

KONTRALT

Karierę operową rozpoczęła w wieku... lat trzech, jako dziecko Butterfly; mama, artystka chóru Opery Warszawskiej, wypożyczała ją Alinie Bolechowskiej, która śpiewała partię tytułową. Po latach Madama Butterfly stała się profesorką w stołecznej wyższej uczelni muzycznej, a dziecko jej studentką: Ewą Podleś. Wygrała Pierwszy Uczelniany Konkurs Wokalny, jaki wiosną 1976 roku urządził studencki samorząd, na przewodniczącego jury pozyskując Bohdana Wodiczkę. Później, w latach 1977-1979 otrzymywała drugie i trzecie nagrody aż w czterech ważnych konkursach międzynarodowych: w Atenach, Genewie, Moskwie i Tuluzie – jedyną pierwszą zdobyła w piątym: w Rio de Janeiro. Konkursowe laury owocowały koncertami i recitalami (m.in. w Filharmonii Narodowej, Gdańsku, Poznaniu, Moskwie, Leningradzie, Kudowie), a nawet angażem do Teatru Wielkiego w Warszawie, gdzie w sezonie 1978/79 wystąpiła kilka razy, jako Rozyna w *Cyruliku sewilskim* i Lola w *Rycerskości wieśniaczej*; z myślą o niej wystawiono tam *Kopciuszkę* Rossiniego (1980). Ze względu na niski, ciemny głos od razu widziano w niej Carmen, i zaśpiewała tę rolę w Krakowie (1979), by po latach ponowić w Warszawie.

Niejednokrotnie zapraszana do udziału w koncertach oratoryjnych, wykonywała Bacha (w Giesen), Debussy'ego (Kraków) i Hassego (Łódź), a podczas tournée po Włoszech Orkiestry Symfonicznej i Chóru Polskiego Radia z Krakowa wystąpiła w prawykonaniu *Te Deum* Krzysztofa Pendereckiego w Asyżu (1980); dała się też słyszeć w tym dziele w Turynie, Perugii i Neapolu, potem na Festiwalu „Warszawska Jesień”, w Krakowie, Katowicach i Wiedniu. Gościły ją Spotkania Muzyczne w Baranowie, i zakopiańska „Atma”, Instytuty Polskie w Paryżu, Sztokholmie i Londynie, i Targi Midem w Cannes (1980-1983). Wszędzie towarzyszył jej już wtedy Jerzy Marchwiński. Zbliżyła ich Brazylia – był pianistą uczestniczki Konkursu, Ewy Podleś. Pobrali się, a córkę Marysię artystka uważa za swój największy życiowy sukces...

Recenzenci krajowi zauważali „wartościowy lecz niezbyt nośny głos” i „zdumiewającą łatwość koloratury”; niektórzy zgłaszali zastrzeżenia. Ale np. Ludwik Erhardt po pierwszym w Polsce wykonaniu oratorium Hassego *La Conversione di Sant' Agostino* uznał jej śpiew za wspaniały. W lutym 1984 roku zadebiutowała w Metropolitan Opera odtwarzając händlowskiego Rinalda na zmianę z najśłynniejszym naówczas mezzosopranem świata, Marylin Horne. Jednak z perspektywy czasu przyznawała, iż w tamtym momencie była „właściwie wciąż na początku drogi”. Ta droga wiodła ją w liczne i nowe miejsca, i w odnogi szybko poszerzającego się repertuaru. Verdiego i Wagnera oferowanego przez sceny niemieckie – odrzuciła. Był natomiast Donizetti, czyli koncertowa wersja *Faworyty* w San Juan w Puerto Rico, i Bellini, czyli Adalgisa w *Normie* w Montpellier i Vancouver. Zdarzał się Mozart: *Betulia liberata* w Pradze i *Mitridate, rè di Ponto* we Frankfurcie. W De Falli *El amor brujo* była solistką, gdy warszawscy artyści dali występ na Expo 1992 w Sewilli. Mnożyli się Rosjanie: na płytach i na koncertach pieśni Rachmaninowa, Czajkowskiego, Musorgskiego, a także Borodin, czyli Kończakówna w warszawskim przedstawieniu *Kniazia Igora* pokazanym w wiedeńskiej Staatsoper; kreacja w kantacie Prokofiewa *Aleksander Newski* (Paryż, 1988) okazała się jedną z najwspanialszych i najdłużej później powtarzanych.

Pełne odbicie gdzie, co i jak śpiewała, zakrawa na zadanie beznadziejne. Jednak w tej muzycznej różnorodności coraz wyraźniejszy kształt poczęli przybierać dwaj kompozytorzy: Händel i Rossini. Arie ich obu wstawiała do programów recitali w San Francisco i Krynicy, Moskwie, Mińsku i Włodzimierzu, Londynie, Nowym



Ewa Podleś w *Tankredzie*

© J. Mularzowski

Jorku i Cieszynie. Swego Rinalda powtórzyła w Paryżu i Genewie (tu pod dyr. Jeana-Claude'a Malgoire'a), dochodziły partie Corneli w *Juliuszu Cezarze* w Rzymie (potem tytułowego Cezara w Oviedo i Barcelonie), w oratoriach *Juda Machabeusz* i *Mesjasz*, w operach *Kserkses* i *Alcina*, wreszcie naczelną w *Orlando* i Polinessa w *Ariodante*; kiedy słuchać śpiewu tego intryganta mknącego wściekle w górę i w dół na płycie nagranej obok Anne-Sofie von Otter przez Marca Minkowskiego (1997), w powietrzu aż się pieni! Dodajmy wreszcie händlowską płytę wydaną w USA, i rejestrację fragmentów Händla dla Telewizji Francuskiej.

Rossini przyniósł Podleś debiuty w Covent Garden (Jadwiga w *Wilhelmie Tellu*) i w La Scali (Ragonda w *Hrabim Ory*). W roli Rozyny w *Cyruliku* pojawiała się w Neapolu, na festiwalu w Aix-en-Provence, Łodzi i Messynie, jako Angelina w *Kopciuszku* odwiedziła Operę Rzymską. Jej Isabella, czyli *Włoszka w Algierze* stawiała na scenach Warszawy, Liège, Palm Beach, Berlina i St. Gallen. A był jeszcze Malcolm w *Pani jeziora* w Trieście, mążny Arsace w *Semiramidzie* w Poznaniu i Warszawie, i, na rossiniowskim festiwalu w Pesaro – Junona w kantacie *Le Nozze di Teti e di Peleo* (2001) z partią specjalnie dla niej poszerzoną przez maestro Alberto Zeddę, edytora dzieł Rossiniego i wykonawcy-dyrygenta jego dzieł, który cieszy się powszechną opinią najlepszego znawcy tego stylu. To Zedda, nagrywając z Podleś dla firmy Naxos *Tankreda* (1994), pasował ją na sukcesorkę kunsztu tych śpiewaczek, dla jakich Rossini tworzył swoje arcydzieła. Jako tytułowy, bohaterski rycerz, zawojowała świat. Płyta zgarnęła nagrody, a my na żywo tę kreację mogliśmy oglądać w Teatrze Wielkim w Warszawie w przedstawieniu też pod dyrekcją Alberto Zeddy (2000). Za inną płytę, z ariami Rossiniego, również wydaną przez Naxos, stowarzyszenie niemieckich krytyków muzycznych zajmujących się fonografią uhonorowało ją prestiżową nagrodą („Preis der deutschen Schallplattenkritik”), i niemieckie pismo „Orpheus” w listopadzie 1996 na pierwszej stronie zamieściło fotografię Podleś, a wewnątrz obszerny artykuł analizujący jej wokalny kunszt.

W ojczyźnie także cieszyła się już sławą. W 1993 roku Poznań w ariach Rossiniego usłyszał „śpiew niezwykle, niezrównany i pełen ekspresji, perfekcję intonacyjną i biegłość w koloraturach służące treści każdej frazy, z oper buffa i seria” (R. D. Golianek), zaś na scenie (1994) podziwiał Podleś w „karkołomnie trudnej partii Arsace [w *Semiramidzie*], gdzie demonstrowała pełnię swych wyjątkowych możliwości i dała popis wokalne wirtuozerii na miarę wielkich koloraturowych primadonn z przeszłości – zawrotne tempo, w jakim z doskonałą precyzją pokonywała najtrudniejsze pasáže, zapierało dech w piersiach” (J. Kański). Po koncercie rossiniowskim w Krakowie (1995) i w recenzji z płytowego *Tankreda* Paweł Orski mnożył zachwyty: „światowa klasa. Przewyższa Marilyn Horne. Wirtuozeria wokalna, polegająca na różnicowaniu powtarzanych pasażów dla osiągnięcia właściwego efektu dramatycznego, nie ma sobie równych wśród współczesnych kontraltów”.

Recenzja Stanisława Leszczyńskiego z recitalu w Akademii Muzycznej w Warszawie (1995), gdzie z fortepianowym towarzyszeniem męża wykonała Brahmsa, Vivaldiego, Haydna i Karłowicza, a Rossiniego tylko na bis, najdokładniej odbija jej kunszt: „Jest wielką indywidualnością, ma wspaniały głos i temperament, który zdominowuje każdy śpiewany utwór. Mistrzowska emisja, z charakterystycznym brzmieniem rejestru piersiowego (kiedyś go nadużywała, teraz sięga tylko wtedy, gdy to uzasadnione), imponująca sprawność techniczna, swoboda w operowaniu środkami retoryki muzycznej (recytatywy, styl concitato) – wszystko bez sztucznego dystansu, wyuczonych konwencji, bariery stylu. Nie wszystkim się podoba zatarcie granic stylistycznych, zbyt bezpośrednia emocjonalność, przerysowanie ekspresji. Ale Podleś jest sobą, w jej kreacjach muzycznych nie słychać fałszu, każe siebie słuchać z największą uwagą i napięciem”.

Stało się wreszcie pewnym, że to głos wyjątkowy, jaki zdarza się może raz na pokolenie, głos z dolnym rejestrem altowym, i górnym sopranowym, z koloraturą, o specjalnej barwie, po prostu jedyny autentyczny kontralt świata – lecz na muzycznym firmamencie jarzyła się już złowieszczo gwiazda Cecilii Bartoli. Była artystką płytowej firmy Decca, i w aurze gigantycznej reklamy, z famą fenomenalnego włoskiego mezzosopranu, szła jak burza. Jej debiutancki recital z ariami Rossiniego (Decca, 1989) wywołał sensację, w ślad za tym na rynku znalazła się następna jej płyta: *Heroiny* Rossiniego (Decca, 1992) z ariami powstałymi dla Izabelli Colbran. Bartoli, fotografowana z burzą czarnych włosów, sięgała jednak przeważnie po wirtuozowskie partie kobiece, podczas gdy Podleś powierzano rossiniowskie role wodzów i rycerzy (Tankred, Arsace, Malcolm). Ubierana wówczas w okropne, jak mówi, kostiumy i ciężkie kolczugi, musiała wzbudzać w sobie męskie emocje. Nie mówiąc już o tym, że w operach Händla śpiewała to, co pisał dla kastratów.

W Ameryce Bartoli otoczyło uwielbienie. Ale nazwisko Polki także znaczyło tam coraz więcej. Kiedy



Ewa Podleś w *Podróży do Reims* © J. Multarzyński

na recital Bartoli w Ann Arbor (1997) wybierało się cztery tysiące fanów, i Włoszka zachorowała, Podleś postanowiła stawić czoła sławie rywalki i przyjęła propozycję nagłego zastępstwa. Publiczność uprzedzono o zmianie (trzysta osób zrezygnowało). Nasza artystka najpierw wzbudziła zachwyt suknią (ubiera się w studio renomowanej stylistki), potem śpiewem podbiła słuchaczy. Żegnała ją owacja. Z pewnością rzadko się zdarza, by w tak specyficznym repertuarze, jak Rossini i Händel w jednym czasie pojawiły się dwie równie mocne wokalne siły. Na płytach obie śmigają od krańca do krańca skali z taką samą oszałamiającą maestrią. Ich ekspresja, gatunkowo różna, osiąga potężny wymiar. Ale rozżarzony kolor kontraltu Podleś jest niepowtarzalny. W pewnym wywiadzie powiedziała: „Nie można nas porównywać. Bartoli to sopran” – i „New York Times” to stwierdzenie, jako sensacyjne, zamieścił na pierwszej stronie! Rzeczywiście, głos Bartoli, choć świetnie wyszkolony w dolnym rejestrze, z biegiem czasu jaśnieje. Ale rywalizacja z nią była bezwzględna.

Christopher Hogwood ze swą The Academy of Ancient Music zaangażował je obie do *Rinalda* Händla (1999); organizowane przez Deccę tournée koncertowych wykonań opery po Europie (Paryż, Amsterdam, Birmingham, Wiedeń). Podleś śpiewała tytułowego Rinalda, Bartoli – partię ukochanej bohaterki, Almireny. Lecz to jej i Hogwooda nazwiska wydrukowano na afiszu wielkimi literami; o wiele skromniej prezentował się Händel, a Podleś ledwie była widoczna. O podobnych kłopotach przekonali się naocznie dwaj Polacy, którzy talent Podleś próbowali wesprzeć działalnością impresaryjną i wydawniczą. Jeden wyprawił się za nią do Amsterdamu. W przeddzień koncertu ujrzał feralne afisze. Dostrzegł też witryny sklepowe pełne okładek płyt Bartoli. Wstąpił i spytał o płyty Podleś. „Proszę zamówić. Sprowadzimy. Potrwa to około dwóch tygodni...”.

Istnieje książka *Razem w życiu i muzyce* (PWM Kraków, 2001) – rozmowy z Ewą Podleś i Jerzym Marchwińskim przeprowadziła Dorota Szwarzman. Jeden rozdział nosi tytuł *Trudno być artystką z Polski*. Na podstawie doświadczeń z życia artystycznego żony Marchwiński mówi: „w śpiewie wobec Rosjan, Czechów, nawet Bułgarów, nie mówiąc o Włochach, z góry stoimy na straconej pozycji. Nawet, gdy jesteśmy lepsi. Nie my rozdajemy karty i nie my decydujemy o przebiegu karier. Ewę brano za Węgierkę. No i sami sobie nie umiemy, czy nie chcemy pomóc”. Przez kilkanaście lat, jakie minęły od tych słów, sytuacja chyba zmieniła się na lepsze. A z kart książki wyłania się osoba niebywale pewna (i słusznie) swej wysokiej pozycji zajmowanej w artystycznym świecie. Niechętna zewnętrznym atrybutom primadonny, futrom, kapelusom, cadillakom, niczym primadonna dyktuje warunki. Nie godzi się, by np. 45 minut być na scenie, czy na estradzie koncertu symfonicznego, zanim przyjdzie jej śpiewać – wchodzi w ostatniej chwili, przed swoim pierwszym dźwiękiem, bo musi, po prostu musi „rozgrzać” głos. Dyrygentom nie szczędzi słów krytyki; niewielu może uznać za partnerów, i tych nazwiska jedynie wymienia, z wielką atencją – Marka Minkowskiego. Wykonywał z nią *Weinachtsoratorium* Bacha i *Armide* Glucka (1996 – m.in. Amsterdam, Grenoble), którą nagrał dla Deutsche Grammophon Archiv przed wspomnianym *Ariodante*, a także *Orfeusza w piekle* Offenbacha w Lyonie (1997 – nagrany dla EMI). Poniekąd dla niej wystawił w Opéra Comique w Paryżu *Kopciuszkę* Masseneta (2011) z jej, opiewaną we francuskiej prasie kreacją Madame de La Haltière, despotycznej i przerażającej złej macochy.

Do muzyki współczesnej stosunek ma, łagodnie pisząc, ambiwalentny – aczkolwiek, prócz *Te Deum* Pendereckiego, śpiewała w jego *Raju utraconym*, *Polskim Requiem* i *Siedmiu bramach Jerozolimy*. Zarejestrowała dla Polskiego Radia *Pieśni rozpacz i samotności* Marty Ptaszyńskiej. Nie przepada za pieśniami Chopina, choć nagrała je dwukrotnie (z Abdalem Rachmanem El Bacha i Garrickiem Ohlssonem), i uważana jest za wspaniałą ich odtwórczynię. „Akompaniator” to dla niej słowo obraźliwe. Oboje z mężem sens muzycznej współpracy znajdują w partnerstwie i w profesjonalizmie. Długo jeździli razem (nawet z córką, gdy była mała) dając wspólne koncerty. Dokumentują to nagrania live. Ale dłoń Marchwińskiego utraciła sprawność. Pożegnalny koncert dali w Lincoln Center w 1998 roku. Podleś nie znosi oratoriów; lubi recitale, bo czuje się na nich mistrzem ceremonii, lecz woli przedstawienia operowe. Toczy spory z reżyserami – najczęściej o miejsce na scenie i kostium. Przychodzi jej na przykład wkładać hełm z piórami ściskający głowę, w której przecież musi rezonować głos, w dodatku zasłania on czoło i spada na uszy, więc mało się widzi i słabo słyszy; ramiona dźwigają siedem płaszczy, a ręka miecz i całą scenę zajmują schody. Toteż czas przebyty na próbach reżyserskich uważa za marnowany; i tak najwięcej wtedy ćwiczy chór, ruchowe sedno współczesnych pomysłów inscenizacyjnych. Nie uczy. I o nauczaniu śpiewu w Polsce jak najgorsze ma zdanie. Jedyńą jest chyba polską śpiewaczką, która ma fanów z różnych krajów (Szwajcarii, Kanady, Francji, Polski). Jeżdżą za nią po całym świecie, i pojawiają się nawet na 80 występach rocznie; jedna para z Polski poleciała aż do Tokio!



Ewa Podleś
jako Klitemnestra w *Elektrze*

© J. A. Volkowiczski

Od dobrych paru lat ważne miejsce w jej repertuarze zajmuje – dopiero teraz! – Mahler i Wagner. W *Dru-giej* i *Trzeciej Symfonii* Mahlera śpiewała od Bilbao i Paryża, przez Katowice, Warszawę, Kraków, po Seattle, Detroit i Opole, nie mówiąc o *Pieśni o ziemi* (Ottawa, Filadelfia, Carnegie Hall), wielokrotnych wykonaniach *Kindertotenlieder* i rzadszych *Symfonii Ósmej*. W świat Wagnera wkroczyła bodaj w Dallas stając się Erdą w *Zygfrydzie* (2001), a potem w Seattle, wagnerowskiej stolicy USA, gdzie w przebudowanym Marion Oliver Mc-Caw Hall z widownią na 2900 miejsc i cenami biletów przekraczającymi tysiąc dolarów wystawiono *Pierścień Nibelunga* (2005); Podleś była tam Erdą, i jedną z Norn w Prologu do *Zmierzchu bogów*. W Toronto odtwarzała Jokastę w *Królu Edypie* Strawińskiego (2002) i ta tragiczna rola, bliska jej dyspozycjom, bardzo jej odpowiada. Trudno więc się dziwić uznaniu, jakie otoczyło jej Klitemnestrę w *Elektrze* Straussa na scenach m.in. Warszawy i Nicei (2010-2011).

Z nowszych, różnych ról wymieńmy też Księżnę w *Siostrze Angelice* Pucciniego (San Francisco), Panią Quickly w *Falstaffie* Verdiego (Bilbao), La Ciecę w *Giocondzie* Ponchiello (Nowy Jork), Hrabinię w *Damie pikowej* Czajkowskiego (Barcelona). To przedstawienie ze sławnego Gran Teatre Del Liceu ponawiała telewizyjna stacja Mezzo i można było napawać się nieporównaną kreacją naszej śpiewaczki. Lata 2009-2011 to kolej-ne płyty wydane przez firmy DUX i Deutsche Grammophon oraz fakt, iż prestiżowy periodyk „Classic FM Magazine” zaliczył Ewę Podleś do dziesięciu najlepszych głosów mezzosopranowych pierwszej dekady XXI wieku. A nad wyraz oryginalnym dowodem hołdu jest wyhodowana na jej cześć (2002) odmiana kwiatu, której Międzynarodowe Stowarzyszenie Hodowców Irysów w Nowym Jorku nadało nazwę „Ewa Podleś”. Ukazała się też (2013) jej biografia *Ewa Podleś. Contralto assoluto* francuskiej autorki Brigitte Cormier.

W kalendarzu gęstym od zagranicznych podróży artystka zawsze znajdowała dni na występy w Polsce. Miałam więc okazję przeżyć własne olśnienia jej sztuką. Pierwsze chyba, to dawny wieczór z mieszanym pro-gramem w Studio im. Witolda Lutosławskiego. I bis – wydułam wargi po wstępnych dźwiękach *Lamentu Dydony* Purcella, myśląc „za duża orkiestra, za duży głos”. A przecież okazało się to zachwycające, i fraza „Remember me” wciąż tkwi w mej pamięci. Później zapadły w serce romantyczne duety z Joanną Kozłowską (Mendelssohn,



Irys - Ewa Podleś

Brahms, Schumann) i Jerzym Marchwińskim przy fortepianie dane na otwarcie Festiwalu w Łąncucie (1996), zarejestrowane na płycie ISR i czasem ponawiane w Radiowej Dwójce. Niezartartym pozostało koncertowe wykonanie *Orfeusza i Eurydyki* Glucka pod dyrekcją Kazimierza Korda w Filharmonii Narodowej (1997), z ciemno ubraną, bardzo skupioną, jakby wcieloną w śpiew Ewą Podleś. Potem na scenie Teatru Wielkiego w pięknym przedstawieniu *Balu maskowego* Verdiego pamiętam jej Ulrykę, w niesamowitej charakteryzacji, która uczyniła ją łąsą szamanką, niesioną wolno na ramionach przez współplemieńców. Wreszcie, też w Teatrze Wielkim, można ją było widzieć i słyszeć jako zgrabną, czarującą Markizę Melibęę w zalotnych duetach z Hrabią Libenskofem czyli Rockwellem Blake'iem w *Podróży do Reims* Rossiniego (2003).

Niejednokrotnie koncertowe i płytowe kreacje tworzyła w Musorgskiego *Pieśniach i tańcach śmierci*. Tym czterem obliczom śmierci, obłudnej, okrutnej, szalonej i triumfującej nadawała indywidualny i niepospolity rys. Ewa Podleś lubi muzykę, którą niewielu poza nią artystów jest w stanie wykonać. A jeżeli sięga po utwory dostępne dla innych, to i tak śpiewa je w sposób wyjątkowy.



© Małgorzata Komorowska
maestro@maestro.hb.pl