

ANGI ISTVÁN

„...ÜNNEPÉLYES POGÁNY SZERTARTÁS...”

Sztravinszkij, *Tavaszi áldozat*



A harmónia eszközei,
az akkordpillérek,
amelyeken a dallam
hangjai nyugszanak,
egyáltalán nem
„harmonikus”,
megnyugtató pillérek.

A rácsodálkozás élménygazdagsága

■ A zene kísérő érzelmei közül a legfrissebb az ébredést követő rácsodálkozás élménye. Birtokba venni, újra rátalálni világunkra és benne önmagunkra. Hegyekben a reggel első fénye ragyogón világítja meg a távoli ormokat és hozza fenségességgel együtt látásközelbe. Ezt írta meg Richard Strauss az *Alpesi szimfóniában*. Ám az ébredés élménye igen sokrétű. Sokrétűségében átválthat önmaga zálogává. És a zálog kiváltásáért fizetni, *áldozni* kell. Az áldozathozatal előtt álljunk meg egy pillanatra, és villantsuk fel keresztmetszetében az ébredésélmény történetét árnyalatai különbségében. Ébredéstől a felébredésig, onnan a ráébredésig, hogy a felrázás, a sokkolás traumatikus élményeit e történet végére hagyjuk. Meg aztán ne feledjük mindezek tárgyiasított változatait se, az ébresztést és a ráébresztést. Az utolsó kettőt – felrázás, sokkolás – eleve tranzitív mivoltukban említettük. A műalkotások ugyanis nem pusztán élmények, hanem mindig is élménykeltők.

Sokszor meghökkentően azok. Mint például Paul Eluard abszurdoid hasonlata: „A Föld oly kék, mint egy narancs / a szavak nem hazudnak.”

Az expresszionizmus „ars poeticájáról”, Munch *Sikoly* című grafikájáról T. W. Adorno így ír: „Az expresszionizmus belső tartalma, az abszolút szubjektum nem abszolút. Elszigetelődésében megjelenik a társadalom, [...] a tiszta expressziók a maguk izoláltságában szabaddá teszik az intraszubjektív szféra és ezzel együtt az esztétikai objektivitás ele-

E tanulmány közzalásával köszöntjük lapunk régi munkatársát 80. születésnapján.

meit. [...] A magányosság közös: a városlakóké, akik már semmit sem tudnak egymásról [...], az expresszionista felfedezi a magányosságot mint általánosságot [...].”¹¹

Útban a sokkhatások vizsgálata felé azt látjuk, hogy a művészetek révén erősebb sokkoló hatás (ha nem éppen a legerősebb) a zenében jön létre; a zene legtöbbször berobbantja a döbbenet élményét érzelmeinkbe, tudatunk régióiba. Talán azért, mert félelmi létformájában is a legközvetlenebb. Régtől fogva máig. Haydn nagy mestere volt a megdöbbenésnek. Ironikusan is, fenségesen is. Ironikusan, amikor Eszterházán a koncertje alatt tereferelő figyelmetlen női hallgatóit hatalmas üstdob-ütéssel ráébresztette zenéje otlletére. És fenségesen, *Teremtés* című oratóriumában a kelő fény – *És lón világosság* – C-dúr akkordjával, amelynek felhangzásakor a császár az élen mindenki állva fogadta a teremtés világosságát. (Azóta ismétlődő hagyománnyá vált. Minden előadáskor a kórus feláll ebben a pillanatban.)

A traumatikus sokkok jelenlétéről Schönberg zenéjében Adorno megállapítja, hogy „a traumatikus sokkok szeizmográfszerű feljegyzése egyszersmind a zene technikai formatörvénye lesz. Megtilt minden kontinuitást és fejlődést. A zenei nyelv a maga szélsőségei szerint polarizálódik: egyrészt sokkgesztusok, mintegy testrágások, másrészt annak az embernek kővé meredt tartása szerint, akit megdermesztett a félelem.”¹² Itt már nagyon közel vagyunk a *Tavaszi áldozat* sokkoló koreográfiájához. Hasonló szerepet játszott Bartók *Allegra barbaro* című zongoraműve 1911-ben.

Az áldozat mint kultikus cselekmény

■ Száz éve annak, hogy Sztravinszkij *Tavaszi áldozat* című balettjét 1913. május 29-én bemutatták. A mű szüzséje, akár minden őstípusú áldozaté, kultuszhoz kötött.

A *kultusz* „egy vallási rendszer → rítusainak összessége, az a társadalmilag szabályozott forma, melyen keresztül a hívők és a közösség hitrendszeréhez tartozó istenség (ill. természetfeletti lények vagy erők) közti kapcsolat megvalósul, tehát egy közösség és a »természetfeletti«-nek tartott lények és erők egymáshoz való viszonyának társadalmilag rendezett gyakorlati formája. A szabályozott kultusz ~ a rituális cselekmények, a szentnek tartott szó, hely és idő, tárgyak, valamint a rituális cselekményeket végrehajtó személyek.”³

Maga az *áldozat* „a → *kultusz* egyik legjelentősebb cselekménye, valamely istenségnek, természetfeletti lénynek, elhunyt ősöknek, halottaknak, természetfeletti erőnek felajánlott adomány. Kezdetleges kultúrákban éppúgy fellelhető, mint fejlett vallási rendszerekben. Hátterében az a hit áll, hogy az ~kényszerítő hatással van a természetfelettre, mely azt valamilyen módon viszonzni kénytelen, tehát elsősorban a félelem, létbizonytalanság hozta létre, amely így kívánta kiengesztelni, maga felé fordítani az ismeretlen erőket.”⁴

Szerzők vallomásai a *Sacre* keletkezéséről

■ Sztravinszkij visszaemlékezése a téma első felvillanásáról: „A *Sacre* megalkotásához az első ösztönzést Sztravinszkij futó látomása adta, Pétervárott, 1910 tavaszán, *A tűzmadár* utolsó oldalainak befejezése közben. Váratlanul bukkant fel, hiszen teljesen más dolgok foglalkoztatták. »Képzeletemben ünnepélyes pogány szertartás jelent meg: bölcs öregek, körben ülve, egy magát halálba táncoló leányt figyelve. Feláldozták, hogy kiengeszteljék a tavasz istenét« – írja. Ebben a stádiumban a látomáshoz semmiféle zenei gondolat nem társult. Mielőtt elhagyta Pétervárt, elmesélte álmat barátjának, Nicolas Roerichnek, akiről úgy gondolta, régészeti szempontból esetleg érdekl. Párizsba érve megemléltette Gyagilevnek is, aki azonnal meglátta benne a balett-lehetőségeket.”⁵

Roerich, a társszerző, a cselekmény következő leírását küldte Gyagilevnek: „A magam és Sztravinszkij tervezte *Tavaszszentelő* balettben az én feladatom a szláv fogalmak szerinti földi öröm és mennyei diadal egy sor jelenetének megalkotása. [...] Úgy gondolom, hogy az első jelenetsor egy szent domb lábánál játszódik, termékeny síkságon, ahol a szláv törzsek összegyűltek a tavaszi szertartás megtartására. Akad ebben a jelenetben vén boszorkány, aki megjósolja a jövőt, erőszakon vett lakodalom, körtánc. Ezután következik a legünnepelesebb pillanat. Elhozzák a faluból az agg bölcset, hogy szent csókjával illesse az újravirágzó földet. A szertartás folyamán a tömeget misztikus rettegés szállja meg. [...] A földi öröm e kitörése után a második jelenet mennyei misztériumot tár elénk. A szent dombon, elvarázsolt sziklák között, ifjú szüzek járnak körtáncot. Majd kiválasztják az áldozatot, aki eltáncolja utolsó táncát az ősök előtt, akik medvebőrbe öltöztek, jeléül annak, hogy az ember őse a medve volt. Végül a deres-szakállúak az áldozatot Jarilo istennek ajánlják.”⁶

Sokan, sokszor keresték a *Sacre* mögött rejlő hajtóerő magyarázatát – többek között egy Sztravinszkij nevével jelzett, de utóbb megtagadott *Montjoie*-beli cikk (1913. május 29.), amely egy Ricciotto Canuedónak adott interjún alapult. Mondták, hogy Sztravinszkij a tél megszűntével éledő természet újjászületését akarta kifejezni, a Nap diadalát fényének és melegének megújulásával, az emberi élet megifjodását az egyén feláldozásának árán, egyszersmind a szellem félelmét a teremtés nagy természeti erőinek láttán s a serdülőkor közeledtét kísérő bizonytalan, de átható nyugtalanságot. Jean Cocteau, híven megszokott hajlamához súlyos aforizmák gyártására, „a történelem előtti idők georgikonjainak” mondta. Valójában a *Sacre* Sztravinszkij életének egyik legerőteljesebb élményéből született. Évekkel később, amikor Robert Craft megkérdezte, mit szeretett legjobban Oroszországban, azt felelte: „A vad orosz tavaszt, amely mintha csak egyik óráról a másikra tört volna ki, szétpattantva az egész földet. Ez volt legcsodálatosabb élménye gyermekkorom minden esztendejének.”⁷

A *Sacre* a műsziké nyomában

■ A zene a maga meghatározatlan tárgyiasságát (Hegel) „élesebbre állítja” ősi egészének, a műszikének megújítása révén. A műsziké a múzsai művészetek – költészet, tánc, zene – szinkretizmusa, élő egysége volt. Évezredek fejlődése során összetevői önállósultak. Különvált költészet, tánc és zene. Ám szétválásuk mögött máig rejtegetik a vágyat ősi egészük visszaállítására. Ebben a vágyakozásban érhetjük tetten a vokális zene mai egységét a költészettel, a tánczenéét a tánccal. Újraszerveződések során külön utakat járnak be a vokális zene szövegtől dallamig és fordítva, dallamtól szövegig; hasonlóképpen a tánczene táncritmustól dallamig, illetve zenétől újra táncig. Ezekben a kombinatív kapcsolatokban talán a legutolsó – zenétől táncig tartó – jelenti a legbonyolultabb kapcsolatot. Persze a zenétől eljutni szövegig sem könnyű feladat. Gondoljunk Gottlob Stephanie korántsem kegyes sorsára, amikor is *A szöktetés a szerájból* Oszmin első áriájának szövegét a már kész ária dallamára kellett ráírnia.⁸ (A rossznyelvek szerint ezért van oly sok morgolódo melizma⁹ az áriában, mert Stephanie-nak nem futotta többre az utólag költött szövegben.)

Ám a balett esetében a koreográfia és a zene kapcsolata a zenei üzenet meghatározatlan tárgyiasságát a maga képére és hasonlatosságára teszi meghatározottabbá. Mert a mimika és a gesztus kifejező rendszere sem meghatározottabb önmagában, mint a zenéé; rendszerint több színpadi változat adja meg a balettzene és tánc végső egységét. És ez a többféleség jóval szabadabb a költészet és a zene kapcsolatában jelentkező viszonylagosságánál. Ott, például egy dal megkomponálása során, a strófikus építkezés változatosságáig tart, itt viszont teljesen más lehet estéről estére a rendezői felfogás, sőt a tartalmi interpretálás is megváltozhat, mi több, maga a librettó is.

A *Le sacre du printemps* esetében is hasonló helyzettel találkozunk. Az eredeti forgatókönyv előírásainak betartása érezhetően relativizálódik egyik koreográfiától a másikig.

A szövegkönyv eredeti programja a következő:

Első rész: A föld imádása. *Előjáték*.

A tavasz hírnökei. (Fiatal lányok táncai)

Az elrablás játéka.

Tavaszi körtánc.

A vetélkedő törzsek játéka.

Az Agg bölcs bevonulása.

A föld imádása. (Az Agg bölcs)

A föld tánca.

Második rész: A nagy áldozat. *Előjáték*.¹⁰

Fiatal lányok misztikus körei. A Kiválasztott dicsőítése. Az ősök megidézése. Az ősök szertartása. Áldozati tánc. (A Kiválasztott)

Változtatások már az ősbemutatón jelentkeztek. „Gyagilev B. R. librettója nyomán a balett képzeletbeli ősi tavasz-szertartást mutat be. Az első rész: a föld imádata. Ifjak és lányok versengő táncai a nemek harcává válnak, melybe beleavatkozik a bölcs. Erre mindnyájan orgiaszerű eksztázissá fokozódó »föld« táncban vesznek részt. A második rész: az áldozat. Fiatal lányok táncával kezdődik, akik az áldozatnak szánt leányt kiválasztják. Az áldozati cselekményt az öregek rituális táncai vezetik be. Azután kezd el a kiválasztott lány az áldozati táncot, melyben halálra táncolja magát. A bevégzett áldozat után eltemetik.”¹¹

N. Kasatina és V. Vasziljov librettója és koreográfiája (1965), T. Bruni (1979), majd E. Dvorkina (1989) díszleteivel a kultikus-mágikus ősi elemeket hangsúlyozza a kidolgozott táncselekmény során.

Ezzel szemben Maurice Béjart librettója az erotikus tartalmat helyezi előtérbe. (párizsi rendezését 1970-ben filmre vitték). „Az volt a fontos – hangsúlyozza Béjart –, hogy »kiműveljük« a közönséget, hogy ezentúl ne a tánchoz értőknek (micsoda hozzáértők! és micsoda tánc!), hanem saját magunkhoz hasonló élő embereknek táncoljunk. Azóta sokfelé elvittük a *Tavaszünnepet*: New Yorkba, ahol magnóról szólt a zene, Párizsba, ahol Boulez vezényelte a zenekart. Elvittük japán diákokhoz, a L’Humanité ünnepére, La Courneuve-be, a Tuilériák kertjébe, az avignoni híd alá, a Dakarba akkreditált diplomáciai testület elé; látta Lilian Gish, Jacques Brel, Lacan doktor, aki azt mondta: »Tisztára Hieronymus Bosch!« Eltáncoltuk a Teatro Colónban argentin mozdonyvezetőknek, akik közben a matéjukat szopogatták (1963-ban), vagy a Brüsszelbe megfigyelőként érkező oroszoknak, akik úgy ítélték meg, hogy Moszkva számára (ez 1973-ban történt) bizonyos emeléseknél a fiúk arca túl közel kerül a lányok popsijához.”¹²

Ugyancsak Béjart: „Erről és még sok egyébéről beszélgettünk Maurice Huismannal. És megkezdődött A XX. század Balettjának első évadja. Kítették az *Hommage à Stravinsky* plakátjait; ehhez a műsorhoz újból betanítottam az egykor Liège-ben előadott *Pulcinellát*, és persze újra elővettük a *Tavaszünnepet*. A nagy muzsikusi iránti csodálat és vonzalom kifejezése, mondhatni, hűségesküfele tüntetés és ugyanakkor hitvallás is volt: mikor Sztravinszkijra hivatkoztunk, nyílt kártyákkal játszottunk. Igor Sztravinszkij a kortárs balett atyja. Ő az első, aki összebékítette a balettot és a muzsikát: megalkuvás nélküli zenéje a koreográfusoktól azt követeli, hogy legjavukat adják. Azt kívántam volna, hogy mint sajátomat mondhamam el ezt a mondatot Sztravinszkijnak: »Büszkévé tesz, hogy az ön kortársa vagyok.«

Eddig hat vagy hét balettot csináltam már a zenéjére. Csinálok még többet is. Szerettem volna bemutatni a *Szimfónia három tételbent*, amelyet Sztravinszkij 1945-ben

komponált. Első moszkvai szerepléseink után – ahol megrendítően szép, figyelmes és szeretetteljes fogadtatásban részesültünk, és ahol Vasziljev Petruskát *otthon* (vagyis a szerep és a táncos közös hazájában) játszotta – az oroszok felkértek, jöjjenek hozzájuk táncolni, tanítsak be baletteket a Nagy Színházban. Igen lelkes voltam, mérlegeltem az ajánlatot. Sztravinszkij *Szimfóniáját* és *Hegedűversenyét* javasoltam. Jövendő főnökeim visszautasítás nélkül utasítottak vissza: érzékeltették velem, hogy jobban szeretnék, ha Beethoven *9. szimfóniáját* tanítanám be táncosaiknak. Engem a *Kilencedik* már egyáltalán nem érdekelt. Ennyiben maradtunk.”¹³

Minden idők legnagyobb zenei botránya

■ Az ősbemutatón a zene ritmikus és harmonikus újdonsága minden idők legnagyobb színházi botrányát okozta, úgyhogy a darabot összesen hat – párizsi és londoni – előadás után levették a műsorról. A botrányra több szemtanú is visszaemlékezik.

Carl van Vechten szerint „a közönség egy részét felhergelte az, amit istenkáromló kísérletnek tekintett a zene mint művészet szétzúzására, a függöny felgördülte után hamarosan elvakult dühvel nyávogni kezdtek, és fennhangon javaslatokat tettek az előadás további menetére vonatkozóan. A zenekar játékból semmi sem hallatszott, kivéve az átmeneti nyugalom futó pillanatait. A páholyban mögöttem ülő fiatalember a balett folyamán felállt, s öklével ütemesen verni kezdte a fejem tetejét. Sajat izgalmam annyira magával ragadott, hogy egy darabig nem is éreztem az ütlegeket.”

Pulszky Romola (Nizsinszkij későbbi felesége) szerint – aki a balett első részében a nézőtéren ült – „egy pompásan öltözött hölgy az egyik elülső páholyban fölállt és pofon ütött egy fiatalembert, aki a szomszédos páholyban pissegett. Kísérője felállt, és a férfiak névjegyet váltottak”.

Jean Cocteau látta, amint az öreg Pourtalès grófnő lángoló arccal és félreacsapott tiarával felállt páholyában, s legyezőjével hadakozva kiáltotta: „Ez az első alkalom hatvan év alatt, hogy valaki tréfát mert űzni belőlem.”

A balett vége felé, amikor a Kiválasztott mindaddig mozdulatlan alakját szemmel láthatóan fokozódó rángógörcs fogta el, Marie Rambert hallotta, amint az erkélyen kiáltoznak: „Orvost... fogorvost... két orvost...”,¹⁴ és hasonlók.¹⁵

A Sacre zenéje

■ A sokkoló hatás, a botrányba fulladt premier elsősorban a *Sacre* zenéjének köszönhető. Ez a muzsika valóban sokkoló élményt vált ki. Ott, akkoron, valamilyen félbemaradt katarzis jegyében, félelemtől szánalomig, felrázástól ráébresztésig, meg is tette kellő, de váratlan hatását a sznobok nagy felháborodására. A zeneszerző emlékei az archaikus szláv mítoszok megidézésében a múlttól, a vad gondolkodásról, miként Claude Lévi-Strauss nevezte e mágikus kor szellemiségét, a pattanásig feszült zenei diskurzus valóban jelenkorivá válik, de az ősi erők méreteit megőrizve lesz konfliktustelivé. A szláv zenei motívumok, ezeknek távoli megidézései, az intonációs képletek önmagukban még nem jelentettek volna felmérhetetlen drámaiságot, csakhogy Sztravinszkij ezt a diatonikus, modális dallamszerkesztést a zenei kifejezőeszközök másik három szintjével – disszonáns akkordok, felajzott dinamika, váratlan hangszínek – rendkívül bonyolultan kapcsolta össze. A harmónia eszközei, az akkordpillérek, amelyeken a dallam hangjai nyugszanak, egyáltalán nem „harmonikus”, megnyugtató pillérek. Ismeretes, Sztravinszkij zongora mellett komponált. Tehát a különféle hangköztávolságra lévő akkordokat könnyen egymásra helyezte, és a kombinációikból fakadó disszonanciákkal feltöltötte a dallamot ősi erők feszültségével. Tovább fokozta a kifejezőeszközök dramatizálását a ritmusok váratlan hangsú-

lyozásával (az első tánc ritmusa, a *Föld imádata* váltotta ki a botrányt a bemutatón), és a felfokozott dinamikus effektusok révén, nem utolsósorban a rafinált hangszere-
lés által az így expresszivitásában rendkívülivé vált. Sztravinszkij többször is át-
hangszerelte a partitúra egyes részeit, éppen e drámaiság kifejezése érdekében.
„1943-ban elhatározta, hogy hozzáfog az *Áldozati tánc* átdolgozásához a Bostoni
Szimfonikus Zenekar egy (végül is elmaradt) előadására. Az előadás megkönnyítése
érdekében az ütemegységet tizenhatod helyett nyolcadra változtatta. Így írt erről a
változatról: »Sok szempontból a hangszere-
lés is módosult – úgy hiszem, javult. A
második kürt-csoport zenéje például jelentősen változott – a kürtszólomokkal soha-
sem voltam megelégedve –, és az öthangos harsonaszólót követő tompított kúrthan-
got ebben a változatban a jóval erősebb basszustrombita vette át. A vonósszólamok
is döntően új formát öltöttek, a záróakkord pedig különbözően regisztrált
hangmagasságok összegezésévé változott»¹⁶

A szerző tisztában volt műve értékével, felrázó erejével, és annak ellenére, hogy
kiváló balettzeneszerző volt, mégis annak örült legjobban, hogy zenei üzenete önma-
gában is (sőt talán elsősorban önmagában) meghozta a várva várt döbbenetet hallga-
tói sorában. Nem sokkal a botrányos bemutatót követően a zenekari koncert tombo-
ló sikere valóságos diadalútban folytatódott. A koncert után a fiatal, lelkes hallgatók
a vállukon vitték végig Sztravinszkijt Párizs utcáin.¹⁷

Az elmúlt évadban a Kolozsvári Magyar Opera mutatta be remek előadásban
a *Tavaszi áldozatot*, amelyet a régen várt élmény örömeivel fogadott zeneszerető
közönségünk.¹⁸

100 év

■ *A tavasz ünnepének* története kereken százéves. Igen, van valami varázslatos a ta-
vasz ébredésében, Sztravinszkij zenéje pedig művészi tanúbizonyosága e varázs élte-
tő erejének. A *Sacre* számos librettója, a sok-sok bemutató, a mű állandó jelenléte a
világ színpadain arról győznek meg, hogy tavaszi: ébresztő és felrázó ereje mit sem
vesztett hatásából, és napjainkig folytatja diadalútját, mint szerzője egyik legnépsze-
rűbb alkotása.

Kolozsvár, 2013. május 14-én

■ JEGYZETEK

1. Idézi Zoltai Dénes: *A modern zene emberképe*. Magvető, Bp., 1969, 287.
2. Zoltai: i. m. 289–290.
3. *Magyar néprajzi lexikon*. Akadémiai, Bp., 1980. III 351
4. *Magyar néprajzi lexikon*. Akadémiai, Bp. I. 1977. 61.
5. Eric Walter White: *Sztravinszkij, A zeneszerző és művei*. Zeneműkiadó, Bp., 1976. 186.
6. Roerich levele Gyagilevnek, idézi Serge Lifar: *Serge Gyagilev*. Putnam, London, 1940, lásd: White: i. m. 187.
7. White: i. m. 187–188.
8. „Pontosan megadtam Stephanie úrnak egy áriát; és a zene fő része már teljesen készen volt, mielőtt Stephanie egy szót is tudott volna az egészből.” (Mozart 1761. szeptember 26-i levele)
9. Egy szövegszótagra írt több hang.
10. Edwin Evans szerint, aki Sztravinszkij 1912. nyári, londoni útja alkalmával hallotta a zongorakivonatot egy részét, ennek az Előjátéknak eredetileg „Pogány éjszaka” volt a címe.
11. Horst Koegler: *Balet lexikon*. Zeneműkiadó, Bp., 1977. 624.
12. Maurice Béjart: *Életem: a tánc*. Gondolat, Bp., 1985. 129–130.
13. I. m. 139.
14. White i. m. 192–193.
15. Kiegészítésül még néhány adat újabb és újabb rendezésekről: Massine 1920-ban a Gyagilev-társulat szá-
mára egy második, sikeresebb változatot koreografált. Gyagilev társulata után a művet Kölnben mutatták be
először Lasar Galpern koreográfiájával, 1930 májusában. A baletet ugyanebben az évben Massine New York-
ban is bemutatta, M. Grahammel. Feltűnést keltő modern táncváltozat volt L. Horton műve, Hollywood Bowl,
1937. Milloss A. Rómában vitte színpadra először, 1941-ben. 1945 után lassan repertoárdarab lett, részben új szö-

vegkönyvvel. Jelentősebb további bemutatói voltak még: Bayer, Staatsoper, München (koreográfia Colling), Düsseldorf (Y. Georgi, 1953, E. Walter, 1970), Städtische Oper, Berlin. (M. Wigman, 1957), a brüsszeli Théâtre Royal de la Monnaie (M. Béjart, 1959), Royal Ballet, London (MacMillan, 1962), Bolsoj Balett, Moszkva, (N. Kaszatkina és V. Vasziljov, 1965), Deutsche Staatsoper, Berlin. (1967), bécsi Staatsoper (V. Orlikowsky). Magyarországi bemutatók: Állami Operaház, 1973. március, szövegkönyv és koreográfia Eck Imre. E változatot újította fel a Pécsi Balett 1993-ban. Béjart változatát az Állami Operaház 1973. december 12-én mutatta be. – Lásd Koezler i. m. 624–625.

16. White: i. m. 195.

17. Vö. Robert Kraft – Igor Sztravinszkij: *Beszélgetések*, Gondolat, Bp., 1987. 119–120.

18. A bemutató időpontja: 2012. április 19. Vezényelt Jankó Zsolt, díszlettervező Venczel Attila, jelmeztervező Zsigmond Adél, rendező-koreográfus Jakab Melinda.

