

Bayreuth vuonna 1894

Teksti: George Bernard Shaw

1.8.1894

Bayreuthissa minulle kävi selväksi, että matkaani käytetyt rahat olisi kannattanut käyttää saksalaisen kriitikon tuomiseen Englantiin eikä minun vierailuuni siellä. Minua harmittaa suuresti, että en kirjoita tätä artikkelia saksaksi, saksalaiseen lehteen, sillä on selvää, että jos musiikillinen herääminen voi kulkea maasta toiseen, sen pitäisi tällä hetkellä mennä Englannista Bayreuthiin eikä Bayreuthista Englantiin.

Orkesterit Bayreuthissa ja Englannissa

Ensiksi mainitsen Bayreuthin loisteliaan orkesterin, jota meidät on opetettu kuuntelemaan kateudesta vihreinä. Aion jääräpäisesti väittää, että Lontoon mittapuulla Bayreuthin orkesteri ei ole ensimmäisen luokan orkesteri, vaan huolellisesti harjoitettu toisen luokan orkesteri. Huolellisen harjoituksen tulokset tosin ovat ihailtavat: tasaisuus, täydellinen sostenuto ja katkeamaton musiikin virta kertovat lähes täydellisestä orkesterisoitosta sellaisissa kohdissa, joihin tällainen käsittely sopii. Mutta soiton laadukkuuden lisäksi orkesterin tason vaikuttaa myös käytettyjen instrumenttien taso. Tason vaihtelu on seurausta soittimien suurista hintaeroista ja sen huoma, vaikka jättäisi huomioimatta erityisen hienot vanhat viulut ja fagotit.

Saksassa käytettyjen instrumenttien huonomuus ei ole uusi asia, ja siihen kiinnitti huomiota **Wagner** itsekkin. Hän totesi meidän Filharmonisen orkesterimme soittimien paremmuuden ja kertoi oppineensa orkesterisoiton hienoudet Pariisin konservatorion konserteissa. Muissa asioissa, joita hän vaati kapellimestareiltaan, on Bayreuthissa nousu mestareiksi ja **Mendelssohnin** tyylinen pinnallisuus on kadonnut.



Rosa Sucherin *Kundry* ja Max Alvaryn *Tannhäuser* eivät miellyttäneet Bernard Shawta.

Mutta siitäkin huolimatta, että soittajat ovat taitavia, soittimien raaka ääni kuulostaa halvalta ja rumalta. Ja kaiken lisäksi saksalaiset eivät edes näytä välittävän siitä. Ilmeisesti ylimääräiset viisi puntaa, joilla olisi mahdollista saada kauniimpisointinen instrumentti, olisivat kapellimestarin ja soittajien mielestä kohtuutonta rahantuhlausta.

Bayreuthin laulajat

Silti saksalaisten piittaamattomuus soittimien äänten suhteen on pientä verrattuna siihen, kuinka vähän he kiinnittävät huomiota ihmisäänien kauneuteen ja sulokkaaseen lauluun. *Parsifalin* tämän vuoden ensimmäisissä laulajajoukoissa olivat kammottavia. Basso mylvi, tenori ulvoi, baritoni lauloi alavireisesti ja sopraano – silloin kuin ylipäättään suvaitsi laulaa eikä pelkästään huutanut sanojaan – kirkui, lukuunottamatta *Herzeleiden* kuolemasta kertovaa laulua, jossa kirkuminen ei ollut mahdollista, mutta jossa hän vajosi arkipäiväisyyksiin.

Basso vaikutti hämmentyneeltä, ehkä jännityksestä johtuen, ja käsitteli *Gurnemanzin* musiikkia erityisen brutaalilla tavalla. Jos hän olisi ollut pasuunansoittaja eikä laulaja, hän olisi varmasti saanut nuhteet kapellimestari **Leviltä**. Kuulin tosiaan apulaiskapellimestarin valittavan erälle

näytösten välillä fanfaareja soittavalle pasunistille, että tämä oli soittanut hieman liian voimakkaasti. Kun jälkepäin sain tilaisuuden puhua Levin kanssa, kerroin mielipiteeni kyseisestä bassosta. Levi vaikutti yllättyneeltä ja julisti, että hänellä on Saksan paras bassoääni. Hän haastoi minut etsimään laulajan, joka pystyisi laulamaan roolin paremmin. Ilmoitettuaani painokkaasti pystyväni itse laulamaan sen paremmin, hän luovutti pitäen minua hulluna.

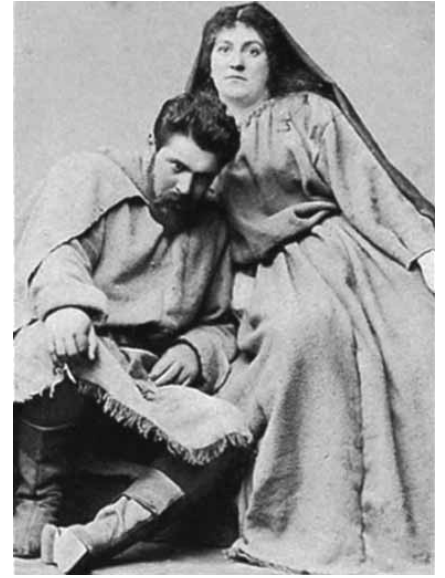
Jouduin selittämään hänelle tottuneeni Englannissa suosittuun tasaisen pehmeään laulutapaan. Nyt bayreuthilaiskapellimestari ymmärsi. Hänen mukaansa englantilainen kaunis laulu on naismaista, hölmöä, pinnallista ja sopimatonta muinaisten sankarien monologeihin. Kauniin laulamisen ja puhtaan äänen aikaansaama tasaisuus tuntuu ilmeisesti saksalaisesta yhtä oudolta kuin se, että olisi miehekästä laulaa kuin mies eikä tarvitsisi mylviä kuin härkä.

Jos olisin tottunut kuuntelemaan *Drury Lanella Alvarya*, *Klafskya* ja *Viegandia*, en varmasti olisi huomannut mitään puutteita **Grenngin** tai **Rosa Sucherin** laulamissa. Nytkin kolme ensimmäistä esitystä turmelivat minut niin, että toinen *Parsifal*-esitys ei suuttanut minua samalla tavalla kuin ensimmäinen. Olin ehtinyt tottua huonoon intonaatio. Näin kävi erityisesti



George Bernard Shaw (1856–1950)

Irlantilainen George Bernard Shaw aloitti uransa kriitikona ja romaanikirjailijana, mutta siirtyi myöhemmin näytelmäkirjailijaksi. Hänen tunnetuin näytelmänsä on *Pygmalion*, johon perustuu musikaali *My Fair Lady*. Shawn pääteoksena pidetään silti viisiosaista, ihmiskunnan menneisyyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuutta kuvaavaa näytelmäsarjaa *Back to Methuselah*. Pitkä essee *The Perfect Wagnerite* on sosialistinen tulkinta *Nibelungin sormuksesta*. Romaanissa *Herra Byronin ammatti* nyrkkeilijä tyrmää Wagneria vastustavan luennoitsijan. Shaw on ainoa henkilö, joka on voittanut sekä Nobelin palkinnon että Oscar-palkinnon.



Lohengrinissa esiintyneistä laulajista Shaw piti: belgialainen Ernest van Dyck Lohengrinina (vas.), amerikkalainen Lilian Nordica Elsana, romanialainen Demeter Popovici Telramundina ja englantilainen Marie Brema Ortrudina.

Tannhäuserin jälkeen, jossa yksikään nuotti ei ollut yhtä onnistunut kuin kenellä tahansa kelmallisella englantilaisella konserttilaulajalla – puhumattakaan **Melbasta**, **Eamesista** tai **de Reszken** veljeksistä.

Tämä syvään juurtunut huolimattomuus intonaation suhteen johtuu vain osaksi huonosta laulutavasta. Tosiasia on, että Bayreuthin saksalaislaulajat eivät osaa laulaa – he huutavat. Vaikean nuotin kohdalla he kumartuvat ja nostavat olkapäitään. Nuottiviivaston yläpuolella olevien sävelten laulaminen pianissimossa on heille täysin mahdotonta.

Tämä laulutapa ei kuitenkaan ole yhtä vahingollinen kuin monien muiden laulajien laulutapa. Toki heidän äänensä alkavat kuulostaa kuluneilta ja karkeilta, mutta ne

kestävät hämmästyttävän hyvin. Laulajat ovat rotevia kuin työhevoseet, ja heidän huutajanuransa huippu on noin kuusikymmenvuotiaana. Meillä on järkyttävän yleistä, että jopa melko nuorilla laulajilla on ohut, väsynyt ja särkyneen kuuloinen ääni, joka väpättää ja kuulostaa määkivältä – kuin se olisi alkanut ryyppätä ja sillä tuhonnut hermonsa ja terveytensä. Bayreuthissa sellaisia ei ole. Siellä laulaminen on aivan samaa kuin puheen pitäminen Englannissa – ei suurta taidetta, vaan tapa ilmaista ajatuksia yleisölle älykkäästi ja kiinnostavasti kiinnittämättä huomiota äänen tai ilmaisen kauneuteen.

Musiikkidraamojen ilmaisu on tehokasta. Runollisten teemojen esittämistapaan sisältyvät kaikki hyvän poliittisen puheen piirteet, mutta ääni ja tyyli ovat jokseenkin yhtä viehättäviä kuin National Liberal Federationin kokouksessa. Englantilaiset poliittiset puhujat oppivat taitonsa käytännössä, eikä heillä ole sen enempää puhetaidon opettajien teennäisyyttä kuin hienostuneen taiteilijan viehätysoimaakaan. Kukaan ei kuuntele heidän ääniään äänen itsensä takia. Ääni kuitenkin kestää eläkeikään asti, ja heidän terveydentilansakin pysyy hyvänä koska keuhkot saavat jatkuvaa harjoitusta.

Juuri näin on myös saksalaisilla laulajilla. Valitettavasti he ovat tämän vuoksi yhtä sopimattomia esittämään Wagnerin teoksia kuin **Sir William Harcourt** on esittämään *Hamletia*. Tämän huomaa erityisen selvästi, kun vertaa saksalaisten laulajien *Parsifalia* ja *Tannhäuseria* belgialaisen, romanialaisen, amerikkalaisen ja englantilaisen laulajan esittämään *Lohengriniin*. Minun pitäisikin kirjoittaa lisää artikkeleita auttaakseni niitä saksalaisia musiikinystäviä, jotka yrittävät taistella yleisen saksalaisen maun karkeutta vastaan ja herättää saksalaiset huomamaan, kuinka vääränlainen on koulukunta, joka ei anna kauneudelle sijaa musiikissa.

8.8.1894

Istun surreylaisessa maalaistalossa. Taivas on synkkä, mutta takkatuli pitää minua lämpimänä. Tuntuu siltä kuin olisi vähintään neljä tai viisi kuukautta siitä, kun hengitin Bayreuthin kukkuloiden männyn- tuoksuista ilmaa. Jos aurinko näkyisi edes viiden minuutin ajan, minun olisi helpompi muistaa, mistä olen kirjoittamassa. Se kaikki tuntuu jääneen kauas taakse kesän muiden turhuuksien kanssa. Into kertoa *Lohengrinista* tai *Tannhäuserista* on kadonnut. Kuukausien ajan olen pitänyt musiikkia tiukasti hyppysissäni, jopa yöllä nukkuesani. Mutta toimintojeni luonnollinen kiertokulku pakottaa minut jättämään tämän aiheen elo-syyskuussa samaan tapaan kuin kanoilla on sulkasato marraskuussa (niin ne kertoivat minulle tämän talon kanalassa).

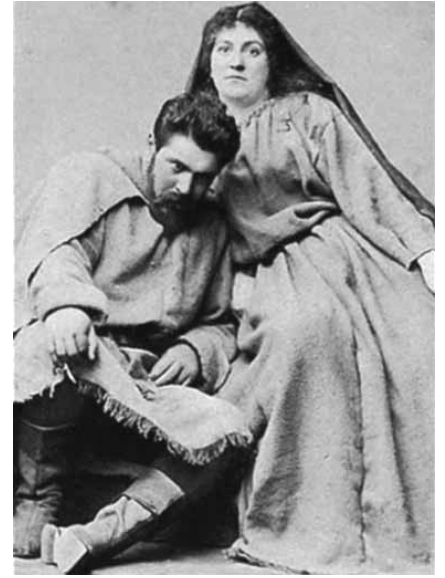
Bayreuthin ensimmäinen Lohengrin

Minun on silti syytä kertoa Bayreuthin *Lohengrinista* – kyseessähän oli teoksen ensimmäinen esitys siellä ja Lisztin johtamaa kantaesitystä lukuunottamatta luultavasti sen ensimmäinen kokonainen esitys. Sen näyttämötoteutus oli viihdyttävämpi, uskottavampi ja luontevampi kuin missään aiemmassa esityksessä. Tämä johtuu pääasiassa erinomaisesta näyttämöohjauksesta, erityisesti kuoron suhteen. Lohengrinissa on vain kaksi melko lyhyttä kohtausta, joissa kuoro ei ole ottamassa osaa näyttämön toimintoihin.

Tästä syystä tämän oopperan esitykset kärsivät huomattavasti tyyppillisistä italialaisista kuorolaulajista, jotka tuhoavat esityksen illuusion samalle hetkellä kun he laahustavat paikalle jollekin muulle tehdystä asusta, esittäen ainoan osaamansa eleen, katsellessaan nolona kuiskaajaa ja näyttäen siltä, että on oopperakuorossa



Julio Fernandezin piirtämä kansikuva Shawin kirjaan *The Perfect Wagnerite*.



Lohengrinissa esiintyneistä laulajista Shaw piti: belgialainen Ernest van Dyck Lohengrinina (vas.), amerikkalainen Lilian Nordica Elsana, romanialainen Demeter Popovici Telramundina ja englantilainen Marie Brema Ortrudina.

Tannhäuserin jälkeen, jossa yksikään nuotti ei ollut yhtä onnistunut kuin kenellä tahansa kelmollisella englantilaisella konserttilaulajalla – puhumattakaan **Melbasta**, **Eamesista** tai **de Reszken** veljeksistä.

Tämä syvään juurtunut huolimattomuus intonaation suhteen johtuu vain osaksi huonosta laulutavasta. Tosiasia on, että Bayreuthin saksalaislaulajat eivät osaa laulaa – he huutavat. Vaikean nuotin kohdalla he kumartuvat ja nostavat olkapäitään. Nuottiviivaston yläpuolella olevien sävelten laulaminen pianissimossa on heille täysin mahdotonta.

Tämä laulutapa ei kuitenkaan ole yhtä vahingollinen kuin monien muiden laulajien laulutapa. Toki heidän äänensä alkavat kuulostaa kuluneilta ja karkeilta, mutta ne

kestävät hämmästyttävän hyvin. Laulajat ovat rotevia kuin työhevoseet, ja heidän huutajanuransa huippu on noin kuusikymmenvuotiaana. Meillä on järkyttävän yleistä, että jopa melko nuorilla laulajilla on ohut, väsynyt ja särkyneen kuuloinen ääni, joka väpättää ja kuulostaa määkivältä – kuin se olisi alkanut ryyppätä ja sillä tuhonnut hermonsa ja terveytensä. Bayreuthissa sellaisia ei ole. Siellä laulaminen on aivan samaa kuin puheen pitäminen Englannissa – ei suurta taidetta, vaan tapa ilmaista ajatuksia yleisölle älykkäästi ja kiinnostavasti kiinnittämättä huomiota äänen tai ilmaisen kauneuteen.

Musiikkidraamojen ilmaisu on tehokasta. Runollisten teemojen esittämistapaan sisältyvät kaikki hyvän poliittisen puheen piirteet, mutta ääni ja tyyli ovat jokseenkin yhtä viehättäviä kuin National Liberal Federationin kokouksessa. Englantilaiset poliittiset puhujat oppivat taitonsa käytännössä, eikä heillä ole sen enempää puhetaidon opettajien teennäisyyttä kuin hienostuneen taiteilijan viehätysoimaakaan. Kukaan ei kuuntele heidän ääniään äänen itsensä takia. Ääni kuitenkin kestää eläkeikään asti, ja heidän terveydentilansakin pysyy hyvänä koska keuhkot saavat jatkuvaa harjoitusta.

Juuri näin on myös saksalaisilla laulajilla. Valitettavasti he ovat tämän vuoksi yhtä sopimattomia esittämään Wagnerin teoksia kuin **Sir William Harcourt** on esittämään *Hamletia*. Tämän huomaa erityisen selvästi, kun vertaa saksalaisten laulajien *Parsifalia* ja *Tannhäuseria* belgialaisen, romanialaisen, amerikkalaisen ja englantilaisen laulajan esittämään *Lohengrinin*. Minun pitäisikin kirjoittaa lisää artikkeleita auttaakseni niitä saksalaisia musiikinystäviä, jotka yrittävät taistella yleisen saksalaisen maun karkeutta vastaan ja herättää saksalaiset huomamaan, kuinka vääränlainen on koulukunta, joka ei anna kauneudelle sijaa musiikissa.

8.8.1894

Istun surreylaisessa maalaistalossa. Taivas on synkkä, mutta takkatuli pitää minua lämpimänä. Tuntuu siltä kuin olisi vähintään neljä tai viisi kuukautta siitä, kun hengitin Bayreuthin kukkuloiden männyn- tuoksuista ilmaa. Jos aurinko näkyisi edes viiden minuutin ajan, minun olisi helpompi muistaa, mistä olen kirjoittamassa. Se kaikki tuntuu jääneen kauas taakse kesän muiden turhuuksien kanssa. Into kertoa *Lohengrinista* tai *Tannhäuserista* on kadonnut. Kuukausien ajan olen pitänyt musiikkia tiukasti hyppysissäni, jopa yöllä nukkuesani. Mutta toimintojeni luonnollinen kiertokulku pakottaa minut jättämään tämän aiheen elo-syyskuussa samaan tapaan kuin kanoilla on sulkasato marraskuussa (niin ne kertoivat minulle tämän talon kanalassa).

Bayreuthin ensimmäinen Lohengrin

Minun on silti syytä kertoa Bayreuthin *Lohengrinista* – kyseessähän oli teoksen ensimmäinen esitys siellä ja Lisztin johtamaa kantaesitystä lukuunottamatta luultavasti sen ensimmäinen kokonainen esitys. Sen näyttämötoteutus oli viihdyttävämpi, uskottavampi ja luontevampi kuin missään aiemmassa esityksessä. Tämä johtuu pääasiassa erinomaisesta näyttämöohjauksesta, erityisesti kuoron suhteen. Lohengrinissa on vain kaksi melko lyhyttä kohtausta, joissa kuoro ei ole ottamassa osaa näyttämön toimintoihin.

Tästä syystä tämän oopperan esitykset kärsivät huomattavasti tyyppillisistä italialaisista kuorolaulajista, jotka tuhoavat esityksen illuusion samalle hetkellä kun he laahustavat paikalle jollekin muulle tehdystä asusta, esittäen ainoan osaamansa eleen, katsellessaan nolona kuiskaajaa ja näyttäen siltä, että on oopperakuorossa



Julio Fernandezin piirtämä kansikuva Shawn kirjaan *The Perfect Wagnerite*.

pelkästään koska ei kelpaa mihinkään parempaan. Covent Gardenin yleisölle tällaiset kuorolaiset ovat vanhoja tuttuja. Ongelma ei ole se, että he tuhoaisivat jonkun tietyn esityksen, vaan että he ovat tuhonneet illuusion melkein jokaisessa näkemäsäni oopperaesityksessä.

En yritä väittää, että Bayreuthinkaan kuorolaiset pystyisivät luomaan valtavaa kauneuden ja ritarillisuuden vaikutelmaa. Samat taloudelliset ja sosiaaliset ongelmat, jotka estävät Covent Gardenin kuoroa olemasta yhtä hyvä kuin sen pitäisi olla, määräävät, mitä niin rouva **Wagner** kuin **Sir Augustus Harris**kin voivat tehdä. Rouva Wagnerin on pakko ympäröidä Elsa neidoilla ja Henrik Linnustaja sotilailla, joiden karisma ja taidot vaativat katsojilta melkoista mielikuvitusta. Koska Bayreuthin kurossakin laulaminen on suuri kunnia, sinne on mahdollista saada fyysisesti ja taiteellisesti parempia laulajia. Erityisesti Lohengrinin saksilaisten ja brabantilaisten sotilaiden kohdalla auttaa myös se, että saksalaisilla laulajilla on yleensä vankempi ruumiinrakenne. Ero laulajamateriaalin suhteen on kuitenkin vähäinen verrattuna siihen eroon, joka on saatu aikaan älykkäällä näyttämöohjauksella.

Yksi esimerkki riittää. Ne, jotka tuntevat *Lohengrinin* partituurin, tietävät ensimmäisen näytöksen finaalista useimmiten pois jätetyn osan, jossa musiikki yllättäen kerrataan tyystin erilaisessa sävellajissa. Tämä modulaatio tuntuu musiikillisesta näkökulmasta käsittämättömältä, sillä pääsävellajin ei todellakaan kuuluisi purkautua sillä tavalla. Bayreuthissa sen merkitys on tehty selväksi. Lohengrinin ja Telramundin taistelun sekä finaalin teeman esittelevän Elsan soolon jälkeen tuntemattoman ritarin voitosta innoissaan olevat miehet muodostavat

Lohengrinin ympärille piirin ja marssivat hänen ympärillään. Samalla he laulavat Elsalta lainattua finaalin teemaa pääsävellajissa. Modulaatiokohdassa valkoisiin asuihin pukeutuneet naiset rikkovat tämän piirin, työntävät miehet syrjään ja marssivat samalla tavalla Elsan ympäri. Hätkähdyttävää sävellajinvaihdosta korostaa yhtä hätkähdyttävä vaihdos näyttämöllä. Tämä on myös yksi niistä kohtauksista, joissa pukujen värien kaleidoskooppimaisuus on erityisen silmiinpistävää.

Tämä on aidosti Wagneriaanista näyttämöohjausta. Se yhdistää draamallisen, näyttämöllisen ja musiikillisen efektiin niin tehokkaasti, että innostuneet huudot alkoivat heti esiripun sulkeuduttua. Erikoisempi esimerkki tästä oli *Tannhäuserin* viimeisessä näytöksessä. Se sai aikaan yleisössä samanlaisen reaktion ja oli vielä vaikuttavampi, koska yksikään pääosien esittäjistä ei ollut osallisena siinä. Nämä olivat jo aiemmissa näytöksissä osoittaneet saavansa yleisön vain pitkästyminen.

Tiukka taiteellinen moraali

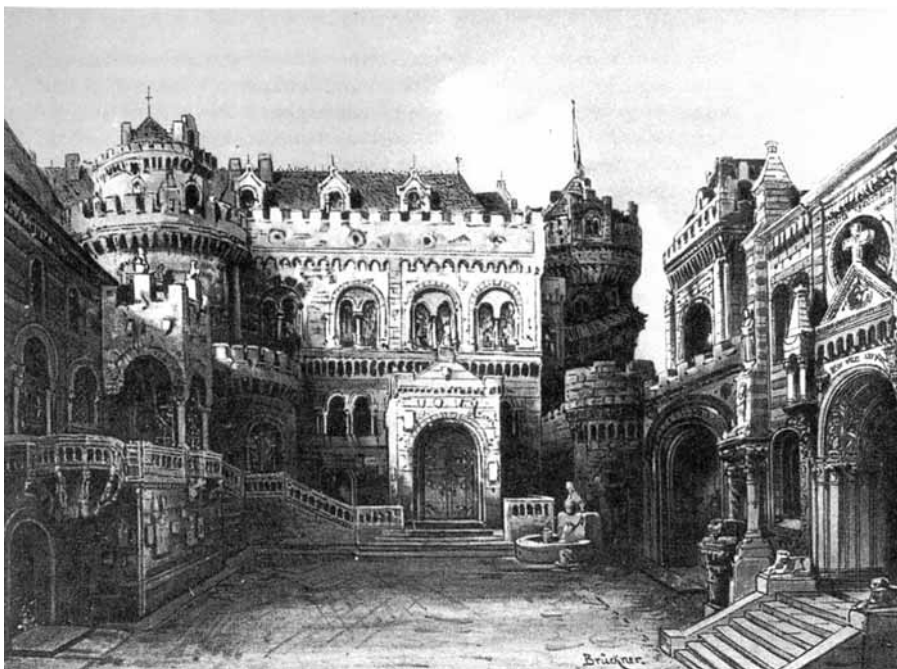
Juuri tässä Bayreuth voittaa Drury Lanen ja Covent Gardenin toteutukset Wagnerin ja myös muiden viime vuosina ohjelmistossa olleiden säveltäjien teoksista. Olen useita kertoja sanonut, että Sir Augustus Harrisin suuret uhraukset menevät hukkaan, koska talossa ei ole ohjaajaa, joka tutkisi vaikkapa Savoy-teatterin tai varieteeteattereiden näyttämökuvia, joissa balletti muodostaa esityksen tärkeän osan. Ohjaajan pitäisi myös tutkia tarkkaan partituuria ja järjestää näyttämötapahtumat niin, että ne vetoavat samanaikaisesti katsojan silmään, korvaan ja dramatiikantajuun.

Vanhojen perusoopperoiden kohdalla olen joskus todennut, että on syytä epäillä, ettei ohjaaja edes tunne oopperan tarinaa tai pitää sitä niin hölmönä, ettei hänen mielestään pieni lisäabsurdus haittaa. Tämä voi tietenkin olla totta, mutta yleisö ei ajattele näin ostaessaan lippunsa. Kun käyttää oopperalippuun guinean tai puoli kruunua tai mikä sen hinta onkin, odottaa omista filosofisista näkemyksistä riippumatta, että esitykseen voidaan suhtautua vakavasti.

Bayreuthissa esitys tehdään joka suhteessa huolellisesti: sankarit ei kuole keskellä katuja olevalla täysihoitolan sohvalle eikä tenori astuttuaan ulos ikkunasta, jossa on köysitikkaat, lähde kävelemään pois samalla korkeudella kuin huone, josta hän poistui. Näyttämöhenkilökunnalle on annettu tarkat ohjeet eikä kukaan voisi kuvitellakaan ottavansa vapauksia teoksen tai yleisön suhteen. Olisi virhe olettaa, että Covent Gardenin ongelmat olisivat tuntemattomia Bayreuthissa tai että ohjelmistossa jo olevat teokset harjoiteltaisiin ja valmistettaisiin yhtä hyvin kuin uudet teokset. Bayreuthissa kaikki kuitenkin tehdään kurinalaisesti. Jotkut asiat saattavat jäädä tekemättä ajanpuutteen takia tai ne saatetaan tehdä huonosti harjoitusten puutteen takia. Minkään ei kuitenkaan anneta mennä omalla painollaan sillä tekosyyllä, että sitä olisi turha tehdä. Bayreuthissa olen saanut kärsiä huonosta laulamisesta ja ikävyytä seuraamalla unettavan proosallista näyttelemistä. Kertaakaan minua ei kuitenkaan ole siellä kiusattu järjettömällä hölmöilyllä.

Kerroin edellisessä artikkelissani, miten Bayreuthin tiukka taiteellinen moraali on suuressa ristiriidassa musiikillisen herkkyyden puutteen kanssa. Lääke tähän ei kuitenkaan ole asiasta saarnaaminen, vaan saksalaisten korvan kehittäminen tuomalla heille kuultavaksi jotain parempaa kuin se, mihin he ovat tottuneet. Belgialaisen laulajan **van Dyckin** äänessä ei ole tätä saksalaista karkeutta. Hänen äänensä karismaattisuus riitti täysin korvaamaan Covent Gardenissa Des Grieux'n roolissa **Jean de Reszken**. Tämän seurauksena de Reszkekin ryhdistäytyi pidettyään aiemmin valta-asemaansa itsestäänselvyytenä. Van Dyckin menestys Bayreuthissa tekee muillekin ulkomaalaisille laulajille esiintymisen siellä helpommaksi. Jos saksalaiset laulajat eivät ymmärrä omia puutteitaan, heidän saattaa pian olla vaikea saada kiinnitystä sinne. Tänä vuonna esiintymässä oli van Dyckin lisäksi **Nordica** ja neiti **Brema**, ja onkin luultavaa, että rouva Wagner etsii tulevaisuudessakin apua samasta suunnasta – Saksan rajojen ulkopuolelta.

Suom. R.S./T.M.



Lohengrin esitettiin Bayreuthissa ensimmäisen kerran vuonna 1884. Toisen näytöksen lavastus oli suunniteltu ennen kaikkea kuoroa silmälläpitäen. Max Brücknerin piirros.