partisana (W), semblant a l'anterior frase 9, que és molt similar a la frase «Introducció». Durant el trajecte de la partisana (W), els soldats (A, X, Y i Z) continuen el trajecte recte de la frase anterior. Els passos només són endavant, (■). A continuació reproduïm els fragments de les pàgines 179 i 180 de la partitura.




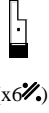


(SCHUMACHER, part 1, 2003: 179)

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 180)

¹⁰⁷ Vegeu ANNEX XV. Frase 12. «*Second run*». <https://youtu.be/FyCiEzm6DLY>

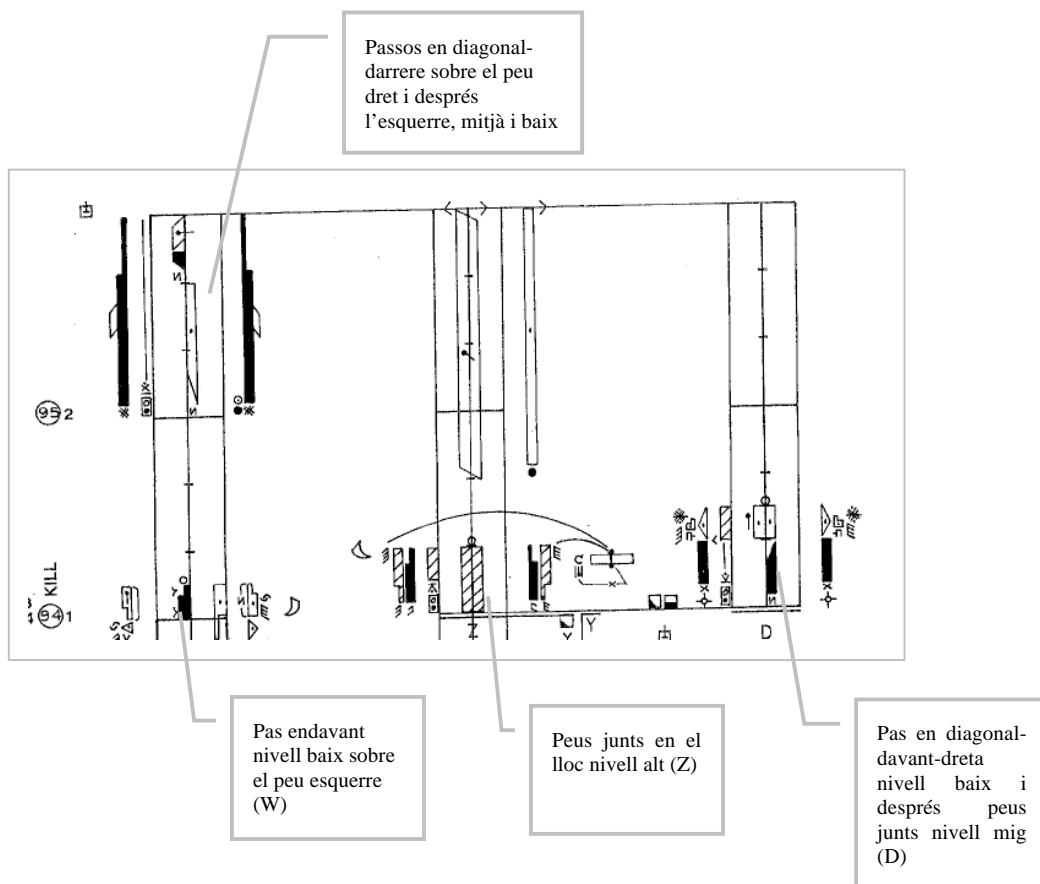
En la taula es recullen els símbols de direcció de la partitura. Els passos al costat que s'observen corresponen al salt que executa la partisana (W) abans d'arrencar a córrer.

Taula 49. Direcció dels passos frase 12						
Frase coreogràfica 12. « <i>Second run</i> »						
Compàs	Espai de l'entorn					
	Trajectes		Girs i orientacions		Direccions dels passos	
	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
92-93	Trajecte circular	Trajecte recte				

6.6.3.13. Frase coreogràfica 13. «Kill»¹⁰⁸

En la frase 13 pràcticament no hi ha desplaçaments significatius. Les direccions dels passos no tenen una incidència rellevant, llevat del desplaçament puntual en una direcció o altra a fi d'ocupar un lloc determinat.

En els compassos 94 i 95 es troba el pas endavant, (■), que fa la partisana (W) just en el moment d'escanyar el soldat (Z), i els dos passos posteriors per separar-se de la víctima, (◀) i (▶), de gran amplitud: (↔). Simultàniament el soldat (Z) s'alça damunt de les dues mitges puntes dels peus, de nivell alt (⊞), abans de caure al terra i el personatge de la mort (D) entra a l'escenari amb un gran pas en direcció diagonal-davant-dreta, (↗), gràcies al signe d'amplitud adjunt, (↔), per després ajuntar els peus, (□). A continuació reproduïm la pàgina 180, que conté el fragment de la frase.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 180)

¹⁰⁸ Vegeu ANNEX XVI- Frase 13. «Kill». <https://youtu.be/qQWIL4mQLfM>

Entre els compassos 96 i 99, tampoc no hi ha cap pas que tingui un relleu específic. Solament el pas a la dreta, (D), de la partisana (W). És significativa la caiguda del soldat (Z) damunt la part de davant de les espatlles i la part esquerra de la pelvis en el compàs 98. A continuació reproduïm la pàgina 181 de la partitura.

W Z D

99 6

98 5

97 4

96 3

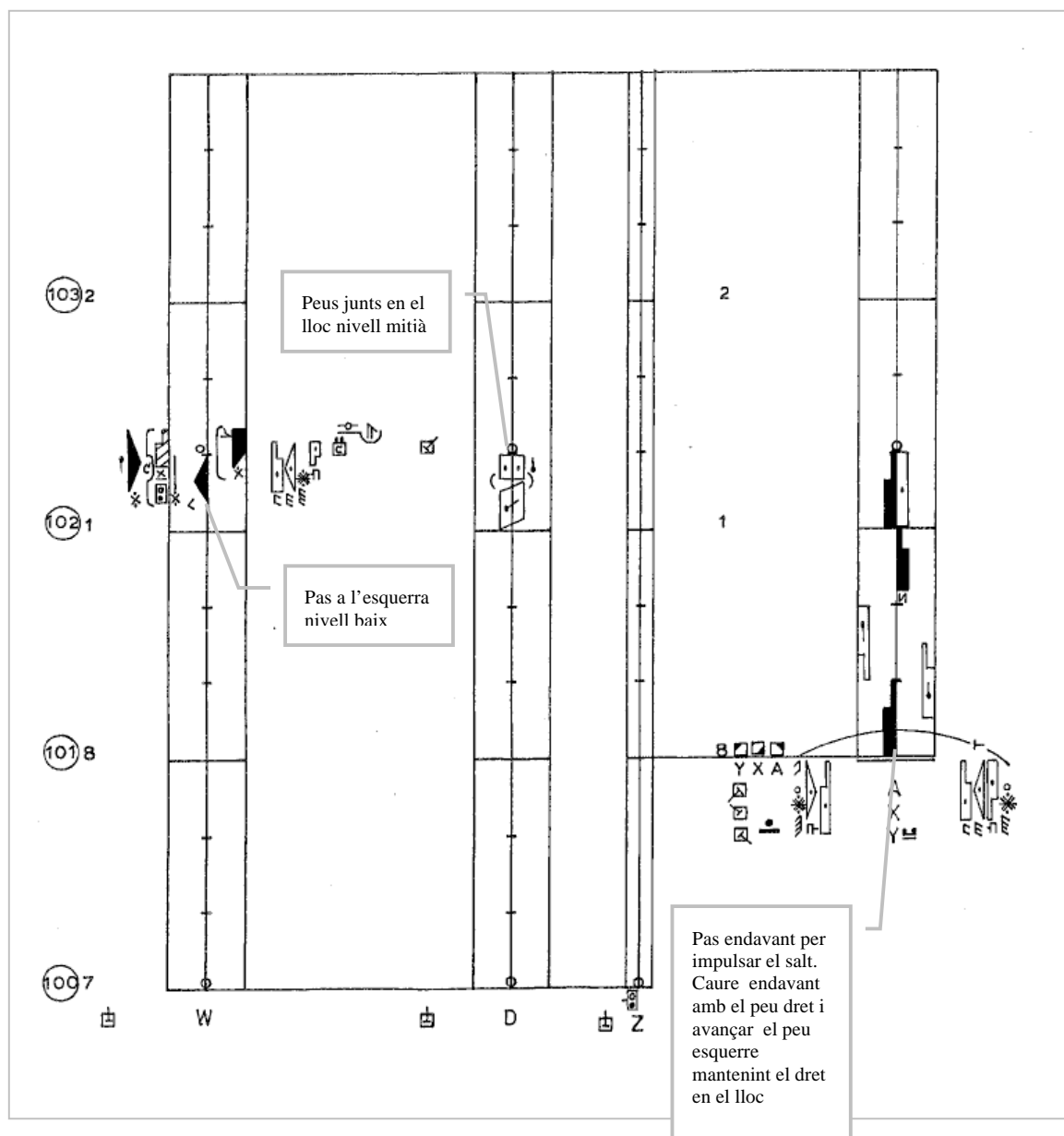
W Z D

Pas a la dreta, repartint el pes del cos entre els dos peus, nivell mitjà

Després de girar sobre si mateix, (Z) recolza el cos damunt del terra progressivament amb el genoll esquerre, l'isqui esquerre i finalment la part del davant de la caixa toràctica, les mans i el costat esquerre de la pelvis

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 181)

Entre els compassos 100 i 107 tampoc no hi ha cap desplaçament de pes rellevant. Convé subratllar només la finalització del gran salt dels soldats (A, Y i X) en el compàs 102 cap endavant, (■). També en el mateix compàs, cal ressaltar el pas a l'esquerra de la partisansa (W), que fa simultàniament amb l'arribada dels soldats, (◀), i també els peus junts de nivell mitjà del personatge de la mort (D).



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 182)

En la taula següent es poden veure els símbols de la direcció dels passos relacionats amb els símbols de les altres tipologies de moviment.

Taula 50. Direcció dels passos frase 13													
Frase coreogràfica 13. «Kil»													
Espai de l'entorn													
Compàs	Trajectes			Girs i orientacions						Direcció dels passos			
	W	A X Y Z	D	W	A	X	Y	Z	D	W	Z	A X Y	D
94-98			Trajecte recte petit										
95	Trajecte recte petit												
96													
97													
98													
99													
101-102		Trajecte recte											
103-105													

6.6.3.14. Frase coreogràfica 14. «*Death walks*»¹⁰⁹

Durant la frase 14, «*Death walks*», tots els personatges es desplacen amb direccions oposades dels passos.

Entre els compassos 104 i 111, el personatge de la mort (D) comença el desplaçament amb passos endavant, (□). Pel que fa a la partisana (W), es manté en el lloc. Únicament varia el suport del pes, que passa d'un a dos peus. Els soldats (A, Y i X) no es mouen del lloc ni de la postura que han assolit.

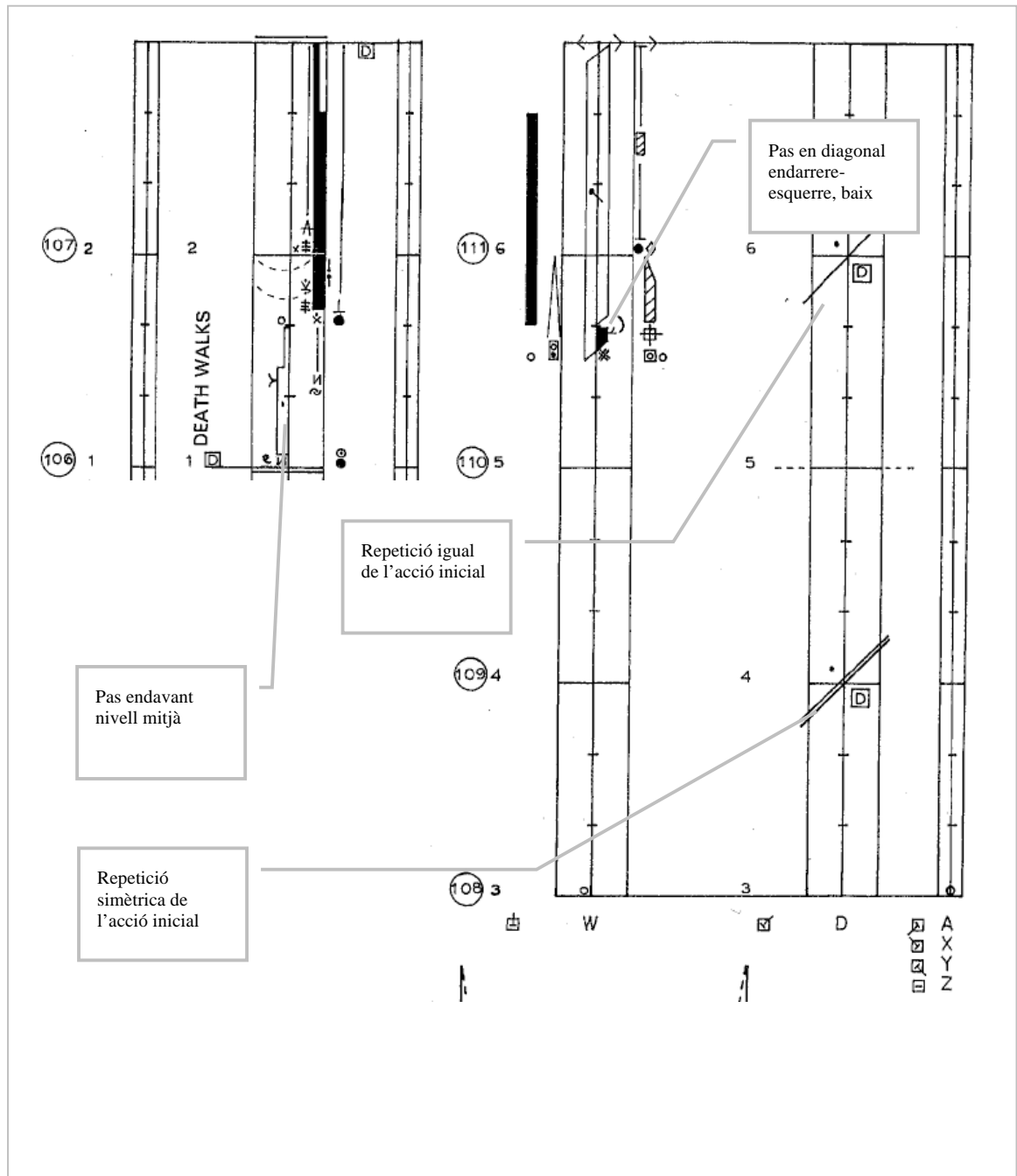
No és fins al compàs 114 que tots els personatges es desplacen, cadascú amb la direcció dels passos necessària per arribar a la seva destinació. Aquest desplaçament continua entre els compassos 116 i 119. Així, la partisana (W) ho fa amb passos endarrere, (◻), i en el lloc, (◻), el personatge de la mort (D) ho continua fent amb passos endavant, (□), i els soldats (A, Y i X), amb passos endarrere, (◻).

En la partitura es pot veure com en el compàs 106 el personatge de la mort (D) inicia el desplaçament amb passos endavant i com el motiu es repeteix dues vegades més en virtut del símbol de repetició igual, (↗), i de repetició simètrica, (↘).

En aquesta frase només la mort (D) es desplaça endavant, els altres personatges ho fan endarrere.

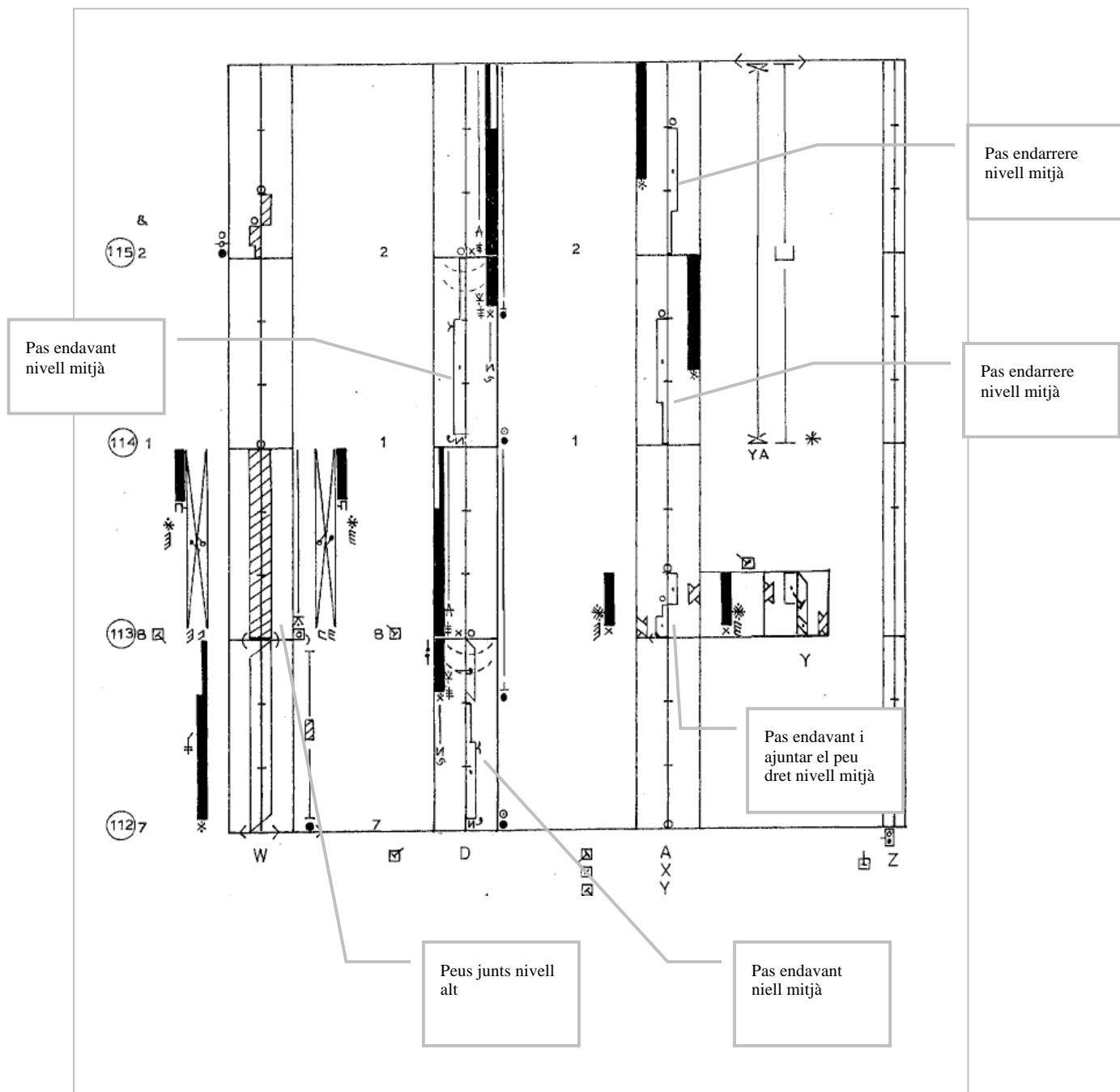
¹⁰⁹ Vegeu ANNEX XVII- Frase 14. «*Death walks*». <https://youtu.be/rkkPY7WqVLA>

A continuació reproduïm la pàgina 183, que conté les indicacions de la frase; se n'ha tapat el fragment que no correspon.



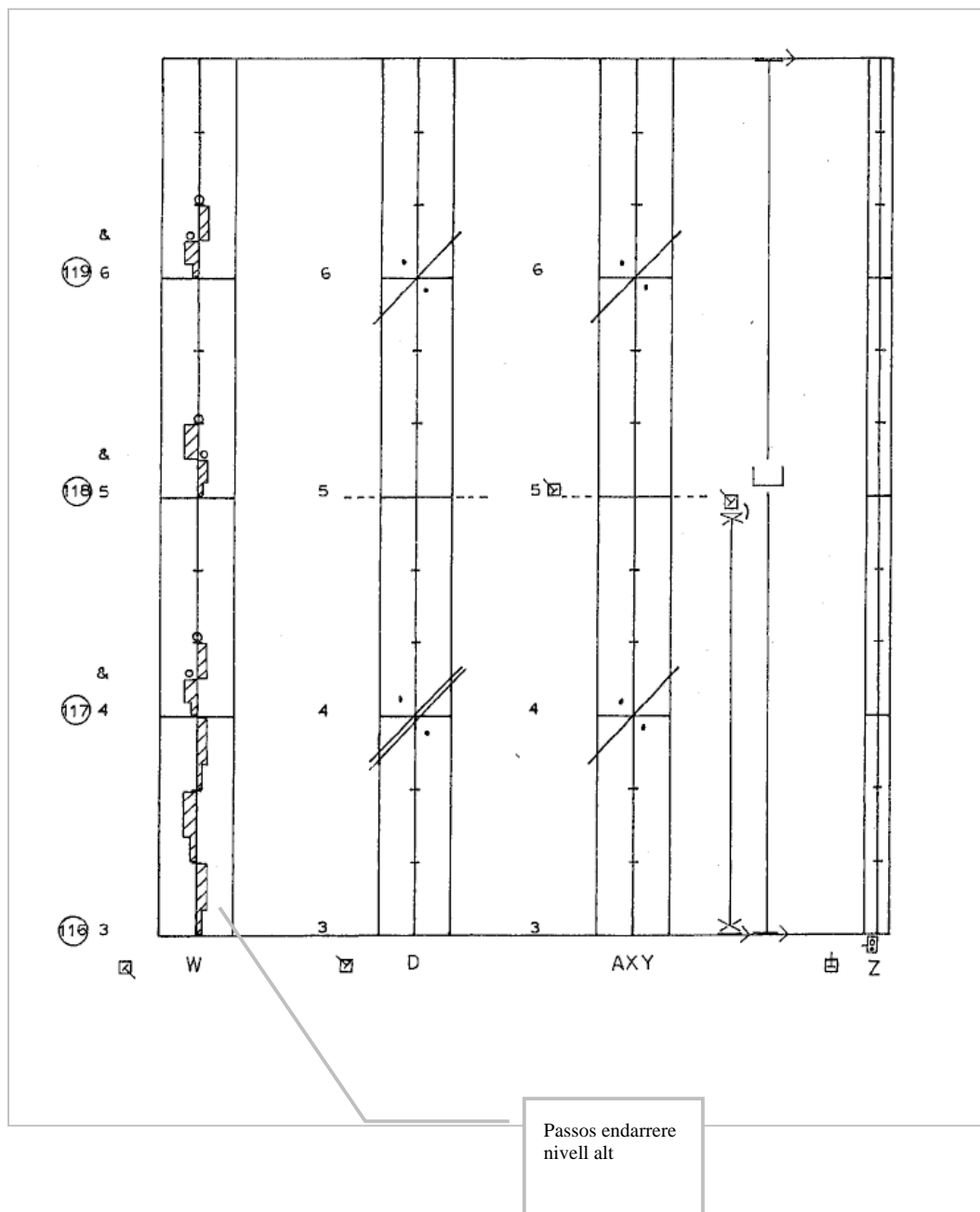
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 183)

A partir del compàs 114 comencen els desplaçaments amb passos endarrere dels soldats (A, Y i X), (□), mentre el personatge de la mort (D) continua el desplaçament havent fet un canvi d'orientació per canviar el trajecte. La partisans (W), en el compàs 115 comença el desplaçament endarrere de nivell alt, (▨).



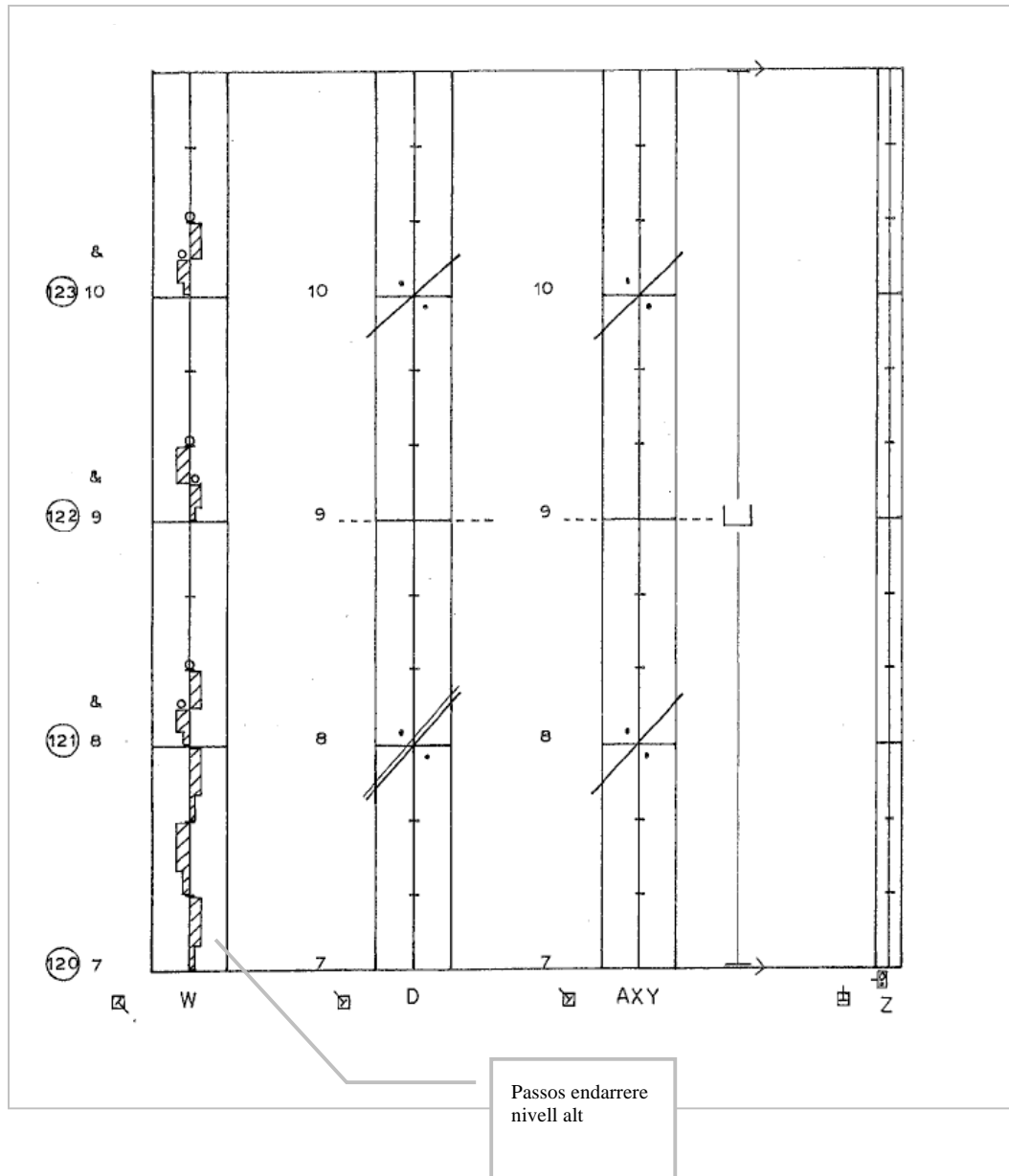
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 184)

En la pàgina 185 tots els personatges, seguint el ritme que marca el personatge de la mort (D), continuen caminant amb passos uns endavant i d'altres, endarrere. Una vegada més, els signes de repetició igual, ($\diagup \cdot$), i simètrica, ($\diagup \cdot \diagdown$), donen a entendre que tots els personatges van repetint els motius.



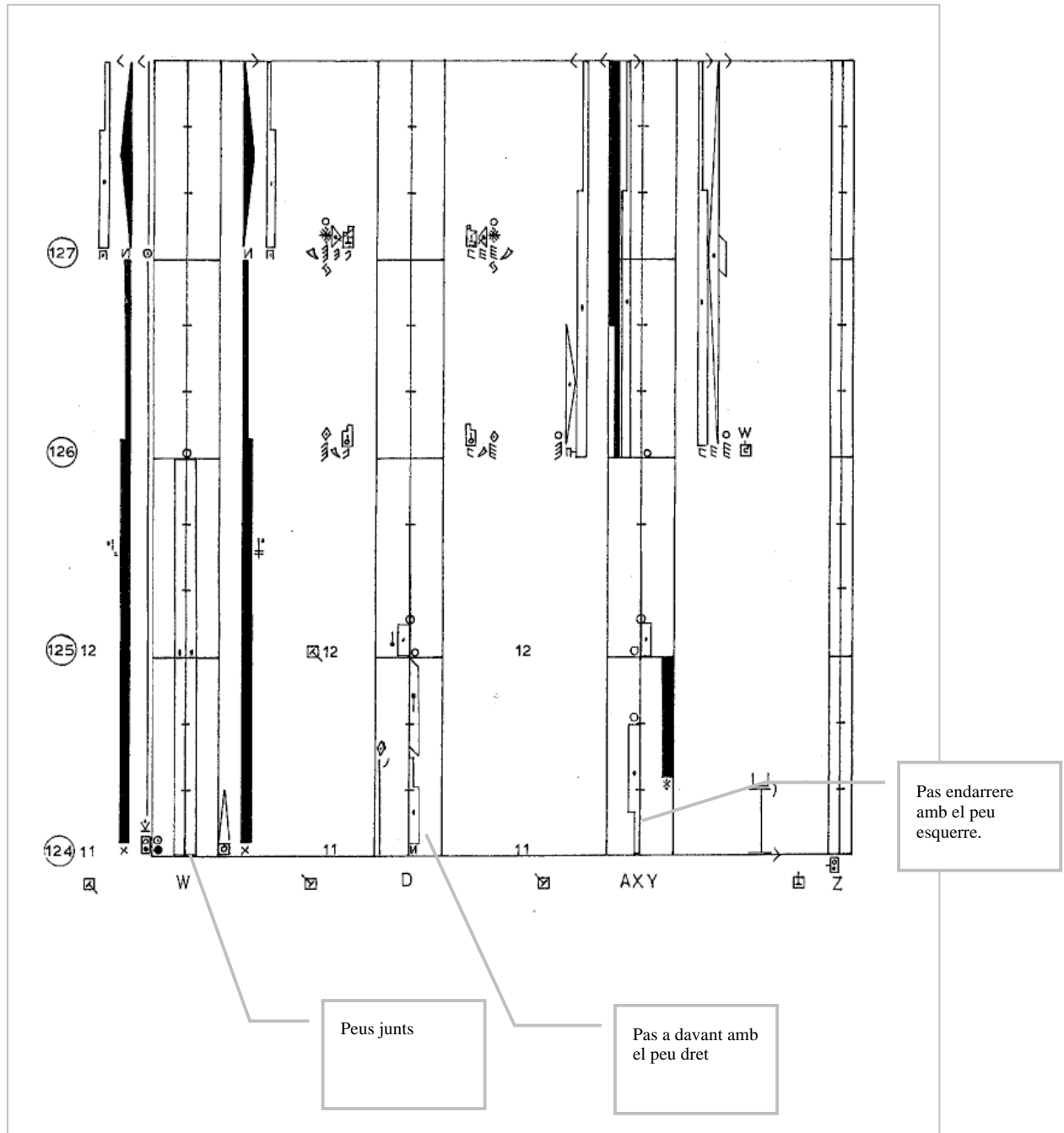
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 185)

En la pàgina 186 el desenvolupament dels moviments continua amb els mateixos desplaçaments.



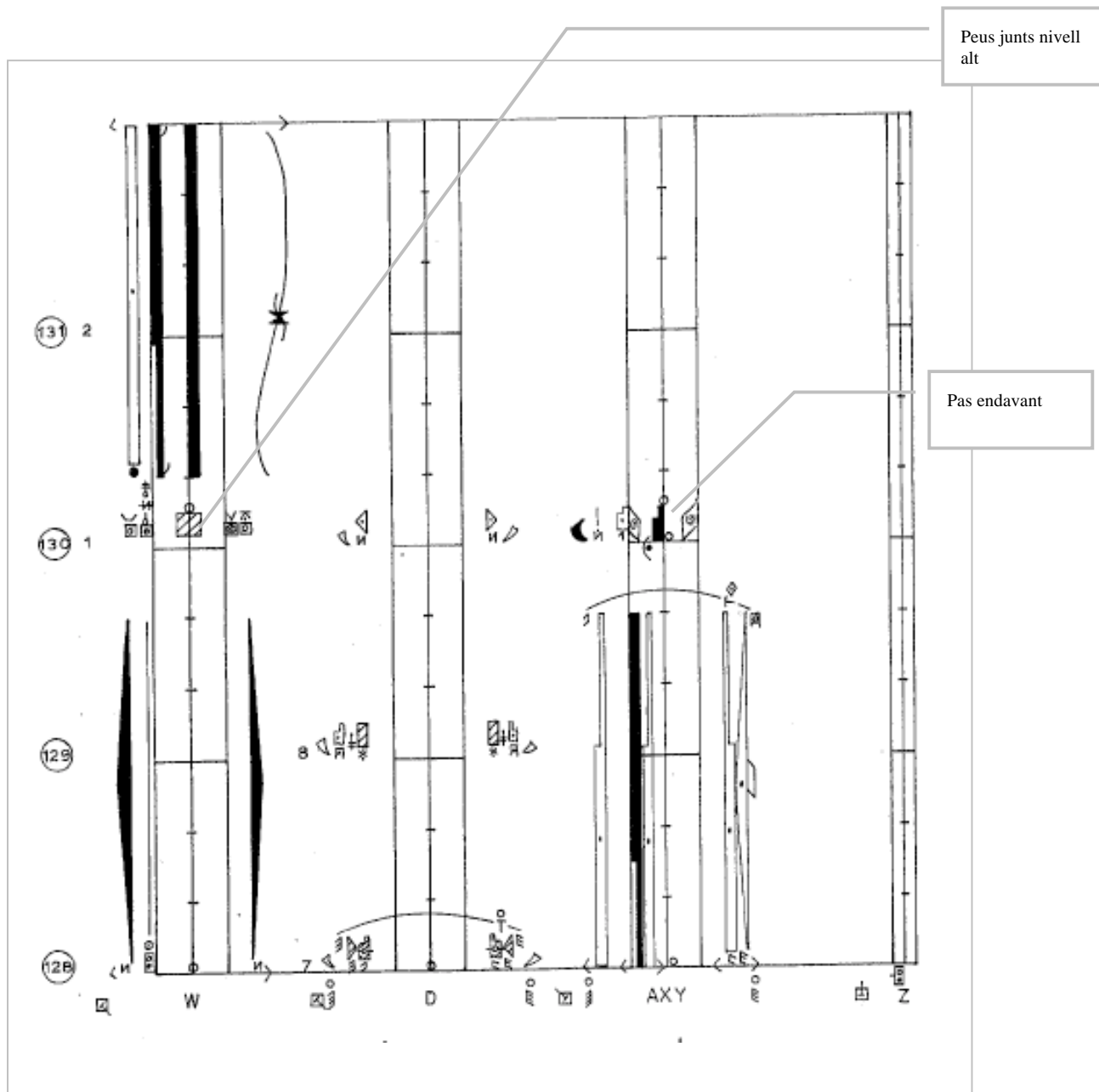
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 186)

En la pàgina 187, a partir del compàs 124 tots els personatges arriben al lloc. En aquest moment ja no hi ha passos ni transferències de pes, llevat d'alguns canvis de nivell en el lloc.



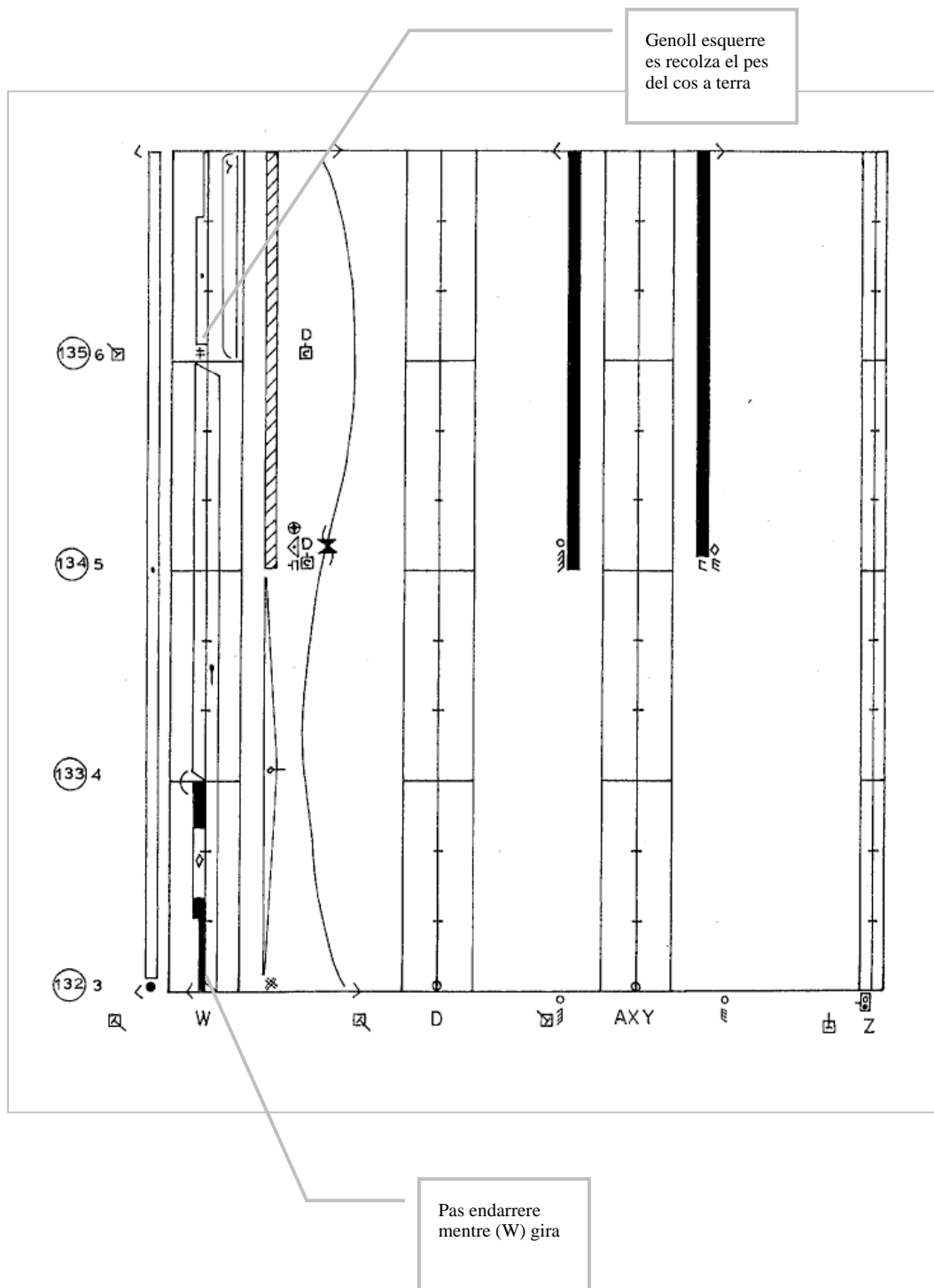
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 187)

En el compàs 130 de la pàgina 188 la partisana (W), com a conseqüència de l'afusellament dels soldats, que avancen el peu esquerre ràpidament, s'alça damunt de les dues mitges puntes, (Z), i baixa lentament sobre el peu dret doblegant el genoll, a la vegada que fa lliscar la cama esquerra cap endarrere.



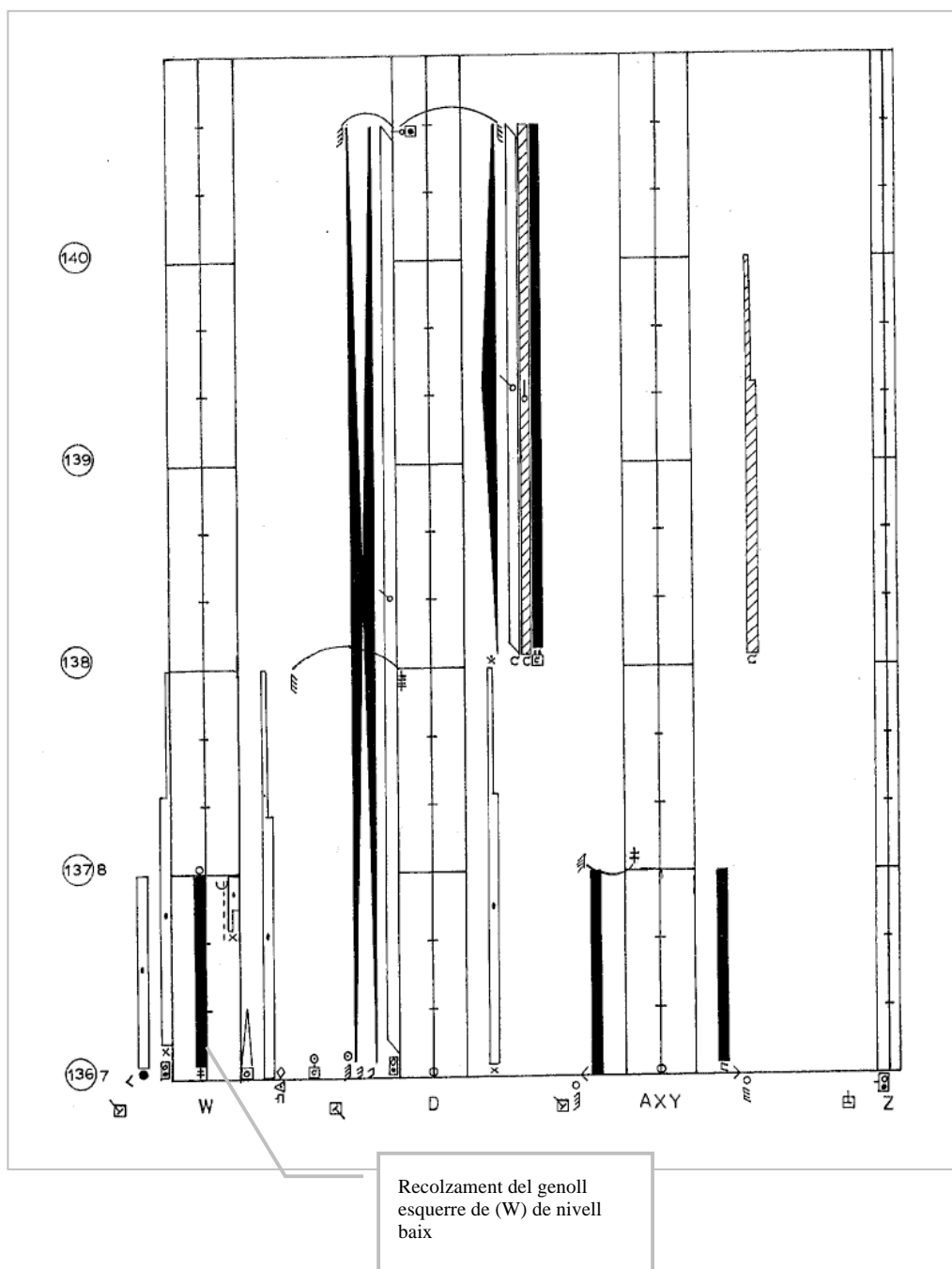
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 188)

En la pàgina 189 la cama del darrere ajuda la partisana (W) a fer un pas endarrere mentre comença a girar el cos lentament. A partir del compàs 135 la partisana (W) col·loca el genoll esquerre a terra per recolzar-hi tot el pes del cos.



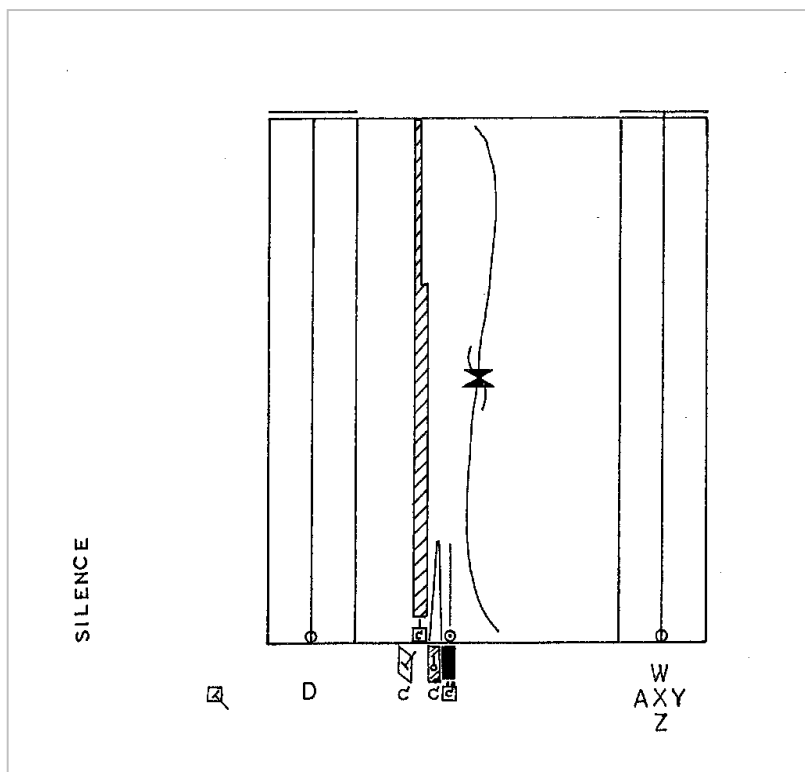
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 189)

En la pàgina 190 ja no hi ha cap direcció de cap pas. Ja no hi cap canvi de pes, ni tampoc cap canvi de suport, llevat del recolzament de tot el pes del cos en el genoll esquerre fins a reposar el maluc damunt del taló, acció que succeeix en el compàs 136. Ja no hi cap moviment llevat del personatge de la mort (D) al nivell de la part superior del cos, però que no afecta els passos.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 190)

Finalment, en la pàgina 191 la frase s'acaba amb el silenci i sense cap pas.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 190)

La situació de l'escenari ja no canvia i la transferència del pes en forma de passos deixa de tenir cap relleu. El moviment final es fa en silenci i només hi ha el moviment del cap de la mort (D).

En la taula que hi ha a continuació es poden veure els símbols i com es relacionen els uns amb els altres.

Taula 51. Direcció dels passos frase 14													
Frase coreogràfica 14. «Death walks»													
Compàs	Trajectes				Girs i orientacions						Direcció passos		
	W	A	Z	D	W	A	X	Y	Z	D	W	AXY	D
136-137		X											
		Y									■		
138-140					☐	☒	☒	☒	☐	☒	▨		☐
					☒			☒		☒			x4
114-123				Trajecte recte									
	Trajecte recte	Trajecte recte				X	X	X				▨	☐
124-125													
126-129													
130-131					☒								
132-133													
134-135													

6.6.4. Espai del cos: direcció de les cames i els braços

En aquest apartat analitzarem com s'organitza el moviment en funció de la *Kinesphere*. Per assolir aquest objectiu farem servir les taules anteriors, ampliades amb noves columnes, i hi recollirem els símbols de direcció que fan referència als moviments dels membres superiors i inferiors. La incidència en una direcció o en una altra definirà el moviment, el caràcter, la intenció i, en definitiva, l'expressió que adoptarà el personatge en la coreografia. Aïllar els símbols de direcció de les cames i els braços ens permetrà relacionar els tres àmbits on es desenvolupa principalment la direcció: passos (que hem tractat en el capítol anterior), cames i braços i com s'interrelacionen per tal de facilitar, a través de la forma del moviment, l'expressió adequada i la interpretació del personatge des de la *Kinesphere*.

Per abordar el tema partim de la teoria de Laban, que recull el llibre *Choreutics*. Hi diu com s'estructuren les direccions a partir dels canvis de posició. La transformació constant de la forma corporal provoca canvis de posició que dibuixen noves formes de moviment en l'espai: «Man's movement arises from an inner volition which results in a transference of the body or one of its limbs from one spatial position to another. The outer shape of each movement can be defined by changes of position in space» (LABAN, 2011: 10). D'aquesta manera, arriba a la conclusió que, per orientar el moviment en l'espai, pot tenir com a suport les figures geomètriques, com ara: la creu dimensional, l'octaedre, el cub (diagonals) i els tres plans anatòmics, entre d'altres.

Per sistematitzar l'anàlisi del canvi constant d'una posició corporal a una altra, Laban proposa en primer lloc tenir present una imatge geomètrica basada en la creu dimensional, que és una creu tridimensional molt utilitzada en la geometria de l'espai, com per exemple en l'arquitectura:¹¹⁰

The basic elements of orientation in space are three dimensions: length, breadth and depth. Each "dimension" has two directions. With reference to the human body, length, or height, has the two directions up and down; breadth has the two directions left and right; depth has the two directions forward and backward. The centre of gravity of the upright body is approximately the dividing point between

¹¹⁰ La creu tridimensional és molt present en l'arquitectura gaudiniana, com per exemple en la portalada de l'entrada del Parc Güell o bé en la façana de la Casa Batlló de Barcelona.

the two directions of each dimension. Thus this point becomes, as well, the centre of our kinesphere. (LABAN, 2011: 11)

A partir del centre corporal, defineix la creu dimensional, formada per les sis direccions bàsiques i el centre.

En segon lloc, considera que el moviment del cos humà es pot referir a una cristal·lografia dinàmica que permet imaginar estructures geomètriques per construir un marc de referència que pot tenir la forma d'octaedre, cub, icosaedre o dodecaedre: «One can conceive of a kind of dynamic crystallography (the science which deals with the system of forms amongst crystals) of human movement in which spatial tensions and transformations are scientifically examined in a way similar to that undertaken when investigating those which occur in the building up of matter» (LABAN, 2011: 103). La primera forma que respon a aquest criteri és l'octaedre, que conté les set direccions que hem descrit abans. Cecilly Dell el defineix de la manera següent: «Octahedron- geometric model established by connecting the extreme reaches of the six directions of dimensions cross. Movement along the edges of this model is peripheral. Such movement allows transitions from one dimension to another without going out of the Octahedron» (DELL, CROW & BARTENIEFF, 1977: 6).

És en aquest sentit que proposa visualitzar un cub al voltant de la creu dimensional. Així, afegeix quatre nous eixos inclinats anomenats *diagonals* que parteixen de cada cantonada del cub per anar a l'oposada:

Oblique lines, which may be called “diagonals” of space, lead from each corner of the cube to the opposite corner, and each is a kind of axis, which surrounded by three dimensions. There are four such space diagonals in the cube, and they intersect at a point in the body which coincides approximately with its centre of gravity. (LABAN, 2011: 11)

Angela Loureiro defineix les diagonals com una condició constitutiva de la corporalitat del moviment del cos:

Entre la structure du corps et la structure du polyèdre, le lien est constitutif: les diagonales se croisent au centre du cube, elles se croisent au centre du corps; elles relient les coins opposés du cube, elles relient les extrémités au centre du corps tout en leur donnant une direction. Le corps est ainsi spécialisé et l'espace est corporéfié. Laban les relie aussi à ce qui appelle les «actions dynamiques» et les

états intérieurs, augmentant ainsi l'humanisation des tensions spatiales.
(LOUREIRO, 2018: 6)

En tercer lloc, Laban considera una nova forma geomètrica plana rectangular formada per dos eixos amb dues direccions oposades que van d'una cantonada a l'altra i donen lloc a diverses dimensions. L'expansió d'aquestes dimensions dona com a resultat un moviment inscrit en un pla bidireccional que es caracteritza per la tensió entre quatre direccions. Un moviment que faci servir alguna de les quatre direccions donarà lloc a la visualització del pla on s'inscriu. Si el moviment es projecta cap a la dreta-dalt, esquerra-baix, esquerra-dalt o dreta-baix i s'expandeix també cap a dalt, baix, dreta o esquerra, s'inscriurà en el pla vertical (o porta). Si el moviment segueix la dimensió davant-alt, darrere-baix, darrere-alt o davant-baix i l'expansió és cap a dalt, baix, davant o darrere, el resultat s'inscriurà en el pla sagital (o roda). Igualment, si les dimensions són dreta-mig-davant, esquerra-mig-darrere, esquerra-mig-davant o dreta-mig-darrere i s'expandeix cap endavant, endarrere, dreta o esquerra, es crea el pla horitzontal (o taula). En aquest sentit Anna Markard assenyala que Kurt Jooss anomenava els tres plans amb els noms de «*Flat*» pel pla vertical, «*Steep*» pel pla sagital i «*Floating*» pel pla horitzontal. (MARKARD, 1997: 47). Cecilly Dell ho explica de la manera següent:

The extension of the dimensional cross into planes: the vertical (or door) plane including the dimensions up-down and side divides the space in back; 2) the horizontal (or table) plane including the dimensions side-side and forward-backward divides the space of the upper body from that of the lower; 3) the sagittal (or wheel) plane including the dimensions forward-backward and up-down divides the space on the right side of the body from that on the left. (DELL, CROW & BARTENIEFF, 1977: 7)

Així, Laban, a partir dels plans dimensionals que coincideixen amb l'espai cúbic, estableix el sistema bàsic d'orientació de la *Kinesphere*: «By establishing the dimensional planes through the moving body, we arrive at the division of space, which no longer coincides with cubic space, a system which formed the basis for our space-orientations in the first place» (LABAN, 2011: 142).

L'espai del cos queda definit per les sis direccions de la creu dimensional, les vuit direccions de les quatre diagonals del cub i les dotze direccions dels tres plans anatòmics

(quatre per cada pla), a les quals cal afegir el centre; en total, vint-i-set direccions. Com fa notar Eden Davis, els moviments inclosos en cada un d'aquests plans poden variar entre dos extrems i tenir d'un color determinat el moviment. En el pla horitzontal, el moviment pot passar de l'expansió al tancament respecte del món exterior; en el pla vertical circumscribit imaginàriament dins de dos plans de vidre, pot passar de l'alçament al descendent; i en el pla sagital, pot passar de l'avançament del tors amb una forma convexa al retrocés amb una forma còncava (DAVIS, 2006: 42).

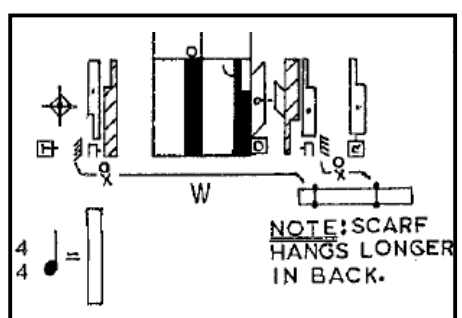
També en el mateix llibre, l'autor ens recorda l'anàlisi que fa la psiquiatra Judith Kestenberg (1910-1999) sobre els plans anatòmics en l'etapa de creixement dels individus. El pla horitzontal es manifesta en múltiples circumstàncies en el primer any del bebè a través dels moviments d'obertura i de tancament, a l'hora d'establir la comunicació en l'acció de rebre i donar, i en l'exploració de l'entorn. La dimensió vertical es presenta en el segon any de la vida de l'infant quan és capaç de posar-se dempeus, a partir dels moviments de presentació, avaluació i confrontació respecte dels altres. El tercer pas és l'assumpció del pla sagital, que es desenvolupa en el tercer any de vida. Reflecteix el desenvolupament de les idees d'anticipació, presa de decisions i compromís en l'acció. Conté moviments com recular per buscar seguretat i avançar amb cura i deliberació per satisfer el desig (DAVIS, 2006: 102).

En la nostra anàlisi de l'espai del cos farem servir els tres nivells d'organització de les direccions: creu dimensional, diagonals del cub i plans anatòmics, per identificar quin és el caràcter que cal impregnar en els moviments dels personatges segons les indicacions de la partitura. En aquest apartat presentarem els motius coreogràfics en funció de les direccions dels braços i les cames, a partir d'aïllar les posicions del cos transcrites en la notació. En lloc de reproduir les pàgines de les frases, mostrarem els moviments que configuren els motius. Per millorar-ne la comprensió, acompanyem la notació amb imatges en 3D elaborades amb el programa informàtic *Dance Forms*.¹¹¹

¹¹¹ Com que en el programa *Dance Forms* no hi ha les eines adequades per dibuixar objectes, només representarem les posicions del cos.

6.6.4.1. Frase 1. «Introducció»¹¹²

L'escena s'inicia amb la posició de preparació de la partisana entre bambolines per començar la frase 1. Els braços estan situats en forma de V i, gràcies a la rotació de 90° de la caixa toràcica cap a la dreta, prenen les direccions d'endavant i endarrere. La cama dreta s'allarga endavant 45° respecte a l'eix vertical del cos, a punt de trepitjar l'escena. La mirada es dirigeix cap endavant. Entre les dues mans, la partisana (W) porta un fulard tensat. Aquesta posició de braços es mantindrà al llarg de tota la frase.



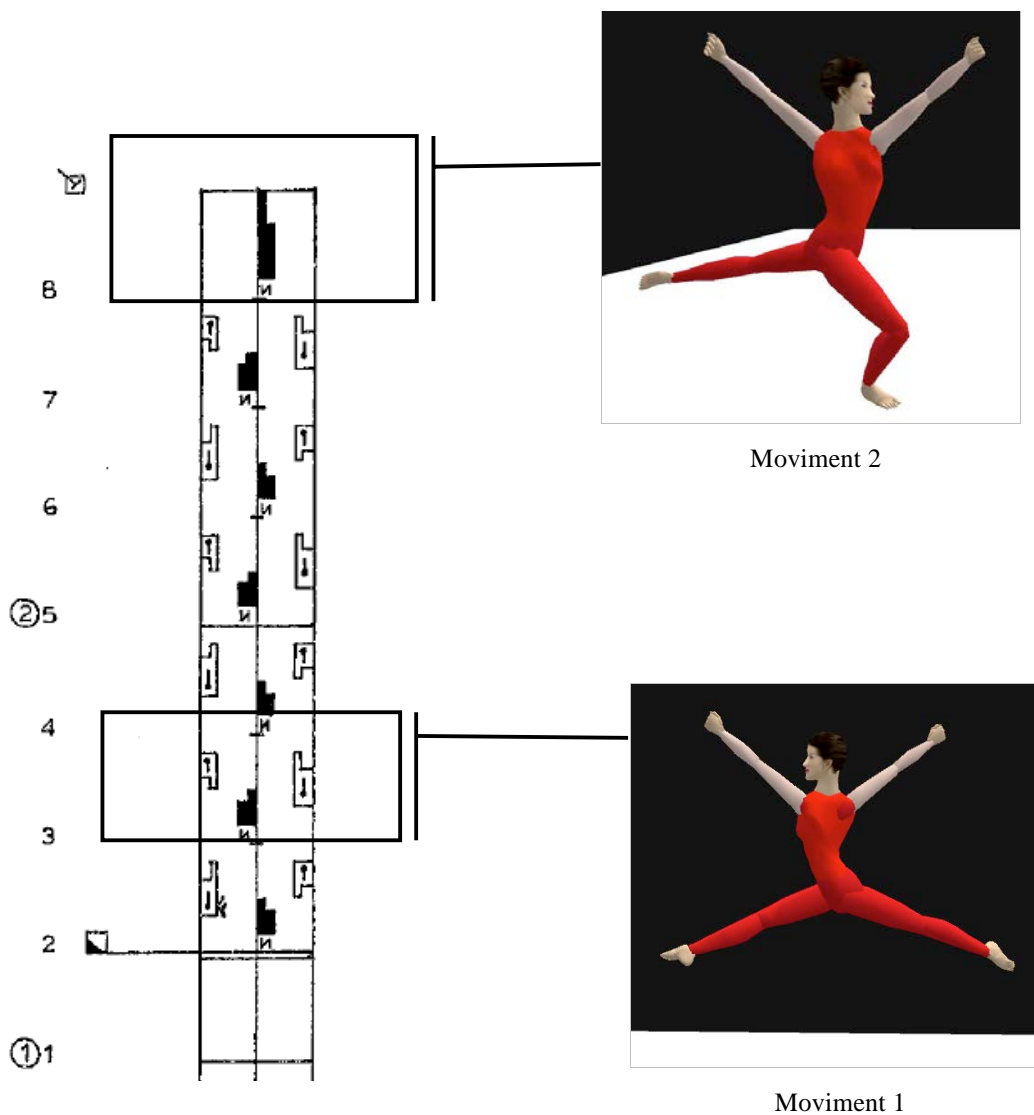
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

¹¹² Vegeu ANNEX IV- Frase 1. Introducció. <https://youtu.be/QwzhP4DRTtI>

L'escena comença amb el desplaçament circular de la partisana (W), que es compon d'un sol motiu de dos moviments:

Moviment 1 (W): saltar amb les dues cames allargades mantenint els braços alçats amb la tela tensada entre les dues mans en un trajecte curvilini de sis salts en contra de les agulles del rellotge.

Moviment 2 (W): caiguda del salt i nou impuls per fer el salt següent.



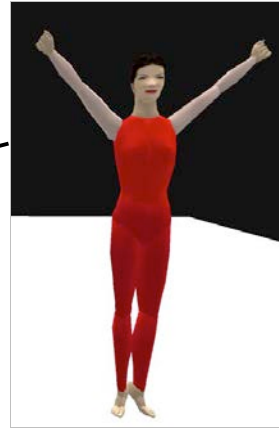
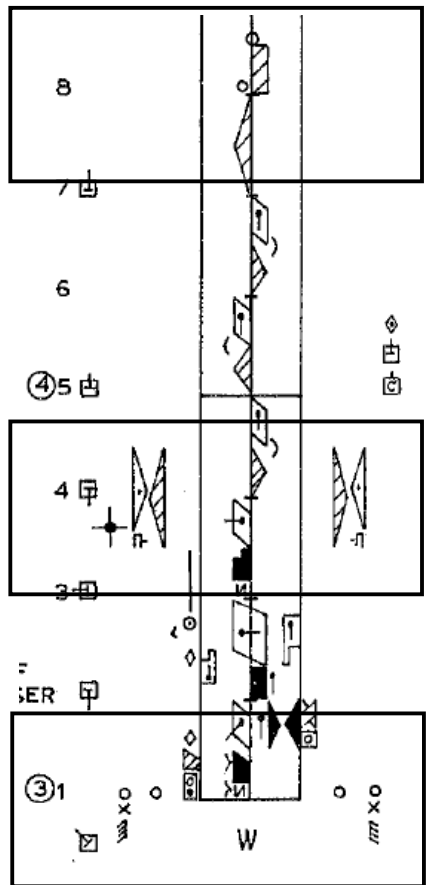
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

La seqüència continua amb el segon motiu del trajecte recte girant a l'interior; la posició dels braços es manté enlaire i el tors desfà la rotació:

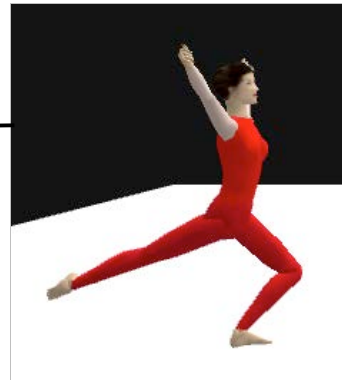
Moviment 1 (W): mantenir els braços alçats al costat del cap en forma de V, amb el suport sobre el peu esquerre i el peu dret al costat del turmell esquerre, inclinar el tronc a l'esquerra i girar tres octaus cap a l'esquerra fins a assolir l'orientació principal.

Moviment 2 (W): saltar amb les cames obertes, mentre el cos gira tres quarts.

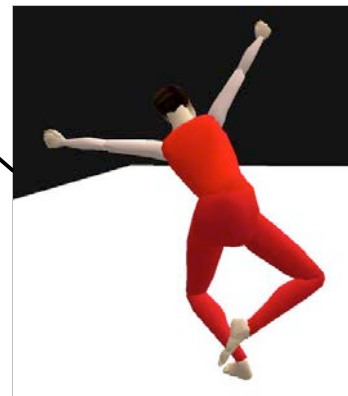
Moviment 3 (W): caure del salt i fer girs consecutius encadenats fins a acabar damunt de les puntes dels peus de cara a l'orientació principal amb els braços encara alçats al costat.



Moviment 3



Moviment 2



Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

Aquesta informació es pot veure en la taula següent:

Taula 52. Direcció de les cames i els braços frase 1					
Frase coreogràfica 1. «Introducció»					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
	(W)	(W)	(W)	(W)	(W)
1-2	Trajecte circular				
3	Desplaçament en el lloc				
4	Trajecte recte				

Si bé en la primera part les direccions dels braços i les cames organitzen l'espai del cos dins del pla sagital, en la segona part l'anul·lació de la rotació del bust fa que els braços canviïn les direccions cap als costats, nivell alt, per configurar un pla vertical.

Efectivament, durant els dos primers compassos les direccions dels passos, les cames i els braços són les de davant i darrere en diferents nivells. Els passos que es dirigeixen al davant-baix¹¹³ impulsen el cos a l'aire i, durant el salt, les dues cames es dirigeixen al davant i al darrere i els braços també, nivell alt.¹¹⁴ Amb tot, les direccions de les cames i els braços construeixen una estructura continguda dins del pla sagital, en total coherència amb el moviment dels passos, cames i braços.

A partir del tercer compàs, just després del gir saltat, els braços prenen la direcció del costat-alt, exactament a 135° respecte a la vertical del cos.¹¹⁵ Aquesta posició de braços es manté dins del pla vertical fins al final de la frase en la mesura que el cos gira i avança dins del trajecte cap a l'esquerra de l'escenari a favor de les agulles del rellotge.

El moviment de l'espai del cos passa del pla sagital (compassos 1-2), al pla vertical (compassos 3-4). En aquest sentit, la primera part de la frase reflecteix la lluita que vol emprendre la partisana (W) i, en la segona part, el canvi cap al pla vertical manifesta una actitud de confrontació.

¹¹³ Direcció davant-baix (■) (CHALLET-HAAS, 2010: 92-93).

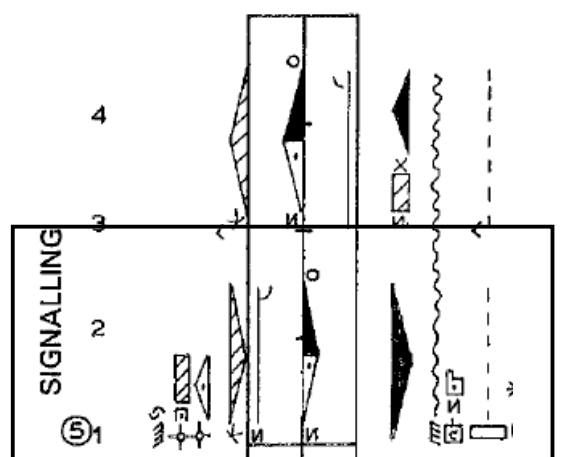
¹¹⁴ Les cames es dirigeixen endavant i endarrere, (□), (□), exactament a 75° respecte de l'eix vertical del cos. Quan el símbol de direcció incorpora una agulla, representa una desviació respecte a la direcció pura, en aquest cas el nivell mig (CHALLET-HAAS, 2010: 92-93).

¹¹⁵ Direcció costat-alt, (◀), (▶), exactament a 135° respecte a l'eix vertical del cos (◀), (▶) (CHALLET-HAAS, 2010: 92-93).

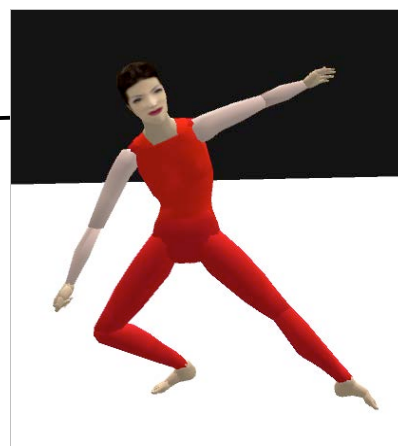
6.6.4.2. Frase 2. «Signalling»¹¹⁶

La frase 2, «Signalling», es compon de dos motius. El primer motiu està format per dos moviments:

Moviment 1 (W): agitar el fulard a la dreta i a l'esquerra amb el braç dret mentre puja i baixa, canviant el suport de la cama dreta a l'esquerra.



H
u
t

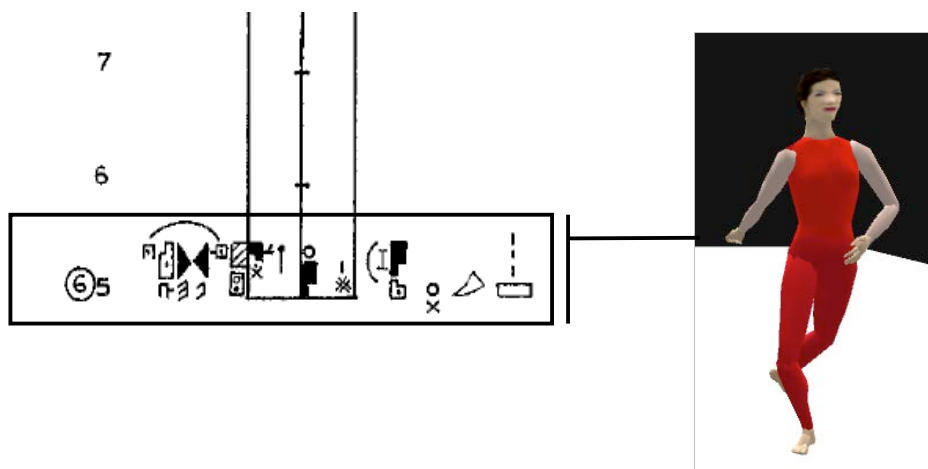


Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

¹¹⁶ Vegeu ANNEX V- Frase 2. «Signalling». <https://youtu.be/UWJk76xfQA4>

Moviment 2 (W): retrocedir un pas amb el peu dret i dirigir la cama esquerra a darrere-baix, en contacte amb el terra, a la vegada que el braç dret va endarrere amb un moviment ràpid i accentuat mantenint el fulard a la mà.



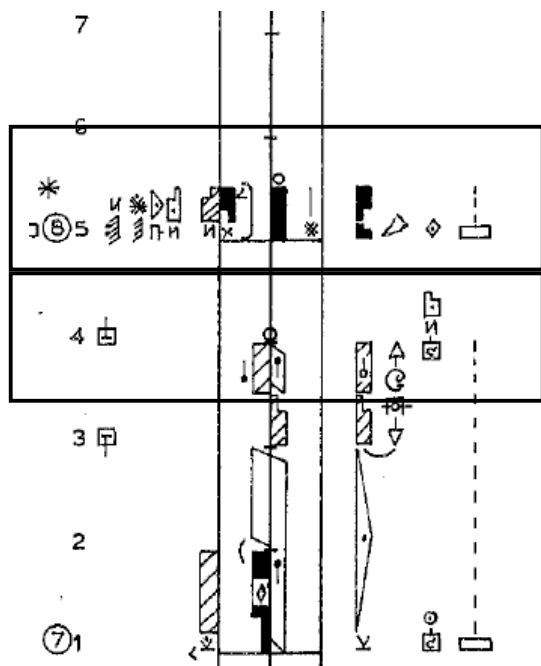
Moviment 2

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

El segon motiu es compon de dos moviments:

Moviment 1 (W): alçar-se sobre les mitges puntes i giravoltar el braç dret per sobre del cap brandant el fulard mentre es gira mitja volta.

Moviment 2 (W): flexionar les dues cames, inclinar el tronc endavant, allargar el braç esquerre al davant-mig bo i assenyalant amb els dits anular i índex als aliats a la causa.





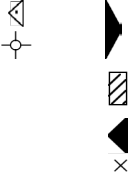




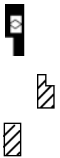





Moviment 2



Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003:168)

La frase combina els moviments en els plans vertical i sagital com en la frase anterior. A continuació, es poden veure en la taula següent les direccions de les cames i els braços:

Taula 53. Direcció de les cames i els braços frase 2					
Frase coreogràfica 2. «Signalling»					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
	(W)	(W)	(W)	(W)	(W)
5					
6	Trajecte recte petit				
7					
8					
9					

Durant el compàs 5 les direccions tant dels passos com dels braços es dirigeixen als costats, dins del pla vertical. Pel que fa als braços, l'esquerre es dirigeix a la direcció esquerra-alt (a l'alçada de l'espatlla)¹¹⁷ i el dret, a la direcció costat dret-baix brandant la roba,¹¹⁸ per encadenar amb l'alçament del braç a la vertical sobre el cap¹¹⁹ i acabar amb el braç al costat esquerre-baix creuant el tronc amb un petita flexió, d'acord amb el símbol de flexió en forma de X que acompanya el símbol de direcció.¹²⁰ Per tot això, podem deduir que el moviment és dins del pla vertical.

En el compàs 6, la direcció de la cama esquerra és endarrere, amb un nivell baix amb la mitja punta en contacte amb el terra,¹²¹ reforçada amb el pas corresponent. Pel que fa al braç dret, passa de la direcció de davant-mig, a darrere-baix, a la vegada que amb aquest moviment torna a agitar fortament la fulard. El braç esquerre es queda al costat del cos, doblegat.¹²² En aquest passatge podem veure, doncs, que el moviment s'organitza dins del pla sagital.

La direcció dels passos al compàs 7 són al davant i al darrere, acompanyats per un moviment d'alçament del braç durant dos mitjos girs. Durant aquest passatge, el braç dret passa per les direccions enllaçades dreta-mig, davant-alt i alt, per la qual cosa genera un traç a l'aire en forma d'espiral ascendent que permet a la partisana (W) fer voleiar la roba.¹²³

¹¹⁷ Com que la columna vertebral està inclinada cap a la dreta, en virtut de la creu dels eixos corporals (☉), la direcció costat-mig acaba essent costat-alt (CHALLET-HAAS, 2010: 165).

¹¹⁸ Direcció dreta-baix (↘).

¹¹⁹ Direcció alt (⤴).

¹²⁰ Direcció esquerre-baix, amb un angle de flexió de 150° (⊗).

¹²¹ Quan un signe de direcció conté un petit arc, indica que el peu està en contacte amb el terra (⌞).

¹²² El braç dret va de davant-mig (↗), a darrere-baix (↙). El braç esquerre porta les direccions de (↖), que es refereixen a la direcció del braç i avantbraç, respectivament, a fi de situar la mà a la cintura.

¹²³ El braç dret va a la dreta amb un petit plegament del colze, (⌞), a davant-alt, (⤴), i alt amb una lleugera

desviació, (⌞).

Finalment, en els compassos 8 i 9 els braços tornen a tenir direccions que s'inscriuen en el pla sagital tant pel que fa a la direcció de la cama com dels dos braços, gràcies al moviment bruscat del braç dret al darrere i del braç esquerre al davant.¹²⁴

En síntesi, la frase organitza l'espai corporal segons l'esquema: pla vertical (compàs 5), pla sagital (compàs 6), espiral ascendent en la vertical (compàs 7) i altra vegada pla sagital (compassos 8 i 9).

Els moviments manifesten una insistència en la determinació i decisió del personatge a encarar la lluita que està decidit a emprendre.

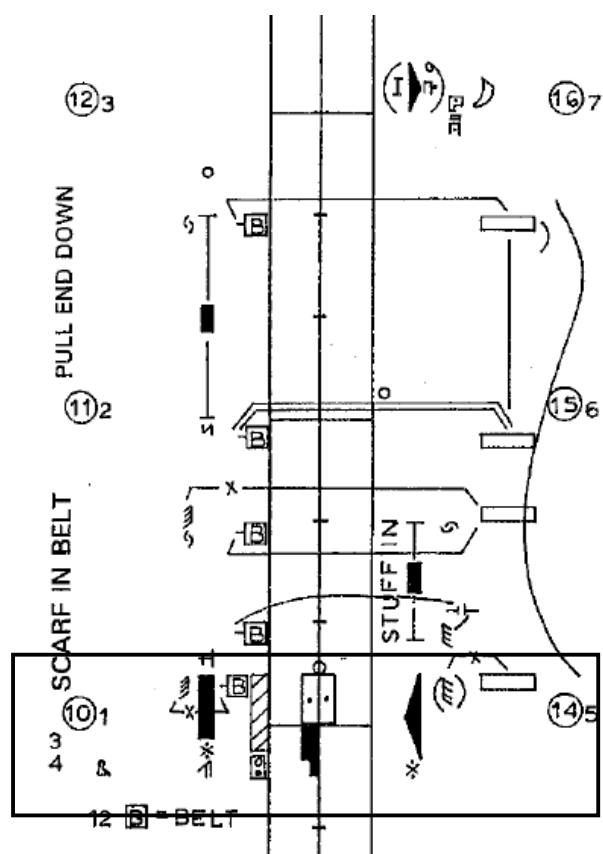
¹²⁴ El braç dret es dirigeix a davant-baix, (■), i ràpidament a darrere-baix, (■), a la vegada que el braç esquerre va al davant-mig, (□), en un moviment d'oposició.

6.6.4.3. Frase 3. «*Scarf in belt*»¹²⁵

La frase 3 està formada per tres motius.

El primer motiu es compon de diferents moviments quotidians amb l'objectiu de col·locar el fulard al costat dret de la cintura:

Moviments quotidians (W): estirar les dues cames al nivell mitjà i encreuar el braç dret per davant del cos fins a posar la mà al costat esquerre de la cintura, col·locar el fulard a la cintura, deixar-lo caure al costat esquerre i col·locar el braç dret al costat dret amb la mà orientada endarrere amb un lleuger accent.



Moviments per col·locar el fulard a la cintura

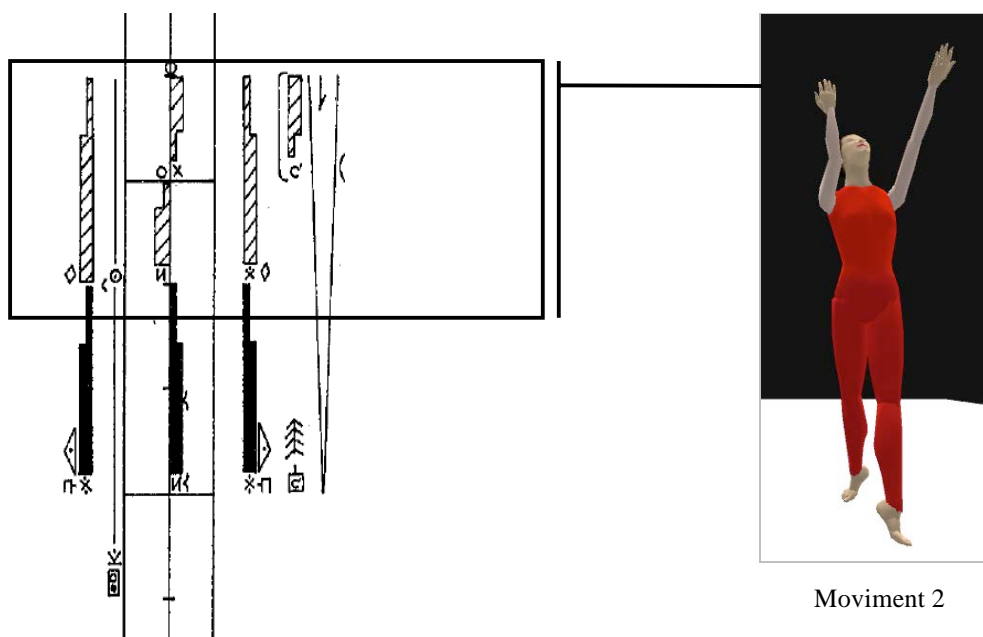
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 168)

¹²⁵ Vegeu ANNEX VI- Frase 3. «*Scarf in belt*». https://youtu.be/yf6cTj2_e8Q

El segon motiu es compon de dos moviments:

Moviment 1: en el moment d'avançar el peu dret, els braços mig estesos es dirigeixen cap endavant i cap a baix, amb les mans obertes cap a dalt, el tronc doblegat endavant i la mirada dirigida a les mans per seguir-les.

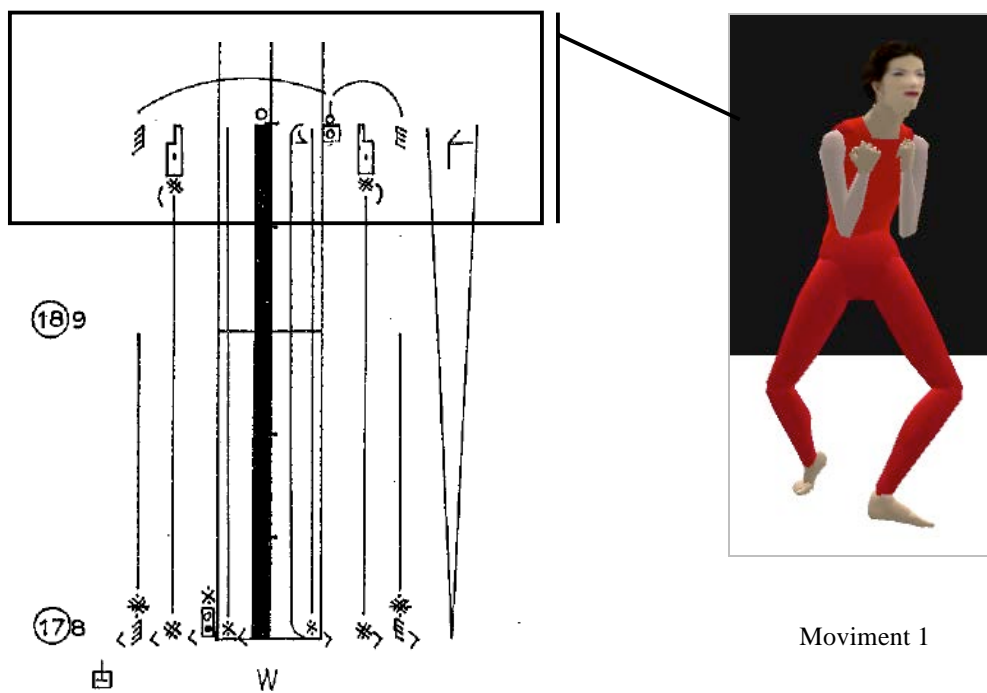
Moviment 2: en el moment d'avançar el peu esquerre en el nivell alt i de retrocedir el dret, també en el nivell alt, alçant-se sobre les dues mitges puntes separades, alçar els braços al davant-alt a la vegada que el cap s'inclina enrere.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 169)

El tercer motiu es compon d'un sol moviment.

Moviment 1: doblegar les cames, contraure el tronc, plegar els braços davant de la caixa toràcica i tancar els punys, lentament. Tot el moviment es fa amb el flux del moviment contingut i amb força.



Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 169)

La frase comença amb la partisana manipulant el fulard per col·locar-se'l a la cintura. A continuació, segueix un moviment de braços cap endavant, tal com es pot veure en la taula següent:

Taula 54. Direcció de les cames i els braços frase 3					
Frase coreogràfica 3. « <i>Scarf in belt</i> »					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
	(W)	(W)	(W)		
10-13					
14-15	Trajecte recte petit				
16-18					

Durant els compassos 10-13 de la frase 3, el moviment del braç dret es dirigeix a l'esquerra-baix per manipular el fulard i fer un gest immediatament després al costat dret-baix.¹²⁶ Pel que fa al braç esquerre, es manté en la vertical del cos, flexionat.¹²⁷ Tot plegat, dins del pla vertical.

En els compassos 14-15 els braços s'alcen endavant passant per diferents direccions, nivells i graus de flexió.¹²⁸ Finalment, durant els compassos 16-18 els braços es pleguen sobre el pit des del davant-mig,¹²⁹ en un tancament corporal cap al centre accentuat per una flexió de les cames i una contracció del tronc.

En aquesta frase el moviment s'estructura dins del pla vertical (compassos 10-13) i el pla sagital (compassos 14-15) i en un tancament del cos cap al centre (compassos 16-18). La frase acaba en una acció amb una actitud d'introspecció.

¹²⁶ Direcció esquerra-baix amb una flexió de 90° pel braç dret, (✕), i després va a (▶) (CHALLET-HASS, 2010: 154)

¹²⁷ Direcció vertical-baix amb una flexió de 90°, (✕) (CHALLET-HASS, 2010: 154).

¹²⁸ Direcció davant-baix amb una flexió de 90°, (✕), i direcció davant-alt amb una flexió de 90°, (✕) (CHALLET-HASS, 2010: 154).

¹²⁹ Direcció davant-mig amb flexió de 0°, (✕), per la qual cosa representa un plegament dels braços sobre el pit.

6.6.4.4. Frase coreogràfica 4. «Count '10'»¹³⁰

Es compon de tres motius.

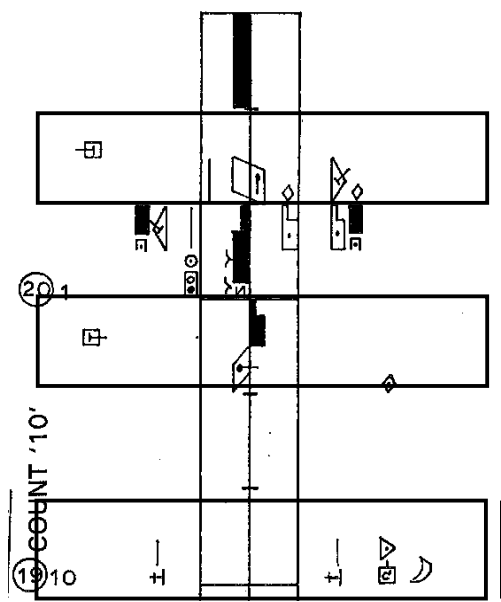
El primer motiu està format per quatre moviments:

Moviment 1 (W): girar de pressa el cap a la dreta amb un lleuger accent.

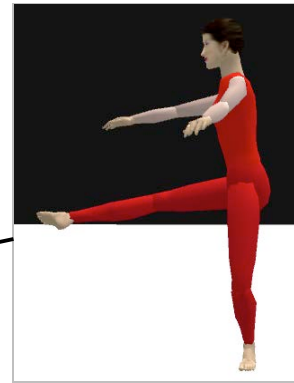
Moviment 2 (W): preparar el salt amb la cama estirada endavant acompanyada pel braç dret al davant, el braç esquerre al costat i els palmells de les mans mirant a terra.

Moviment 3 (W): saltar amb mig gir a l'aire mantenint la direcció original de la cama endavant per quedar al darrere després del gir.

¹³⁰ Vegeu ANNEX VII. Frase 4. «Count '10'». <https://youtu.be/yEUY4izn9DY>



Moviment 3



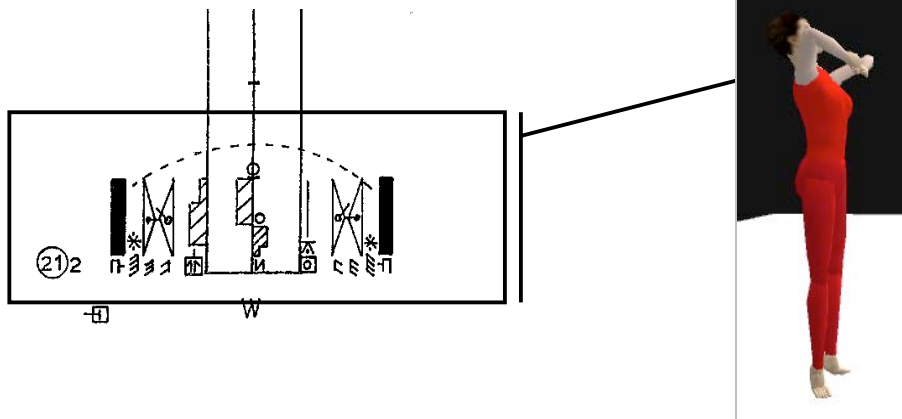
Moviment 2



Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 169)

Moviment 4 (W): alçar-se sobre les dues puntes amb els colzes aixecats als costats i els avantbraços plegats, la cara anterior de la caixa toràcica orientada cap a dalt amb els punys tancats a l'alçada del pit (posició característica del personatge i recurrent al llarg de l'escena).



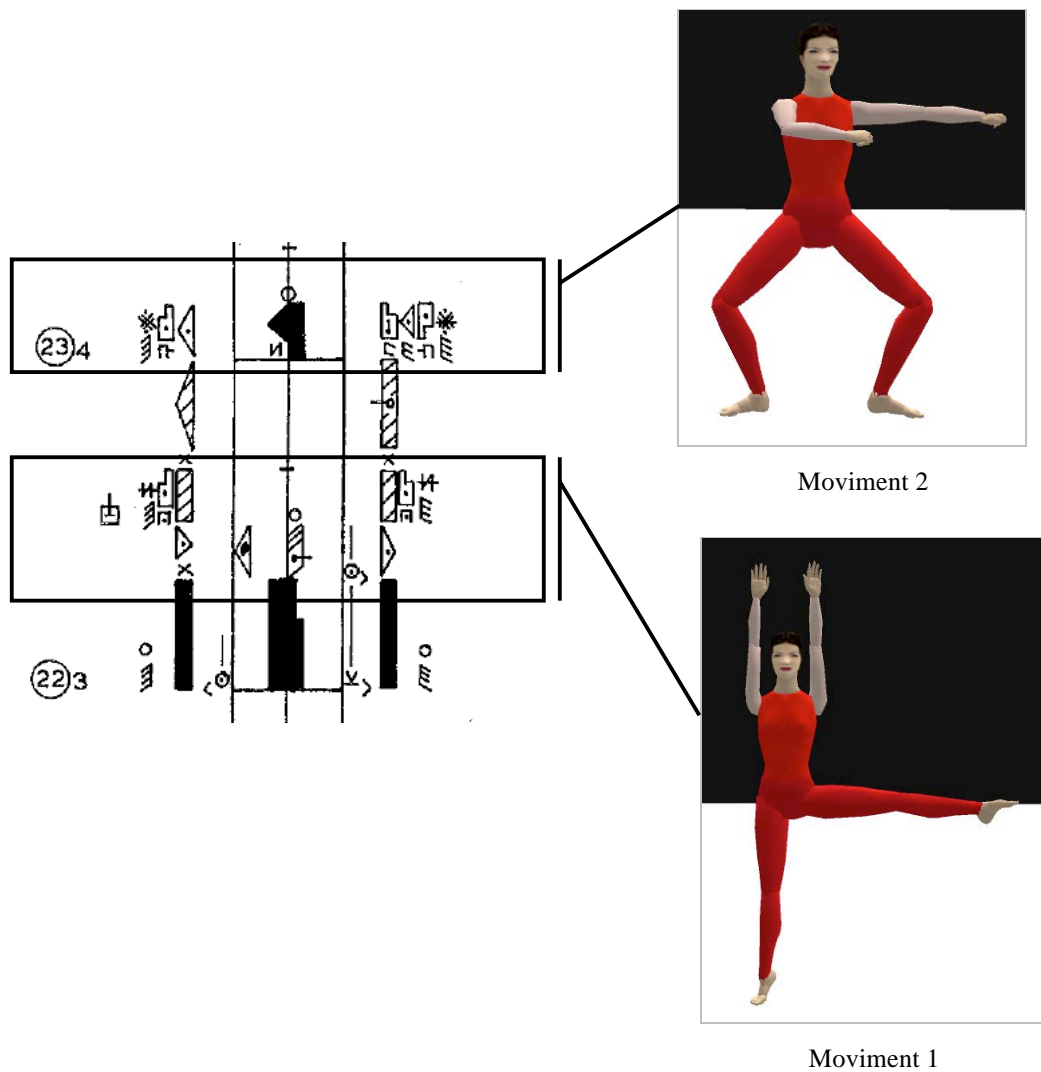
Moviment 4

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 170)

El segon motiu es compon de dos moviments:

Moviment 1 (W): alçar-se damunt de la mitja punta del peu dret, col·locar la cama esquerra al costat a l'alçada del maluc, fer un quart de gir per assolir l'orientació principal i a la vegada fer mig cercle amb els braços de baix a dalt, passant pel costat dret, amb els palmells de les mans mirant endavant.

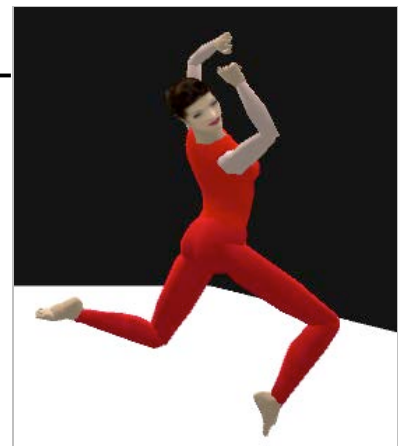
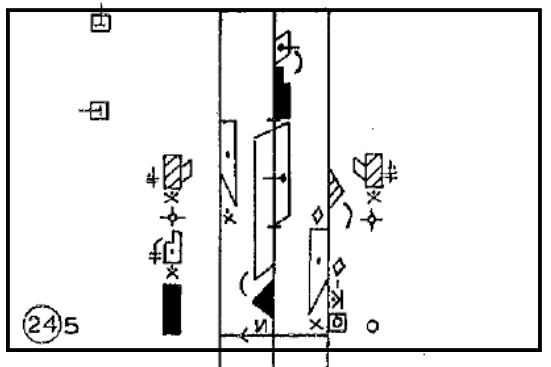
Moviment 2 (W): des de la posició anterior, baixar el cos damunt les dues cames doblades amb els peus a cada costat del cos, amb el braç dret doblat al davant, el braç esquerre allargat a l'alçada de l'espatlla i tancar els dos punys.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 170)

El tercer motiu es compon de tres moviments:

Moviment 1 (W): saltar amb les dues cames semidoblegades a les diagonals del darrere i a la vegada fer un gir de tres quarts, amb el tronc corbat cap al costat dret i els braços alçats damunt del cap, per caure sobre el peu dret i acabar de fer el gir sencer. Durant el gir saltat, mantenir la cama dreta en la direcció inicial de darrere de manera que, gràcies a la indicació de la pausa en l'espai, la direcció final de la cama dreta després del gir sigui al davant.

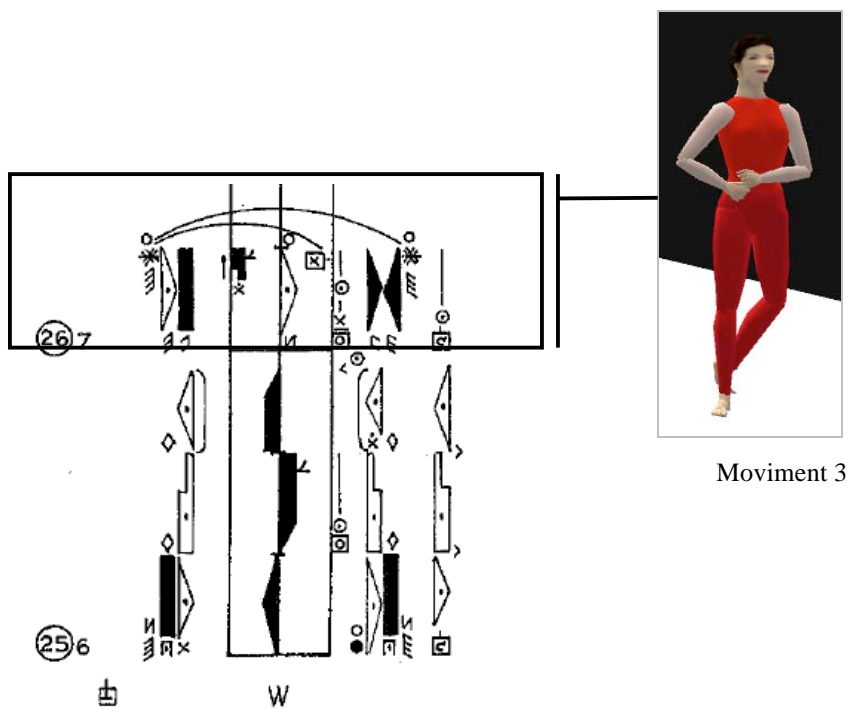


Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 170)

Moviment 2 (W): fer un semicercle horitzontal amb els braços a l'alçada de les clavícules, els palmells de les mans orientats cap a terra i la mirada dirigida al costat dret, al davant i a l'esquerra a la vegada que es fan tres passos al costat, a la diagonal esquerra-darrera i a la diagonal dreta-davant.

Moviment 3 (W): acabar el motiu amb el pes sobre la cama dreta i amb els punys tancats damunt del costat dret de la cintura.





Moviment 3

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 170)

Les direccions dels braços i les cames ofereixen l'organització de les direccions següent:

Taula 55. Direcció de les cames i els braços frase 4					
Frase coreogràfica 4. «Count '10'»					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes (W)	Girs i orientacions (W)	Direcció dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
19	Trajecte recte petit				
20					
21	Trajecte recte petit				
22					
23					
24					
25					
26	Trajecte recte petit				

Durant el primer motiu de la frase, la direcció de la cama és al davant nivell mitjà, exactament a 90° respecte a l'eix vertical del cos i, en virtut del signe en forma de rombe



afegit al símbol de direcció,  , anomenat *pausa en l'espai*, la cama passa al darrere gràcies al gir saltat que es fa immediatament després.¹³¹



Acompanyen el gir saltat el moviment de la cama i la direcció del braç esquerre i del braç dret, que passa del davant-mig al costat en una organització horitzontal dels braços.¹³² En aquest sentit, hi ha un moviment de la cintura pelviana gràcies al moviment de la cama dins del pla sagital, mentre que a l'alçada de la cintura escapular hi ha un moviment dels braços dins del pla horitzontal.



Segueix un moviment d'alçament del cos sobre les dues mitges puntes, acompanyat per una inclinació del bust cap endarrere a la vegada que els braços es pleguen simètricament a l'alçada de les clavícules. El colze esquerre es dirigeix al costat esquerre i el colze dret, al costat dret, a la vegada que els canells es dirigeixen a les direccions oposades.¹³³ Aquest moviment suggereix que la *Kinesphere* s'organitza en funció del pla sagital en la mesura que el pit s'orienta cap a dalt i endavant, però també en el pla horitzontal en funció de la posició dels braços plegats davant del pit (aquesta posició dels braços és un gest recurrent del personatge). Segons el context del moviment, preval el pla sagital, que és qui marca l'expressió del personatge.




En la primera part del segon motiu, les direccions dels dos braços són: baix, costat dret-mig i alt,¹³⁴ moviments que descriuen una mitja circumferència, a la vegada que la cama esquerra s'alça durant el gir cap a l'esquerra-mig, en el pla vertical.

A continuació, els peus s'afermen a terra en una posició de cames obertes i flexionades dins del pla vertical, acompanyada de la col·locació del braç esquerre a l'esquerra-mig¹³⁵ i

¹³¹ Direcció davant-mig amb pausa en l'espai,  . La presència de la pausa en l'espai en la direcció de la cama dreta indica que romandrà en la direcció inicial durant el mig gir, i que queda situada al darrere (CHALLET-HAAS, 2010: 85).

¹³² Direcció costat-mig simètrica lleugerament desviada 15° respecte de l'angle recte sobre el pla horitzontal:  i .

¹³³ La direcció del colze esquerre és 15° per sobre del nivell mig i 15° endavant respecte al costat en virtut de l'agulla blanca, que matisa el signe de direcció del costat esquerre-mig, a la vegada que el canell del mateix braç es dirigeix cap al costat dret 15° per sota del nivell mig des del colze en virtut de l'agulla negra dins del signe de direcció del costat dret:   (CHALLET-HAAS, 2010: 92-93 i HUTCHINSON, 2005: 391).



¹³⁴ Les direccions que descriuen una mitja circumferència passen per ,  i .

del braç dret amb una posició flexionada de 90°, en la qual el colze dret es dirigeix endavant 15° per sota del nivell mitjà i el canell dret, cap a la dreta-mig en el pla horitzontal.¹³⁶




Seguidament, en el tercer motiu apareixen les direccions de les dues cames al darrere diagonal-mig, flexionades quasi simultàniament durant el salt girat, i acompanyant el salt els braços es dirigeixen a dalt.¹³⁷ Aquestes direccions dibuixen un moviment dins del pla sagital. En el mateix motiu, continuen els moviments dels dos braços, que passen per les direccions de dreta, davant i esquerra en el nivell mitjà, per la qual cosa se'n deriva un moviment en el pla horitzontal.¹³⁸ Finalment, s'acaba el motiu amb un moviment de la cama esquerra endarrere¹³⁹ i un moviment de braços al costat dret amb indicacions pels colzes i canells.¹⁴⁰ Els moviments dels braços es configuren en el pla vertical, mentre la cama es mou simultàniament en el pla sagital.


Tot i que alguns gestos es produeixen en un pla doble, sempre n'hi ha un que preval sobre l'altre. La frase comença en el pla sagital (compassos 19, 20 i 21), continua en el pla vertical (compassos 22 i 23), avança en el pla sagital (compàs 24) i en el pla horitzontal (compàs 25), i finalment acaba en el pla vertical (compàs 26). A través del moviment de la frase, el personatge continua manifestant la intenció de lliurar-se a l'acció passant per diferents estadis. Inicia la frase amb una acció d'afirmació. Segueix amb un moviment de confrontació dins del pla vertical. El moviment següent de girar saltant dins del pla sagital és una manifestació de la seva determinació. Continua amb una acció en el pla horitzontal amb l'objectiu d'explorar l'espai de l'entorn. Finalment, torna al pla vertical, on es mostra preparada per lluitar.




¹³⁵ Direcció esquerra-mig: .

¹³⁶ Doble direcció pel braç dret: direcció endavant pel colze i a l'esquerra pel canell ( .

¹³⁷ Direcció cap a les diagonals darrera-mig per les cames, (×, ×). La presència del rombe anomenat *pausa en l'espai* en la direcció de la cama dreta indica que romandrà en la direcció inicial durant el mig gir, i que quedarà situada en la direcció oposada de diagonal-davant (CHALLET-HAAS, 2010: 85).

¹³⁸ Direccions dels dos braços cap al costat dret, davant i esquerra nivell mig per crear un traç semicircular: ,  i .

¹³⁹ Direcció darrere-baix amb indicació de contacte amb el terra: .

¹⁴⁰ Les indicacions direccionals pel braç esquerre,  , indiquen que el colze esquerre es dirigeix a baix considerant la direcció des de l'espatlla i el canell esquerre cap a la dreta-mig des del colze. Pel que fa al braç dret, el colze dret es dirigeix a la dreta i el canell dret, a l'esquerra, .

6.6.4.5. Frase 5. «*Sissonne*»¹⁴¹

La frase 5 està formada per dos motius, dels quals el primer es repeteix dues vegades.

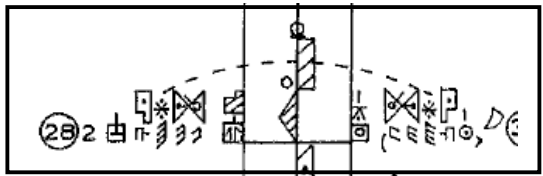
El primer motiu està compost per tres moviments:

Moviment 1 (W): fer un salt impulsat amb dos peus, un gir de tres octaus a l'esquerra i caure damunt del peu esquerre, amb els braços enlaire (salt de *sissonne*).

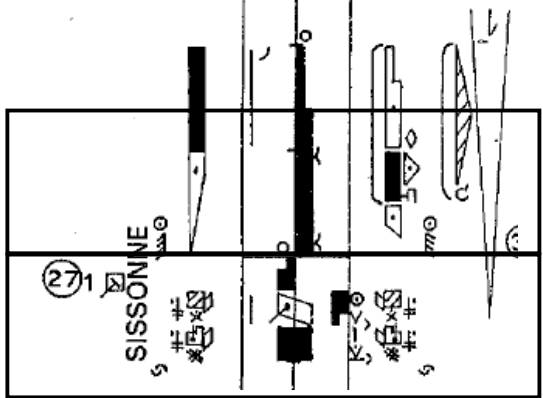
Moviment 2 (W): pas lliscat endavant amb el peu dret, a la vegada que els dos braços van al darrere-diagonal-esquerra, després el braç dret passa al davant a la vegada que la mirada es dirigeix a la dreta, nivell alt. El moviment es realitza amb lleugeresa i sobtadament.

Moviment 3: després d'un gir de tres octaus cap a la dreta, fer una passa a l'esquerra i ajuntar els dos peus damunt de les mitges puntes dels peus, doblegar la caixa toràctica cap endarrere i plegar els braços amb els colzes al costat i els punys tancats (posició recurrent de braços com en el compàs 21).

¹⁴¹ Vegeu ANNEX VIII. Frase 5. «*Sissonne*». <https://youtu.be/2JlfGuXZMDA>



Moviment 3



Moviment 2

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 170)

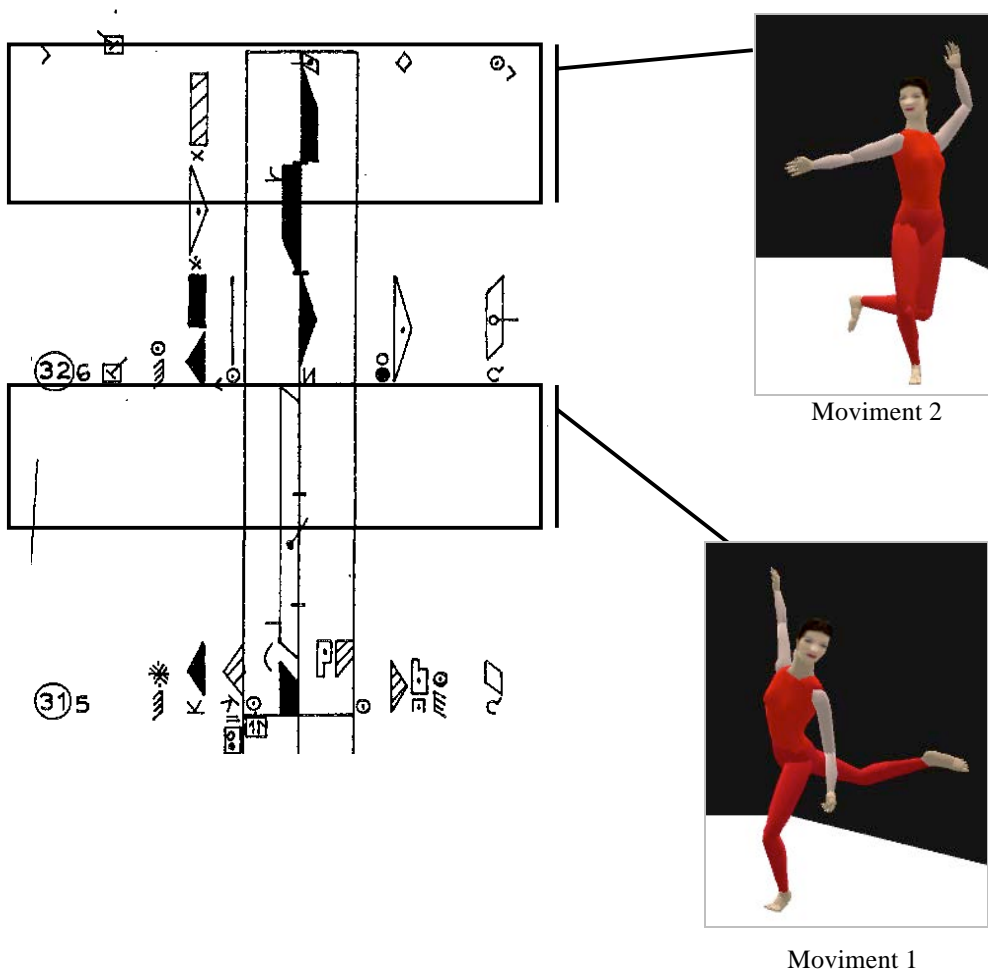


Moviment 1

El segon motiu està format per tres moviments:

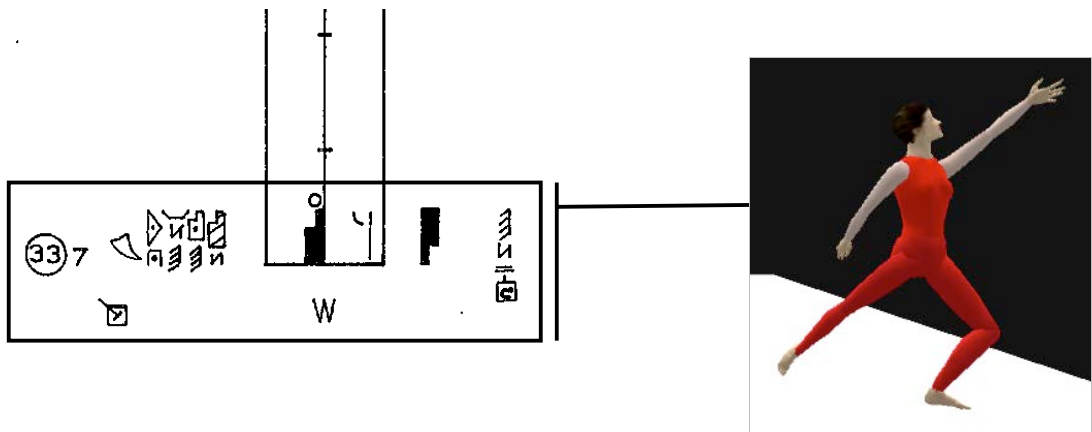
Moviment 1 (W): girar amb la cama al darrere, el tronc inclinat al costat esquerre, el braç dret alçat al costat dret-dalt, el cap tombat a l'esquerra i el puny tancat.

Moviment 2 (W): fer un pas al costat com en el compàs 25, amb els braços al costat, i alçar el dret al final del compàs 32.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 170)

Moviment 3 (W): tenir com a suport el peu esquerre, allargar el braç esquerre endavant i amunt i el braç dret i la cama dreta a baix i endarrere.



Moviment 3

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 171)

Les direccions de la frase es poden veure en la taula següent:

Taula 56. Direcció de les cames i els braços frase 5					
Frase coreogràfica 5. «Sissonne»					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
	(W)	(W)	(W)	(W)	(W)
26	Trajecte recte				
27		 			
28		 	 		
29					
30		 	 		
31		 			
32		 	 		
33 (t. 1-2)				 	

En el primer motiu de la frase 5, durant el salt la cama es dirigeix al darrere-baix¹⁴² a la vegada que els braços s'alcen a la vertical per sobre el cap, en el pla sagital. El moviment següent es basa només en el moviment dels braços, que passen per la diagonal dreta-darrere-mig, pel nivell baix i davant el nivell mitjà,¹⁴³ dibuixant un moviment dins del pla sagital. Tot plegat s'acaba amb el mateix moviment del primer motiu de la frase anterior, que combina a la vegada els plans sagital i horitzontal. El motiu es repeteix una segona vegada.

El segon motiu comença amb un gir on el braç dret va al costat dret-alt¹⁴⁴ i el braç esquerre, al costat esquerre-baix, dibuixant el pla vertical. La cama dreta, que està a l'aire, segueix dues direccions: una per la cuixa, darrere-mig, i l'altra per la cama, diagonal-darrere-alt.¹⁴⁵ En el mateix motiu segueix un altre moviment del braç esquerre, que dibuixa una semicircumferència a l'aire formada per les direccions esquerra-baix, baix, dreta-mig i dalt, amb una lleugera flexió.¹⁴⁶ El motiu s'acaba amb la direcció del braç esquerre al davant-alt, amb els dits de la mà oberts i separats, el palmell orientat al costat dret i el braç dret dirigit al darrere-baix, posicions que dibuixen el pla sagital.¹⁴⁷

La frase 5 es construeix en el pla sagital (compassos 26-27). Malgrat que el moviment continua en dos plans, horitzontal i sagital, aquest darrer preval quant a expressió (compàs 28). Després es torna a repetir la mateixa estructura (compassos 29-30) per, a continuació, anar al pla vertical, combinat amb el pla sagital (compassos 31-32), i acabar en el pla sagital (compàs 33). La frase que s'executa amb salts en el pla sagital és una manifestació de la determinació de la partisana (W). El gir que segueix situa el personatge en un moment d'interiorització i dubte. L'acció que acaba la frase amb un gest brusc és un acte de reafirmació executat amb els dos braços oposats dins el pla sagital.

¹⁴² Direcció darrere-baix, (■).

¹⁴³ El moviment dibuixa un traç a l'aire que passa per les direccions diagonal dret-mig-darrera, (◻), baix, (■) i davant-mig, (◻).

¹⁴⁴ El braç dret es dirigeix a la dreta-alt, (◻), i el braç esquerre, a l'esquerra-baix, (◻).

¹⁴⁵ Doble direcció per la cama dreta, darrere-mig i diagonal esquerra-darrere-alt, (◻).

¹⁴⁶ Direccions de la circumferència del braç esquerre a esquerra-baix, baix, dreta-mig i dalt amb una lleugera flexió: (◻), (■), (◻) i (×).

¹⁴⁷ Braç esquerre a davant-alt, (◻), i el braç dret, a darrera-baix, (■).

6.6.4.6. Frase 6. «*Assemblé*»¹⁴⁸

La frase 6 està composta per un sol motiu que es repeteix dues vegades.

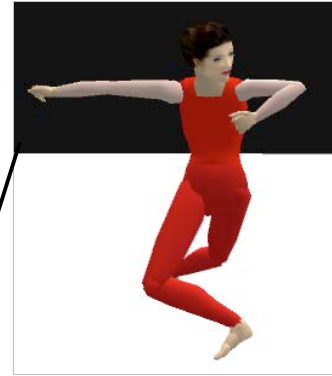
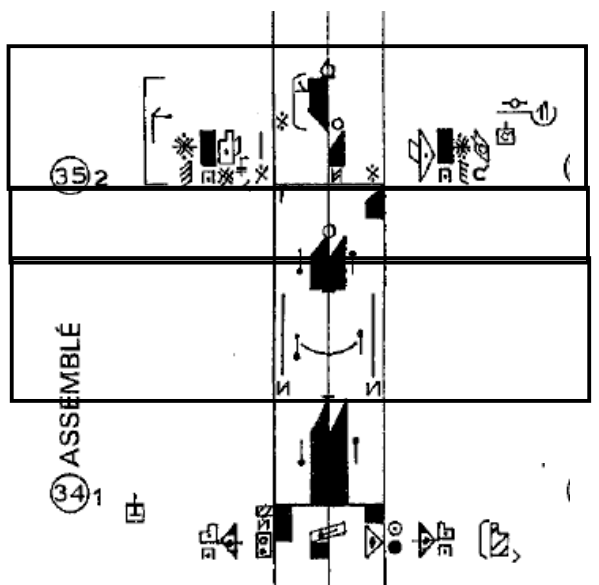
El motiu està format per tres moviments:

Moviment 1 (W): després de saltar d'un peu a dos, saltar de dos peus a dos peus desplaçant-se cap a la diagonal-davant-dreta, col·locar els braços als costats, nivell baix.

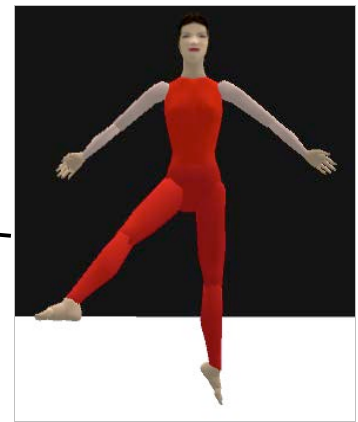
Moviment 2: saltar des dels dos peus a un peu alçant la cama dreta a la diagonal dreta, nivell baix, i mantenir els braços en les mateixes direccions.

Moviment 3: recolzar el cos damunt dels dos peus amb les cames doblegades, amb el braç esquerre replegat al davant, el braç dret allargat al costat dret, el cap tombat a l'esquerra, els punys tancats i una contracció del tronc.

¹⁴⁸ Vegeu ANNEX IX- Frase 6. «*Assemblé*». <https://youtu.be/Pt5ojQF6uvw>



Moviment 3



Moviment 2



Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 171)




La informació de les direccions dels membres superiors i inferiors de la frase es recull en la taula següent:


Taula 57. Direcció de les cames i els braços frase 6					
Frase coreogràfica 6. «Assemblé»					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes	Girs i orientacions	Direccions dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
	(W)	(W)	(W)	(W)	(W)
33 (t. 3)	Trajecte recte				
34					
35					
36					
37					



L'únic motiu de la frase es compon de la direcció de la cama dreta, a la dreta-mig a l'alçada del maluc, i dels dos braços, que es dirigeixen al costat esquerre i dret, en el pla vertical.¹⁴⁹ El motiu segueix amb els braços al mateix lloc però amb la cama dreta a l'aire i dirigida a la diagonal dreta-davant, fet que ajuda a avançar cap a aquesta direcció en el trajecte.¹⁵⁰ En aquest moviment, l'organització espacial es configura en els plans vertical (braços) i en la diagonal (cama dreta).

S'acaba el motiu flexionant les cames en la diagonal-darrere-dreta amb una contracció del cos, acompanyada del moviment del braç esquerre, que es plega a nivell mitjà a l'alçada de la clavícula, mentre que el braç dret es manté al costat dret al mateix nivell que l'altre braç.¹⁵¹

Per tot plegat, la *Kinesphere* s'organitza primerament en el pla vertical (final compàs 33), en el pla vertical i diagonal davant-dreta-baix (compàs 34) i en el pla horitzontal, en combinació amb la diagonal darrere-dreta-baix (compàs 35). Després, es repeteix el mateix motiu (compassos 36-37). Els moviments es combinen per tal de manifestar confrontació (pla vertical), dubte (pla vertical i diagonal) i per explorar l'entorn (pla horitzontal i diagonal).

¹⁴⁹ La cama dreta es dirigeix a la dreta-mig, , i els braços, als costats, , , exactament a 30° respecte a l'eix vertical del cos en virtut de l'agulla dels símbols de direcció (CHALLET-HAAS, 2010: 85).

¹⁵⁰ La cama dreta es dirigeix a la diagonal dreta-davant, .

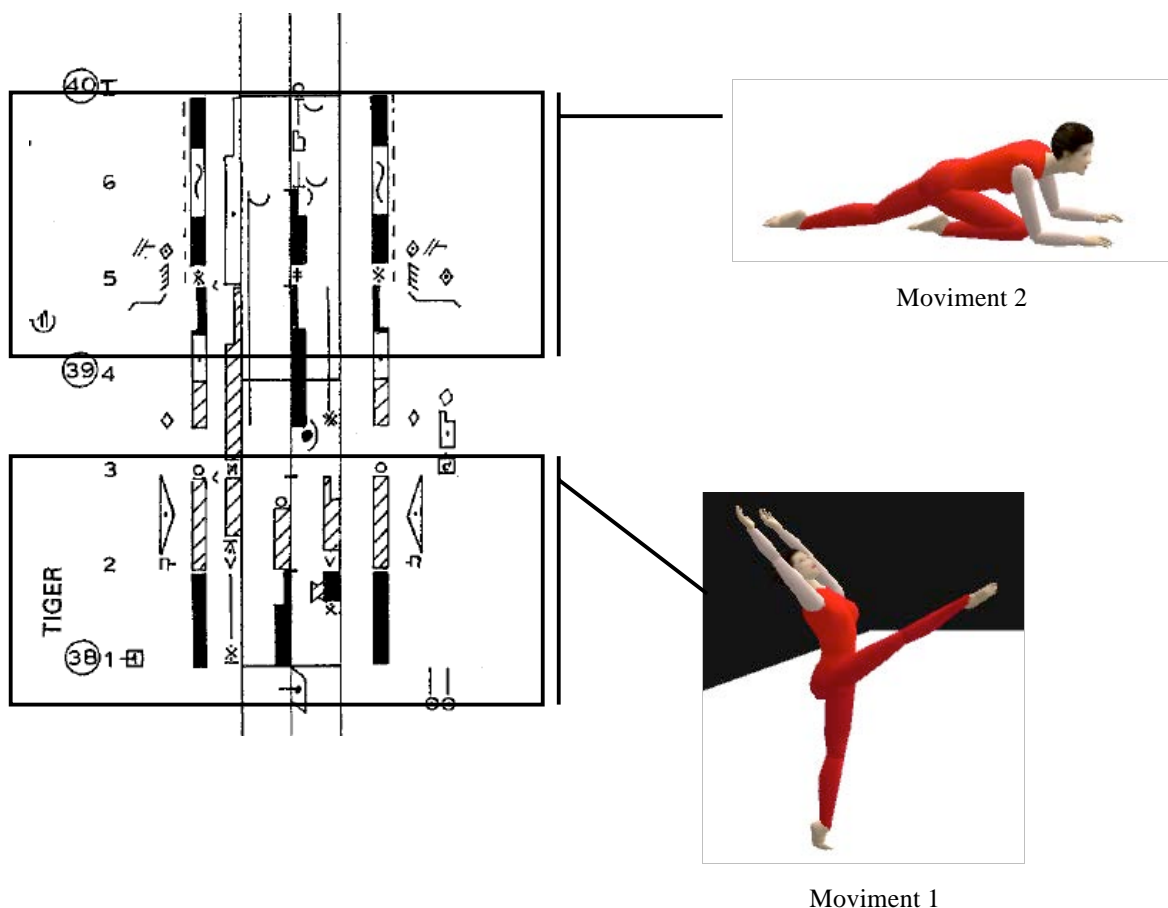
¹⁵¹ El braç esquerre es dirigeix endavant, però flexionat en un angle de 60°, , i el dret es dirigeix al costat dret-mig, .

6.6.4.7. Frase 7. «Tiger»¹⁵²

La frase 7 es compon de dos motius. El primer conté dos moviments:

Moviment 1 (W): alçar el cos damunt de la mitja punta del peu esquerre, alçar la cama dreta cap endavant més amunt del maluc, doblegar el cos endarrere i alçar els braços sobre el cap seguint la inclinació del cos.

Moviment 2 (W): caure damunt del peu dret, recolzar les mans a terra i després transferir el pes del cos damunt del genoll, doblegar el cos sobre la cuixa i mirar endavant a la cantonada esquerra-davant de l'escenari.

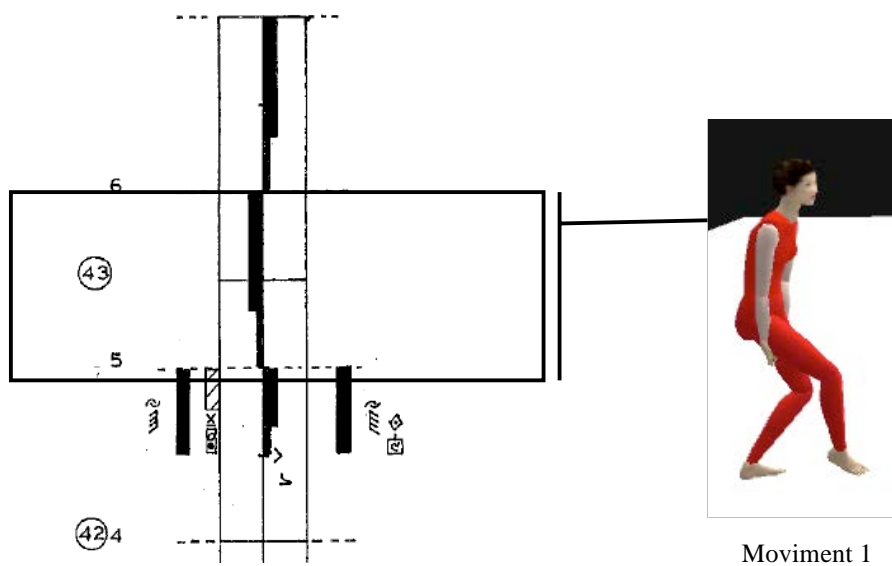


(SCHUMACHER, part 1, 2003: 171)

¹⁵² Vegeu ANNEX X- Frase 7. «Tiger». <https://youtu.be/FYkQyQrHDmM>

El segon motiu es compon d'un sol moviment a partir del qual el personatge s'alça i retrocedeix:

Moviment 1: caminar tres passes endarrere amb una contracció del tronc, mantenint la mirada vers la cantonada esquerra-davant de l'escenari.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 171)

Els símbols de direcció dels membres superiors i inferiors de la frase s'exposen en la taula següent:

Taula 58. Direccions de les cames i els braços frase 7					
Frase coreogràfica 7. «Tiger»					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
	(W)	(W)	(W)	(W)	(W)
37					
38	Trajecte recte petit				
39					
40-41					
42-43	Trajecte recte petit				

Un cop la partisana (W) ha canviat l'orientació cap al costat esquerre de l'escenari durant el primer motiu, plega la cama dreta per desplegar-la cap endavant i a dalt, i després es deixa caure damunt del genoll dret seguint el sentit general del moviment, per la qual cosa el moviment s'inscriu en el pla sagital.¹⁵³

El segon moviment del motiu de la frase de tres passos endarrere fa que la partisana continuï movent-se dins del pla sagital. La frase s'organitza tota ella dins del pla sagital (compassos 38-43).

El personatge avança per lluitar, però seguidament es llença a terra en estat d'alerta per escoltar la remor dels passos dels militars. Seguidament, dins del mateix pla, amb el tronc doblegat en un forma convexa, emprèn una retirada prudent.

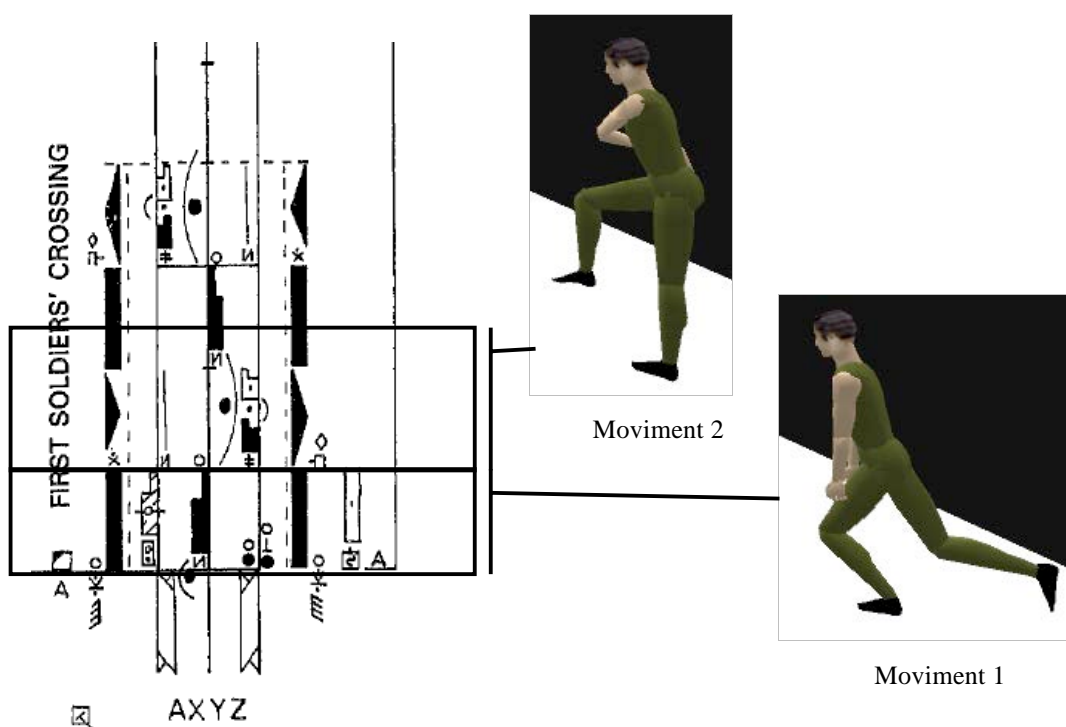
¹⁵³ La cama es plega dins de l'eix vertical del cos en un angle de 150°, (×), i es desplega al davant-alt, (⊗).

6.6.4.8. Frase 8. «*First soldiers' crossing*»¹⁵⁴

La frase 8 conté els moviments de la partisana (W) i els soldats (A, X, Y i Z), que s'executen simultàniament. Pel que fa als soldats, la frase es compon d'un motiu que es repeteix dotze vegades, format per dos moviments:

Moviment 1 (A, X, Y i Z): fer una passa endavant conduïda pel centre de gravetat, amb el tronc inclinat endavant, amb la cama doblegada també endavant, amb els braços caiguts a baix i els punys mig tancats.

Moviment 2 (A, X, Y i Z): aixecar la cama mantenint el tronc inclinat endavant, la cama doblegada endavant alçada i els braços al costat.



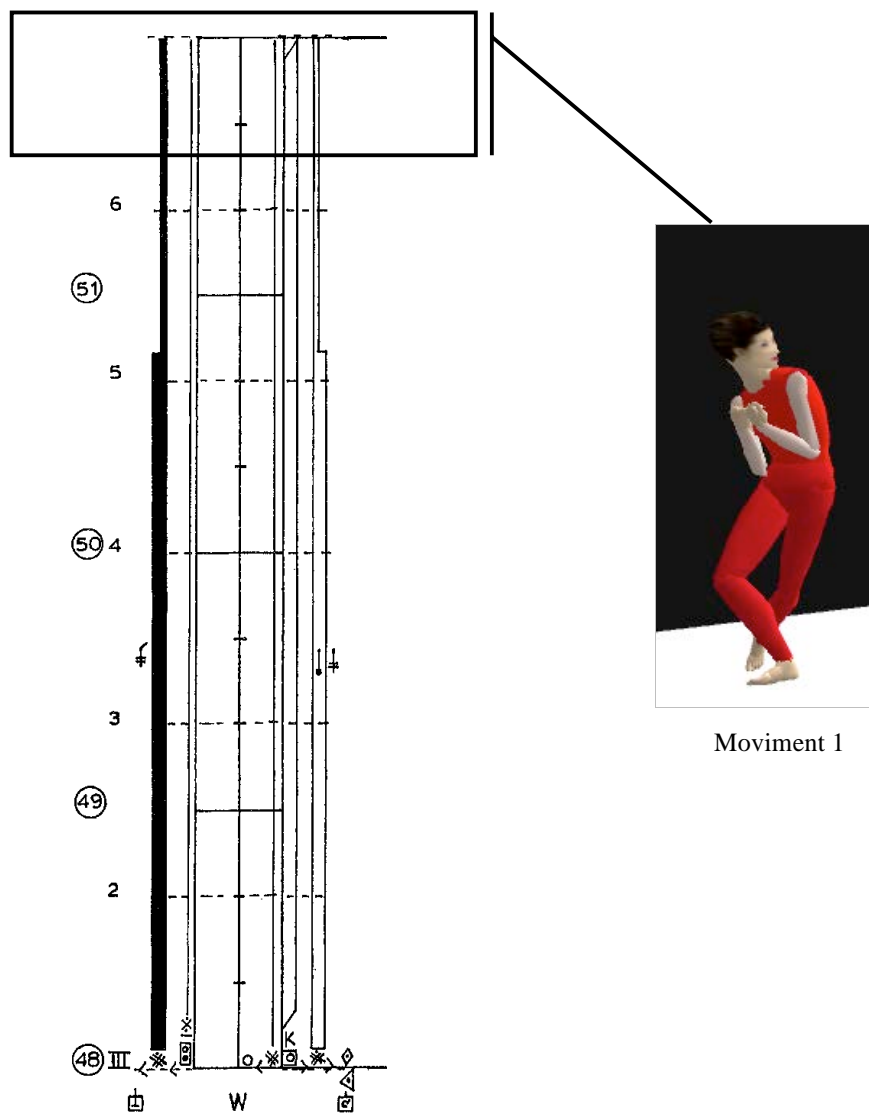
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 172)

¹⁵⁴ Vegeu ANNEX XI- Frase 8. «*First soldiers' crossing*». <https://youtu.be/9-mi0MAAfxI>

Pel que fa a la partisana (W), la frase es compon de dos motius.

El primer motiu, que es repeteix dues vegades, una al principi de la frase i una altra al final, està format per un sol moviment:

Moviment 1: torçar la caixa toràcica cap a la dreta amb una contracció del tronc, recollir els braços al davant, girar la cara cap als soldats i cloure el puny esquerre, en un moviment general d'arraular-se molt lentament.

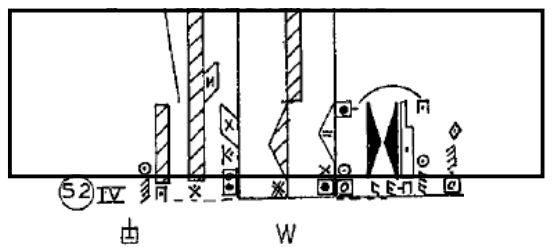


Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 172)

El segon motiu està format per un moviment del braç, simultaniejat pels passos de costat:

Moviment 1 (W): fer una torsió del tronc a l'esquerra i a la vegada doblegar-lo a la dreta, alçar el braç esquerre amb el palmell orientat cap a dalt mentre se segueix amb la mirada i a la vegada fer una passa amb el peu esquerre i ajuntar el peu dret en un nivell alt fins a sis vegades per executar un trajecte circular complet.



Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 173)

Els símbols que hem analitzat de la frase es recullen en les columnes afegides de l'anàlisi de l'espai del cos dins de la taula següent:

Taula 59. Direcció de les cames i els braços frase 8										
Frase coreogràfica 8. « <i>First soldiers' crossing</i> »										
Compàs	Espai de l'entorn				Espai del cos					
	Trajectes		Girs i orientacions		Direcció dels passos		Direcció de les cames		Direcció dels braços	
	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
44-51										
52-55	Trajecte circular	Trajecte recte								
56-59										

Pel que fa al moviment dels soldats (A, X, Y i Z), les cuixes es dirigeixen endavant, d'acord amb els passos, i inscriuen el moviment en el pla sagital. A la vegada, els braços es balancegen alternativament cap als costats dins del pla vertical.¹⁵⁵

El motiu de la partisana (W) es concreta inicialment amb un moviment de flexió dels dos braços des del davant cap al centre del cos acompanyat d'una torsió del tronc, per la qual cosa se'n deriva una espiral.¹⁵⁶ El moviment de reclosió cap al centre es veu reforçat per la flexió de les cames i pel tancament del puny esquerre. Durant l'execució del cercle la partisana (W) desplega el cos a la vegada que alça el braç esquerre enlaire durant quatre compassos i acaba l'acció amb els braços estesos al costat lleugerament flexionats.¹⁵⁷ Amb tot, la mà dreta es manté a la cintura. En la primera meitat del fragment, el moviment es produeix en el pla vertical; en la segona meitat, el moviment es dirigeix cap a la diagonal, i a continuació passa pel pla vertical i es reclou altra vegada en una espiral cap el centre, amb els braços plegats com al principi. En síntesi, la frase s'organitza en diversos plans. Els soldats (A, X, Y i Z) es mouen en els plans sagital i vertical, dels quals el primer és més preponderant perquè està reforçat pel sentit de la marxa (compassos 44-59). La partisana (W) durant el moviment dels militars es mou cap al centre del cos (compassos 44-51), segueixen altres moviments en el pla vertical (compassos 52-53), en la diagonal dalt-esquerra-darrere (compassos 54-55), en el pla vertical (compàs 56) i altra vegada en un moviment endins cap al centre (compassos 57-59).¹⁵⁸

¹⁵⁵ Les cuixes es descriuen aquí a partir de la direcció del genoll, (☞). Es tracta de la direcció intermitja entre el nivell baix i mig del davant, exactament en un angle de 67,5° respecte a la vertical del cos. Els braços es balancegen cap als costats en les direccions de (☞) i (☜).

¹⁵⁶ Els braços es pleguen des del davant amb un angle de 30° a diferent nivells. L'esquerre, al davant-baix (☞) i el dret, al davant-mig (☞).

¹⁵⁷ El braç esquerre s'enlaira durant quatre compassos amb una flexió d'un angle de 120°, (☞). Després, durant quatre compassos més, el braç es dirigeix a la diagonal amb un angle de 150°, (☞), i acaba l'acció amb els braços estesos al costat, lleugerament flexionats, (☞), (☞).

¹⁵⁸ Cal subratllar que el moviment de la partisana (W) es defineix per una estructura del fraseig en la forma ABA, on la part A és un moviment cap el centre i la part B representa una obertura del cos, en un contrast clar de formes corporals.

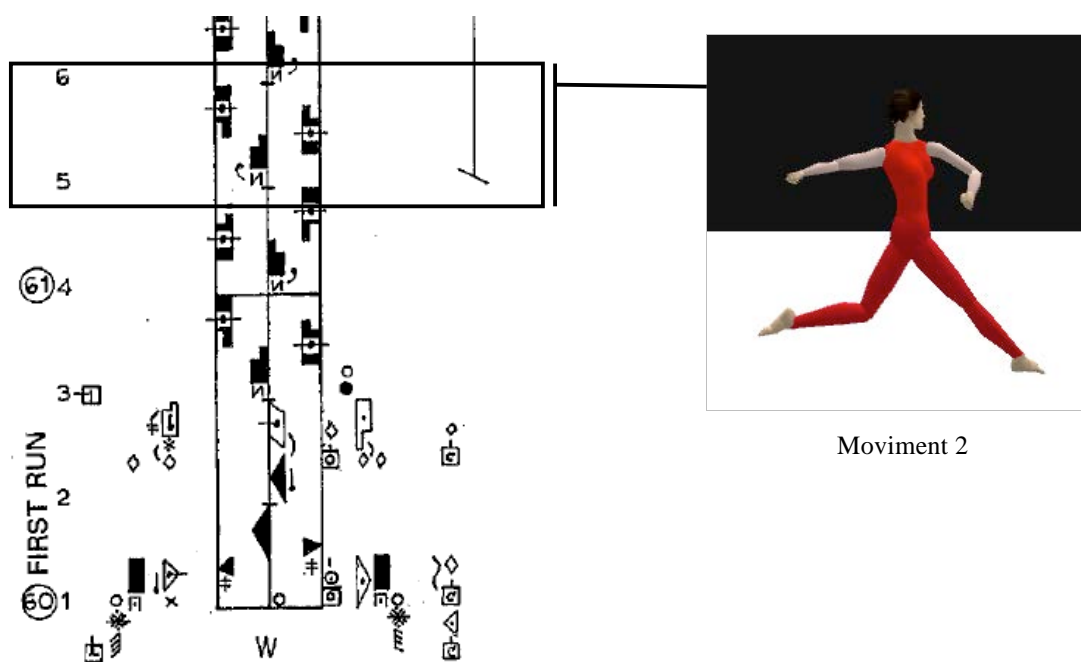
6.6.4.9. Frase 9. «*First run*»¹⁵⁹

La frase 9, «*First run*», es compon de dos motius.

El primer motiu està format per dos moviments:

Moviment 1 (W): saltar amb els dos genolls al costat, els punys tancats, els palmells de les mans orientats a baix, el braç esquerre doblegat davant del cos, el braç dret col·locat al costat i la mirada orientada a la dreta.

Moviment 2 (W): emprendre una correguda de mig cercle mantenint la col·locació anterior de la caixa toràcica de cara al públic principal fins a situar-se al fons de l'escenari.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 176)

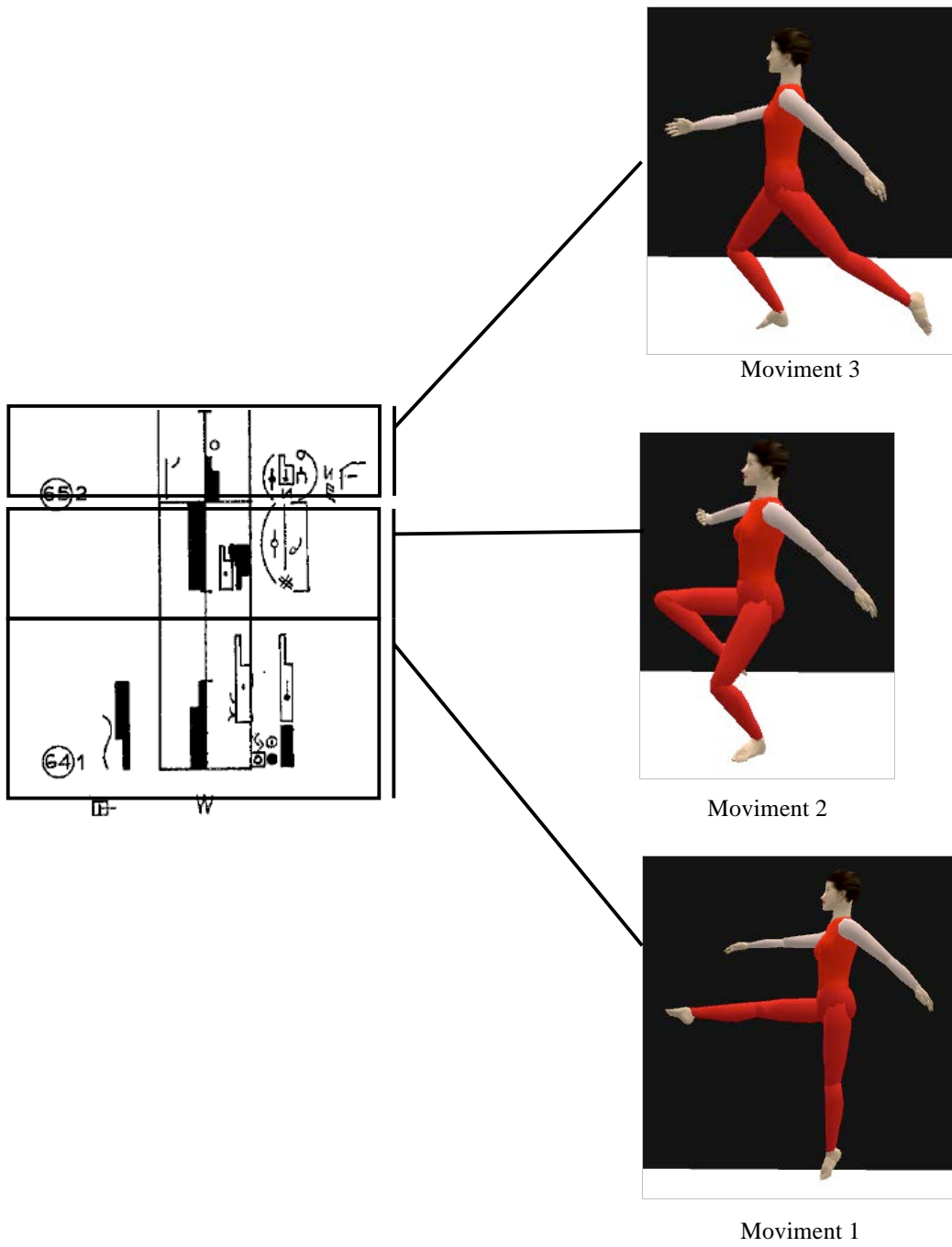
¹⁵⁹ Vegeu ANNEX XII- Frase 9. «*First run*». <https://youtu.be/IPncqoUxfLY>

El segon motiu està format per tres moviments:

Moviment 1 (W): saltar amb l'impuls del peu esquerre, alçar la cama dreta al davant a l'alçada del maluc i col·locar el braç dret al davant i l'esquerre, al darrere.

Moviment 2 (W): caure sobre el peu esquerre doblegant el genoll, recollir la cama dreta, recollir el braç dret i tancar el puny.

Moviment 3 (W): fer una passa amb el peu dret i allargar el braç endavant al nivell de l'espatlla amb un moviment fort, directe i sobtat.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 176)

Els símbols de les direccions dels membres superiors i inferiors es poden observar en la taula següent:

Taula 60. Direcció de les cames i els braços frase 9					
Frase coreogràfica 9. «First run»					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
	(W)	(W)	(W)	(W)	(W)
61					
62-63	Trajecte circular				
64					
65					
66					
67					

En el primer motiu, l'espai del cos de la partisana (W) s'organitza d'acord amb la direcció als costats dels dos genolls, que fan que les cames estiguin una mica flexionades a l'aire i configurin el pla vertical, contrapuntat per la direcció dels dos braços a la dreta, nivell mitjà.¹⁶⁰ A continuació, segueix el desplaçament saltat on les cames van dirigides al davant-baix i al darrere-baix en un moviment alternatiu, ajudades pels braços, que secunden la dimensió davant-darrere dins del pla sagital.¹⁶¹

En el segon motiu, la cama dreta es dirigeix al davant-mig durant el salt i es replega en la caiguda en una doble direcció, també al davant,¹⁶² acompanyada dels braços, que continuen reforçant la dimensió davant-darrere, tot plegat dins del pla sagital.

El moviment s'organitza en el pla vertical (compàs 60) per córrer al voltant de l'escenari dins del pla sagital (compassos 61-63) i, a continuació, saltar dins del pla sagital (compassos 64-67) en una actitud heroica.

¹⁶⁰ Direccions dels dos genolls al costat dret i esquerre, nivell baix, (↖), (↗), i direccions dels dos braços al costat dret, (×), (↘). Pel que fa al braç esquerre, creua el cos per davant del pit en la direcció dreta-mig, però una mica per sota de l'angle recte, exactament en un angle de 75° respecte a l'eix vertical del cos (en virtut de l'agulla negra) i lleugerament flexionat en un angle de 150°.

¹⁶¹ Les direccions de les cames són davant-baix (↙), (↘). La indicació de l'agulla mostra que l'angle exacte és de 30° respecte de la vertical del cos.

¹⁶² Direcció davant-mig de la cama dreta durant el salt, (↗), i doble direcció pel genoll i el turmell a la caiguda del salt, (↘), (↙).

6.6.4.10. Frase 10. «*Climax*»¹⁶³

La frase 10, «*Climax*», es compon de tres parts i està dividida en set motius. La primera part conté els motius 1, 2 i 3. La segona part conté els motius 4 i 5. La tercera part conté els motius 6 i 7.

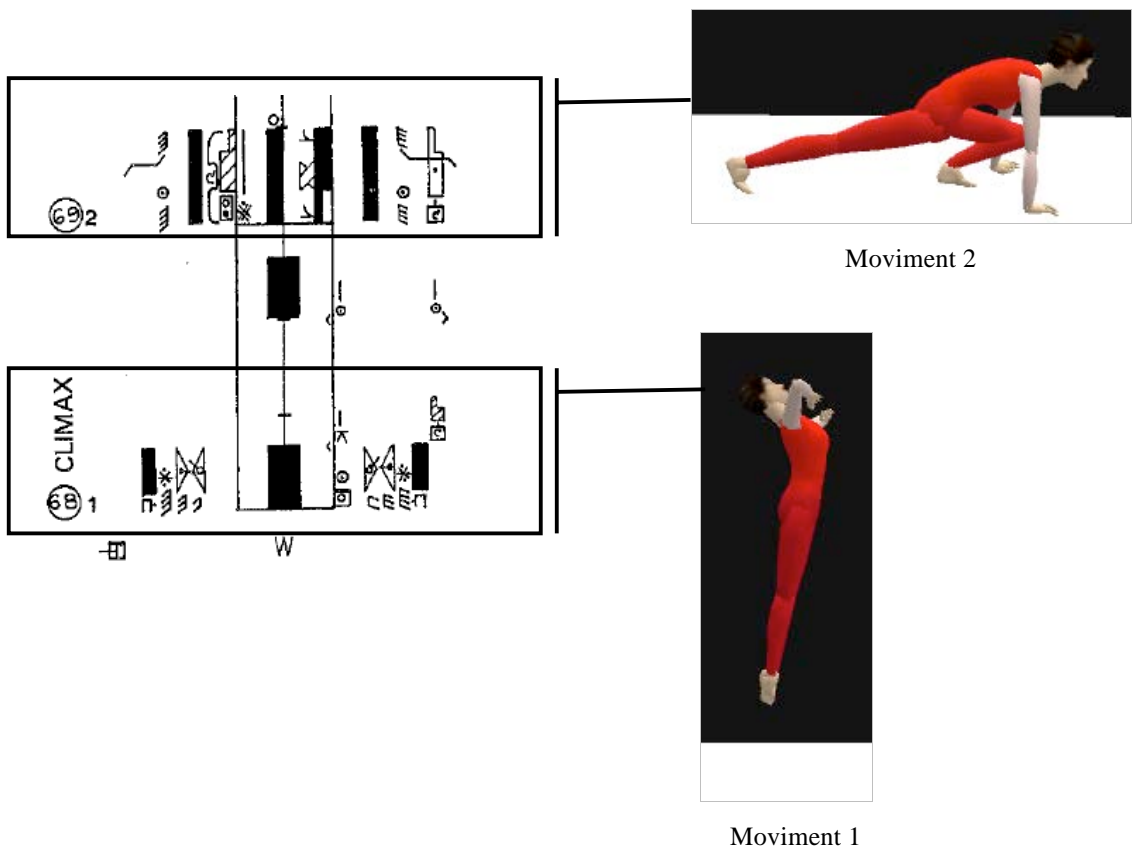
Primera part

El primer motiu està format per dos moviments:

Moviment 1 (W): saltar dues vegades sobre els dos peus, doblegar l'esquena endarrere, alçar i plegar els braços a l'alçada de les espatlles i tancar els punys (posició recurrent).

Moviment 2 (W): caure sobre el peu esquerre fins a tocar les mans a terra, inclinar el tronc endavant, lliscar la cama dreta endarrere i dirigir la mirada endavant.

¹⁶³ Vegeu ANNEX XIII- Frase 10. «*Climax*». <https://youtu.be/uTesVvi82e0>



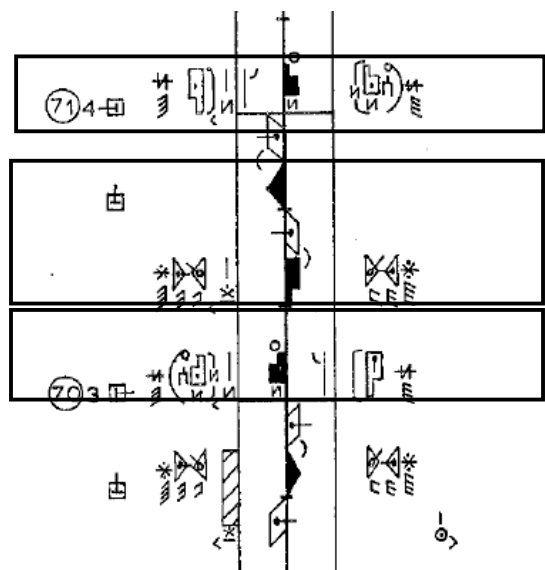
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 176)

El segon motiu es compon de tres moviments:

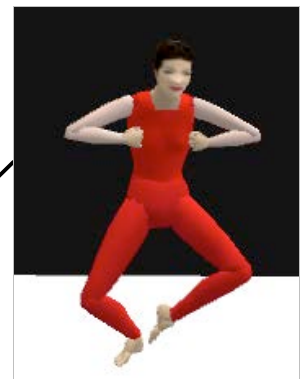
Moviment 1 (W): fer una passa amb el peu esquerre amb el genoll doblegat i allargar el braç esquerre endavant i el dret, endarrere.

Moviment 2 (W): girar un quart sobre el peu esquerre, recollir els braços sobre el pit amb els colzes a l'alçada de les espatlles i els punys tancats mentre es contrau el tronc.

Moviment 3 (W): repetir el moviment 1, però després d'haver girat un quart per fer-lo cap a l'orientació oposada.



Moviment 3



Moviment 2



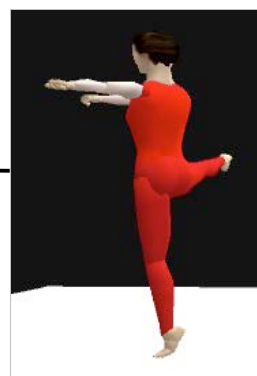
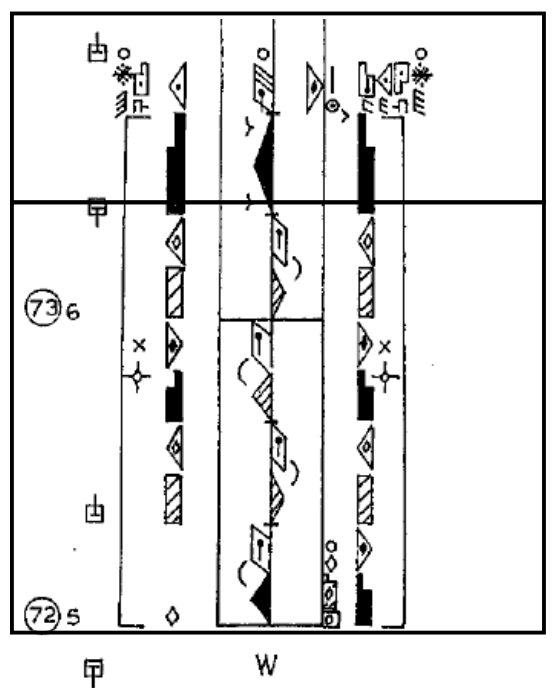
Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 176)

El tercer motiu es compon de dos moviments:

Moviment 1: fer dos girs sencers damunt de les puntes dels peus i fer el desplaçament en línia recta a la vegada que els braços, que van de baix, a la dreta, a dalt i a l'esquerra per impulsar els girs.

Moviment 2: des del genoll esquerre doblegat, alçar-se sobre la mitja punta i girar amb la cama al costat a l'alçada del maluc i amb els punys tancats.



Moviment 2



Moviment 1

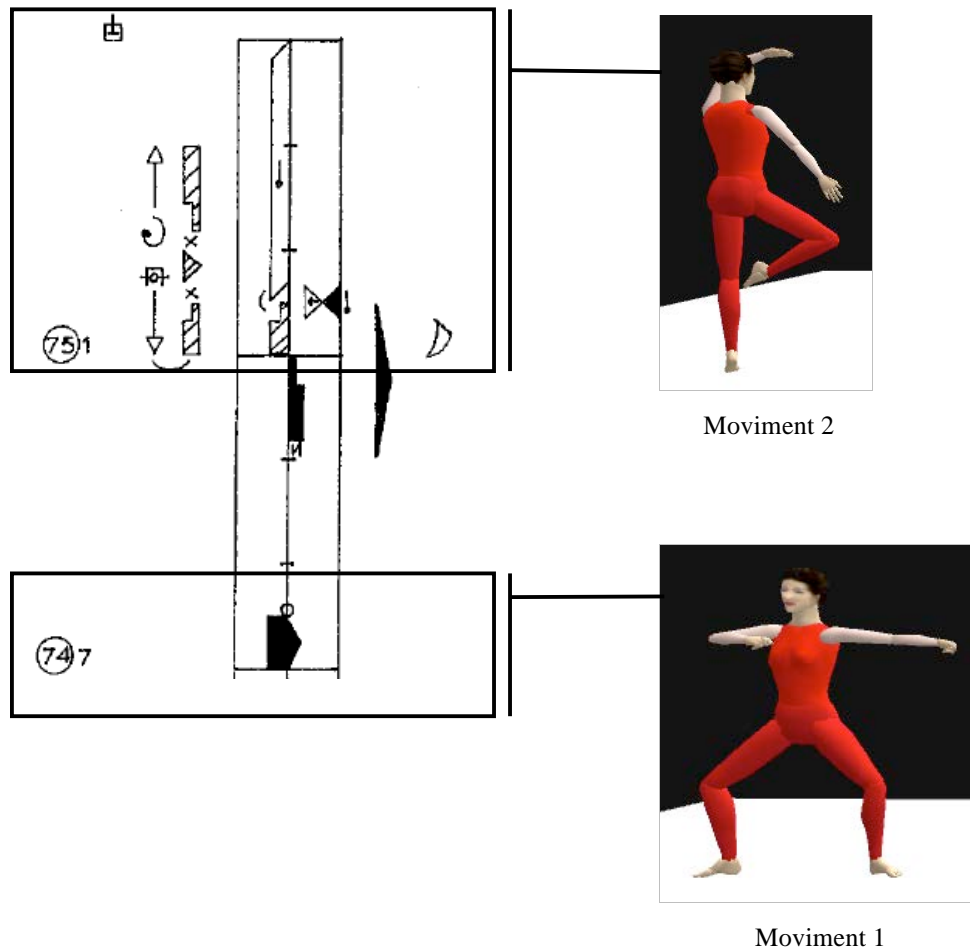
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 177)

Segona part

El quart motiu es compon de dos moviments:

Moviment 1: separar el peu dret al costat amb els genolls doblegats i col·locar el braç dret al davant doblegat i l'esquerra, al costat.

Moviment 2: fer una passa amb el peu esquerre endavant sobre la mitja punta, recollir la cama dreta sota el maluc, fer una volta sencera i moure el braç esquerre sobre el cap en un moviment circular.

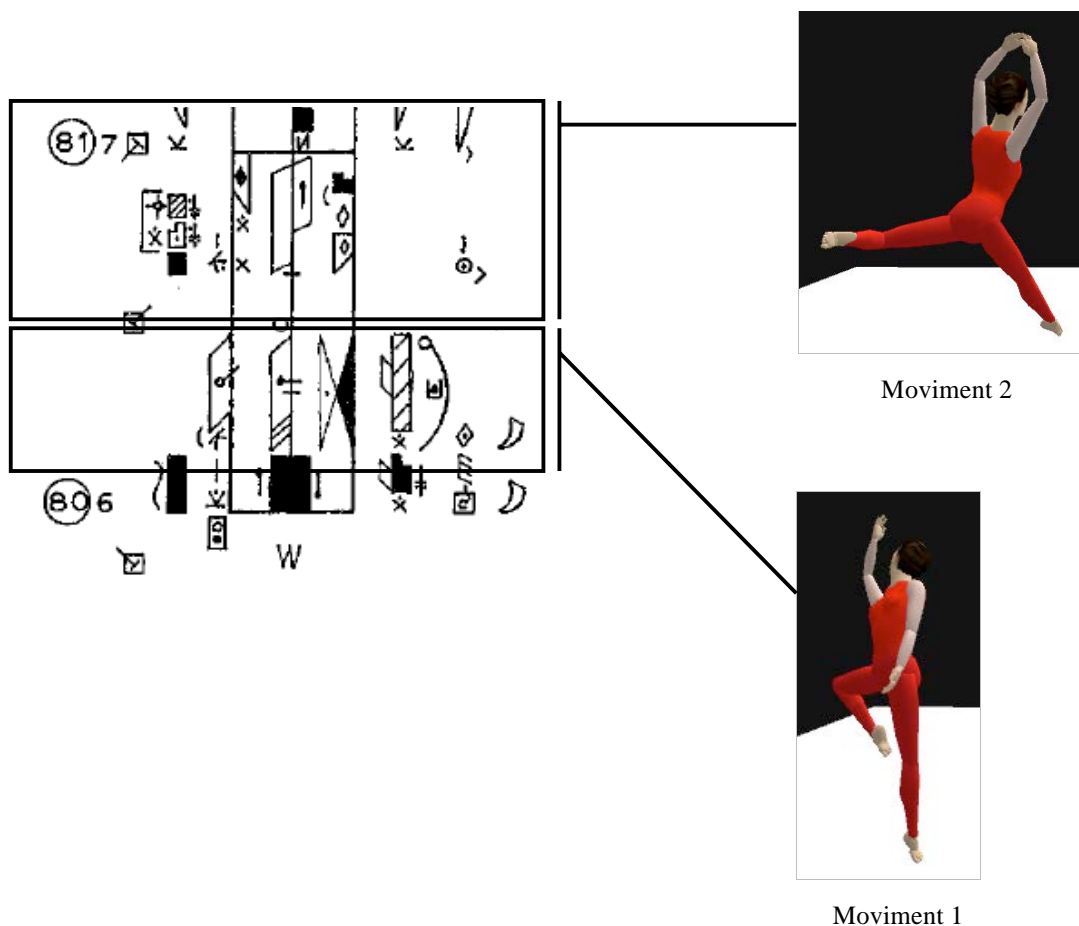


(SCHUMACHER, part 1, 2003: 177)

El cinquè motiu es compon de dos moviments:

Moviment 1: alçar-se sobre la mitja punta del peu esquerre des dels dos genolls doblegats, fer un gir d'un quart, mantenint el tronc doblegat sobre el costat dret-darrere, fer un gest amb el braç per sobre del cap i mirar el recorregut de la mà dreta.

Moviment 2: saltar sobre el peu dret a la vegada que es gira amb les cames obertes a l'aire al davant i al darrere.

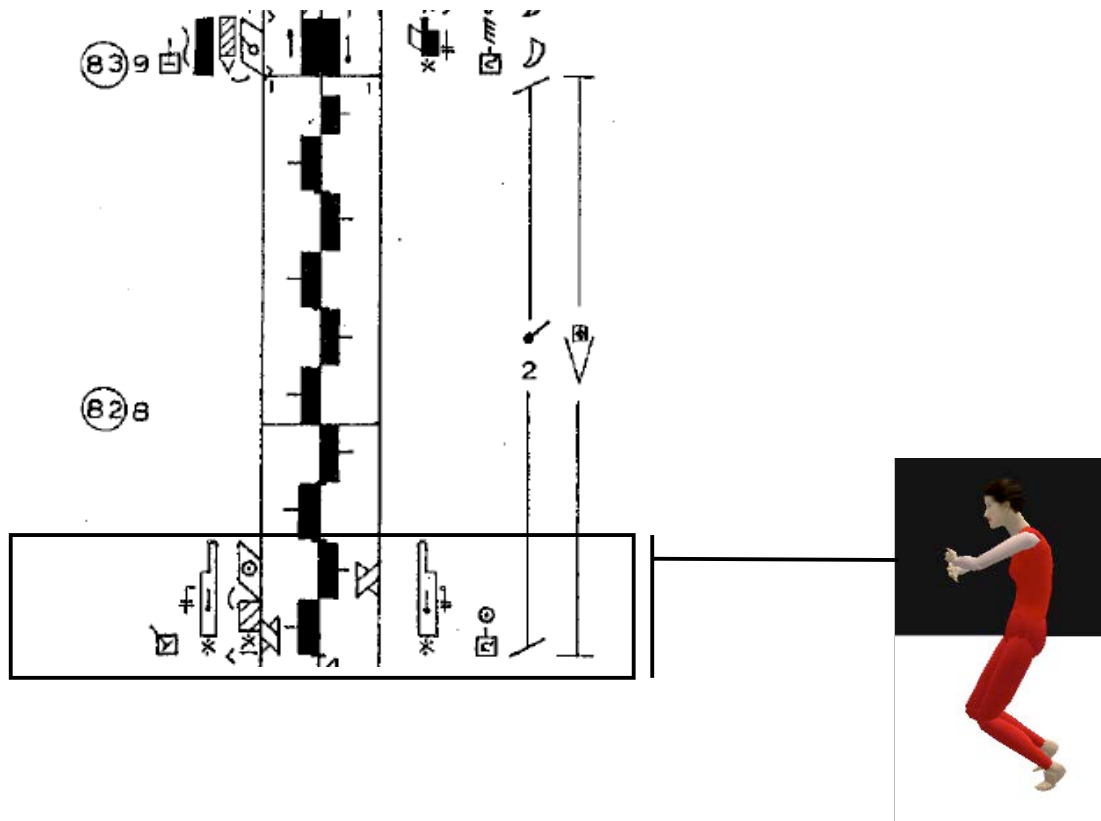


(SCHUMACHER, part 1, 2003: 177)

Tercera part

El sisè motiu es compon d'un moviment de contracció del tronc amb els braços arrodonits al davant que es manté durant tot el desplaçament del personatge.

Moviment 1: contraure el tronc amb els braços doblegats al davant al nivell de les espatlles, desplaçar-se en línia recta fins a arribar al centre de l'espai escènic girant dues voltes i un octau.

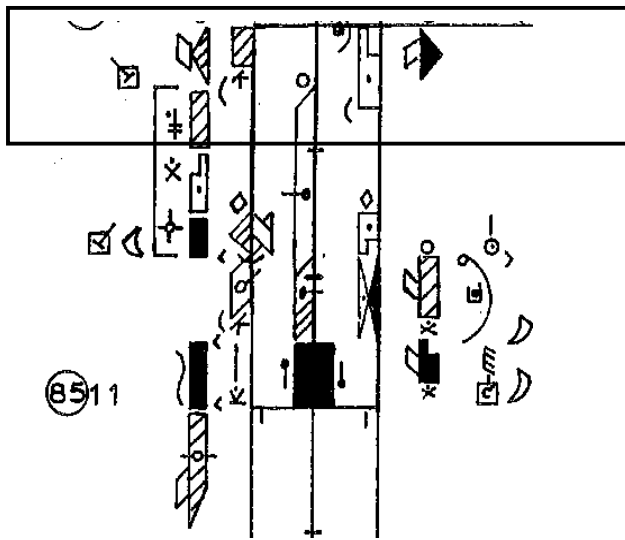


Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 177)

El setè motiu es compon d'un moviment:

Moviment 1: recollir la cama, girar una volta de tres quarts, estendre la cama dreta endarrere, nivell mitjà, mantenir-la en la mateixa direcció i acabar la volta amb la cama al davant al mateix nivell.



Moviment 1

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 176)

Primera part



Els símbols de direcció dels membres superiors i inferiors de la primera part de la frase 10 part es recullen en la taula següent:



Taula 61. Direcció de les cames i els braços frase 10 (part 1)					
Frase coreogràfica 10 (part 1). «Climax»					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
	(W)	(W)	(W)		
68					
69	Trajecte recte				
70					
71					
72	Trajacte recte				
73					





En el primer motiu de la primera part de la frase 10, la partisana (W) fa un salt de dos peus amb les cames, que resten verticals a l'aire i els braços, que es pleguen damunt del pit al nivell de la cintura escapular, de manera que els colzes es dirigeixen cap als costats en un moviment que s'inscriu en el pla vertical (posició recurrent).¹⁶⁴ A continuació, la partisana (W) estén la cama dreta endarrere i s'ajup fins a recolzar el pes del cos damunt de les mans i sobre la cama esquerra molt doblegada, en un moviment dins del pla sagital.




El segon motiu comença a la meitat del compàs 69 amb un quart de gir durant el qual la partisana (W) plega els braços com en el motiu anterior, al nivell de les clavícules. Acabat el gir, segueix una extensió dels braços en les dimensions davant-mig i darrere-mig associada a un pas endavant dins del pla sagital.¹⁶⁵ Continua amb un nou gir amb els braços plegats com en el gir anterior i acaba amb una nova extensió dels braços en la dimensió davant-darrere-mig, també dins del pla sagital.

El tercer motiu es basa en dos girs dins d'un desplaçament recte, impulsats pels braços, que passen per les direccions de baix, dreta, dalt i esquerra i que descriuen dos cercles dins del pla vertical.¹⁶⁶ S'acaba el motiu amb la cama dreta alçada a la dreta-mig al nivell del maluc, el braç esquerre dirigit a l'esquerra-mig i el braç dret amb una doble direcció, una pel colze, dirigida al davant-mig i una altra pel canell, al costat esquerre-mig.¹⁶⁷ Tot el moviment està contingut en dos plans, el pla vertical per les cames i el pla horitzontal pels braços. S'acaba l'acció amb el pes del cos recolzat en els dos peus separats i les dues cames doblegades ja en el compàs següent.

¹⁶⁴ Els braços dret i esquerre es dirigeixen al costat-mig en una posició recurrent que ja s'ha vist en els compassos 21 de «*Count '10'*» i 28 de «*Sissonne*». El braç esquerre té dues direccions, , i també el braç dret, . Les direccions estan lleugerament desviades en virtut de les agulles incloses dins dels signes de direcció.

¹⁶⁵ Direccions dels braços endavant i endarrere, , . El braç dret està lleugerament desviat respecte del nivell mig, exactament a 75° en relació amb l'eix vertical del cos.

¹⁶⁶ Les direccions dels braços configuren un traç circular a l'aire: , ,  i .

¹⁶⁷ En la posició, la cama es dirigeix a , el braç esquerre, a , i el braç dret, a ; la primera direcció és pel colze i la segona, pel canell.

Segona part





Els símbols de direcció dels membres superiors i inferiors de la segona part de la frase 10 es recullen en la taula següent:

Taula 62. Direcció de les cames i els braços frase 10 (part 2)					
Frase coreogràfica 10 (part 2). «Climax»					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
	(W)	(W)	(W)	(W)	(W)
74					
75	Trajecte recte				
76					
77					
78					
79					

La segona part comença amb el quart motiu. Els peus estan col·locats un al costat de l'altre dins del pla vertical i els braços configuren una forma plana al nivell de la cintura escapular; el braç esquerre, al costat, i el braç dret, en un angle recte articulat des del colze (igual que el compàs 73), forma que s'inscriu en el pla horitzontal. Segueix el motiu un moviment circular del braç esquerre inscrit en un pla horitzontal (per damunt del cap),¹⁶⁸ i acaba amb un moviment del mateix braç en el pla sagital dirigit a davant-baix. Aquest motiu es repeteix dues vegades més.

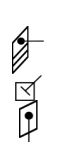

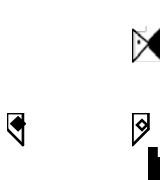
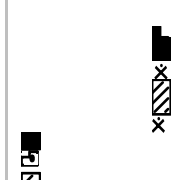
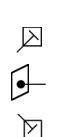


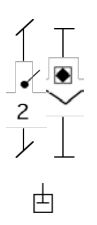


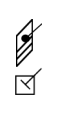


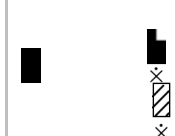
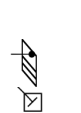


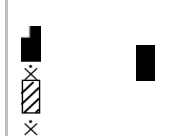
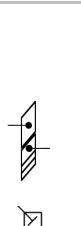


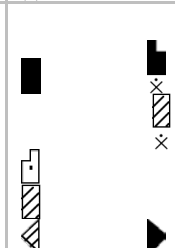
El moviment del cos s'organitza en primer lloc en el pla vertical i el pla horitzontal (nivell mitjà), després fa un moviment en el pla horitzontal (nivell alt) durant l'alçament del cos durant el gir (compassos 74-75) i s'acaba amb un traç ràpid a l'aire del braç esquerre dins del pla sagital (compàs 76). A continuació, es repeteix el motiu una segona vegada (compassos 77-78) i una tercera (compàs 79), i enllaça amb el moviment següent, dins del compàs 80.

L'objectiu de les direccions dels braços i les cames és el d'impulsar els girs de la frase. Quan es produeixen els moviments de rotació, els braços i les cames es recullen cap al centre del cos i es despleguen al davant, costat o darrere quan cal aturar el moviment de rotació i assolir una determinada orientació.

¹⁶⁸ El moviment circular del braç per damunt del cap el descriuen els símbols següents, , , , dos dels quals comporten un angle de flexió de 150°. L'acabament del moviment es fa en la direcció davant-baix, .

Tercera part

La tercera part comença recuperant el motiu anterior de girar, però més ràpid, per enllaçar amb el cinquè motiu de la frase, tal com es pot veure en la taula següent:

Taula 63. Direcció de les cames i els braços frase 10 (part 3)					
Frase coreogràfica 10 (part 3). «Climax»					
Compàs	Espai de l'entorn			Espai del cos	
	Trajectes	Girs i orientacions	Direcció dels passos	Direcció de les cames	Direcció dels braços
	(W)	(W)	(W)	(W)	(W)
80					
81	Trajecte recte				
82					
83					
84					
85					

El cinquè motiu es basa en un salt girat amb les cames dirigides a les diagonals del darrere.¹⁶⁹ En el moment de girar, la direcció de la cama dreta es transforma en la direcció endavant-baix i l'impuls ràpid del braç esquerre fa que el moviment de gir s'elevi en un salt i el moviment s'inscriu en el pla sagital. S'acaba el motiu amb la caiguda del salt damunt del peu dret i amb l'ajuda dels braços, que van a la direcció del costat-mig en el pla horitzontal.¹⁷⁰

En el sisè motiu els braços es tanquen en rodó en la direcció cap endavant una mica per sota del pla horitzontal.¹⁷¹ Aquesta posició permet crear l'impuls necessari del moviment rotatori en el desplaçament en línia recta cap al centre de l'escenari.

El setè motiu comença amb el mateix moviment de quart de gir dels compassos 75, 77 i 79 i enllaça amb un moviment de la cama al darrere-mig, que es transforma en la direcció davant gràcies al mig gir que fa el personatge.¹⁷²

L'organització de l'espai corporal en el cinquè motiu es concreta en una inscripció dins del pla sagital (compàs 80-81); segueix el sisè motiu, inscrit dins dels plans horitzontal (compàs 82) i sagital (compàs 83); i la frase acaba amb el setè motiu, una altra vegada dins del pla sagital (compassos 84-85).

En síntesi, la frase 10, «Climax», es compon fonamentalment de moviments dins dels plans sagital i vertical, en els quals es reflecteix una vegada més la confrontació i determinació en els gestos d'exaltació de la partisana (W). No obstant això, l'aparició dels moviments de gir dins del pla horitzontal contrasten amb el to general de la frase: manifesten un replegament del personatge cap al seu centre intercalant l'expressió de dubte, pertorbació, desesperació i desconcert.

¹⁶⁹ Les direccions de les cames són a les diagonals darrere-dreta-mig i darrere-esquerra-mig, (↘), (↙). En virtut del rombe blanc anomenat *pausa en l'espai*, inclòs en el símbol de la direcció de la cama, es transforma en la direcció davant-baix, (↓).

¹⁷⁰ En la caiguda, després del salt, els braços van al costat-mig, (↗), (↖), però lleugerament desviats cap al davant exactament a 75° en virtut de les agulles de cap pla (CHALLET-HAAS, 2010: 93).

¹⁷¹ Exactament a 75° respecte de l'eix vertical del cos, (⊗), (⊗), i amb una flexió de 90°.

¹⁷² En virtut del rombe de *pausa en l'espai*, (⊞).

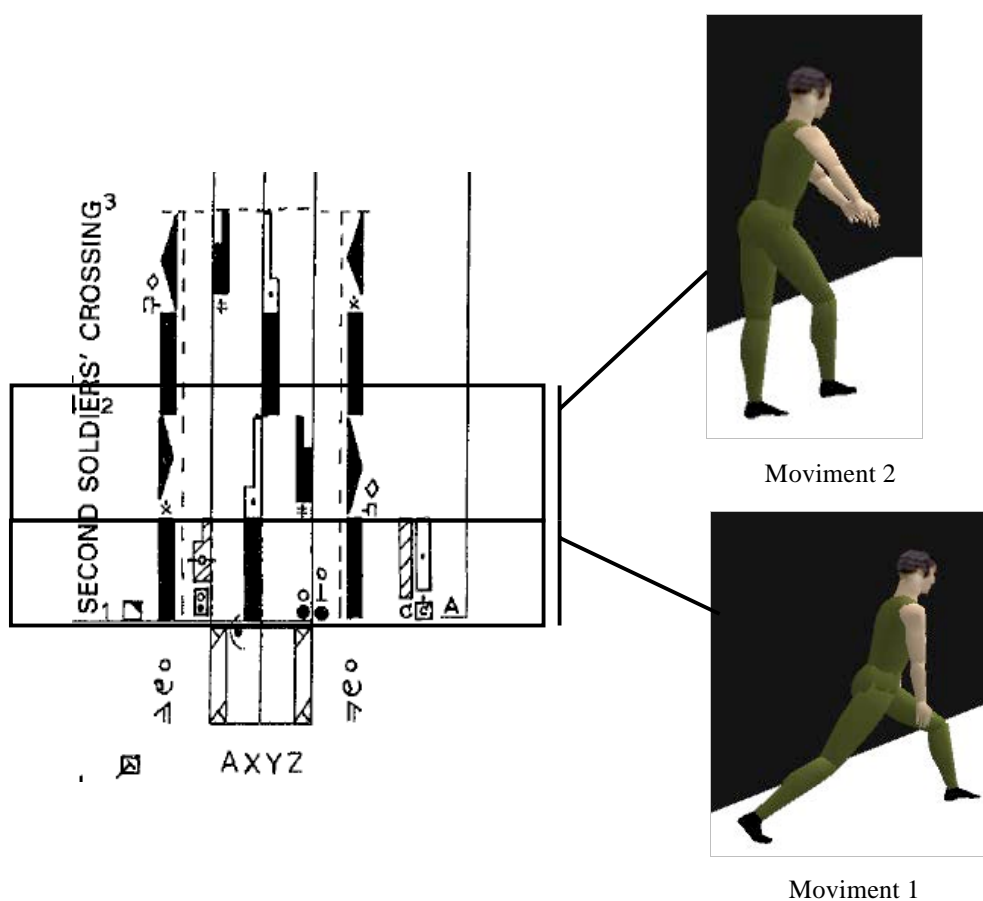
6.6.4.11. Frase 11. «Second soldiers' crossing»¹⁷³

Es compon de dos motius diferents, un dels soldats (A, X, Y i Z), com en la frase «*First soldiers' crossing*», i un segon de la partisana (W).

El motiu dels soldats (A, X, Y i Z) es compon de dos moviments:

Moviment 1 (A, X, Y i Z): fer una passa endavant amb el genoll doblegat i el tronc inclinat endavant.

Moviment 2 (A, X, Y i Z): alçar el genoll i balancejar els braços al costat.



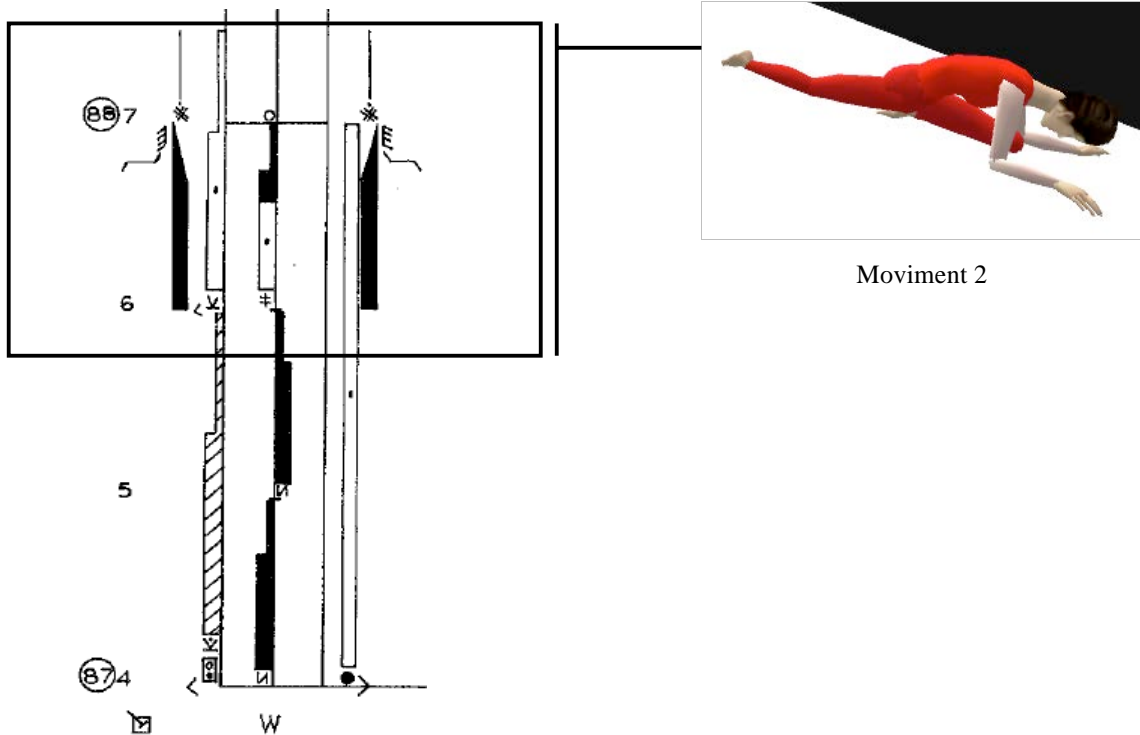
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 178)

¹⁷³ Vegeu ANNEX XIV- Frase 11. «*Second soldiers' crossing*». <https://youtu.be/A5cl4cGhvH4>

El motiu de la partisana es compon de dos moviments:

Moviment 1 (W): avançar amb els genolls doblegats, doblegar a la vegada el cos endavant i davallar progressivament el centre de gravetat.

Moviment 2 (W): recolzar el genoll esquerre i les mans a terra i inclinar el cos damunt del genoll esquerre.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 178)

Els símbols espacials dels membres superiors i inferiors de la partitura es recullen en la taula següent:

Taula 64. Direccions de les cames i els braços frase 11										
Frase coreogràfica 11. « <i>Second soldiers' crossing</i> »										
Compàs	Espai de l'entorn						Espais del cos			
	Trajectes		Girs i orientacions		Direcció dels passos		Direcció de les cames		Direcció dels braços	
	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
86-87	Trajecte recte	Trajecte recte								
88-91			 							

La frase 11 «*Second soldiers' crossing*» comença amb l'execució simultània dels dos únics motius, el dels soldats (A, X, Y i Z) i el de la partisana (W).

El motiu dels soldats (A, X, Y i Z) es basa en la marxa de creuament de l'escenari en diagonal, durant la qual dirigeixen els genolls endavant, nivell baix, dins del pla sagital, a la vegada que els braços es balancegen de costat a costat dins del pla vertical, com en la frase 8 «*First soldiers' crossing*». ¹⁷⁴

El motiu de la partisana (W) es concreta en un moviment progressiu dins del pla sagital que finalitza a terra en el pla horitzontal, per després tornar a estar dempeus amb els braços dirigits al costat esquerre i extreure el fulard en el pla vertical. Acaba el motiu amb el pes del cos sobre la cama esquerra, amb la cama dreta dirigida a la diagonal de darrere-baix-esquerra, lleugerament doblegada, ¹⁷⁵ i els braços al costat esquerre lleugerament desviats cap endarrere, nivell baix, en el pla vertical.

En síntesi, els soldats (A, X, Y i Z) es mouen en el pla sagital (compassos 86-91), mentre que la partisana (W) ho fa en els plans sagital i horitzontal (compassos 86-87) i en el pla vertical (compàs 89) completat per un moviment en la diagonal esquerra-darrere-baix (compàs 91).

La marxa dels soldats (A, X, Y i Z) és un moviment dins del pla sagital. Inicialment la partisana (W) també es mou dins del pla sagital propi, però en una orientació diferent, allunyant-se del camí dels militars i, acabar a terra en el pla horitzontal. No obstant això, la partisana (W) pren el fulard i recupera de sobte al pla vertical en una reacció sobtada de confrontació que encadena amb la frase següent.

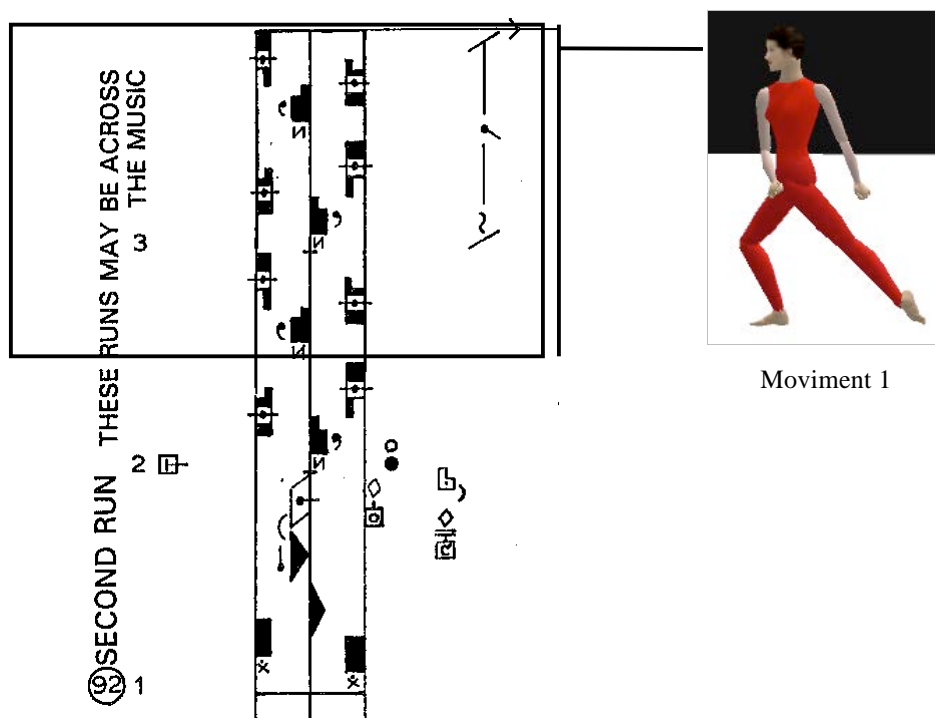
¹⁷⁴ Una vegada més, trobem la indicació de la direcció del genoll, (♯), per assenyalar la direcció de la cama tant dreta com esquerra durant les passes dels soldats. Els braços es balancegen de costat a costat, (◀), (▶).

¹⁷⁵ La cama dreta es dirigeix a la diagonal darrere-baix amb una flexió de 150° (×) i contacta amb la punta del peu amb el terra.

6.6.4.12. Frase 12. «*Second run*»¹⁷⁶

La frase 12 està formada pel motiu de la partisana (W), establert pel recorregut del trajecte circular saltant, que agafa el fulard amb les dues mans mentre els soldats (A, X, Y i Z) continuen la marxa amb els passos del motiu anterior. El motiu està compost per un sol moviment de saltar durant la correguda que es repeteix nou vegades:

Moviment 1 (W): durant els salts la partisana (W) dirigeix les cames endavant i endarrere.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 179)

¹⁷⁶ Vegeu ANNEX XV- Frase 12. «*Second run*». <https://youtu.be/FyCiEzm6DLY>



Els símbols de direcció de la frase 12 que hem identificat en la partitura es recullen en la taula següent:

Taula 65. Direccions de les cames i els braços frase 12										
Frase coreogràfica 12. « <i>Second run</i> »										
Compàs	Espais de l'entorn				Espai del cos					
	Trajectes		Girs i orientacions		Direccions dels passos		Direccions de les cames		Direccions dels braços	
	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)	(W)	(A), (X), (Y), (Z)
92-93	Trajecte circular	Trajecte recte								

La frase comença amb un salt de costat de la partisana (W) on les dues cames es dirigeixen a les direccions de baix dins del pla vertical.¹⁷⁷ A continuació, fa una correguda circular, saltant d'un peu a l'altre. Les direccions dels membres inferiors són endavant i endarrere, nivell baix, per la qual cosa el motiu s'acaba executant en el pla sagital.¹⁷⁸

La frase té lloc en pla sagital, i progressa a través del trajecte circular (compassos 92-93). La frase expressa una determinació desesperada de la partisana (W) d'escanyar el soldat (Z) amb el fulard.

¹⁷⁷ La direcció de les cames és cap a baix amb una lleugera flexió, (×).

¹⁷⁸ Les cames es dirigeixen exactament a 30° en referència a l'eix vertical del cos, () i ().

6.6.4.13. Frase 13. «Kill»¹⁷⁹

Es compon de quatre motius diferents: un per la partisana (W), un altre pel soldat (Z), un altre per la mort (D) i un altre pels soldats (A, X i Z). El de la partisana (W) està compost per tres moviments; el del soldat (Z), per quatre moviments; i el del personatge de la mort (D), per dos. Els primers moviments de cada motiu de cada personatge s'executen simultàniament:

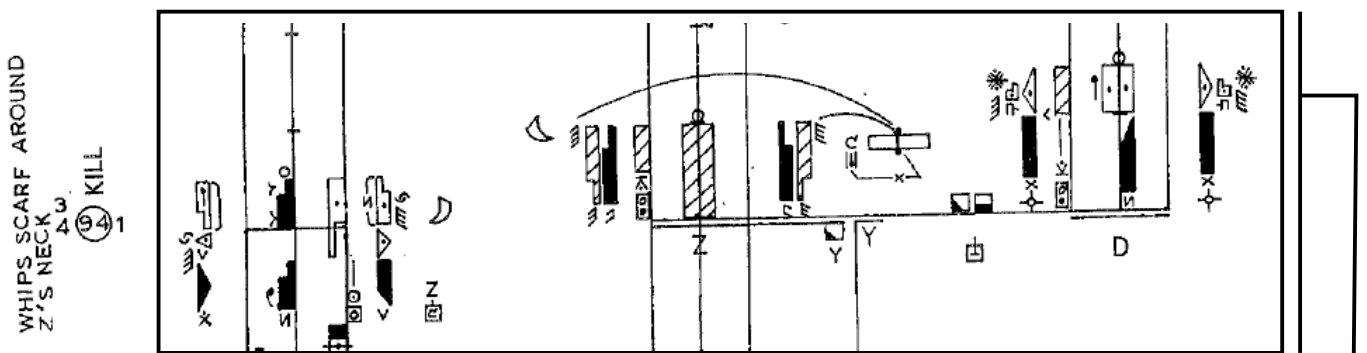
Moviment 1 (W): després de fer la correguda de la frase anterior, saltar damunt del peu esquerre amb la cama dreta allargada al darrere i el braç dret allargat al davant sostenint el fulard al voltant del coll de (Z) i el braç esquerre allargat endarrere.

Moviment 1 (Z): alçar-se sobre les mitges puntes dels peus, doblegar l'esquena cap endarrere i posar les mans al fulard que té al voltant del coll.

Moviment 1 (D): fer una passa cap a la diagonal-davant-dreta, col·locar-se al fons-dreta de l'escenari i obrir els braços al costat a l'alçada de les espatlles amb els punys tancats.

¹⁷⁹ Vegeu ANNEX XVI- Frase 13. «Kill». <https://youtu.be/qQWIL4mQLfM>

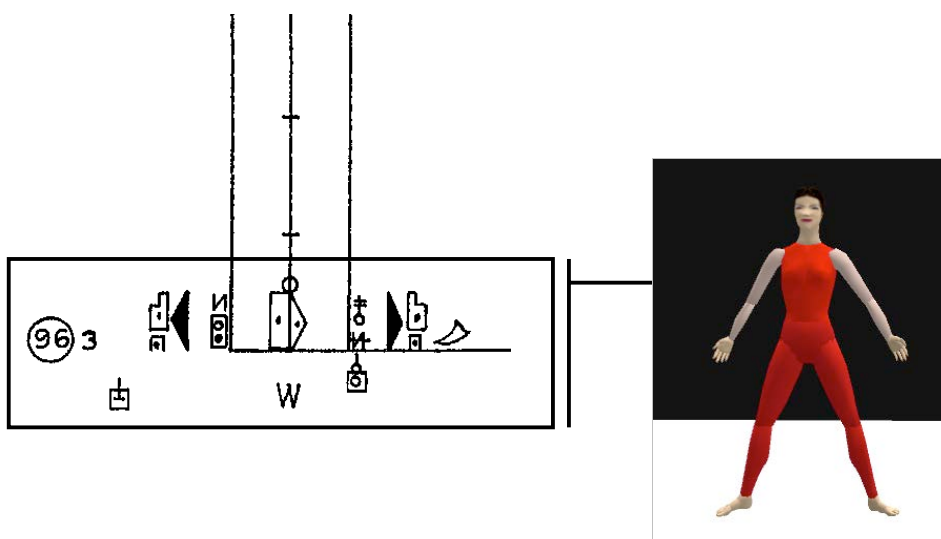
Moviment 2 (W): col·locar els peus oberts un al costat de l'altre i obrir els braços al costat amb els palmells de les mans mirant endavant.



Moviments de la partisana (W), el soldat (Z) i la mort (D)

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 180)

Moviment 2 (W): col·locar els peus oberts un al costat de l'altre i obrir els braços al costat amb els palmells de les mans mirant endavant.



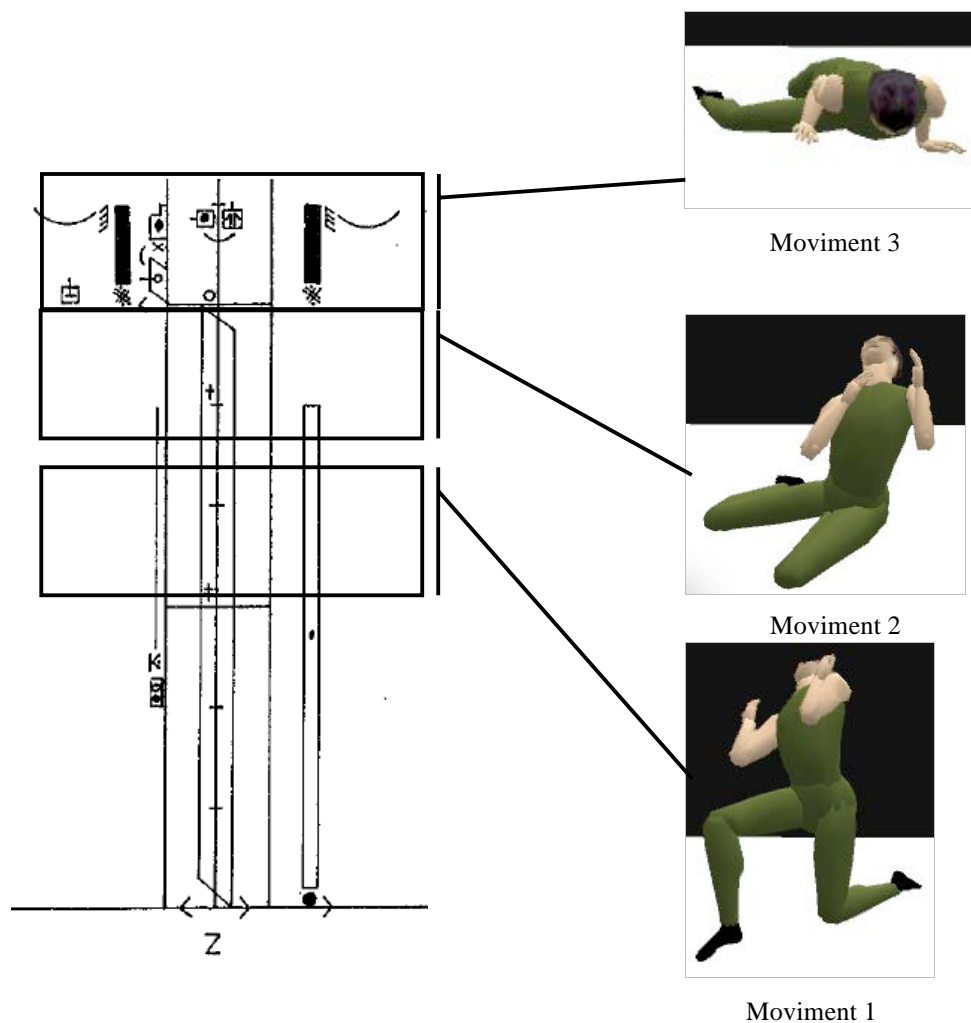
Moviment 2

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 181)

Moviment 2 (Z): descendir el centre de gravetat, doblegar el cos al costat dret i recolzar el genoll esquerre a terra.

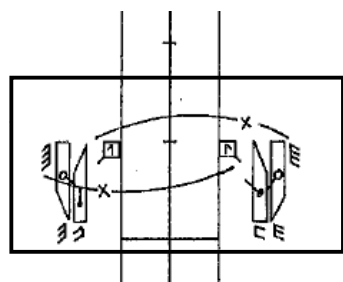
Moviment 3 (Z): recolzar el maluc esquerre al terra. Durant els moviments 2 i 3, girar tres octaus a l'esquerra.

Moviment 4 (Z): recolzar a terra la part anterior de la caixa toràcica i el costat esquerre de la pelvis.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 181)

Moviment 2 (D): plegar els braços sobre el pit de manera que la mà dreta toqui l'espatlla esquerra i la mà esquerra, l'espatlla dreta.



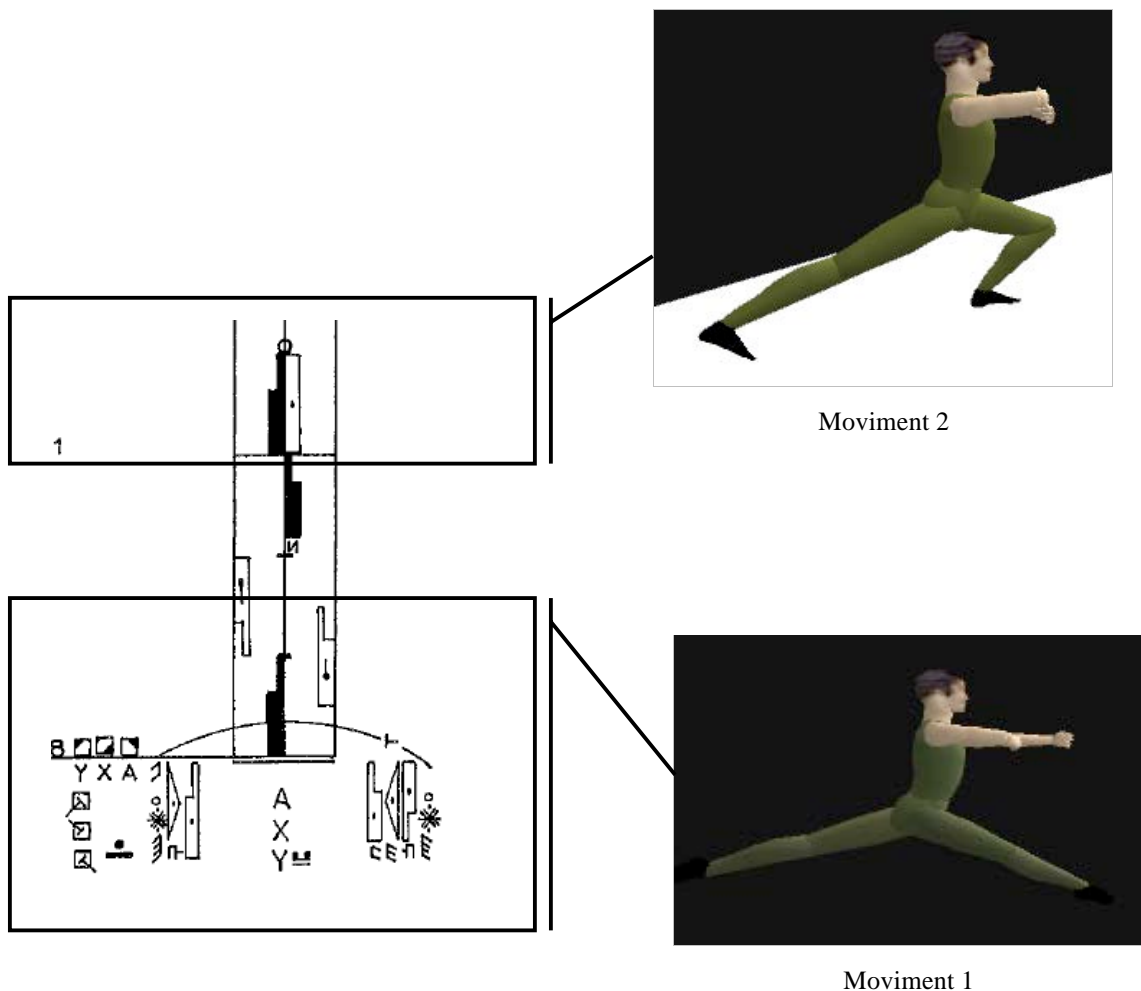
Moviment 2

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 181)

El motiu dels soldats (A, X i Y) està format per dos moviments executats simultàniament.

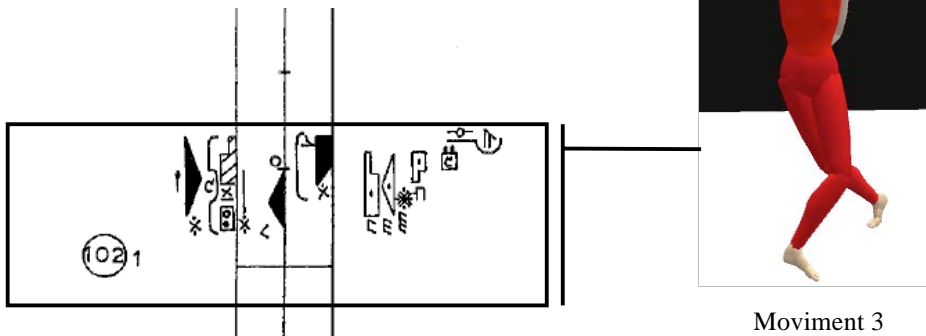
Moviment 1: saltar amb les cames al davant i al darrere a l'alçada dels malucs, plegar els braços al davant de la caixa toràcica a l'alçada de les espatlles en forma d'angle recte i tancar els punys de les dues mans.

Moviment 2: recolzar el cos damunt de les dues cames, l'esquerra al davant amb el genoll doblegat i la dreta al darrere amb el genoll estirat.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 182)

Moviment 3 (W): replegar el cos fent un pas a l'esquerra amb el peu esquerre i el genoll doblegat, col·locar el peu dret al darrere-diagonal-esquerra recolzant la mitja punta, flexionar el tronc cap endavant, plegar el braç dret davant del cos al nivell de la clavícula amb el puny dret tancat, amb el braç esquerre al darrere, a la vegada que la mirada es projecta endavant per sobre de l'avantbraç dret.



Moviment 3

(SCHUMACHER, part 1, 2003: 182)

Taula 66. Direccions de les cames i els braços frase 13

Frase coreogràfica 13. «Kill»




Compàs	Espai de l'entorn										Espai del cos											
	Trajectes			Girs i orientacions							Direcció dels passos				Direcció de les cames		Direcció dels braços					
	W	A X Y Z	D	W	A	X	Y	Z	D	W	Z	A X Y	D	W	Z	W	Z	D				
94			Trajecte recte petit																			
95	Trajecte recte petit																					
96																						
97																						
98																						
99-100																						
															A X Y			A X Y				
101-102	Trajecte recte																					
103-105																						


La frase 13 està composta, tal com hem dit, per quatre motius diferents, un per cada personatge. Alguns dels moviments que conformen aquests motius són simultanis, d'altres són successius, d'altres tenen una relació d'acció-reacció i d'altres no tenen cap relació.


Pel que fa a la partisana (W), el primer moviment és el llançament del fulard per estrangular el soldat. Les direccions dels braços estan dins de la dimensió davant-darrere, reforçada per la direcció endarrere de la cama dreta i pel suport del peu esquerre endavant, per la qual cosa el moviment queda inscrit en el pla sagital.¹⁸⁰ A continuació, fa dues passes cap a la diagonal darrere-dreta, amb una contracció del tronc que produeix una forma còncava i recull els braços cap al centre,¹⁸¹ mantenint la dimensió del pla sagital. Segueix el moviment amb una passa al costat i queda amb els dos peus separats i obrint els braços al costat en les direccions dreta i esquerra de nivell baix, moviments inscrits dins del pla vertical.¹⁸²



Com a reacció a l'acció de la partisana (W), el soldat (Z) s'alça dins de la dimensió dalt-baix de la creu dimensional ràpidament, baixa a poc a poc cap a terra girant sobre si mateix dins de la mateixa dimensió i acaba estirat dins del pla horitzontal del sòl. Com a reacció, la mort (D) apareix al fons de l'escenari en una posició de braços oberts al costat, a nivell mitjà dins del pla vertical. Cinc compassos més endavant, quan el soldat (Z) ja és al terra, el personatge de la mort (D) col·loca els braços a nivell mitjà a l'alçada de la cintura escapular, en un moviment dins del pla horitzontal.¹⁸³


Sobtadament, apareixen des de fora de l'escenari els soldats (A, X i Y) i encerclen la partisana (W) saltant amb les cames endavant i endarrere en el pla sagital.¹⁸⁴ La partisana (W) fa un moviment cap a la diagonal darrere-esquerre, plega el braç dret davant seu i

¹⁸⁰ Les direcció del braç esquerre és al darrere-mig, , exactament a 75° en relació amb la vertical del cos; la direcció del braç dret és davant-mig, ; i la direcció de la cama dreta és .

¹⁸¹ Els braços es flexionen cap al centre del cos des de la direcció davant-baix en un angle de 60°: .



¹⁸² Els braços es dirigeixen a les direccions de costat-baix dreta i esquerra: .

¹⁸³ Els braços de la mort (D) es dirigeixen al costat-mig dreta i esquerra, , per després plegar-los sobre el pit en una direcció per cada segment del braç, .

¹⁸⁴ Direccions de les cames dels soldats (A, X i Y) durant el salt: endavant i endarrere, exactament a 75° respecte de l'eix vertical del cos: .

l'esquerre al darrere, fa una contracció del cos i projecta la mirada endavant per sobre de l'avantbraç, tot plegat en un moviment cap endins del centre de la *Kinesphere*.¹⁸⁵

El pla sagital és present en pràcticament totes les accions de tots els personatges. La partisana el trenca perquè fa un gest de tancament corporal cap al centre. En aquest sentit la dona ens apareix com a únic personatge que expressa les seves emocions. En aquest moment passa de la determinació inicial, a l'atac i el plegament corporal cap al centre.

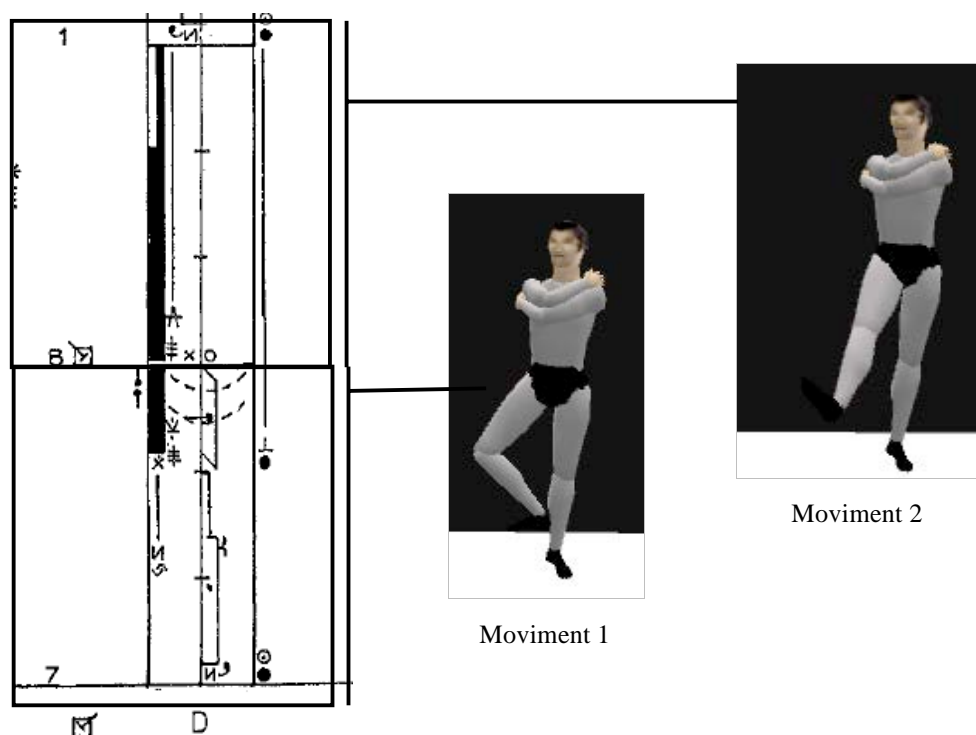
¹⁸⁵ El braç esquerre de la partisana (W) està dirigit cap al costat dret flexionat 90°, (), passant per darrere del cos (en virtut de l'agulla de cap negre), i el dret té una doble direcció que indica una direcció per cada segment, el colze al davant-mitjà i el canell, a l'esquerra-mitjà ().

6.6.4.14. Frase 14. «Death walks»¹⁸⁶

La frase 14 està composta per tres motius del personatge de la mort (D), tres motius de la partisana (W) i dos motius dels soldats (A, X i Y). El primer motiu del personatge de la mort (D) es compon de dos moviments:

Moviment 1 (D): fer una passa recolzant primer la punta i després tot el peu i recollir la cama flexionant el turmell.

Moviment 2 (D): allargar la cama endavant cap al nivell baix mantenint la flexió del turmell.

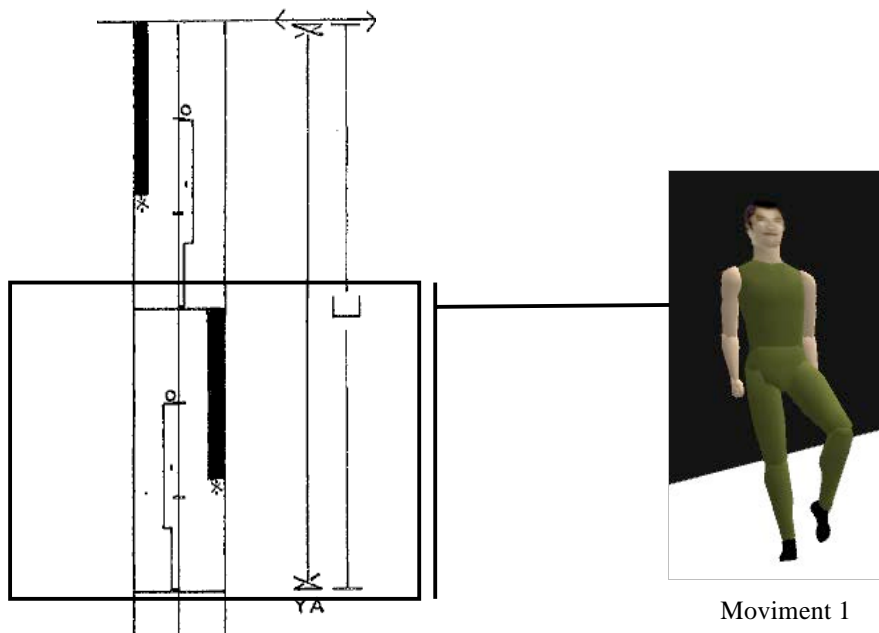


(SCHUMACHER, part 1, 2003: 183)

¹⁸⁶ Vegeu ANNEX XVII- Frase14. «Death walks». <https://youtu.be/rkkPY7WqVLA>

El primer motiu dels soldats (A, X i Y) es compon d'un moviment:

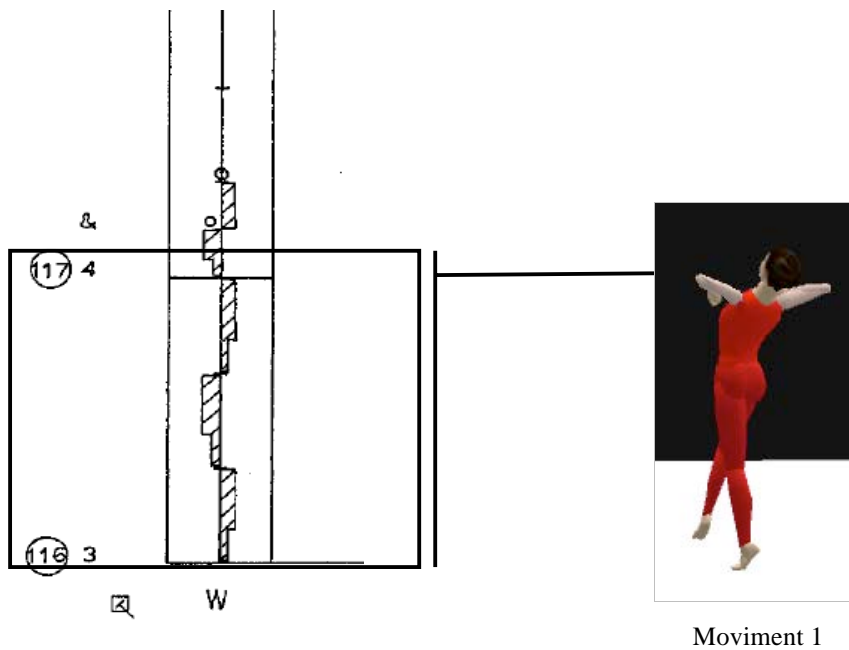
Moviment 1 (A, X i Y): caminar enrere en un desplaçament lliure fins al lloc corresponent a l'afusellament, flexionar la cama contrària a la de suport i situar els braços sota les espatlles, lleugerament flexionats.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 185)

El segon motiu de la partisana es compon d'un moviment:

Moviment 1 (W): caminar enrere sobre les mitges puntes dels peus, amb la caixa toràcica doblegada endarrere i els braços plegats al davant, a l'alçada de les espatlles, i els punys tancats.

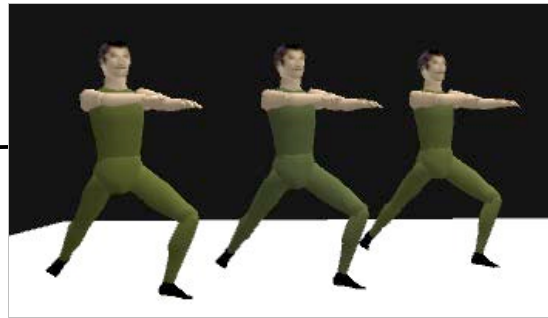
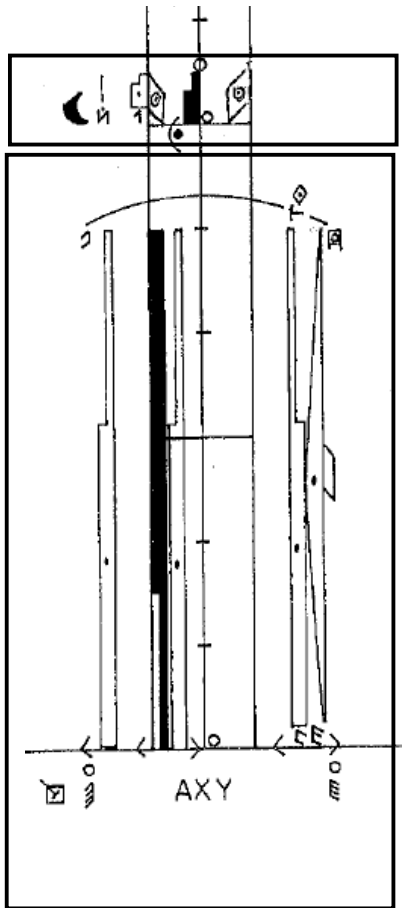


(SCHUMACHER, part 1, 2003: 185)

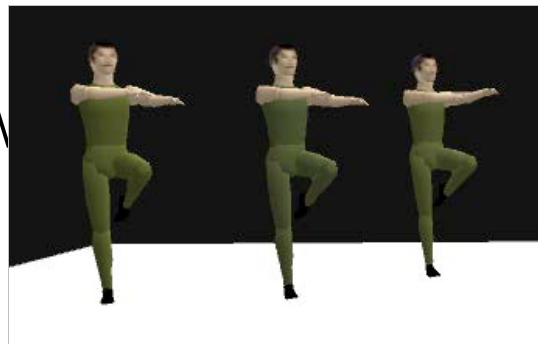
El segon motiu dels soldats (A, X i Y) es compon de dos moviments:

Moviment 1: alçar lentament la cama esquerra i el braç, amb el peu al costat de la cama de suport, i a la vegada alçar el braç esquerre endavant a l'alçada de l'espatlla amb el polze dirigit al costat esquerre, orientar la palma de la mà cap a baix, mirar a (W) i alçar el braç dret doblegat en angle recte.

Moviment 2: deixar caure el pes del cos endavant fins a recolzar el peu esquerre amb el genoll doblegat, mantenir el pes del cos entre la cama dreta estirada endarrere i la cama esquerra del davant sense moure els braços de la situació anterior i fer un desplaçament molt accentuat de l'espatlla esquerra cap endavant, de manera que el braç esquerre s'allargui sobtadament en direcció a la partisana (W).



Movement 2



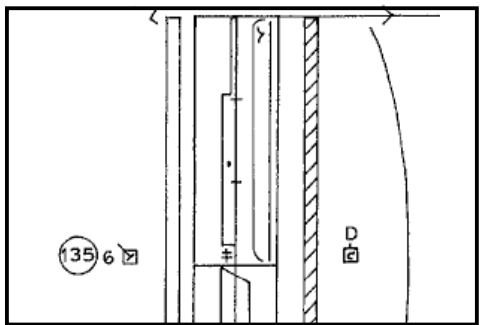
Movement 1

El tercer motiu de la partisana (W) es compon de tres moviments:

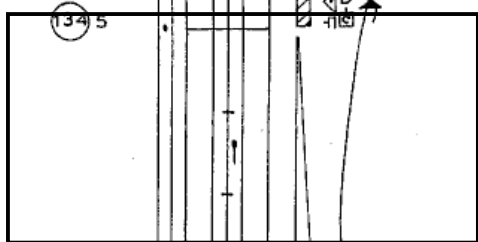
Moviment 1: des de sobre les dues mitges puntes, doblegar el genoll dret, allargar la cama dreta endarrere, abaixar el centre de gravetat cap a terra, arquejar la columna a l'alçada de la caixa toràctica i expandir el tòrax en una inspiració pulmonar, tot plegat lentament.

Moviment 2: recolzar el peu esquerre al darrere, fer mitja volta, seguir abaixant el cos cap a terra i flexionar el braç dret al costat de l'espatlla dreta, tot plegat amb la mateixa lentitud.

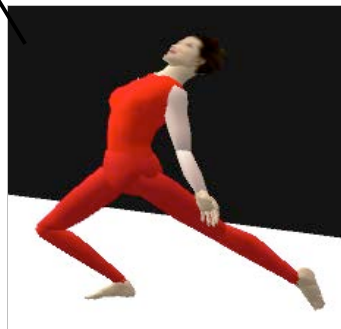
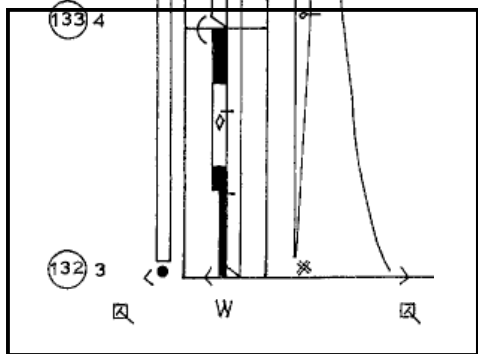
Moviment 3: recolzar el genoll esquerre, alçar per damunt del cap el braç dret i acabar de flexionar el genoll esquerre, recolzar el tronc damunt de la cuixa esquerra i allargar els braços per terra dirigits cap al personatge de la mort (D) fins a la immobilitat.



Moviment 3



Moviment 2



Moviment 1

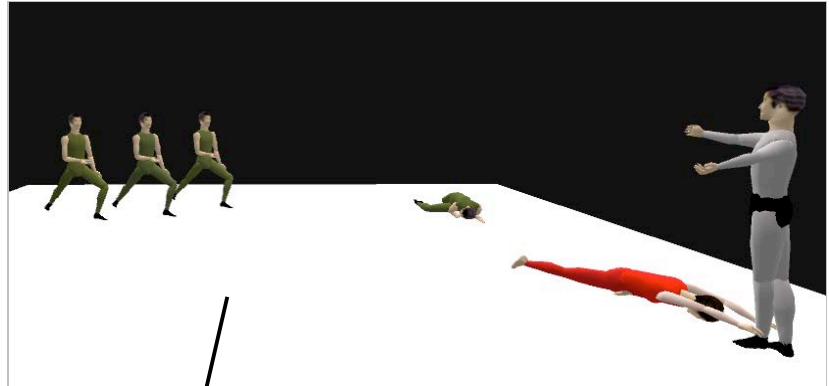
(SCHUMACHER, part 1, 2003: 189)

Els darrers moviments s'executen simultàniament:

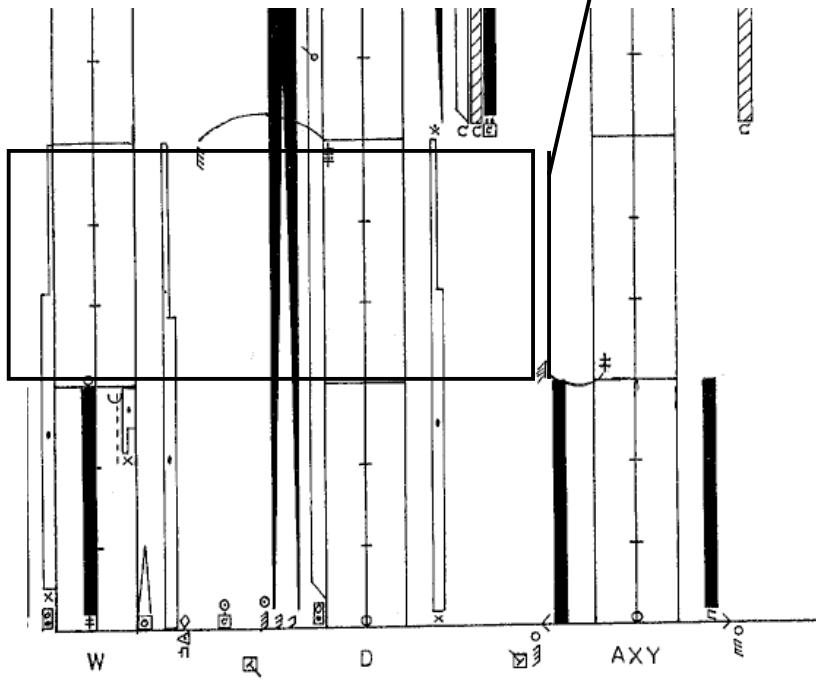
Moviment (W): caure a terra i en el procés de la caiguda, tocar el genoll i el peu del personatge de la mort (D).

Moviment (A, X i Y): abaixar els braços fins a tocar el canell esquerre amb el genoll del mateix costat i mantenir la forma del braç dret en relació amb l'altre braç, mentre (W) cau a terra.

Moviment (D): tombar el tronc a l'esquerra i col·locar les mans al costat esquerre de la cintura com si (D) embeinés l'espasa, molt lentament.



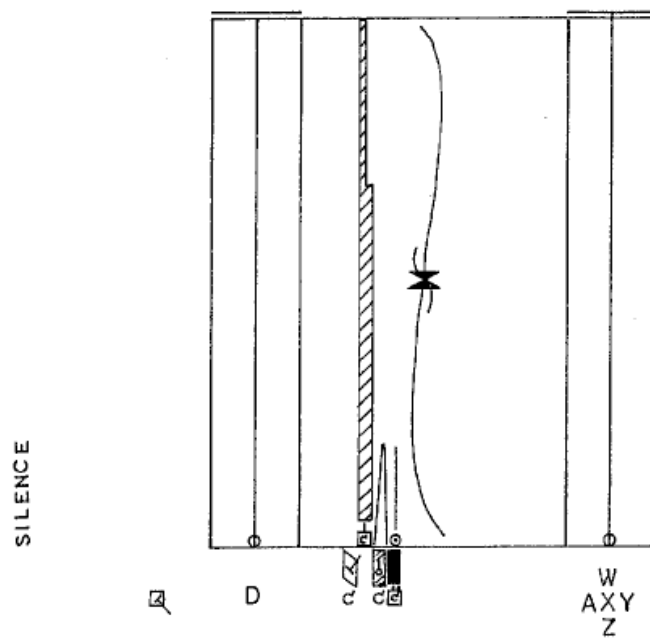
Col·locacions finals de l'escena «The Partisan»



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 190)

El darrer motiu correspon al personatge de la mort (D) i es compon d'un moviment:

Moviment 1 (D): tombar el cap per mirar cap a dalt i a l'esquerra.



(SCHUMACHER, part 1, 2003: 191)

Taula 67. Direccions de les cames i els braços frase 14

Frase coreogràfica 14. «Death walks»

Compàs	Espai de l'entorn									Espai del cos								
	Trajectes			Girs i orientacions					Direcció passos			Direcció de les cames			Direcció dels braços			
	W	A X Y	D	W	A	X	Y	D	W	A X Y	D	W	A X Y	D	W	A X Y	D	
106-113			Trajecte recte															
114-123	Trajecte recte	Trajecte recte																
124-125																		
126																		
127																		
128																		
129																		
130-131																		
132-133																		
134-135																		
136-137																		
138-140																		

La frase 14 s'estructura amb tres motius del personatge de la mort (D), tres de la partisana (W) i dos dels soldats (X, Y i Z). Com en la frase anterior, alguns motius són simultanis, d'altres són successius, d'altres tenen una relació d'acció-reacció i, d'altres no tenen cap relació.

En primer lloc, el personatge de la mort (D) avança amb moviments de cames, que es flexionen i es despleguen cap a la direcció davant-baix en un moviment general dins del pla sagital.¹⁸⁷



A continuació, després de dues passes, la partisana (W) s'alça dins de l'eix vertical, col·loca els braços plegats al nivell de la cintura escapular en el pla horitzontal i doblega l'esquena cap enrere, dins del desplaçament de retrocés que reforça el pla sagital.¹⁸⁸


Seguidament, els soldats (A, X i Y) retrocedeixen amb passos cap endarrere i reforcen el moviment també dins del pla sagital.




Un cop els personatges han arribat als llocs respectius, la partisana obre els braços al costat en el pla vertical, mentre els soldats (A, X i Y) aixequen els braços —el braç esquerre, al davant-mig en el pla sagital, i el braç dret, plegat al davant i al costat en el pla horitzontal— a la vegada que la cama esquerra va en direcció davant-darrere en el pla sagital, que preval per damunt dels altres.¹⁸⁹

El personatge de la mort (D) dona l'ordre als soldats de disparar obrint els braços i descrivint un cercle al voltant del cap en un moviment inscrit en el pla vertical, moment en el qual els soldats (A, X i Y) avancen la cama esquerra cap endavant amb un moviment brusc amb l'espatlla, que empeny el braç cap endavant en el pla sagital.

La reacció de la partisana (W) davant de l'afusellament fa que s'alci damunt de les mitges puntes dels peus, després baixi sobre el peu dret, dirigeixi la cama esquerra cap endarrere en el pla sagital, i seguidament faci mitja volta lentament, alci el braç dret

¹⁸⁷ Direcció de la cama en la vertical abans de desplegar-se amb una flexió de 120°, (), direcció de la cama en el desplegament davant-baix, ().

¹⁸⁸ Posició recurrent dels braços de la partisana (W) en el seu retrocés, (). La posició dels braços ja l'hem vista en les frases «*Count '10'*», «*Sissonne*» i «*Climax*», per la qual cosa constitueix un motiu recurrent que assoleix el caràcter de signe. A aquest tipus de signes Birdwishesell els anomena *kinemes*, en contraposició al concepte de *morfemes* encunyat per la lingüística moderna.

¹⁸⁹ El braç esquerre dels soldats (A, X i Y) es dirigeix al davant-mig, (), i el braç dret té una doble direcció, (), posició que permet que la mà dreta es recolzi sobre el colze esquerre. Pel que fa a la cama esquerra, també té una doble direcció, ().

descriuint un mig cercle en el pla vertical i caigui a terra amb la cama dreta allargada endarrere i el braç esquerre al davant, en el pla horitzontal.¹⁹⁰

S'acaba la frase amb un moviment del personatge de la mort (D) en espiral fet des del tronc, amb la mirada dirigida cap a la diagonal davant-alt-esquerra.

Cada un dels personatges, la mort (D), la partisana (W) i els soldats (A, X i Y), es mouen dins del pla sagital. Només un dels moviments de la partisana (W) abans de morir transforma el moviment i passa pel pla vertical. Els soldats (A, X i Y) i la mort (D) es mantenen impertèrrits en el pla sagital, tot i que puntualment la mort fa un gest en el pla vertical.

6.6.5. Estructura de les frases a partir de l'anàlisi pràctica

En aquest apartat agruparem les conclusions parcials respecte de l'estructura de les frases a partir de l'anàlisi pràctica segons les quatre categories que hem analitzat: a) Trajectes, b) Orientacions i girs, c) Direcció dels passos, i d) Direccions de les cames i els braços.

6.6.5.1. Estructura de la frase 1. «Introducció»

El trajecte que descriu la partisana (W) té dues formes: una de circular, que s'interromp durant un compàs, i una altra de recta, que arriba fins al costat esquerre de l'escenari en un moviment de revolució.

Tant el cercle com els girs formen part dels moviments de rotació, que tenen el mateix sentit en contra de les agulles del rellotge. En conseqüència, podem afirmar que el moviment de gir és el que articula la frase i li dona expressivitat. Aquest fet impregna la frase d'un caràcter impetuós i de revolta.

Les dues parts de la frase també es diferencien entre elles per la direcció dels passos. En la primera part, són endavant i en la segona part, de costat, de manera que fan progressar el

¹⁹⁰ La direcció de la cama esquerra és (■), a continuació segueix un semicercle del braç dret, que passa per les direccions (⤴) i (⤵), mentre la dona cau a poc a poc a terra damunt del genoll esquerre i allarga la cama dreta, que resta doblegada en un angle de 150° (×).

moviment de la partisana (W) en l'espai. La direcció dels passos inicialment és producte de moviments saltats endavant, que reforcen el caràcter impetuós de l'acció del personatge. La direcció dels passos en la segona part facilita els girs, que fan progressar el moviment en un remolí cap a l'esquerra de l'escenari. La correlació de la direcció dels passos en les dues parts dissenya una línia climàtica ascendent que queda interrompuda en el moment més àlgid.

En síntesi, el moviment del cos del personatge de la partisana (W) irromp en l'escenari amb moviments ràpids d'avançament continguts dins del pla sagital, que canvien amb moviments en el pla vertical. Tenint en compte les característiques del pla sagital, es fa evident que el moviment inicial del personatge reflecteix determinació i força en la lluita que vol emprendre. En la segona part, quan l'acció passa al pla vertical, els moviments manifesten una actitud de confrontació, sobretot quan atura el moviment i assoleix una posició de cara al front principal, el públic.

6.6.5.2. Estructura de la frase 2. «Signalling»

En la segona frase no hi ha trajecte, per la qual cosa la composició planteja un contrast entre el trajecte de la frase anterior i el moviment en el lloc de l'actual. El trajecte esdevé un recurs compositiu de contrast.

La frase conté alguns girs que són altra vegada cap al mateix sentit de la frase anterior. Per aquest motiu, manté un cert nexa amb l'anterior.

Les direccions dels passos d'aquesta frase no comporten cap trajecte remarcable, per la qual cosa resten com a meres transferències del pes als dos costats, endarrere i endavant. Les direccions dels passos acompanyen el moviment de fer voleiar el fulard de la part superior del cos.

El personatge es manté en el pla vertical agitant el fulard a dreta i esquerra en una acció de presentació. Amb un gest brusc, decidit i autoritari dirigeix el fulard endarrere, fa un canvi d'expressió i passa del pla vertical, al sagital. El moviment de girar que segueix reflecteix una expressió més interioritzada i el moviment ascendent de després culmina amb l'agitació del fulard damunt del cap. Immediatament després, fa un gest brusc d'assenyalar els aliats en el pla sagital. Aquests moviments representen una insistència en la determinació i decisió del personatge de preparar-se per lluitar.

6.6.5.3. Estructura de la frase 3. «Scarf in belt»

Com en la frase anterior, en aquesta no hi ha cap trajecte rellevant i el moviment es produeix en el lloc. Es caracteritza per l'absència de canvis d'orientació, la qual cosa denota un moment de calma.

El propòsit de la primera part de la frase és que la partisana manipuli el fulard, de manera que no hi ha passos. En la segona part es produeixen dos passos que acompanyen l'acció d'elevant els braços, amb l'aixecament del nivell dels suports, que acaba amb el plegament del cos i la consecutiva flexió de les cames.

La partisana (W) executa el moviment quotidià de col·locar-se el fulard a la cintura, i després situa la mà al costat amb la mà orientada endarrere com un senyal de mostrar-se disposada a emprendre la lluita. A continuació, fa un moviment ascendent i torna a baixar en una acció de tancament cap endins del cos en un moment de dubte abans de decidir emprendre qualsevol acció. En síntesi, el moviment del cos s'organitza en aquesta frase dins del pla vertical, segueix en el pla sagital i acaba en un moviment de tancament cap al centre del cos.

6.6.5.4. Estructura de la frase 4. «Count '10'»

La frase 4 està construïda en forma de desplaçaments rectes saltats. Tot i que els trajectes no tenen la mateixa entitat que en la frase inicial, la configuració de les línies de desplaçament planteja un paisatge unidireccional, directe.

Pel que fa als canvis d'orientació, es produeixen cada dos compassos i, en conseqüència, el moviment rotatori té un pes estructural. Els moviments de gir, combinats amb els dels salts, responen a l'objectiu de focalitzar el cos cap a una determinada cara de l'escenari. La direcció dels passos facilita els moviments que es van succeint.

La frase representa un moment àlgid en l'expressió del personatge, que continuarà en les frases següents. En síntesi, tot i que alguns gestos es produeixen en un doble pla, sempre n'hi ha un que preval sobre l'altre. Inicialment, l'expressió es manifesta en un moviment d'exaltació dins del pla sagital. A continuació, segueix un gest de confrontació dins del pla

vertical. El moviment següent de girar saltant és una manifestació més de l'exaltació anterior, no privada d'una certa desesperació dins del pla sagital. Segueix una acció en el pla horitzontal que reflecteix l'exploració de l'espai de l'entorn i, finalment, torna al pla vertical, on la partisana (W) es mostra preparada per lluitar.

6.6.5.5. Estructura de la frase 5. «Sissonne»

Una vegada més, el motiu de la frase és el d'un desplaçament saltat que dona lloc a un nou trajecte. En aquest cas, el personatge va de la part del davant al costat esquerre del rectangle escènic en un trajecte en diagonal respecte al perímetre escènic. Aquesta acció reforça la determinació d'emprendre l'acció, a la qual com a partisana està compromesa.

El canvi d'orientació en el moviment de saltar fa que sigui un element clau de l'estructura de la frase. Com que la majoria de girs són contraposats, la frase té un caràcter d'anada i tornada, de fer una cosa per després desfer-la, com d'una lluita interna entre dos pols oposats.

En aquesta escena continua el mateix caràcter dels moviments de la frase anterior, en la qual el personatge salta i gira. La direcció dels passos segueix facilitant les destinacions de les accions, i també les orientacions cap a les quals el personatge s'orienta en l'espai.

En síntesi, la frase es construeix en el pla sagital. L'acció representa la manifestació de la determinació de la partisana (W), i acaba amb un gest bruscat de reafirmació que executa amb els dos braços oposats davant i darrere dins el pla sagital.

6.6.5.6. Estructura de la frase 6. «Assemblé»

La frase 6 es caracteritza per un trajecte que va del costat esquerre al davant del rectangle escènic en diagonal i que desfà el trajecte del fragment anterior.

En aquesta frase no hi ha moviment rotatori. El salt té lloc sense cap revolució, per la qual cosa el personatge descriu un tipus de moviment directe que li atorga una reafirmació de l'actitud combativa.

La direcció dels passos en diagonal que impulsa els salts és el motor perquè es produeixi el desplaçament en línia recta. L'absència de girs durant el passatge elimina la

tridimensionalitat del moviment i el revesteix d'una intenció de persistir en l'objectiu que persegueix, la qual cosa reforça la intenció de no desviar-se'n.

Per tot plegat, el moviment del cos s'organitza principalment en el pla vertical combinat puntualment amb la diagonal davant-dreta-baix en una expressió de confrontació.

6.6.5.7. Estructura de la Frase 7. «Tiger»

Fins aquí l'acció s'ha desenvolupat en trajectes més o menys amplis que progressen en l'ocupació de l'espai. No obstant això, a partir d'aquesta frase la partisana (W) es retira i deixa d'ocupar els llocs dels quals fins ara havia disposat sense cap impediment per una presència que detecta però que no es veurà fins a la frase següent. El doble trajecte d'anada i tornada genera un canvi de paradigma del moviment del personatge. La frase es caracteritza per l'absència dels canvis d'orientació.

El personatge fa un moviment d'avançar i després retrocedir. En aquest cas, la direcció dels passos endavant i endarrere crea un trajecte amb un punt focal únic, que contribueix a concentrar tota l'atenció de la partisana cap a una direcció i genera una expectativa respecte d'allò que ha de succeir en la frase següent.

En síntesi, la frase s'organitza tota ella dins del pla sagital. El personatge fa un impuls coratjós de lluita per, seguidament, amagar-se a terra mentre espera l'arribada dels militars que s'apropen. Després retrocedeix dins del mateix pla sagital per avaluar les possibilitats de lluita en una acció de retirada estratègica.

6.6.5.8. Estructura de la frase 8. «First soldiers' crossing»

Amb les línies dels trajectes, el coreògraf caracteritza l'espai dels militars i l'espai de la partisana (W), que queden confrontats per la recta dels soldats i el cercle de la dona. Aquí el recurs d'oposició és determinant entre les formes del recorregut. L'estructura de tota la frase està dissenyada a partir d'un moviment locomotor constant dels soldats, que ocupen aquells llocs que la partisana (W) havia disposat sense cap impediment. Les intervencions del personatge femení es distribueixen en tres etapes: en una primera es manté en el lloc, en una segona es desplaça circularment i en una tercera, es torna a mantenir en el mateix lloc que en

la primera etapa. Tota la frase manté una estructura que mostra eficaçment dos mons antagonics a partir de la forma del desplaçament: el de la partisana i el dels soldats.

La frase s'estructura a partir de les orientacions definides dels personatges. L'orientació dels militars és unidireccional i contrasta amb les orientacions de la partisana (W), que varien en la mesura que la frase es va desenvolupant, per la qual cosa el moviment torna a ser contrastat.

La direcció dels passos configura els motius característics de cada personatge, de manera que reforça el contrast entre els dos espais dibuixats a partir de la direcció dels passos. En la primera part, el contrast s'estableix a partir de la quietud de la partisana (W) i dels passos dels soldats. En la segona part, el contrast l'estableixen les direccions dels passos de costat de la partisana (W) i els passos cap endavant dels soldats. En la tercera part, es torna a reproduir el mateix contrast de la primera part a partir del moment estàtic de la partisana (W).

La frase es caracteritza per la marxa insistent dels soldats (A, X, Y i Z) dins del pla sagital. Durant la marxa, la partisana (W) es refugia endins cap al centre del cos en un moment de dubte. Continua un moment d'exaltació en el trajecte circular en el pla vertical, i després torna amb un gest de recolliment cap al centre, a través del qual mostra debilitat.

6.6.5.9. Estructura de la frase 9. «First run»

Una vegada més, com a recurs compositiu d'oposició, el trajecte es contraposa al no-trajecte. La primera part de la frase és un recorregut circular de la partisana (W), mentre que la segona part és una combinació de moviments que la partisana desplega sense moure's del lloc.

El trajecte té forma circular, per la qual cosa introdueix un moviment de revolució com en la primera frase. Un cop arriba al fons, el personatge es manté en l'orientació que ha assolit. Una vegada més s'associa la direcció dels passos endavant amb una acció decidida del personatge.

En síntesi, el moviment s'organitza en el pla sagital en una correguda al voltant de l'escenari. A continuació, la partisana (W) deixa de córrer, però continua movent-se dins del pla sagital al fons de l'escenari.

6.6.5.10. Estructura de la frase 10. «Climax»

La frase es caracteritza per un ús quasi exhaustiu del trajecte rectilini. La partisana (W) va d'un punt a l'altre de l'escenari sense aturar-se enlloc fins al final, que cau a terra exhausta ja dins de la frase següent. En aquest sentit, el dibuix general dels trajectes és paral·lel al costat del fons i al de la dreta del perímetre de l'escenari.

El fragment té un caràcter de revolució quasi permanent, per la qual cosa representa l'expressió del conflicte del personatge. La convulsió interna del personatge l'expliquen en aquest passatge desplaçaments amplis, fets tots ells amb la implicació del gir de sentits contraposats, que augmenta el caràcter de contrast.

En general, en les tres parts de la frase les direccions dels passos s'ajusten en funció dels girs per atènyer les destinacions dels moviments. En combinació amb les orientacions, el desplaçament i els canvis d'orientació determinen les direccions dels passos endavant, al costat i gairebé mai endarrere.

Per tot plegat, el moviment del cos s'organitza en el pla sagital de l'acció i l'horitzontal dels girs. L'objectiu dels moviments dels membres del cos és el d'ajudar a assolir les orientacions que va adquirint la partisana (W) en la mesura que executa els moviments de gir. En aquest sentit, les cames es recullen cap al centre del cos en el moment de giravoltar i es despleguen quan cal aturar la volta, mentre que els braços serveixen d'impuls.

6.6.5.11. Estructura de la frase 11. «*Second soldiers' crossing*»

Des del punt de vista dels trajectes, es torna a fer servir el trajecte com a recurs compositiu. Dos trajectes simultanis i oposats conformen la frase. El recurs de dibuixar la coreografia amb els trajectes genera plans d'acció, que acaben creant parets, murs o pantalles de moviment, contra els quals es projecten els elements mòbils del primer terme. El recurs compositiu no deixa de ser un diàleg entre la figura i el fons dins l'espai coreogràfic per crear efecte de profunditat.

Pel que fa als canvis d'orientació, cal destacar que en aquesta frase no n'hi ha cap, en la mesura que totes les orientacions s'han establert en la frase anterior.

La direcció dels passos presenta també canvis contrastats en el desenvolupament de l'acció de la frase, tot i que són contrastos diferents. Si bé tots els personatges fan passos endavant, els trajectes són divergents gràcies a l'orientació prèvia que tenen cada un d'ells i que acaben en punts de destinació allunyats entre si: els soldats, al fons, i la dona, davant. En aquest sentit, la direcció del pas, l'orientació i el dibuix del trajecte com a elements totalment entrellaçats continuen marcant l'estructura del moviment.

La marxa dels soldats (A, X, Y i Z) torna a ser un moviment sagital dins de l'acció de la marxa. Pel que fa a la partisana (W), en aquest moment s'arrossega fora del camí dels militars, totalment desgastada per la desesperació, expressió que es manifesta en el moviment de caure a terra dins del pla sagital i acabar en el pla horitzontal del terra. El contrast entre els dos nivells d'expressió és determinant. Si bé ja havíem detectat un contrast en la direcció dels trajectes, ara es veu augmentat. Efectivament, els soldats (A, X, Y i Z) es mantenen inalterables dins del pla sagital, mentre que la partisana (W) va reduint l'acció en la mesura que s'acosta al terra i passa del pla sagital a l'horitzontal. Tanmateix, al final de la frase la dona reacciona i passa de sobte al pla vertical en una reacció de confrontació respecte a la situació generada anteriorment, que es veurà culminada en la frase següent.

6.6.5.12. Estructura de la frase 12. «*Second run*»

Una vegada més, el contrast és la manera com s'articula l'espai de la frase en la forma dels trajectes. Un és recte i l'altre és circular. Tanmateix, els dos tenen un punt de fuga únic, que és la cantonada del fons-esquerre, la qual cosa dona l'efecte de profunditat a l'acció.

Només hi ha canvis d'orientació en el cas de la partisana (W) perquè efectua el trajecte circular. Els passos de tots els personatges són sempre endavant, a la recerca del seu objectiu, i l'organització dels moviments de tots els personatges té lloc dins del pla sagital.

6.6.5.13. Estructura de la frase 13. «*Kill*»

En aquesta frase no hi ha pràcticament trajectes rellevants. Tan sols els que s'especifiquen per ressituar els personatges en els llocs i configurar la imatge final, en la qual els soldats

(A, X i Y) encerclen la partisana (W), la mort (D) fa acte de presència i el soldat (Z) està a terra, mort.

Pel que fa als canvis d'orientació, hi ha un gir per cada un dels personatges, essent el de més rellevància el del soldat (Z) en el moment de caure a terra escanyat, atès que és un gir lent.

Per tot plegat, podem dir que el pla sagital és present en pràcticament totes les accions dels personatges. No obstant això, els moviments de la partisana de tancament corporal cap al centre al final de la frase donen a entendre canvis en l'expressió. De fet, és l'únic personatge que experimenta una forta transformació en aquest sentit: passa de la determinació, a la confrontació i al tancament final.

El moviment que té més relleu és el de la caiguda lenta del soldat (Z), que fa una baixada dins de la dimensió alt-baix i acaba el moviment estirat a terra.

6.6.5.14. Estructura de la frase 14. «Death walks»

Els trajectes de la frase afecten tots els personatges. Són rectes, es distribueixen en la diagonal de l'escenari i estructuren la primera part de la frase.

Els canvis d'orientació s'estableixen a l'inici del trajecte. Els personatges mantenen l'orientació fins a assolir la destinació. A partir d'aquest moment, primer la mort (D) es tomba de cara als soldats i després la partisana (W), a causa de l'afusellament, es tomba de cara a la mort (D) en una caiguda lenta.

Tots els personatges es desplacen i, consegüentment, les direccions dels passos tenen una incidència important. És altament significatiu que només hi hagi un personatge que es desplaci endavant i que sigui la mort (D), en la mesura que és qui comanda els designis dels altres personatges, que es desplacen endarrere.

Cada un dels personatges es mou fonamentalment dins del pla sagital. El personatge de la mort (D) comanda l'execució, la partisana (W) assumeix el destí de víctima i els soldats (A, X i Y) executen les ordres de l'afusellament. Els moviments són endarrere, llevat de la mort (D), que els fa endavant. Només un dels moviments de la partisana (W), en un moment de trànsit entre la recepció de l'afusellament i la caiguda a terra, passa pel pla vertical. En aquest sentit, una vegada més la partisana (W) és l'únic personatge que transforma el caràcter de l'acció i passa per un pla diferent del sagital. La resta de personatges es

mantenen impertèrrits en el pla sagital, llevat del moment puntual de l'ordre de la mort per executar l'afusellament, que té lloc en el pla vertical.

6.7. Comparació de les imatges virtuals i reals de «The Partisan»

Per tal de comprovar que els símbols que s'obtenen de la partitura del fragment que hem analitzat s'han desxifrat adequadament, hem elaborat un film amb el programa informàtic *Dance Forms*. A partir de les imatges virtuals, en aquest apartat fem una comparació entre les imatges d'una de les múltiples produccions fetes per la companyia de dansa Joffrey Ballet, publicades en DVD l'any 2013,¹⁹¹ i les imatges que hem creat a partir de les informacions recopilades durant la recerca.

Així doncs, d'acord amb la metodologia adoptada, farem servir l'eina informàtica *Dance Forms* per comprovar la hipòtesi. A partir de l'experiència descrita per Ilene Fox en l'article «Labandancer», que va aparèixer en la revista *Computer Animation Virtual Worlds Journal* i on descriu l'intent de crear un dispositiu informàtic que tradueixi la notació Laban en les figures virtuals de *Dance Forms*, en aquest apartat adoptarem aquesta iniciativa per confirmar les conclusions a partir de fer una comparació entre tres àmbits que contenen la mateixa informació de la mateixa obra: la partitura, la pel·lícula virtual i la pel·lícula de les imatges reals.

6.7.1. El programa informàtic 3D *Dance Forms*

El programa informàtic *Dance Forms* està pensat per dibuixar postures de moviments per a una o diverses figures i per crear una coreografia de manera virtual amb qualsevol tipus de moviment. És tant una eina per crear seqüències coreogràfiques com un mitjà per examinar

¹⁹¹ *The Green Table*, DVD editat el 2013 per Cast & Crew, dirigit per Anna Markard:

<https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4&t=1284s>

Anna Markard fa constar que de les seixanta-cinc produccions internacionals que s'han fet de la coreografia entre els anys que van del 1964 al 2001, la companyia de dansa Joffrey Ballet n'ha portat a terme fins a set, concretament els anys 1967, 1976, 1981, 1990, 1998, 2007 i 2015 (MARKARD, part 2, 2003: 78).

posicions, formes, estils o tècniques de moviment en un espai interactiu de tres dimensions des de qualsevol perspectiva i amb velocitats diferents.

El programa ofereix una anàlisi del moviment a partir dels mateixos paràmetres que ja hem identificat en el sistema de la Cinetografia Laban / *Labanotation*, per la qual cosa considerem que el resultat de la representació virtual de l'escena s'ajusta a l'esquema que hem establert en l'anàlisi pràctica de la partitura de «The Partisan» de la coreografia *The Green Table*.

6.7.2. Comparació entre imatges reals i virtuals¹⁹²

Per a la comparació hem escollit les 37 imatges fixes més significatives de les 14 frases corresponents als 140 compassos de la coreografia:

Taula 68. Imatges a comparar entre el virtual i el real					
Compassos de les imatges a comparar de «The Partisan»					
Frase	Compàs	Temps	Frase	Compàs	Temps
1.«Introducció»	1	2	7. «Tiger»	38	2
	2	2		39	2
	4	3	8. «First soldiers' crossing»	50	1
	4	4		54	1
2. «Signalling»	5	2	9. «First run»	62	1
	6	1		66	1
	8	1	10. «Climax»	68	2
3. «Scarf in belt»	15	1		69	1
	18	3		70	1
4. «Count '10'»	20	2		73	3
	21	1		81	3
	22	2		11. «Second soldiers' crossing»	89
5. «Sissonne»	24	2	12. «Second run»	92	2
	26	1	13. «Kill»	94	1
	29	2		97	1
	31	3		102	1
	36	3	14. «Death walks»	130	1
				135	3
				140	1

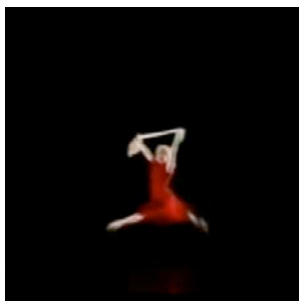
En els apartats següents mostrarem les imatges d'un mateix moment de la coreografia: la imatge de la pel·lícula real, la imatge corresponent de la pel·lícula virtual. En algunes frases afegirem l'esquema del trajecte en forma de pla zenital. Cal fer notar que el punt de vista de les pel·lícules és el de l'espectador, mentre que el del pla zenital de la partitura és el de l'interpret.

¹⁹² Vegeu ANNEX I i ANNEX II.

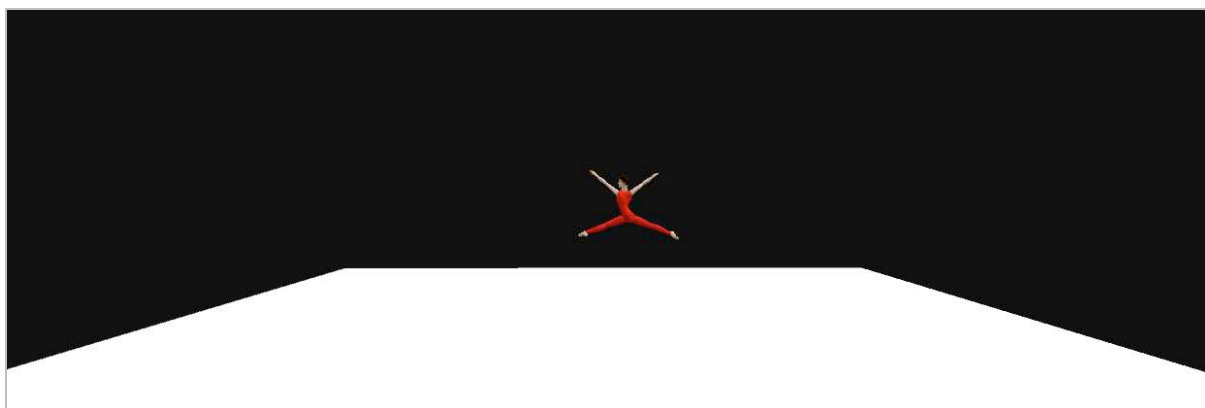
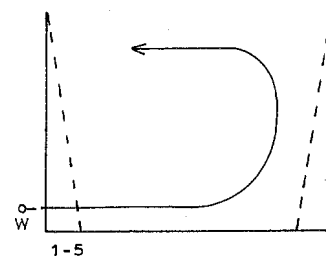
6.7.2.1. Frase 1. «Introducció»

El fragment inicial de l'escena conté el trajecte circular saltat en el qual el personatge de la partisana (W) sosté el fulard entre les dues mans. Entre la imatge real (a) i la virtual (b) del compàs 1 (temps 2) no es percep cap diferència respecte a l'acció de la ballarina ni als paràmetres analitzats, com ara l'orientació i la direcció dels braços i cames. Tanmateix, en les imatges reals es fa difícil de precisar la situació de la ballarina respecte al quadrilàter escènic perquè, per motius artístics, el joc de llums en difumina els límits. Contràriament, en les imatges virtuals la ubicació és més precisa perquè podem veure el quadrilàter escènic de referència.

En aquest sentit, remarquem que el pla zenital adjunt ens dona una visió prèvia del conjunt de la frase que no podem tenir amb les imatges filmades. En aquest sentit, la partitura ens dona una perspectiva anticipada del moviment molt útil per observar-ne el moviment.



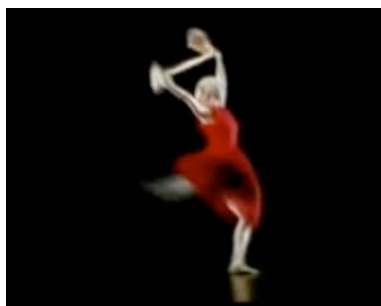
(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,25')



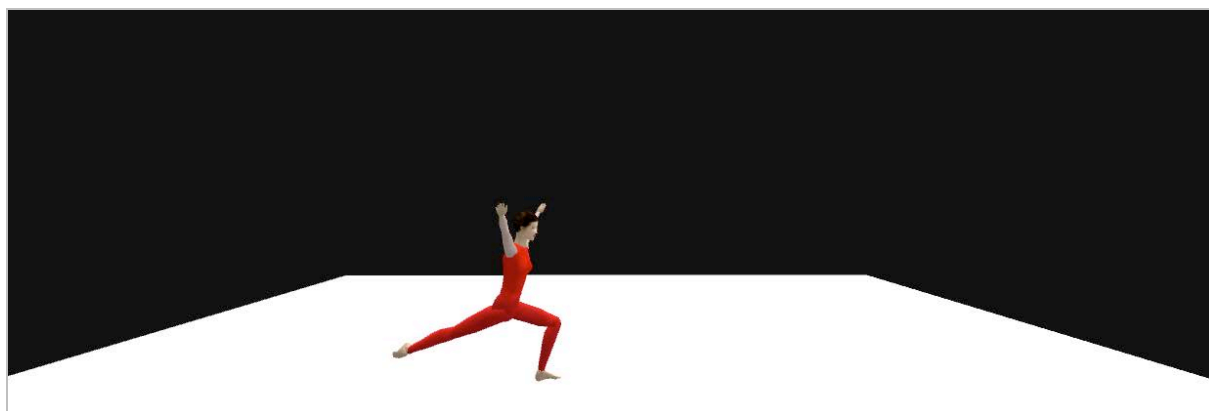
(b) Compàs 1, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

En la mateixa frase, després del salt girat i en el moment de la caiguda, les imatges reals (a) i virtuals (b) del compàs 3 (temps 3) continuen coincidint en l'orientació, el suport del cos i la posició dels braços i les cames. Només convé esmentar que el caràcter rígid de la imatge virtual contrasta amb la imatge real, que denota la dinàmica del moviment. També cal remarcar, com ja hem fet notar, la manca de precisió de la imatge real (a) respecte al lloc del quadrilàter escènic on té lloc el moviment pel joc de llums, mentre que això és perfectament perceptible en la imatge virtual (b).

També, aquí el coneixement previ del trajecte en el pla zenital que hem analitzat prèviament ens reforça la percepció de la frase.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,27')

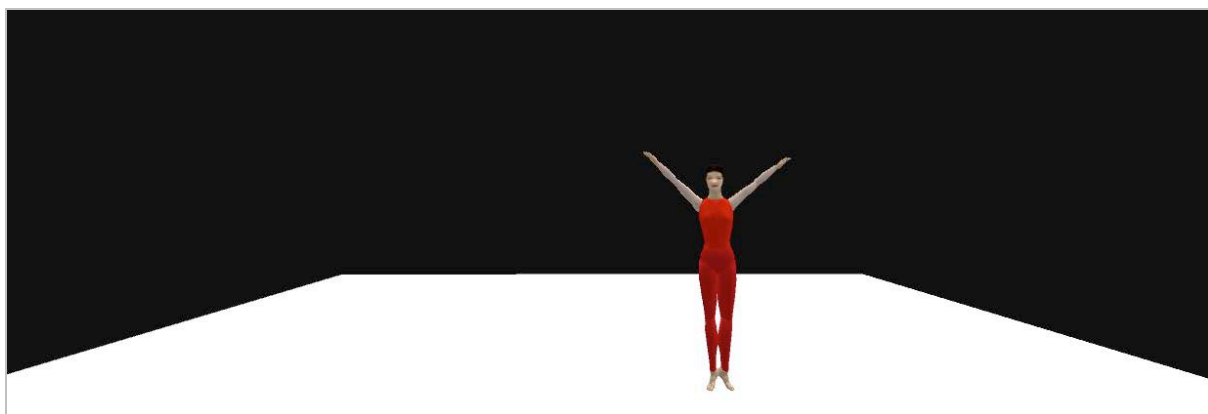


(b) Compàs 3, temps 3. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

Després dels girs desplaçats, les imatges següents del compàs 4 (temps 4) situen la partisana (W) orientada cap al front principal. La coincidència pel que fa a la localització del personatge sobre la superfície d'evolució, l'orientació, el repartiment del pes del cos damunt dels dos peus sobre la mitja punta i la posició dels braços és exacta. Tot i així, una vegada més la mobilitat de la imatge real (a) contrasta amb el dibuix rígid virtual de la imatge virtual (b). Mentre que en la imatge real (a) el pes del cos està més recolzat sobre el peu dret en virtut de la dinàmica del moviment, en la imatge virtual (b) mostra una posició rígida.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,30')



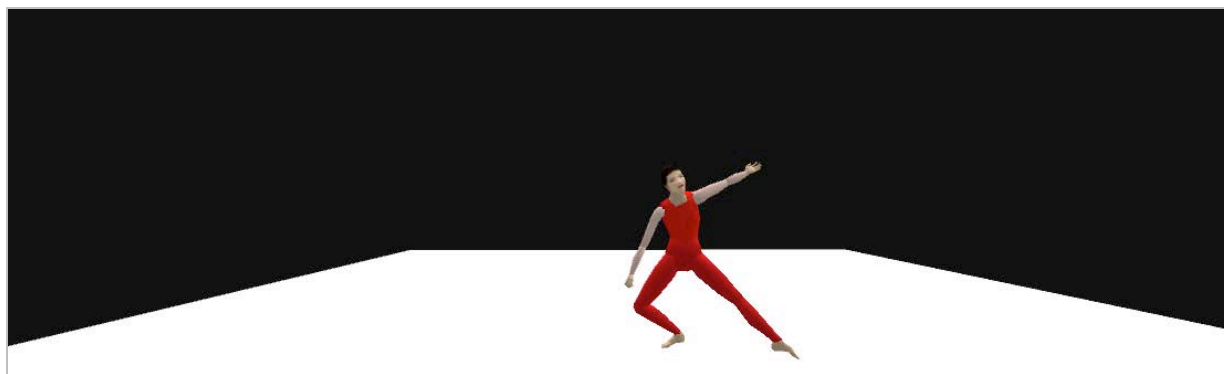
(b) Compàs 4, temps 4. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.2. Frase 2. «Signalling»

En la frase 2 observem que les imatges del compàs 5 (temps 2), una vegada més, coincideixen amb una precisió total pel que fa a l'orientació, la distribució del pes, i la direcció dels braços i les cames. Tanmateix, remarquem la diferència de la posició del braç esquerre, que segons la partitura ha d'estar alineat amb la clavícula segons el símbol de la creu dels eixos corporals (SCHUMACHER, part 1, 2003: 168), la qual cosa no es percep en la imatge real (a).¹⁹³ No podem precisar el motiu de la diferència, que previsiblement pot ser degut a una qüestió d'interpretació.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,32')



(b) Compàs 5, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

¹⁹³ La creu dels eixos corporals refereix les direccions de les parts del cos a la columna i no a l'espai circumdant. La direcció «dalt» serà dalt de la columna i la direcció «baix», el baix. En el cas que ens ocupa, segons la partitura la caixa toràcica està inclinada a la dreta, per la qual cosa la direcció del braç serà a l'esquerra nivell mitjà, seguint la línia de les clavícules.

En la imatge següent, corresponent al compàs 6 (temps 1) de la frase 2, els elements de l'orientació, distribució i direcció dels suports i dels braços tornen a coincidir.

Com en els comentaris anteriors, aquí també trobem dificultats per definir amb exactitud la localització del personatge en referència al quadrilàter escènic en la imatge real (a), però, en canvi, en tenim una visió exacta en la imatge virtual (b).



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,34')



(b) Compàs 6, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

En el compàs 8 (temps 1) de la mateixa frase, els elements analitzats d'orientació, distribució i direcció dels suports del pes i la direcció dels braços tornen a ser coincidents en les dues imatges, tant en la real (a) com en la virtual (b), si bé es torna a detectar la rigidesa del dibuix virtual i la indefinició de la localització del personatge en la imatge real (a).



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,38')



(b) Compàs 8, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.3. Frase 3. «*Scarf in belt*»

En la frase 3, en el compàs 15 (temps 1) tornem a trobar el mateix resultat de la frase anterior respecte a la coincidència total entre els elements que hem analitzat. Però si hi fem una mirada més detallada, podem detectar que, en la reconstrucció, la ballarina alça els braços en la direcció de dalt, que coincideix gairebé amb l'eix vertical del cos, quan la direcció dels braços indicada en la partitura és dalt-davant, amb una flexió en el braç dret i una extensió en el braç esquerre (SCHUMACHER, part 1, 2003: 169).



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,48')

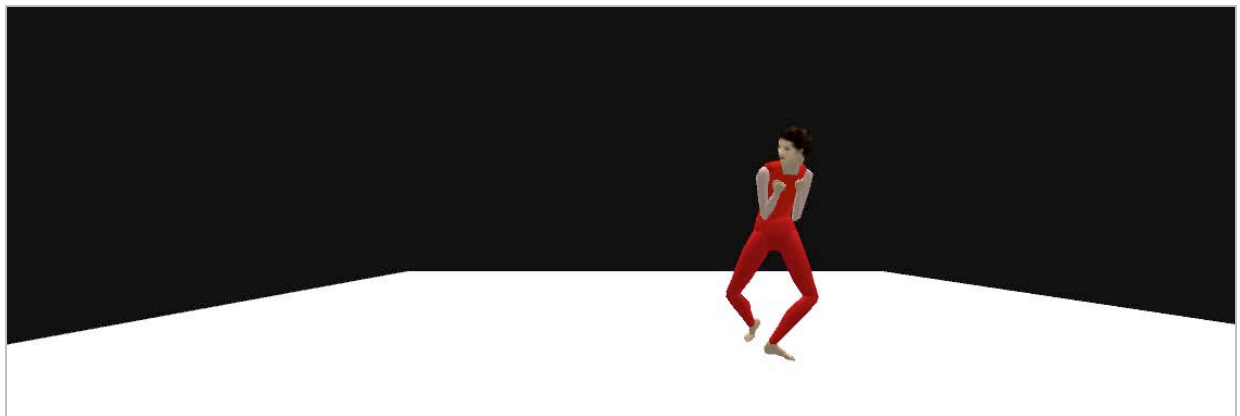


(b) Compàs 15, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

Com ja hem comentat anteriorment, la frase s'acaba en el compàs 18 (temps 3) amb la flexió dels braços cap a la caixa toràcica. Cal fer notar que, si bé el matís interpretatiu de la cara en la imatge real (a) no és possible de fer aparèixer en el dibuix virtual, no invalida la coincidència entre les dues imatges.



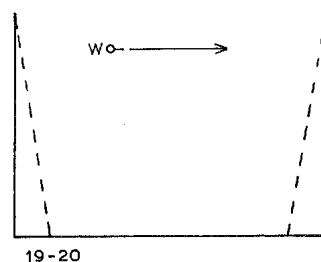
(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,53')



(b) Compàs 18, temps 3. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.4. Frase 4. «Count '10'»

Arrenca la frase 4 amb un salt girat. Una vegada més, comprovem que les dues imatges del compàs 20 (temps 2) coincideixen pel que fa a l'orientació del cos i la direcció de les cames i els braços.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,54')



(b) Compàs 20, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

Continua la seqüència en el compàs 21 (temps 1) amb un alçament del cos damunt de les dues mitges puntes dels peus. La coincidència dels elements analitzats torna a ser evident pel que fa a l'acció del fragment, la situació de la ballarina en el quadrilàter escènic, la col·locació dels braços i la flexió del cos.

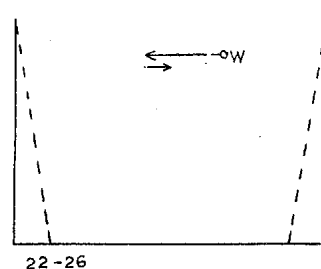


(a) <https://www.youtube.com/watch?v=OxJsITxObU4> (20,55')



(b) Compàs 21, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

Com es pot comprovar en la imatge següent, en el compàs 22 (temps 2) la ballarina alça el cos damunt la mitja punta del peu dret amb la cama i els braços alçats. En aquest cas, tot i les coincidències, hi ha alguna diferència que cal precisar. Concretament, en la imatge real (a) la cama esquerra està una mica més alçada del que marca la partitura. La indicació de la partitura assenyala que la direcció de la cama esquerra és al costat a l'alçada del maluc (SCHUMACHER, part 1, 2003: 170). La raó de la diferència entre la imatge real (a) i virtual (b) cal buscar-la en la dinàmica del moviment i en l'equilibri de la posició de la ballarina. Si la cama està per sobre del maluc, el pes queda més ben repartit i la posició es pot mantenir amb més facilitat. També els braços difereixen en la direcció. Segons la partitura, els braços estan dirigits cap a dalt, de manera que coincideixen amb l'eix vertical del cos. En la imatge real (a), els braços es dirigeixen a dalt i una mica al costat, en lloc de ser verticals. Una diferència que es pot atribuir a la interpretació.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,56')

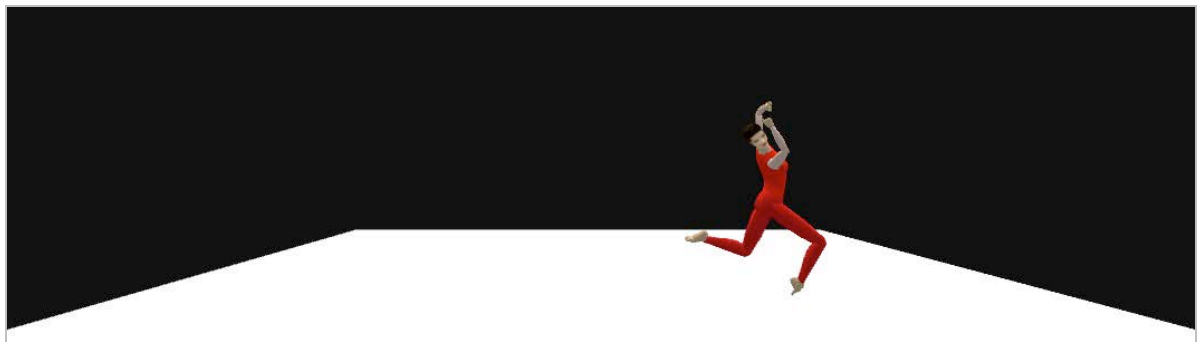


(b) Compàs 22, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

Dos compassos més tard, en el compàs 24 (temps 2) comprovem una vegada més la coincidència de l'orientació corporal durant el salt i el gir, i també de la direcció dels braços i cames.



a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (20,58')



(b) Compàs 24, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

La frase s'acaba en el compàs 26 (temps 1) amb una posició idèntica de la imatge real (a) i la virtual (b). Només convé comentar que la inèrcia del moviment en la imatge real (a) s'endú el vestit i la roba de la cintura de la ballarina. En aquest sentit, s'endevina en la imatge real una força contrària al moviment lateral per frenar la inèrcia del cos i així iniciar la frase següent, cosa que no és perceptible en la imatge virtual.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,01')



(b) Compàs 26, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.5. Frase 5. «Sissonne»

En el compàs 29 (temps 2) de la frase 5 també podem identificar les coincidències i diferències, tot i que aquestes últimes només són de matís. L'orientació del cos, la direcció del pas i dels braços i les cames coincideix. Cal remarcar com, en el principi d'aquest capítol, la localització de la ballarina en l'espai d'evolució no es percep nítidament en la imatge real a causa del joc de llums. Tanmateix, la direcció de la cama esquerra en la imatge real està lleugerament aixecada respecte a la indicació de la partitura. Efectivament, en la partitura apareix un símbol d'«acció passiva» de la cama amb un acabament de contacte amb el terra (SCHUMACHER, part 1, 2003: 170), de manera que la intèrpret té la possibilitat de deixar la cama al darrere en la direcció i l'alçada induïda per la inèrcia del moviment del cos, sempre que el gest acabi amb la punta del peu en contacte amb el terra.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,02')



(b) Compàs 29, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

En el compàs 31 (temps 3) la ballarina fa un gir amb la cama alçada al darrere. Si bé les coincidències són evidents, no ho és la posició del braç esquerre, que segons la partitura es dirigeix a baix i al costat (SCHUMACHER, part 1, 2003: 170). Entenem que en l'acció real hi ha raons tècniques, dinàmiques i interpretatives que poden fer canviar lleugerament la posició del braç, fet que no invalida la coincidència de les dues imatges en el que n'és essencial.



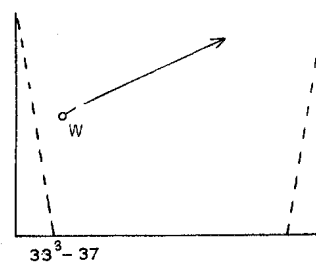
(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,06')



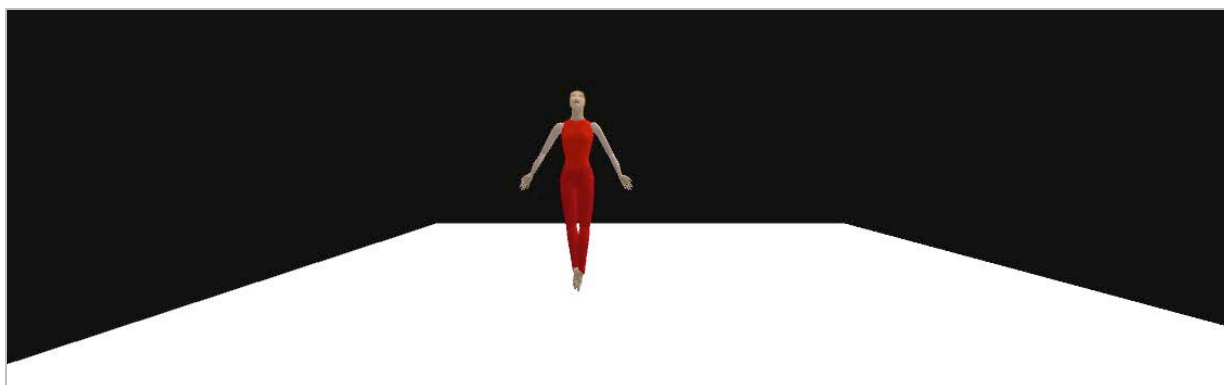
(b) Compàs 31, temps 3. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.6. Frase 6.«Assemblé»

Pel que fa al compàs 36 (temps 3) de la frase 6, el moviment saltat de les dues imatges és idèntic. No hi ha cap diferència llevat de la dinàmica que denota la imatge real.



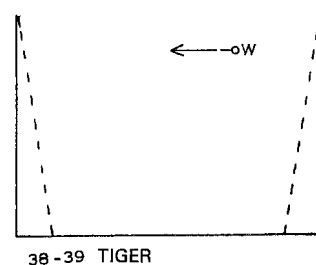
(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,12')



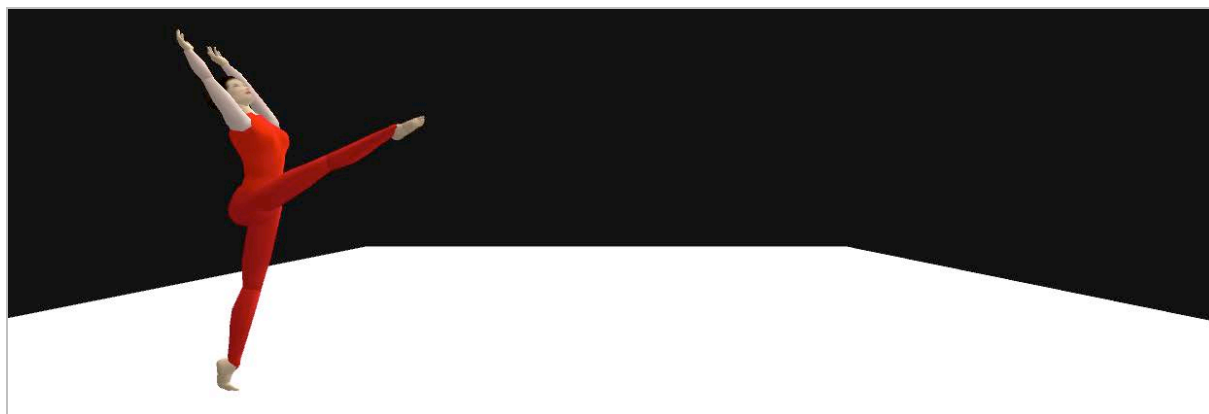
(b) Compàs 36, temps 3. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.7. Frase 7. «Tiger»

És particularment reveladora la coincidència de les imatges de la frase 7 del compàs 38 (temps 2). Comparant-les observem que la localització respecte a la superfície d'evolució, l'orientació, l'alçament del cos damunt de la mitja punta, de la cama i dels braços és exactament igual, raó per la qual podem constatar, com ja ho hem fet en les imatges anteriors, que la reconstrucció real s'adiu a la imatge virtual creada a partir de les informacions que hem obtingut de la partitura.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> 21,15'

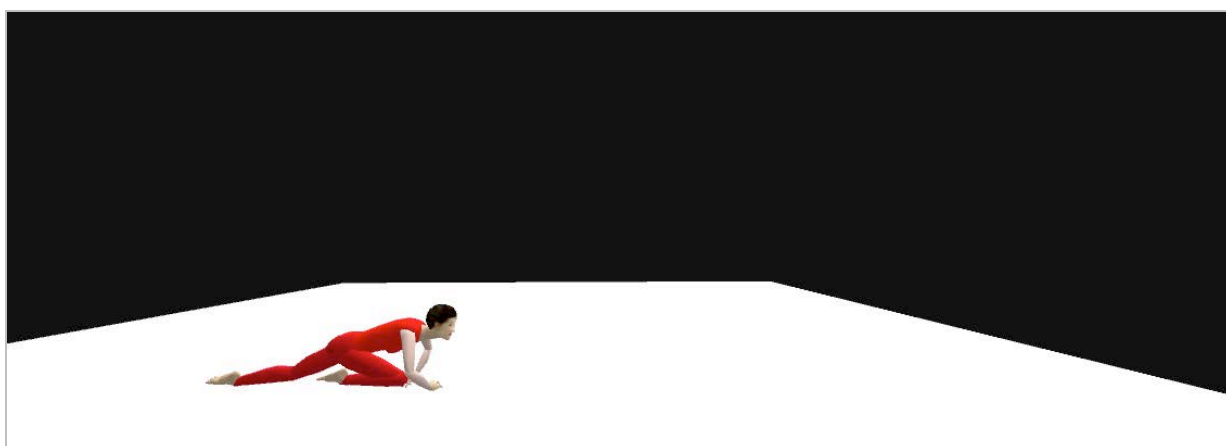


(b) Compàs 38, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

El que s'ha dit per la imatge corresponent al compàs 38 també és extensible a la imatge del compàs 39 de la mateixa frase. La posició del personatge respecte a l'espai de l'entorn i del cos és coincident en les dues imatges.



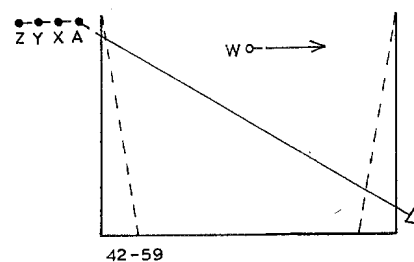
(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,16')



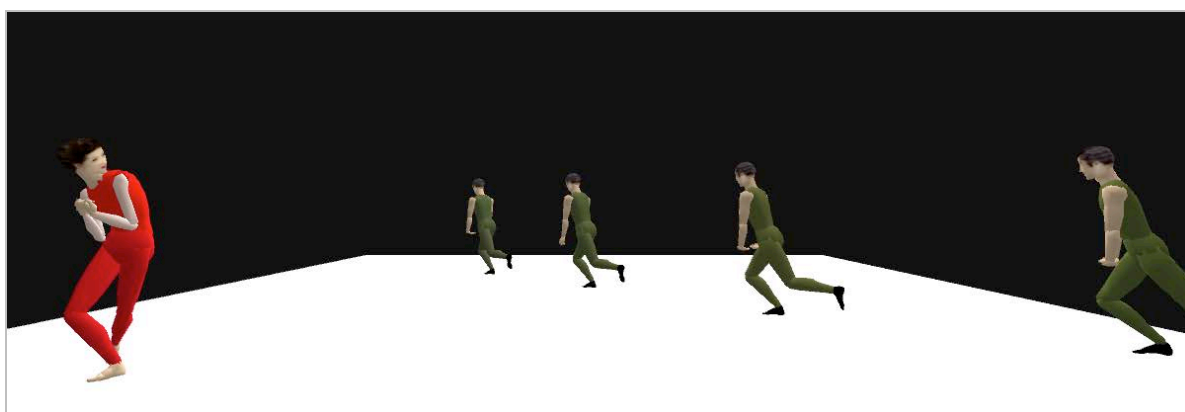
(b) Compàs 39, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.8. Frase 8. «*First soldier's crossing*»

La frase 8 correspon a la marxa dels soldats (A, X, Y i Z). Les ubicacions dels personatges coincideixen en les dues imatges del compàs 50 (temps 1). A un costat del quadrilàter escènic hi ha la partisana (W) i, al costat oposat, els soldats (A, X, Y i Z), que segueixen la marxa en el trajecte en diagonal d'una cantonada a l'altra. L'única diferència que convé remarcar és la distància entre els soldats. En la imatge real (a) els soldats estan més distanciatats que en la imatge virtual. La raó d'aquesta diferència es deu al moviment. En la partitura es remarca que els soldats (A, X, Y i Z) mantenen el centre de gravetat en un mateix nivell, tant si les cames estan doblegades com estirades, fet que provoca que les passes siguin més amples i, en conseqüència, que les distàncies entre els soldats siguin més llargues (SCHUMACHER, part 1, 2003: 172).

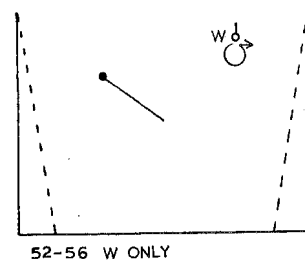


(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,28')

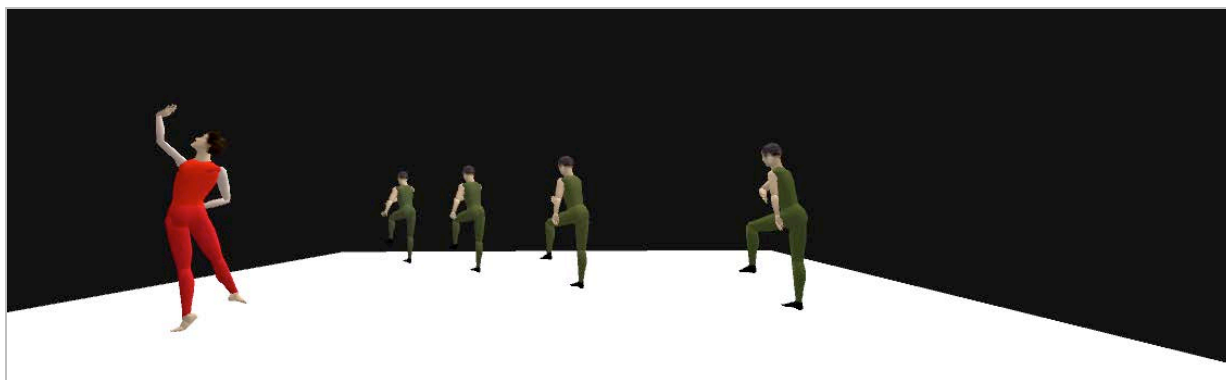


(b) Compàs 50, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

La frase continua amb el moviment del trajecte circular de la partisansa (W) del compàs 54 (temps 1) durant la marxa dels soldats. Les localitzacions, les orientacions i la direcció dels passos, els braços i les cames també coincideixen en les dues imatges. Tan sols cal comentar també en aquestes imatges la diferència de les distàncies entre els soldats, que hem assenyalat anteriorment.



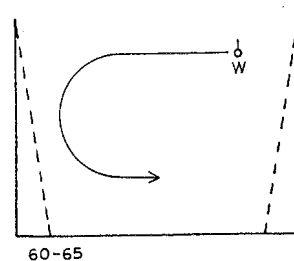
(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,31')



(b) Compàs 54, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.9. Frase 9. «First run»

La frase 9 consisteix en la correguda de la partisana (W). En la imatge real (a) es pot observar com la intèrpret arrenca a córrer per anar del davant de l'escenari al fons. Respecte de la imatge virtual (b) del compàs 61 (temps 1), hem de dir que hi ha alguna diferència. La més notable és que en la imatge virtual (b) el personatge té les cames a l'aire durant la correguda. Tanmateix, l'acció natural de córrer que conté la idea de la frase, de la manera com es percep en la imatge real (a), coincideix amb la intenció de la coreografia.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,38")



(b) Compàs 62, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

La frase s'acaba en el compàs 66: la partisana (W) aixeca el braç amb el puny tancat i la cama dirigida endavant i amb la punta del peu en contacte amb el terra. Si bé les coincidències entre les dues imatges respecte a les categories que hem analitzat tornen a ser evidents, observem una diferència en l'aixecament de la mirada en el moment d'alçar el puny de la mà. En la partitura no hi ha cap indicació respecte al moviment del cap i, per tant, la imatge virtual (b) és fidel a les indicacions de la notació. En aquest sentit, el moviment d'aixecament de la mirada l'atribuïm a la interpretació de la ballarina en la mesura que el moviment del braç, segons la partitura, es fa amb força. Efectivament, la notació incorpora el símbol d'*Effort*,¹⁹⁴ que indica que el moviment s'ha de fer amb una qualitat de temps sobtada; de pes, forta; i d'espai, directa (SCHUMACHER, part 1, 2003: 66).



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,44')



(b) Compàs 66, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

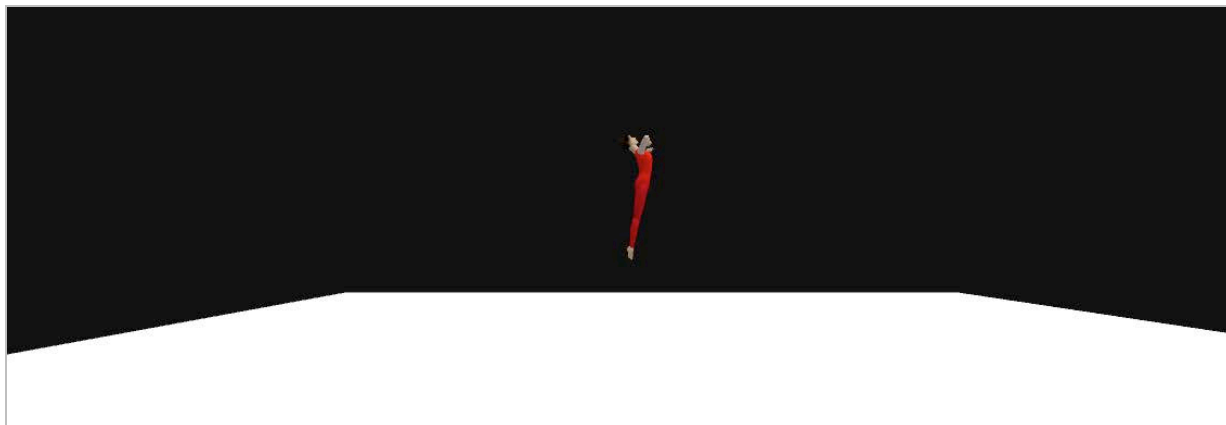
¹⁹⁴ Rudolf Laban va crear un altre sistema per simbolitzar la força muscular per anotar la qualitat de moviment de les diferents accions, anomenat *Effort Shape* (LABAN & LAWRENCE, 1974 i LABAN, 1988).

6.7.2.10. Frase 10. «Climax»

La comparació entre les dues imatges del compàs 68 (temps 2) de la frase 10 revela, una vegada més, poques diferències. Només cal comentar que en el compàs 68, durant el salt la imatge virtual esdevé rígida, mentre que la imatge real denota la dinàmica del moviment gràcies a l'impuls del cos.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,47')



(b) Compàs 68, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

En el cas de la imatge del compàs 69 (temps 1), tornem a tenir el mateix resultat pel que fa a la coincidència dels paràmetres analitzats. Només podem insistir en els petits canvis a causa de la interpretació de la ballarina reflectits en la dinàmica del moviment que no es poden traspasar en el dibuix virtual, com ara la sensació de pes o la intenció de la mirada.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,48')



(b) Compàs 69, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

Pel que fa al compàs 70 (temps 1), una vegada més veiem una total coincidència entre les dues imatges. Només convé indicar que en la foto fixa de la imatge real la posició de la ballarina no s'aprecia amb la mateixa precisió com en el cas de de la imatge virtual per la velocitat del moviment.



a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,49')



b) Compàs 70, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

En la imatge següent del compàs 73 (temps 3) trobem la mateixa posició de la cama que en el compàs 22. Igual com en el cas precedent, aquí la partitura indica que la cama s'alça de costat fins al nivell del maluc, en un equilibri damunt de la mitja punta durant el gir (SCHUMACHER, part 1, 2003: 177). Per resoldre tècnicament la posició corporal, la ballarina alça la cama més amunt de la pelvis per repartir el pes de la cama i així mantenir la postura més confortablement.



a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (21,53')



b) Compàs 73, temps 3. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

S'acaba la frase 10 amb un trajecte recte on la partisana (W) gira arrodonint els braços davant del cos i va al centre del quadrilàter escènic. També aquí en el compàs 81 (temps 3) la coincidència dels paràmetres és comprovable, tot i que la dinàmica del moviment de la imatge real mostra algunes diferències pel que fa a la posició del cap o a la inclinació del bust que denoten la presència viva de la ballarina de la imatge real al costat de la rigidesa de la imatge virtual.



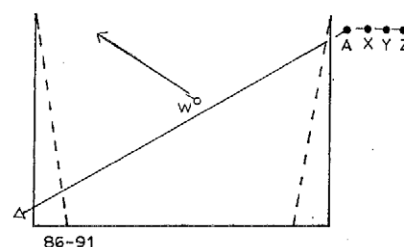
(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (22,02')



(b) Compàs 81, temps 3. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.11. Frase 11. «*Second soldiers' crossing*»

L'escena 11 torna a ser la de la marxa dels soldats (A, X, Y i Z), però des de la cantonada contrària. Els militars travessen l'escena mentre que la partisana (W) està a terra, el compàs 89 (temps 2). En les dues imatges les coincidències són evidents respecte a la localització, al trajecte, les orientacions, la direcció dels passos i les direccions de cames i braços de tots els personatges.



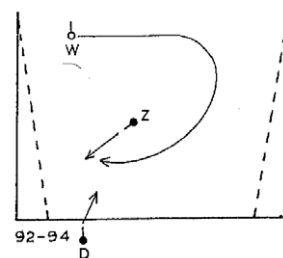
(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (22,10)



(b) Compàs 89, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.12. Frase 12. «*Second run*»

La frase 12 és la segona correguda que fa la partisana (W) perseguint els soldats. La imatge real expressa fidelment el sentit de l'escena gràcies a la intenció del moviment. Això no vol dir que la imatge virtual del compàs 92 (temps 2) no sigui exacta respecte a la partitura. Al contrari, en resumeix amb precisió les indicacions, i fins i tot la situació dins del marc de la superfície d'evolució.



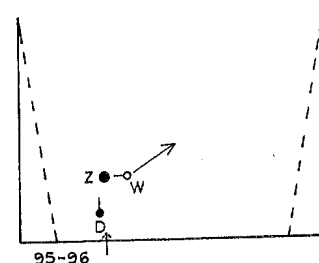
(a) <https://www.youtube.com/watch?v=OxJsITxObU4> (22,20)



(b) Compàs 92, temps 2. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.13. Frase 13. «Kill»

En la frase 13 la partisana (W) escanya el soldat (Z). En la pel·lícula de la reconstrucció (a) s'introdueix un canvi de pla a fi de veure en detall l'acció. Efectivament, en la imatge real (a) es pot identificar clarament l'acció d'escanyar en el compàs 94. Pel que fa a la imatge virtual (temps 1), s'observa la situació global dels personatges amb l'aparició de la mort (D) al fons. Les orientacions dels personatges, la direcció dels passos i les direccions dels braços i les cames continuen coincidint en les dues imatges.

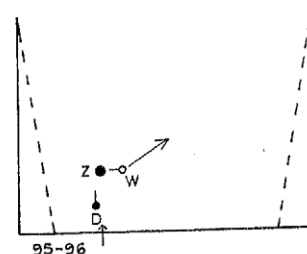


(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (22,23')



b) Compàs 94, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

En el compàs 97 (temps 1), el soldat (Z) cau a terra. Comparant les dues imatges, es pot detectar que els elements analitzats coincideixen pel que fa a la posició de la partisana (W), del soldat (Z) i de la mort (D), i també a les orientacions i les direccions dels peus, cames i braços. Tanmateix, en les imatges reals la mort té els braços plegats mentre que a la imatge virtual els té oberts. D'acord amb la partitura, el plegament de braços coincideix amb el contacte del tronc del soldat (Z) amb el terra, durant un temps, en el compàs 98. Considerem que en les dues imatges reals el plegament de braços es fa progressivament, ha començat però no finalitzat, mentre que en la imatge virtual el temps del tancament depèn d'un algoritme i en aquest sentit és més factible fer-lo de cop. Atès que la imatge real de DVD del 2013 no és prou visible, adjuntem una nova imatge d'una versió anterior de la coreografia (c) on la imatge és més nítida.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (22,27')



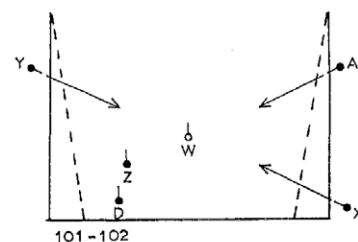
(c) https://www.youtube.com/watch?v=Br0Ot9_Kbdk (2,12')



(b) Compàs 97, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

6.7.2.14. Frase 14. «Death walks»

En el compàs 102 (temps 1) de la frase 14, la mort (D) comença un trajecte per tal de guiar els personatges cap al seu lloc per a l'afusellament. Just abans d'iniciar el desplaçament apareixen els soldats (A, X i Y), que després d'un salt han rodejat la partisana (W). Com podem comprovar, les dues imatges coincideixen pel que fa a la localització dels personatges, el repartiment del pes del cos i la direcció de les cames i els braços. Atès que la imatge de real de DVD del 2013 no és prou visible, adjuntem una nova imatge d'una versió anterior de la coreografia (c) on la imatge és més nítida.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=OxJsITxObU4> (22,35')



(c) https://www.youtube.com/watch?v=Br0Ot9_Kbdk (2,16')

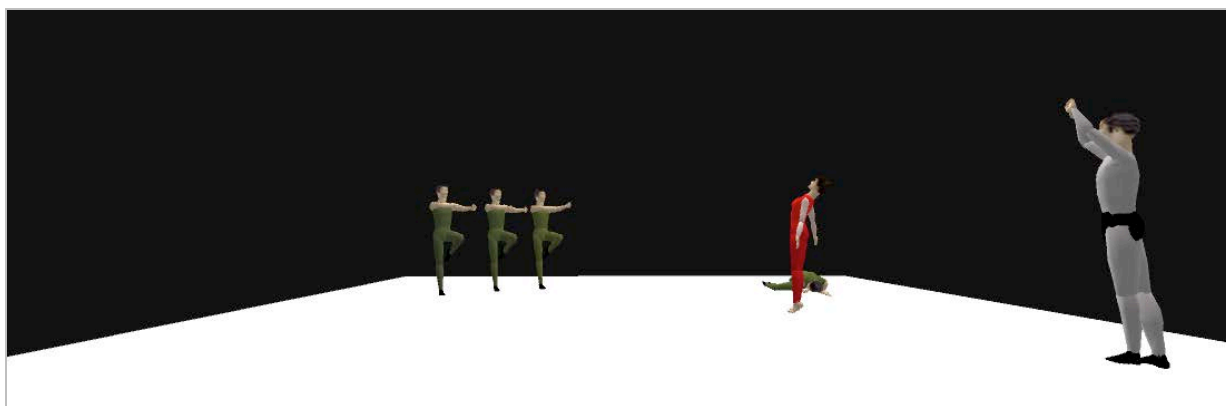


(b) Compàs 102, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

També en les imatges següents, corresponents al compàs 130 (temps 1), quan es produeix l'afusellament, tots els elements analitzats coincideixen. Els soldats (A, X i Y) estan situats al fons-esquerra de l'escenari i orientats cap a la partisana (W), que està situada al centre, orientada cap als soldats (A, X i Y), i el personatge de la mort (D) està situat a la cantonada oposada a la dels soldats (A, X, Y), orientat cap als militars. Els soldats (A, X i Y) apunten els fusells contra la partisana (W) just en el moment en què la mort alça els braços.

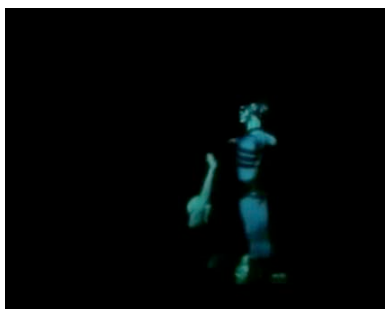


(a) <https://www.youtube.com/watch?v=OxJsITxObU4> (23,02')



(b) Compàs 130, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

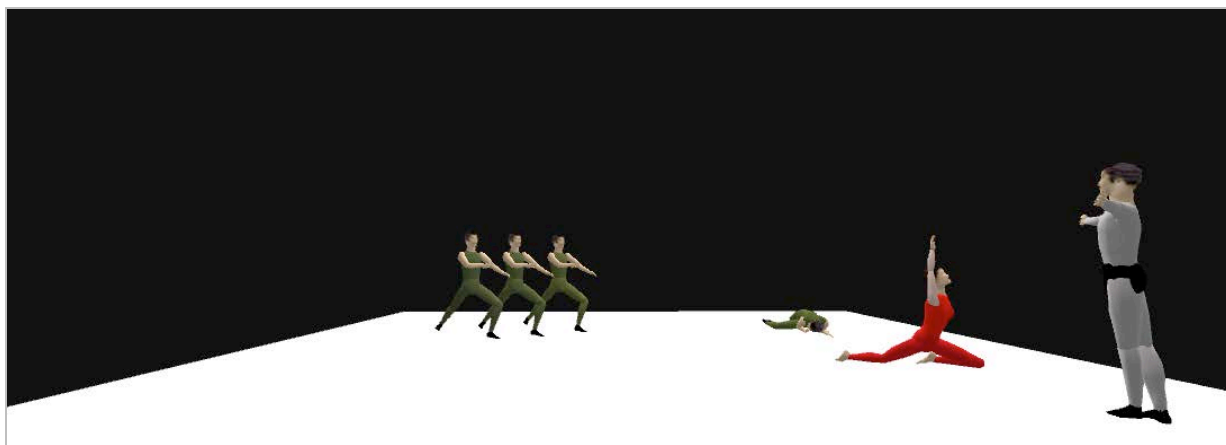
El compàs 135 (temps 3) correspon a la mort de la partisana (W). Una vegada més, les imatges real i virtual coincideixen. Les localitzacions dels personatges no varien, com tampoc la direcció dels braços durant la caiguda de la partisana (W). Atès que la imatge de real de DVD del 2013 no és prou visible, adjuntem una nova imatge d'una versió anterior de la coreografia (c) on la imatge és més nítida.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (23,13')

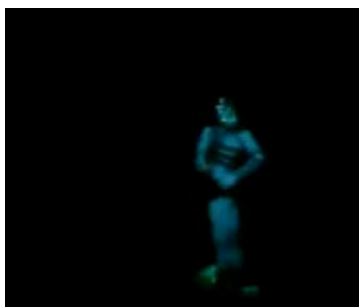


(c) https://www.youtube.com/watch?v=Br0Ot9_Kbdk (2,56')



(b) Compàs 135, temps 3. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

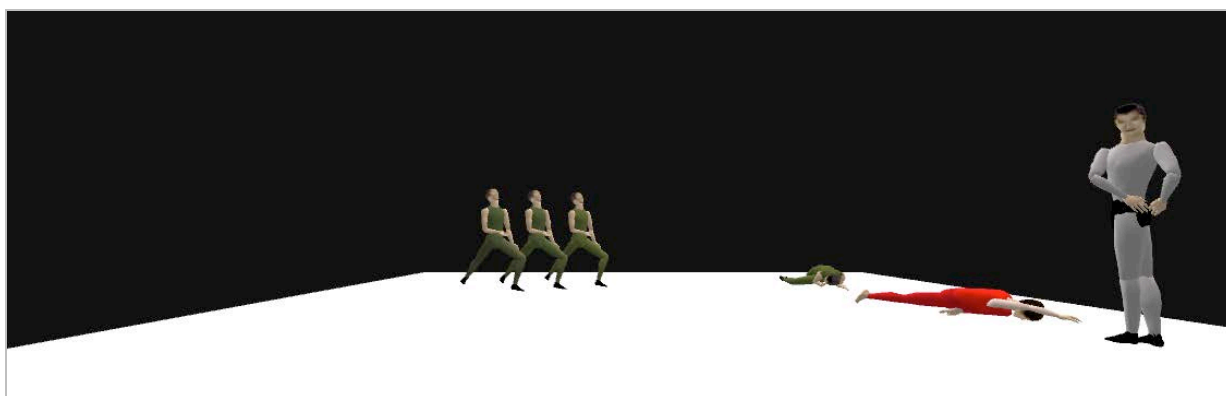
L'escena de «The Partisan» s'acaba en compàs 140, quan el personatge de la mort (D) fa una rotació amb el tronc per embeinar una espasa virtual (b). Aquí també la situació és exactament igual, tot i que la visió del real (a) que ofereix el moviment viscut no es pot reproduir en la imatge virtual. Atès que la imatge del DVD de l'any 2013 no és prou visible, adjuntem una nova imatge del mateix moment de la coreografia (c) d'una versió anterior on la imatge és més nítida.



(a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (23,17')

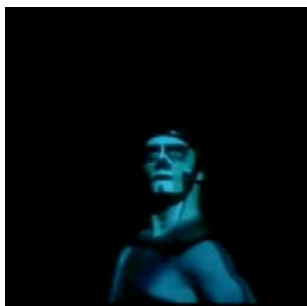


(c) https://www.youtube.com/watch?v=Br0Ot9_Kbdk (3,06')

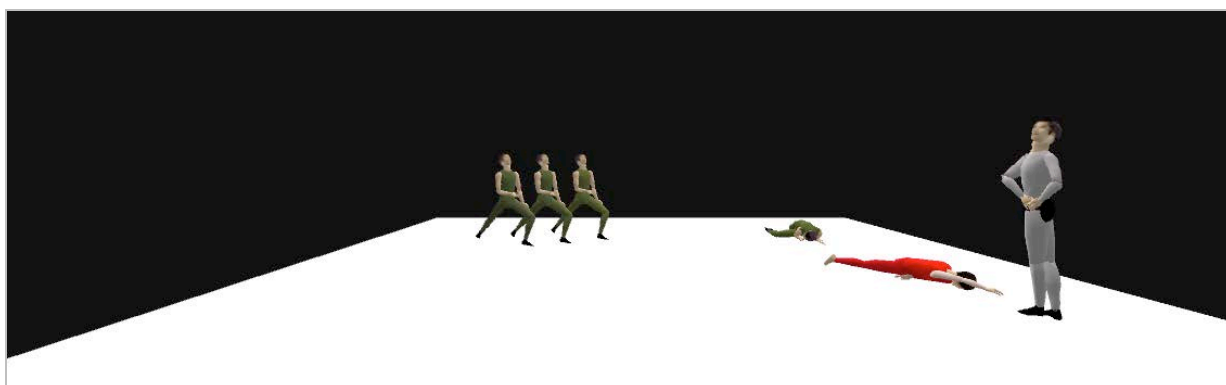


(b) Compàs 140, temps 1. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

Un darrer moviment del cap de la mort (D), sense música, en silenci, tanca definitivament l'escena.



a) <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4> (23,25')



b) Silenci. Versió en *Dance Forms* de «The Partisan» (AGUSTÍ ROS)

L'exercici comparatiu que acabem de dur a terme posa de manifest algunes de les qüestions que hem presentat durant la recerca. La reconstrucció filmada de la producció de la coreografia del Joffrey Ballet i la reconstrucció en *Dance Forms* tenen com a referent la partitura. Aquest procés és un acte de transmissió de la coreografia a través de la partitura, si bé els objectius dels dos resultats són diferents: el primer va dirigit a realitzar una producció escènica i el segon, a il·lustrar la recerca. En ambdós casos s'han obtingut uns resultats coherents en ells mateixos, de manera que tenen una independència pròpia, més enllà de l'obra i l'autor.

El fet remarcable és que en les dues versions, la del Joffrey Ballet i la nostra, malgrat que els objectius no siguin els mateixos, els resultats són coincidents en gairebé la totalitat del fragment analitzat. Efectivament, la reconstrucció filmada s'ha fet amb l'objectiu de fer una producció escènica, amb tots els filtres que això comporta, com ara ballarins, interpretació, vestuari, interpretació, direcció escènica, etc., mentre que la versió en *Dance Forms* és una reconstrucció feta per il·lustrar l'objectiu de la recerca amb el filtre de la informàtica. Aquest fet és en ell mateix una demostració palpable que és possible guiar, dirigir i obtenir la forma de la coreografia a partir d'una partitura, més enllà del temps i l'espai geogràfic, amb independència de l'autor i de manera autònoma.

En la comparació precedent, ens hem centrat a detectar les semblances i les diferències relacionades amb l'espai respecte a situacions, posicions i gestos. Pel que fa al temps, ens hem limitat a identificar el compàs i el temps que es corresponia amb el gest o posició dels intèrprets de cada imatge escollida.

Pel que fa a les semblances, hem de dir que hi ha coincidències en els aspectes que hem analitzat de la partitura, com ara: la posició de l'intèrpret respecte al marc escènic, el trajecte del personatge, l'orientació del personatge abans, durant o després del moviment de gir, la direcció dels passos i la direcció dels braços i les cames. Pel que fa a les diferències, hem trobat elements no coincidents entre una versió i l'altra sobretot en alguna posició de braços i cames.

En el cas de la versió real, filmada, hem de dir que es tracta d'una producció on intervenen molts filtres. En primer lloc, és una versió realitzada en un medi escènic que ha estat cinematografiada, és a dir, que ha estat interpretada per una càmera de filmar, des d'una perspectiva concreta. En segon lloc, l'han duta a terme uns ballarins que executen un moviment amb una dinàmica i que projecten el moviment segons una interpretació. En

tercer lloc, la versió l'han dirigida persones que atresoren un coneixement de la coreografia, atès que el Joffrey Ballet conserva l'experiència de la reconstrucció de l'obra perquè n'ha realitzat anteriorment diverses produccions. En quart lloc, hi ha un vestuari que identifica els personatges i també els objectes, com la roba en forma de fulard que porta la ballarina. I en cinquè lloc, cal remarcar la il·luminació, que crea ambients determinants que difuminen o bé amaguen la posició dels ballarins en un determinat fragment. Aquesta suma de filtres ofereix una dimensió de realitat viscuda que genera algunes diferències respecte a les imatges virtuals i, per extensió, amb partitura, tal com hem remarcat en l'estudi comparatiu.

Pel que fa al nostre model virtual, es tracta d'una interpretació de la partitura el resultat de la qual és un model matemàtic basat en algorismes. Té la mateixa funció que la d'una maqueta en el sentit que no és l'obra, sinó que manté aspectes que encara s'han de completar tant pel que fa al temps com pel que fa a l'espai i, per tant, es pot modificar. Tot i que la versió és semblant a una filmació, aporta aspectes impossibles de dur a terme en la versió filmada. En primer lloc, la versió virtual permet canvis del punt de vista de l'espectador. En segon lloc, els models humans virtuals no poden projectar cap interpretació derivada de la dinàmica o de qualsevol altre element del moviment. En tercer lloc, la reconstrucció depèn només de la partitura. En quart lloc, no hi ha cap possibilitat de reconstruir el vestuari ni els objectes, ja que les eines informàtiques són limitades. En cinquè lloc, les imatges poden definir clarament el lloc de les figures respecte a l'espai de l'entorn i els gestos dels ballarins. Aquesta suma de filtres ofereix una visió virtual de la coreografia, però que en cap cas no difereix de la partitura.

En la nostra comparació confrontem dos mitjans: el film i el programa *Dance Forms*. Cada un d'ells no és exclouent de l'altre, sinó que aporten coneixements que serveixen per completar l'obra. Ambdós sistemes provenen del mateix origen: la partitura en Cinetografia Laban / *Labanotation*. A ningú no se li escapa, tanmateix, la pregunta de si en realitat estem davant de tres sistemes de transmissió de la coreografia, cada un d'ells amb els seus punts forts i febles. Sistemes que apareixen dins d'una evolució històrica, dels quals el mitjà més antic és el sistema de notació escrit, perquè el film en la dansa sorgeix durant la primera meitat del segle XX i l'informàtic s'incorpora a principis del segle XXI. Amb tot, no oblidem que el nostre objectiu és valorar la partitura pel que fa a la capacitat de transmetre l'obra.

Les diferències que hem detectat en la comparació tenen a veure amb qüestions que ens remetent a la naturalesa d'un mitjà o altre. Vegem-ho.

Un primer bloc de diferències es detecta en la posició dels membres superiors, inferiors i parts corporals (l'espai del cos). Entre la imatge real i virtual detectem variacions d'un angle de 45° com a màxim i d'un nombre aproximat d'una desena al llarg de catorze frases coreogràfiques. Aquestes diferències (dit sigui de passada, difícils d'apreciar per un ull no entrenat), es deuen a diverses raons: adequacions tècniques per executar millor el moviment desitjat, impulsos procedents de la interpretació de l'intèrpret que vulneren puntualment la «norma» de la partitura i la preeminència de la dinàmica i l'organicitat del moviment per sobre de la descripció estricta de l'escriptura.

Un segon bloc de diferències està en la posició del cos respecte a l'espai general (espai de l'entorn). Aquestes no es poden verificar comparant les imatges reals i virtuals, perquè la il·luminació teatral del film difumina els límits de la superfície d'evolució del moviment. En aquest sentit, tan sols podem comprovar la similitud de les imatges virtuals i reals respecte a la distribució dels moviments sobre de la superfície d'evolució, a través de la partitura.

Un tercer bloc de diferències es deu a l'expressió del personatge, que es manifesta en l'expressió facial, en la intenció de la mirada, en la força del gest, en l'accentuació puntual del moviment, etc., però que no es pot representar en les imatges virtuals perquè són rígides, fredes i en cap cas no poden expressar la intenció de la imatge real en moviment. Això no obstant, algunes de les expressions es poden verificar en la partitura, perquè s'han escrit en forma d'accentuacions i d'acotacions que indiquen la qualitat de l'esforç muscular.

Per tot plegat ens preguntem si l'escriptura no ha estat capaç de concretar les posicions espacials a fi de facilitar-ne tècnicament el moviment, o bé si la realització real del moviment ha decidit prescindir de les precisions escrites per fer-ne una versió pròpia. En aquest sentit, hem de fer constar en primer lloc que el paper del notador té una importància cabdal, perquè escriu allò que per a ell és essencial d'acord amb l'autor; en segon lloc, que la partitura és un element «viu» susceptible de permetre variacions segons les possibles interpretacions; i, en tercer lloc, pel que fa al nivell de detall de l'estudi comparatiu, que les diferències són poc rellevants.

Consegüentment, hem de concloure que les coincidències són més importants que les diferències, que tendeixen a ser mínimes i poc rellevants.

7. Conclusió

El fet que l'escriptura sigui una realitat en les arts del temps, com el drama i la música, ens emplaça a preguntar-nos les raons per les quals, malgrat els múltiples sistemes de notació coreogràfica per transmetre el repertori de la dansa que s'han creat al llarg dels segles, no n'hi ha cap que s'hagi mantingut en el temps en forma de llenguatge universal. Segurament hi ha diversos motius, com ara la complexitat de la matèria que cal transcriure, com el moviment o els diferents punts de vista, siguin conceptuals o estètics, des dels quals s'ha abordat l'escriptura al llarg de la història de la notació de la dansa. Però també cal afegir que la facilitat de transmetre el moviment a través de l'oralitat i la mirada fa que sigui més ràpid i directe que no pas des de la lectura d'un document o una partitura.

Efectivament, el cos és capaç d'imitar un moviment «vist» i amb un aprenentatge sistemàtic el pot reproduir acuradament i amb efectivitat. En aquest procés d'ensenyament, la predisposició del cervell a imitar els moviments té un paper fonamental. El mecanisme d'aprendre és instantani. La ment pot reproduir qualsevol moviment gràcies a la captació visual a través de les neurones mirall. A partir de la capacitat mimètica adquirim l'expertesa del moviment des que som nadons. La majoria dels mètodes d'aprenentatge i de transmissió de la dansa es basen en aquesta predisposició natural, perquè estem preparats per captar l'estímul visual i respondre-hi immediatament, per instint. Amb el sentit de la vista percebem amb rapidesa qualsevol moviment, que, connectat al teixit nerviós i muscular, dota l'individu de la capacitat de donar-hi una resposta immediata i precisa. Aquesta capacitat es pot observar en situacions de cacera o de lluita, en tant que formen part de la condició de supervivència que hem après al llarg de milions d'anys d'evolució.

Davant d'aquestes competències, algunes veus es manifesten a favor de mantenir la transmissió oral de la dansa i descartar qualsevol sistema de notació d'acord amb la naturalesa efímera que té, malgrat haver-hi documents gràfics o notacionals que la conserven. Segons aquestes opinions, la veritable identitat de la dansa és no disposar d'un sistema sòlid de notació, a diferència de les grans tradicions literàries i dramàtiques, perquè la dansa s'ha transmès a partir de la demostració física. El sistema més eficaç de transmetre el repertori és mirar i imitar amb el cos les seqüències de moviment. De fet, consideren que l'activitat de la notació coreogràfica que es va iniciar fa cinc segles s'ha mostrat inservible, atesa l'adhesió a visions formalistes i tradicionals de la dansa, totalment desfasades respecte

del que s'entén actualment com a dansa. Amb aquesta perspectiva, es fa necessària una memòria «viva» dels moviments, personificada en els coreògrafs, els repetidors o bé els intèrprets, que encarnen un veritable arxiu «vivent» de moviments que es transmet a través de la imitació.¹⁹⁵

Si bé és cert que la transmissió del moviment per imitació és immediata, també és cert que el moviment és efímer i a llarg termini s'esvaeix. Conseqüentment, ens veiem amb la necessitat de disposar de mecanismes que puguin garantir-ne la fixació en registres permanents. En coreografia, on els balls poden ser de llarga durada i d'una certa complexitat tant d'execució tècnica com de discurs i amb múltiples personatges, es fa difícil reproduir-los des de la imitació. La conseqüència d'aquesta pràctica és que es perden, modifiquin o adaptin les seqüències de moviment en detriment de la versió original.

A ningú no se li escapa que el procediment de transmissió oral és estrany en un món en què les obres de les arts del temps, com el drama i la música, es transmeten «alogràficament», segons l'expressió de Goodman (GOODMAN, 1969); és a dir, a partir d'un intèrpret que, independentment de l'autor, a través del registre documental és capaç de reproduir l'obra de manera íntegra i autònoma. Transmetre i reproduir l'obra supera les barreres de l'espai (l'obra es pot reproduir en llocs diferents amb absoluta independència d'on s'hagi creat) i el temps, i transcendeix el marc d'autoria, cultural, social o històric (l'obra es pot reproduir després de la mort de l'autor). Aquest pensament ens col·loca davant la necessitat, d'altra banda possible i real, d'una transmissió de la dansa a partir del registre documental en el paper. És proper al text del filòsof Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (BENJAMIN, 1989), on l'autor exposa la possibilitat de reproduir qualsevol obra artística gràcies als mitjans tècnics que la societat té a disposició.

Els mecanismes per registrar la dansa documentalment en el paper es fonamenten en la capacitat de la ment humana de desplegar múltiples capacitats. En aquest sentit, els sistemes de notació són una traducció palpable d'aquest desplegament competencial. La psicologia moderna ha desenvolupat la teoria de les intel·ligències múltiples, segons la qual l'ésser humà no en té només una, sinó diverses (GARDNER, 1993). En aquest sentit, el registre documental del moviment en partitura en mobilitza com a mínim quatre. Una d'elles es refereix a la mobilitat corporal dels ballarins i els esportistes. És l'anomenada

¹⁹⁵ Jordi Fàbrega, primer director d'aquesta tesi, comentava sovint l'anècdota del mestre de mim Marcel Marceau, que quan ensenyava als seus deixebles els deia: *Faites comme moi!*, en el sentit de: «imiteu-me!» o «copieu-me!».

«cinesicorporal», per la qual l'individu és capaç de formar un model mental de tres dimensions i d'expressar emocions a través del moviment.

També hi ha implicada una segona intel·ligència, l'«espacial», en la qual la ment humana, per comprendre el medi espacial en el qual es mou, disposa de recursos abstractes i simbòlics que li permeten orientar-se. Des dels primers anys de la civilització, la humanitat ha navegat per mars i oceans regint-se per la posició dels astres. Sense veure les illes en la totalitat, la ment humana ha representat sense cap dificultat el contorn de les costes en mapes simbòlics. També és un fet la presència d'un llenguatge visual en forma d'esquemes o diagrames en la nostra vida quotidiana, que ens ajuda a organitzar el dia a dia en els desplaçaments per la ciutat amb la xarxa de transport, perquè la ment és capaç d'orientar-se per arribar a la destinació desitjada.

Igualment, hi ha implicada la intel·ligència «lingüística», referida a l'escriptura i a la lectura. També les intel·ligències «logicomatemàtica» i «musical», en la mesura que en el procés de la cognició humana, l'ús de signes i sistemes simbòlics té una gran importància. La ment humana reconeix el significat de les paraules, gestos, números, i moltes altres formes simbòliques. L'adquisició d'aquesta capacitat s'inicia a l'edat dels dos anys, és progressiva i representa una fita fonamental en el desenvolupament de la maduració de la ment humana.

Si les intel·ligències «espacial», «lingüística», «logicomatemàtica» i «musical» ens ofereixen la possibilitat de representar de manera abstracta el moviment a partir de codis simbòlics, és pertinent pensar que disposar d'un sistema de notació específic ha de ser no només factible, sinó també beneficiós, en la mesura que és una eina multiplicadora d'altres operacions relacionades, com l'anàlisi del moviment, la composició, l'ensenyament, la transmissió, la reconstrucció i la memòria, a llarg termini, de la dansa.

Arribats en aquest punt de la reflexió, és pertinent preguntar-nos com és possible documentar el moviment d'una manera específica. Si constatem els documents que han arribat fins avui dia, l'activitat notacional és i ha estat present en la cultura occidental des del segle XVI. Les formes de les notacions coreogràfiques estan basades en símbols de comunicació graficovisuals i cada un té una relació unívoca i congruent amb l'objecte artístic, de manera que poden formar sintagmes visuals relacionats amb un camp de referència. Si els símbols es poden combinar, són capaços de formar agrupacions de significat; constitueixen, en definitiva, un llenguatge que funciona sota els paràmetres de la

lingüística i, en conseqüència, estructuren i organitzen els continguts de la dansa. L'objecte artístic queda dipositat en un document o partitura que en recull la identitat i especifica les propietats essencials de l'obra, en diferents graus de precisió. En aquest sentit, s'estableix una relació de congruència entre l'objecte artístic i el símbol. La partitura ofereix la possibilitat de diversificar diferents operacions, com ara conceptualitzar el moviment i establir un nivell d'anàlisi per comprendre i interpretar l'obra, de manera autònoma. Així, l'obra continguda en la partitura disposa potencialment d'un nombre infinit d'opcions gràcies a la interpretació. Aquest fet és impossible en la transmissió oral, perquè l'origen de la informació personificada en el coreògraf, professor o repetidor queda «filtrada» pel punt de vista particular. Contràriament, la partitura obre les portes a la llibertat creativa de l'intèrpret, que pot prendre decisions pròpies respecte als paràmetres que estan descrits en la notació. La lectura de la partitura obre les portes a la interpretació i reconstrucció, amb una autonomia total i un lliure arbitri per prendre les decisions oportunes respecte al resultat.

Si això és així, és convenient preguntar-nos quina és la informació fonamental que cal transmetre. El caràcter evanescent del moviment té l'arrel en els dos factors que el componen: el temps i l'espai. Sigui quin sigui l'estil de l'obra artística, el moviment sempre està relacionat amb el temps i l'espai que ocupa. Ordenar aquesta tasca és l'essència de la coreografia, entesa com la doble acció de moure i escriure, com va establir Feuillet evocant el terme de *chorea* de Plató, que aglutinava dues grans idees: el moviment racional dels cossos en l'espai i l'organització del temps d'acord amb les lleis de l'harmonia musical. Per a Plató, la qualitat que permetia percebre els canvis dels cossos era l'«espacialitat», que representava la idea del límit físic de les formes i les feia visibles en variabilitat i multiplicitat. Era el mitjà receptiu en el qual les imatges s'imprimien en la seva vida efímera i es feien tangibles. En aquest sentit, la partitura com a registre de l'obra coreogràfica conté els dos aspectes fonamentals que inclou el terme *chorea*: el temps i l'espai dels cossos en moviment. En la transmissió de la dansa hi ha, doncs, aquests dos elements, que apareixen de manera constant en els sistemes de notació i que fan referència a allò que es mou (cos o part), quant dura (temps) i quin espai ocupa (espai), tant en termes qualitius com quantitius, i la mirada de l'època subratlla amb més força un o altre factor.

Aquests dos factors essencials del moviment tenen una presència inqüestionable en la coreografia de la dansa moderna. Alguns coreògrafs ho han consignat en els seus escrits, tot i que són pocs. On es detecta una descripció més àmplia dels dos conceptes és en les

notacions coreogràfiques, que s'han vist abocades a fer l'exercici de descriure'ls sintèticament en el paper.

A través del fil de l'evolució històrica de les notacions, es pot resseguir quines han estat les informacions bàsiques per transmetre la dansa. La revisió d'algunes notacions revela una anàlisi progressiva de la complexitat del moviment corporal al llarg de cinc segles. Efectivament, l'anàlisi del cos en la notació de la dansa evoluciona al llarg del temps cap a una complexitat en paral·lel amb la tècnica coreogràfica. Des de les indicacions genèriques de les notacions del Renaixement fins a les del segle passat, la mirada sobre el cos s'aprofundeix cada vegada més en una descripció anatòmica que dissecciona el cos, cada vegada més fragmentat. En aquest sentit, l'exemple de la notació d'Stepànov de finals del segle XIX representa una fita remarcable en l'estudi de l'anatomia humana des de la perspectiva de la mobilitat de les articulacions, que en la notació Eshkol-Washmann es veu ampliada fins al màxim exponent. La transmissió coreogràfica comporta una informació detallada basada en les possibilitats de moviment de les parts del cos. Aquesta informació construeix una gramàtica corporal que la notació fa servir per construir el seu llenguatge.

Igualment, els sistemes de notació reflecteixen d'alguna manera el flux del temps. En la majoria dels sistemes revisats, observem com l'escriptura de la dansa s'ha emmirallat en el sistema de notació musical per mesurar el temps d'un moviment. Sembla evident que, per una qüestió pràctica, la dansa sempre ha mantingut una «relació de semblança» respecte a la música. El paral·lelisme entre les dues arts, documentat des del segle XV i ben evident en la majoria dels tractats de dansa, canvia definitivament amb les coreografies postmodernes de Merce Cunningham durant la segona meitat del segle XX. La relació entre les dues arts fins aquest moment, pel que fa a la descripció del temps, es fonamenta en una dependència de la dansa respecte a la música, en la mesura que és aquesta la que condueix la pulsació, el ritme, la velocitat, el fraseig, la durada, la intensitat, el clímax, la dinàmica, les repeticions, etc. Amb la *Post-Modern Dance* l'afinitat es comença a diluir i les dues arts enceten una nova relació i inauguren una estètica innovadora basada en maneres diferents de dialogar entre elles.

Pel que fa a l'espai, s'entrellacen dues concepcions, seguint la concepció platònica. Les notacions defineixen progressivament l'espai com un continent i un contingut en etern diàleg. És a dir, un continent identificat amb la sala o l'escenari com a metàfora del receptacle platònic on se succeeixen les imatges corporals i un contingut articulat per la

forma del cos i les parts. El concepte de continent en l'anàlisi de les notacions dona lloc a la definició dels paràmetres fonamentals del trajecte, de l'orientació relacionada amb els girs i de la direcció dels passos. Respecte al contingut de les formes corporals, la manera de referenciar-les s'exemplifica en les direccions radials que prenen les diferents parts del cos articulades en cercles. Així, l'anàlisi de l'espai es fa a partir de dues realitats: la superfície plana, que suporta el desplaçament del trasllat del pes, i l'àrea circular al voltant del cos, que inclou els moviments de les parts. Així, podem identificar els paràmetres fonamentals que es fan servir amb més o menys mesura per transmetre els continguts coreogràfics i que hem detectat en les diferents notacions revisades, com l'espai i el temps del cos (o parts) en moviment.

Aquests paràmetres no només es poden observar en les notacions, sinó que es poden identificar en qualsevol de les classes que s'imparteixen diàriament de dansa, a través de l'oralitat i la imitació. Efectivament, hi ha tres tipus d'indicacions bàsiques que el professor dona als alumnes: les de tipus corporal, com la part del cos que cal moure; les de tipus espacial, com en quin lloc em moc, cap on es dirigeix el desplaçament i quina orientació o direcció pren el cos o la part; i les de tipus temporal, com quant dura, quan comença o acaba i quin ritme o quina relació s'estableix amb la font sonora que acompanya el moviment, sigui música o d'una altra mena. A aquestes indicacions cal afegir-hi les que fan referència a les accions del cos, que complementen els paràmetres descrits, com ara: traspàs del pes, gir, salt, flexió/extensió/rotació i caiguda.

Rudolf Laban, amb la Cinetografia, recollint algunes de les aportacions dels sistemes anteriors sintetitza les tres informacions de cos, temps i espai en una simbologia abstracta que dota el sistema d'una eficàcia rellevant per registrar i transmetre la dansa. La Cinetografia Laban / *Labanotation* representa una metodologia de la pràctica de la dansa, una disciplina en ella mateixa centrada en un pensament lògic, sistemàtic, que registra tots els moviments d'una manera precisa, que enllaça els símbols que fa servir al mateix nivell dels sistemes de recerca de cara a fer reviure el repertori i difondre'l en la societat. El mètode, basat en l'anàlisi dels principis del moviment, facilita la recerca sistemàtica fonamentada en la comparació a força d'aïllar i posar en evidència la variabilitat, l'analogia i la diferència dels moviments, amb la qual es pot fer una recerca subtil de cada component. En aquest sentit, col·loca els fonaments per abastar una disciplina d'anàlisi, sigui quin sigui l'estil de dansa. Tanmateix, una de les aportacions més rellevants de Laban és que acomoda

el concepte d'*esfericitat de l'espai del cos* a l'abecedari de signes de la teoria. La majoria dels sistemes de notació del segle XIX, a partir de les idees de Carlo Blasis, construeix un model geomètric de l'espai del cos fonamentat en els angles que els membres superiors i inferiors estableixen amb l'eix vertical del cos, i dona lloc a una visió radial de l'espai del moviment. En la disposició dels radis que les notacions proposen, s'endevina una descripció circular de les posicions de braços i cames, que Laban acaba de completar en la forma de l'esfera, i sintetitza una cosmovisió que ja estava implícita des del segle XVI en la cultura del món occidental, no només en la dansa, sinó també en altres disciplines corporals.¹⁹⁶

Es podria pensar que és una pèrdua de temps parlar dels sistemes de notació i, en concret, de la Cinetografia Laban / *Labanotation*, en la mesura que és un invent del segle passat i, sobretot, quan tenim dispositius digitals per captar el moviment com càmeres de vídeo, telèfons intel·ligents, tauletes digitals, ordinadors portàtils, etc., que en qüestió de segons difonen les imatges en moviment per les xarxes. Sovint els estudiants de dansa, després de classe, enregistren amb el mòbil els passos que han après durant el dia, per treballar i memoritzar el material coreogràfic a casa. La velocitat en què s'aprehèn la dansa sembla fer-la més verídica en la mesura que la podem «veure» en lloc de «llegir-la», malgrat la capacitat de la Cinetografia Laban / *Labanotation* de descriure els detalls millor que la càmera. El professor Roberto Fratini, referint-se a la contraposició entre «veure» i «llegir» la dansa, i reconeixent el valor de la Cinetografia Laban / *Labanotation*, afirma que malgrat el nivell de detall descriptiu al qual arriba la Cinetografia, s'acaba imposant la velocitat de la mirada per damunt de la lentitud de la lectura, a efectes de la reconstrucció coreogràfica:

¹⁹⁶ La reconstructora i ballarina de dansa barroca Catherine Turocy (TUROCY, 2013: 157-174) fa constar com a mínim tres àmbits on aquesta idea es manifesta en la cultura occidental. El primer és el de la plàstica a través del dibuix de l'home de Vitruvi (1485) de Leonardo da Vinci, que sobreposa al dibuix d'un cos el diagrama d'una circumferència per referenciar el cos espiritual i el diagrama del quadrat per referenciar el cos material, com a referent de l'espai del cos. El segon àmbit és l'art de l'esgrima, en el qual el mestre Girard Thibault d'Antwerp (1574-1627), que publica el manual d'esgrima de *l'Académie de l'Épée* (1628), visualitza un cos dins d'un rombe per descriure els atacs i les defenses dels dos oponents i, a la vegada, els inclou dins d'un espai esfèric. En aquest sentit, també podem citar el referent de Don Jerónimo de Carranza (1750-1640), que publica *Philosophia de las armas y su destreza* (1582), en el qual assenyala que el moviment de l'espasa descriu cercles dins de l'esfera del cos. El tercer àmbit és l'art de la retòrica, en el qual el Reverend Gilbert Austin (1753-1837), que publica el llibre *Chironomia* (1806), imagina el cos immers dins d'una esfera el centre de la qual és el punt mitjà entre les dues espatlles i està formada per cercles horitzontal, vertical i inclinats en un angle de 45°. Les interseccions entre aquests cercles generen punts que serveixen de referència a l'orador per dirigir els braços o les mans en el moviment que acompanya el discurs.

La Kinetographia de Rudolf von Laban no pudo con el prejuicio de que «ver» la danza fuera, a los fines de la reconstrucción, menos ambigua que «leerla». Poco importa que la danza kinetografiada fuese un hecho infinitamente más detallada y potencialmente esteroscópica que cualquier vídeo de una cámara móvil; lo que más contaba era la velocidad - inidica Virilio - de aprehensión literal del documento, la inmediatez de su consumo potencial (Fratini, 2009: 126).

Tanmateix, cap actor de teatre no aprèn el text amb un vídeo o un film, imitant la dicció d'un altre actor. Potser com a exercici, o bé per referenciar una determinada tendència, però l'acte d'interpretar és personal, perquè el valor que té és donar una visió única d'allò que s'interpreta. Tampoc un director de teatre, d'òpera o de música interpreta una obra des de la visió d'un altre director. Amb la dansa també hauria de ser així i no acostuma a ser el cas.

La Cinetografia Laban / *Labanotation*, si bé és capaç de transmetre els components bàsics de la dansa, proposa un procés que demana temps. L'escriptura, per tal d'obtenir una sèrie de competències com l'observació, l'anàlisi del moviment del cos, el coneixement del codi, d'un alfabet de signes i de les normes sintàctiques, exigeix un aprenentatge lent. Malgrat aquesta lentitud, els beneficis no són banals. L'ús del sistema representa ordre, cura, anàlisi de les parts en funció d'un tot i, finalment, és una manera de vèncer l'oblit.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Hi ha múltiples exemples d'una pràctica que s'estén a poc a poc en forma en revistes i publicacions que incorporen la descripció dels passos de dansa no només literàriament, sinó també en Cinetografia *Laban / Labanotation*, descripcions que garanteixen la transmissió tècnica dels moviments de les danses. En el camp de la dansa folklòrica, Rena Loutzaki publica en la revista grega *Ethnographica* de la Peloponnesian Folklore Foundation dos articles, un primer sobre danses de la Macedònia, que conté tretze cinetogrames amb els respectius aires musicals (LOUTZAKI, 1979: 97-128), i un segon de deu danses, també amb els cinetogrames coreogràfics i pentagrames musicals respectius (LOUTZAKI, 1981: 81-112).

També en el mateix tipus de dansa, gràcies a la confluència assolida entre les noves tecnologies i l'arxiu de danses tradicionals hongareses de l'Institute for Musicology (<http://zti.hu/index.php/en/>), dirigit pel folklorista i expert en notació Laban János Fügedi, s'ha creat una base de dades de passos d'aquest tipus de dansa en Cinetografia Laban / *Labanotation*, complementat per imatges en moviment (http://db.zti.hu/neptanc/mot_en.asp).

Un altre exemple en el jazz és el llibre de Marshall & Jean Stearns sobre la història de la *Jazz Dance*. Conté un centenar llarg d'exemples d'aquest tipus de dansa descrits literàriament, però també en Cinetografia Laban / *Labanotation* (STEARNS, 1968: plates 1-21).

També en la dansa acadèmica es poden trobar publicacions de dansa clàssica que incorporen exemples dels passos més característics, com és el cas del *Manuel pratique de la danse classique* de J. Challet-Haas, on es poden comptar una seixantena d'exemples de passos de dansa en cintogrames amb les seves derivacions (CHALLET-HAAS, 1979: 240-294).

En dansa moderna podem citar, entre d'altres, el llibre de Bodak, S. & Hermes-Sunke, K. (BODAK & HERMES-SUNKE, 2001) *La danse libre de François Malkovsky*, que conté deu cinetogrames referents a deu danses de François Malkovsky (1889-1982).

A partir de l'anàlisi pràctica de l'escena de «The Partisan» de la coreografia *The Green Table* de Kurt Jooss presentada en aquesta recerca, podem arribar a algunes conclusions respecte de la Cinetografia Laban / *Labanotation*. Gràcies al sistema de notació, hem obtingut amb precisió la «forma de la coreografia». Això es pot observar en els àmbits següents: a) fragmentar l'escena, b) identificar el cos i les parts en moviment, c) obtenir la durada de cada moviment, d) dibuixar l'espai de l'entorn respecte a la superfície d'evolució, e) identificar la direcció i el nivell dels passos, i f) concretar la direcció i nivell dels braços i cames. Això es pot comprovar en les operacions que hem fet durant la recerca:

- a) Conèixer la fragmentació de les parts de l'escena i la manera d'articular el discurs de les accions cinètiques, les quals deriven en una narració en funció dels personatges que hi intervenen.
- b) Quantificar la durada i el començament i final de cada moviment. També especificar-ne les accions simultànies i successives.
- c) Deduir de cada part de l'escena el fragment corporal implicat en el moviment: -passos (transferències del pes), braços i cames.
- d) Articular l'organització de l'espai de l'entorn pel que fa a la forma del trajecte, les orientacions i els girs.
- e) Identificar la direcció i el nivell dels passos directament implicats en el dibuix del trajecte.
- f) Obtenir l'organització del moviments de la cinesfera del cos en funció de la creu dimensional, les diagonals i els plans anatòmics.

En aquest sentit, hem arribat a la conclusió que la construcció de l'escena està composta a partir del principi del contrast. La idea d'oposició ajuda a obtenir la forma coreogràfica, on el moviment es produeix en la lluita de components contraris, que potencien l'estructura dramàtica de l'escena. Aquesta oposició es concreta en els paràmetres que hem analitzat:

Temps:

- a) Moviment / no-moviment

Al llarg de l'escena analitzada, el flux del moviment és constant. No obstant això, en alguns moments els personatges interrompen bruscament el dinamisme per remarcar

situacions concretes. L'aturada representa un moment d'espera, de suspensió, de calma abans de la tempesta, una marca significativa en el desenvolupament de l'acció.¹⁹⁸

b) Ràpid / lent

En general, els personatges es mouen amb moviments ràpids. No obstant això, hi ha moviments lents que allarguen l'acció amb la intenció de contraposar una dinàmica diferent en el flux del moviment. Aquests contrastes s'escauen en les frases 3, 7 i 14.¹⁹⁹

Espai de l'entorn:

c) Trajecte recte / trajecte circular

La teoria de l'esforç de Laban defineix la categoria de l'espai en dues qualitats: directa i indirecta. En termes generals, la primera categoria indica que els moviments descriuen traços unidireccionals o rectes en l'espai i representen una penetració en una direcció única sense desviar-se de l'objectiu. En la segona categoria, els moviments són arrodonits i descriuen trajectes circulars, arquejats o flexibles i representen una ocupació multidireccional de l'espai, que atén tot l'entorn sense una concreció específica. En general, l'escena està organitzada en trajectes rectes, tot i que hi ha tres frases en què apareix el trajecte circular. Tots els personatges fan servir el trajecte recte i només la partisana (W) fa servir puntualment el trajecte circular, amb la intenció de voler abastar tot l'entorn, en un desplegament ampli de moviment. Això es pot veure en les frases 1, 8, 9 i 12.²⁰⁰

¹⁹⁸ Això es pot observar en les frases següents: 7 (la partisana s'atura a la meitat de la frase en els compassos 40-41 per continuar i acabar la frase), 8 (la partisana s'atura al final de la frase en el compàs 59), 9 (la partisana s'atura en el compàs 65, fa un moviment bruscat i torna a aturar-se en els compassos 66-67), 10 (la partisana s'atura en el compàs 71, fa un moviment bruscat i torna a aturar-se en el compàs 74 per continuar el moviment i aturar-se en el compàs 78), 11 (la partisana s'atura en els compassos 88-89), 13 (la partisana s'atura en els compassos 96-101 i torna a aturar-se en el compàs 103; el soldat Z cau a terra i es queda quiet a partir del compàs 98; els soldats A, X i Y salten i s'aturen en el compàs 102 i es mantenen immòbils en la frase següent), 14 (la partisana es manté aturada fins al compàs 109; els soldats es mantenen quietos fins al compàs 112, tornen a aturar-se entre els compassos 130-133 i del compàs 137 fins al final; la mort s'atura en els compassos 125, 126, 127, 128, 129, després de fer un moviment bruscat en el primer temps de cada compàs i entre els compassos 130-135).

¹⁹⁹ Es pot observar en les frases: 3, 7 (la part lenta correspon al principi de la frase en els compassos 45-51 i a la part final en els compassos 56-58) i 14 (la part lenta correspon a la partisana des del compàs 130 fins al 136, al moviment dels soldats des dels compassos 126-130 i al moviment de la mort, compassos 136-140).

²⁰⁰ Els trajectes circulars es poden observar en les frases següents: 1 (compassos 1-8), 8 (compassos 52-55), 9 (compassos 61-63) i 12 (compassos 92-93).

d) Moviment en trajecte / moviment en el lloc

El moviment de trajecte o en el lloc representa un recurs contrastant en la composició del moviment. Pràcticament totes les frases contenen trajectes curts o llargs gràcies al desplaçament del pes d'un dels personatges o bé de diversos. Però en moments puntuals el moviment locomotor s'atura i tan sols es mouen una o diverses parts del cos. Això es pot identificar en les frases 3, 8 i 14.²⁰¹

e) Gir / no-gir

En general, com ja hem vist, el canvi d'orientació implica un moviment de rotació que representa els moments de revolta de la partisana (W). El canvi d'orientació i del gir és un recurs constant al llarg de l'escena. Tanmateix, hi ha situacions clau en què no hi ha cap canvi d'orientació, com en les frases 4 i 7. La primera de les dues es correspon amb el moment de col·locar-se el fulard a la cintura, en el qual l'orientació és endavant, de cara el públic. La segona de les dues frases representa un estat d'alerta del personatge i l'orientació és de cara el costat esquerre de l'escenari. Contràriament, els soldats i la mort no canvien d'orientació llevat d'algun moment puntual en la frase 14. En aquest sentit, el recurs del canvi d'orientació diferencia el tractament del moviment dels soldats (A, X, Y i Z), que no necessiten variar l'orientació perquè la implicació és unidireccional en el sentit de la marxa, mentre que la partisana varia l'orientació constantment en la mesura que el seu estat d'ànim emocional varia.

f) Orientació als costats / cantonades

Les orientacions de la partisana en la primera part de l'escena acostumen a ser la majoria de les vegades cap als costats del quadrilàter escènic, de manera que des de la visió del públic es pot veure el personatge de cara, de perfil (dreta i esquerra) o d'esquena. Contràriament, des del primer moment les orientacions dels soldats són cap a les cantonades i evoquen perspectives amb punts de fuga llunyans que dibuixen un paisatge més enllà del quadrilàter. Els dos sistemes d'orientació són sistemes de referència

²⁰¹ On hi ha poc trajecte o cap és en les frases: 3 (la partisana es col·loca el fulard a la cintura), 8 (la partisana es mou en el lloc sense desplaçament des del compàs 45-51, i després en els compassos 56-59) i 14 (un cop ha rebut la descàrrega de l'afusellament, la partisana es mou cap a terra sense pràcticament cap desplaçament, en els compassos 130-136).

espacials diferents, d'encontre impossible. No és fins a la frase 14 que la partisana adopta les orientacions dels soldats i s'integra en el seu sistema de referència, no sense haver-ho fet durant alguns compassos al final de la frase 12, com un senyal d'haver estat finalment vençuda.

f) Centre / Perifèria

Els trajectes de les frases de la partisana (W) no passen mai pel centre de l'escenari, sinó per la perifèria. No és fins al final de la frase 10 que la partisana (W) ocupa momentàniament el centre per refugiar-se immediatament a la cantonada. El centre no l'ocupa definitivament fins a la frase 13, quan la declaren culpable de la mort del soldat (Z). Contràriament, els soldats travessen l'escenari per la diagonal del rectangle passant pel centre. En aquest sentit, l'oposició centre / perifèria exemplifica l'enfrontament entre els personatges.

g) Moviment a terra / moviment aeri

El moviment aeri, identificat en els salts, configura un moviment enèrgic de l'escena. Aquest moviment contrasta amb les frases que contenen un moviment sobre el terra. El salt apareix en les frases 1, 4, 5, 6, 9, 10 i 12. En aquest sentit, el moviment es combina amb els trajectes i també amb els canvis d'orientació.²⁰²

Direcció dels membres superiors i inferiors:

h) Pla sagital – pla vertical – pla horitzontal

La majoria de les frases tenen lloc en el pla sagital. Aquest fet es deu a l'actitud que empeny els personatges a transformar la decisió en acció executiva. Això és perceptible en els moviments dels personatges, com els soldats (A, X, Y i Z) i la mort (D), en la mesura que el pla sagital és omnipresent. Tan sols alguna acció puntual de la mort (D) s'executa en el pla vertical, i també la mort del soldat (Z), que acaba en el pla horitzontal. Si bé els soldats es mouen dins d'aquesta dimensió, no és el cas de la partisana (W), que fa servir els tres plans. El pla que té més incidència és el sagital des del moment en què el personatge està determinat a executar el seu pla d'acció. Això és

²⁰² Això és observable en les frases: 1 (compassos 1-2), 4 (compassos 20 i 24), 5 (compassos 26 i 28), 6 (compassos 34, 36), 9 (compassos 60-63), 10 (compassos 68, 79 i 83) i 12 (tota la frase).

molt evident en les frases 1, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13 i 14. La incidència del pla vertical és menor i apareix en moments de confrontació, com en les frases 2, 3 i 8. Finalment, el pla horitzontal sorgeix en els moviments de rotació i, molt especialment, quan la partisana (W) s'estira a terra, com en les frases 7, 11 i 14.²⁰³ El contrast entre aquests tres nivells d'acció exemplificats en els tres plans acaba configurant el recurs compositiu basat en el contrast.

Personatges:

a) Solo / grup

Des del punt de vista del contrast, en l'escena de «The Partisan» el nombre de personatges té un paper fonamental. Tota l'escena és la narració d'una confrontació entre dues entitats irreconciliables que acaba amb l'eliminació d'una d'elles. El joc que es planteja dins de les frases a partir de la presència o absència de cada un dels personatges al llarg de tota l'escena, i també l'estructura que se'n deriva, és fàcilment recognoscible. En aquest sentit, s'estableix una dialèctica de fragments: en solitari, de la partisana (W), i en grup, dels soldats (A, X, Y i Z) en un primer moment, i de la mort (D), que s'hi afegeix. Amb tot, les frases en solitari són de la 1 a la 7 i de la 9 a la 11. Les frases 8, 11 i 12 són de confrontació entre la partisana (W) i els soldats (A, X, Y i Z) i les frases 13 i 14 són de confrontació entre la partisana (W), per una banda, i els soldats (A, X, Y i Z) i la mort (D), de l'altra.

Si les conclusions que hem obtingut gràcies a l'anàlisi ens obren les portes per reconstruir l'escena, ens hem de preguntar si això hauria estat possible sense la Cinetografia Laban / *Labanotation*. La nostra resposta favorable a la notació només fa que subratllar una vegada més les potencialitats del registre escrit de la dansa.

Perquè el caràcter efímer de la dansa perpetua l'efecte d'absència que s'imposa després que l'obra artística s'hagi consumat. L'evanescència de l'obra estimula el desig de recuperar la sensació del gaudi viscut. I això no és possible si la dansa està instal·lada en la immediatesa del temps.

El repte d'escriure una coreografia, que va manifestar Thoinot Arbeau fa quatre segles, continua vigent. L'evocació de les paraules del llibre *Orchesographie* que l'alumne Capriol

²⁰³ Això es pot observar en les frases: 7 (compassos 40-43), 11 (compassos 88-89) i 14 (compassos 137-140).

dirigeix al seu mestre, Arbeau, quan fa constar que l'escriptura i el seu mètode són essencials per guardar la memòria de l'obra artística i que el deixeble recuperi la teoria i els preceptes quan el mestre falti, encara ara tenen vigència: «Vray que votre methode d'ecrire est telle qu'en votre absence, sur vos theories et preceptes, un disciple pourra seul en sa chambre apprendre vos enseignements» (ARBEAU, [1589] 1970: 5).

Una petició que Arthur Saint-Léon repeteix el segle XIX i que avui en dia continua a l'aire en les nostres latituds, ja que molts dels nostres mestres de dansa desapareixen sense haver deixat les seves creacions documentades en algun dels sistemes de notació que hi ha en l'actualitat.

Una de les línies de treball que obre aquesta recerca és la de documentar la dansa del nostre entorn amb l'instrument que ofereix la Cinetografia Laban / *Labanotation*, seguint altres experiències en altres països.

D'aquestes conclusions se n'infereix una altra, i és que la coreografia s'ha reconstruït tal com la van transcriure els autors de la partitura de l'obra analitzada, en un lloc i un temps diferents, sense transgredir la identitat. Una operació que, com s'ha demostrat, no difereix pràcticament en res respecte a altres reconstruccions que s'han fet de la mateixa obra.

Finalment, si desxifrar els símbols és vàlid per a una partitura escrita en aquest sistema, en la mesura que la Cinetografia Laban / *Labanotation* s'organitza com un llenguatge amb un alt grau d'objectivació amb les seves normes ortogràfiques, semàntiques i sintàctiques, també ho és per a qualsevol partitura enregistrada amb la mateixa notació. Si això és així, es pot repetir les vegades que faci falta amb les partitures que convinguin i, consegüentment, el sistema acaba essent un veritable instrument de transmissió coreogràfica. Perquè, com afirma Paul Bouissac, un sistema de notació del moviment no és res més que un model teòric, ideal, que fa de mediador entre l'obra i la interpretació, des del doble principi d'objectivitat i coherència, per analitzar els comportaments corporals, dels més senzills als més complexos, configurat en forma de conjunt complex d'expressió gràfica, lingüística i/o simbòlica de continguts espaciotemporals (BOUISSAC, 1973: 18).

Per tot plegat, queda comprovada la hipòtesi de treball plantejada al principi: el sistema de notació és un llenguatge vàlid per transmetre l'obra artística i, en conseqüència, la Cinetografia Laban / *Labanotation* és un instrument de coneixement que es comporta amb un codi i una gramàtica, que a la vegada incorpora mètodes de descodificació per assolir el significat de l'obra.

8. Índex de taules

Taula 1. Simbologia Laban	273
Taula 2. Parts de «The Partisan»	288
Taula 3. Motius de les frases musicals	296
Taula 4. Trajectes frase 1.....	315
Taula 5. Trajectes frase 2.....	317
Taula 6. Trajectes frase 3.....	319
Taula 7. Trajectes frase 4.....	322
Taula 8. Trajectes frase 5.....	324
Taula 9. Trajectes frase 6.....	326
Taula 10. Trajectes frase 7	328
Taula 11. Trajectes frase 8	334
Taula 12. Trajectes frase 9	336
Taula 13. Trajectes frase 10 (part 1)	340
Taula 14. Trajectes frase 10 (part 2)	341
Taula 15. Trajectes frase 10 (part 3)	342
Taula 16. Trajectes frase 11	345
Taula 17. Trajectes frase 12	348
Taula 18. Trajectes frase 13	353
Taula 19. Trajectes frase 14	358
Taula 20. Girs i orientacions frase 1.....	362
Taula 21. Girs i orientacions frase 2.....	364
Taula 22. Girs i orientacions frase 3.....	366
Taula 23. Girs i orientacions frase 4.....	369
Taula 24. Girs i orientacions frase 5.....	371
Taula 25. Girs i orientacions frase 6.....	373
Taula 26. Girs i orientacions frase 7.....	375
Taula 27. Girs i orientacions frase 8.....	380
Taula 28. Girs i orientacions frase 9.....	382
Taula 29. Girs i orientacions frase 10 (part 1)	387
Taula 30. Girs i orientacions frase 10 (part 2)	388
Taula 31. Girs i orientacions frase 10 (part 3)	389
Taula 32. Girs i orientacions frase 11	393
Taula 33. Girs i orientacions frase 12	395
Taula 34. Girs i orientacions frase 13	399

Taula 35. Girs i orientacions frase 14	410
Taula 36. Direcció dels passos frase 1	414
Taula 37. Direcció dels passos frase 2	417
Taula 38. Direcció dels passos frase 3	420
Taula 39. Direcció dels passos frase 4	423
Taula 40. Direcció dels passos frase 5	426
Taula 41. Direcció dels passos frase 6	429
Taula 42. Direcció dels passos frase 7	431
Taula 43. Direcció dels passos frase 8	437
Taula 44. Direcció dels passos frase 9	439
Taula 45. Direcció dels passos frase 10 (part 1)	445
Taula 46. Direcció dels passos frase 10 (part 2)	446
Taula 47. Direcció dels passos frase 10 (part 3)	447
Taula 48. Direcció dels passos frase 11	451
Taula 49. Direcció dels passos frase 12	453
Taula 50. Direcció dels passos frase 13	457
Taula 51. Direcció dels passos frase 14	468
Taula 52. Direcció de les cames i els braços frase 1	477
Taula 53. Direcció de les cames i els braços frase 2	482
Taula 54. Direcció de les cames i els braços frase 3	488
Taula 55. Direcció de les cames i els braços frase 4	496
Taula 56. Direcció de les cames i els braços frase 5	503
Taula 57. Direcció de les cames i els braços frase 6	507
Taula 58. Direccions de les cames i els braços frase 7	511
Taula 59. Direcció de les cames i els braços frase 8	516
Taula 60. Direcció de les cames i els braços frase 9	521
Taula 61. Direcció de les cames i els braços frase 10 (part 1)	532
Taula 62. Direcció de les cames i els braços frase 10 (part 2)	534
Taula 63. Direcció de les cames i els braços frase 10 (part 3)	536
Taula 64. Direccions de les cames i els braços frase 11	540
Taula 65. Direccions de les cames i els braços frase 12	543
Taula 66. Direccions de les cames i els braços frase 13	552
Taula 67. Direccions de les cames i els braços frase 14	566
Taula 68. Imatges a comparar entre el virtual i el real	579

9. Annexos audiovisuals (DVD adjunt)²⁰⁴

ANNEX I- «The Partisan» (públic). <https://youtu.be/SBjfejvKDwE>

ANNEX II- «The Partisan», Joffrey Ballet. https://youtu.be/u4_hXk6C45E

ANNEX III- «The Partisan» (intèrpret). <https://youtu.be/GAkBUAKBe4Q>

ANNEX IV- Frase 1. «Introducció». <https://youtu.be/QwzhP4DRTtI>

ANNEX V- Frase 2. «*Signalling*». <https://youtu.be/UWJk76xfQA4>

ANNEX VI- Frase 3. «*Scarf in belt*». https://youtu.be/yf6cTj2_e8Q

ANNEX VII- Frase 4. «*Count '10'*». <https://youtu.be/yEUY4izn9DY>

ANNEX VIII- Frase 5. «*Sissonne*». <https://youtu.be/2JlfGuXZMDA>

ANNEX IX- Frase 6. «*Assemblée*». <https://youtu.be/Pt5ojQF6uvw>

ANNEX X- Frase 7. «*Tiger*». <https://youtu.be/FYkQyQrHDmM>

ANNEX XI- Frase 8. «*First soldiers' crossing*». <https://youtu.be/9-mi0MAAfxI>

ANNEX XII- Frase 9. «*First run*». <https://youtu.be/IPncqoUxfLY>

ANNEX XIII- Frase 10. «*Climax*». <https://youtu.be/uTesVvi82e0>

ANNEX XIV- Frase 11. «*Second soldiers' crossing*». <https://youtu.be/A5cl4cGhvH4>

ANNEX XV- Frase 12. «*Second run*». <https://youtu.be/FyCiEzm6DLY>

ANNEX XVI- Frase 13. «*Kill*». <https://youtu.be/qQWIL4mQLfM>

ANNEX XVII- Frase 14. «*Death walks*». <https://youtu.be/rkkPY7WqVLA>

²⁰⁴ En aquest treball de recerca s'adjunten disset annexos audiovisuals, tots ells accessibles des de les URL anotades. El primer conté la pel·lícula virtual creada amb el progrma Dance Forms, segons el punt de vista de l'espectador. El segon conté la pel·lícula real de la coreografia produïda pel Joffrey Ballet. El tercer conté la pel·lícula virtual creada també amb el programa Dance Forms, segons el punt de vista de l'intèrpret. Els altres catorze arxius contenen els fragments de la coreografia d'acord amb les frases coreògrafiques.

10. Referències bibliogràfiques

ADSHEAD, Janet (1988). An introduction to dance analysis: its nature and place in the study of dance. A: ADSHEAD, Janet (Ed.), BRIGINSHAW, Valerie, HODGENS, Pauline, & HUXLEY, Michael, *Dance Analysis: Theory and Practice* (4-20). Londres: Dance Books.

-(1988). Describing the components of the dance. A: ADSHEAD, Janet (Ed.), BRIGINSHAW, Valerie, HODGENS, Pauline, & HUXLEY, Michael, *Dance Analysis: Theory and Practice* (21-33). Londres: Dance Books.

-(1988). Skills and concepts for the dance analysis of dance. A: ADSHEAD, Janet (Ed.), BRIGINSHAW, Valerie, HODGENS, Pauline, & HUXLEY, Michael, *Dance Analysis: Theory and Practice* (108-140). Londres: Dance Books.

ADSHEAD-LANSDALE, Janet & LAYSON, June (2006). *Dance History: An Introduction*. Londres: Routledge.

ALLAIN, Paul & HARVIE, Jen (2014). *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. Londres: Routledge.

ANDERSON, Jack (1987). *Choreography Observed*. Iwoa: University of Iwoa Press.

ÀNGELA, Enric (1980). Trajecte. Trajectòria. A: *Gran enciclopèdia catalana*, 14 (622). Barcelona: Edicions 62.

ANÒNIM (1450). *Basses danses dites de Marguerite d'Autriche*. Brussel·les.

ANÒNIM (1496). *Manuscrit de Cervera*. Cervera.

ARBEAU, Thoinot (1589). *Orchesographie*. Lengres: Iehan.

- ARCHER, Kenneth & HODSON, Millicent (2006). Ballets lost and found. A: ADSHEAD-LANSDALE, Janet, & LAYSON, June (Ed.), *Dance History: An Introduction* (98-116). Nova York: Routledge.
- AOIZ, Javier (2007). *Alma y tiempo en Aristóteles*. Caracas: Ed. Equinoccio.
- BACHELARD, Gaston ([1931] 1992). *L'Intuition de l'instant*. París: Ed. Stock.
- BALANCHINE, George (1977). Preface. A: HUTCHINSON, Ann, *Labanotation* (xii). Nova York: Dance Notation Bureau.
- BARBACCI, Silvana (2002). *Labanotation: a universal movement notation language*. A: *Journal of Science Communication*, 1, 1-11. Recuperat des de: [https://jcom.sissa.it/sites/default/files/documents/jcom0101\(2002\)A01.pdf](https://jcom.sissa.it/sites/default/files/documents/jcom0101(2002)A01.pdf)
- BENESH, Rudolf & BENESH, Joan (1956). *An Introduction to Benesh Dance Notation*. Londres: A. & C. Black.
- BÉNICHOU, Anne (2015). Introduction. A: BÉNICHOU, Anne (Ed.), *Recréer / Scriptor* (27-32). Dijon: Les presses du réel.
- BENJAMIN, Walter (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. A: *Discursos Ininterrumpidos I*, (17-60). Madrid: Taurus.
- BERGSON, Henri ([1957] 2004). *Memoria y vida: Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial.
- BLASCO, Josep (1970). Anàlisi. A: *Gran enciclopèdia catalana*, 2 (47). Barcelona: Edicions 62.
- BLASIS, Carlo (1830). *Manuel complet de la danse*. París: Librairie Encyclopédique de Roret.

- BLEEKER, Maaïke (2012). Lecture Performance as Contemporary Dance. A: MANNING, Susan & RUPRECHT, Lucia, *New German Dance Studies*. Illinois: University of Illinois
- BLOM, Lynne Anne & CHAPLIN, L. Tarin ([1982] 1996). *The Intimate Act of Choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- BODAK, Suzanne & HERMES-SUNKE, Karin (2001). *Mémoire vive d'un héritage: La Danse Libre de François Malkovsky*. Paris: Mouvement-Musique.
- BOSCH, Marcos (2000). Frase. A: *Gran enciclopèdia de la música, 3*. Barcelona: Gran enciclopèdia Catalana.
- (2001) Motiu. A: *Gran enciclopèdia de la música, 5*. Barcelona: Gran enciclopèdia catalana.
- (2002) Ritme. A: *Gran enciclopèdia de la música, 7*. Barcelona: Gran enciclopèdia catalana.
- BOUISSAC, Paul (1973). *La mesure des gestes*. Paris: Mouton
- BRENNAN, Mary Alice (1999). Every Little Movement Has a Meaning All Its Own: Movement Analysis in Dance Research. A: HORTON, Sondra & HANSTEIN, Penelope (Ed.), *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry* (283-308). Londres: Dance Books.
- BROWN, Carol (2010) Making Space, Speaking Spaces. A: CARTER, Alexandra & O'SHEA, Janet (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader* (58-72). Abingdon: Routledge.
- BROWN, Maxine D., SMOLIAR, Stephen W. & WEBER, Lynne (1978). Preparing dance notation scores with a computer. A: *Computers & Graphics*, 3.1 (1-7).

BUTTERWORTH, Jo & WILDSCHUT, Liesbeth (Ed.) (2009). *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. Nova York: Routledge.

CAHUSAC, Louis de (1754). *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. La Haye: Naulme.

CAROSO, Fabritio (1581). *Il Ballerino*. Venècia: F. Ziletti.

-(1600) *Nobiltà di dame*. Venècia: Il Muschio.

CASTIGLIONI, Baltasar ([1574] 1984). *El Cortesano*. Madrid: Espasa Calpe.

CASTRO, M^a Lourdes (2009). *Correspondencias- : El carácter plástico de las formas de notación: Poesía, música y danza*. (Tesi doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
Recuperat des de: <https://eprints.ucm.es/9590/1/T30967.pdf>

CELANT, Germano (1999). *Merce Cunningham*. Milà: Edizione Charta.

CHALLET-HAAS, Jacqueline (1979). *Manuel pratique de danse classique*. París: Éditions Amphora

-(1999). *Grammaire de la notation Laban: Cinétophographie Laban* (part 1-2). Pantin: Centre National de la Danse.

-(2005). The Knust Archive at Centre National de la Danse, France. A: *ICKL Proceedings of the Twenty-Fourth Biennial Conference, held at LABAN UK, 1* (99-101). Londres: International Council of Kinetography Laban.

-(2010). *Gramàtica de la notació Laban* (part 1-2). Barcelona: Institut del Teatre.

- (2016) *The Problem of Recording Human Motion*. A: LAUMOND, Jean-Paul & ABE, Naoko (Ed.), *Dance Notations and Robot Motion* (69-90). Heidelberg: Springer International Publishing AG Switzerland.
- CHALLET-HAAS, Jaqueline, ROUSSIER, Claire & SUQUET, Annie (2006). *Dossier de Presse Les écritures du Mouvement*. Pantin: Centre National de la Danse. Recuperat des de: <http://web-media.cnd.fr/newsletter/DP-Ecritures-mouvement.pdf>
- CHILDS, Lucinda (1982). Un écrit sur la danse, A: RONDEAU, Corinne. (2013) *Lucinda Childs. Temps/ Danse*. Pantin: Centre National de la Danse.
- COMPAN, Charles (1787). *Dictionnaire de danse*. París: Cailleu.
- CONTÉ, Pierre (1920-1940). *Musette Berceuse*. Recuperat des de: <http://gallica.bnf.fr>
- (1977). *Technique Générale du Mouvement: Expression par gestes et locomotion*. París: Association Arts et Mouvement.
- COOK, Ray (1977). *The Dance Director*. Edició pròpia. Recuperat des de: <https://drive.google.com/file/d/0B8Q3wiYtY7OCVUMwWXMzbm9NYkE/edit>
- (1981). *Theme and Variations*. Nova York: Dance Notation Bureau. Recuperat des de: <https://drive.google.com/file/d/0B8Q3wiYtY7OCdHFIVIVJem1uMjQ/edit>
- CUNNINGHAM, Merce & LESSCHAEVE, Jacqueline ([1980] 2009). *El bailarín y la danza: Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*. Barcelona: Global Rythm Press.
- DALLAL, Alberto (2006). *Estudios sobre el arte coreográfico*. Mexico DF: Universidad Nacional de México.
- DANIEL, Charles & SOURIAU, Anne (1998). *Motivo*. A: SOURIAU, Étienne, *Diccionario Akal de Estética* (800). Madrid: Ediciones Akal.

DANTE, ([1320] 1986). *Divina Comèdia*. Barcelona: Edicions 62.

DA PICENZA, Domenico (1425). *De arte saltandi et choreas ducendi*. París.

DAVIS, Eden (2006). *Beyond Dance*. Nova York: Routledge.

DELL, Cecilly (1995). Directional movement. A: PRESTON-DUNLOP, Valerie (Ed.), *Dance Words* (306). Londres: Harwood Academic Publishers.

DELL, Cecilly, CROW, Aileen & BARTENIEFF, Irmgard (1977). *Space Harmony: Basic Terms*. Nova York: Dance Notation Bureau.

DESRAT, A. G. (1895). *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique, depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*. París: Librairies-Imprimeries réunies.

DÖRR, Evelyn (2008). *Rudolf Laban: The Dancer of Crystal*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.

DUPUY, Dominique (2011). *La sagesse du danseur*. París: Ed. J.C. Béhar.

EBREO, Guglielmo (1495). *Trattato dell'arte del ballo*. Florence.

ECK, Caroline van & BUSSELS, Stijn (2011). *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. Sussex: Ed. Offices.

ECKERLE, Christine (1997). *An Introduction to Kinetography Laban*. Edició pròpia.

ESHKOL, Noa & WACHMAN, Abraham (1958). *Movement Notation*. Londres: Weidenfeld and Nicholson.

- ESSEX, John (1710). *For the Further Improvement of Dancing*. London: J. Walsh and P. Randall.
- FÀBREGA, Jordi (2008). Pròleg. A: DECROUX, Étienne, *Paraules sobre el mim (7-25)*. Barcelona: Institut del Teatre.
- FERRATER, Gabriel (1970). Anàlisi. A: *Gran enciclopèdia catalana*, 2 (47). Barcelona: Edicions 62.
- FEUILLET, Raoul Auger (1700). *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. París: Gilles Paulus du Mesnil.
- (1704). *Recüeil de danses contenant un tres grand nombre, des meilleures Entrées de Ballet de Mr. Pécour*. París. Recuperat el 31-08-2019 des de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682/f5.item>
- FOIX, Alain (1999). Espace. A: *Dictionnaire de la danse* (sous la direction de Philippe le Moal) (569) París: Larousse.
- FONTAINE, Geisha (2012). *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- FOSTER, Susan Leigh (2011). *Choreographing Empathy*. Nova York: Routledge.
- (2011). *Move. Choreographing You*. Munich: Haus der Kunst.
- FOX, Ilene (1999). From Notation To Animation. A: *1999 International Council of Kinetography Laban Proceedings* (205). París: International Council of Kinetography Laban.
- FRANKO, Mark (2015). *Dance as a text: Ideologies of the Baroque Body*. Oxford: Oxford University Press.

- FRATINI, Roberto (2009). Por una danza de la memoria, A: NOGUERO, Joaquim (Ed.) *Condiciones para la creación coreográfica: fundamentos e instrumentos* (118-140). Barcelona: Mercat de les Flors.
- FUMAGALLI, Angel (1999). Temps. A: *Dictionnaire de la danse* (sous la direction de Philippe le Moal) (655). París: Larousse.
- GARAUDY, Roger (1973). *Danser sa vie*. París: Éditions du Seuil.
- GARDNER, Howard (1999). *Estructuras de la mente: La teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de Cultura Económico.
- GAUTIER, Théophile. (1995) *Écrits sur la danse*. Paris: Actes du Sud
- GÓMEZ, Maricarmen (2002). Pulsació. *Gran enciclopèdia de la música*, 6. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana.
- GOODMAN, Nelson ([1976] 1988). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- GRAHAM, Martha (1992). *Blood Memory*. Londres: Macmillan London Limited.
- GRIER, James ([1996] 2008). *La edición crítica de la música*. Madrid: Akal.
- HACKNEY, Peggy, MANNO Sarah & TOPAZ, Muriel (1977). *Study Guide for Elementary Labanotation*. Nova York: Dance Notation Bureau.
- (2002). *Making Connections*. Londres / Nova York: Routledge
- HECQUET, Simon & PROKHORIS, Sabine (2007). *Fabriques de la danse*. París: Presses Universitaires de France.

- HIGHWATER, Jamake ([1978] 1992). *Dance: Rituals of Experience*. Oxford: Oxford University Press.
- HILTON, Wendy (1981). *Dance of Court & Theatre: The french noble style 1690-1725*. London: Dance Books Ltd.
- HORTON FRALEIGH, Sondra (1987). *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburg: Pittsburg Press.
- HOMANS, Jennifer (2013). *Appollo's Angels: A History of Ballet*. Londres: Granta Books
- HUMPHREY, Doris ([1959] 1965). *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: Eudeba.
- HUSCHKA, Sabine (2013). *The Dis/Positions of Dance Aesthetics. A: Dance and Theory*. Hamburg: Transcript, Gabrielle Brandstetter, Gabriele Klein (Ed.).
- HUTCHINSON, Ann (Ed.) (2003). *Kurt Jooss: The Green Table*. London: Routledge.
- HUTCHINSON, Ann (1983). *Your Move: A New Approach to the Study of Movement and Dance*. New York: Gordon and Breach.
- (1977). *Labanotation or Kinetography Laban*. Nova York: Dance Notation Bureau
- (1984). *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*. Londres: Dance Books.
- (1991). *Nijinsky's Faune Restored*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers.
- (1998). *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Amsterdam: Gordon and Breach.
- ([1970] 2005). *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*. Londres i Nova York: Routledge.

IGLESIAS-BREUKER, Marilén (1999). Direction. A: *Dictionnaire de la danse* (sous la direction de Philippe le Moal) (561-562). Paris: Larousse.

INGOLD, Tim (2015). *Líneas: Una breve historia*. Barcelona: Gedisa

JESCHKE, Claudia (1959). An Introduction to Kinetography Laban (*Labanotation*). A: *Journal of the International Folk Music Council*, 11 (73-76).

-(2003). Jooss's Wise Covenant with Death. A: HUTCHINSON, Ann (Ed.) *Kurt Jooss. The Green Table 2* (20-25). Nova York: Routledge.

JONES, Chris (2005) The Rudolf Laban Archive and Laban-Related Collections at the National Resource Centre for Dance UK. A: *ICKL Proceedings of the Twenty-Fourth Biennial Conference, held at LABAN UK, 1* (96-98). London: International Council of Kinetography Laban.

JONES, Susan (2013). *Literature, Modernism and Dance*. Oxford: Oxford University Press.

JUNK, Nikolaus (2000). Espacio. A: BRUGGER, Walter, *Diccionario de Filosofía* (204-205). Barcelona: Editorial Herder.

KASSING, Gayle (2014). *Discovering Dance*. Champaign: Human Kinetics.

KINTZLER, Catherine & HALBACH, Frank (1999). Ballet-pantomime. A: *Dictionnaire de la danse* (sous la direction de Philippe le Moal) (529-530). Paris: Larousse.

KIPLING, Ann & PARKER, Monica (1984). *Labanotation for Beginners*. Londres: Dance Books.

KNUST, Albrecht (1979). *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*. Londres: MacDonald & Evans.

KOLFF, Joukje (2010). Writing a dance. A: DE VOOGT, Alexander J. & FINKEL, Irving L. (Ed.), *The Idea of Writing: Play and Complexity* (357-380). Leiden: Brill.

LABAN, Rudolf ([1926] 2013). *Coreografía: Primer cuaderno*. México DF: Instituto Nacional Bellas Artes.

-(1928). *Schrifttanz 1*. Viena: Universal Edition.

-(1930). *Schrifttanz 2*. Viena: Universal Edition.

-([1950] 1988). *The Mastery of Movement*. Plymouth: Northcote House Ltd.

-([1956] 1975). *Laban's Principles of Dance and Movement Notation*. Londres: Macdonald & Evans Ltd.

-([1966] 2011). *Choreutics*. London: Macdonald & Evans.

-(2004) Principes de base de la notation du mouvement. A: *quant à la danse 1*, (71). Marsella: Images en manoeuvres; Le mas de la Danse

LABAN, Rudolf & LAWRENCE, F.C. ([1947] 1974). *Effort*. London: Macdonald & Evans.

LA MERI (1965). *Dance Composition: The Basic Elements*. Massachusetts: Jacob's Pillow Dance Festival.

LANGE, Roderyk (1975). *Podręcznik kinetografii : według metody Labana - Knusta*. Cracòvia: PWM, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

-(1985). *Laban system of movement notation*. Jersey: CFDS.

LAVOIE-MARCUS, Catherine (2015). De la documentation comme partition: le *parergon* chorégraphique. A: BÉNICHOU, Anne (Ed.), *Recréer / Scripter* (71-91). Montréal: Les presses du réel.

- LEPECKI, André (2009). *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, coed. Centro coreográfico Galego, Mercat de les Flors,
- LLIMONA, Jordi (1980). Temps. A: *Enciclopèdia catalana 14*, (301-303). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- LORIN, André (1686). *Le livre de la contredanse présenté au Roy*. Mss. Bibliothèque Nationale, Paris. Recuperat des de: <http://www.libraryofdance.org/>
- LOUPPE, Laurence (1994). Imperfections of papers. A: LOUPPE, Laurence (Ed.), *Traces of Dance* (9-34). Paris: Dis Voir.
- (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LOUREIRO, Angela (2013). *Effort: L'alternance dynamique*. Villers-Cotterêts: Ressouvenances.
- (2018). *Diagonales? Vous avez dit Diagonales?: Le point de vue Laban Bartenieff*. Villers-Cotterêts: Ressouvenances.
- LOUTZAKI, Rena (1979-1980). Kinetography of the Orini dance in Serres, Macedonia. A: *Ethnographica*, 2 (97-128). Atenes: Peloponnesian Folklore Foundation.
- (1981-1982). Folk Dances of Megara. A: *Ethnographica*, 3 (81-112). Atenes: Peloponnesian Folklore Foundation.
- MALETIĆ, Vera (1987). *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- MARKARD, Anna (1997). Jooss the teacher. A: WALTHER, Suzanne, *The Dance Theatre of Kurt Jooss* (42-48). *Choreography and Dance an International Journal* (vol. 3, part 2). Nova York: Routledge.

- (2003). The Story of the Score. A: HUTCHINSON, Ann (Ed.), *The Green Table*, 2 (7). Londres: Routledge
- (2003). Appendix C, A: HUTCHINSON, Ann (Ed.), *Kurt Jooss: The Green Table*, 2 (77-78). Londres: Routledge.
- (2003). Casting. A: HUTCHINSON, Ann (Ed.), *Kurt Jooss: The Green Table*, 2 (29-30). Londres: Routledge.
- (2003). Study and Rehearsal Notes. A: HUTCHINSON, Ann (Ed.), *Kurt Jooss: The Green Table*, 2 (31-42). Londres: Routledge.
- MARION, Sheila & ELIOT, Karen (2013). Recording the Imperial Ballet. Anatomy and Ballet Stepanov's Notation, A: Bales, Melanie & Eliot, Karen, *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies* (309-340). Oxford: Oxford University Press.
- MARION, Sheila (1995). A: PRESTON-DUNLOP, Valerie, *Dance Words* (330). Londres: Harwood Academic Publishers.
- MARTÍ, Joan (1974). Frase. A: *Gran enciclopèdia catalana*, 7 (688). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- MARTIN, John (1933). *The Modern Dance*. Nova York: Dance Horizons.
- (1965). *Introduction to the Dance*. Nova York: Dance Horizons.
- (1991). *La danse moderne* (Trad. Sonia Schoonejans en col·laboració amb Jacqueline Robinson). Arles: Actes Sud.
- MARION, Sheila (2005). Dance Notation Bureau Collection in the special Collections Libraries of the Ohio State University, USA. A: *ICKL Proceedings of the Twenty-fourth Biennial Conference, held at LABAN UK 1* (105-107). Londres: International Council of Kinetography Laban.

- (1995) Notator's contribution. A: Preston-Dunlop, *Dance Words* (330) Chur: Harwood Academic Publishers.
- MARRIETT, Jane & TOPAZ, Muriel (1986), *Study Guide for Intermediate Labanotation*. Nova York: Dance Notation Bureau.
- MASSINE, Léonide (1976). *Massine on Choreography*. Londres: Faber & Faber.
- MOORE, Carol-Lynne & YAMAMOTO, Kaoru (2012). *Beyond Words: Movement Observation and Analysis*. Nova York: Routledge.
- NADAL, Michelle. *Analyse et écriture du mouvement*. Recupérat des de: <http://conte.notation.free.fr/conte.php>
- (2010). *Grammaire de la notation Conté, nouvelle présentation du système*. Pantin: Centre National de la Danse.
- NEGRI, Cesare (1602). *Le Gratie d'Amore*. Milà: Pacifico Ponti & Gio.
- (1604). *Nuove Inventioni di Balli*. Milà: Girolamo Bordone.
- NEVILE, Jennifer (2008). *Dance, Spectacle and the Body Politick, 1250-1750*. Indianapolis: Indiana University Press.
- NEWLOVE, Jean & DALBY, John (2007). *Laban for all*. Londres: Nick Hern Books.
- NIKOLAIS, Alwin & LOUIS, Murray (2005). *The Nikolais/ Louis Dance Technique: A Philosophy and Method of Modern Dance*. Nova York: Routledge.
- NOCILLI, Cecilia (2013). *El manuscrito de Cervera: Música y danza palaciega catalana del siglo XV*. Barcelona: Amalgama Edicions.
- NOVERRE, Jean-Georges (1760). *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Paris.

- NYE, Edward (2011). *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O'SHEA, Janet (2010). Roots/ Routes of Dance Studies. A: CARTER, Alexandra & O'SHEA, Janet. *The Routledge Dance Studies Reader*. Londres / Nova York: Routledge
- PALOU, Manuel (1974). Espai, A: *Gran enciclopèdia catalana*, 6 (828). Barcelona: Enciclopèdia catalana.
- PAVIS, Patrice (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale: Voix et images de la scène*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- PEDRONI, Francesca (2000). *Alwin Nikolais*. Palermo: L'Epos.
- PERICOT, Iago (1974). Espai. A: *Gran enciclopèdia catalana*, 6 (831). Barcelona: enciclopèdia catalana.
- PICART, Caroline J. S. (2013). *Critical Race Theory and Copyright in American Dance: Whiteness as Status Property*. New York: Palgrave MacMillan.
- PIOLLET, Wilfride (2012). *Synthèse des barres flexibles*. Paris: L'une et l'autre.
- PONTREMOLI, Alessandro (2015). *La danza: Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Bari: Gius: Laterza & Figli.
- POUILLAUDE, Frédéric (2009). *La désouverture chorégraphique: étude sur la notion d'oeuvre de la danse*. Paris: J. Vrin
- PRESTON-DUNLOP, Valerie (1969). *Practical Kinetography Laban*. Londres: Macdonald & Evans.

- (1998). *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. Londres: Verve Publishing.
- (1995). *Dance Words*. Chur: Harwood Academic Publishers.
- RAFTIS, Alkis (2012). A: RAVNIKAR, Bruno, *Cinetografia e Ballo Popolare*. Roma: Gramese Editore.
- RANDEL, Don (1986). Frase. A: RANDEL, Don (Ed.), *Diccionario Harvard de Música* (452). Madrid: Alianza Editorial.
- RIERA, Antoni (1980). Direcció. *Gran enciclopèdia catalana*, 6 (298). Barcelona: Edicions 62.
- ROBINSON, Jacqueline (1981). *Éléments du langage chorégraphique*. París: Vigot
- (2013). *Modern Dance in France (1920-1970): An Adventure*. Nova York: Routledge.
- ROVIRA, Francesc (2000). Compàs. *Gran enciclopèdia de la música*, 2. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana.
- RUDKO, Doris (1995). Pattern and position. A: PRESTON-DUNLOP, Valerie, *Dance Words* (236). Londres: Harwood Academic Publishers.
- RUIZ, Catalina & GÓMEZ, Juan José (2007). El dibujo del coreógrafo. A: GÓMEZ, Juan José, *La representación de la representación: Danza, teatro, cine, música* (89-139). Madrid: Cátedra.
- SADIE, Stanley (2000). Frase. A: SADIE, Stanley (Ed.), *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal.
- SAINT-LÉON, Arthur (1852). *La Sténochorégraphie*. París: Brandus & Cia. Ed. de Musique

- SCHOLL, Tim (1994). *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet*. Londres: Routledge.
- SCHULZE, Janine (2005). The Laban Collections at Tanzarchiv Leipzig, Germany. A: *ICKL Proceedings of Twenty-Fourth Biennial Conference, held at LABAN UK, 1* (118-121). Londres: International Council of Kinetography Laban.
- SCHUMACHER, Gretchen (2003). . The Choreographic Score of *The Green Table*. A: HUTCHINSON, Ann (Ed.), *Kurt Jooss: The Green Table, 1* (16-267). Londres: Routledge.
- SHEETS-JOHNSTONE, Jennifer (2015). *The Phenomenology of Dance*. Filadèlfia: Temple University.
- SIMONET, Noëlle (2012). *La partition chorégraphique. 01 Le croquis de parcours*. Brunoy: Association ARTDIR.
- (2015). *La partition chorégraphique. 02 Transferts et tours*. Paris: Association ARTDIR.
- SIRIS, P. (1706). *The Art of Dancing*. Londres.
- SMITH-AUTARD, Jacqueline Mary (2000). *Dance Composition: A Practical Guide to Creative Success in Dance Making*. London: Bloomsbury Publishing.
- (2004). *Dance Composition: A Practical Guide to Creative Success in Dance Making*. Londres / Nova York: Routledge.
- SMOLIAR, Stephen W. (1978). A Lexical analysis of Labanotation with an associated data structure. A: *ACM'78 Proceedings of the 1978 annual conference 2* (727-730).
- SPIER, Steven (2011). *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From any Point*. Londres/ Nova York: Routledge.

- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (2000). *Introducció a l'arquitectura: Conceptes fonamentals*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya.
- SOURIAU, Anne (1998). Tema. A: SOURIAU, Étienne, *Diccionario Akal de Estética* (1021). Madrid: Akal.
- SPARSHOOT, Francis Edward (2017). *Of the ground: First step to a Philosophical Consideration of the Dance*. Princeton: Princeton University
- STEARNS, Marshal & STEARNS, Jean (1968). *Jazz Dance. The story of American Vernacular Dance*. Londres: The Macmillan Company.
- STEPANOV, Vladimir I. (1892). *Alphabet des mouvements du corps humain: Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*. París: Vigot.
- STRONG, Mary & WILDER, Laena (2009). *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*. Austin: University of Texas Press.
- SZENTPÁL, Mária (1976). *Táncjelirás: Laban-kinetográfia* (vols. 1, 3). Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- THÉLEUR, E. A. (1832). *Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles (Second Edition)*. Londres: Sherwood & Co. Recuperat de: <http://www.libraryofdance.org/>
- TOPAZ, Muriel & BLUM, Odette (1996). *Elementary Labanotation: A Study Guide*. Nova York: Dance Notation Bureau.
- TORRAS, Josep (1980). Orientació. A: *Gran enciclopèdia catalana, 10* (811). Barcelona: Edicions 62.

- TOULOUZE, Michel (1488). *L'Art et instruction de bien danser*. Recuperat des de: <http://www.libraryofdance.org/>
- TUROCY, Catherine (2013). La Cosmografia del Minor Mondo. A: BALES, Melanie & ELIOT, Karen, *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies* (157-174). Oxford: Oxford University Press.
- VALÉRY, Paul (1938). *Degas. Danse. Dessin*. París: Gallimard
- VANDÔSME, Duc de (1610). *Ballet de Monseigneur Le Duc de Vendôme*. París: Jean de Heuqueville.
- VENABLE, Lucy (1996). Preface. A: *Conference Proceedings 1959-1977*. Columbus: International Council of Kinetography Laban at the Dance Notation Bureau Extension at the Departement of Dance, Ohio State University.
- WALTHER, Suzanne (1994). *The Dance of Death: Kurt Jooss and the Weimar Years*. Nova York: Routledge.
- WATTS, Victoria (2013). Archives of Embodiment: Visual Culture and teh Practice of Score Reading. A: BALES, Melanie & ELIOT, Karen, *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies* (365-388). Oxford: Oxford University Press.
- WEAVER, John (1706). *Orchesography or, The Art of Dancing*. London: H. Meer
- (1710). *For the further Improvement of Dancing, A Treatise of Choreography*. London: J. Walsh and P. Randall.
- WIGMAN, Mary (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones Aguazul.
- WILKE, Lars, CALVERT, Tom, RYMAN, Rhonda, & FOX, Ilene (2005). From dance notation to human animation The LabanDancer project. A: *Computer Animation and Virtual Worlds, 16* (201-211).

WRIGHT, Peter (2003). Foreword. A: HUTCHINSON, Ann (Ed.), *Kurt Jooss. The Green Table*. Nova York: Routledge.

YOUNG, Heather E. (2015). *Reconstructing the Present Through Kinesthetic History: An Investigation into Modes of Preserving, Transiting, and Restating Contemporary Dance*. (Tesi doctoral). York University, Graduate Program in Dance studies. Ontario, USA. Recuperat des de: https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/30072/Young_Heather_E_2015_PhD.pdf?sequence=2&isAllowed=y

ZAPELLI, Gabrio (2003). *La huella creativa*. San José de Costa Rica: Ed. Universidad Costa Rica.

ZILE, Judy van (1997). Tools for Movement Analysis: a Korean Application. A: *Proceedings of the Twentieth Biennial Conference* (129-139). HongKong: International Council of Kinetography Laban at the Hong Kong Academy for Performing Arts.

-(1999). *Capturing the Dancing: Why and How?* A: BUCKLAND, Theresa J. (Ed.), *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Guilford: University of Surrey.

ZORN, Friedrich A. (1887). *Grammatik der Tanzkunst*. Leipzig, Alemanya: J. J. Webber.

-(1905). *Grammar of the Art of Dancing*. Boston: SHEAFE, Alfonso Josephs. Recuperat des de: <http://www.hathitrust.org>

