

Mariola Szydłowska

Badaczka niezależna (PL)

ORCID: 0000-0002-8105-8540

Kariery polskich transmigrantek Marcelli Sembrich i Loli Beeth na światowych scenach operowych

Abstract

The Operatic Careers of Polish Transmigrants Marcella Sembrich and Lola Beeth on World Stages

This article is devoted to the figures of Marcella Sembrich and Lola Beeth, Polish opera singers who, having received education in Lviv, developed their artistic careers outside their homeland as transmigrants. They both integrated into the societies and cultures of their destination countries, contributing to their development while maintaining ties with Poland through interpersonal contacts as well as artistic and political activity. The author traces the

consecutive stages of her protagonists' lives: educational migration, the course of their artistic careers, their links with Poland, as well as their legacy and the memory of them. She points out that their world careers were influenced by diverse factors; alongside talent, motivation, and hard work, there was also their ability to create a public image, as well as the involvement of other people: family members, teachers, benefactors, managers, opera impresarios and managing directors.

Keywords

Marcella Sembrich, Lola Beeth, opera singers, transmigration

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest polskim śpiewaczkom operowym Marcelli Sembrich i Loli Beeth wykształconym we Lwowie, transmigrantkom rozwijającym kariery artystyczne poza ojczyzną. Obie zintegrowały się ze społecznościami i kulturami krajów osiedlenia, przyczyniły się do ich rozwoju, jednocześnie podtrzymując więź z Polską przez kontakty interpersonalne, działania artystyczne i polityczne. Autorka omawia kolejne etapy życia bohaterek: migracja edukacyjna, przebieg kariery artystycznej, związki z Polską, dziedzictwo i pamięć o śpiewaczkach. Zwraca uwagę, że na ich światowe kariery wpłynęły tak różne czynniki jak: talent, motywacja i intensywna praca, autokreacja publicznego wizerunku, a także współdziałanie innych osób: członków rodziny, pedagogów, mecenasów, menedżerów, impresariów oraz dyrektorów oper.

Słowa kluczowe

Marcella Sembrich, Lola Beeth, śpiewacy operowi, transmigracje

Na przełomie XIX i XX wieku w teatrze światowym, zwłaszcza muzycznym, ruch migracyjny był zjawiskiem powszechnym. Muzyce bliskie były wartości uniwersalne, dzięki czemu znajdowała zawsze szerszy oddźwięk. Wielu ówczesnych władców i potentatów finansowych, uznając muzykę za najszlachetniejszą ze sztuk, wznosiło reprezentacyjne gmachy operowe i nie szczędziło kosztów na zatrudnienie najzdolniejszych artystów. Ci, zachęceni perspektywą światowej kariery i majątku, jaka otwierała się przed nimi z chwilą otrzymania angażu w którymś z prestiżowych teatrów operowych, opuszczali rodzinne strony, wybierając żywot migrantów. Stał się on również udziałem wielu śpiewaków i śpiewaczek z Polski.

Przedstawię koleje życia i kariery dwóch z nich, Marcelli Sembrich i Loli Beeth, urodzonych w Galicji (Sembrich w Wiśniowczyku koło Tarnopola, Beeth w Krakowie), związanych ze Lwowem, miastem ich wczesnej młodości i pierwszych sukcesów estradowych. Śledząc drogi życiowe i zawodowe artystek, obok różnic można dostrzec podobieństwa. To one pozwalają rozpatrywać oba życiorysy w kategoriach procesów transmigracyjnych przełomu XIX i XX wieku.

Transmigracja oznacza mobilność osób w przestrzeni geopolitycznej i kulturowej, wielokrotne przekraczanie granic narodowych i kulturowych. Jej istotnym komponentem jest utożsamianie się jednostek z dziedzictwem i aktualnym położeniem wspólnoty etnicznej kraju pochodzenia, przy równoczesnej adaptacji i przywiązaniu do innych kultur narodowych. Przebywając i prowadząc działalność zarówno w kraju rodzinnym, jak i poza jego granicami, transmigranci i transmigrantki zapisali się w historii różnych narodów. W przypadku obu śpiewaczek należy uwzględnić ich relacje rodzinne i zawodowe z Polską i małą ojczyzną – Lwowem oraz związki z Ameryką, Niemcami czy Austro-Węgrami. Warto także – jak w sytuacji innych artystów-transmigrantów – zwrócić uwagę na okoliczności i uwarunkowania ich karier zawodowych, wśród których oprócz talentu, pracy i kreacji własnego wizerunku istotne były działania innych ludzi tworzących rozległe sieci kontaktów: członków rodziny, przyjaciół, pedagogów oraz impresariów.

„Kraj lat dziecińczych”

Obie zamieszkały we Lwowie w drugiej połowie XIX wieku. Prakseda Marcelina Kochańska przybyła tu z matką i bratem po śmierci ojca (1873), garbarza zarabującego jako organista i wędrowny muzyk. Powodem przeprowadzki z Bolechowa była dalsza edukacja muzyczna utalentowanej piętnastolatki, która

Portret Marcelli Sembrich

WARSZAWA, OK. 1880-1890



© ZAKŁAD FOTO GRAFICZNY KAROLI I PUSCH, WARSZAWA

pierwsze lekcje gry na skrzypcach i fortepianie zawdzięczała ojcu. We Lwowie została przyjęta do konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (GTM), gdzie doskonaliła umiejętności pod kierunkiem Wilhelma Stengla (fortepian) i Zygmunta Bruckmanna (skrzypce). Aby opłacić czesne, akompaniowała na lekcjach tańców Kornela Kaweckiego, który prowadził kurs w Instytucie Wychowawczo-Naukowym Żeńskim Walentyny Horoszkiewiczowej, grywała w domach prywatnych¹ i korzystała ze skromnego wsparcia finansowego emerytowanego kasjera Jana Radwan Janowicza. Od początku 1874 uczyła się włoskiej sztuki śpiewu u panny Destino (właściwie Józefy Suskiej). W tym samym roku wzięła udział w kilku koncertach: 13 i 15 marca wykonała na skrzypcach fantazję Bériota podczas wieczoru GTM i poranka muzykalno-dramatycznego, z których

¹ Zob. Zofia Horoszkiewiczówna, „O Marcelinie Sembrich-Kochańskiej: Pierwsi nauczyciele i pierwsze zarobki”, *Kurier Literacko-Naukowy* 4, nr 43 (1935): 4, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/236060/edition/224483/content>.

dochód przeznaczono na wsparcie Towarzystwa Bratniej Pomocy akademików lwowskich, zaś 10 maja „przewybornie” zagrała wariacje Thalberga na temat *Napoju miłosnego* Donizettiego, na rzecz księży unitów chełmskich². „Panna K. posiada znakomite zdolności muzyczne: gra na skrzypcach i na fortepianie bardzo pięknie. Biegłość, lekkość, a przy tym siła uderzenia: oto zalety jej gry. Pan Stengel może być dumny ze swej uczennicy” – dowodził krytyk *Dziennika Polskiego*³. Stengel był nie tylko dumny, ale i zdeterminowany, by zapewnić Marcelli wykształcenie na najwyższym poziomie. Niespełna rok później urządził koncert na opłacenie kosztów jej wyjazdu za granicę, a dziennikarze *Kuriera Polskiego* zachęcali czytelników do hojnego wsparcia:

Może kiedyś, kiedy Lwów będzie dumny, że ją wydał, przyjemnie będzie pomyśleć niejednemu: i ja się przyczyniłem do tego, że taki talent nie zmarnował się z braku poparcia, i ja się przyczyniłem choć w drobnej części do jego rozwoju.⁴

Dochód ze sprzedaży biletów i z następnych koncertów na prowincji wydatnie zasilił konto słabo sytuowanej adeptki. Jej finanse powiększył też specjalny fundusz utworzony przez Bertę Breuer (zamężną Ziembicką), a także darowizna hrabiego Alfreda Potockiego, wreszcie subwencje na kształcenie muzyczne w Wiedniu, jakie otrzymała od Wydziału Krajowego Sejmu Galicyjskiego w latach 1875 i 1876. Dzięki temu plany i marzenia uczennicy i jej profesora, zarazem protektora, a od 1877 męża mogły się spełniać. „Siedemnastoletnia Marcella Kochańska opuściła Lwów we wrześniu 1875 roku. Towarzyszył jej Stengel. Nigdy nie wątpiła w swą wspaniałą przyszłość. Po jedenastu latach przyjedzie tu na występy, będąc już sławną i bogatą artystką, witaną jak królowa” – konstatowała Małgorzata Komorowska, biografka śpiewaczki⁵.

Z kolei Lola Beeth, urodzona w Krakowie w 1860 (lub 1864)⁶ jako Leonora Karolina, była córką żydowskiego kupca Maurycego Betta i Fanny (Fejgi) Rusmann. Do Lwowa przyjechała z rodzicami jako roczne dziecko. Pochodziła

² b.a., „Koncert”, *Gazeta Lwowska* 64, nr 109 (1874): 3, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/23444/edition/17964/content>.

³ b.a., „Kronika teatralna”, *Dziennik Polski* 6, nr 111 (1874): 3, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/114436/edition/107078/content>.

⁴ b.a., „Wiadomości miejscowe”, *Kurier Polski* 1, nr 65 (1875): 1, https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ25462860X.

⁵ Małgorzata Komorowska i Juliusz Multarzyński, *Marcella Sembrich-Kochańska: Artystka świata* (Warszawa: Agencja Reklamowa Multart, 2016), 40–41.

⁶ Te daty pojawiają się w biogramach Loli Beeth najczęściej; w niektórych spotkać też można lata 1861, 1862 i 1863.

Lola Beeth

LITOGRAFIA, OK. 1880–1885



© ECHO MUZYCZNE, TEATRALNE I ARTYSTYCZNE 7, NR 357 (1890)

z raczej zamożnej rodziny. Posłano ją do renomowanego Instytutu Horoszkiewiczowej⁷, gdzie pensjonarka Kochańska przygrywała do tańca. Być może tam się poznały. Pierwsze lekcje muzyki Bettówna pobierała w domu, następnie kształciła się w konserwatorium GTM. Po latach wspominała: „Naprzód we Lwowie w szkole Mikulego uczyłam się gry na fortepianie. Śpiewałam tu także, ale niewiele”⁸. Wiosną 1879 wystąpiła przynajmniej na dwóch koncertach. 26 marca podczas popisu uczniów konserwatorium partią solową w *Obrazach biblijnych* Eduarda Lassena wywołała poruszenie:

Śpiew solowy (sopran) młodziutkiej uczennicy Towarzystwa, panny B., pełen dziwnej czystości, prostoty i rzewności prawie dziecięcej porwał słuchaczy tak, że oklaskom nie było końca. Głos panny B. jest małym fenomenem na muzycznym horyzoncie Lwowa, a tutejsi miłośnicy muzyki obiecują sobie po nim bardzo,

⁷ Jan Błęszyński, „Lola Beeth (Sylwetka)”, *Ilustrowany Kalendarz Teatralny Muza na rok 1893: Rocznik 2* (Lwów, 1892), <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/5484/edition/5017/content>. Autor wspomina, że w Instytucie Horoszkiewiczowej uczyła się również Gabriela Zapolska.

⁸ tr., „Z dnia: U Loli Beeth”, *Gazeta Wieczorna* 2, nr 626 (1912): 4, <https://jbc.bj.um.edu.pl/dlibra/publication/153937/edition/145731/content>.

bardzo wiele, w nadziei, iż szczęśliwa właścicielka jego zebrane huczne oklaski przyjmować będzie jako zachętę do dalszej, wytrwałej pracy nad swoim „skarbem”. Sądząc też z przejęcia się, z zapału młodej artystki, można mieć przekonanie, że pojmuje ona wysoki cel sztuki i nie ustanie w połowie drogi, lecz po tak szczęśliwym zamanifestowaniu swego talentu starać się będzie usilnie o dalsze rozwijanie go, mniej dbając o łatwy poklask, ile o sztukę samą.⁹

Przypuszczenia krytyka sprawdziły się co do joty. 3 kwietnia podczas przedstawienia amatorskiego na rzecz szpitala dziecięcego świętej Zofii młoda śpiewaczka wykonała partię Katarzyny w operetce *Le chien du jardinier* (*Pies ogrodnika*) Alberta Grisara i

zelektryzowała swym cudownym głosem [...], porywała i entuzjazmowała co chwila słowiczymi tonami – grała przy tym rolę kokietki wiejskiej z tak zadziwiającą swobodą, werwą i humorem, że publiczność co chwila przerywała jej hucznymi oklaskami. Głos p. Bett idealnie czysto sopranowy, jest rzeczywiście fenomenalnym zjawiskiem w naszym mieście, talent zaś widoczny.¹⁰

Była o tym przekonana fundatorka szpitala, księżna Jadwiga Sapieżyna, żona marszałka Sejmu Krajowego, która podobno jako pierwsza doceniła talent wokalny Beeth i umożliwiła jej dalszą edukację za granicą od 1879 albo od 1880.

Wczesny etap kariery muzycznej przebiegał u obu śpiewaczek podobnie: muzykowanie w gronie rodzinnym, rozpoznanie talentu przez rodziców, decyzja o posłaniu córek do konserwatorium, pierwsze koncerty, które przyniosły im uznanie publiczności i rozbudziły ambicje, a wreszcie starania o wyjazd za granicę w celu kontynuowania nauki uwieńczone sukcesem dzięki subwencji sejmowej, hojności protektorów i ofiarności widzów. W XIX wieku była to typowa droga kariery muzycznej. Przebyli ją Adam Didur, a także Mira Heller i wiele innych śpiewaczek. Zauważmy, że sytuacja młodych adeptów teatru była znacznie trudniejsza. Choć w teatrze polskim, zwłaszcza w Warszawie, trwała „epoka gwiazd”, która wyniosła najzdolniejszych artystów na piedestał, sztuka dramatyczna wciąż nie cieszyła się uznaniem równym muzyce. Ani Sejm Krajowy nie udzielał subwencji na naukę aktorstwa, ani arystokraci nie byli skłonni wspierać kształcenia

⁹ B.K., „Notatki literacko-artystyczne”, *Gazeta Lwowska* 69, nr 72 (1879): 4, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/25738/edition/20284/content> (pisownia uwspółcześniona – M.Sz.).

¹⁰ H., „Przedstawienie amatorskie”, *Dziennik Polski* 12, nr 80 (1879): 2. Zachwytu nie ukrywał też inny krytyk, por. „Kronika miejscowa i zamiejscowa”, *Gazeta Narodowa* 18, nr 79 (1879): 3, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/81576/edition/75178/content>.

adeptów Melpomeny za granicą, którzy rzadkie wycieczki teatralne finansowali bądź z własnej kieszeni, bądź z funduszy dyrektorów scen¹¹. Uprzywilejowanie obiecujących śpiewaków wynikało nie tylko z postrzegania muzyki jako sztuki ponadnarodowej, ale i z przekonania, że zdobycie wykształcenia u najlepszych pedagogów za granicą stanie się wstępem do ich światowej kariery.

Opuszczając Lwów, przyszłe primadonny posiadały silną tożsamość narodową, a jednocześnie doświadczenie koegzystencji kilku wspólnot etnicznych i kultur. Miasto zaanektowane przez Austrię w 1772 oparło się germanizacji, a po ogłoszeniu konstytucji grudniowej (1867) uzyskało autonomię i rozwijało się jako najprężniejszy obok Krakowa ośrodek polskiej nauki i kultury pod zaborami. Chociaż artystki wyjechały z kraju przed ukończeniem dwudziestu lat, w dojrzałym życiu dawały wielokrotnie dowody przywiązania do Polski. W przypadku Kochańskiej ten mocny związek emocjonalny był naturalny. Rodzina Bett utożsamiała się ze społecznością żydowską stanowiącą około jednej trzeciej ludności Lwowa. Jednak jej edukacja w polskich szkołach i uczestnictwo w polskim życiu kulturalnym dają podstawy, by sądzić, że identyfikowała się też z Polską. W przyszłości miało się okazać, że jej polska tożsamość była bardzo silna.

Transmigracje

Migracja edukacyjna

Migracja edukacyjna, czyli wyjazd z kraju urodzenia w celu kontynuowania nauki, była naturalnym etapem w rozwoju utalentowanych artystów mieszkających poza światowymi centrami życia muzycznego. Choć ułatwiała drogę na zagraniczne sceny, nie musiała przesądzać o opuszczeniu ojczyzny na stałe. Absolwentki lwowskiego konserwatorium mogły brać pod uwagę powrót do Galicji, tym bardziej, że udając się do Wiednia, pozostały w granicach monarchii austro-węgierskiej. Naddunajską stolicę, podobnie jak Lwów, acz na większą skalę, zamieszkiwały etnicznie zróżnicowane społeczności wielonarodowościowego Cesarstwa Habsburgów. Stąd nowe miasto nie było obce kulturowo żadnej z artystek, nie napotkały tam ani barier językowych, ani cywilizacyjnych. Co więcej, pozostawały w bliskich relacjach z mieszkającymi w Wiedniu

¹¹ Helena Modrzejewska rozpoczynała pracę na prowincji, a do Wiednia wybrała się z ówczesnym partnerem, aktorem i dyrektorem teatrów Gustawem Zimajerem. Z kolei Feliks Benda odwiedził paryskie i wiedeńskie teatry dzięki dyrektorowi teatru krakowskiego Stanisławowi Koźmianowi.

członkami rodziny (dziadkowie i stryjostwo Beeth)¹² bądź znajomymi (muzycy z kręgów Stengla).

Początkowo Sembrich pragnęła doskonalić się w grze na skrzypcach i fortepianie. Wkrótce odkryto jednak jej talent wokalny, którego szlifowaniem zajął się Victor Rokitansky, dawny śpiewak opery niemieckiej we Lwowie. W 1876 artystka wybrała się do Mediolanu, by u Giovanniego Baptisty Lampertiego opanować technikę śpiewu *bel canto*, a w następnym roku została zaangażowana do zespołu skompletowanego przez jego brata Giuseppe na występy w Atenach. Zadebiutowała tam 3 czerwca 1877 w partii Elwiry (*Purytanie* Belliniego), po czym zaśpiewała ją kilkanaście razy z dużym powodzeniem i pewnie robiłaby to do końca sezonu letniego, gdyby impresario nie porzucił artystów bez wypłacenia gaży. Wróciła do Wiednia, gdzie opracowała repertuar niemiecki z Richardem Lewym, nauczycielem śpiewu i reżyserem. W Paryżu konsultowała się z Francuzką Pauline Viardot-García, reprezentantką włoskiej szkoły śpiewu, autorką wokalnych transkrypcji mazurków Chopina¹³. W połowie lat osiemdziesiątych udała się do Cernobbio w Lombardii, gdzie udzielał jej lekcji maestro Francesco Lamperti – największa sława wśród pedagogów muzycznych. Podobno – jak twierdził lwowski korespondent – „nad Marcelą Sembrich-Kochańską, która tu co roku przyjeżdża w lecie, rozplýwał się”¹⁴. W gronie jej nauczycieli były też Maria Niemann-Seebach, śpiewaczka i aktorka z Drezna oraz Mathilde de Castrone Marchesi, niemiecka mezzosopranistka z Paryża.

Równie solidnie, korzystając z lekcji u wybitnych artystów i pedagogów, przygotowywała się do kariery wokalne Lola Beeth. W Wiedniu została uczennicą Niemki Marie Luise Dustmann, solistki Opery Dworskiej i pierwszej śpiewaczki wagnerowskiej tamże, a po zakończeniu kariery – profesorki konserwatorium. Latem 1883 kolejną nauczycielką lwowianki była Viardot-García, której – jak uważano – „wszystkie wybitne śpiewaczki zawdzięczają swoją karierę”¹⁵. Konsultowała się też w Paryżu z Mathilde Marchesi, aż wreszcie trafiła do mistrza Francesco Lampertiego. „W kilka miesięcy potem [po wizycie Sembrich] [...] przybyła i Lola Beth [...] i również uzyskała jak najpochlebniejszą opinię mistrza”

¹² Zob. nekrolog Anny Bett (babki Loli) zmarłej 19 grudnia 1884 w Wiedniu, w którym widnieją nazwiska członków rodziny, *Neue Freie Presse*, nr 7297 (1884): 18, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18841221&seite=18&zoom=33>.

¹³ Zob. krótki biogram po jej śmierci: „Paulina Viardot-García”, *Kurier Lwowski* 28, nr 230 (wyd. popoł.) (1910): 5, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=klw&datum=19100520&seite=9&zoom=33>.

¹⁴ Xen, „Villa Lamperti: Wspomnienie z podróży do Włoch”, *Gazeta Narodowa* 26, nr 168 (1887): 1, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/82881/edition/76464/content>.

¹⁵ Błeszyński, „Lola Beeth”.

Lola Beeth

LITOGRAFIA, OK. 1890–1895



© A. EHRLICH, BERÜHMTE SÄNGERINNEN, LEIPZIG 1895

– donosił korespondent *Gazety Narodowej*¹⁶. W Berlinie uczyła się ponadto u węgierskiej sopranistki Rosy de Rudy (Bogya).

Obie Polki zetknęły się z najwybitniejszymi pedagogami, o naukę u których ubiegało się wiele przyszłych sław wokalnych. Kompetencje, doświadczenie i autorytet nauczycieli miały zasadniczy wpływ na przygotowanie zawodowe wychowanków: wyznaczały styl śpiewu, sytuowały w tradycji wykonawczej, a nawet determinowały wybór repertuaru. Sembrich jako uczennicę Lampertich zaliczano do przedstawicielek włoskiej szkoły bel canto. Beeth po lekcjach u Viardot-Garcíi również powoływała się na tę tradycję¹⁷, ale jako adeptkę Dustmann ceniono ją zwłaszcza za interpretacje utworów Wagnera. Nauczyciele śpiewu byli także zaufanymi doradcami w kwestiach wyboru ścieżki kariery

¹⁶ Xen., „Villa Lamperti”, 1.

¹⁷ tr. „Z dnia: U Loli Beeth”, 4.

i udzielali konkretnej pomocy w znajdowaniu angażu. Gdy Sembrich nie udało się zatrudnić w wiedeńskiej Hofoper, z pomocą przyszedł Lewy, który poprosił kapelmistrza saskiej opery królewskiej w Dreźnie Franza Wüllnera o przesłuchanie solistki. Pomogła też Viardot-García, która zachwyciwszy się jej śpiewem, zaproponowała występy w swoim salonie muzycznym oraz doradziła wyjazd do Drezna, dając list polecający do Juliusa Rietza, poprzednika Wüllnera na stanowisku nadwornego kapelmistrza¹⁸. Rietz zmarł i nie zdążył zatrudnić śpiewaczki, lecz jego następca, usłyszawszy Sembrich w Wiedniu, zaoferował jej występy. Po debiucie 23 września 1878 w drezdeńskiej Hofoper (Königliches Opernhaus) w tytułowej partii *Łucji z Lammermooru* Donizettiego otrzymała angaż.

Z protekcji i pomocy mentorki skorzystała także Lola Beeth. Wiosną 1881 Dustmann zorganizowała kilka koncertów w Wiedniu, podczas których polska śpiewaczka wykonywała pieśni oraz arie z oper Verdiego i Wagnera. Chwalono nie tylko jej wspaniały głos i urodę¹⁹. Do Lwowa docierały dobre wieści. Już w maju 1881 *Gazeta Narodowa* informowała, że Beeth wyjechała z nauczycielką do Berlina i wkrótce została zaangażowana w tamtejszej operze²⁰. Zanim tak się stało, przeszła przesłuchania u generalnego intendentą teatrów berlińskich Botho von Hülsena, który zaproponował jej gościnne występy. W Saskiej Operze Królewskiej zadebiutowała 25 marca 1882 jako Elza (*Lohengrin* Wagnera), a kilka dni później śpiewała partię Małgorzaty (*Faust* Gounoda), wywołując zachwyt publiczności i krytyków. Po sukcesach obu przedstawień nie było wątpliwości, że pozostanie w Berlinie na dłużej.

Wybór nauczycieli z różnych obszarów kulturowych i językowych, najpierw w Austro-Węgrzech, a potem poza granicami Cesarstwa, otworzył przed polskimi solistkami perspektywy ponadnarodowych karier. To ci pedagodzy tworzyli sieci personalnych powiązań, formowanych także z udziałem młodych adeptów. Miały one charakter transnarodowy, gdyż mistrzynie i mistrzowie cieszyli się niekwestionowaną renomą poza granicami własnego kraju. Dzięki temu status uczniów Lampertiego nie oznaczał, że była im pisana kariera wyłącznie we Włoszech, a adeptkom Viardot-Garcíi – we Francji. Przed najzdolniejszymi otwierały się największe sceny operowe w Europie i za oceanem.

¹⁸ Ten „drezdeński trop”, powołując się na wspomnienia Sembrich, wskazała śpiewaczka i pedagog Anna Eugénie Schoen-René, *America's Musical Inheritance: Memories and Reminiscences* (New York: G. P. Putnam's sons, 1941): 180–181, <https://archive.org/details/americasmusicalio10062mbp/page/n221/mode/2up>.

¹⁹ b.a., „Wissenschaft, Kunst und Literatur”, *Wiener Allgemeine Zeitung*, nr 411 (1881): 6, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=18810414&seite=6&zooom=33>.

²⁰ b.a., „Panna Lola Beet”, *Gazeta Narodowa* 20, nr 121 (1881): 3.

Stała emigracja

Z chwilą zatrudnienia Sembrich w Dreźnie, a Beeth w Berlinie, kończyła się intensywna i determinująca ich dalsze losy migracja edukacyjna, a rozpoczął etap migracji zawodowej i ekonomicznej. Cechowały go pełnosezonowe angaże bądź występy gościnne na scenach operowych świata oraz splecione z nimi fazy nawiązywania, poszerzania i pogłębiania relacji rodzinnych i przyjacielskich w kolejnych miejscach. Obie śpiewaczki stały się transmigrantkami identyfikującymi się zarówno z Polską, jak i krajami, w których się osiedliły.

Dla Sembrich pierwszy, podpisany na dwa sezony, kontrakt w stolicy Saksonii oznaczał stabilizację. Decyzję o osiedleniu się podjęła wspólnie z mężem, który jako doradca i menedżer zarządzał jej karierą. Wybór Drezna był podyktowany głównie względami rodzinnymi, mieszkali tam bowiem matka i brat Wilhelma Stengla, który zaoferował mu pracę w firmie litograficznej oraz pomoc w opiece nad synem (urodzonym w 1878). Drezno pozostało ważnym punktem na mapie transmigracji śpiewaczki. Majątek, jaki zdobyła głównie w Rosji na początku lat osiemdziesiątych, pozwolił na wybudowanie willi, do której wracała po występach, gdzie spędzała święta i wakacje. Dla miejscowej publiczności przez wszystkie lata, aż do zakończenia kariery operowej w 1909, dawała recitale oraz koncerty. Mimo że większa część jej drogi zawodowej była związana z występami w Stanach Zjednoczonych, na stałe wyemigrowała za ocean wiele lat po rozstaniu ze sceną. Znamienne, że po śmierci artystki prochy jej i męża zostały sprowadzone z Ameryki do Drezna i złożone na cmentarzu Johannisfriedhof w grobowcu rodzinnym Stenglów.

Lola Beeth osiedliła się w Berlinie z siostrą Rosą Landsmann, która po rozstaniu z mężem przeprowadziła się tam z Pragi. Być może Rosa również pełniła rolę menedżerki. Nie wiadomo, jak długo siostry mieszkaly razem i współpracowały. Związki łączące Beeth z miastem pierwszego angażu mogły być słabsze niż w przypadku Sembrich, choćby z tego powodu, że śpiewaczka nie założyła rodziny. Po sześciu sezonach wróciła do Wiednia, który był jednym z ważniejszych miejsc w jej życiorysie. Jednak u schyłku kariery na przełomie XIX i XX wieku ponownie wyjechała do Niemiec, kupiła willę na obrzeżach stolicy, gdzie mieszkała aż do śmierci w 1940²¹. Berlin jest też prawdopodobnie miejscem jej pochówku.

²¹ Pojawiały się informacje, że ze względu na żydowskie pochodzenie Lola Beeth musiała opuścić hitlerowskie Niemcy i zmarła w Szwajcarii, zob. Aleksandra Dudek: „Stefania Różycka śpiewaczka, tłumaczka, dziennikarka, nauczycielka”, *Szkola Artystyczna* 15, z. 3 (2021): 223, <https://www.gov.pl/web/cea/szkola-artystyczna>. Jednak niemiecka Wikipedia powołuje się na akt jej zgonu ze szpitala berlińskiego, „Lola Beeth”, Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, dostęp 12 października 2025, https://de.wikipedia.org/wiki/Lola_Beeth.

Kariera artystyczna: Strategie rozwoju, przebieg

Dążąc do osiągnięcia sławy na arenie międzynarodowej, polskie śpiewaczki sprostwały oczekiwaniom epoki, w której adorowano zachwycające głosem, urodą i/lub osobowością primadonny: wyniosłe, a jednocześnie okazujące szacunek i zabiegające o sympatię publiczności zróżnicowanej pod względem narodowościowym oraz społecznym. Obie solistki dość szybko zmieniły nazwiska na brzmiące bardziej europejsko. Kochańska śpiewała w Grecji jako Bosio, po czym przyjęła nazwisko panięńskie matki, Julianny Sembrich, co spotkało się z dezaprobatą rodaków wyczulonych na kwestie narodowościowe. Krytyk *Echa Muzycznego* napomknął o zarzutach, „że opuszcza nazwisko Kochańska”²², felietonista *Kłosów* wzdychał: „Ej! Nie godziło się pogardzić polskim nazwiskiem, nie godziło”²³, sprawozdawca *Kuriera Warszawskiego* ubolewał: „Miłe cudze nazwisko, lecz swoje najmiłsze!”²⁴. Nieprzychylnie komentarze ucichły dopiero wtedy, gdy już jako artystka światowej sławy konsekwentnie okazywała dowody przywiązania do kraju. W rodzimej prasie nigdy nie pomijano jej pierwszego nazwiska, przedstawiano ją jako Marcelinę (Marcellę) Sembrich-Kochańską. Karolina Bett, wkraczając na światowe sceny, zmieniła pisownię nazwiska na Beeth (może dlatego, że w języku niemieckim „Bett” oznacza „łóżko”), a imię podawała w skróconej, zdrobniałej formie. Te niewielkie zmiany pozostały w Polsce niezauważone²⁵.

Sembrich „na początku kariery zdała sobie sprawę, że artysta potrzebuje publicznego wizerunku” – zauważa Małgorzata Komorowska i omawia strategię jego autokreacji²⁶. Przekonuje, że śpiewaczka umiejętnie korzystała z możliwości ówczesnych mediów: prasy, afiszy, portretów, fotografii, płyt, a do tego zatrudniła Justyna Połujańskiego, odpowiedzialnego za „przecieki” rozmaitych informacji: zarówno oficjalnych, jak i plotkarskich. Co więcej, „Sembrich umiała zdobywać sympatię publiczności” – kontynuuje biografka i jako przykład podaje fakt, że diwa będąc w Ameryce wybierała na bis znane tam pieśni *Home, Sweet Home* i *Some Day*:

²² b.a., *Echo Muzyczne* 4, nr 13 (1880): 108, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/188146/display/Default>.

²³ Quis [Marian Gawalewicz], „Poktosie”, *Kłosy* 34, nr 870 (1882): 138, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/117808/edition/128594/content>.

²⁴ b.a., „Miłe cudze nazwisko, lecz swoje najmiłsze!”, *Kurier Warszawski* 63, nr 208a (1883): 3, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=114107962&uid=113237538>.

²⁵ W prasie znaleźć można różne formy zapisu nazwiska śpiewaczki: Bett, Bettówna, Beet, Beth, Beeth.

²⁶ Komorowska i Multarzyński, *Marcella Sembrich-Kochańska*, 25.



Lola Beeth

LIT. IGNAZ EIGNER, OK. 1883-1885

© DER HUMORIST 6, NR 7 (1885).

Publiczność śpiewała je wraz z artystką, ona zaś uśmiechem i gestem podkreślała szerszy sens słów o szczęściu znalezienia się „w domu” (czyli w tym właśnie mieście i miejscu, gdzie odbywa się koncert) i o nadziei na powtórne spotkanie („pewnego dnia” przybędzie tu znów, by śpiewać). Pieśni w programach koncertów i przygotowywane bisy dostosowywała do języka publiczności, przed którą przychodziło jej występować, inne zatem śpiewała w Anglii, Francji, Ameryce, Rosji, Hiszpanii, a inne w Polsce.²⁷

Sembrich zabiegała także o względy krytyków, wiedząc, że ich opinie miały niebagatelny wpływ na recepcję publiczności. Z europejskimi i amerykańskimi recenzentami łączyły ją na ogół dobre stosunki, a bywało, że ich relacje na gruncie artystycznym przekształcały się w zażyłą znajomość. Przyjaźniła się między innymi z wpływowym Eduardem Hanslickiem z wiedeńskiej *Neue Freie Presse*,

²⁷ Komorowska i Multarzyński, 26.

który – jak donosiła *Gazeta Narodowa* – po występie Sembrich w *Łucji z Lamer-mooru* „o śpiewie i grze naszej artystki wyraża się z największym zachwytem”²⁸.

Lola Beeth utalentowana, niezwykle urodziwa, a do tego niezamężna, w pewnym okresie budziła większe zainteresowanie prasy niż chroniąca swe życie rodzinne Sembrich²⁹. Podobizny pięknej artystki były w cenie. Jeden z właścicieli magazynu dzieł sztuki w Warszawie ogłaszał, że posiada je w sprzedaży obok fotografii koronowanych głów i postaci zasłużonych na polu techniki i sztuki³⁰. Pożądanym był też udział śpiewaczki w kampaniach reklamowych³¹. Na łamach prasy zainteresowanie budził temat jej zamążpójścia. Na początku 1892 utrzymywano, że poślubi komediopisarza i librecistę Ludwika Doczego, austriackiego hofrata, z pochodzenia węgierskiego Żyda,³² a dwa lata później pojawiły się pogłoski, że jej mężem zostanie pewien austriacki hrabia³³. O innej specyficznej strategii budowania kariery wspominał Kazimierz Chłędowski, wysoki urzędnik w Wiedniu, zarazem pamiętnikarz, który nie stronił od plotek i nie szczędził współczesnym złośliwości. Insynuował, że Beeth „polowała [...] na stare ekscelencje, na szefów sekcji, na byłych ministrów, aby sobie wyrabiać protekcje, kokietując ich swym wyniosłym łonem”. Swoje pomówienia pozornie łagodził, dodając jednak podejrzenia o fizycznych niedostatkach, pisał: „Żyła jednak bardzo sprawiedliwie, a mówiono nawet, że jakieś fizyczne wady przeszkadzają jej, aby wyszła za mąż”³⁴. Do wpływowych krytyków artystka miała szczęście, zwłaszcza na początku kariery, gdy w parze ze znakomitym głosem szła jej młodzieńcza uroda. Wspomniany Hanslick, ponad sześćdziesięcioletek – według polskiego korespondenta – „unosi się jak zapalenić młody. Nazywa ją madonną i rokuje najpiękniejszą przyszłość jej głosowi, który już teraz mu imponuje”³⁵.

²⁸ Relacja z występu Sembrich w Wiedniu 24 marca 1887, b.a., „Teatr”, *Gazeta Narodowa* 26, nr 72 (1887): 3, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/82696/edition/76281/content>.

²⁹ ski, „Lola Beeth”, *Kurier Codzienny* 23, nr 239 (1887): 3, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=1&uid=42421691>.

³⁰ b.a., „Inserat Magazynu Dzieł Sztuki Zygmunta Muszkata”, *Kurier Codzienny* 25, nr 94 (1889): 8, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=44200439&uid=42422269>.

³¹ Na przełomie wieków nazwisko Beeth (nie wiadomo, czy za zgodą artystki) pojawiło się w reklamach prasowych pudrów Marczello i Klythia oraz proszku do mycia głowy Javol.

³² Zob. m.in., b.a., „Panna Lola Beeth”, *Kurier Lwowski* 10, nr 34 (1892): 3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=klw&datum=18920203&seite=3&zoom=33>.

³³ b.a., „Lola Beeth”, *Kurier Warszawski* 74, nr 192 (1894): 3, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=3&uid=19306863>.

³⁴ Kazimierz Chłędowski, *Pamiętniki: Wiedeń 1881–1901*, t. 2, wyd. 2 uzupełnione (Kraków: Wydawnictwo Literackie 1957), 125.

³⁵ ski, „Lola Beeth”, 3.

Wraz z rozwojem talentu i sukcesami artystycznymi śpiewaczek wśród osób mających wpływ na ich decyzje dotyczące kolejnych kierunków transmigracji, oprócz bliskich i pedagogów, znaleźli się impresariowie oraz dyrektorzy oper. Uznane artystki nie musiały już zabiegać ani o przesłuchania, ani o kontrakty, znalazły się bowiem w centrum zainteresowania agencji oferujących im występy w renomowanych teatrach operowych. Na przełomie wieków impresariowie prowadzili aktywną działalność w Europie i Ameryce, a głównym terenem ich działania był Londyn. Właśnie tam Sembrich trafiła w 1883 „w szpony agentów”³⁶, znalazła się wśród muzyków różnych narodowości, o których zabiegają i którymi się zajmują. Dwóch rzutkich impresariów Henry Abbey i James Henry Mapleson toczyło wtedy „prawdziwie Darwinowską walkę o śpiewaczki”³⁷, by ściągnąć je na występy do Ameryki. Kontrakt, który Sembrich podpisała z pierwszym z nich, otworzył jej drogę do kariery za oceanem. Kolejne umowy na występy w Europie artystka zawierała z przedstawicielami najbardziej wpływowych agencji, a ich treść uzgadniał Stengel. W Londynie sezony operowe z jej udziałem organizowali bracia Ernest i Herbert Gye, w późniejszych latach Augustus Harris, w Berlinie Hermann Wolff, a w Wiedniu Ignaz Kugel i Franz von Jauner. W Rosji występowały towarzystwa operowe z artystami angażowanymi przez Eugenia Merellego, Alberta Visentiniego i Dawida Nirsteina, którzy zawsze oferowali Sembrich intratne kontrakty.

Można zakładać, że podobne doświadczenia były udziałem Loli Beeth, choć o jej negocjacjach z impresariami wiadomo niewiele. Latem 1884, a więc na początku kariery, do prasy przedostały się informacje o kontrakcie, którego przedmiotem miały być występy z zespołem śpiewaków niemieckich w Covent Garden, głównie w repertuarze wagnerowskim. Za projekt odpowiadał impresario Hermann Franke we współpracy z Anglikiem Ernestem Gye, który zatrudnił na tamtejszej scenie Sembrich. Beeth musiała wówczas odrzucić zaproszenie, gdyż dyrekcja opery berlińskiej nie udzieliła jej urlopu³⁸. Warto o tym wspomnieć, bo niedoszłe występy mogłyby okazać się punktem zwrotnym w karierze śpiewaczki. Prezentując w Londynie swoje popisowe role wagnerowskie, miałyby szansę zwrócić na siebie uwagę amerykańskich impresariów poszukujących solistów do oper niemieckich, które w tamtym czasie zdominowały repertuar

³⁶ Określenie zaczerpnięte z tytułu rozdziału monografii: „«Druga Patti» w szponach agentów”, Komorowska i Multarzyński, *Marcella Sembrich-Kochańska*, 72–107.

³⁷ b.a., „W Londynie”, *Czas* 36, nr 129 (1883): 3, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=32828&tab=3>.

³⁸ Taka informacja dotarła do Lwowa, b.a., „Wiadomości literackie i artystyczne”, *Dziennik Polski* 17, nr 128 (1884): 2, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/109031/edition/101890/content>.

Metropolitan Opera. Ostatecznie Beeth zadebiutowała w nowojorskiej operze dopiero dziesięć lat później.

Szlak migracji artystycznych obu śpiewaczek był imponujący. Sembrich jeszcze w czasie dwuletniego kontraktu w Dreźnie koncertowała w innych miastach niemieckich: Lipsku, Berlinie, Kolonii, a prócz tego w Mediolanie, Warszawie i Wiedniu. W 1880 po wygaśnięciu kontraktu wyjechała do Londynu i śpiewała z Royal Italian Opera w Covent Garden. W sezonach 1880/81 i 1882/83 występowała w Operze Włoskiej Teatrów Cesarskich Sankt Petersburga i Moskwy oraz w Madrycie. Stale wracała do Londynu. Po podpisaniu lukratywnego kontraktu zadebiutowała w Metropolitan Opera 24 października 1883 w tytułowej partii *Łucji z Lammermooru*, stając się sensacją sezonu. To głównie dzięki Sembrich niedawno otwarta scena zaczęła rywalizować z cenioną Academy of Music. Po powrocie po kilku miesiącach do Europy z olbrzymim powodzeniem śpiewała między innymi w Paryżu, Madrycie, Lizbonie i Berlinie, gdzie gościła niemal co roku, a w 1903 kupiła tam dom. Na trasie jej występów były też: Hamburg, Wrocław, kilkakrotnie Wiedeń, Praga, metropolie rosyjskie oraz Kopenhaga, Sztokholm i Oslo. W sezonie 1893/94 występowała w Monte Carlo w towarzystwie Jana i Edwarda Reszków. Po serii koncertów w miastach amerykańskich w 1898 przyjęła ponownie angaż do Metropolitan Opera i oprócz sezonu 1900/01, kiedy podróżowała po Stanach Zjednoczonych z własnym zespołem operowym, odnosiła sukcesy na nowojorskiej scenie do 1909. Na przedstawieniu galowym 6 lutego 1909 obchodziła jubileusz dwudziestopięciolecia pracy artystycznej i oficjalnie kończyła karierę operową. Odbyla pożegnalną trasę po Europie, odwiedzając miasta, w których osiągnęła największe sukcesy, między innymi Wiedeń, Berlin, Petersburg. W późniejszych latach dawała koncerty i recitale.

Lola Beeth po występach w Berlinie w 1882 podpisała trzyletni kontrakt, przedłużony na trzy kolejne sezony. Poza macierzystą sceną wzięła udział w koncercie Eugène'a d'Alberta we Wrocławiu (1884), śpiewała także w Dreźnie. Wiosną 1887 po dwóch koncertach w Paryżu czekała ją seria występów w tamtejszej Opéra-Comique, które nie doszły do skutku z powodu pożaru budynku. W tym samym roku na zaproszenie dyrygenta i dyrektora Opery Wiedeńskiej Wilhelma Jahna śpiewała partię Elzy w *Lohengrinie* Wagnera, pani Fluth w *Wesołych kumoszках z Windsoru* Nicolaia, Małgorzaty w *Fauście* Gounoda. Dobre przyjęcie zapewniło jej dwuletni angaż od maja 1888, przedłużony do końca sezonu 1894/95. Nie rezygnowała z wojaży artystycznych: w marcu 1890 była w Budapeszcie, latem 1891 w teatrze Krolla w Berlinie, gdzie koncertowała Sembrich (możliwe, że spotkały się na scenie). Jesienią

następnego roku śpiewała w Operze Paryskiej w obecności prezydenta Francji, ambasadorów i emigrantów z Polski, zbierając pochwały za „śliczny głos, wytworny smak, szlachetny styl i dramatyczną interpretację”³⁹, spotykając się jednak z zarzutem, że jej głos był za słaby jak na wielkość i akustykę sali. W lutym 1894 występowała w Monte Carlo i Nicei, w czerwcu na festiwalu Gounoda w Paryżu, pod koniec roku miała być w Rumunii. W kwietniu 1895 na przedstawieniu pożegnalnym w Operze Wiedeńskiej „nie mniej jak czterdzieści razy musiała panna Lola wyjść na scenę, a kwiatom nie było końca”⁴⁰. W czerwcu znów przypomniła się paryżanom w roli Wenus w *Tannhäuserze* Wagnera⁴¹, w październiku podczas rautu na cześć króla portugalskiego zachwyciła monarchę jako Julia w *Romeo i Julii* Gounoda⁴². W Nowym Jorku 2 grudnia zainaugurowała występy w Metropolitan Opera ulubioną partią Elzy, którą w krótkim czasie musiała opanować po włosku, co wpłynęło niekorzystnie na wykonanie i znalazło wyraz w ocenach krytyków. Z repertuaru Wagnerowskiego zaśpiewała później partie Elżbiety (*Tannhäuser*), Zygliny (*Walkiria*) i Ewy (*Śpiewacy norymberscy*), które przyniosły jej znacznie lepsze recenzje oraz opinię czołowej sopranistki nowojorskiej sceny. Kilkakrotnie towarzyszyła tam braciom Reszke, a na pamiątkę występów podarowała Janowi fotografię z dedykacją: „Dla ukochanego rodaka, największego tenora stulecia w zachwycie i przyjaźni”⁴³. Latem 1896 kontynuowała karierę w Londynie, gdzie na deskach Covent Garden śpiewała partię Zygliny, a następnie odwiedziła między innymi Monte Carlo, Petersburg, Moskwę oraz Rygę. W sezonach 1898/99 i 1900/01 ponownie współtworzyła zespół Opery Wiedeńskiej. Ukoronowaniem kariery Beeth nad Dunajem był honorowy tytuł śpiewaczki nadwornej – *Kammersängerin*, który otrzymała w 1901. Później koncertowała sporadycznie na scenach europejskich.

³⁹ b.a., „Z teatru”, *Kurier Warszawski* 72, nr 305 (1892): 3, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=3&uid=19303763>. Zwrócić na to uwagę także korespondent *Czasu*, dodając: „Głos jej ma w sobie dziwny urok i akcent, zwłaszcza w tonach wysokich, toteż wraz z dykcją nadzwyczaj poprawną wielkie tu zrobił wrażenie, a grzmot oklasków zęgnął artystkę przy każdym spuszczeniu kurtyny”, M., „Korespondencja Czasu”, *Czas* 45, nr 257 (1892): 2, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=35868&tab=3>.

⁴⁰ B-Dunn, „Nowiny wiedeńskie”, *Dziennik Polski* 28, nr 109 (1895): 2, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/138104/edition/130122/content>.

⁴¹ Puk [Alfred Nossig?], „Listy paryskie”, *Gazeta Lwowska* 85, nr 146 (1895): 4, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/20769/edition/15231/content>.

⁴² b.a., „Raut muzyczny”, *Słowo* 14, nr 251 (1895): 3, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=3&uid=15765309>.

⁴³ b.a., „Album pamiątek Jana Reszkego”, *Czas* 49, nr 225 (1896): 2, <http://mbc.malopolska.pl/publication/37084>.

Związki z krajem rodzinnym

Sembruch i Beeth nie zerwały relacji z Polską. Pierwsza z nich utrzymywała żywe kontakty z rodakami tak w kraju, jak i za granicą, o czym świadczy jej rozległa korespondencja przechowywana w New York Public Library. „Dla ziomków, potrzebujących jej rady i pomocy, jest zawsze gotową do moralnej albo materialnej ofiary” – donosił Maurycy Karasowski, muzyk zamieszkały w Dreźnie⁴⁴. Jedną z pierwszych wizyt złożyła Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu. Stosunkowo często przyjeżdżała na występy do polskich miast: Warszawy (1879, 1880, 1886, 1889, 1895, 1909), Krakowa (1886, 1898, 1909), Wilna (1883, 1886, 1890, 1895, 1909). W 1884 śpiewała przed polskimi letnikami w Sopocie i przekazała część honorarium na fundusz powstańców listopadowych⁴⁵. Lwów odwiedziła w 1886 i 1909, przypominając, ku radości mieszkańców, „nieskażony niczym akcent swój lwowski”⁴⁶. Witano ją z wielkimi honorami, na jej cześć wydawano oficjalne przyjęcia w siedzibach władz krajowych i miejskich, podejmowano hucznie w salonach prywatnych, wykupywano bilety na występy mimo wygórowanych cen. Artystka przeznaczyła dużą część wynagrodzenia na pomoc dla osób, instytucji oraz stowarzyszeń (macierzystemu konserwatorium GTM ofiarowała sporą kwotę na stypendia dla uczniów).

Znamienne, że na scenach całego świata na każdym niemal koncercie Sembruch śpiewała po polsku pieśń Chopina *Życzenie* (incipit: „Gdybym ja była słońcem na niebie”). Mimo zmiany nazwiska odbiorcy wiedzieli, że była śpiewaczką polską i nazywali ją „polskim słowikiem”. Po wybuchu pierwszej wojny światowej podkreślała swoją narodowość. Podobnie jak Paderewski, była ambasadorką sprawy polskiej i przyczyniła się do jej obecności na forum międzynarodowym⁴⁷. Działając na rzecz odzyskania przez Polskę niepodległości, stanęła jako honorowy prezes na czele American Polish Relief Committee of New York. Efektami jej działań były tysiące dolarów ze zbiórek podczas koncertów charytatywnych, recitali i imprez kulturalnych; poczynając od widowiska patriotycznego *A Night in Poland* (8 kwietnia 1915), urządzonego na wzór żywych obrazów, które pokazało Amerykanom bogatą historię i kulturę kraju

⁴⁴ Maurycy Karasowski, „Kochańska”, *Kurier Codzienny* 25, nr 325 (1889): 3, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=2&uid=42422500>.

⁴⁵ b.a., *Kurier Polski w Paryżu* 4, nr 19 (1884): 5, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/451180/edition/426520/content>.

⁴⁶ Stanisław Niewiadomski, „Marcella Sembruch”, *Scena Polska* 9, z. 5 (1929): 13, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/301082/edition/268418/content>.

⁴⁷ O działalności Sembruch na rzecz Polski zob. Komorowska i Multarzyński, *Marcella Sembruch-Kochańska*, 279–305.

nieistniejącego na mapach Europy⁴⁸. W 1919 niepodległa Rzeczpospolita wynagrodziła jej zasługi, wystawiając certyfikat narodowości polskiej sygnowany przez Komitet Narodowy Polski w Paryżu, a w 1924 przyznając order Polonia Restituta.

Lola Beeth również dawała świadectwo przywiązania do kraju lat dziecińczych, aczkolwiek nie podejmowała tak licznych działań na jego rzecz jak Sembrich. Od chwili przyjazdu do Wiednia bywała chętnie w środowisku polskim. Protekcja księżnej Sapieżyny umożliwiła jej nawiązanie relacji towarzyskich z przedstawicielami wyższych sfer zajmującymi eksponowane stanowiska w urzędach centralnych. W lutym 1881 bawiła na balu polskim, podczas którego honory gospodarzy pełnili hrabia Jerzy Dunin Borkowski oraz synowie jej protektorki: księżęta Paweł i Leon Sapiehowie, a wśród gości znaleźli się ministrowie rządu, ambasadorowie, parlamentarzyści, generalicja, wyżsi urzędnicy. Z biegiem lat, gdy osiągnęła pozycję w świecie artystycznym, sama inicjowała spotkania. „Salonu swego – lubiąc polską rozmowę – nie zamyka przed rodakami, owszem, mile ich widzi, a jest równie dystyngowaną gospodynią u siebie, jak wysoce cenionym gościem w najwyższych kołach”⁴⁹ – zdradzał korespondent *Świata*. W Wiedniu brała udział w polskich imprezach kulturalnych: kilkakrotnie występowała podczas tradycyjnych Wieczorów Mickiewiczowskich (między innymi 23 stycznia 1899 z okazji stulecia urodzin wieszczki), na koncercie w pięćdziesiątą rocznicę śmierci Chopina (1899) i w przedstawieniach charytatywnych, na przykład po klęsce nieurodzaju w Galicji (1890). W 1892 zaangażowała się w organizację Międzynarodowej Wystawy Muzyczno-Teatralnej przedstawiającej dorobek teatrów europejskich. Uczestniczyła w pracach „komitetu pań” pod przewodnictwem hrabiny Elżbiety z Radziwiłłów Potockiej, a 7 maja po otwarciu ekspozycji przez cesarza Franciszka Józefa oprowadzała monarchę po dziale polskim w towarzystwie Ludwika Wodzickiego i Zygmunta Cieszkowskiego. Planowany z okazji tego wydarzenia cykl przedstawień z udziałem Modrzejewskiej, Sembrich, braci Reszków, Beeth i Ireny Abendroth nie doczekał się realizacji. W lutym 1893 śpiewała kompozycje Władysława Żeleńskiego, który dyrygował orkiestrą w sali Towarzystwa Musikverein⁵⁰.

⁴⁸ Opis widowiska zob. Komorowska i Multarzyński, *Marcelina Sembrich-Kochańska*, 293–298; Mariola Szydtowska, „Amerykańskie sezony teatralne Ryszarda Ordyńskiego 1915–1920”, *Pamiętnik Teatralny* 50, z. 3/4 (2001): 132–134.

⁴⁹ Leporello, „Lola Beeth”, *Świat* 4, nr 1 (1891): 18, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=53676&from=publication>.

⁵⁰ O koncercie Żeleńskiego z udziałem Beeth zob. Michał Jaczyński, „Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu”, *Edukacja Muzyczna*, z. 10 (2015): 163–180, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2015.10.09>; Władysław Żeleński, „Goplana”: *Opera romantyczna w trzech aktach; Partytura orkiestrowa* (Wien 1897), wyd. faksymilowe (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), t. 1, 24–26, https://www.academia.edu/42807998/Introduction_to_the_1st_volume_W%C5%82adys%C5%82aw_%C5%BBele%C5%84ski_Goplana_Opera_romantyczna_w_3_ak



Trzy Humoreski Stanisława Niewiadomskiego dedykowane Loli Beeth

1893



Sembrich-valse: pour le piano E. Pawlikovsky'ego dedykowany Marcelli Sembrich

OK. 1890

© BIBLIOTEKA NARODOWA W WARSZAWIE

W Polsce Lola Beeth gościła rzadko. Dwukrotnie odwołała występy w Krakowie, przejazdem, wracając z Rygi, odwiedziła jedynie Warszawę i Łódź. 9 stycznia 1898 w stołecznym ratuszu wykonała kilka arii operowych oraz pieśni Żeleńskiego i Jana Galla. Zachwyciła pięknym głosem i rutyną sceniczną, ale spotykała się również z uwagami, że „nie ma w jej śpiewie rzewności, co za serce chwyta, mało jest swobody i szczerości uczucia, nie ma przede wszystkim w głosie tego, co Niemcy *schmelz*em [słodyczą] nazywają”⁵¹. Podejmowano ją z wielką atencją. Przyjęła zaproszenie na raut ku czci Żeleńskiego, podczas którego zaśpiewała z Janiną Korolewicz i Wiktorem Grąbczewskim. Na trasie jej występów zabrakło niestety Lwowa, lecz w czasie największych sukcesów była tam stale obecna (podobnie zresztą jak Sembrich) za pośrednictwem ówczesnych mediów: prasy i telegrafu. Wiadomości o sukcesach „lwowianki Loli Beeth”, jak o niej pisano, czerpano z zagranicznej prasy lub z relacji polskich korespondentów, których nie brakowało zwłaszcza w Wiedniu. Nic dziwnego,

tach_Libretto_Ludomi%C5%82_German_Partytura_orkiestrowa_Wien_1897_Wydanie_faksymilowe_Goplana_Romantic_opera_in_3_acts_Libretto_by_Ludomi%C5%82_German_Orchestral_score_Vienna_1897_Facsimile_edition_.

⁵¹ Br.N., „Przegląd Muzyczny”, *Prawda* 18, nr 3 (1898): 35, <https://bcu.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/56230/edition/49177/content>.

że wdzięczni mieszkańcy Lwowa chcieli uhonorować rodaczkę. Kilku kompozytorów zadedykowało jej utwory muzyczne: Stanisław Niewiadomski – *Trzy humoreski*, Maurycy Fall – gawota *Lola Beeth*, Aleksander Kleiner – pieśń *Chcę się zapytać, ty serce moje*, Jan Gall – *Poleciały pieśni moje*⁵² i *Chanson d'amour* (Piosnkę miłosną). Część z nich została wydana z zapisem nutowym, niektóre były wykonywane na koncertach. Artystka przybyła do Lwowa dopiero w 1912 po zakończeniu kariery scenicznej, z wizytą prywatną. „Chciałam odwiedzić siostrę moją, odwiedzić przede wszystkim grób matki, która tu niedawno umarła” – zwierzyła się dziennikarzowi i zapewniała: „Ogromnie się Lwów rozwinął, wyładniał, zeuropeizował [...]. Wywiozę wspomnienia i wrażenia miłe bardzo ze Lwowa”⁵³. Ale Lwów – zarówno jego polscy, jak i żydowscy mieszkańcy – już wtedy prawie o niej zapomnieli, bo zniknęła z łamów prasy wkrótce po pożegnaniu ze sceną.

O związkach Beeth ze wspólnotą żydowską wiadomo niewiele. Autorka opublikowanej u schyłku XIX wieku książki *Das jüdische Weib* utrzymywała, że śpiewaczka przywiązana jest do religii swojego ojca i oddana siostrze, która jej zawsze towarzyszy⁵⁴. W 1901 artystka dokonała konwersji na protestantyzm⁵⁵, zbiegło się to w czasie z sądowym uznaniem Maurycego Betta za umysłowo chorego⁵⁶. Być może te fakty są ze sobą powiązane.

Zmierzch życia: Dziedzictwo i pamięć

Marcella Sembrich po śmierci męża i zakończeniu Wielkiej Wojny nie powróciła ani do kraju pochodzenia – wolnej już Polski, ani do kraju pierwszej migracji zawodowej – Niemiec. W zdewastowanej i zdemoralizowanej Europie, zwłaszcza w przegranych Niemczech, nie miała odpowiednich warunków materialnych. W Nicei na skutek restrykcji władz francuskich wobec obywateli niemieckich straciła nowo wybudowaną rezydencję, z Drezną zdążyła wywieźć trochę cenniejszych rzeczy. Jako miejsce kolejnej migracji wybrała Stany

⁵² Muzykę do wiersza Marii Konopnickiej *Poleciały pieśni moje* skomponował również Władysław Żeleński, a dzieło zadedykował „Pani Marcelinie Sembrich-Kochańskiej” (1889).

⁵³ tr., „Z dnia: U Loli Beeth”, 4.

⁵⁴ Zob. Nahida Ruth Lazarus (Nahida Remy), *Das jüdische Weib: Mit einer Vorrede von Prof. Dr. M. Lazarus* (Berlin, 1896), 262, <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/pageview/554127>.

⁵⁵ Zob. Anna L. Staudacher, *Jüdisch-protestantische Konvertiten in Wien 1782–1914* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004), 58.

⁵⁶ Wyrokiem sądu powiatowego we Lwowie z 28 maja 1901 kuratorem Maurycego Betta ustanowiono jego zięcia, dr. Henryka Mehrera, zob. m.in. b.a., „Kuratele”, *Gazeta Lwowska* 91, nr 139 (1901): 12, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/27309/edition/21873/content>.

Zjednoczone, gdzie podjęła pracę dydaktyczną w Juilliard School of Music (Nowy Jork), a następnie w Curtis Institute of Music (Filadelfia). Za oceanem podziwiano ją i doceniano zasługi dla amerykańskiej kultury. Do dziś uważana jest za jedną z najsłynniejszych śpiewaczek schyłku XIX wieku, czołową przedstawicielkę „złotego wieku Metropolitan Opera” (jej portret wisi w foyer opery), mistrzynię bel canto obdarzoną imponującym głosem koloraturowym. „Kto by chciał wyczerpująco opisać śpiew Madame Sembrich, ten musiałby napisać całą książkę o śpiewie”⁵⁷ – przekonywał na łamach *New York Timesa* krytyk H.W. Henderson. Występowała w operach włoskich, francuskich, także niemieckich (zwłaszcza Mozarta), choć Wagnera raczej unikała. Jej partnerami scenicznymi byli najwybitniejsi śpiewacy epoki: Enrico Caruso, bracia Reszkowie, w ostatnim sezonie lwowianin Adam Didur. W 1920 otrzymała obywatelstwo amerykańskie, w dwa lata później wybudowała dom i studio wokalne w Lake George (Bolton Landing). Poświęciła się pracy z utalentowaną młodzieżą, kształcąc wiele adeptek: śpiewaczek, nauczycielek muzyki i – tak jak niegdyś jej pedagodzy – nie ograniczała się do szkolenia głosów, lecz interesowała się ich losami zawodowymi. W szkołach muzycznych, we własnym apartamencie bądź studio udzielała konsultacji Almie Gluck, uczyła między innym Queenę Mario, Dusolinę Giannini, Marię Jeritzę, Natalie Bodanyę, Annamary Dickey, Lucielle Browning, które zostały solistkami Metropolitan Opera. Trudno przesądzać, czy stało się to dzięki protekcji Sembrich, ale zapewne nazwisko tak zasłużonej maestry mogło ułatwić młodym solistkom wstęp na tę scenę. W późniejszych latach większość uczennic zajęła się pedagogiką muzyczną, kilka z nich poleciła Sembrich Curtis Institute of Music, gdzie przekazywały nabytą u niej wiedzę i włoską technikę śpiewu kolejnym pokoleniom.

Pamięć o „polskim słowiku” jest w Ameryce wciąż żywa. W dawnym studiu wokalnym nad jeziorem George mieści się obecnie Marcella Sembrich Opera Museum eksponujące pamiątki po artystce. Działa tam również aktywnie The Marcella Sembrich Memorial Association, które organizuje między innymi letnie koncerty oraz spotkania muzyczne. Odbывают się konkursy Marcella Sembrich International Voice Competition dla młodych śpiewaków. W Polsce twórczość primadonny przypominały publikacje i wystawy Małgorzaty Komorowskiej i Juliusza Multarzyńskiego.

Z pamięcią o Loli Beeth czas obszedł się mniej łaskawie. Nie doczekała się ani monografii, ani opracowań naukowych, wiele osób nie wie nawet, że

⁵⁷ Cyt za: Carl H. Hiller, „Polacy na scenie Metropolitan Opera (II)”, *Dziennik Związkowy / Polish Daily Zgoda* 76, nr 147 (1983): 7, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/731926/edition/693307/content>.

była Polką. Choć talentem i sławą ustępowała Marcelli Sembrich, w pewnych miejscach (teatrach operowych niemieckiego obszaru językowego) oraz rolach (główne partie w operach Wagnera) oceniana była bardzo wysoko. Mawiano nawet, że była do nich stworzona. Jak pisał jeden z muzycznych autorytetów, Aleksander Rajchman, do interpretacji postaci wagnerowskich „oprócz umuzykalnienia, odbijającego pedantyczne odcienia wagneryzmu, nadawała się [jej] indywidualność zewnętrzna”⁵⁸. W 1890 na przedstawienie *Tannhäusera* z udziałem Beeth przybyła do Wiednia wdowa po kompozytorze, Cosima Wagner poszukująca śpiewaków na sezon w Bayreuth. „Cóż kiedy panna Beeth na nieszczęście jest Żydówką, a szowinizm germański żąda, żeby w dziełach wielkiego mistrza występowali wyłącznie *unverfälschte Germanen*” – kpił dziennikarz *Gazety Polskiej*⁵⁹. Pięć lat później syn kompozytora, Siegfried wybrał się do Paryża na występy Beeth. Wagnerowskie emploi, kariera w Berlinie oraz Wiedniu, gdzie zbiegały się i skąd się rozchodziły migracyjne trasy artystyczne Beeth, sprawiły, że krytykom zdarzało się uznać ją za śpiewaczkę niemiecką⁶⁰.

Po zakończeniu kariery również ona poświęciła się pracy pedagogicznej. Zamieszkała w prestiżowej artystowskiej dzielnicy Grunewald w Berlinie, w okazałej willi nabytej za pieniądze zarobione w Ameryce. Prowadziła tam szkołę śpiewu, w której uczyła według metody włoskiej i wzorów Viardot-Garcii. Jedną z jej uczennic była Stefania Mławska, żona Ludomira Różyckiego, późniejsza śpiewaczka, pedagog, autorka podręczników do nauki śpiewu⁶¹.

Biografie artystyczne Marcelli Sembrich i Loli Beeth są przykładem transnarodowych migracji. Opuściwszy miasto i ziemię rodzinną w wieku kilkunastu lat, przez całe dojrzałe życie przekraczały różne granice państwowe, zakorzeniały się w krajach o różnych kulturach i systemach politycznych, równocześnie podtrzymując związki z dawną ojczyzną. Los transmigrantek, który stał się ich udziałem,

⁵⁸ Al.R. [Aleksander Rajchman], „Lola Beethówna”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 7, nr 357 (1890): 357, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=4&uid=67745101>.

⁵⁹ Adin, „Listki wiedeńskie”, *Gazeta Polska*, nr 65 (1890): 1, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=18665416&uid=14787748>.

⁶⁰ Zob. np. b.a., „The World of Music”, *Munsey's Magazine* 14, nr 3 (1895): 281, https://archive.org/details/sim_munseys-magazine_1895-12-14_3/page/280/mode/zup.

⁶¹ Stefania Różycka wspominała Lolę Beeth z wdzięcznością, doceniając także za to, że nie pobierała opłaty od najuboższych uczennic. Z jej dziedzictwem zapoznała Lwów, gdzie w 1909 prowadziła szkołę śpiewu, a następnie Śląsk, gdzie po 1945 uczyła w Instytucie Muzycznym imienia Ignacego Jana Paderewskiego w Gliwicach (obecnie Państwowa Szkoła Muzyczna im. Ludomira Różyckiego). Szkoła podtrzymuje pamięć o zasłużonej uczennicy Beeth, o czym świadczy publikacja związanej z tą placówką Aleksandry Dudek, „Stefania Różycka śpiewaczka, tłumaczka, dziennikarka, nauczycielka”, *Szkoła Artystyczna* 15, z. 3 (2021): 221–244, <https://www.gov.pl/web/cea/szkola-artystyczna>.

nie był w środowisku muzycznym przełomu XIX i XX wieku zjawiskiem odosobnionym, lecz naturalną drogą zawodową najbardziej utalentowanych jednostek.



Bibliografia

- Al.R. [Rajchman, Aleksander]. „Lola Beethówna”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 7, nr 357 (1890): 357. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=4&uid=67745101>.
- B-Dünn. „Nowiny wiedeńskie”. *Dziennik Polski* 28, nr 109 (1895): 2. <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/138104/edition/130122/content>.
- Błeszyński, Jan. „Lola Beeth (Sylwetka)”. *Ilustrowany Kalendarz Teatralny Muza na rok 1893: Rocznik* 2. Lwów, 1892. <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/5484/edition/5017/content>.
- Br.N. „Przegląd Muzyczny”. *Prawda* 18, nr 3 (1898): 35. <https://bcu1.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/56230/edition/49177/content>.
- Chłędowski, Kazimierz. *Pamiętniki: Wiedeń 1881–1901*. Tom 2, wyd. 2 (uzupełnione, redakcja Antoni Knot. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957.
- Dudek, Aleksandra. „Stefania Różycka śpiewaczka, tłumaczka, dziennikarka, nauczycielka”. *Szkoła Artystyczna. Seria Wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej* 3, z. 15 (2021): 221–244. <https://www.gov.pl/web/cea/szkola-artystyczna>.
- Hiller, Carl H. „Polacy na scenie Metropolitan Opera (I)”. *Dziennik Związkowy / Polish Daily Zgoda* 76, nr 147 (1983): 7. <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/731926/edition/693307/content>.
- Horoszkiewiczówna, Zofia. „O Marcelinie Sembrich-Kochańskiej: Pierwsi nauczyciele i pierwsze zarobki”. *Kurier Literacko-Naukowy* 4, nr 43 (1935): 4. <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/236060/edition/224483/content>.
- Karasowski, Maurycy. „Kochańska”. *Kurier Codzienny* 25, nr 325 (1889): 2–3. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=2&uid=42422500>.
- Komorowska, Małgorzata, i Juliusz Multarzyński. *Marcella Sembrich-Kochańska: Artystka świata*. Warszawa: Agencja Reklamowa Multart, 2016.
- Leporello. „Lola Beeth”. *Świat* 4, nr 1 (1891): 17–18. <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=53676&from=publication>.
- Niewiadomski, Stanisław. „Marcella Sembrich”. *Scena Polska* 1X, z. 5 (1929): 12–14. <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/301082/edition/268418/content>.
- Schoen-René, Anna Eugénie. *America's Musical Inheritance: Memories and Reminiscences*. New York: G. P. Putnam's sons, 1941. <https://archive.org/details/americanmusicalio10062mbp/page/n221/mode/2up>.

ski. „Lola Beeth”. *Kurier Codzienny* 23, nr 239 (1887): 3. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=3&uid=42421691.tr>.

Żeleński, Władysław. „*Goplana*”: *Opera romantyczna w trzech aktach; Partytura orkiestrowa (Wien 1897)*. Wydanie faksymilowe. Redakcja Grzegorz Zieziula. Tom I. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.

MARIOLA SZYDŁOWSKA

historyczka teatru. Zajmuje się badaniem dziejów teatru polskiego i żydowskiego we Lwowie do 1945, a także karier polskich aktorów i śpiewaków w Stanach Zjednoczonych.