

MÚSIQUES, COREOGRAFIES, COMPOSITORS I COREÒGRAFS DELS SEGLES XVIII I XIX: UNA RELACIÓ SIMBIÒTICA



PSEUDÒNIM: Jaume Rigall

Segon de Batxillerat, curs 2020-2021

Modalitat d'Arts, Via arts escèniques

RESUM

El punt de partida d'aquest treball és l'estudi de músics, coreògrafs i ballarins dels segles XVIII i XIX. Dins aquests dos segles el que hi podem trobar és un gran ventall d'àmbits, per això em centraré a estudiar els contextos de cada zona i les figures més representatives de cada una. Per a cada coreògraf citat, es treballarà si és possible la relació que va tenir cada un amb algun compositor de l'època, estudiant així com treballaven en aquests dos períodes.

L'objectiu principal a part de poder donar a conèixer com funcionava l'àmbit dels ballets en aquests dos segles, en seria poder compondre una peça per un ballet amb el piano. Com que en aquests dos segles el que se solia fer principalment era agafar un fragment d'obra preexistent i adaptar-hi la dansa, vaig pensar que seria interessant treballar al contrari, adaptant així la música a un ballet preexistent i avaluar i comparar la metodologia escollida.

A arrel de tot, s'ha pogut dur a terme un vídeo que exposa la coreografia preexistent amb la música posteriorment composta, i també una entrevista amb tres pianistes de ballets que han aportat informació sobre la situació actual de la seva professió.

ABSTRACT

The starting point of this work is the study of musicians, choreographers and dancers of the 18th and 19th centuries. Within these two centuries, what we can find is a wide range of areas, so we will focus on studying the contexts of each area and the most representative figures of each. For each quoted choreographer, it will be worked if possible the relation that each had with some composer of the time, studying as well as they worked in these two periods.

The main goal, apart from being able to show how the field of ballets worked in these two centuries, would be to be able to compose a piece for a ballet with the piano. Since in these two centuries what was usually done was to take a fragment of a pre-existing work and adapt the dance, I thought it would be interesting to work on the opposite, thus adapting the music to a pre-existing ballet and evaluate and compare the methodology chosen.

As a result, a video has been made that shows the pre-existing choreography with the music later composed, as well as an interview with three ballet pianists who have provided information on the current situation of their profession.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	1
Justificació del tema escollit	1
Rellevància	2
Objectius	2
Metodologia	3
EL BALLET I EL SEU ENTORN, S. XVIII I XIX	4
Segle XVIII	5
Context i resum	5
Innovacions més rellevants i context, s. XVIII	6
França	6
Nou sistema de notació	7
Les Indes Galantes	8
Vestuari i Maria Camargo	9
Jean Dauberval	10
Georges Noverre	11
Itàlia	12
Carlo Blasis	12
Gasparo Angiolini	13
Gaetano Vestris	13
Viena	14
Christoph Willibald von Gluck	14
Franz Anton Hilverding	14
Espectacles	15
Segle XIX	15
Context i resum	15
Dinamarca	16
Espanya	17
Itàlia	17
L'escola italiana	17
Salvatore Viganò	18
La codificació del vocabulari de Carlo Blasis	20
França	22
Ballet romàntic	22

Durada de les obres	23
Ballets rellevants del romanticisme.....	23
Robert le Diable	23
Giselle	26
Grand Pas de Quatre	28
Coppélia.....	30
El llac dels cignes.....	31
Don Quixot	35
Ballet imperial, Rússia	37
Comparació entre el Bolshoi i el Maryinsky	38
Situació de la dona.....	39
Mètodes	40
Mètode Vaganova.....	40
Mètode Cecchetti.....	41
Mètode Bournonville	43
Pianistes de ballet en l'actualitat	43
Procés de composició d'una obra per a piano	48
CONCLUSIONS	50
REFERÈNCIES.....	55
Índex d'imatges	55
Bibliografia i webgrafia	57
Bibliografia	57
Webgrafia	57
Informació sobre la biografia de Louis Daguerre	57
Informació sobre l'entrevista a Catherine Turocy	57
Informació sobre la biografia de Salvatore Viganò	57
Informació sobre el mètode Vaganova	57
Informació sobre el mètode Bournonville.....	58
Partitures consultades en l'apartat de ballets rellevants del romanticisme	58
ANNEXOS.....	59
Annex 1 - Biografia de Georges Noverre	59
Annex 2 - Biografia de Gasparo Angiolini	63
Annex 3 - Biografia de Salvatore Viganò	66
Annex 4 - Entrevista a Eugeni Manils	68

Annex 5 - Entrevista a Ismael Dueñas	70
Annex 6 - Entrevista a Robert Infiesta.....	73
Annex 7 - Posicions	75
Annex 8 - Partitura de la part pràctica.....	77

INTRODUCCIÓ

Justificació del tema escollit

Des del moment que ens van dir que havíem de fer un treball de recerca sobre un tema que ens interessés a batxillerat, vaig tenir molt clar que el que realment volia era elaborar-lo sobre la música o la dansa. Des de sempre m'han encantat les dues branques artístiques, ja que des de ben petit he tingut la sort de viure-les. Tot va començar quan tenia sis anys, quan una professora que tenia va recomanar a la meva mare apuntar-me a música perquè no parava quiet. Tot el dia estava cantant i ballant. L'instrument que vaig escollir va ser el piano. Actualment sóc un alumne del Conservatori de Girona.

Com que no em decidia entre si fer el treball sobre la música o si fer-lo sobre la dansa, vaig pensar fer-lo de les dues coses. He fet alguns anys de dansa clàssica i alguns de contemporani, i realment mai m'havia parat a pensar i analitzar la música que ballava. Després d'estar reflexionant sobre com encarar el meu treball, vaig pensar que seria interessant treballar les músiques del ballet, així com la relació entre els coreògrafs i els compositors. Això em serviria per complementar els meus objectius futurs com a pianista, perquè podia descobrir un món que potser algun dia de la meua vida m'interessaria. El que pretenia fer en un principi era estudiar les característiques musicals més rellevants (ornamentació, textura...) de cada època i com els ballarins s'hi adaptaven. Des de l'institut se'ns va oferir l'opció de tutoritzar el treball des del Departament de Musicologia de la UAB, La Universitat Autònoma de Barcelona. Ens van dir que allà se m'hi assignaria un tutor, en aquest cas, Francesc Cortès i Mir. Quan vaig anar per primera vegada amb la tutora a la UAB per exposar el tema escollit, ens van aconsellar acotar el tema, no em recomanaven fer un tema tan ampli. Gràcies a la tutora vam poder escollir els períodes per treballar, arribant així a la conclusió que el que més m'interessava per a treballar eren els segles XVIII i XIX.

Pel que fa a la meua part pràctica, el que vaig trobar interessant era, a partir d'un dels ballets citats en el treball, compondre'n jo la música. D'aquesta manera podria fer-ne una reflexió personal de l'experiència.

Un cop vaig tenir clar el tema, vaig començar a pensar per què podia ser rellevant el treball i quins objectius em marcara, ambdós exposats en els següents apartats.

Rellevància

Crec que la música en els ballets del segle XVIII i XIX constitueix un tema interessant per diversos aspectes. Per una banda, podem explicar la relació entre coreògrafs i compositors a l'hora de preparar un ballet, aprofundint aquí en quins criteris es basaven els músics per a escollir les peces.

Per altra banda, el treball permet donar a conèixer les característiques més rellevants d'aquests dos segles, en tant que a innovacions, context i figures més representatives.

Finalment, pel que fa a la part pràctica del meu treball, en podrem veure com és possible compondre una peça a partir d'un ballet preexistent. En aquest punt el lector pot comparar-ho amb el sistema que es feia servir en els dos segles citats, on era el ballet el que s'adaptava a la música.

Objectius

Fent referència als apartats anteriors, els principals objectius en seran els següents:

En primer lloc, poder conèixer el context i les innovacions més destacades de l'època. En segon lloc, aprofundir en el coneixement de la música que forma part dels ballets més destacats citats en el treball, analitzant els estils i gèneres musicals i aprofundint en els costums propis de l'època amb relació a la música. Un tercer objectiu en seria trobar informació, ja sigui amb tractats de l'època, sobre com es relacionaven els compositors amb els coreògrafs.

També vull arribar a conèixer el mètode que utilitzen els compositors per a compondre les seves obres. Derivat dels altres objectius m'agradaria conèixer els coreògrafs més representatius d'aquest període i, si és possible, arribar a parlar de les col·laboracions que aquests hagin tingut amb altres compositors.

Finalment, també cal contemplar l'objectiu d'aprendre a utilitzar i dominar un programa de composició musical, a més a més d'aconseguir fer un muntatge entre la composició de creació pròpia i el fragment de vídeo del ballet escollit.

Metodologia

Per dur a terme aquest treball, vaig concebre'l des d'un principi en dues grans parts: per una banda, la que implicava activitats escrites i més teòriques i, per una altra, les qüestions més pràctiques.

Així doncs, vaig començar per conèixer el context general, les figures més representatives i les innovacions més rellevants dels dos segles escollits, basant-me en el llibre d'Ana Abad¹. Així, vaig disposar d'una base sobre la qual aniria aportant altres informacions extretes de diferents webs, com per exemple les relacions entre els coreògrafs i els compositors. Com que aquest llibre barrejava molts conceptes i el trobava una mica caòtic, vaig pensar que estaria bé organitzar el treball en dos blocs, un pel segle XVIII i un altre pel XIX. A l'hora de treballar-los, dividiria els apartats segons el lloc que tractés. D'aquesta manera es podria veure què va ser rellevant a cada lloc i quines figures hi van destacar.

Un dels problemes que vaig veure era que molts dels coreògrafs, ballarins i compositors feien molts viatges, ja fos per estudiar o per conflictes socials. Vaig pensar que la manera més fàcil de classificar-los era seguint el lloc de naixement. Així, podem veure com dins dels blocs de cada zona hi trobem una mica de context, innovacions i figures representatives.

En el segle XIX vaig fer un apartat referit als ballets més importants d'aquest segle, ja que no només són molt rics pel que fa a la coreografia, sinó que també ho són musicalment.

¹ Carles, A. A., & Burrell, V. M. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna / History of ballet and modern dance* (Poc ed.). Alianza Editorial Sa.

Durant tot el treball m'he anat basant en el llibre citat anteriorment, així com d'alguns documents inserits als annexos sobre biografies d'autors, ja que moltes d'elles no estaven documentades en línia.

A continuació, em va semblar interessant fer un apartat dedicat als mètodes, ja que aquests han sigut desenvolupats pels autors citats en el treball.

Un cop acabades aquestes tasques de la recerca, vaig escollir un dels ballets treballats per a poder-ne compondre la música amb el piano, que és el meu instrument. Així, silenciaria la música del ballet original i hi afegiria la que jo havia compost. Aquest va ser l'inici de la part pràctica, que va conduir a un vídeo final on s'hi pot escoltar la música composta i el ballet preexistent. Per a fer-ho vaig documentar-me sobre el funcionament no només d'un programa musical, sinó que també de diversos programes d'edició de vídeo i so.

Paral·lelament, per a poder conèixer més a fons la relació entre els coreògrafs i els compositors vaig pensar que seria bo poder parlar i fer algunes entrevistes amb pianistes actuals que es dediquessin a això. Per a fer-ho vaig optar per trucar a escoles de ballet que treballessin amb pianistes. Aquestes em van proporcionar els contactes i a causa dels confinaments, aquestes entrevistes les vam realitzar telemàticament.

EL BALLEI I EL SEU ENTORN, S. XVIII I XIX

Un possible plantejament inicial podria ser: Què va sorgir primer, la música o la dansa? El que nosaltres hem de tenir molt clar a l'hora de raonar aquesta pregunta és que la naturalesa ve marcada per un ritme. Constantment trobem un ritme en les coses, els cicles de la lluna, el temps, les onades, el vent... Si ens fixem quan som petits ja en certa manera dansem, almenys personalment puc dir que la meva mare em posava molta música i des del moment en què em vaig poder aguantar dret, vaig començar a moure'm, a sentir la música, el ritme. Fins i tot podria dir que abans d'aguantar-me dret també el podia notar dins meu. La música no pot mancar de ritme, si aquesta ho fa, no hi ha aquest impuls de moviment, aquest instint natural que tot humà té de sentir el ritme. Aquesta

pregunta és com la típica de l'ou o la gallina, doncs en la música la resposta és molt clara. Com ja he dit, les persones ja tenim un ritme incorporat al cos des que naixem, el batec del cor i la necessitat d'expressar tot allò que sentim.

Segle XVIII

Abans de parlar del context del segle XVIII, m'agradaria dir que per a organitzar els apartats d'aquest període, m'he basat en el lloc de naixement de les figures més importants i quines innovacions podem trobar-hi a cada zona. Veurem com França, Itàlia i Viena agafen protagonisme, i és per això que m'he centrat en aquests tres punts. Finalment, he adjuntat un apartat per a conèixer com eren els espectacles d'aquest segle.

Context i resum

Per a fer aquesta introducció del segle XVIII m'he basat en el llibre d'Ana Abad², enfocat més en l'àmbit de la història de la dansa.

En aquesta introducció podem començar parlant de la Revolució francesa, iniciada el 1789 quan els representants del Tercer Estat volen liquidar l'absolutisme vigent de l'època. Molts arquitectes que passen del barroc al neoclassicisme són enginyers militars borbònics, i a més a més l'arquitectura experimenta un seguit de renovacions. Si ens situem a la segona meitat del



Fig. 1- Revolució Francesa

segle, veurem com sorgeix un nou classicisme, el neoclassicisme temperat. Aquest estava format per la burgesia emergent, la mateixa que es va responsabilitzar de la remodelació de Barcelona.

Pel que fa a l'escultura veiem que arriben tendències neoclàssiques dels acadèmics que recorren a temàtiques al·legòriques, mitològiques. A Catalunya

² Carles, A. A., & Burrell, V. M. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna / History of ballet and modern dance* (Poc ed.). Alianza Editorial Sa.

en destaquem les figures dels Martí de Vic (decoració del Santuari de la Gleva) i dels Costa (retaula de l'església d'Arenys de Mar).

En pintura a Catalunya pren importància Antoni Viladomat, tendint al barroc temperat i autor de *La vida de Sant Francesc D'Assís* a Barcelona i del conjunt de la capella dels Dolors a Mataró.

Pel que fa a la música d'aquest segle, veurem que podem parlar de Classicisme, referit en certa part a la recuperació dels principis de la cultura clàssica grecollatina (racionalitat, proporció, equilibri). Contraposat a l'època anterior, el Barroc, el Classicisme busca la simplicitat de la música, busca línies melòdiques senzilles, clares, elimina el contrapunt³ característic del barroc, i tendeix a una estructura clara. Entre els principals compositors d'aquest període trobem a Gluck, Haydn, Mozart, i Beethoven. En l'àmbit de la música hi trobem un seguit d'innovacions com en són l'aparició de la simfonia o el quartet de corda.

Innovacions més rellevants i context, s. XVIII

França

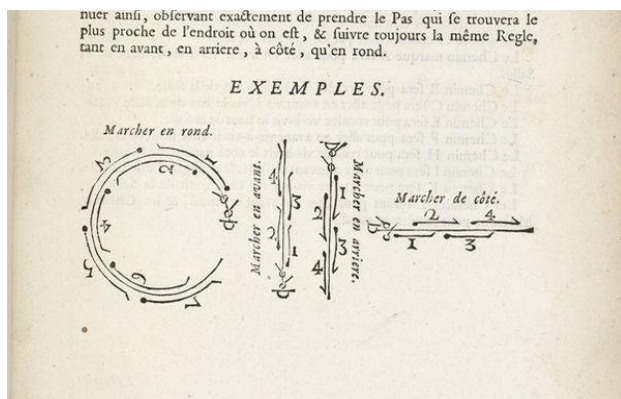
Pel que fa al context de França, veiem que la ciutat de París perd gran importància no només en l'àmbit acadèmic, sinó que també escènic. Aquesta importància passarà a mans de Stuttgart i Viena.

Com a figura rellevant de França trobem a Jean-Philippe Rameau (Dijon, 25 de setembre de 1683 - París, 12 de setembre de 1764), que creà l'*opéra-ballet*. Aquesta sorgí a París a causa de la forta exaltació d'emocions i passions que es vivia a la ciutat. A més a més, l'*opéra-ballet* es caracteritzava per ser molt complexa en l'orquestració i per basar-se en el drama, combinant cant i dansa. Rameau també era compositor. Quan tenia cinquanta anys es va dedicar a escriure motets, cantates i algunes peces per clavecí.

³ Tècnica que regula la combinació de línies musicals simultànies.

Nou sistema de notació

En el segle XVIII trobem que s'instaura un nou sistema de notació de passos de dansa, fet per Raoul Auger Feuillet (1650 - 1709). Aquest treballà a París col·laborant amb André Lorin, director de l'*Académie Royale de Danse*. Aquest tractat era anomenat *Chorégraphie* o també *Art d'Écrire la Danse par*



Caractères, Figures et Signes Démonstratifs. A part com ja hem dit de fer un sistema de notació dels passos de ball per saló, hi tracta les diferents danses teatrals, aquestes coreografiades per Louis Pécour i per Feuillet mateix.

Fig. 2- Sistema de notació d'Auger Feuillet

Aquest tractat permet que es conservin fins avui dia les coreografies de l'època. Ens recalca la progressió que fan els ballarins en el terra i descriu també els moviments de les cames amb relació amb el conjunt i la mesura musical. Si ens fixem en la figura 2, per indicar que es camini fent un semicercle es dibuixa un cercle. Per caminar endavant una línia que va de baix a dalt i per caminar endarrere a la inversa.

Això sí, pel que fa a les partitures del barroc han estat més ressaltades pels estudiosos de música que no pas per coreògrafs. L'any 1713 veiem que apareix l'Escola de Ballet de l'Òpera de París. A més a més tenen una gran importància les *Lettres sur la danse et sur les ballets*, de Noverre, que ens introdueixen la història de la dansa del segle XVIII. Un apartat interessant que trobem dins aquestes cartes és un que narra com era trobar-se enmig de personatges reals de l'època. Aquest ens serveix per entendre com es treballava i l'ambient que hi havia. Trobem també que Jean Georges Noverre⁴ a l'hora de plantejar-se com seria una tècnica bona (pas que considerem previ per l'expressió artística), el que busca són tots aquells ballarins que pensin, que el seu cap guii els peus per evitar repeticions. A més a més també hi podrem veure una nova teoria, la

⁴ Ballarí i professor de ballet d'origen francès, creador del ballet modern.

“Teoria ballet d’action”, on l’argument d’aquest nou espectacle es desenvolupa amb l’ajuda de la dansa i la pantomima, escrit per Noverre.

Trobem també un seguit de millores per part dels fills de Terpsícore en la tècnica de la dansa. S’innova així en el camp del vocabulari. És molt important l’element dramàtic, que donava sentit a l’espectacle sense necessitat d’acudir a altres recursos fora de la musicalitat i el moviment.



Fig. 3- *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Noverre

Al segle XVII els ballets consistien en entrades i divertiments en un marc operístic, però al segle XVIII el ballet es converteix en un gran espectacle en si mateix.

Les Indes Galantes

Un dels ballets clau d’aquest segle fou *Les Indes Galantes*, de Rameau. Aquest ballet és un clar exemple de ballet *géographique*, on prioritza l’expressió per sobre la tècnica. En concret aquesta obra consta d’un pròleg i quatre actes.

Si parlem una mica de l’argument i la música veurem que en el primer acte hi destaquem una festa celebrada al final de l’acte, amb un aire de *gavota* ballada per esclaus negres. El segon acte és molt potent, un volcà que representa el déu dels inques s’aixeca a una plana clivellada per un sol de foc. Aquí s’hi celebra una gran festa, interpretada musicalment amb àries de tons variats i moltes danses. En el tercer acte hi ha una altra festa, en concret persa i que té lloc a un jardí, el d’Esfahan. En un moment donat cada personatge expressa el que pensa en breus àries precedides de recitacions. Al final d’aquest acte apareix una papallona, que la podem distingir pel minuet que s’interpreta. El darrer acte transcorre en un bosc d’Amèrica, on un francès i un espanyol volen la mateixa salvatge, Zima. Hi destaquem la Dansa del gran Calumet, trompetes acompanyen les danses de guerrers francesos i salvatges.

L'Epíleg reuneix tots els personatges a una mansió, on les trompetes interpreten una xacona⁵.

En aquest ballet podem veure com ja els mestres de ballet procuren que el cos tingui la compostura del segle anterior, amb la mateixa harmonia i simetria, però també amb aquestes noves personalitats que sorgeixen de l'Acadèmia, fet que Noverre denuncia a les *Lettres sur la danse et sur les ballets*, citades anteriorment.

Vestuari i Maria Camargo

En aquest segle es canvia el vestuari, Maria Camargo⁶ (Brussel·les, 15 d'abril de 1710 – París, 20 d'abril de 1770) va ser la primera ballarina que va prescindir del mirinyac⁷ (roba interior feta de crinolina inicialment i més tard d'estructures de metall). Això va permetre que molts ballarins i mestres poguessin treballar altres passos, com per exemple en podrien ser els *batterie*⁸ o també anomenats petits salts. A més a més Camargo és la primera ballarina que executa l'*entrechat quatre*, tal com veiem en la imatge.

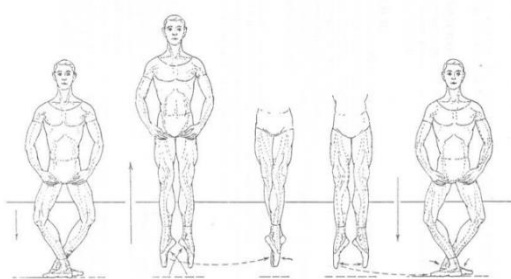


Fig. 4- Entrechat quatre

Aquest pas es caracteritza per començar en cinquena posició⁹ (el peu dret davant) i fer un *demi-plié*¹⁰ per a impulsar al ballarí o ballarina. La cama dreta passarà al darrere de l'esquerra fent un petit cop i tornarà al davant (inici).

⁵ Cançó de mètrica ternària, major i basada en una successió harmònica.

⁶ Ballarina del s.XVIII reconeguda per escurçar la faldilla i treure's els tacons de les sabates.

⁷ Roba interior feta de crinolina inicialment i més tard d'estructures de metall.

⁸ Moviments de creuament de les cames a l'aire.

⁹ Les diferents posicions es poden consultar en un apartat dels annexos.

¹⁰ Petita flexió dels genolls.

No només va prescindir del mirinyac, sinó que també va decidir escurçar la seva faldilla i eliminar la perruca i la màscara. Com era d'esperar va ser un fet no gaire acceptat, per no dir escandalós entre el públic.

Al segle anterior havia predominat l'horitzontalitat, dissenys coreogràfics geomètrics, que eren més aviat desfilades i passejades¹¹. Al segle XVIII predominen més els passos i les *pirouettes*.



Fig. 5- Mirinyac

En aquest segle XVIII hi trobem dos estils diferents, el de Maria Camargo, més característic del Rococó, i el de Maria Sallé, més Humanista/Classicista.

Per a comparar una mica aquestes dues ballarines, veiem que Maria Sallé es basava en l'expressió i anava "a la grega" (sense perruca, màscara ni mirinyac i cabell deslligat), mentre que Camargo era admirada per la perfecció de la seva tècnica.

Podem dir que en el barroc, que en aquella època es coneixia com a *Belle Danse*, comprenia balls de saló cortesans, amb diverses danses com el minuet, la gavota, la sarabanda, la giga, la courante, el rigaudon, entre altres. En canvi, veiem que el ballet clàssic es caracteritzava per l'ús de les puntes, els moviments fluidos, precisos, i que les corts de ballet ja no seran presentades per aristòcrates amateurs com havia passat fins ara, sinó que com que les obres començaven a incorporar moviments acrobàtics, s'havia d'acudir als més ben preparats, als professionals.

Jean Dauberval

Una altra de les figures a destacar d'aquest segle en seria Jean Dauberval (Montpeller, 19 d'agost de 1742 - Tours, 14 de febrer de 1806), ballarí i mestre de ball d'origen francès entra a l'Òpera de París l'any 1761, on dotze anys més tard el nomenen mestre de ball. És necessari incloure'l aquí perquè, entre altres

¹¹ Carles, A. A., & Burrell, V. M. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna / History of ballet and modern dance* (Poc ed.). Alianza Editorial Sa.

coses, va ser mestre de grans ballarins com Didelot, Viganò o Blasis, dels quals parlarem més endavant. A més a més fou primer ballarí a Stuttgart i al King's Theatre de Londres, càrrec molt valorat a l'època. Quan parlem de Dauberval hem de saber que no era un gran defensor dels virtuosismes, era més aviat partidari del ballet d'acció, tal com podem veure en el seu ballet *La fille mal gardée*. Aquest ballet fou presentat a Bordeus amb música de Ferdinand Hérold (París, 28 de gener de 1791 - París, 19 de gener de 1833), compositor francès conegut en l'àmbit de l'*opéra-comique*¹². Quan *La fille mal gardée* es va interpretar a San Petersburg, es van interpretar fragments d'òperes de diversos compositors com Donizetti. El fet d'agafar peces o fragments d'obres preexistents era habitual en aquella època.

Georges Noverre

Finalment, hem de citar a Georges Noverre (París, 29 d'abril de 1727 - Saint-Germain-en-Laye, 19 d'octubre de 1810), ballarí que va viure en un moment en què els artistes, coreògrafs i ballarins s'allunyaven de París per buscar nous centres de creació artística, com Stuttgart o Viena. Marxa a Berlín i quan retorna el 1747 es va convertir en mestre de ballet de Marsella, coreografiant així el 1748 el que seria el seu primer ballet, *Les fêtes chinoises*. Pel que fa a la música d'aquest ballet, en destaquem la introducció de nous instruments com el triangle o el címbal (música turca) al ballet.

Posteriorment, l'any 1750 va ser nomenat ballarí principal a Lió. Va decidir dirigir una formació de ballarins al Drury Lane Theatre de Londres, on el sentiment antifrancès per part dels habitants i la posada en escena de *Les fêtes chinoises* el 1755 va ser un fracàs absolut, comportant fins i tot disturbis. Durant la convalescència després d'una malaltia, Noverre va escriure un llibre sobre la dansa i el teatre anomenat *Lettres sur la danse*, posant en pràctica els seus ideals a la *Lyons Opéra*. Aquí va col·laborar amb el compositor francès François Granier (1717 - Lió, 1779) en 13 noves obres entre els anys 1757 i 1760. Dins aquestes obres en trobem tres de caràcter seriós.

¹² Gènere líric que combina parts cantades amb diàlegs parlats.



Fig. 6- Noverre

Noverre va ser col·laborador de Gluck, però els conflictes parisencs li van impedir treballar en aquella ciutat.

Entre els compositors de música per a ballet destaca Christoph Willibald von Gluck (Erasbach, Alt Palatinat, 2 de juliol de 1714 - Viena, 15 de novembre de 1787), que busca realisme i naturalitat, tenint en compte que les convencions o normes de l'època anterior eren rígides.



Fig. 7- Gluck

Noverre també mantenia una bona relació amb Mozart. Aquests s'entenen molt bé, ja que Noverre en aquell temps era un home molt madur i això compensava i es compenetrava amb la joventut de Mozart.

Itàlia

Carlo Blasis

Un cop hem parlat de França, podem parlar del segon país més destacat en aquest segle XVIII, Itàlia. Aquí en destaquem la figura de Carlo Blasis (Nàpols, 4 de novembre de 1797 - Cernobbio, 15 de gener de 1878), responsable d'establir les bases de la tècnica del ballet a Milà. Blasis fou un gran ballarí, coreògraf, compositor i escriptor. Va ser nomenat primer ballarí en diversos teatres importants, però malauradament va renunciar per una dislocació al peu que va patir a La Scala, Milà. En aquest punt va decidir optar per l'ensenyança. Un dels punts més destacables de Blasis és la tècnica que desenvolupà, la marcació. Aquesta va ser important perquè ajudava als ballarins a no marejar-se, fixant un punt i girant el cap abans del cos.

Gasparo Angiolini

Un dels ballarins més importants d'aquest segle fou Gasparo Angiolini (Florència, 7 de febrer de 1731 – Milà, 6 de febrer de 1803), ballarí, llibretista, coreògraf i compositor d'origen italià. Fou nomenat mestre de ball del Teatre Francès de Viena l'any 1759. Angiolini qüestionava molt el teatre de Noverre, titllant-lo de copiar obres d'altres coreògrafs com per exemple Hilverding. També feia sàtira de Noverre per deixar de banda la tècnica, per confiar en llargs programes explicatius i per la seva manca de coneixements musicals. Angiolini va publicar diverses declaracions altament informatives sobre els seus ballets i el seu art, a més d'un fulletó titulat *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. Aquest era principalment una apassionada defensa del seu professor Hilverding com a inventor del ballet en acció, i també dels seus propis ideals, contra les pretensions de prioritat del coreògraf Noverre.

Fou també un gran precursor del coreodrama de Viganò, donant així a l'acció molta més expressivitat provocada per la dansa.

Gaetano Vestris

Finalment, l'últim representant a destacar d'origen italià és Gaetano Vestris (Florència, 1729 - París, 1808), un dels ballarins més característics de l'època. Decideix estudiar a París, en concret a l'Acadèmia Reial amb el ballarí i mestre francès Louis Dupré (París, 24 de desembre de 1689 - París, 1774). Com passava amb molts ballarins, marxa a altres llocs per millorar la tècnica. En aquest cas, ell guanya la tècnica a França i l'expressivitat a Itàlia. Forma part també a l'Òpera de París, on posteriorment es convertirà en primer ballarí, posició que mantindrà durant trenta anys.



Fig. 8- Gaetano Vestris

Se'l destacava també com a artista de la mímica perquè va ser el primer a treure's la màscara en aquesta i utilitzar la seva cara per expressar. Aquest fet va ser protagonitzat quan interpreta el ballet de Noverre *Jason et Médée*.

Viena

Christoph Willibald von Gluck

Angiolini citat anteriorment va col·laborar amb Christoph Willibald von Gluck (Erasbach, 2 de juliol de 1714 - Viena, 15 de novembre de 1787). Principalment els dos van renovar el teatre musical de l'època. Angiolini va compondre varies coreografies amb música de Gluck, com el *Don Joan de Gluck*, la coreografia i les danses de l'Orfeu i Eurídice, i també *Semiramis*. Això sí, a partir de l'any 1774 Angiolini presentarà els seus ballets amb música pròpia, per exemple *L'orfano della China*, estrenat a Viena.

Gluck fa una sèrie de reformes en l'òpera que intenta també imposar al ballet, ja que eren similars. El que ell buscava era el naturalisme, centrar-se en el realisme. Gluck intenta buscar l'anomenat *continuum artístic*, en el que la música i el drama mantenen un difícil equilibri. El que havia de tenir Angiolini a l'hora de col·laborar amb Gluck era el mateix barem per la dansa.

Amb qui Gluck mantenia una gran amistat i coincidia amb tots els seus ideals és Noverre. Aquest no aconsegueix la seva ambició de triomfar en l'Òpera de París, però és l'únic que col·labora amb Gluck i Mozart, amb aquest últim amb *Les petits riens* l'any 1780, on Mozart no en va sortir gaire reconegut. Com a curiositat, es creia que s'havien perdut les partitures, però les van trobar als arxius de l'Òpera de París a finals del segle XIX.

Franz Anton Hilverding

L'any 1740 sorgeixen les primeres obres de tema mitològic on s'usa tot el cos. Franz Anton Hilverding (Viena, 17 de novembre de 1710 - Viena, 29 de maig de 1768) marxa a Rússia, on serà coreògraf dels Teatres Imperials de San Petersburg i Moscou. Va ser un ballarí, coreògraf, mestre de ball i pedagog d'origen austríac. A Viena el nomenen ballarí de la cort l'any 1735 i més tard mestre de ball de la cort. Hilverding també fou considerat pioner del ballet d'acció.

Espectacles

Si resumim els diferents tipus d'espectacles que es feien en aquest segle XVIII veurem que s'hi interpretava dos tipus de ballet, el ballet pantomima¹³ i el ballet anacreòntic¹⁴. Aquest últim utilitza una temàtica prioritàriament mitològica, on aquesta també inclou escenes o episodis galants i d'humor basats en personatges com Flora o Venus.

Segle XIX

Abans d'explicar el context històric del segle XIX, m'agradaria dir que la metodologia que he seguit en aquest bloc és similar a l'anterior. Després del context podem començar a parlar de les diferents innovacions que es van dur a terme. Per a organitzar aquest apartat he fet diferents blocs segons els llocs més rellevants, i veurem que en aquest nou segle parlaré de Dinamarca, Espanya, Itàlia, França i Rússia. A més a més he creat un apartat per citar els ballets més rellevants d'aquest segle, explicant-ne d'aquests tant l'argument com la música. Just després d'aquest apartat he cregut convenient fer-ne un sobre el ballet imperial de Rússia.

Context i resum

Per a poder entendre bé tots els canvis que tenen lloc en aquest nou segle en faré un breu context històric, començant per a dir que venim de la Revolució Francesa citada en l'apartat anterior. També es comencen a donar a conèixer treballs de fotografia com daguerreotips o calotips i sorgeix la primera locomotora de vapor. Marx i Engels a part també publiquen el seu Manifest Comunista i Darwin l'origen de les espècies. En el romanticisme hi sorgeix un esperit trencador, disconforme amb la realitat, sentiments negats per la il·lustració i el racionalisme, llibertat i evasió.

¹³ Tipus de ballet on l'argument es desenvolupa gràcies a la dansa i la pantomima.

¹⁴ Tipus de ballet que utilitza temàtiques religioses.

Pel que fa a la música veurem que tenim grans representants com per exemple Schumann, Chopin, Mendelssohn, Berlioz, Schubert, Schumann, Liszt i Wagner. Això si, hem de tenir en compte que en aquest moment sorgeix també un altre corrent artístic, el neoclassicisme. Quan parlem d'estil romàntic és molt difícil tenir una idea clara i completament certa del que vol dir això (comparat amb el classicisme que sabem que és tot molt harmoniós, clar, mesurat, és difícil posar-li un adjectiu). Per aquest motiu es basaran en temes que fan referència a la



(C) WebzeArt.com

Fig. 9- *Flore et Zéphire*, Didelot

natura, així com també tot el que aquesta amaga (temes exòtics, por, misteri, intriga...). El que hem citat ho podem veure reflectit clarament per exemple en el ballet *Flore et Zéphire* de Didelot (Estocolm, 28 de març de 1767 - Kíev, 7 de novembre de 1837), un gran ballarí i coreògraf francès. *Flore et Zéphire* presentà grans salts i va ser el primer ballet que utilitzà cables perquè els personatges poguessin volar. Això marca ja una gran diferència, la del ballet romàntic.

Didelot se'n va emportar un gran reconeixement per ser-ne el coreògraf i van presentar el ballet a Rússia per petició del tsar.

Dinamarca

A Dinamarca veurem com les obres que més bé s'han conservat són les de Bournonville (Copenhaguen, 1805-1879), coreògraf de dansa clàssica que va dirigir la *Royal Danish Ballet* de Dinamarca. Això és degut a l'aïllament de Copenhaguen comparat amb els altres centres (París i San Petersburg). A Dinamarca els ballarins sempre s'han respectat pel públic i han sigut molt ben vistos. Les obres de Bournonville eren molt acolorides pel que fa al color i treballa molt els *batterie*, citats anteriorment.

A més a més per les dimensions de l'escenari, els *enchaînements*¹⁵ se solien fer en diagonal i fluids, quan un acaba, aquest final és la preparació pel següent.

¹⁵ Sèries de passos lligats per a formar una seqüència.

Espanya

A Espanya veiem que l'any 1833 mor Fernando VII i Espanya tanca el Teatre Reial, comportant així que els ballarins es quedin sense feina, però un empresari francès va organitzar unes actuacions amb alguns ballarins com per exemple Mariano Camprubí i Dolores Serral. El públic quedà meravellat en veure per exemple la "catxutxa" (dansa espanyola), els peus, el tors i els braços dels ballarins, que eren utilitzats de forma expressiva. En el públic hi havia Fanny Elssler (Viena, 23 de juny de 1810 - 27 de novembre de 1884), gran ballarina que triomfarà a *Le Diable Boiteux* (catxutxa). Aquí hi trobarem una "rivalitat" entre Taglioni ("la cristiana") i Elssler ("la pagana"), ambdues etiquetes posades per Théophile Gautier, gran escriptor francès i director de la *Révue de Paris* i de *L'Artiste*. Es dedica també a la pintura.

Itàlia

L'escola italiana

Quan parlem de l'escola italiana parlem de l'Escola de Dansa de l'Scala de Milà i la del teatre San Carlo que es troba a Nàpols fundada el 1812. En aquells temps a Itàlia s'hi donava molta importància al mim, i és per això que hi ha molts ballarins de caràcter i grotescos. Aquest estil italià era tan característic perquè treballava amb els genolls una mica doblegats en batre i amb el tors una mica "afluixat". Aquest esperit italià es caracteritzava per buscar el virtuosisme, una lleugeresa en els ballarins que es compaginava amb l'empenta de voler ocupar tot l'espai. A tot Europa i Amèrica hi agafaran més tard ballarins provinents d'aquesta escola que hem parlat. Per exemple podem destacar les figures de Flora Fabbri (Florència, 1830 - 1904), molt elàstica i veloç, Amàlia Brugnoli (1802–1892), primera ballarina que intenta ballar en puntes, Sofia Fuoco (Milà, 16 de gener de 1830 - Carate Uriò, 16 de juny de 1916), que treballava amb una gran precisió i rapidesa, entre d'altres.

Salvatore Viganò

Salvatore Viganò¹⁶ (Nàpols, 25 de març de 1769 – Milà, 10 d'agost de 1821) va ser un ballarí i coreògraf italià que es va dedicar a la música amb la direcció del seu oncle. L'any 1783, ballava papers femenins amb gran èxit al *Teatro Argentina* de Roma, on el seu pare era empresari i mestre de ballet. També va estudiar composició amb Luigi Boccherini (Lucca, 19 de febrer de 1743 - Madrid, 28 de maig de 1805), el seu oncle, i va proporcionar música per a alguns dels ballets del seu pare. Marxa a Espanya per a col·laborar en alguns espectacles fent honor a Carles IV i allà hi coneix a una ballarina i a la que posteriorment passaria a ser la seva futura esposa, Maria Medina. Posteriorment els contracten a Viena i fan una gira per tot Europa. Quan tornaren, Viganò va compondre la seva considerada obra mestra, *Les criatures de Prometeu*, amb música de Beethoven. En aquesta el que intentà fou buscar una nova estètica en referència al cos del ballet, sense donar tanta importància a aquest. Cada membre ballava una cosa diferent. Malauradament el ballet no va ser un èxit degut a la forta irritació de crítics i públic, decebut per l'absència de situacions dramàtiques i per l'evident preferència pel ball pur.

Si comparem Viganò amb el que posteriorment farà Fokine, veurem que no deixa tant de pas a la improvisació, ja que exigia molts mesos d'assaig pels seus ballets, que anava modificant lentament. Els ballarins no hi estan gaire a favor, havien d'esperar hores i hores a què vingués la inspiració del mestre. Si tenim en compte això, veurem que quan Viganò col·laborà amb Beethoven la cosa no va acabar de funcionar i a fruit d'aquesta col·laboració no van tornar a fer altres coses junts. Quan el coreògraf es mostrava vacil·lant a l'hora de formular les seves teories i la seva estètica, la inspiració l'il·luminava. Això va fer que per Beethoven, que tenia molt clares les idees musicals, tanta vacil·lació li resultés molt insuportable (sensació que també compartia amb els ballarins). Això sí, el seu mètode de treball no va canviar gaire durant els anys i per això era un dels més temuts per tots els empresaris teatrals perquè "veien com els seus plans per

¹⁶ La biografia de l'autor citat es pot consultar en línia: <https://www.britannica.com/biography/Salvatore-Vigano>

la temporada es veien endarrerits pel coreògraf”¹⁷. Això fa referència al fet que Viganò molt poques vegades acabava les seves obres quan ho havia de fer.

No obstant això, els seus conceptes de coreodrama i la gran importància que li dona al cos del ballet com a “entitat dramàtica” fan que sigui una figura molt reconeguda. Sí que també hem de saber que en aquella època se li critica força el punt d’excés de pantomima amb la qual aquest emplenava quasi la majoria de les seves obres, trobaven que “hi faltava dansa”.

Veurem també que el que va sobtar al públic, és que l’esposa de Viganò en el *Pas de les Dues Roses*, portava unes malles de color carn i a sobre unes faldilles que no tapaven res. Aquestes anaven voleiant a cada moviment que la ballarina feia provocant així que se li veiés tot el cos a aquesta. També va ballar embarassada i a partir d’això les altres senyores van utilitzar un coixinet que se’l posaven a la panxa, que passarà a anomenar-se “postís a la Viganò”. Com que va agradar tant (tenint en compte l’èxit d’ella i els ballets de l’home) passem a dir que s’uneix l’art antic amb el nou gust. Quan Viganò va trencar la relació amb la seva dona va rebre una gran fortuna d’un seu admirador i es dedicà plenament a la coreografia, en concret a la ciutat de Milà.

El cor de ballarins en aquell moment es quedava quiet en la mateixa posició o dividit en grups iguals, si parlem d’escenes mimades. El canvi que hi fa Viganò és donar un rol, una individualitat per a cada un, donant així diferents moviments per a cada ballarí. Es fixava molt en la música a l’hora d’escollir-la i, si no en trobava una que li fes el pes, la componia ell mateix. Un dels millors ballets i que podríem arribar-ne a considerar obra mestra és *Els Titans*, amb moltíssimes pinzellades de poesia, que juntament amb la bellesa i l’harmonia dels moviments va impressionar molt al públic. Ell va ser el creador de l’anomenat ball èpic. Malauradament va morir quan preparava el ballet *Dido* i amb ell també el seu estil. Veiem que en el segle passat hi trobàvem un gran predomini de ballarins masculins, les ballarines no podien fer moviments tan virtuoses comparats amb els dels homes. Comencen a treballar el que vindrien a ser les elevacions, ocupar l’espai fent recorreguts i també salts.

¹⁷ Carles, A. A., & Burrell, V. M. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna / History of ballet and modern dance* (Poc ed.). Alianza Editorial Sa.

Crítics com Cornelius Hermann von Ayrenhoff (Viena, 28 de maig de 1733 – Viena, 15 d'agost de 1819) van acusar Viganò d'ignorar les regles del ballet pantomima. Tanmateix, Viganò va formar part d'un nou moviment defensant virtuosisme i composició més formal en coreografies. Aquesta nova tendència era representada per ballarins i coreògrafs com Viganò i Auguste Vestris. Es basava a alliberar el ballet dels límits de la poètica aristotèlica i d'una imitació massa propera a la natura, causants de reduir la dansa a mera acció pantomímica.

La codificació del vocabulari de Carlo Blasis

Carlo Blasis, ballarí, coreògraf, compositor i escriptor citat en el segle XVIII, fa una nova codificació del vocabulari en aquest segle. El que hem de tenir clar abans de parlar d'aquesta codificació és que la dansa, pel que fa a la codificació del vocabulari i inclús de les conservacions de les obres, anava molt endarrerida comparada amb les altres branques artístiques. Per això, Blasis volia deixar plasmades les bases de la tècnica. A partir d'això, els ballarins i coreògrafs busquen un nou llenguatge comú, cosa que comportarà que sorgeixin els primers ballets o les primeres pedretes del que seria una obra mestra. El terme principal que Blasis utilitza és la "tradició". Això posteriorment permet que es conservin obres en un estat més autèntic. El que hem de saber també és que Blasis a part de centrar-se en la dansa també va estudiar música, matemàtiques, anatomia i arts plàstiques. En aquest apartat estudiaré la seva obra "El Código de Terpsícore". En aquesta, hi deixava molt clar un missatge pels estudiants que deia que havien de seguir l'exemple de l'art clàssic per tenir el gust i l'elegància, per llavors poder-ho aplicar a l'hora de treballar l'actitud del cos. A part, també hi comenta o hi dona més èmfasi en com n'és d'important que un ballarí segueixi diàriament un estudi, un treball (també té en compte el cansament que això pot comportar i que no ajudaria, al contrari). El terme que coneixíem com *en dehors*¹⁸ de forma més estètica, passa a ser pràctica i anatòmica. Això el porta també a desenvolupar la *danse d'élévation* i com millorar-ne la pràctica. També se centra en els *pliés*¹⁹ i en les *pirouettes* (les de Rameau eren sobre els dos peus, les de

¹⁸ Obertura dels peus des de la pelvis per a més llibertat.

¹⁹ Flexió de genolls.

Blasis requereixen més control i un bon acabament). A més hi introdueix el que



Fig. 10- Attitude

anomenem *attitude*²⁰, que tindrà molta importància en aquest nou segle i en el romanticisme. Per exemple, en el segon acte de *Giselle*, és un dels únics passos que es desplega en totes les seves possibles progressions, posicions i angles.

En el seu tractat també hi treballa el físic dels ballarins i n'hi estableix tres tipus: Un d'ells és el seriós (ara en diem ballarí noble i seria aquell que interpreta el paper d'un príncep).

Un altre en seria el ballarí *demi-caractère* (no té el cos d'un ballarí noble, sol ser més baix) i per últim el ballarí *còmic* (actualment en diem de caràcter i es basa a treballar més la part dramàtica que la tècnica).

Si ens hi fixem només parla del que seria el ballarí i no diu res de les ballarines, però de totes maneres s'acaba aplicant també en aquestes (ballarina clàssica, *soubrette*²¹ i la de caràcter).

Quan estava fent classes a França i Itàlia, les ballarines van començar a experimentar amb els peus.

Provaven de ballar amb puntes i aquesta era una manera de cridar l'atenció del públic. En el romanticisme això passarà quan Maria Taglioni (Estocolm, 23 d'abril de 1804 - Marsella, 24 d'abril de 1884), primera ballarina de dansa clàssica provinent de la coneguda nissaga Taglioni, apliqui aquest principi de Blasis i aconsegueixi que les puntes siguin un mètode d'expressió. Hem de tenir en compte que els passos dels quals ens parla Blasis, tot i que són els mateixos que avui en dia, no es van aprendre de la mateixa manera en què ho feien els ballarins a començament d'aquest segle XIX, ha anat variant fins avui dia (no només passa en el ballet, també amb la dansa contemporània i moderna). Per exemple, en una escola de ballet actual la barra i el centre són zones únicament

²⁰ Cama elevada a l'alçada del maluc amb el genoll doblegat formant un arc.

²¹ Ballarina de baixa estatura, elegant i forta.

dedicades al ballet. En canvi, el terra i el centre poden ser utilitzats per a treballar diferents tècniques com per exemple la tècnica Graham²². “Cunningham²³ (Centralia, 16 d’abril de 1919 – Nova York, 26 de juliol de 2009) era un dels que obviava la barra i el terra a les seves classes”²⁴. Quan parlem del centre en una classe, veiem que tampoc ha sigut el mateix. Abans per exemple amb Cecchetti, mestre que posteriorment citarem en l’apartat de mètodes, el que es feia era treballar fragments de variacions de repertori, que llavors aquests servien per a treballar diferents problemes tècnics que un ballarí podia tenir. Una dada interessant també és que en aquest centre s’hi treballava la mímica.

França

D’una de les figures que podem parlar en aquest apartat és de Louis Daguerre²⁵ (França, 18 de novembre de 1787 – França, 10 de juliol de 1851), un artista i inventor francès molt important de l’època. Se’l coneix principalment pel gran paper que té en la fotografia, ja que aconseguí reduir el temps d’exposició i fer instantànies molt nítides. També dominava la pintura i el món dels decorats teatrals, creant així el diorama, un espectacle fet amb pintures i efectes lumínics.

A més a més també fa superposició amb els decorats i crea diferents efectes lumínics que servien per donar profunditat a aquests.

Ballet romàntic

Hi ha dos fets que fan que el ballet romàntic triomfi. El primer és gràcies a totes les millores tècniques que es van dur a terme gràcies a l’escola italiana, o millor dit, la milanesa. Però aquí hi faltava una manera d’aplicació de la part artística dels avenços tècnics.

²² Tècnica basada en la contracció i relaxació del cos, alliberant així emocions.

²³ Pintor, ballarí i coreògraf estatunidenc.

²⁴ Carles, A. A., & Burrell, V. M. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna / History of ballet and modern dance* (Poc ed.). Alianza Editorial Sa.

²⁵ La biografia de l’autor citat es pot consultar en línia:
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/daguerre.htm>

També és cert que és difícil explicar concretament com va ser el romanticisme, però en podem buscar un seguit de mots que el podrien definir. Entre ells trobem la individualitat, la recerca de mons fantàstics, de monstres, el cansament de patrons antics (nimfes).



Fig. 11- Llum de gas

Una de les grans innovacions que es fan en aquest segle és la creació de les llums de gas, que permetien imitar i ajudar a representar escenes fantasmals.

Durada de les obres

Si mirem la durada de les obres d'aquest segle, podem veure que per exemple *La Sylphide* o *Giselle* són obres que no duraven gaire més d'una hora i que aquestes compartien temps amb altres òperes. Els ballets romàntics no tenien més de dos actes, però si ens fixem en els del coreògraf Marius Petipa (Marsella, 1818 - Gurduf, 1910), veurem que en tenen mínim tres (més "Introducció" i "Apoteosi"). Aquí veiem per tant que el ballet de San Petersburg o Moscou és independent de l'òpera. No s'ha de confondre, però, amb el terme *ballet a gran espectacle*, referit a un dels primers ballets de Petipa, *La Fille du Pharaon*, amb música de Cesare Pugni (Gènova, 31 de maig de 1802 - Sant Petersburg, 14 de gener de 1870).

Ballets rellevants del romanticisme

Robert le Diable

Un dels ballets més importants del romanticisme fou *Robert le Diable*, estrenat a l'Opéra de París el 21 de novembre de 1831. Podríem dir, tot i que no del tot cert, que la veritable història del ballet comença l'any 1831 amb l'òpera *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer (Tasdorf, 5 de setembre de 1791 - París, 2 de maig de 1864). Meyerbeer fou un gran compositor d'òpera alemany, format a Itàlia però d'origen jueu. A París va ser un dels primers exponents de la Grand Opéra francesa. El principal motor que fa que s'apreciï l'espectacle operístic (tant visual com musical) n'és el triomf de la *grand opéra* francesa en mans de

compositors com per exemple Daniel Auber²⁶ (Caen, 29 de gener de 1782 - París, 12 de maig de 1871) o Meyerbeer. El ballet no s'independitza totalment fins que Marius Petipa arriba a San Petersburg, que aquí sí que llavors s'independitza de l'òpera. Petipa, a part de coreògraf, va ser el director del Ballet Imperial de Rússia i un dels autors de les coreografies més populars del segle XIX, com per exemple *El llac dels cignes*, *Don Quixot*, *El Trencanous*, entre d'altres. Quan abans hem dit que amb *Robert le Diable* en certa manera



Fig. 12- Robert le Diable

començava la veritable història de la dansa era perquè hi va haver diversos factors que fan que diem això.

Un dels motius és que es van apagar les llums de l'auditori. Podem interpretar que aquest fet va ser perquè el públic entrés en aquest món imaginari i fantàstic que es buscava.

Si parlem una mica de la trama, veurem que l'obra es divideix en cinc actes. En el primer acte se'ns presenta a Robert i el seu amic Bertram, que estan a Palerm. Un trobador anomenat Raimbaud canta una cançó referint-se a Robert amb el nom de Robert el diable, sense adonar-se que ell hi és present. Li demana perdó i li diu que es vol casar amb la mitja germana de Robert, Alice. Quan aquesta apareix Robert li dona una carta per Isabelle, la seva promesa. Tot seguit podem veure com Bertram desafia a Robert a un joc de daus, on Robert perd totes les seves possessions.

En el segon acte apareix un príncep, el de Granada, que desafia a tots els que han seguit a Isabelle, però com que Robert ha sigut guiat per Bertram no diu res. Tot seguit en el tercer acte el príncep li diu a Robert que gràcies a una branca màgica pot recuperar la seva fortuna, ja que aquesta el pot fer invisible. Li explica

²⁶ Compositor d'origen francès molt conegut per les seves òperes, ballets i música religiosa.

que aquesta branca està en unes ruïnes d'un convent. Aquí hi ha una dansa de fantasmes de monges, que s'alcen de les tombes.

En el penúltim acte Robert es fa invisible gràcies a la branca que ha aconseguit, entrant així a la cambra d'Isabelle mentre aquesta s'està preparant pel casament amb el príncep de Granada. Aquí Isabelle li confessa que està enamorada d'ell, i Robert trenca la branca per deixar de ser invisible. Per culpa de Bertram que Robert va provocant moltes catàstrofes.

En l'últim acte, ambientat a la Catedral de Palerm, Bertram confessa a Robert que ell és el seu pare. A més a més Alice anuncia que el príncep ha denegat casar-se amb Isabelle i pren la pell del diable, provocant que Robert ja no sigui un diable i permetent poder-se casar amb Isabelle. Bertram és castigat a l'infern.

Quan nosaltres parlem del tutú romàntic hem de saber que el terme apareix gràcies al *Ballet de les Monges*, interpretat en el tercer acte de l'òpera, en concret quan de les tombes del convent hi sortien el que representaven esperits de monges, aquestes anaven vestides amb diferents vestits de color blanc que gràcies a les llums de gas semblaven encara més fantasmals.

I no només era una qüestió estètica, sinó que també va permetre que les ballarines poguessin moure's més lleugeres per l'escenari perquè el material (gassa o tul) no pesava gens.

A part també gràcies a aquest canvi, es va poder treballar la tècnica aèria que ja Blasis havia desenvolupat. Recordem molt aquesta obra per la gran interpretació que fa Maria Taglioni²⁷ (Estocolm, 23 d'abril de 1804 - Marsella, 24 d'abril de 1884) fent el paper de Gran Abadessa, on hi aporta certs elements o ingredients que fa que avui en dia recordem aquest ballet romàntic. Va ser la primera ballarina que va ser capaç de donar al que seria la tècnica de les puntes una finalitat artística, per això aquesta es converteix en un clar referent.

El tenor que va cantar a *Robert le Diable*, Adolphe Nourrit²⁸ (Montpeller, 3 de març de 1802 - Nàpols, 8 de març de 1839), va quedar tan impactat que li va proposar al seu pare, un famós tenor de l'època, un nou ballet, *La Sylphide*.

²⁷ Ballarina del romanticisme que crea l'art de les puntes i també el tutú.

²⁸ Compositor i cèlebre tenor francès del segle XIX.

Aquest s'estrenà l'any 1832 i el ballet va passar a estar de moda a París i deixà de ser el típic acompanyament de l'òpera.

El que trobem d'interessant dins d'aquest ballet és que Nourrit va presentar un llibret al coreògraf i que aquest va fer que sorgís un cànon en el repertori i la consolidació de la ballarina "com un ésser eteri i irreal".

Si no hagués sigut per Auguste Bournonville, un espectador d'aquest ballet, no s'hauria pogut tenir-ne alguna cosa més que el seu nom. Aquest va decidir crear a Copenhaguen la seva pròpia versió del ballet, agafant però música d'Herman Løvenskiold. Aquesta versió ha sigut la que s'ha pogut conservar fins avui dia.

Giselle

Giselle és un altre dels ballets més importants d'aquest nou segle, estrenat a París l'any 1841. Hi ha una figura que destaca per sobre de les dues anteriors, la de Carlota Grisi, ballarina de *Giselle*.

La trama està centrada en una noia anomenada Giselle. Aquesta, plena de melancolia es maleeix per no trobar l'amor de la seva vida fins que es troba amb un paisà pobre, Loys. Aquest en veure-la festeja amb ella i li declara el seu amor. Tot seguit, el caçador del poble, Hilarion, es declara. Giselle el que farà és rebutjar-lo i explicar-li la seva aventura amb Loys. Podem veure com es van celebrant un seguit de festes a la vil·la, on els camperols canten i van narrant llegendes. En aquesta festa arriba el duc Albrecht, juntament amb el príncep Curlandia i la seva filla Bathilde. Quan Hilarion troba a Albrecht, el repta a un duel i diu que el que en surti vencedor, serà el que es quedarà amb Giselle. Albrecht respon que no cal, que ell només l'havia festejada per distreure's. Quan Giselle ho sent, comença a delirar. El final d'aquest primer acte acaba quan Giselle agafa l'espasa del duc i se la clava. El segon acte té lloc al bosc, i Myrtha, reina dels esperits, presenta a Giselle les seves companyes. De sobte veuen que Albrecht porta flors a la tomba de Giselle i aquesta s'hi acosta. Sembla que el duc la veu, però al final fuig. Els esperits se n'assabenten que Hilarion ha sigut el culpable de la mort de Giselle i l'ataquen fins que mor. Giselle se sent malament i demana a Myrtha que el perdoni, cosa que aquesta no vol. El que farà l'esperit de Giselle és aguantar-lo perquè no mori, però a l'alba, quan els esperits han de fugir, mor.

Cap altre ballet ha permès que una ballarina desenvolupi tant la dualitat romàntica, uneix el nacionalisme i els colors quan és una camperola amb la idea que hem comentat d'allò irreal, que seria quan aquesta mor i l'esperit vol salvar a Albrecht. Els esperits de joves que van morir abans de casar-se eren anomenats *willis*. Aquests sortien a la nit a fer certs rituals i a matar a aquell que gosés presenciar-los. El que havien de buscar era el cos d'aquests esperits i va sorgir la idea d'un poble i que Giselle fos una camperola que es transforma en aquest *willi*.

Aquí hi havia el que buscaven, era una manera de mantenir el món real amb l'irreal, la noia en vida i el seu esperit. D'aquesta manera connectava molt més amb el públic. El que faltava, però, era el com aquesta perdria la vida, però no es va trigar gaire a trobar una resposta. Van fer una escena de *bogeria on aquesta morís*. Molts ballets romàntics acabaven de la mateixa manera.

Si parlem de qui en va ser el coreògraf trobarem que fou Jean Coralli Peracini



(París, 1779 - 1854) i Jules Perrot (Lió, 1810 - Paramé, 1892). Inicialment es va firmar com que l'havia fet Coralli, però Gautier desvelà que s'hi notava la mà també de Perrot.

Fig. 13- *Giselle*

El simple fet que una sola ballarina fos l'encarregada de plasmar els dos mons que hem comentat era molt trencador. També diem que és una obra mestra per la música i la coreografia. No té punt de comparació (pel que fa a la música) amb la que Chopin i Wagner estaven component en aquells temps. És cert que el ballet romàntic no hi havia donat gaire importància a la part musical.

El que passava fins llavors era que s'ajuntaven diversos fragments d'òperes i llavors es coreografiaven el millor possible. Amb *Giselle* això no passa, es contracta a Adolphe Adam (París, 24 de juliol de 1803 - 3 de maig de 1856), compositor molt conegut en el món de l'òpera, perquè escrivís una partitura expressament pel ballet. Adam va voler crear una obra (menys l'escena de caça que prové d'una òpera anterior) fos únicament música que seguís l'estructura

dramàtica del llibret. Aquí hi apareix el terme *leitmotifs*²⁹, que s'apliquen a cada personatge i escena. Un dels més clars que trobem aquí és el que està associat a l'amor que sent Giselle per Albrecht. El que se solia fer per tradició francesa és que la música es pogués cantar en l'àmbit gestual (amb Txaiovski desapareixerà).

Grand Pas de Quatre

El ballet *Grand Pas de Quatre* es va estrenar a Londres el juliol de 1845. Aquest mateix any es van trobar Carlota Grisi (Vižinada, 28 de juny de 1819 - Ginebra, Suïssa, 20 de maig de 1899), Fanny Cerrito (Nàpols, 11 de maig de 1817 - París, 6 de maig de 1909), Lucile Grahn (Copenhaguen, Dinamarca, 30 de juny de 1819 - Munic, Alemanya, 4 d'abril de 1907) i Maria Taglioni (Estocolm, 23 d'abril de 1804 - Marsella, 24 d'abril de 1884). El director d'òperes Benjamin Lumley (Canadà, 1811 - Londres, 17 de març de 1875) va pensar que fer un espectacle amb aquestes ballarines juntes seria una idea genial i li oferí a Perrot que fes una coreografia on aquestes poguessin lluir-se tant individualment com llavors en grup. L'encarregat de la música en va ser Cesare Pugni (Gènova, 31 de maig de 1802 - Sant Petersburg, 14 de gener de 1870) i en va fer unes variacions i



Fig. 14- Grand Pas de Quatre

entrades per cada una de les ballarines.

Pel que fa a la música, podem notar clarament tres seccions; el primer moviment, *l'Allegro Moderato*, el segon, *Andante*, i el tercer, *Allegro Marziale*.

Si parlem de les variacions que se li assignen a cada una de les ballarines que hem citat veurem que a Grahn se li assignà *l'Allegro*, en Re Major i compàs ternari simple. A Carlota Grisi se li assignà un *Andante* en Sol major, també de

²⁹ Motiu conductor, figura artística que es va repetint durant una obra d'art.

compàs ternari simple. L'*Andantino* en Mib Major de compàs binari compost es va assignar a Taglioni i Grahn. A Cerrito li tocà un *Andante* en Si Major, també de compàs binari compost. Finalment, L'*Allegro* en Sol Major de compàs binari compost fou representat per Taglioni. Al final de tot ens trobem amb una Coda de quatre pàgines que torna a agafar el tema inicial del primer *Andante*, en to de Re Major i seguint el mateix compàs que les anteriors, binari compost. El que canvia d'aquesta coda és que no segueix el mateix compàs que l'*Andante*, en comptes de ser 12/8 el passa a 6/8.

Com era d'esperar van començar les rivalitats quan les ballarines van saber l'ordre de les entrades a escena. El que tenien clar és que l'última era per Taglioni, però no sabia com posar les altres i va anar a comentar-li al director. Van decidir que s'ordenarien per edats, de la més jove a la més gran, seguint així el següent ordre: Grahn, Grisi, Cerrito i finalment Taglioni.

El que trobem d'important també és el *Grand Pas de Quatre*, tot i que no s'ha conservat res de la versió original excepte les litografies de l'època. El que en ressaltem d'aquest és que és el primer ballet que no té argument, no pretenia explicar cap història, només se centrava en les "evolucions coreogràfiques"³⁰. Si ens hi fixem també, veurem que hi manca la figura del ballarí, ho arribaven a trobar fins i tot desagradable.

En aquest punt podem veure com el ballet romàntic entra en crisi. No només era per la gran necessitat que hi havia de trobar noves personalitats, sinó que també era degut al cansament de les formes romàntiques. Alguns crítics fins i tot van dir que era una excusa per canviar "la tapa superior de la faldilla per passar així d'*odaliscas a péris*"³¹.

³⁰ Carles, A. A., & Burrell, V. M. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna / History of ballet and modern dance* (Poc ed.). Alianza Editorial Sa.

³¹ Op. Cit.

Coppélia

Coppélia es va estrenar a París l'any 1870. El coreògraf en va ser Arthur Saint Léon (París, 17 de setembre de 1821 – París, 2 de setembre de 1870) i la gran ballarina Giuseppina Bozzacchi (Milà, 23 de novembre de 1853 - París, 23 de novembre de 1870), que interpretava el paper de Swanilda. Aquesta obra serà el que anomenarem l'última gran obra de l'època romàntica. Una altra dada important és que el ballet s'ha conservat fins avui dia gràcies a la partitura de Léo Delibes (Saint-Germain-du-Val, 21 de febrer de 1836 - París, 16 de gener de 1891), tenint també en compte que el gènere musical del ballet encara seguia



Fig. 15- Léo Delibes

essent inexistent (i pel que es veu no els importava gaire). Amb aquest ballet es compon una partitura específicament “dansable”. El ballet tracta d'un poble habitat per un seguit de camperols, entre ells una noia jove, Swanilda. Aquesta viu amb Franz, el seu promès, i amb Coppélius, un artesà peculiar que es dedica a construir ninots.

L'objectiu d'aquest és aconseguir donar vida a una nina, dotant-la d'ànima. Franz mira per la finestra de Coppélius i arriba a veure una noia molt bonica, Coppélia, l'última creació de l'home. Swanilda se n'assabenta que el seu marit s'hi fixa i entra al taller per evitar que Coppélia i Franz es trobin. Aquesta es disfressarà com si fos una de les creacions de Coppélius. Franz també entra al taller i es troba amb Coppélius, que aquest voldrà prendre-li l'ànima per poder-la donar a la seva construcció. Gràcies a un somnífer i a un seguit d'encanteris, la nina cada cop semblava més real. El que no sabien era que en realitat era Swanilda, que anteriorment s'havia disfressat. Al final del ballet Swanilda trenca tots els ninots i es casa amb Franz, celebrant així una gran festa al poble.

El paper principal l'interpretava la ballarina Giuseppina Bozzacchi. Era italiana, cosa que la societat en aquell moment veia com una gran virtut, per tant, segur que triomfaria a París. Malauradament quan pensaven que amb aquesta música i ballet tan alegre s'acabaria aquesta etapa, a París hi va haver el Setge de

París³² i Bozzachi va morir de gana per la duresa de la situació, i Saint-León al cap d'unes setmanes també. A més aquí podem recordar també el tràgic final de la prodigiosa Emma Livry que quan assajava el paper de mim de l'òpera *La Muette de Portici* de Daniel Auber el seu vestit es va cremar per les làmpades que la rodejaven i morí per culpa de les cremades. També, el dia de l'estrena el paper de l'inventor de la nina no va ser interpretat per un home, era una ballarina disfressada. En aquella època era impensable que una dona fos inventora.

George Balanchine (Sant Petersburg, 1904 - Nova York, 1983), ballarí i coreògraf de ballet que funda el Ballet de Nova York, afirma que "Delibes li donarà el cor, Txaiovski l'ànima i Stravinski la va fer una dona decent". Delibes aconseguí una de les músiques més aconseguïdes del romanticisme.

El llac dels cignes

El llac dels cignes, amb música de Piotr Illitx Txaiovski (Vótkinsk, 7 de maig de 1840 - Sant Petersburg, 6 de novembre de 1893), és un dels màxims representants del ballet romàntic. En aquest ballet Petipa, el coreògraf inicial, es posa malalt i l'encarregat de coreografiar el segon i quart acte va ser Lev Ivanov, ballarí i coreògraf rus. Va estudiar a Moscou i acaba estudiant a l'Escola de Ballet del Teatre Imperial de San Petersburg. Malauradament Txaiovski va morir abans del dia de l'estrena. El que és molt important és que va ser el que va fer pujar a la música del ballet a la categoria de gènere musical i va deixar establerts



els cànons que tot compositor hauria de seguir per poder fer un ballet "ballable".

Fig. 16- *El llac dels cignes*

³² Captura de la ciutat de París per part de les tropes prussianes iniciada el 19 de setembre de 1870 i finalitzada el 28 de gener de 1871. Permet la fundació de l'Imperi Alemany i la Comuna de París.

Si parlem una mica del ballet, veurem que tracta la història de dues donzelles que són encantades per un mag i convertides així en cignes. A la nit aquestes es transformen en humanes. Veiem com el Príncep Sigfrido va a caçar amb els seus amics i es troben amb Odette, la reina d'aquestes donzelles, que els hi explica que només amb una promesa d'amor amb un casament podia trencar amb aquest encantament. Aquest jura fer-ho i Odile es fa passar per Odette (Cigne negre). Odette al tercer acte mor abans que seguir essent un cigne tota la seva vida, i Sigfrido decideix també ofegar-se al llac i així s'alliberen totes les companyes d'Odette.

Interpretant a Odette trobem a la ballarina italiana Pierina Legnani (hi havia un requisit imperial dels tsars que deia que les ballarines havien de ser italianes per la tècnica i perquè eren més reclamades pel públic). El que en destaquem de Legnani és que va realitzar trenta-dos *fouettés*³³. Això sí, no se sap si és veritat o és un mite, perquè Legnani va confessar que mai n'havia fet trenta-dos, només els que ella va poder.

Pel que fa a la composició³⁴ del ballet segons dos parents de Txaiovski, el compositor ja havia creat prèviament un petit ballet anomenat *El llac dels cignes* a casa seva l'any 1871, aquest amb el *Leitmotiv* conegut com a *Swan's Theme*. Se sap que Txaiovski només va treballar amb l'esquema bàsic dels requisits per a cada ball, probablement disposant d'alguna forma d'instrucció en la composició de l'obra, ja que havia de saber quin tipus de danses serien necessàries. Julius Reisinger (Praga, 14 de febrer de 1828 – Berlín, 1892) en va ser el coreògraf. Va començar a coreografiar després de completar la partitura, exigint però alguns canvis a Txaiovski. Aquests canvis segurament foren sobre l'addició o la retirada d'algun ball, però Reisinger va deixar clar que havia de ser una part molt important en la creació d'aquesta peça. Tot i que els dos artistes havien de col·laborar, semblava que cadascun preferia treballar de la manera més independent possible de l'altre.

³³ Carles, A. A., & Burrell, V. M. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna / History of ballet and modern dance* (Poc ed.). Alianza Editorial Sa.

³⁴ L'inventari de tot el fons es pot consultar en línia:

https://courses.lumenlearning.com/musicapp_historical/chapter/swan-lake/

Les partitures per a ballets eren quasi sempre escrites per compositors coneguts com a "especialistes". Aquests eren molt hàbils a l'hora de marcar la llum, els decoratius, i rítmicament molt clars. Txaikovski el que va fer va ser estudiar la música d'aquests "especialistes", com per exemple la de Cesare Pugni o Ludwig Minkus abans de posar-se a elaborar el nou ballet. Txaikovski no mirava amb gaires bons ulls la música d'aquests "especialistes", però quan l'estudià canvià completament d'opinió. Va veure que hi havia una elevada varietat i quantitat de melodies en les obres.

Per a compondre el *llac dels cignes* va agafar composicions anteriors. Txaikovski va recórrer a composicions anteriors per a la seva partitura del *llac dels cignes*. Va fer ús de material de *The Voyevoda*, una òpera que havia abandonat el 1868. El *gran adagi* o *duet d'amor* de la segona escena, es va formar a partir d'una ària d'aquella òpera, igual que la *Valse des fiancées* de la tercera escena. L'abril del 1876 va acabar la partitura i van començar a assajar. Aquí Reisinger va començar a deixar de banda certs números que va qualificar de "no aptes per al ballet", començant així a coreografiar danses amb la música d'altres compositors. Txaikovski va protestar i les seves peces es van restablir.

Quan el ballet es va estrenar no va agradar gens, rebent crítiques sobre l'orquestra, sobre la decoració i els ballarins. Van titllar la música de Txaikovski de sorollosa, de ser massa complicada per un ballet.

Si mirem la instrumentació del ballet, veurem que aquest està interpretat per la típica gran orquestra de finals del segle XIX. A la secció de corda hi trobem els violins primers i segons, violes, violoncel i contrabaixos. De vent fusta hi trobem un piccolo, dos oboès, dos clarinets en Bb (Si bemoll), A (La) i C (Do), dues flautes i dos fagots. D'instruments de llautó hi trobem quatre banyes franceses en fa, dues cornetes en A (La) i Bb (Si bemoll), dues trompetes en F (Fa), D (Re) i E (Mi), tres trombons, entre aquests dos tenors i un baix, i una tuba. De la secció de percussió hi trobarem timbals, un tambor, plats, un bombo, triangles, un tamborí, castanyoles, un tam-tam, i un glockenspiel. D'instruments de corda pinçada hi trobem l'arpa.

El ballet està estructurat en quatre actes. En el primer acte hi trobem una introducció, *Moderato assai*, precedit d'un *Allegro non troppo* i altra vegada el *Tempo I*. Durant la primera escena s'interpreta un *Allegro giusto*. En la segona escena podem presenciar un vals, *Tempo di valse*. L'escena número tres és un *Allegro moderato*, que donarà pas al *Pas de trois*. Aquest últim està format per un *Allegro*, un *Andante sostenuto*, un *Allegro semplice*, *Presto*, un *Moderato*, un *Allegro* i una *Coda*, que serà l'*Allegro Vivace*. A la cinquena escena d'aquest primer acte podem presenciar el *Pas de deux per a Two Merry-makers*, format per un *Tempo di valse ma non troppo vivo, quasi moderato*, un *Andante i Allegro*, un *Tempo di valse* i finalment la *Coda*, que serà *Allegro molto vivace*. A l'escena número sis hi trobem el *Pas d'action*, format per un *Andantino quasi moderato* i un *Allegro*. L'escena número set és una introducció a la vuit, el Ball amb copes, *Tempo di polacca*. L'última escena d'aquest primer acte és un *Andante*.

El segon acte consta de cinc escenes. L'escena número deu és un *Moderato*. Tot seguit ve un *Allegro moderato*, un *Moderato* i un *Allegro vivo*. La tercera escena és un *Allegro*, que el seguirà el *Moderato assai quasi andante*. Aquest deixarà pas a la tretzena escena, on podrem veure les Danses dels cignes. Aquestes estan formades per un *Tempo di valse*, un *Moderato assai*, un altre cop un *Tempo di valse*, un *Allegro moderato*, un *Pas d'action* format per: *Andante*, *Andante non troppo* i *Allegro*, un *Tempo di valse* i finalment la *Coda*, *Allegro vivo*. L'última escena, l'escena catorze, és un *Moderato*.

El tercer acte consta de deu escenes. Aquestes són un *Allegro giusto*, un *Ballabile* : Ball del cos de ballet i els nans, que conté un *Moderato assai* i un *Allegro vivo*, l'escena disset en la que es representa l'entrada dels convidats i el vals, format per un *Allegro* i un *Tempo di valse*, i l'escena divuit, en la que s'interpreta un *Allegro* i un *Allegro giusto*. L'escena número dinou és una de les més característiques, formada per un *Moderato assai* i cinc *variacions* més *Coda*. A l'escena vint hi trobem una dansa hongaresa, *Czardas*, formada per un *Moderato assai*, un *Allegro moderato* i un *Vivace*. Les tres següents escenes són danses, una dansa espanyola, una *Napolitaine* i una *Mazurka*. L'última escena és un *Allegro* seguit d'un *Tempo di valse* i finalment un *Allegro vivo*.

L'últim acte només està format per cinc escenes. L'escena número vint-i-cinc és un *Moderato*, seguit d'un *Allegro non troppo*. A la següent escena hi trobem el *Ball dels cignes, Moderato*. La penúltima escena segueix amb un *Allegro agitato*, un *Molto meno mosso* i un *Allegro vivace*. L'última escena consta d'un *Andante*, un *Allegro*, un *Alla breve*, un *Moderato e maestoso* i finalment un *Moderato*.

Don Quixot

El *Don Quixot* del 1869, coreografiat per Marius Petipa i amb música de Ludwig Minkus (Viena i Velké Meziříčí, 23 de març de 1826 – Viena, 17 de desembre de 1917), es va inspirar en l'obra de Cervantes. Minkus fou un compositor d'origen jueu principalment dedicat a l'ensenyament del violí, així com compositor de música per a ballets.

Gràcies al to d'humor i els colors de l'acció van fer que l'estrena del *Quixot* fos tot un èxit a Barcelona. Gràcies a aquest èxit Petipa fou nomenat mestre de ballet a San Petersburg i muntà l'obra a la companyia del Maryinsky l'any 1871 (hi modifica força la coreografia). Si expliquem una mica del que tracta l'obra veurem que en el primer acte hi trobem una festa. En aquesta s'hi troba Kitri, la filla del taverner, coquetejant amb un noi, Basil. Quan el pare de Kitri ho veu el fa fora i en mig de la festa entren Don Quixot i el seu amic Sancho Panza. Don Quixot el tracta molt cordialment pensant que és una persona de poder i s'enamora de Kitri (aquesta fuig amb Basil). Tot seguit en el segon acte, el pare vol donar a conèixer el casament entre la seva filla i Gamash (aquí hi ha una escena on Basil se "suïcida" però Don Quixot el salva). També podem veure una representació de



Fig. 17- *Don Quixot*

titelles on Don Quixot hi és invitat i acaba destruint el microteatre. Aquí trobem també la mítica escena on es pensa que els molins de vent són gegants i en el ballet es queda enganxat en un d'ells i cau.

Abans del darrer acte, veiem com Don Quixot i Sancho es troben en mig d'un bosc esporuguits, pensant que aquest està envaït per éssers fantàstics. Sancho Panza aprofita per dormir. Al dia següent troben uns nobles que els inviten a castell i aquí comença el tercer acte. El mestre de cerimònies invita a Basil i Kitri, que interpreten el paper del cavaller desconegut i de Dulcinea respectivament. En la batalla entra Don Quixot i Basil, el primer cau i per tant Basil guanya i s'emporta la seva promesa.

Pel que fa a la relació entre la música i la dansa d'aquest ballet en podem destacar diverses coses. La tècnica de Kitri és molt neta i precisa, molt virtuosa pel que fa als salts i als girs. El que caracteritza aquest personatge són les castanyoles, que les solem sentir quasi sempre que apareix aquest personatge. L'*attrezzo* característic d'ella és el ventall. Si parlem de Basil veurem que les variacions que se li atribueixen estan plenes de salts grans, utilitzant també la guitarra com a complement d'estil espanyol. El caracteritzem per ser un seductor. Les amigues dels personatges donen suport a Kitri i Basil no només en l'àmbit de la coreografia, sinó que també en el mim. Tenen escenes amb salts i girs de l'estil característic. Hi ha un personatge no tan principal i que per això no hem citat en el resum de l'argument que se'l caracteritza per una capa, Espasa. Les seves passes tenen molt de caràcter i accent, cosa que podem veure reflectida en la música.

En aquest ballet s'hi pot notar molt la influència espanyola, introdueix dins del context del ballet clàssic danses de *caractère* i de *demi-caractère* espanyoles. Dins el *Don Quixot* podem arribar a presenciar balls gitanos, boleros, fandangos, seguidilles i morenes.

Com que he d'acotar el tema només diré que hi trobem molts altres ballets importants com per exemple *La Bella Dorment* o el *Trepanous*, obres impressionants compostes per Piotr Il·litx Txaiovski i Petipa. Aquesta col·laboració va ser molt significativa. Per exemple Balanchine afirmà que pel que fa a la música per a ballets anterior a la de Txaiovski, "només es ballaven coses horribles de Minkus i Drigo"³⁵. Riccardo Eugenio Drigo (Pàdua, 30 de juny

³⁵ Carles, A. A., & Burrell, V. M. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna / History of ballet and modern dance* (Poc ed.). Alianza Editorial Sa.

de 1846 – Pàdua, 1 d'octubre de 1930) fou un compositor i director d'orquestra italià. Segons alguns crítics de l'època, la música en obres com el *Don Quixot* no era molt bona. Hem de tenir en compte també que músics com per exemple Minkus, Drigo o Pugni estaven limitats per ordres (a part dels mestres de ballet, també per les grans ballarines, que ja no demanaven, sinó que exigien que al mig del ballet hi hagués una variació d'alguna altra obra per causar gran efecte en el públic).

Sabent això veurem com en els principis de Txaiovski en la música del ballet, no en va ser un dels més destacats. Ho va provar amb el *Ilac dels cignes*, però quan va haver escoltat l'obra *Sylvia* de Delibes va guardar la partitura en un calaix. La partitura era massa "simfònica", no era possible ballar-la. Podem observar que a Serguei Serguéievitx Prokófiev (Sontsovka, 23 d'abril de 1891 - Moscou, 5 de març de 1953) li passarà el mateix amb *Romeu i Julieta*. Vsevolozhsky, director dels Teatres Imperials de Rússia, va oferir a Txaiovski fer una partitura amb el conte de Perrault de fons. El compositor, espantat pel mal tràngol de l'altra obra va dir que ho faria si Petipa dirigia els seus passos de manera que pogués així saber en cada moment no només quant durarien les peces, sinó que també els tempos i tots els altres aspectes. El resultat en va ser brillant, tant que és considerada la millor partitura de ballet i compositors posteriors l'agafaran com a referent (Stravinski, Britten...). Si ens fixem en les notacions de Marius Petipa, veurem que hi indica els tempos, la duració de cada peça, el nombre de compassos i la tonalitat de les variacions. A l'escena de les fades³⁶ (tercer acte), hi va arribar a anotar que com que la fada de Safir tractava d'una pedra pentagonal, la música havia de seguir un compàs de 5/4. Com que Petipa s'havia d'igualar a l'obra mestra que compondria Txaiovski, va fer una obra de més de dues hores.

Ballet imperial, Rússia

A continuació del ballet romàntic hi trobem el que s'anomena ballet imperial. Si haguéssim de dir-ne una figura que el representés podríem dir que aquesta va

³⁶ Carles, A. A., & Burrell, V. M. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna / History of ballet and modern dance* (Poc ed.). Alianza Editorial Sa.

ser Marius Petipa. On es va desenvolupar no va ser ni a París ni a Copenhaguen com el ballet romàntic, sinó que serà a San Petersburg. El que trobem interessant és que els ballarins no eren considerats de la mateixa manera que a París. Aquí els donen un càrrec similar, que equivaldria al de l'exèrcit o algun altre càrrec al servei de la cort.



Fig. 18- Vàtslav Fomitx Nijinsky

Per exemple si ens fixem en la figura 18, veurem que com també passa en algunes fotografies de Balanchine, Vàtslav Fomitx Nijinsky (Kíev, 12 de març de 1890 - Londres, 8 d'abril de 1950) sembla que va vestit no com un ballarí, sinó que sembla una mica el vestuari d'un militar.

La vida d'un estudiant del Mariinsky, teatre situat a Sant Petersburg, no era gens fàcil. L'ensenyament impartit es podia arribar a comparar amb la disciplina militar (tot això exigint pels tsars).

També el que serà important és el fet que arriben professors francesos, italians, i danesos, entre ells per exemple Christian Johanssen provinent de Copenhaguen (es dedicarà a la classe de perfeccionament), o també Enrico Cecchetti, aquest d'Itàlia.

Comparació entre el Bolshoi i el Maryinsky

Si comparem les dues companyies tant pel que fa a l'estil com a la tècnica veiem que els ballarins de Moscou eren vistos per ser més acròbates i dramàtics que els de Petersburg.

Petipa també va estar a Espanya i es diu que el domini de la dansa espanyola va fer que pogués superar a qualsevol ballarí espanyol pel que fa a l'execució en concret de la dansa flamenca.

Situació de la dona

Llavors un cop arribat a aquest punt m'he preguntat què passava amb les coreògrafes, quina era la seva situació. Per exemple hi havia pianistes que utilitzaven el nom del seu home perquè elles no podien compondre o tocar. El que per exemple veurem és el que va afirmar Christy Adair, i és que hi ha una gran manca de coreògrafes en el món del ballet. Ens mostra com en l'època estava acceptat que una ballarina o una dona fes classes perquè així es reforçava el que molts en diuen "el femení" però en canvi no s'acceptava que aquestes mostressin perspectives pròpies i aquestes a través de la coreografia. El que crec personalment és que aquestes coreògrafes no faltaven, hi eren. Però aquestes estaven menjades i ignorades per la societat, no se'ls hi ha fet cas en cap moment de la història. Em poden preguntar si conec alguna compositora de música i us puc dir que sí perquè m'he documentat una mica, però si no ho arribo a fer, no us en sabia dir quasi cap. En una enquesta que vaig fer a les xarxes socials quasi ningú me'n sabia dir cap, doncs imaginem que parlem del món de la dansa, llavors sí que aquí en trobem gran escassetat.

S'ha creat crec una etiqueta per titllar de pionera a qualsevol dona amb iniciativa pel que fa a la coreografia (estètica, estil...). Per exemple a Maria Sallé ja la "titllaven" o "etiquetaven" de pionera i com diu Lillian Moore en la seva obra *Artistes de la dansa*³⁷, Sallé era molt creativa, la primera que conscientment va intentar harmonitzar els que serien els decorats, la música, el vestuari, etc. i la primera que va crear la coreografia de les obres en les quals aquesta sortia.

També per exemple si mirem l'entrevista³⁸ que va publicar Janet Lynn Roseman parla que Catherine Turocy (directora artística i cofundadora de la Companyia de dansa Barroca de Nova York) feia referència o responia a la pregunta que ens estem plantejant d'on són les coreògrafes en aquesta època ens diu que n'hi havia moltes més de les que ens pensem, però que moltes d'elles no podien escriure i per tant no podien publicar una obra.

³⁷ Moore, L. (1938). *Artists of the dance*. Dance Horizons Inc., N.Y.

³⁸ L'inventari de tot el fons es pot consultar en el següent document: Álvarez, D. I., & Abad Carlés, A. (2012, agosto). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/21066/tesisUPV4013.pdf>

Mètodes

He decidit fer un apartat per explicar els mètodes que existeixen perquè molts dels creadors d'aquests són autors citats en el treball. D'aquesta manera, podrem veure com els seus pensaments acaben desenvolupant en un seguit de mètodes. Existeixen diferents sistemes de preparació dels estudis de ballet, en concret quatre de principals i tres més secundaris, derivats dels principals. Els quatre mètodes principals corresponen a Rússia, que s'anomena Vaganova, l'italià, d'Enrico Cecchetti, el francès i per últim el danès, que rep el nom d'August Bournonville. Els tres que se'n deriven són l'anglès, anomenat Royal (el nom prové de la *Royal Academy of dance*), basat en el mètode Vaganova, l'estatunidenc, basat en el ballet rus, i finalment el cubà, impulsat per Alicia Alonso (L'Havana, 21 de desembre de 1920 - 17 d'octubre de 2019). En aquest apartat em centraré en el mètode Vaganova, el Cecchetti i el Bournonville, ja que penso que són els que tenen més contingut pedagògic.

Mètode Vaganova

Hi trobem diversos mètodes a l'hora de parlar de dansa. Un d'ells és el mètode Rus Vaganova (s. XIX). El nom d'aquest mètode³⁹ fa referència a Agrippina Vaganova, una ballarina, professora i directora de ballet russa. Aquest té com a objectiu perfeccionar la tècnica a través de certs exercicis simples (si domines els simples a la perfecció, podràs passar a fer-ne de més complicats). També hi té gran importància la plasticitat i expressivitat de les mans (que el moviment recorri tots els braços per així expressar molt més). Tots els exercicis els començarà en cinquena posició per perfeccionar aquesta i per millorar els salts. Trobem que treballa molt amb l'Adagio per poder obtenir un gran domini de les posicions més bàsiques i també de la col·locació del tors. L'Allegro el considerarem important perquè en serà l'objectiu final de la dansa clàssica, del ballet.

Aquest mètode el podríem aplicar a educació infantil i primària, contribuint a tenir consciència del valor que té treballar individualment, desenvolupar una actitud

³⁹ L'inventari de tot el fons es pot consultar en línia:
<http://lacajaart.blogspot.com/2017/06/el-metodo-vaganova-de-ensenanza-de.html>

autodisciplinària i responsabilitat en base allò que s'està treballant, ajudar individualment a veure's bé, a sentir-se bé amb ell/a mateix/a i acceptar-se, fent ús del ballet com a medi d'expressió artística.

Quan es treballa el mètode Vaganova, es treballen les competències artístiques i culturals, a través del coneixement i la pràctica de la tècnica bàsica de la dansa clàssica. Quan s'adquireixen actituds personals com en poden ser la responsabilitat i l'autoestima, es treballa l'autonomia, la iniciativa personal de cada membre. També és important saber aprendre a aprendre, començant per perfeccionar la tècnica d'exercicis senzills, que llavors aniran augmentant el grau de dificultat.

Mètode Cecchetti

També hi trobem el mètode italià de Cecchetti, fundat per Enrico Cecchetti (Roma, Itàlia 21 de juny de 1850 - Milà, Itàlia 13 de novembre de 1928). Aquest va ser un mestre de ballet, ballarí i coreògraf italià, fill de dos ballarins (Cesare Cecchetti i Serafina Casagli) i va néixer a la sala de vestuari de Teatre Tordinona a Roma. Després d'una il·lustre carrera com a ballarí a Europa, va començar a ballar per al Ballet Imperial de Sant Petersburg, Rússia, on va perfeccionar encara més les seves habilitats.

Cecchetti va ser elogiat per la seva agilitat i força en les seves actuacions, així com les seves habilitats tècniques en la dansa. L'any 1888, va ser àmpliament reconegut com el ballarí més virtuós del món. Després d'una molt reconeguda carrera a Rússia, amb papers com el de *Bluebird* i *Carabosse* a "La Bella Dorment" (obra mestra de Petipa), es va passar a l'ensenyament. Alguns dels seus estudiants es van convertir en ballarins notables del Ballet Imperial, com ara: Anna Pavlova (Sant Petersburg, 12 de febrer de 1881 - 23 de gener de 1931), Léonide Massine (Moscou, 9 d'agost de 1896 - Colònia, 15 de març de 1979), i Vaslav Nijinsky (Kíev, 12 de març de 1890 - Londres, 8 d'abril de 1950).

Mestre de ballet al Gran Teatre Imperial de Sant Petersburg a Rússia, va preservar la tradició del ballet clàssic en la que va introduir elements acrobàtics. Entre els seus deixebles hi hagué Serguei Diàguilev, Serge Lifar, Alicia Markova, Léonide Massine, Vátslav Nizhinski i Lyubov Yegorova. Diàguilev (Perm, 31 de

març de 1872 - Venècia, 19 d'agost de 1929), va ser un gran empresari d'origen rus fundador dels *Ballets Russos*, una gran companyia de la qual en van sorgir molts ballarins i coreògrafs famosos.

El mètode disposa de moltíssims adagios, en concret una quarantena. Se'l coneix com a un mètode estricte amb rutines d'exercicis per cada dia de la setmana. Es treballa cada i una de les parts del cos de manera uniforme, una setmana es treballa el costat esquerre i la següent setmana el costat dret. Alguns passos varien, per exemple en el *port de bras*⁴⁰, els braços no comencen des del colze, comencen des de l'espatlla (moviments fluïts i espatlles relaxades). Quan passem d'una posició a una altra, s'ha de passar amb una posició bàsica (cinquena posició *avant* d'aquest mètode o la primera per les altres escoles).

En passar d'una posició alta a una posició baixa, els braços baixen generalment en una línia pels costats. Els exercicis en *port de bras* es poden variar infinitament combinant els seus elements bàsics segons el gust del professor i de les necessitats dels ballarins i les exigències de la coreografia.

Com en tots els mètodes emprats en el ballet clàssic, el de Cecchetti ensenya a pensar en el moviment a partir de la correcta posició corporal i no de manera independent. Per Cecchetti era més important executar un moviment de forma correcta una vegada, que marcar moltes vegades.

Anteposava la qualitat a la quantitat, la rigorositat del moviment, sense exageració ni manies.

La seva tècnica se centra en la rapidesa dels peus, línies netes i transicions suaus entre posicions. Insistia en la pràctica diària del seu programa d'ensenyament, seguida per l'estudi de nous passos, per desenvolupar en els alumnes l'aprenentatge ràpid i l'adquisició de nou vocabulari i de noves combinacions.

El 1918 Cecchetti va obrir a Londres una escola de dansa, basada en el seu mètode d'ensenyament. Aquest mètode va tenir una influència decisiva en el ballet d'Anglaterra. Després de la seva mort, l'escriptor i historiador de la dansa Ciril. W. Beaumont, va col·laborar amb Stanislas Idzikowsky en la codificació

⁴⁰ Conjunt de moviments o col·locació dels braços.

d'aquest mètode, en un tractat aparegut en 1922 sota el títol de *Manual of Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing*, dirigit als professors de ballet, text que ha estat referència important per a moltes companyies de ballet al món. Cecchetti va atorgar també a Beaumont l'autorització per fundar l'Associació Cecchetti, dirigida a promoure i mantenir el mètode intacte davant els futurs professors.

En l'actualitat hi ha sucursals d'aquesta Associació en diferents llocs del món i, especialment, a Austràlia, Àfrica de Sud, Canadà i als Estats Units. A Anglaterra l'Associació es va fusionar amb la Societat Imperial de Professors de Dansa, des d'on continua la seva difusió del mètode de Cecchetti.

Mètode Bournonville

El mètode Bournonville⁴¹ fou creat per August Bournonville, coreògraf citat en l'apartat de Dinamarca del s. XIX. Principalment el seu mètode es basa en l'ús correcte dels braços. En destaquem també el treball dels peus, que transmeten sensació de facilitat, de naturalitat. La base del mètode n'és l'harmonia entre el cos i la música, que aquesta hauria de ser fluida i aparentment sense esforç. Per a poder exercir aquesta fluïdesa, aquesta gràcia, es fan salts repetits i desplaçaments molt ràpids. No pot haver-hi cap esforç visible, fins i tot els passos més dramàtics han de ser realitzats discretament. La mirada en aquest mètode també es treballa, intentant no elevar-la massa perquè es mostraria expressió d'orgull, s'ha d'expressar bondat. Els ulls solen seguir la cama en moviment. Per tant, es nota un gran contrast entre la rapidesa de les cames (ritme) i els moviments gràcils dels braços i el tors (melodia).

Pianistes de ballet en l'actualitat

Per a conèixer una mica la situació actual dels pianistes de ballet, vaig pensar que estaria bé poder parlar i entrevistar a pianistes que actualment es dediquessin a això. El que he fet doncs, ha sigut posar-me en contacte amb les

⁴¹ L'inventari de tot el fons es pot consultar en línia:
<http://marbelladanceschool.com/2018/10/tecnica-bournonville/>

escoles de dansa de prestigi de Barcelona *Sa Nau* i amb l'escola *Ballet Ruso Barcelona* per a demanar contactes. Aquestes em van proporcionar en concret tres contactes de pianistes, entre ells Eugeni Manils, Robert Infiesta i Ismael Dueñas. Les entrevistes les vam fer telemàticament degut als confinaments, i les podem trobar completes als annexos.

Eugeni Manils començà a treballar l'any 1997 a l'Institut del Teatre de Barcelona, tot i que anteriorment va treballar en diverses orquestres i sales de ball. A més a més disposa del títol de docència de piano i cant, destacant també la seva direcció en algunes corals amateurs.

Ismael Dueñas, a part de la formació acadèmica general, es formà en diverses especialitats, entre elles la de piano clàssic, teoria i solfeig, harmonia i més tard en música moderna, jazz, improvisació i composició.

Pel que fa a la professió el pianista Eugeni Manils prefereix utilitzar el terme instrumentista (en aquest cas de piano per a classes de dansa) en comptes de repertorista. El terme de repertorista s'escau millor per acompanyar altres formacions musicals o solistes. En aquest cas Eugeni es dedica a musicalitzar les classes, acompanyar amb música el treball tècnic que realitzen els ballarins.

Per altra banda, Ismael Dueñas ens defineix la professió com a suport a la docència. Aquest suport consisteix a captar la demanda del docent cap al ballarí i saber donar una proposta sonora que ajudi, faciliti i embelleixi el moviment. En concret treballa les classes de ballet clàssic, espanyol i contemporani amb el piano.

M'agradaria destacar la frase de Robert Infiesta "Proporcionar música en directe a les classes de dansa suposa un suport artístic idoni per a assolir la màxima expressió artística de la dansa".

Quan ens qüestionem si per a ser pianista a les classes de ballet es necessita una formació específica, veurem que tots tres pianistes ens exposen diferents opinions, tot i que les tres acaben tenint un punt comú. Eugeni Manils ens aporta una frase per a poder respondre la pregunta, "pianista de dansa o ho has fet o no ho saps fer". D'aquí en podem deduir que a base de tocar a classes i anar agafant pràctica és quan es domina aquesta professió.

Ismael Dueñas ens exposa que en la seva etapa formativa com a músic no va realitzar cap formació específica en dansa. Va ser a partir d'entrar a treballar a l'Institut del Teatre que assistí a diverses formacions específiques de les diferents àrees d'estudi, tant a Barcelona com a Copenhaguen i Roma.

La formació de Robert Infiesta malauradament és poc documentada, essencialment es basa en una tradició oral.

En relació amb la formació, podríem qüestionar-nos si també es demana algun perfil concret per a poder dedicar-se a aquest àmbit. Veurem que actualment es demanen unes proves per valorar certes habilitats amb relació a l'acompanyament.

En el cas dels pianistes, es requereix un gran domini de l'instrument, a més a més de capacitat per a llegir partitures i per a improvisar davant una proposta de moviment o els diferents exercicis, tal com ens exposa Ismael.

Si parlem de la relació que es pot establir entre el pianista i el coreògraf, veurem que Eugeni ens exposa el següent. En comptes d'anomenar "coreògraf", ell anomenaria "docent", ja que el treball és tècnic a l'aula i malgrat que sigui un coreògraf, l'objectiu d'aquest no és coreografiar. La relació es basaria en la col·laboració, el professor necessita unes músiques adients per l'exercici que proposa i el pianista ha de desenvolupar-les. Els gustos musicals així com els estils són sempre diferents en cada docent, per tant el músic necessita empatia i bagatge estilístic per a satisfer-lo.

Tant Ismael com Robert ens afirmen que s'estableix una estreta relació entre el pianista i el docent, en la qual via verbal o bé més intuïtiva, és fonamental la coordinació i comunicació total entre aquestes dues parts. A més Robert afirma que és el mestre de dansa qui dirigeix al músic.

La improvisació és clau en aquest àmbit. El que ens diu Eugeni Manils és que moltes vegades el professor taral·leja una melodia, aquesta potser ja coneguda o fruit de la seva creativitat. Poder construir una peça a partir del motiu donat facilita molt. Si un és capaç de poder fer-ho, ajuda al docent a donar pas a la creativitat. Per contra, si el pianista no domina aquest àmbit, el docent, mancat de suport musical, no podrà exercir de la mateixa manera el que volia tractar.

A les classes és molt important la capacitat d'observar, de reaccionar, d'adaptació o proposta al que està passant. Ismael Dueñas ens afirma doncs que la improvisació és present a tot arreu i en tot moment.

Quan volem escollir una obra, ens hem de guiar segons la disciplina. No és el mateix el repertori de clàssic que el de contemporani, espanyol, folklore, entre altres. Cada una té unes necessitats diferents en referència a l'estil, la velocitat, la melodia i el compàs. El docent pot demanar obres concretes o es pot escollir segons l'experiència personal de cada intèrpret. Eugeni Manils acostuma a improvisar dins uns paràmetres concrets per cada exercici.

Ismael Dueñas creu que és molt important tenir en compte la classe, l'àrea, les edats i l'enfocament del docent. A partir d'haver analitzat aquests punts s'enfoca la tria de repertori d'una manera o d'una altra. A vegades intenta documentar-se amb repertori de ballets clàssics, procurant també adaptar-hi a l'estructura cançons i melodies populars provinents del jazz, de boleros o del pop. A vegades també funciona improvisar peces que continguin un mica de tot plegat. Quan es toca sovint per la mateixa classe s'ha d'intentar anar canviant i renovant el repertori per tal de fer-ho més dinàmic i no caure en la monotonia.

Robert Infiesta assegura que un cop es coneix el repertori de ballet i el de música clàssica en general, la improvisació flueix d'una manera instintiva.

Pel que fa als mètodes sobre pianistes de ballets, Eugeni ens exposa que hi ha forces llibrets editats per a exercicis de dansa clàssica i repertori de dansa espanyola. Tots aquests consten d'un seguit de partitures adjunts per a cada treball.

Podem afirmar que hi ha diferències entre el clàssic i el contemporani pel que fa a la música. Segons Eugeni, el clàssic se centra principalment a evocar bellesa, mentre que el contemporani expressa més la força interior. Podríem dir que el primer necessita música més lírica, treballant així amb melodies expressives i ritmes molt entenedors. El contemporani és molt més lliure, consta de diferents ritmes i estils molt més percutius.

Ismael ens defineix el clàssic com a un estil molt més lligat a la forma estilística (sovint cal tocar dins aquesta forma) i melòdica. Encara que s'improvisi, s'ha de

buscar una peça definida i concreta. Podem relacionar el que ens ha citat Eugeni amb l'afirmació següent d'Ismael: "En el contemporani la importància recau en la textura rítmica, el *beat*, el *groove* i l'energia, permetent així improvisacions més lliures".

Si mirem el temps de preparació que tenen els pianistes a l'hora d'escollir i estudiar les obres, veurem que per exemple en el cas d'Eugeni, l'empresa cedeix un seguit d'hores per a poder preparar aquest repertori, en concret 9 hores setmanals de preparació i altres de dedicació.

El cas d'Ismael és molt diferent, ens exposa que a vegades li demanen una peça d'un dia per l'altre. Molts cops també poden fer llegir a vista (sense haver-la vist mai) o, en el millor dels casos, avisar uns dies abans.

Quan ens qüestionem si el músic ha de seguir els ballarins o si aquests són els que segueixen la música, veurem que és molt important el contacte visual per part del músic. Eugeni Manils a les classes mira els moviments dels ballarins per anar ajustant els diferents motius musicals i els tempos. Ismael Dueñas afegeix aquí que tot i que principalment els ballarins segueixen la música, és importantíssim tenir en tot moment l'ull posat en allò que passa a classe, tant el que fa el mestre com els ballarins. No se sap si en algun moment pot passar alguna cosa, s'ha d'estar preparat.

Finalment podem remarcar que la música i la dansa, tot i ser dues arts que conviuen l'una amb l'altra des de fa molts anys, sovint la relació entre el ballarí i el músic té moltes llacunes en el marc professional/acadèmic. Es podria dir que avui dia encara hi ha camp per recórrer pel que fa als coneixements dels tecnicismes i llenguatge de cada un. Per exemple, seria bo que el ballarí/coreògraf pogués dirigir-se al músic per a fer-li una petició amb termes concrets, adequats (tempo, compàs, estil, accent, nombre de compassos, etc.). Moltes vegades el ballarí no coneix el tecnicisme musical o el terme clau al qual es vol referir, dificultant d'aquesta manera l'enteniment entre aquest i el músic. Seria bo també que el músic entengués bé què està fent el ballarí a cada moment, i les característiques i funcionament de cada exercici.

Estaria bé també explorar l'aportació de les noves músiques (electrònica, pop, rock, percussió, etc.) en l'àmbit de classe més purament clàssica, tal com ens exposa Ismael Dueñas.

Procés de composició d'una obra per a piano

Per a fer una petita introducció abans de començar a parlar de la part pràctica del meu treball, m'agradaria dir que en un principi tenia pensat fer una cosa completament diferent de la que he acabat fent. Com que el que m'interessava treballar era la relació entre els coreògrafs i els compositors, vaig pensar que seria interessant compondre una peça per a poder-la interpretar en una escola de ballet. En aquest cas, el mestre s'hauria d'inspirar tal com feien en el segle XVIII i XIX. Així, podria viure en persona l'experiència de treballar amb un coreògraf i analitzar-ne la relació, ja sigui l'escolta, la importància del contacte visual, entre altres. Malauradament a causa de la situació viscuda per la Covid-19 no ha estat possible. Des del centre se'm va recomanar canviar aquesta part pràctica perquè amb tots els confinaments era molt difícil poder realitzar-la correctament.

Compondre una peça per un ballet amb el piano era un dels meus objectius principals, ja que mai havia compost una peça i a més a més podria viure en primera persona l'experiència. Com que durant tot el treball he anat veient com els compositors la majoria de cops agafaven peces preexistents i hi adaptaven la coreografia (el coreògraf a partir d'escoltar la música s'inspirava i creava la coreografia), vaig pensar que seria interessant que la meva part pràctica del treball es basés a compondre una peça per un ballet preexistent. D'aquesta manera podia comprovar si seria efectiu aquest sistema, així com comparar-ho amb l'altra metodologia.

El primer que vaig fer va ser escollir un fragment d'una peça de les que havia citat en el treball, arribant a la conclusió que escolliria una del segle XIX, en concret el *Grand Pas de Quatre*. He escollit aquest perquè és l'únic que no coneixia, i d'aquesta manera seria fàcil no inspirar-me en algun fragment musical

de la música original. El vídeo⁴² que vaig escollir va ser un que comparava diverses ballarines ballant la mateixa variació. En concret he agafat el primer, interpretat per la ballarina Evgenia Obraztsova.

Després d'escoltar l'obra vaig decidir que el que m'agradaria compondre seria la Variació per a Lucile Grahn. Recordem que en aquest ballet es va compondre una variació per a cada una de les ballarines perquè aquestes poguessin lluir individualment.

Com que l'obra estava escrita per a orquestra, el primer que vaig fer va ser buscar-ne la partitura i analitzar-la a grans trets, fixant-me en el tempo, en la tonalitat i en les parts. Vaig poder veure que estava en Re Major i que seguia un compàs ternari simple. El que vaig notar va ser que no podia modificar el tempo ni els patrons del baix, ja que llavors no quadraria amb el que estava ballant la ballarina. Em vaig fixar que podíem dividir la peça en tres parts. La primera era força ràpida, la segona més lenta i l'última molt més ràpida que les anteriors. Aquest era un tret important, ja que a l'hora de gravar havia de quadrar-ho exacte amb el que feia la ballarina. A més a més, vaig haver de mirar molts cops la coreografia per veure quins moviments feia. Si en algun moment repetia un moviment, jo n'hauria de ser conscient per llavors a l'hora de compondre, formar una mateixa melodia. Aquí ja podem començar a pensar que tenia forces limitacions; no podia canviar el compàs ni els patrons del baix perquè sinó no quadraria, havia de tenir en compte els canvis de tempo que hi havia a la peça original i aplicar-los a la meva composició, i per últim mirar i compondre segons els moviments que la ballarina fes, ja fossin pregunta-resposta, etc.

Un cop vaig tenir clara la coreografia, vaig agafar un paper amb pentagrames i em vaig posar a escriure el baix, ja que ja tenia el patró fet. Vaig decidir que la peça seria en Re Major, igual que l'original, i que en un moment donat modularia a si menor, el seu relatiu menor. A més a més, vaig anotar els canvis de tempo de la peça original.

Gràcies a mirar molts cops la coreografia, vaig poder anar teixint la melodia fins a acabar així amb la composició. Un cop vaig tenir la partitura acabada, la vaig passar a ordinador i me la vaig començar a estudiar per a poder-la gravar. Aquest

⁴² El vídeo citat es pot visualitzar en línia: <https://www.youtube.com/watch?v=u0INTSNQR6U>

últim pas va ser un dels més difícils. Com que havia de quedar exacte amb el vídeo de la ballarina i no teníem comunicació, vaig agafar el metrònom i el vaig seguir a ell. També havia de mirar els finals de la ballarina, que a vegades s'allargaven i havies d'adaptar-te. Després de molts intents per a quadrar-ho, vaig aconseguir gravar l'àudio de la peça. Un cop el vaig descarregar, vaig ajuntar-lo amb el vídeo, silenciant la música original⁴³.

CONCLUSIONS

Aquest treball de recerca m'ha permès conèixer més amb profunditat el context general dels segles XVIII i XIX, així com les innovacions més rellevants d'ambdós i les figures més representatives. Podem veure aquí com ja des d'un inici els ballarins lluitaven per ballar més còmodes. Això ho podem destacar al segle XVIII, quan Maria Camargo elimina el mirinyac. Al llarg dels anys que he estudiat he pogut veure com, a part d'innovacions tècniques com per exemple codificacions del vocabulari o nous passos, s'ha lluitat per tenir més llibertat a l'hora de ballar. Quan per exemple Gaetano Vestris es treu la màscara al ballet *Jason et Médée* per expressar amb la cara, el públic va quedar parat. El fet que es canviï el vestuari no només comporta un canvi visual, sinó que permet també més mobilitat al ballarí i per tant l'exploració de nous passos.

Mentre feia el treball em vaig qüestionar què passava amb les coreògrafes i compositores, ja que només parlava tota l'estona de coreògrafs i músics. Gràcies a aquest treball he pogut investigar un camp que segurament mai m'hagués arribat a plantejar si no hagués vist que no parlava de cap dona. He pogut saber que pel que fa a les compositores, moltes d'elles utilitzaven el nom del marit, ja que no podien dir públicament que elles eren les autores de les obres. Pel que fa a les coreògrafes n'hi manquen moltes, i de les poques que es veien se'ls acceptava accedir a classe però no mostrar perspectives pròpies i aquestes a través de la coreografia.

⁴³ El vídeo final es pot visualitzar en línia: <https://youtu.be/8e8Qah3TaJM>

He pogut també veure com en aquests dos segles els compositors del segle XVIII poques vegades componien la música per a un ballet, sinó que el que feien era agafar fragments d'obres preexistents i ajuntar-los. En el segle XIX, gràcies a compositors com Txaikovski, no se'n solen agafar tantes i es componen peces noves expressament per ballets. Aquestes obres que agafaven, podien ser obres antigues d'aquests compositors que havien abandonat, o podien ser d'altres autors. En referència això, també podem afirmar que hi va haver molts ballets que es van interpretar més d'un cop, com per exemple *La fille mal gardée* de Jean Dauberval. Podia ser també que aquest segon cop s'interpretés de diferents formes i a diferents llocs, variant la música i la reacció del públic. Per exemple, quan *La fille mal gardée* citat anteriorment es va presentar a San Petersburg, es va canviar la música, agafant fragments d'òperes de diversos compositors com Donizetti. Com que a cap lloc es treballava de la mateixa manera, podia passar que a l'hora d'interpretar un ballet a una zona tingués molt d'èxit i que quan s'interpreta a un altre sigui completament rebutjat. El que sí que podem afirmar és que moltes de les obres citades en aquest treball van ser rebutjades a l'època. Tot allò estrany i inusual no agradava, cosa que amb el pas del temps ha agradat, fins i tot algunes han passat de ser molt criticades a autèntiques obres mestres.

A més, poder analitzar les músiques d'alguns ballets m'ha permès veure reflectit tot el que hem citat anteriorment. Quan vaig analitzar les obres del segle XIX, vaig poder veure com creix la consciència que aquestes dues disciplines podrien estar relacionades entre elles, no com en el segle passat que ho concebien com a dues disciplines separades.

He pogut observar també algunes de les relacions entre coreògrafs i compositors dels períodes escollits. Moltes vegades aquesta relació no funcionava, ja que el compositor havia de tocar i esperar que el coreògraf s'inspirés. Aquest procés era molt dur per tots, els ballarins havien d'esperar hores, el músic es cansava de repetir el mateix molts cops i el coreògraf no se sentia inspirat fins al cap de força estona. Malgrat tot, hi va haver algunes relacions que sí que van funcionar, com per exemple, la de Noverre i Mozart o la de Txaikovski i Petipa. També he après que la majoria de mestres de ball o coreògrafs eren músics, com per exemple Blasis o Viganò. Això permetia a aquests, mancats d'inspiració per la

música que el coreògraf oferia, poder compondre les obres. Aquest fet comporta que molts ballets acabin coreografiats i compostos pel mateix autor.

Per a ampliar la informació sobre la relació entre coreògrafs i compositors, vaig fer tres entrevistes a pianistes que es dediquen a tocar a classes de ballet per a conèixer com era actualment la relació entre el mestre de ball i ells com a músics. D'aquí en vaig poder extreure moltes conclusions, entre elles que avui els coreògrafs solen crear les seves coreografies basant-se en principis musicals, és a dir, aplicable a diverses coreografies. Moltes vegades el mestre pot taral·lejar una melodia, i el pianista, dotat de coneixement en l'àmbit de la improvisació, ha de ser capaç de poder interpretar una peça amb la melodia que el mestre ha cantat, cosa que desconeixia completament. També he pogut comprovar, no només amb la meua part pràctica sinó que també gràcies a aquestes entrevistes, que el contacte visual és clau. Sempre s'ha d'estar atent a qualsevol cosa que pot passar. També n'he pogut extreure que un dels motius principals pels quals la música podria influir en la coreografia i no al revés, és que la música es va compondre per primera vegada abans de crear la coreografia. La informació aportada d'aquestes entrevistes em va permetre comparar el sistema que utilitzen els pianistes actuals amb el sistema que seguien els compositors del segle XVIII i XIX, i així he pogut arribar a la conclusió que força cosa és diferent, però que hi ha un fons comú en els dos. Tant els compositors del segle XVIII principalment com els pianistes actuals, agafen melodies preexistents per a acompanyar la dansa. Els pianistes d'avui en dia tenen en compte quin exercici es treballa per escollir un repertori o un altre, en canvi en els segles passats veurem que és la dansa la que s'adapta a la música, aquesta composta amb anterioritat.

Relacionat amb la meua part pràctica del treball, vaig poder ser conscient de la importància que té la música en el ball, entre elles que cada moviment és un motiu musical diferent i que aquests han de tenir la mateixa longitud. Si el moviment del ballarí era ascendent o descendent, s'havia de plasmar en la composició, per això el compositor, en aquest cas jo, vaig haver d'aprendre'm la coreografia per poder llavors compondre la part musical tenint en compte la durada dels moviments, la direcció i la intensitat. Vaig arribar a la conclusió que si el compositor no seguia els moviments del ballarí, es podia basar en les frases

musicals, és a dir, basar-se únicament a compondre fragments tenint en compte on comença i on acaba la interpretació del ballarí.

Objectius aconseguits

Finalment he aconseguit els objectius que em vaig proposar des del començament del treball. El que crec que n'era el principal, a part de conèixer el context i les innovacions més destacades de les dues èpoques escollides, era aprofundir en el coneixement de la música que forma part dels ballets més destacats citats en el treball, analitzant els estils i gèneres musicals i aprofundint en els costums propis de l'època en relació amb la música i com es relacionaven els compositors amb els coreògrafs. Haver pogut fer aquesta recerca m'ha aportat molt coneixement no només sobre aquestes relacions, sinó que també m'ha permès veure en quins sistemes es basaven les figures més importants de cada segle per a compondre les seves obres.

A més a més, també he pogut compondre una obra per a piano amb un programa de composició musical professional gràcies al suport d'una amiga especialitzada en el tema, Alba Linares Torres. Esmentar també que gràcies a un dels objectius inicials que tenia, el de poder fer un muntatge entre la composició de creació pròpia i el fragment de vídeo del ballet escollit, he sabut dominar dos programes d'edició de vídeo.

Per a futurs treballs, m'agradaria fer una proposta a tots aquells que els apassiona la música i la dansa. Es podria fer un estudi coreomusicològic per aprofundir en la investigació i en la influència que la música té en una coreografia. També relacionat amb la part pràctica del meu treball, podria ser interessant examinar com la coreografia influeix en el procés de composició. Aquesta tesi podria ser un principi per a debatre si la dansa i la música s'han d'analitzar com a iguals o si una disciplina sempre dominarà l'altra.

Probablement en llocs incerts, amagats entre prestatges i llibres, esperant que algú els revisqui la màgia que contenen i reviure el que van ser en un passat, s'hi poden trobar molts ballets i composicions musicals. Probablement hi deu haver un munt de relacions entre coreògrafs, ballarins i compositors que no arribarem mai a descobrir, ja que no van ser documentades en el seu moment.

Agraïments

Vull agrair també a totes les persones i entitats que han col·laborat i han ajudat a fer possible aquest treball. Entre elles agrair el suport per part de la UAB, en concret al tutor que se'm va assignar, el Sr. F.C., per proporcionar documents i informació d'interès. També a l'Alba Linares Torres, estudiant del Conservatori de música de Girona per ajudar a orientar el treball i proporcionar informació. Agrair també a les escoles de ballet de Barcelona per proporcionar contactes de pianistes, en concret a l'escola *Sa Nau* i a l'escola *Ballet Ruso Barcelona*. Per últim agrair el temps dedicat a respondre les entrevistes als pianistes Eugeni Manils, a Robert Infiesta i a Ismael Dueñas.

Finalment agrair l'ajuda de la meva tutora del treball, ja que sense ella res hagués estat possible, des del contacte amb la UAB fins a la distribució del treball.

REFERÈNCIES

Índex d'imatges

Imatge de la portada - Piano i puntes

<https://i.pinimg.com/originals/42/dc/d1/42dcd16643cf144536faa7b716d09b0d.jpg>

Figura 1 - Escena de la Revolució Francesa

<https://mihistoriauniversal.com/wp-content/uploads/revolucion-francesa.jpg>

Figura 2 - Sistema de notació d'Auger Feuillet

https://cdn.radiofrance.fr/s3/cruiser-production/2016/09/bf82c76d-cca7-42aa-a1ac-837de0bfeebc/600_choregraphie_feuillet.jpg

Figura 3 - Lettres sur la danse et sur les ballets, Noverre

<https://books.openedition.org/editionscnrs/docannexe/image/27697/img-5.jpg>

Figura 4 - *Entrechat quatre*

https://3.bp.blogspot.com/_ytRZ96NXAE0/TROLGxX6_4I/AAAAAAAAACK/bU7k1btTtv8/s1600/entrechat+quatre.jpg

Figura 5 - Mirinyac

<https://4.bp.blogspot.com/-lg1OdMZye6Q/T0ExR9DxfJI/AAAAAAAAAIs0/FIr5UC2pYP8/s1600/06.jpg>

Figura 6 - Noverre

<https://nybaroquedance.files.wordpress.com/2012/12/jean-georges-noverres.jpg>

Figura 7 - Gluck

<https://musicaenmexico.com.mx/wp-content/uploads/2019/09/cropped-p01bqyn9.jpg>

Figura 8 - Gaetano Vestris

<https://cdn.britannica.com/s:225x225/29/8829-004-B7DAA228/Auguste-Vestris-detail-aquatint-portrait-F-Bartolozzi-1781.jpg>

Figura 9 - *Flore et Zéphire*, Didelot

[https://wahooart.com/Art.nsf/O/9DHPJW/\\$File/Alfred+Edward+Chalon-Marie+Taglioni+As+Flore+In+Charles+Didelot's+Ballet+Zephyre+Et+Flore.JPG](https://wahooart.com/Art.nsf/O/9DHPJW/$File/Alfred+Edward+Chalon-Marie+Taglioni+As+Flore+In+Charles+Didelot's+Ballet+Zephyre+Et+Flore.JPG)

Figura 10 - *Attitude*

https://2.bp.blogspot.com/_ZR2fxjwP79I/TA0IyIsuDMI/AAAAAAAAACI/wwwyflzcrp4/s1600/attitude.jpg

Figura 11 - *Llum de gas*

<https://images.freeimages.com/images/large-previews/b5b/old-gas-lamp-1416259.jpg>

Figura 12 - *Robert le Diable*

https://1.bp.blogspot.com/-cNuWq3U4xel/UPwQp9_ccil/AAAAAAAAA8c/csJhZ757HRQ/s1600/ballet.jpg

Figura 13 - *Giselle*

<https://musicaenmexico.com.mx/wp-content/uploads/2019/08/giselle.jpg>

Figura 14 - *Grand Pas de Quatre*

https://1.bp.blogspot.com/-eH2Ru-oPIPQ/Xcd7uO8gS_I/AAAAAAAAAwPc/p7faV4wG32Ycm4uRBLVMQHyezmh-piJ1wCLcBGAsYHQ/s1600/pas%2Bde%2Bquatre%2Bdolin%2B1948.jpg

Figura 15 - *Léo Delibes*

https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/fotos/delibes_leo.jpg

Figura 16 - *El llac dels cignes*

<https://www.teatrebarcelona.com/wp-content/uploads/2020/06/PRINCIPALTEATRE-BARCELONA-el-llac-dels-cignes-0-720x320.jpg>

Figura 17 - *Don Quixot*

<https://todoballet.com/wp-content/uploads/2019/09/ballet-don-quijote.jpg>

Figura 18 - *Vàtslav Fomitx Nijinsky*

<https://lcweb2.loc.gov/diglib/media/loc.natlib.ihas.200156325/0001.tif/1699>

Figura 19 - *Posicions de ballet*

<https://cdn.britannica.com/07/13207-050-DEAD1050/part-language-ballet-foot-placements-arm-dancers.jpg>

Bibliografia i webgrafia

Bibliografia

Carles, A. A., & Burrell, V. M. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna / History of ballet and modern dance* (Poc ed.). Alianza Editorial Sa.

Moore, L. (1938). *Artists of the dance*. Dance Horizons Inc., N.Y.

Webgrafia

Informació sobre la biografia de Louis Daguerre

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Louis Daguerre. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). [Consultat: 23 agost 2020]. Disponible a internet: <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/daguerre.htm>>

Informació sobre l'entrevista a Catherine Turocy

Álvarez, D. I., & Abad Carlés, A. (2012, agosto). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA. [Consultat: 12 de setembre de 2020]. Disponible a internet: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/21066/tesisUPV4013.pdf>>

Informació sobre la biografia de Salvatore Viganò

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (s. f.). *Salvatore Viganò | Italian choreographer and dancer*. Encyclopedia Britannica. [Consultat: 12 de setembre de 2020] Disponible a internet: <<https://www.britannica.com/biography/Salvatore-Vigano>>

Informació sobre el mètode Vaganova

V., & Perfil, V. T. M. (2017, 23 juny). El Método Vaganova de enseñanza de danza clásica. La caja artística. [Consultat: 03 d'octubre de 2020] Disponible a internet: <<http://lacaarta.blogspot.com/2017/06/el-metodo-vaganova-de-ensenanza-de.html>>

Informació sobre el mètode Bournonville

Técnica Bournonville – Marbella Dance School. (s. f.). Marbella Dance School. [Consultat: 20 d'octubre de 2020]. Disponible a internet: <<http://marbelladanceschool.com/2018/10/tecnica-bournonville/>>

Partitures consultades en l'apartat de ballets rellevants del romanticisme

IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. (s. f.). IMSLP. [Consultat: 13 de desembre de 2020]. Disponible a internet: <https://imslp.org/wiki/Main_Page>

ANNEXOS

Annex 1 - Biografia de Georges Noverre

Noverre, Jean-Georges (opera)

Kathleen Kuzmick Hansell

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O903411>

Published in print: 01 December 1992

Published online: 2002

(*b* Paris, April 29, 1727; *d* St Germain-en-Laye, Oct 19, 1810). French-Swiss choreographer. Son of a Swiss soldier and a Frenchwoman, he rejected a military career for the dance at an early age; by 1740 he was a pupil of the Parisian dancing-master Marcel, and later of Louis Dupré, first dancer of the Paris Opéra. He probably made his début in June 1743 with a troupe directed by Dupré and J.-B. Lany in Monnet's Opéra-Comique at the Foire St Laurent, performing Favart's vaudeville *Le coq du village*; in October he danced at Fontainebleau. His early contacts at the Opéra-Comique with Marie Sallé and with Rameau's music were seminal. In 1744 he joined Lany in Berlin, where he danced in Hasse's *Arminio* (1745) and probably in works by Graun.

Noverre returned to France with Lany about the end of 1747, became ballet-master at Marseilles or at

Strasbourg and in 1748 choreographed his first work, *Les fêtes chinoises*. It was probably at

Strasbourg in 1749–50 that he met the dancer and actress Marie-Louise Sauveur, whom he married. In April 1750 he became principal dancer at Lyons, partnering Marie Camargo. There, in 1751, he staged *Le jugement de Paris*, his first serious pantomime ballet; it preceded his next similar venture by at least eight years. (Gluck's *Don Juan*, with which Gasparo Angiolini claimed primacy, dates from 1761.) During his engagements at Strasbourg (1753–4) and Paris (1754–5, at the Opéra-Comique) Noverre seems to have been restricted to more conventional entertainments; but with ever-changing asymmetrical patterns, carefully coordinated costumes, scenery and lighting and occasional mimed episodes, he considerably altered the effect of traditional entrées. Having failed to gain a post at the Opéra, he arranged with David Garrick to direct a troupe of dancers at Drury Lane Theatre, London, in the 1755–6 and 1756–7 seasons. Unfortunately anti-French sentiment ran high at the time of his visit and his elaborate staging of *Les fêtes chinoises* (8 November 1755) was a failure and provoked infamous riots. But his contact with Garrick produced a positive result: during convalescence after an illness Noverre wrote a book on dancing and the theatre,

Lettres sur la danse. He put his ideals into practice at the Lyons Opéra, where he collaborated with the composer François Granier in 13 new works between 1757 and 1760, including three of a serious nature (though his lighter, colourful pantomime ballets were the most successful). The dissemination of his works, through former colleagues like V. Saunier, and the enthusiastic Lyons reviews were but a prelude to the renown he gained with the appearance in autumn 1759 of his *Lettres* (with the publication date 1760); esteemed by the literary élite, the treatise was bitterly criticized by Noverre's colleagues. In 1760 he moved to the Württemberg court at Stuttgart, where he worked with the scenographer Servandoni, the costumer Boquet, a large company of dancers (including as guests Gaetano and Angiolo Vestris from Paris) and the musical leadership of Jommelli, Florian Deller and J. J. Rodolphe. Of his 20 new ballets there, *Médée et Jason* (1763) proved his most popular work, and like several of his Stuttgart ballets it was produced all over Europe by other choreographers, most of them his own pupils. He later complained that, when the company dispersed in 1767, 30 dancers became *maîtres de ballet*, 'spread out into Italy, Germany, England, Spain and Portugal ... and rendered only very imperfectly the products of my imagination'.

After negotiations for posts in Warsaw and, through Garrick, in London, Noverre accepted the important position of ballet-master to the imperial family and the two theatres in Vienna. The Viennese, having supported Hilverding's choreographic experiments and the collaborations of his pupil Angiolini with Gluck and Calzabigi, were receptive to Noverre's pantomimes. This was the peak of his career. He staged at least 38 new ballets and revived many earlier ones – as well as choreographing some operas

(including Gluck's *Alceste* and *Paride ed Elena*). Under his supervision Starzer (at the Burgtheater) and Aspelmayr (Kärntnertheater) wrote ballets which, like some of those by Noverre's Stuttgart collaborators, proved to be their best music: these contained, besides conventional closed forms for the set-piece dances, rhapsodic and overtly programmatic sections to accompany mimed episodes, anticipating developments in other instrumental genres. Noverre included in his programme notes for *Les Horaces et les Curiaces* (1774) a 19-page introduction, *Petite réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini*, answering Angiolini's critical Lettere ... a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi (Milan, 1773), which initiated a series of polemics that continued for three years.

Having failed to negotiate contracts with Stuttgart or London, Noverre accepted in 1774 an invitation from the Regio Ducal Teatro in Milan. Angiolini replaced him in Vienna. The Milanese had already seen several Noverre ballets in productions by his pupils. His own efforts, however, were poorly received; his notices in printed programmes show his growing bitterness. Angiolini's publications and the barrage of anonymous pamphlets reflect an Italian aesthetic viewpoint put most clearly by the Milanese Count Pietro Verri (letters of 15 March and 3 June 1775),

who predicted that Noverre would fail in Paris; he was soon proved right. Noverre left Milan and spent spring and summer 1776 managing a company at the Vienna Kärntnertortheater, then took up the long-sought-after position at the Paris Opéra, always the centre of his ambitions and the chief object of his reformist ideals. He blamed the intrigues against his leadership, instigated by his rivals Gardel and Dauberval, for his failures and eventual resignation; but comments by dispassionate observers were not unlike those voiced at Milan. Apart from a uniquely French disapproval of his insistence on producing independent ballets in preference to dances complementing an opera, criticism centred on the works themselves: his chosen themes were thought unsuited to representation in dance, and his lengthy productions neglecting pure dance for pantomime were often found enigmatic. His pretentious programme notes decrying opposition to his aesthetic ideas aroused hostility. Paris audiences preferred his lighter works, including the revival of *Les petits riens* to music mainly by Mozart (1778); others failed utterly. His employment continued until July 1781, but his resignation had been accepted in November 1779 and he was largely inactive in the interim.

In November 1781, with dancers from Paris, Noverre began a brilliant season's engagement at the King's Theatre, London. He concentrated on splendid revivals of works which had earned him his reputation during his Stuttgart and Vienna days. Even Paris journals reported his triumphs: 'It is not without reason that Garrick called this artist the Shakespeare of the dance' (Bachaumont, 4 June 1782). He was in retirement from June 1782 until March 1787, when he revived three ballets at Lyons; in London for the 1787–8 and 1788–9 seasons, he again relied mostly on proven successes of earlier years, and the titles of the few new works betray their nature as spectacular *divertissements* of the kind he had long proclaimed to be of secondary importance.

At the Revolution, Noverre escaped to the French countryside at Triel, but financial necessity forced a resumption of his career. He applied unsuccessfully for a court post in Sweden, then spent two seasons as a choreographer in London, where his only important new creation was the successful *Iphigenia in*

Aulide (1793); his last known production, fittingly for one whose fortunes had collapsed with the

French monarchy, was an allegorical ballet for Paisiello's cantata *La vittoria* (1794) celebrating the English victory over the French. He retired to St Germain-en-Laye and spent his last years revising and amplifying his earlier writings with observations on the rise and decline of pantomime ballet since his *Lettres*; he viewed the current French taste for virtuosity and spectacle with sadness, as a relapse into the infantile state from which he had laboured to raise his art.

In his work and his writings Noverre was most immediately influenced by the theories of Louis de Cahusac (*La danse ancienne et moderne*, 1754) and Denis Diderot (*Troisième entretien sur le fils naturel*, 1757), as well as the programmatic

and individualistic dance music of Rameau, the expressive dancing of Marie Sallé, the realistic acting of David Garrick and the dramatic accompanied recitatives in the Italian operas of Hasse and Jommelli. Although Hilverding, Angiolini and others had worked towards the dramatic pantomime ballet, it was Noverre's *Lettres sur la danse* which focussed attention on the function of theatrical dance. In the preface to *Euthyme et Eucharis* (1773), he viewed the *ballet en action* as a union of dance, ballet and pantomime:

Dance is the Art of steps, of graceful movements and of lovely positions. Ballet, which borrows a part of its charms from Dance, is the Art of Design, of forms and of figures. Pantomime is purely that of feeling and of the emotions of the Soul expressed through gestures.

Like the Encyclopedists Noverre proclaimed the 'imitation of nature' and, further, the improvement on it by judicious selection. While he fired composers to create forward-looking descriptive music, he believed that the musician's work could begin only when the choreographer's plans were well advanced, and he detested the practice of fitting choreography to pre-composed music; for Angiolini, who was also a composer, the music dictated to the dance.

Noverre's writings, reprinted many times, have contributed more than his ballets to a distorted view of his importance: he continues to receive credit for reforms put into practice by several other choreographers at the same time. Nevertheless, the elegance and urgency of his prose and his practical, far-seeing approach make his treatise an undisputed landmark. He demanded an end to such repressive traditions as irrelevant and stereotyped, cumbersome costumes, head-dresses and masks, and to the continuing dominance of past musical styles, choreographic routines and all aspects of *le merveilleux*. He also urged aspiring ballet-masters to obtain a knowledge of great paintings, in order to apply the laws of perspective, lighting and colour gradation; of literature and history, to select interesting subjects for portrayal and to costume them correctly; of contemporary drama, to establish a realistic acting style; of stage machinery and geometry; and of contemporary music, to know what could be expected of composers. The ballet was to be considered as a whole, including the need for diversity, satisfied by the elimination of traditional static, symmetrical groupings, introducing rapidly changing tableaux and using different dancing styles to suit different characters and themes; virtuoso displays had their place only if they did not interfere with dramatic truth. His own productions were so strongly unified that revivals often included not just the original choreography but also the costume designs and musical scores. He saw his work as achieving 'a revolution in dance as striking and as lasting as that achieved by Gluck in music'.

Annex 2 - Biografia de Gasparo Angiolini

Angiolini, (Domenico Maria) Gasparo [Gaspere, Gaspero]

[Gasparini, Domenico Maria Angiolo] 

Bruce Alan Brown

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00929>

Published in print: 20 January 2001

Published online: 2001

(b Florence, Feb 9, 1731; d Milan, Feb 6, 1803). Italian choreographer, dancer and composer. Along with his rival Jean-Georges Noverre, Angiolini was one of the principal exponents of the new *danza parlante*, or *ballet en action*. He began his dance career in Lucca (1747) and also in Venice (1747–8, 1750–51), Turin and Spoleto (1751), Lucca again, this time also working as a choreographer, and Rome

(1752–3) before moving to Vienna. There, in 1754 he married his partner, Maria Teresa Fogliuzzi (1733–92), notwithstanding the rivalry of Casanova. During Carnival 1756–7 Angiolini produced ballets for the operas given at the Teatro Regio, Turin, also performing as *primo ballerino*, partnered by his wife. He returned to Vienna as *premier danseur* at the French theatre, and when the choreographer Franz Hilverding van Wewen departed for Russia in November 1758, the director Giacomo Durazzo named Angiolini as his successor. Gluck succeeded Joseph Starzer as composer of ballet music.

Angiolini later claimed to have had misgivings over this appointment, and indeed early reports on his dancing and his ballets hardly hint at the power of his later creations. In his 1762 programme essay for *Citera assediata* he implied that the chore of producing repertory ballets had inhibited his artistic development; with the hiring of assistant choreographers and the arrival in Vienna in 1761 of Ranieri de' Calzabigi, Angiolini gave up some of his duties and embarked on a series of major dance-dramas informed by the ideal of ancient pantomime. Calzabigi wrote or collaborated on at least the French-language programme essays for *Don Juan* and *Sémiramis* (he claimed authorship of both in his 1784 Lettera ... al sig. conte Alfieri), providing literary polish and theoretical rigour. Angiolini himself insisted on concision, clarity and respect for classical precedents. In the interest of audience comprehension the main ballets in this series (all with music by Gluck) – *Don Juan, ou le festin de pierre*, *Citera assediata*, *Alexandre et Roxane*, *Sémiramis* and *Ifigenia in Aulide* (lost) — were based on well-known plays, operas or myths. By Angiolini's own account the *lieto fine* of his *Ifigenia* ballet was in response to audience displeasure with the grim dénouement of *Sémiramis*. (Angiolini later staged a five-act version of his *Sémiramis* ballet, to his own music.) During this same period Angiolini contributed ballets to *opéras comiques*, and to

opere serie, including reform operas by Traetta and Gluck in which dance formed an integral part of the action. He called particular attention to the classical sources of his ballets for Gluck's *Orfeo ed Euridice*. Still, Angiolini was proudest of his independent ballets, which he saw as requiring far greater force of imagination.

The death of Emperor Francis in 1765 closed all theatres in Vienna, and prevented performances in

Innsbruck of Angiolini's last ballet to music by Gluck, *Achille in Sciro*, based on Metastasio's libretto.

Shortly thereafter Angiolini succeeded Hilverding at St Petersburg, making his début (September 1766) with another ballet derived from Metastasio, *Le départ d'Enée, ou Didon abandonnée*, to his own music. (A prior trip to Russia to assist with the festivities for the 1762 coronation of Catherine II, reported by Tozzi and others, cannot have taken place, as the choreographer was present in Vienna during the entire period in question, staging and performing in several ballets, including those for *Orfeo ed Euridice*.) During this first stay in Russia Angiolini presented several new heroic, pastoral and allegorical ballets, restaged others from Vienna, and composed dances for Italian operas by Galuppi and Traetta. He worked next (1772–3) in Venice and Padua, and then in Milan, despite the failure (due to the empress's opposition) of his bid to manage that city's Teatro Regio Ducale. While in Milan Angiolini published several highly informative statements ('avvisi') on his ballets and his art, and a pamphlet entitled *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. This was principally an impassioned defence of his teacher Hilverding as the inventor of the *ballet en action*, and of his own ideals, against the claims of priority of the choreographer Noverre, who had succeeded Angiolini in Vienna. (Their polemic over the next few years involved several figures in the Milanese enlightenment.) In his *Lettere* (which had been prompted also by a critical pamphlet on ballet by Ange Goudar) Angiolini clarified his attitudes on matters such as the contradictory languages of gestures and words, and the proper conduct of a tragic action. He also chided Noverre for neglecting technique, for relying on long explanatory programmes, and for his insufficient knowledge of music; Angiolini was by this time accustomed to writing his own music for his ballets.

The rivals traded posts in 1774, Noverre being hired at the Teatro Regio Ducale in Milan, and Angiolini returning to the Habsburg capital. Though highly productive during this stay, and seconded in a number of works by the talented Starzer, Angiolini fared poorly against the strong Noverre faction. In 1776 Angiolini was called again to St Petersburg, where he composed ballets for three operas by Paisiello, possibly also a *Pygmalion*, and restaged an *Arianna* ballet originally composed for Padua. For most of the time between Carnival 1780 and autumn 1782 Angiolini was at La Scala, and at the height of his fame. Even while respecting Milanese traditions (with regard to the genres thought appropriate for a *primo*, *secondo* or *terzo ballo*), Angiolini captivated both audience and critics

with novel and interestingly treated subjects, magnificent scenery and programme essays that advanced his public's understanding of both the possibilities and limitations of pantomime. By now Angiolini was composing the music to all his ballets; though critics generally praised his scores (including more than one biographer of Gluck, to whom *L'orfano della China* was long attributed), the few that survive reveal considerable technical deficiencies.

During a final sojourn in St Petersburg (1782–6) Angiolini became involved in the newly founded ballet school, and also in disputes with the impresario Yelagin. For Carnival and spring 1789 he was again staging dances for La Scala, and thereafter worked in Turin (Carnival 1790) and Venice (Carnival 1791), where for one of the operas he functioned also as 'Direttore di tutto lo spettacolo'. *Deucalione e Pirra*, an allegorical ballet celebrating the Lombard-French alliance (1797, La Scala) seems to have been his final choreographic effort; the other patriotic ballets claimed for him by the Fascist writer Soriga are not documented in other sources. Angiolini's republican sympathies were real, however, and cost him two years' imprisonment and exile; he was released in 1801 following the Peace of Lunéville.

It is not only Angiolini's revival of ancient pantomime drama that marks him as a major figure in 18th-century ballet, but also his sophisticated thinking on the relationship between dance, words and music. Several of his independent ballets were derived from operas, including *La caccia di Enrico IV* (1773, after Sedaine and Collé), *Il disertore* (1773, after the 1769 *opéra comique* by Sedaine and Monsigny), *Il sacrificio di Dircea* (1773, after Metastasio's *Demofonte*), *Solimano II* (1781, after Favart and Marmontel) and *Il diavolo a quattro* (1782, after Sedaine). In the programmes for several of these works Angiolini discusses with rare perspicacity the changes made necessary by different means of expression. Angiolini's importance lies also in his early, successful integration of Italian 'grotesque' technique, French *danse noble* and classical subject matter, and (later on) in his vindication and renewal of the Italian tradition in the face of a flood of French dancers and choreographers. Angiolini left no single treatise summarizing his approach to ballet, as did Noverre, and his reputation has consequently suffered in comparison. But unlike his French rival he had the good fortune to collaborate over a long period with Gluck, whose scores provide some notion of the vigour and originality of Angiolini's choreography. Though no actual choreographic notation of an Angiolini ballet survives, there are (in addition to printed scenarios) early annotated scores or parts for *Don Juan*, and (presumably) the choreographer's own detailed description of the action of *La partenza d'Enea*, in the printed first violin part of that ballet.

Angiolini's nephew Pietro Angiolini (*b* ?Florence, *c* 1760; *d* after 1836), also a dancer and choreographer, worked in opera houses throughout Italy as well as in London and Lisbon. He should not be confused with a son of Gasparo, also named Pietro, who was born in 1764.

Annex 3 - Biografia de Salvatore Viganò

Viganò, Salvatore

Friderica Derra De Moroda, revised by Monika Woitas

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29345>

Published in print: 20 January 2001

Published online: 2001

(b Naples, March 25, 1769; d Milan, Aug 10, 1821). Italian choreographer, dancer and composer. He was the son of Onorato Viganò and Maria Ester Viganò (née Boccherini), who were both dancers; as early as Carnival 1783 he was dancing female roles with great success at the Teatro Argentina, Rome, where his father was impresario and ballet-master. He also studied composition with Boccherini (his uncle) and provided music for some of his father's ballets (the earliest known is *Cefalo e Procri*, Carnival 1786) and later for some of his own. In summer 1786 he had a *farsetta*, *La credula vedova*, performed in Rome. He had moved with his family to Venice by 1788 and danced with them at the S Samuele theatre. In 1789 he went to Spain with an uncle, Giovanni Viganò, to perform in the coronation festivities of Charles IV. There he met the dancer Maria Medina, whom he married, and the French dancer and choreographer Dauberval, who took him as a pupil to Bordeaux and, early in 1791, to London. By autumn 1791 he was back in Venice, where he and his wife achieved great success as a team, and where he choreographed his first ballet, *Raoul de Créqui*; in 1792 the family moved to the new theatre, La Fenice. On 13 May 1793 Viganò and his wife made a highly successful début in Vienna, where on 15 June Salvatore produced *Raoul de Créqui* and on 15 October a Semiramis ballet, *Die Tochter der Luft*, using a scenario by his father Onorato (after Carlo Gozzi). His work there was the subject of highly partisan support and condemnation. After extensive tours the couple returned to Vienna in 1795, and Salvatore produced, among other works, *Richard Löwenherz*, based on the famous *opéra comique* by Sedaine and Grétry, which caused more controversies. Critics such as Ayrenhoff and Richter accused Viganò of ignoring the rules of dramatic ballet pantomime and so destroying the new art of dancing established by Noverre and Angiolini. However, Viganò was part of a new movement espousing virtuosity and more formal composition in choreography. This new tendency, which was represented by dancer-choreographers like Viganò and Auguste Vestris, was to free ballet from the bounds of Aristotelian poetics, and from too close an imitation of nature, which reduced dance to mere pantomimical action.

Between 1795 and 1798 Viganò and his wife toured Germany and the Austrian territories. From spring 1798 to Carnival 1799 Salvatore appeared at his father's theatre in Venice, S Benedetto, at first with his wife, but during this period they separated. He was ballet-master in Vienna from 1799 to 1803. His *Die Geschöpfe*

des Prometheus (for which Beethoven wrote the music) was performed in early 1801 and seemed to represent the new autonomous dance. The ballet was not a great success because the critics and public were too irritated by the absence of dramatic situations and the obvious preference for pure dance. In 1804 he returned to Italy and produced ballets in many Italian cities, making a short visit to Vienna in 1806–7.

The most important period of Viganò's career began in 1811 with his engagement at La Scala, Milan, where he mostly remained until his death. There he found the resources and the opportunity to bring his ideas to complete fruition. He was an intuitive artist and often worked out his grandiose conceptions during rehearsals which frequently stretched over many months. Even in Milan he experienced opposition and occasional artistic and popular failures, but *Prometeo* (1813) established his reputation as a choreographer of genius. Viganò's dramatic ballets (or 'choreodramas', as they were called by Ritorni) were considered unique in style and in their overwhelming effect. According to Ritorni and other contemporary writers, they represented a departure both from the ballet pantomime, which was limited by an attempt to translate spoken dialogue too literally into gesture, and from the French ballet, which put greater emphasis on formal dance. Viganò attempted to create an immediately comprehensible gestural language that would exist in its own right rather than as a translation of spoken dialogue and that would require no programme. He was drawn to mythological and allegorical treatment of contemporary themes (*Prometeo; I titani*, 1819), partly because their message could be conveyed more effectively through the subtle language of movement than through the precision of speech. Although he took subjects from tragedies, both spoken (V. Alfieri's *Mirra*, 1817; Shakespeare's *Othello*, 1818) and operatic (*La vestale*, 1818), he largely reworked them to reflect his view of ballet as a genuine visual and theatrical art form. The dramaturgical disposition of Viganò's ballets (as some years later in *grand opéra*) was based on tableaux instead of narrative structures; it was this imaginative synthesis of scene, music and choreography which caused Stendhal to describe Viganò's 'choreodramas' as representing 'the Romantic spirit' in its highest degree.

Annex 4 - Entrevista a Eugeni Manils

1. En què consisteix la seva professió com a repertorista a les classes de ballet?

RESPOSTA: Jo prefereixo utilitzar el terme instrumentista, en aquest cas de piano per a classe de dansa, ja que potser repertorista s'escau millor per acompanyar altres formacions musicals o solistes i/o cantants per exemple. Consisteix en musicalitzar la classe, acompanyar amb música el treball tècnic dels ballarins.

2. Quina ha sigut la seva carrera professionals fins avui dia?

RESPOSTA: En aquesta professió vaig començar l'any 1997 a l'Institut del Teatre, tot i que anteriorment vaig treballar en orquestres i sales de ball. També tinc docència de professor de piano i cant i he dirigit corals amateurs.

3. Va haver de fer alguna formació específica per a poder ser repertorista a les classes de ballet? Quina?

RESPOSTA: Algú em digué una vegada una frase que ens podria ajudar a entendre la resposta: "pianista de dansa o ho has fet o no ho saps fer".

4. Es demana algú perfil en concret per a poder dedicar-se a això?

RESPOSTA: Actualment es demanen unes proves per valorar certes habilitats per l'acompanyament. Podríem buscar les bases editades al BOE per a places o borses de treball.

5. Quina relació s'hi estableix entre el pianista i el coreògraf?

RESPOSTA: Aquí jo l'anomenaria docent, ja que el treball és tècnic a l'aula. Malgrat que sigui un coreògraf, en principi no és l'objectiu coreografiar. La relació es basaria en la col·laboració, el professor necessita unes músiques adients per l'exercici que proposa i el pianista ha de desenvolupar-les. Els gustos musicals, així com els estils són sempre diferents a cada docent, així doncs el músic necessita empatia i bagatge estilístic per a satisfer-lo.

6. Creu que és important la improvisació dins aquest àmbit?

RESPOSTA: Sí, és bàsica. Molt sovint el professor taral·leja una melodia, potser ja coneguda o potser fruit de la seva creativitat. Poder construir una peça a partir del motiu donat facilita molt.

7. Quins mètodes segueix a l'hora d'escollir les peces, o les improvisa? En quin criteri es basa per escollir les peces?

RESPOSTA: En funció de la disciplina: clàssic, contemporani, espanyol o folklore. Cada una té unes necessitats diferents en referència a l'estil, la velocitat, la melodia, el compàs, etc. El docent pot demanar obres concretes i si no, escull segons la teva experiència. Ja acostumo a improvisar força però dins uns paràmetres concrets per cada exercici.

8. Coneix alguns mètodes publicats? Quins?

RESPOSTA: Hi ha forces llibrets editats per als exercicis de dansa clàssica i repertori d'espanyol. Tots són partitures adients a cada treball, però no conec cap mètode en concret.

9. Quines diferències, si n'hi ha, s'estableixen entre el clàssic i el contemporani pel que fa a la música? I al criteri per escollir el repertori d'aquestes?

RESPOSTA: El clàssic pretén evocar bellesa i el contemporani expressa més la força interior. Podríem dir que el primer necessita música més lírica, treballant amb melodies expressives i ritmes molt entenedors. En el contemporani és més lliure i se l'hi escau diferents ritmes i estils, més percutius.

10. Quant temps teniu per preparar les obres? Us avisen amb temps?

RESPOSTA: Si el professor et demana una obra de dificultat tècnica, el que seria una peça de concert òbviament no pots fer-la d'un dia per l'altre. A la nostra empresa tenim crec nou hores setmanals de preparació i altres de dedicació.

11. S'ha de fixar en els ballarins o ells segueixen la música?

RESPOSTA: En realitat diria que treballem ambdues direccions, però personalment em passo la classe mirant els moviments dels ballarins per anar ajustant el motiu musical i els tempos. No podria fer la meva feina sense el contacte visual.

Annex 5 - Entrevista a Ismael Dueñas

1. En què consisteix la seva professió com a repertorista a les classes de ballet?

RESPOSTA: La meva feina és donar suport a la docència, concretament en les classes de ballet clàssic, Espanyol i contemporani amb el piano. Aquest suport consisteix a captar la demanda del docent cap al Ballarí i saber donar una proposta sonora que ajudi, faciliti i embelleixi el moviment.

2. Quina ha sigut la seva carrera professional fins avui dia?

RESPOSTA: A banda de la formació acadèmica general, em vaig formar en piano clàssic, teoria i solfeig, harmonia i més tard en música moderna, jazz, improvisació i composició.

3. Va haver de fer alguna formació específica per a poder ser repertorista a les classes de ballet? Quina?

RESPOSTA: En la meva etapa formativa com a músic, no vaig realitzar cap formació específica en dansa. Va ser a partir d'entrar a treballar a l'Institut del Teatre que he assistit a diverses formacions específiques de les diferents àrees esmentades, tant a Barcelona com a Copenhaguen i Roma.

4. Es demana algun perfil en concret per a poder dedicar-se a això?

RESPOSTA: En el cas dels pianistes, es requereix domini de l'instrument, capacitat per a llegir partitures i també per a improvisar davant d'una proposta de moviment o els diferents exercicis.

5. Quina relació s'hi estableix entre el pianista i el coreògraf?

RESPOSTA: S'estableix una estreta relació en la qual bé sigui via verbal o bé més intuïtiva, és fonamental la coordinació i comunicació total entre les dues parts.

6. Creu que és important la improvisació dins aquest àmbit?

RESPOSTA: És molt important la capacitat d'observar, reaccionar, adaptació o proposta al que està passant, cert grau d'improvisació diríem que sempre hi és.

7. Quins mètodes segueix a l'hora d'escollir les peces, o les improvisa? En quin criteri es basa per escollir les peces?

RESPOSTA: Depenent la classe, àrea, edats i enfocament del docent coreògraf ho faig d'una manera o d'una altra. A vegades intento documentar-me amb repertori de ballets clàssics, a vegades adapto a l'estructura cançons i melodies populars (jazz, boleros, pop, etc.) o a vegades improviso peces que contenen una mica de tot plegat. Si toco sovint per la mateixa classe, intento anar canviant i renovant el repertori per tal de fer-ho més dinàmic i no caure en la monotonia.

8. Coneix alguns mètodes publicats? Quins?

RESPOSTA: No conec molts mètodes publicats. Hi ha una col·lecció per clàssic que ara no sé com es diu. Marina Surgan té un llibre de peces per la classe i d'espanyol "El piano en la danza espanyola".

9. Quines diferències, si n'hi ha, s'estableixen entre el clàssic i el contemporani pel que fa a la música? I al criteri per escollir el repertori d'aquestes?

RESPOSTA: El clàssic està molt més lligat a la forma estilística (sovint cal tocar dins aquesta forma) i melòdica, i encara que s'improvisi es busca una peça definida i concreta. En el contemporani la importància recau a la textura rítmica, el *beat*, el *groove* i l'energia, permetent així improvisacions més lliures.

10. Quant temps teniu per preparar les obres? Us avisen amb temps?

RESPOSTA: A vegades et poden demanar una peça d'un dia per l'altre, a vegades et planten una partitura als nassos perquè la toquis a l'acte, i en el millor dels casos, uns dies abans.

11. S'ha de fixar en els ballarins o ells segueixen la música?

RESPOSTA: Tot i que principalment els ballarins segueixen la música, és importantíssim tenir en tot moment l'ull posat en allò que passa a classe, tant per part del mestre com dels ballarins. Tot i ser dues arts que conviuen l'una amb l'altra des de fa molts anys, sovint la relació ballarí i músic té moltes llacunes en el marc professional/acadèmic. Es podria dir que avui dia encara hi ha camp per recórrer pel que fa als coneixements dels tecnicismes i llenguatge de cada un. Per exemple, seria bo que el ballarí/coreògraf pogués dirigir-se al músic per fer-li la seva petició amb termes concrets, adequats (tempo, compàs, estil, accent, nombre de compassos, etc.) i que el músic entengués bé què està fent el ballarí, i les característiques i funcionament de cada exercici. Estaria bé també explorar

l'aportació de noves músiques (electrònica, pop, rock, percussió, etc.) en l'àmbit de classe més purament clàssica.

Annex 6 - Entrevista a Robert Infiesta

1. En què consisteix la seva professió com a repertorista a les classes de ballet?

RESPOSTA: Oferir música en directe a la classe de dansa suposa un suport artístic idoni per a assolir la màxima expressió artística de la dansa.

2. Quina ha sigut la seva carrera professional fins avui dia?

RESPOSTA: Pianista de dansa a escoles i conservatoris de dansa

3. Va haver de fer alguna formació específica per a poder ser repertorista a les classes de ballet? Quina?

RESPOSTA: Sí, tot i que essencialment es basa en una tradició oral poc documentada.

4. Es demana algun perfil en concret per a poder dedicar-se a això?

RESPOSTA: Sí. És una especialitat i cal conèixer molt bé totes les particularitats. Aprendre bé l'ofici comporta molts anys d'aprenentatge.

5. Quina relació s'hi estableix entre el pianista i el coreògraf?

RESPOSTA: Una relació professional, de confiança i comunicació. El mestre de dansa dirigeix al músic.

6. Creu que és important la improvisació dins aquest àmbit?

RESPOSTA: És essencial, molt important.

7. Quins mètodes segueix a l'hora d'escollir les peces, o les improvisa? En quin criteri es basa per escollir les peces?

RESPOSTA: Cal conèixer el repertori de ballet i el repertori de música clàssica en general. Aleshores la improvisació flueix d'una manera instintiva.

8. Coneix alguns mètodes publicats? Quins?

RESPOSTA: Hi ha poca aportació escrita. La RAD és la que millor feina ha fet, però a les escoles professionals hi sol haver molts cursos de formació.

9. Quines diferències, si n'hi ha, s'estableixen entre el clàssic i el contemporani pel que fa a la música? I al criteri per escollir el repertori d'aquestes?

RESPOSTA: Són diferents, la dansa clàssica requereix música clàssica, mentre que la dansa contemporània requereix música contemporània o moderna.

10. Quant temps teniu per preparar les obres? Us avisen amb temps?

RESPOSTA: No hi ha temps, cal llegir a vista i tenir molta música preparada al cap.

11. S'ha de fixar en els ballarins o ells segueixen la música?

RESPOSTA: Les dues coses són essencials.

Annex 7 - Posicions

Quan parlem de les posicions del ballet ens referim a les cinc posicions de braços, cames i peus. És molt important que l'esquena estigui activa en totes i cada una de les cinc posicions.



Fig. 19- Posicions de ballet

La primera posició seria col·locar els nostres talons junts i mirar de formar un angle de 180° amb els peus, sempre procurant no forçar i obrir fins on el teu cos pot (si fem l'obertura excessiva es descol·locarà, a part que podem patir alguna lesió). Pel que fa als braços veurem com aquesta primera posició seria col·locar-los formant un semicercle, sense que les mans s'arribin a tocar, tal com veiem en la primera figura.

La segona posició mantindria l'angle que hem creat en la primera posició, però el que canvia és que els talons estan separats més o menys un peu de distància entre cama i cama. Els braços els trobem al costat del cos seguint la línia de les espatlles, com veiem en la segona figura.

Pel que fa a la tercera posició veurem que els peus els trobem un davant de l'altre, i que el taló del peu que trobem davant es troba a l'alçada de l'arc del peu del de darrere. En aquesta posició trobem dues posicions diferents pel que fa als braços, la baixa i l'alta. La posició baixa mantindria un braç com en la segona posició i l'altre braç com en primera posició (tercera figura de la figura 19). La posició alta seria mantenir el braç com en la segona posició però l'altre alçar-lo a l'alçada del cap (com en la cinquena posició).

Pel que fa a la quarta posició els peus se sobreposen i se separen, normalment amb una distància d'un peu entre ells. Un braç el trobem en primera posició i

l'altre en cinquena posició, tal com veiem en la figura quatre. Aquesta posició se sol utilitzar per passar d'un pas a un altre.

Per acabar, la cinquena posició seria aquella en què els peus i els talons estan enganxats entre ells, superposats. Els braços els trobem per sobre el cap, com podem veure en l'última figura de la imatge.

Annex 8 - Partitura de la part pràctica

Grand Pas de Quatre v. Grahn

Arnau Guerrero

Andante ♩ = 85

mf

Ped.-----

4

8va-----

7

6 6 6

(8va)-----

9

3 3 3

12

3 3 3 3

2

Larghetto ♩ = 60

Musical score for measures 16-19. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is Larghetto with a metronome marking of ♩ = 60. Measure 16 features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand. Measures 17-19 continue with similar rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes in the right hand in measure 19.

Musical score for measures 20-23. The piece continues in D major and 3/4 time. Measures 20-23 feature a steady bass line of eighth notes in the left hand and a right hand melody of eighth notes. Measure 20 includes a triplet of eighth notes in the right hand.

Andante ♩ = 100

Musical score for measures 24-27. The tempo changes to Andante with a metronome marking of ♩ = 100. Measures 24-27 feature a right hand melody of eighth notes with triplets and a bass line of eighth notes. Measure 24 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 27 features a forte (f) dynamic marking and a triplet of eighth notes in the right hand. A pedal point is indicated by "Ped. -----" in the bass line.

Musical score for measures 28-31. The piece continues in D major and 3/4 time. Measures 28-31 feature a right hand melody of eighth notes with triplets and a bass line of eighth notes. Measure 28 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 30-31 feature a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical score for measures 32-35. The piece continues in D major and 3/4 time. Measures 32-35 feature a right hand melody of eighth notes with triplets and a bass line of eighth notes. Measure 32 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 34 includes a crescendo (cresc.) marking. The piece concludes with a final chord in measure 35.