

# Katarzyna Babulewicz

---

## „Geniusz kompozytorów przeszłości nie był jednorazowym przebłyskiem” : o kadencjach Wandy Landowskiej

---

Aspekty Muzyki 5, 95-123

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.



KATARZYNA BABULEWICZ

*Instytut Muzykologii*  
*Wydział Historyczny, Uniwersytet Jagielloński*  
*ul. Westerplatte 10, 31–033 Kraków, +48 12 663 16 70*  
*klbabulewicz@gmail.com*

## „Geniusz kompozytorów przeszłości nie był jednorazowym przebłyskiem”. O kadencjach Wandy Landowskiej<sup>1</sup>

Choć Wanda Landowska przeszła do historii głównie jako wybitna interpretatorka dzieł przeszłości i pedagog, była także aktywna jako kompozytorka. W młodości planowała wręcz karierę kompozytorską, o czym raczej się dziś nie pamięta. Z taką właśnie intencją wyjechała po ukończeniu studiów w Warszawskim Instytucie Muzycznym do Berlina, gdzie uczyła się kompozycji i instrumentacji pod kierunkiem Heinricha Urbana (do którego jako student trafił w tym czasie również Mieczysław Karłowicz). W dorobku kompozytorskim artystki znajduje się m.in. kilka opublikowanych za jej życia opusów utworów fortepianowych i pieśni solowych, opracowanie polskich pieśni ludowych na klawesyn i orkiestrę kameralną (pt. *Five Polish Folksongs*), kadencje do wykonywanych przez siebie koncertów, a także kilka utworów wokalnych, kameralnych i orkiestrowych, które

---

<sup>1</sup> Niniejszy szkic stanowi wybór z analiz i obserwacji, które zaprezentowane zostały w pracy magisterskiej autorki, zob. K. Babulewicz, *Kadencje Wandy Landowskiej do koncertów na instrumenty klawiszowe G.F. Haendla, J. Haydna i W.A. Mozarta*, komputeropis pracy magisterskiej (promotor: dr hab. Magdalena Dziadek), Instytut Muzykologii, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015. Motto artykułu (*the genius of the composers of the past was not a mere flash in the pan*) — wypowiedź samej Landowskiej — zostało zaczerpnięte ze zbioru *Landowska on Music*, ed. D. Restout, R. Hawkins, London 1965, s. 160.

nigdy nie ukazały się drukiem. Twórczość Landowskiej nie doczekała się dotychczas opracowania — jej utwory bywają zwykle jedynie wymieniane z tytułów, a listy kompozycji różnią się w dodatku między sobą<sup>2</sup>. Jedynymi publikacjami, w których dorobek słynnej klawesynistki doczekał się szerszego omówienia lub przynajmniej wzmianki, są artykuły Władimira Szekałowa (który *notabene* nadmienił o istnieniu jej „zasługujących na szczególną uwagę kadencj[i] do koncertów Händla, Haydna i Mozarta<sup>3</sup>”) i Magdaleny Dziadek<sup>4</sup>.

Wanda Landowska jest autorką kadencji do dziesięciu kompozycji na instrumenty klawiszowe, w tym do dziewięciu koncertów oraz do trzeciej części *Sonaty fortepianowej B-dur KV 333 Mozarta*<sup>5</sup>. Wśród kompozytorów, których utwory stały się obiektem jej uwagi, pojawiają się trzy nazwiska: G.F. Haendel, J. Haydn i W.A. Mozart. Skomponowane zostały kadencje do następujących koncertów:

1. Haendel, *Koncert B-dur* op. 4 nr 6 — część II
2. Haydn, *Koncert D-dur* op. 21 — część I, część II
3. Mozart, *Koncert Es-dur* KV 271 — część I, część II
4. Mozart, *Koncert F-dur* KV 413 — część I, część II
5. Mozart, *Koncert A-dur* KV 414 — część I
6. Mozart, *Koncert C-dur* KV 415<sup>6</sup> — brak informacji
7. Mozart, *Koncert Es-dur* KV 482 — część I, część III
8. Mozart, *Koncert d-moll* KV 466 — część I, część III
9. Mozart, *Koncert D-dur* KV 537 — część I, część II

Brak jest informacji o datach powstania poszczególnych kadencji. Można jednak przypuszczać, że zostały skomponowane w okolicach pierwszej wojny

<sup>2</sup> Najbardziej aktualny spis kompozycji Landowskiej znajduje się w haśle osobowym artystki autorstwa Ingeborg Harer, opublikowanym na portalu MUGI (Musik und Gender im Internet): [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda\\_Landowska](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda_Landowska) (dostęp: 30.05.2015). I on jednak nie jest wolny od błędów, które zostały w miarę możliwości sprostowane w ww. pracy magisterskiej.

<sup>3</sup> Zob. W. Szekałow, *Wanda Landowska jako kompozytorka*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 1, s. 19–21.

<sup>4</sup> Zob. M. Dziadek, *Utwory fortepianowe Wandy Landowskiej*, w: *Muzyka Fortepianowa X*, red. J. Krassowski et al., (Prace Specjalne 53), Gdańsk 1995, s. 103–116; eadem, „Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności?” (*O kompozycjach Wandy Landowskiej*), „Canor” 1994, nr 3, s. 27–30.

<sup>5</sup> Na podstawie informacji zamieszczonej na portalu MUGI: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda\\_Landowska](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda_Landowska) (dostęp: 24.07.2015).

<sup>6</sup> Z powodu braku dostępu do nut kadencja do tego koncertu nie została uwzględniona w toku analizy.

światowej, a w każdym razie nie wcześniej niż w roku 1907 i najpóźniej do końca lat dwudziestych. Wskazują na to źródła pośrednie: rękopiśmienny list artystki do krakowskiego działacza muzycznego Stanisława Bursy z 1907 roku<sup>7</sup>, w którym zamieściła ona aktualny spis swoich kompozycji (nie zawiera on informacji o kadencjach do koncertów), data jedynego przedwojennego wydania dwóch kadencji (do *Koncertu D-dur* Haydna i *Koncertu d-moll* Mozarta) w firmie Breitkopf & Härtel (1920) oraz dwie odnalezione wzmianki prasowe, w których mowa o fackie wykonania przez Landowską własnych kadencji do koncertów Mozarta: pierwsza z nich pochodzi z roku 1912<sup>8</sup>, druga — z roku 1928<sup>9</sup>.

Rękopisy kadencji Wanda Landowska wywoziła w 1939 roku do USA. Już po jej śmierci (w latach 1959, 1960 i 1963) większość z nich została opublikowana, dzięki inicjatywie jej towarzyszkę Denise Restout, przez wydawnictwo Broude Brothers w Nowym Jorku. Ukazały się w ramach serii *Music for the Keyboard*, w której zgromadzono utwory kompozytorów dwudziestowiecznych różnego pochodzenia. Znacznie później (bo dopiero w roku 2000) ta sama oficyna opublikowała kadencję do *Koncertu C-dur* KV 415 W.A. Mozarta.

Tym, co pozwala odnaleźć klucz do zrozumienia podejścia Landowskiej do kadencji jako gatunku, jest ich styl — rozumiany jednak nie tylko jako wypadkowa stosowanych środków kompozytorskich, lecz jako swoisty rodzaj pracy nad oryginalnym tekstem kompozycji. Typ kadencji Landowskiej można ogólnie określić jako „kadencję dokomponowaną” (*hinzukomponiert* — według nomenklatury Hansa Joachima Mosera<sup>10</sup>), a więc plasującą się na antypodach zarówno znanej z klasycyzmu wstawki improwizowanej, jak i romantycznej kadencji wirtuozowskiej. Kadencja „dokomponowana” to rodzaj studium na temat kompozycji oryginalnej, charakteryzujące się dużym wkładem inwencji i zaangażowaniem stosowanych procedur kompozytorskich, będące wykładnią osobistego poglądu twórcy na możliwości tkwiące w oryginalnym utworze, uciekające

---

<sup>7</sup> List znajduje się obecnie w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, wraz z listem Stanisława Bursy do Wandy Landowskiej oraz listem matki artystki, Eweliny Landowskiej do Władysława Okręta, autora *Rocznika Naukowo-Literacko-Artystycznego na rok 1905* (sygnatura rękopisu: 7527 III, 3–5).

<sup>8</sup> Zob. M. Dziadek, *Utwory fortepianowe...*, op. cit., s. 110.

<sup>9</sup> Koncerty Mozarta Landowska grała głównie do końca lat dwudziestych, w następnej dekadzie już tylko sporadycznie. Zachowała się np. informacja o wykonaniu przez nią *Koncertu „Koronacyjnego” D-dur* w 1937 r. w Londynie — za: *Landowska on Music*, op. cit., s. 316 (informacja zawarta w przypisie wydawcy).

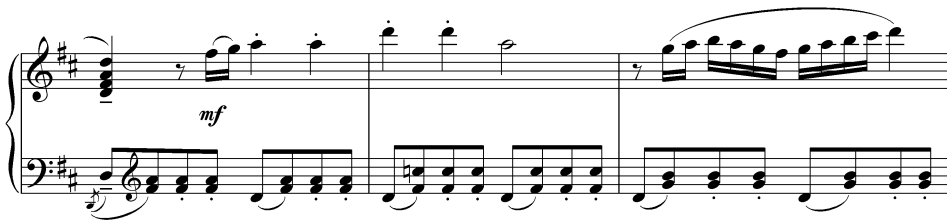
<sup>10</sup> Zob. „Kadenz”, hasło w: Hans Joachim Moser, *Musikalisches Wörterbuch*, Leipzig–Berlin 1923, s. 57–58.



się przy tym najczęściej do interpretacji odmiennych niż te, które bezpośrednio wynikają z jego konceptu formalnego i wyrazowego. Dla bardziej precyzyjnego objaśnienia reguł, którymi rządzą się „kompozytorskie interpretacje” Landowskiej jako autorki kadencji, nieoczekiwanie przydatne stają się pojęcia wprowadzone przez współczesnych teoretyków intertekstualności. Kadencję samą w sobie uznać przecież należy za rodzaj „tekstu pisanego na tekście”. Kontekst intertekstualności wydaje się ponadto wart przywołania ze względu na czas powstania kadencji Landowskiej: pochodzą one wszak z okresu modernizmu, który ukształtował twórców wyjątkowo chętnie odwołujących się w swych dziełach do różnych tekstów kultury, co szczególnie widoczne jest na gruncie literackim, ale posiada wymowne świadectwa również w dziedzinie muzyki, jak choćby u neoklasyków francuskich, z którymi Landowska zetknęła się osobiście mieszkając od 1900 roku (z przerwami) w Paryżu — jej to przecież dedykował Francis Poulenc swój *Concert champêtre* z lat 1927–1928. Można przytoczyć wiele przykładów obecności „muzyki w muzyce” w kadencjach Landowskiej. Podstawową procedurą pozostaje dla niej oczywiście — jak w klasycznej kadencji — cytat z oryginalnej kompozycji, jednak rzadko jest to cytat najbardziej oczywisty, a więc pochodzący z głównych myśli tematycznych utworu. Z upodobaniem eksploatuje artystka (i to na dużą skalę) mniej podstawowe (i mniej charakterystyczne) elementy materiałowe, takie jak łączniki czy myśli z epilogów. Zaznaczyć od razu należy, że uwaga klawesynistki skierowana jest nie tylko w stronę partii fortepianu — kompozytorka bardzo chętnie przytacza również materiał grany przez orkiestrę, co pozwala wnioskować o próbie zawarcia w kadencji swoistej syntezy formy koncertu. Warto zwrócić też uwagę na proporcje, w jakich pojawia się w kadencjach materiał oryginalny i materiał dokomponowany. W przebiegu kompozycji zwykle przeważa ten drugi, będący rodzajem pastiszu bazującego na użytkowaniu uogólnionych modeli melodycznych, rytmicznych i fakturalnych danego koncertu. Pod względem umiejętności tworzenia takich modeli doścignęła Landowska XX-wiecznych „podrabiaczy” Mozarta takich, jak Arvo Pärt czy Krzysztof Meyer — osiągnęła cel twórczej imitacji, doprowadzając materię muzyczną do stanu, w którym zaciera się różnica między materiałem oryginalnym i jego przetworzeniem.

Różnie traktowany jest w kadencjach Landowskiej sam cytat, który stanowi element pastiszu: bywa, że jest jednorazowym sygnałem, ostentacyjnie podkreślonym (jak w przypadku kadencji do części pierwszej *Koncertu D-dur* Haydna), bywa też, że zostaje przytoczony w sposób zakamuflowany, niemal zatarty, lub staje się jedynie hasłem wywoławczym narracji snutej z własnej inwencji (zob. przykł. 1).

Przykład 1. W. Landowska, kadencja do I części *Koncertu D-dur* op. 21 J. Haydna, t. 26–28, Broude Brothers, New York 1960, s. 3



Podobna różnorodność panuje w kwestii kolejności przytaczania oryginalnego materiału: kadencja może powtarzać jego myśli w pierwotnej kolejności (kiedy kadencja podąża za ideą „koncertu w pigułce”) lub ją burzyć (gdy staje się swobodną reminiscencją). Bywa też (o czym będzie jeszcze mowa), że odwołania dotyczą innych dzieł niż koncert, do którego przynależy kadencja.

Niezwykle ważny dla zrozumienia idiomu kadencji Landowskiej jest także wybór „ram” dla użytych cytatów. I w tym przypadku uwidacznia się wpływ atmosfery modernizmu — kompozytorce chodzi bowiem o uzyskanie efektów noszących znamiona szczególnego wyrafinowania. W jej kadencjach przeważają strategie, które Stanisław Balbus, autor podstawowej w języku polskim pracy na temat intertekstualności, określił jako aktywne, tj. różnego rodzaju reminiscencje, transpozycje tematyczne, stylizacje i tzw. „parastylicyjne strategie kontrowersji intersemiotycznych”<sup>11</sup>. Wszystkie one wywierają wpływ na implikowane znaczenie, nie są zaś jedynie przejściem cudzej formy czy stylu dla wyrażenia innych, niepowiązanych treści. Intertekstualne zabiegi Landowskiej można podporządkować intencji podejmowania wyrafinowanej gry z tekstem oryginalnym koncertu. W trakcie tej gry ujawniają się charakterystyczne dla modernistycznego *esprit* francuskiego elementy humoru, ironii bądź groteski. Sposoby stylizowania składają się na trzeci — bodajże najbardziej oryginalny element idiomu kadencji Landowskiej, pozostający w łączności z jej postawą jako znawczyni i propagatorki muzyki dawnej. W wielu przypadkach odczuwalna jest mianowicie wyraźna intencja włączenia do warsztatu twórczego wiedzy o technikach kompozytorskich muzyki dawnej, pozwalająca przy tym kompozytorce zaprezentować własne umiejętności w zakresie imitacji czy też prowadzenia głosów w swobodnym kontrapunkcie, co jest jej ulubioną zabawą — doskonały przykład to fragment kadencji do I części *Koncertu Es-dur* KV 482 Mozarta (zob. przykł. 2).

<sup>11</sup> Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 90–94.

Przykład 2. W. Landowska, kadencja do I części *Koncertu Es-dur* KV 482 W.A. Mozarta, t. 43–49, Broude Brothers, New York 1963, s. 4

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, ornaments (trills and mordents), and complex rhythmic patterns. The first system covers measures 43-49, and the second system continues the piece.

Przykład 3. W. Landowska, kadencja do III części *Koncertu d-moll* KV 466 W.A. Mozarta, t. 52–56, Broude Brothers, New York 1963, s. 6

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, ornaments (trills and mordents), and complex rhythmic patterns. The first system covers measures 52-56, and the second system continues the piece. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo).

Do sztuki polifonii — i brzmienia dawnej muzyki — odwołuje się też Landowska poprzez częste stosowanie nuty stałej. Nadaje ona archaiczne brzmienie następującemu fragmentowi kadencji do III części *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta (por. przykł. 3).

Landowska pozostawia w kadencjach również dowody na zaznajomienie się z dawnymi praktykami wykonawczymi, z czego wynika m.in. uważne traktowanie sfery ornamentyki. Nie tylko ze znanstwem ich używa, ale kilkakrotnie daje fachowe wskazówki co do sposobu interpretowania oznaczeń ozdobników.

Nie można także pominąć tej wiedzy, która była wynikiem prowadzonych przez Landowską poważnych studiów źródłoznawczych nad wykonywanymi przez siebie utworami. W kadencji do III części *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta wykorzystala na przykład Landowska rękopiśmienny materiał, udostępniony jej w 1909 roku przez Euzebiusza Mandyczewskiego, archiwistę Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu, zinterpretowany jako alternatywny temat części finalnej utworu, ostatecznie nie uwzględniony przez Mozarta (temat ten wydaje się skądinąd stanowić wariant tematu głównego solisty z I części). Kadencja opatrzona została następującą dedykacją: „Poświęcam tę kadencję pamięci Euzebiusza Mandyczewskiego, archiwisty Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu, który w roku 1909 (podczas Festiwalu Haydna) ujawnił mi istnienie tego autografu tematu Mozarta”<sup>12</sup>. Ów „zaginiony” temat Landowska wykorzystala w kadencji do części trzeciej koncertu. Jej działanie uznać można za ciekawą próbę zaprezentowania słuchaczowi pierwotnego brzmienia koncertu — a zatem wersji, która istnieć by mogła tylko w wyobraźni Mozarta, a dzięki działaniu Landowskiej — stać się dostępną słuchaczom. Nawet jeśli nie w postaci tematu ronda, to przynajmniej w granej podczas jego wykonania kadencji, prezentującej ów „porzucony” temat (zob. przykł. 4).

Interesująca historia związana jest również z kadencjami do *Koncertu D-dur* Haydna, a właściwie — z samą partyturą tego niezwykle dziś popularnego utworu. Mało kto dziś pamięta, że dostęp do tej kompozycji zawdzięczamy właśnie Wandzie Landowskiej. Z rozważań teoretycznych opublikowanych w tomie *Landowska on Music* wynika, iż o ile na początku dwudziestego stulecia *Koncert wiolonczelowy* najstarszego klasyka cieszył się ogromnym powodzeniem, jego koncerty fortepianowe popadły w zapomnienie. Kompozytorka wiedziona ciekawością i podziwem dla sonat Haydna postanowiła odnaleźć rękopisy

---

<sup>12</sup> W. Landowska, *Cadenzas for the Piano Concerto No. 20, in D minor, K. 466 by W. A. Mozart*, New York 1963, s. 4.

*Koncertu D-dur*<sup>13</sup>. Ostatecznie udało się jej dotrzeć do osiemnastowiecznej kopii manuskrytu, zawierającej partię solową. Natrafiła również na wydanie współczesne Haydnowi, opublikowane w oficynie Artaria. Dokonanie kompilacji tych dwóch źródeł pozwoliło odtworzyć zapis całej partytury<sup>14</sup>.

Przykład 4. W. Landowska, kadencja do III części *Koncertu fortepianowego d-moll* KV 466 W.A. Mozarta, t. 10–24 („zaginiony” temat), Broude Brothers, Nowy Jork 1963, s. 4

Allegro (♩ = 152)

Być może o historii związanej z „przywróceniem życia” tej kompozycji pamiętała jedna z największych sław współczesnej pianistyki, Martha Argerich. Zdecydowała się ona wykonać właśnie kadencję Landowskiej (do II części) podczas nagrania tego koncertu. W konsekwencji miniaturowa kompozycja klawe-

<sup>13</sup> Istnieć mogły ponadto motywy natury praktycznej, które Landowska jednak przemilcza: na rok 1909 przypadała setna rocznica śmierci Haydna, a z tej okazji w Wiedniu zorganizowano uroczystości, w których Landowska czynnie uczestniczyła.

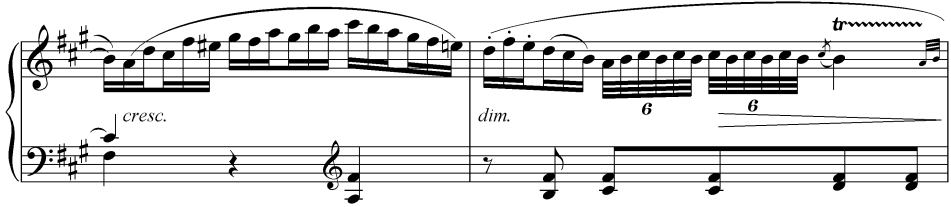
<sup>14</sup> *Landowska on Music*, op. cit., s. 326.

synistki (zob. przykł. 5) uwieczniona została na płycie *Shostakovich: Concerto for Piano, Trumpet and String Orchestra, op. 35* / *Haydn: Concerto for Piano and Orchestra in D Major, Hob. XVIII:11*, wydanej w roku 1994 przez wytwórnię Deutsche Grammophon.

Przykład 5. W. Landowska, kadencja do II części *Koncertu D-dur op. 21* J. Haydna, Broude Brothers, New York 1960, s. 4

(Larghetto)

The musical score consists of four systems of piano and string parts. The piano part is marked *mf* and *pp dolcissimo*. It features various ornaments, including trills and mordents, and is characterized by triplet patterns and eighth-note runs. The string part is marked *sempre con ped.* and provides a steady accompaniment with chords and eighth-note patterns. The tempo is marked *Larghetto*.



Kadencje Landowskiej można w końcu traktować jako formę prezentacji jej własnych poglądów estetycznych: zarówno niewerbalnej, możliwej do odczytania jedynie poprzez analizę kompozycji, jak i jawnej, wyłożonej w postaci komentarzy na temat muzyki granych przez siebie kompozytorów, jakich wiele artystka opublikowała. Czasem zajmowała ona stanowisko wspólne z innymi komentatorami (jak w przypadku obecności romantycznego pierwiastka w *Koncertcie d-moll* Mozarta). Nierzadko jednak sądy Landowskiej odbiegały dalece od tych, które upowszechniły się w literaturze. Są to przypadki, które w sposób szczególnie zaświadczać o bogatej wyobraźni muzycznej kompozytorki i o jej umiejętności wysnuwania odległych skojarzeń stylistycznych. Interesująco wypadają próby wiązania treści słownych komentarzy Landowskiej z jej kadencjami. Takie porównanie było możliwe np. w przypadku *Koncertu fortepianowego D-dur* KV 537 W.A. Mozarta, czyli słynnego *Koncertu „Koronacyjnego”*. Charles Rosen opisuje kompozycję następująco:

[...] pod względem historycznym jest to najbardziej „postępowe” spośród wszystkich dzieł Mozarta, najbliższe wczesno- czy proromantycznemu stylowi Hummla i Webera. Jest on najbliższy w stylu swej wirtuozerii wczesnym koncertom Beethovena<sup>15</sup>.

Interpretacja Landowskiej zmierza w całkowicie odmiennym kierunku, a konkretnie — w drugą stronę osi czasu (co szczególnie widać na przykładzie kadencji do części drugiej). W koncercie nie tylko nie dostrzega zwiastunów nowej stylistyki, lecz uznaje go za kompozycję wybitnie klasyczną, naśladującą pełen humoru i witalności styl epoki. W tomie *Landowska on Music* odnaleźć można jej refleksje związane ze słynnym utworem:

Radość, humor i miłosa tkliwość, w które obfituje *Wesele Figara* (ukończone 29 kwietnia 1786), uwiecznione są w Koncercie „Koronacyjnym”, skomponowanym dwa lata później (24

<sup>15</sup> Ch. Rosen, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, tłum. R. Augustyn, Kraków 2014, s. 319.

lutego 1783). Czyż ten koncert nie wydaje się być kontynuacją nieśmiertelnej *opery buffa*? Występują w nim najbardziej zróżnicowane elementy, a każdy z nich posiada niezwykłą witalność. Razem tworzą potężną i doskonałą całość<sup>16</sup>.

Zrozumienie klasycznego idiomu *Koncertu „Koronacyjnego”* nader subtelnie objawia się w kadencji do części pierwszej: przede wszystkim jest ona mniej wirtuozowska niż samo Mozartowskie *Allegro*. Landowska całkowicie rezygnuje z eksploataowania pierwiastka popisowego, w którego istnieniu Rosen widział wręcz siłę napędową utworu, kojarząc go z migotliwością brzmienia i elegancką brawurą koncertów Hummła. Landowska rozwija natomiast czynnik improwizatorski (co dość rzadkie w jej kadencjach), tworząc kongenialny Mozartowski pastisz (można go skojarzyć także z duchem kadencji Augusta Eberharda Müllera, uważanych w czasach Landowskiej za wzorcowe rozwiązania kadencji do koncertów Mozarta, nie licząc oczywiście wstawek autorstwa samego kompozytora). W przypadku kadencji do części drugiej (*Larghetto*) kompozytorka zdaje się natomiast być szczególnie skupiona na rozwijaniu ulotnego nastroju, który udało się roztoczyć Mozartowi. W tym celu wprowadza m.in. nieobecne w oryginale „harfowe” *arpeggia*. Zarówno część koncertu, jak i kadencja odznaczają się zatem brzmieniem pełnym lekkości i elegancji. Landowska wykorzystuje przejrzystą, homofoniczną fakturę oryginału, wzbogacając ją ornamentami. Zwraca się zatem w swojej kadencji nie ku połyskliwej estetyce *brillant*, lecz ku eleganckiej prostocie i lekkości stylu *galant*. Kompozytorka sformułowała niegdyś uwagę, której przytoczenie zdaje się być w tym momencie jak najbardziej na miejscu:

Jeśli czasem czujemy się zmęczeni wielkością i brakuje nam powietrza w gęstej atmosferze egzaltowanego romantyzmu, trzeba tylko otworzyć szeroko okna na naszą wspaniałą przeszłość; ona odświeży naszą duszę<sup>17</sup>.

Oryginalne podejście Landowskiej do gatunku kadencji towarzyszy również *Koncertowi Es-dur KV 271* Mozarta. Jak zazwyczaj w koncertach tego kompozytora, występuje tu wiele myśli tematycznych, ponadto silnie zaznacza się dialogowanie partii solisty i orkiestry, podobnie jak w koncercie barokowym. Landowska daje nam odczuć, że doskonale rozumie tę specyfikę, dobierając materiał do kadencji spoza listy głównych tematów, a dodatkowo — z kadencji samego Mozarta. Szczególnie jest to wyeksponowane w przypadku kadencji do części

<sup>16</sup> Landowska on Music, op. cit., s. 314, 316 (tłum. K. Babulewicz).

<sup>17</sup> Ibidem, s. 159.



pierwszej, którą Landowska rozpoczyna właśnie od nawiązania do materiału zaczerpniętego z kadencji klasyka (już tutaj wprowadza jednak swój „znak rozpoznawczy” — nutę stałą, która brzmi w tle typowo Mozartowskiego pochodu, zob. przykł. 6).

Przykład 6. W. Landowska, kadencja do I części *Koncertu Es-dur* KV 271 Mozarta, t. 1–4, Broude Brothers, New York 1963, s. 2

The musical score for Example 6 consists of two staves. The upper staff is for the orchestra (Orch.) and the lower staff is for the piano. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. The piano part features a constant bass line of eighth notes, starting with a forte (f) dynamic and transitioning to piano (p). The orchestral part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The instruction "sempre con ped." is written below the piano part.

Tym razem kompozytorka w intrygujący sposób stylizuje kadencję, wprowadzając do niej elementy archaizacji. Odnoszą się one do stylistyki rokokowej, a konkretnie — do muzyki tak bliskich Landowskiej klawesynistów francuskich. Kadencja do części pierwszej koncertu wprowadza w atmosferę archaiczności swą koronkową fakturą i w specyficzny sposób dysonującą harmoniką, uzyskaną z sekwencji subtelnych opóźnień, naśladowujących bogatą ornamentykę muzyki Couperina czy Rameau, która właśnie głównie dzięki Landowskiej powróciła w XX wieku do koncertowego repertuaru. Kadencja do części drugiej dodatkowo jednoznacznie odsyła w kierunku brzmienia klawesynu — zawiera figury tworzące efekt echa. Aby nie umknął on wykonawcy i słuchaczowi, w partyturze pojawia się określenie „echo” (zob. przykł. 7).

Przykład 7. W. Landowska, kadencja do II części *Koncertu Es-dur* KV 271 W.A. Mozarta, t. 22–23, Broude Brothers, New York 1963, s. 7

The musical score for Example 7 consists of two staves. The upper staff is for the orchestra (Orch.) and the lower staff is for the piano. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. The piano part features a constant bass line of eighth notes. The orchestral part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The instruction "calando" is written above the orchestral part.

Z najbardziej zaawansowaną formą „muzyki w muzyce” mamy do czynienia w tych kadencjach, w których artystka wprowadza materiał obcy (nie pochodzący z utworu, do którego pisana była kadencja). Tego rodzaju zabieg (zastosowany już wcześniej przez takich kompozytorów, jak Johannes Brahms czy Charles Alkan<sup>18</sup>, jednak dość rzadki) obserwujemy w kadencji do części drugiej *Koncertu B-dur* op. 4 nr 6 G.F. Haendla. W tym przypadku skala posługiwania się (niemal wiernym) cytatem jest naprawdę zaskakująca: wypełnia on znaczną część tej niedługiej, liczącej szesnaście taktów kompozycji. Swą kadencję opatrzyła artystka stosowną adnotacją: „This Cadenza was inspired by the Prelude from J.S. Bach’s *Harpisichord Sonata in A minor* (Schmieder No. 965)” („Ta kadencja została zainspirowana *Preludium z Sonaty klawesynowej a-moll* [Schmieder nr 965] J.S. Bacha”). „Inspiracja” jest jednak w tym przypadku określeniem eufemistycznym: odnośny materiał Bachowski wykorzystany został niemalże dosłownie, w dodatku stanowi trzon kompozycji (*notabene* Landowska błędnie nazywa część *Sonaty*, na którą się powołuje — jest to *Adagio*, a nie *Preludium*, zob. przykł. 8 i 9).

Przykład 8. J.S. Bach, *Sonata a-moll, Adagio*, t. 11–13, Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 42, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1894, s. 29 (domena publiczna)



<sup>18</sup> Johannes Brahms rozpoczął swoją kadencję do I części *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta od „kurtuazyjnego” cytatu z kadencji Clary Schumann do tegoż utworu. Charles Valentin Alkan w części środkowej kadencji do I części *Koncertu d-moll* KV 466 W.A. Mozarta umieścił cytat z jego *Symfonii C-dur* KV 551.

Przykład 9. W. Landowska, kadencja do II części *Koncertu B-dur* G.F. Haendla, t. 1–3, Broude Brothers, New York 1959, s. 1

Różnie interpretować można decyzję kompozytorki o posłużeniu się Bachowskim cytatem w kadencji do koncertu Haendla. Być może chodziło o wykorzystanie specyficznego wizerunku Haendla, jaki rozpowszechniony był w jej czasach m.in. za sprawą monografii Leichtentritta z 1924 roku. Haendel przedstawiony został przez niego jako autor kontrafaktur i wręcz „plagiator”. We wspomnianej monografii „plagiatom” poświęcony został nawet oddzielny rozdział, przedstawiający ów rys twórczości Haendla w niekorzystnym świetle<sup>19</sup>. Landowskiej z pewnością nie chodziło o zdemaskowanie czy napiętnowanie Haendla, nie sposób jednak wykluczyć, że ujął artystkę właśnie rys „plagiatorski” jego twórczości, wręcz kuszący do podjęcia intertekstualnej gry, już na trzech, a nawet czterech piętrach znaczeniowych równocześnie, jako że również *Adagio* z *Sonaty klawesykowej a-moll* Bacha zostało zainspirowane innym dziełem (choć nawiązania są znacznie mniej oczywiste). Inspiracją w tym przypadku była *I Sonata a-moll* ze zbioru *Hortus musicus* Johanna Adama Reinckena, organisty pozostającego wzorem dla J.S. Bacha<sup>20</sup>.

Kolejne dwa przykłady posłużenia się materiałem „obcym” względem kompozycji wyjściowej pochodzą z kadencji Landowskiej do *Koncertu d-moll* KV 466 W.A. Mozarta. Klawesynistka skomponowała w tym przypadku wstawki do dwóch części — pierwszej i trzeciej. Drugi przypadek został omówiony powyżej — to oparcie kadencji na nowym materiale w postaci cytatu niewykorzystanego przez Mozarta tematu odnalezionego w rękopisie. Kadencja do części otwierającej koncert, poza wykorzystaniem epilogu ekspozycji orkiestrowej oraz drugiego tematu fortepianu, wprowadza natomiast cytat z Beethovena (przytoczona zostaje druga część pierwszego tematu z pierwszej części *Koncertu*

<sup>19</sup> H. Leichtentritt, *Händel*, Stuttgart–Berlin 1924, s. 232.

<sup>20</sup> Na podstawie informacji zawartej w edycji *Sonaty a-moll* J.S. Bacha w wydawnictwie Breitkopf & Härtel z 1894 r.

*c-moll*). Decyzja kompozytorki staje się zrozumiała, gdy weźmiemy pod uwagę jej refleksję odnośnie do *Koncertu d-moll* Mozarta. Klawesynistka stwierdza, iż jest to kompozycja prawdziwie romantyczna (w najlepszym tego słowa znaczeniu) i że Mozart jawi się w niej jako młodszy brat Beethovena<sup>21</sup>.

Jakkolwiek nie mamy informacji o kolejności, w jakiej powstawały kadencje Landowskiej, możemy się jej domyślać, obserwując dość ewidentną ewolucję ich oblicza, przebiegającą w następującym kierunku: od najprostszego cytatu, przez fragmenty cytatu wplecione w pastisz, aż po konstrukcje oddziałujące na tekst koncertu (kadencje wykraczające poza przeznaczoną dla siebie przestrzeń, ingerujące w materiał oryginalny). Przyporządkujmy więc wybrane przez Landowską koncerty do poszczególnych etapów tego procesu. Jak była mowa na początku, kadencja do najstarszego z koncertów, czyli do *Koncertu B-dur* op. 4 nr 6 Haendla, to w głównej mierze właśnie nieznacznie przekształcony cytat, w dodatku z utworu J.S. Bacha. Kadencje do kolejnych pięciu koncertów (czyli *D-dur* op. 21 Haydna i następujące koncerty Mozarta: *Es-dur* KV 271, *F-dur* KV 413, *A-dur* KV 414 i *d-moll* KV 466), mimo dzielących je różnic i indywidualnych rozwiązań, reprezentują grupę kadencji, które składają się z dłuższych bądź krótszych cytatów wplecionych w pastisz. Na ich gruncie dokonuje się stopniowa przemiana, która uwidacznia się w pełni w kadencjach do dwóch ostatnich koncertów — właśnie *Es-dur* KV 482 i *D-dur* KV 537 W.A. Mozarta. Tutaj Landowska przekracza konwencję gatunku i przysługujące mu prawa — można wręcz stwierdzić, że już nie koncert oddziałuje na kształt kadencji, lecz kadencja wpływa (momentami) na postać koncertu.

Pierwsza z „rewolucyjnych” kadencji przypisana została części trzeciej *Koncertu Es-dur* KV 482. W tym przypadku Landowska skomponowała w rzeczywistości aż trzy zróżnicowane kadencje. Tylko ostatnia z nich wykonana ma być w miejscu wskazanym przez Mozarta — o wprowadzeniu dwóch pozostałych zdecydowała kompozytorka. Znajduje to odzwierciedlenie również w podziale zastosowanym za pośrednictwem komentarla słownego. Dwie pierwsze kadencje zostają bowiem zgrupowane jako: *1. Short cadenzas and ornamentations for the Andantino cantabile section (1. Krótkie kadencje i ornamentacje do sekcji Andantino cantabile)*. Kadencja trzecia pojawia się zaś pod hasłem: *2. Cadenza for the final section (2. Kadencja do sekcji końcowej)*. Sam ten podział nie jest jeszcze syndromem komplikacji kompozytorskich — stanowi odzwierciedlenie podziału zastosowanego w obrębie tej części przez samego Mozarta. Finałowe *Allegro*, będące rondem, posiada bowiem epizod

---

<sup>21</sup> Landowska on Music, op. cit., s. 314.

centralny różniący się pod względem metrum i tempa od reszty przebiegu — jest to właśnie owe *Andantino cantabile* (ma charakter menueta). Pierwsza kadencja, utrzymana w metrum 6/8 (czyli zasadniczym dla finału koncertu), wykonana ma być w takcie, który bezpośrednio poprzedza *Andantino cantabile* (nie ma tam Mozartowskiej adnotacji o kadencji, jest za to fermata). Ma charakter krótkiego, quasi-improwizacyjnego przerywnika. Trzecia kadencja, pojawiająca się zgodnie ze wskazaniem Mozarta, nie przynosi względem pozostałych kadencji Landowskiej większych zmian.

Podsumowując, analiza zestawu kadencji Landowskiej pozwala zauważyć nie tylko różnice wskazujące na dokonujący się w czasie rozwój ich koncepcji, ale również — pewne cechy stałe, czy też pojawiające się niemal za każdym razem. Najważniejszą, wyróżniającą i sygnalizowaną już wcześniej cechą jest niewirtuozowski charakter kadencji, natomiast do zachowanych przez Landowską konstytutywnych cech gatunku należy przede wszystkim swoboda ukształtowania formalnego (wszystkie kadencje wykorzystują model formy wieloodcinkowej, niesymetrycznej; większość jest ściśle zapisana w taktach, ale niekiedy występują też odcinki ametryczne, zachowujące łączność z tradycją kadencji jako formy improwizowanej). Mimo że zaproponowano tu jako określenie idiomu kadencji Landowskiej termin „studium”, w żadnym wypadku nie wiąże się to z sugestią, iżby traktowała swoją pracę w sposób podyktowany przez chłodny intelekt — wręcz przeciwnie, jej kadencje są niezwykle emocjonalne, nasycone różnego rodzaju odcieniami wyrazowymi. W pełni realizują nadrzędny postulat przyświecający jej działalności, tzn. postulat przywracania życia zapomnianym utworom. Z drugiej strony, styl dokonanych przez Landowską wstawek nie mieści się całkowicie w pojęciu archaizacji, bowiem obok elementów prowadzących w kierunku stylu muzyki klasycznej lub barokowej obserwujemy w nich obecność elementów nowoczesnego języka muzycznego, głównie w sferze oznaczeń wykonawczych i dynamicznych, nadających utworom odcień postromantycznej czy też modernistycznej wyrazowości, a gdzieś tam także w sferze harmoniki — bardziej dysonansowej niżby sugerował tekst oryginalny. W swoich kadencjach Landowska nie proponuje, co prawda, jakichś wybitnie indywidualnych rozwiązań pianistycznych, gdzieś tam jednak używa chwytów pochodzących z gry klawesynowej (efekt echa, sukcesywna zmiana rejestrów brzmieniowych), jakby chcąc podkreślić swoje „prawo” do tego instrumentu. Należy bowiem wspomnieć, że kadencje Landowskiej były pisane na fortepian, zgodnie z jej własną praktyką koncertową (uciekła się ona często do prezentowania jednej i tej samej kompozycji na fortepianie i klawesynie w trakcie jed-

nego koncertu, jednak podstawą tego rodzaju prezentacji bywały zwykle krótsze utwory, np. Rondo *Alla turca* Mozarta).

Chcąc wskazać konkretne rozwiązania, które szczególnie upodobała sobie Landowska, pokusić się można na koniec o ich zestawienie. Pierwsza, wspomniana już na początku cecha, to częste, choć na krótkich odcinkach, stosowanie nuty stałej oraz kontrapunktycznego prowadzenia głosów. Nie tylko niewielkie rozmiary fragmentów polifonicznych zabezpieczają kadencję przed przekształceniem się w quasi-barokową miniaturę. Landowska umiejętnie łączy stylizację barokową z elementami stylu klasycznego, będącego przedmiotem studium: w szczególności dotyczy to motywiki, wykorzystującej elementarne figury występujące u Haydna czy Mozarta, towarzyszącą im artykulację, jak również analogiczną harmonikę (jedynie lokalnie pojawiają się brzmienia dysonujące, uzyskane dzięki eksploataowaniu opóźnień lub stosowaniu nowszych bądź nietypowych rozwiązań). Dzięki temu kadencje Landowskiej można uznać za respektujące estetykę oryginału i należące do kompozycji ulokowanych w pobliżu stylistyki kompozycji wyjściowych (a przynajmniej nie tworzących z nią dysonansu).

Drugi „znak rozpoznawczy” można by właściwie wymienić w pierwszej kolejności, gdyż obecny jest w każdej kadencji, i to w całym jej przebiegu. Chodzi o niezwykle dokładność, z jaką kompozytorka podchodzi do kwestii frazowania. Zostaje ono pieczołowicie wypracowane, drobiazgowo oznaczone łukami. Wszystko po to, aby wykonawca wiedział dokładnie, w jaki sposób ma łączyć ze sobą dźwięki, aby nie tylko nie przerwał muzycznej narracji, ale prowadził ją w sposób wymowny i ekspresyjny.

Trzecia cecha charakterystyczna większości kadencji również wiąże się z kategorią wyrazu, jednak dotyczy innego elementu muzycznego — dynamiki. Kompozytorka szczególnie upodobała sobie brzmienie ciche — na przekór tradycji gatunku, gdyż, jak wiadomo, dynamika *piano* nigdy nie kojarzyła się z popisami wirtuozowskimi. Jeszcze bardziej zaskakujące jest jednak to, iż ciche brzmienie ma nie tylko duży udział „procentowy” w przebiegu kadencji, ale również, że zazwyczaj towarzyszy zakończeniu kadencji. Landowską interesuje zresztą nie tylko dynamika *piano*, ale rozwijanie czynnika dynamicznego w ogóle — pojawiają się liczne oznaczenia, a stopień ich zróżnicowania daleko przekracza standardowy zestaw klasyczny. Rozwój dynamiki związany jest oczywiście z rozwojem strony ekspresyjnej, co owocuje stosowaniem licznych, nieraz wyszukanych określeń wyrazowych, zwykle rodem z epoki romantyzmu.

Obok dynamiki *piano* pojawia się jeszcze (co najmniej jeden) zabieg przekorny, biorąc pod uwagę przyzwyczajenia słuchaczy i ich oczekiwania względem kadencji: jest to upodobanie do spowalniania ruchu, stanowiące jawną „polemikę” z tradycją kadencji jako wstawki popisowej. Występuje ono zarówno w zakończeniach kadencji, jak i w trakcie ich przebiegu.

Kadencje zaświadczają jednak nie tylko o erudycji Landowskiej, ale również — stanowią dowód na wielką wrażliwość muzyczną kompozytorki, niezbędną do odkrywania nowych, niebanalnych szczegółów tkwiących w oryginale i do tworzenia własnych, tak wysublimowanych kreacji. Jakie przesłanie skrywają w sobie kadencje Landowskiej? Zdaje się, że bliskie temu, które kompozytorka przedstawiała w swych pismach: „[...] geniusz kompozytorów przeszłości nie był jednorazowym przebłyskiem, to wieczny płomień, który łagodnie ogrzewa. I nigdy nie zgaśnie”<sup>22</sup>...

---

<sup>22</sup> Landowska *on Music*, op. cit., s. 160.

ANEKS

List Wandy Landowskiej do Stanisława Bursy<sup>23</sup>

Paryż. 8 Lipca, 1901<sup>3</sup>  
 Avenue Clichy 114

Szanowny Panie,  
 Spieram odpowiedzialność na list S. Pana:

1. Do Konserwatorium Warszawskiego wstąpiłam w roku 1893.
2. Przed wstąpieniem do klasy prof. Michatowskiego, studiowałam z nim prywatnie. Pócorokowo uczyłam się u niego i Kleczyńskiego.
3. W konserwatorium studiowałam fortepian u Michatowskiego, kontrabas i harmonję u prof. Zawirskiego.
4. Po wstąpieniu do konserwatorium gry fortepianowej z radością profesora

<sup>23</sup> Rękopis jest przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej (sygnatura 7527 III, k. 3–5). Skan rękopisu zamieszczono za zgodą Biblioteki Jagiellońskiej.



nie studiowałam. I prof. Urbanem  
to Berliozie, pracowałam nad kompozycją  
i instrumentacją.

5. Jeśli się nie myli, pierosre wysoty  
drukłem: a) Deux morceaux <sup>pour piano</sup>

Gavotte et Menuet

wydawnictwo i własność firmy: Lienau  
Berlin W, Französische Str. 23. Żaluzje  
i k. Panu przesłać nie mogę, bo ich nie  
mam.

b.) następnie:

Quatre morceaux <sup>pour piano</sup>

1. Berceuse
2. Nuit d'automne
3. La source
4. En valsant.

Łowicz w firmie Lienau'a. Wydawnictwo

jest na wycrepaniu, ani egzemplara, ani kart tytułowych nie mam.

c) Sześć pieśni na jeden głos, które porwałam sobie s. Pannę pretaé, również jak:

d) Drei Lieder, które wyspy w roku 1875 m. -

e) przed kilka laty wysłałam pieśni: „Les bas” do s. Sully Prudhomme, na k. Ademu Echa Murgerowego w Nardra loie.

6. Firma: Enoch & Cie (Paris, 27 Bd des Italiens)

ka Niemcy Lisolff, nabywa ode mnie wszystkie rzeczy na fortepjan i na spico jakże napisatam do k. Chera s. Tymerasowa

Są w druku na fortepjanu:

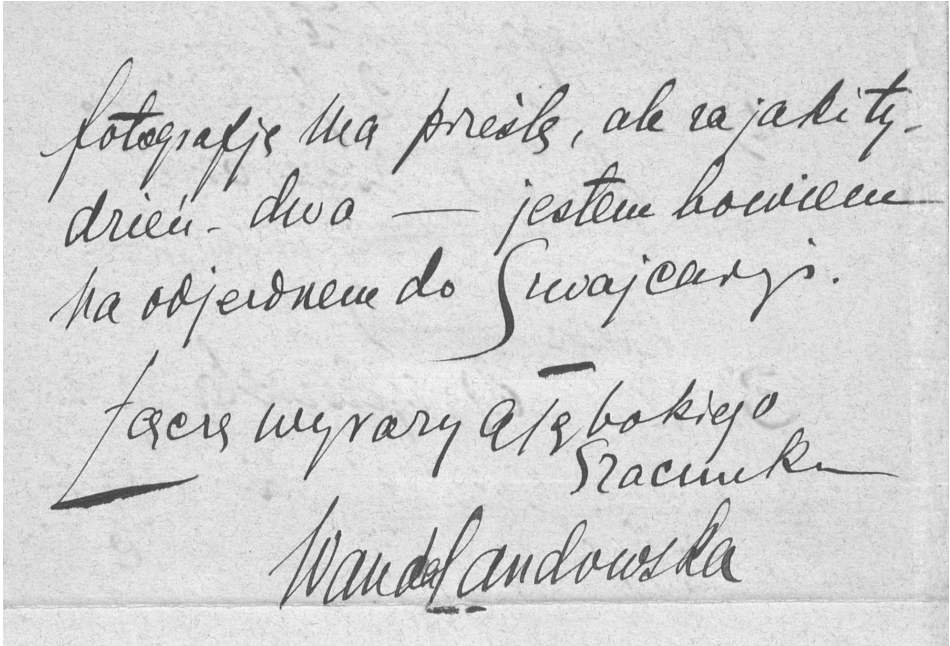
- 1) En route
- 2) Lied
- 3) Réverie d'automne  
dedyk. Józefowi Hoffmanowi
- 4) Danse polonaise

i pieśni:

- 1) <sup>dedyk. Kł. Kłodzki</sup> Ne pleure pas. (polka)
- 2) Après la pluie
- 3) À la mer (do słów Edw. Szwab-  
skiego)
- 4) Sais-tu la douleur? ..  
(do słów Kraszińskiego?)
- 5) Ballade polonaise  
(do słów Kouspińskiego)
- 6) Tu veux partir? ..  
(do słów Belmonta.)

Reczy te my, dynamiczne, dwa miesiące,  
i nie omieszkałam ich S. Pann przystać  
7. Przygotowuję do druku dla E. Nocka:

- 5
- 1) Wariacje na fortepian.
  - 2) Wariacje na 2 fortepiany.  
(obie rzeczy poświęcone mojemu  
przyjacielowi Maurycemu Mroz-  
kowskemu)
  - 3) Rapsod żydowska, na fortepian.  
i kilkanaście pieśni duetów, kwartetów,  
krotkich trytaccii S. Pama i innych nie  
brak. -  
8. Napisałam kilka rzeczy większych  
na orkiestrę symfoniczną, z których kilka  
mélodie - grać by były przez orkiestrę  
Wiedeńską w Wiedniu i w Lipsku.  
9. Sérénade Chevaleresque na wiolon-  
celi i akomp. fortepianu, dość czę-  
sto grana. - Chętnie S. Pama

List Wandy Landowskiej do Stanisława Bursy<sup>24</sup>

Paryż, 8 lipca 1907  
Avenue Clichy 117

Szanowny Panie,

Spieszę odpowiedzieć na list Sz. Pana:

1. Do konserwatorium Warszawskiego wstąpiłam w roku 1893.
2. Przed wstąpieniem do klasy prof. Michałowskiego studjowałam z nim prywatnie, początków udzielał mi nieboszczyk Jan Kleczyński.
3. W konserwatorium studjowałam fortepjan z Michałowskim, kontrapunkt i harmonję z prof. Zawirskim.
4. Po wystąpieniu z konserwatorium gry fortepjanowej z żadnym profesorem nie studjowałam. Z prof. Urbanem w Berlinie, pracowałam nad kompozycją i instrumentacją.
5. Jeśli się nie mylę, pierwsze wyszły drukiem:
  - a) Deux morceaux pour piano Gavotte et menuet

<sup>24</sup> Pisownia oryginalna — przyp. red.

*Wydawnictwo i własność firmy: Lienau<sup>25</sup>, Berlin W. Französische Str. 23. Żałuję, że Sz. Panu przesłać nie mogę, bo ich nie mam. Następnie:*

*b) Quatre morceaux pour piano*

- 1. Berceuse*
- 2. Nuit d'automne*
- 3. La source*
- 4. En valsant*

*również w firmie Lienau'a. Wydawnictwo jest na wyczerpaniu, ani egzemplarza, ani kart tytułowych nie mam.*

*c) Sześć pieśni na jeden głos,*

*Które pozwalam sobie Sz. Panu przesłać, również jak:*

*d) Drei Lieder, które wyszły w roku zeszłym.*

*e) przed kilku laty wyszła pieśń: „Ici bas” do słów Sully Prudhomme nakładem Echa Muzycznego w Warszawie.*

*6. Firma: Enoch & Cie (Paris, 27 Bd des Italiens) na Niemcy Litolff, nabywa ode mnie wszystkie rzeczy na fortepjan i na śpiew, jakie napisałam dotychczas. Tymczasowo są w druku na fortepjan:*

- 1) En route*
- 2) Lied*
- 3) Rêverie d'automne dedyk. Józefowi Hofmanowi*
- 4) Danse polonaise (polka)*

*i pieśni:*

- 1) Ne pleure pas dedyk. Klotyldzie Kleeberg*
- 2) Après la pluie*
- 3) À la mer (do słów Edw. Siwińskiego)*
- 4) Sais tu la douleur? (do słów Krasińskiego)*
- 5) Ballade polonaise (do słów Konopnickiej)*
- 6) Tu veux partir? (do słów Belmonta)*

*Rzeczy te wyjdą za miesiąc, dwa miesiące i nie omieszkać ich Sz. Panu przysłać.*

*7. Przygotowuję do druku dla Enocha:*

- 1) Warjacje na fortepjan*
  - 2) Warjacje na 2 fortepiany*
- (obie rzeczy poświęcone mojemu przyjacielowi Maurycemu Moszkowskiemu)*

---

<sup>25</sup> Firma Robert Lienau przejęła w 1864 wydawnictwo Schlesingera. Nazwę tradycyjną zachowano, stąd w wielu źródłach jako wydawca tych i kolejnych utworów Landowskiej wymieniany jest Schlesinger.

- 3) *Rapsodję żydowską na fortepjan*  
*i kilkanaście pieśni duetów, tercetów, których tytułami Sz. Pana nużyć nie będę.*
8. *Napisałam kilka rzeczy większych na orkiestrę smyczkową, z których Suita Mélodie — grane były przez orkiestrę lipską Windersteina w Warszawie i w Lipsku.*
9. *Sérénade chevaleresque na wiolonczelę z akomp. fortepjanu, dość często grywana. Chętnie Sz. Panu fotografię mą prześlę, ale za jaki tydzień, dwa — jestem bowiem na odjeździe do Szwajcaryi.*

*Łączę wyrazy głębokiego szacunku*  
*Wanda Landowska*

## STRESZCZENIE

Wanda Landowska, wybitna interpretatorka dzieł dawnych mistrzów, pedagog i pisarka muzyczna, w młodość swą przyszłość wiązała z karierą kompozytorską. W jej dorobku znajdują się utwory fortepianowe, kameralne i pieśni, a także kadencje do koncertów na instrumenty klawiszowe, skomponowane na własne potrzeby wykonawcze. Są to kadencje do koncertów trzech kompozytorów: G.F. Haendla, J. Haydna i W.A. Mozarta, łącznie do dziewięciu utworów (jest także kadencja do trzeciej części *Sonaty fortepianowej B-dur KV 333* Mozarta). Na podstawie pośrednich informacji (korespondencji i wzmianek prasowych o występach Landowskiej) szacować można, iż powstały one nie wcześniej niż w 1907 r. i nie później niż do końca lat dwudziestych. Wszystkie kadencje Landowskiej wyróżniają erudycyjne podejście kompozytorskie — nie są one wirtuozowskimi wstawkami, a raczej rodzajem subiektywnego komentarza, autorskiego studium na temat danego utworu i tkwiących w nim możliwości (w piśmiennictwie niemieckim kadencje takie określa się mianem „kadencji dokomponowanych” — *hinzu komponiert*). Wielokrotnie spotyka się w nich rozwiązania nietypowe, biorąc pod uwagę tradycję gatunku (jak np. upodobanie do dynamiki *piano* czy spowolnienia ruchu, a także do nieoczywistych wyborów materiału tematycznego z kompozycji wyjściowej), pod względem stylistycznym lokują się one jednak zawsze blisko kompozycji oryginalnej (nieraz łącząc rozwiązania archaizujące, szczególnie kontrapunkcyjne, ze zdobyczami nowoczesnej pianistyki). Kadencje zdradzają głęboką wiedzę historycznomuzyczną autorki i jej rozeznanie w technikach kompozytorskich różnych epok. Powstaniu niektórych z nich towarzyszyły badania źródłowe (jak w przypadku kadencji do *Koncertu B-dur* Haydna czy *Koncertu d-moll KV 466* W.A. Mozarta). Wśród kadencji widać zróżnicowanie m.in. pod względem stopnia przekształcenia materiału oryginalnego — od niemalże wiernego cytatu, wypełniającego większą część kompozycji, przez wstawki, w których cytaty wplecione są w pastisz, aż po kadencje wykraczające poza przeznaczone dla nich miejsce, oddziałujące na formę utworu. Niniejszy szkic ma charakter syntezy — zaprezentowane zostały typowe strategie kompozytorskie oraz najciekawsze rozwiązania spotykane w kadencjach Landowskiej.

SŁOWA KLUCZOWE: Wanda Landowska; kadencje do koncertów na instrumenty klawiszowe; kadencje do koncertów G.F. Haendla, J. Haydna i W.A. Mozarta.



## ABSTRACT

„The genius of the composers of the past was not a one-time flash in the pan”. On Wanda Landowska’s cadenzas

Wanda Landowska was not only an outstanding interpreter of early music, educator and writer, but also a composer (in her youth she wanted to become a composer rather than performer). She wrote piano pieces and songs, chamber music and cadenzas for concertos that she herself performed. Among her cadenzas there are compositions for keyboard concertos of three composers: G.F. Haendel, J. Haydn and W.A. Mozart. In total, for nine concertos, plus a cadenza for Mozart’s *Piano Sonata in B Flat Major* KV 333. On the basis of indirect information (correspondence and write-ups) it can be estimated that the cadenzas were created between 1907 and the end of the 1920s. They are not examples of virtuoso interludes, but rather belong to the kind of cadenza referred to in the German literature as *hinzukomponiert*. Each of them is a sort of Landowska’s erudite commentary on the style of the original work. What distinguishes them is the presence of solutions which are rare in this genre (for instance *piano* dynamics, slowdown and non-obvious choices of the material from the concerto). At the same time, however, they are substantially in line with the compositions for which they were created (often archaic techniques, especially counterpoint, and modern ones are combined). They show the author’s profound knowledge about the history of music and her recognition in the compositional techniques of different periods. In some cases, composing a cadenza was accompanied with the research of sources (as in the case of the cadenzas for Mozart’s *Piano concerto in d minor* or Haydn’s *Keyboard Concerto in B-flat Major*). The cadenzas vary for example in the way the composer approaches the material from the concerto: there are examples of a simple quotation, a combination of a quotation and pastiche, and there are those which exceed the allocated place and role and have an impact on the very shape of the original piece. This article presents typical compositional strategies and the most interesting examples from Landowska cadenzas.

KEYWORDS: Wanda Landowska, cadenzas for keyboard concertos, cadenzas for G.F. Handel’s, J. Haydn’s and W.A. Mozart’s concertos.

BIBLIOGRAFIA

Balbus Stanisław, *Między stylami*, Kraków 1993.

Dziadek Magdalena, „Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności?” (*O kompozycjach Wandy Landowskiej*), „Canor” 1994, nr 3, s. 27–30.

Dziadek Magdalena, *Utwory fortepianowe Wandy Landowskiej*, w: *Muzyka Fortepianowa X*, (Prace Specjalne 53), red. Janusz Krassowski i in. Gdańsk 1995, s. 103–116.

Harer Ingeborg, *Landowska Wanda* [online], hasło w: *Musik und Gender im Internet (MUGI). Lexikon*, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda\\_Landowska](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda_Landowska) (dostęp: 30.05.2015).

*Landowska on Music*, ed. Denise Restout, Robert Hawkins, London 1965.

Leichtentritt Hugo, *Händel*, Stuttgart–Berlin 1924.

Moser Hans Joachim, „Kadenz”, hasło w: *Musikalisches Wörterbuch*, Leipzig–Berlin 1923.

Rosen Charles, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, tłum. Rafał Augustyn, Kraków 2014.

Szekałow Władimir, *Wanda Landowska jako kompozytorka*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 1, s. 19–21.