



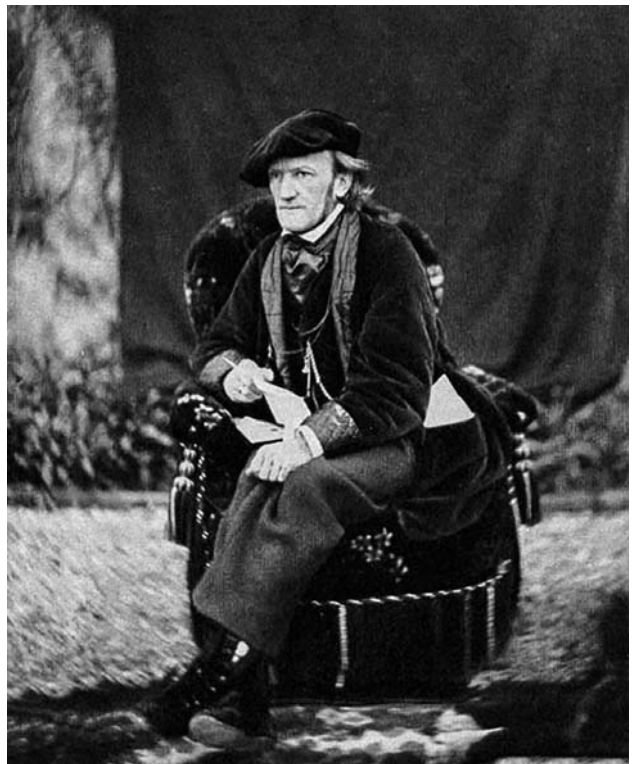
Lepke és Oroszlán a Színházban

{ BOZÓ PÉTER

Wagner, Offenbach és a budapesti színházi intézményrendszer alakulása a dualizmus korában¹

Hogyan és miért kerül egymás mellé Wagner és Offenbach, a komoly, nagyszabású zenedrámák és a szellemes, finom zenéjű operettek komponistájának neve? Az ötlet nem tőlem származik – olyannyira nem, hogy az 1980-as évek közepén egy német kutató, Peter Ackermann kisebb tanulmányt szentelt a két zeneszerző egymáshoz való viszonyulásának.² Írásának címe Wagner egy 1870-ben, a porosz–francia háború idején született színdarabjának címadását idézi, melyben Offenbach is színre lép.³ Jellemző, hogy a szóban forgó tanulmány egy német szerző írása, és érthető, hogy a második világháború óta a két teljesen eltérő műfajt megteremtő és művelő komponista neve mintegy antagonisztikus ellentétpárként jelenik meg. Nyilvánvalóan nehéz elvonatkoztatni attól a tényről, hogy Offenbach 1933 és 1945 között megbélyegzett szerzőnek számított a Harmadik Birodalomban és művei csak zártkörű előadásokon hangozhattak el,⁴ míg Wagner műveit és színházát propagandisztikus célokra használták fel.⁵ És persze az sem mellékes, hogy Offenbach darabjainak 1939 és 1945 között Magyarországon is a németországihoz hasonló sors jutott osztályrészül.

A Wagner–Offenbach szembeállításnak azonban nem csak a 20. századi Németországban és szövetséges államában, hanem már a 19. századi Magyarországon is voltak előzményei – hozzá kell tennem, hogy távolról sem ilyen szélsőséges formában. Például 1872 áprilisában, amikor az



RICHARD WAGNER 1868-BAN

épp Pesten tartózkodó Offenbach megtekintette Wagner *Tannhäuser*nek egyik előadását (vagy legalábbis annak egy részét) a Nemzeti Színházban, a *Fővárosi Lapok* névtelen szerzője így számolt be a látogatásról:

A *Tannhäuser* múlt szombati előadása sok tekintetben kitűnőbb volt, mint az eddigiek. [...] A páholyokban együtt láttuk ezúttal Pest haute crème-jét. Egy földszinti páholyban ült Offenbach is, az operettek termékeny szerzője. A lepke meglátogatta az oroszánt, de hatalmas hangját nem sokáig állta ki, s csak másfél felvonást hallgatott meg Wagner zenéjéből, mely a zenevilágban csaknem ellenkező sarokpontot képez, mint az övé. Az operette-szerző Röder Mila kisaszszonnyal és még egy más növendéggel volt egy páholyban, ugyancsak mozgásba hozva a látcsöveket.⁶

Mila Röder osztrák színésznő volt, aki a komponista *Schneeball* című operettjének egyik szerepét játszotta Bécsben és Pesten egyaránt. (Offenbach mindkét városban maga vezényelte művét, ezért tartózkodott Pesten). Az állatmetafora kísértetiesen emlékeztet Robert Schumann egyik aforizmájára, aki néhány évtizeddel korábban Rossini és Beethoven találkozásáról írta a következőt:

A pillangó röptében a sas útjába került, az azonban kitért előle, nehogy szétzúzza szárnycsapásával.⁷

Sejtésem szerint a kritikusknak ez az aforizma adhatta az ötletet, amelynek felhasználására annál inkább feljogosítva érezhette magát, mivel Offenbach 1860-ban *A pillangó* (Le papillon) című balett zeneszerzőjeként debütált a párizsi Operában.

A két szerző szembeállítására ebben az esetben persze nyilván maga a különleges esemény indíthatta az ismeretlen újságíró, mármint Offenbach jelenléte a Wagner-előadáson. A Wagner–Offenbach oppozíció azonban érdekes módon olyan esetekben is megjelenik, amikor nem volt szó ilyesféle találkozásról. Például 1866 decemberében,



JACQUES OFFENBACH André Gill karikatúrája



WAGNER A L'ECLIPSE CÍMLAPIÁN André Gill karikatúrája, 1869

közvetlenül azután, hogy a pesti Nemzeti Színházban bemutatták Wagner *Lohengrin*-jét, a *Zenészet*i Lapok kritikus, „ák” – a monogram nyilvánvalóan Ábrányi Kornélt takarja – a következőt állapította meg:

Sokszor lehet azt az ellenvetést hallani Wagner zenéje ellen, hogy kevés benne a melódia, érthetetlen, csak a zenetudó-soknak való, s még ezekből is a javának. Akik így beszélnek, azok keresik az okot anélkül, hogy megtalálnák. Mert aki csak egyszer is figyelemmel végighallgatja a dalművet, s hozzá egy keveset zeneértő vagy ehhez fogékonyssággal bír, be kell ismernie, hogy ellenkezőleg[,] nagyon is sok benne a melódia, már [tudni]i[llik] nem abban az értelemben, amint ezt a szót az olasz operákra vagy Offenbach operettjeire lehet alkalmazni. Hogy mindenki nem érzi ki egyszerre, ennek oka csak a dallamosság sokszólamúságában, és a szokásos kadenciák kikerülésében, elmosódásában keresendő.⁸

Ábrányi nyilvánvalóan Wagner híve volt, és szövegének ebből a néhány mondatából is kiérezhető, hogy próbálta megértetni és elfogadtatni az akkoriban szokatlannak, radikálisan újszerűnek számító szerzőt és művét. Írásának ez a bekezdése azonban nem csak Wagnerhez való viszonyáról, hanem Offenbach korabeli értékrendben elfoglalt helyéről is árulkodik. Ábrányi szövegéből nem csupán az derül ki, hogy Offenbachot Wagnerével homlokegyenest ellentétes zenei irány képviselőjének tekinti, hanem az is, hogy Offenbach operettjeit az egykorú olasz operákkal azonos szintre helyezi. Ugyancsak erre utal, hogy egy másik egykorú írás, amely név nélkül jelent meg a *Zenészet*i Lapok Nemzeti Színház című rova-

tában, Verdi *Traviatájának* előadását ugyanúgy szembeállította Wagner *Lohengrinjével*, ahogyan később Offenbachot:

A fáma azt beszéli, hogy *Lohengrin* első előadásának azért kellett egy héttel továbbra haladnia, mert Verdi *Traviatájának* új szereposztással való színrehozatala közbeesett, mi is [olyó] hó 17-én történt. Mi azt hisszük, hogy ezt csak a gyanúsító nyelvek gondolták ki, s hogy az elhalasztást egyedül csak művészeti indokok igényelték. – Ha vajon nyerte a repertoár és a művészet *Traviata* újrafölmelegítésével? Erre már határozottabban felelhetünk. A repertoár nevében beszéljen maga a közönség, mely beszél is, miután tömegesen látogatja, de hogy meddig? Ez ismét más kérdés. A művészet nevében azonban mondhatjuk, hogy az éppen nem nyereség, sőt *Lohengrin* előestéjén úgy veszi ki magát, mint gazdag lakoma előtt egy darab száraz sajt!⁹

Visszatérve Ábrányi *Lohengrin*-beszámolójára, mai szemmel nézve meglepő, hogy a korabeli kritikus számára Offenbach operettjei és az egykorú olasz operák hasonló kategóriát képviselnek, hiszen az operett Offenbach után a 20. századi Magyarországon egyre inkább a kommersz populáris irányába haladt, aminek következtében ma operett alatt nem az opera egy altípusát, hanem inkább azzal ellentétes műfajt szoktak érteni. A 19. század közepén ez azonban még nem így volt, amit az operett szó etimológiája mellett számos korabeli forrás is tanúsít.¹⁰

Az imént idézett sajtóbeszámoló kiragadott példának tűnhetnek, de több más olyan esettel is találkozunk, amikor Wagner és Offenbach neve egymás mellé került egy 19. századi magyar zenekritikus írásában. Két és fél évtizeddel a *Lohengrin*-bemutató után, 1890-ben, Offenbach *Eljegyzés lámpatényrénél* című egyfelvonásos operettjének operaházi bemutatóját követően a Sággh József által szerkesztett *Zenelapban* névtelen kritika jelent meg „A M[agyar] K[irályi] Operaház, a magyar opera és még egyéb” címmel. Hogy szerzője ki lehetett, nem lehet pontosan tudni – talán Kereszty István, aki ekkoriban gyakran írt zenekritikákat a lapnak. Az viszont biztos, hogy a polemikus hangú írás keményen kritizálta az Operaház, és különösképpen Gustav Mahler zeneigazgató mősorpolitikáját. Többek között a következő kritikát fogalmazta meg:

Szép dolog tőle [ti. Mahlertől], hogy ő az operák minden műfaját igyekszik operánkban meghonosítani, – mert nekünk csak egy dalszínházunk van, tehát az opera válfajokat el nem különíthetjük, de már odáig ne vigye – mint hírlert – hogy Offenbach operettjeit is bevigye a komolyabb



JACQUES OFFENBACH Félix Nadar felvétele

múzsza hajlékába. – Szent borzalommal emelünk kalapot és hallgatjuk meg Wagner elementáris zenéjét, csak ne legyen túl sok eme jóból, s hallhassuk mellette Kreutzer poétikus és szívhez szóló dalait, a francia üde, szellemes és friss zenéjét, s a magyar zeneszerzők műveinek fenntartásával kell műintézetünknek ama jellegét megőrizni, hogy az Magyar Kir[ályi] Operaház.¹¹

Ábrányi korábban idézett kritikájával ellentétben Offenbach és Wagner itt mintegy közös platformra kerül – a mai szemmel nézve megmosolyogtató írás szerzője láthatóan egyikük műveinek színrehozatalát sem tartja különösebben kívánatosnak az Operaházban. Wagner valamivel jobb helyezést ért el – az ő darabjait a kritikus azért mégiscsak megengedhetőnek tartja, ha nem is túl gyakran, és szent borzalommal kalapot emelve előtte. Offenbach műveinek operaházi előadásait viszont egy az egyben kárhoztatja, úgy ítélve meg, hogy azok nem valók a „komolyabb múzsza hajlékába” – bármit is értsünk ezalatt. Az idézett részlet leghangsúlyosabb kijelentése az utolsó sor. A nemzeti elfogultság annál nagyobb hangsúlyt kap, mivel a teljes kritika a következő – egyébként a tényeknek teljességgel ellentmondó – állítással kezdődik, miszerint „másfél éve elmúlt, hogy a M[agyar] K[irályi] Operaházban magyar

opera elő nem adatott". Ez egyszerűen nem volt igaz: hogy csak egy ellenpéldát említsek, 1889 februárjában a színház felújította Erkel *Brankovics György* című művét. Nyilvánvalóan Mahlerrel szemben elfogult kritikával van tehát dolgunk, s ebben az összefüggésben nem meglepő, hogy a zeneigazgató által műsorra tűzött két külföldi szerző, Wagner és Offenbach egyaránt negatív színben tűnik fel. Inkább az lephet meg, hogy Conradin Kreutzer, akitől *A granadai éji szállás* (Das Nachtlager in Granada, 1834) című romantikus operát játszották Mahler alatt az Operaházban, német léte-re ilyen pozitív értékelést kap. („A francia üde, szellemes és friss zenéje"-re való utalás alapján persze lehetséges, hogy a kritikus összekeverte őt a francia Rodolphe Kreutzerrel).

Joggal merülhet fel a kérdés, hogyan kapcsolódik mindaz, amit eddig elmondtam, a zenei intézménytörténet témájához? Megítélésem szerint egy kritikus, illetve a közönség bármely tagjának értékítéletei nem függetlenek attól, hogy egy adott zeneszerző művei milyen intézményben hangzanak el. A továbbiakban ezért arra teszek kísérletet, hogy az idézett kritikákat a budapesti színházi intézményrendszer korabeli változásainak összefüggésében értelmezzem, bemutattva, mi adhatott alapot a két teljesen eltérő műfajt művelő zeneszerző összeméréséhez.

A jelek szerint a *Zenelap* kritikusa is érezhette, hogy értékítéletei nem függetlenek az intézményi feltételektől, ugyanis az Offenbachhal kapcsolatos megállapításához mintegy magyarázatképpen hozzáfűzte: „mert nekünk

csak egy dalszínházunk van, tehát az opera válfajokat el nem különíthetjük". Kijelentésével a 19. századi fővárosi zeneélet egy érzékeny pontjára tapintott, és fölöttébb érdekes, hogy éppen Offenbach és Wagner kapcsán. Két olyan szerzőről beszélünk, akik maguk teremtették meg az általuk művelt műfajhoz az intézményi háttérrel: Offenbach a Théâtre des Bouffes-Parisiens-t, Wagner a bayreuthi Festspielhaust. Különösen fontosnak érzem továbbá, hogy a *Lohengrin*-bemutatónak, illetve az *Eljegyzés* operaházi premierjének szentelt két kritika megjelenése között eltelt időszakban olyan alapvető változások történtek a budapesti színházi intézményrendszerben, amelyek többek között éppen az operai válfajok elkülönítését célozták.

Köztudott, de nem árt emlékeztetni rá, hogy a *Lohengrin*-bemutató idején a budai és pesti színházi élet nem műfajok, hanem az előadások nyelve szerint szerveződött. Mindkét város többnemzetiségű volt, s mindkettőben többen voltak a német anyanyelvűek, mint a magyarul beszélők. Ilyen körülmények között nem meglepő, hogy az 1850-es évtized végén három színházban voltak német nyelvű előadások: a pesti Városi Színházban, a budai Várszínházban, illetve nyaranta a krisztinavárosi Nyári Színházban, egykorú német névén: az Ofner Sommertheaterben vagy Arenában. Ez a szám átmenetileg négyre emelkedett, amikor Karl Alsdorf 1860-ban Thalia-Theater néven új színházat nyitott a Városligetben, amely 1864-ig működött. Magyar játszóhely ezzel szemben 1861-ig csupán egyetlen volt: a pesti Nemzeti Színház, amely viszont a többi

Bemutató	Darab	Markovits Ilka	Kőszeghy Károly
1860. november 21.	Offenbach: <i>Eljegyzés lámpafénynél</i>	Katalin	
1861. február 12.	Offenbach: <i>Férj az ajtó előtt</i>	Zsuzsanna	Trompeur Márton
1861. március 14.	Offenbach: <i>A varázshagedű</i>	Antal	
1861. szeptember 30.	Offenbach: <i>Az elizondói leány</i>	Manuelita	Vertigo
1862. január 25.	Offenbach: <i>Fortunio dala</i>	Bálint	
1862. július 31.	Offenbach: <i>Denis úr és neje</i>	Nanette	
1863. október 12.	Offenbach: <i>Az átváltozott macska</i>		Dig-Dig
1866. november 1.	Wagner: <i>Lohengrin</i>		Madarász Henrik
1871. március 11.	Wagner: <i>Tannhäuser</i>	Erzsébet	
1873. május 10.	Wagner: <i>A bolygó hollandi</i>		Daland
1874. november 24.	Wagner: <i>Rienzi</i>		Cecco

1. ÁBRA: MARKOVITS ILKA ÉS KŐSZEGHY KÁROLY WAGNER- ÉS OFFENBACH-SZEREPEI A NEMZETI SZÍNHÁZ ELŐADÁSAIN, 1860-1874

intézménytől eltérően állami szubvenciót kapott. Egy rövid időre a magyar színházak száma is megnövekedett, amikor 1861-ben egy vidéki szintársulat vezetője, Molnár György közadakozás nyomán szórakoztató repertoárra szakosodott Népszínházat nyitott a Lánchíd budai hídfőjénél, ahol többek között Offenbach-operetteket is játszottak. Molnár vállalkozása azonban igen rövid életű volt: két alkalommal is csődbe ment, előbb 1864-ben, majd 1870-ben végleg. Fontos hangsúlyozni, hogy udvari operaház ekkor még nem létezett a magyar fővárosban, mivel az nem volt uralkodói székhely. Viszont mind a Nemzeti, mind pedig a német színházak egyaránt adtak operát, ugyanakkor prózai színdarabokat és szórakoztató repertoárt is.

Az imént leírt intézményi feltételek közepette úgy alakult, hogy az első magyar nyelvű Offenbach- és Wagner-előadásokra ugyanazon a színpadon, a Nemzeti Színházban került sor. Mi több, az énekesgárdában is akadtak átfedések (1. ábra): például Kőszeghy Károly (1820–1891), vagyis az az énekes, aki Offenbach *Férfi az ajtó előtt* című operettjének *Trompeur Mártonját*, *Az elizondói leány* Vertigóját és *Az átváltozott macska* Dig-dig-jét alakította, a *Lohengrin*-bemutatón Madarász Henrik, *A bolygó hollandi* premierjén Daland szerepét játszotta, illetve ő énekelt Ceccót a *Rienzi*-ben. Markovits Ilka (1839–1915), aki először énekelt magyarul Erzsébet szerepét a *Tannhäuser*-ben, a Nemzetiben játszott szinte valamennyi Offenbach- darabban fellépett: ő alakította

Bemutató	Darab
1861. július 12.	Offenbach: <i>La Chatte métamorphosée en femme</i> Offenbach: <i>Mesdames de la Halle</i>
1861. július 13.	Offenbach: <i>La Chanson de Fortunio</i> Offenbach: <i>Une Demoiselle en loterie</i>
1861. július 14.	Varney: <i>La Polka des sabots</i> Offenbach: <i>Un Mari à la porte</i>
1861. július 16.	Offenbach: <i>Orphée aux enfers</i>
1861. július 17.	Offenbach: <i>La Chanson de Fortunio</i> Gastinel: <i>Titus et Bérénice</i>
1861. július 18.	Offenbach: <i>Le Pont des soupirs</i>

2. ÁBRA: A THÉÂTRE DES BOUFFES-PARISIENS VENDÉGJÁTÉKA A NEMZETIBEN

az *Eljegyzés lámpafénynél* Katalinját, a *Férfi az ajtó előtt* Zsuzsannáját, *Az elizondói leány* Manuelitáját, a *Denis úr és neje* Nanette-jét, valamint *A varázshegedű* Antaljának és a *Fortunio dala* Bálintjának nadrágszerepeit. Mi több, rövid időn belül, mindössze két év különbséggel Offenbach saját társulata és Wagner egyaránt fellépett a Nemzeti színpadán: a Bouffes színészei 1861 nyarán, egy hatnapos vendégjáték keretében túlnyomórészt Offenbach-operetteket adtak elő (2. ábra) míg Wagner két koncertet vezényelt saját operáinak részleteiből, 1863 júliusában (3. ábra). Ilyen előzmények után nem meglepő, hogy Offenbach neve mintegy Wagner ellenpólu-

Bemutató	Darab
1863. július 23.	<i>Tannhäuser</i> nyitány <i>Elza beszélgetése a szellőkkel és Ortrud megintése (Lohengrin)</i> <i>Lohengrin</i> előjáték és <i>Nászinduló</i> <i>Előjáték és Izolda szerelmi halála (Trisztán és Izolda)</i> <i>A mesterdalnok-céh gyülekezése és Pogner felszólalása (A nürnbergi mesterdalnokok)</i> <i>Siegmund szerelmi dala és A walkürok lovaglása (A walkür)</i> <i>Kovácsdalok (Siegfried); vez. Wagner</i>
1863. július 28.	<i>A nürnbergi mesterdalnokok</i> , előjáték <i>Elza beszélgetése a szellőkkel, Ortrud megintése (Lohengrin)</i> <i>Faust</i> nyitány <i>Nászinduló (Lohengrin)</i> <i>Előjáték és Izolda szerelmi halála (Trisztán és Izolda)</i> <i>A mesterdalnok-céh gyülekezése és Pogner felszólalása (A nürnbergi mesterdalnokok)</i> <i>Siegmund szerelmi dala és A walkürok lovaglása (A walkür)</i> <i>Kovácsdalok (Siegfried); vez. Wagner</i>

3. ÁBRA: WAGNER VENDÉGSZEREPLÉSE A NEMZETIBEN

saként bukkant fel néhány évvel később, Ábrányinak a *Lohengrin*-bemutatóról írott kritikájában.

Az 1880-as évtized közepére viszont alapjaiban változott meg a budapesti színházi térkép, ami Wagner és Offenbach megítélésére egyaránt hatással volt. 1870-ben a pesti német Városi Színház megszűnt, Budán pedig hatóságilag betiltották a német előadásokat – a budai Színkör és a Várszínház magyar játszóhelyé alakult át – hozzá kell tenni, hogy az utóbbi két helyen fellépő magyar társulatok számára sokáig komoly problémát jelentett a jórészt továbbra is német ajkú közönség érdeklődésének hiánya. Ugyan 1869-ben új német nyelvű játszóhely nyílt Pesten a Gyapjú utcában, ám a Deutsches Theater in der Wollgasse volt az utolsó német színház a fővárosban, ráadásul 1889-ben ez is leégett. 1883-ban mindenesetre itt került sor a *Ring*-tetralógia budapesti bemutatójára, Angelo Neumann társulatának vendégjátéka keretében (1883. május 23–26.). Ami a magyar intézményeket illeti, a budai Népszínház helyét a Miklósy Gyula által Pesten építtetett, rövid életű István-téri Színház (1872–1874) próbálta betölteni, amelyhez 1873-tól egy Miklósy Színkörnek nevezett másik játszóhely is tartozott. 1875-ben aztán a szórakoztató műfajok – a népszínmű és az operett – a Nemzeti Színházból átköltöztek az újonnan megnyílt Népszínházba. 1884-ben pedig az operajátszás is önállósult az Operaház megnyitásának köszönhetően, amely egy korábbi német játszóhely, az 1870-től 1876-ig működött Fürst-Theater helyén épült fel.

Offenbach véleményem szerint vesztese lett ennek az intézményi átalakításnak – nem a műfajok különválasztása miatt (ami nagyon fontos és jó dolog), hanem azért, mert olyan színház, amely az általa képviselt operett-típusnak

megfelelt volna, nem jött létre Budapesten. Mivel annak, amit Budapesten operettnek neveztek, 1890-ben már saját, a népszínművel közös színháza volt, a kritikus úgy ítélte meg, hogy Offenbach ilyen műfajú művei nem „a komolyabb múzsa hajlékába” valók. Ez a vélekedés alighanem általános lehetett, olyannyira, hogy még a zeneszerző posztumusz operáját, a *Hoffmann meséit* sem az Operaházban, hanem a Népszínházban játszották először, s méghozzá operett műfaji megjelöléssel (1882. április 14.).

Wagner művei viszont egyértelműen profitáltak a budapesti színházi intézményrendszer műfajok szerinti szakosodásából: az Operaház megnyitásával először jött létre olyan önálló társulat, amely kifejezetten e műfaj igényeihez igazodott, professzionális énekesekkel és zenekarral. Mahler személyében 1888-tól három rövid, de annál tartalmasabb évad erejéig elsőrangú karmester lett a zeneigazgató, akinek időszakában nem csak a *Lohengrin* újították fel sikerrel a korábbinál teljesebb formában (1889. szeptember 15-én), hanem – mint az köztudott – az Operaház először tűzte műsorra a *Rajna kincset* és *A walkürt* (1889. január 26-án, illetve 27-én). A Tetralógia másik két darabjának bemutatására azonban csak Mahler hivatalbeli utódjának idejében kerülhetett sor (1892. április 9-én, illetve december 10-én), és Offenbachkal kapcsolatos terveinek is csupán töredékét tudta megvalósítani.

Végső soron azt hiszem, hogy a színházi térkép változásai a két szerző fogadtatására sem maradtak hatás nélkül, és úgy gondolom, hogy a tanulmányomban idézett kritikák részleteit a budapesti színházi intézményrendszer korabeli adottságai és a kiegyezést követően végbe ment változásai fényében kell értelmeznünk. }

JEGYZETEK

- 1 *A munka a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Hivatásosok és műkedvelők. A zenélés intézményesülése Magyarországon a középkortól napjainkig” című tudományos konferenciáján elhangzott előadás tanulmányváltozata, és a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, valamint az NKFIH posztdoktori ösztöndíjának (PD 124 089) támogatásával készült.*
- 2 Peter Ackermann, „Eine Kapitulation: zum Verhältnis Offenbach–Wagner”, in Jacques Offenbach: Komponist und Weltbürger, hrsg. von Winfried Kirsch und Ronny Dietrich (Mainz: Schott's Söhne, 1985), 135–148.
- 3 Richard Wagner, „Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier”, in Sämtliche Schriften, Bd. 9 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1912), 3–41.
- 4 Stephan Stompor, „Die Offenbach-Renaissance um 1930 und die geschlossenen Vorstellungen für Juden nach 1933”, in Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, hrsg. von Rainer Franke (Laaber: Laaber, 1999), 257–258.
- 5 Brigitte Hamann, Winifred Wagner avagy Hitler és Bayreuth (Budapest: Európa, 2005).
- 6 Fővárosi Lapok 9/92 (1872. április 23.), 399. A munkámban előforduló 19. századi sajtóidézeteiket a mai nyelvi normának megfelelő helyesírással közlöm.
- 7 „Rossinis Besuch bei Beethoven. Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelschlag.” Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Leipzig: Wigand, 1854), 210.
- 8 „ák” [Ábrányi Kornél], „Lohengrin. Regényes dalmű 3 felvonásban[,] szövegét s zenéjét írta: Wagner Richárd”, Zenészet Lapok 7/11 (1866. dec. 16.), 164.
- 9 [név nélkül], „Nemzeti Színház”, Zenészet Lapok 7/8 (1866. nov. 25.), 124.
- 10 Az operett szó etimológiájához és jelentésváltozásaihoz lásd Sabine Ehrmann-Herfort, „Operette”, in Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Bd. IV (Stuttgart: Steiner, 1972), 1–20.
- 11 Zenelap 5/3 (1890. jan. 30.), 2.