

## Polska śpiewaczka w amerykańskiej perspektywie

---

### M a ł g o r z a t a K o m o r o w s k a

Losy sławnej przed wiekiem w świecie śpiewaczki Marcelli Sembrich (1858-1935) stanowią spełnienie amerykańskiego mitu pucybuta, który osiągnął bogactwo i sławę. Córka wędrownego nauczyciela muzyki urodzona na Podolu nad rzeką Strypą (dziś Ukraina) w dzieciństwie zaznała dotkliwej biedy. Zmarła milionerką w Nowym Jorku; uroczystości żałobne odbyły się w Katedrze św. Patryka na 5th Avenue. Pierwsze 17 lat spędziła w Polsce, we Lwowie zaczęła studia muzyczne i występy na koncertach – 15 lat oddanych pedagogice i schyłek życia przykuły ją do USA. W okresie największej aktywności i dojrzałości artystycznej mieszkała w Europie, głównie w Dreźnie. Wtedy zdarzały się chwile, które zbliżały ją do Polski, i jednocześnie biegingy całe sezony spędzane w Ameryce.

Polskiego badacza jej biografii cieszy zachowany w listach obraz życia muzycznego XIX-wiecznej Galicji i atmosfera występów gościnnych na scenach operowych Warszawy i Lwowa oraz na koncertach w Wilnie, Krakowie i Poznaniu – fascynują początki kształtowania się kultu sztuki operowej w USA właśnie z udziałem Sembrich i młoda Metropolitan Opera, w której obok Sembrich sukcesy odnosili inni Polacy, jak Jan i Edward Reszkowie, i Adam Didur. Badacz amerykański obserwuje na przykładzie Sembrich tempo, w jakim artyści z Europy współtworzyli kulturę nowego dla nich kontynentu znajdując tam teren przyjazny do uprawiania swych sztuk, bezpieczny azyl i pieniądze, zwróci też uwagę na trwałość nie tylko operowych obyczajów, na rolę prasy i reklamy, działalność impresariów, i wreszcie na narodziny fonografii – ojczyzna Sembrich dysząca pod zaborami wyda mu się nieprzenikniona.

Ale obu badaczy godzi z pewnością styl sztuki śpiewaczej, jaki artystka uprawiała. Styl wówczas uniwersalny, typowy dla przełomu wieku XIX i XX - wynikający z repertuaru, estetyki teatru, charakteru koncertów, kontekstów społeczno-politycznych - a jednocześnie mający silne cechy indywidualne Sembrich. Przyszło jej bowiem zamykać epokę romantycznego *bel canto* i z drugiej strony wprowadzać innowacje wykonawcze: jej bowiem przypisano zasługę wprowadzenia do obyczaju koncertowego recitalu pieśni. Badacze stąd i stamtąd znajdują też w jej biografii osoby ważne dla kultury obu narodów, polskiego i amerykańskiego: jednego z najświetniejszych pianistów wieku Józefa Hofmanna pochodzącego z Krakowa, i pianistę, polityka i kompozytora Ignacego Jana Paderewskiego, urodzonego, jak ona, na Podolu. Z muzykami tymi łączyły ją więzi prywatne i artystyczne. Symbolicznym wyrazem przyjaźni z Paderewskim była nowojorska premiera jego opery *Manru* w lutym 1902 roku. Śpiewano w języku angielskim, przekładu libretta dokonał znany amerykański krytyk muzyczny – konsultant wokalny i repertuarowy Sembrich – Henry Edward Krehbiel. Do występów w roli

tytułowej zaproszono ze Lwowa znanego tenora dramatycznego, Aleksandra Bandrowskiego. Jego partnerką była Marcella Sembrich, dla której Paderewski, stosownie do jej lekkiego z natury sopranu, wprowadził drobne zmiany w partii Ulany. W wywiadzie dla „Collier’s Weekly” mówiła: „Byłam zadowolona jako Polka, że mogę pomóc kompozytorowi w zaprezentowaniu publiczności amerykańskiej tej opery tak, jak on tego pragnął. Pochodzę z Galicji, i mogę sympatyzować z uczuciami chłopskiej córki, Ulany”.

Silnie symboliczny wymiar polsko-amerykański miała również działalność The American Polish Relief Committee; Sembrich założyła ów komitet w grudniu 1914, kiedy udało się jej przedostać z ogarniętej wojną Europy do USA. Zbierała datki na pomoc dla Polski, szykowała paczki, organizowała koncerty. Obok niej występowali na nich m.in. koncertmistrz Orkiestry Bostońskiej Tymoteusz (Tim) Adamowski (kolega Paderewskiego jeszcze z lat studiów w Warszawie), Józef Hofmann, i znany skrzypek Efrem Zimbalist. Głośnym echem odbił się uroczysty wieczór *Polish Night* w kwietniu 1915 roku w hotelu „Biltmore”, złożony z „żywych obrazów”, tańców górskich i inscenizowanego „wesela krakowskiego”. W przygotowaniach udział brali: reżyser Ryszard Ordyński, kompozytor Zygmunt Stojowski, mąż Sembrich, muzyk, Wilhelm Stengel, i amerykański dyrygent Ernest Schelling, który dobierał polskie melodie i aranżował na orkiestrę mazurki Chopina, a ponadto jako autorzy dekoracji i kostiumów rodzeństwo Benda – Władysław, Jadwiga i Emilia, bratanek i bratanice słynnej aktorki, zamieszkałej w Kalifornii Heleny Modrzejewskiej. Uczestniczył w widowisku Adam Didur, polskie związki śpiewacze, zespoły taneczne i wielu Amerykanów.

Mimo kilku przeprowadzek w Europie i w USA, wszędzie towarzyszyły Sembrich polskie książki. Na półkach biblioteki w jej kameralnym Muzeum w Bolton Landing, prowadzonym od 1937 roku przez Marcella Sembrich Memorial Association stoją tomy historii Polski i powieści Sienkiewicza, albumy polskich królów i malarstwa Grottgera i Kossaka, wydania *Pana Tadeusza* Mickiewicza i *Marii Malczewskiego* z rycinami Andriollego, zbiorki patriotycznych pieśni. Polska pod zaborami nie miała własnej państwowości; Sembrich, tak jak mąż Wilhelm Stengel i cała jego rodzina, obywatelstwo miała niemieckie, ale np. ich kuzyn, Miłosz Stengel, aktor i antreprenier, krzewił polski teatr narodowy w Galicji (Stanisławów, Lwów) i w zaborze pruskim (Poznań). Za żarliwą działalność na rzecz niepodległości Polski, Sembrich w 1918 roku otrzymała Order Polonia Restituta, w 1919 w misji amerykańskiej w Paryżu uzyskała potwierdzenie polskiej narodowości. W 1920 przyjęła obywatelstwo USA.

Przez lata tam pobytu zyskała przyjaźń i podziw szeregu interesujących osób, amerykański styl życia podobał się jej i szybko się go uczyła. Potrafiła dyskretnie a zręcznie organizować sobie *publicity*, sterowała częstotliwością, a nawet i treścią zamieszczanych o sobie publikacji prasowych. Z opinii krytycznych umiejętnie wyciągała wnioski. Chętnie uczestniczyła w koncertach dobroczynnych, ale też uparcie negocjowała honoraria i zdobyła mocną pozycję wśród najlepiej opłacanych artystów swego czasu. Już przed I wojną światową jeździła wraz z mężem samochodem, jednym po USA, drugim w Szwajcarii – potem sprzedaż „automobili” marki mercedes powierzyła Józefowi Hofmannowi, który, jako wynalazca m.in. wycieraczek samochodowych i pneumatycznych resorów, był ekspertem firm samochodowych (por. listy obojga w tej sprawie, publikacja „Ruch Muzyczny” 1994 nr 19). Kiedy w 1901 roku zawiodły ją rachuby na kontrakt w Metropolitan Opera, utworzyła Sembrich Opera Company i z tą trupą w transatlantycznej turze przemierzyła niemal całe Stany –

niemal, gdyż choroba nie pozwoliła jej dotrzymać zobowiązań, i prasa Sembrich wczas nie oszczędzała. Odwagę i zimną krew wykazała podczas trzęsienia ziemi w kwietniu 1906 roku w San Francisco, gdzie zespół MET dawał przedstawienia wedle przyjętego „road system”. W 1921 przywiozła z Europy „dziecko wojny”, Anitę de Molyneux i wraz z synową, Juliette de Coppet stworzyła dziewczynce prawdziwie rodzinne warunki, otaczając ją opieką i serdecznością (pani de Molyneux, dziś ponad 80-letnia przybrana „wnuczka” śpiewaczki, żyje w Charlotte, North Carolina).

Sembrich wybudowała rezydencję w Lake George na tzw. Nabrzeżu Milionerów, w Nowym Jorku miała wytworne mieszkanie z widokiem na Central Park. Była cenionym pedagogiem śpiewu i dziekanem wydziału wokalnego w The Curtis Institute of Music w Filadelfii od chwili jego powołania; otrzymała tytuł doktora honoris causa tej uczelni. Pracowała też w Julliard School. Podczas wielkiego kryzysu w 1933 roku wspomogła akcję ratowania Metropolitan Opera przed zamknięciem; wygłosiła apel przez radio i podczas galowego koncertu na rzecz MET, 75-letnia ukazała się na scenie. Obszerne archiwum Marcelli Sembrich znajduje się w New York Public Library for the Performing Arts w Lincoln Center, Music Division, Special Collections.

Na szczególnym charakterze wokalnemu artyzmu Sembrich zaważyło kilka elementów. Miała uzdolnienia wielostronne, i zdobyła wykształcenie muzyczne, jakim pochlubić się mogła mało która śpiewaczka tamtej doby. Ojciec od dziecka wprawiał ją do gry na skrzypcach i na fortepianie. Obie te dyscypliny studiowała w Konserwatorium we Lwowie (1873-75). Gry na fortepianie uczył ją Wilhelm Stengel, późniejszy mąż, wychowanek Karola Mikulego (jak wiadomo – ucznia Chopina) i Konserwatorium Muzycznego w Lipsku, a gry na skrzypcach Zygmunt Bruckman, solista w orkiestrze lwowskich teatrów miejskich. Uzyskawszy stypendium Wydziału Krajowego Galicji wyjechała na rok (1875-76) do Wiednia, gdzie została przyjęta do trzech różnych klas: klasy fortepianu Juliusa Epsteina, klasy skrzypiec Josepha Hellmesbergera i do klasy śpiewu Wiktora von Rokitansky'ego. Wedle zaleceń tego pedagoga głos ćwiczyła po trzy godziny dziennie śpiewając z kawałkiem drewna w ustach, aby prawidłowo je otwierać. W roku następnym (1876-77) swe studia muzyczne ograniczyła do kształcenia wokalnego w Mediolanie: pracowała z Giovannim Battistą Lampertim, który umożliwił jej debiut: z małą włoską trupą, na przedmieściu Aten, w partii Elwiry w *Purytanach* Belliniego.

Odtąd poświęciła się karierze śpiewaczki, lecz kilkakrotnie (do 1884 roku) popisywała się na koncertach swym trojakim talentem, grając na fortepianie (niekiedy utwory na dwa fortepiany z mężem), na skrzypcach, i śpiewając. Jej repertuar instrumentalny nie był oczywiście obszerne, jednak daje obraz jej pianistycznych i wiolinistycznych możliwości. Afisze i recenzje potwierdzają wykonania Chopina *Ballady g-moll*, *Walca cis-moll* op.64 nr 2 i etiudy (niesprecyzowanej), Schumanna *Traumes Wirren*, Thalberga *Wariacji na temat z opery „Napój miłosny”* oraz transkrypcji Liszta i Moschelesa z Mendelssohna. Na skrzypcach grywała *VII Koncert G-dur* Bériota. Pozostała jej łatwość orientacji w partyturze, rozwinięta wyobraźnia muzyczna, wrażliwość na barwę dźwięku i warianty artykulacji. Mawiała: „kiedy śpiewam, głos mam na końcu smyczka”.

W operze zaczynała od Belliniego i jej domeną pozostał niewątpliwie wczesno-romantyczny styl włoski. Zaangażowana do Drezna (1878-80) zadebiutowała w *Lucji z Lamermoor* i partia ta należała do najlepszych w jej repertuarze. Potem podpisała kontrakt do Opery Włoskiej Carskich Teatrów /Imperial Opera Italien/ w Petersburgu, i występowała w Royal Italian Opera w Londynie. To w Londynie impresariowie James Mapleson

i Henry Abbey, zebrali solistów do dwu kompanii, które w 1883 wyruszyły do USA. W obu dyrygentami byli Włosi, przeważali również śpiewacy włoscy. Opery francuskie (Masseneta, Gounoda), jak i niemieckie opery Mozarta wystawiano również w wersjach włoskich. Abbey określił swój zespół Grand Italian Opera Company i zorganizował pierwszy sezon w nowo otwartej Metropolitan Opera, a Sembrich występowała z powodzeniem, oprócz Łucji, jako Amina w *Lunatyczce*, Violetta w *Traviacie* i Gilda w *Rigoletto* oraz Rozyna w *Cyruliku sewilskim*. Wykonując rolę Zerliny w *Don Giovannim*, doskonale utrafiła w styl wokalny i sceniczny Mozarta. Zasłynęła wkrótce jako wyborna Zuzanna i w tej właśnie roli, po 25 latach amerykańskiej kariery pokazała się w lutym 1909 roku po raz ostatni w zespole MET: w *Weselu Figara* pod dyrekcją Gustawa Mahlera. Fragment zaś arii Królowej Nocy z II aktu przedstawienia *Czarodziejskiego fletu* w MET w 1902 roku (po włosku) to jedna z pierwszych rejestracji jej śpiewu na wałkach Maplesona – fragment imponujący wirtuozerią, tempem, lekkością i wyrazem. Zachowało się także fragmentaryczne świadectwo jej Łucji: słynny sekstet z II aktu, nie tylko nagrany lecz i sfilmowany w 1906 roku. Scena ta otwiera film *Golden Voices of the Century* Christana Lambrande'a i Donalda Sturrocka (BBC 1996, Warner Vision, Group Music). Sembrich towarzyszą tam sceniczni partnerzy, Enrico Caruso, Antonio Scotti, Marcel Journet, Severina i Daddi – zabawnie poruszają się ich drobne figurki i brzmią ich głosy.

Występując już w operach, Sembrich nie zaprzestała kontrolować głosu. Latem 1886 odbyła we Włoszech serie lekcji z Francesco Lampertim. Wydał on szkołę śpiewu, studia i ćwiczenia ze szczególnym naciskiem na głos sopranowy. Sembrich wprowadził w tajniki *mezzavoce*. Maksymy wokalne wcześniejszego nauczyciela Sembrich, jego syna Giovanniego, również cieszyły się popularnością maksymy. Za każdym z ich uczniów niosło się określenie „voce Lampertiana” – byli rozpoznawani ze względu na szkołę i technikę. Obaj wyposażyli Sembrich w praktyczną i teoretyczną wiedzę w zakresie kadencji i zdobień. Za ich nadmiar, jako relikw przeszłości, bywała nieraz krytykowana. Kiedy wystąpiła w *Pajacach*, operze wtedy współczesnej (1892), arię Neddy wzbogaciła własną wirtuozowską kadencją; po ostrej krytyce w Petersburgu wycofała się z tego pomysłu. Śpiewając w *Cyganerii* w MET (1902) nad partią Mimi debatowała z przybyłym tam Puccinim, chcąc wniknąć w nową dla niej, werystyczną ekspresję operowania głosem. Wzorem Sembrich była Adelina Patti. Rywalizowała z nią – dosłownie, w tzw. „operowej wojnie” w 1883 w Ameryce, śpiewały w dwu różnych kompaniach. Sembrich z pewnością osiągnęła wysoką koloraturową biegłość. Lecz w wielu odniesieniach do sztuki wielkiej Patti w głosie Sembrich dostrzegano – poza kunsztem technicznym tryli, fioritur, staccata i legata – miękki czar brzmienia i słowiańską rzewność (pisano: „łezkę”), jakiej Patti nie miała.

Na baczną uwagę zasługuje uprawiana przez Sembrich dziedzina liryki wokalne. Od początku swe występy koncertowe składała – tradycyjnie - z arii operowych i z pieśni. Zależnie od miejsca koncertu wstawiała do programu pieśni niemieckie, rosyjskie, francuskie, hiszpańskie, polskie. Zawsze jednak zachowywała jakąś pozycję z uznanych arcydzieł – Schumanna czy Brahmsa. Zależało jej zawsze na utworach polskich, i z czasem na stałe wprowadziła do repertuaru po jednej pieśni Moniuszki, Niewiadomskiego, Zarzyckiego, Paderewskiego. Nowe pieśni Paderewskiego do słów Catulle Mendésa na koncercie w Carnegie Hall w 1908 roku śpiewała wprost z rękopisu. Specjalną wagę przywiązywała do pieśni Chopina *Życzenie*. Wykonywała ją przez długie lata, na całym świecie, kończąc nią koncert albo dorzucając do sceny lekcji śpiewu w *Cyruliku sewilskim* – zawsze

po polsku (nawet w pałacu cara Aleksandra), i zawsze z własnym fortepianowym akompaniamentem. W amerykańskim piśmie „Bohemian” (grudzień 1909) opublikowała na ten temat ciekawy artykuł *I like to sing „The Maiden’s Wish”*.

Interesowały ją pieśni historyczne i ludowe. Po ustąpieniu ze sceny wzbogacała programy recitali starając się przedstawić formę pieśni w długim jej rozwoju. Nad doбором miniatur utworów pracowała z Henrym Krehbielem. W części poświęconej pieśniom ludowym śpiewała szkockie, irlandzkie, skandynawskie, czeskie, polskie, rosyjskie, bośniackie, bułgarskie, węgierskie, chińskie – i wszystkie w językach oryginału. Zestawiała serię pieśni artystycznych, jakie w okresie XIII-XIX powstawały we Francji, Włoszech, Anglii, w Czechach i Niemczech. Układała liryki reprezentatywne dla klasyki pieśni niemieckiej – od Webera po Brahmsa – francuskiej i słowiańskiej. Wreszcie zawsze zainteresowana współczesnością sięgała po pieśni tworzone w jej dobie, przez kompozytorów Niemiec, Francji, Polski (Stojowski), Anglii i Ameryki.

Marcella Sembrich śpiewając, dokonując nagrań i ucząc, wywarła wpływ na treść kultury muzycznej Stanów Zjednoczonych w momencie nader istotnym dla jej kształtowania. Dla Polski jej dokonania mają znaczenie wielorakie: narodowe, artystyczne, a nawet polityczne. Z pewnością więc warto obdarzyć tę postać naukową dociekliwością i humanistyczną refleksją.

Małgorzata Komorowska

*Autorka pracuje nad obszerną monografią Marcelii Sembrich. Zebranie materiałów w USA umożliwił jej grant The Kosciuszko Foundation (1994). Korzystała też z doraźnej pomocy polskiego Ministerstwa Kultury (1996-kwerenda w Dreźnie). Wiele informacji przekazał jej amerykański badacz Stephen Herx (szkice z biografii Sembrich publikował w „Opera Quarterly” 1995/6, 1999, „The Record Collector” 1999, i in.)*