

## ZJAWISKO

Na małej scenie Warszawskiej Opery Kameralnej zjawił się w premierze intermedium jedenastoletniego Mozarta *Apollo et Hyacinthus* 6 stycznia 1990 roku. Tego wieczoru brzmiały tam piękne głosy, Urszuli Jankowskiej, Piotra Łykowskiego, ale uwagę przykuł nowy śpiewak z Gdańska, odtwórca roli Hyacinthus: Dariusz Paradowski. Zraniony Hyacinthus, zgodnie z mitem, umiera w tej operze, i Paradowski umierał przejmująco, a na koniec, w białym kostiumie, na białym nagrobku zastygał z kwiatem w dłoni. Miał wtedy zaledwie dwadzieścia cztery lata, lecz nie był to jego debiut – dzień egzaminu dyplomowego dla zwieńczenia studiów we wrocławskiej Akademii Muzycznej dopiero nadciągał. Wcześniej był już w Operze Krakowskiej Sekstusem w *Juliuszu Cezarze* Händla, do Łodzi został zaproszony z recitalem i wystąpił w roli Cherubina w *Weselu Figara*. Ówczesny dyrektor tamtejszego Teatru Wielkiego Sławomir Pietras dawał mu też nadzieję na Romea w *Capuleti i Montecchi* Belliniego, i Paradowski bardzo się na to cieszył, jednak w rezultacie rola ta pozostała nie wykonana obok kilku innych, wymarzonych.

Dyrektor WOK Stefan Sutkowski spieszył się z premierami, by domknąć komplet dzieł scenicznych na ogłoszony już Festiwal Mozartowski, gdyż zbliżało się 200. lecie śmierci geniusza z Salzburga. Paradowski dzięki temu mógł mozartowskie kreacje tworzyć jedną po drugiej. We wrześniu 1990 roku podbił publiczność jako nieszczęśliwie zakochany elegant Ramiro w operze *La finta giardiniera*. Wielokrotnie potem publikowana fotografia z tego przedstawienia utrwałała jego oszalałe oczy pod strojnym kapeluszem z piórami, dłoń z kierowanym w skroń pistoletem, i rozwarte w śpiewie usta. Pamiętam, jak w II akcie tropiąc swą wybrankę Arminę wyłaniał się z mroku teatralnej nocy spośród gęstwiny niby gobelinowego lasu, a ja wlepiałam w niego oczy i natężałam uszy, by niczego nie uronić z jego gry i głosu. Ten głos wywoływał szok, bowiem wysoki (184 cm wzrostu!) przystojny młodzieniec śpiewał najprawdziwszym sopranem, świetnie wyszkolonym, leciutko rozedrganym ekspresyjnie w piano, i równiejszym, a nie bez siły w forte, swobodnie sięgając trzykreślnego „f”.

W grudniu 1990 stał się Amintą w *Il re pastore*. Najpierw zstępował z gór w szacie pasterza mając w tle jak żywe, zadumane owce, potem ukazywał się w królewskim płaszczu i koronie. *Almanach sceny polskiej 1990/91* ukazał się ze zdjęciem Paradowskiego-Aminty na okładce – wyjątkowo w tej seryjnej publikacji uhonorowano aktora teatru operowego, zazwyczaj wybierano na okładki fotografie wybitnych aktorów dramatu w najlepszych rolach sezonu. Paradowski w pełni na taki honor zasługiwał. Na scenie całkowicie przeistaczał się w postać, śpiewem wyrażał emocje operowych bohaterów, srebrzysta peruka wydawała się być przyrośnięta do jego głowy, w osiemnastowiecznym ubiorze jakby się urodził. W jego osobie było coś z androgyne, a w teatrze epoki Mozarta (i wcześniejszych) mężczyźni przebierali się w kobiece suknie i kobiety nakładały strój męski, nie mówiąc o kastratach, toteż obecność takiego śpiewaka potęgowała wrażenie trafności historycznego stylu i silnie oddziaływała na partnerów. W kwietniu 1991, w operze *Lucio Silla*, jego niesamowity Cecilio, niczym szary cmentarny duch błąkał się między grobami i stawał przed obliczem ukochanej Giunii. Tu w śpiewie, zda się, przekraczał wszelkie granice, bo i sam Mozart między wysokie dźwięki wstawił barytonowe echa, a Paradowski z absolutną naturalnością to wykonywał. Z Agnieszką Kurowską stworzyli duo wspaniale zestrojone w intensywności wokalne i dramatycznej.

W I Festiwalu Mozartowskim (15 VI – 26 VII 1991) należał do najbardziej wyczekiwanych przez publiczność solistów. Już wtedy uformowały się kluby jego wielbicieli, którzy nie opuszczali żadnego spektaklu z jego udziałem, a na zakończenie gotowali mu owacje. Niebawem do kreacji mozartowskich dodał Sesta w *Łaskawości Tytusa* (1995); jedynie w prapremierze za życia Mozarta za poprzednika miał soprana-kastrata,



potem już zawsze tę rolę powierzano kobietom, toteż ogromnie był z niej dumny. Latem 1995 dyrektor Sutkowski utrwalił ten wyjątkowy głos u szczytu jego czaru i możliwości wokalnych we fragmentach pięciu oper Mozarta, na płycie firmy powołanej przy WOK: Pro Musica Camerata (PMC 011). Po występach krytycy prześcigali się w zachwytach: „prześliczny i bogaty głos”, śpiewak „zdumiewa giętkością i barwą swego sopranu”, „operuje nim po mistrzowsku”; „rewelacyjny”, „unikalny”, „świetny technicznie” „nadzwyczajny”; „nie wiadomo co bardziej chwalić: muzykalność, kunszt interpretacji, czy umiejętności sceniczne” („Kultura”, „Rzeczpospolita”, „Kurier Polski”, „Tygodnik Solidarność”). Wiosną 1991 i 1992 WOK występowała na Festiwalu Mozartowskim w Madrycie, i Paradowski ołsnął również Hiszpanów: „niewiarygodny”, „cudowny”, „niezwykłej czystości głos”, „bardzo oklaskiwany”, pisano.

Później w wywiadzie stwierdził, że recenzje na Zachodzie miał życzliwe, a w Polsce – deprymujące. W świetle przytoczonych wyżej cytatów trudno się z tym zgodzić, ale rzeczywiście, część krajowych mediów wietrzyła sensację, bynajmniej nie muzyczną. Mówił, że poza sceną dochodziło do sytuacji wręcz obrzydliwych. Przeżył załamanie. Uciekł w nauczanie muzyki trudnej młodzieży. Towarzyszyło mu przekonanie, że oto wychowuje nowe pokolenie, tolerancyjne dla inności, wrażliwe na sztukę. Tamtego czasu nie uważa za stracony. Odnaleźć siebie pomogła mu żona Izabela, teoretyk muzyki. Mają dwóch synów. Nadali im imiona bohaterów polskich dramatów romantycznych: Konrada i Kordiana. Wrócił do teatru. W sierpniu 1997 roku miał walny udział w sukcesie WOK na Festiwalu Mozartowskim w Wiedniu, na który polski teatr został zaproszony z siedemnastką przedstawień dziewiętnastu oper Mozarta (większości Wiedeń nigdy nie widział!) – Paradowski śpiewał w pięciu. W tymże 1997 otrzymał Paszport „Polityki” z następującym uzasadnieniem: „za niezwykle głos, który artysta wyszkolił w tak doskonały sposób, że stanowi ewenement w skali światowej; za wspaniałe łączenie umiejętności wokalnych i scenicznych, co w teatrach operowych nie jest regułą”. W specjalnym związanym z tą nagrodą wywiadzie objaśniał: „Mam nietypową budowę krtani. Taki głos jak mój z medycznego punktu widzenia to patologia. Wymaga katorżniczej pracy: ciągłego ćwiczenia i utrzymywania w gotowości, podobnego do treningów sportowca”.

Należy do śpiewaków rzetelnie wykształconych muzycznie. Piękne dźwięki pociągały go od dziecka, a upodobania rodziny temu sprzyjały. W podstawowej i średniej szkole muzycznej kształcił się w grze na fortepianie, poznał organy i kontrabas. Z zamiłowaniem śpiewał w chórach. Jego solo podczas występu chóru „Stella Maris” działającym przy kościele św. Bartłomieja (parafii św. Brygidy) w Watykanie przed obliczem Jana Pawła II (1983), wzbudziło zainteresowanie, m.in. profesorów Accademia Santa Caecilia. Polski Papież także był poruszony. Paradowski relacjonował później Jego słowa: „każdy z nas otrzymuje jakiś talent, który należy wykorzystać, bo będziemy z niego rozliczeni”. Postanowił poświęcić się wokalistyce i do Akademii Muzycznej w Gdańsku zdawał jako sopranista. Pedagog Alicja Legieć-Matosiuk rozwinęła jego dyspozycje; długo pozostawał pod jej opieką, choć, w rezultacie, stał się absolwentem uczelni wrocławskiej w klasie Eugeniusza Sasiadka. Profesor twierdzi, że Paradowski, przy jego nadzwyczaj rozległej skali sięgającej w rejony basu (!) równe sukcesy mógłby osiągnąć jako baryton, ale miał rzec, iż lubi śpiewać wysoko.

W swoich wysokich partiach spełnianych w Warszawskiej Operze Kameralnej nie ograniczał się do Mozarta. Upamiętnił się jego Telemach w *Powrocie Ulissesa* Monteverdigo (1994). Wiktor A. Brégy w „Ruchu Muzycznym” ocenił: „znakomity; zadziwia swym intrygująco brzmiącym sopranem męskim i wykazuje się dużą muzykalnością”. Zwracała też uwagę jedność myślenia muzycznego z występującym w roli tytułowej Piotrem Kusiewiczem, jednym z jego opiekunów wokalnych i mentorów. W *Koronacji Poppei* (1996) partnerował Oldze Pasiecznik: był przesadnie, z woli inscenizatorów, wystrojonym Neronem: ryżym, z kokardami na trzewikach i wymalowanymi paznokciami. W styczniu 1998 zagrał tytułowego bohatera w *Il Sant’Alessio* Landiego. Jacek Marczyński napisał: „Kiedy na scenie pojawia się Dariusz Paradowski (Aleksy) nieważne stają się pozy i gesty, ale ludzkie rozterki i zmagania. To już zasługa talentu tego artysty, jego niezwykłych możliwości wokalnych i artystycznej, a z pewnością i osobistej wrażliwości”.

Artysta niemały miał repertuar koncertowy. Uczestniczył w wykonaniach kantatowych i oratoryjnych dzieł Telemanna, Mozarta, Mendelssohna, Szymanowskiego, Pendereckiego. Wziął nawet udział w prezentacji na festiwalu „Warszawska Jesień” (1993) twórców z nowojorskiej grupy Johna Cage’a – przypadł mu utwór Christana Wolffa *For 1, 2 or 3 People*. Współpracował z zespołami muzyki dawnej, i zarejestrował (1997) na płycie *Rex - Muzyka Złotego Wieku* z zespołem puzonów renesansowych Trombastic oraz muzykami z „Ars



Dariusz Paradowski  
jako Aminta w *Il de re Pastore*

©M. Kalinowski

Nova” dwie pieśni Klabona i prześliczny anonim *Królewny polskiej Anny po śmierci Zygmunta Augusta żałobliwe utyskowanie* – na głos a cappella (Dux 0528, 2005). Kiedyś powiedział: „Głosy śpiewaków porównałbym do ptaków. Jedne żyją długo, inne bardzo krótko”.

Syn nauczycielki, zawsze lubił uczyć i pedagogiką zajmuje się od dwudziestu lat, najpierw w średniej szkole muzycznej (we Wrocławiu), później w Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie obecnie jest profesorem. Kształci wszystkie rodzaje głosów. Swoich studentów i wychowanków skupił w nieformalnej grupie tworząc Gdańską Operę Kameralną (2005). Wyreżyserowane przez niego opery Mozarta i Haendla przedstawiano w Muzeum Narodowym w Gdańsku, i w kościele św. Jana, nie mówiąc o festiwalach muzyki dawnej we Francji (m.in. w Teatrze Montansier w Wersalu), gdzie sam, lub z zespołem, częstym bywa gościem. Na zamówienie Towarzystwa im. Hassego w Hamburgu przygotował operę *Cleofide* tego kompozytora. W Niemczech właśnie, i we Francji daje też czasem recitale. W Polsce nie śpiewa. Głos mu się zmienił – jako mezzosopran nagrał płytę z pieśniami (Dux 0659, 2008) od Mozarta przez Beethovena, Rachmaninowa, Karłowicza, Chopina, Wichrowskiego, Obradorsa po Straussa. Potwierdza na niej swą muzykalność. Wspaniale interpretuje pieśń Schuberta *Śmierć i dziewczyna*: kiedy Śmierć w końcowej frazie śpiewa: „nie jestem straszna, w moich ramionach zaśniesz”, Paradowski zstępując na niskie „d” w ostatniej sylabie słowa „schlaFEN!”, nasycy niespodzianie ten dźwięk bardzo mocnym, męskim, groźnym brzmieniem.

Zainicjował, i od 2001 roku kieruje Letnim Festiwałem Muzyki Kameralnej w Helu, miejscu, gdzie nad brzegami Bałtyku się wychował i które ukochał. Z wiatru, barw i zapachu morza czerpie siłę dla muzyki. W rozmowie z wiolonczelistką Barbarą Marcinkowską, niejednokrotnie współuczestniczką jego francuskich występów, mówił: ”Muzyka jest moim życiem, moim światłem; sensem, który pomaga mi istnieć”.



© *Małgorzata Komorowska*  
*maestro@maestro.hb.pl*

## ARCY-SOPRAN

Dzieciństwo sławnej później Urszuli Koszut przypadło na czas wojny. Był głód, obóz w Austrii, nie potwierdzona nigdy śmierć ojca-Węgry. Później, już w Polsce, wakacyjna ucieczka na furze z sianem, młodzieńcza miłość, ślub w dniu matury, narodziny córki, i nie bez rozlicznych przeszkód podjęte studia wokalne – zdarzenia jak z kina.

Na świat przysłała w Pszczynie, jednym z najpiękniejszych, jak dziś wspomina, miejsc na ziemi: malowniczym miasteczku z wielkim pałacem i lasami wokół, w których żyły żubry. Była dzieckiem typowego dla śląskiej krainy splotu kultur i języków. Nazwisko uległo spolszczeniu. Nic nie wskazywało, że zostanie artystką operową. Notorycznie chorowała na anginę. Kiedy raz pojechała ze szkołą na przedstawienie *Fausta*, z nudów usnęła. Wbrew woli mamy uczyła się grać na flecie w szkole muzycznej w Bielsku-Białej. Przy różnych okazjach potwierdzała swój talent, muzykę więc uznała za furtkę do lepszego losu i z uporem dążyła po tej drodze. Jeszcze podczas studiów stanęła do przesłuchania w warszawskiej Operze i przyjęto ją do chóru. Życie odtąd pędziła w podróżach na trasie Warszawa-Pszczyna-Katowice, bowiem w wyższej uczelni muzycznej tego miasta uczyła się śpiewu w klasie Ireny Lewińskiej, pierwszej po wojnie (1946) laureatki Międzynarodowego Konkursu Muzy-



Urszula Koszut jako Traviata w Brukseli



Urszula Koszut w *Rigolettcie* w Toronto

cznego w Genewie. Profesor Lewińska dążąc własnym tropem wysłała swą studentkę na wokalne zmagania do Genewy (1965), gdzie została zauważona.

W Teatrze Wielkim awansowała wtedy do grona adeptek-solistek. Jako jej debiut operowy podaje się warszawski występ w roli Musetty w *Cyganerii* (1966), ale dobrze pamięta, że zadebiutowała wcześniej: we wspaniałym przedstawieniu *Don Carlosa* zrealizowanym przez słynnych czeskich artystów (Svobodę i Štroša). Ówczesny dyrektor Teatru Zdzisław Górczyński zaproponował jej, by na koniec III aktu, gdy płomienie stosu ogarniają kacerzy, odzywała się – przewidzianym przez Verdiego – Głosem z Niebios, obiecującym męczennikom życie wieczne. Wjeżdżała windą na najwyższe piętro ogromnej sceny, sadowiła się w zabezpieczonym przez elektryków miejscu, i kiedy dyrygent *Carlota*, Mieczysław Mierzejewski, dawał znak, śpiewała, rzeczywiście niebiańsko. Ceniła sobie pracę nad głosem z korepetytorem wokalnym Teatru, Bogdanem Ruśkiewiczem. Jednak czuła się kopcuszką; otaczał ją nadmiar dobrych sopranów, i perspektywy rysowały się żadne. I oto wszystko zmieniło się jak w bajce. Wyłowiło ją czujne ucho i oko amerykańskiego impresaria Williama Steina (niejeden polski śpiewak zawdzięcza mu karierę). Jeśli warszawskie soprany uznamy za złe siostry, to panu Steinowi przypada rola księcia, który przywiózł Urszuli Koszut zaproszenie na operowy bal. Czyli kontrakt do Stuttgartu.

Tytułowej partii w *Łucji z Lammermoor* po niemiecku uczyła się w pośpiechu i zdenerwowaniu. Gdy przyszedł sierpniowy wieczór 1967 roku, postawiła wszystko na jedną kartę. Odniosła trudny do opisu sukces. Jeden z krytyków stwierdził krótko: „Przyszła, zaśpiewała, zwyciężyła”. Dostrzeżono sopran nad soprany, po prostu arcy-sopran! – ogromną skalę, przyciemnioną barwę, jedyną w swoim rodzaju ekspresję, a przy tym urodę, temperament i dar scenicznej obecności. Ktoś napomknął o pojawieniu się nowej Callas. Wielka scena zaślubin *Łucji z II* aktu na szczęście została utrwalona na płycie Polskich Nagrań (Urszula Koszuth „Opera Recital”, PNCD 517, 2000) – nieosiągalnej już w sprzedaży. Nagrana w 1977 roku, zaledwie dekadę po stuttgartskiej kreacji, ukazuje nadzwyczaj bogate i pełne brzmienie głosu, swobodne, niespieszne tempa w kształtowaniu fraz, harmonijne łączenie wysokich, lekko intonowanych dźwięków koloratury z nasyconą średnicą; słyhać w tym *Łucję* rzeczywiście zdolną zabić...

Po pierwszym bodaj, w większości złożonym z arii, recitalu Koszut w kraju (17 kwietnia 1968 roku, w Towarzystwie im. F. Chopina w Warszawie), recenzent „Ruchu Muzycznego” śpiew Królowej Nocy z I aktu *Czarodziejskiego fletu* „O zittre nicht” uznał za najpiękniejszy z tych, jakie dotąd słyhał. Trafnie też zauważył: „Przez znaczną część włoskich oper przewija się niemal zawsze ta sama postać kobiety znoszącej z nieporównanym męstwem cierpienia, jakie gotuje wielka namiętność. Kobieta ta ma uproszczone, ale zarazem bardzo wyraziste cechy charakteru i wiemy, że oddanie ich jest czymś dość trudnym i wyjątkowym, by wzbudzić podziw czy podniecenie”. I konkludował, że Urszula Koszut, ze swym głosem i osobowością, to potrafi.

Po tamtej legendarnej *Łucji* poczuła się, jakby wsiadła do torpedy unoszącej ją wciąż w nowe teatry, miasta, role. W samym Stuttgarcie dowiodła wkrótce wielostronnych możliwości śpiewając *Violettę* w *Traviacie*, *Mimi* w *Cyganerii*, partie wszystkich trzech (!) bohaterek, *Olimpii*, *Giulietty* i *Antonii* w *Opowieściach Hoffmanna* – zadziwiła tym wyczynem publiczność Holland Festival w 1970 roku – i *Królową Nocy*; długi czas potem cieszyła się opinią jednego z najlepszych na świecie wcieleń mozartowskiego zła, z bezbłędnym, a mocnym, trzykreślnym „f” (potwierdzała to w Bazylei, na festiwalu w Glyndebourne, w Wenecji, Londynie, Wiedniu). Była też *Konstancją* (ze względu na słodycz i szlachetność postacią niezbyt przez nią lubianą) w *Urowadzeniu z se-raju* w Brukseli, *Hrabinią* w *Weselu Figara* w Covent Garden, *Elektrą* w *Idomeneo* w Rzymie, *Doną Anną* w *Don Giovannim* (nagraną na płycie EMI), *Zerbinettą* w *Ariadnie na Naxos* w Amsterdamie, Wiedniu, Portland. Było również Monachium, Paryż, festiwale w Edynburgu i Bregenz, i tury występów w Kanadzie i USA, począwszy od *Noriny* w *Don Pasquale* w Nowym Orleanie (1968), z recenzją w „New Orleans State”: „Urszula Koszut jako *Norina* była doskonała. Nie tylko jej piękny głos, którym operuje z wielką finezją, ale także jej gra sprawia, że jest to śpiewaczka o niezwykłym uroku”. A dalsze peregrynacje po amerykańskim kontynencie (m.in. z *Fiordiligi* w *Così fan tutte*, *Gildą* w *Rigoletto* i *Oscarem* w *Balu maskowym*) objęły Ohio, San Francisco, Houston, Chicago, Toronto.

„Odmienność jest pociągająca” mówiła w jednym z wywiadów. „Wciąż nowe teatry, inne inscenizacje, nowi dyrygenci, partnerzy – bywa, że przedstawiamy się sobie z nazwiska dopiero po spektaklu, a dla mnie są oni wciąż i tak postaciami z opery. Z drugiej strony lubię występować i kilkadziesiąt i sto razy w tym samym przedstawieniu, bo wiem, że w każdym mam szansę poprawić jakiś drobiazg, i grać lepiej. Oddać bowiem spon-





Urszula Koszut w roli Królowej  
Nocy w Staatsoper we Wiedniu

tanicznie i szczerze prawdę psychologiczną odtwarzanej postaci można dopiero wówczas, gdy się rolę opanowało do perfekcji (...) Wolę kostium niż suknię koncertową”. Występowała jednak często na koncertach, m.in. we Frankfurcie n/Menem (w *Pasji wg św. Jana* Bacha), z pieśniami Chopina (i in.) w Salzburgu i Moguncji.

Właśnie na koncert jechała samochodem z Niemiec do Poznania jesienią 1971 roku, kiedy nagle przed nią na szosie znalazł się koń ciągnący wóz.... Lekarze ze Słupcy przywracali ją życiu i unieruchamiali zgruchotany kręgosłup. Wspomina ich z wdzięcznością. Okazali się melomanami – wiedzieli, kogo ratują. Przetrwiała długie miesiące na wózku inwalidzkim i jeszcze dłuższą rehabilitację. Dźwignęła się. Wróciła na scenę. Stuttgart utrzymał z nią współpracę. Później przez trzy lata trwał związek z Operą w Hamburgu, gdzie doskonale się czuła pod skrzydłami dyrektora Rolfa Liebermanna. Gdy odszedł, przeniosła się do Frankfurtu n/Menem (1973) – jej ówczesny mąż, Gerhard Geist był tam dyrygentem. Przybył wraz z nią do Warszawy, by poprowadzić żony występy gościnne w Teatrze Wielkim w czerwcu 1974 roku. Na widowni zasiedli lekarze ze Słupcy. Partnerował jej Wiesław Ochman, z którym dość często spotykała się na scenach Europy; zaśpiewali razem w *Lucji* i *Traviacie*. Rolę Violetty kreowała w ważnych okolicznościach. W Brukseli reżyserem był Maurice Bėjart, sceny balu w I akcie *Traviaty* ustawił z właściwą mu choreograficzną fantazją i dyscypliną. Koszut do wykonania arii otrzymała tancerza-statystę, i w walcu „Sempre libera” wirowała z nim w parze od kulisy do kulisy nie gubiąc w śpiewie ani jednej nuty – i zniewalając urokiem. Z kolei jej Violetta z późniejszych lat, w Bloemfontein w Republice Południowej Afryki, miała w tym samym akcie olśniewającą suknię: z kwiatowymi aplikacjami na aksamicie koloru granatu, z zsuwającymi się z ramion rękawami w kształcie olbrzymich kul.

Zawsze wobec siebie była wymagająca i krytyczna. „Nawet kiedy schodzę ze sceny w burzy oklasków, wiem, jak było naprawdę. Mam słuch absolutny, więc zdaję sobie doskonale sprawę z najdrobniejszego potknięcia” – wyznaje. Ten słuch absolutny Koszut skwapliwie wykorzystywały niemieckie sceny. Stuttgart, Hamburg i Monachium znane były z upodobań do współczesności. Koszut występowała w prapremierach i rejestrowała na płytach



Urszula Koszut  
jako Zarbinetta w *Ariadnie na Naxos* w Amsterdamie



Urszula Koszut jako tytułowa Łucja  
Lammermoor w Teatrze Wielkim w W-wie

takie m.in. dzieła jak *Intolleranza 1960* Luigiho Nono (dyr. Bernhard Kontarsky), dedykowana Liebermannowi pastorałka Paula Bukharda *Ein Stern geht auf aus Jacob* (rola Marii), antyopera Mauricia Kagela *Staatstheater*, opera Waltera Steffensa *Pod Mlecznym Lasem* (wg słuchowiska radiowego Dylana M. Thomasa na motywach walijskich opowieści), Szwajcara Heinricha Sutermeistera *Romeo i Julia*, Hindemitha *Malarz Mateusz* (dyr. Rafael Kubelik); tu, wykonując partię Reginy, figuruje na płycie EMI (1978) obok Dietricha Fischer-Dieskaua w roli tytułowej i Jamesa Kinga. Zrobiła furorę jako Hrabina de la Roche w głośnej inscenizacji Harry'ego Kupfera *Żołnierzy* Bernda Aloisa Zimmermanna (Stuttgart 1987); dzieło sfilmowane, nagrane (Teldec 1989, dyr. Kontarsky), wznowione w Strassburgu, objechało Moskwę, Leningrad, Wilno, Rygę, Wiedeń i Paryż.

Nazwisko Urszuli Koszut pojawia się zatem w katalogach najlepszych firm, nie tylko zresztą w repertuarze współczesnym. Na płycie EMI (1974) z doskonałymi radiowymi zespołami Bawarii, słyhać ją w sopranowym solo *IX Symfonii* Beethovena pod dyрекcją Rudolfa Kempe. Dla Dekki (1979), w doborowej obsadzie, m.in. z Editą Gruberová i Siegfriedem Jerusalemem, utrwaliła tytułową partię w *Leonorze* Ferdinando Paëra – czyli w wariacie beethovenowskiego *Fidelia*, powstałym w tym samym zresztą czasie. W rejestrze ról scenicznych nie zabrakło nieszczęśliwej verdiowskiej Luizy Miller, którą powierzył jej teatr La Fenice, ani komediowej Aminty w straussowskiej *Kobiecie milczącej* (Kolonia, 1978). A dużo później, w Opéra du Rhin w Strassburgu, przybierała postać Marianny w *Kawalerze srebrnej róży*.

W ciągłej intensywności artystycznych zdarzeń pojawiała się w Polsce, rzadziej w przedstawieniach operowych (w Teatrze Wielkim w Łodzi, 1983, w Warszawie, 1985 i 1987, w Operze Śląskiej), częściej w koncertach: w Krakowie i Opolu (1975), w Poznaniu na otwarcie filharmonicznego sezonu (1978), w „Koncercie Poznańskim” (1983) i w *Eliasz* Mendelssohna (1985), jak również w Łodzi (1985), w Pałacu SPAM w Rybnej (1988), i w Katowicach – na poranku symfonicznym WOSPR (1988). Występowała chętnie w rodzinnej Pszczynie, w Sali Zwierciadlanej tamtejszego Zamku (1978, 1980), i w 2001 na inauguracji V Dialogów Muzyki i Poezji. Prawdę pisząc, nie zawsze w kraju przyjmowana była przychylnie, a i ona, o warunkach pracy w polskich teatrach operowych wypowiadała się krytycznie.

Uraz kręgosłupa doznany w wypadku powracał falami bólu. Odsunęła się od świata. Ale stara się żyć normalnie. To szczęście, że wynaleziono płyty – bo z płyt niesie się wciąż ten zdumiewający głos...



© *Małgorzata Komorowska*  
*maestro@maestro.hb.pl*