

POSTAĆ EMMY ALTBERG (1889–1983) W ŚWIELE ZACHOWANEJ KORESPONDENCJI. PRZYCZYNEK DO BIOGRAFII ŁÓDZKIEJ KLAWESYNISTKI¹

30 października 2008 roku w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi odbyło się uroczyste nadanie sali klawesynowej nr 4, znajdującej się w budynku pałacowym, imienia Emmy Altberg. Zasługi dla łódzkiej uczelni tej wybitnej pianistki i klawesynistki nadal pozostają niedocenione. Altberg znana jest dzięki pracom o charakterze pedagogicznym, podręcznikom do nauki gry na fortepianie, a także licznym artykułom omawiającym zagadnienia wykonawstwa historycznego.

Zainteresowanie muzyką dawną zaowocowało w 1925 roku, kiedy Emma wraz z innymi młodymi muzykami założyła Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki² i była jednym z członków zarządu w latach 1925–1931. W tym czasie jako wykształcona pianistka wyjechała kilkukrotnie na kursy „interpretacji muzyki dawnej w St. Leu-La-Forêt k. Paryża u Wandy Landowskiej i w Paryżu u P[aula] Brunolda”³, gdzie odkryła swoją życiową pasję – klawesyn. Jak wspomina jej siostra, Maria Arnoldowa: „ona [Emma] właśnie była tam [na kursach u Landowskiej] pierwsza i jej entuzjastyczne relacje i namowy najpewniej przyczyniły się do decyzji zaprzyjaźnionych pianistek, prof. Kazurowej i Ochlewskiej”⁴. Wiedzę zdobytą na kursach poszerzała o bogactwo traktatów historycznych, które stanowiły dla niej fundament wykonawstwa muzyki dawnej.

Dzięki „jej inicjatywie, jej niestrudzonym zabiegom i staraniom powstała ta klasa [klawesynu], zdobyto instrument i odpowiedni materiał pedagogiczny. Była to jeżeli nie pierwsza w Polsce klasa klawes[ynu], to pewno druga, bo wydaje mi się, że nieco wcześniej otworzono klasę klaw[esy]nu w Poznaniu”⁵. Źródła, którymi dysponujemy, nie wskazują jednoznacznie, czy klasa w Łodzi była pierwszą w Polsce. Prawdopodobnie wcześniej utworzono ją w poznańskiej Akademii Muzycznej⁶. Taką informację podaje w jednym z artykułów Bogdan Prздеcki, absolwent klasy Emmy Altberg (1955 rok): „wiele trzeba było przełamać przeszkód światopoglądowych, organizacyjnych i materialnych, nim zaczęła działać przy łódzkiej PWSM klasa klawesynu. Było to w trzy lata po wojnie wydarzenie niemal

¹ Artykuł ten powstał na podstawie pracy licencjackiej Małgorzaty Łyczakowskiej pt. *Zachowana korespondencja Emmy Altberg – dostrzec zapomniane*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Ewy Mrowcy-Kościukiewicz i obronionej w 2016 roku na Wydziale Fortepianu, Organów, Klawesynu i Instrumentów Dawnych Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi.

² *Życiorys – rękopis Emmy Altberg z dnia 3 VII 1953 r.*, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

³ B. Prздеcki, *Emmy Altberg szkoła gry klawesynowej*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi” 1989, nr XV, Łódź, s. 146.

⁴ List nr 25. W tym i kolejnych przypisach podano numer źródła odpowiadający kolejności w tabeli 1.

⁵ Tamże.

⁶ W liście nr 25 M. Arnoldowa cytuje wypowiedź rektora K. Sikorskiego: „wydaje mi się, że nieco wcześniej otworzono klasę klaw[esy]nu w Poznaniu”. Inną opinię wyraził L. Cieślak: „otwarto klasę organów /1947–1948/ oraz – jako pierwszą w Polsce – klasę klawesynu /1949–1950/, którą prowadziła Emma Altberg”, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi” 1987, nr XVI, Łódź, s. 9–38.

precedensowe, bo mimo że w Poznaniu już nieco wcześniej otwarto klasę klawesynu, to jednak łódzka placówka od początku miała charakter badawczej szkoły wykonawstwa muzyki dawnej. W tym sensie była to praca pionierska”⁷.

Zorganizowanej osiem lat temu uroczystości nadania imienia sali klawesynowej towarzyszył wykład Agaty Kalińskiej-Bonińskiej *Emma Altberg prekursorem klasy klawesynu w Łodzi* oraz koncert klawesynowy w wykonaniu pedagogów uczelni. Specjalnym gościem był Bogdan Prздеcki, który w tej szczególnej chwili przekazał profesor Ewie Piaseckiej obszerny zbiór rękopisów (21 listów, 16 kart pocztowych) z lat 1956–85 (por. tabela 1). Korespondencja ta jest cennym i dotychczas nieznanym źródłem, zawierającym rękopisy Emmy Altberg (1956–82), jej siostry Marii Arnoldowej (1983–86) oraz studentki Barbary Strzeleckiej (1985–89). Adresatem listów jest głównie Prздеcki, zachowały się także dwa listy skierowane przez niego do Arnoldowej oraz jeden do Strzeleckiej. Nowe źródła zawierają wiele nieznanych dotąd informacji przybliżających postać i działalność profesor Altberg.

Tabela 1. Kolekcja rękopisów B. Prздеckiego

Lp.	Data i miejsce nadania	Forma korespondencji		Nadawca	Adresat
1.	1956 IX 16, Łódź	list	1 strona zachowana koperta	Emma Altberg	Bogdan Prздеcki
2.	1963 VIII 13, Białowieża	karta pocztowa			
3.	1973 III 7, Warszawa	list	4 strony zachowana koperta		
4.	1974 V 31, Warszawa	karta pocztowa			
5.	1974 VIII 1, Warszawa				
6.	1974 X 17, Warszawa				
7.	1974 X 20, Warszawa				
8.	1974 XII 9, Warszawa				
9.	1975 I 12, Warszawa				
10.	1975 VI 15, Warszawa				
11.	1977 I, Warszawa				
12.	1978 I, Warszawa				
13.	1978 III 29, Warszawa				
14.	1978 IX 5, Warszawa				
15.	1978 IX 18, Warszawa	list	4 strony zachowana koperta		
16.	1979 XII 30, Warszawa	karta pocztowa			
17.	1980 I, Warszawa				
18.	1980 II 13, Warszawa				
19.	1980 X 02, Warszawa				
20.	1981 V 04, bmn ⁸	list	4 strony		
21.	1982 IV 12, Warszawa		1 strona		

⁷ B. Prздеcki, *Emmy Altberg szkoła gry klawesynowej*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi” 1989, nr XV, Łódź, s. 159.

⁸ bmn – brak daty i miejsca nadania.

22.	1983 IX 15, bmn	list	4 strony	Maria Arnoldowa	Bogdan Przedeci	
23.	1984 IV 10, bmn		3 strony			
24.	1985 IV 03, Warszawa		4 strony zachowana koperta			
25.	1985 XI 08, Warszawa		4 strony			
26.	1985 XI 24, bmn		3 strony	Bogdan Przedeci	Maria Arnoldowa	
27.	1985 XI 29, bmn		4 strony	Maria Arnoldowa	Bogdan Przedeci	
28.	1986 I 09, bmn		4 strony			
29.	1986 I 14, bmn		3 strony			
30.	1986 I 16, Łódź		2 strony	Bogdan Przedeci	Maria Arnoldowa	
31.	1986 III 3, Warszawa		2 strony zachowana koperta	Maria Arnoldowa	Bogdan Przedeci	
32.	Pieczętka nadania: 15.-1.88.17 ⁹ Warszawa		zachowana koperta			
33.	1985 XI 19, Warszawa		list	4 strony	Barbara Strzelecka	Bogdan Przedeci
34.	1986 III 04, Warszawa			4 strony		
35.	1986 III 17, Łódź	3 strony		Bogdan Przedeci	Barbara Strzelecka	
36.	1986 V 20, Warszawa	2 strony		Barbara Strzelecka	Bogdan Przedeci	
37.	1989 IV 21, Warszawa	3 strony zachowana koperta				
38.	85.11.20 10, Warszawa 89.-4.21 15, Warszawa 20.3.85 15 ¹⁰ , Warszawa	zachowane trzy koperty				
39.	brak daty i miejsca nadania	list	2 strony ¹¹	brak nadawcy i adresata		

Innym dotychczas niezbadanym źródłem są materiały przechowywane w Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi. Teczka akt personalnych Emmy Altberg zawiera dwadzieścia jeden dokumentów z lat 1939–61, opatrzonych sygnaturą 1/1. Wymienione archiwalia to ankieta personalna oraz zaświadczenia zwierzchników różnych instytucji muzycznych, wydane w związku z przebiegiem kariery zawodowej łódzkiej klawesynistki.

Działalność naukowo-pedagogiczna Emmy Altberg została przedstawiona w kilku pracach naukowych. Najwcześniejszym jest tekst Lucjana Cieślaka *Emma Altberg – pedagog i działacz społeczny*¹² (1987 rok). Artykuł prezentuje biografię profesorki oraz jej działalność pedagogiczną i publicystyczną. Autor dokonał podsumowania oraz skatalogował publikacje,

⁹ Data podana została według widocznej na kopercie pieczętka nadania listu.

¹⁰ Daty zacytowano jak wyżej.

¹¹ List jest fragmentem recenzji II Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Na końcu znajduje się informacja o jej publikacji w „Ekspresie Porannym” dnia 22 III 1932 roku.

¹² „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi” 1987, nr XIV, Łódź, s. 9–38.

których Altberg jest autorką bądź redaktorką. Podstawą źródłową artykułu są akta osobowe znajdujące się w Archiwum Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi¹³.

Kolejną publikacją jest artykuł Bogdana Prздеckiego *Emmy Altberg szkoła gry klawesynowej*¹⁴. Podjęte w nim zagadnienia to: metodyka nauczania zmarłej profesorki, znaczenie tekstów źródłowych oraz problemy wykonawcze (terminologia ozdobników, tempo oraz styl). Wykorzystane zostały opublikowane teksty Altberg między innymi z cyklu *Metodyka wiecznie żywa*. Prздеcki zacytował fragmenty swojej korespondencji z wielką klawesynistką, a także przedstawił dzieje sekcji klawesynu łódzkiej PWSM w latach 1948–66. Cenne są także jego wspomnienia o początku tej specjalizacji na uczelni oraz przedstawienie życia zawodowego pierwszych absolwentów.

Działalność Emmy Altberg stała się także przedmiotem kilku niepublikowanych prac dyplomowych powstałych na polskich uczelniach artystycznych. Pierwszą, *Emma Altberg – pianistka, klawesynistka, pedagog i publicystka* (1982 rok), obroniła Iwona Filant w warszawskiej Akademii Muzycznej (napisana pod kierunkiem Ireny Zalewskiej). Natomiast w poznańskiej Akademii Muzycznej pod kierunkiem Barbary Strzeleckiej powstała praca *Szkoła gry klawesynowej Emmy Altberg w świetle rozważań nad niektórymi problemami wykonywania muzyki dawnej* (1990 rok) autorstwa Jolanty Chmielniak.

Łódzka uczelnia, Alma Mater Emmy Altberg, upamiętniła klawesynistkę w pracy dyplomowej Agaty Kalińskiej-Bonińskiej *Życie oraz działalność naukowo-pedagogiczna Emmy Altberg*¹⁵ (2000 rok), której promotorem był Leszek Kędracki. W 2016 roku powstała praca *Zachowana korespondencja Emmy Altberg – dostrzec zapomniane* (napisana pod kierunkiem Ewy Mrowcy-Kościukiewicz), na podstawie której powstał niniejszy artykuł.

Edukacja muzyczna i początek kariery

Emma Tekla Altberg urodziła się 14 stycznia 1889 roku w Płocku. Jej matka Paulina (z domu Golde) była nauczycielką muzyki, a ojciec Mojżesz¹⁶ do wybuchu pierwszej wojny światowej prowadził tartak. Rodzice znani byli w środowisku płockich Żydów ze względu na działalność charytatywną. W okresie międzywojennym Mojżesz Altberg założył stowarzyszenie Kropla Mleka, które pomagało matkom samotnie wychowującym dzieci. Był także miejskim radnym oraz dyrektorem Towarzystwa Udzielania Pożyczek Bezprocentowych Drobnyemu Kupcom i Rzemieślnikom „Zgoda”. Altberg miała czwórkę rodzeństwa: siostry Marię (po mężu

¹³ W liście nr 30 Prздеcki wspomina błędy merytoryczne popełnione w artykule Cieślaka: „Czytałem go i zwróciłem uwagę autorowi na rzeczy merytorycznych nieściśności. Dotyczy ona absolwentów klawesynu (ilość, daty!) – mimo, że miał dostęp do księgi głównej absolwentów”. W artykule L. Cieślaka brakuje absolwentki Grzanko-Zwierzchowskiej, zaś przy B. Prздеckim podana jest błędna data ukończenia studiów (rok 1960 zamiast 1955).

¹⁴ „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr XV” 1989, Łódź, s. 145–162.

¹⁵ Stan badań w wymienionej pracy nie wykracza poza ustalenia w artykule autorstwa L. Cieślaka, *Emma Altberg – pedagog i działacz społeczny*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi” 1987, nr XIV, Łódź, s. 9–38.

¹⁶ W ankiecie personalnej E. Altberg z dnia 3 lipca 1953, sygn. 1/1 znajduje się informacja o zmianie imienia ojca klawesynistki z Mojżesza na Mariana.

Arnold) i Annę oraz braci Józefa i Lucjana. Do wybuchu drugiej wojny rodzina Altbergów mieszkała w Płocku, natomiast późniejsze losy trojga rodzeństwa są nieznane¹⁷.

W liście Marii Arnoldowej z 8 listopada 1985 roku do Bogdana Przedeckiego odnajdujemy informacje o początkach pasji, jaką w życiu Emmy była muzyka. Jej niezwykły talent odkryła matka, która w 1905 roku poprosiła o przesłuchanie córki przez Katarzynę Jaczynowską (1873–1920), nauczycielkę fortepianu w warszawskim Instytucie Muzycznym¹⁸. Pianistka regularnie udzielała młodej Altberg lekcji, a wkrótce, dostrzegając nieprzeciętne zdolności swej podopiecznej, zaproponowała jej podjęcie studiów na kierunku instrumentalnym. Za namową matki Emma zdecydowała się jednak na kierunek humanistyczny. W czasie studiów filozoficznych kontynuowała lekcje fortepianu u bliżej nieznanego pianisty o nazwisku Bruno¹⁹. Nowy nauczyciel „sprawił, że się na nowo rozegrała i poczuła, że muzyka jest jej powołaniem, a nie nauki społeczne, ani filozofia”²⁰.

Dalszy etap muzycznej edukacji Altberg nastąpił w paryskiej Schola Cantorum, gdzie rozpoczęła studia w klasie fortepianu Blanche Selvy²¹ (1884–1942). Po uzyskaniu dyplomu w 1913 roku (*Cours Supérieur*) kontynuowała naukę u swej nauczycielki na jednorocznym kursie mistrzowskim skierowanym do wybranych i wybitnie uzdolnionych absolwentów. Wyjątkowe zdolności młodej pianistki zostały dostrzeżone przez rosyjskiego kompozytora Aleksandra Głazunowa²² oraz Wandę Landowską i Paula Brunolda.

Powojenna działalność Emmy Altberg w Polsce

W latach dwudziestolecia międzywojennego Altberg zamieszkała w Warszawie, gdzie rozpoczęła działalność pedagogiczną i publicystyczną. Udzielała prywatnych lekcji, a później, od 1931 roku przez trzy lata kierowała kursami muzycznymi organizowanymi przez Robotnicze Stowarzyszenie Przyjaciół Dzieci. Współtworzyła także Stowarzyszenie Miłośników Muzyki Dawnej (działało ono od 1925 roku), z którym współpracowała do roku 1939. Była redaktorką „Expresu Porannego” (w latach 1931–39), do którego pisała regularnie sprawozdania, artykuły i recenzje z wydarzeń muzycznych stolicy.

W jednym z zachowanych listów znajduje się fragment dotyczący II Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina (Warszawa, 6–23 marca 1932 roku). Altberg krytykuje w nim interpretację muzyki Chopina przez polskich wykonawców:

Konkurs postawił nam przed oczyma stan i rodzaje chopinizmu całej prawie Europy [...] Dowiódł niezbitcie, że chopinizm polski jest tylko jednym z chopinizmów nie koniecznie

¹⁷ J. Domagała, *Płockie środowisko muzyczne – wybitni przedstawiciele cz. I*, „Notatki Płockie: Kwartalnik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2008, nr 3/216, red. W. Koński, Płock, s. 49.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ W dostępnych źródłach brak informacji dotyczących owego pianisty.

²⁰ List nr 25.

²¹ *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2007, s. 5.

²² B. Przedecki, *Emmy Altberg...*, s. 158.

nawet najlepszym, najtrafniejszym [...] Młode pokolenie gra z zabójcą dla poezji trzeźwością [...] Rosjanie wnoszą do swego stosunku do Chopina uwielbienie i miłość, korny podziw i wzruszenie, które czasem tamuje im oddech, załamuje głosy, zmusza do szeptu – jakże wnikliwego! Naturalnie my to nazywamy przesadą [...] Tam jest kult Chopina – u nas konwencjonalne praktyki religijne. Węgrzy porwali swoją grą Warszawę²³.

W przytoczonym tekście zwraca uwagę obiektywność autorki, która dostrzega u polskich muzyków brak wystarczającej wrażliwości w interpretacji dzieł Chopina, a zwłaszcza charakterystycznej dla dziewiętnastowiecznego stylu gry poetyckości.

Po wybuchu drugiej wojny Altberg przyjechała do Wilna, gdzie objęła posadę nauczycielki w tamtejszym Konserwatorium im. Mieczysława Karłowicza. Po wkroczeniu do miasta oddziałów niemieckich została zmuszona do ucieczki²⁴, którą umożliwili jej Anna Kornecka i Adolf Danilewicz. Czas okupacji spędziła Altberg wraz z siostrą, ukrywając się w Rohaczowszczyźnie, wsi w okolicach Lidy na Białorusi²⁵, zaś w ostatnim roku wojny wróciła do Wilna. Po uwolnieniu miasta z rąk Niemców pracowała w Państwowym Konserwatorium Wileńskim (1944–45) jako kierowniczka klasy fortepianu specjalnego²⁶.

Po opuszczeniu Wilna Emma Altberg przeprowadziła się do Łodzi, gdzie od września 1945 roku uczyła fortepianu i audycji muzycznych w Ludowym Instytucie Muzycznym. Rok później została zatrudniona w łódzkiej Państwowej Średniej Szkole Muzycznej, a w 1948 roku objęła stanowisko profesora klasy fortepianu w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Dzięki jej staraniom w styczniu następnego roku utworzono na Wydziale Instrumentalnym klasę klawesynu. To ważne wydarzenie w dziejach łódzkiej uczelni podsumował ówczesny rektor Kazimierz Sikorski:

Najważniejszym, epokowym osiągnięciem P.[ani] E.[mmy] A.[ltberg] było utworzenie klasy klawesynu specjalnego w Ł.[ódzkiej] W.[yższej] Uczelni Muz. Dzięki jej inicjatywie [...] zdobyto instrument i odpowiedni materiał pedagogiczny²⁷.

W tym czasie Altberg prowadziła także zajęcia z literatury klawesynowej oraz wykłady monograficzne. Działalność artystki w szkolnictwie wyższym uhonorowana została przyznaniem jej tytułu profesora nadzwyczajnego (w 1956 roku). To stanowisko sprawowała w łódzkiej uczelni do 1961 roku.

Oprócz pracy pedagogicznej Altberg prowadziła ożywioną działalność publicystyczną i naukową. Jej artykuły drukowano, m.in. w „Poradniku Muzycznym”, „Ruchu Muzycznym” oraz kwartalniku „Muzyka”. Opracowała także wiele cennych podręczników do nauki gry, jak *313 wprawek na fortepian* oraz *Czytanki muzyczne*, które do dziś są podstawową literaturą wykorzystywaną w podstawowym i średnim szkolnictwie muzycznym.

²³ List nr 39.

²⁴ J. Domagała, dz. cyt., s. 49.

²⁵ *Polacy ratujący Żydów – Przywracanie pamięci*, red. M. Pietrzykowska i inni, Warszawa 2008, s. 73.

²⁶ Zaświadczenie Dyrektora Wileńskiego Konserwatorium z dnia 19 kwietnia 1945, AAM, AP Altberg, sygn. 1/1.

²⁷ List nr 25.

Znaczenie źródeł w nauczaniu i działalności naukowej Emmy Altberg

Na początku XX wieku wykonawcy muzyki dawnej poddali analizie zachowane źródła z minionych epok. W rezultacie ponownie zainteresowano się historycznie udokumentowanym instrumentarium (m.in. odkryto klawesyn dzięki Wandzie Landowskiej), a także zainicjowano publikację manuskryptów (traktatów, ksiąg o muzyce, nut) zgodną z oryginałem.

Jedną z pierwszych w Polsce artystek, która podjęła badania uwzględniające źródła z minionych epok, była Emma Altberg, kontynuująca dokonania Wandy Landowskiej. Kierowała się przy tym zasadą: „żadnego pośrednictwa, żadnego powoływania się na autorytety teoretyków dawniejszych, czy współczesnych nam, ani na najznakomitszych bodaj wykonawców – tylko i jedynie autentyczne źródła”²⁸. Informacje o konieczności rzetelnej interpretacji źródeł znajdujemy w recenzjach wydawniczych i listach klawesynistki. W jednej z recenzji napisała: „kiedy jedni [...] za normy klasyczne uważają praktyki wykonawcze końca 19 i początku 20 wieku [...] to znajdują się inni, którzy zawsze wołać będą o szacunek dla reguł panujących w epoce, kiedy żył i pisał twórca”²⁹. Przeciwestawiając się lekceważeniu badań nad muzyką dawną, napisała:

nie podobna na tę sprawę machnąć ręką. Chyba że powiemy sobie, że odtworzenie stylu wykonawczego sprzed dwustu z górą lat jest mrzonką i że nie warto sobie tym głowy zaprzętać. Ale wtedy bądźmy konsekwentni i nie miejmy do nikogo pretensji, że gra Bacha jak Chopina, a Mozarta jak Beethovena³⁰.

Wśród licznych uwag dotyczących historycznego wykonawstwa szczególne miejsce zajmuje wykład Altberg inaugurujący rok akademicki pt. *Co wiemy o ozdobnikach J. S. Bacha* (por. ilustracja 1), wygłoszony w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Łodzi (1.10.1958 rok) oraz cykl artykułów *Metodyka wiecznie żywa* (lata 1961–62).

W swoim wystąpieniu akademickim klawesynistka podejmuje niezwykle istotne zagadnienie realizacji ozdobników w sposób zgodny z realiami epoki. Wylicza błędy współczesnych publikacji, wśród których „znajdziemy odbicie, że tak powiem, prywatnych poglądów wydawcy [...] narzutów, nalotów, interpretacyjnych zniekształceń. [...] W dodatku każda epoka widzi przeszłość innymi oczami, w najlepszej wierze naginając ją do swoich poglądów i wciąż zmiennych potrzeb wyrazu. W ten sposób pod późniejszymi dodatkami zatracą się autentyczność”³¹.

Altberg zwraca szczególną uwagę na właściwe odczytanie i wykonanie znaków oznaczających konkretny ozdobnik. Jak powszechnie wiadomo, ten sam kształt zapisu oznaczał zupełnie inną realizację u różnych kompozytorów. Co więcej, tacy twórcy jak Georg Friedrich Haendel czy Domenico Scarlatti nie pozostawili żadnych zapisów realizacji stosowanych w swoich utworach ozdobników³².

²⁸ E. Altberg, *Co wiemy o ozdobnikach Bacha*, w: *Referaty i rozprawy na Zjeździe w Krakowie*, oprac. E. Altberg, Kraków 1962, s. 4.

²⁹ E. Altberg, *Nowości wydawnicze PWM i inne*, „Muzyka” 1952, Warszawa, s. 95.

³⁰ E. Altberg, *Co wiemy...*, dz. cyt., s. 2.

³¹ Tamże, s. 3.

³² *Muzyka na instrumenty klawiszowo-strunowe (w. XVI–XVII–XVIII)*, red. E. Altberg, Kraków 1981, s. 76.

Autorka wykładu sporo miejsca poświęca błędom dostrzeżonym w wydaniach dzieł dawnych mistrzów. W celu zilustrowania zjawiska posługuje się pierwszym wydaniem *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (1927), w edycji Hermanna Kellera, znawcy muzyki Jana Sebastiana Bacha. Wymieniona publikacja zawiera tabelę ozdobników stosowanych przez Bacha, w której na trzynaście znaków odnoszących się do zdobień aż siedem nie wyraża jednoznacznej interpretacji³³. W swoich publikacjach Altberg uwzględniła w miarę możliwości przekaz źródłowy bez dodatkowych zmian. Przykładem mogą być dwie edycje: *Wybór utworów z XVII i XVIII w. na fortepian* oraz *Zbiór utworów mistrzów XVIII w. na fortepian lub klawesyn*. W pierwszym przypadku pozycja jest wydaniem urtekstowym, w którym „chodziło o podanie jak najczytelniejszego tekstu oryginalnego, który zgodnie z obyczajami edytorskimi panującymi w XVII i XVIII w. prawie zupełnie pozbawiony był oznaczeń wykonawczych (łuków, akcentów, znaków dynamiki, agogiki, ekspresji itd.)”³⁴. Natomiast drugi zbiór z uwagi na brak dostępu do oryginalnych rękopisów czy pierwszych wydań nie jest wydaniem źródłowym³⁵.

Kolejną tezę wykładu jest sprzeciw wobec panującej w drugiej połowie XIX wieku opinii, według której „głoszono uparcie, że zadaniem ozdobników było zarządzenie krótkości dźwięku klawicymbału”³⁶. W publikowanych wtedy utworach mistrzów XVII i XVIII wieku pomijano zupełnie ozdobniki. Przykładem druku tego rodzaju jest wydanie z 1895 roku utworów klawesynowych Jeana-Philippa Rameau przygotowane przez Camilla Saint-Saënsa (*Pièces de Clavecin*, tom I *Oeuvres complètes*, Paryż 1985). Takie postępowanie wynikało z braku dostatecznej wiedzy o wykonawstwie muzycznym okresu, w którym odpowiedni dobór i właściwe zdobienie świadczyło o dobrym smaku i umiejętnościach instrumentalisty czy śpiewaka³⁷.

W latach 1961–62 na łamach *Poradnika Muzycznego* ukazał się cykl ośmiu artykułów *Metodyka wiecznie żywa*. Emma Altberg zaprezentowała w nim wybrane fragmenty dwóch traktatów z XVIII wieku, François Couperina oraz Carla Philippa Emanuela Bacha, nazwanych w tekście „źródłami autentycznymi”.

Oba te dzieła interesują nas nie tylko z punktu widzenia historycznego, a nawet nie tylko dlatego, że nas zapoznają z poglądami na wykonawstwo artystyczne znakomitych klawesynistów [...] Nie przestały one być dotąd pożyteczne i niezbędne choćby dla umiejętnego wykonania ozdobników; nie straciły na aktualności, jak nie przestała być „aktualną” literatura muzyczna owych czasów, która do dziś dnia jest fundamentem kultury muzycznej³⁸.

³³ E. Altberg, *Co wiemy...*, dz. cyt., s. 3.

³⁴ *Wybór utworów z XVII i XVIII w. na fortepian I*, red. E. Altberg, Kraków 1979, s. 3.

³⁵ *Zbiór utworów mistrzów XVIII w. na fortepian lub klawesyn*, red. E. Altberg, Warszawa 1949, s. 2.

³⁶ E. Altberg, *Co wiemy...*, s. 2.

³⁷ Tamże.

³⁸ E. Altberg, *Metodyka wiecznie żywa I*, „Poradnik Muzyczny” 1961, nr 9, s. 18.

Pierwsze trzy artykuły poświęcone zostały dziełu *L'art de toucher le clavecin* (1717) Couperina, o którego wartości dla współczesnej pedagogiki autorka pisze: „jest to istotnie metodyka, obejmująca zarówno prawidłową grę na instrumencie oraz postawienie techniki od samego początku, jak również sprawy dobrego smaku wykonania”³⁹. „Ze zdziwieniem i uznaniem znajdziemy u Couperina zupełnie nowoczesne pojęcia o pożytku dania początkującym pewnych podstaw teoretycznych”⁴⁰. Rozważając zalecenia francuskiego mistrza, takie jak wykorzystanie podnóżka dla młodego muzyka czy ustawianie lusterka na pulpicie klawesynu (aby wyeliminować grymasy jego twarzy), Altberg zauważa ich aktualność. „Każdy pedagog dzisiejszy podpisze się pod tymi [tj. Couperina] słowami”⁴¹.

W kolejnych artykułach poruszony został temat palcowania oraz ekspresji klawesynowej osiąganego poprzez wykorzystanie ozdobników *l'Aspiration* (skrótzenie nuty) i *la Suspension* (zawieszenie, opóźnienie dźwięku). Istotnym problemem wykonawczym było także oddanie charakteru dzieła, na co wskazują oznaczenia *vivement* (z żywością) oraz *tendrement* (delikatnie, z czułością).

Począwszy od czwartego numeru *Metodyki* (1961) Altberg omawia drugie dzieło *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) Carla Philippa Emanuela Bacha skierowane do amatorów, ale także do „nauczycieli, którzy dotąd uczniów swoich prowadzili nie według prawdziwych zasad sztuki”⁴². „Od pierwszych słów wyczuwamy, że nie będzie to wykład prawd ogólnie uznanych, lecz raczej zabarwiona pasją polemiczną obrona prawd zagrożonych”⁴³. Artykuł rozpoczyna się od rozważań dotyczących różnic między fortepianem i klawesynem, następnie omówione zostały problemy zawarte w dziele syna lipskiego kantora. Altberg przytacza uwagi dotyczące palcowania, realizacji ozdobników oraz artystycznego wykonania utworu, a także wymienia zasady poprawnego wykonania basu cyfrowanego (drugi tom *Versuch*, 1762). Potwierdzając słowa Bacha, klawesynistka zaleca, aby studenci słuchali wykonania innych artystów: „Czy nie świetnie określa Filip Emanuel wartość muzycznego «podśłuchu»? Ten rodzaj «dozwolonej kradzieży» jest w istocie kradzieżą gorąco polecaną młodzieży studiującej przez rozumnych pedagogów. I dawniej i dziś”⁴⁴.

W pozostałych tekstach Altberg podejmuje zagadnienie palcowania (z wyszczególnieniem istotnej roli pierwszego palca), a także próbuje sprecyzować, czym jest dobre wykonanie utworu na instrumencie klawiszowym. Odpowiedź znajduje w traktacie Bacha – „prawidłowe opalcowanie, dobre ozdobniki i dobry wykład treści”⁴⁵. Natomiast do najczęstszych błędów wykonawczych zalicza „rąbanie, utykanie i łomotanie”⁴⁶ oraz akompaniamenty, które usztywniają lewą rękę jak tzw. „murky” czy „trommel-bass”⁴⁷.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, *Metodyka wiecznie żywa II*, „Poradnik Muzyczny” 1961, nr 10, s. 13.

⁴¹ Tamże, *Metodyka wiecznie żywa I...*, s. 19.

⁴² Tamże, *Metodyka wiecznie żywa IV*, „Poradnik Muzyczny” 1961, nr 12, s. 19.

⁴³ Tamże, s. 18.

⁴⁴ E. Altberg, *Metodyka wiecznie żywa IV*, „Poradnik Muzyczny” 1961, nr 12, s. 19.

⁴⁵ Tamże, *Metodyka wiecznie żywa VI*, „Poradnik Muzyczny” 1962, nr 2, s. 9.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

Niezwykle cenne są uwagi Bacha dotyczące realizacji ozdobników, wymagające od ucznia zręczności i szybkości. „Mądra to uwaga i bardzo by się przydała i dzisiejszym nauczycielom, że od dzieci nie należy wymagać doskonałości, tylko wciąż idąc naprzód poprzestawać na tym, co mogą na razie osiągnąć”⁴⁸. Zatem dobra, tzn. zgodna z intencją kompozytora interpretacja artystyczna, polega na wykonaniu „właściwych nut na właściwych klawiszach i we właściwym czasie; siła i akcent wyważone według potrzeb ekspresji, gra swobodna, naturalna. [...] Jak dawniej, tak i dziś, słuchając chłodnej gry, mamy żal do wykonawcy, że sam się nie wzrusza i że nas nie wzrusza”⁴⁹.

Istotna jest także ekspresja w wykonawstwie związana z realizacją dysonansów i wyciszających, słabych konsonansów:

Brzmi to dziś dla nas żenująco naiwnie i wydaje się wielką przesadą, ale to tylko efekt barokowego stylu. W istocie rzecz jest prosta i słuszna, kiedy ją przetłumaczymy na język dzisiejszy: dysonans ma być podkreślony akcentem, ponieważ wzmacnia napięcie ekspresji, a konsonans jest cichszym bo przynosi rozładowanie tego napięcia. Tylko należy dodać, że dzisiejsza wrażliwość na efekt ekspresyjny dysonansu niezmiernie stępiła i nie da się porównać z ówczesną⁵⁰.

Następnie klawesynistka omawia drugi tom *Versuch*, a zwłaszcza fragmenty, w których „takt jest tu [w swobodnej improwizacji] tylko sposobem zapisu i grać improwizację miarowo i do taktu, to właściwie przeczyć samemu założeniu [...] z dzisiejszym nastawieniem na granie utworów dawnych z metronomiczną niemal równością tempa. Jakbyśmy zgorszyli muzyków 18 wieku podobną bezdusnością”⁵¹.

Kończąc swoje rozważania, Altberg podejmuje zagadnienie tempa, elementu, który zmieni się w zależności od treści utworu: „Ale bywa i tak, że wirtuoz, nie chcąc się wyrzec «popisowego» tempa, niewygodny drogowskaz po prostu pomija. Albo trudny pasaż zagra z romantycznym omdlewającym *rallentando*, co mu nie przeszkadza wrócić co prędzej do karkołomnego tempa”⁵².

Znajomość traktatów była fundamentem pracy artystycznej, ale także dydaktycznej łódzkiej klawesynistki. Odrzucała liczne błędy, często poparte nazwiskami uznanych autorytetów, które nie występowały w źródłach. W jednym z listów do Prздеckiego⁵³ Altberg podaje przykład dysertacji Joachima Gudla (1927–2002) – doktoranta znanej pianistki Marii Wiłkomirskiej – dotyczącej problematyki stosowania zdobień w utworach Bacha⁵⁴. W pracy Gudla klawesynistka dostrzegła błąd bezkrytycznego przytaczania opinii Alfreda Kreutza bez odwołania się do traktatów:

⁴⁸ Tamże, s. 10.

⁴⁹ E. Altberg, *Metodyka wiecznie żywa VII*, „Poradnik Muzyczny” 1962, nr 4, s. 13–14.

⁵⁰ Tamże, *Metodyka wiecznie żywa VIII*, „Poradnik Muzyczny” 1962, nr 5, s. 8.

⁵¹ Tamże.

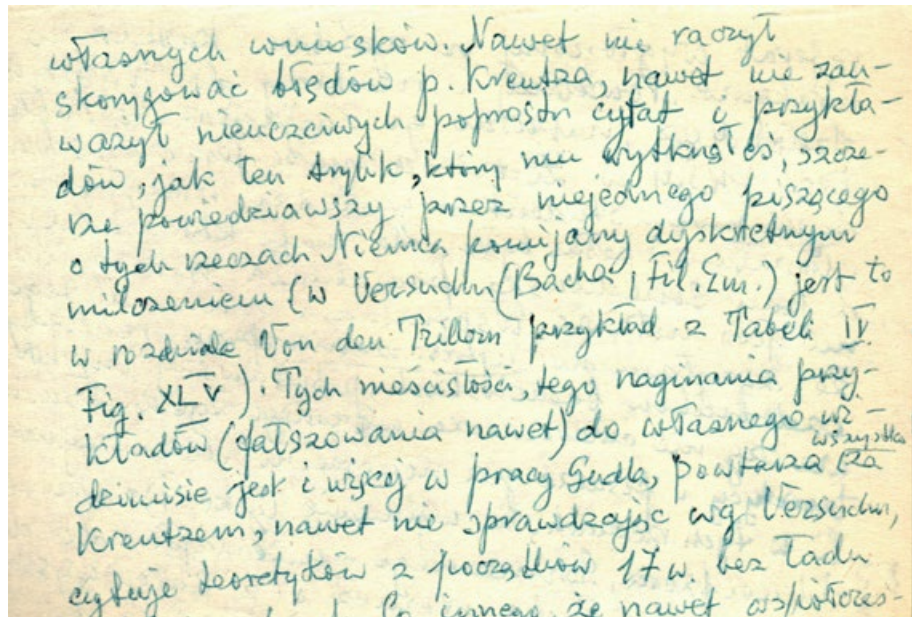
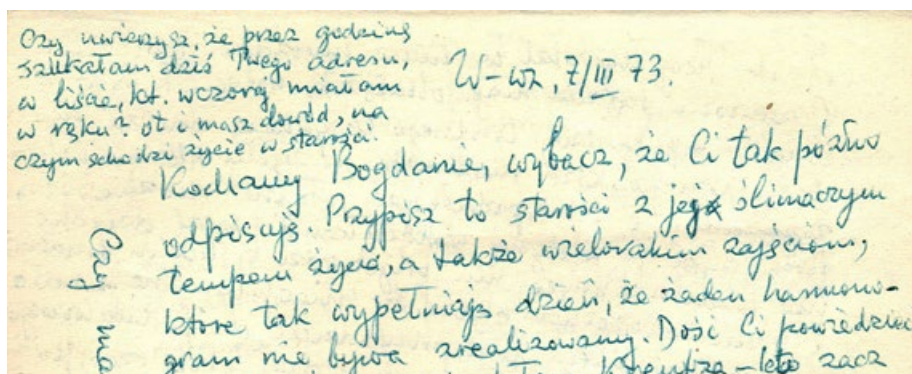
⁵² Tamże.

⁵³ List nr 3.

⁵⁴ J. Gudel, *Realizacja ozdobników w muzyce fortepianowej XVIII wieku*, praca dyplomowa napisana pod opieką prof. M. Wiłkomirskiej, Gdańsk 2003.

Jeżeli tak bezkrytycznie będzie przyjmował rozmaite interpretacje, jak wycpiny Kreutza to niedaleko zajdzie, a na pewno nie do własnych wniosków. Nawet nie raczył skorygować błędów p. Kreutza [...] Tych nieścisłości, tego naginania przykładów (fałszowania nawet) do własnego widzimisię jest i więcej w pracy Gudla, powtarza wszystko za Kreutzem nawet nie sprawdzając wg Versuchu⁵⁵ (por. ilustracja 1).

W dalszym fragmencie listu wymieniane są nazwiska innych uznanych teoretyków, m.in. Alberta Schweitzera (1875–1965), którzy „nagmatwali” w budowaniu wiedzy o realizacji ozdobników bachowskich „mieszając do danych z epoki Bacha również i z palca wysane 19-wieczne zastrzeżenia i wyjątki” (por. ilustracja 1)⁵⁶.



Ilustracja 1. List nr 3. Rękopis E. Altberg (fragment)

⁵⁵ List nr 3.

⁵⁶ Tamże.

Rzetelna znajomość traktatów dawnych mistrzów była niestety także przyczyną konfliktów Altberg ze środowiskiem ówczesnych autorytetów muzycznych. O pominięciu siostry w przeglądzie dorobku z okazji 40-lecia PWSM w Łodzi w liście do Bogdana Prздеckiego⁵⁷ wspomina Maria Arnoldowa. Podobną sytuację opisał Prздеcki:

Na II Sesji Naukowej Ak. Muz. w Łodzi w 1983 r. poświęconej problemom metodycznym w wykonawstwie muzyki dawnej, w czasie której wygłoszono kilkanaście referatów – w tym sześć – o ozdobnikach barokowych – nie padło ani razu nazwisko E. Altberg [...]. Tego rodzaju przemilczenia dowodzą, że nauki mojej profesor się nie dostrzega albo się nie chce dostrzec i docenić [...] wygłoszone zostały aluzje dotyczące niekompetencji, braku krytycyzmu [E. Altberg] itp.⁵⁸.

Zacytował on także krytyczne uwagi Franciszka Wesołowskiego oraz Joachima Gudla, których kontekst i styl wypowiedzi kwestionuje autorytet Altberg:

[F. Wesołowski:] Jest np. poważnym błędem stosować w całej rozciągłości zasady zdobnicze podawane przez C. Ph. E. Bacha w dziełach jego ojca [...]. Dociekliwość, krytycyzm i ostrożność to nie tylko cechy potrzebne uczonym ale również artystom.

[J. Gudel:] Nauka i sztuka mają wspólnego wroga – a jest nią po prostu niewiedza [...] To zdanie poprzedził wywód, że tylko J. Quantz miał racje a nie Filip Emanuel⁵⁹.

Zacytowane wyżej opinie z dzisiejszego punktu widzenia są zdumiewające. Negują podstawy nauczania Altberg, podważając wiarygodność i słuszność dokumentów historycznych, a przecież „traktaty te, to dla nas cenne, wręcz niezastąpione źródło wiadomości o panujących w przeszłości poglądach na grę na danym instrumencie [...] zawierają one liczne informacje o zadaniach wykonawcy i stawianych mu wymaganiach, o ówczesnej praktyce wykonawczej”⁶⁰.

Działalność pedagogiczna w łódzkiej PWSM

Profesor Emma Altberg w swojej pracy ze studentami realizowała rzetelnie opracowany program nauczania w dużej mierze wykorzystujący źródła historyczne. Jedna ze studentek tak opisuje metodykę pracy swojej nauczycielki:

Zasadnicza idea, która dominowała w całej Jej koncepcji wykonawstwa klawesynowego, odnosiła się do ekspresyjności i śpiewności grania na tym – zdawałoby się – nieekspresyjnym instrumencie. Ujmowała to charakterystycznym powiedzeniem: „daj poznać frażę, kochanku, nawet w szybkich tempach nie można grać jak nakręcony ptak”. Jeśli chodzi o zasady techniki gry na klawesynie, była bardzo skrupulatna – rygorystycznie traktowała zwłaszcza realizację ozdobników. Na lekcjach często powoływała się na metody mistrzów Couperina czy Ph. E. Bacha, których traktaty знаła niemal na pamięć.

⁵⁷ List nr 25.

⁵⁸ List nr 26.

⁵⁹ List nr 26.

⁶⁰ A. Rieger, *Wprowadzenie do lektury rozpraw metodycznych Fr. Couperina i K. F. Bacha*, w: *Referaty i rozprawy na Zjeździe w Krakowie*, oprac. A. Rieger, Kraków 1962, s. 94.

Dlatego Jej lekcje – niezwykle interesujące – dotyczyły nie tylko praktycznej strony wykonywania utworu, ale były także wykładami teorii [...]. Lekcja trwała zazwyczaj parę godzin. W przerwie piłyśmy herbatkę z sernikiem mojej roboty, który tradycyjnie przywoziłam z Warszawy. Potem następowała druga część lekcji⁶¹.

W zachowanych archiwaliach odnajdujemy liczne wskazówki Altberg kierowane do studentów. Przykładem mogą być fragmenty listu do Prздеckiego oraz tekstów naukowych:

Zdaj sobie z tego sprawę, że prawdziwe opanowanie treści studiowanego utworu zaczyna się dopiero po długim z nim obcowaniem. Wykuwanie trudnych technicznie szczegółów – to dopiero pierwszy krok do celu, poczem w długim obcowaniu z utworem zaczyna dojrzewać jego treść wewnętrzna: ekspresja⁶² (por. ilustracja 2).

Zwykle doradzam uczniom (i to samo sobie): odłóż wykutą robotę, zapomnij o niej tydzień, dwa i więcej i zacznij ją co kilka dni powtarzać, wsłuchiwać się uważnie, w skupieniu, a z upływem czasu okaże się, że ujawni swoje tajemnice. Staje się z czasem coraz bliższa, zrozumialsza, wyrazistsza. Potrzebne tu jest doświadczenie, ale i intymność obcowania z rzeczą ulubioną, coraz bliższą sercu, a więc i ekspresji⁶³ (por. ilustracja 2).

Niewątpliwie czytanie a vista nie sprzyja wyrobieniu gry giętkiej, a nawet jakbyśmy dziś powiedzieli: muzykalnej, bo grający zbyt jest zaabsorbowany trudnościami lektury i konieczności, utrzymania się w tempie, jako że musi dotrzymać kroku współgrającemu czy współgrającym: a zatem żeby nie nabierać złych przyzwyczajień trzeba już po prostu umieć grać...⁶⁴.

Mozolne rozgrywanie się można zastąpić kilku umiejętnymi ćwiczeniami gimnastycznymi rąk i palców – to również zdaje się nie ulegać wątpliwości. Nie mówiąc o doraźnej korzyści współmieszkańców i sąsiadów...⁶⁵.

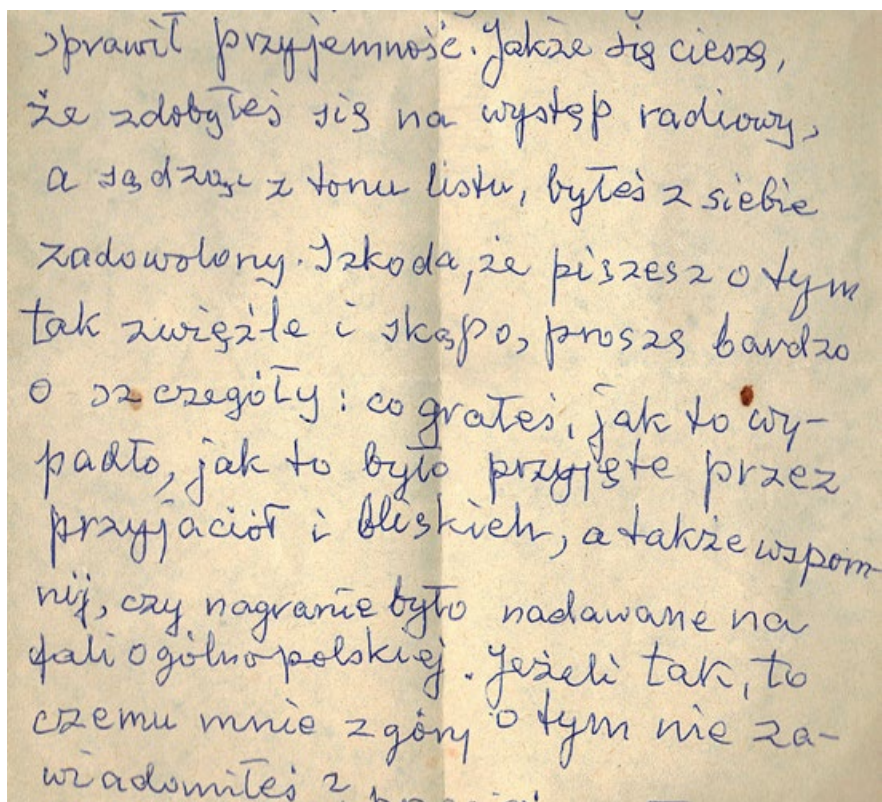
⁶¹ B. Strzelecka, *Wspominając Emmę Altberg*, „Ruch Muzyczny” 1984, rok XXVIII, nr 2, Warszawa, s. 26.

⁶² List nr 20.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ E. Altberg, *Metodyka wiecznie żywa III...*, s. 15.

⁶⁵ Taż, *Metodyka wiecznie żywa I...*, s. 19.



...sprawił przyjemność. Jakże się cieszę,
że zdobyłeś się na występ radiowy,
a sądząc z tonu listu, byłeś z siebie
zadowolony. Szkoda, że piszesz o tym
tak zwięźle i skąpo, proszę bardzo
o szczegóły: co grałeś, jak to wy-
padło, jak to było przyjęte przez
przyjaciół i bliskich, a także wspom-
nij, czy nagranie było nadawane na
fali ogólnopolskiej. Jeżeli tak, to
czemu mnie z góry o tym nie za-
wiadomiłeś z...

Ilustracja 2. List nr 20. Rękopis E. Altberg (fragment)

Wyjątkowość Altberg wynikała także z relacji osobistych, jakie łączyły ją ze studentami. Absolwenci łódzkiej uczelni utrzymywali kontakt ze swoją nauczycielką niejednokrotnie do końca jej życia.

Już jako samodzielna klawesynistka przedstawiałam Jej do oceny opracowywane przez siebie utwory. Zdarzało się też, że zapraszała mnie do siebie razem ze śpiewaczką, z którą przygotowywałyśmy koncert. Jeździła również na moje występy i zawsze słuchała moich wykonań radiowych. Żywo interesowała się moją karierą artystyczną, a kiedy przez kilka lat studiowałam w Paryżu, utrzymywałyśmy stałą korespondencję. Jej listy były pełne wskazówek nie tylko pedagogicznych. Nasze kontakty obejmowały także życie towarzyskie⁶⁶ (por. ilustracja 2).

Altberg także czuwała nad karierą artystyczną swych wychowanków. W zachowanym liście do Przedeckiego, po jego debiucie radiowym, klawesynistka pisze:

Wspomnij, czy nagranie było nadawane na fali ogólnopolskiej. Jeżeli tak, to czemu mnie z góry o tym nie zawiadomiłeś? przecież mogłam być je usłyszeć! nic nie może mi zrobić takiej satysfakcji jak praca artystyczna – samodzielna – moich uczniów⁶⁷.

⁶⁶ B. Strzelecka, dz. cyt., s. 26.

⁶⁷ List nr 20.

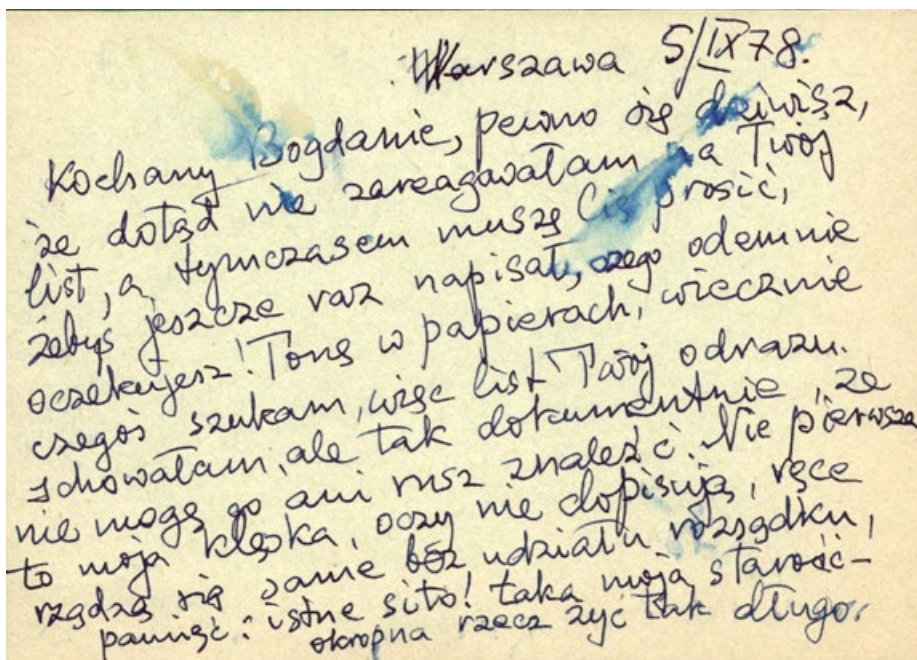
Z zachowanych archiwaliów wyłania się obraz Altberg jako pedagoga o radosnym usposobieniu z dużym poczuciem humoru, troskliwej nauczycielki. Potwierdzeniem tej opinii są fragmenty listów do Przedeckiego:

Nie spisała się Twoja stara profesorka: zaadresowała gratulacje [z okazji ślubu] fałszywie (jutro pewno depesza wróci), do kościoła się spóźniła⁶⁸.

Kochany Bogdanie, wybac, że Ci tak późno odpisuję. Przypisz to starości z jej ślimaczym tempem życia [...] pisząc list do Ciebie (ten jest już drugi) z jakiegoś powodu go przerwałam i tak świetnie schowałam, że go dotąd odnaleźć nie mogę (ach, te papierzyska!) i.t.d. i.t.d. Szukanie – to klęska starości⁶⁹.

Kochany Bogdanie, jak możesz sądzić z pisma, oczy mi nawalają, czym tłumaczy się późna odpowiedź na Twój miły list⁷⁰.

Nie pierwsza to moja klęska, oczy nie dopisują, ręce rządzą się same bez udziału rozsądku, pamięć: istne sito! taka moja starość – okropna rzecz żyć tak długo!⁷¹.



Ilustracja 3. Karta pocztowa nr 14. Rękopis E. Altberg (fragment)

⁶⁸ List nr 1.

⁶⁹ List nr 3.

⁷⁰ List nr 13.

⁷¹ List nr 14.

W kartce do Bogdana Przedeckiego z 1980 roku Altberg wspomina o jednym ze swoich artykułów opublikowanych w „Ruchu Muzycznym”:

Artykuł wyszedł w grudniu 1979 roku (numer ostatni). Jeżeli go już nie zdobędziesz to Ci go przyślę, choć z żalem, bo mam już tylko 2 egzemplarze autorskie, a mogą mi być potrzebne do wysłania zagranicę⁷².



Ilustracja 4. Karta pocztowa nr 18. Rękopis E. Altberg

Podobny obraz Profesorki zachowała w pamięci Barbara Strzelecka:

Nawet w tym trudnym okresie, jakim jest schyłek życia, poczucie humoru nie opuszczało Pani Profesor. Często mawiała: „właściwie dobrze jest być starym, przynajmniej odpada ten obowiązek szczęścia”, lub też: „nie oszczędzaj się, kochanku, żebyś nie musiała żyć tak długo jak ja”, „ależ ja przecież nieprzyzwoicie długo żyję”⁷³.

Jej serdeczne przywiązanie nie ograniczało się do sławnych deklaracji: „pamiętaj, jestem dla ciebie jak druga matka”. Potwierdzała to czynami. Na przykład w okresie, gdy tego potrzebowałam, zaproponowała mi bezwrotną pożyczkę, która umożliwiła mi wyjazd z matką na wakacje. [...] Była serdeczna i opiekuńcza, wzbudzała sympatię i uczucie przywiązania⁷⁴.

⁷² Karta pocztowa nr 18.

⁷³ B. Strzelecka, dz. cyt., s. 26.

⁷⁴ Tamże.

W jednym z listów Maria Arnoldowa wspomina o zaangażowaniu siostry w sprawy studenckie – pod koniec życia nadal regularnie udzielała lekcji w Łodzi Danucie Kleczkowskiej (Altberg mieszkała już wówczas w stolicy).

Przecież jeździła jedynie i wyłącznie dla pozostałych jeszcze uczennic, żeby je doprowadzić do dyplomu i dla opieki nad pracą powierzoną przez uczelnię i przez nią samą p. Kleczkowskiej. Była już b. niepewna swej ogólnej sprawności i równowagi w chodzeniu, opłacała każdy wyjazd bezseną nocą, wracała umęczona, skonana, bo takie samodzielne podróże były już nie na jej nerwy i oczy. To były akty jej najlepszej woli, dobroci i odpowiedzialności pedagogicznej, a nie podróże „w odwiedziny”⁷⁵.

Arnoldowa była także wykonawczynią testamentu siostry, w którym Altberg pamięta także o swoich uczniach.

[...] wpadła mi w ręce notatka pt. «Ostatnia wola». Dotyczy ona dawnych uczniów siostry, którym nakazuje mi udostępnić wgląd w pozostawione zbiory nut i książek muzycznych i wybranie sobie tego, co uznają za przydatne dla swej pracy i specjalności⁷⁶.

Zachowały się także informacje o ostatnich chwilach życia Altberg:

Długie życie dało się Jej we znaki. Po operacjach katarakty prawie nic nie widziała. Słuch Jej nie dopisywał, nie mogła już słuchać muzyki przez radio. Ale sama do chwili operacji grała na fortepianie wprawki i fragmenty etiud Chopina. Na pół roku przed śmiercią przeżyła jeszcze operację stawu biodrowego. Ostatnie kilka miesięcy spędziła unieruchomiona w łóżku⁷⁷.

Umarła cichutko 4 lipca [1983 roku]. Bardzo już wyniszczona, umęczona i pragnąca odejścia⁷⁸.

Przez dwanaście lat pracy w łódzkiej PWSM profesor Altberg wykształciła liczne grono studentów. Większość z nich po studiach podjęło pracę w szkolnictwie muzycznym. Nie brakowało też wybitnych artystek, jak Strzelecka czy Grzanko-Zwierzchowska, które prowadziły żywą działalność koncertową. W poniższej tabeli przedstawiono nazwiska absolwentów klasy klawesynu z lat 1952–66.

⁷⁵ List nr 25.

⁷⁶ List nr 22.

⁷⁷ B. Strzelecka, dz. cyt., s. 26.

⁷⁸ List nr 22.

Tabela 2. Wykaz absolwentów klasy klawesynu E. Altberg⁷⁹

Lp.	Nazwisko i imię	Rok ukończenia studiów	Lata życia	Działalność pedagogiczna i artystyczna
1.	Pietrachowicz-Sieradzka Irena	1952	1926–2004	nauczycielka gry na fortepianie PSM I st. nr 4 w Warszawie (1958–1972); nauczycielka klawesynu i fortepianu w PLM w Warszawie (1972–1989); dokonała nagrań dla PR w Łodzi i w Warszawie; współpracowała z zespołem Karola Teuchta, FN, KBK oraz ZKP
2.	Zalewska Irena	1953	1927–	nauczycielka PWSM w Warszawie
3.	Popławska-Małecka Krystyna	1954	1924–	nauczycielka w PSM I w Łodzi; dokonała nagrań utworów klawesynowych dla radia
4.	Przedeci Bogdan	1955	1926–	nauczyciel PSM I w Łodzi; dokonał nagrań utworów klawesynowych dla radia;
5.	Strzelecka Barbara	1960	1928–	klawesynistka Filharmonii Narodowej w Warszawie; wykładowca AM w Poznaniu ⁸⁰ działalność koncertowa oraz prowadzenie kursów interpretacji muzyki dawnej we: Francji, RFN, Włoszech, Belgii, Szwajcarii, Szwecji oraz Stanach Zjednoczonych; nagrała trzy płyty: muzyki polskiej, francuskiej i wirginalistów angielskich; autorka artykułów w prasie muzycznej; jurorka I Konkursu Klawesynowego w Krakowie (1985)

⁷⁹ Tabela została opracowana na podstawie: B. Przedeci, *Emmy Altberg szkoła...*, s. 160–161; *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2007, s. 224, 375; *Z dziejów Akademii Muzycznej w Łodzi: (materiały historyczne)*, cz. 1 Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna 1945–1975, red. Z. Gzella, Łódź 1991, s. 259–298.

⁸⁰ List nr 37.

6.	Grzanko-Zwierzchowska Elżbieta	1961	1936–	klawesynistka współpracująca z Teatrem Wielkim w Łodzi; działalność koncertowa, m.in. recital klawesynowy na Festiwalu Muzyki Dawnej w Kamieniu Pomorskim
7.	Kleczkowska-Pospiech Danuta	1962	1939–	asystentka Emmy Altberg w PWSM w Łodzi (od 1962 r.), samodzielny wykładowca klawesynu w Akademii Muzycznej w Łodzi (1967–1979); starszy wykładowca klawesynu w AMFC w Warszawie (od 1978 r.); działalność koncertowa; nagrania płytowe i archiwalne (PRiTV, rozgłośnie francuskie oraz niemieckie).
8.	Nieżnańska Elżbieta	1966	1942–	brak informacji
9.	Chawryło Maria	1966	1943–	brak informacji

Przytoczone wspomnienia uzupełniają znajdujące się w archiwum opinie pracodawców oraz artykuły opublikowane pośmiertnie ukazujące Altberg jako wybitnego pedagoga oraz utalentowaną artystkę:

Osoba mądra i wszechstronnie wykształcona, rozmiłowana w swoim zawodzie, miała wyjątkowy talent pedagogiczny i serdeczne podejście do ucznia [...] osoba o wysokiej kulturze oraz walorach intelektualnych i moralnych, dla której mam podziw i szacunek. Była serdeczna i opiekuńcza, wzbudzała sympatię i uczucie przywiązania. Jej śmierć jest stratą dla polskiej kultury⁸¹.

Emma Altberg wykazała się ogromną rzetelnością pracy i prawdziwym zrozumieniem obowiązków nauczyciela. Poziom jej klasy nosił piętno dojrzałości artystycznej⁸².

Kazimierz Sikorski, rektor PWSM w Łodzi (w latach 1947–1954), w piśmie skierowanym do Ministerstwa Kultury i Sztuki uznał Altberg za „najwybitniejszą w Polsce specjalistkę w dziedzinie klawesynu”⁸³, dodając, że wyniki jej pracy są bardzo dobre.

Kolejny rektor łódzkiej uczelni (w latach 1957–1969), Kiejstut Bacewicz, także docenił wkład Altberg w stylistyczne wykonawstwo muzyki dawnej.

⁸¹ B. Strzelecka, dz. cyt., s. 26.

⁸² Zaświadczenie Dyrektora Wileńskiego Konserwatorium z dnia 19 IV 1945, AAM, AP Altberg, sygn. 1/1.

⁸³ Pismo Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi skierowane do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Departament Szkolnictwa Artystycznego w Warszawie z dnia 13 III 1951, AAM, AP Altberg, sygn. 1/1.

Prof. Emma Altberg [...] jest najwybitniejszym w Polsce specjalistą w zakresie gry klawesynowej i należy do najpoważniejszych znawców twórczości Bacha oraz całej twórczości przedklasycznej [...]. Bardzo poważne zasługi prof. Emmy Altberg streszczają się [...] w stworzeniu kadry młodych klawesynistów rozwijających działalność estradową wysokiej klasy artystycznej [...]. Na uwagę zasługuje przy tym fakt, że swoją działalnością dydaktyczną prof. E. Altberg ogromnie przyczyniła się do podniesienia kultury muzycznej młodzieży i swego środowiska przede wszystkim w tak ważnym dla świadomości i praktyki muzycznej zakresie jak muzyka okresu preklasycznego [...]. Poza tym do wybitnych osiągnięć prof. E. Altberg należą jej liczne cieszące się wzięciem wartościowe prace z dziedziny literatury pedagogiczno-muzycznej oraz reprezentujące bardzo wysoki poziom wiedzy fachowej prace publicystyczne⁸⁴.

Emma Altberg była wybitną, wszechstronnie wykształconą artystką i pedagogiem. Mimo licznych zasług oraz wkładu w rozwój kultury muzycznej w Polsce pozostała w cieniu wielkich autorytetów, takich jak na przykład Wanda Landowska. W łódzkiej uczelni, w której przepracowała wiele lat, poświęcono jej pamięci główną salę klawesynową. Jej imię nosi także Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny od 2001 roku odbywający się w Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Łodzi. Nieliczni pamiętają o dziele Altberg – utworzeniu klasy klawesynu w PWSM, obecnie Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów.

W artykule chciałam nie tylko przypomnieć dokonania klawesynistki, ale i przybliżyć jej osobę oraz relacje ze studentami, opierając się na nieznannej korespondencji. Wyłania się z niej obraz miłośniczki muzyki dawnej oraz znawczyni tekstów źródłowych, głęboko oddanej pracy pedagogicznej nauczycielki, będącej w stałym kontakcie ze swymi absolwentami, w szczególności z Bogdanem Prздеckim, który zebrał i przechował listy od swojej mistrzyni. Zachowane źródła wskazują na bardzo zażyłe, niemal rodzinne relacje łączące studenta z pedagogiem. Z troską, życzliwa, zainteresowana karierą absolwenta Altberg wspierała go w sprawach zawodowych, ale także prywatnych. W korespondencji zwraca uwagę forma przekazu – karty i listy wypełnione są treścią do granic fizycznych możliwości papieru. To, co je wyróżnia, to poczucie humoru piszącej, dystans do własnych słabości, a także pokora, z jaką znosiła dotkliwe skutki starości.

Życie i dzieło Altberg jest źródłem inspiracji dla pedagogów oraz przykładem dla wszystkich interesujących się wykonawstwem muzyki dawnej. Niech zatem całokształt jej pracy, niedoceniony za życia, trwa i rozkwita w przyszłości.

⁸⁴ Uzasadnienie wniosku o odznaczenie prof. Emmy Altberg Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg 1/1.

BIBLIOGRAFIA

- Altberg Emma, *Co wiemy o ozdobnikach Bacha*, w: *Referaty i rozprawy na Zjeździe w Krakowie*, Kraków 1962.
- Altberg Emma, *Metodyka wiecznie żywa I*, „Poradnik Muzyczny” 1961, nr 9.
- Altberg Emma, *Metodyka wiecznie żywa II*, „Poradnik Muzyczny” 1961, nr 10.
- Altberg Emma, *Metodyka wiecznie żywa III*, „Poradnik Muzyczny” 1961, nr 11.
- Altberg Emma, *Metodyka wiecznie żywa IV*, „Poradnik Muzyczny” 1961, nr 12.
- Altberg Emma, *Metodyka wiecznie żywa V*, „Poradnik Muzyczny” 1962, nr 1.
- Altberg Emma, *Metodyka wiecznie żywa VI*, „Poradnik Muzyczny” 1962, nr 2.
- Altberg Emma, *Metodyka wiecznie żywa VII*, „Poradnik Muzyczny” 1962, nr 4.
- Altberg Emma, *Metodyka wiecznie żywa VIII*, „Poradnik Muzyczny” 1962, nr 5.
- Altberg Emma, *Nowości wydawnicze PWM i inne*, „Muzyka”, Warszawa 1952.
- Altberg Emma (red.), *Muzyka na instrumenty klawiszowo-strunowe: w. XVI-XVII-XVIII*, Kraków 1981.
- Altberg Emma (red.), *Wybór utworów z XVII i XVIII w. na fortepian I*, Kraków 1979.
- Altberg Emma (red.), *Zbiór utworów mistrzów XVIII w. na fortepian lub klawesyn*, Warszawa 1949.
- Cieślak Lucjan, *Emma Altberg – pedagog i działacz społeczny: Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr XIV*, Łódź 1987.
- Domagała Jarosław, *Płockie środowisko muzyczne – wybitni przedstawiciele cz. I*, „Notatki Płockie: Kwartalnik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2008, nr 3/216, red. W. Koński, Płock.
- Gudel Joachim, *O realizacji przednutek*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi” 1983, nr X, Łódź.
- Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2007.
- Polacy ratujący Żydów – Przywracanie pamięci*, red. M. Pietrzykowska, J. Majewska, M. Stolarska-Fronia, E. Pięta-Kossowska, Warszawa 2008.

Przedeccki Bogdan, *E. Altberg – szkoła gry klawesynowej*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi” 1989, nr XV, Łódź.

Rieger Adam, *Wprowadzenie do lektury rozpraw metodycznych Fr. Couperina i K. F. Bacha*, w: *Referaty i rozprawy na Zjeździe w Krakowie*, oprac. A. Rieger, Kraków 1962.

Strzelecka Barbara, *Wspominając Emmę Altberg*, „Ruch Muzyczny” 1984, rok XXVIII, nr 2, Warszawa.

Wesołowski Franciszek, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi” 1983, nr X, Łódź.

Z dziejów Akademii Muzycznej w Łodzi: (materiały historyczne), Cz. 1, red. Z. Gzella, Łódź 1991.

Materiały źródłowe:

Ankieta personalna z dnia 3 VII 1953 r., Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Karta personalna z dnia 13 X 1946 r., Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Komunikat Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej [Kiejstut Bacewicz] do Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 29 listopada 1961 r., Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Pismo Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej dla Pracowników Nauki z dnia 5 listopada 1956 r., /CK-VI/2a/013/55/, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Pismo Ministerstwa Kultury i Sztuki do Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej z dnia 13 stycznia 1949 r., /SM/3753/48/, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Pismo Ministerstwa Kultury i Sztuki do Emmy Altberg z dnia 31 VII 1961 r., /28A-VIII-300 os/61/, odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Pismo Ministerstwa Kultury i Sztuki do Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej z dnia 23 lutego 1949 r., /A.Os-0103/, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Pismo Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi [Kazimierz Sikorski] do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Departament Szkolnictwa Artystycznego w Warszawie z dnia 26 X 1948 r., /L.dz.1727/48/K/, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Pismo Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi [Kazimierz Sikorski] do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Departament Szkolnictwa Artystycznego w Warszawie z dnia 21 XII 1948 r., /L.dz.1930/48/K/, odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Pismo Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi [Kazimierz Sikorski] do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Departament Szkolnictwa Artystycznego w Warszawie z dnia 1 lipca 1949 r., /L.dz.543/W/49/, odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Pismo Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi [Kazimierz Sikorski] do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Departament Szkolnictwa Artystycznego w Warszawie z dnia 1 października 1949 r., /L.dz.726/WO/49/, odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Pismo Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi [Kazimierz Sikorski] do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Departament Szkolnictwa Artystycznego w Warszawie z dnia 13 III 1951 r., /L.dz.249/WH/51/, odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Uzasadnienie wniosku o odznaczenie prof. Emmy Altberg Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski [autor Kiejstut Bacewicz Rektor PWSM w Łodzi], Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn.1/1.

Wniosek o nadanie odznaczenia Krzyża Oficerskiego Orderu Odrodzenia Polski, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn.1/1.

Wypis z aktu urodzenia i chrztu świętego – Rzymskokatolicka Parafia św. Aleksandra w Warszawie z dnia 7 stycznia 1953 r., /rok 1927, nr. 240/, odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Zaświadczenie Robotniczego Stowarzyszenia Przyjaciół Dzieci Oddział na Żoliborzu z dnia 14 X 1940, odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Zaświadczenie Dyrektora Konserwatorium Muzycznego im. M. Karłowicza w Wilnie [Stanisław Szpinalski] z dnia 12 X 1940 r., odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Zaświadczenie Dyrektora Wileńskiego Konserwatorium [Jonas Bendorius] z dnia 19 IV 1945 r., /nr. 207/, odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Zaświadczenie Dyrektora Państwowego Liceum Muzycznego w Łodzi z dnia 12 I 1953, /IV b/7/53/ odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Zaświadczenie Polskiego Stowarzyszenia Muzyków Pedagogów z dnia 15 VI 1939 r., /Nr. Dz. 59/P/39/, odpis, Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

Życiorys – rękopis Emmy Altberg z dnia 3 VII 1953 r., Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi, Akta personalne E. Altberg, sygn. 1/1.

THE PROFILE OF EMMA ALTBERG (1889–1983) IN THE LIGHT OF THE PRESERVED CORRESPONDENCE. A CONTRIBUTION TO THE BIOGRAPHY OF THE ŁÓDŹ-BASED HARPSICHORDIST

Emma Altberg, a pianist, reviewer and editor of collections of teaching works for piano (e.g. Music Reading Materials, Selection of Works from the 17th and 18th Centuries), was a teacher at the State Higher School of Music in Łódź, where she founded and ran the class of harpsichord. The basis of her teaching work were the principles included in the theses by the 18th century theoreticians and she was one of Poland's forerunners of period-style performance of early music. Despite her enormous contribution to promoting the knowledge about the right interpretation of works by old masters, Altberg did not gain recognition among music authorities of that time and her academic achievements were soon forgotten.

The article is an attempt to present the artistic and teaching activity of this harpsichordist from Łódź in the light of her correspondence with her student Bogdan Przedeczki (1926–2014). The unpublished letters, which were handed to Professor Ewa Piasecka in 2008, include Altberg's interesting remarks referring to the interpretation of early music and present her original methods of working with students. The article author also used other archival materials: letters of the harpsichordist's sister Maria Arnoldowa (1893–1995), student Barbara Strzelecka (born 1928), and other documents deposited in the Archives of the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź.

Key words: Emma Altberg, harpsichord, the Academy of Music in Łódź