

LIDIA GRYCHTOŁÓWNA
I WANDA SZLEZYNGIER-
-CHMIELOWSKA:
O ŹRÓDŁACH
MISTRZOSTWA
WYKONAWCZEGO
I PEDAGOGICZNEGO

Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

18 lipca 2018 roku piękny jubileusz 90. urodzin obchodziła Maestra Lidia Grychtołówna – jedna z najwybitniejszych polskich pianetek powojennego pokolenia, laureatka V Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina oraz innych prestiżowych konkursów pianistycznych, ceniona interpretatorka utworów „czwartego wieszca”. Jako członek gremium jurorskiego oceniała młodych chopinistów podczas sześciu edycji warszawskiego Konkursu Chopinowskiego oraz podobnych turniejów pianistycznych w Miami, Darmstadtzie i Getyndze.

Profesor Lidia Grychtołówna, która nieustannie koncertuje i prowadzi kursy mistrzowskie w kraju i za granicą, znalazła także czas, żeby podzielić się wspomnieniami o pierwszych krokach w swojej karierze i o swojej mentorce sprzed 84 lat – Wandzie Chmielowskiej. To właśnie bowiem lata nauki w klasie profesor Chmielowskiej okazały się kluczowe dla ukształtowania się osobowości artystycznej sławnej pianistki.

Wiktorja Antonczyk: *Z zawartych w Pani biografii dat wynika, że gdyby nie II wojna światowa, nie przerywałaby Pani nauki w klasie Wandy Chmielowskiej. Czy można powiedzieć, że właśnie dzięki profesor Chmielowskiej postanowiła Pani poświęcić się zawodowi muzyka i pedagoga? Czy była ona dla Pani głównym przykładem do naśladowania?*

Lidia Grychtołówna: Nie powiedziałabym tak. Główną inspiracją dla mnie była sztuka wykonawcza mojej mamy. Jeszcze kiedy leżałam w wózku jako niemowlę, moje zainteresowanie muzyką zauważyli rodzice. W skupieniu słuchałam utworów w wykonaniu mamy, która bardzo dobrze grała i często w domu ćwiczyła, prowadziła również lekcje prywatne. Gdy tylko zaczęłam chodzić, podchodziłam do instrumentu i wpatrywałam się, jak mama gra. Kiedy miałam niecałe trzy lata, zaczęłam sama pogrywać. W wieku czterech lat udało mi się powtórzyć za mamą *Mazurka B-dur* Chopina – obserwując codziennie jej ćwiczenia na fortepianie, zbudowałam sobie ten utwór prawdopodobnie na zasadzie optycznej. Mam słuch absolutny – od razu podpowiadał mi, jeśli coś było nie tak. Rybnik, gdzie mieszkaliśmy, jest miastem niedużym, więc szybko rozeszła się wieść o cudownym dziecku. Moi rodzice w tej sytuacji zaczęli myśleć o tym, żebym trafiła pod jakąś profesjonalną opiekę. Zwrócili się z prośbą o konsultację do braci Antoniego i Karola Szafranków, którzy mieli swoją własną szkołę muzyczną i organizowali w mieście rozmaite wydarzenia, m.in. doroczne koncerty. Panowie naturalnie powiedzieli, że warto, by się dziecko kształciło. Ale najpierw zaproponowano mi niewielki występ podczas recitalu skrzypka Antoniego

Szafranka w pięknej balowej Białej Sali Hotelu Polskiego. Zagrałam wtedy właśnie *Mazurka B-dur* Chopina, *Poloneza „Pożegnanie Ojczyzny”* Ogińskiego i jeszcze jakieś miniatury. Ojciec mój był bardzo zdenerwowany z powodu zorganizowanej akcji reklamującej wydarzenie – chłopcy chodzili z takimi dużymi tablicami, na których widniał napis: „Najmłodsza pianistka”. Nie wiedział, jak się zachowa jego czteroipółletnie dziecko podczas koncertu, gdy zobaczy dużo ludzi. Ale ja się czułam jak ryba w wodzie. Gdy publiczność mi biła brawo po koncercie, to i ja klaskałam.

Ojciec mój pracował w starostwie, które mieściło się *vis-à-vis* gimnazjum sióstr urszulanek. Dowiedział się, że raz w miesiącu do gimnazjum przyjeżdżała na umuzykalniające lekcje profesor Wanda Chmielowska – świetny pedagog, przede wszystkim dla dzieci. Przywoziła na zajęcia również swoją najlepszą uczennicę Klarę Langerównę. Wobec tego ojciec udał się do gimnazjum, spotkał się z profesorem Chmielowską i powiedział, że ma sześciolletnią córkę, która jeszcze nie zna nut, ale sporo gra ze słuchu. Byłby więc bardzo szczęśliwy, gdyby Pani Profesor do nas do domu się pofatygowała i na miejscu oceniła zdolności jego dziecka. Chmielowska przyjęła zaproszenie, przyszła do naszego domu i zapytała się mnie: „Co, malutka, co mi zagrasz?”. Odpowiedziałam: „Proszę do wyboru, znam kilka utworów” – i wymieniałam, co wówczas już umiałam wykonać. Zbadała także mój słuch i powiedziała, że jest absolutny, oraz że koniecznie trzeba dziecko kształcić, i to jak najprędzej.

Następnie z ojcem albo z mamą dwa razy w tygodniu jeździłam do Katowic na lekcje prywatne do domu pani Chmielowskiej. Lekcje prywatne u Pani Profesor były drogie. W ciągu pół roku ustawiła mi właściwie rękę, nauczyła czytać nuty, grać gamy i odpowiednie dla dziecka utwory, m.in. Rybickiego. Chmielowska w swoim mieszkaniu miała na podłodze zamiast dywanów skóry z niedźwiedzia. I jeśli miałam dobrą lekcję, to w nagrodę mogłam się położyć i pogłaskać te skóry. Dlatego zawsze chciałam, żeby lekcja skończyła jak najszybciej!

We wrześniu 1935 roku zdawałam egzamin wstępny do Śląskiego Konserwatorium Muzycznego. W przedwojennym Konserwatorium kształcenie prowadzono wedle trzystopniowego systemu nauczania: studia niższe, średnie i wyższe. Podczas egzaminów wstępnych na studia niższe jako najmłodsza zostałam poproszona w pierwszej kolejności. Komisja, w której zasiadał profesor Bielicki, wiedząc, że mam słuch absolutny, zabawiała się, grając rozmaite akordy, które starałam się rozpoznawać i powtarzać na instrumencie. Wyniki były pozytywne i zostałam przyjęta w 1935 roku do klasy profesor Chmielowskiej. Serdecznie się mną opiekowała. Nauka u dobrego pedagoga jest niezwykle ważna. Dzięki moim rodzicom jestem teraz pianistką, ponieważ bez względu na to, że lekcje w Konserwatorium przed wojną były płatne, zdecydowali się jednak na te spore wydatki. I to dało później swoje owoce. W drugim roku nauki miałam już stypendium wojewody Michała Grażyńskiego i rodzice nie musieli płacić za mnie.

Mężem mojej Profesor był znany inżynier Janusz Chmielowski¹. Była więc to rodzina o wysokim statusie społecznym. Pani Profesor przyjeżdżała na lekcje elegancką limuzyną i gustownie się ubierała. Nie lubiłam jedynie jej beżowej bluzki, ponieważ ilekroć była w nią ubrana, tylekroć nie najlepiej mi lekcja szła. Podziwiałam grę jej najlepszej uczennicy Langerówny podczas publicznych popisów klasy Chmielowskiej. Ja grałam na początku, a ona – na końcu. Z wypiekami na twarzy słuchałam, jak Langerówna wykonuje trudne utwory – *Andante spianato*, *Les Papillons*, preludia i fugi Bacha – i myślałam: „Boże, kiedy ja tak będę grać?”. Ale wybuchła wojna i dzieciństwo się skończyło. Kontakt z Panią Profesor straciłam, ponieważ wyjechała do Warszawy.

Mój ojciec ukrywał się w Sosnowcu. My z mamą mieszkaliśmy na Śląsku, który był wcielony do Rzeszy. A tam obowiązywały takie reguły, jak w całej Rzeszy. Wprowadzono kartki na żywność dla ludzi miejscowych, ale Polakom kartek nie dawano. W czasie okupacji musiałam w ciągu dwóch miesięcy nauczyć się płynnie mówić w języku niemieckim: do mnie należało zaopatrzenie mojej mamy i mnie. Umawiałam się na wizytę z niemieckimi właścicielami sklepów, którzy współczuli proszącemu o pomoc dziecku. Jeśli pozostawały pod koniec dnia niewyprzedane produkty, to odkładano je dla mnie. W czasie okupacji zgodził się mnie uczyć pianista Karol Szafrańek, który mieszkał wówczas koło Katowic. Szłam z Dębieńska na piechotę do dworca kolejowego cztery kilometry, żeby dojeżdżać na zajęcia. Bardzo dużo skorzystałam na tych lekcjach. W wieku 15 lat grałam utwory z repertuaru pianistów estradowych. Ale nie miałam żadnych możliwości ćwiczenia. Chodziłam codziennie trzy kilometry (tam i z powrotem) do następnej wsi do restauracji, w której było strasznie rozstrojone pianino. W zimie ćwiczyłam w płaszczu i rękawiczkach. Mimo wszystko, jak człowiek chce, jak dąży do jakiegoś celu, to każdy środek jest dobry. I to tak w moim przypadku było.

Po wojnie, kiedy powstała PWSM, kontynuowałam studia u Chmielowskiej. Ale w nowej uczelni wymagana była matura, więc musiałam ukończyć przyspieszony kurs szkoły ogólnokształcącej, jednocześnie uczęszczając na lekcje prywatne. Już w roku 1947 zdałam maturę eksternistyczną. W 1951 roku otrzymałam dyplom z najwyższym odznaczeniem.

W.A.: Profesor Chmielowska łączyła działalność koncertową z pedagogiczną, przy czym ta druga znacząco dominowała. Czy uważała to za swoje powołanie? Być może z jakichś powodów kariera koncertującej artystki jej nie odpowiadała?

L.G.: Chmielowska prawie w ogóle nie koncertowała. Była uczennicą Anny Jesipowej. Na zakończenie studiów w Konserwatorium Petersburskim grała *V* czy *IV Koncert fortepianowy* Saint-Saënsa z orkiestrą. Jej publicznym występom towarzyszyła trema, prawie że chorowała przed każdym wyjściem na estradę. Opowiadała, że postanowiła nie psuć sobie życia takimi rzeczami. Dość wcześniej

¹ Jak ustalił Leon Markiewicz, „inżynier metalurg Janusz Chmielowski pracował w Hucie Pokój. Z zamiłowania taternik i alpinista, przyjaciel Mieczysława Karłowicza, był jednym z[e] współzałożycieli Towarzystwa Tatrzańskie-go i współorganizatorem pierwszych organizacji turystyki wysokogórskiej; jako pierwszy zdobywca wielu tatrzańskich szczytów był też autorem pierwszego przewodnika dla taterników. [...] był wysoko cenionym redaktorem naukowym Państwowych Wydawnictw Naukowych”. Zob. Wanda Chmielowska, *O sztuce nauczania gry na fortepianie: prace pedagogiczne*, red. Leon Markiewicz, Katowice 2010, s. 5.

wycofała się z działalności koncertowej, która jej nie odpowiadała. Była znana jako pedagog dla dzieci i ten rodzaj pracy najbardziej lubiła. W rozmowach prywatnych z kolegami ze studiów nazywali ją pieszczotliwie „Wandzia”. Na pewno dużo się u niej nauczyłam, ale Szafranek dawał mi pewną swobodę, dawał trudne utwory, co zawsze było dla mnie dużym wyzwaniem. Starałam się grać nowy repertuar jak najlepiej, choć nie obyło się bez dysonansów. Do dzisiaj nie wykonuję na estradzie *Wariacji c-moll* Beethovena ani *Ronda à la Mazur* Chopina. Wypełniały one większość czasu lekcyjnego przez dobrych kilkanaście tygodni, ale z ich wykonania Pani Profesor nigdy nie była zadowolona. W sumie jednak bardzo byliśmy zaprzyjaźnione. Wanda Chmielowska dawała dobry warsztat pianistyczny, a jest to bardzo ważne, jeśli się chce być estradowym pianistą: gdy nie ma warsztatu, to potem nie ma w ogóle grania. W Katowicach wśród profesorów-pianistów Chmielowska liczyła się najbardziej. Miała autorytet wśród swoich kolegów i koleżanek.

W.A.: Jak wiadomo, ojciec był pierwszym nauczycielem Chmielowskiej. Czy wspominała o nim podczas lekcji i rozmów z uczniami?

L.G.: Wspominała jedynie o tym, że był właścicielem szkoły muzycznej. Myślę, że ona już się chciała wyprofilować, nie kopiować pomysłów swego ojca. Może nawet świadomie od tego odchodziła i szukała własnego stylu nauczania. Wyjeżdżała w lecie co roku do Poczdamu, gdzie Edwin Fischer i Wilhelm Kempff prowadzili kursy mistrzowskie. Chmielowska była pasywnym uczestnikiem. Skrupulatnie wszystko notowała: i utwory, które tam były grane, i jakie padały uwagi ze strony wykładowców w stosunku do tych młodych pianistów. Po przyjeździe dzieliła się wrażeniami.

W.A.: Stanisław Szlezyngier również opisał swoją metodę autorską. Na przykład, zalecał wszechstronny rozwój techniczno-artystyczny ucznia i to, by strona techniczna nie była celem samym w sobie: „Celem ucznia nie jest zawód ekwilibrysty cyrkowego, posyłającego publiczności całusy, lecz dążenie do tego, żeby być głęboko rozumiejącym [sztukę] pianistą-artystą”. Czy tych samych zasad trzymała się profesor Chmielowska?

L.G.: Dobrze by było dać to jako plakat w każdej szkole muzycznej, gdzie kształcą się pianiści! Te wszystkie modne obecnie zawrotne tempa – jak je nazywam: „elektroluksy pianistyczne”. To jest okropne.

W.A.: Dla swoich uczniów Szlezyngier dobierał utwory kompozytorów uznanych za geniuszy muzyki fortepianowej. Etiudy Carla Czernego, Alberta Lösschorna, Carla Heinricha Döringa uważał za najsilniejszą truciznę w nauce gry na fortepianie, która przyczynia się jedynie do mechanizacji gry. Etiudy zastępował sonatami klasyków, dzięki którym uczeń mógł poznać tę

doskonałą formę muzyczną, połączyć opanowanie nowych środków technicznych ze sztuką interpretacji i odtworzenia ich stylu.

L.G.: Mój człowiek! Profesor Chmielowska też uważała, że bezsensownym jest klepanie tych ćwiczeń i na szczęście mi tego nie dawała. Powtarzanie jakichś formułek tam i z powrotem jest monotonne i działa usypiająco na słuch grającego. Wykonanie np. sonat Muzia Clementiego uczy kreować koncepcję utworu.

W.A.: **Za niezbędny etap w pracy nad koncepcją wykonawczą Szlezyngier uważał analizę formalną i harmoniczną utworu.**

L.G.: Z tym absolutnie się zgadzam. Praca nad utworem uwzględnia również zrozumienie logiki całej kompozycji. Chmielowska zawsze mówiła: „Jeśli długi utwór w pewnym momencie wyda Ci się dużo krótszym, to znaczy, że jest już gotów na estradę”.

W.A.: **Za kontynuatkę której szkoły uważała siebie profesor Chmielowska, być może szkoły Teodora Leszetyckiego?**

L.G.: Tak myślę. Czasem wspominała o profesor Jesipowej. Też włączyła do repertuaru uczniów sporo utworów Chopina.

W.A.: **Czy opowiadała o swoich kontaktach z przedstawicielami Polonii petersburskiej?**

L.G.: Prawie nie rozmawialiśmy z nią o czasach jej młodości, a wydaje mi się, że byłam raczej jedyną uczennicą, której poświęcała tak dużo czasu. Byłam do niej bardzo przywiązana i ona do mnie chyba też. Zdaje się, że z żadnym ze swoich uczniów nie miała takich kontaktów. Po lekcjach spacerowałyśmy. Zapraszała mnie również do swojego mieszkania na herbatkę, bo to w Rosji przecież był taki zwyczaj. Słuchałyśmy razem całe popołudnia płyt gramofonowych z nagrań słynnych pianistów, w tym Artura Rubinsteina. Można przypuszczać, że chciała odciąć się od wspomnień o latach młodości w Petersburgu. Warto zaznaczyć, że jej język polski był perfekcyjny, mówiła po polsku bezbłędnie, nienagannie, bez żadnego akcentu.

W.A.: **Czy potomkowie Wandy Chmielowskiej kontynuują rodzinną tradycję muzyczną?**

L.G.: Z tego, co wiem, Wanda Szlezyngier-Chmielowska była jedynaczką, małżeństwo Chmielowskich zaś pozostało bezdzietne. Kiedy będąc jeszcze dzieckiem, składałam życzenia noworoczne mojej Profesor, mówiła mi: „Życz mi lepiej, żebyś znalazła pod choinką takiego aniołeczka, jak Ty”.

Dziękuję profesor Lidii Grychtołownie za możliwość spotkania w jej wykwintnym salonie i za cenne wspomnienia, którymi zechciała się podzielić.

2

Wanda Chmielowska,
O sztuce nauczania gry
na fortepianie, op. cit.,
s. 5.

3
Spowinowacony z muzykiem wybitny polski etnolog Stanisław Ciszewski wspominał jego nazwisko (w brzmieniu „Szlezynger”) w jednej ze swoich prac. Por. Stanisław Ciszewski, *Pieśń rekrutów*, „Ziemia” nr 3 z 1 lutego 1929 r., s. 39. W ówczesnej prasie petersburskiej przeważa natomiast forma „Szlezynger”. W takiej pisowni nazwisko podaje również Leon Markiewicz, redaktor pism Wandy Chmielowskiej.

4
Grigorij Bernandt, Izrail’ Āmpol’skij, *Kto pisał o muzyce: bio-bibliografičeskij slovar’ muzykal’nyh kritikov i lic, pisavših o muzyke v dorevolucionnoj Rossii i SSSR*, Moskwa 1989, t. 4, s. 28; Ira Petrovskaā, *Muzykal’nyj Peterburg, 1801–1917: ěnciklopedičeskij slovar’-issledovanie*, Petersburg 2010, t. 11, ks. 2, s. 494–495; eadem, *Muzykal’noe obrazovanie i muzykal’nye obšestvennye organizacii v Peterburge 1801–1917: ěnciklopediā*, Petersburg 1999, s. 326–327.

5
Šlezinger Stanislav Fedorovič, piśma Nikolaū Findejzenu. Avtobiografiiā, Oddział Rękopisów Rosyjskiej Narodowej Biblioteki (dalej OR RNB), f. 816, op. 2, nr 2027, k. 9–11.

6
Kilka lat wcześniej w tym samym Instytucie Muzycznym u Henryka Komana (1824–1887) kształcił się Ignacy Jan Paderewski – przyp. red.

7
Rudolf Strobl (1831–1915) – ceniony pedagog, nauczyciel m.in. Józefa Śliwińskiego i Henryka Melcera-Szczawińskiego – przyp. red.

8
Gustaw Roguski (1839–1921) – kompozytor, pedagog, redaktor i działacz muzyczny – przyp. red.

9
Kazimierz Hofmann (1842–1911) – kompozytor, pedagog, pianista, a także dyrygent Teatru Wielkiego w Warszawie – przyp. red.

10
Muzykal’naā škola Svobodnogo Hudoźnika St. Šlezingera, Petersburg 1899.

11
W encyklopediach autorstwa Iry Pietrowskiej (zob. przypis 4) nie odnotowano wśród przedmiotów specjalistycznych gry na wiolonczeli.

Po muzycznej rodzinie Szlezyngerów w polskim piśmiennictwie pozostało niewiele śladów.

Przygotowując wydanie prac naukowych i wykładów Wandy Chmielowskiej, profesor Leon Markiewicz poświęcił we wstępie dwa akapity petersburskiemu okresowi działalności Szlezyngerów², i jest to jedyna znana mi publikacja w języku polskim, w której wzmiankowane są zasługi Stanisława Szlezyngera³ dla wychowania przyszłych artystów, w tym jego córki – wybitnego pedagoga metodyka.

Los Stanisława Szlezyngera, wymagający przybliżenia w ramach tej pierwszej poszerzonej prezentacji sylwetki muzyka, odtworzyłam na podstawie materiałów archiwalnych przechowywanych w Petersburgu. Publikowane dotąd informacje biograficzne o artyście zawierają pewne nieścisłości⁴. W celu ich sprostowania przytoczę dane zawarte przez samego Szlezyngera w jego spisanej w formie artykułu autobiografii⁵.

Stanisław Szlezynger, syn inżyniera Teodora Szlezyngera urodził się w 1861 roku w Rzeżycy (obecnie miasto Rēzekne na Łotwie), która to miejscowość w latach 1582–1772 znajdowała się w granicach Rzeczypospolitej. W krótkim czasie rodzina przeniósł się do Warszawy, gdzie Stanisław ukończył gimnazjum, a następnie rozpoczął kształcenie zawodowe jako pianista w klasie Henryka Komana⁶ i Rudolfa Strobla⁷ w Warszawskim Instytucie Muzycznym (1879–1882). Uczęszczał na lekcje kontrapunktu i kompozycji Gustawa Roguskiego⁸ oraz harmonii – Kazimierza Hofmanna⁹. Pragnąc kontynuować studia, Szlezynger w 1882 roku przeniósł się do Petersburga i wstąpił do tamtejszego Konserwatorium, po którego ukończeniu otrzymał w 1887 tytuł „artysty wyzwolonego”. Podkreślał, że o jego kunszcie wykonawczym pochlebnie wypowiedział się założyciel Konserwatorium, pianista i kompozytor Anton Rubinstein. Prywatną praktykę pedagogiczną Szlezynger podjął jeszcze w Warszawie, w Petersburgu postanowił zaś poświęcić się działalności dydaktycznej całkowicie. Po przestudiowaniu aktualnych prac ze swej dziedziny stworzył autorską metodykę, która stała się podstawą systemu nauczania gry na fortepianie w stworzonej przezeń instytucji edukacyjnej. Po ukończeniu Konserwatorium założył Klasy Muzyczne, przemianowane w 1894 roku na Szkołę Muzyczną Artysty Wyzwolonego Stanisława Szlezyngera, którą kierował do śmierci w 1917 roku.

Organizację mieszczącą się przy ulicy Sadowej 66 szkoły Szlezyngera opisano w jej prospekcie z 1899 roku¹⁰. Oferowała ona zawodowe kształcenie w klasach śpiewu, gry na fortepianie, skrzypcach i wiolonczeli¹¹. Szlezynger

wprowadził podział na dwa kierunki: artystyczny i pedagogiczny, a liczbę stopni nauczania uzależnił od specjalizacji.

Kierunek artystyczny w klasie fortepianu obejmował cztery stopnie: przygotowawczy, młodszy, średni i wyższy, w klasach instrumentów smyczkowych – młodszy, średni i wyższy, natomiast w klasie śpiewu – tylko dwa ostatnie. Nauka w obrębie każdego z tych stopni trwała dwa lata, a przejście na kolejny etap odbywało się w przypadku uzyskania pozytywnych ocen po egzaminie klasyfikacyjnym pod koniec roku akademickiego. Poza przedmiotami specjalistycznymi do obowiązkowych zaliczano również solfeż, teorię muzyki, harmonię, kompozycję, historię muzyki, czytanie nut *a vista*, grę zespołową oraz śpiew chóralny.

Kierunek pedagogiczny adresowany był jedynie do adeptów fortepianu. Prowadzono dla nich dodatkowe wykłady z metodyki teoretycznej (obejmującej zagadnienia techniki fortepianowej, palcowania, psychologii wykonawstwa, historii literatury fortepianowej) oraz metodyki artystycznej (dotyczącej organizacji systematycznego nauczania gry na fortepianie i prowadzenia dokumentacji pedagogicznej).

Czesne za rok nauki wynosiło: w klasie przygotowawczej – 50 rubli, stopień młodszy – 75, średni – 100, wyższy – 125. Studia na kierunku pedagogicznym wiązały się z dopłatą 75 rubli.

Szkoła Muzyczna Stanisława Szlezyngiera należała w latach 1888–1917 do najbardziej liczących się w systemie edukacji muzycznej Petersburga, a jej założyciel był jednym z pierwszych w Rosji autorów programu kształcenia specjalistów metodyki gry fortepianowej. Przy swojej szkole otworzył też w 1901 roku kursy pianistów metodologów wieńczone dyplomem nauczyciela. Zainicjował ponadto powstanie Towarzystwa Pianistów Metodologów, organizującego (od 1906) coroczne konferencje.

Szkoła Szlezyngiera dysponowała wygodną salą, w której urządzano uczniowskie koncerty. Serię wieczorów tematycznych rozpoczął występ 31 października 1899 roku upamiętniający 50-lecie śmierci Fryderyka Chopina. 15 marca 1911 roku uczczono 30-lecie śmierci Modesta Musorgskiego. Nierzadko w sali szkoły organizowane były także koncerty uczniów prywatnych pedagogów petersburskich. I tak 27 października 1907 roku wystąpili uczniowie gospodarza sali, a także innych petersburskich pedagogów: Filipowej, Brandt, Bloch, Sałmanowa, Wysockiego¹².

Wymianę doświadczeń pedagogicznych w formie koncertów oraz konferencji zapoczątkowało Towarzystwo Muzycznych Pedagogów i Innych Działaczy Muzycznych. Powstała w 1899 roku organizacja była pierwszą w Petersburgu deklarującą zintegrowanie grupy zawodowej artystów. Wśród należących do niej siedemnastu założycieli znaleźli się m.in. polscy muzycy: Ignacy Glasser (znany jako właściciel szkoły muzycznej, pierwszy nauczyciel fortepianu Dymitra Szostakowicza) i Stanisław Gabel (śpiewak, profesor Konserwatorium Petersburskiego) oraz takie osobistości tamtejszego świata

12
Istoriâ russkoj muzyki: v desâti tomah, t. 10b, 1890–1917. *Hronograf*, ks. 1, red. E.M. Levaševa, Moskwa 2011, s. 644, 785, 861.

muzycznego, jak dyrygent Teatru Maryjskiego Eduard Nápravník i dyrektor Nadwornej Kapeli Śpiewaczej Anton Arieński. Stanisław Szlezzyngier pełnił funkcję skarbnika. Był on również członkiem zarządu Towarzystwa Przyjaciół Muzyki, które na początku XX wieku urządziło cykle koncertów „Wieczory muzyczno-pedagogiczne”. Poza tym, że prezentowały osiągnięcia młodych adeptów sztuki muzycznej, odgrywały one także rolę popularyzatorów, ponieważ wstęp na nie był bezpłatny.

Propagatorski charakter działalności Szlezzyngiera przejawiał się również w dziedzinie metodyki nauczania gry na fortepianie. Swoje doświadczenie pedagogiczne i wiedzę przekazywał, nie tylko prowadząc wykłady dla przyszłych nauczycieli, lecz także w formie publikacji. Niektóre z nich były wydawane pod szyldem Szkoły Muzycznej Szlezzyngiera. Te postępowe wówczas prace zaczęły ukazywać się od końca XIX wieku i wywarły znaczący wpływ na pedagogikę muzyczną Rosji tamtego czasu.

Wszystkie zajęcia w omawianej szkole autorskiej odbywały się według pisanych i wydawanych przez Szlezzyngiera podręczników, które uzyskały rekomendacje Resortu Instytucji Cesarzowej Marii, nadzorującego pracę instytucji dobroczynnych i naukowych¹³.

Już w pierwszych publikacjach¹⁴ pianista wystąpił jako przeciwnik systemu kształcenia przyszłych artystów w ówczesnym Konserwatorium Petersburskim. Za najsłabszą stronę tych studiów uważał brak wypracowanej metody nauczania, ukierunkowanej na wykształcenie u młodych wykonawców umiejętności analitycznych. Przewaga praktycznej strony kształcenia nad teoretyczną na uczelniach wyższych doprowadziła, jego zdaniem, do sytuacji, gdy dominującą metodą wielu wykładowców stała się „tresura” studentów, uniemożliwiająca ich właściwy muzyczno-artystyczny rozwój.

Jako alternatywę Szlezzyngier proponował własną koncepcję, będącą syntezą wieloletniego doświadczenia oraz najlepszych osiągnięć ówczesnej europejskiej pedagogiki muzycznej. Została ona przedstawiona w szczegółowej i przekonującej formie w postaci planów zajęć zawierających ćwiczenia techniczne, proponowany repertuar oraz teoretyczne uzasadnienie nowego systemu¹⁵. Jego podstawowym założeniem miało być połączenie indywidualnego podejścia do możliwości każdego ucznia z precyzyjną organizacją procesu nauczania, podzielonego na trzy fazy – przygotowawczą, techniczną i artystyczną – tak na poziomie całego kursu nauki gry na fortepianie, jak w procesie przygotowywania przez wykonawcę każdego utworu¹⁶. W fazie przygotowawczej praca nad kompozycją koncentrowała się na przykład na prawidłowym odczytywaniu tekstu nutowego. Faza techniczna uwzględniała szczegółowe przepracowanie poszczególnych fragmentów za pomocą ćwiczeń rytmicznych i artykulacyjnych autorstwa Szlezzyngiera, osiągnięcie prawidłowego tempa i przezwyciężenie trudności technicznych. Ostatnia faza poświęcona zaś była interpretacji wedle trzynastu wyznaczników, między innymi technicznej doskonałości

13
Olga Perederij, *Metodologiczne principy St. F. Szlezzyngiera v kontekste razvitiâ otečestvennoj fortepiannoj pedagogičeskoj mysli na rubeže XIX-XX vekov*, w: „Izvestiâ Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A.I. Gercena” nr 42 (2007), s. 163.

14
Stanislav Szlezzyngier, *Sistematičeskij hod obučeñiâ igre na fortepiano, predstavennyj v forme urokov*, Petersburg 1898; Idem, *Po metode Konservatorii*, Petersburg 1898; Idem, *Gammy diatoničeskiâ i hromatičeskiâ, razsmatrivajemyâ kak odin iz otdelov tehniky*, Petersburg 1899, *Étudy po fortepiannoj metodologii*, Petersburg 1899, *O pedagogičeskoj podgotovke učitelej muzyki*, Petersburg 1901.

15
Stanislav Szlezzyngier, *Sistematičeskij hod...*, op. cit.

16
Ibidem, s. 3–4.

i szczegółowej analizy dzieła oraz świadomego odtworzenia jego treści.

Za główne kryterium efektywności w nauczaniu gry na fortepianie Stanisław Szlezinger uważał postępy techniczne. Kilka prac metodologicznych poświęcił roli gam w rozwoju warsztatu pianistycznego ucznia. Książka Szlezingiera *Gamy chromatyczne i diatoniczne*¹⁷, jak ustaliła Olga Pieriedierij, była uznawana przez współczesnych¹⁸ za jedno z najlepszych opracowań tego zagadnienia zawierające systematyzację palcowania.

Przedmiot jego naukowych badań stanowił również uczniowski repertuar (*Nasze repertuary*¹⁹). Na podstawie analizy rozpowszechnionych w praktyce pedagogicznej utworów Szlezingier po raz pierwszy w rosyjskiej pedagogice fortepianowej sklasyfikował je wedle kilku parametrów: styl, gatunek, poziom techniczny i dominujący rodzaj techniki²⁰.

Swoje nowatorskie idee muzyk propagował również w wydawanej przez siebie²¹ serii „Pianista metodolog”, której 24 zeszyty ukazały się w latach 1902–1906. Jej celem było „w szeregu broszur, napisanych w miarę możliwości w sposób przystępny, połączonych i przenikniętych pewnymi zasadniczymi ideami i zarodkami, przedstawić jasno wszystko to, co jest niezbędne, ważne i istotne, co nauka i praktyka nauczycielska reprezentują obecnie w planie nauczania i pracy samodzielnej, w kwestii gry na fortepianie jako przedmiotu ogólnokształcącego oraz jako sztuki”²². Dlatego w serii tej autor poświęca uwagę analizie wartościowych, jego zdaniem, prac muzyczno-pedagogicznych, jak na przykład: *Vademecum für den ersten Klavierunterricht* Huga Riemanna, *Wie spielt man Klavier?* Heinricha Germera, *Guide du jeune pianiste* Charles’a Eschmanna-Dumura, *Opyt metodiki igry na fortepiano* Władimira Diemianskiego.

Oprócz tego, że wdrażał w proces edukacyjny odkrycia badawcze i uogólniał najlepsze tradycje pedagogiczne, teoretyk gry fortepianowej w swojej serii szczegółowo przeanalizował każdy element techniki fortepianowej w jej związku z anatomią ręki i składowymi języka muzycznego:

Nr 1: *O tehnikie igry na fortepiano (razbor ponâtiâ tehnik)* [O technice gry na fortepianie (omówienie pojęcia techniki)].

Nr 2: *O tehničeskoj nezavisimosti ruk i ih častej v igre na fortepiano* [O technicznej niezależności rąk i ich części w grze na fortepianie].

Nr 3: *O važnom značenii igry naizust’* [O dużym znaczeniu gry z pamięci].

Nr 4: *Razbor nekotoryh voprosov, kasaušihsa naličnosti apparata* [Analiza niektórych kwestii dotyczących aparatu].

Nr 5: *Učenie ob udare* [Nauka o uderzeniu].

Nr 6: *Učenie o sposobah igry* [Nauka o sposobach gry].

Nr 7: *Ščet kak sredstvo dostiženâ ritmičeskoj igry* [Liczenie jako środek do osiągnięcia gry rytmicznej].

Nr 8: *O pokoe, položeniah i dviženiah (statika i kinetika)* [O spoczynku, pozycjach i ruchach (statyka i kinetyka)].

17
Stanislav Šlezinger, *Gammy diatoničeskiâ i hromatičeskaâ...*, op. cit.

18
Roh Gil’, *Gammy mažornye i minornye voktavah, v dvojnynh terciâh i dvojnynh sekstah s izmenennoj applikaturaj, osnovanno na simmetričnom raspoloženii klaviš*, Moskwa–Lipsk 1901.

19
Stanislav Šlezinger, *Naši repertuary kak posobie dlâ izučeniâ fortepiannoj literatury*, Petersburg 1899.

20
Stanislav Šlezinger, *Naši repertuary...*, op. cit., s. 2–3.

21
Adres wydawniczy serii: „Wydanie Szkoły Muzycznej Szlezingiera, ulica Sadowa 66, m. 6”.

22
Stanislav Šlezinger, *O tehnikie igry na fortepiano. Razbor ponâtiâ tehnik. Poâsnenie idei „Pianista-metodologa”*, Petersburg 1902, s. 25.

Nr 9: *Ob êkzersiroke i tehničeskoj vyderžke* [O egzercycjach i wytrzymałości technicznej].

Nr 10: *Razbor glavných elementov muzykal'nogo proizvedeniâ* [Analiza głównych elementów utworu muzycznego].

Nr 11, 12, 16: *Teoriâ tehniki (časť praktičeskaâ)* [Teoria techniki (część praktyczna)].

Nr 13–15: *Opyt didaktičeskoj sistematiki proizvedenij F. Šopena* [Próba dydaktycznej systematyzacji utworów F. Chopina].

Nr 17–23: *Klasičeski-hudožestvennoe napravlenie v obučenii igre na fortepiano* [Klasyczo-artystyczny kierunek w nauczaniu gry na fortepianie].

Nr 24: *Ob igre tancev* [O graniu tańców].

Dodatek 1: *Doklad o hode zanátij S.F. Šlezingerâ s učeniczej, vnov' postupšej v ego klass* [Raport o przebiegu zajęć S.F. Szlezynghera z uczennicą, która wstąpiła do jego klasy].

Dodatek 2: *Pod č'im vliâniem razvilas' genial'nost' F. Šopena* [Pod czym wpływem rozwinął się geniusz F. Chopina].

Warto poświęcić więcej uwagi pracy Szlezynghera o dydaktycznej systematyzacji utworów Fryderyka Chopina, która ukazała się w 1903 roku. Składa się ona z dwóch części: w pierwszych trzech mniejszych paragrafach autor broni tezy o konieczności wprowadzenia utworów Chopina do programów szkół muzycznych, natomiast kolejne pięć ustępów stanowią opisy 187 rekomendowanych przez Szlezynghera kompozycji oraz ich systematyzacja zarówno według stopnia trudności, jak i kryterium gatunkowego.

W pierwszym paragrafie, zatytułowanym „Rzut oka na F. Chopina jako na pianistę i kompozytora”, omówił wpływ, jaki wywarły polskie środowisko arystokratyczne i ówczesna muzyka salonowa na kształtowanie wyjątkowego stylu Chopinowskiego. Tak samo, jak w dodatku nr 2 do serii „Pianista metodolog”, kompozytor jest określany jako „nasz poeta dźwięków”, „wysoko oryginalny” geniusz, którego utwory odzwierciedlały i polski koloryt narodowy, i tradycje paryskich salonów z ich zamięłowaniem do romantycznych miniatur. W każdej składowej jego języka muzycznego Szlezynghier znajduje potwierdzenie tezy, że Chopin był „wielki w małych formach”²³. „O dużym znaczeniu utworów F. Chopina w nauczaniu gry na fortepianie” Szlezynghier pisał w drugim paragrafie pracy, podkreślając, że właśnie utwory polskiego twórcy są szczytem piękna i technicznej doskonałości. Dlatego pedagog pianista jest wręcz zobowiązany zbudować program nauczania w taki sposób, by przygotować ucznia pod względem technicznym i muzyczno-artystycznym do analizowania oraz wykonywania genialnych utworów Chopina. Odpowiadają one również najlepiej zadaniu kształcenia dobrego gustu, wychowania moralnego, duchowego i estetycznego przyszłych artystów, a osiągnięcie tego celu jest uwarunkowane przyswojeniem zaproponowanego przez Szlezynghera systemu nauczania utworów Chopinowskich. Jego podstawę stanowiły wspomnienia o działalności pedagogicznej kompozytora

23

Stanislav Šlezinger, *Opyt didaktičeskoj sistematiki proizvedenij F. Šopena*, Peterburg 1903, s. 3.

autorstwa Jana Kleczyńskiego, Franza Liszta oraz doświadczenie pedagogiczne samego Szlezyngiera. Po pierwsze, ustalił on, „kiedy można dawać uczniowi utwory Chopina” (§3), zalecając wprowadzenie do uczniowskiego repertuaru mazurków już w początkowym etapie nauczania, pod warunkiem że uczeń osiągnął pewną techniczną i artystyczną samodzielność, panuje nad koordynacją ruchów oraz czytaniem nut *a vista*. Po drugie, Szlezyngier zalecał dobór utworów Chopina odpowiedni dla różnych stopni nauczania, zaczynając od mazurków z ich przejrzystą fakturą i wyrazistą melodią, a kończąc *Polonezem-Fantazją* op. 61 oraz *Koncertem f-moll* op. 21. Najwięcej uwagi pedagog poświęcił rekomendacjom metodycznym dotyczącym pracy nad 187 wybranymi kompozycjami.

Sam Szlezyngier, wysyłając biogram do redaktora „Rosyjskiej Gazety Muzycznej” Nikołaja Findeisena, w następujący sposób przedstawił swoje nowatorstwo w zakresie metodyki fortepianowej: „Jako nauczyciel muzyki Szlezyngier jest bardzo oryginalny. Podczas zajęć prowadzi notatki z pracy swoich uczniów, jednocześnie wszystko tłumacząc dokładnie uczniowi, rejestruje nie tylko szczegóły każdej lekcji, ale także wszelkie komentarze samych uczniów. Będąc niezwykle spostrzegawczym, Szlezyngier dba o wszechstronny rozwój techniczny ucznia, nie zaniedbując w jego ogólnym rozwoju strony muzyczno-artystycznej, która zawsze i wszędzie powinna traktować technikę jako środek służebny. Przerabiając z nim szczegółowo rodzaje techniki, Szlezyngier śledzi wszystkie próby ucznia, [pilnując], by grał gamy jak gamy, a arpeggia jak arpeggia i tak dalej, bez popisów, i wskazuje dość trafnie, że celem ucznia nie jest zawód ekwilibrysty cyrkowego posyłającego publiczności całusy, lecz dążenie do tego, żeby być głęboko rozumiejącym [sztukę] pianistą-artystą. Uparcie tonując w uczniu ograniczającą potrzebę zmechanizowania swej gry, racjonalnie kieruje i wzbudza w nim silny, szlachetny i poetycko-artystyczny zapał, uniesienia i skłonności. Nic dziwnego, że również Szlezyngierowski repertuar przerabianych z uczniem utworów wyróżniają czołowe w literaturze fortepianowej nazwiska. Etiud Czernego, Löschora, Döringa itp. Szlezyngier nie uznaje, uważając je za najsilniejszą truciznę w nauce gry na fortepianie. Po prostu zabijają one w uczniu jego świadomość i przyczyniają się jedynie do zmechanizowania gry, stopniowo przytępiając w nim najwyższą potrzebę wnikania w pomysł, ideę i koncepcję dzieła muzycznego. Według Szlezyngiera, piszą je [etiudy] muzyczne miernoty, rozcieńczając jedynie to najlepsze, to, co stworzyły talenty i geniusze; dlatego tam, gdzie potrzebny jest prawdziwy pokarm duchowy, etiudy się nie nadadzą. W nauczaniu Szlezyngiera są one zastępowane sonatami, poddawanych najbardziej starannemu doborowi. Muszą być przerabiane w całości i rozpatrywane jako najlepsze przykłady najwyższej formy muzycznej, stylu klasycznego i silnego ducha twórczego wielkich mistrzów literatury fortepianowej. Ponadto uczeń, poważnie studiując sonaty pod kierunkiem Szlezyngiera, po raz pierwszy staje przed artystycznym wyzwaniem

24
 Szlezyngier Stanislav Fedorovič, pisma Findejsena za 1900–1904 g., OR RNB, f. 816, op. 2, nr 2027, k. 9–11. Tłumaczenie z rosyjskiego – W.A.

odtworzenia ich stylu. Wymóg ten prowadzi ucznia bezpośrednio do solidnego badania [twórczości] wielkich kompozytorów i ich genialnych dzieł, czyli do praktycznego studiowania literatury fortepianowej. [...] Szlezyn gier jest nie tylko w Rosji, lecz także za granicą pierwszym pianistą metodologiem, który potrafi realizować swoją *idée fixe* na podstawie ściśle naukowego warsztatu²⁴.

W atmosferze muzykowania oraz dyskusji o najnowszych tendencjach edukacyjnych ze znanymi stołecznymi pedagogami wzrastała Wanda, córka Stanisława Szlezyn giera i Zofii z Ciszewskich. Ojciec był jej pierwszym i głównym nauczycielem. Publiczny debiut Wandy odbył się podczas koncertu jego uczennic 2 lutego 1901 roku w Pietropawłowskiej Szkole Niemieckiej. Poza Szkołą Muzyczną Szlezyn giera uczęszczała również do szkoły ogólnokształcącej – w 1908 roku ukończyła siedem klas Petersburskiego Gimnazjum Żeńskiego W. Subbotinej. Dzięki temu, że placówka jej ojca, oferująca również wykształcenie muzyczno-pedagogiczne, była jedną z najlepszych w stolicy, Wanda zrezygnowała ze studiów w Konserwatorium Petersburskim. Jak ustalił Leon Markiewicz, pobierała jedynie lekcje prywatne u profesor Konserwatorium Anny Jesipowej, drugiej żony Teodora Leszetyckiego²⁵. W celu uzyskania tytułu „artysty wyzwolonego”, który umożliwiał swobodny wybór miejsca pracy w Imperium Rosyjskim, oraz dyplomu uczelni wyższej Wanda jako ekstern przystąpiła do egzaminów w Konserwatorium z gry na fortepianie, teorii muzyki, instrumentacji, estetyki i otrzymała ze wszystkich tych przedmiotów stopnie celujące. Jest to dobitnym świadectwem wysokiego poziomu nauczania w Szkole Stanisława Szlezyn giera, której program dorównywał wyższej uczelni muzycznej²⁶. Tekst dyplomu z 7 maja 1911 roku²⁷ podważa więc zawarte w *Encyklopedii muzycznej PWM* informacje o studiach Chmielowskiej w Konserwatorium pod kierunkiem Anny Jesipowej²⁸. W tym samym 1911 roku uczelnię tę ukończyli m.in. wielki rosyjski symfonik Nikołaj Miaskowski i polski skrzypek Józef Lesman (kuzyn wybitnych poetów Bolesława Leśmiana i Jana Brzechwy)²⁹.

Po otrzymaniu dyplomu Wanda wykładała nie tylko w szkole swojego ojca, lecz także w Gimnazjum Żeńskim przy kościele katolickim św. Katarzyny. Potwierdzają to wspomnienia absolwentki gimnazjum, w którym uczyły się i wykładały osoby urodzone przeważnie na terenie I Rzeczypospolitej³⁰. Wanda Szlezyn gier była aktywną uczestniczką życia artystycznego Polonii petersburskiej, co podkreślano w tamtejszej polskojęzycznej prasie. Wraz z córką znakomitej pianistki Zofii Poznańskiej-Rabcewicz, Marią Rabcewiczówną, były jednymi z najbardziej zaangażowanych członkiń sekcji muzycznej Koła Artystycznego Młodzieży Polskiej działającego przy Domu Polskiej Młodzieży „Zgoda”. Sekcja ta urządzała wykłady i zebrania muzyczne. Specjalny koncert uświetnił ceremonię otwarcia Klubu, podczas której Wanda Szlezyn gier wystąpiła na jednej scenie z pianistą Zbigniewem Dymmkiem (późniejszym wykładowcą Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie

25

Wanda Chmielowska, *O sztuce nauczania gry na fortepianie*, op. cit., s. 5.

26

Muzykał'naâ škola svobodnogo hudożnika St. Ślezyn giera, 1899, OR RNB, f. 639, op. 1, nr 349.

27

Ličnoe delo èksterna Vandy Ślezyn giera, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne – Central'nyj Gosudarstvennyj Istoričeskij Arhiv (dalej CGIA), f. 361, op. 3, nr 220, k. 2.

28

Jerzy Habela, *Chmielowska Wanda*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, Kraków, PWM, 1984, t. 2, s. 103.

29

Otčet S.-Peterburgskogo otdeleniâ Imperatorskogo Russkogo Muzykał'nogo Obšestva za 1910–1911 g., Petersburg 1911.

30

Wanda Chmielowska, *Internat*, w: *Z murów św. Katarzyny: księga pamiątkowa byłych wychowanków i wychowanków gimnazjów przy Kościele świętej Katarzyny w Petersburgu*, Warszawa, 1933, t. 1, s. 149.

i Śląskiego Konserwatorium Muzycznego) oraz skrzypkiem Tadeuszem Ochlewskim (przyszłym założycielem PWM). 13 września osobny występ poświęcono pożegnaniu jej samej, gdy opuszczała Piotrogród na zawsze. Dzięki nieznanemu dziennikarzowi możemy poznać opinię, jaką cieszyła się pianistka w środowisku polonijnym Petersburga: „Młodzież polska traci w osobie p. Szlezyngierówny nie tylko wybitną siłę artystyczną, o głębokim poczuciu, niezaprzeczonej kulturze muzycznej i świetnej technice, lecz zarówno szczerego, serdecznego i skromnego towarzysza pracy. Po raz ostatni, we środe, posłyszemy tu w Piotrogradzie jej grę artystyczną, to też przypuszczać należy, że dnia tego nikogo nie zabraknie na Sali spośród licznych wielbicielek i wielbicieli talentu młodej pianistki”³¹.

Fakty te tłumaczą, dlaczego – mimo że urodziła się w Petersburgu i spędziła tam 26 lat – Wanda Szlezyngier doskonale („nienagannie”, według określenia Lidii Grychtołówny) posługiwała się językiem polskim. Niewątpliwie była osobą bilingwiczną, a z domu rodzinnego wyniosła zamiłowanie do polskiej kultury.

Szkoła Muzyczna Szlezyngiera przestała istnieć w 1917 roku, tragicznym dla Imperium Rosyjskiego i wielu rodzin, w tym dla Szlezyngierów. Ojciec zmarł na zawał serca w trakcie lekcji. W okresie kryzysu spowodowanego pierwszą w 1917 roku rosyjską rewolucją lutową Wanda Szlezyngier postanowiła opuścić Petersburg. W kolejnym roku wraz z matką przeniosła się do ojczyzny przodków, by zgodnie z rodzinnymi tradycjami poświęcić się działalności muzyczno-pedagogicznej.

Lidii Grychtołównie nie było dane słuchać występów publicznych profesor Chmielowskiej. Lecz na początku jej działalności w Polsce ukazywały się recenzje koncertów z jej udziałem. Jak wiadomo, studiowała w Konserwatorium Muzycznym w Warszawie w klasie Henryka Melcera. W 1919 roku profesor przygotował ją do Konkursu Pianistycznego im. Ignacego Jana Paderewskiego, na którym uzyskała dyplom uznania. Jej grę dziennikarz scharakteryzował następująco: „P. Wanda Szlezynger wykazała, że jest pianistką b. zdolną i poważnie w grze zaawansowaną. Nie mówiąc o mechanizmie i technice, które są rozwinięte już wcale poważnie, p. S. ma dużo umiaru artystycznego, co uwydatniło się zwłaszcza w sonacie Beethovena. Tylko duszyczka niepotrzebnie tak długo jeszcze śpi, przydałoby się trochę ciepła, a wówczas Chopin nie byłby tak strasznie zimny, oniemiał śmiertelnie sztywny”³². Być może winna wszystkiemu była wspomniana przez Lidię Grychtołówną trema? Rozwój zawodowy Chmielowskiej nie ograniczał się wszakże do działalności koncertowej w Warszawie. Prowadziła klasę fortepianu w Warszawskiej Szkole Muzycznej Michała Piotrowskiego.

Po zawarciu związku małżeńskiego przeniosła się na Śląsk, i w 1925 roku były dyrektor opery katowickiej, Stefan Stoiński, zaoferował jej poprowadzenie klasy fortepianu w nowo utworzonym Instytucie Muzycznym. W artykule promującym nową uczelnię pisano o młodej wykładowczyni: „Pani prof. Szlezynger-Chmielowska,

31
Koło Artystyczne Młodzieży Polskiej, „Dziennik Polski” nr 207 (1917) z 12 [25] września, s. 3.

32
W. Brzostowski, Z Konkursu im. Paderewskiego, „Głos Lubelski” nr 174 z 30 czerwca 1919, s. 2.



Wanda Szlezzyngier-Chmielowska, fot. pochodzi z artykułu *Instytut Muzyczny w Katowicach*, „Tygodnik Śląski” nr 1, s. 45.

33
X. [b.d.], *Instytut Muzyczny w Katowicach*, „Tygodnik Śląski” nr 1 z 8 grudnia 1925, s. 45.

34
Feliks Sachse, *Katowice*, „Muzyka VI” nr 11–12 (1929), s. 521.

35
Feliks Sachse, *Katowice*, „Muzyka VII” nr 4 (1930), s. 247.

36
Z.W., *Katowice*, „Szopen I” nr 4 (1932), s. 36.

37
Herbert Krzok, *Katowice*, „Muzyka Polska” 1934, s. 340.

38
Herbert Krzok, *Katowice*, „Muzyka Polska” 1935, s. 151.

absolwentka konserwatorium petersburskiego, laureatka konkursu im. Paderewskiego, była asystentka prof. H. Melcera w Warszawie, należy do pierwszych powag pedagogicznych w Polsce, której występy w Filharmonii Warszawskiej budziły uznanie całej prasy stołecznej³³.

Gdy powstała pierwsza państwowa wyższa uczelnia muzyczna w Katowicach – Konserwatorium Muzyczne – jej dyrektor, Witold Friemann, zaproponował znanej już w polskim środowisku muzycznym specjalistce stanowisko wykładowcy klasy fortepianu i metodyki nauczania gry na fortepianie. Podczas trudnych dla szkoły pierwszych lat istnienia angażowała się również w organizację koncertów. Przy tej okazji przytoczyć można kilka mało znanych faktów na temat jej aktywności wykonawczej: Chmielowska wzięła udział m.in. w pierwszym koncercie w Konserwatorium poświęconym muzyce pol-

skiej³⁴, w cyklu koncertów kameralnych z prelekcjami w 1930 roku³⁵ oraz w pierwszym koncercie chopinowskim wykładowców uczelni³⁶, ponadto uczestniczyła w symfonicznym występie otwierającym sezon Śląskiego Towarzystwa Muzycznego w 1934 roku, wykonując wraz z innymi wykładowcami *Koncert na cztery fortepiany (klawesyny)* Johanna Sebastiana Bacha BWV 1065³⁷. Śląskie Towarzystwo Muzyczne systematycznie prowadziło audycje szkolne w postaci poranków symfonicznych z prelekcjami, które wygłaszała również Wanda Chmielowska³⁸.

Nieustannie pogłębiała swoją wiedzę o najnowszych koncepcjach w dziedzinie dydaktyki pianistycznej. Pracy pedagogicznej nie przerwała nawet podczas II wojny światowej: prowadziła w Warszawie tajne nauczanie oraz pisała podręcznik metodyki gry na fortepianie. W reaktywowanej po wojnie katowickiej uczelni przemianowanej na Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną, gdzie otrzymała tytuł profesora zwyczajnego, Chmielowska piastowała stanowiska dziekana Wydziału Instrumentalnego, następnie prorektora i kierownika Katedry Pianistyki. Za swój wkład w rozwój polskiej pedagogiki muzycznej została uhonorowana ważnymi odznaczeniami państwowymi. Wychowała wielu znanych wirtuozów.

O osiągnięciach pianistki pisano niejednokrotnie. Warto natomiast poruszyć nierozpatrywany dotychczas wątek powiązań pomiędzy publikacjami z zakresu metodyki autorstwa Wandy Chmielowskiej a pracami jej ojca powstałymi na przełomie XIX i XX wieku. Nie stawiała sobie ona – naturalnie – za cel kontynuowania koncepcji przestarzałych już z punktu widzenia

współczesnych naukowców. Nie powoływała się też na nazwisko ojca. Niemniej pomiędzy poglądami na metodykę nauczania gry fortepianowej tych pedagogów można odnaleźć pewne podobieństwa.

Stanisław Szlezinger w jednej ze swoich pierwszych prac postulował, by na podstawie osiągnięć twórczych przedstawicieli czołowych szkół wykonawczych pedagog opracowywał własną metodę kształcenia³⁹. Znajomość aktualnej literatury naukowej i nieustanne poszerzanie wiedzy dydaktycznej Wanda Chmielowska uważała za niezbędny komponent pracy pedagogicznej. Jak pisała: „Obok znajomości poważnego zasobu praktycznych ćwiczeń, mających na celu wszechstronny rozwój techniki ucznia, każdy nauczyciel winien posiadać obecnie dużą ilość czysto teoretycznych wiadomości, zaczerpniętych z rozmaitych źródeł naukowych, a niezbędnych do jasnego postawienia i logicznego uzasadnienia każdego wymagania, dotyczącego sposobu wykonania technicznych zadań”⁴⁰.

Szlezinger bronił tezy o kluczowym w procesie kształcenia znaczeniu indywidualnego podejścia do każdego ucznia ze względu na jego niepowtarzalne zdolności⁴¹. Wtórowała mu córka: „Kierowanie technicznym rozwojem dziesiątków i setek par rąk, z których każda para jest inna i należy do innego osobnika o specyficznym kompleksie uzdolnień, nie powinno trzymać się szablonu, wzorowanego na jednym przykładzie, jakim jest przebieg technicznych studiów danego nauczyciela”⁴².

Charakterystyczną cechą publikacji Szlezingiera było dążenie do porządkowania procesu edukacji. W pracy *Usystematyzowany przebieg nauczania gry na fortepianie* podzielił cały tok kształcenia na trzy fazy: przygotowawczą, techniczną i artystyczną⁴³. Odpowiadają im stadia pracy nad poszczególnymi utworami: prawidłowe odczytanie tekstu, doskonalenie strony technicznej wykonania oraz interpretacja. Tego samego zdania była Chmielowska: „Przebieg studiów nad utworem fortepianowym można rozbić na pewne etapy, zależnie od kolejności zadań, nasuwających się w toku pracy. Pierwszym zadaniem jest zazwyczaj odczytanie tekstu danego utworu, po czym następuje okres motorycznego i pamięciowego opanowania tekstu, a równocześnie krystalizują się w słuchowej wyobraźni grającego przewodnie idee interpretacyjne. Dalszym zadaniem jest techniczne i artystyczne wykończenie wykonania, a w końcu uduchownienie [sic] tego ostatniego”⁴⁴. Oboje pedagogzy komponowali ćwiczenia na różne rodzaje techniki oraz nieskomplikowane miniatury przeznaczone dla uczniów początkujących.

Szybkie opanowanie pierwszego etapu zapewniało, zdaniem Stanisława Szlezingiera, wyrobienie u uczniów nawyków analitycznych: „Po pierwsze – każdy opanowywany ruch powinien być przez nas koniecznie uświadamiany i rozumiany, i z mocną chęcią świadomie odtwarzany, po drugie – każdy opanowywany ruch powinien być odtwarzany bardzo powoli, lecz dokładnie”⁴⁵. Wanda Chmielowska akcentowała znaczenie dyscypliny myślowej w trakcie ćwiczeń: „Jest rzeczą niezmiernie ważną, by pamięciowe przyswojenie kolejności

39
Stanislav Šlezinger,
Po metode Konservatorii,
op. cit., s. 13–15.

40
Wanda Chmielowska,
*Metodyka nauczania gry
na fortepianie*, w: eadem,
*O sztuce nauczania gry
na fortepianie*, op. cit.,
s. 15.

41
Stanislav Šlezinger,
Po metode Konservatorii,
op. cit., s. 12.

42
Wanda Chmielowska,
*Metodyka nauczania gry
na fortepianie*, op. cit.,
s. 16.

43
Stanislav Šlezinger,
Sistematičeskij hod,
op. cit., s. 3.

44
Wanda Chmielowska,
*Wstęp do kursu meto-
dyki nauczania gry na
fortepianie*, w: eadem,
O sztuce nauczania gry...,
op. cit., s. 130.

45
Stanislav Šlezinger,
*Razbor nekotorych vopro-
sov, kasaŭšihśa naličnosti
apparatov*, Petersburg
1903, s. 24. Tłumaczenie
– W.A.

dźwięków i palców dokonywało się przy udziale refleksji myślowej, nie zaś drogą mechanicznych powtórzeń. [...] Słuch świadomy, poparty pewną refleksją ma dla wykonawcy daleko większą wartość, niż rozpoznawanie i zapamiętywanie pojedynczych dźwięków bez zdawania sobie sprawy ze związku, jaki istnieje między nimi. Gdy w świadomości i wyobraźni słuchowej ucznia zarysuje się obraz danego ćwiczenia, inaczej mówiąc, gdy wie on, co ma grać, wówczas umysł jego może skierować się ku temu, czym ma grać i jak ma grać⁴⁶.

Wymienione postulaty są właściwe nie tylko metodyce Szlezyn- gierów. Zaliczyć je można obecnie do kanonu współczesnej polskiej dydaktyki muzycznej, a przyczyniła się do tego para bohaterów niniejszego artykułu. Publikacje Stanisława Szlezyn- giera dowodzą, że był on jednym z największych rosyjskich metodologów muzycznych początku XX wieku. Odważnie krytykował niedociągnięcia systemu kształcenia pianistów w Konserwatorium Petersburskim i proponował alternatywną, szczegółowo opisaną metodę, bazującą na postępowych tendencjach pedagogiki europejskiej. Opubli- kowany obszerny materiał teoretyczny natychmiast był wdrażany w praktyce. Szlezyn- gier, przypomnijmy, zainicjował ponadto pierw- sze w Rosji kursy pianistów metodologów, na których zajęcia były prowadzone według jego autorskiego, wydanego drukiem programu i konkurowały z Klavierlehrer-Seminar w Stuttgarcie⁴⁷. Jako praw- dziwy polski patriota promował w Imperium Rosyjskim muzykę Fryderyka Chopina, udowadniając, że praca nad jego utworami powinna stanowić kulminację procesu kształcenia pianistów. Wanda Chmielowska zaś, nie będąc wprawdzie bezpośrednią kontynuatką pracy swego ojca, poświęciła większą część życia tej samej dziedzi- nie. Stworzyła wiele cennych prac metodycznych oraz tłumaczeń publikacji wybitnych rosyjskich pianistów pedagogów. Jej książkę *Metodyka nauczania gry na fortepianie* nazwano pionierską polską kon- cepcją podręcznika dla nauczycieli pianistów⁴⁸, a studium histo- ryczno-krytyczne *Z zagadnień nauczania gry na fortepianie*, zawierające wszechstronny przegląd metod nauczania gry fortepianowej róż- nych wykonawczych szkół europejskich od XVIII do XX wieku, stała się jedną z najważniejszych pozycji w programie kształcenia peda- gogicznego studentów polskich akademii muzycznych. Poza wykła- dami w ramach programu nauczania katowickiej PWSM prowadziła seminaria i odczyty na licznych kursach dokształcających dla peda- gogów pianistów z całej Polski na zlecenie Ministerstwa Kultury i Centralnego Ośrodka Pedagogicznego Szkolnictwa Artystycznego. Była konsultantką naukową na studium doktoranckim w stołecznej PWSM (obecnie UMFC). Wielu spośród jej wychowanków otrzy- mało nagrody na prestiżowych konkursach w kraju i za granicą. Dwoje z nich zostało wyróżnionych przez jurorów Międzynarodo- wego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina⁴⁹. Wanda Chmielowska uznana więc została za wybitnego polskiego pedagoga i niekwestionowany autorytet w dziedzinie metodyki nauczania gry na fortepianie.

46
Wanda Chmielowska, *Metodyka nauczania gry na fortepianie*, op. cit., s. 49.

47
Ira Petrovskaâ, *Muzykal- nyj Peterburg*, op. cit., s. 495.

48
Leon Markiewicz, *Uwagi redakcyjne*, w: Wanda Chmielowska, *O sztuce nauczania gry...*, op. cit., s. 9.

49
Lidia Grychtołówna – VII nagroda podczas konkur- su w 1955 roku; Józef Stempel – wyróżnienie w 1960 roku.

ABSTRACT

Lidia Grychtołówna and Wanda Szlezynghier-Chmielowska: on the sources of pedagogic and performance mastery

This article was inspired by the ninetieth birthday this year of the outstanding Chopin interpreter Lidia Grychtołówna. It comprises the pianist's memories and a description of the sources of the pedagogic and performance mastery of her mentor, Professor Wanda Chmielowska, who was the daughter of the outstanding teacher and pianist Stanisław Szlezynghier, a graduate of the Warsaw Institute of Music. The history of the musical Szlezynghier family has yet to be discussed at length in Polish letters. As part of the first extended portrait of Stanisław Szlezynghier, I provide information about his life and work, taken from archive materials held in St Petersburg, and also hitherto unknown facts about the St Petersburg period in the work of Wanda Chmielowska. Also addressed are the links between Chmielowska's publications on methodology and the works written by her father around the turn of the twentieth century. As a true Polish patriot, he promoted the music of Fryderyk Chopin in the Russian Empire, demonstrating that work on Chopin's compositions should form the crowning point in the training of pianists.

KEYWORDS

Lidia Grychtołówna, Wanda Chmielowska, Stanisław Szlezynghier, Fryderyk Chopin, piano-playing method

ABSTRAKT

Inspiracją dla powstania tekstu był jubileusz, który obchodziła w 2018 roku wybitna chopinistka Lidia Grychtołówna. W skład artykułu wchodzi wspomnienia pianistki oraz opis źródeł mistrzostwa wykonawczego i pedagogicznego jej mentorki – profesorki Wandy Chmielowskiej, która była córką znakomitego pedagoga i pianisty, absolwenta Warszawskiego Instytutu Muzycznego, Stanisława Szlezynghiera. W polskim piśmiennictwie historia muzycznej rodziny Szlezynghierów nie była, jak dotąd, szerzej omawiana. W ramach pierwszej poszerzonej prezentacji sylwetki Stanisława Szlezynghiera przytoczone są dane o jego życiu i twórczości, zaczerpnięte z materiałów archiwalnych przechowywanych w Petersburgu, jak również nieznanne dotychczas fakty o petersburskim okresie działalności Wandy Chmielowskiej. Został ponadto poruszony wątek powiązań pomiędzy publikacjami z zakresu metodyki autorstwa Chmielowskiej a pracami jej ojca, powstałymi na przełomie XIX i XX wieku. Jako prawdziwy polski patriota promował w Imperium Rosyjskim muzykę Fryderyka Chopina, udowadniając, że praca nad jego utworami powinna stanowić kulminację procesu kształcenia pianistów.

SŁOWA KLUCZOWE

Lidia Grychtołówna, Wanda Chmielowska, Stanisław Szlezynghier, Fryderyk Chopin, metodyka nauczania gry na fortepianie

WIKTORIA ANTONCZYK

Absolwentka studiów doktoranckich Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, stypendystka Rządu RP, redaktor Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się polsko-rosyjskie związki kulturalne i polonika muzyczne w archiwach Rosji. Tematem jej dysertacji doktorskiej jest działalność polskich muzyków w Petersburgu w XIX wieku. Temat ten był prezentowany na rozmaitych konferencjach międzynarodowych, takich jak 19th Congress of the International Musicological Society, III Kongres „Rosja i Polska: pamięć imperiów/imperia pamięci”.