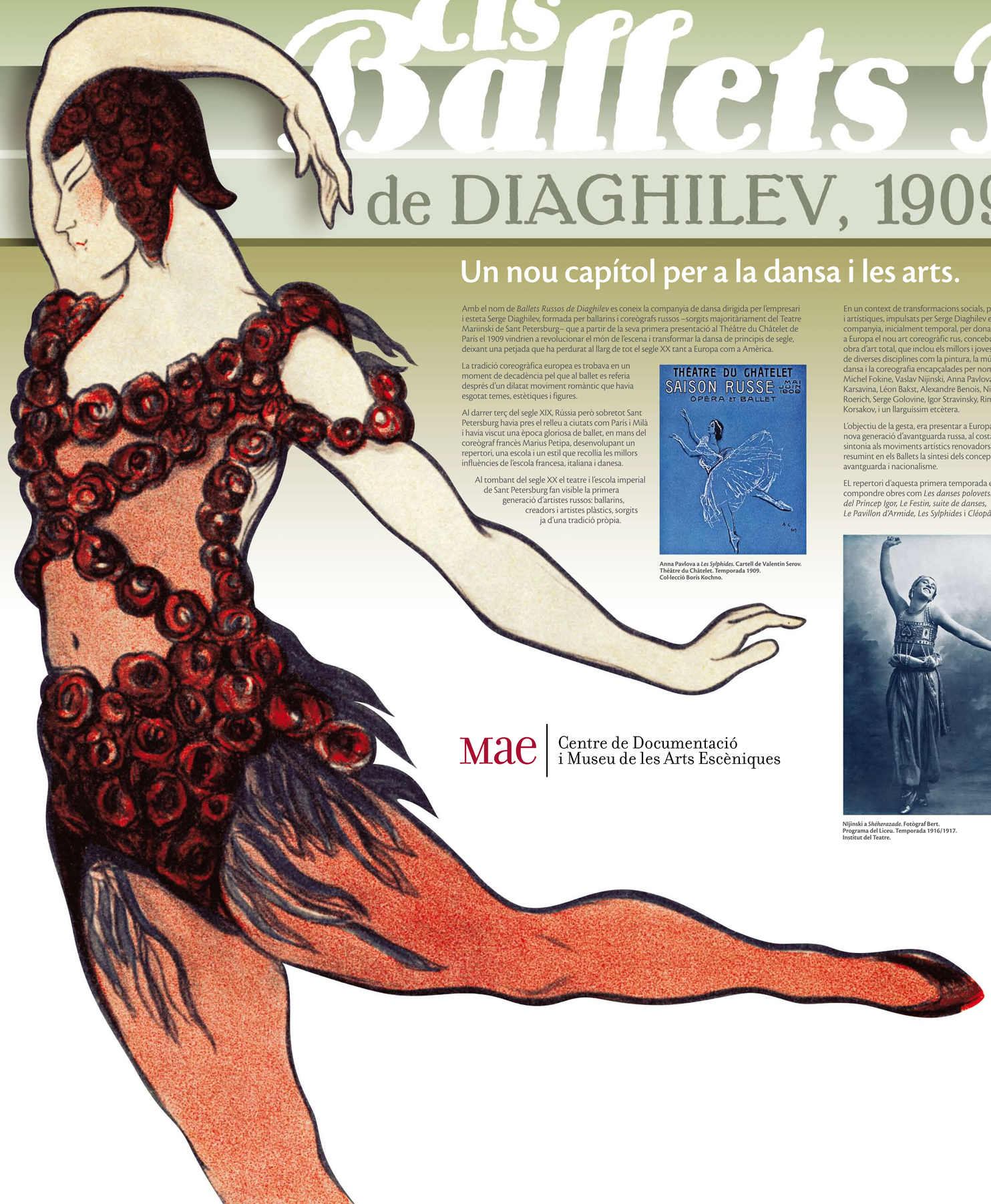
Els Ballets Russos de DIAGHILEV, 1909-1929



Un nou capítol per a la dansa i les arts.

Amb el nom de *Ballets Russos de Diaghilev* es coneix la companyia de dansa dirigida per l'empresari i esteta Serge Diaghilev, formada per ballarins i coreògrafs russos –sorgits majoritàriament del Teatre Mariinski de Sant Petersburg– que a partir de la seva primera presentació al Théâtre du Châtelet de París el 1909 vindrien a revolucionar el món de l'escena i transformar la dansa de principis de segle, deixant una petjada que ha perdurat al llarg de tot el segle XX tant a Europa com a Amèrica.

La tradició coreogràfica europea es trobava en un moment de decadència pel que al ballet es referia després d'un dilatat moviment romàntic que havia esgotat temes, estètiques i figures.

Al darrer terç del segle XIX, Rússia però sobretot Sant Petersburg havia pres el relleu a ciutats com París i Milà i havia viscut una època gloriosa de ballet, en mans del coreògraf francès Marius Petipa, desenvolupant un repertori, una escola i un estil que recollia les millors influències de l'escola francesa, italiana i danesa.

Al tombant del segle XX el teatre i l'escola imperial de Sant Petersburg fan visible la primera generació d'artistes russos: ballarins, creadors i artistes plàstics, sorgits ja d'una tradició pròpia.

Anna Pavlova a *Les Sylphides*. Cartell de Valentin Serov. Théâtre du Châtelet. Temporada 1909. Col·lecció Boris Kochno.

En un context de transformacions socials, polítiques i artístiques, impulsats per Serge Diaghilev es crea una companyia, inicialment temporal, per donar a conèixer a Europa el nou art coreogràfic rus, concebut com una obra d'art total, que inclou els millors i joves exponents de diverses disciplines com la pintura, la música, la dansa i la coreografia encapçalades per noms com: Michel Fokine, Vaslav Nijinski, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Léon Bakst, Alexandre Benois, Nicholas Roerich, Serge Golovine, Igor Stravinsky, Rimsky Korsakov, i un llarguíssim etcètera.

L'objectiu de la gesta, era presentar a Europa aquesta nova generació d'avantguarda russa, al costat i en sintonia als moviments artístics renovadors europeus resumint en els Ballets la síntesi dels conceptes avantguarda i nacionalisme.

EL repertori d'aquesta primera temporada el van compondre obres com *Les danses polovetsianes del Príncep Igor, Le Festin, suite de danses, Le Pavillon d'Armide, Les Sylphides* i *Cléopâtre.*

Nijinski a *Shéherazade*. Fotògraf Bert. Programa del Liceu. Temporada 1916/1917. Institut del Teatre.

Programa del Teatre Real. Temporada 1919/1920. Institut del Teatre.

L'èxit i l'impacte foren absoluts tant pel nivell tècnic i interpretatiu dels ballarins, la concepció coreogràfica com la posada en escena a partir d'uns dissenys i vestuaris elaborats i coloristes que evidenciaven la genialitat d'uns artistes plàstics innovadors en consonància amb els principis simbolistes. A partir d'aquests ballets Diaghilev va posar en evidència les possibilitats creatives de l'art coreogràfic situant-lo de nou com l'espai per excel·lència de l'experimentació i avantguarda artística.

Nijinski i Lopukova a *Le spectre de la rose*. Programa del Liceu. Temporada 1916/1917. Institut del Teatre.

Litografia en color. Imatge del ballet *Shéherazade*. Cartell del Teatre del Liceu. Institut del Teatre.

Els Ballets de Diaghilev varen repetir temporada l'any següent a París i iniciaren a partir de llavors un periple pels millors escenaris d'Europa i Amèrica esdevenint la plataforma ideal per l'experimentació de molts artistes russos i europeus.

Al llarg dels vint anys de vida de la companyia s'hi varen succeir diferents coreògrafs russos –M. Fokine, V. Nijinski, L. Massine, B. Nijinska, G. Balanchine, S. Lifar– que varen aportar noves visions i plantejaments a la dansa així com l'obertura a artistes plàstics i musicals de l'avantguarda europea que van deixar d'identificar els Ballets Russos de Diaghilev en una gesta únicament russa per esdevenir el centre de l'art i la cultura occidental.

Així doncs i al llarg d'aquests vint anys de vida es creen més d'una cinquantena de ballets on hi col·laboren artistes d'estètiques tan diverses com el simbolisme, el cubisme, el futurisme, el constructivisme i el surrealisme tals com L. Bakst, N. Roerich, A. Benois, O. Redon, Josep Maria Sert, N. Gontxarova, M. Larionov, G. Balla, P. Picasso, A. Derain, H. Matisse, J. Gris, G. Braque, P. Pruna, M. Utrillo, A. Derain, N. Gabo, A. Prevsner, G. Rouault, i compositors com I. Stravinsky, M. Ravel, C. Debussy, G. Fauré, E. Satie, M. Falla, S. Prokofiev, F. Poulenc, G. Auric, D. Milhaud, V. Rietti entre els més destacats.

Figuri de Léon Bakst per a *Narcisse*. Programa del Liceu. Temporada 1917/1918. Institut del Teatre.

Molts són els artistes i ballarins europeus que hi col·laboraren directament o servint de model pel naixement d'altres companyies experimentals i d'avantguarda com els *Ballets Suedois* de Jean Börlin, *Les Ballets Espagnols* d'Antònia Mercé la Argentina, *Ballet Intime* d'Adolf Bolm, i pel naixement de companyies privades amb un segell nacional a la resta d'Europa i Amèrica com El *Ballet Rambert, Vic Wells Ballet (Royal Ballet),* i El *Ballet Caravan* de L. Kirstein i George Balanchine esdevingut el *New York City Ballet* el 1848; i a molt estirar el naixement del *Ballet Nacional de Cuba* d'Alícia Alonso. Tots ells han estat el referent del ballet, la coreografia, i el mestratge des de principis de segle fins l'actualitat.

mae | Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques

Diputació Barcelona

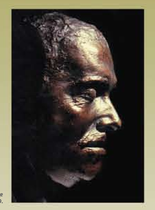
Institut del Teatre

Els Ballets Russos

Figurí de Léon Bakst per a *Daphnis et Chloé*. Programa del Liceu. Temporada 1917/1918. Institut del Teatre.

Figurí del personatge Putiphar del ballet *La légende de Joseph*. Disseny de Léon Bakst. Programa del Liceu. Temporada de tardor de 1917. Institut del Teatre.

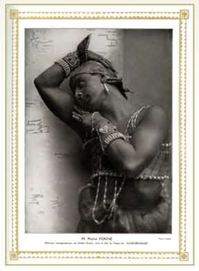
Serge Diaghilev



Bust de Serge Diaghilev, 1929.

Els Ballets Russos van ser fruit de l'ingeni i gestió de Serge Diaghilev (1972-1929), fill d'un oficial de l'exèrcit imperial i aristòcrata de Perm. Diaghilev fou un home d'educació cultivada format en música, literatura i pintura, bibliògraf, amant del teatre i cantant amateur.

De fet no fou ballarí, ni coreògraf, ni compositor ni pintor, però sí un gran amant de les arts, que només amb el seu coneixement i la seva intuïció estètica podia esdevenir instigador i productor d'un projecte tan ambiciós i encertat com foren els Ballets Russos. Després d'una adolescència activa i cultivada a provincies es trasllada a Sant Petersburg el 1890 per estudiar Dret. En aquesta ciutat inicià les relacions personals i professionals amb un nucli artístic constituït per Alexandre Benois, Walter Nouvel, Léon Bakst, Dimitry Filosof i Vaslav Kandinsky, que es convertirien en els seus primers i estrets col·laboradors, còmplices dels seus projectes.



Michel Fokine a *Shéherazade*. Foto de Janger. Revista *Comoedia Illustré*. Institut del Teatre.

Els viatges realitzats per Diaghilev a diferents ciutats d'Europa a partir de 1890 el serviren per contactar amb nuclis intel·lectuals i conèixer els corrents renovadors imperants en teatre, òpera, pintura i literatura. Poliglota nat tingué una capacitat especial per detectar nous talents i valuoses estètiques servint-se de la seva formació artística que el capacitava per apreciar allò que era antic però també per fascinar-se per tot el que era nou.

Entre 1890 i 1900 va exercir d'escriptor, crític, editor, administrador d'art i organitzador d'exposicions.

Entre 1898 i 1904 fou director de la Revista *Mir Iskutssva* (món de l'art), l'objectiu de la qual era la introducció de nous conceptes i estètiques allunyades del realisme imperant a Rússia. Juntament amb el seu cercle artístic volien donar a conèixer l'art nou i antic i preparar al cultivat públic rus per la recepció de noves estètiques imperants a Europa, properes a una concepció més subjectiva de l'art, apropant-se a les estètiques del simbolisme: art nabi, le secession, l'art noveau en contra dels cànons imperants procedents del classicisme, romanticisme i realisme del segle XIX.

Diaghilev fou assessor teatral del príncep Wolkonsky, fet que el convertí en un gran coneixedor del repertori operístic i coreogràfic i li facilità el contacte amb la nova generació d'artistes emergents.

Però on Diaghilev va incidir veritablement fou en la presentació a Europa d'artistes russos. Ja el 1906 va presentar al Salon d'automne de París, una exposició sobre pintura russa a la que seguiren el 1907 la presentació de compositors donant a conèixer obres de Glazunov, Rimsky-Korsakov, Txaikovsky i als intèrprets Scriabin i Rachmaninov.

La culminació d'aquesta gesta es donaria el 1909 presentant a partir del ballet, música, pintura i una nova generació de ballarins sorgits del prestigiós Teatre Mariinski amb coreografies del jove i renovador Michel Fokine. L'estil d'aquest plasmava a la perfecció la síntesi entre la tradició acadèmica i les innovacions coreogràfiques i d'expressivitat aportades per Isadora Duncan i els renovadors de l'escena internacional.

Retrat de Diaghilev, circa 1924.

Amb aquesta presentació a París, Diaghilev assumia un protagonisme absolut i determinant al llarg dels vint anys que perduraria aquesta aventura.

Diaghilev no només fou determinant per les seves aportacions artístiques, sinó per les seves actituds extravagants i el seu esperit transgressor.

Retrat del pintor Léon Bakst. *Comoedia Illustré*. Institut del Teatre.

De la mateixa manera que Diaghilev va escriure en majúscules els noms de Fokine, Nijinski, Massine, Pavlova i un llarg etcètera en la història de la dansa, també aquests varen acabar allunyant-se i refusant el seu mentor per incompatibilitats personals.

Diaghilev fou molt més que un home culte, intuïtiu i empresari astut. Fou un home amb un gran do de gents, la naturalesa noble/burgesa del qual el dotà d'una capacitat única per relacionar-se amb monarques, princeps i burgesia esdevenint l'estereotip de gestor i productor cultural per excel·lència de principis de segle. Alhora tingué un olfacte i intuïció estètica exquisits per saber detectar temàtiques i propostes artístiques unint creadors de diferents arts, fet pel qual els Ballets Russos de Diaghilev van esdevenir un èxit. Lluny de representar una companyia d'autor, els Ballets Russos de Diaghilev foren la porta oberta a la innovació, a l'experimentació, al llançament d'idees, joves talents i renovació constant.

Làmina amb imatge dels ballarins. Revista *Comoedia Illustré*. 1910.

Amb la seva mort finalitzà una era, una companyia, però no un model que artísticament ha intentat perdurar al llarg de tot el segle XX en diferents països esdevenint la plataforma d'un treball transversal entre les diferents arts, els corrents estètics, unint tradició i modernitat per fer de l'art un motor cultural i nacional.

Josep Maria de Segarra. *Diaghilew*. *El Mirador* 29 d'agost de 1929.

Aportacions artístiques i estètiques: revolució en les arts escèniques.

Tamara Karsavina a "La Ballarina" de *Petroushka*. Cartell del Teatre del Liceu. Institut del Teatre.

Els Ballets Russos de Diaghilev, causaren impacte i impressió als escenaris de París i posteriorment a tot Europa perquè prenent el ballet com a forma d'art on conflueixen moviment i corporeïtat, arts visuals i música foren capaços de sintetitzar totes les idees d'avantguarda que circulaven per Europa. A partir d'una nova generació d'artistes russos que havien sumat el millor de la tradició i cultura euroasiàtica, reflectiren una nova proposta plàstica, musical, coreogràfica i escènica.

A partir dels increïbles ballarins sorgits de l'Escola Imperial, que Marius Petipa havia aconseguit formar al llarg de quasi mig segle, els Ballets Russos varen marcar un punt d'inflexió des de la primera temporada a París el 1909.

Recreació del decorat de *Daphnis et Chloé* de Léon Bakst. Programa del Liceu. Temporada 1917/1918. Institut del Teatre

Fotografies de *Parade*. Programa del Liceu. 1916/1917. Institut del Teatre.

Coreogràficament oferien un programa variat, de peces curtes, de propostes diversificades inspirades en temàtiques que anaven des de l'orient fins la recreació d'un ballet romàntic, passant per estampes històriques o recreant l'estètica hel·lenística, al costat de temàtiques noves com l'esport o antigues com el folklore rus.

A nivell coreogràfic el jove Michel Fokine havia estat capaç de sintetitzar les aportacions de llibertat, expressivitat i naturalitat del moviment d'Isadora Duncan -arribades a Rússia l'any 1904- amb una formació tècnica brillant, i una elegància absolutes procedents de l'escola imperial. Coreografies com *Egyptian nights*, *Les danses polovetsianes del Príncep Igor*, *Shéherazade*, o l'escena de les princeses de *L'ocell de foc* en foren un gran exemple.

Michel Fokine i Vera Fokina a *Carnaval*. Programa del Liceu. Temporada 1916/1917. Institut del Teatre.

Un altre factor destacat fou l'abandonament generalitzat de coreografiar els ballets en puntes. Començant per Fokine –i continuant per Nijinski– tant sols va voler incloure aquest element pròpiament romàntic en aquells ballets que per temàtica feien referència explícita a aquesta època i estil com *Les Sylphides*, *Le spectre de la rose*, *Giselle* i *Petroushka*.

Fokine també va trencar amb el concepte jeràrquic dels ballarins i la diferència entre protagonistes, solistes, cos de ball així com l'eterna divisió d'actes realistes i blancs o les estructures fixes presents en tots els ballets com els passos a dos, les variacions, o les recreacions de danses de caràcter. A partir de Fokine, cada coreografia pren l'estructura i format que la temàtica i la seva expressió requereix.

També l'Influx de l'estètica i admiració per la Grècia antiga i hel·lènica que proposava la Duncan –preses ja dels influxos de Nietzsche entre altres– foren presents en ballets de Fokine com *Narcisse* o *Daphnis et Chloé*.

Però no es pot atribuir l'impacte únicament als elements coreogràfics sinó que les aportacions musicals foren rellevants. Abans que res per l'estol de riquesa i matisos tímbrics dels compositors russos de l'escola nacional coneguts com *el grup dels 5*, però sobretot a partir de les noves sonoritats proposades pel jove Igor Stravinsky, que vindria a encetar un nou capítol en la música contemporània i del segle XX a partir de ballets com *L'ocell de foc*, *Petroushka* i *La consagració de la primavera*.

Les idees rítmiques i de la plàstica animada de Jaques Dalcroze també es veieren directament reflectides en l'estrena de *Le sacre du printemps* de Nijinski acompanyades per un impressionant escenari colorista dissenyat per Nicholas Roerich.

Aquest artista juntament a Alexandre Benois, i Léon Bakst eren els màxims exponents del corrent plàstic i pictòric que vehiculava les idees properes al simbolisme i responsables dels primers escenaris, figurins, cartells i programes de mà dels Ballets Russos de Diaghilev, en definitiva, l'empremta visual de la companyia.

L'essència de la seva proposta caldria trobar-la en la síntesi d'orientalisme, folklore rus, exotisme i erotisme plàstic, elements que defineixen el nacionalisme rus en termes estètics, fruit de la seva història euroasiàtica. Aquesta síntesi d'elements procedents d'orient, d'occident i la cultura bizantina identificava un art nou, pròpiament eslau i seductor, que va calar molt fort en el públic occidental.

La plasticitat, riquesa de colors, intensitat cromàtica, detalls i textures, exotisme i erotisme es poden apreciar no només en els decorats sinó en el nou concepte de vestuaris que van donar a conèixer la companyia i a Nijinski –com a referent i icona– en les primeres temporades. Els pantalons amples de *Shéherazade*, les faldilles de *Le Dieu bleu* (1912), les túniques de *Narcisse* (1911) i de *Daphnis et Chloé* (1912) o les sensuals malles de *L'après-midi d'un faune* (1912) i *Le spectre de la rose* tots ells de Léon Bakst van causar sensació i van recuperar l'interès del ballet com a gènere escènic que havia caigut en desús després d'un esgotat romanticisme on imperaven els tutús i les gasses.

En contraposició també als rols, personatges i valors que vehiculava el ballet romàntic, els Ballets de Fokine però sobretot els de Nijinksi aportaven una nova visió de la corporeïtat, principalment masculina, a les antípodes del príncep viril del romanticisme. Sovint es presenta un home androgin, eròtic, exemplificat en ballets com *Le spectre de la rose*, *L'après-midi d'un faune*, *Apollo Musagète*, interpretats per Nijinski, Massine, Dolin i Serge Lifar sobretot.

Vaslav Nijinski a *L'après-midi d'un faune*. Disseny de Léon Bakst. Programa del Liceu. Temporada 1916/1917. Institut del Teatre

S'obre la porta a la visibilitat de l'homosexualitat masculina trencant absolutament amb els ideals del Romanticisme que exaltava la figura femenina.

Com a conseqüència d'aquest desbancament del mite d'idealització femenina, els Ballets de Diaghilev seran un espai per potenciar també la figura de la dona moderna, emancipada i activament situada en un primer pla de l'avantguarda. Amb els antecedents de la Duncan, Loïe Fuller i Ruth Saint Denis, Diaghilev obre la porta al tàndem de creadores russes encapçalades pels noms de Bronislava Nijinska i Natalia Gontxarova, dues grans protagonistes del ballet. D'acord amb aquest principi, les grans "ballarines" encara identificades amb els rols clàssics i romàntics no varen tenir una gran vida dins la companyia de Diaghilev però sí arreu del món. Anna Pavlova fou la primera en abandonar Diaghilev després de la primera temporada a la qui seguí Ida Rubinstein, Vera Karalli, Olga Preobrajenska, Elena Poliakova, per posar exemples destacats.

Fotografia del ballet *Cleopatra*. Programa del Liceu. Temporada 1916/1917. Institut del Teatre

Una altra gran col·laboradora fou Coco Chanel, símbol d'una nova estètica i icona de dona en plens anys vint.

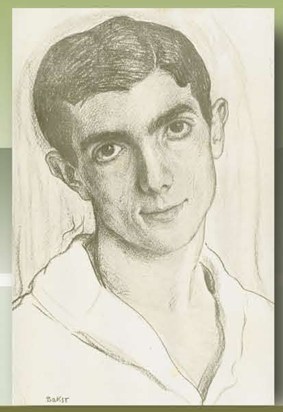
Al llarg de les dues dècades en que es va perllongar la gesta dels Ballets de Diaghilev, aquests sempre van basar la seva fórmula en la recerca de noves estètiques treballades transversalment entre pintors, compositors i coreògrafs que podien aportar noves visions a la dansa i a l'escena.

Així doncs varen desfilar pels Ballets de Diaghilev eminents representants del cubisme com Picasso i Gris, del surrealisme com Miró, del dadaisme com Jean Cocteau, del constructivisme rus com Larionov i la ja citada Gontxarova, sense oblidar la gran font d'inspiració que van significar el folklore i la cultura popular de països com Espanya, Rússia, Itàlia exemplificats en ballets que en són testimoni.

Vaslav Nijinski a *Le spectre de la rose*. Reproducció a partir del cartell de Jean Cocteau. *Comoedia Illustré*. Institut del Teatre.

Els Ballets Russos

Vaslav Nijinski i Bronislava Nijinska
a *L'Après-midi d'un faune*.
Foto del Baró de Meyer. *Comoedia Illustré*.
Institut del Teatre.



Retrat de Léonide Massine,
sobre un disseny de Léon Bakst.
Programa de mà del Liceu.
Temporada 1916/1917.
Institut del Teatre.

Etapes i creadors dels Ballets Russos.

L'evolució dels vint anys dels Ballets Russos es pot dividir en tres etapes, condicionades pel context històric i l'evolució dels corrents estètics imperants.

Així doncs, una primera etapa abraçaria el període entre la presentació dels *Ballets Russes* a París el 1909 fins l'esclat de la primera guerra mundial el 1914, fet que alhora coincidiria amb l'arribada del jove ballarí del Teatre Bolshoi de Moscou, Léonide Massine, rellevant les figures de Michel Fokine i Vaslav Nijinksi com a coreògrafs.

Aquesta primera etapa suposaria la culminació absoluta del projecte inicial de Diaghilev: la presentació i projecció mundial de nous talents d'art rus a partir de la coreografia.

Al llarg d'aquests anys s'estrenarien peces claus encara històriques i rellevants avui dia per les aportacions i innovacions coreogràfiques, plàstiques i musicals.

Així doncs de Michel Fokine en destacarien peces com *Les danses polovetzianes del príncep Igor* (1909), del compositor Borodin, síntesi perfecta entre música, cors, danses i plàstica, alhora que perfecta adaptació dels corrents expressius de la dansa d'Isadora Duncan. D'influència estètica orientalista també en destacariem *Shéherazade* (1910), obra de Rimsky-Korsakov i Léon Bakst, *Les Orientals* (1910) o *Sadko* (1911).

La tradició russa es veuria reflectida en obres magistrals, narratives i de llarga durada a l'estil antic de Marius Petipa com *L'ocell de foc* (1910) –primera col·laboració d'Igor Stravinsky pels ballets de Diaghilev– juntament al vestuari i escenografia d'Alexandre Golovin i Léon Bakst, així com *Petroushka* (1911) de Stravinsky i creació plàstica d'Alexandre Benois.

Disseny de Léon Bakst
per *Petroushka*.
Progama del Liceu.
Temporada 1916/1917.
Institut del Teatre.

Tamara Karsavina a *Papillons*. Fotografia de Bransburg.
Comoedia Illustré. Institut del Teatre.

D'estètica pròpiament clàssica evocant iconografies gregues destacariem els ballets *Narcisse* (1911) amb música de K. Cherepnin i decorats de Léon Bakst; i *Daphnis et Chloé* amb música de M. Ravel i decorats també de Bakst. D'altres creacions transcendentals de Fokine foren *Le coq d'or* (1914) dissenyat per N. Gontxarova i *La légende de Joseph* (1914) que amb decorats de Josep Maria Sert donaria pas a la col·laboració d'artistes catalans i espanyols amb la gran companyia.

Al costat d'aquest repertori cal destacar dues peces d'inspiració romàntica com la recreació del ballet blanc plasmada en *Les Sylphides* (1909) i el ballet breu *Le spectre de la rose* (1911) on el jove Nijinski va sorprendre amb el seus grans salts i una sensualitat mai presentada en la figura masculina d'un ballarí.

Però Nijinski no només fou l'excel·lent intèrpret a les ordres del creador Fokine. Molts crítics apunten a Nijinski com el primer coreògraf plenament modern per la seva dansa antiacadèmica, primitivista i amb un tractament absolutament nou en la relació música/dansa, a partir de les tres úniques creacions de la seva carrera coreogràfica: *L'après-midi d'un faune* (1912), *Le sacre du printemps* (1913) i *Jeux* (1913).

Cada una d'aquestes creacions va marcar una fita en la coreografia moderna. *L'après-midi d'un faune* destaca pel tractament bidimensional que fa del moviment en l'espai i el tractament musical de manera ambiental. *Le Sacre du printemps* fou un escàndol tant per la novetat musical, rítmica i tímbrica de Stravinsky com pel tractament purament rítmic, i antiacadèmic del moviment que imprimí Nijinski.

Jeux anticipava una nova estètica del que és quotidià tant per la gestualitat, el vestuari característic de l'oci de la burgesia europea, com per la temàtica contemporània de l'esport i el culte al cos, en boga als anys vint.

En plena gira per Sudamèrica (1913) i per causes estrictament personals, Diaghilev prescindí de Nijinski –després d'haver estat amants i posar a la seva disposició tota la infraestructura de la companyia per el seu debut coreogràfic– un cop assabentat que aquest havia contret matrimoni amb la jove Ròmola Pulszky. Aquest fet juntament a l'esclat de la primera guerra mundial obriren una nova etapa coreogràfica i logística per la companyia.

En poc temps Diaghilev va trobar en el jove Léonide Massine el relleu de Fokine i Nijinski, tant personal com artísticament. Aquest procedia d'una formació amb vessant més teatral que virtuosa forjada a l'escola de Teatre del Bolshoi de Moscou i amb una predisposició més propera a la dansa de caràcter que als rols de dansa noble. Aquests trets foren ben explorats per Diaghilev i Massine amb la introducció d'elements de danses de caràcter en la nova etapa coreogràfica reflectits perfectament en la seducció per la dansa espanyola (*El sombrero de tres picos,* 1919) i elements d'altres arts com el circ i la música jazz (*Parade,* 1917), cinema i comèdia dell'arte (*Pulcinella,* 1920), elements tots ells intel·ligentment utilitzats per les seves creacions.

Recreació d'una escena
de *Jeux* de Nijinski.
Comoedia Illustré
Institut del Teatre.

La guerra mundial serví per buscar refugi i establir estrets contactes en terres espanyoles i italianes fet que va provocar la fascinació pels seus llegats culturals cultes i populars esdevenint temàtica pels seus ballets. Així doncs al llarg d'aquesta època destacaríem obres que integrarien l'influx de la cultura espanyola i la dansa flamenca com *Las Meninas* (1916), *El sombrero de tres picos* (1919), *Cuadro Flamenco* (1921), com el contacte amb la cultura i artistes italians i futuristes que engendrarien obres com *Les femmes de bonne humeur* (1917), *La Boutique fantasque* (1919) i *Astuce fémenine* (1920).

També al llarg d'aquests anys s'inicia una estreta col·laboració amb tots els artistes d'avantguarda europeus imprimint una forta influència de l'experimentació plàstica en les seves obres com en el ballet cubo/futurista *Parade* signat per J. Cocteau, E. Satie, P. Picasso i L. Matisse o *Jeux d'artifice* amb col·laboració de Giacomo Balla i Stravinsky.

Aquesta etapa també ve associada amb l'abandonament del classicisme i un repertori de més experimentació coreogràfica fet que va propiciar la fuga de les figures femenines formades en una tradició clàssica com Tamara Karsavina i la incorporació de Lydia Lopukova i Lydia Sokolova.

La guerra mundial i la revolució bolxevic van propiciar la mobilitat de la companyia esdevenint entre 1914 i 1918 anys de gires per terres sud i nord-americanes (1916 i 1917) moment que inaugura també un nou capitol per la dansa clàssica en aquests països americans.

EL MARCH DE MAIG
LA OBRA
EN LA SALA

Crítica sobre
l'espectacle *Parade*.
11/11/1917.

Cartell dels Ballets Russos.
Teatre Real. Temporada 1920/1921. Institut del Teatre.

La dècada dels anys vint i darrera etapa s'inicia amb la marxa de Massine i la incorporació de Bronislava Nijinska com a coreògrafa al costat de George Balanchine, Boris Koschno i Serge Lifar. Les propostes d'aquests anys es caracteritzen per la introducció de l'estètica constructivista, una preocupació per recuperar la tècnica i l'escola acadèmica potenciant de nou la fisicalitat, l'acrobàcia i sobretot el treball en puntes –utilitzades amb altres finalitats, no només l'etereïtat romàntica (totes les creacions de Nijinska les incorporen)– donant lloc al naixement del neoclassicisme coreogràfic.

Coincideix també aquesta etapa amb la reposició de ballets romàntics i clàssics com *Giselle, La belle au bois dormant* i *El llac dels cignes,* desconeguts a Europa i reconstruïts segons l'original gràcies a la fugida de Sergeïev amb tota la notació en sistema Stepanov dels ballets Imperials. Per aquesta gesta s'hagué de contractar figures formades en la tradició clàssica incorporant ballarines com Olga Spessivtzeva, Tréfilova, Egorova, Doubrovska, Nikitina, etc.

Al llarg d'aquests anys és significativa també la col·laboració femenina a partir de dissenyadores de la moda parisina com Coco Chanel i Marie Laurencin on a partir dels ballets es posen de relleu les noves icones de la dona, prima, a l'estil "garçon", reflex de la vida moderna i guarnida amb elements d'art déco. El culte al cos, la joventut i la bellesa física seran elements estèticament destacats, exemplificats en el ballet *Le train bleu* de Nijinska, Milhaud , Picasso i Chanel (1924).

Imatge del ballet
Les femmes de bonne humeur
de Massine. Programa del Liceu.
Temporada 1916/1917.
Institut del Teatre.

Al llarg d'aquesta dècada es creen ballets significatius com *Renard* (1922) o *Noces* (1923) on de nou la música de Stravinsky i la coreografia de Nijinska formen un tàndem innovador, destacant l'element percutiu de les puntes juntament a l'austera posada en escena de la pintora Gontxarova. *Les Biches* (1924) i *Les facheux* (1924) o la versió de *Romeu i Julieta* amb col·laboració de Joan Miró i Max Ernst i música de Constant Lambert (1926) en són altres exemples.

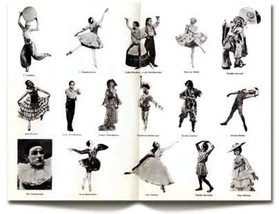
La darrera incorporació coreogràfica d'aquesta etapa –George Balanchine– enllaçarà amb l'evolució directa del ballet en la segona meitat del segle XX, el neoclassicisme, apuntat en l'obra *Apollon musagète* (1928).

Programa del Liceu.
Temporada de primavera de 1927.
Arxiu del Teatre del Liceu.

Ficxa artística. Programa del Liceu.
Temporada de primavera de 1927.
Arxiu del Teatre del Liceu.

Teló de Joan Miró pel ballet *Romeu i Julieta*.
Pintura comprada per Diaghilev
a Miró en 1925 i reproduïda com a teló de boca.
Col·lecció privada.

Diaghilev havia abandonat Rússia l'any 1914 i no hi havia tornat després de la revolta bolxevic, malgrat es mantenia al corrent de les tendències artístiques i l'art revolucionari soviètic al qui va voler rendir homenatge i dedicar un espai a partir del ballet *Les pas d'Acier* (1927) on de nou hi col·laboraren únicament artistes d'avantguarda russos com Serge Yakoulov, Serge Prokofiev amb coreografia de Léonide Massine després d'haver rebut la negació de coreògrafs com Goleizovsky.



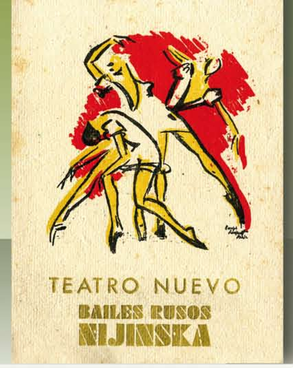
Ballarins de la companyia.
Programa del Liceu.
Temporada de primavera de 1925.
Arxiu del Teatre del Liceu.

Els Ballets Russos

Diputació Barcelona | Institut del Teatre

Serge Lifar a *Les Matelots*.
Dibuix i disseny de vestuari de Pere Pruna.
Col·lecció privada.

Reproducció del trío de boca de Picasso pel ballet *Le train bleu*.
Col·lecció Picasso.



Ballets de Nijinska.
Programa de mà.
Teatre Nuevo.

Terra d'acollida i artistes catalans en els Ballets Russos al seu pas per Espanya.

Disseny d'escenari de Léon Bakst per a *Daphnis et Chloé*.
Programa del Liceu.
Temporada 1917/1918.
Institut del Teatre.

La neutralitat d'Espanya al llarg de la primera guerra mundial i l'admiració del rei Alfons XIII per la dansa va servir per acollir els Ballets Russos i establir uns vincles recíprocs i fructífers a nivell artístic. Els Ballets de Diaghilev van estrenar també a Espanya no sense indiferència i escàndol deixant una empremta immensa, recuperant l'interès pel ballet i donant lloc al naixement d'una escola pel segle XX. El més destacat, però, en fou el contacte amb creadors catalans i espanyols fet que es veuria plasmat en el repertori creat de temàtica i cultura espanyola encetant un nou capítol en la col·laboració de compositors i pintors al servei de la dansa.

Procedents d'una gira per nord-amèrica els Ballets Russos van arribar a Espanya el 1916 convidats pel rei Alfons XIII. El seu debut fou al Teatre Real de Madrid (Temporada entre el 26 de maig i el 9 de juny de 1916), oferint les mítiques coreografies de *Shéherazade, Les Sylphides, Sol de mitjanit* i *Carnaval*.

Cartell del Teatre del Liceu.
Litografia en color.
Institut del Teatre.

Després de Madrid la companyia va realitzar dues funcions de gala al Teatre Victòria Eugènia de Sant Sebastià (21 i 25 d'agost), estrenant *Las Meninas* –inspirada en l'homònim de Velázquez i en l'època del rei Felip IV– preparada aquell mateix estiu des de Sitges on Diaghilev, Massine i Sert hi varen passar una temporada. Aquest ballet comptava amb la col·laboració de Carlo Sókrate en els decorats i de Josep Maria Sert en el vestuari, que ja havia col·laborat el 1914 en el ballet *La légende de Joseph*.

Després de Sant Sebastià els ballets van donar una funció a Bilbao i van marxar de gira pels Estats Units, romanent Diaghilev, Massine i un nodrit grup de ballarins a Europa, instal·lant-se a Roma des d'on crearen diferents peces.

A l'any següent els ballets van tornar a fer temporada al Teatre Real de Madrid (del 2 al 19 de juny) presentant com a novetat *Las Meninas* i *Parade*.

Presentació de *Las Meninas* i *Parade*.
Programa de mà. Funció del 19 de juny de 1917. Teatre Real.

Els Ballets de Diaghilev es presentaren a Barcelona per la porta gran de l'escenari del Liceu. Entre el 23 i el 30 de Juny van oferir les emblemàtiques peces *Les Sylphides* i *El Carnaval*. També *El príncep Igor* de Borodin i *Shéherazade*, així com *Sol de nit, Papallones, Sadko, Les femmes de bonne humeur, Cleopatra, Le spectre de la rose* i *Las Meninas* (funció del 30 de Juny). El debut fou rebut amb una excel·lent acollida entre el públic, la intel·lectualitat i els artistes catalans, testimoni del qual en són els articles publicats en diaris i revistes de l'època com La Vanguardia, La Revista Musical Catalana o El Diluvio.

L'èxit va fer repetir la gesta en la mateixa tardor de l'any 1917 entre els dies 5 i 18 de novembre escenificant en data 10 de novembre *L'ocell de foc* de Stravinsky i la conflictiva *Parade* de Satie i Picasso.

Aquesta darrera peça s'hagué de substituir després d'una gran esbroncada del públic i protesta de l'empresari Mestres, així com un seguit d'articles adversos en diferents publicacions.

En aquella tardor, Picasso havia vingut amb la que seria la seva futura muller, la ballarina Olga Koklova, i va tenir lloc el contacte entre Joan Miró i Picasso que fructificaria anys més tard en la col·laboració de Miró en el ballet *Romeu i Julieta* (1926). També s'havien preparat alguns actes per rebre a Picasso i rememorar els anys d'amistat amb el grup dels 4 gats.

La temporada de tardor va finalitzar oferint dues funcions al Teatre Real.

Reproducció del disseny de vestuari de Josep Maria Sert pel ballet *Las Meninas*.
Col·lecció privada.

Aquell estiu de 1917 Diaghilev juntament amb el seu amic Manuel de Falla, Massine, i el ballarí flamenc Félix Fernández havien realitzat un viatge per tot Espanya visitant museus, catedrals i monestirs que els va dur a ciutats com Saragossa, Burgos, Toledo, Sevilla, Còrdova i Granada, on van poder apreciar la riquesa cultural i el llegat de dansa popular del país. Massine va poder practicar amb Fèlix Fernández classes magistrals de flamenc que van servir de base per ballets com *El sombrero de tres picos* i *Cuadro flamenco*.

Per tal de poder sobreviure als difícils anys de la guerra el rei Alfons XIII va col·laborar per organitzar una gira per diverses ciutats d'Espanya el 1918 que va començar per Valladolid i va seguir per Salamanca, Sant Sebastià, Bilbao, Logronyo, Saragossa i més tard València, Alcoi, Alacant, Cartagena, Múrcia, Còrdova, Màlaga i Granada acabant de nou a Madrid i Barcelona (del 6 al 16 juny). Per aquesta ocasió els Ballets comptaven amb Joaquín Turina com a director d'orquestra, convidat per l'ocasió. Finalitzada la guerra els ballets pogueren tornar a instal·lar-se en terres de Londres i París però seguiren el contacte amb els escenaris del nostre país.

Programació de la primera actuació dels Ballets Russos al Liceu. 23 de juny de 1917.
Programa de mà.
Institut del Teatre.

En la primavera de 1921 es van presentar per darrera vegada al Teatro Real de Madrid després d'haver passat la Setmana Santa a Sevilla acabant de lligar els detalls per la contractació de "bailaores" flamenques per l'estrena de *Cuadro flamenco* a Londres amb Maria de Albaicín com a principal.

L'admiració entre els Ballets de Diaghilev i el nostre país fou mútua repetint funcions el 1922 a Sant Sebastià, i a Barcelona en les temporades de 1924, 1925 i 1927. En aquestes funcions dels anys vint es van incloure algunes peces dels creadors catalans implicats en diferents ballets fruit d'aquesta relació establerta amb Josep Maria Sert (*Astuce féminine*,1921; *Cimarosiana*, 1924), Pere Pruna (*Les Matelots*,1925; *La Pastorale*, 1926), Joan Miró (*Romeu i Julieta*, 1926) i de nou peces de Pablo Picasso (*Pulcinella*, 1920; *Cuadro flamenco*, 1921; *Le train bleu*, 1924; i *Mercure*, 1924).

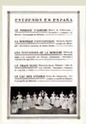
Programació dels Ballets Russos.
Temporada 1917. Teatre del Liceu. Institut del Teatre.

Una carta de Diaghilev a Koshno és testimoni de la reacció del públic del Liceu respecte als ballets presentats, referint-se especialment a *Pulcinella* presentada en 1924.

"Les Barcelonais on été escandalisés par l'esprit d'avantgarde de Pulcinella. Ils acceptent la musique de Pergolèse, mais trouven Picasso intolérable. Mestrès (directeur du Teatro Liceo) demande de remplacer Pulcinella par un énorme nouveau succès -Cimarosiana- où tou est bièn, et le décor de Sert, et la musique de Cimarosa, et les danses!"
(Carta de Diaghilev a Boris Koshno,1924).

"(...) Un dels musicòlegs que amb més amor han estudiat l'obra de Stravinsky diu, parlant de "Pulcinella", que és un "pastiche" genial i, en efecte, la definició no pot ésser més escaient (...)" (Crítica de premsa, 1925).

Retrat de Maria d'Albaicín.
Ballarora del ballet *Cuadro flamenco*.
Comoedia Illustré.
Institut del Teatre.



Extrems d'*El Lloc dels Cignes* i *Le train bleu* al Teatre del Liceu.
Programa de mà.
Temporada de primavera de 1925.
Institut del Teatre.

En canvi la rebuda del *Sombrero de tres picos* (1924) de Falla/Picasso fou excepcional, testimoniada en molts articles de premsa, admirant la composició musical de Falla i destacant-ne el seu reconeixement internacional.

Aquestes visites dels Ballets Russos al Liceu van servir per establir un vincle entre el ballet i el públic, els pintors catalans i l'avantguarda internacional així com per un estol de joves catalans decidits a fer del ballet també un art propi, com el Jove Joan Magrinyà.

Reproducció de l'escenari de J. Maria Sert pel ballet *Astuce féminine*.
Revista *Comoedia Illustré*.
Col·lecció privada.

Disseminació de la influència dels Ballets Russos.

A la mort del Diaghilev, els successors Ballets de Montecarlo varen visitar el Teatre del Liceu en les temporades de 1933, 1934, 1935 i 1936, presentant en 1933 la peça de Mirò *Jeux d'enfants* (1932) qui va continuar la seva col·laboració amb la dansa fins 1966 en què signà el cartell de l'actuació de la companyia de M. Cunningham al Teatre Prado de Sitges.

Presentació del ballet *Jeux d'enfants* pels *Ballets de Montecarlo*.
La Publicitat.15/5/1933
Temporada 1933.
Teatre del Liceu.

Joan Llongueras.
Gran Teatre del Liceu.
Balls russos de Diaghilev.
Cimarosiana i *Pulcinella*.
La Veu de Catalunya, 1924.

Manuel de Falla i Leónide Massine al Pati dels Lleons de l'Alhambra.
Col·lecció privada.

Al llarg del franquisme altres companyies com el London Festival Ballet també va mantenir viva la tradició juntament al Ballet de l'Òpera de París i el Ballet Internacional del Marquès de Cuevas, que va incloure en el programa *El Tristán fou* i *Coloquio sentimental*, amb disseny de Salvador Dalí.

La mort de Diaghilev va suposar el final de la companyia dirigida per ell però l'expansió del ballet arreu del món occidental.

L'intent per fer perdurar el llegat construit al llarg de vint anys, un model de companyia que pogués compaginar l'experimentació i avantguarda artística amb un llegat tradicional i clàssic i les possibilitats del ballet per plasmar l'essència cultural d'un país o una nació van donar lloc a moltes iniciatives privades portades a terme per ex ballarins, coreògrafs i pedagogs, que es van disseminar per tota Europa, el continent americà i Austràlia donant lloc amb els anys a les companyies privades i companyies nacionals de molts països.

A Barcelona Joan Magrinyà i Joan Tena foren els noms que capitanejaren els grans esforços per tirar endavant companyies de Ballet, inspirats per l'experiència dels Ballets Russos. El context polític i cultural del nostre país en els anys de dictadura no fou prou favorable per consolidar aquestes iniciatives malgrat haver format un estol d'alumnes, mestres i públic amants del Ballet.

El llegat dels Ballets Russos de Diaghilev

Anglaterra

- 1920 Rambert School (Dir. Marie Rambert)
- 1926 Marie Rambert Dancers
- 1930 Ballet Club
- 1936 Ballet Rambert
- Old Vic Theatre (Ninette de Valois, Lilian Baylis)
- Vic Wells Ballet
- Sadler's Wells Ballet
- 1957 Royal Ballet
- 1949 Festival Ballet (Alicia Markova, Anton Dollin)
- 1950 English National Ballet
- 1968 London Festival Ballet

França

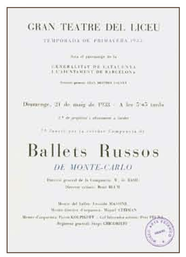
- 1929 Òpera de París (Dir. Serge Lifar) (1929-45, 1947-58)

Mònaco

- 1932 Ballets Russos de Montecarlo (Dir. René Blum, Coronel de Basil)
- 1936
  - Les Ballets de Montecarlo (Dir. René Blum)
  - Els Ballets Russos del Coronel Wasili de Basil. (Dir. Wasili de Basil)
    - Original Ballet Russe

Estats Units

- Ballets Russes de Montecarlo (Dir. René Blum)
  - Grand Ballet del Marquès de Cuevas
- 1934 American School of Ballet (Dir. Georges Balanchine)
  - 1935 American Ballet
    - American Caravan
    - 1948 New York City Ballet



Programa de mà
dels *Ballets de Montecarlo*.
Teatre del Liceu.
Temporada de primavera de 1933.
Institut del Teatre.