

Kutszegi Csaba

Balett-számok

OPERAHÁZI BALETTOK AZ ELMÚLT SZÁZ ÉVBEN



Fotó: archív

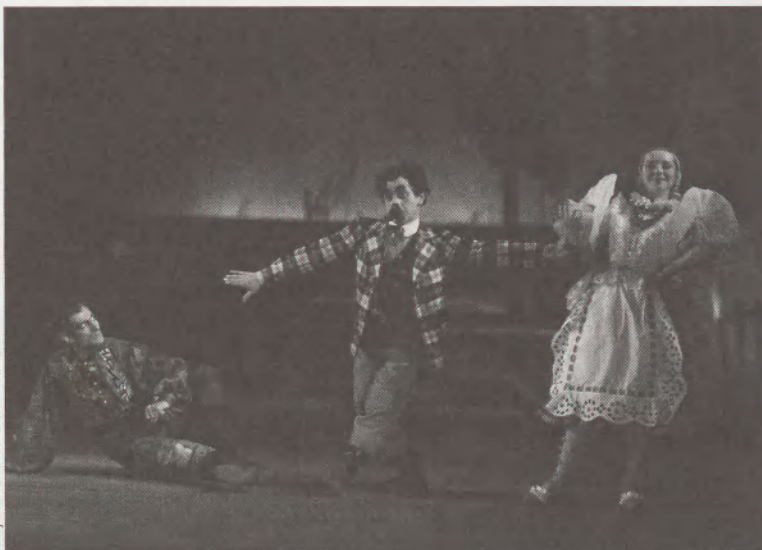
Csongor és Tünde 1930

Furcsa ellentmondás, hogy körülbelül száz évvel ezelőtt hamarabb eljutottak a budapesti Operaházba a világ legkorszerűbb balettirányzatai, mint napjainkban, az ezredforduló tájékán. Ha belegondolunk, hogy az 1910-es–1920-as években a kommunikáció és az utazás sebessége összehasonlíthatatlanul lassabb volt, mint manapság, tényleg érthetetlennek tetszik, hogy akkortájt miért jelenhetett meg Pesten néhány éven belül a balettban az akkori legkorszerűbb formáció, a Gyagilev alapította Orosz Balett friss premiere, illetve később annak saját, értékeiben adekvát, budapesti változata. Nyilvánvaló, hogy a szándék és a szemlélet változott meg: régen természetes volt, hogy egy korszerű és jelentős operaháznak része kell hogy legyen egy korszerű és jelentős balettegyüttes, illetve a színház vezetői koncepciókat dolgoztak ki arra, hogy milyen legyen a balett (is).

Az elmúlt tizenöt évben a Magyar Állami Operaházban ilyen koncepciónak a nyomát is alig lehet felfedezni, és nagyon nehéz megmondani, mi

van helyette, milyen ötletek, gondolatok, motiváció mentén alakítják az egymást követő balettigazgatók a „műsorpolitikát”. Jómagam egyetlenegy törvényszerűség működését tudom felfedezni: a balettigazgatók azokat a koreográfiákat mutatják be, veszik meg, amelyeket – a legtöbbször valamilyen személyes kapcsolatrendszer segítségével – a legkönnyebben tudnak megszerezni. Tehát nem az a lényeg, hogy milyen az a balett (korszerű-e, illik-e hozzánk, van-e valamilyen szakmai hozadéka, vagy a közönség kifejezetten erre vágyik-e stb.), hanem hogy kézre esik-e, értsd: van-e személyes kapcsolat a tárgyalás megkezdéséhez (egyéb személyes érdekeket nem akarok feltételezni). Ha a kiszemelt koreográfia elérhető közelségben látszik, akkor már csak azt kell megmagyarázni, hogy miért jó (szép, fontos, nélkülözhetetlen stb.) nekünk; ilyenkor jönnek elő csőstül azok az okfejtések, hogy

Vajda M. Pál felvétele



Csárdajelenet 1936

Bolla Anna felvétele



A bahcsiszeráji szökőkút 1952

Országos Színháztörténeli Múzeum és Intézet Táncarchívuma

régi adósságunkat törlesztjük, ez hiánypótló vállalkozás, ezt a darabot minden jelentős balettegyüttes a repertoárjára veszi, és más, ehhez hasonló hangzatos, ám semmitmondó frázisok. Igen szomorú a látéletem, de mintha manapság minden csak a pozíció és befolyás (valamint a vele járó, lenyúlható pénz) megszerzéséről-megtartásáról (ezért kell jól csengő, „csillogó-villogó” premierekkel előállni), nem pedig a feladat elvégzéséről, a tárgy megmunkálásáról szólna. A balettel különben is igen könnyű visszaélni, mert kevesen értenek hozzá, és a műfaj olyan attraktív és anyagerős, hogy az elavult régiségek és a közepszerű férctmúnél születésükkor sem jobb üres látványosságok – jó reklámkörítéssel – képesek nézők tömegét elégedetté tenni. Az elégedettek persze már valószínűleg nem is tudják, mit várhatnának-kaphatnának általában az operaházi balettművésztől, így előbb-utóbb az értékes, korszerű balettművészet iránti igény is végleg eltűnik majd. Amikor ez bekövetkezik, akkor jön csak el igazán a színház- és együttesvezető szerencselovagok fénykora. A csupán társasági elvárás miatt

operába járó, művészi igényeket nem támasztó sznoboknak ugyanis tökéletesen megfelel az igazi helyett az üveggyöngy, színvonalas művészet helyett a felszínes parasztvakítás.

Ha végigtekintek az Operaház elmúlt száz évének néhány számadatán, szubjektív esztétikai feltételezések nélkül, csupán egzakt adatok alapján is furcsa jelenségekre derül fény. Furcsának és megmagyarázhatatlannak tetszik ugyanis, hogy egy születésében eleve európai kooperációra apelláló, mozgékony, nyelvi akadályok nélküli művészet a nemzetközi együttműködések, a globalizáció korszakában tartalmi és formai kérdésekben és színvonalban miért szigetelődik el a világtrendektől, miért provincializálódik. A negyven évig tartó vasfüggöny-mögöttséggel és az ezzel járó – európai léptékben valóban súlyos – kulturális alulfinanszírozottsággal csak részben magyarázható a jelenség. Szerintem nálunk a balettművészet irányítói hosszú évtizedek óta nem tudják megfelelően értelmezni a hagyományörzés és a korszerűség fogalmát, jó ideje nincsen használható elképzelésük arról, hogy egy nemzeti balettegyüttesnek hogyan kellene viszonyulnia a nemzetközi (klasszikus) és a saját hagyományokhoz, illetve hogy a balett műfaji adottságai közepette egyáltalán milyen kritériumai lehetnek a korszerűségnek. De hogyan is lehetnének felvértezve ilyen gondolatokkal, miért is lennének megalapozva elméletileg a vezetők, ha sohasem bíbelődnek valódi esztétikai és/vagy művészetfilozófiai kérdésekkel, mert a pozícióért vívott harc közben ilyesmire nem marad idejük-energiájuk, sőt: az újabb generációk (akikből a jövő vezetői lesznek) már abban a tudatban szocializálódnak, hogy ilyesmire abszolút nincs is szükség.

A hőskorban, amikor meg kell (lehet) teremteni egy addig csak nyomokban létező művészetet, még nem pozíciókban és pénzben gondolkodnak az úttörők, hanem valódi művészi, „kulturpolitikai” eredmények elérése motiválja őket. Ez persze feltételezés, de bizonyos tényekből erre lehet következtetni.

1914 szeptemberében – a világháború miatt – nem kezdődött el az évad az Operaházban (a Nemzeti Színházban sem), a csonka szezon száz évvel ezelőtt, 1915. március 21-én indult el – természetesen a *Bánk bán*-nal. Önkényesen akár innentől is számíthatjuk egy hosszú periódus kezdetét, melynek egyik jelentős történése a magyar nemzeti balettművészet megteremtése lett. Az Orosz Balett 1912-ben, majd 1927-ben vendégszerepelt Budapesten. Ez utóbbi turnén bemutatták *A háromszögletű kalap* című táncjátékot, melynek koreográfusa Léonide Massine volt. Az a Massine, aki 1917-ben Cocteau-val és Picassóval a legendás *Parade* című balettet mutatta be Párizsban. A *háromszögletű kalapot* már egy évvel a vendégszereplés után műsorára vette az Operaház – Albert

Gaubier-nak, a Gyagilev-balett táncos-koreográfusának betanításában. A kor szokásainak megfelelően Gaubier jelentős mértékben átvette Massine táncait, de saját tudása és ízlése szerint át is alakította a koreográfiát. Ez az 1928. december 29-én lezajlott premier tekinthető az egyedi fejlődésnek induló, önálló értékekkel rendelkező magyar balettművészet, ha nem is bölcsőjének, de fogantatásának. Ebben a munkában fedezte fel Gaubier a fiatal, képzetlen, de östehetség Harangozó Gyulát, akinek parádés beugrása a premieren a Kormányzó szerepébe el is indította tánc történeti jelentőségű karrierjét.

Ezt megelőzően is voltak persze önálló magyar próbálkozások, pedig sem balettkar, sem képzett szólisták nem álltak a betanítók rendelkezésére. Feltétlenül kiemelendő egy hősies kezdeményezés: 1917-ben bemutatták a Bartók Béla zenéjére készült *A fából faragott királyfi* című táncjátékot – Balázs Béla rendezésében, Zöbisch Ottó balettmester koreográfiájával. A bukás kódolva volt, mert a koreográfus nem értette a zenét, végül a koreográfiát a táncban képzetlen Balázs Béla készítette el, aki viszont a szöveggönyvet is jegyezte, és szorosan együttműködött Bartókkal. A zene megszólaltatása, a megfelelő karmester megtalálása sem volt – finoman szólva – problémamentes, a díszlettervet is jegyző Bánffy Miklós intendáns mégis ragaszkodott a bemutatóhoz. Manapság ilyen kockázatot nem vállal fel senki. Az elmúlt tizenöt évben két olyan balettpremier volt az Operaházban, melynek koreográfiája, zenéje, szöveggönyve és színpadképe a bemutatóra készült, eredeti műalkotás volt: *Az ember tragédiája* (2000, koreográfia: Barbay Ferenc, zene: Kocsák Tibor) és *a Hófehérke és a 7 törpe* (2004, koreográfia: ifj. Harangozó Gyula, zene: Kocsák Tibor). Nem csökkentve az utóbbi értékeit, megjegyzendő: a *Hófehérke és a 7 törpére* művészi kockázatvállalás egy kicsit sem jellemző, sőt, inkább biztos sikerre utazó, szórakoztató „családi” mesebalettnak készült.

Eredeti, a Nemzeti Balett együttesére alkotott koreográfia az említett időszakban mindösszesen tizen négy készült: öt „egész estés” és kilenc egyfelvonásos, ebben benne vannak a felújítások. Mindeközben az összes balettpremier (és annak számítható felújítás) száma negyven körül mozog. Ezek az arányok (tizen négy akár magyar, akár külföldi alkotó által jegyzett, de nekünk készült bemutató és huszonhat eredetileg máshova alkotott koreográfia megvásárlása) akár megfelelőek is lehetnének, ha a vásárlásokban fellelhető volna valamilyen korszerű, trendkövető koncepció.

Ezzel szemben a kezdetekben, szintén önkényesen, 1915 és 1935 között körülbelül húsz táncbemutatót számolhatunk az Operaház műsorán, de ez a szám akár meg is duplázódhat, ha hozzávesszük a műsoron levő koreográfiák „új betanulásait”, ami az esetek többségében új „koreográfust”, azaz betanító balettmestert is jelentett. Ilyenkor a koreográfiák is többkevesebb mértékben változhattak, de az előadás őrizte alapvető jellegét. Ezek a bemutatók, illetve új betanulások szinte kivétel nélkül az Operaház számára készült, „saját” premierok voltak; persze ismételten hangsúlyozni kell: abban az időben természetes volt, hogy világot látott balettmesterek táncokat, koreográfiai megoldásokat egyszerűen átvettek máshol futó

darabokból (tehát a saját változatok eléggé „nemzetköziek” voltak). A korszakban két olyan premiert jegyez a tánc történet, amelyet más együttesnek készített külföldi koreográfus, és utána nálunk betanították; mindkettő az Orosz (Gyagilev-) Balett repertoárjáról származik: az egyik a már emlegetett *A háromszögletű kalap* (1928, koreográfia: Albert Gaubier), a másik a *Seherezáde* (1930, koreográfia: Rudolf Kölling). Mivel képzett, nagy létszámú balett együttes akkor még nem működött az Operaházban, nyilvánvaló, hogy eleve nem is lehetett cél külföldi sikerdarabok gyakori hazai betanítása, adaptálása. Viszont a tendencia mégis látszik: külföldi mintára, de saját erőből és döntő többségében saját tartalmú-értékű bemutatókkal igyekezett a balett építkezni, ha vásároltak is ehhez a repertoárra külföldi koreográfiákat, azokkal a legkorszerűbb, friss európai irányzatokat próbálták honosítani. De látható az is, hogy a dal-színház vezetői (élükön 1925–1935 között Radnai Miklós igazgatóval) – koncepció alapján – minden területen igyekeztek előrébb jutni: szervezték a táncosképzést, és keresték azt a külföldi szakembert, aki – állandó szerződésben – a magyar balett számára dolgozik, a színház számára készít korszerű koreográfiákat. Így került Budapestre 1927-ben Jan Cieplinski, aki Gyagilev és Anna Pavlova társulata mellett még számos kiváló és korszerű együttesben szerzett táncosként és koreográfusként tapasztalatot. Cieplinski számos „időszzerű”, lengyel létére magyar kulturális kontextusba helyezett alkotással rukkolt ki. Ilyenek voltak – egyebek mellett – az alábbi balettek, táncjátékok: *Csongor és Tünde* (1930), *Magyar ábrándok* (1933), *József legendája* (1934), *Játékdoboz* (1936).

De éppen 1936-ban új időszámítás kezdődött a magyar operaházi balettművészet történetében: a *Csárdajelenettel* elindult Harangozó Gyula koreográfusi pályafutása, amely aztán körülbelül harminc éven át meghatározta a magyar balett pozícióját. Működése nyomán kialakult egy – számos külföldi példa szerint is – jól működő modell: az együttest egy nemzetközi mércével mérve is kiemelkedő tehetségű koreográfus oeuvre-je fémjelzi, ez képezi a repertoár tengelyét, minden más koreográfia ehhez képest illeszkedik a műsorrendbe. Harangozó a harminc évét igen zaklatott időszakban dolgozhatta végig. Indulásakor (a világtrendben is) a legkorszerűbb törekvésnek számított a népi karakterű táncok klasszikusbalett-technikába illesztése – mindez gyors, pergő cselekményű egyfelvonásos koreográfiákban. A fejlődést, az irányt megtörte a második világháború és még inkább ami utána következett: az 1950-es évektől – gyors, nagy és látványos lépésekkel – megteremtődött a szovjet-orosz nagybalettek hegemoniája, aminek révén ideológiai tartalmak is megjelentek ugyan a balettszínpadon (lásd például *Párizs lángjai*, 1950), de az oroszok technikai tudása, képzési rendszere és Marius Petipaig visszanyúló klasszikus hagyományaik egyértelműen megtermékenyítő erőként hatottak a magyar balettra (elég az alábbi egész estés produkciók megjelenését megemlíteni: *Diótörő*, 1950; *A hattyúk tava*, 1951; *A bahcsiszeráji szökőkút*, 1952). Az elsősorban Harangozó nevével fémjelzett „európai magyar” hagyományok még ideig-óráig együtt élhettek a szovjet ízléssel, de az együttes-

alapító koreográfiái a hatvanas évektől már nem állhatták a versenyt – egyrészt a szovjet hatással, másrészt pedig az egyre markánsabban megfogalmazódó új szemlélettel szemben (lásd például Eck Imre indulását).

1968-ra, a *Spartacus* bemutatásának éveire datálható egy új periódus kezdete: ezzel a balettel jelentkezett be Seregi László a magyar balett-történetbe, és határozta meg ezt követően a menetét jó harminc éven keresztül. Ebben az időszakban az ő munkássága adott a magyar balettnak itthon és külföldön egyedi karaktert, mindehhez a kor kiemelkedő teljesítményt nyújtó balettigazgatója, Lőrinc György – kidolgozott koncepció alapján – sokszínű repertoárt szervezett. Magas színvonalon őrizte és fejlesztette a klasszikus, egész estés darabokat (ez időközben Európa nyugati felén és Észak-Amerikában is trenddé vált), megszerezte és repertoáron tartotta a század jelentős külföldi balettújítóinak

korszakos műveit (így kerültek nálunk műsorra évtizedekig a vasfüggönyön belül egyedülálló módon például George Balanchine és Maurice Béjart koreográfiái), és lehetőséget biztosított hazai kísérletező alkotóknak is. Vezetése alatt, a hetvenes években kezdődött el a magyar balett egy-két évtizedes aranykora, amely nemcsak a hazai repertoár sokszínűségén és az előadások színvonalán volt lemérhető, hanem a külföldi sikereken is. Az Operaház balettegyüttese jórészt Seregi-balettekkel bejárta a fél világot, és közben Seregi László számos rangos külföldi együttesnek betanította a koreográfiáit. Egy művészeti ág nemzetközi rangja ezeken mérhető le: meghívják-e az együttest jelentős helyekre, illetve van-e a nemzeti társulat repertoárján olyan saját alkotás, amelyet külföldi színházak is szívesen meghívnak és/vagy megvesznek és repertoárra tesznek. Ha ilyen, rendszeresen forgalmazható, saját készítésű portékái nincsenek a nemzeti társulatnak, akkor minden szólam az együttes nemzetközi rangra emeléséről csak üres fecsegés. A szólisták cseréje sem az adott művészeti ág nemzetközi rangját jelenti, hanem „csak” azt, hogy vannak tehetséges balettművészeink és a társulatunknak erős, iskolázott a balettkara, ezért a nemzetközi sztárok is szívesen eljönnek vendégszerepelni, ha megfizetik őket.

Elérkezve napjainkig, elmondható: az új évezredben alig született értékelhető, átfogó koncepció alapján kidolgozott tervezés részeként kísérlet arra, hogy a magyar balettművészet egykori hazai és külföldi rangjához méltó szintre kerüljön vissza. A XXI. század eddigi magyar balettigazgatói vagy meg sem értették, hogy mi a feladatuk, vagy letettek a megvalósításáról, vagy eleve csakis saját reputációjuk, karrierjük és anyagi jólétük érdekében törtek pozícióra. Ebben az időszakban jelentős külföldi sikert nem ért el a Magyar Nemzeti Balett, Seregi László utolsó bemutatója (*A makrancos Kata*, 1994) óta nem készült nemzetközi porondon ki-



Nagy Attila felvétele

Manon 2015

tartó érdeklődésre számot tartó magyar (vagy magyarországi) koreográfia, és nem is zajlik erőfeszítés annak érdekében, hogy magyar vagy külföldi koreográfusok az együttes számára versenyképes, eredeti koreográfiákat készítsenek. Helyette belharcok dúlnak, önjelölt balettigazgatók igyekeznek hatalomhoz jutni, illetve hatalomra kerülve tűzzel-vassal megtartani pozíciójukat. A felső vezetés (és a politika) mindeközben általában vagy kivár, vagy adminisztratív eszközökkel próbál operálni, mert a balettel kapcsolatban csak egyetlenegy dologban érdekelt: legyen látszólag csend, rend, nyugalom a házon belül és – mindegy, hogy felszínes – csillogás kifelé.

Ölbe tett kézzel várni, hogy szülessen egy új magyar koreográfustehetség – ez sem lenne éppen koncepció. Ráadásul – legalábbis a vezetők közül – ezt nem várja senki. Egy tehetség pályafutását segíteni, kibontakoztatni ugyanis igen macerás, hosszú távú vállalkozás lenne, ez nem érdeke a rövid távon gondolkodó vezetőknek, sőt, az illető még konkurenciát is jelentene nekik, és képes lenne hamar saját dicsőségre dolgozni. De a várakozás nem is megfelelő megoldás. Keresni kéne, ha kell, szerte a nagyvilágban, a mi emberünket (embereinket), ahogy ezt Radnai Miklós is tette a múlt század húszas éveiben. Egészen biztos, hogy akár nem is olyan távol rengeteg tehetség vár támogatást, felkarolást, értelmes koncepcióban kidolgozott, hosszú távú, kreatív munkalehetőséget. Napjainkban valószínűleg le is jár a hosszabb időszakokat egyedül meghatározó korszakos zsenik kora, helyettük közös célért, koncepció alapján dolgozó alkotógárdáké a jövő. A magyar balettnak akkor lesz megint sikerekkel kecsegtető jövője, ha lesz vezetője, aki képes nekilátni a feladatnak: a hosszú távú koncepció kidolgozásának és hozzá a team megszervezésének.

Az elmúlt tizenöt évet koncepciótlan álmeoldások,

tervszerűtlen ötletelés és elméleti káosz jellemzi. A balettvezetők szemében (és a repertoáron) a modernség keresése összefolyt a hagyományok őrzésével. Több évtizede készült neoklasszikus koreográfiákat egyszerre akarnak aktuális, kortárs alkotásnak és követendő hagyománynak kikiáltani, miközben a saját tradícióink helyett az angol és a dán hagyományokat ápoljuk, amelyekben az angolok és a dánok a legjobbak a világon. A klasszikus balettnak vannak immár egyetemessé vált hagyományai, ezek a híres XIX. századi romantikus balettok, bőven elég feladat ezeket igényesen műsoron tartani (miközben őrizni kellene a saját hagyományainkat, és meg kellene teremteni a korszerű arculatunkat).

Szubjektív ítéletek helyett a tények, a számok is árulkodnak. Az alábbiakban felsorolom a Magyar Nemzeti Balett XXI. századi bemutatóit és premierként elkönyvelt felújításait. Zárójelben jelzem, hogy melyik volt ősbemutató, illetve magyarországi bemutató esetén megadom az ősbemutató évszámát.

2000. 2000 mozdulat, balettest: Szarkazmus (1981); Középre, kissé megemelve (1987); Mokka (1988); Az ember tragédiája (ősbemutató). 2001. A hattýúk tava

(1895); Concerto (ősbemutató). 2002. Anyegin (1965); Hommage à Dohnányi, balettest: Változatok egy gyermekdalra (1978), Súlyos suhanások (ősbemutató), Szimfonikus percek op. 36 (ősbemutató); Hat tánc (1986). 2003. Wolfgang AMADEUS Mozart (ősbemutató); Coppélia (1953). 2004. Mayerling (1978); Hófehérke és a 7 törpe (ősbemutató). 2005. A próba (1982). 2006. A fából faragott királyfi (1917); A csodálatos mandarin (1926); Emberi himnusz (ősbemutató). 2007. Elfújta a szél (ősbemutató). 2008. Bajadér (1877); Szenvedély, balettest: Menyegző (ősbemutató); A nő hétszer (1984); A Nap szerettei (1978). 2009. Balanchine-est: Szerenád (1934); Concerto Barocco (1941); Who Cares? (1970); Karamazov testvérek (1995). 2010. Örvényben, balettest: A halál és a lányka (1980); A szerelem és a lány (ősbemutató); Meddig még? (2001); A napfény természete (2007); Örvény (2009); A rosszul őrzött lány (1960). 2011. Giselle (1841). 2012. Don Quijote (1869); Anyegin (1965). 2013. Öt tánc, balettest: A napfény természete (2007); Duett (1995); Örvény (2009); Petite Mort (1991); Hat tánc (1986); Aranyecset (ősbemutató). 2014. A víg özvegy (1975); A szilfid (1832); Trójai játékok (1974). 2015. Manon (1974).

Meglátni a zenét

BESZÉLGETÉS EMANUEL GATTAL

A marokkói-izraeli gyökerű francia koreográfus, Emanuel Gat immáron negyedszer látogatott el társulatával a Trafó – Kortárs Művészetek Házába. Gat huszonhárom éves korában került kapcsolatba a táncsal, első koreográfiáját Bach zenéjére készítette el, tíz évvel később, 2004-ben pedig megalapította saját, Emanuel Gat Dance nevű társulatát, amellyel Franciaországban telepedett le. A társulat a *Tavaszi áldozat* című előadásával elnyerte a New York-i Tánc- és Előadó-művészeti, Bessie-díjat, és nemzetközi hírnévre tett szert. A Trafó közönsége március 13-án és 14-én a *Plage Romantique* (Romantikus tengerpart) című produkcióban vehette újra szemügyre a francia csapat zenei, akarom mondani tánc tehetségét...

–Kezdetben zenét tanultál, és karmesternek készültél...

–Az már nagyon régen volt, szinte olyan, mintha meg sem történt volna.

–Mi ösztökölt arra, hogy a zenei tanulmányaidat félbehagyva, huszonhárom éves korodban elkezdj táncolni és később koreografálni?

–Nem volt előre megtervezve: egyszerűen az történt, hogy elmentem Nir Ben Gal egyik amatőröknek tartott workshopjára, és beleszerettem a táncba.

–A zene azonban nem tűnt el nyomtalanul az életed-

ből, hiszen központi szerepet játszik ma is a munkáidban. Például a *Silent Ballet* vagy a *Brilliant Corners* című előadásokban úgy tűnik, mintha arra használnád fel a táncot, hogy zenét komponálj.

–A tánc valójában nem más, mint zene: anélkül, hogy a koreográfus különösebb figyelmet fordítana rá, a táncosok mozdulatai önkéntelenül is zenei struktúráként kezdenek el működni, és a táncból végül zenei esemény születik. Ez a tánc természetéből és nem a koreográfus törekvéséből adódik.

–A *Plage Romantique*-ban is a táncosok teste mint egymást követő hangjegyek hullámozik, és áll össze egyetlen zeneművé. Ez korántsem tűnik csupán szerencsés véletlennek.

–Természetesen sok időt töltünk el a mozdulatok mechanizmusának, dinamikájának és ütemezésének a kidolgozásával, melyek a zeneszerzésnek is fontos alapjegyekt képezik. Azt mondhatjuk, hogy a zene egyike azon eszközöknek, vagy helyesebben szólva: nyelveknek, melyeken keresztül a tánc kommunikál. Így természetes, ha megnézel egy táncelőadást, nemcsak hallani, látni is fogod a zenét.

–A Téli utazásban *Schubert*, a *Tavaszi áldozat*-ban *Sztravinszkij zenéje*, míg a *Plage Romantique*-ban *Pascal Danel* popslágere hangzik fel. Milyen szempontok