

Katarzyna Babulewicz

Kadencje Wandy Landowskiej do "Koncertu fortepianowego d-moll" KV 466 W.A. Mozarta w perspektywie porównawczej

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 10, 11-28

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Katarzyna BABULEWICZ
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Kadencje Wandy Landowskiej do *Koncertu fortepianowego d-moll KV 466 W.A. Mozarta* w perspektywie porównawczej*

Pierwsza i trzecia część tego koncertu są bardzo romantyczne. Mozart jawi się w nich jako młodszy brat Beethovena¹.

Wanda Landowska o *Koncertcie d-moll*

Wanda Landowska przeszła do historii głównie jako wykonawczyni dzieł przeszłości i pedagog, zajmowała się również działalnością twórczą. Dziś rzadko wspomina się o tym, że w młodości planowała karierę kompozytorską. Z taką właśnie intencją po ukończeniu klasy fortepianu Aleksandra Michałowskiego w Warszawskim Instytucie Muzycznym rozpoczęła studia u Heinricha Urbana w Berlinie (studiowali u niego również Ignacy Jan Paderewski, Józef Hofman, Henryk Opieński i Mieczysław Karłowicz). Znamienne jest, że początkowo jej talent kompozytorski oceniano wyżej niż wykonawczy. Przykładowo, Antoni Sygietyński w recenzji opublikowanej na łamach „Kuriera Warszawskiego” po pierwszym publicznym koncercie artystki, na którym wykonywała m.in. własne utwory, ostro skrytykował jej grę, natomiast przypisał predyspozycje do tworzenia muzyki². Również Karłowicz z entuzjazmem śledził sukcesy Landowskiej, zarówno pianistyczne, jak i kompozytorskie. Pochlebnie wypowiadał się na temat działalności swej koleżanki w listach i artykułach publikowanych na łamach

* 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*, Kraków 2015, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Dziadek.

¹ „The first and third movements of this concerto are very romantic. Mozart here appears as a younger brother of Beethoven” (*Landowska on Music*, London 1965, s. 314).

² W. Szekałow, *Wanda Landowska jako kompozytorka*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 1, s. 20.

polskich czasopism. Co więcej, zauważyć można pewne analogie na gruncie twórczości młodych polskich kompozytorów: oboje pisali serenady (na orkiestrę smyczkową, na wiolonczelę i fortepian), oboje zwrócili się też w kierunku pieśni, preferując w dodatku teksty tych samych poetów – Marii Konopnickiej, Zygmunta Krasińskiego, Hermanna Kletke³. Pochlebnie o kompozycjach Landowskiej wypowiedzieli się też m.in. Milij Bałakiriew i Sergiusz Taniejew, a pierwszy z kompozytorów podkreślił „słowiańską naturę” jej utworów⁴.

W dorobku kompozytorskim Landowskiej znajduje się m.in. kilka opublikowanych za jej życia utworów fortepianowych i pieśni solowych, opracowanie polskich pieśni ludowych pt. *Five Polish Folksongs*, kadencje do koncertów fortepianowych, a także kilka utworów wokalnych, kameralnych i orkiestrowych, które nigdy nie ukazały się drukiem. Twórczość Landowskiej nie cieszy się zainteresowaniem badaczy – jak dotąd nie doczekała się kompleksowego opracowania, poświęcone zostały jej natomiast artykuły. Pierwszy z nich, zatytułowany *Wanda Landowska jako kompozytorka*, opublikował w roku 1987 Władimir Szekałow⁵, zaś dwa kolejne, z lat dziewięćdziesiątych, czyli *Utwory fortepianowe Wandy Landowskiej* oraz „*Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności?*” (o kompozycjach Wandy Landowskiej), są autorstwa Magdaleny Dziadek⁶.

Dostępne spisy prac Landowskiej różnią się między sobą, głównie dlatego, że sama autorka podawała niekiedy dwa różne tytuły danej kompozycji bądź wymieniała swe prace ogólnikowo, np. jako „różne pieśni” czy „kilka utworów”. W Bibliotece Jagiellońskiej przechowywany jest autoryzowany spis utworów Landowskiej, sporządzony przez artystkę w roku 1907 na prośbę krakowskiego działacza muzycznego Stanisława Bursy⁷. Nie ma w nim jeszcze mowy o kadencjach, stąd wniosek, że powstały one później – najprawdopodobniej w okolicach I wojny światowej, najpóźniej do połowy lat 20. XX w. Kadencje do dwóch koncertów: D-dur Haydna i d-moll Mozarta opublikowała firma Breitkopf & Härtel w 1920 roku⁸; z lat 20. pochodzi też większość wzmianek prasowych dotyczących wykonywania przez Landowską koncertów z własnymi kadencjami. Landowska skomponowała kadencje do dziewięciu koncertów na instrumenty klawiszowe, a poza koncertami do trzeciej części *Sonaty fortepianowej B-dur* KV 333 Mozarta. Wśród koncertów znalazły się: *Koncert B-dur* op. 4 nr 6 Haendla, *Koncert D-dur* op. 21 Haydna oraz siedem koncertów Mozarta.

³ Tamże, s. 19.

⁴ Tamże, s. 20.

⁵ Zob. tamże, s. 19–21.

⁶ Zob. M. Dziadek, *Utwory fortepianowe Wandy Landowskiej*, „Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku”, nr 53, Gdańsk 1995, s. 103–116; teje, „*Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności?*” (o kompozycjach Wandy Landowskiej), „Canor” 1994, nr 3 (10), s. 27–30.

⁷ Sygnatura mikrofilmu to 7527 III.

⁸ Na podstawie informacji zawartej na niemieckim portalu MUGI: http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda_Landowska [dostęp: 30.05.2015].

Rękopisy kadencji Landowskiej nie są dostępne w Europie. Analiza dwóch z nich – do *Koncertu d-moll* Mozarta – która jest przedmiotem niniejszego artykułu, przeprowadzona została na podstawie druków, które opublikowane były w USA w latach 1959–1963 przez nowojorską oficynę Broude Brothers w serii *Music for Keyboard*, w której wydawano utwory dwudziestowiecznych kompozytorów pochodzących z różnych państw europejskich. Warto nadmienić, że choć kadencje Landowskiej wciąż nie doczekały się omówienia, już w roku 1987 Władimir Szekałow we wspomnianym artykule wyróżnił je na tle całej twórczości kompozytorki, pisząc o „zasługujących na szczególną uwagę kadencjach do koncertów Händla, Haydna i Mozarta”. Co ciekawe, te niewielkich rozmiarów kompozycje zainteresowały nawet Martę Argerich – w 1994 r. podczas nagrania *Koncertu D-dur* Haydna dla wytwórni Deutsche Grammophon w drugiej części wykonała właśnie kadencję Landowskiej⁹. Utwory te są interesującym przykładem łączenia spuścizny przeszłości ze zdobyczami modernizmu muzycznego, nadto pozwalają poznać nie tylko warsztat kompozytorski Landowskiej, ale także wniknąć w szczegóły jej postawy estetycznej.

Kluczem do zrozumienia kadencji Landowskiej wydaje się ich styl, jednak styl rozumiany specyficznie – nie jako wypadkowa środków kompozytorskich, a jako rodzaj pracy nad tekstem oryginalnym, próba dania własnego poglądu na możliwości tkwiące w dziele. Wszystkie kadencje Landowskiej można w związku z tym określić wspólnym mianem „kadencji dokończonych” (*hinzukomponiert* – wg nomenklatury Hansa Joachima Mosera¹⁰), a zatem dalece odmiennych zarówno względem improwizowanej wstawki z klasycyzmu, jak i popisowej kadencji romantyków. Kadencja „dokończona” jest bowiem swoistym rodzajem studium kompozytorskiego. Odnacza się dużym wkładem inwencji i zaawansowaniem stosowanych procedur kompozytorskich. Jest wykładnią osobistego poglądu twórcy na możliwości tkwiące w danym dziele, a interpretacje te odbiegają zazwyczaj od prostych konkluzji wywiedzionych z konceptu formalnego i wyrazowego utworu. Aby precyzyjnie opisać reguły, jakimi rządzą się owe interpretacje, przydatne okazują się pojęcia zaczerpnięte z najnowszych badań literaturoznawczych, mianowicie – z teorii intertekstualności. Kadencję uznać wszak należy za gatunek, który już w samej swej istocie pozostaje intertekstualny – przecież i w tym przypadku do czynienia mamy z „tekstem pisany na tekście”. Ponadto, kontekst intertekstualności wydaje się wart przywołania ze względu na czas powstania kadencji Landowskiej – pochodzą one z modernizmu, a zatem z okresu, w którym twórcy różnych dziedzin sztuki szczególnie lubowali się w odwołaniach do rozmaitych tekstów kultury. Na gruncie muzycznym widoczne było to szczególnie wśród neoklasyków, których środowisko Landowska miała okazję poznać, mieszkając w Paryżu.

⁹ Kompozycja Landowskiej pojawiła się na płycie *Szostakovich: 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.

¹⁰ Zob. hasło *Kadenz*, [w:] H.J. Moser, *Musikalisches Wörterbuch*, Leipzig – Berlin 1923, s. 57–58.

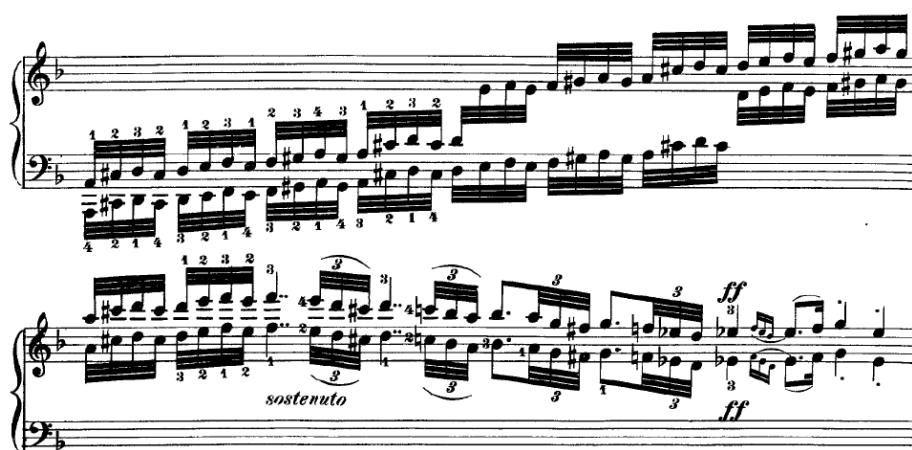
Wszystkie kadencje Landowskiej łączy przede wszystkim intelektualne, erudycyjne, choć przy tym i bardzo emocjonalne, podejście kompozytorskie. Ze-stawienie ich z kadencjami innych twórców pozwala porównać, jak odczytali dane arcydzieło. Jak wiadomo jednak, nie wszystkie koncerty cieszyły się równym powodzeniem wśród kompozytorów, jeśli chodzi o pisanie kadencji. W niektórych przypadkach kadencje Landowskiej pozostają więc jedynymi, które udało się odnaleźć w literaturze muzycznej. Innym razem, jak w casusie *Koncertu Koronacyjnego* czy *Koncertu d-moll* Mozarta, dysponujemy całkiem pokaznym spektrum porównawczym. Między innymi dlatego spośród wszystkich kadencji Landowskiej kadencje do drugiego z tych koncertów wybrane zostały jako główny wątek niniejszego szkicu. Jako kontekst przywoływane są kompozycje innych twórców. Uwzględniono jednak tylko te kadencje, które dostępne były w czasach Landowskiej, rezygnując w ten sposób z omówienia chociażby kadencji Paula Badury-Skody (ur. 1927) czy Petera Breinera (ur. 1957).

Wanda Landowska ozdobiła swymi kadencjami dwie części *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta – część I i III. Zanim jednak do nich przejdziemy, zatrzymajmy się na moment, aby przyjrzeć się, w jaki sposób do tego samego zadania podeszli inni kompozytorzy. Do najczęściej wykonywanych dziś kadencji do części pierwszej *Koncertu* należy kadencja Beethovena. Jest ona wirtuozowska, choć fragment prawdziwie popisowy występuje dopiero w zakończeniu. Beethoven przywołuje oba główne tematy partii fortepianu, miejscami występują też nawiązania do frazy rozpoczynającej ekspozycję orkiestry. Zasadnicze znaczenie dla przebiegu kadencji ma tutaj wariacyjne przekształcanie tematów i ukazywanie ich w nowej fakturze. Materiał z koncertu pojawia się w kolejności niezgodnej z oryginalną. Wyeksponowane są tryle, stanowiące ważny element techniki pianistycznej kompozytora. Kadencja przypomina małą kompozycję o własnym toku rozwoju (przykład 1).



Przykład 1. L. van Beethoven, Kadencja do cz. 1 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta, t. 1–8.

Kadencja Johanna Nepomuka Hummla do tegoż utworu również ma znamiona wirtuozowskie. Tutaj szczególnie zaznacza się obecność stylu *brillant*, co słychać już od początku kadencji – rozpoczyna ją wirtuozowski przebieg oparty na motywach gamowo-pasażowych. Z innych środków typowych dla stylu *brillant* można wymienić bardzo rozbudowane tryle, jak również stosowanie drobnych podziałów rytmicznych oraz grup nieregularnych, podkreślających wirtuozowski charakter kadencji. Hummel wykorzystuje drugi temat fortepianu (przez większość czasu tryb zamieniony jest na minorowy) oraz drugi łącznik orkiestry. Dla sposobu pracy Hummla z utworem oryginalnym ważne jest to, że oprócz właściwej kadencji wprowadza w kilku miejscach wstawki ornamentalne. Potwierdza to zamysł doposażenia tekstu Mozarta w elementy improwizacyjne, a to z kolei stanowi przykład unowocześnienia języka kadencji w stosunku do oryginału, zgodnie ze stylem autora wstawki oraz stylem epoki (przykład 2).



Przykład 2. J.N Hummel, Kadencja do cz. 1 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta (początek).

Podobny wniosek nasuwa się w przypadku kolejnej kadencji, autorstwa (niemalże) rówieśnika Chopina, Charlesa-Valentina Alkana. Skomponował on kadencję sporych rozmiarów – trwa około czterech minut. O ile obie wspomniane do tej pory kadencje do *Koncertu d-moll* wprowadzały rozwiązania nieznanne pianistycie czasów Mozarta, a jednocześnie podążały za zaproponowanym przez niego typem wyrazu, o tyle Alkan tworzy wstawkę utrzymaną w całkowicie innej stylistyce. Francuski kompozytor opracowuje materiał z koncertu, wykorzystując specyficzne cechy swego warsztatu, takie jak eksploatawanie najniższych i najwyższych rejestrów fortepianu, upodobanie do perkusyjnego traktowania instrumentu (poprzez repetowanie akordów przy zastosowaniu *staccato*), a przede wszystkim – podkreślanie biegłości technicznej wykonawcy (typ wirtuozerii podobny Lisztowi). Z koncertu Mozarta wykorzystane zostaje dość dużo materiału. Rozpoczyna nawiązanie do tematu pierwszego fortepianu, następnie

przekształcany jest temat drugi orkiestry, drugi łącznik z ekspozycji orkiestry, drugi temat fortepianu, pojawiają się nawiązania do rozpoczęcia ekspozycji. Ekspozycyjny jest czynnik rytmiczny, przez co (jak również przez daleko idące zmiany harmoniczne) charakter ulega całkowitemu przeobrażeniu względem kompozycji wyjściowej. Szczególnie widać to w części środkowej kadencji Alkana, wyodrębnionej określeniem *Alla sinfonia in C*. Fragment ten zasługuje na uwagę także z innej przyczyny – stanowi ciekawy przykład myślenia intertekstualnego, bliskiego przecież i Landowskiej. Kompozytor nawiązuje mianowicie do *Symfonii C-dur* KV 551 (przykład 3). (Landowska przykładowo w kadencji do *Koncertu B-dur* Haendla również nawiązuje do innego utworu niż kompozycja wyjściowa: wykorzystuje bardzo obszerny cytat, w dodatku nie z dzieła Haendla, a J.S. Bacha).



Przykład 3. Ch.V. Alkan, Kadencja do cz. 1 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta, t. 26–29.

Wracając jednak do *Koncertu d-moll* Mozarta: kadencja koncertującej pianistki Clary Schumann należy do kadencji „technicznych”, co oznacza, że największe znaczenie ma czynnik popisowy, nie zaś eksploatawanie materiału z koncertu, co wynika najprawdopodobniej stąd, że przeznaczyła ją autorka do własnego użytku jako pianistka. Duży udział ma tu pierwiastek motoryczny. Z kompozycji Mozarta wykorzystany zostaje głównie temat drugi fortepianu (przy zmienionej harmonice). Pojawia się stosunkowo późno, kadencja nie jest też nasycona jego brzmieniem (przykłady 4 i 5).



Przykład 4. C. Schumann, Kadencja do cz. 1 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta, t. 1–5.



Przykład 5. C. Schumann, Kadencja do cz. 1 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta, t. 23–26.

Znacznie więcej pracy nad materiałem motywicznym włożył w swą kadencję Johannes Brahms. Stanowi ona ukłon w stronę Clary Schumann, z którą Brahmsa łączyły więzy przyjaźni i bliskiej współpracy – ramy kadencji tworzy cytat pierwszych taktów jej opracowania. Z materiału tegoż wstępu uczynił kompozytor akompaniament dla dalszych partii kadencji. O wiele większy udział ma w przypadku Brahmsa materiał oryginalny koncertu – w tym przypadku wykorzystane zostają oba tematy fortepianu (a zatem – główne myśli muzyczne kompozycji). Przy prezentowaniu materiału oryginalnego uwidacznia się ta sama zasada, co u Clary Schumann – zacytowany zostaje motyw czołowy Mozarta, zaś dalszy przebieg frazy pochodzi już z inwencji kompozytora. Dość duża ruchliwość harmoniczna oraz obecność załączków pracy przetworzeniowej to kluczowe elementy warsztatu kompozytorskiego Brahmsa, tutaj nadal istotne, wręcz przeważające nad elementem popisowym (przykład 6).



Przykład 6. J. Brahms, Kadencja do cz. 1 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta, t. 1–3.

Kolejny autor kadencji do omawianej części *Koncertu d-moll* Mozarta – Bedřich Smetana (który sam był koncertującym pianistą i opracował kadencję z myślą o sobie jako wykonawcy) – szczególnie upodobał sobie kształtowanie przebiegu kadencji bez zastosowania podziału metrycznego. W ten sposób zbudował znaczną część kadencji, co podkreśla jej wirtuozowski charakter oraz improwizacyjną proveniencję. Duży udział ma tutaj ruch po rozłożonych akor-

dach oraz progresyjne powtarzanie motywów od kolejnych dźwięków. Występuje wiele cech charakterystycznych dla pianistyki późniejszej względem Mozarta (m.in. pochody w oktawach równoległych i podwójne tryle). Smetana, podobnie jak Beethoven, eksponuje też ruch triolowy. Kadencja ma budowę trzyczęściową. W ogniwie środkowym (zawierającym podział na takty) przywołany zostaje drugi temat fortepianu, wzbogacony m.in. o *arpeggio* (przykład 7).



Przykład 7. B. Smetana, Kadencja do cz. 1 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta, środek kadencji (ok. $\frac{1}{4}$ przebiegu).

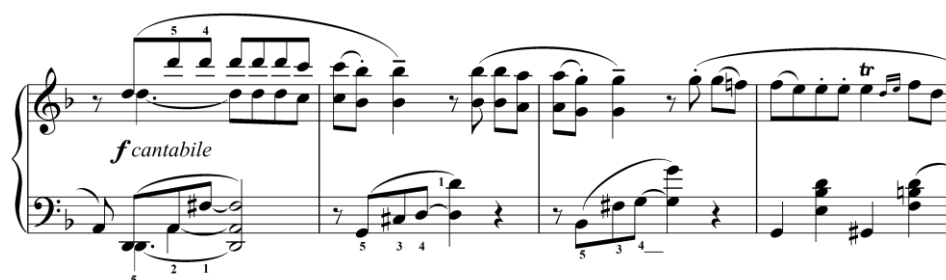
Kadencja Ferruccio Busoniego również bazuje na czynniku wirtuozowskim (występują brawurowe, wielodźwiękowe pochody, pasaże, łamane oktawy itd.). Wykorzystany zostaje pierwszy temat fortepianu (jego obecność podkreślona jest poprzez rozpoczęcie kadencji od cytatu). Poza nim włączony zostaje materiał z orkiestry – tym razem jest to drugi łącznik z pierwszej ekspozycji. Poszerzona zostaje skala fortepianu. Nie występują tryle. Harmonika nie jest szczególnie silnie przekształcona (przykład 8).



Przykład 8. F. Busoni, Kadencja do cz. 1 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta, t. 1–9.

Przejdźmy do kadencji Landowskiej. Jej kadencja do części pierwszej omawianego utworu liczy trzydzieści cztery takty, nie należy więc do najbardziej rozbudowanych w dorobku kompozytorki. Ma przejrzystą budowę formalną, jeśli za kryteria podziału na ogniwa przyjąć występujący w nich materiał z koncertu. Zauważyć można, że kompozytorka dołożyła starań, aby ów materiał prezentowany był zgodnie z kolejnością pojawiania się w koncercie. Sam jego wybór jest, jak postaramy się dowieść, wysoce oryginalny.

Landowska posłużyła się bliskim klasykom symetrycznym schematem reryzowym. Kadencja rozpada się na cztery odcinki podobnej długości. Wszystkie mieszczą się w ramach tonacji głównej d-moll. Odcinek pierwszy (o schemacie 1 + 4 + 4) składa się z dwóch fraz: pierwsza ma charakter swobodny, *quasi*-improvizowany, stanowi rodzaj przejścia, przy czym w sposób charakterystyczny dla ogółu kadencji Landowskiej następuje wyhamowanie ruchu. Pod względem harmonicznym jest kadencją zawieszoną, po której następuje druga fraza czterotaktowa. Słychać w niej nawiązania do ekspozycji orkiestrowej części *Koncertu d-moll*, jednak nie do wprowadzonego tam przez Mozarta tematu (jak w kadencji Beethovena do tego samego utworu), lecz do epilogu tejże ekspozycji (przykład 9).



Przykład 9. W. Landowska, Kadencja do cz. 1 *Koncertu fortepianowego d-moll* KV 466 Mozarta, t. 6–9.

Rozpoczynające się od przedtaktu drugie ogniwo kadencji, również ośmiotaktowe, bazuje natomiast na przekształceniach tematu drugiego fortepianu (przypomnijmy: Beethoven wykorzystuje temat pierwszy). Materiał – przeniesiony do tonacji głównej utworu, czyli d-moll – ukazany jest dwukrotnie w postaci powtórzenia progresyjnego (w relacji pół tonu w górę), z tym że druga fraza zaopatrzona jest w zmiany wariacyjne. Akompaniament również nawiązuje do Mozartowskiego oryginału, jednak ulega urozmaiceniu przez wydzielenie w nim dwóch głosów pozornych (dolny ma ulubioną przez Landowską postać nuty stałej) (przykład 10).

Przykład 10. W. Landowska, Kadencja do cz. 1 *Koncertu fortepianowego d-moll* KV 466 Mozarta, t. 10–16.

Ogniwo trzecie (4 + 3 takty) wnosi ożywienie rytmiczne – pojawiają się przebiegi gamowe, początkowo silnie schromatyzowane, następnie ujednocione do postaci gamy A-dur. Ostatni ósmiotakt kadencji nawiązuje do jej początku – powraca ruch ósemkowy, a często spotykane u Landowskiej przekorne spowolnienie ruchu pod koniec kadencji podkreśla jeszcze zalecenie *piu lento*, ponownie sięga też kompozytorka do materiału ekspozycji orkiestrowej, a konkretnie – do drugiej frazy przypomnianej już poprzednio myśli z epilogu. Ukazuje ją w pełni brzmienia harmonicznego, z zachowaniem wszystkich głosów partytury.

O ramowym schemacie, w którym wspomnienie ekspozycji orkiestry okala reminiscencje partii fortepianu, przypominają także oznaczenia dynamiczne i wyrazowe. Ogniwa zewnętrzne wykonywane są nieco lżej, w dynamice *piano*, choć również z ekspresją. Ogniwa środkowe rozpoczynają się w *forte*. W ich przebiegu pojawiają się jednak różne odcienie dynamiczne (nawet *pp*). Ogólny schemat dynamiki w kadencji układa się dość nietypowo – kadencja kończy się w *piano*. Ponieważ towarzyszy mu określenie *più lento*, można metaforycznie stwierdzić, iż kadencja usypia. Taka decyzja kompozytorska staje się jasna po konfrontacji oznaczeń dynamicznych z partyturą koncertu. Również u Mozarta przebieg dynamiczny następuje od *piano*, przez różne odcienie, aż po finalne *piano pianissimo*.

Landowska, podobnie więc jak klasyk wiedeński, umiejętnie łączy nastrój dramatyzmu z cichym brzmieniem. Kompozytorka była zdania, iż Mozart podkreślał w swym koncercie raczej rzewność niż patos, czułość i delikatność niż namiętność. Jej uwadze nie umknęła jednak burzliwość nastroju części pierwszej *Koncertu d-moll* – w dowcipny sposób chwali ją nawet za brak wzniosłości i egzaltacji:

Romantyzm Mozarta ma w sobie młodzieńczą świeżość. Jego akcenty są raczej melancholijne niż patetyczne. Jego wylewność jest bardziej czuła niż pełna namiętności. Jego burze – które swoją drogą nigdy nie kompromitują się wrzaskami rozpaczcy ani grandilo kwencji – pryskają w promiennym nastroju drugiej części, Romanzy, utrzymanej w najczystszy włoskim guście¹¹.

Kadencja ma więc bardzo długie i „mocne” zakończenie: przez całe trzy takty kompozytorka powtarza akord dominantowy, ozdabiając go podwójnymi trylami, co jest kolejnym, wręcz ostentacyjnym nawiązaniem do kadencji Beethovena i w ogóle pianistyki Beethovenowskiej. Fakt ten nie jest przypadkowy, Landowska uważała wszak kompozycję Mozarta nie tylko za romantyczną, ale wręcz bardzo romantyczną, a wiedeńskiego mistrza nazwała w związku z tym młodszym bratem Beethovena.

Kadencja nie ma jednak charakteru popisowego, wirtuozowskiego, jaki występuje zarówno w wersji Beethovena, jak i w kadencjach do tego koncertu napisanych przez innych kompozytorów. Landowska pieczołowicie oznakowuje frazowanie, pedalizację, artykulację i dynamikę, wprowadza również szereg szczegółowych oznaczeń agogicznych i wyrazowych. Dzięki temu zostaje podkreślony romantyczny sposób prowadzenia narracji. Zachowany zostaje oryginalny rejestr brzmienia fortepianu, ale przede wszystkim – ogólna koncepcja wyrazowa kompozycji Mozarta. Landowska, podobnie jak autor *Koncertu d-moll*, czyni przebieg bardzo dramatycznym. Dynamika ma dużą rozpiętość, wprowadzonych zostaje więcej oznaczeń niż u klasyka wiedeńskiego. Pojawiają się też, niestosowane w czasach Mozarta, typowo romantyczne określenia, takie jak: *liberamente ed espressivo*, *poco a poco agitato*, *cantabile*, *più animato*, *più lento*, czy *con espressione*. Swą romantyczną interpretację utworu, który sam w sobie wyraźnie przełamuje już estetykę klasyczną, Landowska podkreśla jednak przede wszystkim zastosowaniem pedalizacji.

Druga kadencja do tegoż koncertu, do części trzeciej, wyróżnia się ciekawą genezą, jeśli chodzi o pochodzenie zastosowanego materiału. W tym przypadku Landowska wykazała się nie tylko znajomością stylistyki osiemnastowiecznej, umiejętnościami przetwarzania oryginalnych tematów, tworzenia pastiszów i łączenia ich ze zdobyczami późniejszych epok, ale również żylką archiwisty i badacza manuskryptów. Historię powstania kadencji opowiedziała kompozytorka w tekście opublikowanym w tomie *Landowska on Music*, zaś w drukowanej partyturze kadencji napisała następującą dedykację: „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”¹².

¹¹ „This Mozartean romanticism, though, has an adolescent freshness. Its accents are plaintive rather than full pathos. Its effusiveness is more tender than impassioned. Its tempests – which by the way never degrade themselves with shrieks of despair or grandiloquence – dissolve naturally into a radiant serenity in the second movement, Romanza, in the purest Italian taste” (*Landowska on Music*, London 1965, s. 314).

¹² W. Landowska, *Cadenzas for the Piano Concerto No. 20, in d minor, K. 466 by W.A. Mozart*, Nowy Jork 1963, s. 4.

Powstaniu kadencji towarzyszyły bowiem następujące okoliczności. W pierwszej dekadzie dwudziestego wieku autograf *Koncertu d-moll* spoczywał w bibliotece wiedeńskiego Towarzystwa Miłośników Muzyki. Mimo że utwór został wykonany przez Mozarta już następnego dnia po ukończeniu kompozycji, to cenione przez późniejsze generacje dzieło nie doczekało się za życia klasyka wyszychowania. Jedynym materiałem badawczym z tego okresu pozostał zatem rękopis. Stał się on przedmiotem zainteresowania Landowskiej. Udostępnił go jej wspomniany muzykolog i kompozytor, Euzebiusz Mandyczewski. W rękopisie szczególną uwagę Landowskiej zwróciła obecność tematu, którego brakuje w znanej powszechnie wersji koncertu. Charakter pisma pozwolił stwierdzić, iż temat ten został zapisany przez tę samą osobę, co reszta utworu (zatem jest oryginalny). Zanotowano go tym samym atramentem. Metrum i tonacja są zgodne z zastosowanymi w tej części. Wszystko to pozwoliło Landowskiej skierować tok myślenia w następującym kierunku:

[...] zauważyłam niezwykle interesujący szczegół. Mozart skomponował jeszcze jeden temat do ostatniej części tego koncertu. Został on zapisany tą samą ręką i tym samym atramentem, co reszta manuskryptu. Ów temat jest również w tej samej tonacji i metrum co ten, który posłużył za podstawę rondo. Co więcej, istnieje duże podobieństwo w charakterze obu tematów. Pierwszy z nich wykorzystałam w swej kadencji¹³.

Mimo logicznej argumentacji, w rzeczywistości trudno przyznać Landowskiej rację, a tym samym uznać ów fragment rękopisu za dowód na istnienie dodatkowego tematu, niewykorzystanego w wersji ostatecznej III części koncertu. Wykorzystana przez Landowską „nowa” myśl muzyczna wykazuje ewidentne podobieństwo z drugim (figuracyjnym) członem I tematu z części pierwszej tego koncertu. Wersja przytoczona w kadencji przez Landowską jest prawdopodobnie jego pierwotnym szkicem, nieposiadającym jeszcze charakterystycznego motywu czołowego, skonstruowanego z szeregu „motywów-westchnień”. Rysunek linii melodycznej jest na tyle zbliżony z drugim członem tematu I, iż trudno stwierdzić, aby owa myśl mogła stanowić temat alternatywny czy dodatkowy, mający pojawić się w części trzeciej obok zastosowanego jako podstawa rondo. Mimo zaistniałej nadinterpretacji działanie Landowskiej uznać można za odważną próbę zaprezentowania słuchaczowi pierwotnej wersji koncertu. Wersji, która pierwotnie istnieć by mogła tylko w wyobraźni Mozarta, a dzięki działaniu Landowskiej – stać się dostępną słuchaczom. Nawet jeśli nie w postaci rondo z dodatkowym tematem, to przynajmniej w granej podczas jego wykonania, prezentującej ów „porzucony” temat, kadencji.

¹³ „[...] I noticed a detail of the greatest interest. Mozart had originally written another theme for the last movement of this concerto. It is in the same hand and written with the same ink of the rest of the autograph. This former theme is also in the same tonality and the same meter as the one which served as a basis for the rondo. Moreover there is a great similarity of character between those two themes. I used the first in my cadenza” (*Landowska on Music*, s. 314).

Ze wzmianki prasowej, która ukazała się w roku 1912 w warszawskim „Przeglądzie Muzycznym”, dowiadujemy się, że Landowska podczas występu w stolicy zagrała *Koncert d-moll* z własną kadencją właśnie w ostatniej części. Donosi o tym autor podpisany jako T.Cz. w rubryce zatytułowanej *Koncerty*¹⁴. Można więc w tym – rzadkim – przypadku ustalić orientacyjną datę powstania kadencji, byłyby to zatem lata upływające pomiędzy odnalezieniem „nowego” tematu w rękopisie (1909) a pierwszą prezentacją koncertu Mozarta z własną kadencją (przed 1912).

Myśl muzyczna z wiedeńskiego manuskryptu nie stanowi podstawy dla całej kadencji. Poza nią występują też nawiązania do drugiego tematu ronda oraz epilogu orkiestry z tej części. Po raz kolejny wprowadzanie nowego materiału sygnalizowane jest zmianami agogiczno-wyrazowymi (i na tej podstawie wydzielić można w kadencji części). Co więcej, ponownie widać dbałość o przywoływanie rozwiązań z koncertu w kolejności zgodnej z tą, którą zastosował Mozart. Kadencja staje się więc w takim przypadku rodzajem subiektywnego (i wybiórczego) streszczenia wątków.

Dla porównania, kadencja Beethovena do tej samej części koncertu bazuje na materiale najbardziej oczywistym, tzn. na temacie głównym ronda. Jest znacznie bardziej wirtuozowska, wykazuje większe komplikacje harmoniczne. W jej końcowej fazie duży udział mają różnego rodzaju tryle: od tryłów na sąsiadujących dźwiękach, po tryl podwójny, którego górny składnik obejmuje aż dziewięć taktów. W kadencji Landowskiej występują natomiast dwa mordenty, zaś tryle w ogóle nie są stosowane. Wśród szczegółów decydujących o pewnym podobieństwie dwóch kadencji wymienić można chociażby odcinki z długonutowymi dwudźwiękami, a przede wszystkim – zastosowanie odcinka bez podziału taktowego. Beethoven umieszcza taki wirtuozowski odcinek w początkowej fazie kadencji (Landowska zaś pośrodku, odcinek ten jest mniej popisowy) (przykład 11).



Przykład 11. L. van Beethoven, Kadencja do cz. 3 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta, t. 30–36.

Raczej popisowy charakter ma również kadencja Clary Schumann. Duży udział mają tu pasaże oraz ruch po rozłożonych akordach. Wykorzystany zostaje epilog orkiestry oraz temat główny ronda. Kadencja kończy się, na wzór Beethovenowskiej, podwójnym trylem (przykład 12).

¹⁴ M. Dziadek, *Utwory fortepianowe Wandy Landowskiej*, s. 110.



Przykład 12. C. Schumann, Kadencja do cz. 3 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta, t. 56–58.

Do kadencji popisowych należy też kadencja Bedřicha Smetany. Tak jak wstawka jego autorstwa do części pierwszej tego koncertu, ma budowę ramową. Została oparta na motywie pochodzącym z tematu ronda oraz na materiale własnym Smetany. Kadencja ma niewielkie rozmiary, a dość dużą część wypełnia odcinek o charakterze motorycznym, kiedy to partie obydwu rąk wykonywane są *unisono* (przykład 13).



Przykład 13. B. Smetana, Kadencja do cz. 3 *Koncertu d-moll* KV 466 Mozarta, t. 34–37.

Kadencja Landowskiej w całości oparta jest na tematach Mozarta w tym rozumieniu, iż pozostają one cały czas słyszalne. W dodatku nie są poddawane zmianom wariacyjnym. Zastosowane faktury mieszczą się w konwencji klasycznej. Kadencja należy do bardziej rozbudowanych w kolekcji autorki – liczy 132 takty (plus odcinek bez podziału taktowego).

W obrębie kadencji panuje czytelny podział na trzy fazy (wskazują na nie już same zmiany tempa, określeń tych jest jednak więcej niż trzy, gdyż niektóre wydzielone w ten sposób odcinki mają charakter przejściowy). Po fazie wstępnej (*quasi recitativo*) następuje *Allegro*, po nim *Più lento*, a ostatnie większe ogniwo to *Presto*. Być może nie było to intencją kompozytorki, jednak można by zaryzykować stwierdzenie, iż kadencja ma formę bliską sonatinie. Nawiązanie wydawałoby się zasadne zwłaszcza, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że część koncertu, do którego kadencja powstała, ma formę ronda sonatowego.

Kadencję rozpoczyna (w *piano*) odcinek wstępny, oparty na równoległych pochodach, nawiązujących do pierwszego tematu ronda. Nastrój ulega radykalnej zmianie wraz z rozpoczęciem się *Allegro*. Faktura staje się cienka, w basie pojawia się preferowana przez Landowską nuta stała oraz kontrapunktyczne prowadzenie głosów. Temat rozpoczyna się po pauzie, co wraz z przyjętym typem akompaniamentu przynosi skojarzenia z J.S. Bachem. Wszystko po to, aby

wyeksponować partię prawej ręki, w której rozbrzmiewa rzekomo najatrakcyjniejszy komponent tej kadencji – „ciekawostka historyczna”, czyli ów odnaleziony w archiwum, „niewykorzystany” przez Mozarta temat. Ma on regularną budowę okresową (4 + 4) (przykład 14).

Allegro (♩ = 152)

Przykład 14. W. Landowska, Kadencja do 3 cz. *Koncertu fortepianowego d-moll* KV 466 Mozarta, t. 10–24.

Zostaje zaprezentowany w całości, a następnie w opracowaniu wariacyjnym. Od tego momentu w akompaniamencie brzmią pary dźwięków niczym w organum (choć dźwięk dolny pozostaje bez zmian). Opracowanie wariacyjne staje się natomiast polem do zabaw dynamiką: ten sam motyw (*d cis h a*) prezentowany jest najpierw w *crescendo*, a następnie w *decrescendo*. Pojawiają się nieobecne wcześniej mordenty, a następnie powraca niecały temat (ze zmianami, powodującymi, iż rejestr przesuwają się w górę).

Rozpoczyna się pastisz, który wypełnia do końca to ogniwo. Nastrój zmienia się na bardziej burzliwy. Podstawą pastiszu nadal jest wspomniany temat. Początkowo jego motyw czołowy pojawia się w inwersji i staje się podstawą ukształtowania frazy, która powtarzana będzie imitacyjnie przez obie partie fortepianu. Następnie motyw czołowy jest cytowany od różnych dźwięków przy akompaniamencie arpeggiowanych akordów przy zastosowaniu pedału. Występują wzmocnienia oktawowo. Następuje wirtuozowski pasaż przez trzy oktawy, wykonywany przez lewą rękę. W kolejnym odcinku, aby dobrze pokazać temat, rozszerzony zostaje rejestr fortepianu, powstaje duża odległość pomiędzy partią prawej i lewej ręki. W ten sposób uzyskane zostają dodatkowo efekty kolorystyczne. Całe ogniwo kończy odcinek *Meno mosso*, którego charakter jest typowy dla kadencji: występują pochody triolowe nieskrępowane podziałem taktowym.

Kolejna część kadencji, *Più lento*, opiera się na drugim temacie ronda (wprowadzonym w koncercie po raz pierwszy przez fortepian). Rozbudowany

zostaje akompaniament. Landowska dopracowuje też oznaczenia frazowania. Temat nie jest prezentowany ani razu w całości w postaci oryginalnej – już na początku pojawia się z wariacyjnymi zmianami w drugiej części, których rodzaj narzuca sposób kształtowania ogniwa *Più lento* aż do końca.

Trzecia część kadencji to *Presto*. Zwiększenie tempa podkreślone zostaje nie tylko oznaczeniem słownym – pojawia się nawet wskazówka: półnuta = 160 (a w części pierwszej tempo wynosiło 150). Tutaj wykorzystany zostaje epilog orkiestry. Pojawiają się nawiązania do różnych typów faktur Mozartowskich. Przeważa motoryka. Znamienne jest, że dopiero na sam koniec kadencji, w *piano pianissimo*, pojawia się jeszcze temat główny ronda, najbardziej rozpoznawalny komponent tej części koncertu (przykład 15).

The image displays two systems of musical notation for a piano. The first system features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The right hand plays a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 2, 4, 1, 2, 4, 5). The left hand provides harmonic support with chords and single notes. A '8va' marking is placed above the treble clef. The second system continues the piece, marked with a box containing the number '347'. It includes a 'Tutti' dynamic marking and a section for 'Horn' and 'Oboes'.

Przykład 15. W. Landowska, Kadencja do 3 cz. *Koncertu fortepianowego d-moll* KV 466 Mozarta, t. 125–133.

Landowska w obydwu kadencjach do *Koncertu d-moll* (podobnie jak w pozostałych tego typu kompozycjach) umiejętnie połączyła własną interpretację tekstu utworu z typem wyrazowości zasugerowanym przez klasyka, unikając rozwiązań rażąco przekraczających idiom epoki. Nie zrezygnowała jednocześnie z nadawania tym miniaturowym kompozycjom cech, które wyróżniają je na tle kadencji innych kompozytorów, a do wyróżników owych należą m.in.: kończenie kadencji w dynamice *piano*, pieczołowite oznaczenie frazowania, stosowanie nuty stałej, kontrapunktyczne prowadzenie głosów, niestandardowe wybory co do wykorzystywanego materiału z koncertu (często pochodzi z partii orkiestry) i brak nacisku na aspekt czysto popisowy. Kadencje zaświadczą o rozległej wiedzy historycznomuzycznej Landowskiej i o dążeniu do realizowania w prak-

tyce postulatów formułowanych werbalnie w pismach, stanowią też dowód na wielką wrażliwość muzyczną, będąc jednocześnie kolejnym rodzajem hołdu, jaki artystka składała w trakcie całej swej działalności dawnym mistrzom.

Odnosnie do stosunku Landowskiej do twórczości Mozarta warto na koniec przytoczyć jeszcze jeden szczegół, dość znamienity. W roku 1937, w czasie praskiego festiwalu Mozartowskiego, aby podkreślić swą rolę jako dziedziczki sztuki Mozarta, klawesynistka zażądała wypisywania na afiszach inicjałów swoich dwóch imion – „W.A.”, czyli: Wanda Aleksandra – jak Wolfgang Amadeusz¹⁵...

Bibliografia

- Dziadek Magdalena, *Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności?* (o kompozycjach Wandy Landowskiej), „Canor” 1994, nr 3 (10).
- Dziadek Magdalena, *Utwory fortepianowe Wandy Landowskiej*, „Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku”, nr 53, Gdańsk 1995.
- Dziadek Magdalena, *Występy Wandy Landowskiej w Pradze*, referat wygłoszony na XV Konferencji „Muzyka fortepianowa”, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, grudzień 2014 (materiał niepublikowany).
- Landowska Wanda, *Czy muzyka jest sztuką postępową?*, [przedruk w:] „Ruch Muzyczny” 1985, nr 14.
- Restout Denise, *Introduction*, [w:] *Five Polish Folksongs*, Philadelphia 1994.
- Restout Denise (ed.), *Landowska on Music*, London 1965; <http://dx.doi.org/10.2307/841521>.
- Szeżałow Władimir, *Wanda Landowska jako kompozytorka*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 1.

Abstrakt

Kadencje Wandy Landowskiej do *Koncertu fortepianowego d-moll KV 466* W.A. Mozarta w perspektywie porównawczej

Wanda Landowska, wybitna interpretatorka muzyki dawnej, pedagog, w młodości swą przyszłość wiązała z karierą kompozytorską. Na dorobek artystki składają się utwory fortepianowe i pieśni, spora liczba dzieł kameralnych oraz kadencje do szeregu koncertów, które osobiście wykonywała. Wanda Landowska skomponowała kadencje do koncertów na instrumenty klawiszowe trzech kompozytorów: G.F. Haendla, J. Haydna i W.A. Mozarta. Nie są to kompozycje o charakterze popisowym – należą one do odmiany nazywanej w piśmiennictwie niemieckim „kadencją dokonowaną”. Każda z nich to rodzaj erudycyjnego komentarza na temat stylu

¹⁵ M. Dziadek, *Występy Wandy Landowskiej w Pradze*, referat wygłoszony na XV Konferencji „Muzyka fortepianowa”, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, grudzień 2014, s. 6 (materiał niepublikowany).

danego koncertu. Kadencje te są zaawansowane pod względem użycia technik kompozytorskich, a w szczególności – bliskiej Landowskiej – sztuki kontrapunktu. Zdradzają też głęboką wiedzę historycznomuzyczną klawesynistki oraz jej rozeznanie w środkach kompozytorskich z różnych okresów, choć jednocześnie pozostają zasadniczo zgodne stylistycznie z kompozycjami, do których powstawały. Celem niniejszego szkicu jest zaprezentowanie typowych strategii Landowskiej jako autorki kadencji na przykładzie kadencji do I oraz III części *Koncertu fortepianowego d-moll* KV 466 W.A. Mozarta. Wybór ten związany jest z jednej strony z faktem, że kadencje te ukazują w sposób reprezentatywny najważniejsze elementy kompozytorskiego *métier* artystki, z drugiej zaś z tym, że analizując je, dysponujemy szerokim spektrum porównawczym – *Koncert d-moll* cieszył się bowiem szczególnie dużym powodzeniem wśród kompozytorów, jeśli chodzi o pisanie kadencji. Analiza porównawcza korpusu źródeł ilustrujących temat umożliwiła ukazanie podobieństw i różnic w odczytaniu Mozartowskiego arcydzieła przez Landowską i przez innych twórców.

Słowa kluczowe: Wolfgang Amadeusz Mozart, Wanda Landowska, koncert fortepianowy, kadencje do koncertów fortepianowych.

Abstract

Wanda Landowska's cadenzas for W.A. Mozart's *Piano concerto in d minor KV 466* from a comparative perspective

Wanda Landowska, who is an outstanding interpreter of early music and educator, intended in her youth to be a composer. She composed piano pieces and songs, a fair number of chamber music pieces and cadenzas for several 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. They are not examples of virtuoso pieces, but rather belong to the subgenre of cadenza called *hinzukomponiert* in the German literature. Each of them is a kind of Landowska's erudite commentary on the style of the original work. What distinguishes them is the presence of advanced compositional techniques, in particular - the counterpoint (the composer's favorite one). They show the author's deep knowledge of the history of music and her good understanding of compositional techniques from different periods. At the same time they are substantially in line with the compositions to which they were created. The aim of this article is to present typical strategies of the composer, using as an example cadenzas for only one concerto – Mozart's *Piano concerto in d minor* KV 466 (1st and 3rd movement). This choice is associated on the one hand with the fact that they present a variety of elements typical of Landowska's compositional *métier*, on the other – many other composers have written cadenzas for this piano masterpiece, which gives us a broad range of comparisons. Thus there is a great opportunity to compare Landowska's interpretation with the work of others and to show the similarities and differences.

Keywords: Wolfgang Amadeusz Mozart, Wanda Landowska, piano concerto, cadenzas in piano concertos.