

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



BALLANT EL CUBISME

Recepció, reconstrucció i evolució del ballet *Parade* (1917-2017)

Treball de Fi de Grau presentat per
Lluc Simon Vilert

Tutor
Francesc Cortès Mir

Bellaterra, juny de 2026

Agraïments

Primerament, voldria expressar el meu més sincer agraïment al meu tutor, Francesc Cortès per la seva orientació, dedicació i suport al llarg de tot el procés d'elaboració d'aquest treball.

També voldria agrair a Germán Gan, qui em va introduir al ballet *Parade* i em va ajudar a plasmar la idea inicial cap al meu Treball de Fi de Grau.

Finalment, agraeixo profundament a la meva família pel seu suport constant durant tot el procés, així com per haver fet possible el viatge a París i Honfleur, que ha resultat essencial per aprofundir en el context del treball i enriquir la recerca.

¹ Il·lustració de la capçalera de Jaume Simon

Resum

Aquest treball analitza l'evolució del ballet *Parade* (1917) des de la seva estrena fins a les seves reconstruccions contemporànies, concretament les de 1973 i 2017, amb l'objectiu d'entendre com una obra inicialment rebutjada ha arribat a ser una peça clau en la modernitat escènica. El projecte s'estructura en dos grans blocs, un d'històric i un d'analític. El primer contextualitza l'estrena i les reinterpretacions; i el segon, centra l'anàlisi, en la transformació de les recepcions, l'evolució estètica, la incorporació de sorolls i la vida moderna, els canvis en la corporeïtat escènica i el paper dels hereus en la transmissió del ballet. A través d'aquests elements s'arriba a la conclusió de que s'ha de llegir *Parade* com a una obra que s'ha consolidat al llarg del temps a través de la interpretació, la recepció i reconstrucció en la consolidació del seu significat al llarg del temps.

Paraules clau: *Parade*, Ballets Russos, avantguarda, interpretació, recepció, reconstrucció, corporeïtat.

Resumen

Este trabajo analiza la evolución del *ballet Parade* (1917) desde su estreno hasta sus reconstrucciones contemporáneas, concretamente las de 1973 y 2017, con el objetivo de entender cómo una obra inicialmente rechazada ha llegado a ser una pieza clave en la modernidad escénica. El proyecto se estructura en dos grandes bloques, uno histórico y otro analítico. El primero contextualiza el estreno y las reinterpretaciones; y el segundo centra el análisis en la transformación de las recepciones, la evolución estética, la incorporación de ruidos y la vida moderna, los cambios en la corporeidad escénica y el papel de los herederos en la transmisión del *ballet*. A través de estos elementos se llega a la conclusión de que *Parade* debe leerse como una obra que se ha consolidado a lo largo del tiempo a través de la interpretación, la recepción y la reconstrucción en la consolidación de su significado a lo largo del tiempo.

Palabras clave: *Parade*, Ballets Rusos, vanguardia, interpretación, recepción, reconstrucción, corporalidad.

Abstract

This work analyses the evolution of the ballet *Parade* (1917) from its premiere to its contemporary reconstructions, specifically those of 1973 and 2017, with the aim of understanding how a work that was initially rejected has come to be a key piece of stage modernity. The project is structured into two main sections, one historical and one analytical. The first contextualises the premiere and the reinterpretations; the second focuses the analysis on the transformation of receptions, aesthetic evolution, the incorporation of noise and modern life, changes in stage corporeality, and the role of heirs in the transmission of the ballet. Through these elements, the conclusion is reached that *Parade* should be read as a work that has consolidated itself over time through interpretation, reception and reconstruction in the consolidation of its meaning over time.

Keywords: *Parade*, Ballets Russes, avant-garde, interpretation, reception, reconstruction, corporeality.

Índex

1. Introducció	6
1.1. Motivació	
1.2. Objectius del treball	
1.3. Estat de la qüestió	
2. Marc teòric	8
2.1. Avantguardes i la intermedialitat	
2.2. Teoria de la recepció i horitzó d'expectatives	
2.3. Performativitat, cos i experiència sonora	
2.4. Avantguarda i tradició	
2.5. Teoria de la reconstrucció escènica	
2.6. Cultura material en les arts escèniques	
3. Metodologia de recerca	13
4. Context històric i trajectòria del ballet <i>Parade</i> (1917-2017)	14
4.1. <i>Parade</i> i els dies d'abans de l'estrena	
4.2. L'estrena: París i Barcelona 1917	
4.2.1. París	
4.2.2. Barcelona	
4.3. La reconstrucció: Nova York 1973	
4.4. El centenari: Pompeia 2017	
5. Anàlisi escènica i evolució estètica de <i>Parade</i>	30
5.1. Evolució de la recepció artística: de l'escàndol a la patrimonialització (1917–2017)	
5.2. Transformació visual i del vestuari: conservació, envelliment i reconstrucció de Pablo Picasso	
5.3. Estètica de <i>Parade</i> : avantguarda com a ruptura i avantguarda com a clàssic	
5.4. La música i les influències de Satie	
5.5. Integració dels sorolls: de l'experiment escènic a la mediació tecnològica	
5.6. L'evolució de la corporeïtat al s.XX	
5.7. Els hereus i la transmissió de <i>Parade</i>	
6. Conclusions	43

7. Referències	45
8. Annexos	49
8.1. Itinerari de les principals representacions de <i>Parade</i>	
8.2. Fragments d' <i>Éloge des critiques</i> (Erik Satie, 1917)	
8.3. Anàlisi dels sorolls en la partitura	

1. Introducció

1.1. Motivació

Aquest tema neix de la fascinació per la capacitat de supervivència del ballet *Parade* de 1917, una de les obres més controvertides de les arts escèniques. Com ha passat de ser una obra que va néixer envoltada de crits i insults, a ser explicada a les aules?

A part de la música també és interessant estudiar la col·laboració de quatre personatges d'avantguarda: Jean Cocteau, Pablo Picasso, Erik Satie i Léonide Massine, els quals van crear el que podríem considerar una obra d'art "total", basada en la interacció de diferents llenguatges artístics. La motivació principal és entendre com el pas del temps transforma la percepció de l'espectador.

1.2. Objectius del treball

L'objectiu principal d'aquesta recerca és analitzar l'evolució del ballet *Parade* a través de tres produccions significatives per comprendre com s'ha mantingut viu el seu llegat. Per assolir aquesta fita, es plantegen els següents objectius específics:

- Contrastar el discurs de la premsa sobre les diferents representacions del ballet al llarg del temps (i de l'espai).
- Investigar els elements visuals (vestuari i escenografia) i com s'han adaptat als diferents espais escènics.
- Establir quins matisos han aportat les diferents escoles de dansa i els processos de reconstrucció.
- Relatar la història de *Parade* així com la seva naturalesa provocativa.

1.3. Estat de la qüestió

La bibliografia sobre el context històric de *Parade* és molt extensa, però sovint articulada per àmbits específics més que no pas des d'una perspectiva global de l'obra. Per una banda, tenim estudis de la vida artística a París durant les primeres dècades del segle XX, la qual ha estat àmpliament documentada per autors com Roger Nichols a *The Harlequin Years* (2002).

Pel que fa als creadors, la figura de Pablo Picasso i la seva etapa cubista constitueixen un camp d'estudi gegantí, amb una bibliografia gairebé inabastable. El mateix passa amb Jean Cocteau, qui normalment va agafat de la

mà de Picasso. D'altra banda, en la musicologia, Erik Satie ha estat analitzat principalment com a compositor francès, auster i com a precursor del neoclassicisme i del Grup dels Sis, centrant-se per tant en la seva estètica de la simplicitat; però també tenim una gran investigadora com és Ornella Volta (1927-2020). En una altra part, els ballets Russos, en general, també tenen bibliografia, però no queda clar qui ho hauria d'estudiar, la història de l'art, la musicologia o els estudis de dansa?

Tot i l'abundància de dades sobre els autors, aquesta recerca identifica diversos punts on la bibliografia és escassa o inexistent, i que aquest treball pretén abordar; sorprenentment no existeix una obra de referència que parli exclusivament del ballet *Parade*. Un dels interrogants no resolts és el destí de l'obra un cop es dissol la companyia el 1929; hi ha un buit documental de l'obra.²

Així doncs, si bé coneixem molt a Satie i al context parisenc, hi ha una manca d'estudis sobre l'impacte del compositor en altres ciutats com Barcelona, Nova York o Milà. A més, la seva etapa més austera, representada per obres com les *Gymnopédies* o les *Gnossiennes*, ha eclipsat la seva faceta més avantguardista, que també cal reivindicar.³

En aquest sentit, cal assenyalar que en els darrers anys s'ha produït una renovació de l'interès acadèmic per Satie, amb la celebració de congressos internacionals recents a ciutats com Montpeller o Madrid, així com iniciatives recents a França i a Itàlia que han combinat la interpretació de *Vexations* amb activitats acadèmiques, i noves línies de recerca que revisen la seva figura des de perspectives interdisciplinàries.⁴

Tot i això, el buit més significatiu és la manca d'una anàlisi que compari la realització escènica i la recepció de l'obra en llocs i moments diferents. No s'ha explorat prou el seu recorregut en la història.

² Pritchard, J. (2009). *Serge Diaghilev's Ballets Russes-An Itinerary. Part II (1922-9)*. Edinburgh University Press. <https://www.jstor.org/stable/40264009>. Darrera consulta: 10/03/2026.

³ Nichols, R. (2002). *The Harlequin Years*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 11.

⁴ Vegeu, per exemple, el col·loqui internacional dedicat a Erik Satie, amb la participació del musicòleg Yvan Nommick, entre altres especialistes, organitzat en el marc de l'OICRM: *Colloque international Erik Satie*. Recuperat de: https://revuemusicaleoicrm.org/wp-content/uploads/2021/01/Colloque-international-Satie_Appel-a-communications.pdf. Darrera consulta: 12/06/2026

2. Marc teòric

El ballet *Parade* és una obra situada al cor de les avantguardes del primer terç del segle XX i ha estat sotmesa a una recepció canviant al llarg del temps. Per tal d'analitzar les seves transformacions i persistència del repertori, també s'han de tenir en compte diverses corrents complementàries: les interaccions entre llenguatges de les avantguardes, la teoria de la recepció i dels horitzons d'expectativa, els estudis de performativitat, els models de reconstrucció de ballets històrics i les aproximacions recents a les arts escèniques.

2.1. Avantguardes i la intermedialitat

L'inici del segle XX es caracteritza per la gran transformació que hi va haver dels llenguatges artístics. Van sorgir moviments com el cubisme, el futurisme, el dadaisme o el surrealisme, els quals van fer trontollar les fronteres entre les disciplines i van crear noves maneres de relació entre la música, la dansa, la literatura i les arts visuals. Aquesta etapa va tenir un gran desig de trencar amb la tradició. La relació entre les diferents arts esdevé central, ja que la música no funciona de manera aïllada, sinó que es construeix en diàleg constant amb altres llenguatges com la pintura, l'escenografia o la dansa, generant obres en què els diversos elements participen conjuntament en la construcció del significat.⁵

Aquesta transformació dels llenguatges artístics s'inscriu en un context d'intensa interrelació entre disciplines, característic de les primeres dècades del segle XX. Aquest període es defineix per una autèntica "explosió d'experimentació" i una interpenetració constant entre les arts, en què pintors, músics i escriptors comparteixen espais, idees i processos creatius.⁶

En aquest context, la intermedialitat agafa molta importància. Aquest concepte fa referència a la relació i interacció entre diferents mitjans o llenguatges artístics dins d'una mateixa obra. La seva finalitat no és necessàriament per una fusió perfecta de llenguatges, sinó un diàleg entre ells. En aquest cas, l'escenari serà un nou terreny d'experimentació on cap disciplina és superior a l'altra; sorgeix

⁵ Illiano, R. (2016). *Music and figurative arts in the twentieth century*. Turnhout: Brepols.

⁶ Hargrove, N. D. (1998). *The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev—and T.S. Eliot*. Winnipeg: University of Manitoba.

una des-jerarquització de les arts.⁷ També incorpora la vida moderna i els seus signes en l'art, com ara objectes quotidians, industrialització o estètiques urbanes.

2.2. Teoria de la recepció i horitzó d'expectatives

La teoria de la recepció formulada per Hans Robert Jauss, és una eina imprescindible per analitzar obres que han tingut una trajectòria complexa i canviant al llarg del temps.

Segons Jauss cada espectador se situa davant d'una obra amb un horitzó d'expectativa determinat pel context social, cultural i estètic del moment; així com pel coneixement i les experiències prèvies que tingui el subjecte. Aquest horitzó condiona la manera com s'interpel·la i es valora una obra; això explica perquè una mateixa producció pot generar reaccions totalment oposades en èpoques diferents. La teoria de la recepció li suma que les obres no tenen un significat únic i immutable, i que per tant el públic no és un receptor passiu, sinó actiu en la construcció del sentit.⁸

En l'àmbit musicològic, aquesta perspectiva ha estat desenvolupada per autors com Mark Everist, que planteja que l'estudi de la recepció desplaça l'atenció des de la producció de l'obra cap a la seva "vida posterior", posant en relleu el paper del públic, la crítica i les pràctiques culturals en la construcció del seu valor i la seva presència dins el cànon musical.⁹

En aquesta mateixa línia, Carl Dahlhaus posa l'accent en el fet que les obres musicals no poden entendre's únicament com documents del passat, sinó com realitats que continuen actuant en el present a través de la seva recepció. En conseqüència, el significat d'una obra no es fixa en el moment de la seva composició, sinó que es configura progressivament en funció de les seves reinterpretacions, la seva inserció en noves pràctiques culturals i la seva presència continuada en el temps.¹⁰

⁷ Higgins, D. (2001). *Intermedia*. A K. Jordan, & R. Packer, *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality* (p. 27-32). Nova York: W.W. Norton & Company.

⁸ Jauss, H. R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 3-45.

⁹ Everist, M. (1999). *Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value*. A N. Cook, & M. Everist, *Rethinking Music* (p. 378-402). Nova York: Oxford University Press Inc.

¹⁰ Dalhaus, C. (1997). *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa.

2.3. Performativitat, cos i experiència sonora

Aquesta teoria desenvolupada per Erika Fischer-Lichte parla de la realització escènica com un esdeveniment d'aquí i ara, en un espai i temps concrets. A més, depèn de la presència d'actors i d'espectadors per a que tingui un significat.

Aquests tipus d'arts per tant, no poden ser un objecte fix, sinó un procés d'interaccions continues entre les accions dels actors que influeixen directament amb les reaccions del públic (i viceversa). Això, implica que un cop s'acaba l'esdeveniment desapareix també la seva materialitat (corporal, sonora, espacial o emocional). Tot i això, es pot recuperar parcialment a través d'enregistraments, però mai podran substituir l'experiència en directe.

En aquest marc teòric, la dansa esdevé un art radicalment corporal i processual, on el cos del ballarí genera significats. Fischer-Lichte subratlla que la corporeïtat, vulnerabilitat i energia del cos en escena afecta directament sobre el cos de l'espectador, creant respostes físiques, emocionals i perceptives. De fet, defineix l'acció en escena com a única i irrepetible. Per tant, la dansa i les arts performatives no poden entendre's com a obres tancades, sinó com a processos vius.¹¹

2.4. Avantguarda i tradició

Quan estudiem les relacions entre avantguarda i tradició podem entendre les pràctiques escèniques del segle XX com a una crítica del llegat artístic. Ester Vendrell descriu l'obra escènica contemporània com una operació de "desconstrucció" de les formes tradicionals, basada en la barreja de cites, al·lusions i recursos provinents de diferents llenguatges artístics. En aquest mateix sentit, la relació entre tradició i ruptura esdevé un eix fonamental per entendre les transformacions artístiques del segle XX, ja que, tal com assenyala Philippe Albèra, les avantguardes no impliquen una destrucció total dels llenguatges anteriors, sinó una redefinició constant dels seus límits a partir de tensions entre continuïtat i innovació. Així, aquesta lògica no pretén anular la tradició, sinó rellegir-la des d'un context històric i estètic contemporani mitjançant

¹¹ Marrero, M., Martín, D. P., & Pérez, R. d. (2021). *ERIKA FISCHER-LICHTE Y LA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO*. Cuenca (Ecuador): Universidad de Cuenca.

l'ús d'elements teatrals, performatius i musicals en convivència amb llenguatges clàssics.¹²

Segons Vendrell, aquesta proposta artística genera una experiència escènica marcada per l'absurd, la fragmentació, el contrast i la provocació; on el cos, el gest, el so i la visualitat es combinen per crear nous sentits. Aquesta tensió entre avantguarda i tradició situa l'obra escènica en un territori entremig.¹³

2.5. Teoria de la reconstrucció escènica

La reconstrucció escènica és un procés que combina investigació històrica, interpretació artística i criteris de versemblança. Ara bé no es parla de reproduir un model antic sinó d'elaborar una hipòtesi de l'escena que es basi en fonts arqueològiques, filològiques, iconogràfiques o musicològiques. L'escena ha de ser capaç de crear un pont entre el passat i el present. Qualsevol reconstrucció està condicionada pel coneixement i pels llenguatges artístics actuals.

El procés consta de quatre fases: recerca, dramatúrgia, creació i producció. Els documents (literaris, imatges...), serveixen com a base per reconstruir coreografies, gestos, instruments o espais escènics, sempre com a hipòtesi i mai com a veritats absolutes. És una recerca on investigadors i artistes treballen de manera conjunta per transformar dades històriques en una experiència performativa.¹⁴

La dramatúrgia actua com un espai d'articulació on structurem i adaptem els materials per a construir un discurs escènic coherent. Aquesta fase és molt important perquè no es limita a ordenar la informació sinó que realment està definint la proposta a través d'establir relacions entre els elements i sobre tot, per adaptar-los en un context de recepció contemporani. És important subratllar que no es tracta d'una recuperació literal sinó d'un procés interpretatiu. Cada època rellegeix el passat segons els seus propis criteris estètics; per tant, la reconstrucció escènica és sempre un acte creatiu que genera nous sentits.¹⁵

¹² Albèra, P. (2007). *Le Son et le sens*. Ginebra: Éditions Contrechamps.

¹³ Vendrell Sales, E. (2008). *Avantguarda i tradició. Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, p. 191-193.

¹⁴ Pérez, T. G. (2015). *Caminar de nou pel passat: reconstrucció històrica i innovació escènica*. Barcelona: Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre.

¹⁵ Pons, J. M. (2009). *Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

2.6. Cultura material en les arts escèniques

La cultura material en les arts escèniques consisteix en l'estudi del paper dels objectes, vestuaris, espais i materials en la creació i la recepció del fet teatral o coreogràfic. Per començar, els materials no són simples ornaments sinó que participen activament en la construcció del sentit i en l'experiència de l'espectador.¹⁶ Un dels àmbits on la cultura material es fa més evident és en el vestuari. La investigadora Donatella Barbieri descriu el vestuari com un coautor de la performance, ja que la matèria que recobreix el cos modifica el moviment, la percepció i la relació entre intèrpret i espectador. Per tant, les decisions materials no són neutrals.¹⁷

Els objectes en escena són un altre eix central de la cultura material. Aquests no són només signes sinó que tenen una materialitat pròpia ("thingness") que afecta a la percepció i als comportaments dels intèrprets i del públic. És a dir, fins ara els estudis de teatre només parlaven dels objectes com a símbols, signes o codis però són més que això, la seva presència física transforma l'escena. Per tant, aquesta perspectiva ens fa entendre la materialitat escènica com un conjunt d'interaccions entre cos, objecte i espai. Fins i tot la llum o el so modelen l'experiència del públic. La matèria pot ser una protagonista del fet teatral. Aquesta aproximació és especialment útil per analitzar produccions on els materials hi tenen un paper estructural.¹⁸

Aclarir que històricament, aquesta importància de la matèria no havia estat sempre present. En el teatre romàntic, l'èmfasi es posava sobretot en l'expressió emocional i la subjectivitat, mentre que els elements materials quedaven subordinats a l'acció dramàtica i al cos de l'intèrpret. En aquest sentit, la cultura material implica un canvi, ja que ara entendrem els objectes i vestuaris com a creadors de significat.¹⁹

¹⁶ Dotlačilová, P., & Petrikas, M. (2023). *Theatre and Materiality*. *Nordic Theatre Studies*. Recollit de <https://tidsskrift.dk/nts/announcement/view/1060>. Darrera consulta: 27/3/2026

¹⁷ Barbieri, D. (2017). *Costume in Performance: materiality, culture and the body*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc. Recollit de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uab/detail.action?pq-origsite=primo&docID=4817859>. Darrera consulta: 17/5/2025

¹⁸ Dotlačilová, P., & Petrikas, M. (2023). *Theatre and Materiality*. *Nordic Theatre Studies*. Recollit de <https://tidsskrift.dk/nts/announcement/view/1060>. Darrera consulta: 27/3/2026

¹⁹ Rea, K. G. (21 / Octubre / 2024). *The Romantic theatre*. Recollit de *Encyclopedia Britannica*: <https://www.britannica.com/art/Western-theatre>. Darrera consulta: 17/05/2026

3. Metodologia de recerca

Per entendre el ballet *Parade* i la seva evolució, aquesta investigació adopta un enfocament històric que permet analitzar l'obra com un procés en constant transformació. La recerca s'ha estructurat en dos grans fases, la primera, una compilació documental i la segona una comparativa de tres moments claus de l'obra (1917, 1973 i 2017). S'han triat aquestes tres dates perquè el 1917 va ser l'estrena i per tant la primera recepció, el 1973 la primera gran reconstrucció històrica, i finalment el 2017 la revisió contemporània i el centenari.

L'estudi de fonts primàries ha sigut el nucli central en què s'ha fonamentat la metodologia emprada. A través de la recopilació de cartes i documents personals dels creadors, s'ha buscat reconstruir les intencions artístiques i les tensions presents en el moment de l'estrena de l'obra; així com mitjançant l'anàlisi de la premsa (incloent crítiques, cròniques i entrevistes) s'ha pogut observar la recepció i interpretació de l'obra en diferents contextos i moments històrics.

L'anàlisi d'imatges també ha estat fonamental, a partir de fotografies del vestuari original i de les seves actualitzacions, així com d'imatges d'actuacions d'època i actuals, incloent la versió de 2017, que també disposa d'enregistrament en vídeo.

Tota aquesta informació s'ha contrastat amb fonts secundàries, sobre tot amb biografies de Satie, estudis musicològics dels Ballets Russos i avantguardes i anàlisis plàstics de l'obra de Picasso, les quals proporcionen el marc historiogràfic necessari per interpretar els tres moments analitzats.

L'anàlisi de les fonts s'ha realitzat aplicant els marcs teòrics descrits anteriorment: la teoria de la recepció per estudiar les diferències entre públics; els estudis de performativitat per analitzar la variabilitat de les posades en escena; la teoria de la reconstrucció per entendre les versions de 1973 i 2017; i una anàlisi des de la cultura material per examinar la influència del vestuari i els elements escenogràfics.

Finalment, aquesta investigació ha incorporat una recerca documental realitzada en centres de recerca i museus francesos, que ha permès accedir a altre tipus de materials. Llista dels viatges realitzats a continuació:

- 16 de juliol de 2025: Recerca al Museu Picasso de París.
- 18 de juliol de 2025: Visita a la Maison Satie d'Honfleur.

4. Context històric i trajectòria del ballet *Parade* (1917-2017)

4.1. *Parade* i els dies d'abans de l'estrena

En un context marcat per la Primera Guerra Mundial i l'efervescència de les avantguardes artístiques, *Parade* (1917) va ser el resultat d'un encàrrec de Serguei Diàguilev (1872-1929), empresari i impulsor dels Ballets Russos, una companyia creada el 1909 i clau en la renovació del ballet a Europa. Aquesta va introduir el repertori rus i va promoure una concepció interdisciplinària de les arts escèniques. Instal·lada a Occident arran de la guerra i la Revolució Russa, es va convertir en un focus d'innovació cultural.

Els seus espectacles, caracteritzats per la riquesa visual i la col·laboració amb artistes destacats, atreïen un públic internacional i el suport de mecenes i inversors vinculats a les avantguardes parisines, com el cercle de la princesa de Polignac. En aquest context, la companyia es va obrir progressivament als llenguatges d'avantguarda, tot i que fins aleshores cap producció havia estat tan radicalment trencadora com *Parade*.

Diàguilev va reunir un equip format per Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau i Léonide Massine.

Jean Cocteau (1889-1963), poeta i artista multidisciplinari vinculat a les avantguardes, aportava una visió experimental de l'escena. Des del primer moment, la producció va prendre un rumb molt diferent del de la resta d'encàrrecs de la companyia.

L'argument, ideat per Cocteau, ens trasllada a un diumenge qualsevol a París davant d'una barraca de fira, evocant l'univers de la "paradeta": espectacles a l'aire lliure vinculats al circ i al music-hall, considerades formes d'entreteniment popular. L'acció presenta tres números de music-hall (un prestidigitador xinès, una nena americana i una parella d'acròbates) que actuen a l'exterior mentre els seus màners intenten

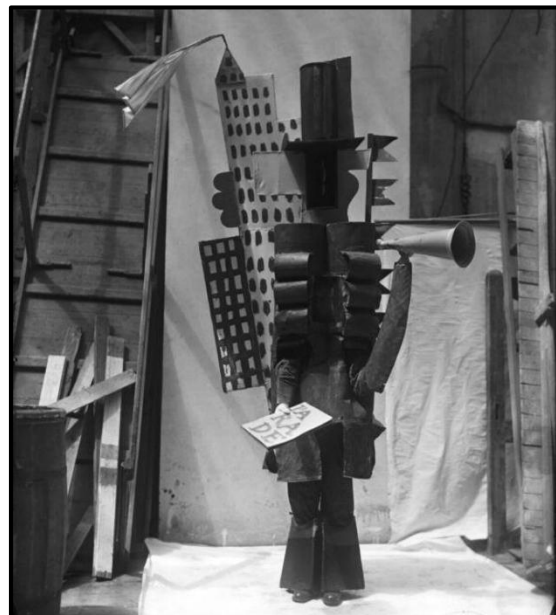


Figura 1. Personatge del ballet *Parade*, promotor.

Lachman, H. B. (16 / Febrer / 2010). *Parade*, Diaghilev Ballets Russes, 1917. Recollit de Victoria and Albert Museum: <https://collections.vam.ac.uk/>



Figura 2. Personatge del ballet *Parade*, promotor.

Lachman, H. B. (16 / Febrer / 2010). *Parade*, *Diaghilev Ballets Russes*, 1917. Recollit de Victoria and Albert Museum: <https://collections.vam.ac.uk/>

desesperadament atreure l'atenció del públic perquè comprin una entrada. Tanmateix, ningú entra a l'espectacle perquè la gent confon la "parada" exterior amb la funció real. Cocteau va definir aquesta proposta com un "ballet realista".²⁰

En l'apartat musical, Erik Satie (1866-1925) va introduir innovacions que trencaven amb la tradició del ballet clàssic. Per dotar la partitura d'una atmosfera quotidiana i gairebé industrial, va incorporar instruments i objectes no convencionals com una màquina d'escriure, un revòlver o una sirena. Aquests elements sonors no només acompanyaven la dansa, sinó que servien per connectar l'obra amb la realitat del carrer i la vida moderna de l'època.

Per la seva banda, Pablo Picasso (1881-1973) va ser l'encarregat de traslladar-ho a l'escenografia i la vestimenta en el marc d'una col·laboració més àmplia amb els Ballets Russos de Diàguilev, amb qui treballaria també en altres produccions com *El sombrero de tres picos* (1919). Ara bé, aplicant els principis del cubisme a *Parade*, Picasso va dissenyar uns figurins, especialment els dels promotors, que eren autèntiques estructures arquitectòniques rígides de cartró que gairebé impedièren el moviment natural del ballarí. Aquesta proposta visual va ser clau per convertir el ballet en una obra d'art total on la pintura, la música i el teatre es fonien en un sol concepte d'avantguarda.

Pel que fa a Léonide Massine (1896-1979), coreògraf de confiança de Diàguilev i figura clau en la renovació del ballet clàssic, va fer una coreografia especialment trencadora. Va substituir el vocabulari tradicional per moviments quotidians, mecànics i propis del music-hall, acostant el ballet a l'estètica moderna. Influenciat pel cinema mut, obligava els ballarins a moure's com autòmats o

²⁰ Nichols, R. (2002). *The Harlequin Years*. Londres: Thames & Hudson Ltd.

personatges de carrer, integrant el cos humà dins de l'estètica rígida i cubista de Picasso.

Un dels llegats més importants de l'obra es troba en el text del llibret presentat a París, escrit pel poeta Guillaume Apollinaire, figura clau de les avantguardes literàries. En aquest text, Apollinaire va utilitzar per primera vegada a la història de l'art la paraula "surrealisme" per descriure la nova realitat que el ballet intentava transmetre.²¹

Aquest no seria l'últim ballet d'Erik Satie, qui en faria un altre el 1924 juntament amb l'artista Francis Picabia; anomenat *Relache* i amb un caràcter totalment dadaïsta, que a més tenia un entre acte amb un film anomenat "Entr'acte" dels mateixos dos autors i que a més, en aquest cas, també hi actuaven. Es pot dir que va revolucionar la pròpia noció del ballet.²²

De fet, Picasso, Satie i Massine es tornarien a unir per fer un altre ballet al 1924, anomenat *Mercure*, encarregat per Beaumont, de la *Soirée de Paris*; i que acabaria adquirint els Ballets Russos de Diàguilev tres anys més tard de la seva estrena, i es convertiria així en l'únic ballet que no va ser produït directament per al repertori dels Ballets Russos.²³

Tornant a *Parade*, és important també, conèixer els dies abans de l'estrena: el projecte ja estava en mans de Cocteau des de 1916, el qual es basava en una idea de ballet que ja havia escrit el 1911. Originalment l'argument proposat per Cocteau anava a ser sobre *David*, una obra que volia ser l'equivalent teatral del fonògraf de fira; es cantarien les gestes de David a través de l'aparició d'un pallasso que es transformaria en una caixa i que tot seguit pregaria al públic que hi entrés a dins, per veure l'espectacle.²⁴

Ara bé, això ho va canviar per un argument relacionat amb el circ, per atreure a Picasso; ja que precisament estava en la seva "època" dels arlequins, segons Pierre Daix. Satie va acceptar la proposta a finals d'abril del 1916, i Picasso el

²¹ Vella, A. (2013). *Satie. La subversión de la fantasía*. Barcelona: Ediciones Península.

²² Volta, O. (2005). *Avant-propos. A E. Satie, Memorias de un amnésico y otros escritos*. Madrid: Ediciones Ardora.

²³ Volta, O. (1996). *Picasso i Satie*. A L. Bagunyà, & A. Fàbregas, *Picasso i el teatre* (p. 19-20). Barcelona: Museu Picasso.

²⁴ Cocteau, J. (1918). *Le coq et l'arlequin: Notes autour de la musique*. París: Éditions de La Sirène.

24 d'agost de 1916, anunciat per Cocteau i Satie en una carta conjunta a Valentine Gross-Hugo, artista francesa i gran cronista visual dels Ballets Russos, a qui devien, per la seva banda, haver-se conegut.²⁵

Picasso va ser una de les persones que més va cobrar dels Ballets Russos, el mateix Diàguilev anomena en cartes que li havia pagat més a ell que als seus companys russos. Exactament, van ser cinc mil francs per la seva feina i mil francs pel seu viatge a Itàlia per inspirar-se pel teló (una suma molt elevada per a l'època), a més; tots els dibuixos i models serien propietat d'ell mateix. Se li va pagar la primera meitat dels diners quan va lliurar els dibuixos el 15 de març de 1917 i l'altra meitat el dia de l'estrena.²⁶

Una part important del procés de creació va ser el viatge de Cocteau, Picasso i la companyia dels Ballets Russos per Itàlia el febrer de 1917, per inspirar-se per la creació de *Parade*. Molts dels esbossos que es van fer durant aquesta època van ser els vestuaris, el decorat i el teló que més tard es farien a París. La revista *Les Arts* va ironitzar:

“Pablo Picasso se n'ha d'anar a Roma per decorar un ballet. Serà introduït al món romà amb distinció. Reeixirà a convertir el Sant Pare al cubisme?”²⁷



Figura 3. Esbós de Picasso pel decorat del ballet *Parade*. 1917.

Succession Picasso. (sense data). Pablo Picasso. Recollit de Navigart:

<https://www.navigart.fr/picassoparis/artworks>

²⁵ Cocteau, J., i Satie, E. (2018). [Carta a Valentine Gross-Hugo, 24 d'agost de 1916]. En P. Caizergues i I. Kontaxopoulos (Eds.), *Picasso/Cocteau: Correspondance 1915-1963* (p.48) Éditions Gallimard. (Treball original publicat el 1916).

²⁶ Cocteau, J. op. cit., [Carta a Pablo Picasso, 8 de desembre de 1916], p. 54.

²⁷ Spies, W. (1988). *Kontinent Picasso*. Munich: Prestel Verlag. 31-44

No tot va ser fàcil, ja que hi va haver una petita disputa entre Picasso i Cocteau a l'hora de crear l'argument; Cocteau portava unes idees molt clares, però a Picasso no li convencien, i va començar a escriure canvis d'amagat de Cocteau. Satie escrivia cartes a Valentine Gross-Hugo dient-li que no sabia en quin bàndol estar.²⁸ Finalment, en una carta del 22 de setembre, Satie comentava que Cocteau ja ho sabia tot i que els dos artistes havien arribat a un acord: es necessitaria un segon acròbata i dos promotors gegants.²⁹

Aquests dos promotors gegants substituïrien la idea de Cocteau de posar actors ocults equipats amb megàfons que comentessin l'acció de la desfilada; idea que també havia sigut rotundament rebutjada per Diàguilev, qui deia que la parla no tenia cabuda en un ballet.³⁰

Cal saber també com van posar els sons de màquines d'escriure o de la sirena; Cocteau explica en una carta que va introduir la màquina d'escriure en un amplificador que ell mateix havia inventat. Paral·lelament, com que al Teatre del Châtelet també s'hi projectaven pel·lícules (mudes), hi va trobar elements sonors com la sirena.³¹



Figura 4. Esbós de Picasso pel promotor del ballet *Parade*. 1916-17.

Succession Picasso. (sense data). Pablo

Picasso. Recollit de Navigart:

<https://www.navigart.fr/picassoparis/artworks>

Mentre *Parade* s'estava posant en marxa des de París, Picasso va estar tot el mes d'abril viatjant per Itàlia amb la companyia (que estava de gira) i Stravinski per inspirar-se pel següent ballet que la companyia havia encarregat: *Pulcinella* (1920), que va ser la gran excusa per anar a Itàlia. I no va ser fins el mateix mes de l'estrena de *Parade*, el maig, en que el propi Picasso va tornar a París per pintar el teló.

²⁸ Satie, E., op. cit., [Carta a Valentine Gross-Hugo, 14 de setembre de 1916], p. 50.

²⁹ Satie, E., op. cit., [Carta a Valentine Gross-Hugo, 22 de setembre de 1916], p. 50.

³⁰ Cocteau, J., op. cit., [Carta a Pablo Picasso, 1916], p. 55.

³¹ Cocteau, J., op. cit., [Carta a Pablo Picasso, 1916], p. 55.

El mateix pintor també havia dissenyat el vestuari per la nena americana, però finalment només se li va fer el barret, i just abans de la representació Picasso va triar i comprar un vestit en una botiga de roba: *Williams Sportswear* de París.³²



Figura 5. Esbós de Picasso per l'acròbata del ballet *Parade*. 1916-17. Succession Picasso. (sense data). Pablo Picasso. Recollit de Navigart: <https://www.navigart.fr/picassoparis/artworks>

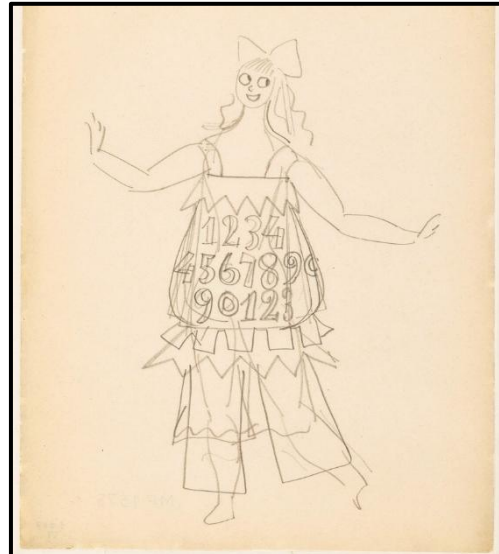


Figura 6. Esbós de Picasso per la nena americana del ballet *Parade*. 1917. Succession Picasso. (sense data). Pablo Picasso. Recollit de Navigart: <https://www.navigart.fr/picassoparis/artworks>

4.2. L'estrena: París i Barcelona 1917

4.2.1. París

Divendres 18 de maig de 1917 a París, es va estrenar l'obra *Parade* al Teatre del Châtelet. L'obra va durar vint minuts, però els escàndols que es van produir en van durar quinze, al principi només se sentien crits, però va acabar amb baralles.

Cocteau va veure l'obra juntament amb Apollinaire, des de darrere del teló, però en canvi Picasso i Satie la van mirar des d'una llotja. El mateix Cocteau ens explica que quan va anar a reunir-se amb la resta de l'equip: pel mig del camí, una senyora li va saltar a sobre tot cridant: "és un d'ells!". Paral·lelament, entremig de les baralles, Picasso va escoltar frases com: "si hagués sabut que això anava a ser tan estúpid hauria portat els nens".³³

³² Caizergues, P., & Kontaxopoulos, I. (2018). *Picasso/Cocteau Correspondance 1915-1963*. París: Editions Gallimard. 42-89

³³ Nichols, R. (2002). *The Harlequin Years*. Londres: Thames & Hudson Ltd.

Tothom tenia motius diferents per enfadar-se: la coreografia "realista" de Massine, l'escenografia cubista de Picasso, la forma proposada per Satie, la incorporació de sons d'una màquina d'escriure o de sirenes, i fins i tot l'estrany argument proposat per Cocteau.

De fet Cocteau va publicar un article on deia que el riure era natural per les persones franceses, animant així a riure al públic (tot i el que estava passant en el context), però en canvi, referint-se a *Parade*, va escriure: "El nostre desig és que el públic pugui

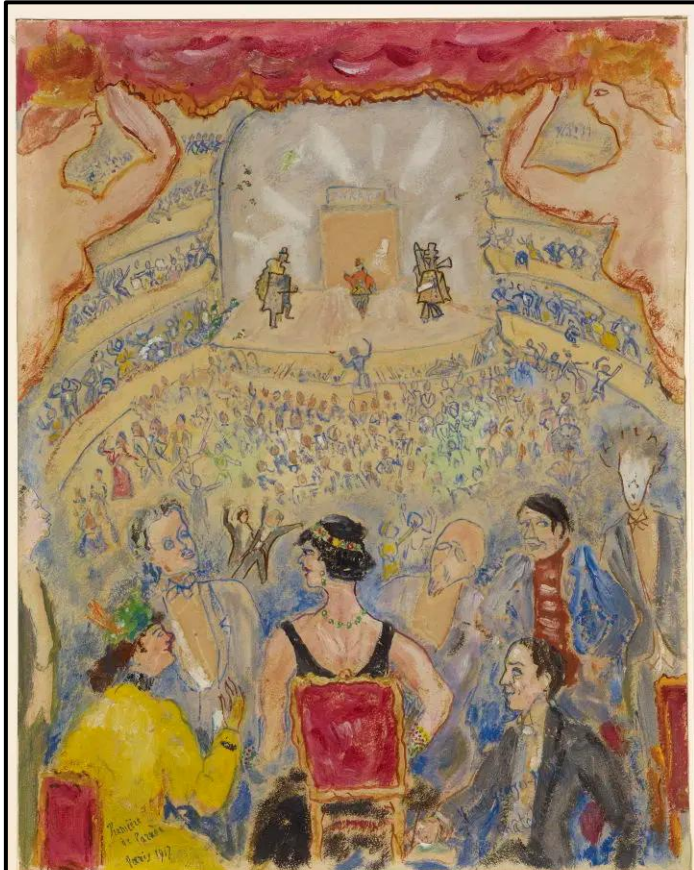


Figura 7. Pintura de Michel Georges-Michel, *L'estrena de Parade al Châtelet*, 1917.

Hi són representats, d'esquerra a dreta, Paul Rosenberg, Marie Laurencin, Diàguilev, Misia Edwards, Satie, Picasso, Cocteau i el mateix Michel Georges-Michel a la llotja central del Châtelet. Georges-Michel, M. (1917). *The opening of the ballet "Parade" in Paris*. Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco. Recollit de Arthive.

considerar *Parade* com una obra que amaga poesia sota la pell aspra de la farsa." Donant a entendre que el més important són les emocions reals dels personatges, les quals són la tristesa o la insatisfacció.³⁴

Més tard, Cocteau va anomenar *Parade* "la millor batalla de la guerra", una afirmació que va generar una gran polèmica. En plena Primera Guerra Mundial, marcada per un fort sentiment nacionalista i patriòtic, aquest tipus de declaracions podien percebre's com una provocació o fins i tot com una falta de respecte cap als soldats morts al front. En aquest context, especialment després de les grans pèrdues humanes de l'ofensiva de Nivelle al Chemin des Dames el

³⁴ Cocteau, J. (1916-1917). Documents concerning *Parade*: [Cocteau's handwritten draft of libretto for *Parade*]. Met Museum. Thomas J. Watson Library, Nova York.

maig de 1917, la *boutade* de Cocteau va ser vista per molts com una frivolització del conflicte real.³⁵

Les crítiques no van tardar a arribar, molt poca gent salvava l'obra: la qualificaven d'"antifrancesa" o, senzillament, l'insultaven³⁶. De fet, durant l'estrena van escridassar als qui havien treballat en el ballet com a uns *sales boches*, un terme utilitzat pels francesos durant les Guerres Mundials que es pot traduir literalment a "porcs alemanys".³⁷

Les crítiques van qualificar el ballet de coses com ara: avorrida, farsa vulgar, insignificant, infantil o pallassada. Altres crítics com, Jean Marnold, va dir que apreciava tant Satie que era incapaç d'explicar el que pensa sobre la música. Se'n van fer caricatures.



Figura 8. Caricatura de Parade d'E. Brod en la revista *Le Carnet de La Semaine*, 1917
Brod, E. (3 / Juny / 1917). Parade de Jean Cocteau. *Le Carnet de La Semaine*: gazette illustrée, littéraire, politique, économique et satirique, p. 21. Recollit de gallica.bnf.fr

Però bé, altres crítics no van amagar la seva opinió: El compositor, musicòleg i crític Jean Poueigh (1876-1958), conegut amb el pseudònim *Octave Séré*, va

³⁵ Nichols, R. (2002). *The Harlequin Years*. Londres: Thames & Hudson Ltd.
Maud. (24 / Maig / 1917). Châtelet: Les Ballets Russes, La Mode au Théâtre. *La Rampe. Revue Hebdomadaire des Spectacles*, p. 13. Recollit de gallica.bnf.fr. Darrera consulta: 14/06/2026
³⁶ Anònim. (19 / Maig / 1917). La Matinée russe au Châtelet, Ça et La. *Le Gaulois: littéraire et politique*, p. 4. Recollit de gallica.bnf.fr. Darrera consulta: 14/06/2026
Epardaud, E. (23 / Maig / 1917). A Propos de Cubes. Chronique. *La Presse*, p. 2. Recollit de gallica.bnf.fr. Darrera consulta: 14/06/2026

³⁷ Cebrián, M. (2024). *Las repercusiones en prensa del estreno de Parade en París: primera colaboración de Pablo Picasso con los Ballets Rusos de Diaghilev*. Málaga: Universidad de Málaga.

dirigir-se a Satie durant la nit de l'estrena a donar-li la mà i a desitjar-li bona sort; tot això perquè després criticqués violentament l'obra, escrivint que era una obra de pintura més que de música, i que a més, una pintura mal feta (cubisme), així com una *pavé*, és a dir que era insuportable.³⁸

El mateix Poueigh va escriure una altra crítica on carregava directament cap a Erik Satie, on explicava que la partitura era tan insignificant que gairebé s'oblidava de comentar-la; la titlla de banalitat i de xivarri, concloent que el compositor no té "ni personalitat ni talent".³⁹ Com a resposta, Satie va estar dies i dies enviant-li cartes insultant a Poueigh, on l'anomenava "un cul sense música", entre altres coses. Tot va acabar amb una denúncia cap a Satie.⁴⁰

Això va obligar al compositor a anar a judici i a escriure el *Eloge des critiques*.⁴¹ El procés judicial es va celebrar el gener de 1918 al *Tribunal correctionnel de la Seine*, a París. Durant el judici van testificar a favor de Satie artistes com Georges Braque, André Derain, Juan Gris, Gino Severini, Ricard Viñes, Guillaume Apollinaire i Jean Cocteau. Res no va funcionar, ja que finalment va ser condemnat a vuit dies de presó i a indemnitzar amb 800 francs a Poueigh, una quantitat molt elevada per a algú amb les dificultats econòmiques de Satie.⁴²

Pena que serà coberta per Winnaretta Singer (1865-1943), princesa de Polignac, hereva de la fortuna de les màquines de cosir Singer i destacada mecenes de les avantguardes musicals i artístiques. Casada amb el príncep Edmond de Polignac, aristòcrata en situació econòmica precària; la relació es caracteritzava per una certa independència personal.⁴³ Serà ella qui aconseguirà l'alliberament de Satie (a canvi d'una bona conducta durant cinc anys) i qui pagarà els 800 francs. Tot això també va portar a que la princesa de Polignac rebés crítiques, anomenant-la una aliada dels *boches* (alemanys) de *Parade*.

³⁸ Poueigh, J. (20 / Maig / 1917). Les Ballets Russes. *Le Carnet de la Semaine*, 13.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65505772/f21.vertical> Darrera consulta 7/03/2026.

³⁹ Poueigh, J. (31 / Maig / 1917). Châtelet: Les Ballets Russes. *La Rampe: revue hebdomadaire des spectacles*, 4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57254005/f6.image.r=Parade>. Darrera consulta 7/03/2026.

⁴⁰ Giner, B. (2025). *Erik Satie*. París: bleu nuit éditeur. 128-130

⁴¹ Consultar Fragments de *l'Eloge des critiques* a l'Annex 2.

⁴² Vella, A. (2013). Satie. *La subversión de la fantasía*. Barcelona: Ediciones Península.

⁴³ Cossart, M. d. (1978). *The Food of Love: Princesse Edmond de Polignac (1865–1943) and Her Salon*. Londres: Hamish Hamilton.

Progressivament, aquest terme es va estendre a tots els Ballets Russos, reflectint el rebuig cap a les propostes més innovadores en un context de guerra. Aquesta situació va portar Diàguilev a reduir les representacions de *Parade* després de les funcions de 1917, tot i que l'obra es va presentar també en altres ciutats, com Barcelona. En aquest cas, destaca la voluntat del públic i dels programadors barcelonins d'acollir una proposta tan controvertida, en una ciutat que, tot i mantenir forts elements conservadors, es mostrava també oberta a les avantguardes i sovint emmirallada amb el model cultural parisenc.⁴⁴

Ara bé, no només hi havia males crítiques (tot i que fossin la gran majoria). Per exemple el crític Lecas-Netton parla de l'obra com la “derrota dels retrògrads” i celebra que faci “bramar als senyors burgesos”; tot i que parla més del seu aspecte artístic del cubisme que no pas de la música o la coreografia.⁴⁵

També tenim a Stravinsky, qui escriu que:

*Parade em confirma de nou en la meva convicció sobre el mèrit de Satie i el paper que va exercir en la música francesa al contraposar-se a la marca de l'impressionisme, delimitant un llenguatge ferm, net i desposseït de qualsevol adornament inútil.*⁴⁶

Afegir que al programa de mà que es va repartir el dia de l'estrena hi podíem trobar un text d'Apollinaire utilitzant per primera vegada la paraula “surrealisme” i també fotografies del viatge que Massine, Picasso i Cocteau havien realitzat aquell mateix any a Itàlia per inspirar-se per la creació d'aquest ballet.⁴⁷

4.2.2. Barcelona

El ballet va fer diferents parades, primer a París, després a Madrid⁴⁸ i seguidament al Gran Teatre del Liceu a Barcelona, on es va representar el dia

⁴⁴ Nichols, R. (2002). *The Harlequin Years*. Londres: Thames & Hudson Ltd.

⁴⁵ Lecas-Netton. (30 / Maig / 1917). *Parade. Triomphe aux Ballets Russes. Le Canard Enchaîné*, 1-2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4600557r/f2.item.r=Parade>. Darrera consulta: 07/03/2026

⁴⁶ Vella, A. (2013). Satie. *La subversión de la fantasía*. Barcelona: Ediciones Península.

⁴⁷ Cervasio, S. (8 / Abril / 2017). *La Repubblica*. Recollit de A Pompei i costumi del balletto *Parade*: "Qui Picasso scopri il mondo antico": https://napoli.repubblica.it/cronaca/2017/04/08/news/a_pompei_i_costumi_del_balletto_parade_qui_picasso_scopri_il_mondo_antico_-162476557/. Darrera consulta: 18/03/2026

⁴⁸ Consultar Itinerari *Parade* a l'Annex 1.

10 de Novembre de 1917, juntament amb *L'Ocell de Foc* i *Cleòpatra*.⁴⁹ No hi havia ni una butaca ni cap llotja lliures, gent dreta pels passadissos. Es diu que va ser l'obra que més va omplir de la temporada. Hi havia una gran expectació, com que apareixeria un cavall de veritat a ballar. Tot i que el cavall fos una disfressa, el públic va riure durant l'inici de l'obra però cada vegada va anar agafant més antipatia.



Figura 9. Programa de mà dels Balls Russos de les representacions del 10 de novembre al Gran Teatre del Liceu, 1917
Ansermet, E., Cocteau, J., Diàguilev, S. P., & al., [. (1917). *Bailes rusos*. 1 volum. (Temporada de primavera 1917). Recollit de <https://ddd.uab.cat/record/133787>.

Quan va caure el teló es van començar a sentir aplaudiments però també xiulades, crits a les altures i agitació a platea. Van començar les discussions, com ara gent que es queixava d'haver pagat 15 pessetes per veure allò. De les crítiques que hi van haver després de l'obra entre el públic, només una cosa va agradar a tothom: el cavall.

Ràpidament van començar les crítiques cap el ballet, aquestes anaven gairebé sempre acompanyades amb un toc d'humor. L'anomenaven el ballet cubista

⁴⁹ Ansermet, E., Cocteau, J., Diàguilev, S. P., & al., [. (1917). *Bailes rusos*. 1 volum. (Temporada de primavera 1917). Recollit de <https://ddd.uab.cat/record/133787>. Darrera consulta: 13/06/2026.

“Pastarade”, i que havia sigut una de els pitjors obres dels Ballets Russos per a totes les extravagàncies musicals i coreogràfiques que tenia.⁵⁰

Crítiques com que *Parade* només havia agradat als “ultra-futuristes” i també se sentien comentaris com:

- Què t’ha semblat *Parade*?
- M’agrada més la *Jura de bandera*.⁵¹

Fausto de *La Vanguardia*, Alard de *El Diluvio*, o el diari *El Liberal*, tots s’indignaven. Fausto fins i tot va demanar l’extradició de Picasso. En canvi, el diari de *El Poble Català* estava entusiasmada.⁵²

El crític J. Sacs destacava a Picasso, pels colors, les formes, les proporcions dels decorats, la vestimenta i la importància del color negre, però no deia res de la música o de la coreografia, això sí, va afegir que *Parade* era el menys “cursi” de tots els Ballets Russos.

La *Revista Musical Catalana* va estar encantada la primera vegada que van anar els Ballets Russos a Barcelona durant l’estiu de 1917, però en canvi a la tornada de la companyia durant la tardor del mateix any i amb l’estrena de *Parade*, Joan Llongueres va comentar:

*Parade és una nota harmònica i atrevida de dibuix, de proporcions i de color d’en Picasso, que és un pintor de talent, i prou. Musicalment i coreogràficament, una cosa rara, poc comprensible, banal i d’escàs valor artístic.*⁵³

Pel que fa a la posada en escena de les versions de 1917 les podem conèixer per les cròniques que es van fer. Es coincideix en el fort ús del color negre per part de Picasso a l’hora de pintar el decorat, creant molt de contrast; donant la

⁵⁰ L’Esquella de la Torratxa. (16 / Novembre / 1917). Teló Enlaire. Liceo. *L’Esquella de la Torratxa. Periodic humoristic*, 8-9.

⁵¹ *La jura de bandera* és una sarsuela de caràcter patriòtic i molt conservadora, representativa del gust més tradicional de l’època, en aquest cas s’utilitza com a element humorístic davant de la proposta d’avantguarda *Parade*.

La Campana de Gràcia. (17 / Novembre / 1917). Repics. *La Campana de Gràcia*, 4.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1017174&idBusqueda=2171&posicion=1&presentacion=pagina. Darrera consulta: 07/03/2026

⁵² L’Esquella de la Torratxa. (16 / Novembre / 1917). Esquellots. *L’Esquella de la Torratxa. Periodic humoristic*, 13.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207704&idImagen=11772299&idBusqueda=1751&posicion=13&presentacion=pagina. Darrera consulta: 08/03/2026

⁵³ Alier, R. (1966). *Els "Ballets Russes" a Barcelona*. A L. Bagunyà, & A. Fàbregas, Picasso i el teatre (p. 50-51). Barcelona: Museu Picasso.

sensació d'un fons fràgil, en contrast, per exemple, amb les figures dels mànagers, que resulten molt rígids i poc expressives; a diferència de la "fragilitat" que transmeten personatges com el prestidigitador xinès o els acròbates. El teló en canvi, serà vist com una cosa rebuscada i inútil, que en aquest cas el crític J. Sacs, defineix com a "carnaval de suburbi".⁵⁴

És important afegir que, normalment, aquestes notícies solien anar acompanyades de fotografies dels personatges per ajudar els lectors a entendre el vestuari de Picasso, que tanta revolució estava creant. Tot i això, no hi ha fotografies de l'acròbata femenina, perquè la parella va ser un afegit d'última hora. Proposat per Picasso i acceptat per Massine, el coreògraf va afegir a la noia per equilibrar la parella i per explorar nous moviments que una persona sola no podria fer.⁵⁵

Entre el 1917 i 1924 només es va representar *Parade* nou vegades a París; per tant, no podem afirmar que Diàguilev en ranegés totalment, però aquest nombre de representacions és molt baix si el comparem, per exemple, amb les trenta-dues de *Petrushka* (1911) durant el mateix període.

I encara serà més difícil trobar les representacions de *Parade* després de la mort de Diàguilev (1929) és un repte interessant perquè l'obra no va passar a ser de repertori habitual de manera immediata. En ser una peça tan lligada als decorats i vestuaris de Picasso, durant dècades només es va poder veure quan algú tenia accés als originals o feia una reconstrucció històrica.

Pel que fa a l'estètica de l'obra, canviarà molt el seu punt de vista per les lliçons que apareixeran en el manifest *Le coq et l'arlequin* de Cocteau publicat el 1918: "necessitem una música amb els peus a terra, una música quotidiana".⁵⁶ Però fins i tot, des d'abans del manifest, Georges Auric ja havia comentat el valor de *Parade*, ens parlava de la lliçó que ens volia ensenyar Satie. D'això en discutia

⁵⁴ Sacs, J. (11 / Novembre / 1917). El Cubismo en escena. *La Publicidad*, 3.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1419820&idBusqueda=2178&posicion=1&presentacion=pagina. Darrera consultat 18/03/2026

⁵⁵ LoMonaco, M. S., Lieberman, W., & Vechten, C. v. (1984). The Giant Jigsaw Puzzle: Robert Joffrey Reconstructs "Parade". *The Drama Review: TDR*, 31-45.

⁵⁶ Cocteau, J. (1918). *Le coq et l'arlequin: Notes autour de la musique*. París: Éditions de La Sirène. 17-18.

amb admiradors com Francis Poulenc: l'escenari ja es va preparant per la fundació de Les Six a la dècada del 1920s.⁵⁷

“Parade és la meva millor ampolla de vi. No m'agrada obrir-la gaire sovint.”

– Serguei Diàguilev ⁵⁸

4.3. La reconstrucció: Nova York 1973

56 anys després de l'estrena del ballet a París, Robert Joffrey (1930-1988), coreògraf nord-americà i fundador de la Joffrey Ballet, conegut pel seu enfocament innovador i per la recuperació de repertori històric, va voler recrear-lo. Ell mateix deia que *Parade* era una d'aquelles coses que molta gent recordava però que difícilment algú havia vist.

La reconstrucció es va fer amb l'ajuda de Léonide Massine i de la resta dels ballarins originals. Massine va poder ajudar a recrear la coreografia; tot i que el propi Joffrey ens explica, en una entrevista, que hi havia algunes coses de les quals Massine no se'n recordava i que, per tant, es van canviar; però que els passos principals hi eren tots.

El més complicat de recuperar va ser l'escenografia i el vestuari; que amb un equip format per moltes persones van aconseguir refer-lo tot. Les peces originals, o s'havien “dispersat” o estaven en museus o col·leccions privades. Se li va demanar a Picasso una ajuda directa amb el projecte, però, per la seva edat i salut, no va poder donar-la. Douglas Cooper va ser qui va estar al capdavant del projecte.

Diane Orio, ballarina de la companyia Joffrey Ballet, va explicar que amb l'estrena de 1973, s'esperava veure qualsevol altra cosa menys ballarins caminant i vestint caixes de cartró, però que, amb el pas del temps, *Parade* s'ha anat apreciament cada vegada més. S'adona de com d'avançada va ser el 1917 en el seu temps i de com encara ho era el 1973.⁵⁹

⁵⁷ Nichols, R. (2002). *The Harlequin Years*. Londres: Thames & Hudson Ltd. 39.

⁵⁸ Angioloni, M. (1 / Agost / 2017). *Ballets Russes' Gesamtkunstwerk for the centenary of Picasso's visit to Italy*. Recollit de Bachtrack: https://bachtrack.com/es_ES/review-parade-pulcinella-rome-opera-ballet-teatro-grande-scavi-di-pompeii-july-2017. Darrera consulta: 21/03/2026

⁵⁹ LoMonaco, M. S., Lieberman, W., & Vechten, C. v. (1984). The Giant Jigsaw Puzzle: Robert Joffrey Reconstructs "Parade". *The Drama Review: TDR*, 31-45. <https://www.jstor.org/stable/1145624>. Darrera consulta 17/03/2026.

“Amb sort *Parade* mai perdrà l'habilitat d'entretenir i sorprendre tal i com ho va fer al 1917.” - Robert Joffery

En definitiva, va ser un èxit entre les audiències de 1973 i va deixar a tot el públic amb la boca oberta. Joffery ho associa també a l'atracció cap a Picasso i a la revifada de l'interès cap a la música d'Erik Satie que estava succeint en aquella època; això va ajudar a saber com encaixar el ballet en la ment dels espectadors.

El crític del *New York Times*, Clive Barnes va escriure que *Parade* és un dels ballets més arcaïcs que s'ha representat als Estats Units, i tot i això sembla nou i original; encara és capaç de deixar al públic desconcertat i en estat de xoc. És fàcil veure per què va tenir un efecte en la història de l'art.⁶⁰ Ara bé, Joffery també volia aconseguir que el públic es fixés en la innovadora coreografia de Massine, més enllà del contingut visual de Picasso, cosa que no va aconseguir gaire. Ho sabem per crítiques com la de Hilton Kramer: “És l'enlluernadora invenció visual de Picasso la que domina aquesta producció”. O la del mateix Clive Barnes, que afegeix: “aquest és un espectacle escènic i decoratiu en el qual la coreografia hi té un paper comparativament petit”.⁶¹

4.4. El centenari: Pompeia 2017

En motiu de la celebració del viatge que va fer Picasso a Itàlia el 1917, precisament per treballar en *Parade* juntament amb Cocteau, es van organitzar un conjunt d'activitats relacionades amb el tema. És per això que es van programar *Parade* i *Pulcinella*. La mostra es va anomenar: *Picasso e Napoli, Parade tra Capodimonte e Pompei*.⁶²

En aquest cas l'obra va ser representada per la Companyia de ballet del Teatro dell'Opera di Roma i dirigida per Carla Fracci, qui també comptava amb l'ajuda de Lorca Massine (1944—), coreògraf i fill de Léonide Massine, que porta aquest nom en homenatge a Federico García Lorca, en relació amb la forta vinculació del seu pare amb la cultura espanyola, especialment a través de col·laboracions

⁶⁰ LoMonaco, M. S., Lieberman, W., & Vechten, C. v. (1984). The Giant Jigsaw Puzzle: Robert Joffrey Reconstructs "Parade". *The Drama Review: TDR*, 31-45.
<https://www.jstor.org/stable/1145624>. Darrera consulta 17/03/2026.

⁶¹ Barnes, C. (1973, Novembre 4). Ballet: Massive "Parade". *The New York Times*, p. 83.

⁶² Ferrara, A. (2017, Abril 7). *Picasso a Capodimonte, De Luca: "Orgogliosi di Napoli"*. Recollit de La Repubblica:
https://napoli.repubblica.it/cronaca/2017/04/07/news/picasso_a_capodimonte_de_luca_orgoglio_si_di_napoli_-162427181/. Darrera consulta: 17/03/2026

com *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla. També va ser director de l'òpera romana entre 1981 i 1983 i avui s'encarrega d'interpretar el repertori del seu pare arreu d'Itàlia.⁶³ Lorca Massine ja havia supervisat *Parade* amb una versió representada el 2008 al mateix país.⁶⁴

Es van tornar a reconstruir l'escenografia i vestuari de Picasso. El teló, en aquest cas, és l'original de 1917, que s'exposava per primera vegada a Itàlia. Molta premsa reclama que el teló del ballet va ser ideat en aquell viatge a Roma de 1917; i de fet moltes crítiques parlen de com si *Parade* hagués nascut a Itàlia.⁶⁵

Per primera vegada tenim crítiques que parlen de la dansa i que no es limiten a parlar de Picasso i el cubisme, malgrat això, la majoria de crítiques fan un gran context de *Parade* abans de comentar la del 2017. En aquest cas ens trobem textos que parlen de: “moviment natural i personal”, “energia i caràcter en cada pas” i fins i tot ens anomenen els ballarins i ballarines. En destaquem el text de la crítica Martina Angioloni, que parla de la fidelitat històrica i de la reconstrucció acurada i respectuosa de Lorca Massine, així com el fet que ressalta l'actuació de Manuel Paruccini i Cristina Mirigliano en els papers de conjurador xinès i de nena americana. En definitiva, considera que la representació va tenir un alt nivell i l'anomena un “successo di scandalo, un'opera geniale in anticipo sui tempi”.⁶⁶

Ara bé, pel que fa a la recepció del públic, va ser totalment positiva, ja que ja sabien què anaven a veure; de fet, el mateix esdeveniment de Picasso a Itàlia també havia organitzat una exposició amb el teló, el vestuari i les màscares de l'artista. Ens afegeixen que hi va haver un gran aplaudiment amb l'aparició a l'escenari de Lorca Massine.⁶⁷

⁶³ Martínez, C. (2016). Lorca Massine: «Zorba el Griego nace en cada función». *Información*. Recollit de <https://www.informacion.es/cultura/2016/11/21/lorca-massine-zorba-griego-nace-6025913.html>. Darrera consulta: 13/06/2026

⁶⁴ Consultar Itinerari *Parade* a l'Annex 1.

⁶⁵ Bernabini, F. (2017, Abril 6). *Picasso e Napoli. Parade. Sipario e bozzetti del balletto in mostra al Museo di Capodimonte e a Pompei*. Recollit de Danza Effebi: <https://www.danzaeffebi.com/dintorni-danza/picasso-e-napoli-parade-sipario-e-bozzetti-del-balletto-mostra-al-museo-di-capodimonte-e-pompei/>. Darrera consulta: 17/03/2026

⁶⁶ Angioloni, M. (1 / Agost / 2017). *Ballets Russes' Gesamtkunstwerk for the centenary of Picasso's visit to Italy*. Recollit de Bachtrack: https://bachtrack.com/es_ES/review-parade-pulcinella-rome-opera-ballet-teatro-grande-scavi-di-pompeii-july-2017. Darrera consulta: 21/03/2026

⁶⁷ Arionte, A. (2017, Juliol 29). *Danza News*. Recollit de Danza Effebi: <https://www.danzaeffebi.com/serata-picasso-massine-al-teatro-grande-degli-scavi-di-pompei-quadri-danzati-di-assoluta-bellezza/>. Darrera consulta: 17/03/2026.

5. Anàlisi escènica i evolució estètica de *Parade*

5.1. Evolució de la recepció artística: de l'escàndol a la patrimonialització (1917–2017)

La recepció de *Parade*, des de 1917 fins el 2017 té un gran interès per veure com van anar canviant les opinions al voltant de l'obra. La premsa va tenir un paper fonamental en aquest procés, actuant com una mediatra entre l'obra i el públic. El significat d'una obra, per tant, no és fix, sinó que depèn dels contextos culturals i estètics de cada moment.

Els Ballets Russos tornaven a l'escenari el 18 de maig de 1917 amb *Parade*, després que des del 1914 no feien res; tot i això, el temps que ja portaven funcionant els ballets de la companyia des de 1909, ja havien definit una estètica marcada per l'exotisme, la sensualitat, els colors i un llenguatge expressiu renovat.

És per això, que referenciant a Hans Robert Jauss, ens permet entendre un horitzó d'expectatives definit per les característiques pròpies dels Ballets Russos entre 1909-1914, i no pas el trencament proposat per *Parade* el 1917; el qual va generar una recepció majoritàriament negativa i inclús hostil. La premsa de 1917 la va definir principalment a través de burla i insults

En aquest sentit però, la premsa no només recull el rebuig del públic, sinó que contribueix a consolidar-lo. Tal com assenyala la teoria de la recepció, el públic no és un subjecte passiu, sinó un agent actiu en la construcció del sentit de l'obra; i la premsa servirà de mitjà per compartir-ho.

Amb el pas del temps però, la recepció anirà canviant. A partir de la segona meitat del segle XX, i especialment després de les reconstruccions escèniques de 1964 o 1973 ⁶⁸, el públic i la premsa va començar a rellegir *Parade* dins del context de les avantguardes històriques. Els elements que havien estat rebutjats com els colors, els sorolls, la coreografia o el vestuari, van convertint-se com a objectes d'innovació i trencament de l'art. Per tant, l'horitzó d'expectatives proposat per Jauss no és immutable, sinó que evoluciona en el temps; és aquí

⁶⁸ Consultar Itinerari *Parade* a l'Annex 1.

on entra la figura del: públic informat, que permet fer lectures que abans eren impensables.⁶⁹

La celebració del centenari de *Parade* al 2017 reforça encara més el canvi en la recepció del ballet. La premsa ara farà un discurs ple d'elogis cap a l'obra, i presentant-la com a un moment essencial en la història de la modernitat escènica, pel seu valor trencador i com a un referent indiscutible de la intermedialitat artística. Allò que havia estat percebut com a escàndol ara es converteix en patrimoni.

5.2. Transformació visual i del vestuari: conservació, envelliment i reconstrucció de Pablo Picasso

Cap el 1910 els decorats i vestuari de Léon Bakst i Alexandre Benois havien inundat el públic amb colors vibrants en produccions com *Scherezade* i *Petrushka*. Henri Matisse va declarar: "En els seus primers dies, els Ballets Russos desbordaven de color."

Ara bé, amb l'entrada de Picasso a l'aventura dels Ballets Russos durant la Primera Guerra Mundial, va contribuir a alguns canvis en l'esperit que tenien fins ara, conduint-la així a una re-definició de les seves apostes estètiques, principalment en l'organització artística.⁷⁰

Cal saber també que el futurisme també va impregnar l'esperit de colors exòtics i cromàtics dels Ballets Russos. Cal destacar l'obra de *Feu d'artifice* de Giacomo Balla amb música de Stravinsky; espectacle que de fet Picasso va veure durant el seu viatge per Itàlia de 1917 juntament amb Cocteau i Diàguilev.⁷¹



Figura 10. Esbós de Fortunato Depero pel ballet *El Cant del Rossinyol*, 1916
Depero, F. (1916). *Le Chant du Rossignol*.

⁶⁹ Jauss, H. R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 3-45.

Dalhaus, C. (1997). *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa.

⁷⁰ Dufour, V. (2020). *Picasso et les musiciens des Ballets russes*. A C. Godefroy, Les Musiques de Picasso (p. 150-153). París: Éditions Gallimard.

⁷¹ Castello di Rivoli. (sense data). *Giacomo Balla*. Recollit de Castello di Rivoli: <https://www.castellodirivoli.org/en/artista/giacomo-balla/>. Darrera consulta: 09/05/2026



Figura 11. Esbós de Fortunato Depero pel ballet *El Cant del Rossinyol*, 1916
Depero, F. (1916). *Le Chant du Rossignol*. Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto.

Paral·lelament hi va haver una tendència molt forta dins del futurisme per fer roba; línia encapçalada pel pintor Fortunato Depero que va crear dissenys de vestuari, decorats de teatre i vàries il·lustracions. Destacar els esbossos pel ballet (de la companyia dels Ballets Russos) *Le Chant du Rossignol* que finalment el projecte plàstic va ser entregat a Henri Matisse i no a Fortunato Depero. També cal destacar el projecte *Balli Plastici*, un espectacle de marionetes futuristes del mateix Depero. I a l'artista Giacomo Balla, qui també va estar directament connectat amb el teatre futurista italià.⁷²



Figura 12. *Ball Plàstic* de Fortunato Depero.
Depero, F. (1918). *Balli Plastici*. Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto.

Els vestuaris mecànics de Parade, especialment els dels dos mànagers dissenyats per Picasso; introdueix una concepció del cos com a objecte i com a màquina, generant una ruptura radical amb l'estètica decorativa dels Ballets Russos.

⁷² Galambosova, C. (16 / Febrer / 2026). *How Italian Futurism Influenced Fashion*. Recollit de Daily Art: <https://www.dailyartmagazine.com/italian-futurist-fashion/>. Darrera consulta: 15/05/2026

Per tant, la dimensió visual de *Parade* no pot separar-se de l'estructura musical, sinó que forma part d'un mateix dispositiu escènic en què pintura, so i moviment es construeixen conjuntament. Tal com apunten els estudis sobre la relació entre música i arts visuals, aquesta interacció genera un espai compartit en què cap llenguatge actua de manera subordinada, sinó que tots contribueixen de forma activa a la producció de significat.⁷³

5.3. Estètica de *Parade*: avantguarda com a ruptura i avantguarda com a clàssic

Satie, lluny de la imatge ensucrada i onírica que encara sovint pateix la seva música, va ser un compositor políticament compromès que buscava en la música un vehicle per a la investigació política a través d'un missatge subjacent constant. Cosa que va agradar molt a Picasso.

Ara podem apreciar com va contribuir *Parade* a la sacsejada que es va produir en la definició de l'art a principis del segle XX. L'abast estètic de l'obra, a través del doble missatge que transmet, va més enllà del gest artístic: contrasta la "desfilada artificial del món, tal com és o tal com es representa", amb "l'espectacle interior, tal com s'expressa o tal com es somia". Com també afirma el musicòleg, Jean-Pierre Armengaud: "*Parade* és una "paràbola no dissimulada de l'individu romàntic que lluita amb la deshumanització de la societat industrial".

També cal fer cas al subtítol que li va donar Cocteau: *ballet réaliste*; en aquest sentit aquesta definició adquireix una dimensió clau, ja que no es limita a una representació mimètica de la realitat, sinó que implica la incorporació d'elements procedents de la vida quotidiana i dels espectacles populars dins el llenguatge escènic. Tal com s'ha assenyalat, l'obra integra referències al music-hall, al circ i a l'espai de fira, difuminant els límits entre cultura alta i cultura popular i redefinint el mateix concepte de ballet.⁷⁴

Així, contràriament als objectius de Cocteau, l'argument del qual Picasso es va apropiat en part, l'aliança Satie-Picasso va transformar *Parade* en un ballet

⁷³ Illiano, R. (2016). *Music and figurative arts in the twentieth century*. Turnhout: Brepols.

⁷⁴ Reynolds, C. M. (2005). *The Ballet Parade (1917): An Experiment in Realism*. Liverpool: University of Liverpool.

polític. Com a mínim, tots dos el van omplir d'una expressió conceptual de provocació social.

Ara bé, per jugar amb l'element oníric i de realitat hi ha moltíssims elements al llarg de l'obra que ens fan realçar aquests sentits. Només començar tenim el teló de Picasso on s'hi representa el teatre dins d'un teatre on veiem uns personatges de circ amb el teló pujat que alhora funcionen com a teló. Tot això va acompanyat amb el *Preludi del teló vermell* de Satie, és a dir, s'espera una mirada activa per part del públic cap al teló.

Destacar també als promotors, unes figures inhumanes i tridimensionals i amb gratacels; on es teixeix l'ambigüitat entre allò real i irreal, així com de la relació entre els empresaris i els artistes de circ.

En definitiva, va ser un esdeveniment important perquè és la trobada de les arts del segle XX. Apollinaire la va anomenar "surrealista", iniciant així una nova gran aventura artística i literària amb aquesta paraula. D'aquesta manera, *Parade* incorpora tots els moviments estètics de principis del segle XX que van contribuir a canviar el significat del mateix art com a sistema de representació del món: simbolisme, cubisme, futurisme, neoclassicisme, surrealisme...⁷⁵

Des d'aquesta perspectiva, el significat artístic de *Parade* no pot reduir-se a la seva condició escandalosa o de ruptura del 1917, sinó que cal entendre-la com una proposta situada entre la ruptura i la seva posterior consolidació com a obra de referència. Des de aquí, la teoria d'Ester Vendrell ens serveix per entendre l'obra no com una negació del ballet, sinó com una desconstrucció del seu llenguatge.

Música, dansa, escenografia i gest no busquen una unitat harmònica sinó una convivència. En aquest sentit, el caràcter de *Parade* no deriva només del seu contingut simbòlic anomenat anteriorment sinó que també qüestiona les jerarquies tradicionals de les arts. Per tant, seguint la teoria de Vendrell, *Parade*

⁷⁵ Dufour, V. (2020). *Picasso et les musiciens des Ballets russes*. A C. Godefroy, Les Musiques de Picasso (p. 150-153). París: Éditions Gallimard.

no obvia la tradició, sinó que l'exposa, per després desplaçar-la i donar-li nous sentits en el context estètic del moment.⁷⁶

En aquest sentit, es pot entendre *Parade* dins d'aquesta lògica de transformació, en què la ruptura no implica una negació del passat, sinó una nova manera d'activar-lo en el present. *Parade* va ser una obra concebuda com a provocació que amb el temps ha estat integrada en el cànon precisament per això mateix; és per això mateix que aquest ballet no és una excepció històrica sinó un moment clau en els moviments artístics del segle XX.⁷⁷

5.4. La música i les influències de Satie

Una de les conseqüències més destacades d'Erik Satie va ser el Grup dels Sis, un conjunt de compositors francesos amb un pensament estètic molt clar: uns grans defensors del neoclassicisme i molt influïts per les idees de Satie i Cocteau. Aquest grup estava format per: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc i Germaine Tailleferre.⁷⁸

Cal destacar també la relació de Erik Satie amb el músic Henri Sauguet. Animat per Darius Milhaud, Sauguet va anar a viure a París cap el 1922, mateix any on coneixeria a Satie, de qui se'n auto-definiria deixeble per la seva admiració i afinitat. En un escrit de 1964, el músic Henri Sauguet, recordaria respecte *Parade*:

[...] Amb Parade, de sobte, es va aixecar el teló sobre nous horitzons. [...] Va sorgir una forma d'expressió que semblava no deure res als grans corrents artístics produïts pel Romanticisme, el Simbolisme i l'Impressionisme. Ens vam trobar en presència d'un art que prenia la seva font de la vida quotidiana, no realistament, però, sinó al carrer, dels recintes ferals, antisentimental. La seva postura antiartística, que rebutjava la preciositat i els refinaments del llenguatge, arribant fins i tot a abraçar la banalitat, li donava un aire provocador. Un retorn als orígens purs d'un art popular sense l'ajuda del folklore, sinó només a través

⁷⁶ Vendrell Sales, E. (2008). Avantguarda i tradició. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, p. 191-193.

⁷⁷ Albèra, P. (2007). *Le Son et le sens*. Ginebra: Éditions Contrechamps.

⁷⁸ Miller, C. (2003). *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six: Rencontres poético-musicales autour des mélodies et des chansons*. Sprimont: Mardaga.

*del contacte directe i natural amb les sensacions i les emocions de les nostres vides i, encara més, de la nostra època.*⁷⁹

De fet, el 2 de març de 1945 el compositor Henri Sauguet va estrenar el ballet *Les Forains*; una obra que estava obertament inspirada en *Parade*, i sobre tot en la música d'Erik Satie i que té múltiples referències i cites musicals. La dimensió tímbrica d'aquests dos ballets transporta a l'espectador sota una carpa de circ; i tots dos compositors ho fan de la mateixa manera, utilitzant una orquestra simfònica altament convencional que no té els típics conjunts de vent metall que podríem trobar en les músiques d'entreteniment popular.

Per tant, *Parade* representa l'aparició d'un nou llenguatge artístic radicalment modern, que trenca amb la tradició estètica dominant del segle XIX i inicis del XX, i que proposa una forma d'expressió antiromàntica, antisentimental i antiartística, arrelada en la vida quotidiana i en la cultura urbana contemporània, mitjançant la simplicitat formal, la provocació i el rebuig de la retòrica artística establerta.

5.5. Integració dels sorolls: de l'experiment escènic a la mediació tecnològica

Tot i l'orquestra clàssica de Satie, la seva música estava plena d'elements avantguardistes que van revolucionar els codis establerts de la música clàssica occidental. Entre tots els elements, en podem destacar:

Els sorolls que Cocteau va manar afegir a Satie, van convertir l'obra en un "ballet anarquista" segons el musicòleg Jean-Pierre Armengaud. Hi tenim una roda de la loteria, gongs, sirenes de fàbrica, claquetes, una màquina d'escriure, trets de revòlver, clàxons de transatlàntics, o el motors d'un avió⁸⁰. Cocteau aclareix que ell fa servir aquests *trompe-l'oreille* així com un pintor fa servir un *trompe-l'oeil*.⁸¹

Aquests sons precisament no ens evoquen al món de la fira o al circ, sinó a la ciutat, i als temps moderns; tenim uns sons quotidians de la vida real que es

⁷⁹ Etcharry, S. (2025). *Lorsque la musique savante fait son cirque: de Parade de Satie aux Forains de Sauguet*. A P. Goudard, & Y. Nommick, *Musique et cirque. Une relation féconde* (p. 53-76). Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée.

⁸⁰ Consultar Anàlisi dels sorolls en la partitura a l'Annex 3.

⁸¹ Definició: tècnica pictòrica i artística que utilitza la perspectiva, el clarobscur i l'escorç per crear una il·lusió òptica tridimensional sobre una superfície plana

tornen inusuals quan s'escolten entre els domesticats sons dels instruments de l'orquestra.⁸²

Fent referència al paràgraf anterior és impossible no pensar en els futuristes, un moviment d'avantguarda artística que va sorgir a principis del segle XX i qui se li atribueix la seva fundació a Filippo Tommaso Marinetti amb el *Manifest del Futurisme* publicat el 1909; on parlava de temes com trencar amb la història de l'art passada, la velocitat, el moviment o la tecnologia.⁸³

Pel que fa a la música en destaquem el manifest de Luigi Russolo, *L'arte dei rumori* de 1913. Defensa que la música real és la que escoltem al carrer i no la que anem a veure al teatre (sons domesticats); i és precisament allò que escoltem al carrer el que hauria de ser objecte de creació artística, l'anomena el

so-soroll. L'important no és la font sonora sinó les qualitats musicals que hi ha dins del soroll. Luigi Russolo va crear una sèrie d'instruments que li permetien obtenir aquests sorolls, els *Intonarumori*. Una espècie de caixes amb altaveus i analògiques.⁸⁴

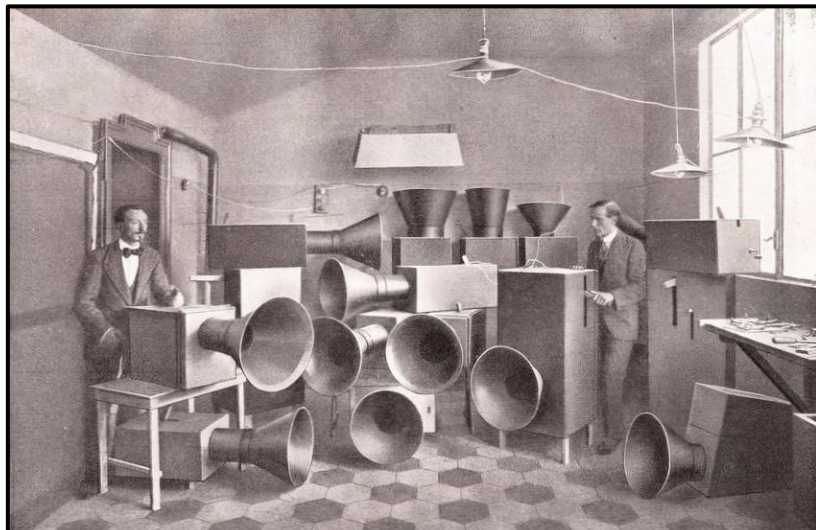


Figura 13. Luigi Russolo i Ugo Piatti amb els *Intonarumori*.

Russolo, L. (1913). *L'arte dei rumori*. Milà: Lacerba.

Recollit de

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Intonarumori,_1913.jpg#/media/Fitxer:Intonarumori,_1913.jpg

⁸² Etcharry, S. (2025). *Lorsque la musique savante fait son cirque: de Parade de Satie aux Forains de Sauguet*. A P. Goudard, & Y. Nommick, *Musique et cirque. Une relation féconde* (p. 53-76). Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée.

⁸³ Tur, J. T., García, M. P., & Subirana, X. T. (2018). *FA 2. Fonaments de les arts*. Barcelona: Editorial Vicens Vives.

⁸⁴ Nuñez, G. A. (28 / Maig / 2018). *Ruido que me hiciste bien*. Recollit de Jaque al arte: <https://jaquealarte.com/ruido-que-me-hiciste-bien-la-1a-edicion-en-espanol-de-el-arte-de-los-ruidos/>. Darrera consulta: 03/05/2026.

Tornant a *Parade*, cal dir, que a l'estrena, per nombrosos problemes tècnics, només es van poder utilitzar quatre màquines d'escriure i que amb prou feines es van sentir.

El 1973, aquests sorolls ja no eren objectes amb un alt grau d'atzar i error, sinó que ja no preocupava la idea de com fer-los sonar sinó de com reconstruir-los amb unes condicions tècniques i estètiques noves. Es va conservar el signe distintiu però es va neutralitzar, ja que es va integrar dins l'estructura musical. Pel que fa al 2017, tot indica que aquests sons van ser enregistrats prèviament.⁸⁵

Des de la perspectiva de la performativitat formulada per Erika Fischer-Lichte, la incorporació dels sorolls a *Parade* pot entendre's com una estratègia que afecta l'experiència escènica. Els sorolls introduïts per Satie i Cocteau no funcionen únicament com a elements musicals sinó com a estímuls sensorials que ens recorden la presència física de tant els intèrprets com els espectadors.

L'aparició dels sorolls altera el temps escènic ja que trenca la continuïtat sonora i genera una reacció corporal en el públic, ja sigui de sorpresa, rebuig... Aquestes relacions confirmen la idea de Fischer-Lichte de que la obra escènica no és un objecte fix, sinó un esdeveniment irrepetible: "els sorolls formen part del procés performatiu i contribueixen a donar sentit a l'obra en el mateix moment en que s'està executant." ⁸⁶

L'impacte dels sorolls de *Parade* també es pot analitzar des de la teoria de la recepció de Hans Robert Jauss. El rebuig i la incomprensió que van provocar durant l'estrena de 1917 s'expliquen per l'horitzó d'expectatives del públic, que esperaven una música cohesionada i melòdica, pròpia d'un ballet. La introducció dels sorolls es va considerar com una agressió al llenguatge artístic establert en els Ballets Russos fins ara i això va provocar un escàndol en l'estrena. ⁸⁷

Ara bé, amb el pas del temps, l'horitzó d'expectatives s'ha transformat, ja que en les reconstruccions posteriors els sorolls són rebuts com a elements definitoris

⁸⁵ Pierre-François Decouflé, O. F. (Director). (2018). *Parade* [Pel·lícula]. Recollit de <https://video.alexanderstreet.com/p/79qyY19RA>. Darrera consulta: 03/06/2026

⁸⁶ Marrero, M., Martín, D. P., & Pérez, R. d. (2021). *ERIKA FISCHER-LICHTE Y LA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO*. Cuenca (Ecuador): Universidad de Cuenca.

⁸⁷ Jauss, H. R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 3-45.

de l'obra i com a un element d'avantguarda. Així, la mateixa proposta sonora que en un principi va ser rebutjada, finalment a estat convertida en patrimoni gràcies a una lectura informada; una obra, per tant, no és immutable.⁸⁸

5.6. L'evolució de la corporeïtat al s.XX

La corporeïtat de *Parade* va reflectir un canvi en com s'entenia el cos escènic al llarg del segle XX; de fet, en la seva estrena de 1917, la coreografia de Massine va ser definida com a "rígida" o "maldestre", especialment per la comparació amb el ballet clàssic; però bé, per a entendre això cal pensar en aquests moviments com a uns precedents de les noves tendències que vindrien posteriorment.

Els personatges dels mànagers, condicionats pels volums rígids de Picasso, van veure reduïda la seva capacitat de moviment, transformant-se així en una gestualitat casi mecànica, cosa que també es pot veure en la resta de personatges però no tant clarament. Per tant, el cos del ballarí, està condicionat pel seu entorn material.

Aquesta transformació permet interpretar *Parade* com un precedent d'un canvi més ampli en les arts escèniques del segle XX. En aquest sentit, la teoria de la biomecànica desenvolupada per Vsevolod Meyerhold (1874-1940) ofereix un marc especialment útil per comprendre aquest fenomen. La biomecànica planteja el cos de l'interpret com un organisme tècnic, en què el moviment no deriva de l'expressivitat psicològica, sinó d'una construcció física precisa i funcional. El gest deixa de ser l'expressió d'una interioritat per esdevenir acció estructurada, sovint amb una qualitat freda o abstracta.⁸⁹

Des d'aquest punt de vista, la corporeïtat de *Parade* pot ser entesa com un precedent de tot això, ja que les accions dels ballarins estan lluny de buscar una emoció. D'aquesta manera permet incrementar el potencial emocional d'una obra de teatre i expressar pensaments i idees que no són fàcilment representades.

En aquesta mateixa línia, és important destacar el *Ballet Triàdic* del 1922 però que ja portava en producció des del 1912; aquest va ser un símbol de la reforma

⁸⁸ Everist, M. (1999). *Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value*. A N. Cook, & M. Everist, *Rethinking Music* (p. 378-402). Nova York: Oxford University Press Inc.

⁸⁹ Meyerhold, V. É., & Braun, E. (1969). *Meyerhold on Theatre*. New York: Hill and Wang.

de la dansa i l'escenografia teatral. El disseny de vestuari d'Oskar Schlemmer fa referència a l'arquitectura així, com els màners de Picasso. Semblen peces construïdes, i no confeccionades. Bàsicament estan formades per un cos encoixinat acompanyat d'un cap especial.



Figura 14. Estudiants de la *Bauhaus* vestits pel *Ballet Triàdic* (1922).
Montàre, D. (14 / Maig / 2022). El Ballet Triàdic de la Bauhaus. Recollit de Historia Arte: <https://historia-arte.com/articulos/el-ballet-triastico-de-la-bauhaus>. Darrera consulta: 17/05/2026

D'aquesta manera per tant, el cos del ballarí es concep com una forma geomètrica relacionada amb un color tant pel vestuari com per l'espai; eliminant així qualsevol dimensió psicològica del personatge. El moviment ja no neix de l'expressivitat interna, sinó de les condicions externes que l'envolten, així doncs el ballarí és una figura abstracta i funcional. De fet, els ballarins eren en realitat estudiants amb pocs assajos previs i amb només una norma: "sensibilitat en l'espai".⁹⁰

Aquest plantejament s'acabarà inscrivint en les arts escèniques del segle XX: passem de tenir uns personatges definits psicològicament per uns personatges neutres. D'aquesta manera es deixa de "ser" un personatge per passar a ser un element visual més, i transferir al públic la responsabilitat de construir-ne el significat. *Parade* però, no abandona completament la psicologia dels

⁹⁰ Montàre, D. (14 / Maig / 2022). *El Ballet Triàdic de la Bauhaus*. Recollit de Historia Arte: <https://historia-arte.com/articulos/el-ballet-triastico-de-la-bauhaus>. Darrera consulta: 17/05/2026

personatges, però ja dona molta importància a la dimensió visual i simbòlica de cada un. Està redefinint el cos en escena.

Aquestes transformacions del cos escènic es poden interpretar des les teories del marc de la cultura material en les arts escèniques. És a dir, ens centrem en el paper dels objectes, vestuaris i materials i en com afecten en la construcció del sentit escènic. Cosa que passa tant en *Parade* com en el *Ballet Triàdic*.⁹¹

Donatella Barbieri ens serveix per entendre que tots aquests elements que en un principi poden semblar simbòlics, també tenen una materialitat (“thingness”) pròpia i que condicionen al ballarí, no de manera negativa, sinó de manera conscient a l’hora de fer les coreografies.⁹²

Finalment, les reconstruccions contemporànies de 1973 i 2017 evidencien un nou desplaçament en la lectura de la corporeïtat. Allò que el 1917 es percebia com a “manca de destresa” és reinterpretat des d’una òptica més fluida i integradora, adaptada als codis perceptius actuals. Aquesta transformació confirma que la corporeïtat escènica no és un element fix, sinó una construcció històrica que es redefineix en cada nova representació. *Parade*, en aquest sentit, no només anticipa noves formes de moviment, sinó que revela la capacitat del cos escènic per transformar-se a través del temps.

5.7. Els hereus i la transmissió de *Parade*

El procés de reconstrucció de *Parade* al llarg del segle XX i XXI no es pot entendre sense el paper dels hereus directes dels seus creadors, especialment Lorca Massine. La seva intervenció no ajuda només a reconstruir l’obra amb una certa fidelitat a la original sinó que també situa les noves versions en una espècie de “continuitat autoritzada”.

Lorca Massine, fill del coreògraf Léonide Massine, va tenir una gran importància en la transmissió de la coreografia realitzada pel seu pare, ja que d’aquesta manera es van poder reconstruir els moviments de *Parade* a partir d’ell i la seva

⁹¹ Dotlačilová, P., & Petrikas, M. (2023). *Theatre and Materiality*. *Nordic Theatre Studies*.

Recollit de <https://tidsskrift.dk/nts/announcement/view/1060>. Darrera consulta: 27/3/2026

⁹² Barbieri, D. (2017). *Costume in Performance: materiality, culture and the body*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc. Recollit de

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uab/detail.action?pq-origsite=primo&docID=4817859>.

Darrera consulta: 17/5/2025

tradició corporal, testimonis indirectes com ara els ballarins originals i fonts incompletes com ara alguna fotografia realitzada per un altre hereu, Claude Picasso en la representació de 1973 a Nova York.

Tot i això, cal entendre aquesta reconstrucció com una hipòtesi contextualitzada, ja que no pot reproduir totalment la coreografia original. La reconstrucció escènica no és mai una recuperació literal, sinó un procés interpretatiu en què cada època rellegeix el passat segons els seus propis criteris estètics. En aquest sentit, la hipòtesi construïda pels hereus té una gran autoritat, però alhora s'ha d'adaptar a les sensibilitats contemporànies; i és aquí on entra la dramaturgia, ja que no només s'ordena la informació disponible, sinó que es construeix un discurs escènic coherent capaç de dialogar amb el present.⁹³

Aquests fets es fan evidents en les reconstruccions del 2008 o del 2017 a mans de Lorca Massine, on hi ha un equilibri entre la fidelitat històrica i l'adaptació contemporània. La seva intervenció permet preservar la identitat històrica de *Parade*, però també contribueix a la seva adaptació als contextos actuals, confirmant que la reconstrucció escènica és sempre un diàleg viu entre passat i present.⁹⁴

⁹³ Pons, J. M. (2009). *Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

⁹⁴ Pérez, T. G. (2015). *Caminar de nou pel passat: reconstrucció històrica i innovació escènica*. Barcelona: Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre.

6. Conclusions

Aquest treball ens permet entendre el ballet *Parade* no només com una obra del 1917, sinó com un procés artístic en evolució constant que ha anat canviant des del dia de la seva estrena fins avui. A través de les comparacions entre les versions de 1917, 1973 i 2017, ens hem adonat de que el significat d'una obra no és fix ni immutable, sinó que es va construint progressivament a partir de les seves recepcions, reconstruccions i reinterpretacions.

En primer lloc, l'evolució de la recepció artística; la qual va començar amb una estrena plena de burla, rebuig, i fins i tot violència, fins a convertir-se en una peça inoblidable de la modernitat escènica. Per tant, les expectatives del públic no són estables sinó que es van transformant amb el temps i permeten infinites lectures d'una mateixa obra.

L'estètica de *Parade* posa sobre la taula la tensió entre l'avantguarda i la tradició en tots els àmbits que toca: dansa, escenografia, música, literatura, etc; però és precisament aquesta combinació de disciplines el que construeix el llenguatge tan especial d'aquest ballet. Tot això, ens permet entendre com una obra que va ser concebuda amb la idea de ser trencadora ha acabat integrada dins del cànon a la mateixa manera que manté la seva capacitat crítica.

El soroll, un element tant important en *Parade*, introdueix la vida moderna dins l'escena; però la rigidesa del moviment o els vestuaris arquitectònics també se sumen en crear aquest ambient. La performance de tots aquests elements tan característics junts, interactuen directament amb l'espai, l'actor i el públic; convertint així, l'espectacle en una experiència d'art total.

Ara bé, un àmbit molt important en aquesta obra, és la corporeïtat, la qual qüestiona el model tradicional del ballet; de fet, es pot entendre *Parade* com un precedent de la biomecànica on el cos deixarà de ser psicològic a ser una forma condicionada pel seu entorn i material.

L'estudi de les reconstruccions també ha evidenciat que no existeix una reproducció fidel a la original, sinó que sempre parteix d'una hipòtesi escènica condicionada pel present. En aquest sentit, la dramaturgia és una eina fonamental per adaptar els materials històrics a nous contextos de recepció; confirmant així que l'art està en constant transformació.

En definitiva, *Parade* no és només un producte d'avantguardes, sinó un gran exemple de com una obra pot redefinir-se al llarg del temps. L'escàndol inicial al patrimoni actual ens fa arribar a la conclusió de que el valor artístic no és immediat, sinó que es va construint progressivament i històricament. *Parade* és un gran exemple per entendre l'art com a interpretació, recepció i reconstrucció a l'hora de crear un significat.

Bibliografia

- Albèra, P. (2007). *Le Son et le sens*. Ginebra: Éditions Contrechamps.
- Alier, R. (1966). Els "Ballets Russes" a Barcelona. A L. Bagunyà, & A. Fàbregas, *Picasso i el teatre* (p. 50-51). Barcelona: Museu Picasso.
- Angioloni, M. (1 / Agost / 2017). *Ballets Russes' Gesamtkunstwerk for the centenary of Picasso's visit to Italy*. Recollit de Bachtrack: https://bachtrack.com/es_ES/review-parade-pulcinella-rome-opera-ballet-teatro-grande-scavi-di-pompeii-july-2017. Darrera consulta: 21/03/2026
- Anònim. (19 / Maig / 1917). La Matinée russe au Châtelet, Ça et La. *Le Gaulois: littéraire et politique*, p. 4. Recollit de gallica.bnf.fr. Darrera consulta: 14/06/2026
- Ansermet, E., Cocteau, J., Diàguilev, S. P., & al.], [. (1917). *Bailes rusos. 1 volum. (Temporada de primavera 1917)*. Recollit de <https://ddd.uab.cat/record/133787>. Darrera consulta: 13/06/2026.
- Arionte, A. (29 / Juliol / 2017). *Danza News*. Recollit de Danza Effebi: <https://www.danzaeffebi.com/serata-picasso-massine-al-teatro-grande-degli-scavi-di-pompei-quadri-danzati-di-assoluta-bellezza/>. Darrera consulta: 17/03/2026
- Barbieri, D. (2017). *Costume in Performance: materiality, culture and the body*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc. Recollit de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uab/detail.action?pq-origsite=primo&docID=4817859>. Darrera consulta: 17/5/2025
- Barnes, C. (4 / Novembre / 1973). Ballet: Massive "Parade". *The New York Times*, p. 83.
- Bernabini, F. (6 / Abril / 2017). *Picasso e Napoli. Parade. Sipario e bozzetti del balletto in mostra al Museo di Capodimonte e a Pompei*. Recollit de Danza Effebi: <https://www.danzaeffebi.com/dintorni-danza/picasso-e-napoli-parade-sipario-e-bozzetti-del-balletto-mostra-al-museo-di-capodimonte-e-pompei/>. Darrera consulta: 17/03/2026
- Brod, E. (3 / Juny / 1917). Parade de Jean Cocteau. *Le Carnet de La Semaine: gazette illustrée, littéraire, politique, économique et satirique*, p. 21. Recollit de gallica.bnf.fr. Darrera consulta: 14/06/2026
- Caizergues, P., & Kontaxopoulos, I. (2018). *Picasso/Cocteau Correspondance 1915-1963*. París: Editions Gallimard.
- Castello di Rivoli. (sense data). *Giacomo Balla*. Recollit de Castello di Rivoli: <https://www.castellodirivoli.org/en/artista/giacomo-balla/>. Darrera consulta: 09/05/2026
- Cebrián, M. (2024). *Las repercusiones en prensa del estreno de Parade en París: primera colaboración de Pablo Picasso con los Ballets Rusos de Diaghilev*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Cervasio, S. (8 / Abril / 2017). *La Repubblica*. Recollit de A Pompei i costums del balletto Parade: "Qui Picasso scopri il mondo antico": https://napoli.repubblica.it/cronaca/2017/04/08/news/a_pompei_i_costumi_del_

- balletto_parade_qui_picasso_scopri_il_mondo_antico_-162476557/. Darrera consulta: 18/03/2026
- Cocteau, J. (1916-1917). *Documents concerning Parade: [Cocteau's handwritten draft of libretto for Parade]*. Met Museum. Thomas J. Watson Library, Nova York.
- Cocteau, J. (1918). *Le coq et l'arlequin: Notes autour de la musique*. París: Éditions de La Sirène.
- Cossart, M. d. (1978). *The Food of Love: Princesse Edmond de Polignac (1865–1943) and Her Salon*. Londres: Hamish Hamilton.
- Dalhaus, C. (1997). *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa.
- Depero, F. (1916). *Le Chant du Rossignol*. Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto.
- Dotlačilová, P., & Petrikas, M. (2023). Theatre and Materiality. *Nordic Theatre Studies*. Recollit de <https://tidsskrift.dk/nts/announcement/view/1060>. Darrera consulta: 27/3/2026
- Dufour, V. (2020). Picasso et les musiciens des Ballets russes. A C. Godefroy, *Les Musiques de Picasso* (p. 150-153). París: Éditions Gallimard.
- Epardaud, E. (23 / Maig / 1917). A Propos de Cubes. Chronique. *La Presse*, p. 2. Recollit de gallica.bnf.fr. Darrera consulta: 14/06/2026
- Etcharry, S. (2025). Lorsque la musique savante fait son cirque: de Parade de Satie aux Forains de Sauguet. A P. Goudard, & Y. Nommick, *Musique et cirque. Une relation féconde* (p. 53-76). Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée.
- Everist, M. (1999). Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value. A N. Cook, & M. Everist, *Rethinking Music* (p. 378-402). Nova York: Oxford University Press Inc.
- Ferrara, A. (7 / Abril / 2017). *Picasso a Capodimonte, De Luca: "Orgogliosi di Napoli"*. Recollit de La Repubblica: https://napoli.repubblica.it/cronaca/2017/04/07/news/picasso_a_capodimonte_d_e_luca_orgogliosi_di_napoli_-162427181/. Darrera consulta: 17/03/2026
- Galambosova, C. (16 / Febrer / 2026). *How Italian Futurism Influenced Fashion*. Recollit de Daily Art: <https://www.dailyartmagazine.com/italian-futurist-fashion/>. Darrera consulta: 15/05/2026
- Georges-Michel, M. (1917). *The opening of the ballet "Parade" in Paris*. Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco. Recollit de Arthive.
- Giner, B. (2025). *Erik Satie*. París: bleu nuit éditeur.
- Hargrove, N. D. (1998). *The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev—and T.S. Eliot*. Winnipeg: University of Manitoba.
- Higgins, D. (2001). Intermedia. A K. Jordan, & R. Packer, *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality* (p. 27-32). Nova York: W.W. Norton & Company.
- Illiano, R. (2016). *Music and figurative arts in the twentieth century*. Turnhout: Brepols.

- IMSLP. (2008). *Parade. Erik Satie, 1917*. Recollit de [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP16532-Satie-Parade_\(orch._score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP16532-Satie-Parade_(orch._score).pdf). Darrera consulta: 03/06/2026
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- La Campana de Gracia. (17 / Novembre / 1917). Repics. *La Campana de Gracia*, p. 4.
- Lachman, H. B. (16 / Febrer / 2010). *Parade, Diaghilev Ballets Russes, 1917*. Recollit de Victoria and Albert Museum: <https://collections.vam.ac.uk/>. Darrera consulta: 03/06/2026
- Lecas-Netton. (30 / Maig / 1917). *Parade. Triomphe aux Ballets Russes. Le Canard Enchaîné*, p. 1-2.
- L'Esquella de la Torratxa. (16 / Novembre / 1917). Esquellots. *L'Esquella de la Torratxa. Periodic humoristic*, p. 13.
- L'Esquella de la Torratxa. (16 / Novembre / 1917). Teló Enlaire. Liceo. *L'Esquella de la Torratxa. Periodic humoristic*, p. 8-9.
- LoMonaco, M. S., Lieberman, W., & Vechten, C. v. (1984). The Giant Jigsaw Puzzle: Robert Joffrey Reconstructs "Parade". *The Drama Review: TDR*, 31-45.
- Marrero, M., Martín, D. P., & Pérez, R. d. (2021). *ERIKA FISCHER-LICHTE Y LA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO*. Cuenca (Equador): Universidad de Cuenca.
- Martínez, C. (2016). Lorca Massine: «Zorba el Griego nace en cada función». *Información*. Recollit de <https://www.informacion.es/cultura/2016/11/21/lorca-massine-zorba-griego-nace-6025913.html>. Darrera consulta: 13/06/2026
- Maud. (24 / Maig / 1917). Châtelet: Les Ballets Russes, La Mode au Théâtre. *La Rampe. Revue Hebdomadaire des Spectacles*, p. 13. Recollit de gallica.bnf.fr. Darrera consulta: 14/06/2026
- Meyerhold, V. É., & Braun, E. (1969). *Meyerhold on Theatre*. New York: Hill and Wang.
- Miller, C. (2003). *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six: Rencontres poético-musicales autour des mélodies et des chansons*. Sprimont: Mardaga.
- Montàre, D. (14 / Maig / 2022). *El Ballet Triádico de la Bauhaus*. Recollit de Historia Arte: <https://historia-arte.com/articulos/el-ballet-triadico-de-la-bauhaus>. Darrera consulta: 17/05/2026
- Nichols, R. (2002). *The Harlequin Years*. Londres: Thames & Hudson Ltd.
- Núñez, G. A. (28 / Maig / 2018). *Ruido que me hiciste bien*. Recollit de Jaque al arte: <https://jaquealarte.com/ruido-que-me-hiciste-bien-la-1a-edicion-en-espanol-de-el-arte-de-los-ruidos/>. Darrera consulta: 03/05/2026
- Pérez, T. G. (2015). *Caminar de nou pel passat: reconstrucció històrica i innovació escènica*. Barcelona: Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre.
- Pierre-François Decouflé, O. F. (Director). (2018). *Parade* [Pel·lícula]. Recollit de <https://video.alexanderstreet.com/p/79qyY19RA>. Darrera consulta: 03/06/2026

- Pons, J. M. (2009). *Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Poueigh, J. (31 / Maig / 1917). Châtelet: Les Ballets Russes. *La Rampe: revue hebdomadaire des spectacles*, p. 4.
- Poueigh, J. (20 / Maig / 1917). Les Ballets Russes. *Le Carnet de la Semaine*, p. 13.
- Pritchard, J. (2009). *Serge Diaghilev's Ballets Russes-An Itinerary. Part II (1922-9)*. Edinburgh University Press.
- Rea, K. G. (21 / Octubre / 2024). *The Romantic theatre*. Recollit de Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/Western-theatre>. Darrera consulta: 17/05/2026
- Reynolds, C. M. (2005). *The Ballet Parade (1917): An Experiment in Realism*. Liverpool: University of Liverpool.
- Russolo, L. (1913). *L'arte dei rumori*. Milà: Lacerba.
- Sacs, J. (11 / Novembre / 1917). El Cubismo en escena. *La Publicidad*, p. 3.
- Satie, E. (27 / Juliol / 2011). *Eloge des critiques (1921)*. Recollit de Incipit.fr: <http://incipit.fr/elogue-des-critiques-2011-07-27>. Darrera consulta: 03/06/2026
- Spies, W. (1988). *Kontinent Picasso*. Munich: Prestel Verlag.
- Succession Picasso. (sense data). *Pablo Picasso*. Recollit de Navigart: <https://www.navigart.fr/picassoparis/artworks>. Darrera consulta: 03/06/2026
- Tur, J. T., García, M. P., & Subirana, X. T. (2018). *FA 2. Fonaments de les arts*. Barcelona: Editorial Vicens Vives.
- Vella, A. (2013). *Satie. La subversión de la fantasía*. Barcelona: Ediciones Península.
- Vendrell Sales, E. (2008). Avantguarda i tradició. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, p. 191-193.
- Volta, O. (1996). Picasso i Satie. A L. Bagunyà, & A. Fàbregas, *Picasso i el teatre* (p. 19-20). Barcelona: Museu Picasso.
- Volta, O. (2005). Avant-propos. A E. Satie, *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Madrid: Ediciones Ardora.

Annex 1. Itinerari *Parade*

Nº	Data	Espai	Ciutat	Observacions
1	18-26/06/1917	Théâtre du Chatelet	París	Estrena
2	19/06/1917	Teatro Real	Madrid	Estrena a Madrid
3	10/11/1917	Gran Teatre del Liceu	Barcelona	Estrena a Barcelona
4	14-24/11/1919 01-20/12/1919	Empire Theatre	Londres	Estrena a Londres
5	30/05/1920	Theatre de l'Opera	París	
6	21/12/1920	Theatre de l'Opera	París	
7	20/06/1923	Théâtre Gaité-Lyrique	París	
8	22/06/1924	Théâtre des Champs-Élysées	París	Última representació de <i>Parade</i> amb la companyia dels Ballets Russos
9	09-17/06/1964	Teatro dell'Opera di Roma	Roma	Representació sense decorats ni vestuari original
10	22/03/1973	City Center	Nova York	Reconstrucció de Léonide Massine amb la companyia The Joffrey
11	11/05/1979	Teatre Nacional de l'Opéra-Comique	París	Direcció de Marius Constant
12	22-30/11/1994	Theatro Municipal	São Paulo / Rio de Janeiro	Música gravada
...				
13	22-23/10/2006	Gran Teatre del Liceu	Barcelona	Reposada per Susanna Della Pietra del Ballet de l'Opéra National de Bordeaux en motiu del <i>Picasso 2006 BCN</i> .
14	22/10/2008	Le Théâtre de Nîmes	Nîmes	Primera reconstrucció de Lorca Massine
15	13-18/01/2009	Teatro Nazionale de Roma	Roma	
16	28/08/2010	Spaggia Grande	Positano	
17	02/09/2017	Teatro Grande	Pompeia	Celebració del centenari de l'estrena
...				

Annex 2. Fragments d'*Éloge des critiques* (Erik Satie, 1917)

L'*Éloge des critiques* (1921) d'Erik Satie és un text escrit arran de l'escàndol de *Parade*, en què el compositor respon amb ironia a la crítica rebuda. Els fragments seleccionats mostren, d'una banda, la concepció del crític com a figura central en la construcció del sentit de l'obra, i de l'altra, una caricatura exagerada i humorística del seu paper. Aquests permeten contextualitzar la recepció de *Parade* i entendre la resposta de Satie dins aquest context:

Fragment 1:

“No es coneixen prou els crítics; s'ignora què han fet i de què són capaços. En una paraula, són tan desconeguts com els animals, tot i que, com aquests, tenen la seva utilitat.”

“L'artista no és més que un somiador, en el fons; el crític, en canvi, té la consciència del real, i la seva, a més.”

“El veritable sentit crític no consisteix a criticar-se a si mateix, sinó a criticar els altres.”

Fragment 2:

“El cervell del crític és una botiga, una gran botiga. S'hi troba de tot: ortopèdia, ciències, roba de llit, arts, mantes de viatge, una gran varietat de mobiliari, papereria francesa i estrangera, articles per a fumadors, guants, paraigües, teixits, barrets, esports, bastons, òptica, perfumeria, etc. El crític ho sap tot, ho veu tot, ho diu tot, ho escolta tot, ho toca tot, ho remou tot, ho menja tot, ho confon tot, i encara així no en pensa menys. Quin home! Que se sàpiga! Tots els nostres articles estan garantits!”⁹⁵

⁹⁵ Traducció pròpia

Text complet: Satie, E. (27 / Juliol / 2011). *Eloge des critiques* (1921). Recollit de Incipit.fr: <http://incipit.fr/eloge-des-critiques-2011-07-27>. Darrera consulta: 03/06/2026

Annex 3. Anàlisi dels sorolls en la partitura

Fragment 1:

Aquest fragment de la partitura correspon a la primera aparició d'un element sonor no convencional dins *Parade*: la sirena (*sirène aigue*). La seva entrada marca un punt de ruptura en el discurs musical, ja que introdueix un so procedent de la vida moderna dins el llenguatge orquestral. Lluny de funcionar com un simple efecte anecdòtic, la sirena queda integrada en l'estructura rítmica de la peça, establint un diàleg amb la percussió i amb la resta de la textura musical.

Fragment 2:

Aquest fragment introdueix la *roue de la loterie*, un altre element sonor no convencional que genera un fons mecànic i continu.⁹⁶

⁹⁶ Partitura completa: IMSLP. (2008). *Parade*. Erik Satie, 1917. Recollit de [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP16532-Satie-Parade_\(orch._score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP16532-Satie-Parade_(orch._score).pdf)
Darrera consulta: 03/06/2026
Exemple audiovisual de la interpretació dels efectes sonors a *Parade*:
<https://youtu.be/aePrSe6DMsc> Darrera consulta: 03/06/2026.