

Título del trabajo:

La Exposición de Arte de 1906 en París con motivo de la presentación de los músicos rusos

Autor:

Iñigo Sarriugarte Gómez

Resumen:

El año 1906 supuso un momento clave para la internacionalización de la música rusa de Chaliapin, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodin, Rachmarinov y Stravinsky, entre otros. Esta presentación internacional se proyecta a partir de la exposición de arte ruso, realizada en París, promovida y subvencionada por el empresario Serguei Diaguilev, donde se aglutinan algunos de los artistas rusos más destacados de finales del siglo XIX y principios del XX, caso de Nicholas Roerich, A. Benois y A. Golovin. La relación de estos pintores con los músicos se vio fortalecida por la estrategia empresarial de Diaguilev, generándose interesantes intercambios profesionales, como los diseños y escenografías realizados por Nicholas Roerich para óperas como “Ivan el Terrible” de Rimsky-Korsakov, donde toma parte el barítono Chaliapin o las “Danzas Polovtsianas” de “El Príncipe Igor” de Borodín. La apuesta de Diaguilev pretendía mostrar el resultado creativo surgido de la colaboración entre los pintores, diseñadores y músicos rusos más relevantes del momento.

Palabras clave: Diaghilev, ballet, arte, Roerich.

1-Introducción

La relación entre la música y la imagen, sea esta pintura o fotografía, ha sido una constante histórica. Por ejemplo, desde finales del siglo XIX, resultan muy conocidas las relaciones entre Debussy y el impresionismo. Los músicos más modernos pretenden crear impresiones espirituales, que a menudo pueden estar tomadas o asumidas de la naturaleza, que son transformadas en imágenes espirituales por vía puramente musical. Por este motivo, se suele comparar a Debussy con los pintores impresionistas, ya que al igual que estos, este compositor francés utiliza con formas muy personalizadas los fenómenos de la naturaleza como objeto y motivo de sus creaciones. En cualquier caso, aunque se plantean continuas interrelaciones, las disonancias y diferencias han sido ampliamente tratadas y abordadas.

Otra conocida relación se produjo entre Schönberg y Wassily Kandinsky, en un intento de establecer lazos y puntos de unión entre dos campos artísticos. Este compositor vienés plantea una renuncia total a la belleza musical acostumbrada, defendiendo que todos los medios conduzcan finalmente a la exaltación de una auto-expresión personal, actitud que le llevaría finalmente a la atonalidad. Por este motivo, los estrenos de sus primeros cuartetos de cuerda en 1905 y 1908 no fueron bien recibidos. Su estilo musical evolucionó desde el romanticismo tardío del siglo XIX a la técnica dodecafónica, de hecho, sus primeras composiciones tonales tienen reminiscencias de la música del compositor alemán Johannes Brahms, aunque pronto asimila el cromatismo del compositor alemán Richard Wagner. Será a partir de 1907 cuando sus rasgos musicales se vuelvan más acusados en sus composiciones

expresionistas, abandonando la tonalidad y condensando la forma, de ahí la creación “Pierrot Lunaire”.

Curiosamente, durante esos mismos años comienza a pintar, junto con varios artistas, exhibiendo sus cuadros en el círculo del artista ruso Wassily Kandinsky. De hecho, conoce a Kandinsky en 1910, al que le unirá una fuerte amistad. Se dedicó muy intensamente a la pintura entre 1906 y 1912 con la realización de 70 óleos y 170 acuarelas y dibujos pertenecientes a las corrientes de Secesión y el Expresionismo¹. Principalmente, realizó una pintura de tipo visionario, abordando los problemas relacionados con el inconsciente, surgiendo de ahí la serie “Visionen”.

Será hacia 1920 cuando empieza a formular su técnica dodecafónica (también llamada serialismo, ya que se basa en series de tonos) en un intento de hallar un sustituto a formas musicales como la sonata, base de la música tonal. En definitiva, su labor o mejor dicho su lucha se encamina hacia un lenguaje de expresión interior. Esta expresión la intentó plasmar tanto en la música como en la pintura, de hecho, en una carta a Kandinsky ya abogaba por "la manifestación de la forma dictada por el inconsciente"². Defendía un tipo de expresión no basado en los gustos, ni en la

¹ Su obra se puede observar principalmente en el Arnold Schönberg Center de Viena (http://www.schoenberg.at/default_e.htm). Igualmente, una de las mejores muestras que se han realizado en torno a la obra pictórica de este compositor vienés se ha celebrado en la GAM-Galería Cívica de Arte Moderno y Contemporáneo de Turín, en marzo de 2003, que bajo el ámbito del proyecto cultural “Sintonías” recogió unas 60 obras procedentes del anterior centro cultural vienés, donde se incluye la serie de autorretratos, visiones, caricaturas, retratos y bocetos de escena.

² Véase ZULIAN, CLAUDIO. “Webern y Klee: Abstracción, construcción y poesía”, en VV.AA. *ART: arts, Pintura, música, literatura y filosofía al comienzo de las vanguardias*. Palau Solleric, Centre d'exposicions i documentació de l'Art Contemporani, octubre de 1990. http://www.acteon.es/czulian/webern_klee.htm

educación, inteligencia o saber, sino en lo que se sabe hacer, afianzando el valor de las capacidades innatas e instintivas.

Asumiré que la libertad absoluta no existe y que su planteamiento debe ser asumido como una verdad más. No obstante, su constancia aboga una y otra vez por el mayor acercamiento hacia la consecución de una libertad total. Esta misma dinámica e intención se observa en los parámetros pictóricos del artista ruso Wassily Kandinsky, rompiendo todos los moldes de la visión figurativa, sumergiéndonos en lenguajes inéditos hasta el momento y que requerían una total transformación del espectador, para que se adentrará en la comprensión y familiarización de un nuevo lenguaje basado en el simbolismo del color y las formas abstractas diluidas, armónicas y agresivas existentes en la composición. En definitiva, una apuesta por un lenguaje interior, que permitiera exteriorizar el pensamiento y el sentimiento del propio artista ante la acuciante realidad exterior.

Kandinsky había abogado de manera constante por la idea de arte total, lo que implicaba no rechazar ningún tipo de manifestación expresiva y creativa, por muy extraña que ésta pudiera parecer. De hecho, con la fundación del grupo Der Blau Reiter (El Jinete Azul) y su labor de publicación del famoso Almanaque, de carácter anuario, se asume la inclusión de todo tipo de expresión creativa. Es en esta publicación donde también toma parte el músico Arnold Schönberg, aportando interesantes teorías y perspectivas de investigación sobre aspectos musicales. Fue un modelo de síntesis entre diferentes artes y expresiones creativas, que adquirió un éxito notable, pero que quedó limitado por el estallido de la 1º Guerra Mundial, publicándose sólo un único número.

En todos los casos, se plantea una cohesión visual y sensitiva entre imagen y música. Igualmente, otro intento en esta misma línea se produce en el año 1906, momento clave para la internacionalización de la música rusa de Chaliapin, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodin, Rachmarinov y Stravinsky, entre otros, cuando el empresario ruso Sergei Diaguilev propone proyectos comunes para pintores y músicos. Este hecho demuestra que las artes aprenden unas de otras y que se interrelacionan e interactúan constantemente, asemejándose sus objetivos.

Los comienzos del siglo XX resultan un verdadero hervidero de procesos e intentos rupturistas, que ya habían nacido a finales del siglo anterior. En definitiva, se trata de buscar modelos nuevos que sirvan para reinterpretar la creación artística y la libere de todo tipo de trabas y obstáculos académicos y oficiales. No sólo la aleatoriedad, la tímbrica y el atonalismo en música (Schönberg, Berg, Ives), los procesos deformativos marcados por el arte africano de Picasso y los estallidos de las formas figurativas subrayadas por las abstracciones emergentes, sino también el replanteamiento elaborado por Artaud que hace del teatro y el propio teatro del absurdo (Ionesco, Becquet) son modelos que representan el nacimiento de nuevas fuentes de visión, pensamiento y cambio ante la emergencia de un nuevo siglo

2-Comienzo de un proceso de síntesis artístico

A finales de 1890, se produce un notable florecimiento de las artes rusas, especialmente en San Petesburgo, donde el promotor y empresario de las artes Sergei

Diaghilev (1872-1929) comienza con sus primeras propuestas de unificación entre música y pintura, además de adentrarse en el fomento de las vanguardias más experimentales del momento. Diaghilev, junto a la Princesa María Tenisheva, funda la revista “El Mundo de las Artes”, que a pesar de su corta duración, genera una influencia considerable en los círculos intelectuales y artísticos rusos, debido a su clara oposición frente a las posturas más académicas y realistas.

La revista dio a conocer las primeras vanguardias europeas, como el post-impresionismo y el movimiento modernista. Ya por aquellas fechas, Diaghilev sentía bastante admiración por Nicholas Roerich, contribuyendo este artista en la revista con ideas renovadas, al formar parte de su junta editorial. No sólo este artista, sino también los pintores Alexandre Benois y León Bakst fueron piezas esenciales en esta publicación periódica. Todos estos creadores serían más tarde parte imprescindible para el diseño de vestuarios y decorados durante los primeros años del Ballet Ruso de Diaghilev.

Dentro de este engranaje de cultura de síntesis, merece especial atención el polifacético artista Nicholas Roerich³ (1874-1947). Tuvo la oportunidad de conocer al escritor e historiador Valdimir Stasov en 1895, quien le presentó a los artistas y compositores de la época: Mussorgski, Rimski-Korsakov, Stravinsky y el bajo Feodor Chaliapin. De este modo, se acostumbró a escuchar los conciertos del Conservatorio de

³ Su mujer Helena Ivanovna Shaposhnikova (1879-1955) fue conocida por ser la sobrina del compositor Mussorgsky, escritora y alma mater del Agni Yoga, corriente filosófica que abogaba por la síntesis de las diferentes religiones y corrientes de pensamiento espiritual. En definitiva, una apuesta por la síntesis que vería también su reflejo en la actitud del artista Nicolas Roerich al buscar la interacción artística con el mundo de la danza y la música.

la Corte con composiciones de Glazunov, Arensky, Scriabin, entre otros muchos. Especialmente, sintió admiración por Wagner, para quien creó posteriormente algunos de los diseños de sus operas. Sus decorados, diseños y pinturas realizadas para acompañar la música vienen precedidos de estudios que armonizan la imagen con la música, es decir, la búsqueda de una simbiosis y síntesis entre sus investigaciones cromáticas y la música de sus contemporáneos rusos. Su pintura al igual que la de Benois, Golovin, Goncharova y Bakst será una parte fundamental en el estudio de correlación entre imagen y música.

Sergei Diaguilev diseñó y organizó interesantes exposiciones de arte ruso desde 1897 hasta 1906, para centrarse un año después en los conciertos musicales y el mundo del ballet. Las exposiciones de pintura no sólo recogen lo mejor del arte contemporáneo ruso, sino incluso el mundo de los iconos y el arte ruso del siglo XVIII, por ejemplo, en 1905 preparó una exposición sobre retratos históricos rusos en San Petesburgo.

Su apoyo en favor de las artes de Rusia permitió que se hicieran conocidos internacionalmente bailarines y coreógrafos como Nijinsky, Karsavina, Lifar; compositores innovadores, como Stravinsky, Mussorgsky, Prokofiev; artistas y diseñadores como Roerich, Benois, Goncharova, Bakst y Golovin.

Un año después de la importante exposición de 1906, donde participan Nicholas Roerich, A. Benois A. Golovin, este promotor de las artes rusas y fundador de los ballets rusos presenta a Fyodor Chaliapin ante el público parisino, con música de Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodin, Scriabin, Glazunov y Stravinsky. Se

comienza a producir un punto de encuentro entre distintos pintores y músicos, generándose interesantes intercambios profesionales, caso de la ópera “La Doncella de Pskov” de Rimsky-Korsakov y las “Danzas Polovtsianas” del “El Príncipe Igor” de Borodin, ambas con vestuario y escenografía de Nicholas Roerich.

Tras conseguir el patrocinio y la ayuda suficiente, Diaguilev consiguió traer a los bailarines rusos a Francia en 1909, alumnos de la escuela de danza, que había sido fundado por la emperadora Isabel Petrovna (1709-1762). Gracias a esta labor de difusión, el ballet ruso fue ampliamente conocido en Occidente. Esta empresa de difusión internacional fue realizada junto con su amiga Misia Sert (1872-1950). Misia fue a su vez modelo de varios pintores del siglo XIX y sirvió a Proust como inspiración para la creación de dos personajes en su obra (la princesa Yourbeletieff y la terrible Madame Verdurin).

Diaguilev presentó por primera vez Les Ballet Russes en Monte-Carlo en 1909, con los interesantes trabajos de Michel Fokine, el coreógrafo de la Compañía que, en 1911, se establece en Mónaco bajo el patrocinio de la Princesa Charlotte. El principado supuso su lugar de ubicación, hogar, sede y un auténtico laboratorio, donde se preparan y gestionan diferentes representaciones. Su desarrollo se lleva a cabo hasta 1914, ya que con el inicio de la guerra, Diaghilev se exilia a Suiza, reconstruyendo su compañía en 1915 para asentarse esta compañía nuevamente en Mónaco en 1920. Años más tarde, se une a la compañía Serge Lifar y George Balanchine, creando diez nuevos trabajos como “El canto del ruiseñor”, “El triunfo de Neptuno” y “La pastoral”, entre otros.

Tras la muerte del empresario ruso, en 1929, la compañía se disuelve para ser levantada tres años más tarde bajo la tutela del Teatro de Monte-Carlo como Ballet Russes de Monte-Carlo, dirigidos por René Blum y Wassili de Basil⁴, que fieles al espíritu de Diaghilev, invitaron a artistas como Derain, Miró y Dufy a realizar los decorados y vestuarios.

Diaguilev produjo un sinfín de obras⁵, lo que supuso importantes giras de los ballets rusos por toda Europa. Especialmente, debemos destacar, entre todas estas producciones, las que surgen a raíz de la colaboración entre Stravinsky, Diaguilev y diversos pintores, lo que permitió la celebración entre los años 1910-1913 de tres obras fundamentales para la historia del ballet, como son “El pájaro de fuego”, “Petrushka” y “La consagración de la Primavera”⁶.

Para la celebración de esta primera obra, se busca el mecenazgo y la colaboración del artista Jean Cocteau⁷, la poetisa Anna de Noailles y los críticos Robert Brussel y M.D. Calvocoressi, con el propósito de que buscaran apoyos para su

⁴ De Basil dejaría la compañía en 1934 para formar la suya propia y René Blum fundó los segundos Ballets Russes de Monte-Carlo, poniendo nuevamente a Michel Fokine, el inicial coreógrafo de Diaguilev. Este ballet volvió a visitar las principales capitales del mundo, apareciendo en 1936 en el Metropolitan de Nueva York.

⁵ Para observar las diversas producciones de ballet realizadas por Diaguilev, entre 1909 y 1929, año de su muerte, dirigirse a <http://www.dmu.ac.uk/~jafowler/diaghil.html>

⁶ Hoy en día, estas tres representaciones siguen siendo parte fundamental del repertorio de grandes compañías como el Ballet de Kirov, junto a otras piezas como “Don Quijote” y “El lago de los cisnes”. Para más información, remitirse a <http://www.webcom.com/shownet/kirov/kirov3.html>

⁷ Posteriormente, Cocteau volvería a entrar en escena, proponiendo a Picasso en mayo de 1916 la realización del decorado y vestuario para el ballet “Parade” con argumento suyo, música de Erik Satie y dirección de Diaghilev. Posteriormente, organiza una exposición colectiva, donde intervienen Matisse, Modigliani y Picasso, entre otros. Picasso viajó en 1917 con Cocteau a Roma, donde estaban en ese momento los Ballets Rusos de Diaguilev, conociendo a Stravinsky y a la bailarina Olga Koklova, que después se convertirá en su mujer, uniéndose a la compañía en su gira por Italia. Picasso viajará también con el ballet a España, conociendo al rey Alfonso XIII y al compositor Manuel de Falla.

representación el 19 de mayo de 1910 y generaran buenas expectativas para esta primera función en el Teatro Chatelet de París. El programa comenzó con las “Danzas Polovetsianas” del “Príncipe Igor” de Alejandro Borodin (1833-1887), logrando un sonado éxito, lo que produjo un claro interés por el ballet ruso y sus nuevos ídolos: Tamara Karsavina y Vaslav Nijinsky. Tanto la composición musical, el entramado escenográfico como la historia coreográfica se saldó con un aceptable éxito. Tenemos que tener en cuenta que los ballets de Diaguilev no tenían nada que ver con las pequeñas compañías de bailarines, que solían actuar en pequeños teatros, con obras basadas en dramas, sino que su éxito residía en la perfección técnica lograda, siendo el cuerpo un mero instrumento del factor musical.

El ballet “Petroushka” se compone de un acto y cuatro escenas, que se presentan en el Teatro de Chatelet de París el 13 de junio de 1911. El argumento nace de la inspiración de Stravinsky y de las viejas tradiciones de los títeres. Petroushka es un muñeco, que es feliz sin ser absolutamente nada, pero un día se produce un notable cambio al sentir lo que es el amor; es ahí cuando comienza la historia con su dramático desenlace. Por otra parte, Alexandre Benois se encarga de los decorados y del vestuario. En estas dos representaciones, Stravinsky comienza a ensayar con sus primeros experimentos rítmicos, aunque de una manera pausada y sin intención de provocar ningún escándalo con los oyentes. No obstante, estos pequeños ensayos ya tuvieron su primera reacción encontrada por parte de un público parisino demasiado conservador en sus hábitos musicales. En cualquier caso, será con la posterior representación cuando se produzca el verdadero sobresalto y estallido de una nueva manera de entender este tipo de representaciones musicales.

El 29 de mayo de 1913, en el nuevo teatro de los Campos Eliseos de París, Sergei Diaghilev y Stravinsky presentan su tercer ballet conjunto “La consagración de la primavera”, realizado por la compañía de los Ballets Rusos y caracterizado por su relación con las tradiciones de la Rusia ancestral. Diaguilev había encargado a Stravinsky la composición de un nuevo ballet, con la intención de rendir un homenaje a su tierra natal.

El argumento del ballet, según la crítica del momento, ya resultaba de hecho provocador y desagradable, ya que se aborda el sacrificio de una joven virgen, elegida para celebrar la llegada de la primavera, y que debe bailar hasta la muerte ante su tribu. La puesta en escena viene acompañada de unas escenografías que muestran la Rusia primitiva, étnica y pagana. Este interés por lo ancestral y primitivo corresponde con la moda existente durante aquellos años en toda Europa. Igualmente, en Rusia, Nicholas Roerich realizó una profunda incursión en la Rusia primitiva, siendo un punto de referencia esencial para la creación de esta obra de Igor Stravinsky. Debemos recordar que Roerich estudió ampliamente la cultura rusa pre-cristiana, desde una visión histórica, artística y arqueológica.

El objetivo de Stravinsky fue conseguir un efecto machacante y martilleante, gracias a que la orquesta se presenta como un gigantesco instrumento de percusión. Igualmente, con esta obra realizó una interesante experimentación tímbrica, jugando con todas las posibilidades expresivas de los instrumentos. De hecho, se destaca la melodía inicial del fagot, interpretada en un registro muy agudo y extravagante. Por otra parte,

Stravinsky emplea con gran lucidez polirritmos, síncopas, combinaciones irregulares de figuras y cambios constantes de medida. En este sentido, estas partituras consiguieron atraer a numerosos coreógrafos, desde Massine hasta Martha Graham, desde Maurice Bejart hasta la propia Pina Bausch.

Para muchos, se ha convertido en una de las obras más revolucionarias de la historia, pero la sensación de ruptura y provocación, que generó en la crítica y el público parisino más conservador del momento, no sólo fue provocado por la propia música, sino que también influye de una manera muy decisiva la poca convencional coreografía de Nijinsky y el liviano vestuario de los bailarines. La patata que se preparó fue tal que incluso, según crónicas de la época, hizo inaudible la música de la obra. En cualquier caso, a nadie dejó indiferente esta representación, encontrándose desde verdaderos eufóricos por su carácter innovador y transformador hasta una mayoría claramente insultada en sus buenos gustos musicales. Diaguilev consiguió atraer todas las miradas y críticas en su obra, quizás este era el objetivo y de esta manera no pasar desapercibido por la capital de las artes en aquellos años de principios de siglo. Su escándalo sería un auténtico pasaporte para la subvención y posible creación de otros proyectos futuros, de ahí su próximo paso al Reino Unido.

El público más conservador de París tuvo que asumir otras provocaciones que finalmente serían aceptadas a regañadientes por los sectores más intransigentes, como el estreno años después de las cinco piezas para orquesta de Schönberg, donde repentinamente el ballet se alejaba de sus pautas más refinadas, propias del desarrollo del ballet clásico y decimonónico, generando unas propuestas novedosas y rupturistas.

Más adelante, se presenta en el antiguo teatro de Drury Lane de Londres, el ballet creado por Diaguilev, Stravinsky y Nijinsky, con decorados y vestuario del también artista ruso Nicholas Roerich. Esta vez, la representación fue acogida de una manera más cordial respecto a como lo fue en París. “La consagración de la primavera” supuso el punto culminante de la colaboración profesional entre los anteriores creadores. El intercambio profesional entre músicos y pintores fue crucial en todas estas representaciones, pero especialmente destacable fue la colaboración entre Roerich y Stravinsky⁸, generándose entre estos dos una considerable influencia en lo que se refiere a la creación artística.

Por otra parte, este pintor vio a Diaghilev como uno de los grandes promotores del arte ruso a nivel internacional, escribiendo con motivo de su muerte lo siguiente: “podríamos considerar el logro de Diaghilev como el de un gran individuo, pero sería aún más correcto considerarlo como el verdadero representante de todo un movimiento de síntesis, un representante eternamente joven del momento histórico en que el arte moderno rompía con tantos convencionalismos y superficialidades.”⁹

⁸ Incluso, se produce una correspondencia escrita entre ambos. Para más información, véase STRAVINSKY, VERA, CRAFT, ROBERT. *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Simon and Schuster. 2000.

⁹ “Nicholas Roerich (1874-1947). Biografía breve”, en www.roerich.org/sp/NicholasRoerich_sp.html