



Magdalena DZIADEK

<https://orcid.org/0000-0002-1409-7902>

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

## Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (1898–1902)

### Streszczenie

Artykuł jest poświęcony omówieniu działalności artystycznej Salomei Kruszelnickiej w latach 1898–1902. Uwzględniono przede wszystkim jej występy na scenie operowej Warszawskich Teatrów Rządowych. Relację uzupełniono sprawozdaniem na temat pozostałych działań artystki w tym okresie. Praca została napisana w oparciu o materiał źródłowy zebrany w prasie wychodzącej w ośrodkach polskich, Lipsku („Signale für die musikalische Welt”) i Petersburgu (polskojęzyczny tygodnik „Kraj”). Recenzje poświęcone występom Kruszelnickiej stanowią cenny dokument recepcji jej sztuki, a przy okazji tworzą ciekawy obraz wycinka warszawskiej kultury muzycznej przełomu XIX i XX wieku – czasu, w którym starły się ze sobą tradycyjne poglądy na sztukę z prądami modernistycznymi.

**Słowa kluczowe:** Salomea Kruszelnicka, wokalistyka operowa, opera warszawska, polska kultura muzyczna w czasach zaborów, polska krytyka muzyczna przełomu XIX i XX wieku.

U schyłku XIX wieku i na przełomie stuleci w dziejach opery polskiej najważniejsze wydarzenia to niewątpliwie zaangażowanie na stanowisko dyrektora opery Emila Młynarskiego, premiera *Goplany* Żeleńskiego i pierwsza inscenizacja *Widm* Moniuszki, wreszcie pozyskanie dla zespołu znakomitych solistów. Bezwzględnie na pierwszym miejscu trzeba wymienić Salomeę Kruszelnicką – być może najlepszą Halkę, a na pewno najlepszą Hrabinię w historii opery warszawskiej.

Tymi słowami charakteryzuje stan warszawskiej sceny operowej w latach 1898–1901 Elżbieta Szczepańska-Lange w pracy poświęconej życiu muzycz-

---

Data zgłoszenia: 7.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 23.10.2019/24.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 23.10.2019/7.11.2019

Data akceptacji: 24.11.2019

nemu Warszawy w II połowie XIX wieku<sup>1</sup>. Emil Młynarski, pracujący poprzednio w Szkole Cesarskiego Towarzystwa Muzycznego w Odessie, otrzymał posadę w Warszawie dzięki protekcji urzędującego w stolicy księcia Aleksieja Obolenskigo (zastępcy generała gubernatora Aleksandra Imeretynskiego). Jako kapelmistrz operowy wystąpił po raz pierwszy 29 marca 1898 roku<sup>2</sup>, prowadząc w Teatrze Wielkim spektakl *Carmen* w zastępstwie chorego Cezara Trombiniego, kierownika artystycznego i pierwszego dyrygenta instytucji. Trombini zmarł w Warszawie 15 sierpnia 1898 roku. Młynarski otrzymał wówczas propozycję objęcia w Teatrze Wielkim stanowiska dyrektora opery polskiej. Do prowadzenia opery włoskiej sprowadzono Vittoria Podestiego. W praktyce to Podesti stał się głównym dyrygentem, prowadząc także niektóre premiery polskie. Za czasów Podestiego i Młynarskiego dyrekcja teatrów warszawskich zgromadziła wyśmienity zespół śpiewaczy. Poza Kruszelnicką znaleźli się w nim także m.in. Mattia Battistini, Giuseppe Russitano, Władysław Floriański, Janina Korolewiczówna, Aleksander Myszuga, Wiktor Grąbczewski, Adam Didur. Reżyserem był Jan Chodakowski, zapamiętany przez historyków jako zagorzały protektor opery polskiej. Przedstawieniami baletowymi dyrygował Stanisław Barcewicz – wybitny skrzypek, profesor Warszawskiego Instytutu Muzycznego. Czasami zatrudniano też kapelmistrza pracującego już za czasów Trombiniego – Francesca Spetrina. Między solistami istniała, jak we wszystkich teatrach świata, zawzięta rywalizacja. Bezpośrednią konkurentką Kruszelnickiej była Janina Korolewiczówna, obdarzona sopranem lirycznym, ale wykorzystywana też do ról koloraturowych. Już jako Korolewicz-Waydowa opublikowała pamiętnik, w którym sformułowała pod adresem Kruszelnickiej kilka insynuacji dotyczących rzekomych działań Ukrainki (jak ją nazwała, wykorzystując aktualne nastroje antyukraińskie polskich czytelników), wymierzonych przeciwko polskim artystom, podjętych w zмовie z rosyjskimi władzami Warszawskich Teatrów Rządowych. Insynuacji tych nie da się potwierdzić źródłowo, dlatego w niniejszym artykule rezygnujemy z ich przytaczania.

Pierwszy sezon, jaki przepracowała w warszawskim Teatrze Wielkim Kruszelnicka, zainaugurowany został 1 października 1898 roku premierą *Cyganerii* pod dyrekcją Vittoria Podestiego, bez udziału nowo zatrudnionej gwiazdy. Warszawski debiut Kruszelnickiej odbył się 4 października – artystka wykonała tytułową rolę w znanej już w Warszawie *Aidzie*, zyskując aplauz publiczności i uznanie prasy. Nawet niezwykle surowy w sądach Aleksander Świętochowski (redaktor czołowego pisma warszawskich pozytywistów<sup>3</sup> „Przeglądu Tygodniowego”) napisał po spektaklu, że w owych pochwałach

<sup>1</sup> E. Szczepańska-Lange, *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2B: *Życie muzyczne w Warszawie 1850–1900*, Warszawa 2010, s. 511–512.

<sup>2</sup> Wszystkie daty odnoszące się do wydarzeń w Warszawie podane zostały w tekście głównym według kalendarza gregoriańskiego.

<sup>3</sup> Pozytywistami nazywa się postępowe ugrupowanie polskich literatów i uczonych, którzy – inspirując się pismami filozofów i socjologów zachodnich (Comte, Spencer, Darwin, Le Bon,

przypuszczalnie [...] nic, a przynajmniej niewiele było przesady<sup>4</sup>.

7 października 1898 roku Kruszelnicka zaśpiewała partię Halki we wznowionej operze Moniuszki. Spektakl ten był z kolei debiutem Emila Młynarskiego jako nowo zatrudnionego kapelmistrza. Jednak to nie on tryumfował po spektaklu – dość kwaśno przyjętym przez prasę – lecz Kruszelnicka. Antoni Sygietyński, krytyk najbardziej poczytnego dziennika Warszawy – „Kuriera Warszawskiego” – poświęcił występowi artystki kilkadziesiąt wierszy recenzji, zaczynających się od sentencji:

Za to panna Kruszelnicka przeszła wszelkie oczekiwanie<sup>5</sup>.

Wyliczył kilka zalet głosu i talentu śpiewaczki, które będą też dostrzegać inni recenzenci, a więc: bezbłędną technikę wokalną, siłę wyrazu, wysmakowanie artystycznej interpretacji postaci, umiar efektów scenicznych, dążenie do wyeksponowania głębi muzyki i tekstu.

Halka p. Kruszelnickiej to nie pierwsza lepsza dziewczyna wiejska, zbałamucona przez panicza – puentował Sygietyński – to nie pierwsza lepsza warjatka, rzucająca się w nurty rzeki z rozpacy, iż straciła kochanka, ale postać z poematu, jak ją Włodzimierz Wolski w swej wyobraźni pojął, a Moniuszko geniuszem swej muzyki opromienił<sup>6</sup>.

Aleksander Świętochowski ujrzał w Halce Kruszelnickiej wręcz odwrotnie – „prawdziwą wiejską dziewczę, z gruntu dobrą, otwartą i szczerą”, i on jednak na swój sposób docenił artystkę, twierdząc, że

[...] ten występ jeszcze bardziej utwierdził w przekonaniu, że się ma w każdym razie z talentem do czynienia<sup>7</sup>.

*Halka* utrzymała się już na stałe w repertuarze warszawskiego teatru, jednak już pod koniec stycznia 1898 roku Kruszelnicka odstąpiła tymczasowo swoją rolę w tej operze członkini trupy włoskiej Marii d’Orio.

W kolejnych dniach października 1898 roku Kruszelnicka wystąpiła jeszcze jako Santuzza w *Rycerskości wieśniaczej* (pod dyrekcją Francesca Spetrina oraz Balladyna w *Gopłanie* Żeleńskiego (pod dyrekcją Emila Młynarskiego). Oba występy również zasłużyły na gorące pochwały Sygietyńskiego<sup>8</sup>, zwłaszcza drugi –

---

Tarde) – głosili potrzebę reformy społeczeństwa, a jeżeli chodzi o sztukę – potrzebę wyzwolenia się spod presji zbanalizowanych wzorców sztuki narodowej związanych z estetyką tzw. małego romantyzmu.

<sup>4</sup> A. Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 41, s. 453. Podkreślenie M. Dziadek. Wszystkie cytaty źródłowe znajdujące się w tej pracy zostały podane w oryginalnej pisowni.

<sup>5</sup> A. Sygietyński, *Wczorajsza „Halka”*, „Kurier Warszawski” 1898, 25 września (7 października), nr 277, s. 2–3.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> A. Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 42, s. 465.

<sup>8</sup> Zob.: A. Sygietyński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 29 września (11 października), nr 281 s. 2; tegoż, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 1 (13) października, nr 283, s. 2–3.

wszak chodziło o operę polską, w której promowanie Sygietyński był osobiście zaangażowany jako członek grupy radykalnie nastawionych literatów młodego pokolenia, kojarzonych z pozytywizmem. Tu należy wyjaśnić, że owa radykalna grupa walczyła o przetrwanie i należyty poziom polskiej sceny operowej w czasach, kiedy hegemonem tej sceny był zespół włoski<sup>9</sup>.

W omawianym okresie o egzystencji spektakli operowych w warszawskim Teatrze Wielkim przesądzał, tak jak na całym świecie, sukces finansowy, stąd nader ostrożna polityka rosyjskiego zarządu teatru w stosunku do polskich śpiewaków i polskiego repertuaru operowego. Politykę tę strona polska utożsamiała jednoznacznie z poczynaniami rusyfikatorskimi warszawskich władz; trzeba jednak pamiętać, że XIX-wieczna Warszawa była ośrodkiem wielonarodowym, w którym o sukcesie dzieł teatralnych decydowała nie sama większość polska, ale także mieszkający tam Żydzi, Rosjanie i Niemcy. Ponadto polskie sfery wyższe ociągały się, jeśli idzie o popieranie sztuki swojskiej<sup>10</sup>. Już za czasów Moniuszki odnotowywano brak należytego zainteresowania warszawskiej publiczności polską operą; nawet spektakle ojca opery polskiej nie zawsze zapełniały salę. Natomiast widowiska włoskie cieszyły się dużym zainteresowaniem szerokiej publiczności. Mamy na to dowody w rozmaitych źródłach pamiętnikarskich, na przykład w pamiętnikach czołowego warszawskiego księgarza Ferdynanda Hoesicka.

W okresie poprzedzającym pobyt Salomei Kruszelnickiej na warszawskiej scenie nierzadko zdarzały się zatargi pomiędzy radykalną grupą zwolenników opery polskiej, inspirowaną przez „młodych gniewnych” literatów, takich jak wyżej wspomniani Antoni Sygietyński, czy Aleksander Świętochowski, a artystami włoskimi. Miały one jawne podłoże komercyjne (Polacy ubolewali nad tym, że zagraniczni śpiewacy i dyrygenci otrzymują o wiele większe gaże niż rodzimi artyści) – i ukryte tło polityczne. Zajadle krytykowany przez patriotyczny odłam prasy był np. Mattia Battistini, gdyż wiadano o jego przyjaźni z Marią Andrejewną Hurkową, żoną znienawidzonego generała gubernatora warszawskiego Josifa Hurki<sup>11</sup> (Hurko rządził Warszawą w latach 1883–1894). Działalność opery warszawskiej zdominowanej przez Włochów z przesadą krytykowano też z pozycji patriotycznych w prasie zakordonowej – wiele materiałów tego rodzaju trafiało do prasy lwowskiej.

W sezonach artystycznych Kruszelnickiej warszawskim generałem gubernatorem był (do 1900 roku) reprezentujący kurs odwilżowy Aleksandr Imeretyński (m.in. zezwolił na odsłonięcie w Warszawie pomnika Mickiewicza, 1898). W tym okresie o losach spektakli operowych oraz o kontraktach i gażach śpiewa-

<sup>9</sup> Zespół ten składał się z artystów rozmaitego pochodzenia (nie samych Włochów), śpiewających po włosku.

<sup>10</sup> Zob.: J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [w:] *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Wrocław 1957, s. 73.

<sup>11</sup> Zob.: E. Czekalski, *W cieniu zamkowego zegara*, Warszawa 1956, s. 159.

ków przesądzały nadal w niemałym stopniu sprawy zakulisowe – jak się dalej przekonamy, miały one także wpływ na przebieg warszawskiej kariery Kruszelnickiej.

Wracając do omówienia pierwszych miesięcy pobytu artystki w Warszawie, zatrzymamy się na dniu 2 listopada, w którym Kruszelnicka wystąpiła pod dyktando Młynarskiego we wznowieniu Moniuszkowskiej *Hrabiny*. Dzieło ukazało się w nowej efektownej inscenizacji, po 15 latach nieobecności na scenie warszawskiej. Kruszelnickiej partnerowała, podobnie jak w *Goplanie*, Janina Korolewiczówna, a dyrygował Emil Młynarski. Spektakl odniósł ogromny sukces, co prasa zakordonowa przypisała patriotycznej postawie publiczności polskiej, tłumnie przybyłej na premierę i następne przedstawienia. Prorokowano nawet, że sukces *Hrabiny* przypieczętuje klęskę opery włoskiej w Warszawie<sup>12</sup>. Tak się oczywiście nie stało. Artystka pojawiała się bowiem równolegle w przedstawieniach włoskich. Już 28 listopada 1898 roku wzięła udział we wznowieniu *Mocy przeznaczenia* Verdiego, pod dyktando Vittoria Podestiego. Partnerował jej Mattia Battistini. Opinia Antoniego Sygietyńskiego o kreacji Kruszelnickiej, jak i całym przedstawieniu, była negatywna. Pisał, z oczywistą tendencją nakazującą lekceważyć przedsięwzięcie należące do Włochów:

Panna Kruszelnicka w roli Eleonory wyzbyła się najpiękniejszej cechy swego talentu: wyrazu artystycznego interpretacji. Wprawdzie jej głos brzmiał metalicznie, dźwięcznie i czysto, lecz frazowaniu zbywało na wytworności muzycznej i na pogłębieniu psychologicznym, wskutek czego wada stała *tremolowania* głosem uwydatniła się niepomierne. A przytem uwaga poboczna: Panna Kruszelnicka za mało studiowała ruchy rąk i ciała w rzeźbie. Aktor na scenie jest żywym posągiem. Eleonora panny Kruszelnickiej była żywą, lecz nie była posągową<sup>13</sup>.

5 grudnia 1898 roku Kruszelnicka wystąpiła, pod kierownictwem Podestiego, w roli Walentyny w *Hugonotach* Meyerbeera. Obowiązek napisania recenzji z tego spektaklu Antoni Sygietyński odstąpił redakcyjnemu koledze Benedyktowi Filipowiczowi, co można odczytać jako kolejną demonstrację lekceważenia występów artystki u Włochów<sup>14</sup>. Dwa tygodnie później (16 grudnia) nasza bohaterka zaśpiewała u boku Battistiniego główną rolę żeńską w *Trubadurze* Verdiego, tuż przed świętami Bożego Narodzenia (22 grudnia) dała się słyszeć w *Balu maskowym* tegoż kompozytora (było to benefisowe przedstawienie na rzecz Battistiniego), a 8 stycznia 1899 roku wystąpiła pierwszy raz jako Rachela w *Żydówce* Halevy'ego. Wydarzenia te także nie doczekały się większego rezonansu, gdyż prasa, na czele z „Kurierem Warszawskim”, zajęta była śledzeniem niebywałego sukcesu *Hrabiny* – do 9 lutego 1899 roku dano 25 spektakli tej opery przy całkowicie wyprzedanej sali, a jej główni wykonawcy: Kruszelnicka, Korolewiczówna i Młynarski – święcili prawdziwe tryumfy. Jedynie „Przegląd Tygodniowy”, z czasem coraz bardziej dystansujący się od zgiełku wywołanego przez

<sup>12</sup> Zob. E. Szczepańska-Lange, dz. cyt., s. 517.

<sup>13</sup> A. Sygietyński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 17 (29) listopada, nr 330, s. 3.

<sup>14</sup> Zob.: B. Filipowicz, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 24 listopada (6 grudnia), nr 337, s. 3.

patriotycznie usposobiony odłam dziennikarzy, wyraził *votum separatum*. W fe-  
lietonie *Echa warszawskie* Świętochowski napisał odnośnie do tryumfu *Hrabiny*:

Otóż z ręką na sercu powiedzieć mogę, iż obecnych wykonawców *Hrabiny* kuryery z p. Sygietyńskim na czele przereklamowały nad zasługi. Przysiągłbym prawie, że nie o takim Podczaszycu, Dzidzim, Kaźmierzu marzył ś.p. Moniuszko, że nie zgodziłby się z p. Kruszelnicą na pojęcie w wykonaniu ostatniej brawurowej arii [...]. Nie można brać postaci *Hrabiny* tak „moderne”, nie można utrzymywać, że ta kobieta była tak lekko-myślną, że nic zgoła nie czuła [...] <sup>15</sup>.

Na fali olbrzymiego sukcesu *Hrabiny* Młynarski zdecydował się wystawić kolejną operę Moniuszki – *Straszny dwór*. Ściśle rzecz ujmując, plan wystawienia tej opery powstał już jesienią poprzedniego roku (ogłoszono go nawet w prasie), lecz prawdopodobnie władze teatralne wyraziły sprzeciw. Dzieło to było bowiem od czasu spektakli premierowych (1865) zakazane przez cenzurę, gdyż zawarte w nim aluzje patriotyczne wywołały niebezpieczny entuzjazm polskiej publiczności. W końcu jednak doszło do premiery – *Straszny dwór* ukazał się na warszawskiej scenie 22 lutego 1899 roku. Kruszelnicka nie wzięła w nim udziału. Nie występowała także we wznowionej w podobnym czasie jednoaktówce *Verbum nobile* Moniuszki. Pojawiła się natomiast na dwóch koncertach o mieszanych programach, organizowanych w Warszawie i w Łodzi, a ponadto doczekała się swego pierwszego benefisu. W jego ramach zaśpiewała (14 marca 1899) Halkę. O benefisie artystki napisało „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, sugerując, że była to nagroda władz teatralnych w zamian za daną przez nią obietnicę pozostania w Warszawie; rozniosła się bowiem pogłoska, że o pozyskanie Kruszelnickiej na sezon wiosenny zabiega londyńska opera Covent Garden <sup>16</sup>. Rola Halki powtórzyła następnie artystka jeszcze kilka razy. Nadal w programie figurowała *Hrabina* z jej popisową rolą (na 12 kwietnia 1899 przypadło 35. przedstawienie tej opery), a ponadto wznowiono *Roberta Diabła* Meyerbeera, w którym wykonywała rolę Alicji (Roberta grał Giuseppe Russitano). Nowy recenzent „Kuriera Warszawskiego” Aleksander Poliński – w porównaniu z Sygietyńskim neutralny w opiniach, stroniący od jawnych wycieczek politycznych <sup>17</sup> i dość konserwatywny – przyznał, że Kruszelnicka zaśpiewała swą rolę „prześlicznie” <sup>18</sup>, nie wdając się w szczegóły.

Kolejny miesiąc upłynął na realizacji bieżącego repertuaru; przedstawień było mniej niż zwykle, gdyż równoległe w Teatrze Wielkim odbywały się wy-

<sup>15</sup> *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 5, s. 54.

<sup>16</sup> -a-. [A. Rajchman], *Salomea Kruszelnicka*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 806, s. 115.

<sup>17</sup> Przynajmniej w opisywanym okresie. Poliński, dziś zapamiętany głównie jako historyk muzyki polskiej, był uczestnikiem antycarskiego powstania z 1863 roku, co ujawniono dopiero w jego nekrologach opublikowanych za kordonem. Swój patriotyzm o odcieniu antycarskim zademonstrował Poliński kilkakrotnie w okresie rewolucji 1905 roku, kiedy cenzura uległa złagodzeniu.

<sup>18</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 10 (22) marca, nr 81, s. 3.

stępy teatru rosyjskiego (trupy z Teatru Małego w Moskwie), zresztą bojkotowane przez radykalną część publiczności polskiej<sup>19</sup>.

Sezon 1898/1899 ukoronowała premiera *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego (4 maja 1899) z Kruszelnicką, Battistinim, Giuseppem Russitanem i Aristodemem Silichem w głównych rolach. Operę śpiewano po włosku, dyrygował Podesti, scenografię przygotował Józef Chodakowski. W niektórych źródłach można przeczytać, jakoby premiery oper rosyjskich na warszawskiej scenie (uprzednio wprowadzono do repertuaru *Jolantę* Czajkowskiego i *Demona* Rubinsteina) miały być swego rodzaju haraczem – zapłatą Chodakowskiego za możliwość grania oper polskich<sup>20</sup>. Sprawa nie jest jednak oczywista. Należy bowiem wziąć pod uwagę to, że Rubinstein i Czajkowski cieszyli się w Warszawie wielkim szacunkiem, jak wszyscy uznani przedstawiciele muzyki wysokiej. Anton Rubinstein był w omawianym okresie stałym gościem w Warszawie; on i jego brat byli honorowymi członkami Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego; czołowe utwory instrumentalne Antona Rubinsteina i Piotra Czajkowskiego wprowadzono do programów koncertów symfonicznych orkiestry operowej, zainicjowanych w 1885 roku. W styczniu 1892 roku Czajkowski osobiście zjawił się w Warszawie, prowadząc koncert autorski w Teatrze Wielkim. W ogólności przepaść pomiędzy kulturą polską i rosyjską w Warszawie okresu zaborów, o jakiej wielokrotnie pisano, w rzeczywistości nie była bardzo głęboka. W kręgach patriotycznych istniał honorowy zakaz słuchania rosyjskiej muzyki rozrywkowej<sup>21</sup>, notorycznie demonstrowano też w czasie wykonywania hymnu cesarskiego w teatrach. Z drugiej jednak strony, zawodowi kompozytorzy wykonywali gesty hołdownicze w postaci dedykacji dla cara i członków dworu; niektórzy (jak Apolinary Kątski, dyrektor warszawskiego Instytutu Muzycznego) bywali w siedzibie generała gubernatora na Zamku Królewskim oraz w rosyjskich salonach (łączniczką między polskim i rosyjskim środowiskiem muzycznym była słynna opiekunka artystów Maria Kalergis-Muchanow). Artyści polscy, jak wspomniany wyżej Emil Młynarski, zabiegali o protekcję wysoko postawionych urzędników rosyjskich, a wielu z nich, począwszy od Moniuszki, było zainteresowanych realizowaniem kariery w Petersburgu czy Moskwie<sup>22</sup>.

Odgłosy prasy po premierze *Eugeniusza Oniegina* były bardzo dobre. Aleksander Poliński napisał dla „Kurierza Warszawskiego” duży tekst drobiazgowo analizujący libretto i muzykę oraz przynoszący ogólne oceny wykonania. Na pierwszym miejscu postawił krytyk parę głównych bohaterów, odgrywanych

<sup>19</sup> Zob.: W. Zwinogrodzka, *Przypadki bojkotu w życiu teatralnym Warszawy*, [w:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1988.

<sup>20</sup> Zob.: E. Szczepańska-Lange, dz. cyt., s. 508.

<sup>21</sup> Zob.: J. Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.

<sup>22</sup> Zob.: M. Dziadek, *Warszawa–Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic na przełomie XIX i XX wieku*. „Muzyka” 2009, nr 3, s. 181–204.

przez Kruszelnicą i Battistiniego<sup>23</sup>. Omawiana recenzja jest pozbawiona jakichkolwiek aluzji antyrosyjskich, wręcz przeciwnie – Poliński przedstawił podstawę tekstową opery – poemat Puszkina – jako wzorcowy przykład rosyjskiej sztuki narodowej – dzieło o „olbrzymim znaczeniu politycznym i społecznym”<sup>24</sup>. Swoją opinię poparł myślą Wissariona Bielinskiego – filozofa niezmiernie rzadko cytowanego w Polsce. Warto też dodać, że komentując wielkość opery Czajkowskiego, Poliński poinformował o jej sukcesie na zachodzie Europy. Inni, mniej odważni recenzenci starannie unikali pisania o *Onieginie* w kontekście sztuki rosyjskiej. „Wypożyczony” przez „Przegląd Tygodniowy” Feliks Starczewski posłużył się w stosunku do muzyki Czajkowskiego bardziej ogólnym określeniem „słowiańska”; przystosowując się do krytycznej linii tego pisma, znalazł w spektaklu usterki wykonawcze, u Kruszelniczej wykrył np. zmęczenie głosu<sup>25</sup>.

*Eugeniusz Oniegin* grany był do końca sezonu przy całkowicie wyprzedanej sali (począwszy od 13. przedstawienia, w międzyaktach wprowadzono tańce z udziałem tria przybyłych na *tournée* do Warszawy tancerzy z Teatru Maryjskiego w Petersburgu, m.in. Matyldy Krzesińskiej), na zmianę z wciąż cieszącymi się uznaniem *Hrabina*, *Halką*, *Goplaną* i *Żydówką* oraz wznowionym w drugiej połowie maja *Faustem* Gounoda (tu główne role przypadły Janinie Korolewiczównie i Battistinemu; ta sama para występowała także w powtarzanych jeszcze spektaklach *Demon*).

Pod koniec sezonu (29 maja) Kruszelnicka wystąpiła jako Elwira we wznowieniu *Ernaniego* Verdiego, przygotowanym na benefis Battistiniego, który żegnał się ze sceną warszawską, udając się za granicę. Aleksander Poliński potraktował zarówno samą operę, jak i artystów, uprzejmie, aczkolwiek bez przesadnych zachwyty (zauważył np. kilka potknięć intonacyjnych primadonny)<sup>26</sup>.

15 czerwca opera warszawska rozpoczęła – 40. spektaklem *Hrabiny* – sezon letni, na który zaproszono kilkoro artystów z zewnątrz, m.in. Władysława Floriańskiego z Pragi. Grano do końca lipca 1899 roku opery z bieżącego repertuaru, jak również „odgrzane” na lato stare spektakle: *Pajace* Leoncavalla dla Janiny Korolewiczówny, a dla Floriańskiego – *Lohengrina*. W operze Wagnera wystąpiła także Kruszelnicka. 1 lipca rozstała się z publicznością warszawską jako Hrabina, udając się na dłuższy urlop za granicę.

Artystka powróciła do Warszawy z końcem września, by zainaugurować kolejny sezon operowy występem w *Hugonotach* (1 października 1899 roku; partnerował jej pozyskany w miejsce Battistiniego Adam Didur). W kolejnych dniach pokazała się publiczności w *Halce*, *Aidzie* i *Cyganerii*. *Hugonotów* powtórzono 9 października, jednak Kruszelnicą musiała awaryjnie zastąpić Maria d’Orio,

<sup>23</sup> A. Poliński, *Eugeniusz Oniegin*, cz. II, „Kurier Warszawski” 1899, 24 kwietnia (6 maja), nr 124, s. 2.

<sup>24</sup> Tenże, *Eugeniusz Oniegin*, cz. I, „Kurier Warszawski” 1899, 23 kwietnia (5 maja), nr 123, s. 1.

<sup>25</sup> F. Starczewski, *Piotr Czajkowski, Oniegin* [...], „Przegląd Tygodniowy” 1900, nr 19, s. 224.

<sup>26</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 18 (30) maja, nr 147, s. 3.



gdyż gwiazda – jak podano w prasie – zasłabła<sup>27</sup>. Niedyspozycja śpiewaczki nie trwała na szczęście długo – już 11 października pojawiła się na scenie w *Cyganerii*. Do końca roku zagrała w kilkunastu przedstawieniach znajdujących się w bieżącym repertuarze, jak również we wznowieniu *Mefista* Arriga Boita (22 listopada). 14 listopada wystąpiła wraz z grupą wybitnych polskich artystów: skrzypkami Emilem Młynarskim i Stanisławem Barcewiczem oraz pianistą Aleksandrem Michałowskim – w pałacu w Skierniewicach przed carem Mikołajem II i jego rodziną<sup>28</sup>; prasa polska nie skomentowała faktu, iż Kruszelnicka wykonała na tym koncercie ukraińską pieśń ludową<sup>29</sup>, prawdopodobnie dlatego, że w omawianym czasie dominowała jeszcze w polskim dyskursie wizja kultury ukraińskiej jako odmiany kultury polskiej, zatem nie odebrano tego jako ewenementu. Dziennikarze nagłośnili natomiast występ Kruszelnickiej na koncercie, którego dochód przeznaczony był na wsparcie tzw. Kasy Literackiej (26 listopada). Podkreślono życzliwość dyrekcji teatru, która wyjątkowo zezwoliła na ten występ (w kontrakcie Kruszelnickiej obowiązującym w omawianym sezonie figurował zakaz udzielania się na koncertach poza teatrem)<sup>30</sup>. Gwiazda wystąpiła na rzecz literatów wspólnie z elitą polskich artystów, tj. solistami opery Janiną Korolewiczówną, Wiktorem Grąbczewskim i Adamem Didurem, aktorem Bolesławem Ładnowskim, pianistą Aleksandrem Michałowskim oraz młodym skrzypkiem Pawłem Kochańskim (uczniem Młynarskiego). Wykonała arię z *Afrykanki* Meyerbeera oraz pieśń Paderewskiego *Gdy ostatnia róża zwiędła*. W recenzji z tego koncertu, napisanej przez redaktora „Kuriera Warszawskiego” Mariana Gawalewicza, na co dzień z zapałem popierającego Kruszelnicką, znalazła się niezbyt taktowna aluzja co do gwiazdorskiego stanowiska, jakie zajęła artystka w sztuce miejscowej:

Gdybym miał pióro i zapał Sygietyńskiego [...], napisałbym pean na cześć divy Kruszelnickiej, która, nawet będąc „Afrykanką”, nie przestaje ani na chwilę być „Hrabinią”; wczoraj śpiewała arię Meyerbeera i zdawało się, że wszystkie perły i brylanty, które ze słowiczego gardła wyrzuciła, nanizaly się same na sznurki i otoczyły jej szyję drogocenną kolją.

Wiem jednak, że cała kadzielnica pochwał w mych rękach wywołałaby na piękne usta naszej primadonny tylko jeden z tych majestatycznych jej uśmiechów, który zdaje się mówić:

- Wiem, wiem. Śpiewam jak cherub, a wyglądam jak królowa.
- Pozostałoby mi wtedy tylko skłonić się pokornie i szepnąć:

<sup>27</sup> [b.n.a], bez tytułu, „Kurier Warszawski” 1899, 28 września (10 października), nr 280, s. 1.

<sup>28</sup> W Skierniewicach i pobliskiej Spale znajdowały się dobra nadane wielkiemu księciu Konstantemu; car i jego rodzina chętnie polowali na tych terenach. W haśle osobowym Kruszelnickiej zamieszczonym w *Grosser Sängerlexicon* autorstwa K.J. Kutscha i L. Riemensa (wyd. 3, Bern – München 1999, s. 1930) błędnie podano, że omawiany epizod miał miejsce w Petersburgu.

<sup>29</sup> Zob.: A. Korzeniowska-Bihun, *Genderowy i narodowy dyskurs w biografii Salomei Kruszelnickiej*, [https://www.researchgate.net/publication/288617189\\_Genderowy\\_i\\_naro...](https://www.researchgate.net/publication/288617189_Genderowy_i_naro...) [stan z 2.01.2018].

<sup>30</sup> W przyszłości zgoda dyrekcji na występy Kruszelnickiej w koncertach dobroczynnych będzie wydawana częściej.

– Tak, pani...

Nie wiem czemu, ale wobec panny Korolewiczówny czułbym się śmielszym, gdyby z uśmieżkiem Broni na ustach spytała:

– I jakże? Dobrze dziś śpiewałam?<sup>31</sup>

22 grudnia 1899 roku Kruszelnicka zaśpiewała po raz ostatni w schodzącej na razie z afisza *Hrabinie*, a dzień później zaśpiewała Halkę, żegnając się tą rolą z Warszawą na sezon zimowy. Spędziła go w Petersburgu na występach z trupą włoską w teatrze konserwatorium<sup>32</sup>, razem z kapelmistrzem Podestim, również zaproszonym na zimę do Petersburga. Wykonywała główne role w *Aidzie* (tą rolą zadebiutowała w Petersburgu), *Mefistofelesie* Boita i *Balu maskowym* Verdiego. Z tego, co wiadomo na podstawie polskich źródeł prasowych, 24 stycznia czasu miejscowego artystka wzięła także udział w koncercie dobroczynnym w stolicy Cesarstwa, który zgromadził rosyjską elitę i odniósł olbrzymi sukces<sup>33</sup>, a 6 lutego czasu miejscowego odbył się jej benefis; wykonała ponownie *Aidę*, w miejsce zaplanowanej pierwotnie *Halki* (w języku włoskim), gdyż – jak podał petersburski polskojęzyczny tygodnik „Kraj” – nie udało się sporządzić na czas włoskiego przekładu partii chóru<sup>34</sup>. Udane występy Kruszelnickiej w Petersburgu zostały odnotowane jako bardzo udane przez korespondenta lipskiej gazety „Signale für die musikalischeWelt”<sup>35</sup>.

Z pobytu Kruszelnickiej w Petersburgu skorzystał dziennikarz „Kraju”, robiąc z nią wywiad. W wywiadzie tym artystka określiła się jako

włoska śpiewaczka, najwyraźniej włoska, z natury uzdolnienia, z wyboru, z metody, z zamięłowania – jak pan chce!<sup>36</sup>,

zaś swój pobyt w Warszawie określiła jako etap przejściowy w drodze do podbicia Zachodu<sup>37</sup>. Wypowiedź artystki została natychmiast skomentowana przez patriotycznie i równocześnie antywłosko usposobionych warszawskich dziennikarzy, o czym piszą m.in. Hałyna Tychobajewa i Iryna Kryworuczka w swojej książce *Sołomija Kruszelnyčka. Mista i sława* (Lwów 2009), podsumowując, że koronnym argumentem polskich dziennikarzy przeciwko Kruszelnickiej miało być to, że niechętnie występowała w operach polskich, zwłaszcza *Moniuszki*<sup>38</sup>. Argument ten jest absurdalny, nie tylko dlatego, że, jak już wiemy, swoją pozycję w Warszawie Kruszelnicka zdobyła licznymi występami w dwóch

<sup>31</sup> M. Gawalewicz, *Na Kasę literacką*, „Kurier Warszawski” 1899, 15 (27) listopada, nr 328, s. 3.

<sup>32</sup> Zob.: *Dur und Moll*, „Signale für die musikalische Welt” 1899, 14 października, nr 49, s. 774.

<sup>33</sup> [b.n.a.], *Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 28 stycznia (9 lutego), nr 4, s. 20.

<sup>34</sup> [b.n.a.], *Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 4 (16) lutego, nr 5, s. 19.

<sup>35</sup> Galberti, *Die italienische Opern-Saison in St. Petersburg*, „Signale für die musikalische Welt” 1900, 24 lutego, nr 19, s. 289–290.

<sup>36</sup> [Mat.], *U primadonny*, „Kraj” 1900, 21 stycznia (2 lutego), nr 3 s. 43.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Cyt. za: <http://www.maestro.net.pl/index.php/5877-genderowy-i-narodowy-dyskurs-w-biografii-salomei-kruszelnickiej?limitstart=0> [stan z 31.12. 2017].

operach Moniuszki – *Halce* i *Hrabinie*, ale i dlatego, że innych oper polskich z rolami przeznaczonymi dla sopranu dramatycznego, poza *Goplaną*, w tym czasie w repertuarze Teatru Wielkiego nie było. W 5. numerze „Kraju” ukazało się wyjaśnienie, w którym dziennikarz wziął na siebie odpowiedzialność za całą „afere”, sugerując dyplomatycznie, że „słowo drukowane nie dość ściśle oddało myśl artystki”, która:

[...] wie o tem dobrze, że gdzieindziej [tj. we Włoszech – przyp. M. Dziadek] spotkać ją może wyższe uznanie, ale serdecniejszego niż w Warszawie nigdzie nie znajdzie. Są to rzeczy, które obowiązują i których się nie zapomina<sup>39</sup>.

Paradoksalnie, w tym samym czasie, w którym rozgrywał się omawiany epizod, w prasie rosyjskiej rozgorzała awantura o to, że artystka poleca wciągać na afisze swoje nazwisko w wersji polskiej, a nie rosyjskiej<sup>40</sup>. Pretensje tygodnika „Swiet” i replikę pisma „Petersburgskie Nowosti” na ten temat przytoczył „Kraj”<sup>41</sup>. Tenże tygodnik zamieścił w kolejnym numerze dyplomatyczną informację:

„Incydent” z panną Kruszelnicką został zamknięty ku ogólnemu zadowoleniu. Usiłowania maleńkiego kółka, ażeby z powodu interview, zamieszczonego w „Kraju”, urządzić przeciw niej po powrocie do Warszawy demonstrację, spełzły na niczem; zwyciężył zdrowy rozsądek. Artystka nigdy się z tem nie kryła, że jest „rusinką”. To jej przywiązanie do biednej podkarpackiej narodowości należy uszanować. Nigdy zresztą nie stało ono w sprzeczności z jej polskimi sympatiami i wdzięcznością dla Warszawy<sup>42</sup>.

Kółko wrogo nastawione do Kruszelnickiej (jak można się domyślić, jego przywódcą był Antoni Sygietyński) było w istocie niewielkie. Pretensje do artystki nie przedostały się na łamy żadnej z wpływowych gazet.

W czasie nieobecności Kruszelnickiej w Warszawie jej role przejęły włoska śpiewaczka Rosini-Lunardi oraz Polka ze Lwowa Mira Heller. Ta ostatnia przejęła kilka ról Kruszelnickiej, miała też zaśpiewać rolę Balladyny w *Goplanie*, jednak do tego nie doszło. Zdaniem komentatora „Przeglądu Tygodniowego”, Mira Heller nie spotkała się z takim uznaniem krytyki (a konkretnie: Antoniego Sygietyńskiego), na jakie zasługiwała. Powód był prosty:

Dwie matki w ulu być nie mogą, jedną z nich bezwarunkowo zabijają. [...]. Rój nasz ma już matkę Kruszelnicką. A więc [...]<sup>43</sup>.

W omawianym czasie przygotowywano się do premiery scenicznej wersji *Widm Moniuszki* i *Zamku na Czorsztynie* Kurpińskiego (20 lutego). Oba spektakle szybko zeszyły z afisza.

<sup>39</sup> *W Petersburgu*, „Kraj” 1900, 4 (16 lutego), nr 5, s. 19.

<sup>40</sup> Pochodzenie ukraińskie gwiazdy utożsamiono z rosyjskim, mimo iż miejsce urodzenia gwiazdy znajduje się na terenie Galicji Zachodniej, która należała do Austrii.

<sup>41</sup> [b.n.a], *Przegląd prasy*, „Kraj” 1900, 25 lutego (9 marca), nr 8, s. 17.

<sup>42</sup> W. Ad., *Od Redakcji*, „Kraj” 1900, 3 (16) marca, nr 9, s. 21.

<sup>43</sup> [b.n.a], *Echa warszawskie*, *Przegląd Tygodniowy* 1900, 15 (27) stycznia, nr 5, s. 39.

Kruszelnicka powróciła do Warszawy 5 marca. „Kurier Warszawski” powrót artystki (która witała publiczność warszawską *Halką*) uczcił notką mieszczącą w sobie wyraźną aluzję do dopiero co zakończonego sporu:

Od jutra więc zaczyna się nowy sezon opery. Znakomita artystka, której Warszawa zawdzięcza nawrót swoich upodobań do opery moniuszkowskiej, panna Salomea Kruszelnicka, wstrząśnie jutro słuchaczami do głębi duszy, jako Halka<sup>44</sup>.

Do początku maja Kruszelnicka pokazywała się na scenie z rzadka, gdyż przedstawienia operowe ograniczono z powodu kolejnej wizyty w Teatrze Wielkim dramatycznego zespołu rosyjskiego, a poza tym dano więcej oper z rolą sopranu lirycznego z okazji gościnnej wizyty włoskiej sopranistki Luisy Tetrazzini (znanej już wtedy z występów w Petersburgu). Jakby przypieczętowując przyznaną jej przez bezstronnych obserwatorów rolę promotorki opery polskiej, Kruszelnicka zaśpiewała główną rolę (Amelii) w kolejnej prapremierze polskiej – *Mazepie* Adama Münchheimera (1 maja, razem z d’Orio i Didurem; przedstawienie reżyserował Chodakowski, dyrygował Emil Młynarski). Krytycy robili wszystko, żeby wspomóc powodzenie tej opery, jednak przedstawienie szybko zeszło z afisza. W XX wieku opera ta nie była wznawiana; dziś jest jedynie pozycją historyczną.

Przed końcem sezonu zimowo-wiosennego dyrekcja teatralna zezwoliła na kolejny benefis Kruszelnickiej. W tym celu wciągnięto na afisz *Hrabinę*. Wśród recenzji napisanych po spektaklu na uwagę zwraca anonimowy tekst opublikowany w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”, w którym zapewniono, iż entuzjazm publiczności podzieliła Janina Korolewiczówna, sugerując tym samym niedwuznacznie istnienie rywalizacji pomiędzy dwoma artystkami<sup>45</sup>.

29 maja artystka wzięła też, wspólnie ze śpiewakami: Janiną Korolewiczówną, Mattią Battistinim i Aleksandrem Myszugą oraz pianistką Marią Wąsowską-Badowską, udział w koncercie autorskim Władysława Żeleńskiego – wybitnego polskiego kompozytora działającego wówczas w Krakowie (dyrektora tamtejszego konserwatorium), który odbył się w Teatrze Wielkim z udziałem orkiestry operowej. Zaśpiewała dwa utwory Żeleńskiego: *Pieśń Jaruhy* i *Księżę pamiątek*<sup>46</sup>.

W sezonie letnim 1900 roku Teatr Wielki nie pracował. W tym czasie Salomea Kruszelnicka najprawdopodobniej wyjechała z Warszawy.

Sezon jesienny 1900 roku zaczął się dla artystki od powtórki roli Halki. Następnie publiczność warszawska zobaczyła ją u boku Władysława Floriańskiego we wznowieniu *Lohengrina* Wagnera. W tym czasie przygotowywano premierę *Purytanów* Belliniego, w której wystąpiła Luisa Tetrazzini. Zająła ona miejsce Korolewiczówny, która udała się na występy gościnne do Lwowa i Kijowa (wró-

<sup>44</sup> [b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 23 lutego (7 marca), nr 66, s. 4.

<sup>45</sup> [Interim], *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 872, s. 282.

<sup>46</sup> W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 23, s. 456.

ciła 25 listopada). Wskutek niedyspozycji Tetrzzini – Kruszelnicka musiała przejąć rolę Małgorzaty w *Fauście*, dotąd śpiewaną przez Korolewiczównę; powtórzyła następnie swoje najlepsze role w *Halce*, *Cyganerii*, *Aidzie*, *Rycerskości wieśniaczej* itd. Występowała często, gdyż choroba Tetrzzini przedłużyła się, zmuszając Włoszkę do rezygnacji z udziału w warszawskim sezonie, a dyrekcję – do „łatania” repertuaru innymi spektaklami niż te, które zaplanowano. Tak przeszedł październik. Z początkiem listopada wyjechała z kolei na krótki urlop Kruszelnicka. Prasa polska nie poinformowała, gdzie się gwiazda udała. Być może pojechała do Włoch – ten kraj jako miejsce wyjazdów Kruszelnickiej w latach warszawskich podaje kilka źródeł encyklopedycznych<sup>47</sup>. Dyrekcja teatralna powzięła pomysł wystawienia w czasie nieobecności Kruszelnickiej *Sprzedanej narzeczonej* Smetany z Korolewiczówną, Floriańskim, Didurem i Młynarskim jako dyrygentem<sup>48</sup>. Przedsięwzięcie to nie zostało jednak zrealizowane<sup>49</sup>. Natomiast 10 listopada powrócił do Warszawy na występy gościnne Battistini. Z myślą o nim zaczęto przygotować wznowienie *Giocondy* Ponchiello.

W omawianym czasie pierwszym tenorem opery warszawskiej był Władysław Floriański i to on zaśpiewał główną rolę męską w polskiej premierze *Damy pikowej* Czajkowskiego, która miała miejsce 8 listopada 1900 roku (uprzednio Floriański wykonywał tę rolę w Pradze, w obecności samego Czajkowskiego, a następnie w Petersburgu). Partię Elizy wykonywała Salomea Kruszelnicka, dyrygował Vittorio Podesti. Oceny samej opery, jak i udziału w niej Kruszelnickiej były bardziej powściągliwe niż w przypadku *Oniegina*. Aleksandrowi Polińskiemu najbardziej przypadł do gustu Floriański jako Herman, natomiast co do Kruszelnickiej stwierdził, iż

nie znalazła w roli Elizy dobrej sposobności do wykazania swych niepospolitych zdolności aktorskich<sup>50</sup>.

14 listopada odbyło się wznowienie *Giocondy* z Floriańskim i Kruszelnicką w rolach głównych. Zdaniem Polińskiego, tym razem to Kruszelnicka stała się główną bohaterką przedstawienia, zaćmiewając Battistiniego „tak wielkim artyzmem, jakiego się nawet po niej nie spodziewaliśmy”<sup>51</sup>. W listopadzie wznowiono jeszcze drugą operę dla Battistiniego – *Hamleta* Thomasa. Główną rolę żeńską objęła w niej ozdrowiała Tetrzzini.

<sup>47</sup> W haśle osobowym Kruszelnickiej w *Encyklopedii muzycznej PWM*, autorstwa Haliny Sieradz, wymienione są: Neapol, Brescia, Genua i Mediolan, z kolei Susan Blyth-Schofield, autorka hasła Kruszelnickiej w nowym wydaniu encyklopedii *Musik in Geschichte und Gegenwart* informuje, że w omawianym okresie artystka występowała w Parmie.

<sup>48</sup> [Inf.], *Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1900, 17 (30) października, nr 300, s. 1.

<sup>49</sup> *Sprzedana narzeczonej* została wystawiona po raz pierwszy w Warszawie w roku 1895, na deskach Teatru Nowego (operetkowego). Na scenę Teatru Wielkiego weszła ostatecznie dopiero w 1903 roku. Rok wcześniej został tam wystawiony *Dalibor*.

<sup>50</sup> A. Poliński, *Dama pikowa*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 października (9 listopada), nr 310, s. 3.

<sup>51</sup> A. Pol.[iński], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 2 (15) listopada, nr 316, s. 4.

9 grudnia w warszawskim Teatrze Wielkim odbyła się wielka uroczystość – 500. przedstawienie *Halki*. W tym dniu dano dwa przedstawienia opery Moniuszki – popołudniowe z Kruszelnicą i Sienkiewiczem w rolach głównych, i wieczorne – w którym jako Halka zaśpiewała Korolewiczówna, a partnerował jej Floriański. Wcześniej Kruszelnicka zajęła się, wraz z mającymi jej partnerować kolegami, osobiście sprzedażą biletów na popołudniowe przedstawienie, z którego dochód przeznaczono dla rodziny Moniuszki (uzbierano, jak oszacował „Kurier Warszawski”, ok. 5000 rubli). Termin całego wydarzenia planowano początkowo na 2 grudnia; przesunięto go o tydzień z powodu zakulisowego sporu. „Kurier Warszawski” z 21 listopada podał bowiem pierwotnie planowaną żeńską obsadę obu spektakli – odwrotną do ostatecznej. Być może Korolewiczówna poczuła się poniżona propozycją wystąpienia w koncercie popołudniowym. Decyzję o zmianie daty 500. spektaklu *Halki* podjęto 26 listopada, a w dniu następnym poinformowano o zamianie głównych wykonawczyń. Tymczasem 30 listopada zmarł niespodziewanie generał gubernator warszawski Aleksandr Imeretyński<sup>52</sup>. Nie wpłynęło to jednak na bieg spraw teatralnych; przedstawienia pomiędzy 30 listopada i 9 grudnia odbyły się według planu.

W dzień jubileuszu „Kurier Warszawski” zamieścił obszernie materiały na temat *Halki* i jej autora. Poinformowano też drobiazgowo o kolejnym gościu Salomei Kruszelnickiej, nazwanej przez redakcję „najbardziej utalentowaną i uznaną Halką”. Mianowicie primadonna zadała sobie trud, by odnaleźć mieszkającą w przytułku dla ubogich pierwszą wykonawczynię roli Halki (w premierze wileńskiej) – Walerię Rostkowską. Zaprosiła ją na jubileuszowe przedstawienie opery do swej loży i złożyła dar pieniężny na poprawę warunków życia 75-letniej artystki<sup>53</sup>.

Fakt dwukrotnego wykonania *Halki* w dniu 9 grudnia przez rywalizujące ze sobą gwiazdy – Kruszelnicą i Korolewiczównę – stanowił znakomitą okazję do porównań. Krytycy jednak z niej nie skorzystali. Aleksander Poliński zrezygnował w ogóle z oceniania śpiewaczek, tłumacząc się tym, że obie słyszano w roli Halki już wiele razy<sup>54</sup>. Ogólny przekaz prasy był jednak jednoznaczny: najlepszą Halką mianowano w Warszawie Kruszelnicą. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” opublikowało *facsimile* napisanej przez nią karty, zawierającej następujące zwierzenie:

„Halka”! najrzewniejsza rola, jaką śpiewałam. Jeżeli zrozumiałam dobrze naszego Mi-  
strza – szczęśliwą jestem. Salomea Kruszelnicka<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Nowym generałem gubernatorem został M. Czertkow.

<sup>53</sup> [tekst bez nazwiska autora i tytułu], „Kurier Warszawski” 1900, 26 listopada (9 grudnia), nr 340, s. 4. Kolejnym gestem na rzecz zubożałej śpiewaczki był koncert artystów operowych z Kruszelnicą, Korolewiczówną, Floriańskim, Didurem, występującymi jako skrzyppkowie Emilem Młynarskim i Pawłem Kochańskim oraz wiolonczelistą Antonim Cynkiem w Salach Redutowych Teatru Wielkiego w dniu 13 maja 1901 roku.

<sup>54</sup> A. Pol.[iński], *Jubileusz „Halki”*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 listopada (10 grudnia), nr 341, s. 2.

<sup>55</sup> [tekst bez nazwiska autora i tytułu], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 897, s. 591.

Trudno o bardziej wyrazistą deklarację solidarności z polską publicznością niż ta – po polsku – napisana sentencja.

Salomea Kruszelnicka przypłaciła swoją pracę przy jubileuszu *Halki* kilkudniową niedyspozycją. Występy wznowiła dopiero w marcu 1901 roku, jako że miesiące zimowe poświęciła ponownie na występy z trupą włoską w Petersburgu. W Warszawie zjawiła się z początkiem marca<sup>56</sup>, zaczynając występy od *Hrabiny* (3 marca) i *Halki* (5 marca) pod dyrekcją Podestiego i z udziałem Floriańskiego.

Po dwumiesięcznej nieobecności wróciła do Warszawy p. Salomea Kruszelnicka, a wraz z powrotem artystki zjawiła się na afiszu zawsze najserdeczniej witana „Hrabina” Moniuszki. Wystarczyło to w zupełności, aby teatr Wielki zajęty został przez publiczność od góry do dołu<sup>57</sup>.

Uspodobienie słuchaczy ujawniło się w najgorętszym przyjęciu dzieła i wykonawców. Bohaterką wieczoru była oczywiście p. Kruszelnicka. Powitano p. Kruszelnicką okrzykami, oklaskami i kwiatami. Kwiaty padały do stóp artystce i piętrzyły się w kilku olbrzymich koszach [...]

– pisał Adam Dobrowolski w „Kurierze Warszawskim”<sup>58</sup>. Równocześnie z powrotem Kruszelnickiej na scenie Teatru Wielkiego rozpoczęła się kolejna tura spektakli teatru rosyjskiego (występował zespół Teatru Cesarskiego w Petersburgu), stąd przedstawienia operowe ograniczono. Z tych z udziałem Kruszelnickiej odbyły się *Eugeniusz Oniegin*, *Dama pikowa*, *Faust*, *Aida*, *Hrabina i Halka*<sup>59</sup>.

Na niedzielę 14 kwietnia przygotowano wznowienie *Tannhäusera* (w języku włoskim), po 18 latach nieobecności tego utworu w repertuarze teatru warszawskiego<sup>60</sup>. Kruszelnicka wystąpiła w nim u boku Battistiniego (był to jego pierwszy występ w sezonie wiosennym), Floriańskiego i Korolewiczówny. Spektaklem dyrygował Vittorio Podesti. Premiera odniosła wielki sukces. Zdaniem krytyków, wszyscy śpiewacy stanęli na wysokości zadania; Kruszelnicką tradycyjnie chwälono za trafne, głębokie odczucie psychologii odtwarzanej postaci.

Panna Kruszelnicka odśpiewała partię Elżbiety z nadzwyczajnym arcyzmem, a w modlitwie, w akcie trzecim, kiedy prosi o śmierć własną, za pomocą której może odkupić straconą duszę „Tannhäusera” – artystka wywołała głębokie wzruszenie wśród słuchaczy

<sup>56</sup> Spodziewano się nawet, że powróci później, więc na czas jej przewidywanej nieobecności zatrudniono młodą sopranistkę Zofię Hepnerównę. Hepnerównę zwolniono przed wygaśnięciem umowy wskutek „przyspieszonego powrotu p. Kruszelnickiej” – poinformował „Kurier Warszawski” (1901, 24 lutego / 9 marca, nr 68, s. 3).

<sup>57</sup> Sala Teatru Wielkiego mieściła 1165 miejsc.

<sup>58</sup> A. D.[obrowolski], *Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 19 kwietnia (4 marca), nr 63, s. 2.

<sup>59</sup> Poza tym przedstawiano m.in. balet Czajkowskiego *Jezioro łabędzie*, który miał premierę z końcem 1900 roku.

<sup>60</sup> W roku 1899 utwór ten był prezentowany w Warszawie w wykonaniu teatru lwowskiego. Główną rolę kreował Aleksander Bandrowski.

– pisał Świętochowski w „Przeglądzie Tygodniowym”<sup>61</sup>. Wtórował mu Aleksander Poliński:

Nie mniejsze zachwyty wzbudzała panna Kruszelnicka w roli Elżbiety, którą pojęła prze-  
wybornie, i wszystkie jej odcienie uwydatniła w sposób budzący zdumienie ogromem  
środków wykonawczych, aktorskich i śpiewaczy<sup>62</sup>.

Duży rezonans przedstawienia *Tannhäusera* w prasie był konsekwencją roz-  
wijającego się w Polsce „szału Wagnerowskiego” – wprawdzie spóźnionego  
w stosunku do analogicznego zjawiska na Zachodzie, ale i tu łączącego się z prze-  
mianami światopoglądowymi, jakie niósł modernizm. Pisząc wyżej cytowaną re-  
cenzję, Aleksander Poliński wylegitymował się znajomością najnowszego pi-  
śmiennictwa wagnerowskiego, przytaczając myśl Władysława Jabłonow-  
skiego<sup>63</sup>, iż treść oper Wagnera

[...] jest upostaciowaniem najogólniejszych, wspólnych całej ludzkości, nieśmiertelnych  
uczuć i pragnień, poruszeniem zagadnień takich, jak miłość, śmierć, cel życia, poświęce-  
nie, itp.<sup>64</sup>

Z opinii wygłoszonych przez młodych literatów, reprezentujących pokolenie  
tzw. Młodej Polski, warto przytoczyć odnoszący się do Kruszelnickiej fragment  
entuzjastycznej recenzji, jaką opublikował w czołowym organie literackiej Młó-  
dej Polski – elitarnym miesięczniku „Chimera” – krakowski pisarz, muzyk ama-  
tor i muzealnik Feliks Jasiński:

Z tą wielką artystką dalecy jesteście od wszelkich popisów, czy to śpiewem, czy  
grą, od dawania przewagi bądź pierwszemu, bądź drugiej, od wszelkiego rodzaju efektów  
scenicznych i choćby najłżejszego kabotynizmu. Ogromny wdzięk i subtelność, niezwy-  
kła inteligencja w pojmowaniu ról, oraz intuicja w ich wcielaniu, niezwykle wykwin-  
ty smak, zarówno w śpiewie, jak w grze, oto co cechuje tę rzadką – nawet dla znających  
wszystkie sceny europejskie – indywidualność i czyni z odtwarzanych przez nią ról praw-  
dziwe, szlachetne, życiem drgające postacie<sup>65</sup>.

Jasiński zasugerował, by korzystając z pobytu Kruszelnickiej w Warszawie,  
wystawić *Tristana i Izoldę*. Na to Teatr Wielki się nie zdobył (dzieło wystawiono  
w Warszawie dopiero po I wojnie światowej), jednak jeszcze w tym samym 1901  
roku Kruszelnicka zaśpiewała partię Izoldy w scenie *Śmierć Izoldy* na wielkim  
piątkowym koncercie abonamentowym Filharmonii Warszawskiej pod dykcją  
Emila Młynarskiego<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> [b.n.a.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 7 (20) kwietnia, nr 16, s. 186.

<sup>62</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 2 (15) kwietnia, nr 103, s. 3.

<sup>63</sup> Zawartą w jego artykule *Ryszard Wagner (poeta i myśliciel)*, opublikowanym w „Tygodniku  
Ilustrowanym” 1898, nr 44.

<sup>64</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 2 (15) kwietnia, nr 103, s. 3.

<sup>65</sup> F. Jasiński, *Muzyka*, „Chimera” 1901, t. 2, nr 4/5, s. 347.

<sup>66</sup> Zob. R. Becker, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 950,  
s. 551.



Kolejną, a zarazem ostatnią, premierą w warszawskim Teatrze Wielkim w sezonie 1900/1901 (na razie zrezygnowano bowiem z planowanych premier *Toski* Pucciniego i *Werthera* Masseneta) był *Ruy Blas* Marchettiego (17 maja 1901 roku) z główną rolą Korolewiczówny. Wznowiono też *Mignon* Thomasa dla gościnnie występującej mezzosopranistki Ben Sorel. Od połowy kwietnia do końca maja Kruszelnicka wystąpiła jeszcze kilkakrotnie w cieszącym się popularnością *Tannhäuserze*, a ponadto w *Giocondzie*, *Eugeniuszu Onieginie*, *Damie pikowej*, *Hrabinie*, *Halce*, *Rycerskości wieśniaczej*, *Zydówce* itd. W maju odbyło się kolejne przedstawienie benefisowe Kruszelnickiej. W programie figurowała *Aida*.

Sprawę z wczorajszego przedstawienia „Aidy”, danego na benefis panny Kruszelnickiej, tym razem zdaćby powinien nie sprawozdawca muzyczny, lecz ogrodnik. Ten przynajmniej obszernie znalazłby pole do popisu erudycją fachową, gdyby tylko zechciał zająć się rozgatunkowaniem tych wszystkich kosztów, wieńców, bukietów i wiązanek kwiecistych, jakimi obdarzono benefisantkę [...]

– tak rozpoczął sprawozdanie z przedstawienia Aleksander Poliński<sup>67</sup>.

Na sam koniec sezonu (1 czerwca) wznowiono *Goplana*, w której, jak poprzednio, brylowała Kruszelnicka jako Balladyna, wzbudzając na nowo zainteresowanie krytyków, m.in. Aleksandra Świętochowskiego, który pisał:

Panna Kruszelnicka zaśpiewała rolę Balladyny, w której znajduje się wiele miejsc odpowiednich dla wydobywania silnych efektów dramatycznych [...]. Jesteśmy zdania, że rola Balladyny należy do najlepszych kreacji panny Kruszelnickiej, której zarówno gatunek głosu, jak i rodzaj uzdolnienia dramatycznego nie odpowiada charakterowi słodkich oper włoskich, lecz właśnie prędeż współczesnym dramatom lirycznym, do jakich należy też „Goplana”<sup>68</sup>.

7 czerwca „Kurier Warszawski” poinformował, że 13 czerwca Kruszelnicka kończy występy w operze warszawskiej udziałem w spektaklu *Goplany*. Faktycznie, artystka zerwała występy 2 czerwca, skutkiem czego musiano zawiesić dobrze zapowiadające się dalsze spektakle *Goplany*. Powodem tego postępowania było żądanie od dyrekcji teatralnej znacznej podwyżki gaży. Tymczasowo konflikt zażegnano i już 6 czerwca Kruszelnicka zaśpiewała w *Hrabinie*, cały czas jednak „w powietrzu” wisiała groźba pożegnania się primadonny ze sceną warszawską, co wywołało namiętne protesty wielbicieli gwiazdy.

„Przegląd Tygodniowy” następująco skomentował całą sytuację:

Idzie nam o aferę pani Kruszelnickiej. Pani Kruszelnicka jest nam zawsze miłą i jako śpiewaczka bardzo utalentowana dostarcza wiele przyjemnych wrażeń, lecz to są tylko przejściowe, przyjemne i miłe wrażenia, i nic więcej; gdy p. Kruszelnicka wyjedzie z Warszawy, a z nią owi manifestanci, którzy ogłosili wobec publiczności teatralnej wielkim napisem z kwiatów, że „gdziekolwiek będziesz śpiewać, my z tobą” – na miejscu tej primadonny występować będzie inna artystka – może trochę gorsza, a może trochę lepsza, a opuszczone dwie łóżki pierwszego piętra zajmować będą nie czciciele „idealnej sztuki” p. Kruszelnickiej, lecz może zwolennicy istotnie dobrej opery, i wówczas nie na-

<sup>67</sup> A. Pol.[iński], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 13 (26) maja, nr 144, s. 5.

<sup>68</sup> [b.n.a.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 26 maja (8 czerwca), nr 23, s. 272.

stąpi jeszcze trzęsienie ziemi obracające w gruzy kraj cały, a z nim teatr Wielki, i nie ulecą bezpowrotnie dusze „Halki”, „Hrabiny” i „Balladyny” – opera polska trwać będzie i rozwijać się tem lepiej, im mniej będzie wydanych pieniędzy na zbytłownych solistów<sup>69</sup>.

Gaża artystki wynosiła z górą 30 000 rubli rocznie<sup>70</sup>. Według relacji dziennikarzy „kapryśna gwiazda” zażądała za angaż w kolejnym sezonie jeszcze więcej, stawiając dyrekcję opery w przymusowej sytuacji – w obliczu zagrażającego deficytu zdecydowano nie przedłużać kontraktu śpiewaczki. W jej obronie kółko wielbicieli zaczęło manifestować i zbierać podpisy<sup>71</sup>.

Swój trzeci sezon warszawski zakończyła Kruszelnicka, śpiewając w przeciągu czerwca kilkakrotnie rolę Balladyny w *Goplanie*, a ponadto pokazując się w *Żydówce* i *Lohengrinie*. Zwlekała jednak z podpisaniem kontraktu na następny sezon. Dyrekcja teatru usiłowała się zabezpieczyć, poszukując nowej sopranistki. Pertraktowano z lwowską artystką Heleną Zboińską-Ruszkowską (wykonawczynią głównej roli w *Manru* Paderewskiego, którego premiera miała miejsce w Dreźnie w maju 1901 roku) oraz z mezzosopranistką Margot Kaftalówną, śpiewaczką o międzynarodowej renomie (przyjęła ona angaż na występy w jesieni 1901 roku). Kryzysową sytuację wykorzystała Korolewiczówna – w zapowiedziach prasowych z drugiej połowy czerwca to ona zaczęła być wymieniana jako pierwsza gwiazda warszawskiej sceny, konkretnie – „prymadonna liryczna”. Później już konsekwentnie przyznawano jej ten tytuł, pozostawiając dla Kruszelnickiej tytuł „prymadonny dramatycznej”. Tym samym ostatecznie przypieczętowano równorzędny status obu gwiazd.

Kruszelnicka poprawiła swoją reputację u publiczności warszawskiej, przyjmując udział w przedstawieniach na rzecz orkiestry i chóru opery, które odbyły się w dniach 28–30 czerwca (wystąpiła jako Hrabina i Halka). Wreszcie, 30 czerwca „Kurier Warszawski” poinformował, że:

[...] po długich rokowaniach pomiędzy zarządem teatrów i p. Kruszelnicką doszło do ostatecznego porozumienia. Dyrekcja zaangażowała śpiewaczkę na październik, listopad i połowę grudnia<sup>72</sup>.

W omawianym czasie w warszawskim teatrze trwał głęboki kryzys finansowy i personalny. W obliczu znacznego deficytu budżetowego tylko niektórym artystom dramatycznym i operowym podniesiono gaże (m.in. tenorowi Grąbczewskiemu oraz kapelmistrzom – Podestiemu i nowo zatrudnionemu na sezon 1900/1901 Stermichowi-Valcrocciacie), wśród pozostałych narastało niezadowolone. Z chwilą zakończenia sezonu opery włoskiej dotychczasowy prezes Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych Iwanow podał się do dymisji. Powołano komisję do spraw reformy teatru. Obradowała ona od połowy września pod kierownictwem generała Aleksandra Puzyrewskiego (pomocnika warszawskiego

<sup>69</sup> [b.n.a.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 9 (22) czerwca, nr 25, s. 296.

<sup>70</sup> Tamże.

<sup>71</sup> Tamże, s. 297.

<sup>72</sup> [b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 17 (30) czerwca, nr 178, s. 5.

generała gubernatora), z udziałem czołowych warszawskich dziennikarzy muzycznych i teatralnych: Antoniego Sygietyńskiego, Mariana Gawalewicza, Władysława Rabskiego, Aleksandra Polińskiego, Adama Dobrowolskiego, Władysława Bogusławskiego i in. Dopiero pod koniec listopada 1901 roku wypracowano pewien *consensus*, jeśli idzie o położenie opery rodzimej – miał być zorganizowany osobny sezon opery polskiej<sup>73</sup>. Plan ten nie wszedł w życie, nie ze względów politycznych, lecz z uwagi na to, iż większość śpiewaków polskich miała wyuczone role w języku włoskim. W każdym razie, począwszy od 1902 roku, zaczęto w anonsach prasowych uwzględniać język, w jakim miała być śpiewana dana opera: po polsku, włosku, czy też – rzadziej – po francusku.

Na rozpoczęcie sezonu 1901/1902 planowano wznowienie *Roberta Diabła* Meyerbeera, z udziałem Kruszelnickiej. Jej partnerem miał być – po raz pierwszy na scenie warszawskiej w tej operze – Władysław Floriański. Jednak Kruszelnicka (zobowiązana kontraktem do stawienia się w Warszawie 25 września) do ostatniej chwili zwlekała z przyjazdem. Sklecono zatem awaryjnie spektakl *Tannhäusera*, w którym wystąpiła 1 października wspólnie z Korolewiczówną i Floriańskim. Następnie powtórzyła *Hrabinę* i *Halkę* – jak zwykle przy komplecie na sali. 7 października odbyło się wreszcie wznowienie *Roberta Diabła*. W kolejnych dniach Kruszelnicka występowała jeszcze w *Żydówce*, *Halce*, *Gopłanie*, *Balu maskowym* i *Aidzie*, zbierając, jak zwykle, bardzo dobre recenzje.

W dzień rozpoczęcia sezonu prasa ogłosiła przyjazd do Warszawy młodego włoskiego tenora Enrica Caruso. W kolejnych dniach wystąpił on w *Rigoletcie*, *Carmen*, *Traviacie* i *Mefistofelesie*, *Balu maskowym*, mając za partnerki Kruszelnicką (w *Balu maskowym*), Korolewiczównę oraz zaproszoną ponownie Ben Sorel. Prasa, jak zwykle nastawiona przeciw Włochom, nie zachwycała się głosem Carusa.

Głośnym wydarzeniem omawianego okresu był kolejny pobyt pary cesarskiej w Skierniewicach pod Warszawą. Dla Mikołaja II i jego małżonki zorganizowano szereg atrakcji. 7 listopada odbyło się przedstawienie złożone z występów solistów i *divertissement* baletowego. Wśród wykonawców koncertu (7 listopada) „Kurier Warszawski”<sup>74</sup> podał – za „Warszawskim Dniwnikiem” – spośród artystów opery: Grąbczewskiego, Korolewiczównę, Sillicha i Carusa, oraz dyrygentów Podestiego, Barcewicza i Stermicza w roli akompaniatora. W czasie koncertu dla rodziny carskiej artyści operowi śpiewali wyłącznie arie włoskie. Powodzenie przedsięwzięcia skłoniło jego organizatora Konstantego Herszelmana (starającego się właśnie o urząd dyrektora Teatrów Rządowych po Iwanowie<sup>75</sup>) do urzędzenia drugiego koncertu. Skorzystano z tego, iż właśnie przybył do Warszawy Mattia Battistini, i przełożywszy o jeden dzień listopada planowane na

<sup>73</sup> Przedstawienia polskie (tj. w języku polskim) miały się odbywać we wrześniu, styczniu, lutym, marcu i czerwcu, włoskie – w październiku, listopadzie, grudniu, kwietniu i maju.

<sup>74</sup> Wydanie nr 306 z 26 października (8 listopada) 1901 roku, s. 1.

<sup>75</sup> Nominację otrzymał 20 listopada 1901 roku, po zakończeniu obrad komisji do spraw reformy teatrów.

14 listopada wznowienie *Werthera* Masseneta z jego udziałem, wydelegowano go do Skierniewic razem z Kruszelnicą i Barcewiczem.

18 listopada Kruszelnicka wzięła udział jako Karolina w *Wertherze* Masseneta, wznowionym dla Battistiniego (w tym celu kompozytor osobiście przerobił partię tenorową na baryton). Recenzenci przedstawienia zapomnieli o przedwakacyjnym sporze, chwając śpiewaczkę – tradycyjnie – za zalety głosu i „świetny talent sceniczny”<sup>76</sup>.

Oboje święcili wczoraj tryumf zupełny, nie poskąpiono im bowiem – zwłaszcza p. Kruszelnickiej, ani oklasków, ani wieńców

– zaświadczył Aleksander Poliński w „Kurierze Warszawskim”<sup>77</sup>.

Jednak, ogólnie rzecz biorąc, sława Kruszelnickiej zaczęła od jesieni 1901 roku nieco blednąć, także z przyczyn niezależnych – stolica „Priwislinja” była w tym okresie zajęta przygotowaniami do otwarcia Filharmonii Warszawskiej, co nastąpiło 5 listopada 1901 roku. W kolejnym miesiącach to koncerty filharmonii były najgłośniejszymi wydarzeniami muzycznymi. Zorganizowano je z udziałem pierwszorzędnych sił solistycznych sprowadzonych z zagranicy. Kolejnym powodem spadku akcji Kruszelnickiej było pojawienie się na scenie warszawskiej kilkorga młodych śpiewaków, którzy w niedalekiej przyszłości przejęli funkcję pierwszorzędnych gwiazd. Byli to m.in. Aleksander Bandrowski (występował w drugiej połowie listopada i w grudniu – wraz z Kruszelnicą – w rolach wagnerowskich, z których słynął za granicą, tj. w *Lohengrinie* i *Tannhäuserze*), Adam Didur, który powrócił do Warszawy z dłuższego pobytu w Ameryce, a z pań – Margot Kaftalówna (objęła dawne role Korolewiczówny w *Mignon*, *Pajacach*, *Strasznym dworze* i *Halce*)<sup>78</sup>. To o nich rozpisywała się teraz warszawska prasa.

Z chwilą objęcia dyrekcji teatrów przez Konstantego Herszelmana pogorszyła się sytuacja materialna w Teatrze Wielkim – pragnąc zmniejszyć deficyt finansowy, nowy prezes zwolnił wielu artystów chóru, baletu i orkiestry, innym zaś obniżono pensje. Wprowadzono też dotkliwe kary za odmawianie udziału w występach, gubienie elementów kostiumów, itp., zmniejszono też pulę darmowych biletów dla recenzentów, czego skutkiem były luki w sprawozdaniach z teatru i opery. Warszawski korespondent „Kraju” (był nim Antoni Sygietyński) doniósł w styczniu 1902 roku, że

z operą [...] różnie bywa, czasem zadziwiająco pustki<sup>79</sup>.

Aby ożywić zainteresowanie spektaklami, Herszelman wybrał się zimą 1902 roku osobiście do Włoch w celu sprowadzenia nowych śpiewaków<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> T. Joteyko, *Z muzyki*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 10 (23) listopada, nr 47, s. 558.

<sup>77</sup> A. Poliński, *Werter*, „Kurier Warszawski” 1901, 6 (19) listopada, nr 320, s. 3.

<sup>78</sup> W *Halce* śpiewała po włosku, w *Strasznym dworze* – po polsku.

<sup>79</sup> Gama [A. Sygietyński], *W przelocie*, *Warszawa*, 19 stycznia, „Kraj” 1902, 11 (24) stycznia, nr 2, s. 20.

<sup>80</sup> Zob. tamże.

W jesiennej części sezonu 1901–1902 Kruszelnicka powtarzała występy w *Halce*, *Hrabinie*, *Giocondzie*, *Wertherze*, *Balu maskowym*, *Eugeniuszu Onieginie*, *Aidzie*, zrezygnowała natomiast z roli Amelii w *Mazepie* Münchheimera, odstępując ją Korolewiczównie. Wraz z nią, jak również gronem znakomitych artystów warszawskich, śpiewaczka wzięła udział w kolejnym koncercie na rzecz Kasy Literackiej (28 listopada zaśpiewała jedną pieśń Schumanna, drugą – polskiego kompozytora Gustawa Roguskiego oraz „jakąś włoszczyznę” – jak to ujął Poliński)<sup>81</sup>, a 6 grudnia wystąpiła wspólnie ze skrzypkiem Eugenem Ysayemna na wielkim piątkowym koncercie abonamentowym Filharmonii Warszawskiej, gdzie śpiewała – jak już nadmieniałam – w scenie śmierci Izoldy. Czas do końca roku wypełniły artystce codzienne występy w operze, udział w kolejnym koncercie dobroczynnym na rzecz Towarzystwa Handlowców (15 grudnia) oraz występ w benefisie Battistiniego, którym był spektakl *Werthera* (21 grudnia). Występem tym Kruszelnicka pożegnała się z publicznością warszawską. Był to zarazem ostatni występ Battistiniego w Warszawie w omawianym sezonie. Oboje udali się następnie do Petersburga. Kruszelnicka powtórzyła w Teatrze Cesarskim swoją warszawską rolę w *Wertherze* oraz zaprezentowała się – po raz pierwszy – jako Carmen. Wspólnie z Battistinim wystąpiła też w *Marii de Rohan* Donizettiego, w ramach benefisu Włocha. Tym razem Kruszelnicka miała mniej szczęścia, zwłaszcza że przyszło jej konkurować z inną Polką – Adeliną Borską, która w międzyczasie awansowała do roli gwiazdy Teatru Maryjskiego (stała się groźną konkurentką Kruszelnickiej, zwłaszcza jako Elza w *Lohengrinie*).

Konstantin Herszelman wywiązał się ze zobowiązania do urządzenia sezonu polskich oper jedynie częściowo, zezwalając na wznowienie *Flisa* i *Widm Moniuszki* oraz wystawienie dwóch nowych polskich oper: *Livii Quintilli* czołowego warszawskiego kompozytora Zygmunta Noskowskiego (profesora kompozycji w miejscowym Instytucie Muzycznym oraz szkole Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego) oraz *Manru* Paderewskiego, która w tym czasie była już po premierach w Dreźnie i Nowym Jorku (tam z udziałem pierwszorzędnej gwiazdy polskiego pochodzenia Marcelli Sembrich-Kochańskiej). Oprócz tego w czasie nieobecności Kruszelnickiej wystawiono niegraną od lat w Warszawie baśń operową *Jaś i Małgosia* Engelberta Humperdincka. Z sił gościnnych, jakie zaproszono na zimę, warto wspomnieć o pozyskanej ze Lwowa Irenie Bohussównie (późniejszej Bohus-Hellerowej) oraz Włoszce Olimpii Boronat (po mężu – hrabinie Rzewuskiej). Obie śpiewaczki odniosły znaczne sukcesy artystyczne i towarzyskie, zaćmiewając dotychczasowe primadonny.

Kontrakt Kruszelnickiej podpisany z dyrekcją warszawskiej opery na sezon wiosenny 1902 roku rozpoczynał się 1 kwietnia. Artystka zjawiła się jednak przedlotnie w Warszawie już 18 marca, śpiewając *Hrabinę* na przedstawieniu benefisowym Józefa Chodakowskiego odchodzącego ze stanowiska reżysera<sup>82</sup>. Naza-

<sup>81</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 16 (29 listopada), nr 330, s. 4.

<sup>82</sup> Jego następcą został Władysław Floriański. Głównym reżyserem opery był (do końca czerwca 1902 roku) Emil Młynarski.

jutrz artystka znów wyjechała za granicę<sup>83</sup>. W czasie jej nieobecności (20 marca) odbyła się premiera *Dalibora* Smetany, z głównymi rolami Korolewiczówny i Floriańskiego, pod dyrekcją Młynarskiego. Początek kolejnego pobytu Kruszelnickiej w Warszawie zaznaczył się niecodziennym wydarzeniem – korzystając z obecności w mieście Pietra Mascagniego (przyjechał na zaproszenie dyrekcji Filharmonii Warszawskiej), uproszono go, by zadyrygował osobiście przedstawieniem *Rycerskości wieśniaczej*. Jako Santuzza miała wystąpić w tym wieczorze (odbył się 5 kwietnia) Kruszelnicka, jednak artystka rozchorowała się. Zastąpiła ją członkini trupy włoskiej Inez de Frate. Ukrainka pokazała się publiczności dwa dni później jako Carmen, powtarzając rolę wyuczoną uprzednio na występy w Petersburgu, a następnie wznowiła występy w nieśpiewanej od blisko dwóch lat *Halce*. „Pani Kruszelnicka śpiewała świetnie” – skwitował ten występ „Kurier Warszawski”<sup>84</sup>.

16 kwietnia nadszedł dzień prapremiery *Livii Quintilii* Noskowskiego. Kruszelnickiej partnerowali w tym przedstawieniu Floriański i Didur, dyrygował Podesti. Rola Kruszelnickiej w tej operze – dziś stanowiącej już tylko pozycję historyczną, jednak w 1902 roku witanej z ogromnym zainteresowaniem, jak przystało na nowe dzieło rodzimego twórcy – była jej ostatnim wielkim sukcesem na scenie warszawskiej.

Znakomita artystka, jaką jest w każdej prawie roli panna Kruszelnicka, i tu potrafiła stworzyć typ uroczej i dumnej rzymianki, pokonując znakomicie wokalne trudności partycy

– pisał Aleksander Świętochowski<sup>85</sup>.

Partję Liwji opracowała p. Kruszelnicka z mistrzostwem do *nec plus ultra*. Obok Halki i Hrabiny to trzeci nieśmiertelny dżadem artystki!

– entuzjasmował się młody krytyk rodem z Wilna Antoni Miller<sup>86</sup>.

Główną bohaterką wieczoru była p. Kruszelnicka, bajecznie doskonala przedstawicielka roli tytułowej; śpiewała prześlicznie i charakter uwydatniła plastycznie. W jej też osobie skupiało się najsilniejsze zaciekawienie, jej artyzm najgłębsze wywierał wrażenie

– zaświadczył Aleksander Poliński<sup>87</sup>.

Do końca sezonu wiosennego Kruszelnicka wystąpiła jeszcze czterokrotnie w *Livii*, która następnie zeszyła z afisza, mimo protestów krytyków. Jako powód „Kurier Warszawski” podał rezygnację śpiewaczki z występów w tej operze<sup>88</sup>. 3 maja artystka opuściła Warszawę, udając się na urlop. Wykorzystała go na kontynuację kariery zagranicznej. 16 i 20 maja wystąpiła w paryskiej Grand Opera,

<sup>83</sup> Miejsca docelowego wyjazdu artystki prasa polska nie podała.

<sup>84</sup> *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 4 (17) kwietnia, nr 105, s. 2.

<sup>85</sup> H. Opieński, *Livia Quintilla*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 970, s. 201.

<sup>86</sup> A. Miller, *Przegląd muzyczny*, „Głos” 1902, 13 (26) kwietnia, nr 17, s. 277.

<sup>87</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 7 (20) kwietnia, nr 108, s. 9.

<sup>88</sup> [b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 kwietnia (4 maja), nr 122, s. 4.

śpiewając wspólnie w Janem Reszke w *Lohengrinie*. Miała odnieść wielki sukces<sup>89</sup>. Przed wyjazdem do Paryża artystka obiecała grać w czerwcu w Warszawie w trzech kolejnych spektaklach *Livii*. Zrealizowała swoją obietnicę, powtórzyła także w przeciągu czerwca stare role, m.in. w *Żydówce*. W czasie nieobecności artystki serca publiczności warszawskiej podbijali Olimpia Boronat, Irena Bohussówna i Aleksander Bandrowski. Ten ostatni był bohaterem premiery *Manru* Paderewskiego, która odbyła się 24 maja 1902 roku, z udziałem Korolewiczówny i Podestiego jako dyrygenta. W kolejnych przedstawieniach rolę Ulany przejęła Helena Zboińska-Ruszkowska. Ta sama śpiewaczka, bardzo chwalona przez prasę, rozpoczęła również występy w *Halce*. W tym czasie także Hrabina miała w warszawskich teatrach rządowych nową wykonawczynię – Władysławę Chotkowską (artystka zadebiutowała w tej roli w styczniu 1902 roku). Salomea Kruszelnicka rozstała się na lato z publicznością warszawską jako Rachela w *Żydówce*, Hrabina i Halka (28 czerwca – 3 lipca; przedstawienia Moniuszkowskie miały cel dobroczynny). W sprawozdaniu „Kuriera Warszawskiego” z przedstawienia *Hrabiny* (którym żegnał się już na zawsze z publicznością odchodzący na emeryturę Józef Chodakowski, a dyrygował Piotr Stermicz<sup>90</sup>) czytamy:

Idealną przedstawicielkę tytułowej partii, p. Kruszelnicką, przyjmowano owacyjnie podczas całego przedstawienia. Ale bo też znakomita artystka była wczoraj w takim humorze, w takim usposobieniu, iż życie tryskało z jej interpretacji wykończonych, subtelnej i zachwycającej. Wszystkie szczegóły każdej sceny, wszystkie sytuacje były przeprowadzone szlachetnie, ze smakiem, z prawdą uczucia, zamkniętą w słowie i muzyce, a tak świetnie odtwarzaną przez naszą dzielną prymadonnę. To też publiczność entuzjastycznie oklaskiwała artystkę. W ważniejszych momentach do jej stóp padały zewsząd kwiaty i bukiety; wywołaniom zaś końca nie było.

– Do widzenia! Po wakacjach...!<sup>91</sup>

Kolejny sezon operowy – ostatni warszawski sezon Salomei Kruszelnickiej – otwarto 14 września 1902 roku. Zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią prezesa dyrekcji teatralnej Konstantego Herszelmana, pozyskano nowych śpiewaków. Spośród zagranicznych wykonawców przybyli tenorzy Giuseppe Anselmi i Giovanni Dimitrescu, baryton Mario Ancona, sopranistka Gemma Bellincioni (przyjęta owacyjnie jako wykonawczynie partii Violetty, Neddy, Santuzzy i Carmen). Pojawił się ponadto przywiązany do warszawskiej sceny Battistini (śpiewał m.in. we wznowionym *Wilhelmie Tellu* Rossiniego).

Jesienną część sezonu rozpoczęto wznowieniem *Fra Diavolo* Auber'a i *Fausta* Gounoda (rolę Małgorzaty powierzono Władysławie Chotkowskiej); równo-

<sup>89</sup> [b.n.a.], *Notatki*, „Kraj” 1902, 9 (22) maja, nr 19, s. 218; i nr 20 z 17 (30) maja, s. 230. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, (1902, nr 19 z 27 kwietnia / 10 maja, s. 207) błędnie podał jako partnera Kruszelnickiej w *Lohengrinie* Edwarda Reszkego. W haśle osobowym artystki w *Encyklopedii teatru polskiego* podano rok 1902 jako datę występów artystki w Paryżu, Petersburgu i we Włoszech. <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/41322/salomea-kruszelnicka> [stan z 3.01.2018].

<sup>90</sup> Od 1 lipca Emil Młynarski nie pracował w operze warszawskiej.

<sup>91</sup> [b.n.a.], *Opera*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 czerwca (4 lipca), nr 182, s. 1.

częście zaczęto przygotowywać premierę *Dragonów Villarsa* Maillarta (do głównej roli żeńskiej przeznaczono Margot Kaftalównę). 20 września Kruszelnicka zainaugurowała ostatnią serię swoich występów w Warszawie *Hrabinią* (u boku Didura), jak zwykle bardzo dobrze przyjętą przez publiczność i krytykę. Następnie wciągnięto dla niej na afisz *Aidę*, *Żydówkę*, *Halkę*, *Manon*, *Cyganerię*, *Werthera* itd. Każdy z tych utworów przedstawiano po kilka razy z rzędu. Monotonie repertuaru miała przerwać premiera opery *Hero i Leander* Ludwika Mancinellogo z główną rolą Kruszelnickiej (22 listopada). Przedstawienie okazało się jednak kompletnym fiaskiem.

Pozostałe dokonania Kruszelnickiej w końcówce pobytu w Polsce to udział wraz z Floriańskim w kolejnym koncercie na rzecz Kasy Literackiej (19 listopada 1902 roku – zaśpiewała dwa walce Tostiego i dwie pieśni polskie: Paderewskiego *Dudarza* i Noskowskiego *Serce pęka mi z bólu*), występy z Battistinim w *Eugeniuszu Onieginie* i *Ernanim* oraz z Anselmim w *Wertherze*. Miała też zaśpiewać w *Hrabinie*, lecz z powodu niedyspozycji musiała ją zastąpić Chotkowska. Ostatni warszawski występ Kruszelnickiej miał miejsce 23 grudnia 1902 roku – zaśpiewała rolę Amelii w *Balu maskowym*. Wymienione występy odbywały się w atmosferze rosnących zachwyty publiczności nad kreacjami Gemmy Bellinioni. Bez większego trudu zdetronizowała ona Kruszelnicką, mimo sugestii Aleksandra Polińskiego, że

„chytra Włoszka” umie cieniować nie tylko śpiew na scenie, ale i swe występy w izdebce reżyserskiej<sup>92</sup>.

W dodatku, cały sezon jesienny został oceniony przez krytykę jako nudny.

Repertuar ustępuje w operze śpiewakom, a na afisz powracają te same od szeregu lat tytuły. Śpiewacy są pierwszorzędni: dość wymienić nazwiska Battistiniego, Anselmiego, Ancony, Bellinioni, Pinkiertówny<sup>93</sup>

– zawyrokował Władysław Bogusławski w poważanym piśmie naukowym „Biblioteka Warszawska”<sup>94</sup>. Nie przypadkiem na jego liście „pierwszorzędnych śpiewaków” zabrakło nazwiska Kruszelnickiej<sup>95</sup>. W tej sytuacji artystka zaczęła myśleć o opuszczeniu sceny warszawskiej. Równocześnie dyrekcja teatralna zaczęła angażować artystów na rok 1904 i planować kolejne premiery. W tych planach nie było Kruszelnickiej – najprawdopodobniej już w grudniu 1902 roku dyrekcja spodziewała się jej rezygnacji. Tymczasem 31 grudnia zmarł ojciec śpiewaczki. Udała się więc w rodzinne strony. Zabawiła tam dłuższy czas, odnawiając stosunki z operą lwowską. W kwietniu 1903 roku rozpoczęła serię występów gościnnych w Teatrze Skarbkowskim – 15 dnia tego miesiąca zaśpiewała rolę *Manon*, 18 kwietnia – *Moniuszkowską Hrabinię*, następnie *Rachelę*, itd. Serię lwow-

<sup>92</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 12 (25) listopada, nr 326, s. 3.

<sup>93</sup> Regina Pinkiertówna zadebiutowała w *Lucji z Lamermooru* z początkiem grudnia 1902 roku.

<sup>94</sup> W. Bogusławski, *Teatr i Muzyka*. IV, „Biblioteka Warszawska” 1903, t. 1, z. 1, s. 136.

<sup>95</sup> Jak również Korolewiczówny, która w tym czasie gościła w operze włoskiej w Berlinie.



skich występów artystka zakończyła na początku maja, występując w *Halce*. W prasie lwowskiej określano Kruszelnicką – prawdopodobnie „z rozpędu” – jako primadonnę opery warszawskiej. Do Warszawy jednak śpiewaczka już nigdy nie powróciła. Nie zagrzała też miejsca we Lwowie. Wplątawszy się w „intrygi polityczne” – jak to określił biograf artystki<sup>96</sup> – zdecydowała się na wyjazd do Włoch. Rozpoczął się tym samym kulminacyjny etap jej kariery. W oczach zachodnich obserwatorów zaćmił on dotychczasowe dokonania artystki. W Polsce tego etapu już nie komentowano, pozostała wszakże życzliwa pamięć o gwieździe, jako wybitnej wykonawczynie ról Halki i Hrabiny, jak również o jej udziale w koncertach dobroczynnych, w tym – życzliwym gościem adresowanym do pierwszej Halki – Walerii Rostkowskiej.

## Bibliografia

### Źródła

- a- [Aleksander Rajchman], *Salomea Kruszelnicka*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 806, s. 115.
- A.[eksander] Pol.[iński], *Jubileusz „Halki”*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 listopada (10 grudnia), nr 341, s. 2.
- B[enedykt] F[ilipowicz], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 24 listopada (6 grudnia), nr 337, s. 3.
- Becker Robert, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 950, s. 551.
- Bogusławski Władysław, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 23, s. 456.
- Bogusławski Władysław, *Teatr i Muzyka*. IV, „Biblioteka Warszawska” 1903, t. 1, z. 1.
- Czekalski Eustachy, *W cieniu zamkowego zegara*, Warszawa 1956.
- Dur und Moll*, „Signale für die musikalische Welt” 1899, 14 października, nr 49, s. 774.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 41, s. 453.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 42, s. 465.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 5, s. 54.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1900, nr 5, s. 39.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 16, s. 186.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 23, s. 272.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 25, s. 296.

---

<sup>96</sup> Zob. hasło osobowe Kruszelnickiej w *Grosses Sängerlexicon*, dz. cyt. Chodziło o zaangażowanie artystki w narodowy ruch ukraiński.

- Galberti, *Die italienische Opern-Saison in St. Petersburg*, „Signale für die musikalische Welt” 1900, 24 lutego, nr 19, s. 289–290.
- Gama [Antoni Sygietyński], *W przelocie. Warszawa, 19 stycznia*, „Kraj” 1902, 11 (24) stycznia, nr 2, s. 20.
- Gawalewicz M[arian], *Na Kasę literacką*, „Kurier Warszawski” 1899, 15 (27) listopada, nr 328, s. 3.
- Interim, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 872, s. 282.
- Jasieński Feliks, *Muzyka*, „Chimera” 1901, t. 2, nr 4/5, s. 347.
- Joteyko Tadeusz, *Z muzyki*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 10 (23) listopada, nr 47, s. 558.
- Korolewicz-Waydowa Janina, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.
- Mat., *U primadonny*, „Kraj” 1900, 21 stycznia (2 lutego), nr 3, s. 43.
- Miller A.[ntoni], *Przegląd muzyczny*, „Głos” 1902, 13 (26) kwietnia, nr 17, s. 277.
- Notatki*, „Kraj” 1902, 9 (22) maja, nr 19, s. 218
- Notatki*, „Kraj” 1902, 17 (30) maja, nr 20, s. 230.
- [b.n.a.], *Opera*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 czerwca (4 lipca), nr 182, s. 1.
- Opieński Henryk, *Livia Quintilla*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 970, s. 201.
- Poliński Aleksander, *Dama pikowa*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 października (9 listopada), nr 310, s. 3.
- Poliński Aleksander, *Eugeniusz Oniegin*. I, „Kurier Warszawski” 1899, 23 kwietnia (5 maja), nr 123, s. 1.
- Poliński Aleksander, *Eugeniusz Oniegin*. II, „Kurier Warszawski” 1899, 24 kwietnia (6 maja), nr 124, s. 2.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 10 (22) marca, nr 81, s. 3.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901 nr 103 z 2 (15) kwietnia, s. 3.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 18 (30) maja, nr 147, s. 3.
- Poliński A.[leksander], *Werter*, „Kurier Warszawski” 1901, 6 (19) listopada, nr 320, s. 3.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 16 (29) listopada, nr 330, s. 4.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 7 (20) kwietnia, nr 108, s. 9.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 12 (25) listopada, nr 326, s. 3.
- Przegląd prasy*, „Kraj” 1900, 25 lutego (9 marca), nr 8, s. 17.
- Starczewski Feliks, *Piotr Czajkowski, Oniegin* [...], „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 19, s. 224.

- Sygietyński Antoni, *Wczorajsza „Halka”*, „Kurier Warszawski” 1898, 25 września (7 października), nr 277, s. 2–3.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 29 września (11 października), nr 281, s. 2.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 1 (13) października, nr 283, s. 2–3.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 17 (29) listopada, nr 330, s. 3.
- Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1900, 17 (30) października, nr 300, s. 1. [tekst bez tytułu], „Kurier Warszawski” 1900, 26 listopada (9 grudnia), nr 340, s. 4.
- W. Ad...., *Od Redakcji*, „Kraj” 1900, 3 (16) marca, nr 9, s. 21.
- [b.n.a.], *W Petersburgu*, „Kraj” 1900, 4 (16) lutego, nr 5, s. 19.
- Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 28 stycznia (9 lutego), nr 4, s. 20.
- Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 4 (16) lutego, nr 5, s. 19.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 23 lutego (7 marca), nr 66, s. 4.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 2 (15) listopada, nr 316, s. 4.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 19 kwietnia (4 marca), nr 63, s. 2.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 13 (26) maja, nr 144, s. 5.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 17 (30) czerwca, nr 178, s. 5.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 4 (17) kwietnia, nr 105, s. 2.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 kwietnia (4 maja), nr 122, s. 4.

## Opracowania

- Dziadek Magdalena, *Warszawa – Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic na przełomie XIX i XX wieku*, „Muzyka” 2009, nr 3, s. 181–204.
- Szczepańska-Lange Elżbieta, *Życie muzyczne w Warszawie*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sułkowski, t. 5: *Romantyzm, cz. 2 B: 1850–1900*, Warszawa 2010.
- Szczublewski Józef, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [w:] *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Wrocław 1957, s. 73.
- Świątek Adam, *Gente Rutheni, natione Poloni. Z dziejów Rusinów narodowości polskiej w Galicji*, Kraków 2014.
- Zwinogrodzka Wanda, *Przypadki bojkotu w życiu teatralnym Warszawy*, [w:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*. Wrocław – Warszawa – Kraków 1988.

## Hasła encyklopedyczne

- Blyth-Schofield Susan, *Kruszelnicka Salomea* [hasło w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 10 Kem-Ler*, red. Ludwig Finscher, Kassel-Basel, s. 777–778.

Kutsch K.J., Riemens Leo, *Kruszelnicka Salomea* [hasło w:] *Grosser Sängerlexicon*, wyd. 3, Bern-München 1999, s. 1930.

Sieradz Halina, *Kruszelnicka Salomea*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna kll*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 218.

### **Strony internetowe**

[https://www.researchgate.net/publication/288617189\\_Genderowy\\_i\\_narodowy\\_dyskurs\\_w\\_biografii\\_Salomei\\_Kruszelnickiej](https://www.researchgate.net/publication/288617189_Genderowy_i_narodowy_dyskurs_w_biografii_Salomei_Kruszelnickiej) [stan z 2.01.2018].

<http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/41322/salomea-kruszelnicka> [stan z 3.01.2018].

Magdalena DZIADEK

Jagiellonian University in Kraków

## **Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902)**

### **Abstract**

The article discusses the artistic activity of Salomea Kruszelnicka in the years 1898–1902. It predominantly concerns her performances on the stage of the Warsaw Government Theatres. The account is supplemented with a report on her other activities in that period. The work is based on source material gathered from the press published in Poland, Leipzig (“Signale für die musikalische Welt”) and Saint Petersburg (the Polish-language weekly “Kraj”). The reviews of Kruszelnicka’s performances constitute a valuable record of the reception of her art and, at the same time, paint an interesting picture of a fragment of Warsaw’s musical culture at the turn of the nineteenth and twentieth centuries – a time when traditional views on art clashed with modernist trends.

**Keywords:** Salomea Kruszelnicka, operatic vocalism, Warsaw opera, Polish musical culture in the period of the Partitions, Polish musical criticism at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.