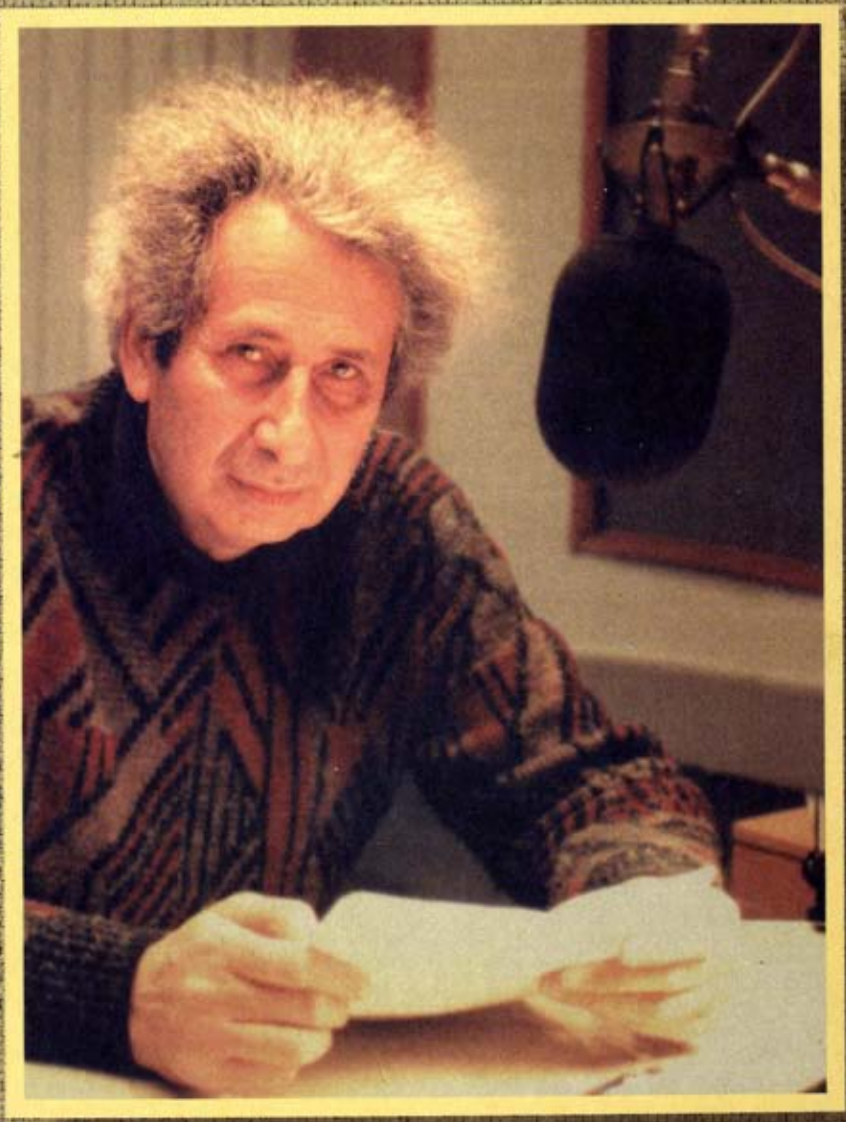
A mikrofonnál

KROÓ GYÖRGY

Új Zenei Újság 1981-1997



mekben gazdag élet ezernyi tapasztalata sugárzik. Legszívesebben azt mondanám: emberi hang. Az előadás érzékenységre, nagy kultúrára és maximális átélésre is képes kifejezőerőre vall. Különösen ért Holl a hangütéshez, az intonációhoz, váltásai szinte helyszín- és jelmezcserével érnek fel, érzelmi átlényegülések. Ezért adta elő nagyszerűen Schubert – Lamartine és Liszt Les Preludes-jének programját jósoló – Mayrhofer-kantátáját, amelynek „Die Einsamkeit" a címe. A költő mintha saját életére tekintene vissza vagy annak jövendő jeleneteit élné át előjátékszerűen: a cselekvés, a társas öröm, a boldogság, a sivárság és a magány hangulatait, és a tizenkilenc éves Schubert azonosul – Dieskau szavaival élve – a kielégítetlen lélek megnyilatkozásaival. Holl pedig a recitativo, a dikció, a kontraszt-teremtés, a ciklikus építkezés, egyszóval a daléneklés mesterének bizonyul. Schiff mindent tud ezekről a dalokról és szerzőjükről, s amit a szöveg és annak schuberti interpretációja együttesen megteremtett, azt életre kelti.

1993. szeptember 5.

Eseménye a magyar zenei életnek, ha Marton Éva hazalátogat. Különösen megnő a vendégszereplés jelentősége, amikor nálunk műsoron nem lévő, de az operairodalom legfontosabb vonulatához tartozó művek jelentését, stílusát, nagyságát mutatja fel, mintegy mércét állítva eljövendő, részben már tervezés alatt álló magyar operaházi produkciók elé. Talán olyan énekesi mércét, amit pusztán hazai erőkből összeálló együttes meg nem üthet, de mindenesetre nekifeszülhet és abból már születhet valami jobb, ha nem is ideális. Hallgatóink bizonyára tudják, hogy arról a Budapesti Kongresszusi Központban rendezett hangversenyről beszélek, amelynek műsorán a Siegfried III. felvonása és az Istenek alkonya zárójelenete szerepelt. Vagyis a „Niebelung gyűrűje" drámaciklusnak az a rétege, amely már a Trisztán és a Mesterdalnokok után keletkezett, s bár – mint éppen a Siegfried III. felvonásának előjátéka, viharzenéje elárulja – tucatnyi motívumszállal kötődik a több mint évtizeddel azelőtt félbehagyott zenedrámai előzményekhez, új zenei világstílus megtestesítője.

Különös volt ennek az estnek a története. Mintha az ünnepi alkalom az első félórában inkább feszélyezte, mintsem lelkesítette volna a Magyar Állami Operaház zenekarát, de főleg mintha gátlás bénította volna az előadást betanító és vezénylő Fischer Ádám fantáziáját. Világos és

tiszta volt a hangok rendje, de az óriás formafelületek kontúrjai nem rajzolódtak ki lenyűgöző monumentalitással s a dinamikailag nem eléggé árnyalt zenekari hangzás elvette az egymásnak feszülő karakterek és intonációk élét. A világ urának és ősanyjának, az örök ébresztőnek és az örök álomlátónak utolsó dialógusa nem tudta jelezni sem az indulat isteni méreteit, sem a kívülállás, a sors képviseletének végtelen közönyös bizalmát; az öregség és a fiatalság drámai találkozásának feszültsége, a Wotan-tragédia beteljesülésének színpadi megjelenülése, az a nagy pillanat, amikor a régi isten dárdáját kettétöri az új isten kardja, nem izzott fel azzal a végzetességgel, ami a világtörténelem korszakos fordulóinak atmoszféráját kíséri; a három énekes művész: Kálmándy Mihály, Mészöly Katalin és Molnár András értő és gondos deklamációja nem volt elég erőteljes ahhoz, hogy megéreztesse Wotan, Erda, Siegfried viszonyát, megjelenítse a világdrámában részt vevő figurák személyes arcát és megrendítsen útjuk jelképes sorsszerűségének megéreztetésével. S akkor egyszer csak Siegfried felért a hegycsúcsra, félelmét leküzdve csókjával felébresztette Brünhildét, és a tetralógia fenséges C-dúr pillanatában az istenségétől megfosztott Walkür belekezdett pogány napköszöntőjébe. Az előadásnak is ez az ébredés lett ovidiusi metamorfózissal felérő pillanata. Marton Éva hangjától a karmester zenei képzelőereje szinte azonnal szárnyalni kezdett, az óriás dallamvonalak, a gigantikus harmónia-menetek, a zenekari szín-freskók, a hangzás, a tempókarakter, a ritmus – mindez egyszeriben drámailag méretarányossá nőtt, s a szerelem extázisának lángja elsápasztotta a Brünhilde-sziklát őrző tűz ragyogását. A szavaknak háttere, mélysége támadt, megszületett a Wagner-dráma légköre. Ha a hangon érezni is az idő múlását, benne van nagy rendezők, nagy karmesterek munkája, amely töretlenül segíti a nagy tehetséget a nagy szerep maradéktalan eljátszásában.

Jó Gutrunéval és Guntherrel, Linda Plech és Claus-Peter Corzilius megszemélyesítésében még az Ébredés és a Szerelmi kettős után is emelkedett az est színvonala az „Istenek alkonya" zárójelenetének interpretációjával. Rég nem hallottam az Operazenekartól ilyen intenzív Wagner-játékot, ilyen minőségi rézkórus-hangzást, rég szólalt meg Budapesten ennyire hiteles patetikus retorikával és a tempókarakterek meggyőzően epikus jellegével Wagner-partitúra. Marton Éva pedig önmagát szinte megszüntetve vált azonossá Brünhildével, előadásában minden szó egyszerre tartozott a világdrámához és a maga személyes sorsához, a hangokat érzelmi állásfoglalás feszítette, de átjárta a búcsú,

a vég hasonlíthatatlanul emelkedett pátosza is. Megdöbbentő erejű deklamációjában szó és zenei motívum képpé változott. Mindennek eleven, sugárzó atmoszférája támadt és a tragédia bekövetkezésének perceiben éppen nem a pusztulás, hanem a megérkezés, a beteljesülés, a megtisztulás és az újrakezdés lehetőségének reménye töltötte be a lelkeket. Ez a Wagner-zene titka és a nagy énekes-művészet csodája.

1993. szeptember 26.

A Budapesti Fesztiválzenekar két Haydn-, Mahler-estje közül az elsőt hallottam szeptember 17-én, műsorán az európai zenetörténet egyik legnagyobb kompozíciójával, Joseph Haydn 102-es sorszámú B-dúr szimfóniájával és a búcsúzó zenei romantika kivételes szépségű, ihletett művével, a „Dal a földről" című énekes-szimfonikus alkotással.

A nyári szezonban Fischer Iván már kipróbálta zenekarával a Haydn-opusz előadását, az együttes óbudai próbatermében rendezett koncertről akkoriban be is számoltam hallgatóinknak. Most, hogy más akusztikai körülmények között, a Zeneakadémia Nagytermének tágabb terében szólalhatott meg a mű, s mert a zenekari játék szempontjából már szinte repertoárdarabként vehették elő, még inkább, mert a karmester lényegesen érettebben és meghittebben nyúlt a partitúrához, a tolmácsolás messze meghaladta azt a szintet, amit korrektnek és muzikálisnak neveznénk, s akár a karaktereit tekintjük, akár az érzelmi kifejezésre gondolunk, az interpretációnak sok személyes és még több kitűnően sikerült mozzanata volt.

A megfelelően súlyos Largo előjáték után az Allegro vivace első tételben a frazeálásban kifejeződő ékesszólást még kissé szárnyaszegetté tette a hegedűkar számomra kemény-világos tónusa. Haydn itt hosszú forte szakaszokkal teszi próbára a karmester érzékenységét, másképpen fogalmazva, a forte belülről árnyalandó, vagyis a tónus kérdése döntő. Az F-dúr Adagióban – talán a szerző által a trombita és az üstdob számára előírt szordinós hangzás sugallatára is – már úgy szólalt meg a zenekar, olyan kommunikatív tónusban, hajlékony vonóvezetéssel, szép fafúvó- és csellószólókkal, hogy magára tudta vállalni a Haydn-tétel szépségeinek közvetítését, a hangzás különleges színeit, a zene rendkívüli dinamikai árnyaltságát és a harmóniai tartalom telítettségét egyaránt. Ha az előadás megéreztette, már pedig megéreztette, hogy ez a tétel milyen végtelenül gazdag és sokrétű érzelmileg is, akkor joggal

Amilyen testre szabott ez az itt felvázolt Rodolphe-alakítás, épp annyira egyéni az éneklési mód is. Pavarotti nem készül arra, hogy megszólaljon, hanem megszólal, nem formálja a száját, nem helyezi a hangot, hanem a prózabeszéd egyszerűségével és gyorsaságával énekel. A lélegzése észrevétlen, a hang mindenhol, mindig tökéletesen kiegyenlített. A színe élőben mintha világosabb lenne, mint lemezről és a tónusa is érdesebb, nem olajosan sima, vagyis ebben a tekintetben is beszédszerűen természetes és egyénien jellegzetes. Gyönyörű hang és tökéletes technika. Egyszer talán még egy kivételes órájában is alkalmunk lesz Budapesten megcsodálni.

Pavarotti, de mi is, elégedettek lehetünk magyar énekes partnereivel, akik, kivéve a kórust és a statisztákat, olasz előadást produkáltak. Kincses Veronika Mimije teljesen beérett, hajlékony, könnyedségében is elég súlyos, színeiben is megfelelően árnyalt, sőt, ihletett; ennek tudatában állta a Pavarottit ünneplő vastapsok pszichológiai nyomását is. Kitűnő formában énekelt Sólyom-Nagy Sándor, Marcelje klasszissal jobb, mint az előadás vendég Musette-je, aki persze nagyon fiatal, nagyon csinos, tudja is a szerepét, de egyelőre ebben az együttesben igen szerény képességűnek tűnt. Colline-t az egyik Pavarotti-verseny díjazottja, Polgár László énekelte. Kabátáriája az első hangtól az utolsóig remeklésnek számít, egységes piano pianissimo-színe, a kifejezésben előírásszerűen fokozatos érvényre jutó meghatottság, a tónus egyszerűsége, minden jelen volt ebben az előadásban.

1986. április 12.

Vannak nagy nevek, amelyeknek a fénye már csak a plakáton a régi. Vannak csodálatos hangok, amelyek a színpadról hallgatva nem egészen olyanok, mint a világhírűket alapozó lemezeken. De létezik olyan várakozás is, amely maradéktalanul beteljesül. Marton Éva Turandot-alakításáról, amióta csak énekli a szerepet, elragadtatva ír a nemzetközi sajtó, a kritika rezzenéstelen tollal veti papírra a *leg*gel kezdődő felsőfokú jelzőket. S a valóság, április 3-án és 6-án az Erkel Színházban, mindezt maradéktalanul igazolta.

Magának a hangnak, az orgánumnak a hatása is lenyűgöző; emlékeimben azokat a közel két évtizeddel ezelőtti élményeimet idézi, amelyeket Birgit Nilssonnak köszönök. S amióta megpillantottam Marton Évát, mint a kínai hercegnőt, Altoum császár székhelyének

palotaterén, a képzelet számára végtelennek tűnő márványlépcsősor tetején, a hangtól számomra elválaszthatatlan a színpadi jelenség: ő nem az ezeregyéjszaka-beli történetnek, a Gozzi mesejátéknak, a Schiller-drámának, vagy akár Adami és Simoni közös mesterművé szült librettójának hősnője, hanem Puccini Turandotja. Mert mint Rösler-növendékből világklasszissá fejlődött vendégünk mondotta az interjúban, amelyet múlt heti számunkban hallhattak, az alakítandó drámai figura jellegének meghatározó formálója az énekes hangja, annak terjedelme, nagysága, karaktere, színe.

Ez a hang s persze néhány ragyogó intellektusú és tökéletesen felkészült rendező tanácsa teszi lehetővé, hogy Marton Éva Turandotja ne szoruljon a hideg bosszúálló, kegyetlen Turandotot éles hangú drámai szopránok által teremtett sémájába. Mert az ő hangja, monumentalitása és rendkívüli teherbírása mellett csodálatosan összetett, az érzelmek tucatnyi árnyalatát vetíti ki a hangerő igen széles skálájára, megingathatatlanul tiszta, nemes, királyian dús és ideálisan kiegyenlített, legalább két oktáv terjedelemben. Az egyvonalas regiszter mélyén is teljes a drámai intenzitása s a kétvonalas regiszter magasságai, a H-k egyszerre elementárisak és artisztikusak, megütésük, kitartásuk mintha egyáltalán nem járna erőfeszítéssel, egyetlenegyszer, csupán a kórussal énekelt magas C hallatán volt olyan érzésem, hogy énekes produkciót hallok, az egész második és harmadik felvonásban kizárólag Turandot hercegnőt láttam, hallottam szenvedni, félni, gőgbe menekülni.

Nem úgy, ahogyan az ismeretlen hercegnek feladott harmadik rejtvény szövege el akarná hitetni. Az ő Turandotja nemcsak Kalafot perzseli meg, a jégpáncél mögött ő maga a tűz forrása, de nem Kalaftól lángol, legalábbis a második felvonásban nem az ő közelétől, hanem attól, hogy nő, aki az asszonnyá válás lehetőségét, öntudatlan, félelemből elfojtott vágyát hordozza minden porcikájában. Csodálatos, ahogy a kezeivel játszik a rejtvények feladása közben, stilizáltan utalva a kínai színház tradícióira, de döntő, hogy nőként válik kíváncsivá és egyre személyesebben érdekeltté a játékban, s nemcsak Kalaf jön zavarba a közelétől; amikor a második felvonás végén a vesztett játszma új eséllyel kecsegteti a hercegnőt, ez a Turandot éppen ekkor tudja megéreztetni, hogy a jég legbelül, a szíve körül már megrepedt. A szenvedélynek, a nagyságnak az áradása *egyrészt* és a felszín alá kényszerített nőiség apró jeleinek a megnyilvánulása *másrészt* – e két pólus vonzásában, taszításában rajzolódott ki előttünk Marton Éva Puccinitól ihletett Turandotja.

Szerencsére csupa tehetséges magyar énekes-partnert kapott az olasz nyelvű előadáshoz. A Kalaf szerepben debütáló Molnár András, bár nem lehetett még elég felszabadult és szárnyaló, nagyszerűen helytállt, harmadik felvonásbeli áriáját a kirobbanó nyíltszíni tapsra meg kellett ismételnie. Szép tőle, hogy munkaadói kívánságára elvállalta ezt a gyilkos szerepet, de reméljük, a Marton Évától kapott életre szóló ihletést elraktározva, most majd hosszabb időre elbúcsúzik ettől a figurától s menti értékes hangját, számára *most* aktuális szerepek s egyáltalán egész jövője érdekében. Szép, őszinte alakítást nyújtott Liuként Pitti Katalin. Első felvonásbeli Gesz-dúr áriáját remekül formálta. Búcsú-áriájában azonban óvatosabban kell bánnia az érzelmekkel; nem neki, nekünk kell sírnunk Liu sorsán, a tragikus áldozaton. Hibátlan, meggyőző kabinetalakítás Polgár László Timurja, biztos szereptudás jellemzi a három minisztert alakító énekeseket, Patricio Mendez, Korcsmáros Péter és Rozsos István tercettjeit. A császárt Bartha Alfonz énekelte. A két előadást, amelyek tetemes pénzt húztak ki a magyar közönség zsebéből, de világraszóló alakítást nyújtottak cserébe, méghozzá egy zseniális darab címszerepében, Lukács Ervin vezényelte. Sajnos, ez sem volt mindig elég ahhoz, hogy a zenekar helyenként botrányos játéka helyébe valami elfogadhatót varázsoljon.

1986. május 17.

Egy szép drezdai operaelőadásról számolok be röviden kedves hallgatóinknak. Az újjáépített Semper Operben, az operaműfaj gyönyörű hajlékában láttam, hallottam Richard Strauss Ariadne auf Naxos című művét. Joachim Herz rendezése, azt hiszem, ideálisan egyeztette, mondhatnám Richard Strauss-i harmóniába foglalta e teljesen egyedülálló XX. századi opera buffa és seria rétegeit, vagyis az egykor velencei opera mintájára itt is egymást váltó víg és komoly szereplők és nézőpontok drámai síkjait, de ugyanígy egyszerre, egymástól elválaszthatatlanul mutatta fel a darab különös fénytöréseit is, tartózkodva mind a stílusparódia szélsőségeitől, a csak ironikus látásmódtól, mind az Ariadne-Bacchus történet mögött rejtőző trisztáni pátosz egyoldalúságától. És ennek a nagyon kulturált színpadi légkörnek a kimunkálásában Joachim Herz partnerei a díszlet- és jelmeztervező Bernhard Schröter, a Harald és Hanne Wandtke koreográfuspár és a világosítás irányítója, Friedewalt Degen voltak. A rajnai sellőkre, az Elzát csónakján magával vivő Loheng-

cini költészete talán itt emelkedik a legmagasabbra, a Falstaff közelébe és ennek a hangnak volt ideális szószólója Verebics Ibolya. A két Rinuccio halványabb, de ők is, a többiek is, valamennyi szereplő képessége javát adta, fegyelmezetten komédiázott. Ez a Schicchi-felújítás valóban fesztiválrangúvá tette a március 15-e óta egymást követő tavaszi zenei események sorát.

1996. május 18.

Nemrégiben került a kezembe egy könyv, amely három irányzat, a naturalizmus, a verizmus és a realizmusnak nevezett új tárgyilagosság jelentését, értelmét keresi az olasz és francia regény- és novellairodalomban, prózai és zenés színházban, továbbá a német operaszínpadon. Hangsúlyosan foglalkozik természetesen Verga 1884-ben Milánóban bemutatott egyfelvonásos színdarabjával, amely, mint köztudott, a szicíliai falusi életről szóló, négy évvel korábban megjelent novellagyűjtemény egyik elbeszélésén alapul, és szembeállítja vele azt a librettót, amelyet két livornói ügyvéd készített 1890-ben Mascagni számára, aki e szövegkönyv megzenésítésével, a „Parasztbecsület" partitúrájával nemcsak élete legsikeresebb, hanem a következő évszázad talán legtöbbet játszott operáját hozta világra.

Igaz persze, fejtegeti a francia szerző, hogy – ellentétben a pasztorálnak nevezett műfajcsoporttal, kezdve a szicíliai Theokritoszon s a római Longuson, az olasz Sannazarón, az angol Spenseren s a nagy Tassón át a XVI–XVII. századi francia bergèrie-szerzők műveiig s még tovább, tehát ellentétben a pasztorállal, amely csak játszott a falusi-mezei élet helyszíneivel, helyzeteivel, hogy a természethez közel élő idealizált pásztorhősök alakjaiban, történeteiben egy békés, romlatlan létezés, egy bűnbeesés előtti világ ábrándképét fesse olvasói-nézői, hallgatói elé, így a verista opera – Mascagni műve is igazi falusi környezetet, viszonyokat, nyelvet, életet mutat be, mezítelen és hamisítatlan tényekkel szembesít. Ám nem a szociográfiai riport síkján ábrázol, nem a tények okainak feltárója, mint az alapjául szolgáló Verga-dráma, hanem – mint ahogy a Parasztbecsület társdarabjának, Leoncavallo Bajazzójának prológja meg is fogalmazza – a szenvedély, a szenvedés, a bosszú érzelmi állapotainak ábrázolásával válik emberi dokumentummá.

Nem valamiféle megszelídítési kísérletre, eljárásra vezethető vissza ez a különbség. A zene és a szó természetében rejlik. Vergánál Turridu

szegény özvegy édesanyja szinte mindenét eladni kényszerült, amíg fia katonáskodott, s Turridu menyasszonya, Lola a gazdag föld- és kocsitulajdonos Alfio felesége lett. Az első hűtlenséget tehát Lola követte el, akit a vére és az érzelmei Turridu mellett tartanának, de szociális érdeke, a jó parti lehetősége Alfio ágyába vezeti. Turridu kétszeresen bosszulja meg magát Alfión, amikor a sajátjaként szerzi vissza Lolát: érzelmi és szociális értelemben egyaránt. De a társadalmi berendezkedés elleni lázadása csak bukással végződhet. Turridu halála Vergánál e lázadás büntetése, egyben igazságszolgáltatás a fennálló erkölcsi rend megsértéséért, a házasság kötelékében élő Lola elcsábításáért. S Alfio sem az a színdarabban, mint aki az operában. Nem az erkölcsi igazságszolgáltatás végrehajtója, nem a becsület lovagja, hanem éppen a paraszti becsület tradicionális erényének kiábrándító meggyalázója, aki homokot szór Turridu szemébe, s míg a fiú odakap, Alfio a szívébe szúrja a kést. Ő tehát így értelmezi, a gazdagok így értelmezik a cavalleria rusticanát.

Mindennek nyoma sincs Mascagni operájában, ott a házasságtörés és a féltékenység a dráma kizárólagos alapja és mozgatója. Azt sem kell tudnunk, mikor játszódik a cselekmény. És még inkább ebbe a mitologizált idősíkba helyezi a történetet Galgóczi Judit rendezői felfogása Operaházunk legújabb Parasztbecsület-produkciójában. Ennek vizuális vetülete a feketébe öltöztetett húsvét reggel, a templom színpadra vetődő sötét árnyéka, az éjszakába, gyertyafénybe burkolt feltámadásünnep. Igaz, így emelkedettebb, rituálisabb felhangot kap a szőke Lola és a barna Santuzza története, a katasztrófa pszichológiai dimenziói sorstragédiák végtelenségébe tágulnak.

Nos, a budapesti Parasztbecsületnek ebbe a sajátos atmoszférájában kellett beilleszkednie Metropolitan-beli debütálása után Marton Évának, beleértve a közeg fogalmába a zenei adottságokat is, az olykor szánalmas zenekari hangzáson időről időre úrrá lett muzikálisan rutinos karmesteri teljesítményt, a Medveczky Ádámét, a Berczelly István által impozánsan megszemélyesített Alfio megviselt hangját, a Lola kacérságát közvetíteni tudó Pánczél Éva fiatal orgánumát, Mészöly Katalin szolid anyafiguráját és a Turridu szólamát felkészülten éneklő, jó technikai alapokra építő Andrej Lancov tenor teljesítményét.

Santuzza alakítója és alakítása toronymagasan emelkedett ki az előadásból, szerepjátszásának stílusával, érzelmi reakcióinak sűrű állagával éppúgy, mint azzal a képességével, hogy a drámát a hang közegében éli át és a figurát a leglényegesebb pillanatokra koncentrálva, de valamennyi oldalát bemutatva eleveníti meg. Hogy melyek ezek a pillana-

tok? A szerep kulcsszavai, a léleknek azok a megpróbáltatásai, amelyen nem lehet úrrá lenni, amelyek sorsának stációi lesznek: a kiközösítés fájdalma, a bűn tudata, a Magdaléna-könnyek, amikor Turridu anyjához könyörög s még érezteti a remény lehetőségét, majd a kétségbeesés con dolore színezete, amikor arra kéri Turridut, hogy maradjon vele. Súlya van a szerepnek, amikor a templomba készülő Lolát figyelmezteti, hogy Isten mindent lát, és rettenetes ereje annak a szenvedés moll largo frázisnak, amellyel Alfio előtt leleplezve Lola és Turridu viszonyát, halálra ítéli azt, akit szeret és ezáltal önmagát is. Ellenállhatatlan a folytatás pianissimo sodrása is, az óriás hangközök és triola-ritmusok rémítő valósága – la triste verità, ahogy az olasz nyelvű előadásban énekli Marton Éva. De hát csak így, az érzelmek áradásának ezen a szintjén zárhatja le az összekuszálódott, elrontott életet az az asszony, akár a feltámadás himnuszát zengte térdre borulva a templom előtt, akár románcban mesélte el szerelme történetét Turridu anyjának, mindig a Largo-tempókarakter hősnője volt, miközben hangja a grandioso appassionato magasságába szárnyalt. Marton Évát, Santuzza alakítóját hosszan ünnepelte az Erkel Színház közönsége.

1996. június 8.

Az első előadás csütörtöki főpróbája és a keddi második premier szereposztása alapján számolok be a Nibelung gyűrűje című drámasorozat harmadik darabjának, a Siegfriednek a felújításáról. Egy címszereplőt láttam, hallottam mindkét este Molnár András személyében, egy Mimét Rozsos István, egy Wotant Berczelly István, egy Alberichet Gurbán János, egy Faffnert Hantos Balázs, egy Erdát Wiedemann Bernadett megszemélyesítésében. Brünhilde szerepében Misura Zsuzsa, illetve Temesi Mária lépett felváltva a harmadik felvonás színpadára, az erdei madár hangját a második felvonásban Fekete Veronika, illetve Ardó Mária énekelte. Adódik, hogy éppen a kettős szereposztású Brünhilde-alakítások összehasonlításával kezdjem az érdemi beszámolót.

Az ébredés pogány rituáléja, az amazon múltra emlékezés pszichológiai ritmusa, az átváltozás, a félistenként elaltatott, emberként felébresztett asszony szerelmes lényének megszületése Misura Zsuzsa alakításában volt hiteles. Ő valóban szerepe zenében kirajzolt útját járta végig, dallamvonalai kifeszültek, de nyugodtak maradtak s a metamorfózis, ahogy Wagner akarta, a walkür-természet zenei reprízével vált