

RECENZIO

Kaczmarczyk Adrienne

VEZETŐKEL A BÁNK BÁN-LABIRINTUSBAN

Erkel Ferenc: Bánk bán. Opera három felvonásban.

Közreadta és bevezette: Dolinszky Miklós.

Erkel Ferenc Operái 3.

Közreadja a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár. Főszerkesztő: Tallián Tibor, Budapest: Rózsavölgyi, 2009.

Az ezredfordulón megindult Erkel-Operakiadás munkatársai jóvoltából a zeneszerző születésének 200. évfordulójára három opera vált elérhetővé tudományos igényű közreadásban. Az operaéletmű nyitánya, a *Bátori Mária* (1840) magától értődően lett az összkiadás kiindulópontja; 2002-ben adta közre Dolinszky Miklós és Szacsvai Kim Katalin. Az első operát a két főmű követte: a kronológiai rendben is második *Hunyadi László* (1844) Szacsvai Kim Katalin és Tallián Tibor előszavával, Szacsvai Kim közreadásában 2006-ban, majd a már 1844-ben beharangozott, de csak 17 évvel később bemutatott *Bánk bán* (1861) Dolinszky Miklós gondozásában 2009-ben.

A *Bánk bán*nal az Erkel-Operakiadás alighanem legnagyobb várakozás övezte kiadványa látott napvilágot. A szokásosnál is nagyobb érdeklődést az az 1990-es években kibontakozó diskurzus váltotta ki, amely Tallián Tibor 1993-as *Bánk bán*-tanulmánya¹ nyomán a reprezentatív nemzeti operává magasztosult mű eredetije és a Budapesten 1940 óta játszott verzió közötti eltéréseket firtatta. Mert bár a közönség előtt nem volt titok, hogy a *Bánk bán* a legutóbbi időig átdolgozásban került színpadra, a néhány kezdeti tiltakozástól eltekintve öt évtizeden át nem merült fel ellenvetés a változtatásokkal szemben. A jelenségre bizonyos mértékig magyarázattal szolgál a színpadi műfajok hagyományos létezés módja: az opera műfaja születésétől fogva ki volt szolgáltatva az aktuális előadóegyüttes személyi-anyagi feltételeinek; ennél fogva az átdolgozó csak megszokott jogával élt, amikor a társulat adottságaihoz adaptálta az előadni választott darabot. A tulajdonképpeni átdolgozások azonban az adaptálásnál mélyebben avatkoztak be az eredeti kompozícióba, ezért indoklásuk is alaposabb kellett, hogy legyen, legalábbis morális szempont-

¹ Tallián Tibor: „Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért”, I-II. rész, *Muzsika*, 36/7–8. (1993. július–augusztus), 5–12., ill. 6–11.

ból: az új verziót eredményező átdolgozásokat a különben nagyra becsült szerző érdekeire hivatkozva, helyesbítő szándékkal végezték. Jellemzően a 19–20. századi zeneszerző-közreadók attitűdje volt ez, akik szakmai fölényük biztos tudatában revideálták-modernizálták közeli s távoli elődeik előadásra, megőrzésre s ezek érdekében (össz-) kiadásra méltónak talált alkotásait, színpadi és egyéb műfajokat egyaránt. Alapjában véve ilyen indíttatásból zenésítette meg Berlioz a *Bűvös vadász* prózai dialógusait, revideálta Wagner egyebek közt az *Iphigénia Aulisban* című Gluck-operát, modernizálta Liszt Weber és Schubert zongorafaktúráját, s hangszerelte át Rimszkij-Korszakov, majd Sosztakovics a *Borisz Godunovot*. Erkel főművei az átdolgozások mindkét fajtájának áldozatul estek. Egressy Béni librettóit Nádasdy Kálmán költötte át, a *Hunyadi László* partitúráján Radnai Miklós eszközölt húzásokat, a *Bánk bán* zenei-dramaturgiai átalakítását Rékai Nándor végezte. Az átdolgozások recepciótörténetéből kiderül, sikerük éppúgy, mint megtagadásuk a korszellem függvénye; ha addig nem, a 20. század utolsó harmadában rendre felfedezték az eredeti verziók értékeit. A *Bánk bán* ősbemutatóján használt autográf partitúra és a hozzá tartozó szólamanyag alapján Oberfrank Géza együttese 1993-ban készített lemezfelvételt.² Az autográf zenei anyagához tartozó Egressy-szöveget azonban a közreadó, Bácskai György továbbra is az öt évtizedes gyakorlat „szentesítette” Nádasdy-átköltéssel helyettesítette. A felemás verzió létrehozása is jelzi, kellő tapasztalat híján könnyen eltéved, aki a *Bánk bán* eredetijének nyomába indul. Rátalálni az útra s végigmenni rajta az Erkel-Operakiadás munkatársaira várt.

A *Bánk bán* kritikai kiadásához vezető út első szakaszát az Operakiadás *spiritus rectora*, Tallián Tibor tette meg. Már említett, 1993-as tanulmányában Erkel és Egressy művének zenei-dramaturgiai konstrukcióját a Nádasdy-Rékai-féle verzióéval összehasonlítva kimutatta, hogy az átdolgozók félreértették az eredetit. Nem ismervén fel a *Bánk bán*ban a 19. század első felének olasz és francia operamintáit, a darabot a század második felében kialakult politikai-epikus zenedráma tökéletlenül megvalósított példájának tekintették, s annak megfelelően próbálták korszerűsíteni. Feltehetően az Operaház két világháború közötti repertoárja inspirálta őket, mindenekelőtt az olyan művek, mint a *Simon Boccanegra*, a *Don Carlos*, a *Borisz Godunov* és az *Igor herceg*. Legalábbis ezek címszereplőivel hozták rokonságba Bánkot, amikor Erkel hőstenor-karakteréből – a nemzetkarakterológiai elképzeléseknek is adózva – „keményebb és magyarosabb” baritont kreáltak. Katona József drámájára hivatkozva bár, valójában ugyanezen operaminták alapján igyekeztek megnövelni a darabban a nemesi békétlenek és vezérük, Petur bán szerepét, ez utóbbit ráadásul a dramaturgiai szempontból ellenkező oldalon álló intrikus, Biberach zenei anyagából. Ezáltal azonban Egressy és Erkel alighanem legjobb egyéni dramaturgiai ötletét hatástalanították, nevezetesen egy jagói karakterű Biberach felléptetését Bánk ellen. Az átdolgozás politikai és zenetörténeti kontextusát feltáró és hibáit pellengérré állító szerző nem tagadja, hogy a *Bánk bán*nak szüksége lett volna

2 Előadók: Molnár András (Bánk), Marton Éva (Gertrudis), Kertesi Ingrid (Melinda) stb., Budapesti Filharmonikusok, Magyar Fesztiválkórus. 3 CD, Alpha Line Studio, 1993.

egy, a *Macbeth*en vagy a *Don Carlos*on elvégzetthez fogható, mélyreható revízióra. Véleménye szerint azonban erre legfeljebb a kellő zenei tehetséggel és dramaturgiai érzéssel megáldott Erkel Ferenc lett volna képes és jogosult. A tanulságokat végül a következőképp összegzi:

A *Bánk Bán* átdolgozása megkísérli a lehetetlent – meg akarja csinálni azt az operát, amit Erkel Katona nyomán nem írt meg, abból, amit Egressyvel együtt megírt. A kezdeményezés néhány tétova lépés után nem vihető tovább, kudarcba fullad. Ahhoz elég messzire jut, hogy az eredeti mű szigorú és sajátos tartalmú konstrukcióját értelmetlenül összemorzsolja, valószínűleg anélkül, hogy egyáltalában tudatosította volna létezését.³

Miután az átdolgozók zsákutcájából visszavezetett Egressy és Erkel útvonalára, Tallián Tibor Dolinszky Miklósról bízta az út további szakaszát, az eredetivel való szembesülést és a végső műalak felmutatását.

Az „eredeti” meghatározásának – az autográfbeli és a végleges verzió megkülönböztetésének – problémája túlmutat az Erkel-filológián. A témával Dolinszky már évekkel az Operakiadás előtt, Haydn műveinek közreadójaként⁴ is foglalkozott. 1994-es esszéje, *Az Urtext mítosza*⁵ már címével sejteti, hogy írója szembehegyezkedik a 20. század második felében uralkodó, az autográfot minden más forrás fölé helyező gyakorlattal. Az ő *Bánk bán* említett, 1993-as lemezfelvétele őt igazolja; a források előzetes, körültekintő vizsgálata ebben az esetben is célravezetőbb lett volna. Az opera 19. századi forrásainak összehasonlításából kiderült ugyanis, hogy az autográfban és a hozzá tartozó szölamanyagban nem a végleges szerzői verzió maradt ránk. Erkel levelei alapján ugyan ez már régóta sejthető volt, de csak az Operakiadás érdekében folytatott forráskutatásoknak, mindenekelőtt Szacsvai Kim Katalin munkájának köszönhetően vált ténnyé.

A forráskutatás tanulságait Dolinszky Miklós az opera kiadásához írott kitűnő bevezetésében⁶ foglalja össze, részleteiben pedig három önálló tanulmányban tárgyalja.⁷ Ezek szerint Erkel 1866. január 18-án kelt levelében tudatta a kolozsvári színház igazgatójával, Follinus Jánossal, hogy a *Bánk bán* közelgő ottani – egyúttal első vidéki – premierje érdekében egy kiegészített – azaz revideált – partitúramásolatot postázott számára.⁸ Bár az elküldött partitúra hollétét homály fedi, a minden valószínűség szerint arról készült és Kolozsváron bizonyíthatóan használt másolatot (C2) Szacsvai Kim Katalin és Gurmai Éva nemrégiben megtalálták

3 Tallián Tibor: i. m., II., 11.

4 Dolinszky Miklós 1993 és 2000 között 13 kötet kritikai *Urtext*-kiadását készítette el a Kőnemann Music Budapest megbízásából.

5 *Muzsika*, 37/10. (1994. október), 14–19.

6 Dolinszky: „Bevezetés” a *Bánk bán* kiadásához, 1., VIII–XXVI.

7 Uő: „Két *Bánk bán*-tanulmány: 1. *Bánk bán* szenvedései, 2. *Pas de deux*: Páros tánc a szerzőség körül”, *Magyar Zene*, 41/3. (2003. augusztus), 259–286.; továbbá uő: „Revision als Original? Erfahrungen mit der Erstaussgabe von *Bánk bán*”, *Studia Musicologica*, 49. (2008), 231–244.

8 A levelet Bónis Ferenc közölte: „Erkel Ferenc a *Bánk bán*ról”. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 63–73., ide: 73.

az aradi Szépművészeti Múzeum gyűjteményében. Mivel az előkerült összesen öt korabeli partitúramásolat (C1–C5) egymással messzemenő egyezést mutat, viszont az 1861-es autográf partitúrától és a hozzá tartozó nemzeti színházi szólamanyagtól szignifikánsan különbözik, közvetve vagy közvetlenül mindegyikük egyazon forrásra, nevezetesen a Kolozsvárra küldött másolatra vagy az annak alapul szolgáló kézíratra vezethető vissza. Dolinszky Miklós a forráskutatásról szólva megjegyzi:

Az opera különböző szintű revízióit, továbbá a C1–C3 partitúra és a kolozsvári szólamanyag stemmáját, a források kritikai értékelését Szacsvai Kim Katalin kézíratos jegyzetei alapján tárgyaljuk. Ugyanő azonosította C1 forrás kopistáit, és hívta fel figyelmünket arra, hogy e forrás, mely szétdarabolt állapotban részben az OSZK Zeneműtárában, részben az Állami Operaház kottatárában található, és az Erkel-irodalom mindmáig két különböző korú kéziratként tartotta számon, egyetlen összefüggő, a revízió késői változatát hordozó másolat.⁹

Mindezek eredményeként a C1-ként meghatározott, Erkel sajátkezű bejegyzéseit is őrző partitúramásolatban Szacsvai Kim Katalin felismerte a végső verziót; ez az a kézirat, amely a *Bánk bán*-közreadás főforrásává lett.

Ami a szerzői revízió jellegét illeti, Dolinszky Miklós feltételezi, hogy a Follinusknak említett partitúrakiegészítéssel Erkel nem új tételek komponálására, hanem texturális változtatásokra utalt: a hangszeres szólamvezetés, az akkordfelrakás, valamint a vokális deklamáció módosításaira.¹⁰ A revízió során ugyanis az 1861-es partitúra terjedelme nemhogy növekedett volna, hanem a szerzői húzások következtében még csökkent is. Az autográfot vizsgálva már Somfai Lászlónak feltűnt, hogy a húzások és a javítások mindenekelőtt azokat a részeket érintették, amelyek az Erkel-fiúk, Gyula és Sándor kézírásában maradtak fenn.¹¹ Dolinszky megfigyelte, hogy, noha Erkel a korrekciók jó részét még az ősbemutató előtt végrehajtotta, azután is, még a legismertebb számokon is talált javítanivalót: áthangszerezte a Preludió és a Keserű bordal túlnyomó részét, és megváltoztatta a nyitó-kórus, sőt a „Hazám, hazám”-ária felrakását is.¹²

A dramaturgiai felépítést is érintő javítások közül Dolinszky kiemeli, és önálló tanulmányban¹³ is tárgyalja az I. felvonásbeli divertissement történetét, remekül szemléltetve általa apa és fiai együttműködését. Mint írja, terjedelmessége és szürkesége miatt ezt az operai hagyomány megkövetelte balettbetétet már az ősbemutatót követően kritikával illették. Bár a kortárs beszámolók Sándornak tulajdonították a Pas de deux-vel induló és a Magyar táncsal záruló táncsorozatot, Do-

9 Dolinszky: „Bevezetés”, XXIV., 112. lábjegyzet.

10 A korrekciók közül 16 kottapéldán is tanulmányozható Dolinszky említett írásában: „Bánk bán szenvedései”, 267–274.

11 Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái”. In: *Zenatudományi Tanulmányok*, IX., szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 81–158., ide: 115–124.

12 Dolinszky: „Bevezetés”, XXV.

13 Uő: „Pas de deux: Páros tánc a szerzőség körül”, 277–285.

linszky valószínűtlennek tartja, hogy annak megkomponálását Erkel Ferenc az 1861-ben még csak tizenöt éves, gyakorlatlan Sándorra bízta volna. Meggyőzően érvel amellelt, hogy a szerző inkább az idősebb fivér, Gyula lehetett, akinél ezúttal a rutin kerekedett felül az ihlettel szemben. Dolinszky a *Pas de deux* mintáját is megtalálja – a *Bánk bán* néhány további részletéhez hasonlóan¹⁴ – Meyerbeernél:

[A szerzőséget illetően] akármelyik feltevés is igaz, nem meglepő, hogy a balettben francia minta érvényesül: a táncbetét Meyerbeer Pesten Erkel által bemutatott *Prófétájának* táncbetétjéhez áll közel, különösen annak záró galoppja és orgonapontos kódája felel meg a *Bánk bán*-balettnek a sajtóban – nyilván a koreográfia alapján – olykor „fegyvertánc” néven említett zárószakaszával. Jószerivel nem volt kritikus, aki ne tette volna szóvá a dramaturgiai fiaskót: eredeti helyén, az első finálé elé [No. 6 és No. 7 közé] ékelve a terjengős divertissement tovább késlelteti a Bánk viszonylag kései felléptetésével amúgy is lassan bontakozó eseményeket. Bár tényszerűen nem igazolható, külső körülmények és zenei stílus egyaránt arra vallanak, hogy Erkel Ferenc maga volt az, aki utóbb a balett helyén és terjedelmén is radikálisan változtatott: a *Pas de deux*-től (a külföldi táncoktól) egyszer s mindenkorra megvált, az azokat eredetileg követő *Magyar táncot* pedig a korszerűbb és népszerűbb csárdás kétrészes formájához igazította: élére Lassút illesztett. Valószínűleg ezzel egyidejűleg új helyet jelölt ki a tánc számára az opera expozíciója (No. 1–3) után, mintegy az operát nyitó udvari bál lezárásaképp.¹⁵

A kihagyott *Pas de deux* és a *Magyar tánc* eredeti verziója a *Bánk bán*-kiadás 3. kötetbeli függelékében olvasható az autográf partitúrából utóbb eltávolított vagy átdolgozott további részekkel együtt. Így a kiadvány *de facto* két verziót tartalmaz: ha a megadott ütemeknél a főszövegbe illesztjük a „Függelék” anyagát, kiegészítve vagy kicserélve azzal a végleges verzióbeli, fogalmat alkothatunk magunknak a mű 1861-es *Urtextjéről* is.

Amilyen igényesség jellemzi a végleges verzió megállapítása és közreadása érdekében végzett munkát, ugyanolyan figyelhető meg az ősbemutatóig vezető út rekonstruálásában. Dolinszky távolról indul: a királynőgyilkosságot először a középkori krónikásokkal és korunk történéseivel mondatja el, majd a történet iránt legfogékonyabb periódusok, a 16. és a 18–19. század irodalmi feldolgozásait, végül a Katona József-dráma és a belőle készült Egressy-librettó eltéréseit veszi számba. Ne gondoljunk száraz adatfelsorolásra; Dolinszky itt is a tőle megszokott műgondtal ír: a korrajz és az irodalmi háttér mindvégig élvezetes, érdekfeszítő olvasmány. Emellett a közös európai múlt, a keresztes háborúk korának felidézése, valamint a sujet magyar és német feldolgozásainak bemutatása fogódzót kínál a külföldi olvasónak, számára ismerős kontextusba helyezve a magyar operát. A „Bevezetés” legizgalmasabb lapjai persze azok, amelyek magával az operával foglalkoznak, nem egy esetben új megvilágításba helyezve szöveggönyv és zene viszonyát. Következzen néhány példa ízelítőül!

14 Már a bemutató vájt fülű hallgatói felfigyeltek a *Bánk bán* Tisza-parti jelenete és a *Dinorah* című Meyerbeer-opera közötti hasonlóságokra. Lásd: „Bevezetés”, XIX–XX.

15 Uott, XXII–XXIII.

Egressy szövegkönyvét¹⁶ illetően már a kortársak sem fukarkodtak a kritikuss megjegyzésekkel. Dolinszky a dráma egyik kulcsmomentumának kifejejtését kéri számon a librettistán:

Bánk első felvonásbeli szólójelenetének szövege („Melinda! Ó, égi név! [...] / Úgy szétomlál tehát, / s törhetlen életed úgy elmorzsolgatott, / hogy rész abból még a gazoknak is jutott?”, s tovább: „Mindenható, fenséges Istenem! / Mindentudásod kölcsönözd nekem, / hogy átnézhessek e rút fátyolon, / amely szörnyűn sötétlik láthatáromon!”) jószérivel értelmetlen marad, ha nem tudjuk, amit csakis a Katona-dráma ismerője tudhat: hogy a békétlenek összejövételének titkos jelszava: „Melinda” – ez az, ami kínzó sejtelmet ébreszt Bánkban, és útnak indítja motivációinak lavináját.¹⁷

Ugyanakkor, a szövegkönyv nemrég felfedezett, Egressy saját kézírásában fennmaradt példányát (L1) áttanulmányozva a közreadó figyelmeztet, nem minden következetlenségért lehet Egressyt felelőssé tenni. Helyenként ugyanis az általa írott jobb szöveget módosították, vagy – mint a következő esetben – törölték:

L1 másik jelentősebb eltérése [a végleges szöveghez képest] Biberach monológiájában található (Scena V). Egressy e ponton olyan motivációval ruházta fel a rittert, amely sem Katonánál, sem más irodalmi feldolgozásban nem lelhető fel: Gertrud iránti reménytelen, s most bosszúba forduló szerelmének motívumával. Biberach szándékai tehát az eredeti szövegben kétségkívül megalapozottabbak voltak, mint a végleges alakban.¹⁸

Nemcsak a szövegkönyv, hanem a zene is kapott elmarasztaló kritikát, s mint Dolinszky interpretációi bizonyítják, nemegyszer indokolatlanul. Bánk és Melinda II. felvonásbeli duettjében például az A-dúr szakaszt („Bánk, jöjj hamar, ó, vígy el”) „a helyzethez nem illő, kedélyes folyamú zeneként” kárhoztatták. A duett dramaturgiai megoldását a Bevezetés egyik legérzékenyebb elemzése világitja meg:

Mindenekelőtt: ama klasszikus hagyomány hangnem-karakterisztikájában, melyben Erkel iskolázottsága gyökerezik, dúr hangnem és tragikus affektus nem zárja ki egymást. Ezen túlmenően a szándék itt nyilvánvalóan annak az illúzióknak ábrázolása, melybe a házaspár közös jövőjüket illetően ringatja magát, és a klasszikus hangnem-karakterisztika jegyében Erkel a testetlen álomvilághoz, a valószerűtlenséghez az A-dúrt társítja: Melinda – akár csak a *Traviata* Violetta – öntudatlanul már *odaát* van, amikor a pár együtt még *itteni* megoldás, az elutazás álmába ringatja magát. Erkel tudatosan élezi végletekig a drámai kontrasztot: miképp a megelőző Bánk–Tiborc duett hasonló túlvilági légiességgel hangszerelt és táncos lejtésű álmoképét brutális erővel zúzza szét Biberach híradása Melinda becsületének elvesztéséről, úgy Bánk és Melinda magánéleti illúzióinak a drasztikus gyilkossági szcena vet véget. Ugyanakkor a duett egyes szakaszainak gépies kombinációjából fakadó véghetetlen ismétlésekben már a téboly monotóniája vetül előre, mely majd Melinda halálakor tölti be egészen drámai hivatását. A halál még akkor is rávetné árnyékát a „kedélyes folyamú” duetre, ha éppen a legidillikusabb pillanatban (a „csitt, csitt, zajtalanul” szavaknál) nem találnánk utasítást Melinda szólamában: „Örjögés jelével”.¹⁹

16 A „Függelék”-ben megtalálható a teljes magyar nyelvű librettó mellett annak angol fordítása is.

17 Dolinszky: „Bevezetés”, XVI.

18 Uott, XVI.

A *Bánk bán* ujjongó fogadtatásáról beszámolva Dolinszky számba veszi a siker okait. Megállapítja, hogy Erkelnek először a *Bánk bán*ban sikerült a kortársak várakozásának megfelelnie, megteremtenie egy verbunkos alapú, sajátosan magyar, mégis homogén műzenei stílust. A mű jelentőségét illetően Tallián Tibornak egy 2002-es kritikusi esszéjében²⁰ kifejtett véleményével egyetértően nyilatkozik. Tallián szavait idézzük:

A 19. század magyar dal- és tánczenei stílusa (melynek önértéke vitatott és vitatható) itt valamely csoda folytán, mely tán a szerzőt is meglepetésként érte, bensőséges és kifejező, hősi és lírai értékekben játszó zenedrámái nyelvvé alakul át, olyan előadásmóddá, mely kifogástalan lelki és drámai ritmusban alkalmazkodik a karakterekhez és helyzetekhez, anélkül, hogy lényegesen eltávolodnék eredeti nemzeti formáitól és hangvételeitől. A népszínmű-magyarság anonim ábrázatán Bánk és Melinda tragikus és egyszerű vonásai tünedeznek fel, és ezáltal a zenei valóságban megszületik a tragikus hősi nemzeti karakter, amelyet a magyarság eszmélői és álmodói mindig is a nemzet legsajátabb tulajdonának láttak és akartak láttatni. Elsősorban erről az átlényegülésről szól a *Bánk bán* opera: az útról magyaroktól a magyarságig.²¹

Amit a zeneszerző a kompozícióival, a tudós a tanulmányaival igyekszik elérni: a hazai szakmai körökén túlmenően nemzetközi érdeklődést és elismerést is kiváltani témája, teljesítménye iránt. A *Bánk bán*-kiadás munkatársai mindent megtettek a magyarság kulturális értékeinek felmutatását is szolgáló, nemes céljuk elérése érdekében. Mint a fentiekből kiderülhetett, a kiadvány magas színvonalá mindenekelőtt az Erkel-Operakiadás eddigi három meghatározó személyiségének köszönhető; a közreadó Dolinszky Miklós messzemenően támaszkodhatott Tallián Tibor és Szacsvai Kim Katalin úttörő munkájára. Hármójuk együttműködése garancia az Erkel-Operakiadás jövőjére nézve.

19 Uott, XX.

20 Tallián Tibor: „Melinda a haza”, *Muzsika* 45/6. (2002. június), 16–21.; valamint utó: *Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról 1995–2004*. Pécs: Jelenkor, 2006, 30–40.

21 *Melinda a haza*, 21.; *Operaország*, 34–35.