

# Balanchine en de essentie van het ballet

Klapstuk 97 opende met *Agon* van choreograaf Balanchine.

Klazien Brummel beschrijft Balanchines oeuvre:

## historisch ijkpunt van het klassieke ballet

‘Eens heb ik gezegd dat ik aard en mate van de liefde voor de dans bij mijn medemensen kan afmeten aan hun appreciatie voor de balletwerken van Balanchine.’ Met deze licht archaische frase opende Dr L. Hornstra in 1955 zijn artikel in *Danskroniek* over George Balanchine. In dat jaar stond het New York City Ballet in het Holland Festival op het programma. En men was er nog helemaal niet uit of Balanchine een artistiek genie dan wel een gesel genoemd moest worden voor de klassieke dans. Het was overigens niet de eerste keer dat Balanchine Nederland aandeed, want drie jaar tevoren was het gezelschap ook al te zien geweest. Indertijd had Balanchines werk al veel stof doen opwaaien – in kritieken omschreven sommigen het als kil, afstandelijk, en als edelgymnastiek, maar anderen kraaiden juist victorie over de toekomst van de klassieke (academische) dans. Bij zoveel tegengestelde geluiden moet er iets aan de hand zijn wat niet geruisloos in de vergetelheid op zou gaan. Balanchine brak kennelijk in op verwachtingspatronen ten aanzien van ballet. Hornstra vond echter dat de Nederlanders verheugd moesten zijn over het feit dat zij ‘de beste balletkunst ter wereld’ hadden gezien, ‘waarachtige kunst, waarvan alle overbodigheden, alle amusement, alle direct-erotische charme, alle technisch epateren zijn afgevallen’. De Franse ‘chi-chi’ en de Engelse ‘sprookjesballetten’ konden in zijn ogen geen genade vinden.

Als Balanchine zo zuiver klassiek was, waarom deelde dan niet iedereen de mening van Hornstra? Waarschijnlijk omdat Balanchine juist de klassieke traditie zo dicht mogelijk op de huid kroop en tegelijkertijd parallelle beenposities, onorthodoxe armvoeringen, asym-

metrische lichaamsposities en hoog opzwiepende benen in zijn balletten verweefde. Choreografen als Maurice Béjart en Roland Petit hadden het naoorlogse Europa ook wel laten zien dat klassiek getrainde dansers jazz- en showdans in hun bewegingsvocabulaire konden opnemen, maar geen van beiden had zich zo onvoorwaardelijk en expliciet gemanifesteerd als dé voortzetters van de Frans-Russische klassieke traditie als Balanchine.

### Balantsjivadze

Toen Balanchine in 1922 nog maar net een jaar was afgestudeerd aan de Staatstheaterschool maakte hij al een ballet voor vijftien dansers met de titel *De ontwikkeling van het ballet: van Petipa naar Fokine tot Balantsjivadze* (Balantsjivadze herdoopte zichzelf rond 1924 in Balanchine, toen hij voor Diaghilev ging werken). Met deze titel overhandigde de jonge Balanchine zijn geloofsbriefjes. Hij had een bijna directe band met de gouden (19de) eeuw van het Russische ballet. In 1913 was hij begonnen aan de befaamde school van het aristocratische Marijinski-Ballet, waar de invloed van het hof en Petipa in alles voelbaar was. Maar na de Russische Revolutie was dat afgelopen. De vanzelfsprekendheid dat afgestudeerde dansers gelijk terecht konden, werd geannuleerd, hun aristocratische publiek was gevlucht of anderszins uit de weg geruimd. Balanchines eerste baantje was dan ook bij het cabaret. Tegen de achtergrond van politieke onzekerheid en afbraakprocessen moet de stap van Balanchine om de klassieke traditie in ere te houden en verder te dragen een existentiële betekenis hebben gehad. Hij wist dat niets bij het oude zou blijven, dat er iets moest veranderen, maar hij

wist ook dat kennis van de klassieke traditie in de dans binnen een paar generaties uit de lichamen van de dansers verdwenen zou kunnen zijn.

### Balanchine, Graham en Cunningham

Balanchine was niet de enige die de ogen van het Nederlandse danspubliek midden jaren vijftig opende voor de Amerikaanse naoorlogse dans. In 1954 trad Martha Graham op met haar gezelschap. Het oude Europa kreeg in korte tijd te zien dat het zijn vitaliteit verloren had. Na de Tweede Wereldoorlog leefden nog slechts herinneringen aan de grandeur van de dans en was men meer bezig iets van die oude glorie te restaureren dan werkelijk opnieuw te beginnen. In Amerika leefden daarentegen geen herinneringen, maar moest een heel continent overtuigd worden van het bestaan van ballet en theaterdans. De balletten van Graham en Balanchine gingen in het Europa van de jaren vijftig door voor hypermodern, maar de choreografen waren al minstens twintig jaar bezig. En terwijl Nederland zich vergaapte aan al het goede van de Nieuwe Wereld, stond aan de overkant van de oceaan de volgende generatie dansmakers alweer klaar om een nieuwe episode aan de dansgeschiedenis toe te voegen. In 1952 werden de eerste happenings georganiseerd waaraan zowel Merce Cunningham als John Cage deelnamen.

Balanchine, Graham en Cunningham hebben ondanks alle verschillen één ding met elkaar gemeen gehad – ze hebben de dans vernieuwd en het nodig gevonden om een statement over dans te leveren. Balanchine was daar in 1922 al mee begonnen, maar zijn dromen kregen pas



George Balanchine en Igor Stravinski tijdens de repetities van Agon (1957) / Martha Swope

vaste vorm toen hij in 1933 door kunsthistoricus Lincoln Kirstein naar Amerika werd gehaald om daar een eigen opleiding te beginnen.

De periode van de Ballets Russes (1924-1929) was min of meer een tussenstation, op weg van Rusland naar Amerika. In die periode ontmoette Balanchine beroemde kunstenaars als Jean Cocteau, Naum Gabo en Picasso, andere choreografen, en componist Igor Stravinski. Voor Balanchine is de muziek altijd een sterkere directieve geweest dan de beeldende kunsten – hij studeerde in Sint-Petersburg behalve ballet ook piano en compositie. Nooit heeft Balanchine de autonomie van de dans gepredikt zoals Cunningham deed, hoewel hij er misschien wel van overtuigd is geweest dat dans sowieso bestaansrecht had. Maar Balanchine was te zeer met de 19de eeuw verbonden en te zeer gesteld op een orde- en maatgevend principe om de kunst van het choreograferen los van de muziek te kunnen zien. De passen en formele structuur van veel van zijn balletten zijn dan ook gefundeerd in de structuur van een compositie, de samenstelling van een orkest, en de kleur van bepaalde instrumenten. De eigenwaarde van de dans school in het feit dat de muziek niet simpelweg door middel van dans zichtbaar gemaakt werd, van een driedimensionale variant werd voorzien, maar dat de dans iets van zichzelf aan de muziek toevoegde.

Met Stravinski heeft Balanchine uiteindelijk een levenslange artistieke relatie opgebouwd, vergelijkbaar met die van Merce Cunningham en John Cage, zij het dat de laatste twee behalve een innige samenwerking, ook hun nieuwe concepten over artistieke werkprocessen deelden. Merce Cunningham is daarover altijd expliciet geweest. Stravinski en Balanchine werden wel-

iswaar gezamenlijk ingedeeld in een zoste eeuwse, neoklassieke stroming in muziek en dans, maar Balanchine heeft nooit zoals Merce Cunningham te boek laten stellen waarop hij zich beriep om dat neoclassicisme te bereiken. Over zijn bronnen was hij uiterst summier en hij vond al snel dat critici 'too fancy' en te ingewikkeld redeneerden om zijn balletten begrijpelijk te maken. Balanchine was bepaald niet zo recht in de leer als Cunningham. Hij heeft

**'Academism results when the reasons for the rule change, but not the rule.'**  
Toegeschreven aan Igor Stravinski

aan Broadwaymusicals en aan Walt Disney-tekenfilms meegewerkt, en hij heeft genoeg verhalende, rijk gekostumeerde balletten gemaakt om niet voor monomaan gehouden te kunnen worden. Balanchine is aan de wensen van het publiek tegemoetgekomen wanneer dat kennelijk nodig was. Wilde het publiek entertainment, dan kreeg het dat, op gezette tijden. De zogenaamde puristische, (academische) zwartwitballetten maken uiteindelijk maar een klein deel van zijn oeuvre uit. Toch is het dit deel wat geschiedenis gemaakt heeft en in 1955 in Nederland zo enthousiast door de voorstanders van Balanchine ontvangen werd.

### Stravinski

*Apollon Musagète* (1928) wordt over het algemeen gezien als prelude op Balanchines essentialistische aanpak, vergelijkbaar met het 'stripped classicism' dat in de modernistische

architectuur bedreven werd. Met dit ballet ving eveneens de samenwerking met Stravinski aan. Dat *Apollon Musagète* zo'n bijzondere plek in het oeuvre inneemt, heeft te maken met Balanchines permanente perfectionering van het ballet. In Amerika heeft hij het hernomen en langzaam werden alle overbodigheden weggesaneerd. Uiteindelijk bleef zelfs van de oorspronkelijke titel alleen *Apollo* over.

Oude foto's verraden dat de eerste versie nog zwaar leunde op de kostuums en het decor. Achter op het podium stond een rotsachtige formatie (de Olympus) die Apollo aan het einde van zijn 'opvoeding' door de muzen moest beklimmen. De danseressen droegen knielange tutu's en bedekten hun hoofd met iets dat uit het *Zwanenmeer* afkomstig lijkt te zijn. De lichamen van de danseressen doen nog niet vermoeden dat zij binnen dertig jaar vervangen zouden zijn door technisch hoogwaardige, snelle, hyperslanke balletlichamen.

Stravinski schreef in zijn memoires dat hij bij het schrijven van *Apollo* een 'wit ballet' in gedachte had – toen nog de meest abstracte, oftewel op de muziek georiënteerde vorm van klassieke dans. Fokine was daarmee begonnen. In 1909 maakte hij *Les Sylphides* (oorspronkelijk *Chopiniana*), een wit ballet van nog geen half uur, waarbij de muziek, meer dan het plot/verhaal, de drager van de bewegingen was. De oorspronkelijke titel moest dit tot uitdrukking brengen, maar deze werd om commerciële redenen veranderd. Het publiek wilde romantiek, het publiek kreeg romantiek.

### Forsythe

In *Classical revival and the modernization of ballet* (1994) brengt Tim Scholl het streven



van Balanchine naar de essentie van ballet in verband met een (neo)classicistische stroming die in 1909 in Rusland ontstaan is – ongeveer gelijktijdig met de eerste optredens van Les Ballets Russes in Parijs. Indertijd werd het tijdschrift *Apollon* opgericht door jonge schrijvers, dichters en beeldend kunstenaars die ervan overtuigd waren dat de regels van het classicisme een eigentijdse toepassing moesten vinden in muziek, kunst, literatuur, architectuur en theater(dans). De drijfveer van de kunstenaars was een gedeelde ervaring van vormloosheid.

De schrijvers die bij het blad *Apollon* betrokken waren, noemden zich de *Academie van het Vers*. Het vers stond model voor helderheid, klaarheid en rationaliteit, waaraan behoefte bestond in de kring jonge kunstenaars waar Balanchine en Stravinski bij betrokken waren – zijdelings of direct, dat is niet helemaal duidelijk.

Het vers leverde een grondstructuur, een basis om chaos te kunnen beteugelen. De strenge basisvorm wekt de schijn dat de twijfel, het zoekende en het onzuivere bezworen konden worden. Het is opmerkelijk dat Tim Scholl geen verband legt tussen het theoretische verlangen naar orde ten tijde van (politieke, maatschappelijke, artistieke) wanorde en *De geboorte van de tragedie* van Nietzsche. Waarschijnlijk is hier geen directe aanwijzing voor. Wel wekt hij de suggestie dat de tegenstelling tussen het Apollinische en het Dionysische in dans tot uitdrukking kwam in de tegenstelling tussen Nijinski's *L'après-midi d'un Faune* (1912) en Balanchines *Apollo*. De faun was modernistisch in zijn onklassieke, 'primitieve', tweedimensionale bewegingen, waarmee een vitale, primaire en erotische levensdrift verbeeld werd. Ook Apollo beweegt in *Apollon Musagètes* in

het begin tweedimensionaal, maar na het onderricht van Terpsichore genoten te hebben, ontdekt hij zijn lichamelijke driedimensionaliteit waarmee hij ruimte in beslag kan nemen en van structuur kan voorzien. Apollo schetst met andere woorden in het kort de geschiedenis van dans naar ballet, een ontwikkeling die voorgesteld wordt als parallel met de ontwikkeling van de platte, reliëfloze weergave van het lichaam in het oude Egypte, naar de ruimtelijke, driedimensionale weergave die in de klassieke periode van de Griekse oudheid ontdekt werd. Apollo gaat dus over expansie en artistieke ontwikkeling, waarbij het mechaniek en de geometrie van het natuurlijke lichaam in cultuur gebracht worden.

In antwoord op Balanchine heeft William Forsythe in *Self meant to govern* (*Eidos:Telos*) met hetzelfde thema gespeeld. De ordentelijke constructie van Balanchines choreografie en Stravinski's muziek werd in Forsythes versie gedeconstrueerd om als in een kubistisch schilderij een meerperspectief beeld van het lichaam in de ruimte neer te zetten. Daarmee heeft Forsythe min of meer te kennen gegeven dat het meesterschap van de dansers in een volgende fase terecht is gekomen. Aan het leerproces hoeft bijvoorbeeld geen goddelijke inspiratie meer te pas te komen, wat Balanchine in zijn *Apollo* letterlijk suggereert met een imitatie van Michelangelo's *Geboorte van Adam* in de Sixtijnse kapel. Gods wijsvinger is afwezig in *Self meant to govern*. Er ligt geen goddelijke kennis aan de regels van het ballet ten grondslag, het is mensenwerk. En ook de choreograaf wordt niet langer afgeschilderd als de afgezant van God. De dansers van Forsythe hebben met de choreograaf een systeem ontwikkeld en dit geïnternaliseerd zodat zij in staat zijn om ter plekke, in improvisaties, de ruimte in beslag te nemen (Paul Derksen schreef daarover in het voormalige danstijdschrift *Notes*). De muziek is niet meer maatgevend voor het geheel, ook al werkt Forsythe net zo nauw samen met Thom Willems als Balanchine met Stravinski deed.

Dat hij desalniettemin een erfgenaam van Balanchine is, en dus van Fokine en Petipa, heeft Forsythe nooit ontkend, integendeel. Samen spannen ze een boog van het begin tot het einde van de 20ste eeuw. Beide choreografen hebben iets over hun medium willen zeggen met de middelen die het medium ter beschikking staan: het lichaam, ballettechniek, muziek, ruimte. In Balanchines grote ballet *Symphony in three movements* (1972) zijn bijvoorbeeld duidelijke aanwijzingen te vinden voor Forsythes experiment met theaterruimte in *Artifact* (1984). Zette Balanchine twee lange rijen met balletdansers half binnen en half buiten de coulissen,

Forsythe deed hetzelfde en gooide bovendien af en toe het voordoek naar beneden, zodat er helemaal niets meer te zien was. Liet Balanchine zijn dansers door middel van uitgestoken heupen 'off balance' posities innemen, al dan niet ondersteund door een partner, Forsythe ging verder en liet het lichaam uit balans trekken door niet alleen de heupen uit te steken, maar ook de schouders, het hoofd, het achterwerk, de knieën, polsen en alle andere lichaamsonderdelen. Balanchine vond het spannend als de dansers in zijn zwartwitballetten elkaars ruimte innamen, bijvoorbeeld door een been of arm in de 'lege' ruimte van andermans pose te steken. Ook Forsythe laat zien dat het podium in potentie een oneindige reeks ruimtelijke constructies in zich draagt. Zijn systeem is alleen verfijnder en minder rechtlijnig dan dat van Balanchine – als Balanchine al systematisch te werk ging.

'I don't invent, I ensemble,' was het credo van Balanchine. Naast de ballettechniek, die altijd de basis voor zijn choreografieën vormde, integreerde hij parallelposities uit de jazzdans of de folklore in zijn werk. Ook showdans had de fascinatie van Balanchine. Maar of dit assembleren gepaard ging met een systematische aanpak? Hij had wel een methode voor de ballettraining ontwikkeld die bepalend is geweest voor de 'brille' van zijn dansers. Hij joeg het tempo van de zich steeds herhalende oefeningen zo hoog op dat de dansers nooit helemaal op topniveau hoefden te dansen terwijl hun potentiële snelheid en kracht onderhuids zichtbaar waren voor het publiek.

Hoewel ook Forsythe eens in een interview heeft laten vallen ook niet zoveel nieuws te verzinnen, maar zich eenvoudig met ballet bezighoudt, gaat hij daarbij wel systematisch te werk, althans als we zijn lessen op de cd-rom van *Eidos:Telos* mogen geloven. In zijn 'do it yourself' ruimte-onderzoek baseert hij zich op het driedimensionale model waarmee Von Laban in de eerste helft van deze eeuw de kinestheer van de danser zichtbaar maakte. Forsythe heeft zich alleen losgemaakt van de geïmpliceerde symmetrie en hij heeft de traditionele oriëntatie op wat boven, beneden, rechts en links is losgelaten. In Balanchines balletten eindigen de dansers niet op hun rug op de grond, bij Forsythe wel.

Die haast statische symmetrie en eenheid van Balanchine zijn in handen van Forsythe getransformeerd naar de volgende fase in de ontwikkeling van ballet. Maar bij iemand als Jan Fabre worden de symmetrie en de heldere, geometrische formaties van de dansers juist gecelebreerd. Het zijn in zijn context iconen van de opperste disciplinerende van het menselijke lichaam. Het ligt dan ook helemaal niet

George Balanchine en Jerome Robbins tijdens de repetities van *Pulcinella* (1972) / Martha Swope





in de bedoeling van Fabre om het ballet verder te ontwikkelen, en hij zou zich nooit op één lijn zetten met choreografen als Petipa, Fokine, Balanchine en Forsythe. Wat niet wegneemt dat hij voor zowel Forsythes Ballett Frankfurt als het Nederlandse Nationale Ballet choreografisch werk gemaakt heeft en dus wel erkend wordt als theatermaker die iets voor het ballet zou kunnen betekenen.

In interviews getuigt hij van zijn grote bewondering voor Balanchine. Toen Fabre in New York woonde, spendeerde hij menige avond in het theater om Balanchines werk te zien. Ballet is als een taal waarvan we de betekenis niet precies meer weten, maar nog wel kunnen invoelen, omdat de gecultiveerde, westerse hoffelijkheid zich erin vastgebeten heeft. Maar uiteindelijk is een balletesk intermezzo, zeker in een Gesamtkunstwerk als een opera, een iconografische keuze voor Fabre. De betekenis ervan staat niet altijd vast. Soms is het een retorisch gebaar, soms een evocatie van een rituele handeling, soms een gedanst fragment in een verhaal.

### Uitvoerders

Stravinski hield net als Balanchine van op maat gesneden tijd en ruimte. Van Stravinski werd gezegd dat hij zijn huis in Californië vol had staan met klokken en horloges. En Balanchine prees Stravinski's dwingende ritmes. In zijn ogen werd het door middel van deze ritmes mogelijk de tijd te overheersen. 'Een choreograaf kan geen ritme uitvinden, hij kan het alleen reflecteren in beweging,' schreef Balanchine in zijn *Festival of Ballet* (1978). Balanchine liet zich leiden door de muzikale structuur. Maar Stravinski heeft zich in samenwerkingen uiteraard ook door de dans laten leiden. Zoals in *Agon* (1957). De twaalf delen van de muziek representeren een serie oude hofdanses die in een 17de eeuwse handboek voor Franse hofdanses verzameld zijn. Het was Stravinski's idee om deze serie als inspiratiebron te gebruiken. En Balanchine werkte het thema van *Agon* uit, wat Grieks is voor wedstrijd, 'agony', worsteling en protagonist. Hij koos twaalf dansers. Getallen klopten, maten en ritmes klopten – *Agon* moest precies zijn, 'als een machine, een machine die denkt'.

Toch zijn de dansers in Balanchines balletten meer uitvoerders dan denkers op het podium. Al het denkwerk was allang verricht vóór het doek opging. En als het zover was, telde alleen nog het tellen en het zo goed mogelijk reconstrueren van hetgeen ingestudeerd was. Het is net of Forsythe zich ook hierin heeft laten uitdagen door Balanchine en heeft willen laten zien hoe dat gaat, denken op het podium. Als een constructie ter plekke tot stand



George Balanchine en Igor Stravinski / Martha Swope

komt, in een echte improvisatie, niet de 'improvisatie' waar Balanchine over spreekt als hij het over vrije interpretatie van een dans-thema heeft, dan moeten de dansers wel denken. Balanchine is en blijft een representant van het modernisme en Forsythe van het postmodernisme, waarin de autonomie van dans ten opzichte van de muziek, de individualiteit van de dansers ten opzichte van de choreograaf, en de unisekse benadering van de dansers een grote rol spelen. Balanchine stond te dicht bij de romantische traditie om de stap naar het postmodernisme nog te maken. Hij stond zich erop voor geen 'sterrencultuur' te hebben bij het New York City Ballet, maar was nog niet zover om solisten en corps de ballet volkomen van elkaar te scheiden en alleen met gelijkwaardige dansers te werken. Balanchine heeft de rol van de 19de eeuwse ballerina tot diep in de twintigste eeuw gehandhaafd en zelfs in uitspraken als 'ballet is a woman' versterkt. Wat hem uiteraard kritiek opgeleverd heeft, want toont de ballerina haar excellente vermogens door zwaar ondersteund door de ruimte getild en getrokken te worden? Nee. Balanchine heeft de ballerina ingezet om het onmogelijke te willen uitdrukken – een droom van een gewichtloos lichaam dat alle dimensies bestrijken kan. En de ballerina's voelden zich geveild om deze rol te mogen vervullen, althans dit laten de danseressen die op de video *Dancing for Mr. B.* over Balanchine geïnterviewd worden ons geloven.

En Balanchine wilde wel driedimensionaal de ruimte in, maar kon geen afstand doen van

de traditionele ruimte-indeling waarbinnen boven, beneden, links en rechts correspondeerde met respectievelijk hoofd, voeten, linker arm, rechter arm. Ook heeft hij de zaal, oftewel het publiek, niet kunnen loslaten en betrekkelijk frontaal werk geleverd.

De eerste bemande ruimtevaartreizen vonden pas begin jaren zestig plaats, en toen de personal computer werd geïntroduceerd, was Balanchine al bijna overleden, of op zijn minst al ruim een halve eeuw bezig geweest met balletten maken. Men kan moeilijk verwachten dat iemand dan nog op lumineuze nieuwe concepten komt, en als dat wel het geval zou zijn geweest, is het maar de vraag of hij die zelf nog had kunnen uitwerken. Tabula rasa wordt niemand meer na vijftig jaar praktijkervaring.

Toch heeft het puriteinse, licht conservatieve en in gebaren en verhalen inmiddels hopeloos ouderwetse werk veel navolging gevonden. En belangrijker: Balanchine is voor choreografen als Forsythe het startpunt geweest voor vernieuwing. Door Balanchine bleven mensen geloven in de zeggingskracht van het (academische) ballet.

#### Fabre

Toen Balanchine in de jaren vijftig voor het eerst met het New York City Ballet naar Nederland kwam, heeft dat vrijwel direct gevolgen gehad voor het repertoire van Het Nationale Ballet, dat toen nog niet eens zo heette. In 1959 vertrok de artistiek leidster van het Nederlands Ballet (dat in 1961 omgedoopt werd) naar New York en maakte daar kennis

met Balanchine en ook met het gezelschap van Martha Graham. Het was snel geregeld, Balanchine gaf toestemming om balletten als *Serenade* en *Concerto Barocco* in Nederland in te studeren en uit te voeren en gelijktijdig zijn ook balletten van Graham naar Nederland geëxporteerd. Sindsdien is het verzamelen van het werk van Balanchine en Graham onafgebroken doorgegaan en op dit moment heeft Het Nationale Ballet buiten het New York City Ballet zelfs de grootste collectie choreografieën van Balanchine. Hier zitten ook de buitenbeentjes tussen als het verhalende ballet *De Verloren Zoon* (1929), de Amerikaanse eersteling *Serenade* (1943) en het drakerig romantische *La Valse* (1951).

Maar ondanks de gekostumeerde uitschieters, wist Balanchine zijn naam binnen zeven jaar gevestigd aan de overkant van de oceaan, althans in Nederland. Met de academische, formele, zwartwitballetten heeft hij grote invloed uitgeoefend op de jonge, naoorlogse generatie choreografen die indertijd zonder enige vorm van opleiding hun eerste choreografieën maakte, vooral op Hans van Manen die eveneens het traject van verhalende naar abstracte balletten heeft doorlopen. Maar ook jonge choreografen als Maria Voortman en Roberto de Jonge hebben zich direct of indirect door het strenge academisme van Balanchine laten beïnvloeden.

Ook al is Balanchine bijgezet in de museumgalerie, en voorbijgestreefd door choreografen als William Forsythe, hij dient nog altijd als historisch ijkpunt.