



La Landowska. Kronika z Hiszpanii (1905-1936)

—
Inés R.
Artola

La Landowska



Inés R. Artola

przełożyła

Katarzyna Górna

Tytuł oryginału: *La Landowska: Una crónica por España (1905-1936)*

Przekład z języka hiszpańskiego: Katarzyna Górna

Opracowanie redakcyjne: Anna Rzepniewska-Kosińska

Korekta: Jakub Jakubaszek

Projekt graficzny i skład: Karol Meissner | www.studiokropkak.pl

© Inés Ruiz Artola

© for Polish translation Katarzyna Górna

© for this edition Chopin University Press | ul. Okólnik 2, 00-368 Warszawa 2025

UMFC

Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina

CHOPIN
UNIVERSITY PRESS

ISBN 978-83-65990-74-7

Druk i oprawa: Ergo BTL Printing

Wydawca pragnie podziękować Centro de Documentación del Orfeo Català oraz Archivo Manuel de Falla za życzliwość i udzieloną pomoc.

Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Programu „Doskonała nauka II”.



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



**Doskonała
Nauka II**

La Landowska. Kronika z Hiszpanii (1905-1936)



Inés R. Artola

przełożyła

Katarzyna Górna



Przedmowa



Prolog ___ 9

Podziękowania ___ 12

część pierwsza (1905-1919)

1

Rozdział

Dotrzymana obietnica:

pierwsze występy

(1905-1910) ___ 15

Preludium ___ 17

1905: w Filharmonii Madryckiej ___ 21

1906: pierwsze *tournée* po Hiszpanii ___ 29

Wanda jako badaczka i wydanie

Musique ancienne ___ 36

Pierwsza wizyta w Katalonii ___ 40

Intelektualistka z „kobiecy

wdziękiem” ___ 44

Interpretacja Chopina według

Landowskiej ___ 50

2

Rozdział

Ikona i intelektualistka

(1911) ___ 59

Z Vitorii do Walencji ___ 62

Czytając Landowską we fragmentach

Musique ancienne ___ 68

Wznowienie działalności koncertowej

w Walencji i spotkanie z Pepitem

Iturbim ___ 76

Znaczący przystanek w Barcelonie ___ 82

Valldemossa, fortepian Chopina

i znalezione rękopisy ___ 86

Powrót na Półwysep, do teorii i do

działalności koncertowej ___ 90

Pepito Iturbi – pierwszy hiszpański

uczeń Landowskiej ___ 97

3

Rozdział

Polemiki, pojedynki i podróże (1911-1912) __ 105

Klawesyn czy fortepian? *Querelle*
z Joaquínem Ninem __ 107
Eduardo López Chavarri-Marco:
pióro, które uprawomocniło teorie
Landowskiej __ 115
Nin kontratakuję __ 121
Henryk Landowski – obrońca
w cieniu Landowskiej __ 131
Tournée w 1912 roku i młody Iturbi
w Paryżu __ 139
Serdeczna kronika – Pepito Iturbi
u Wandy Landowskiej __ 148

4

Rozdział

Przerwa, która nie pozwala zapomnieć (1913-1919) __ 153

Wanda w Königliche Hochschule __ 155
Powrót do Berlina __ 157
Wojna __ 160
Hiszpania pamięta o „La Landowskiej” __ 165
Cecilio de Roda tłumaczy Landowską
teoretyczkę __ 176
Kilka wiadomości w przerwie wojennej
i kolejny hołd dla *Musique ancienne* __ 185
Nieoczekiwany finał __ 189

część druga (1920-1925)

5

Rozdział

Wanda powraca (1920) __ 193

Bogaty program i współpraca z Pałacem
Muzyki Katalońskiej __ 196
Drugi przystanek – Walencja __ 200
Powrót do stolicy – koncerty, *Musique
ancienne* i pierwszy tekst Salazara __ 204
Na podbój Starej Kastylii __ 214
Wywiad Magdy Donato z Wandą
Landowską – świadectwo i kolejne
jesienne koncerty __ 216
Powrót do stolicy __ 225
Ponownie w Katalonii i Walencji __ 233

6

Rozdział

Dwie kroniki, alegoria i kursy mistrzowskie (1921) __ 243

Pierwsza wizyta w Galicji i „piękne
chwile Wandy Landowskiej w Santiago
de Compostela” __ 246
Fernando de Lapi i Jorge Guillén piszą
dla Wandy __ 256
Jesień 1921: powrót na sceny
katalońskie __ 264
Teorie Landowskiej na temat francuskich
wpływów w muzyce Bacha __ 268
Wznowione *tournée* i konflikt z „Mundial
Música” __ 272

część trzecia (1927-1936)

7

Rozdział

Kolejne podróże i spotkanie z Manuelem de Fallą (1922-1923) ____ 279

Zalążki projektu, który przejdzie
do historii ____ 281

Paryż – miejsce szczęśliwych zbiegów
okoliczności ____ 284

Wanda przygotowuje nowe *tournée* ____ 289
Granada ____ 293

1923: korespondencja, przygotowanie
i premiera *Retablo* ____ 301

Premiera *Rretablo* ____ 307

8

Rozdział

Trasy koncertowe, sukcesy i długie oczekiwanie ____ 315

Epistolarny ciąg dalszy ____ 318

Retablo i długa historia amerykańskiej
premiery ____ 322

1925: przygotowania do nowojorskiej
premiery ____ 324

Tournée po Hiszpanii ____ 328

Oczekiwany *Koncert* oraz premiera

Retablo w Ameryce ____ 339

Premiera ____ 348

Podróż trwa ____ 352

Wiadomości na temat „świątyni muzyki
dawnej” ____ 360

9

Rozdział

Zwieńczenie kariery (1927-1928) ____ 369

1927: między słodyczą a goryczą ____ 371

Mistrzyni z Saint-Leu-la-Forêt

wraca do Hiszpanii – 1928 ____ 381

1929: nowa trasa koncertowa z kilkoma
znakami zapytania ____ 389

Informacje o Saint-Leu-la-Forêt
dochodzą z Argentyny do Hiszpanii ____ 397

10

Rozdział

Łabędzi śpiew (1930-1936) ____ 405

Miscellanea ____ 408

Odrodzenie muzyki dawnej

i adekwatność instrumentów ____ 414

1931: *tournée* po Półwyspie Iberyjskim ____ 419

Wybitna uczennica z Walencji

w Saint-Leu-la-Forêt ____ 428

Powrót do Chopina – nowe teorie

i uzasadnione podejrzenia ____ 435

Występy w Hiszpanii w 1932 roku ____ 445

„Mamusia” ____ 450

Ostatnie chwile ____ 456

Zamknięcie złotą klamrą ____ 460

Zakończenie ____ 465

Bibliografia ____ 473

Źródła prasowe ____ 478

Źródła archiwalne ____ 488

Aneks ____ 495

Przedmowa

Prolog

Jak pisał Stefan Zweig, każda „ofiarna praca może mieć dla początkującego autora większą wartość niż jego własna twórczość, a to, co zostanie dokonane z prawdziwym zapalem, na pewno nie pójdzie na marne”¹. Mając w pamięci tę jakże mądrą radę, w mojej pierwszej pracy poświęconej Wandzie Landowskiej postanowiłam skupić się na zagadnieniu, które wydawało mi się zarazem bliskie i ważne, a przy tym nie wymagało wszechstronnych umiejętności niezbędnych do prowadzenia innych badań, które – mam nadzieję – zaczną się pojawiać niebawem. Świadoma wielkości i znaczenia postaci Landowskiej, skoncentrowałam się na rekonstrukcji jej pobytu w Hiszpanii, a źródło inspiracji stanowiła dla mnie lektura artykułu profesor Eleny Torres Clemente², którego autorka wskazała na potrzebę szczegółowej analizy podróży artystki po tym kraju w latach 1905–1936. Za cel postawiłam sobie zgłębienie omawianego problemu przynajmniej częściowo i przy wykorzystaniu narzędzi, które miałam do dyspozycji w czasach niedawnej pandemii: bibliotek cyfrowych.

Początkowo moje zadanie polegało na zlokalizowaniu, uporządkowaniu oraz przetłumaczeniu notatek prasowych i recenzji odnoszących się do działalności koncertowej artystki. W miarę gromadzenia źródeł rozumiałam jednak, że książka ta nie może być wyłącznie kroniką koncertów. Dotarłam bowiem zarówno do fragmentów pism Landowskiej, jak i jej spuścizny teoretycznej³, którą w Hiszpanii chętnie cytowano. Oprócz tego pojawiły się cenne świadectwa tych, którzy Landowskiej towarzyszyli: muzyków, studentów, artystów, przyjaciół i zwolenników. Wszystkie te materiały uznałam za warte uwzględnienia, ponieważ pozwalały przybliżyć postać Landowskiej zarówno z perspektywy teoretycznej, jak i osobistej. W celu ustrukturyzowania wywodu w książce tej obszernie przywołuję więc materiały źródłowe – wynika to z innej

1 S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, przeł. M. Wisłowska, PIW, Warszawa 1958, s. 153.

2 E. Torres Clemente, *La huella de Wanda Landowska en España: caminos en la sombra que nos separa del pasado*, [w:] *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica en el siglo XX*, red. L. Sánchez de Andrés, A. Presas, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2013, s. 415–440.

3 Kontekstu dla odnalezionych materiałów dostarczyła mi książka samej Landowskiej zatytułowana *Music of the Past*, tłum. W.A. Bradley, Geoffrey Bless, London 1926.

mądroj rady, którą otrzymałam od profesora Simóna Marchána Fiza, kiedy jeszcze pracowałam nad doktoratem. Rada ta brzmiała: zawsze sięgać do źródeł z pierwszej ręki.

Tym sposobem książka ta składa się z wielu rozmaitych pism i ma poniekąd wielu autorów. Jest to autorstwo różnorakie, wspólne, a moja w nim rola polega na takim zorganizowaniu i przedstawieniu źródeł, aby w ich świetle dokonać rekonstrukcji pewnej części europejskiej kariery Landowskiej. Hiszpańskie elementy tej układanki mają wielkie znaczenie ze względu na swoją intensywność i długi czas trwania. I chociaż książka ta nie tylko nie jest kompletna, lecz także istnieją w niej luki (sama zdałam sobie z nich sprawę jeszcze przed publikacją, dzięki kontaktom z innymi specjalistami oraz dalszym badaniom), mimo wszystko wierzę, że stanowi solidną podstawę do dalszego zgłębiania zagadnienia, które pozostaje zdumiewająco mało znane – zwłaszcza że dotyczy wielkiej artystki, która regularnie odwiedzała Półwysep Iberyjski przez przeszło trzydzieści lat.

Tymczasem przegląd stanu badań pozwala stwierdzić, że publikacji poświęconej związkowi Landowskiej z Hiszpanią powstało naprawdę mało. Jest to tym bardziej zaskakujące, że prac o artystce nie brakuje i wciąż pojawiają się nowe. A przecież, co ciekawe, właśnie w Hiszpanii ukazał się pierwszy tekst poświęcony Landowskiej, i to jeszcze w 1921 roku⁴. Podstawowym punktem odniesienia dla dziedzictwa artystki jest, jak wiadomo, dzieło Denise Restout⁵ – jeżeli chodzi o grunt hiszpański, autorka cytuje jednak tylko jedno świadectwo dotyczące przyjaźni Landowskiej z kompozytorem Manuelem de Fallą⁶. Jak pokażę na następnych stronach, relacja obojga artystów nie była czymś przypadkowym. Wspomnianego dziedzictwa Landowskiej Restout zazdrośnie strzegła aż do śmierci w 2004 roku, wzbudzając tym żal innych badaczy, takich jak choćby Alice Cash⁷. W swojej rozprawie doktorskiej Cash poświęciła nieco więcej uwagi okresowi hiszpańskiemu Landowskiej, choć w sposób daleki od doskonałości i niewystarczający. Za życia Landowskiej światło dzienne ujrziała jeszcze jedna w całości poświęcona jej książka, niezbyt zresztą obszerna i również pozbawiona wątku hiszpańskiego⁸.

4 *Mundial música: Homenaje a la insigne artista Wanda Landowska*, 1921, t. VI, nr 70. Dziękuję klawesyniście i pianiście Diego Aresowi za udostępnienie mi tego źródła.

5 *Landowska on Music*, red. D. Restout, R. Hawkins, Stein and Day, New York 1964.

6 Tamże, s. 346.

7 A.H. Cash, *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment*, University of Kentucky, Lexington 1990 [rozprawa doktorska], s. 23. Za zwrócenie mojej uwagi na to opracowanie dziękuję profesor Alinie Ratkowskiej.

8 B. Gavoty, *Les grandes interprètes: Wanda Landowska*, Éditions René Kister, Genève 1956.

Bardziej szczegółowe opracowanie ukazało się w „Revue Musicale de Suisse Romande” z okazji setnej rocznicy urodzin artystki (1979), ale i w nim zabrakło interesującego mnie tutaj zagadnienia⁹. Jeżeli chodzi o Polskę, a więc ojczyznę Landowskiej, pierwsza praca monograficzna na jej temat ukazała się w 1994 roku – można tam wprawdzie znaleźć, zebrane przez wielu autorów, informacje na temat jej pobytu w Berlinie, Paryżu oraz innych kwestii dotyczących kariery, takich jak twórczość kompozytorska, znów jednak nie ma nic na temat aktywności w Hiszpanii¹⁰. To samo dotyczy filmu dokumentalnego *Wanda Landowska: Uncommon Visionary*¹¹, który ukazał się wiele lat po śmierci artystki. Wszystkie wymienione opracowania łączą dwie kwestie: powstały za życia Denise Restout oraz nie wnoszą nowych informacji na temat Landowskiej. Po tym, jak jej spuścizna trafiła do Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych w Waszyngtonie, kolejne prace monograficzne ukazały się jeszcze w Niemczech i Francji¹², ale i w nich zabrakło informacji na temat wielokrotnego pobytu Landowskiej w Hiszpanii. Tego stanu rzeczy nie zmienił nawet ostatni artykuł Annegret Fauser¹³, choć przecież mówimy o kluczowym etapie kariery artystki.

W Hiszpanii, oprócz wspomnianej pracy z 1921 roku, ukazało się kilka ważniejszych publikacji, takich jak przywoływany już artykuł Eleny Torres Clemente¹⁴, prace Sonii Delgado oraz znakomity zbiór listów Landowskiej i de Falli¹⁵. Wszystkie te publikacje należy uznać za niezwykle cenne. Omawiany okres to lata wspaniałego rozkwitu kulturalnego Hiszpanii, czego Landowska była świadkiem w wielu miejscach i wielokrotnie, gdy przez trzy dziesięciolecia wraz z klawesynem podróżowała po kraju. W niniejszej książce staram się zgłębić ten czas za pomocą zróżnicowanego materiału źródłowego: recenzji, programów koncertowych, pism Landowskiej, wywiadów z nią, listów i dedykacji – wszystkie te teksty nie tylko pokazują ślad, jaki artystka odcisnęła na

9 „Revue Musicale de Suisse Romande” 1979, t. 32, nr 3.

10 Teksty te ukazały się w specjalnym, 3 (10) numerze czasopisma „Canor” z 1994 roku. Niektóre cytuję w tej książce.

11 *Wanda Landowska: Uncommon Visionary*, Attie Goldwater Pontius Productions, 1997.

12 *Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik*, red. M. Elste, Schott Verlag, Mainz 2010; *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*, red. Jean J. Eigeldinger, Musicales Actes Sud/Cité de la Musique, Paris 2011.

13 A. Fauser, *Musical Heritage, Alterity, and Transnational Migration: Wanda Landowska's Musical Lives*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2022, nr 20, s. 13–37.

14 Oprócz wspomnianego artykułu warto przywołać znakomitą książkę o operach Manuela de Falli, E. Torres Clemente, *Las óperas de Manuel de Falla: „De La vida breve” a „El retablo de maese Pedro”*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2007.

15 *Epistolario. Manuel de Falla–Wanda Landowska (1922–1931)*, red. S. Lamberbourg, Archivo Manuel de Falla/Universidad de Granada, Granada 2022.

Półwyspie Iberyjskim, lecz także powalają się do niej zbliżyć. A przecież w Hiszpanii właśnie o Landowskiej mówiło się, czuło i familiarnie, nie „Wanda” ani tym bardziej „Landowska”, lecz – „La Landowska”.

Podziękowania

Książka ta powstała w trudnym czasie pandemii i była wielkim, osobistym wyzwaniem, któremu bez wsparcia i pomocy wielu osób nie udało by mi się sprostać. Szczególnie chciałabym podziękować Elenie Torres, Sonii Gonzalo Delgado¹⁶, Alinie Ratkowskiej, Sophie Lamberbourg, Diego Aresowi, Marii Teresie Delgado, Katarzynie Górnej, Josému Lópezowi, Josému Doménechowi Partowi, Agnieszce Muszyńskiej-Andrejczyk, Florze Giordani, Alanowi Walkerowi, Martinowi Elstemu, Jorgemu Garcíi Garcíi; Gabinetowi Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, a w szczególności Magdalene Borowiec i Monice Miazdze; Archiwum Manuela de Falli w Granadzie, zwłaszcza Elenie Garcíi de Paredes; Bibliotece Kongresu Stanów Zjednoczonych w Waszyngtonie, szczególnie Jamesowi i Heather; Archiwum Uniwersytetu Sztuk Pięknych w Berlinie, w tym przede wszystkim Dietmarowi Schenkowi. Dziękuję przyjaciółom – Palomie, Nurii, Grzegorzowi, Maite, Anie, Sarze, Andrósowi, Claire, Anicie, Juanmie... choć lista jest dłuższa, co mnie bardzo cieszy – oraz rodzinie: rodzicom i przede wszystkim mojej córce Lucíi, która rozświetla każdy krok na mojej drodze, niezależnie od tego, czy jest to krok mały, czy duży. Wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej książki (nawet tym, którzy nie zostali tu wymienieni, za co uprzejmie przepraszam), pragnę podziękować za pomoc i nieoceniony gest wiary we mnie. Dziękuję z całego serca.

16 S. Gonzalo Delgado, *Entre las heroínas de Maeterlink y las vírgenes de Burne-Jones. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905–1912)*, „Artígrama” 2012, nr 27, s. 589–607; też, *Landowska y la batalla del clave (Madrid, 1905)*, referat wygłoszony podczas konferencji z cyklu „El origen de la Early Music”, Madrid, Fundación Juan March, 9–30.01.2019, <https://www.march.es/es/madrid/origen-early-music> [dostęp: 10.07.2024]; też, „Piano ou Clavecin?” Joaquín Nin’s Feud with Wanda Landowska’s Harpsichord, „Journal of the Royal Musical Association” 2022, nr 147, s.171–192.

część pierwsza

(1905-1919)



Rozdział 1

**Dotrzymana
obietnica:
pierwsze
występy
(1905-1910)**



Ilustracja 1. Portret Wandy Landowskiej, „La Ilustració Catalana”, 19.12.1909.
Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Preludium

*Pewnego dnia, gdy dorosnę,
zrobię to, co chcę zrobić, co kocham:
zagram program poświęcony w całości Bachowi,
Mozartowi, Rameau i Haydnowi*
Wanda Landowska

Słowa te Wanda Landowska zanotowała, gdy była jeszcze małą dziewczynką, i przechowywała tę złożoną sobie samej obietnicę we własnoręcznie ozdobionej kopercie z napisem: „Otworzyć, gdy będę dorosła”¹. Dziewczynka, od najmłodszych lat uważana za geniusza², dotrzymała przyrzeczenia: konsekwentnie i gorliwie poświęciła całe swoje życie badaniu, wykonywaniu oraz popularyzowaniu repertuaru i instrumentu, które na początku ubiegłego wieku popadły w zapomnienie.

Urodziła się w Warszawie w 1879 roku. Już w wieku czterech lat wykazywała wrodzony talent do muzyki i rozpoczęła naukę u różnych prywatnych nauczycieli. Wychowała się w zamożnej rodzinie żydowskiej, która przeszła na katolicyzm, gdy dziewczynka miała czternaście lat. Jej matka była wybitną poliglotką, redaktorką czasopisma „Moda”³, a ojciec – prawnikiem i wielkim melomanem⁴. Wanda nie tylko urodziła się więc z ogromnym talentem, lecz także od najmłodszych lat miała motywację i wsparcie w jego rozwijaniu.

1 Cyt. za: D. Restout, *U boku Wandy Landowskiej*, „Canor” 1994, nr 3 (10), s. 6.

2 Denise Restout przytacza anegdotę, jak to jeden z warszawskich nauczycieli Landowskiej – Jan Kleczyński – wzruszony, ze łzami w oczach wykrzyknął: „this child is a genius!” („to dziecko jest geniuszem!”). Zdaniem Restout to mogło być powodem, dla którego matka zmieniła Wandzie nauczyciela na bardziej wymagającego. Zob. *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 6.

3 Zob. zarchiwizowane roczniki czasopisma w bibliotece cyfrowej Uniwersytetu Warszawskiego: <https://crispa.uw.edu.pl/objects/search?searchValue=landowska> (dostęp: 30.05.2022).

4 A.H. Cash, *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord*, dz. cyt., s. 18–19.

To właśnie w rodzinnym mieście ukończyła pierwsze studia pianistyczne, wspierana i zachęcana przez matkę – Ewelinę Ewę Landowską – która będzie towarzyszyć córce i wspierać ją przez całe życie⁵. Uczyła się gry na fortepianie u profesorów takich jak znakomity interpretator Chopina Aleksander Michałowski⁶, którego zawsze mile wspominała. Mówiła o nim: „Był wspaniałym mistrzem. Stale grał dla swoich uczniów, co stanowiło wielką wartość dodaną w jego nauczaniu. Często miałam wrażenie, że gra specjalnie dla mnie, bo wyczuwa moją muzykalność. Rozumiałam go”⁷. Metodę tę Landowska stosowała później w praktyce wobec własnych podopiecznych.

Jeszcze jako dziewczynka marzyła o wykonywaniu muzyki Johana Sebastiana Bacha. Według znanej anegdoty otrzymała przydomek Bachantka, gdy „słynny dyrygent [Arthur] Nikisch usłyszał, jak gra preludium i fugę z *Das wohltemperierte Klavier*. Ni to z podziwem, ni to żartem nazwał ją «Bachantką»”⁸. Wanda z powodzeniem kończy studia pianistyczne w rodzinnym mieście, by w wieku szesnastu lat znaleźć się w Berlinie i studiować kompozycję u Heinricha Urbana, który był też nauczycielem Ignacego Jana Paderewskiego. Jednak te berlińskie lata studenckie nie przynoszą jej satysfakcji: „Czego się nauczyłam? Niczego, naprawdę niczego. Nie chciałam przestrzegać zasad i praw. Gdy

5 Matka Wandy i Henryk Lew (towarzysz i impresario naszej bohaterki przez prawie dwie decydujące dekady w jej karierze) to postacie, które nie zostały w ogóle zbadane, mimo że odegrały decydującą rolę w rozwoju artystycznym Landowskiej. Wiemy przykładowo, że matka dbała o naukę córki, że zrezygnowała z lekcji u Kleczyńskiego, gdy ten oświadczył, że mała Wanda jest „geniuszem”, co wskazuje na wymagającą matczyną edukację i nadzór od najmłodszych lat. Później dowiadujemy się, że Ewa Landowska zajmowała się korespondencją, która przychodziła do francuskiej rezydencji córki podczas jej długich pobytów i tras koncertowych w Stanach Zjednoczonych – na przykład pisała w jej imieniu listy do kompozytora Manuela de Falli. Zob. *Wanda Landowska – Manuel de Falla: Correspondance (1922–1931): Mémé et le moine, une amitié précieuse*, red. L. Dommering-Van Rongen, CreateSpace Independent Publishing Platform, [b.m.] 2016.

6 Opublikował zarówno ćwiczenia przygotowawcze do niektórych utworów Chopina (zob. A. Michałowski, *Ćwiczenia przygotowawcze do etjud Fr. Chopina op. 10. Exercices préparatoires aux études de Fr. Chopin op. 10*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1929), jak i artykuły na temat teorii interpretacyjnych jego muzyki (zob. tenże, *Jak grał Fryderyk Szopen?*, „Muzyka” 1932, nr 7/9, s. 72–77; tenże, *Jak należy i jak nie należy rozumieć Chopina*, „Express Poranny” 1935, nr 49, s. 6; tenże, *Styl Chopinowski*, „Przegląd Artystyczny” 1937, nr 4/5, s. 3).

7 „He was a marvellous master. He played constantly for his pupils, thus adding great value to his teaching. I often had the feeling that he was playing especially for me because he felt my musicality. I understood him”. *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 6.

8 „Wanda always insisted on playing Bach along with the rest of the imposed curriculum. At her first concert in public she played, among others, Bach’s *English Suite in E Minor*. Later, when she was about fourteen, the celebrated conductor Nikisch heard her play a prelude and a fugue from *The Well-Tempered Clavier*. Half in amazement, half in jest, he nicknamed her *Bacchante*”. Tamże.

mi je narzucano, sztywniałam przerażona. Moją muzykę przesłaniały ćwiczenia, które zupełnie mnie nie interesowały [...]. Czy mój nauczyciel był nieodpowiedni? Czy ja byłam złą uczennicą?”⁹.

Jednak cel, jaki sobie wyznaczyła, nie przestaje istnieć w utajeniu – jej pragnienia są coraz większe i w końcu spełniają się w Paryżu. W 1900 roku Landowska przeprowadza się tam z mężczyzną, który przez prawie dwie dekady będzie jej mężem, impresariem, żarliwym wielbicielem i współpracownikiem w badaniach naukowych – Henrykiem Lwem. Postać prawie nieznana, która odegrała decydującą rolę w karierze Landowskiej na poziomie intelektualnym i promocyjnym. W stolicy Francji młodziutka, zaledwie dwudziestoletnia Wanda wraz z Henrykiem rozpoczynają badania nad muzyką dawną, odwiedzają muzea, analizują źródła i interesują się szczególnie klawesynem, jego mechanizmem i repertuarem. Decydująca okazuje się wizyta w muzeum instrumentów w Berlinie, gdzie Wanda widzi tak zwany klawesyn Bacha – instrument, który po latach zainspiruje budowę jej pleyela. Artystka zaczyna koncertować w Scholi Cantorum, wiążąc się z jej środowiskiem ze względu na wspólne cele muzyczne.

Jest coraz bardziej przekonana o konieczności wykonywania muzyki dawnej na klawesynie: „doszłam do wniosku, że utwory klawiszowe z XVII i XVIII wieku powinny być grane na instrumencie, na który zostały skomponowane, czyli na klawesynie. Ta idea całkowicie mną zafascynowała i postanowiłam ją zrealizować”¹⁰. Gdy Wanda zobaczyła „klawesyn Bacha”, zaczęła marzyć o własnym, który miałby rejestr szesnastostopowy, i z pewnością wiedziała, że technicznie możliwe jest zbudowanie instrumentu z dźwigniami rejestrowymi nie ręcznymi, lecz nożnymi, co pokazali już Pleyel, Erard i Tomasini na Wystawie Światowej w Paryżu w 1889 roku¹¹. Ostatecznie to z firmą Pleyel Landowska współpracowała przez całą swoją karierę i zaprojektowała klawesyn z szesnastostopowym rejestrem, o siedmiu pedałach i dwóch ręcznych dźwigniach rejestrowych, który został zaprezentowany na Festiwalu Bachowskim we Wrocławiu w 1912 roku pod nazwą Clavecin Gran

9 „What did I learn? Nothing, really nothing. I was refractory to rules and laws. As soon as they were imposed on me, I stiffened, terrified. My music was covered with exercises in which I had no interest at all [...]. Was my teacher inadequate? Or was I a bad pupil?”. Tamże, s. 7.

10 „I came to the realization that the keyboard works of the seventeenth and eighteenth centuries ought to be played on the instrument for which they had been composed, the harpsichord. This idea took complete possession of me, and I decided to carry it out”. Tamże, s. 9.

11 E. Mrowca, *Laboratorium IX. Wanda Landowska i jej klawesyn*, „Notes Muzyczny” 2019, t. 1, nr 11, s. 217.

Modèle de Concert¹². Do czasu skonstruowania modelu według jej wskazówek i życzeń Wanda natomiast dawała koncerty, na których na przemian używała klawesynu (z tych produkowanych dotychczas przez Pleyela) i fortepianu.

Wprowadzenie klawesynu jako instrumentu najodpowiedniejszego do wykonywania dawnego repertuaru nie było wówczas łatwe, choć Landowska wkrótce spotkała ważnych orędowników tej sprawy. Należał do nich Albert Schweitzer, który w swojej biografii Bacha napisał o niej: „Każdemu, kto słyszał Wandę Landowską grającą *Koncert włoski* na swoim wspomniałym klawesynie Pleyela, trudno będzie zrozumieć, jak można go na powrót grać na współczesnym fortepianie”¹³. Inny biograf Bacha – André Pirro¹⁴, należący do kręgu Scholi Cantorum – także musiał być zwolennikiem Landowskiej, ponieważ ona sama cytowała go później w swoich pismach. Obie jej publikacje na temat mistrza kantora pochodzą z 1905 roku, kiedy to również Wanda napisała artykuł o klawesyновой interpretacji jego muzyki¹⁵. Jest to punkt wyjścia naszej opowieści.

12 Tamże.

13 „Anyone who has heard Wanda Landowska play *The Italian Concerto* on her wonderful Pleyel harpsichord finds it hard to understand how it could ever again be played on a modern piano”. A. Schweitzer, *Jean-Sébastien Bach: Le musicien-poète*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905 (wersja hiszpańska: tenże, *J.S. Bach: El músico-poeta*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1955), cyt. za: C. Lawson, *The Historical Performance of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 164.

14 Zob. A. Pirro, *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Librairie Fischbacher, Paris 1907. Wersja angielska: *The Aesthetic of Johann Sebastian Bach*, tłum. J. Armstrong, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2014.

15 W. Landowska, *Sur le interprétation des œuvres de clavecin de J.S. Bach*, „Mercure de France”, 15.11.1905, s. 214–230, cyt. za: Landowska on Music, dz. cyt., s. 13.

1905: w Filharmonii Madryckiej

Od wczesnego i decydującego roku 1905, kiedy to przybyła do Hiszpanii w ramach swojego pierwszego *tournee* (rozpoczętego w 1904 roku), Wanda Landowska na koncertach grała zarówno na fortepianie, jak i na klawesynie, demonstrując w ten sposób publiczności różne niuanse i warianty brzmienia. Okazała się europejską pionierką tego, co znamy pod nazwą „koncertu historycznego”, i choć nie była pierwszą *sensu stricto*, to „wizjonerskie podejście, jakie miała do swojej kariery, sprawiło, że stała się pionierką historycznej interpretacji muzyki dawnej, jej nazwisko szybko powiązано z klawesyнем i została pierwszą międzynarodową sławą w świecie *early music*”¹⁶.

Osiągnięcie takiej rozpoznawalności wymagało nieustannej promocji, którą to pracę konsekwentnie wykonywała, aż dzięki prasie stała się ikoną mediów i wykonawczynią daleką od romantycznego wzorca, co widać z historycznego dystansu. Decydujące znaczenie miały tu rodzaj recitalu i jego konstrukcja. Landowska podczas pierwszego *tournee* – w ramach którego odwiedziła takie miasta jak Paryż, Bruksela, Berlin, Wiedeń, Budapeszt, Mediolan, Londyn i Madryt – miała dwa programy oparte na swoich dwóch ulubionych tematach: „Pierwszy, *Bach i jego współcześni* [...], a drugi, *Walce i wolty*, był podróżą przez gatunek walca z przykładami chronologicznie rozciągniętymi od angielskiego kompozytora Williama Byrda do Richarda Wagnera, bez pominięcia wkładu [Franza] Schuberta i [Fryderyka] Chopina”¹⁷.

16 S. Gonzalo Delgado, *Landowska y la batalla del clave (Madrid, 1905)* [w:] *El origen de la Early Music. Ciclo de miércoles del 9 al 30 de enero de 2019*, Fundación Juan March, Madrid 2019, s. 61, <https://www.march.es/es/madrid/origen-early-music> (dostęp: 30.05.2022).

17 Tamże.

Oczywiście Wanda na tej pierwszej trasie nie była sama: promował ją impresario Gabriel Astruc, który odpowiadał za program słynnego salonu księżnej de Polignac¹⁸, a w tym czasie był również agentem Artura Rubinsteina – rodaka bardzo cenionego przez Landowską. Sądzę też, że bardzo duże znaczenie musiały mieć dla niej pomoc i wsparcie Henryka Lwa, męża i wiernego doradcy.

Wanda miała wówczas zaledwie dwadzieścia kilka lat i po raz pierwszy przyjechała do Hiszpanii ze swoim klawesynem. Na zdjęciu promocyjnym widzimy ją siedzącą przed klawesynem Pleyela (od tamtej pory jej sponsora), należącym do Towarzystwa Muzycznego w Paryżu¹⁹. Prasa już na miesiąc przed jej przyjazdem przygotowywała pierwszych słuchaczy, wzbudzając ich zainteresowanie i informując, że program zostanie wykonany, notabene, nie na dwóch, ale na trzech instrumentach klawiszowych²⁰:

*Madame Wanda Landowska, dwudziestotrzyletnia Polka, zaprezentuje swoje niezwykle umiejętności [...]. Wybitna artystka zagra na trzech instrumentach: klawesynie, fortepianie i pianinie, aby przedstawić na nich, jako najbardziej wyrazisty i ciekawy element, historię walca, poczynając od tańców granych i tańczonych jeszcze w XVI wieku, które nazywano „woltami” i z których zrodził się walc, aż po najnowsze, współczesne kompozycje tego gatunku. Każda z kompozycji zostanie wykonana na tym instrumencie, na który została napisana*²¹.

W programie koncertu znajdziemy wprowadzenie samej Landowskiej na temat woltę i walca, przedstawiające krótką historię rozwoju i popularyzacji tego tańca:

18 S. Kahan, *Music's Modern Muse: A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, University of Rochester Press, New York 2011, s. 148–164 (rozdz. 8: *Modern Times*).

19 Centro de Documentación de l'Orfeó Català, sygn. F.LANDOWSKA o4.

20 „La Sociedad Filarmónica prepara una notabilísima campaña de invierno. En el mes próximo oír a Wanda Landowska, una pianista polaca de renombre universal bien conquistado”. „Towarzystwo Filharmoniczne przygotowuje wspaniałą kampanię zimową. W przyszłym miesiącu usłyszymy Wandę Landowską, polską pianistkę o zasłużonej światowej renomie”. „La Época”, 7.10.1905, s. 2.

21 „Madame Wanda Landowska, una muchacha polaca de veintitrés años lucirá su prodigiosa habilidad, según reza la fama, en los dos primeros conciertos anunciados, el primero para la fecha indicada, y el segundo para el día 25. La notable artista ejecutará su trabajo en tres instrumentos: clavecín, pianoforte y piano, para hacer en ellos, como nota más saliente y curiosa, una historia del vals, desde unas danzas que se tocaban y bailaban allá por el siglo XVI, que se llamaban «voltas» y que fueron la madre de los valeses hasta las últimas composiciones modernas de este género”. „La Correspondencia de España”, 2.11.1905, s. 2.

Wolta to dawny taniec prowansalski, który w XVI wieku był bardzo modny we Włoszech, Francji i Niemczech. Kawaler wykonywał z damą wiele obrotów, podnosił ją do góry i podrzucał. Bardziej żywiołowa i zmysłowa niż poważne tańce tamtych czasów, wolta była tańcem beztroskim, zdawała się kpić z konwenansów i skromności. Ludwik XIII zauważył, że zbyt eksponuje ona wdzięki tancerek, „których spódnice unoszą się na wietrze bardziej niż zwykle”, i wygnał ją ze swego dworu. Od tej pory zaczyna stopniowo zanikać, ale z jej rytmu w Niemczech narodził się walc, który w pierwotnej formie Ländlera i Drebera spotykamy często w muzyce Bacha, Haydna i Mozarta. Odrodzenie wolty pod nazwą Ländlera lub walca zaczyna się od Schuberta, ale są to wciąż tylko krótkie utwory, które grano łącznie, tworząc serie ländlerów i walców, tak jak wcześniej serie wolt. Weberowskie *Zaproszenie do tańca* determinuje rozwój tej formy muzycznej, która osiąga swoje apogeum u Chopina. To już nie są akompaniamenty do tańca, ale prawdziwe obrazy pełne poezji i uczuć, w których rytm stanowi jedynie ramę...²².

Ten oryginalny pierwszy koncert i jego repertuar pokazują nam, że badania Landowskiej nie ograniczały się do wykonywania muzyki na odpowiednich instrumentach, ale były raczej analizą profilu historycznego, która, choć miała charakter popularyzatorski, wzbudzała zainteresowanie i ciekawość. Już w tym programie spotykamy się z charakterystycznym stylem retorycznym Landowskiej: pełnym elokwencji, figur retorycznych, idealizmu i tak mocnego przekonania, że autorka zdaje się mówić ustami historycznych postaci, jakby znała je osobiście. Przykładem może być to, co w tym samym tekście pisze ona o podziwianym przez siebie Chopinie:

22 „La Volta es una antigua danza provenzal que, en el siglo XVI, estuvo muy en boga en Italia, en Francia y en Alemania. El caballero giraba repetidas veces con su dama, y cogiéndola en brazos, la elevaba y hacía dar un salto. Más viva, más voluptuosa que las danzas graves de esta época, la volta era un baile despreocupado que parecía burlarse de conveniencias y pudibundeces. Luis XIII observó que ponía demasiado en evidencia los encantos de las que la bailaban, «cuyas faldas flotaban al viento más de lo regular» y la desterró de su corte. Desde entonces fue desapareciendo poco a poco, pero su ritmo dio origen en Alemania al nacimiento del Vals, que encontramos a menudo en su forma primitiva de Laendler y Dreber, en la música de Bach, Haydn y Mozart. El renacimiento de la Volta bajo el nombre de Laendler o Valses comienza con Schubert, pero estos no son todavía más que pequeñas piezas que se tocaban reunidas las unas a las otras, formando cadenas de Laendler y de Valses, como antes había habido cadenas de Voltas. *La invitación al baile* de Weber empieza a determinar el desarrollo de esta forma musical que llega a su apogeo con Chopin. Estos ya no son acompañamientos de baile, sino verdaderos cuadros llenos de poesía y de sentimiento, en los que el ritmo no es más que el marco”. Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid, sygn. 65600/1, https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/inicio/inicio.do (dostęp: 6.12.2021) – program koncertu Wandy Landowskiej z 22 i 25 listopada 1905 roku w formie broszury Madryckiego Towarzystwa Filharmonicznego.

Walce Chopina są artystycznym przekładem wrażeń i uczuć zrodzonych pod wpływem walca. To nie są tańce; ograniczają się do wyrażenia idei, które atakują mózg artysty jako wspomnienia wizji balu i które powstały pośród wiru jedwabnych sukien, harmonijnego zderzenia kolorów, fal koronek i olśniewającego blasku klejnotów. Melancholijne i miłosne, poetyckie i marzycielskie, bolesne i namiętne, mają charakter bardziej powieściowy niż romantyczny... Można by przysiąc, że George Sand miała w nich swój udział. Ich pochodzenie jest arystokratyczne, nikt ich nie naśladował i prawdopodobnie nie ucierpią z powodu upływu czasu²³.

Program tego zakończonego Chopinem, a rozpoczętego Williamem Byrdem, pierwszego koncertu Landowskiej przed madrycką publicznością zawierał też kompozycje autorów takich jak Michael Praetorius, Jacques Champion de Chambonnières, Franz Schubert, Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Richard Wagner i Hector Berlioz.

Drugi koncert, 25 listopada 1905 roku, poświęcony był muzykom współczesnym Bachowi. W trzyczęściowej formie mieścił ciekawy repertuar: recital otwierały utwory Bacha, następnie Landowska grała Domenico Zipoli i Domenico Scarlatti, natomiast w drugiej części – utwory Johanna Matthesona, Georga Philippa Telemanna i Louis-Claude'a Daquina, a na koniec blok poświęcony w całości François Couperinowi²⁴, jednemu z ulubionych kompozytorów artystki od wczesnej młodości.

23 „Los vales de Chopin son artísticas traducciones de sensaciones y de sentimientos nacidos bajo la influencia del vals. No son danzas; se concretan a expresar ideas que han asaltado el cerebro de un artista como recuerdos de las visiones del baile y que han surgido entre el torbellino de los vestidos de seda, el choque armonioso de colores, las olas de encajes y la brillantez deslumbradora de las joyas. Melancólicos y amorosos, poéticos y soñadores, dolorosos y apasionados, tienen un carácter más novelesco que romántico... Podría jurarse que Jorge Sand ha colaborado en ellos. Su origen es aristocrático, nadie los ha imitado y probablemente no sufrirán los embates del tiempo”. Tamże.

24 Konkretnie pierwsza część koncertu obejmowała następujące utwory: *Suita angielska e-moll* Bacha (części: *Preludium*, *Courante*, *Sarabande*, *Passacaglia* i *Giga*), *divertimento* Durantego, *sarabanda* Zipolego oraz *sonaty „Pastoralna”* i *f-moll* Scarlatti. Druga część koncertu zawierała *Harmonijnego kowala* Händla, *sarabandy* z wariacjami Matthesona, *fantazję* Telemanna, *Les Tricotets* Rameau, dwa menuety Clérambaulta i *Kukulkę* Daquina. Trzecią część stanowił pełen cykl Couperina: *Francuskie szaleństwo lub domina* (części: *Dziewictwo*, *Skromność*, *Żarliwość*, *Nadzieja*, *Wierność*, *Stałość*, *Słabość*, *Kokieteria*, *Starzy galanci* i *przestarzali skarbnicy*, *Życzliwe kukulki*, *Milcząca zazdrość*, *Szał albo rozpacz*), *Kołysanka* albo *miłość w kołysce* i *Musette de Taverny*. S. Gonzalo Delgado, Landowska i la batalla del clave..., dz. cyt., s. 60.

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO IX.—1909-1910

CONCIERTO I

(150 de la Sociedad)

Marie Louise Debogis (Soprano)
Wanda Landowska (Clave, Pianoforte, Piano)
Elisa Meigniez (Piano de acompañamiento)

I

Programa

Primera parte

PARTITA en <i>do menor</i> . (1. ^a vez). (Piano).....	J. S. BACH.
<i>Sinfonía. — Zarabanda. — Capricho.</i>	
LIEDER	
a) Willst du dein Herz mir schenken. (1. ^a vez).....	J. S. BACH.
b) Schäferlied. (1. ^a vez).....	HAYDN.
c) Wiegenlied.....	MOZART.
RIGODON (1. ^a vez). (Clave).....	RAMEAU.
TAMBOURIN (1. ^a vez). (Clave).....	*

Segunda parte

SONATA en <i>re mayor</i> : núm. 576 del Catálogo Köchel. (1. ^a vez). (Piano).....	MOZART.
<i>Allegro. — Adagio. — Allegretto.</i>	
LIEDER	SCHUBERT.
a) Du bist die Ruh.	
b) Frühlingstraum.	
c) Erlkönig.	
d) Wohin.	

Tercera parte

Concerto in <i>gusto italiano</i> (Clave).....	J. S. BACH.
<i>Allegro. — Andante. — Allegretto.</i>	
LIEDER	LISZT.
a) Oh! quand je dors. (1. ^a vez).	
b) Enfant, si j'étais roi. (1. ^a vez).	
Bourées d'Auvergne . (1. ^a vez). (Clave), compuestas sobre motivos populares por.....	W. Landowska.

Clave y Piano Pleyel.

Descansos de 15 minutos

Ilustracja 2. Program koncertu Wandy Landowskiej w Madrycie, Madryt 1905.
Biblioteka Cyfrowa Wspólnoty Madrytu.

Wanda Landowska

(1881)

Bourrées d'Auvergne.

Con este título ha reunido su autora una colección de motivos populares franceses del siglo xvii.

La *bourrée*, según Rousseau, es una melodía, característica de la danza del mismo nombre, que según se cree procede de Auvernia, y que aún se usa en esta provincia. Se mide á dos tiempos vivos y comienza por una negra en la parte débil del compás. Debe constar, como la mayor parte de las danzas, de dos partes, con cuatro compases ó un múltiplo de cuatro en cada una. En la melodía suele frecuentemente ligarse la segunda mitad del primer tiempo con la primera mitad del segundo, por una blanca sincopada.

Esta obra está aún inédita.

CECILIO DE RODA.

Ilustracja 3. Program koncertu Wandy Landowskiej w Madrycie, Madryt 1905. Biblioteka Cyfrowa Wspólnoty Madrytu.

Oba koncerty i całe *tournee* nie pozostawiły krytyków obojętnymi, przy czym zwraca uwagę pierwszy tekst napisany przez jednego z najbardziej cenionych w ówczesnej Hiszpanii specjalistów – Cecilia de Rodę²⁵. Z okazji pierwszego występu Landowskiej ukazał się w gazecie „La Época” jego artykuł, w którym autor wychwala brzmienie dawnych instrumentów, pozwalające nam na prawdziwy powrót do czasów kompozytorów:

Dlatego, gdy widzimy, jak zmartwychwstają muzealne instrumenty, gdy czujemy, że zaczynają żyć własnym życiem, ożywają, nie potęgą brzmienia produkcji nowoczesnego przemysłu, ale miłym spokojem, delikatną, wyblakłą i tajemniczą barwą, jakiej używali Bach i Mozart, rodziny Scarlattich i Couperinów, wydaje się, jakbyśmy żyli razem z nimi, jakby ich postacie, dziś

25 Cecilio de Roda (ur. 1865, Granada – zm. 1912, Madryt) – muzykolog i krytyk muzyczny. Zwraca uwagę wpływ jego wykładu z 1905 roku o *Don Kichocie* i muzyce na skomponowanie przez Manuela de Fallę *El retablo de Maese Pedro* w 1923 roku. Michael Christoforidis w haśle poświęconym de Falli pisze: „Bezpośrednimi źródłami dla Falli były *Śpiewnik Pedrella* oraz transkrypcje Cecilia de Rody”. Zob. M. Christoforidis, *Manuel de Falla* [w:] *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, red. E. Casares, t. 4, SGAE, Madrid, 2000, s. 911.

przeładowane jaskrawymi kolorami, wpasowywały się w ich ramy, w ich życie, w ich osobowość o miękkich kolorach, z archaiczną patyną. To nie oni się modernizują, żeby żyć z nami, to my stajemy się staroświeccy, aby żyć z nimi²⁶.

Następnie Cecilio de Roda dokonuje przeglądu tych historycznych instrumentów, związków między nimi oraz niefortunnnych niekiedy nazw i tłumaczeń, na którą to kwestię Landowska też zwracała uwagę²⁷. De Roda cytuje traktaty hiszpańskie z XVI i XVII wieku²⁸ i dołącza opisy różnych dawnych instrumentów klawiszowych na podstawie *Słownika Akademii Hiszpańskiej* z 1783 roku. W drugiej części tekstu skupia się na klawesynie i Landowskiej, której okazuje wielki podziw:

Wanda Landowska poświęciła swój pierwszy występ muzykom współczesnym Bachowi. Nie jest pianistką: jest uczoną, w pełni świadomą, krytyczną badaczką, która wie, jak się dobrze robi pewne rzeczy, umie wyjaśnić, dlaczego je robi, i przekonać tych, którzy jej słuchają. Jest artystką kompletną. [...] Ta wielka artystka przestudiowała i stworzyła mechanizm klawesynu, aby przenieść go do współczesnego fortepianu i wnieść do niego tajemnicę dźwięku, zbieżność interpretacji, przejrzystość, szczerość, niewinną rozrywkę i zabawę w stylu klawikordzystów, z syntetyczną koncepcją dzieł, z wyrafinowaniem szczegółów, trudnym lub niemożliwym do prześcignięcia. Czy to na klawesynie, czy na fortepianie, jej interpretacje są interesujące i przekonujące²⁹.

26 „Por eso cuando vemos resucitar los instrumentos de Museo; cuando los sentimos cobrar vida propia; alentar, no con los potentes alardes de sonoridad de los que fabrica la industria moderna, sino con la plácida tranquilidad, con la suave tinta esfumada y misteriosa de los que usaron Bach y Mozart, los Scarlatti y los Couperin, parece como si viviéramos con estos, como si sus figuras, recargadas hoy de vistosos colorines, fueran encajándose en su marco, en su vida, en su personalidad con suaves colores, si pátina arcaica. No son ellos los que se modernizan para vivir con nosotros: somos nosotros los que nos anticiuamos para vivir con ellos”. C. de Roda, *Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII*, „La Época”, 4.12.1905, supl., s. 3.

27 W. Landowska, *Music of the Past*, dz. cyt.. Landowska odnotowuje te terminologiczne pomyłki, a nawet kilka błędów tłumaczeniowych w rozdz. 15, zatytułowanym *The Harpsichord* (s. 138 i nast.).

28 Autorów szesnasto – i siedemnastowiecznych, takich jak Luis de León, Francisco de Salinas, Pietro Cerone, Andrés Lorente, a z XVIII wieku – José de Torres, Pablo Minguet, Benito Bails, Tomás Iriarte.

29 „Wanda Landowska ha dedicado su primera sesión a los contemporáneos de Bach. No es una pianista: es una estudiosa, una convencida, una indagadora crítica, que sabe hacer las cosas bien, explicar por qué las hace y convencer a los que la oyen. Es una artista cabal. [...] Esta gran artista ha estudiado y se ha hecho el mecanismo del clave para trasladarlo al piano moderno, llevando a él el misterio del sonido, la confluencia en la interpretación, la transparencia, la candidez, el entretenimiento y el solaz inocente del estilo de los clavicordistas, con una concepción sintética de las obras, con un primor de detalle, difíciles o imposibles de superar. Lo mismo en el clave que en el piano, sus interpretaciones interesan y convencen”. C. de Roda, *Sociedad Filarmónica*..., dz. cyt., s. 3.



WANDA LANDOWSKA

Celebremos como artista genial y como hermosa mujer a Wanda Landowska, que evoca con su figura gentilísima la admirable raza slava y mantiene con su arte excelso el genio musical de su tierra pródiga en pasmosos ejecutantes.

Viene a Madrid con una gran aureola conquistada ante los más cultos y exigentes públicos, tocando junto a los maestros más renombrados, Petersburgo, Viena, Londres, París, Nikolsk y Lanoreux.

Para que todo en ella sea notable, toca el clave, esa arpa engrandecida, que posee al ar-

distar tan en comunicación con su instrumento como un violinista puede estarlo con su stradivari.

El timbre claro y metálico del clave, cuando unas manos maestras lo tocan, es el único que da la sensación admirable creada por sus obras por Bach.

El concierto que hemos anunciado de Wanda Landowska en el teatro de la Princesa dará a conocer al gran público a una artista, que ya dió en Noviembre de 1905 un concierto admirable, de carácter particular, ante los exquisitos aficionados y los maestros que forman la Sociedad Filarmónica Madrileña.

Celebremos el paso por Madrid de la genial y hermosa artista, evocadora admirable de los grandes maestros anteriores a Beethoven.

"GARNET," DE SOCIEDAD

Caserta.

En la magnífica posesión «Castillejo», que el marqués de Tarazona posee cerca de Madrid, se ha verificado una casería, a la cual el propietario de ella ha invitado a algunos de sus amigos.

A ella han asistido los Srns. D. Mariano Agrelo, conde de Santa Cruz de los Masarelos, el marqués de Tarazona, D. Luis Gil-Delgado, D. Arsenio Ceballos, D. Rafael Garza y don Regués Barcia.

estatura es una lotería en que se toma mal ó buen número.

Fisiológicamente, el crecimiento, es decir, la evolución normal del organismo, depende de la multiplicación de células, de la perfección de su funcionamiento y, por consecuencia, de la regularidad de los cambios que en la economía se verifican.

«La vida no es otra cosa más que una descomposición lenta, una destrucción sin fin.»

Evidente es, partiendo de este principio, que es preciso, no sólo reponer las pérdidas, sino dar al organismo un alimento suficiente para que crezca y se desarrolle.

Hay la radioscopia nos da el medio de co-

nocer si ha terminado ó no el crecimiento

los razonamientos y las disertaciones académicas.

De tales trabajos estadísticos referentes a las particularidades del trabajo no concuerdan en España más que una estimable labor particular *Las huelgas en Barcelona y sus resultados en 1905*, de D. Miguel Sáenz, pero no se había hecho hasta ahora estadística alguna oficial.

En el Extranjero, en los Centros destinados a recoger todas las manifestaciones de la vida obrera y social, hace ya tiempo que esa estadística existe. Y así en Francia como en Inglaterra, Bélgica, Alemania é Italia, las publicaciones oficiales pueden citarse como modelo en lo que a esta materia se refiere.

Hace pocos meses se ha publicado en Inglaterra el *Report on strikes and lock-outs in the United Kingdom*, correspondiente a 1905, en el cual se presenta un resumen completo de las huelgas inglesas, y en los boletines de las Oficinas del trabajo de Francia, Bélgica é Italia se insertan igualmente con gran correspondencia y atención todos esos fenómenos de la vida social de las referidas naciones.

El Instituto de Reformas sociales acaba de imprimir el primer libro de este género de estadísticas, relativo a las huelgas verificadas en España en el período de 1904-005, y especialmente en este último año.

Aunque tal estadística no sea completa por deficiencia de los organismos administrativos especiales, supone un paso transcendental, digno de ser tenido muy en cuenta, y base para positivos desarrollos y ampliados.

El trabajo, hecho por la Sección tercera del Instituto, de que es jefe el Sr. Bayla, responde a un concepto en extremo plausible dentro de esta clase de publicaciones, pues sin desconocer lo que en la estadística representa la ley de las grandes masas, en cuanto puede conducir a la investigación de los fenómenos sociales, examina también el elemento singular del hecho que se estudia y que debidamente lo caracteriza, permitiendo abundar en el espíritu y tendencias de las masas trabajadoras.

En 1905 aparecen registradas, en el trabajo a que nos venimos refiriendo, 130 huelgas, sin duda alguna no todas las ocurridas, por las deficiencias de los centros encargados de informar al Instituto. De ellas, 40 han tenido lugar por runda del salario, 9 por la jornada del trabajo, 11 por la organización de las labores y milits, 37 por admisión ó despido de personal, 2 por la defensa de la Asociación obrera, 12 por la jornada y el salario, una por la jornada y organización del trabajo, 9 por el salario y la organización, y las restantes por diversas causas.

Refiriéndose a las estaciones en que tienen lugar las huelgas se ve que el mayor número corresponde a la primavera, y el menor, al invierno. Por lo que alude a su terminación, 8 han acabado por gestión directa entre patronos y obreros, 3 entre Asociaciones patronales y obreras, 42 por intervención directa de las autoridades, y 73 finalizaron sin mediación alguna.

El resultado de las huelgas registradas es el siguiente:

Ganados totalmente, 46.
Algunos parcialmente, 24.
Perdidos, 62.

Se ve por estas cifras que las huelgas en su mayoría han producido un resultado beneficioso para la clase trabajadora, pues figuras 69 como ganadas, total ó parcialmente, 62 perdidas.

La mayor parte de las huelgas se han desarrollado de un modo pacífico, pues de 130 con 10.170 huelguistas no aparecen ocurridas coacciones, colisiones entre los huelguistas ú otro género de disturbios más que en 37.

El examen comparativo de los datos suministrados por este libro y el de las publicaciones análogas extranjeras enseña que en el año 1905 el número mayor de huelgas perteneció a Francia, con 705 después viene Inglaterra, con 385 y, por último, Alemania, con 214, ocupando, por lo tanto, España el último lugar.

El libro que acaba de publicar el Instituto de Reformas sociales es, pues, de gran interés y transcendencia.

F. Z.

Ilustración 4.

„El Heraldo de Madrid“, 19.11.1906. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Można się zastanawiać, jaka była rola Cecilia de Rody w przygotowaniu pierwszego zaproszenia Landowskiej do Madrytu, jeśli wziąć pod uwagę, że był on członkiem Towarzystwa Filharmonicznego od początku jego istnienia, czyli od 1901 roku, oraz znaczącą, szanowaną postacią w ówczesnych kręgach muzycznych i muzykologicznych. Wanda nie mogła mieć lepszego promotora swojego madryckiego debiutu.

1906: pierwsze *tournée* po Hiszpanii

Pierwsza wizyta w stolicy przyniosła natychmiastowe owoce, bo już jesienią 1906 roku pojawiła się wiadomość o powrocie Landowskiej na hiszpańskie sceny:

Przyjeżdża do Madrytu w wielkiej aureoli zdobytej dzięki występom przed najbardziej wyrobioną i wymagającą publicznością, dla której grała z najsłynniejszymi mistrzami. Petersburg, Wiedeń, Londyn, Paryż; Nikisch i Lamoureux... [...] Zapowiadany przez nas koncert Wandy Landowskiej w Teatro de la Princesa przybliży publiczności tę artystkę, która już w listopadzie 1905 roku dała godny podziwu koncert o szczególnym charakterze przed znakomitymi miłośnikami i mistrzami z Madryckiego Towarzystwa Filharmonicznego. Uczcijmy przejazd przez Madryt tej genialnej i pięknej artystki, w sposób godny podziwu przypominającej nam wielkich mistrzów poprzedzających Beethovena³⁰.

Na pierwszej stronie gazety obok wiadomości wydrukowano spory portret Landowskiej z profilu: Wanda stopniowo stawała się ikoną. Tym

30 „Viene a Madrid con una gran aureola conquistada ante los más cultos y exigentes públicos, tocando junto a los maestros más renombrados. Petersburgo, Viena, Londres, París; Nikisch y Lamoureux... [...] El concierto que hemos anunciado de Wanda Landowska en el Teatro de la Princesa dará a conocer al gran público a esta artista, que ya dio en Noviembre de 1905 un concierto admirable, de carácter particular, ante los exquisitos aficionados y los maestros que forman la Sociedad Filarmónica Madrileña. Celebremos el paso por Madrid de la genial y hermosa artista, evocadora admirable de los grandes maestros anteriores a Beethoven”. „Heraldo de Madrid”, 19.11.1906, s. 1.

razem było to jej pierwsze *tournee* po kraju. Czekano na nią z podziwem i entuzjazmem, a nawet upominano się o nią w innych miastach. Na przykład dziennik „La Dinastía”, wiedząc o przyjeździe artystki, oczekiwał, że miejscowy teatr zwróci się do madryckiego, aby stamtąd Landowska przyjechała do Kadyksu: „Byłoby pożądane, aby administracja naszego Teatro Principal kontynuowała swoje wysiłki, byśmy mogli podziwiać w Kadyksie tak wybitną solistkę”³¹. Nie wiemy, czy stało się to dzięki presji mediów, niemniej koniec końców Wanda zagrała tam tego samego roku.

W przeddzień pierwszego madryckiego koncertu, 22 listopada, gazeta nie tylko go reklamowała, lecz także korzystała z okazji, by zaatakować, mimochodem, ale i bezpośrednio, stołeczne konserwatorium z powodu jego niskiego poziomu:

koncert ten jest podwójnie interesujący, zarówno ze względu na talent wykonawczyni i jej godną podziwu grę, jak i ze względu na piękno muzyki klawesynowej, mającej wielkie znaczenie w historii Sztuki Muzycznej, a u nas prawie nieznaną przez niski poziom wykształcenia muzycznego, jaki na ogół zapewniają nauczyciele tej Sztuki, a w szczególności nasze niezrównane Konserwatorium, z którego wychodzą tylko wyrobniicy zamiast artystów³².

Tak więc instytucja nie spełniała oczekiwań, ale Wanda mogła stanowić dla niej wzór.

Tym razem jej repertuar składał się z trzech bloków tematycznych: pastorałki, las i tańce wiejskie. Kompozytorami w pierwszej części byli Bach, Dandrieu i Rameau, w drugiej części: Rameau, Couperin, Bach i Daquin, a w trzeciej – Antonie Francisque, Chambonnières i Couperin³³. Wydaje się jednak, że frekwencja nie była zbyt duża, skoro „dało się

31 „De desear sería que la empresa de nuestro Teatro Principal continuase sus gestiones a fin de poder admirar en Cádiz a tan eminente concertista, pues seguramente los aficionados y el público en general correspondería al esfuerzo de la Empresa, ya que difícilmente se presentaría otra ocasión”. „La Dinastía”, 21.11.1906, s. 3.

32 „[...] por el doble interés que ofrece este concierto, tanto por el talento de la intérprete y su admirable ejecución, como por la belleza de la música para clavecín, de grandísima importancia en la historia del Arte Musical, y casi desconocida entre nosotros, gracias a la deficiencia de la educación musical que generalmente se da por los maestros de este Arte, y muy principalmente por la de nuestro incomparable Conservatorio, de donde no salen ni llevan camino de salir más que jornaleros en lugar de artistas”. „La Correspondencia de España”, 22.11.1906, s. 2.

33 Program został opublikowany wraz z krótką informacją i fotografią Wandy Landowskiej przy klawesynie w: „El País”, 23.11.1906, s. 3.

odczuć obojętność, ponieważ publiczność, jak często mówi się w takich przypadkach, była «bardziej wytworna niż liczna»³⁴.

Bez utraty ani jednego dnia po pierwszym recitalu Wanda wyjechała do Lizbony, aby kontynuować *tournée* po Półwyspie Iberyjskim, podczas gdy dziennik „La Dinastía” zaserwował czytelnikom kilka recenzji z różnych francuskich gazet. Jest to trafny zestaw cytatów prasowych, dobrze przygotowanych prawdopodobnie przez samą artystkę lub przez jej męża czy impresaria. Czytamy tam:

„Mercure de France” (Jean Marnold) – Madame Landowska gra w wyjątkowy, sobie jedynie właściwy sposób. Nie słyszeliśmy nikogo, kto by tak grał. Jej pełne temperamentu zwinne palce muskają klawiaturę z niezwyklej delikatnością, rozwijając polifoniczną koronkę Backa [chodzi oczywiście o Bacha – przyp. I.R.A.] w siateczkę ruchomych krystalicznych brzmień. A z tych odwiecznych arabesków wyłania się promienny świat głosów i szepcótów; wszystko oddycha młodością, żywiołową lub łagodną, prostą, spokojną lub marzycielską.

„Le Figaro” – Madame Landowska jest najbardziej zachwycającą wykonawczynią Bacha, jaką kiedykolwiek słyszeliśmy!...

„Le Courier Musical” – W jej talencie nie ma niczego banalnego, niczego, co by pachniało wirtuozerią; gdy interpretuje dzieła Backa [Bacha], Mozarta, Scarlattiego, Rameau, nie mamy wrażenia, że prezentuje nam rezultat swojej pracy, lecz że kieruje się swoją wyjątkową spontanicznością. Niewielu wirtuozów można uznać za godnych wykonywania Backa [Bacha]; ale żaden z nich nie zasługuje na ten wielki i rzadki wyraz uznania bardziej niż Wanda Landowska.

Klawesyn Madame Landowskiej został wykonany specjalnie dla tej wielkiej artystki przez firmę Pleyel w Paryżu³⁵.

34 „[...] la indiferencia fue muy sensible, porque el público, según reza el cliché para estos casos, era «más distinguido que numeroso»”. „La Correspondencia Militar”, 24.11.1906, s. 1.

35 „Mercure de France – (Jean Marnold) – Madame Landowska toca de una manera exclusivamente suya. Solo a ella hemos oído tocar así. Sus dedos impetuosos o ágiles rozan el teclado con imaginable delicadeza, desenvolviendo el encaje polifónico de Back en redicilla movimiento de sonoridades cristalinas. Y de aquellos arabescos seculares, surge un mundo radiante de voces y de murmullos; todo ello vive una juventud exuberante o serena, sencilla, tranquila o soñadora. *Le Figaro* – ¡Madame Landowska es la más asombrosa intérprete de Back que hemos oído nunca!... *Le Courier Musical* – Nada banal en su talento, nada que huela a virtuosismo; cuando interpreta obras de Back, de Mozart, de Scarlatti, de Rameau, no parece que nos ofrece el resultado de un trabajo, sino que obedece sencillamente a su única espontaneidad. De muy pocos virtuosos se puede decir que son dignos de interpretar a Back; pues bien, ninguno merece más plenamente que Wanda Landowska este grande y raro elogio. El clavecín de Madame Landowska ha sido fabricado expresamente para la gran artista por la casa Pleyel de París”. „La Dinastía”, 24.11.1906, s. 2.

Wanda ze swoim *dossier* prasowym niewątpliwie była dobrze przygotowana do promowania się w sąsiednim kraju. Czy to dzięki temu, czy z powodu nacisków gazet lub instytucji – 27 listopada ten sam dziennik ogłosił dobrą wiadomość: „Niezrównana artystka Wanda Landowska, która obecnie zadziwia każdą publiczność, przed jaką występuje w głównych teatrach europejskich, pojawi się na krótko w naszym Teatro Principal i da koncert, który będzie miał zalety prawdziwego festiwalu artystycznego”³⁶. Tak Landowska przybyła do Kadyksu.

Andaluzja jest pierwszym hiszpańskim regionem, który odwiedziła po Madrycie. Wystąpiła w co najmniej trzech miastach: Kadyksie, Maladze i Granadzie, gdzie zrobiła duże wrażenie. O ile w stolicy publiczność była nieliczna, o tyle w przypadku pierwszego koncertu w Maladze prasa entuzjastycznie ogłaszała wyprzedanie biletów: „Według telegramu, jaki w nocy otrzymał Teatro Isabel la Católica, na drugi koncert, który miał odbyć się wczoraj wieczorem w Gran Teatro de Cervantes, wszystkie bilety zostały wyprzedane z dwudziestoczworgodzinym wyprzedzeniem”³⁷. Z przejęciem czekano, by zobaczyć i usłyszeć „klawesyn, który przywozi ze sobą, instrument specjalnie wykonany w Paryżu dla tak sławnej artystki przez znaczącą firmę Pleyer [Pleyel – przyp. I.R.A.], a wieczory, w których weźmie udział, pozostawiają miłe wspomnienia”³⁸.

Tymczasem na wizytę Wandy Landowskiej przygotowywał się Kadyks, a w głównych lokalach przy ulicy Ancha wisiały jej fotografie zapowiadające dwa koncerty, które miała dać³⁹ po głośnym triumfie w Maladze, gdzie odniosła „spektakularny sukces. W interpretacji Bacha ta niezrównana artystka była niedościgną, zwłaszcza w *Koncertie włoskim*, którego *Presto* musiała powtórzyć wśród oszalałymi owacji”⁴⁰. Co do repertuaru wykonanego w Gran Teatro de Cervantes w Maladze,

36 „La incomparable artista Wanda Landowska, que actualmente es el asombro de todos los públicos de los principales teatros de Europa ante los cuales se presenta, se presentará brevemente en nuestro Teatro Principal, celebrando un concierto que revestirá los honores de verdadero festival artístico”. „La Dinastía”, 27.11.1906, s. 3.

37 „Según un telegrama que recibió anoche la empresa Isabel la Católica, con veinticuatro horas de anticipación estaban vendidas todas las localidades para el segundo concierto que se debió celebrar anoche en el Gran Teatro de Cervantes, de Málaga, dado por la eminente artista polaca Wanda Landowska”. „La Publicidad”, 5.12.1906, s. 1.

38 „[...] el clavecín, que trae consigo, instrumento fabricado de exproceso por la importante casa Pleyer, de París, para tan celebrada artista, y las veladas en que esta tome parte van a dejar grato recuerdo”. Tamże.

39 „La Dinastía”, 5.12.1906, s. 3.

40 „[...] un éxito ruidoso. Interpretando a Bach la inimitable artista estuvo incomparable, sobre todo en el *Concierto italiano*, cuyo presto se vio obligada a repetir entre ovaciones delirantes”. „El Guadalete”, 6.12.1906, s. 2.

prawdopodobnie był on zbliżony do tego zaprezentowanego w Granadzie w Teatro Isabel la Católica 11 grudnia 1906 roku, a składał się z trzech części, z których pierwsza obejmowała utwory Bacha, druga – Schuberta i Couperina, a na zakończenie artystka zagrała *Divertimento* Francesca Durantego⁴¹.

W Granadzie prasa donosiła o tym, co miało stać się legendą. Dziennikarz chwalił zarówno talent, jak i wyjątkowy wygląd Landowskiej, co wówczas było dość powszechne w odniesieniu do wykonawczyń. Niemniej jednak Wanda prezentowała już stylistykę równie elegancką, jak praktyczną i wygodną, a w tamtych czasach nie było to tak częste⁴². W artykule opisano jej występ zimą 1906 roku w następujący sposób:

W głębi sceny pojawia się młoda kobieta o prostym i bardzo sympatycznym wyglądzie. Nosi luźną czarną aksamitną tunikę, która niweluje kontury i kształty jej ciała, a włosy ma uczesane w stylu greckim. Podchodzi do proscenium z pewnego rodzaju rezygnacją i nieśmiałością, ogarnia zagubionym i sentymentalnym spojrzeniem obszerną salę Teatro Isabel la Católica, wita się skromnym ukłonem, uśmiecha się z melancholijną słodyczą i siada przy fortepianie. Artystka czeka kilka chwil, aż zapadnie cisza, a następnie kładzie delikatnie bardzo smukłe palce na klawiaturze, wydobywając nuty z niezwykłą delikatnością i zadziwiającą precyzją.

[...] Najpierw na fortepianie, a potem na klawesynie, z godną podziwu doskonałością ożywiła potężny gest Bacha, a w pozostałych częściach programu udowodniła, że nikt nie jest w stanie go prześcignąć⁴³.

41 Program opublikowany w wielu gazetach, między innymi w: „El Defensor de Granada”, 9.12.1906, s. 2.

42 Alice Cash pisze o rewolucji, jakiej dokonała Ethel Leginska w zakresie stroju artystek dla większej wygody podczas publicznego wykonywania utworów, co widać również u Landowskiej. Zob. A.H. Cash, *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord...*, dz. cyt., s. 81. Tuniki i proste fryzury Wandy Landowskiej również opisywano w prasie, choć nie krytykowano jej za nie, a raczej idealizowano.

43 „Por el fondo del escenario, aparece una joven mujer, de aspecto sencillo y grandemente simpático. Viste suelta túnica de terciopelo negro que suprime sus contornos y formas, y tiene su cabeza peinada al estilo griego. Avanza hacia el proscenio concierto aire de abandono y timidez, extiende su mirada vaga y sentimental por el amplio salón del teatro Isabel la Católica, saluda con una reverencia modesta, sonríe con melancólica dulzura y se sienta delante del piano. Aguarda la artista algunos instantes a que se haga el silencio, y posa suavemente sobre el teclado sus dedos finísimos, que hieren las notas con suprema delicadeza y asombrosa precisión. [...] sensaciones de infinita poesía que la genial artista sabe arrancar al teclado, sobre todo cuando pulsa las cuerdas del clavecín. [...] Primero en el piano y luego en el clavecín, hizo resurgir con propiedad admirable el gesto poderoso de Bach, y en el resto del programa demostró que nadie puede superarlo”. „La Publicidad”, 12.12.1906, s. 2.

MUSICA



WANDA LANDOWSKA, eminente clavecinista

Concierto de Wanda Landowska

TEATRO DE LA PRINCESA

Esta tarde, á las cinco, dará la eminente clavicordista y pianista Wanda Landowska un interesante concierto, compuesto de obras de carácter pastoral de los siglos XVII y XVIII, ejecutando unas en el clave y otras en el piano.

El gran éxito que obtuvo esta delicada artista el año último en la Sociedad Filarmónica, hace que sea muy grande el interés por admirarla y oír la de nuevo.

He aquí el programa que ejecutará:

PRIMERA PARTE: PASTORALES

Pastorales, Bach.—Gavotte des moutons, Martini.—The Primrose, Pearson.—Les cascades, Dandrieu.—Sonatas en fa y en re, Scarlatti.

SEGUNDA PARTE: EL BOSQUE

Le rappel des oiseaux, Rameau.—Le rosignol vainqueur, Couperin.—Fuga á la gallina cuca, Bach.—Les Sylvestres, Couperin.—Le coucou, Pasquini.—Le coucou, Daquin.

TERCERA PARTE: DANZAS ALDEANAS

Bransle simple, Bransle gay, Bransle du Montirandé, Francisque.—Bransle du Poitou, Besard.—Gavotte, Francisque.—Pastourelle, Couperin.—Volte et Ronde, Chambonnières.—Les vieilloux et les gueux, Les jongleurs sauteurs et sabbimbanques avec leurs ours et singes y Les musettes, Couperin.

señorita Bueso; «Socorrillo», Ríos; «Curra», Mateos; «Andrea», Alfonso; «Juanita», Marino; «D. Rufino», Sr. Menéndez Valdés; «Alvaro», Reina; «Medina», Infante.

A continuación interpretaron: el *Andante y Rondó húngaro* para Fagot de Weber, el señor Romo, alumno de la clase del Sr. Fábina; el dúo de soprano y barítono de *El Trovador*, la Sra. Bautista y el Sr. Montón, alumnos de la Sra. Casanova de Cepeda; *Bananner*, transcripción para clarinete, de Gottschalk el Sr. Ortega, alumno del señor González Val; el *Vals de Dinorah*, la señorita García Blanco (Angeles), alumna de la señora Casanova de Cepeda; la *Fantasia característica* para flauta, de Andersen, el señor Doncel, alumno del Sr. González Maestro; la *Primera Polaca* para arpa, de Lebano, la señorita Menárguez, alumna de la Sra. Tormo; el *Primer Allegro del Concierto en Re menor*, de Bach, el Sr. Arenal, alumno del Sr. Fernández Grajal, que ha obtenido en el concurso celebrado el día 11 del actual el premio extraordinario *Estelo*; el *Duo de tiple* de Gioconda las señoritas Tofé y García Blanco (María), alumnas de la Sra. Casanova de Cepeda; y por fin dos estudios de solfeo á tres voces, los alumnos y alumnas de las clases de solfeo, bajo la dirección del Sr. Zubizarre.

Todos fueron muy aplaudidos por la numerosa y distinguida concurrencia, especialmente la señorita Menárguez, aventajada discípula de la profesora de Arpa doña Te-

Drugi koncert w Granadzie składał się z utworów pastoralnych z XVII i XVIII wieku i zdaje się, że miał podobną strukturę do tego, który Landowska dała w Madrycie miesiąc wcześniej⁴⁴. Zachwycił słuchaczy tak samo lub nawet bardziej niż pierwszy, a komisja z ratusza „poprosiła ją, żeby nie wyjeżdżała tak szybko”, i nawet udało się „namówić ją na trzeci koncert jutro, w piątek, który będzie zawierał współczesne kompozycje”⁴⁵. Faktycznie 14 grudnia Landowska wystąpiła jeszcze z recitalem, na który składały się walce Chopina oraz utwory Bacha, Webera i Händla. Była to wyrazista propozycja dla wybranych odbiorców⁴⁶. Po tym ostatnim recitalu autor z dziennika „La Alhambra” podziwiał jej interpretacje zarówno na klawesynie, jak i na fortepianie, wspominał o jej twórczości kompozytorskiej⁴⁷ i mówił, że jest tak samo oczarowany Wandą jak ona Granadą:

Wanda Landowska w ostatnich dniach zwróciła uwagę artystów swoimi niezwykle koncertami muzyki dawnej. Artystka wozi ze sobą klawesyn, instrument, o którym wiele się fantazjuje [...]. Entuzjastka – podobnie jak jej rodak, przedwcześnie zmarły Chopin – wielkiego Johanna Sebastiana Bacha, zdołała przeniknąć duszę jego dzieł oraz dzieł wielkich klawesynistów XVII i XVIII wieku, a badając je, nauczyła się myśleć i żyć w tamtych czasach, nie tylko w Niemczech, ale także w Anglii, Francji czy we Włoszech [...]. Ta niezwykła artystka, której nie poznaliśmy jako kompozytorki, ale mówi się, że jest wybitna, pokazała nam również, że jest znakomitą pianistką i że interpretuje Chopina, Webera i wielkich romantycznych prekursorów Wagnera z doskonałym wyczuciem. Wanda wyjeżdża z Granady bardzo zadowolona, nie tylko ze względu na piękno naszego miasta, lecz także z powodu dowodów sympatii i entuzjazmu, jakie otrzymała tutaj od wszystkich⁴⁸.

44 „Noticiero Granadino”, 13.12.1906, s. 3 (podpisano: F.C.).

45 „[...] que mañana viernes dé un tercer concierto, en que figurarán composiciones modernas”. „La Publicidad”, 13.12.1906, s. 2.

46 Pelen program pojawił się dzień wcześniej w: „La Publicidad”, 14.12.1906, s. 1.

47 Istnieje artykuł analizujący za prawie nieznanne oblicze Landowskiej. Zob. M. Dziadek, *Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności? (O kompozycjach Wandy Landowskiej)*, „Canor” 1994, nr 3 (10), s. 27–30.

48 „Wanda Landowska ha llamado la atención de los artistas estos días con sus notables conciertos de música antigua. Lleva consigo la artista un clavecín o clave, instrumento acerca del cual se ha fantaseado bastante [...]. Entusiasta, como el malogrado Chopin su paisano, del gran Juan Sebastián Bach, ha conseguido penetrar en el alma de sus obras y en las de los grandes clavecinistas de los siglos XVII y XVIII, y completando el estudio, ha aprendido a pensar y a vivir en aquella época, no solo en Alemania, sino en Inglaterra, Francia o Italia. [...] La notabilísima artista, a quien no hemos conocido como compositora y dícese que es eminente, nos ha demostrado también que es pianista admirable y que interpreta con exquisito sentimiento a Chopin, Weber y los grandes románticos precursores de Wagner. Wanda va complacidísima de Granada, no solo por las bellezas de nuestra ciudad, sino por las demostraciones de afecto y entusiasmo que aquí ha recibido de todos”. „La Alhambra”, 15.12.1906, s. 548.

Jej interpretacja muzyki Chopina – jako Polki – szczególnie zwróciła uwagę publiczności w Granadzie: „Chopin, rodak tej wybitnej artystki i, podobnie jak ona, wspinały pianista, ma w Wandzie Landowskiej najdoskonalszą interpretatorkę. [...] ten wyborny kompozytor, trudny w odbiorze, odrodził się wczoraj z klawiszy pieszczonych przez ręce swojej rodaczki”⁴⁹.

Ze znalezionych przez nas informacji wynika, że solistka zakończyła swoje pierwsze *tournee* na północy Hiszpanii, w Nawarze, tam zapowiadano bowiem jej koncert 22 grudnia⁵⁰. Nic jednak nie wiemy o jego programie i przyjęciu przez publiczność. Tak więc Landowska po raz drugi odwiedziła Madryt, a także Malagę, Kadyks i Granadę oraz Nawarrę. Poza tym miała zaplanowane występy w Portugalii, które prawdopodobnie odbyły się w ostatnim tygodniu listopada, czyli pomiędzy koncertem w Madrycie a tymi w Andaluzji. Centrum, północ i południe Półwyspu już w 1906 roku miały okazję posłuchać tej młodej i niewątpliwie obiecującej artystki.

Wanda jako badaczka i wydanie *Musique ancienne*

Nie mamy żadnych informacji o występach Landowskiej w Hiszpanii w następnym, 1907 roku, choć wiemy, że był to rok jej słynnej wizyty u Lwa Tolstoja, z której zachowała miłe wspomnienie i którą wielokrotnie przywoływała w prasie przez całe życie, a nawet sama opisała, jak informuje Denise Restout⁵¹. Wizytę tę Wanda przedstawia następująco:

49 „Chopin, compatriota de la eminente artista, y, como ella, pianista prodigioso, tiene en Wanda Landowska el intérprete más acabado [...] el compositor selecto y de comprensión difícil, renació ayer de las teclas acariciadas por las manos de su compatriota”. „Noticiero Granadino”, 16.12.1906, s. 3.

50 „El Eco de Navarra (Antes de Pamplona)”, 22.12.1906, s. 2.

51 Landowska wspominała to wydarzenie w późniejszych wywiadach, o czym będzie mowa w kolejnych rozdziałach. Istnieje także artykuł napisany przez nią samą w 1908 roku, w którym opowiada ona o spotkaniu z hrabiną Tolstoj i entuzjazmie, jaki w rosyjskim pisarzu wzbudziła muzyka dawna, gdy usłyszał, jak Wanda gra na swoim klawesynie. Zob. W. Landowska, *Une visite à la Contesse Tolstoi*, „Femina”, 15.07.1908, cyt. za: Landowska on Music, dz. cyt., s. 14.

W przeddzień Wigilii dotarliśmy na stację Szczokino. Czeły już tam wysłane po nas sanie. Do majątku trzeba było przejechać kilkanaście wiorst. Pogoda była bardzo zła: mroźna zamieć i burza śnieżna. [...] mój klawesyn został umieszczony na jednych saniach, a my siedzieliśmy na drugich. [...] zamieć wzmogła się do tego stopnia, że to nie woźnica powoził saniami, ale same konie, które dobrze znały drogę [...]. O dwunastej rano spotykaliśmy się na obiedzie. Następnie grałam na klawesynie przez około półtorej godziny, a kiedy kończyłam, Tolstoj odchodził do pracy w swoim gabinecie. Po kolacji około siódmej wieczorem siadałam ponownie do klawesynu i grałam do około wpół do jedenastej. Tak wyglądał każdy dzień [...]. Tolstoj lubi starodawne francuskie tańce. Codzienne prosił mnie, abym zagrała dla niego jakiś taniec. Ale najbliższe jego sercu były ludowe melodie [...]. Cokolwiek grałam, on analizował to z głęboką wiedzą, jak rasowy muzyk⁵².

Dla obojga artystów były to niewątpliwie inspirujące i owocne spotkania, których Landowska nigdy nie zapomniła.

W tym samym roku młody Manuel de Falla przeniósł się do Paryża⁵³, gdzie mieszkał aż do wybuchu I wojny światowej i gdzie prawdopodobnie niejednokrotnie spotkał się z Landowską⁵⁴, choć wtedy jeszcze żadne z nich nie zdawało sobie sprawy, jak ważna dla historii muzyki okaże się ich współpraca.

Już w 1908 roku Landowska ponownie jedzie do Hiszpanii, tym razem do Kraju Basków, ale, jak sądzę, nie po to, by grać koncerty, lecz aby odwiedzić różne ośrodki i przeprowadzić badania. W mieście San Sebastián odwiedza muzeum miejskie, ponieważ ma ono historyczny klawesyn, a według doniesień prasowych artystka wydaje się prowadzić badania nad baskijską muzyką ludową:

Wybitna pianistka i klawesynistka Wanda Landowska, tak oklaskiwana w Granadzie, a jednocześnie bardzo znana pisarka zajmująca się sztuką,

52 S. Ancira, *Así era Lev Tolstói (III). Tolstói y la música*, Acanilado, Barcelona 2022, s. 163.

53 J. Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1956, s. 45–87 (rozdz. 4: *En París hasta 1914*).

54 Na wystawie *Manuel de Falla y Wanda Landowska*, której kuratorką była Elena Torres Clemente, w pięćdziesiąt rocznicę śmierci artystki, w ulotce informacyjnej przedstawiającej chronologię czytamy: „1910: 4 maja Manuel de Falla i Wanda Landowska po raz pierwszy spotykają się na scenie, z okazji drugiego koncertu zorganizowanego przez Societé Musicale Indépendante, który odbył się w Salle Gaveau w Paryżu. W jego trakcie Falla ze śpiewaczką Adą Adimy-Millet daje premierowe wykonanie swoich *Trois mélodies*, a Landowska wykonuje na klawesynie kilka piętnastowiecznych angielskich utworów Johna Bulla i Henry’ego Purcella”. Zob. *Manuel de Falla y Wanda Landowska: encrucijadas sobre un teclado*, Archivo Manuel de Falla, Granada 2009. Dzięki uprzejmości Eleny Torres Clemente.

przebywa w San Sebastián i w towarzystwie państwa Milnerów odwiedziła Muzeum Miejskie, gdzie dokładnie obejrzała piękny osiemnastowieczny klawesyn, własność Baskijskiego Towarzystwa Gospodarczego, znajdujący się w depozycie we wspomnianej placówce oświatowej. Wanda Landowska bardzo chwaliła klawesyn, stwierdzając, że zasługuje on na renowację i że jeśli będzie wówczas w San Sebastián, to – jako prezent dla miasta – gotowa jest go wypróbować. Opuszczając Muzeum, wpisała do albumu czułą polską pieśń ludową o nowicjuszach i napisała serdeczną dedykację w tym języku i po francusku. Później udała się do Biblioteki Miejskiej. Następnego dnia wróciła do obu miejskich placówek oświatowych, ponieważ pisze pracę o muzyce baskijskiej i z San Sebastián⁵⁵.

Ciekawe, że Landowska ukazana jest jako badaczka i że podkreśla się jej szczególne zainteresowanie muzyką ludową, które mógł rozbudzić w niej mąż – Henryk Lew (specjalista od folkloru i tradycji hebrajskich⁵⁶). Wspomina się też o niewielkim dorobku kompozytorskim artystki, który zachował się do naszych czasów i w którym wyróżniają się transkrypcje i aranżacje melodii ludowych, często występujące także w jej programach (jak na przykład *Bourrée d'Auvergne*⁵⁷). Niestety, nie udało mi się ustalić charakteru badań nad muzyką baskijską, ale wydaje się, że ta „odosobniona” wiosenna wizyta przyniosła owoce wkrótce potem, bo 9 września 1908 roku Landowska po raz pierwszy zagrała dla tamtejszej publiczności w Casino cultural⁵⁸ – sali, do której będzie wracała.

55 „La eminente pianista y clavecinista Wanda Landowska, tan aplaudida en Granada, que es al propio tiempo una escritora de arte, muy notable, se encuentra en San Sebastián, y acompañada de los señores de Milner, visitado aquel Museo Municipal, donde examinó detenidamente el lindo clavecín, del siglo XVIII, propiedad de la Sociedad Económica Vascongada y que se halla en depósito en dicho centro docente. Wanda Landowska hizo muchos elogios del clavecín, manifestando, que merece ser restaurado y que si ella estuviera entonces en San Sebastián, se ofrecería a probarlo en obsequio a la ciudad. Al marchar del Museo, transcribió en el álbum un sentido canto popular polonés dedicado a las novicias y escribió una sentida dedicatoria en dicha lengua y en francés. Después estuvo en la Biblioteca Municipal. Al día siguiente volvió a instalar ambos centros docentes municipales para poder escribir un trabajo acerca de la música vascongada y de San Sebastián”. „La Publicidad”, 17.04.1908, s. 1.

56 P. Nazaruk, *Lew Wandy Landowskiej*, <https://blog.teatrnn.pl/brama-edukacja-i-animacja/lew-wandy-landowskiej/#more-3892> (dostęp: 30.05.2022).

57 Kompozycja Landowskiej oparta na melodii ludowej, grana – jak jeszcze nie raz będziemy się mogli przekonać – w Hiszpanii wielokrotnie.

58 „La Época”, 9.09.1908, s. 3. Casino cultural to ważna instytucja w Hiszpanii w XIX i XX wieku (do śmierci Franco). Był to prywatny klub dla burżuazji i klas wyższych, w którym czytano gazety i książki, grano w bilard, szachy, domino i karty (hazard był zabroniony) oraz gdzie odbywały się bale i koncerty.

W tych wczesnych latach jednym z najważniejszych wydarzeń w jej karierze było wydanie w 1909 roku książki *Musique ancienne*⁵⁹. O publikacji tej wielokrotnie pisała prasa hiszpańska, a Landowska zawarła w niej eseje, które stały się podstawą jej późniejszych teorii. Są to historie, refleksje, analizy i rekonstrukcje, których odtąd będzie broniła, a w których przytacza znaczną liczbę ważnych autorów z dziedziny nie tylko muzyki, lecz także sztuki i kultury⁶⁰. Książkę tę, po raz pierwszy wydaną po francusku i podpisaną wówczas razem z Henrykiem Lwem, czyta się tak płynnie, że mamy wrażenie, że słuchamy jej (ich?) wywodów wypowiadanych na głos.

Opracowanie składa się z osiemnastu rozdziałów⁶¹, a każdy z nich porusza jeden z interesujących Landowską tematów – w stylu bardziej eseistycznym niż naukowym, dlatego niewątpliwie jest to przyjemna lektura. Ciekawe okazuje się to, co później autorka robi z tym tekstem, publikując jego fragmenty, a nawet łącząc wyimki z różnych rozdziałów. Dowodzi to ogólności i plastyczności samego wywodu, którą to cechę będziemy mieć okazję potwierdzić dalej. Należy docenić tę pionierską pracę, ponieważ był to czas, w którym kształtowała się praktyka wykonawcza muzyki dawnej i następowało jej odrodzenie. Dowodem na znaczenie książki (dla Wandy, słuchaczy i uczniów) jest świadectwo jednego z podopiecznych artystki z Saint-Leu-la-Fôret, który kilkadziesiąt lat później podkreślał: „Jej autorka odegrała ważną rolę w określeniu mojego powołania, a zasady, jakie przedstawiła w *Musique ancienne*, kierowały moją działalnością przez ponad czterdzieści lat”⁶².

59 Zob. W. Landowska, *Musique ancienne*, Mercure de France, Paris 1909. W latach dwudziestych przetłumaczono ją na angielski i tą właśnie wersją tutaj się posługujemy – zob. też, *Music of the Past*, dz. cyt. Restout opowiada, jak Landowska pod koniec kariery chciała przejrzeć i wydać ponownie wszystkie teksty, jednak zrezygnowała z tego, by poświęcić się swoim ostatnim nagraniem, a wykonanie tej pracy powierzyła swojej sekretarce i uczennicy. Zob. *Landowska on Music*..., dz. cyt., s. 23.

60 W aneksie 2 do pracy doktorskiej Cash wymienia rozdziały i cytowanych w nich autorów, łącznie ponad siedemdziesiąt nazwisk. Zob. A.H. Cash, *Wanda Landowska and the Revival of Harpsichord*..., dz. cyt., s. 287–290.

61 Spis treści książki *Music of the Past* wymienia następujące rozdziały: 1. Muzyka jest przede wszystkim sztuką nowoczesną, 2. Postęp muzyczny, 3. Zbrodnia niewielkiego postępu, 4. Pogarda dla starych mistrzów, 5. Wielkość i patos, 6. Koncepcje estetyczne XVIII wieku, 7. Romantyzm, 8. Wymuszona dźwięczność, 9. Innowacje, 10. Muzyka orkiestrowa, 11. Transkrypcje, 12. Styl, 13. Tradycja, 14. Interpretacja, 15. Klawesyn, 16. Wirtuozi, 17. Muzyka i mecenat, 18. Odrodzenie muzyki dawnej. Ciekawe, że książka składa się akurat z osiemnastu rozdziałów, tak jak XVIII wiek był wiekiem uwielbianego i bronionego przez Landowską Bacha.

62 „Its author, however, played a major role in determining my vocation, and the principles that she sets forth in *Musique Ancienne* have guided my activities for over forty years”. P. Aldrich, Wanda Landowska’s „*Musique Ancienne*”, „Notes” 1971, t. 27, nr 3, s. 461.

Zatem w wieku trzydziestu lat Wanda Landowska była już autorką książki o tak różnorodnej i oryginalnej tematyce, że prasa nie mogła pozostać obojętna. Poza tym fakt, że napisała ją kobieta, czyniło publikację jeszcze niezwyklejszą. Akceptowano wówczas, że kobieta może zostać pianistką, ale nie było przyjęte, by prowadziła badania, pisała, a nawet argumentowała swoje idee w tak przekonujący sposób. Dlatego recenzje, choć w większości pozytywne, zawierały pewne uwagi również na ten temat⁶³.

Pierwsza wizyta w Katalonii

Gdy pod koniec 1909 roku Landowska wróciła do Hiszpanii, po raz pierwszy odwiedziła Katalonię. Dokładnie w tym samym roku, choć kilka miesięcy wcześniej, miał miejsce tak zwany tragiczny tydzień w Barcelonie – część burzliwych wypadków, jakie wtedy wstrząsały wieloma krajami w Europie⁶⁴. Ten ciekawy zbieg okoliczności pokazuje nam, że na tej samej scenie rozgrywały się wydarzenia z dwóch bardzo różnych światów, które najprawdopodobniej nie miały ze sobą styczności.

Na 13 i 17 grudnia w Pałacu Muzyki Katalońskiej (Palau de la Música Catalana) zaplanowane były koncerty Wandy Landowskiej na fortepian i klawesyn. Wydaje się, że tym razem nie przyjechała ona z programem tematycznym. Repertuar zaprezentowany podczas pierwszego występu obejmował bowiem takie dzieła jak: *Partita c-moll* Bacha (na fortepian), *Harmonijny kowal* Händla (na klawesyn), *Sonata D-dur* Mozarta (na fortepian), *Rigaudon et tambourin* Rameau (na klawesyn), *Sonata A-dur* Scarlatti (na klawesyn), *Preludium Des-dur*, walce *Des-dur* i *F-dur* Chopina (na fortepian), *Gawot baranów* Martiniego (na klawesyn) i kompozycja własna Landowskiej *Bourrée d'Auvergne* (na klawesyn). Natomiast drugi recital zawierał utwory takie jak: *Suita angielska e-moll* (na fortepian) i *Koncert włoski* Bacha (na klawesyn), *Kukułka*

63 Niektóre z francuskich recenzji oraz główne tezy Landowskiej zostały przeanalizowane w pracy doktorskiej A.H. Cash, *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord...*, dz. cyt., s. 71–80.

64 Zob. X. Cuadrat i in., *La semana trágica*, „Cuadernos de Historia 16” 1985, nr 132, s. 1–31.

Pasquiniego i Daquina (na fortepian), wariacje Rameau (na klawesyn), walce Schuberta (na fortepian), a na koniec trzy kompozycje grane na klawesynie – wolty i ronda Chambonnières'a oraz *Ground* i *Les vieux et les gueux* Purcella⁶⁵. Program wydrukowany dla słuchaczy zaczynał się cytatem z Charles'a Joly'ego, krytyka z „Le Figaro”, porównującym Wandę Landowską do „jednej z bohaterek Maeterlinck”⁶⁶, co automatycznie powieliła hiszpańska prasa, jak zobaczymy dalej.

ARTISTAS Á LA VISTA.—FIGURAS DE ACTUALIDAD

TANTO por su figura sobriamente atavida como por su arte exquisito, la distinguida concertista Wanda Landowska, que ha dado recientemente dos notables conciertos en el *Palau de la Música Catalana*, resulta genialmente evocadora. El público al oír en el clavicémbalo se transporta á los buenos tiempos del arte clásico, pues con el mismo instrumento en que los grandes compositores de la XVIII centuria compusieron y ejecutaron sus inspiraciones, las interpreta la distinguida concertista con un esmero y una finura y una conciencia que cautivan. El público paladeó con delicia las obras de Haendel, Rameau, Scarlatti, Martini, y otros compositores fielmente interpretados por una devota fiel de sus inspiraciones. La concertista polaca goza en su artística especialidad de fama europea, que los filarmónicos bar-



WANDA LANDOWSKA
Notable concertista polaca, que ha dado unas notables audiciones en el *Palau de la Música Catalana*

coloneses tuvieron la dicha de confirmar, tributándole merecidos y entusiastas aplausos.

A la malograda Francisco Tárrega, cuya muerte llora el arte español, dedicamos un piadoso recuerdo en la Crónica del presente número. Su fallecimiento, acaecido el miércoles de la semana anterior, produjo gran desconsuelo entre sus amigos y admiradores.

La soprano dramática Rosario Aracil, nacida en Valencia, es una interesante artista, tanto por su gestileza como por sus inmejorables condiciones. En distintos teatros de la península y del extranjero se ha hecho aplaudir cantando *La Walkiria*, *Aida*, *Bohemia*, *Traviata*, *Cavalleria rusticana* y otras obras. Actualmente trabaja con gran éxito en el Teatro *Príncipe Real* de Oporto.

Ilustracja 6.

Portret Wandy Landowskiej, „La Actualidad”, 21.12.1909. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

65 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Concerts Wanda Landowska.

66 „[...] una de las heroínas de Maeterlinck”. Tamże.

W „La Il·lustració Catalana” pojawiło się ogłoszenie o koncercie z portretem wykonawczyni⁶⁷, a „La Il·lustración Artística” podkreślała zasługi artystki, która podbiła europejskie sceny i jest wybitną badaczką:

Podporządkować swoją osobowość artystyczną osobowości twórców, których chce być tylko interpretatorką; poświęcić swoją wyjątkową wirtuozerię prostocie wykonania ściśle zgodnego z myślą kompozytora: to właśnie zaproponowała i w sposób godny podziwu osiągnęła wybitna solistka Wanda Landowska [...]. Aby osiągnąć ten cel, nie tylko studiowała dzieła tych wielkich mistrzów, ale także we Francji, w Anglii, w Niemczech i we Włoszech, po dogłębnej i cierpliwej pracy badawczej w bibliotekach, ożywiła wiele innych dzieł, nieznanych lub niesłusznie zapomnianych⁶⁸.

Landowska po przybyciu do jakiegoś miasta nie ograniczała się do koncertowania, ale korzystała z pobytu, zwiedzając muzea, archiwa i antykwiariaty, dzięki czemu zgromadziła kolekcję partytur i instrumentów, o której dziś niewiele wiemy⁶⁹. A wracając do recenzji – cytowany jest w niej francuski krytyk, który pojawił się w programie koncertu, co pozwala sądzić, że to sama Landowska (a może Henryk Lew) była zainteresowana promowaniem siebie za pomocą tego wyidealizowanego i przepełnionego pochlebstwami fragmentu:

Pewien francuski krytyk napisał o niej: „Na scenę wchodzi młoda kobieta, kłania się i siada przy klawesynie, przywołując i wskrzeszając przeszłość, w której życie, mniej gorączkowe niż nasze, obfitowało w chwile wytchnienia, pełne dowcipu, sztuki, harmonii i spokoju. Oczy duże, czule i głębokie, sylwetka delikatna jak z legendy, z odrobiną nieśmiałości, która przywodzi na myśl idealne bohaterki [Maurice’a] Maeterlincka czy dziewice [Edwarda] Burne-Jonesa; naturalna oryginalność ruchów, w których gest, giętki i kapyśny, jest pełen niewinnego wdzięku, oraz najdelikatniejsze i najbardziej

67 „La Il·lustració Catalana”, 19.12.1909, s. 12.

68 „Subordinar su personalidad artística a la de los creadores de quienes ella quiere ser solo intérprete; sacrificar sus excepcionales dotes de virtuosa a la sinceridad de una ejecución ajustada estrictamente al pensamiento del compositor: esto es lo que ha propuesto y por modo admirable ha conseguido la eminente concertista Wanda Landowska [...]. Para lograr tal objeto, no se ha contentado con estudiar las obras de aquellos grandes maestros, sino que, además, en Francia, en Inglaterra, en Alemania y en Italia, después de una profunda y paciente labor de investigación en las bibliotecas, ha resucitado muchas otras ignoradas o caídas en el olvido injusto”. „La Il·lustración Artística”, 20.12.1909, s. 2.

69 W. de Vries, *Commando Musik: Comment les nazis ont spolié l'Europe musicale*, tłum. L. Slaars, Buchet Chastell, Paris 2019.

uduchowione dłonie, jakie można sobie wymarzyć... Gra z prostotą, delikatną i łagodną pobożnością, a zmartwychwstanie krystalizuje się i dopełnia”⁷⁰.

Tekst ten został rozpowszechniony w kilku krajach – we fragmentach tłumaczonych z francuskiego (jak w tym przypadku) lub w całości po angielsku⁷¹. Choć nie podaje żadnych danych muzykologicznych, swoją idealizacją i siłą opisu niemal automatycznie odbił się echem w prasie już w momencie opublikowania w 1905 roku i dał tytuł interesującemu studium na temat recepcji Landowskiej w Hiszpanii w tym wczesnym okresie jej kariery⁷². Wanda z pewnością umiała dobrze dobierać wy-cinki prasowe.

Jeśli przyrzeć się odnalezionym recenzjom, to były one więcej niż pozytywne. Wydaje się, że „La Landowska” automatycznie podbiła katalońską publiczność, co widać na przykład na poniższym tekście:

Wybitna solistka Wanda Landowska, która ostatnio dała dwa znakomite koncerty w Palau de la Música Catalana, jest niezwykle sugestywna, zarówno dzięki swojej stonowanej sylwetce, jak i swemu wspaniałemu kunsztowi. Słuchając jej gry na klawesynie, publiczność przenosi się w dobre czasy sztuki klasycznej, ponieważ na tym samym instrumencie, na którym wielcy kompozytorzy XVIII wieku komponowali i wykonywali swoje utwory, wybitna solistka interpretuje je z pieczołowitością, finezją i świadomością, która urzeka. Publiczność z zachwytem delektowała się utworami Händla, Rameau, Scarlatti, Martiniego i innych kompozytorów wiernie interpretowanych przez wierną wyznawczynię ich twórczości. Polska solistka cieszy się europejską sławą w swojej specjalności artystycznej, co mieli przyjemność

70 „Un crítico francés, hablando de ella, ha escrito: «Sube al estrado una mujer joven; saluda y se sienta al clavicémbalo, evocando y resucitando un pasado en que la vida, menos agitada que la nuestra, era pródiga en momentos de reposo, llenos de ingenio, de arte, de armonía y de serenidad. Unos grandes ojos, tiernos y profundos, una silueta de delicadeza y de leyenda, con algo de tímido, que hace pensar en las ideales heroínas de Maeterlinck o en las vírgenes de Burnes-Jones; una originalidad natural de actitudes en que el gesto, flexible y caprichoso, se ofrece lleno de gracia ingenua, y las manos más finas y espirituales que soñarse puedan... Ejecuta sencillamente con piedad fina y ligera, y la resurrección va precisándose y se consume»”. „La Ilustración Artística”, 20.12.1909, s. 2.

71 W piśmie „The Etude” znajdujemy artykuł w całości, przetłumaczony na angielski przez Edwarda Burlingame’a Hilla – zob. R. Brussel, *Madame Wanda Landowska*, tłum. E. Burlingame Hill, „The Etude” 1905, nr 23, s. 444.

72 S. Gonzalo Delgado, *Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905–1912)*, „Artígrama” 2012, nr 27, s. 589–607.

potwierdzić filharmonicy barcelońscy, nagradzając ją zasłużonymi i entuzjastycznymi brawami⁷³.

Jeszcze jeden sukces klawesynistki w regionie, który będzie ją wielokrotnie gościł i który stanie się jednym z najczęstszych punktów jej podróży przez Hiszpanię w kolejnych latach.

Intelektualistka z „kobiecy wdziękiem”

Na samym początku następnego, 1910 roku „Revista Musical” z Bilbao publikuje krótką recenzję koncertów, jakie Landowska dała w Pałacu w grudniu poprzedniego roku, i zwraca uwagę na polemiki dotyczące klawesynu i jego pochodzenia:

Dość powiedzieć, że jej urzekające, klasyczne ewokacje na klawesynie dla wielu były objawieniem, a dla wszystkich powodem entuzjazmu, entuzjazmu nieco osłabionego w ostatniej chwili przez jałowe dyskusje między niektórymi pseudomuzykografami, którzy w godny pożałowania sposób rozwodzili się na temat pochodzenia i historii instrumentów klawiszowych. Doskonale o tym wie mój szanowny przyjaciel, mistrz Pedrell, który starał się położyć kres tej sprawie⁷⁴.

73 „Tanto por su figura sobriamente ataviada como por su arte exquisito, la distinguida concertista Wanda Landowska que ha dado recientemente dos notables conciertos en el Palau de la Música Catalana, resulta genialmente evocadora. El público al oír la en el clavicémbalo se transporta a los buenos tiempos del arte clásico, pues con el mismo instrumento en que los grandes compositores de la XVIII centuria compusieron y ejecutaron sus inspiraciones, las interpreta la distinguida concertista con un esmero y una finura y una conciencia que cautivan. El público paladeó con delicia las obras de Haendel, Rameau, Scarlatti, Martini, y otros compositores fielmente interpretados por una devota fiel de sus inspiraciones. La concertista polaca goza en su artística especialidad de fama europea, que los filarmónicos barceloneses tuvieron la dicha de confirmar, tributándole merecidos y entusiastas aplausos”. „La Actualidad”, 21.12.1909, s. 18. Tekst ukazał się z portretem Wandy Landowskiej.

74 „Básteme decir que sus encantadoras evocaciones clásicas en el clave fueron una revelación para muchos y un motivo de entusiasmo para todos, entusiasmo algo desvirtuado a última hora por estériles discusiones entre algunos seudomusicógrafos que han divagado de un modo lamentable sobre los orígenes e historia de los instrumentos de teclado. Harto lo sabe mi respetable amigo el maestro Pedrell, que se ha esforzado en poner fin a la cuestión con una de las quincenas musicales que publica el periódico ‘la Vanguardia’, exponiendo en ella puntos de vista luminosos e ingeniosísimos”. „Revista Musical” 1910, t. 2, nr 13, s. 15–16.

ron la longevidad, mientras que los otros se enterraron con las viejas claves en el polvo de los años.

Los dos instrumentos de teclado más utilizados en otro tiempo, fuera del órgano, eran el clavicordio y el clavicimballo: de cuerdas golpeadas aquí, como nuestro piano; el otro, de cuerdas punteadas; derivación del timpanón el primero, y del salterio el segundo. El clavicordio primitivo tenía la particularidad de que las cuerdas, siendo perpendiculares a los martillos, y no prolongación suya, cada una de ellas podía ser herida por varios martillos. Uno de estos instrumentos—un *clavicorde lú*—conservado en Basilea, y del que Mme. Landowska se sirvió en el curso que dió el año pasado, contiene cuarenta y cinco teclas, que corresponden a veintidós cuerdas solamente. El clavicordio, derivado del *monochordum* o *manicordio* de la Edad Media, y que está descrito por Agrícola y Virdung en el siglo XVI, no adquiere hasta tiempo después un número de cuerdas igual al de teclas, transformación verificada en la segunda mitad del siglo XVIII. Los musicógrafos que han pretendido que Bach había escrito para este instrumento, se han equivocado: Juan Sebastián no poseía a su muerte ningún clavicordio ni pianoforte.

El instrumento de Bach, como el de Rameau, fué el clavicimballo (el *clavécin* francés), cuyo origen data del siglo XIV, instrumento, no ya de cuerdas golpeadas, sino de cuerdas punteadas, a la manera del salterio. Su sonoridad era bastante monótona, y fué merced a una combinación de registros y con la adición de un segundo teclado con lo que se consiguió darle una gran variedad.

El clavicimballo fué el instrumento universal en el siglo XVIII, figurando, no sólo en los salones, sino en el concierto, donde servía de acompañante. Fué en este momento cuando varios fabricantes (Cristophori, Marrius, Schoeter), de un modo casi simultáneo en Italia, en Francia y en Alemania, ensayaron arreglos que hiciesen reforzar el sonido, substituyendo las puntas de pluma por martillitos, encontrando lo que Cristophori bautizó con el título de *gravicimbalo col piano e forte*. El nuevo instrumento se difundió rápidamente en los últimos treinta años del siglo por la perfección, cada vez mayor, de los fabricantes Silbermann y Stein, de Augsburgo, y Erard, de Strasburgo.

La *espineta*, muy conocida en España, y que aun se construía en 1800 por Silbermann, era una modificación del clavicordio, en la que cada cuerda correspondía a una sola nota. En Inglaterra este instrumento tenía el nombre de *virginal* y su forma era rectangular, mientras que aquella era triangular o pentagonal. El clavicimballo tenía en Inglaterra el nombre de *harpsichord*, derivado de su primitivo nombre italiano, *arpicordio*.

La falta de conocimientos de las particularidades de cada uno de esos instrumentos ha llevado a muchos artistas (hablamos de los artistas serios y verdaderos) a grandes errores en la interpretación de música antigua, y ha dado lugar a

algunos escritores a anacronismos grotescos y ridículos, muchos de los cuales podríamos citar. (1)

Tales denominaciones han introducido una gran confusión en la nomenclatura, principalmente en España, por haberse llamado *espinetas* ya al verdadero clavicordio, ya al *manicordio*, que los franceses solían confundir con el *clavicorde*, y los italianos con éste y con la *spinetta*.

Prescindiendo de algunas denominaciones accidentales, como *Lautenclavicymbel*, *clavicimbalo*, etc., creemos útil el siguiente cuadro, que expone los diferentes nombres de esta familia instrumental en sus diversos países y épocas, el cual muestra al mismo tiempo las causas de la confusión corriente en su nomenclatura:

ALEMANIA	INGLATERRA	ITALIA	FRANCIA	ESPAÑA
Clavier...	Clavicord...	Manicordio...	Manicorde...	Manicordio...
		Clavicordio...	Clavicorde...	Clavicordio...
Spinet...	Spinet...	Spinetta...	Spinet...	Clavicordio...
		Clavicordio...	Clavicorde...	Clavicordio...
Kielfligel...	Harpsichord...	Arpicordio...	Clavessin...	Clavicimbalo...
		Clavicimbalo...		
Portepiano...		Cembalo col forte e piano...		
Clavier...	Pianoforte...	Portepiano...	Pianoforte...	Pianoforte...
Fligel...		Pianoforte...		

En España se llamaba también monacordio al manicordio; éste y la espineta eran formas pequeñas del clavicordio. La difusión de estos instrumentos dió origen a que se los confundiese con el clavicimballo o clavicimbano, haciendo que algunos diccionarios (las antiguas ediciones del de la Academia, entre ellos) los considerasen todos como especies del género clavicordio.



Wanda Landowska tocando el clavicin (clavicimballo) en casa de Leon Tolstói

Para cortar más fácilmente la confusión, se dió a toda clase de instrumentos el único apelativo de *clave*—análogamente a lo ocurrido en Alemania con el término *clavier*—, que significa, llanamente, *teclado*. Tal era el procedimiento que seguían nuestros primitivos clásicos, que denominaban a sus obras *música para tecla* o *música para tecla y vihuela*. El órgano (grande o pequeño) entraba de este modo en la denominación general.

No es nuestro propósito hacer resaltar esta ignorancia ni los innombrables errores y mistificaciones más o menos voluntarias, engendradas por la explotación de la música antigua. Al contrario, lo que deseamos es, al mostrar la obra, el apostolado de una gran artista, probar, demostrar que la ciencia del erudito y los talentos del virtuoso pueden unirse para realizar una verdadera obra de arte.

Debemos a la artista que nos ocupa un verdadero descubrimiento, proseguido con verdadera paciencia, con método, una verdadera revelación.

Pianista notable, cuya presentación en París hace unos cuantos años produjo verdadera sensación, la señora Wanda Landowska sintió en ella un día verdadera vocación por el estudio de la música antigua. Los maestros de antaño la

(1) La palabra *clavessin* es francesa y muy divulgada en España; su equivalente en español es *clavicimballo*; lo advertimos así para evitar confusiones.

Ilustración 7. Wanda Landowska z Lwem Tolstojem, 1907.

Przedruk według „Mundial Múśica”, 1921. Dziękuję uprzejmości Diego Aresa.

W tekście wspomnianego w recenzji Felipego Pedrella (autorytetu muzycznego i nauczyciela de Falli⁷⁵) znajdujemy istotny i rozstrzygający fragment. Mistrz wskazuje, że dyskusja wokół klawesynu wynika z błędu terminologicznego. Otóż, jak zauważa Pedrell, pleyel Landowskiej, który nazywano (i nadal to robimy) po prostu klawesynem, w rzeczywistości konstrukcyjnie jest hybrydą i powinien nosić nazwę bardziej złożoną. To właśnie spowodowało, według Pedrella, że wybuchł spór:

Właściwe byłoby nazwanie wspomnianej imitacji organograficznej klawesynem-klawikordem, ponieważ posiada elementy obu tych instrumentów, klawesynu ze względu na sposób wzbudzania strun, a klawikordu ze względu na zastosowane kombinacje i mechanizm. Prosta nazwa „klawesyn” nadana temu egzemplarzowi, choć naprawdę ciekawa i typowa, jeszcze bardziej zawikłała dawną i niemal legendarną kontrowersję⁷⁶.

Pedrell słusznie zwraca uwagę, że mechanizm firmy Pleyel w rzeczywistości jest swego rodzaju hybrydą inspirowaną również fortepianem (a więc klawikordem, z którego wyewoluował współczesny instrument), a nie tylko klawesynem. Nie wspominając już o kwestii pedałów, która zostanie omówiona później i będzie miała zarówno obrońców, jak i przeciwników.

Dalej mowa o osobistym kontakcie mistrza z Landowską, która, jak się wydaje, prosiła go o informacje i wskazówki w odniesieniu do kilku utworów Antonia de Cabezóna:

pani Landowska wprowadza je do swoich programów, tak jak mi obiecała, prosząc mnie dodatkowo o wskazówki co do pewnych kompozycji słynnego ślepcy, który widział to, co najwznioślejsze (Antonia de Cabezóna), jakie grano bez różnicy, zarówno na klawiaturze organów, jak i klawesynu, a w *Musique ancienne*, którą ona uprawia z takim prestiżem, znajdują swoją najwyższą ekspresję⁷⁷.

75 Na temat wielkiego wpływu Pedrella na de Fallę zob. Y. Nommick, *El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*, „*Recerca Musicològica*” 2004–2005, t. 14–15, s. 289–300.

76 „Lo propio sería llamar a la imitación organográfica aludida, clavecín-clavicorde, porque de los dos instrumentos tipo participa, clavecín por el modo de herir las cuerdas, y clavicorde por las combinaciones y mecanismo empleados. El nombre de clavecín a secas dado a este espécimen, aunque realmente curioso y típico, ha enmarañado más y más la antigua y casi legendaria controversia”. F. Pedrell, *Clavicordio y clave*, „*La Alhambra*”, 28.02.1910, s. 84.

77 „[...] la señora Landowska introduce en sus programas, como me lo prometió, solicitando, además, de mí algunas instrucciones sobre determinadas composiciones del famoso ciego (Antonio de Cabezón), que tan sublimes cosas vio, aquellas que se tañían, indistintamente, sobre el teclado del órgano o del clavicordio, hallará entre la *Musique ancienne* que ella cultiva con tales prestigios, un colmo de expresivismo”. Tamże, s. 86–87.

Nie wiemy, czy Wanda kiedykolwiek wykonała publicznie muzykę Cabezona, ale jasne jest, że zapoznał ją z nią sam Pedrell. Również w styczniu 1910 roku, kiedy to ukazała się jego rozprawa, w czasopiśmie „La Cataluña” znajdujemy tekst, którego ton z dzisiejszej perspektywy może okazać się zaskakujący. Mimo wszystko uważamy, że warto go omówić, ponieważ ciekawe jest, że Wanda w krótkim czasie zainspirowała z jednej strony takiego naukowca jak Pedrell, który dzięki jej wizycie zastanawiał się nad historycznymi instrumentami, a z drugiej takiego autora jak Ribera y Font, który zwracał się do pianistek, by zajęły się repertuarem adekwatnym do ich płci, a zarzuciły wirtuozerię, która jego zdaniem jest w zasadzie sprawą męską. Cytuję go, bo autor na dodatek podaje Landowską jako przykład tego odpowiedniego repertuaru kobiecego. W tekście – zatytułowanym *O wdzięku i sile. Do młodych pianistek* – czytamy między innymi:

Pozwólcie, miłe artystki, że jako gorący wielbiciel waszej sztuki powiem wam kilka słów. [...] to słowa laika, zakochanego w waszej delikatności, wrażliwości, wyrafinowaniu [...]. Kiedy napięcie i energia waszych nerwów walczą wytrwale o zwycięstwo w trudnej sztuce wirtuoza, porusza mnie bolesne uczucie. Widzę, jak na waszych twarzach maluje się efekt wysiłku, widzę, jak wdunek waszych kształtów ugina się pod jarzmem siły. Znika delikatność kobiety, umiera jeden z największych uroków waszego muzycznego dzieła [...]. Wybierając swój styl, możecie przewyższyć i przewyższacie mężczyzn, ale, błagam was, wybierzcie swoją pozycję [...]. Świeży przykład najlepiej zilustruje mój przekaz: mam na myśli dwa niezwykle koncerty pani Landowskiej w Palau de la Música Catalana. [...] zgódźmy się, że aby zagrać pewne kompozycje dające proste efekty, niezbędne jest szczególne mistrzostwo. Ale właśnie w tym mistrzostwie, w doskonałym opanowaniu prostoty i wyrazistości, wasze charaktery i wasze uczucia mogą w pełni zatriumfować. Trudności mechaniczne muszą pozostać **zawsze ukryte** w waszych wykonaniach⁷⁸.

78 „Vais a permitir, amables artistas, que os diga unas palabras un devoto ferviente de vuestro arte. [...] estas mis palabras de profano, enamorado de vuestra delicadeza, de vuestra sensibilidad de vuestro refinamiento. [...] cuando la tensión y la energía de vuestros nervios batalla tenazmente hasta imperar en el difícil arte del virtuoso, un sentimiento doloroso me conmueve. Veo el efecto del esfuerzo retratarse en vuestro rostro, veo la gracia de vuestra forma replegarse bajo el yugo de la fuerza. Desaparece la delicadeza de la mujer, muere uno de los mayores encantos de vuestra obra musical [...] Escogiendo vuestro estilo podéis superar y superáis al hombre, pero, os lo ruego, escoged vuestra posición [...]. Un ejemplo reciente podrá mejor que nada, daros el justo alcance de cuanto os digo: refiérome a los dos notables conciertos que en el Palau de la Música Catalana, ha dado M^{me} Landowska. [...] convengamos en que es necesario poseer una especial maestría para presentar ciertas composiciones de sencillo efecto. Pero es precisamente en esta maestría, en este dominio de la sencillez y de la expresividad donde vuestros caracteres y donde vuestros sentimientos pueden triunfar plenamente. La dificultad mecánica debe quedar en vuestras obras siempre oculta”. J. Ribera y Font, *De la gracia y de la fuerza. A las jóvenes pianistas*, „La Cataluña”, 29.01.1910, s. 74–75. Na s. 74 widnieje portret Landowskiej.

Artykuł jest znacznie dłuższy, ale ograniczam się do przytoczenia tych fragmentów, które pokazują, że nierówność płci panowała we wszystkich dziedzinach, także w muzyce. Nie znamy reakcji Landowskiej ani jej opinii na temat tego tekstu, jeśli w ogóle dowiedziała się ona o jego istnieniu, ale sądzę, że niewiele by ją obszedł. Landowska nie była, o ile wiadomo z zachowanych źródeł, w żaden sposób feministką. Powód jest prosty: nie potrzebowała tego. Wychowała się w liberalnym i dobrze sytuowanym domu, a wokół siebie miała osoby (przyjaciół, rodzinę, partnera czy nawet studentów, będącymi jednocześnie jej sekretarzami i impresariami), dzięki którym mogła poświęcić cały swój czas studiom, nie przejmując się pracami powszechnie uznawanymi za kobiece. Ten tryb życia niewątpliwie zwiększył pewność siebie, jaką charakteryzowała się od dzieciństwa.

Jako wykonawczyni i teoretyczka wyraźnie zaatakowała szkołę wirtuozerką, ale nie ze względu na siłę czy płęć, tylko z powodu często popełnianego błędu polegającego na przesadnej interpretacji. Tak więc tekst Ribery y Fonta nie mógł mieć dla niej większego znaczenia (chyba że pozytywne, bo dawał ją za dobry przykład), ponieważ jej szkoła sytuowała się na antypodach wzniosłej wirtuozerii, która święciła triumfy od czasów Liszta.

Wanda wyznawała inne *credo*. Co więcej, w przypadku kompozytorów najbliższych jej czasowo, takich jak Chopin, broniła metody interpretacyjnej, która kolidowała z panującym (jej zdaniem bardzo błędnym) nurtem efekciarstwa i wirtuozerii. Jej teorie dotarły niebawem do Hiszpanii i najprawdopodobniej, na szczęście, okazały się poczytniejsze i odegrały większą rolę niż wspomniany wyżej pamflet Ribery y Fonta.

Música antigua - Wanda Landowska

Si cuestión hay que parezca insoluble, es indudablemente la de la restauración, la resurrección de una obra de arte del pasado.

¿Qué de condiciones exige tal resurrección para que pueda decirse que es completa, caso de que se pueda llegar a ello...?

Sería necesario que el espectador o el oyente pudiese rehacerse una mentalidad exactamente igual a la de los contemporáneos de la obra y del autor, cosa que es casi imposible, pues ni pensamos, ni sentimos ahora como lo hacíamos diez o veinte años más jóvenes al escuchar tal o cual trozo de música o al contemplar tal o cual obra de arte. No experimentamos el mismo placer, no pasamos por las mismas sensaciones, porque todo en nosotros ha cambiado: circunstancias y sentimientos, condiciones intelectuales y hasta condiciones físicas. Y si ello es indiscutible, más difícil, mucho más es aún, *a fortiori*, tratar de representarnos en su primitiva belleza una obra de arte antigua y volver a crear, al mismo tiempo que la obra, las condiciones en medio de las cuales vio la luz primera, es decir, volver a colocarla en su medio ambiente original, renovando para nosotros las mismas sensaciones, las mismas ideas que debió de producir en los contemporáneos de ella.

En el dominio de la Historia, de la literatura, de la política, cada generación ha interpretado según sus modas, o las pasiones del momento, los hechos que los descubrimientos de sabios y arqueólogos les entregaban.

Un romántico de 1830, ¿veía Nuestra Señora de París acaso con los mismos ojos que un aficionado del año 1920? El castillo de Blois o las Arenas de Nîmes, ¿evocan acaso las mismas ideas que bajo Luis-Felipe?

Puede la cuestión parecer ociosa, pero es preciso tenerla presente en el espíritu al meterse en el terreno de las obras del pasado.

Las obras maestras de antaño evocan, indudablemente, en cada edad, distintas asociaciones de ideas. Tal vez esa parte de eternidad es la que haga que sean «obras maestras». Si se las quiere hacer revivir, es preciso, de toda precisión, esforzarse en colocarlas en el ambiente, en el espíritu del tiempo en que nacieron, abstrayéndose de toda preocupación actual.

¿Es eso posible? ¿No será vanidad pretender reconstituir las cosas de antaño tales, absolutamente tales como aparecieron en su novedad?

Es un deseo muy legítimo, diga o piense lo que quiera Ricardo Wagner en su primer capítulo de «Una comunicación a mis amigos».

En música, la tentativa es a la vez arriesgada y seductora, aunque fácil en apariencia, y si se consigue, aunque sólo sea de un modo aproximado, ¡qué hermosísima vista se ogra sobre el pasado!

La contemplación de obras antiguas de arquitectura, de pintura, de escultura y de las artes llamadas menores, nos presentan ciertamente la decoración de otros tiempos, en medio de la cual no se hace muy confortable el vivir, incluso para nuestros más «rabiosos» aficionados a chirimibolos antiguos, pero sólo se trata en ese caso de una decoración.

La lectura de los autores antiguos nos familiariza, desde luego, con ella y con la mentalidad del entonces.

Pero hay algo más, sin embargo. Hay la sensibilidad, y tan sólo la música, ese arte sutil, inmaterial entre todos, podrá ponernos y nos pone en contacto con el alma de las cosas pasadas. La música únicamente nos proporciona una sensación directa, una resurrección verdadera, no permitida a las demás artes. Y no solamente es una visión o una impresión puramente intelectual. La relación, la armonía o la sucesión de sonidos han permanecido iguales, los mismos; los timbres de los instrumentos tienen voces que hieren nuestros oídos del mismo modo que entonces hirieron los de nuestros antepasados—en tiempo de un Palestrina, de un Lulli o de un Bach.

La música antigua ha sido dividida en dos regiones, una de las cuales era considerada como una especie de *terra incognita* y la otra como propia de la escuela. Insignificante aquella, y esta última como cosa poco atractiva. De este modo se formaron ideas singulares respecto a los maestros de épocas pasadas, y así, mientras que los franceses—Rameau y Couperin, por ejem-



Wanda Landowska en el taller del gran maestro Rodin

plo—no eran considerados dignos de penetrar *in docto corpore* por profesores y editores de la titulada música clásica, tales músicos y otros de ese estilo formaban grupo aparte, al que se titulaba «música antigua», al paso que otros como Bach, que le son contemporáneos, escapaban a esa antigüedad por considerárselos como *clásicos*. En cambio, a Felipe Manuel Bach, hijo de Juan Sebastián, se le incluía entre los antiguos, tanto como a todos los demás compositores no clásicos del siglo XVIII, hasta Beethoven inclusive.

Sería largo el explicar por qué causas diversas se ha verificado en la música esta distinción; que frecuentemente nada justifica, y cuáles han sido las influencias pedagógicas, políticas o comerciales que ha sufrido.

Es otra diferencia más profunda que la de la cronología, distinción material y tangible, la que separa la música antigua de la música moderna: es la que resulta del empleo de los instrumentos. El siglo XVIII vió desaparecer sucesivamente los viejos instrumentos de cuerda: violas y violas de gamba son sustituidas, después de ruda peca, por el cuarto moderno de Haydn, de Mozart y de Beethoven. Al clavicimballo y al clavicordio sucede en la segunda mitad del siglo el *pianoforte*. Ese cambio de instrumentos fué para muchos músicos la gloria o el olvido. Los que fueron traducidos para el nuevo instrumento por los pedagogos conocie-

Ilustración 8. Wanda Landowska a Auguste'em Rodinem, 1908.
Przedruk według „Mundial Múśica”, 1921. Dziękuję uprzejmości Diego Aresa.

Interpretacja Chopina według Landowskiej

Rok 1910, co bardzo istotne w tej historii, był setną rocznicą urodzin Chopina. Obchody mnożyły się w różnych miejscach, ale pierwsze odbyły się na początku roku w Warszawie, dokąd Landowska pojechała, by następnie wziąć udział w drugim festiwalu, który odbył się w październiku tego samego roku we Lwowie, wówczas jednym z najważniejszych ośrodków kulturalnych Galicji:

Przed stu laty miały miejsce pierwsze na ziemiach polskich oficjalne obchody urodzin Fryderyka Chopina. Ich początek nastąpił w Warszawie 22 lutego 1910 r. uroczystym nabożeństwem w kościele św. Krzyża oraz koncertem w filharmonii. Najbardziej okazały przebieg miały uroczystości rocznicowe we Lwowie. W ramach tych obchodów odbył się pierwszy ogólnopolski Zjazd Muzyków Polskich, konkurs kompozytorski i Festiwal Muzyki Polskiej. Obchody poprzedziło nabożeństwo w katedrze lwowskiej 23 października 1910 r., gdzie kazanie wygłosił bp Władysław Bandurski, a następnie koncert w teatrze im. Skarbka, podczas którego przemawiał Ignacy Józef [sic!] Paderewski⁷⁹.

Dowodem na to, że Landowska była obecna na kongresie, jest zdjęcie reprodukowane obok artykułu Henryka Lwa pod tytułem *Les Fêtes Chopin à Lemberg*⁸⁰, gdzie Wanda siedzi obok Paderewskiego, którego wykład przywołuje Lew⁸¹. Autor wymienia także program poświęcony dawnej muzyce polskiej, jaki Landowska wykonała na klawesynie:

Drugi koncert był w całości poświęcony polskiej muzyce dawnej. Program był bardzo ciekawy i zawierał zupełnie nieznane, a nawet niepublikowane

79 https://www.warszawa.ap.gov.pl/CHOPINIANA/o6_wstep.html (dostęp: 30.05.2022).

80 H. Lew Landowski, *Les Fêtes Chopin à Lemberg*, „S.I.M.”, 15.12.1910, s. 710.

81 Pelen tekst wykładu można znaleźć w dzienniku „Słowo Polskie”, 24.10.1910 (Archiwum Państwowe w Warszawie, Oddział w Łowiczu, Zbiór Władysława Tarczyńskiego, sygn. 349, k. 6–9).

utwory: chorały a cappella Jana Polaka (Joannes Polonus) z końca XVI wieku i Wacława Szamotulskiego z początku tego samego wieku; małą kantatę Bartłomieja Pękiela z XVIII wieku; *Magnificat* Mikołaja Zieleńskiego z początku XVIII wieku; sonatę na dwoje skrzypiec i organy lub klawesyn Podbielskiego, Długoraja, Diomedesa Cato i inne, które Landowska zagrała na klawesynie⁸².

To ciekawy program, który prawdopodobnie był wynikiem wspólnych badań małżeństwa. Lew nie wydaje żadnych sądów na jego temat, ale został on zrecenzowany przez polskie media⁸³. Wymienione utwory, które, jak zobaczymy dalej, Landowska wykonała wiele lat później w Hiszpanii, są kolejnym dowodem jej zainteresowania muzyką ludową. Ciekawy jest również fakt, że w podpisie pod artykułem Henryk Lew dodał sobie nazwisko Landowski, co stanowi praktykę nietypową (to żona zwykle przyjmuje nazwisko męża), ale ilustruje jego skromną (choć z pewnością decydującą) pozycję w cieniu żony.

Z okazji stulecia urodzin Chopina „Le Courier Musical” na samym początku roku wydał specjalny numer poświęcony kompozytorowi⁸⁴, a na długiej liście autorów znajdujemy również nazwisko Landowskiej⁸⁵. Wszystkie te wydarzenia doprowadziły do założenia w następnym roku Towarzystwa im. Fryderyka Chopina, „francusko-polskiego sojuszu

82 „Le deuxième concert fut entièrement consacré à la musique polonaise ancienne. Le programme, très intéressant, comprenait des œuvres totalement inconnues et même inédites: des chœur a capella de Jean Polak (Joannes Polonus) de la fin du XVI^e siècle et de Wacław Szamotulski du commencement du même siècle; une petite cantate de Bartholomiej Pekieli du XVIII^e siècle; un *Magnificat* de Nicolai Zielenski du commencement du XVIII^e siècle; une sonate pour deux violons et orgue ou clavecin de Podbielski, Długoraj, Diomedes Cato et autres que M^{me} Landowska a écécutees au clavecin”. H. Lew Landowski, *Les Fêtes Chopin à Lemberg*, dz. cyt., s. 710.

83 *Przebieg obchodów 100. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina we Lwowie w relacji „Słowa Polskiego”, „Słowo Polskie”, 24.10.1910* (Archiwum Państwowe w Warszawie, Oddział w Łowiczu, Zbiór Władysława Tarczyńskiego, sygn. 349, k. 10–15).

84 „Le Courier Musical” 1910, t. 13, nr 1 (*Numero Chopin*).

85 Ten numer specjalny zawiera następujące artykuły: *Sur le génie de Chopin* (Camille Maclair), *La vie de Chopin* (Élie Poirée), *Silhouette de Chopin* (Camille Bellaigue), *L’italianisme de Chopin* (Jean Chantavoine), *Chopin vu par Schumann* (Paul de Stoecklin), *L’âme de Chopin* (Raoul Pugno), *L’interprétation de Chopin* (Wanda Landowska). Poza tym studia o twórczości Chopina w odniesieniu do poszczególnych gatunków, autorów takich jak Albert Bertelin (mazurki, wale, scherza), Déodat de Séverac (preludia, etiudy, ballady i berceuse), Maurice Ravel (polonezy, nokturny, impromptu i barkarole) i Albert Groz (sonaty, koncerty, tria, fantazje i wariacje). Na temat korespondencji Chopina piszą Francis Planté, Édouard Risler, Alfred Cortot, Auguste de Radwan. Ostatni artykuł autorstwa Adama Rudzkiego mówi o pomniku kompozytora w Warszawie.

artystycznego i naukowego”⁸⁶, z którym artystka związała się od samego początku.

Wspomniany artykuł Landowskiej, opublikowany we Francji, został zacytowany we fragmentach wkrótce potem, w kwietniu 1910 roku, jako jej pierwszy tekst w języku hiszpańskim⁸⁷. Stało się to możliwe dzięki jej bezwarunkowemu przyjacielowi i zwolennikowi Eduardowi Lópezowi-Chavarri Marco⁸⁸, stale obecnemu przez cały czas jej kariery i kontaktów z Hiszpanią. W tekście już na samym początku zwraca uwagę hipoteza wysunięta przez Landowską:

Gdyby piewca Polski [Chopin – przyp. I.R.A.] wstał teraz z grobu, by zagrać nam swe rycerskie i uroczyste polonezy, swe ballady, w których fantastyczne melancholijne sylwetki kroczą ubrane w narodowe stroje, swe mazurki, przypominające figlarne i smutne zarazem tańce naszych chłopów, z pewnością zostałyby przyjęte z entuzjazmem i wszyscy zachwycaliby się: „Jak cudownie! Jak pięknie!, ale, och, – dodawaliby – to nie jest prawdziwy Chopin!”⁸⁹.

86 W archiwum dokumentacji muzycznej Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie znajdują się materiały dotyczące Landowskiej i Chopina, które zostały anonimowo przekazane w latach pięćdziesiątych. Dokumenty do tej pory nie zostały sklasyfikowane, a znajdują się w teczkach o sygn. BUW-AKP: T-Land. I, T-Land. II, I-XIII, Wyc. pras.-Land. Mogłam przejrzeć te materiały dzięki uprzejmości Magdaleny Borowiec. Ze względu na dużą ilość informacji prezentuję je tutaj tylko częściowo, ponieważ są one przedmiotem jednego z moich kolejnych projektów badawczych. Znajduje się wśród nich między innymi przywołany numer czasopisma „Le Courier Musical” (Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”, sygn. BUW-AKP, T-Land. I, T-Land. II). Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”.

87 Eduardus [właśc. E. López-Chavarri Marco], *Chopin, Wanda Landowska y la alumna de piano, „Las Provincias”*, 11.04.1910, s. 1. W tym artykule autor cytuję po hiszpańsku fragmenty tekstu: W. Landowska, *L'interprétation de Chopin*, „Le Courier Musical” 1910, t. 13, nr 1 (numer specjalny: *Chopin*), s. 24–26.

88 Eduardo López-Chavarri Marco (ur. 1871, Walencja – zm. 1970, Walencja) – kompozytor i muzykolog. Był praktycznie samoukiem, pozostawał pod dużym wpływem tekstów Pedrella oraz podróży do Francji, Włoch i Niemiec. Od 1898 roku do emerytury był redaktorem walencjkiej gazety „Las Provincias”, która będzie regularnie pojawiać się na tych stronach. Zgłębiał i promował muzykę ludową oraz nurt wagnerowski. Przyjaciół i obrońców teorii Landowskiej, opiekun kilku jej uczniów. Jedną z najczęściej pojawiających się postaci w naszej historii, dlatego w dalszej części tekstu będzie krótko nazywany Chavarrim.

89 „Si el cantor de Polonia se levantara ahora de su tumba para haceros escuchar sus Polonezas caballerescas y solemnes; sus Baladas en donde desfilan, evocadas, las melancólicas siluetas fantásticas vistiendo los trajes nacionales; sus Mazurkas, que nos recuerdan a las danzas, juguetonas y tristes a la vez, de nuestros campesinos; seguramente será recibido con aclamaciones de entusiasmo y todos dirían: «...¡Qué hermoso!, ¡qué bello!, pero ¡ay! – añadirían – este no es el verdadero Chopin!». Eduardus [właśc. E. López-Chavarri Marco], *Chopin, Wanda Landowska...*, dz. cyt., s. 1.

Natomiast w rzeczywistości prawdziwy Chopin wymaga wyrafinowanego smaku, a nie siły mięśni wirtuozów, którzy próbują podbić „liczne pospółstwo”:

„Wirtuozi” sądzą, że wzbogacają utwór Chopina, używając do jego wykonania całej siły swoich mięśni. Siła fizyczna jest w sztuce wartością bardzo względną i nie może nas zwiść przykład kilku rzadkich wyjątków: atleci okazali się bez znaczenia, niezdolni do uprawiania sztuki, podobnie jak (zdaje się) i miłości. Dudnienie fortepianu łączone jest z dobrym wykonaniem, a oślepiające oświetlenie pewnych niemieckich cukierni z mało finezyjną kuchnią – a obie te siły mają na celu przyciągnąć liczne pospółstwo⁹⁰.

Dalej artystka mówi o wielkim błędzie, jakim jest tworzenie silnych kontrastów w dynamice muzycznej, tak sprzecznych ze stylem Chopina: „Być może jeszcze gorszy rezultat (niż ordynarną siłą) osiąga wykonawca, który marnując tyle bezużytecznej siły, ma dodatkowo w swoim arsenale sprytnie *pianissimo* – bo to daje brutalne przeciwstawienie światła i ciemności, całkowicie oderwane od charakteru Chopina”⁹¹.

I nie chodzi tylko o dynamikę, ale także o przesadną agogikę, którą Landowska nazywa „histerią” lub „przesłodzeniem” i określa dobitnie „estetyką populistyczną”, a nawet „grubiańską”:

Nie mówiąc już o tych histerycznych spazmach, o tym epileptycznym *rubato*, o tych tandetnych portamentach, o tym popadaniu w przesłodzenie (i jakie to mdle, miód wydałby się wam gorzki w porównaniu!), nie mówiąc już o tych podniebnych wzlotach, jakich próbują tacy soliści, prawdziwe ołowiane motyle, ani tym bardziej o całej tej prostackiej, parweniuszowskiej estetyce, którą można podsumować jednym słowem: DUŻO... dużo dźwięku, dużo krzyku, dużo namiętności, dużo słodyczy! Nie mówmy o tym wszystkim,

90 „Los «virtuosos» creen que realizan la obra de Chopin poniendo en la ejecución toda la fuerza de sus músculos. La fuerza física es, en arte, una cualidad muy relativa; y no debemos dejarnos engañar por el ejemplo de algunas contadas excepciones: los atletas han sido tan insignificantes e incapaces para el arte como lo son (según se dice) para el amor. El estrépito pianístico se relaciona con una buena ejecución, como la iluminación cegadora de ciertas confiterías alemanas se relaciona con la poca finura de su cocina: ambas fuerzas tienen por objeto atraer al gran vulgo”. Tamże.

91 „Lo que acaso resulta peor (que la fuerza grosera) es que el intérprete malgastador de tanta fuerza inútil posea, además, en su arsenal la picardigüela del pianísimo: ello crea oposiciones brutales de claro y oscuro, absolutamente apartadas del carácter de Chopin”. Tamże.

powiedzmy tylko, że to, co się nam proponuje z takim uczuciem, jest zwyczajnie grubiańskie⁹².

Na koniec artystka stanowczo zaprzecza związkowi Chopina z tym wirtuozowskim romantyzmem, który znajduje się na antypodach jego percepcji estetycznej. Mówi o Chopinie tak, jakby znała go osobiście, stwierdzając, że jego punktami odniesienia absolutnie nie byli romantycy, ale klasycy, tacy jak Bach czy Mozart:

Ci, którzy tak rozumieją Chopina, uczynili z niego – z tego Couperina nasyconego rzetelnym romantyzmem – najbardziej przesadnego i krzykliwego romantyka, przypisali mu duszę ulicznika, cikliwość starej panny i całą ogłuszającą sentymentalność kinematografu. Chopin nigdy nie skłaniał się ku romantykom: nie lubił ani Victora Hugo, ani Berlioza... Jego mistrzem był Johann Sebastian Bach. Przed publicznym koncertem Chopin zamykał się na całe dnie, grając *Das wohltemperierte Klavier*, a jego bogiem był Mozart. Jego ostatnie słowa brzmiały: „Grajcie Mozarta na moją pamiątkę”. Chopin i Mozart, jakież to przepaści rozpostarli pianiści między tymi dwoma geniuszami! Chopin nie ścierpiałby zmian w swoich utworach [...]. Nasza sztuka również ma swoją logikę, logikę bardziej wyrafinowaną... niż logika słów... i być może zbyt subtelną dla niektórych ludzi⁹³.

Wyrazistość i przekonania Landowskiej były oczywiste, a jej styl – bardziej niż prowokacyjny, co musiało zwracać uwagę wielu osób (taki był zresztą jej cel). Natomiast Chavarri (podpisany jako Eduardus)

92 „Y no hablemos de esos espasmos de histerismo, ese rubato epiléptico, esos portamentos de mal gusto, esas recaídas en lo dulzón (¡y cuán empalagoso: la miel os parecería amarga a su lado!) ni hablemos tampoco de los vuelos hacia lo celeste, intentados por semejantes solistas, verdaderas mariposas de plomo, ni menos hablemos de toda esa estética populachera, de «parvenus» que se resume en una sola palabra: ¡MUCHO... mucho sonido, muchos gritos, mucha pasión, mucha dulzura! No hablemos de ello, pero sí, digamos, que lo que así se nos ofrece con gran sentir no son sino groserías”. Tamże.

93 „Quienes de tal modo comprenden a Chopin, han hecho de él – de este Couperin impregnado de un justo romanticismo – el más exagerado y vociferador de los románticos le han atribuido alma de callejón, sentimentalismo de señorita quedada para vestir imágenes, y toda la ensordecedora sentimentalidad de cinematográfico. Las inclinaciones de Chopin no se dirigieron jamás hacia los románticos: no le gustaban ni Víctor Hugo ni Berlioz... Su maestro es Juan Sebastián Bach. Antes de dar un concierto público se encierra Chopin días enteros tocando el *Clavecín bien temperé*, y su dios es Mozart. «Tocad Mozart en memoria mía», fueron sus últimas palabras. Chopin y Mozart, ¡qué abismo no han abierto los pianistas entre estos dos genios! Chopin no podría sufrir alteraciones de sus obras. [...] Nuestro arte tiene también su lógica, una lógica más refinada... que la de la palabra... y acaso demasiado sutil para ciertas gentes”. Tamże.

inteligentnie przedstawił je w „bajeczce”, w której wyimaginowana uczennica gry na fortepianie ze zdziwieniem słucha tych teorii. Czytelnik utożsamia się z dziewczyną i wczuwa w jej sytuację, a dzięki temu zabiegowi, dzięki figurze tej wyobrażonej pierwszej odbiorczyni, dyskurs zostaje złagodzony⁹⁴. Na końcu, jak w każdej bajce, pojawia się morał, który parafrazuje tezę Landowskiej:

Morał: Kochajcie Chopina, ale najpierw **go poznajcie**. Nie sądzcie, że chodzi o to, który pianista zagra więcej nut w krótszym czasie albo wykona najwięcej gestów, patrząc w dal. Duszy – czyli boskiej esencji – tego powinniście szukać w sztuce... Ale nie myślcie też, że dusza to nerwowe i zmysłowe poruszenie, jakie niektórych wprawia w osłupienie, gdy słyszą pewien rodzaj muzyki, albo sprawia, że głaskane koty wyginają grzbiety⁹⁵.

Te teorie na temat Chopina powrócą jeszcze na hiszpańskie łamy, będzie też ich słuchać rosnące grono wielbicieli Landowskiej. A kompozytor znów ożyje w jej pamięci, gdy w następnym, 1911 roku nasza bohaterka odwiedzi kartuzję w Valldemossie, gdzie przez pewien czas mieszkał on z George Sand.

Na zakończenie pierwszego rozdziału chcę też przypomnieć, że w tym samym 1910 roku kompozytor Manuel de Falla uczestniczył w kilku recitalach Landowskiej w Paryżu, a nawet wydaje się, że 4 maja oboje wystąpili podczas tego samego koncertu zorganizowanego przez Société Musicale Indépendante w Paryżu⁹⁶. W programie jako drugi utwór figuruje premiera *Trois mélodies* mistrza z Kadyksu w wykonaniu jego samego i śpiewaczki Madame Adiny. Pozostałe kompozycje to: *Sonata h-moll* Maurice’a Le Bouchera, *Trzy utwory na organy* Josepha Bonnetta (również wykonanie premierowe), preludium, mazurek, menuet i *gigue* Raoula Bardaca (premiera), *Trzy pieśni do słów Maurice’a Maeterlincka*

94 Już w 1901 roku, z datą 3 czerwca, znajdujemy list Joaquína Nina do Chavarriego, w którym nadawca zwraca się do niego per Eduardus. Zob. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, red. R. Díaz Gómez, V. Galbis López, t. 2, Generalitat Valenciana, Valencia 1996, s. 13 (list 482). Ciekawe, że w tych latach widać między nimi dużą zażyłość, a później wynikł konflikt, o którym będzie mowa w kolejnych rozdziałach.

95 „*Moraleja*: Amad a Chopin, pero conochedle antes. No creáis que el arte consiste en saber qué pianista ejecuta más notas en menos minutos, o hace más gestos visando a la exterioridad. El alma – que es la esencia divina – es lo que debéis buscar en el arte... Pero tampoco creáis que es alma la conmoción nerviosa y sensual, que lo mismo hace pasmarse a algunos oyentes cuando escuchan cierta música que hace arquear el lomo a los gatos cuando los acarician”. Tamże.

96 E. Torres Clemente, *La huella de Wanda Landowska en España...*, dz. cyt., s. 430.

Marguerite Debré (premiera), preludium i fuga na organy Charles-Camille'a Saint-Saënsa (premiera) i na koniec dwa *Utwory hawajskie* z sułtanatu Yogyakarty (premiera). Piątą pozycją były trzy kompozycje na klawesyn w interpretacji Landowskiej: *Królewskie polowanie* Johna Bulla, *Ground* Henry'ego Purcella oraz *Les buffons* (w programie przedstawiony jako „utwór niepublikowany”, co każe sądzić, że to Landowska podjęła się jego pierwszej prezentacji) również Johna Bulla⁹⁷, które to dzieła artystka włączyła później do swojego repertuaru.

Poza tym w sierpniu owego 1910 roku znajdujemy informację o koncercie Landowskiej w *casino* w mieście San Sebastián – przybytku, który już знаła, gdzie wcześniej zagrała ze znanym dyrygentem Arbósem⁹⁸. Okazał się on jedną z postaci najdłużej związanych z Wandą w czasie jej kolejnych *tournées* po Hiszpanii⁹⁹. Oznacza to, że w tym pełnym wydarzeń roku artystka dała przynajmniej jeden koncert. Był to również rok śmierci Lwa Tolstoja, który wywarł głębokie wrażenie na naszej bohaterce.

Jak widać, w ciągu zaledwie pięciu lat, gdy tylko jej kariera nabrała rozpędu, Wanda Landowska zyskała w Hiszpanii sławę i zwolenników, którzy z biegiem czasu będą coraz liczniejsi. Jest słuchana jako solistka, a stopniowo także – teoretyczka. Co więcej, zaczynają jej towarzyszyć wyidealizowany nimb i bardzo charakterystyczna estetyka, która stanie się ikoniczna. A to dopiero początek historii. Historii, która prze do przodu niepowstrzymanie, tak jak sama Landowska – kolejne dwa lata staną się punktem kulminacyjnym pierwszego okresu jej pobytu w Hiszpanii, a w 1911 roku działalność wykonawczyni będzie tak intensywna, że poświęć jej cały następny rozdział.

97 Program drugiego koncertu w Société Musicale Indépendante, Salle Gaveau, 4 maja 1910 (koncert o dziewiątej wieczorem). Archivo Manuel de Falla, sygn. 1910_0002.

98 Enrique Fernández Arbós (ur. 1863, Madryt – zm. 1939, San Sebastián) – skrzypek, kompozytor, krytyk, pisarz i dyrygent orkiestry, który został koncertmistrzem Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej (1886) i Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej (1903). Wielki promotor muzyki symfonicznej i symfoniczno-chóralnej w Hiszpanii. Koncertował w całym kraju na czele Madryckiej Orkiestry Symfonicznej, której był głównym dyrygentem w latach 1904–1939, co stanowi najdłuższą karierę wśród wszystkich dyrygentów hiszpańskich orkiestr. Był także profesorem na Uniwersytecie w Hamburgu (1888), w Królewskim Wyższym Konserwatorium Muzycznym w Madrycie (1888–1939), a także Królewskiej Akademii Muzycznej w Londynie (1901) i londyńskim Royal College of Music (1894–1916). W 1924 roku został członkiem rzeczywistym Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych San Fernando. Zob. <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/cursos-y-conferencias/enrique-fernandez-arbos-1863-1939luz-4-arbos> (dostęp: 13.02.2022).

99 „La Mañana”, 9.08.1910, s. 3.



La pianista Wanda Landowska

aumentado con una segunda viola para irnos iniciando en la «asignatura» de los quintetos para cuerda. Esta bien pensada innovación nos ha valido excelentes, aunque discutidas, audiciones de dos quintetos de Mozart, Mendelssohn y Brahms, uno de Dvorak y uno de Anton Bruckner, el gran «sinfonista wagneriano», autor totalmente nuevo para los madrileños. Bruckner, con su quinteto en *fa*, no hizo en verdad grandes migas con el auditorio; ni es de extrañar, porque la mayoría de nuestro público muestra siempre resistencia para «hacerse cargo» del espíritu de la música de cámara contemporánea. Razón de más para que no se desista de irnosla sirviendo en dosis prudentes, hasta que con ella nos vayamos familiarizando y adquiriendo autoridad y competencia para aceptarla ó rechazarla en definitiva con conocimiento de causa. Por mi parte, voto por la aceptación y la profetiza.

Marzo nos trajo una importante novedad con la primera presentación en España del Cuarteto Marteau-Becker, sucesor legitimado y consagrado del que durante largos años figuró como el más prestigioso del mundo, bajo la guía del ilustre é inolvidable violinista Joseph Joachim. Como podrá suponerse, la aparición de este magnífico cuarteto de virtuosos, dió lugar á las inevitables comparaciones. La impresión general, exteriorizada por los aplausos, fué de las más entusiastas que nuestra Filarmónica ha recibido. El nivel artístico del Cuarteto Marteau no es inferior, en una sola línea, al de los Cuartetos Rosé y Checo, que hasta ahora veníamos

proclamando unánimemente como los mejores. Su tipo de interpretaciones, los rasgos salientes de su espíritu y temperamento musical, se acercan mucho más á la fina virtuosidad de detalle que distingue al Cuarteto Rosé, que á la vigorosa y briosa interpretación del clásico conjunto que es la virtud especial del Cuarteto Checo, y que lo era notablemente del extinguido Cuarteto Joachim, que siempre fué reputado como modelo. Difícil sería adjudicar á ninguno de ellos el premio en concurso abierto; las preferencias en favor de uno ó de otro, dependen grandemente de las inclinaciones del oyente y de la naturaleza de las obras interpretadas.

Por el Cuarteto Marteau lo fueron de modo maravilloso, sin distinguos ni excepciones para mi gusto, aunque sin perjuicio de preferencias en favor de otros criterios, los tres cuartetos de la obra 41 de Schumann (ejecutados en una misma sesión); las obras 74 y 127 de Beethoven, y un cuarteto de Haydn, Mozart, César Frank y Leandro Schlegel. Este último constituía la novedad de las sesiones Marteau-Becker, y fué oído con análogas reservas á las que habían acogido en la série Seveik el quinteto de Bruckner, y en temporadas anteriores las obras de Max Reger, Debussy, etc. Ciertamente que predomina en esta producción de Schlegel una vaquedad de pensamiento que no puede ser de buenas á primeras atractivo de simpatía para los públicos, siempre enamorados ante todo de la claridad; pero revela una inspiración elevada, decididamente hermosa y diáfana en el tercer tiempo (lento); y el cuarteto entero es obra de legítima casta de arte por su gran sinceridad, primera y esencial condición de toda producción, verdaderamente artística, que nace en el pensamiento para aprovechar los procedimientos como materia auxiliar, en vez de los procedimientos, como con tanta frecuencia se hace hoy día (v. g. Ricardo Strauss), para buscarles luego ideas, que forzadas, suelen no acudir ó acuden con resistencia á la fusión con un tecnicismo previamente impuesto.

La temporada de la Filarmónica ha terminado en Abril con tres sesiones de sonatas por el célebre violinista Franz von Vecsey y un pianista afamado, Ernst von Dohnányi; artistas bohemios ambos, y ambos jóvenes, el primero un imberbe de diecisiete años, que ha sido uno de los casos de precocidad infantil que tanto va abundando en la generación que hoy nos empuja. La generalidad de los socios de la Filarmónica, así



W. Hirschner
VARSOVIE

Rozdział 2

Ikona i intelektualistka (1911)



Ilustracja 10. Portret Wandy Landowskiej, „La Actualidad”, 24.01.1911.
Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Wanda miała zaledwie trzydzieści lat, a już była znana jako wykonawczyni, prekursorka klawesynu i teoretyczka muzyki dawnej w wielu krajach europejskich. Odwiedziła nawet Tolstoja krótko przed jego śmiercią i grała dla niego podczas prywatnych wieczorów – nasza solistka lubiła przypominać tę anegdotę¹. W Rosji i Hiszpanii – według Restout – doceniono klawesyn dzięki instrumentom narodowym, bałajce i gitarze², które sprawiły, że jego odbiór okazał się znacznie bardziej entuzjastyczny i naturalny. Co więcej, ciekawego porównania tych dwóch krajów dokonała po latach sama Landowska, która stwierdziła, że „narodami najbardziej wrażliwymi na muzykę są Hiszpanie i Rosjanie”³. Czy to ze względu na dźwięczność gitary, czy pokrewieństwo z muzyką Scarlattiego, czy też ciekawość i entuzjazm, jakie wzbudzała talentem i elokwencją – faktem jest, że Wanda przez długi czas spotykała się w Hiszpanii z ciepłym przyjęciem.

Zatrzymajmy się teraz przy roku 1911, który był szczególnie intensywny. Landowska odbywa dwie trasy koncertowe, dzięki którym staje się sławna, spisuje i wydaje wspomnienia z podróży, drukuje tłumaczenia swoich tekstów zawierających przemyślenia na temat muzyki, odwiedza kartuzję w Valldemossie, gdzie mieszkali Chopin i George Sand, przyjmuje jednego z pierwszych hiszpańskich uczniów i toczy poważny spór z Joaquínem Ninem – szczegółowo relacjonowany w prasie,

1 Tolstoi Musician w czasopiśmie „Musica” (1908) i *Une visite à la Comtesse Tolstoy* w „Féminie” (15.07.1908), według informacji w: Landowska on Music, dz. cyt., s. 13–14.

2 Tamże, s. 16.

3 „[...] pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso”. M. Retuerto, *Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso*, „Estampa”, 21.01.1930, s. 37–38.

w którym uczestniczy bardzo aktywnie Henryk Lew przy pomocy Chavariego. Intensywność ta sprawia, że zagłębimy się teraz nie tylko w koncerty i krytykę, lecz także w teorie, świadectwa, a nawet niektóre znalezione rękopisy.

Z Vitorii do Walencji

Na początku 1911 roku znajdujemy w prasie, z dużym wyprzedzeniem, zapowiedź koncertu, który Landowska ma dać w Teatro Principal w mieście Vitoria:

Wanda tak doskonale gra na fortepianie, że nie można jej porównać z żadnym innym wirtuozem. *Dilettanti* zachwycają się dźwiękami, jakie Wanda potrafi wydobyć z klawiatury, przebiegając po niej palcami niczym magik, i wychwalają jej oszałamiającą interpretację. Wkrótce zobaczymy tę uprzywilejowaną artystkę i wtedy nadejdzie właściwy czas, aby potwierdzić te dobre przepowiednie⁴.

Kilka dni później ta sama gazeta wzbudza i wzmacnia zainteresowanie, podkreślając międzynarodową renomę solistki:

Koncert, który odbędzie się w poniedziałek w Teatro Principal, będzie świętem artystycznym. Wanda Landowska, wspaniała, genialna Wanda zaprezentuje się naszej publiczności, by zachwycić nas swoją wykwinną sztuką, godnym podziwu wykonaniem utworów genialnych muzyków, którzy służyli sztuce i poprzez sztukę. Wanda przy klawesynie umiała zdobyć aplauz publiczności we wszystkich krajach⁵.

4 „Wanda tiene tal dominio del piano que no puede establecerse comparación entre ella y otro virtuoso. Los *dilettanti* se extasían oyendo los sonidos que Wanda sabe arrancar del teclado, al recorrerlo con sus dedos de maga, y se hacen lenguas de su pasmosa interpretación. Pronto veremos a esta privilegiada artista y entonces será el momento oportuno de confirmar estos buenos augurios”. „Heraldo Alavés”, 3.01.1911, s. 1.

5 „Será el concierto que el lunes se celebrará en el Teatro Principal una solemnidad artística. Wanda Landowska, la excelsa, la genial Wanda se presentará a nuestro público, para deleitarnos con su arte exquisito, con la ejecución admirable de las obras de geniales músicos que sirvieran por y para el arte. Wanda supo arrancar aplausos a públicos de todos los países con el clavecín”. „Heraldo Alavés”, 7.01.1911, s. 1.

Z kolei 9 stycznia dostajemy potwierdzenie przybycia Landowskiej do Vitorii i koncertu, który ma się odbyć wieczorem⁶. Recenzja po występie odtwarza niezapomnianą obecność Landowskiej na scenie i wyraża wyłącznie podziw dla interpretacji każdego z utworów programu, zarówno na fortepianie, jak i na klawesynie:

Jest po siódmej, gdy Wanda Landowska, światowej sławy wybitna artystka, ubrana prosto i elegancko w toalecie z czarnego aksamitu, pojawia się na scenie witana serdecznymi, życzliwymi oklaskami. Wanda, zanim usiądzie przy fortepianie, kłania się i uśmiecha do publiczności. Następnie wędruje swoim wyrazistym spojrzeniem po całym teatrze i wreszcie rozbrzmiewają akordy z partytury Bacha. [...] Wanda Landowska interpretowała niemieckiego mistrza w sposób jasny i jednocześnie prosty i czysty, sprawiając, że doświadczylśmy poczucia najwyższego piękna. [...] *Harmonijnego kowala* Händla Wanda wykonała na klawesynie, popisując się niesamowitą zręcznością. [...] Jak pięknie zagrała Wanda *Sonatę D-dur* (Mozarta), coś za ekspresja, coś za czystość, coś za uczucie!

Rigaudon et tambourin Rameau i *Sonatę A-dur* Scarlattiego Wanda wykonała z niezwykłym mistrzostwem, prezentując swoje godne pozazdrosczenia zdolności, wybitny talent artystyczny, demonstrując absolutną biegłość na klawesynie. Otrzymała kolejne przedłużające się oklaski, które zmusiły ją do powtórzenia występu. [...] I tak doszliśmy do trzeciej części [...]. Na tę część koncertu złożyli się Chopin i Martini oraz utwór autorstwa samej solistki, w który Wanda włożyła całą swą duszę artystki, elektryzując elitarną publiczność [...], będąc zachwycającą pianistką, posiada jeszcze bardziej wyjątkowe zdolności do klawesynu, na którym triumfowała na całej linii⁷.

6 „Heraldo Alavés”, 9.01.1911, s. 1.

7 „Son pasadas las siete y Wanda Landowska, la primorosa artista de fama mundial, con sencillez y elegancia ataviada, luciendo una toilette de terciopelo negro, aparece en el palco escénico escuchando un aplauso de cariñosa, benévola acogida. Wanda, antes de sentarse al piano saluda y sonríe al público. Luego pasea su mirada expresiva por todo el teatro y por fin deja sonar los acordes de una página de Bach. [...] Wanda Landowska interpretó al maestro alemán con claridad, y al mismo tiempo con sencillez y pureza, haciendo experimentar una sensación de la más elevada altura de la belleza. Fue aplaudida [...] *Le forgeron joyeux* de Haendel fue ejecutado en el clavecín, luciendo Wanda su pasmosa agilidad. [...] ¡Con qué belleza ejecutó Wanda la *Sonata en re mayor!* (Mozart), ¡cuánta expresión, ¡cuánta pureza, cuánto sentimiento! *Les rigaudons et le tambourin* de Rameau y la *Sonata en la mayor* de Scarlatti ejecutólos Wanda con singular maestría, haciendo alarde de sus dotes envidiables, de sus relevantes aptitudes artísticas, demostrando su dominio absoluto al clavecín. Recibió nuevos aplausos que se prolongaron por algún tiempo, viéndose precisada a repetir. [...] Y llegamos a la tercera parte [...] Chopin y Martini constituían esta parte del concierto, y una obra de la misma ejecutante, en la que Wanda puso toda su alma de artista, electrizando al selecto auditorio [...] siendo una pianista admirable, reúne aún facultades, aptitudes más excepcionales para el clavecín, en el que triunfó en toda la línea”. *Wanda Landowska en el Principal. Impresiones de un profano*, „Heraldo Alavés”, 10.01.1911, s. 1.

Chociaż nie udało mi się odnaleźć programu, to dzięki powyższej recenzji możemy zorientować się w repertuarze. O ile mi wiadomo, Landowska po raz pierwszy uwzględniła tutaj jedną ze swoich własnych kompozycji, najprawdopodobniej *Bourrée d'Auvergne* – utwór, który miał stać się stałym elementem koncertów w Hiszpanii i który nagrała kilka razy w latach 1923, 1928 i 1951⁸.

Po sukcesie w Vitorii ogłoszono pierwszą wizytę Wandy Landowskiej w Walencji, gdzie nawiązała ona później bliskie i trwałe więzi nie tylko jako solistka, lecz także jako mentorka dwojga uczniów miejskiego konserwatorium: Joségo Iturbiego już w tym roku, a dwie dekady później Amparo Garrigues. Miejskowa gazeta „Las Provincias: Diario de Valencia” kreśli jej portret prywatny i zawodowy:

Wanda Landowska urodziła się w Warszawie, jest więc rodaczką wielkiego romantyka Chopina. Dlatego też polonezy, mazurki i inne utwory słynnego pianisty w wykonaniu Wandy Landowskiej cechuje poezja i wartość nie do przecenienia. Wanda Landowska studiowała u Michałowskiego w Konserwatorium Warszawskim, a następnie u Urbana i Moszkowskiego w Berlinie. To uderzające, jak ta młoda kobieta, tak nowocześnie wykształcona w dziedzinie sztuki, tak wspaniale odczuwa i studiuje mistrzów przeszłości, których muzykę przywraca do życia z niewysłownym wdziękiem i poezją. Aby grać ją jeszcze lepiej, zamówiła w firmie Pleyel cenny klawesyn, piękny egzemplarz z dwiema klawiaturami, dokładnie taki sam jak klawesyn Bacha zachowany w Berlinie. Efekt tak wykonywanej muzyki jest zaskakujący ze względu na bogactwo i różnorodność uzyskiwanych barw, jakie nie mają miejsca w przypadku nowoczesnych fortepianów. Dlatego Albert Schweitzer w swojej niemieckiej książce o Bachu mówi: „Kto słyszał, jak Wanda Landowska gra *Concerto italiano* na wspaniałym klawesynie Pleyela, ten już nigdy nie będzie chciał go słuchać na nowoczesnym fortepianie”⁹.

8 Landowska on Music, dz. cyt., s. 418.

9 „Wanda Landowska nació en Varsovia y es, por lo tanto, compatriota del gran romántico Chopin. Por esto, las polonesas, mazurcas y demás obras del célebre pianista alcanzan, ejecutadas por Wanda Landowska, una poesía y un mérito imponderables. Wanda Landowska estudió con Michalowski en el Conservatorio de Varsovia, y luego con Urban y Moskowski en Berlín. Llamo la atención cómo esta joven, educada tan modernamente en arte, ha llegado a sentir y estudiar tan maravillosamente los maestros del pasado, cuya música resucita con un encanto, una poesía indecibles. Para mejor ejecutarla, se ha hecho construir un precioso clavecín por la casa Pleyel, hermoso ejemplar de dos teclados, exactamente igual al que se conserva de Bach en Berlín. El resultado de la música así ejecutada es sorprendente, por la riqueza y variedad de timbres que se obtienen, cosa que no sucede con los pianos modernos. Por eso Albert Schweitzer, en su libro alemán, acerca de Bach, dice: «Quién ha oído alguna vez ejecutar a Wanda Landowska el *Concerto italiano* sobre el maravilloso clavecín de Pleyel, no querrá ya volverlo a escuchar nunca en un piano moderno»”. *Wanda Landowska en Valencia*, „Las Provincias”, 12.01.1911, s. 1.

Dalej autor opowiada o spotkaniach Landowskiej z wielkimi postaciami, w tym z Tolstojem, podkreślając jej znaczenie jako wykonawczynie, kompozytorki i pisarki:

Najwięksi artyści, najwięksi pisarze słusznie wychwalali talent genialnej Wandy Landowskiej. Rodin, Strauss, malarze, znani powieściopisarze są jej zdecydowanymi wielbicielami. Na krótko przed śmiercią hrabia Tolstoj, słynny rosyjski pisarz, przyjął Landowską w swoim domu w Jasnej [Polanie – przyp. I.R.A.]. Z wielkim wdziękiem opowiedziała ona o tej ciekawej wycieczce, którą odbyła z mężem saniami w ciemnościach nocy do posiadłości pisarza. Bo... Wanda Landowska również pisze. Nie tylko świetne kompozycje muzyczne na klawesyn, fortepian czy orkiestrę, ale także piękne dzieła literackie¹⁰.

Wandę przedstawia się tu również jako teoretyczkę i wspomina o jej książce wydanej w 1909 roku:

Jej słynna książka *Musique ancienne* bardzo szybko rozeszła się po świecie. W niej polska artystka demonstrowa swój talent: jednym razem przedstawia odkrycia wskazujące na wielką erudycję, innym razem, z rozkosznym humorem, wygłasza piękne komentarze na temat sztuki i artystów. Wszystko to jest napisane tak atrakcyjnie, prostym stylem i z takim wdziękiem, że książkę czyta się z zainteresowaniem jak piękną powieść... a jednocześnie zawiera ona solidne i głębokie podstawy nauczania¹¹.

Streszczenie to miało być wprowadzeniem dla nowej publiczności. Poświęcona Landowskiej obszerna kolumna na pierwszej stronie omawia także charakterystyczny wygląd solistki, już nie bohaterki Maeterlincka czy dziewczycy Burne-Jonesa¹², ale włoskiej Madonny lub anioła

10 „Los más grandes artistas, los más grandes escritores han alabado, como es debido, el talento de la genial Wanda Landowska. Rodin, Strauss, pintores, novelistas de fama son sus admiradores decididos. Poco tiempo antes de morir el conde Tolstoi, el famoso escritor ruso, recibió en su casa de Lasnaia a la Landowska, quien ha contado con sumo gracejo la interesante excursión que hizo con su esposo en trineo y en la obscuridad de la noche, hasta llegar a la quinta del escritor. Porque... también Wanda Landowska escribe. No solamente bellas composiciones musicales para clave, o piano, u orquesta, sino hermosas creaciones literarias”. Tamże.

11 „Su célebre libro *Musique ancienne* se ha extendido rapidísimamente por el mundo. Allí muestra su talento la artista polaca: unas veces nos muestra descubrimientos de erudición grande; otras, con delicioso humor, hace comentarios bellísimos sobre arte y artistas. Y todo ello tan atractivo, con un estilo tan ingenuo y una gracia tan seductora, que el libro se lee con todo el interés de una novela hermosísima... siendo así que encierra un fondo de enseñanza sólido y profundo”. Tamże.

12 Zob. rozdz. 1 na temat francuskiej recenzji opublikowanej w 1905 roku w „The Etude” (R. Brussel, *Madame Wanda Landowska*, dz. cyt.), cytowanej w Hiszpanii w 1909 roku.

prerafaelitów, według modnej wciąż w pewnych kręgach estetyki. Landowska zaczyna być ikoną:

Elegancka figura Wandy Landowskiej, gdy schyla się ona, by zagrać utwór, jest atrakcyjna sama w sobie. Wyobraźcie sobie sylwetkę włoskiej Madonny lub prerafaelickiego anioła, w prostym czarnym aksamitnym stroju, bez „modnych” form i ozdób, zupełnie nie w stylu „projektantów mody”, ale bardzo blisko stylu artystycznego. Artystka lekko pochyla się nad klawiaturą, jej dłonie wyłaniają się z wąskich rękawów, które zakrywają niemal całe ręce. Z tej delikatnej czarnej sylwetki wykwitają jasne nuty głowy i dłoni, niczym ekspresyjne i spokojne elementy koloru. Twarz idealnie spokojna, oczy o głębokim i intensywnym spojrzeniu. Tak Wanda Landowska pojawia się przed publicznością nie po to, by przyciągać wzrok widza, nie po to, by uprawiać sztukę gimnastyki na klawiaturze, ale po to, by wykonać szlachetne zadanie poruszenia nas niezapomnianymi muzycznymi emocjami¹³.

Landowska zawsze dbała o taką inscenizację i dzięki temu stała się postacią ponadczasową. Co więcej, tym razem przyjechała do Hiszpanii ze swoimi tekstami, które pozostawią tu głęboki ślad. W roku 1911 Hiszpani mogli nie tylko jej słuchać, lecz także czytać jej teorie w tłumaczeniu na własny język. Przyjrzyjmy się teraz bliżej dwóm tekstom, których konstrukcja jest dość ciekawa.

13 „La elegante figura de Wanda Landowska cuando se inclina para ejecutar las obras, es atractiva por demás. Figuraos una silueta de Madona italiana o de ángel prerrafaelista, con sencillo traje negro de terciopelo, sin formas ni adornos «a la moda», enteramente fuera del estilo «modista», pero muy dentro de la impresión de arte. Ligeramente inclinada sobre los teclados la artista, sus manos salen de entre las mangas estrechas ceñidas, que cubren casi la mano. De aquella delicada silueta negra surgen las notas claras de la cabeza y las manos, como notas de color expresivas y tranquilas. El rostro, de ideal serenidad, ofrece ojos de profunda e intensa mirada. Y Wanda Landowska se presenta así ante el público, no para atraer las miradas del espectador ni hacer ese arte de gimnastas sobre el teclado, sino para realizar la noble empresa de conmovernos con emociones de música inolvidables”. *Wanda Landowska en Valencia*, dz. cyt.



Ilustracja 11. „La Correspondencia de Valencia”, 19.01.1911.
Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

Czytając Landowską we fragmentach *Musique ancienne*

Następnego dnia po publikacji powyższej wiadomości znajdujemy przetłumaczony na język hiszpański fragment z samej Wandy Landowskiej na temat interpretacji utworów Chopina. Pamiętamy, że w 1910 roku pojawił się jej pierwszy tekst o tym poecie fortepianu¹⁴. Prawdopodobnie zarówno ten artykuł, jak i wyżej omówiona recenzja oraz rozprawy, które skomentuję dalej, zostały opublikowane przez Chavarriego, jej przyjaciela i wiernego zwolennika.

W tekście, do którego teraz przechodzimy, słowa Landowskiej po raz kolejny wymierzone są bezpośrednio przeciwko interpretacji wirtuozeńskiej. Na początku znajduje się informacja: „ze słynnej książki *Musique ancienne*, autorstwa wybitnej pianistki, której idee mają wielką wartość dla naszych interpretatorów Chopina”¹⁵, a dalej następuje długi akapit, który, co ciekawe, składa się z fragmentów pochodzących z różnych części książki. Jest to rodzaj kolażu, ponieważ w samej książce nie ma sekcji poświęconej specjalnie polskiemu kompozytorowi. Kiedy porównuje się tekst oryginalny z publikacją hiszpańską, można stwierdzić, z których rozdziałów pochodzą poszczególne akapity. I tak znajdujemy fragment rozdziału szesnastego, mówiący o wirtuozerii: „Chopin, który stał się mocnym punktem hałaśliwych wykonawców, był dokładnie przeciwieństwem typu wirtuoza”¹⁶. Kolejny akapit stanowi część rozdziału ósmego, poświęconego „sile brzmienia”, w którym autorka krytykuje „hałas, jaki robią wirtuozi”, i cytuje samego Chopina w związku z wizytą w Wiedniu: „Tutaj są tak przyzwyczajeni do hałasu, jaki robią «wirtuozi»... że już wyobrażam sobie zarzuty, jakie postawią mi gazety. [...] Siła

14 Eduardus [właśc. E. López-Chávarri Marco], *Chopin, Wanda Landowska y la alumna de piano*, dz. cyt., s. 1. Autor cytuje, także w wersji hiszpańskiej, fragmenty z: W. Landowska, *L'interprétation de Chopin*, dz. cyt.

15 „[...] del famoso libro *Musique Ancienne*, de que es autora la insigne pianista y cuyas ideas son de gran valor para nuestros intérpretes de Chopin”. W. Landowska, *Cómo se debe interpretar a Chopin*, „La Correspondencia de Valencia”, 13.01.1911, s. 3.

16 Tamże, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 156 (rozdz. 16: *Virtuosi*).

dźwięku nie jest ani zaletą, ani wadą, ale dowodem, że ilość dźwięku jest w muzyce drugorzędna; liczą się jego jakość i właściwe użycie¹⁷.

Następny akapit znajdujemy w rozdziale szesnastym, z którego pochodzi główna część dyskursu poświęconego wirtuozom. Mowa w nim o subtelności, jaką należy stosować w dynamice, nawet w przypadku nagłych modulacji tonacji: „Pewne gwałtowne modulacje nie szokują mnie, ponieważ delikatne palce pianisty ślizgają się po nich z lekkością sylfid. Jego niuanse piano są tak delikatne, że aby uzyskać pożądane kontrasty, nie musi uciekać się do mocnego forte¹⁸. Dalej Landowska znów mówi o Chopinie, jakby go znała osobiście, wspominając o jego roli pedagoga, w której był wymagającym perfekcjonistą w kwestii techniki i pozycji dłoni (co przypomina nam nauczycielkę Landowską). Stwierdza też, że Chopin zawsze odrzucał „wszelką afektację”:

Chopin wyznaczył bardzo wysokie standardy doskonałości w grze na fortepianie. Pierwsze lekcje z nim, jak opowiadają uczniowie, były męczarnią: uderzenie w klawisze zawsze wydawało mu się suche, a najmniejszy szczegół, który nie odpowiadał idei mistrza, był surowo poprawiany. [...] Jego styl opierał się przede wszystkim na finezji dotyku i największej prostocie frazowania. Chopin odrzucał wszelką afektację, a więc i nagłe zmiany ruchów¹⁹.

Następnie autorka cytuje ten sam rozdział, gdzie opowiada różne anegdoty o prywatnych koncertach i recitalach Chopina, które utrwaliły jego „lekki”, a nawet „kobiecy” sposób gry na fortepianie. Kończy zaś następującą historyjką o polskim mistrzu²⁰:

Po pierwszym koncercie Chopina w Wiedniu „Wiener Theater-Zeitung” napisał: „Chopin jedynie lekko akcentuje, tak jakby przemawiał na zebraniu eleganckich osób, nie używając przy tym retorycznego ciężaru, który «wirtuozzi» uważają za niezbędny”. Lenz, uczeń Chopina, towarzyszył kiedyś swojemu mistrzowi w domu hrabiny Szeremietiew, gdzie ten obiecał wykonać wariację na temat *Sonaty As-dur* Beethovena (op. 26). „Chopin grał bosko – mówi Lenz – a ja byłem zdumiony, ale jedynie pięknem jego dźwięku, pulsacją, wdziękiem i czystym stylem. To z pewnością nie był Beethoven; był zbyt lekki, zbyt kobiecy”. W drodze powrotnej ze spotkania uczeń szczerze przedstawił

17 Tamże, s. 44–45 (rozdz. 8: *Sonorous Force*).

18 Tamże, s. 156 (rozdz. 16: *Virtuosi*).

19 Tamże, s. 156–157 (rozdz. 16: *Virtuosi*).

20 Tamże, s. 158–159 (rozdz. 16: *Virtuosi*).

Chopinowi swoje zdanie, a ten odpowiedział mu: „Ja tylko wprowadzam, wskazuję i pozwalam słuchaczom na dokończenie obrazu”. Tak doszli do domu artysty, a kiedy Chopin poszedł do sypialni, by się przebrać, Lenz miał chęć zagrać ten sam temat Beethovena. Zaintrygowany maestro wyszedł w samej koszuli, podszedł do fortepianu i zaczął uważnie słuchać. Kiedy Lenz skończył, położył mu dłoń na ramieniu i powiedział: „Opowiem to Lisztowi, rozbawi go to; to jest bardzo dobrze zagrane, ale czy koniecznie trzeba mówić w tak deklamatorskim stylu?”.

– Panie Chopin, dzięki Panu odpoczywam od fortepianu – mówił mu Auber, zmęczony „wirtuozami”, od których roilo się w tamtych czasach, podobnie jak dzisiaj²¹.

Niewątpliwie uderza łatwość, z jaką Wanda Landowska „fastryguje” zdania i akapity pochodzące z różnych miejsc książki, a także poufałość, z jaką mówi o Chopinie – jakby była świadkiem tych wydarzeń i знаła go blisko. Zarówno w przytoczonych fragmentach, jak i w całej *Musique ancienne* udaje się jej ująć czytelnika powieściową relacją, chociaż w tym przyjemnym sposobie pisania dostrzegamy zamaskowaną surową doktrynę interpretacyjną. Cechy te, wyraźnie już zaznaczone w książce, utrzymują się w późniejszych pismach, a dzięki komunikatywności i bezkompromisowości tezy zdobywać będą coraz więcej zwolenników.

Nie jest to jedyny tekst Landowskiej, który ukazał się w prasie walenckiej. Tego samego dnia inna gazeta w mieście także zamieściła publikację podpisaną przez artystkę, zatytułowaną: *Moje myśli w muzyce*²². Ona również składa się z fragmentów *Musique ancienne*, choć w tym

21 „Después del primer concierto que dio Chopin en Viena, escribía así la *Wiener Theater Zeitung*: «Chopin no hace sino acentuar un poco, como si hablase en una reunión de gentes distinguidas, sin usar ese aplomo retórico que juzgan indispensable los ‘virtuosos’». Lenz, alumno de Chopin, acompañó una vez a su maestro a casa de la condesa Cheremetiev, en donde éste había prometido ejecutar las variaciones de la *Sonata en la bemol* (op. 26) de Beethoven. «Chopin ha tocado divinamente – cuenta Lenz – y yo he quedado asombrado; pero nada más que por la hermosura de su sonido, por la pulsación, por el encanto y el estilo tan puro. Aquello no era, ciertamente, Beethoven; era demasiado ligero, demasiado femenino». Cuando volvían juntos de la reunión, el discípulo dijo francamente su opinión a Chopin y este contestó: «Yo no hago más que ingerir, indicar, y dejo a mis oyentes que acaben ellos el cuadro». Así entraron en casa del artista, y mientras Chopin se metió en la alcoba para cambiarse la ropa, Lenz tuvo la osadía de ponerse a ejecutar el mismo tema de Beethoven. El maestro, intrigado, salió en mangas de camisa, se acercó al piano y se puso a escuchar atentamente. Cuando Lenz acabó, le puso la mano en la espalda y dijo «Voy a decírselo a Liszt, ello le divertirá; esta eso muy bien ejecutado; pero ¿es necesario hablar tan declamatoriamente?». – Sr. Chopin, usted me hace descansar del piano – le decía Auber, fatigado de los «virtuosos» que pululaban en aquella época tanto como en nuestros días”. Taż, *Cómo se debe interpretar a Chopin*, dz. cyt., s. 3.

22 Taż, *Mis pensamientos en música*, „Las Provincias”, 13.01.1911, s. 1–2.

przypadku kolaż jest bardziej złożony, ponieważ cytowanych jest kilka rozdziałów i, jak przypuszczam, pewne anegdoty opowiedziane na głos, a później zapisane.

Na początku tekstu znajdujemy wyimek z rozdziału pierwszego na temat muzyki jako sztuki „przede wszystkim nowoczesnej”: „Jestem przekonana, że jeśli cofniemy się w czasie, to stwierdzimy, że każde pokolenie było dumne ze swojego przekonania, że osiągnęło szczyt doskonałości”²³. Następnie Landowska cytuje rozdział czwarty, poświęcony współczesności dawnych mistrzów, który to temat łatwo łączy z poprzednim. Teza, co najmniej ciekawa, głosi, że o ile nauka zawsze rozwija się, pnąc się ku górze, o tyle w przypadku sztuki nie można postawić jednego mistrza nad drugim jedynie na podstawie kryterium chronologicznego. Postęp należy więc interpretować inaczej:

„Sztuka, traktowana jako taka, sztuka sama w sobie, nie idzie ani do przodu, ani do tyłu. Przemiany poezji to tylko falowanie piękna przydatne dla ludzkiego ruchu”. Tak mówi Victor Hugo [...]. Bo muzyka nie powinna być jak pracowity uczeń, który przechodził z klasy do klasy, aby w naszych czasach uzyskać dyplom wyższej uczelni”²⁴.

Dalej autorka czerpie z rozdziału siódmego, poświęconego romantyzmowi, gdzie ciekawe okazuje się, jak przedstawia swoich współczesnych. Porównuje ich w dość kwaśnym tonie do służących wystrojonych na niedzielę, które naiwnie wierzą, że są lepsze od swych przodków:

Często słyszę irytujące zdanie: „Gdyby tylko starożytni znali naszą muzykę!”. Przy wypowiedzianiu go twarz tchną dumą i samozadowoleniem. Wydawać by się mogło, że widzimy służącą w niedzielnym stroju, która przyglądając się sobie w lustrze, myśli: „Gdyby tylko ludzie na wsi mogli mnie zobaczyć tak ubraną!”. Jak prawdziwi plebejusze uważamy się za królów, mających za przodków niewolników”²⁵.

23 „Estoy persuadida de que, remontando la corriente de los tiempos, encontraremos que cada generación se ha sentido orgullosa por creer que ha conseguido alcanzar el apogeo de la perfección”. Tamże, s. 2.

24 Tamże. Zacytowane z: taż, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 14–16 (rozdz. 4: *Contempt of the Old Masters*).

25 „A menudo oigo decir esta frase que exaspera: «¡Si los antiguos hubiesen conocido nuestra música!». Cuando tal se pronuncia, los rostros respiran orgullo y autosatisfacción. Diríase que estamos ante la criada vestida de domingo que piensa mirándose al espejo: «¡Si me viesen arreglada así los del pueblo!». Como verdaderos plebeyos, nos consideramos reyes que tienen por esclavos a los antepasados”. Taż, *Mis pensamientos en música*, dz. cyt. Zacytowane z: taż, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 32 (rozdz. 7: *Romanticism*).

Kolejny akapit pochodzi z rozdziału dwunastego, dotyczącego stylu, który powinien się opierać, według Landowskiej i otrzymanych przez nią nauk, na „surowości” i „powściągliwości”:

Byłam jeszcze małą dziewczynką, gdy nauczyciel powiedział mi: „Bez sentymentów, moje dziecko, i więcej stylu”. Dobrze zapamiętałam to zdanie, a potem musiałam dużo wycierpieć, żeby je zapomnieć. Bo słowa surowość lub powściągliwość często zastępuje styl. W takim razie promienna powaga pierwszych taktów *Koncertu włoskiego*, żywiołowa ekstaza *Preludium i fugi cis-moll* z *Das wohltemperierte Klavier*, chromatyczna część *Toccaty fis-moll* Bacha... wszystko to ma być wykonane z taką samą surowością, sztywnością i powściągliwością tego rzekomo wyjątkowego stylu!²⁶.

Następnej anegdoty nie znalazłam w książce, dlatego też sądzę, że jest to historyjka, którą ona sama opowiedziała w Hiszpanii dla zilustrowania, że imitacja czegoś wykwintnego musi zawierać niezbędne składniki. Jak zapewnia Landowska, to polska bajka ludowa, w której sugestywna scena kulinarna pokazuje, co w czasach artystki robiono z muzyką dawną, jak ją „okaleczano”, pozbawiając charakterystycznych ozdobników:

W moim kraju ta historyjka jest bardzo znana. Wieśniak mówi do swojej żony:

– Spójrz, tam na zamku jedzą wspaniałe ciasta z kandyzowanymi wiśniami. Zrób mi takie samo.

– No, ale masło jest takie drogie...

– To zrób ciasto bez masła.

– A jajka? Też są drogie.

– To nie będziemy ich jeść.

– Poza tym minął już sezon na wiśnie.

– Och! Nieważne. Zrób je bez wiśni.

A kiedy wieśniak spróbował ciasta, krzyknął:

– Ci bogacze muszą być bardzo głupi, żeby ekscytować się czymś tak mdłym jak to!

26 „Era yo todavía muy niña cuando me dijo mi maestro: «Nada de sentimiento, hija mía, y más estilo». Yo he escuchado bien estas frases y luego he tenido que sufrir mucho para llegar a olvidarlas. Y es que se reemplazan frecuentemente las palabras severidad o sobriedad, por estilo. Así, la radiante solemnidad del primer tiempo del *Concierto italiano*, el éxtasis exuberante del *Preludio y fuga en do sostenido menor* del *Clavecín bien temperé*, parte cromática de la *Toccatá en fa sostenido menor* de Bach... ¡todo esto se quiere que sea ejecutado con la misma severidad, rigidez y sobriedad del pretendido estilo único!”. Tamże, s. 77–78 (rozdz. 12: *Style*).

Otóż podobnie dzieje się z muzyką dawną. Odbiera się jej wszystko, co stanowi o jej prawdziwym charakterze: skraca się, transkrybuje, okalecza lub usuwa... A potem z pewną satysfakcją stwierdza się, że ta muzyka nie jest warta tyle, co nasze współczesne wytwory postępu. Usunięcie ozdobników z tej muzyki jest czymś podobnym do usunięcia okapów, gargulców, chimer i innych ornamentów z Notre-Dame de Paris, aby nadać jej gładką powierzchnię o surowych liniach oryginalnej świątyni.

GAT ESCALDAT

—Be deurà anarhi an aquets concerts, senyor Serraclara.

—¿Jo?... ¡Vade retro!... Ens ha donat massa disgustos el de la cala...



AUCELLS DE PAS

*WANDA LANDOWSKA,
cèlebre virtuosa pianística.*

W kolejnym fragmencie pochodzącym z rozdziału jedenastego, poświęconego transkrypcji muzyki, Landowska wspomina spotkanie z Auguste'em Rodinem i dokonuje ciekawego porównania twórczości muzycznej z rzeźbiarską. Ton, po raz kolejny, jest dość arogancki, autorka mówi bowiem o „drugorzędnych wirtuozach” lub „miernych kompozytorach”, którzy nie rozumieją istoty prawdziwej sztuki i „szatkują” partytury, jakie wpadną im w ręce:

Pewnego razu grałam na „klawesynie” w domu Rodina, wielkiego rzeźbiarza, który jest również wielkim miłośnikiem muzyki dawnej. Mistrz był uprzejmy pokazać mi swoje muzeum starożytnych rzeźb i było to niezwykle, jak z miłością stawał przed każdym z tych dzieł sztuki, pieszcząc z lubością fragmenty marmuru. Kiedy dotarł do zniszczonego przez wieki kobiecego torsu, zatrzymał się w ekstazie:

– Niech pani spojrzy – powiedział do mnie – jaka delikatność i giętkość linii. Co za szkoda, że nie jest cały!

– Mistrzu – spytałam, ciekawa, co mi odpowie – nie mógłby pan spróbować go zrekonstruować?

Rodin spojrział na mnie zdziwiony. Jasne było, że nigdy o tym nie pomyślał: trzeba było być muzykiem, żeby wpaść na tak dziwaczny pomysł.

– Ależ, proszę pani, nie czuję się do tego zdolny, a nawet gdybym się poczuł, to nigdy bym się nie odważył.

Wówczas pomyślałam o całym tym tłumie drugorzędnych „wirtuozów” i miernych kompozytorów, którzy spadają na wzniosłe dzieła – nie niekompletne, ale nienaruszone partytury – by je poszatkować, okaleczyć i skandalicznie oszpecić.

[...] Jeśli wobec wszystkich epok będziemy stosować tę samą rutynową interpretację, to staniemy się więźniami, którzy zawsze oddychają tym samym powietrzem. Nie chodzi o popisywanie się archeologiczną pedanterią, ale o znajomość języka dzieła, które mamy wykonać²⁷.

W dalszej części tekstu Landowska mówi o potrzebie ciągłego i sumiennego uczenia się, niezależnie od tego, jak wysoki poziom już się osiągnęło. Przytacza historyjkę, która nie pojawia się w jej książce (musiała ją sama opowiedzieć Chavarriemu) – o tym, jak ona sama, mieszkając w hotelu w Wiedniu, myślała, że ma za sąsiadów kwartet początkujących muzyków, ponieważ wciąż próbowali, choć przyznawała, że grali „bosko”.

27 Tamże, s. 68–69 (rozdz. 11: *Transcribers*).

W końcu odkryła, o co chodzi: „To prawda, proszę pani – odpowiedział konsjerż nie bez dumy – ponieważ jest to słynny kwartet Joachima”²⁸. Autorka opowiada też inną anegdotę na ten sam temat, o podziwianym przez siebie rodaku Rubinsteinie, który mimo „gorliwości” w nauce potrafił popełniać wiele błędów, co maestro kwitował żartobliwie: „Z błędnych nut, które zagrałem, można by ułożyć nowy program”²⁹. Podsumowując: niezależnie od tego, jak wielkim jest się geniuszem, podstawę sukcesu stanowi ciągła i drobiazgowa nauka.

Dalej Landowska definiuje swoją koncepcję idealnego wykonawcy, czyli artysty, który ma do siebie taki dystans, że jest w stanie zająć się wykonywanym dziełem bez dawania się ponieść emocjom ani popadania w błędne i przesadne zmanierowanie. „Chcę przyjąć formułę współczesnego kompozytora Jacques-Dalcroze’a, który mówi: «geniusz interpretacji polega na zapomnieniu o sobie»” – pisze autorka i podsumowuje: „Nie mówię tu o czysto mechanicznej pracy «wirtuoza», który zniekształca uczucie, czyniąc «rękę zręczną, a ducha niezgrabnym...». Tylko wtedy, gdy palce są wolne, ramiona lekkie, a duch pewny, można wzbic się w powietrze, «nie robiąc przygnębiającego wrażenia bolesnego wysiłku»”³⁰. Słowa te zdradzają pewność siebie i wymagania, jakie prawdopodobnie wpajano Wandzie od najwcześniejszego dzieciństwa. Ten obszerny tekst wraz z poprzednim są tego dowodem i ukazują szeroki zakres tematów, które składały się na poglądy, ton i osobowość artystki: była miła, ale miała sztywne wymagania i bardzo konkretne estetyczne *credo*. Nie miała problemu ze wskazywaniem i chwaleniem swoich wzorów ani z odsuwaniem i pogardliwym traktowaniem rywali. Charakter w sumie bardzo atrakcyjny, przekonujący i niemal sympatyczny, ale jednocześnie surowy i nieugięty.

Obie publikacje w walenckich gazetach ukazały się dzięki wstawienictwu Chavarriego, a uzasadniał je nie tylko zbliżający się koncert, jaki Landowska miała dać w Walencji w styczniu, lecz także zaplanowana na niedługo potem wizyta w Valldemossie, w jasno określonym celu, o czym będziemy mogli się przekonać.

28 „Es verdad, señora – contestó el portero con cierto orgullo – como que es el célebre cuarteto de Joachim”. Taż, *Mis pensamientos en música*, dz. cyt.

29 „Con las notas equivocadas que he tocado, podría hacerse un nuevo programa”. Tamże.

30 „No he de hablar aquí del trabajo puramente mecánico del «virtuoso» que desfigura el sentimiento haciendo «la mano hábil y el espíritu inhábil...». Solo cuando se sienta uno con los dedos libres, los brazos ligeros y el espíritu seguro es cuando puede emprender su vuelo sin «hacerlos sentir la impresión deprimente de un esfuerzo penoso»”. Tamże.

Wznowienie działalności koncertowej w Walencji i spotkanie z Pepitem Iturbim

Dziewiętnastego stycznia 1911 roku prasa walencka zapowiedziała koncert Landowskiej w tym samym dniu po południu. Na program złożyły się utwory Bacha, Händla (*Harmonijny kowal*), Mozarta (*Sonata D-dur*), Rameau (*Rigaudon et tambourin*), Scarlattiego (*Sonata A-dur*), Chopina (*Preludium Des-dur*, *Walc Des-dur* i *Walc F-dur*), Martiniego (*Gawot baranów*) i wreszcie utwór klawesynowy skomponowany przez Landowską – *Bourrée d'Auvergne*³¹. Tego samego dnia prasa wspominała, że dużą ciekawość publiczności wzbudził klawesyn po raz pierwszy podziwiany na żywo, dlatego też felietonista próbował pokrótce wyjaśnić różnice między nim a fortepianem. Poza tym, według tego samego autora, dla zaspokojenia ciekawości słuchaczy klawesyn wystawiono dzień przed recitalem, który na prośbę kilku rodzin odbył się o wcześniejszej godzinie:

Wiele osób przyszło wczoraj, żeby zobaczyć elegancki i dziwny instrument – klawesyn o wdzięcznych liniach w stylu *empire*, z dwiema klawiaturami, jedną nad drugą, i zestawem sześciu pedałów – który został wystawiony na widok publiczny we foyer teatru. Oczywiście, wśród widzów wywiązały się dyskusje na temat różnicy między klawesyнем a fortepianem [...]. A dla większych udogodnień wysłuchano życzenia wielu znamienitych rodzin i koncert Wandy Landowskiej odbędzie się w piątek po południu, o godzinie

31 „La Correspondencia de Valencia”, 19.01.1911, s. 2.

szóstej, tak aby również moda miała okazję zaistnieć i dodać wydarzeniu więcej blasku³².

Dzień po tym jedynym koncercie miało miejsce pierwsze spotkanie Wandy z bardzo młodym Josém Iturbim³³, czule nazywanym przez prasę (a później przez samą Landowską) „Pepito”, który został jej uczniem. Odbyło się to podczas wizyty, najwyraźniej zaimprovizowanej, jaką Wanda złożyła w konserwatorium muzycznym. Podczas tego szczególnego wydarzenia nasza bohaterka nie tylko wysłuchiwała uczniów, zainteresowała się programem nauczania czy odkryła talent młodego Iturbiego, lecz także zagrała dla podopiecznych i nauczycieli kilka utworów, aby zilustrować swoją wizję interpretacji, czym wywołała ujmujące i entuzjastyczne wyrazy wdzięczności. Prasa walencka donosiła:

Nie trzeba tłumaczyć, jak bardzo uczniowie i uczennice byli wzruszeni, widząc słynną pianistkę wchodzącą do szkoły. Wanda Landowska dowiedziała się szczegółowo, jak zorganizowana jest nauka, i wysłuchiwała lekcji prowadzonych przez kilka pań z różnych klas. [...] w koncercie także wzięli udział różni uczniowie, a na szczególną uwagę zasługują fragmenty *Karnewалу* Schumanna w wykonaniu młodego stypendysty Pepe Iturbiego, którego Wanda Landowska obsypała szczególnymi pochwałami, obiecując, że zainteresuje się nim oficjalnie, jeśli przyjedzie on do Paryża. [...] Wanda Landowska chciała wystąpić jako pedagog i wykonała tańce Bacha, fragment sonaty Mozarta, a następnie muzykę Chopina, okazał się to Chopin bez spazmów, bez zmanierowania, pełen głębokich i bardzo dużych emocji; Chopin był objawieniem (podobnie jak poprzedni mistrzowie), które wywarło na

32 „Muchas fueron las personas que acudieron ayer a ver el elegante y extraño instrumento, el clavecín, que, con sus líneas airoso estilo imperio, sus dos teclados superpuestos y su juego de seis pedales, quedó expuesto al público en el vestíbulo del teatro. Naturalmente, las discusiones acerca de la diferencia que existe entre el clave y el piano sucedíanse entre los espectadores [...] Y para que todo sean ventajas, las indicaciones de muchas distinguidas familias han sido atendidas, y el concierto de Wanda Landowska se ejecutará el viernes en matinée y a las seis de la tarde, para que la moda pueda también tener su tributo y preste más brillantez al acto”, „Las Provincias”, 19.01.1911, s. 1.

33 José Iturbi (ur. 1895, Walencja – zm. 1980, Los Angeles) – wcześniej rozwinięty, utalentowany pianista. Studiował u Wandy Landowskiej w Paryżu jeszcze jako nastolatek, o czym będzie dalej mowa. Zrobił dużą karierę jako solista, najpierw w Europie, a później w Stanach Zjednoczonych. Był profesorem w Katedrze Wirtuozerii w Konserwatorium Muzycznym w Genewie w latach 1918–1923. Od pierwszej wizyty w Stanach Zjednoczonych w 1929 roku odnosił wielkie sukcesy w salach koncertowych. W 1943 roku rozpoczął pracę przy hollywoodzkich produkcjach filmowych. W 1949 wystąpił w Madrycie z Miejską Orkiestrą Walencji jako dyrygent. Obecnie co dwa lata w Walencji odbywa się międzynarodowy konkurs jego imienia, a główna sala koncertowa Palau de la Música nosi jego imię.

sluchaczach najprzyjemniejsze wrażenie. [...] Entuzjazm uczniów nie znalazł granic. Odprowadzili znakomitą artystkę do drzwi, wśród wyrazów uznania, a kiedy odchodziła wzruszona ulicą, z tego miejsca i z balkonu wciąż płynęły entuzjazm i sympatia tej miłej młodzieży z Konserwatorium, która okazywała artystce podziw i najgłębszą wdzięczność³⁴.

Następnego dnia, 20 stycznia, Landowska wystąpiła po raz pierwszy przed wielką publicznością w Walencji. Recenzje jej recitalu są pełne pochwał, podkreślają klarowną interpretację i, po raz kolejny, niepowtarzalną inscenizację, nazywając wykonawczynią (już w 1911 roku) „La Landowska” – a w języku hiszpańskim dodanie rodzajnika przed nazwiskiem podkreśla bliskość i serdeczność:

Nic równie słodkiego, wyrazistego, przekonującego – powiedzielibyśmy, że tak to sobie autor wyobraził – jak preludium Chopina, utwory Händla, Mozarta, Bacha i Scarlattiego w interpretacji Landowskiej. Słuchacze szybko zorientowali się, że mają do czynienia z artystką o wielkich zasługach, której erudycja literacko-muzyczna idzie w parze z mistrzostwem wykonawczym, i choć zauważyli, że Wanda Landowska nie jest pianistką wielkich brzmień, to podbiła ich swoją wspaniałą sztuką. Artystka o dystygowanym wyglądzie i smukłej sylwetce sukces zawiera swojej wartości; jej prosta i surowa toaleta składa się z aksamitnej sukni z trenem i dużym dekoltem, który wyróżnia się na tle ciemnego materiału; nosi ona też bardzo prostą fryzurę. Jej dłonie, nieskazitelne w swej perfekcji, spoczywają na klawiaturze z największą delikatnością, podczas gdy ona sama lekko się nad nią pochyla, a jej śnieżnobiałe plecy nabierają delikatności rzeźby helleńskiej. Oklaski i wyrazy uznania

34 „No hay que decir la profunda emoción que tuvieron los alumnos al ver entrar en aquel centro a la célebre pianista. Wanda Landowska se enteró minuciosamente de la manera en que estaban organizados los estudios, y escuchó la lección que dieron diferentes señoritas de los diferentes cursos. [...] tomaron parte en el concierto diferentes alumnos, y debemos hacer especial mención de los fragmentos del *Carnaval* de Schumann que ejecutó el joven pensionado Pepe Iturbi, al que tributó Wanda Landowska singulares elogios, prometiendo interesarse formalmente por él si va a París. [...] Quiso Wanda Landowska ejecutar educando e interpretó danzas de Bach, un fragmento de una sonata de Mozart y, luego, música de Chopin. Resultó un Chopin sin espasmos, sin amaneramientos, lleno de honda y grandísima emoción; fue Chopin una revelación (como lo fueron también los anteriores maestros) que produjo la más grata impresión en los oyentes. [...] El entusiasmo de los alumnos no tuvo límites. Acompañaron hasta la puerta a la ilustre artista, entre aclamaciones, y cuando Landowska se alejaba emocionada por la calle, desde aquel lugar y desde el balcón, continuaba desbordándose entusiasmo y el afecto de aquella simpática juventud del Conservatorio, que así demostraba a la artista su admiración y su más profunda gratitud”. *Wanda Landowska en el conservatorio de música, „Las Provincias”, 20.01.1911, s. 1.*

wielbicieli dają jej ogromną satysfakcję, ale widać wyraźnie, że przywykła do wielkich wybuchów entuzjazmu³⁵.

Jeszcze bardziej entuzjastycznie i emocjonalnie pisze autor z innej gazety, określając recital jako prawdziwe „objawienie”. Znowu kojarzy wygląd Landowskiej z estetyką prerafaelicką, a nawet nazywa ją „czarodziejką”, której magia potrafi przywrócić do życia dawną muzykę:

To było objawienie, i to dlatego, że dokonała godnej podziwu restytucji sztuki, podając największych mistrzów z jasnością południowego słońca i prostotą prerafaelickiej Dziewicy. [...] Wyobraźcie sobie, że przedstawia wam się pewien rodzaj sztuki jako coś przestarzałego, nudnego, zimnego, ciężkiego... a nagle pojawia się czarodziejka i przedstawia wam tę samą sztukę, która teraz okazuje się piękną młodą kobietą, uśmiechem wiosny, najbardziej delikatną, poetycką i miłą rzeczą, jaką możecie sobie wymarzyć. Tak samo jest z Wandą Landowską: ona swoimi czarodziejskimi dłońmi przywraca wam prawdziwą poezję starych mistrzów, uroczysty wdzięk ich menuetów, świeżość ich pastoralnych świąt, niewypowiedzianą dystynkcję melodii słyszanych przez arystokratyczne uszy... I nie myślcie, że wygląda to jak muzealny klejnot, antyk w witrynie – jest wręcz przeciwnie, to życie, intensywne, płodne życie, które wyłania się wspaniale, przywołane przez magię Wandy Landowskiej³⁶.

35 „Nada tan dulce, expresivo, persuasivo, diríamos mejor, tal como lo concibió el autor, como el preludio de Chopin, las obras de Haendel, Mozart, Bach y Scarlatti, interpretadas por la Landowska. Los espectadores pronto advirtieron que se hallaban ante una artista de relevantes méritos, cuya erudición literario-musical corre pareja con el dominio que ejerce como ejecutante y, si bien observaron que Wanda Landowska no es la pianista de las grandes sonoridades, en cambio, sintieron subyugados por su arte maravilloso. La artista, de porte distinguido y esbelta figura, confía el éxito a su valer; su toilette sencilla y severa consiste en un vestido de terciopelo con cola, escote pronunciado que destaca sobre el oscuro del traje y peinado sencillísimo. Sus manos, impecables por lo perfectas, se posan sobre el teclado con delicadeza suma, a la vez que inclina ligeramente el busto, adquiriendo morbilidad de escultura helena sus níveas espaldas. Los aplausos y aclamaciones de sus admiradores producenle satisfacción intensa, pero bien se advierte que está familiarizadas con las grandes explosiones de entusiasmo”. „El Pueblo”, 21.01.1911, s. 1.

36 „Ello resultó una revelación, y solo por esto, por la admirable restitución de arte que hizo presentando a los más grandes maestros con claridad de sol de mediodía y sencillez de virgen prerafaelista [...] Figuráos que se os presenta un arte como cosa caduca, sosa, fría, pesada... y que, de pronto, viene un hada que os ofrece aquel mismo arte, y este resulta ser una joven bellísima, una sonrisa de primavera, lo más delicado, poético y amable que pudisteis soñar. Así sucede con Wanda Landowska: ella, con sus manos de hada, os restituye la verdadera poesía de los antiguos maestros, la gracia solemne de sus minués, la frescura de sus pastoriles fiestas, la distinción indecible de las melodías que escucharon aristócratas oídos... Y no creáis que ello parece joya de museo, antigüedad de vitrina: es, por el contrario, vida, vida intensa, fecunda, que surge esplendorosa, evocada por la magia de Wanda Landowska”. „Las Provincias”, 21.01.1911, s. 1.

NOTES BARCELONINES

WANDA Landowska ha tornat breument entre nosaltres ab l'encís dels seus dits de fada, el de sa clàssica figura entunicada de vellut morat y son pas suau, mut y flexible.

Wanda Landowska, l'amiga del gran Tolstoi y de sa muller, l'amiga del gran Rodin, la artista exquisida y mundialment admirada's ha tornat en l'hermós Palau de la Música Catalana a encantar ab el seu art, qui per moments té tot *le charme* de la velluria en la música fràgil, argentina y tremolosa del clavicèmbal ab que's dits de la eminent polaca's canten Rameau y Couperin, y's mestres de les pastorals y dels madrigals galans dels s'gles XVII y XVIII.

Wanda Landowska té sobre's concertistes de fama qui s'han fet sentir sota les florides naus del Palau de la Música Catalana, un incontestable atractiu: el de la exquisida *mise en scène* de que's rodeja, d'una simplicitat, de una elegancia íntima y clàssica alhora. Si l'efecte es buscat... pot ben dirse que's també trobat, car havent sentit y vist Wanda Landowska una sola vegada, tot lo que la volia, sembla formar talmènt part de la seva personalitat, qu'apar cosa impossible l'imaginar-se la gran artista vestida d'altra manera, y tocant en trajo de *soirée*, clar y recamat, en una sala de concerts brillanta de llum banal...

Evidentment un altre dels més grans encisos de la eminent pianista es també'l bon gust, la delicadesa y l'acert que presidexen a la tria dels seus programes.

Wanda Landowska, en sos concerts, sembla no proposarse may *ferre sentir*, sinó *fermos sentir*. Ella no es una gimnasta ni una atleta del piano. Com a *dóna modèstia*, la eminent concertista ha preferit bastir el regne de son nom en un ambient musical de dolcesa, de



La eminent pianista y clavicembalista Wanda Landowska, infant, y actualment

Ilustracja 13. „La Ilustració Catalana”, 29.01.1911
Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Piszący chwali jej grę zarówno na klawesynie, jak i na fortepianie:

Nie sposób zanalizować wspaniałego wykonania Wandy Landowskiej. Jej przejrzyste, klarowne frazowanie, jej cudowna giętkość, jej artykulacja, pieszcząca klawisze i wydobywająca z nich najbardziej nieoczekiwane, najnowsze efekty, a wszystko to z boskim wdziękiem, wykwinną prostotą i „godnością” dobrej kobiety, gdzie nie ma miejsca na oszustwo, żadne sztuczki, nic poza szlachetnością uczuć i szczerością wypowiedzi.

Nie zapomina też o ocaleniu obrazu samej Landowskiej, tak urzekającej i tajemniczej, potrafiącej podporządkować sobie publiczność już od pierwszych gestów przy klawiaturze:

Na scenie pojawiła się artystka, a jej prosta postawa, jej wygląd artystki od razu nastawiły publiczność pozytywnie. Następnie usiadła przy fortepianie, pochyliła się nad nim poufale, bez przemocy, bez zewnętrznej afekcji, pieszcząc klawisze w idealnej rozmowie, jakby czasem były to zwierzenia zakochanej, czasem czułość matki, a czasem słowa anioła, i zapomniawszy o publiczności, artystka poddała się emocjom, a dzieło Bacha płynęło w swej okazałości, wywołując niewypowiedziany efekt.

Krytyk chwali interpretację i muzykę kompozycji Landowskiej oraz, oczywiście, jej interpretację Chopina, którą uznaje za „cud sztuki”:

Na szczególną uwagę zasługuje boskie *Bourrée d'Auvergne* na ludową melodię, skomponowane przez Wandę Landowską. To cud kolorów, świeżości i poezji; z niewypowiedzianą umiejętnością dawne tańce ludowe Owernii nabierają nowoczesnego, osobistego wymiaru, a dzieło charakteryzuje się wielką i silną oryginalnością. Okazała się równie dobrą kompozytorką, co wykonawczynią. Następnie artystka przywołała Chopina... i to był cud sztuki! Dusza Chopina, intensywna i serdeczna poezja wielkiego muzyka z Polski, nie mogła znaleźć lepszego interpretatora od uduchowionej polskiej artystki. Ileż prawdy było w tej duszy Chopina, bez przesady, bez epileptycznych zmian rytmu, bez tandety niektórych wykonawców, ale z najzdrowszym i najpiękniejszym uczuciem ludzkiego serca!³⁷.

37 „No es posible analizar la maravillosa ejecución de Wanda Landowska. Su fraseo límpido, claro, su maravillosa flexibilidad, su mecanismo que acaricia las teclas y obtiene de ellos los efectos más inesperados, más nuevos, y todo ello con la gracia divina, la exquisita sencillez y «dignidad» de mujer buena, en donde no caben engaños, ni trucos, ni nada más que nobleza en el sentir y sinceridad en el expresar. [...] Apareció la artista en el escenario, y su continente sencillo, su apariencia de artista, ya dispusieron al público en su favor. Luego, se sentó al piano, inclinóse sobre él confidencialmente, sin violencias, sin afectación exterior, acariciando las teclas en conversación ideal, como si unas veces fuesen confidencias de enamorada, otras ternuras de madre, otras palabras de ángel, y olvidada del público, entregada la artista a la emoción, surgía esplendorosa la obra de Bach, produciendo indecible efecto. [...] Mención especial merece la divina *Bourrée d'Auvergne* sobre temas populares, que ha compuesto Wanda Landowska. Un primor de colorido, de frescura y poesía; con indecible acierto, las antiguas danzas populares suvernesas, toman un aspecto moderno, personal, y la obra es de una grande y poderosa originalidad. La compositora resultaba digna de la intérprete anterior. Luego evocó la artista a Chopin... ¡y ello fue un milagro de arte! El alma de Chopin, intensa y sentida poesía del gran músico de Polonia, no podía hallar mejor intérprete que la espiritual artista polonesa. ¡Y cuánta *verdad* había en esa alma de Chopin, sin exageraciones, sin alteraciones epilepticas de ritmo, sin esa *cursilería* de ciertos intérpretes, antes bien, con el más sano y hermoso sentimiento de corazón humano!”. Tamże.

Trzeba przyznać, że od pierwszej wizyty Wanda podbiła publiczność i krytyków w Walencji, a życzliwość ta trwała latami, do czego bardzo przyczynił się Chavarri. O nim i o swoim doświadczeniu w Walencji Landowska mówi:

mój przyjaciel Chavarri, kluczowy człowiek w Walencji; krytyk sztuki, kompozytor, rysownik, karykaturzysta i profesor estetyki, pan Chavarri jest tutaj bardzo ważny we wszystkich sprawach związanych ze sztuką³⁸.

Znaczący przystanek w Barcelonie

Po triumfalnej wizycie w Walencji Wanda wyruszyła do Barcelony w towarzystwie nie tylko męża, ale prawdopodobnie także Chavarriego. W dziennikach podróży opublikowanych we Francji wspomina, że przyjechała do Barcelony akurat w dniu dorocznego święta Orfeón Catalán – uroczystości pełnej przepychu i majestatu. Jest pełna uznania dla głosów chóru Hrabiowskiego Miasta, które zrobiły na niej ogromne wrażenie:

Co do piękna głosów, to można je porównać jedynie z chórami z kaplicy Cezarskiej w Sankt Petersburgu, ale ja daję pierwszeństwo tym z Barcelony, ponieważ ich repertuar zawsze świadczy o wielkiej kulturze i ponieważ prowadzone są z dużym smakiem, przy czym nie poświęcają niczego dla mocnego efektu czy pustej wirtuozerii³⁹.

38 „[...] mon ami Chavarri, homme central de Valence; critique d'art, compositeur, dessinateur, caricaturiste et professeur d'esthétique, M. Chavarri a de très grandes ici dans toutes les questions d'art”. W. Landowska, *Lettres de voyage*, „S.I.M.”, 15.03.1911, s. 59 (Archivo Manuel de Falla, sygn. 6097-N3).

39 „Comme beauté des voix, ils ne peuvent être comparés qu'aux chœurs de la Chapelle Impériale de St Pétersbourg, mais je donnerai la préférence à ceux de Barcelone, parce que leur répertoire dénote toujours une grande culture et parce qu'ils sont dirigés avec infiniment de goût, où rien n'est sacrifié à l'effet brutal ou à la virtuosité vide”. Tamże, s. 62.

Dalej Landowska opowiada o swoim spotkaniu z kompozytorem Enrique Granadosem i jego przyjacielem Eugeniem d'Orsem⁴⁰, pisarzem, który używał pseudonimu Xenius i pod nim właśnie wystąpił w jej wspomnieniach z podróży. Bardzo prawdopodobne, że kontakt z katalońskimi artystami ułatwiła jej przyjaźń z Chavarrim. W czasie tej wizyty Wandę urzekła jedna z kompozycji Granadosa, znajdujemy nawet transkrypcję melodii piosenki *Garroteux* i jej tłumaczenie na francuski pióra Xeniusa. Landowska wysłuchiwała też wykonania przez kompozytora jednego z utworów, za które został on zapamiętany przez potomnych – *Goyescas*.

Poza tym szczególnym spotkaniem celem wizyty w Barcelonie były dwa występy w ramach specjalnego cyklu, na który zaproszono Landowską – Pałac Muzyki Katalońskiej zorganizował serię sześciu koncertów historycznych, w których uczestniczyli też kwartet Rosé i Clara Sansoni. Odbędzie się to w dniach 23, 25, 27 i 28 stycznia oraz 6 i 9 lutego 1911, z czego dwa pierwsze wieczory należały do Wandy.

Program 23 stycznia obejmował następujące dzieła: *Sonata e-moll* Haydna, *Fantazja chromatyczna i fuga* Bacha, *Impromptu As-dur* i *Mazurek cis-moll* Chopina, *Züricher vielliebchen Walzer* Wagnera, *Valse des Sylphes* Berlioza w opracowaniu Liszta, *Passacaglia* Händla, *Le rossignol en amour* Couperina oraz *Les tambourins* i *Les musettes* również Couperina⁴¹. Znajdujemy tu utwory z pierwszego koncertu Landowskiej w 1905 roku, poświęconego walcie i walcowi.

Repertuar drugiego recitalu, zagranego 25 stycznia, obejmował w pierwszej części *Sonatę D-dur* Mozarta, *Koncert włoski* Bacha, *Girlanda Ländler* Schuberta. Na drugą część, zatytułowaną *Muzyka w czasach Szekspira*, składały się: *Les cloches* Byrda, *Les feuilles tombantes* Paersona, *Gallarda* Richardsona oraz *Les buffons* Bulla⁴². Na zakończenie pojawił się więc ciekawy angielski zestaw historyczny, który niewątpliwie zachwycił publiczność, podobnie jak majestatyczne wykonanie *Koncertu włoskiego* – jednego utworów z najczęściej występujących w repertuarze koncertowym Landowskiej w Hiszpanii na przestrzeni lat.

W dniu 24 stycznia „La Actualidad” w Barcelonie opublikowała portret wykonawczyni z następującym podpisem: „Wspaniała solistka

40 Eugenio D'Ors (ur. 1881, Barcelona – zm. 1954, Vilanova i la Geltrú) – pisarz, eseista, filozof, rysownik i krytyk sztuki. Z wykształcenia prawnik, filolog i filozof. W młodości dołączył do kręgów modernistycznych i współpracował jako autor z czasopismami związanymi z tą formacją. Był prekursorem Noucentisme – ruchu, który dążył do odnowy społeczeństwa przez politykę i sztukę. Jego najpopularniejszymi dziełami literackimi są glosy, publikowane od 1906 roku.

41 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. I Concert històric a càrrec de Wanda Landowska.

42 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Concerts històrics.

klawesynu Wanda Landowska⁴³, a kilka dni później w Katalonii pojawiła się słynna karykatura naszej bohaterki⁴⁴ – tak powstawała ikona trudna do zapomnienia. Czasopismo „La Il·lustració Catalana” 29 stycznia 1911 wydrukowało krótki artykuł, któremu towarzyszyły dwa portrety Landowskiej – dorosłej i dziewczynki. Czytamy tam:

przyjaciółka wielkiego Tolstoja i jego żony, przyjaciółka wielkiego Rodina, znakomita i światowej sławy artystka, powróciła do pięknego Palau de la Música Catalana, aby oczarować swoją sztuką, która momentami ma w sobie cały urok starej, delikatnej, srebrnej i drżącej muzyki klawesynowej, z jaką palce wybitnej Polki śpiewają Rameau i Couperina oraz mistrzów pastorałek i dworskich madrygałów z XVII i XVIII wieku. Wanda Landowska ma nad słynnymi solistami, których słuchaliśmy w kwiecistych nawach Palau de la Música Catalana, niezaprzeczalną przewagę – wykwintną *mise en scène*, która ją otacza, charakteryzującą się prostotą oraz intymną, a zarazem klasyczną elegancją⁴⁵.

Kilka dni później to samo czasopismo potwierdziło sukces drugiej wizyty i koncertu Landowskiej w Barcelonie w Pałacu Muzyki Katalońskiej, gdzie, jak oznajmiało, odniosła ona triumf jeszcze większy, o ile to możliwe, niż podczas poprzedniego występu⁴⁶.

Dziennik podróży Wandy Landowskiej, opublikowany przez „S.I.M.” w marcu 1911 roku, kończy się w przeddzień jej wyjazdu na Majorkę. Wypłynęła z Barcelony ku wyspie, tak samo jak zrobili George Sand i Chopin w 1838 roku⁴⁷. Obawy Wandy dotyczące podróży statkiem wiązały się ze sztormami, które nawiedziły wybrzeże tamtej zimy:

Nie spałam w nocy, jestem zbyt podekscytowana wyjazdem na Majorkę. Morze nadal jest niespokojne, statek, który przedwczoraj wypłynął z Barcelony, musiał zawrócić. Wolę o tym nie myśleć, nie mam dobrych relacji z morzem, które nigdy nie przepuszcza okazji, by spłatać mi figla. Ale i tak

43 „La Actualidad”, 24.01.1911, [b.n.s.].

44 „La Il·lustració Catalana”, 29.01.1911 („Femineu”, nr 46), [b.n.s.].

45 „[...] l'amiga del gran Tolstoi y de sa muller, l'amiga del gran Rodin, la artista exquisida y mundialment admirada nos ha tornat en l'hermós Palau de la Música Catalana a encantar ab el seu art, qui per moments té tot le charme de la velluria en la música frágil, argentina y tremolosa del clavicémbal ab que's dits de la eminent polaca nos canten Rameau y Couperin, y'ls mestres de les pastorals y deis madrigals galans deis sigles XVII y XVIII. Wanda Landowska té sobre'ls concertistes de fama qui s'han fét sentir sota les florides naus del Palau de la Música Catalana, un incontestable atraciui: el de la exquisida mise en scène de que's rodeja, d'una simplicitat, de una elegancia íntima y clásica albora”. Tamże.

46 „La Il·lustració Catalana”, 5.02.1911, s. 70.

47 G. Sand, *Un invierno en Mallorca*, wstęp, tłum. i przyp. L. Ripoll, Omnisa, Palma de Mallorca 1992.

popłynę, niezależnie od tego, jaka będzie pogoda. Nie obchodzi mnie to!
Nie śmieję się ze sztormów, śmieję się z utonięć statków... i nadal drzę...⁴⁸.

Jednak mimo zdenerwowania Landowska dotarła na wyspę w doskonałym stanie.

48 „Je n'ai pas dormi cette nuit, je suis trop heureuse d'aller à Majorque. La mer continue à être mauvaise, le bateau sorti de Barcelone avant hier a dû rebrousser chemin. J'aime mieux ne pas y penser, je ne suis pas en bons termes avec la mer qui ne manque jamais l'occasion de me jouer un mauvais tour. Mais je partirai quand même quel temps qu'il fasse. Qu'importe! Je ne me ris des tempêtes, je me ris des naufrages... et je tremble quand même...”. W. Landowska, *Lettres de voyage*, dz. cyt., s. 64.

VII^e Année. N° 3. 15 Mars 1911.

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE



BOILEAU & SYLVIE, histoire d'une romance, par A. Rey. # GESTE FACIAL & GESTE LARYNGE, par R. Fournier et Dr P. Laurens. # ERIK SATIE, par J. E. avec un portrait par Antoine de Larochefoucauld. # SOUVENIRS DE FAMILLE DE H. M. BERTON, par M. Teneu, (Suite). # LES LIVRES #

LETTRE DE VOYAGE, par W. Landowska, avec un portrait de Granados, par Nestor. # LEURS MAINS, (Mains de G. Hie et de sa Lettre) par P. Jobbe-Duval. # LE ROSENKAVALIER, par Lazare Ponelle. # A TRAVERS LES REVUES. # L'EDITION MUSICALE. # THEATRES ET CONCERTS. #

REDACTION: 22, Rue St. Augustin, PARIS. Téléphone 804.25.

Librairie CH. DELAGRAVE 15, rue Soufflot, PARIS.

Le numéro: France et Belgique 15 fr. Union 2 fr. Un an — 15 fr. — 20 fr.

Copyright by S. I. M. 1911.

Ilustracja 14.

Wanda Landowska przy pleyelu Chopina, Majorka, 1911.
Gabinet Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie.

Valldemossa, fortepian Chopina i znalezione rękopisy

W Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie przechowywane są materiały, które prawie na pewno należały do Wandy Landowskiej i są związane z Chopinem i Majorką. Znaleźliśmy w nich zdjęcia, korespondencję, osobiste zapiski, notatki do artykułów, wycinki prasowe i wiele źródeł. Udało mi się zbadać część ich zawartości, która pozwala zrekonstruować wizytę Wandy na Majorce – między innymi szczegółowy plan podróży napisany odręcznie na kartce papieru w języku hiszpańskim:

Informacje do wycieczki do Palma de Mallorca. Boska wyspa.

Wyjechać bryczką do Miramar, Valldemossy i Sóller, poświęcając w każdym z tych miejsc odpowiednią ilość czasu, aby dotrzeć wieczorem o godzinie 7 tego samego dnia do Soller. Zatrzymać się w hotelu Juan Vidal, następnego dnia rano wycieczka bryczką do Puerto i jego lasów sosnowych, nad wioską są piękne widoki, wrócić do Sóller i, jeśli to możliwe, odwiedzić Fornalutx i Viñaraix, pospacerować w gajach pomarańczowych, zjeść obiad w Hotelu i wróć do Palmy przez Collde [?] de Sóller. Następnego dnia rano o godzinie 7 wsiąść do pociągu do Manacor, Porto środkowego i Coves del Drach, a wieczorem tego samego dnia wróć do Palmy.

W Palmie zatrzymać się w Grand Hotelu.

Nie zatrzymywać się długo w Palmie, bo nie jest warta uwagi w porównaniu z wyżej wymienionymi⁴⁹.

Nie znamy pochodzenia tego rękopisu ani jego autora, przypuszczam jednak, że była to jedna z osób towarzyszących Landowskiej w podróży, prawdopodobnie Chavarri (lub sam Lew, o ile znał język hiszpański, czego nie wiemy, ale nie można tego wykluczyć).

W notatkach pojawia się hotel, w którym Landowska zatrzymała się podczas pobytu na Majorce, co potwierdza kilka znajdujących się w tej samej teczce rękopisów na jego papierze firmowym. Są to

49 Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”, sygn. BUW-AKP, T-Land. II.

luźne fragmenty przepisane odręcznie, nie wiemy przez kogo (Landowską? Lwa? Chavarriego?), z książki George Sand *Zima na Majorce* albo komentarze dotyczące komplikacji w urzędzie celnym przy odbiorze Chopinowskiego pianina Pleyela, które przez pewien czas było tam przetrzymywane.

Na innej kartce z tego samego hotelu znajdujemy taką notatkę: „14 heures Canut- actuellement a la calle de la Bollería”⁵⁰, co zgadza się z późniejszymi zdarzeniami opisanymi przez prasę. Zapisek zawiera bowiem nazwisko wdowy posiadającej pianino Chopina, które Landowska poszła zobaczyć osobiście. Dnia 31 stycznia 1911 roku opublikowano sprawozdanie z wizyty Wandy w tym miejscu:

Przedwczoraj, w trakcie wizyty w towarzystwie męża i kilku przyjaciół u Doña Luisy Pujol, będącej w posiadaniu pianina, które było towarzyszem jej rodaka, Wandę opanowało uczucie głębokiej melancholii, a kiedy przesuwała dłonie po zabytkowej klawiaturze, grając andante wielkiego mistrza, jej towarzysze zauważyli, że miękką chusteczką Wanda wyciera dwie czyste łzy, które spływały jej po policzkach. Artystka wyraziła chęć nabycia pianina, oferując za niego kwotę 15 000 peset, ale wdowa po panu Canucie podziękowała, mówiąc, że pragnie je przekazać Konserwatorium Paryskiemu, aby było przechowywane razem z dziełami wspomnianego mistrza⁵¹.

Chopin był wyraźnie obecny w życiu Wandy Landowskiej: w jej repertuarze, ze względów teoretycznych i interpretacyjnych, a jako kolekcjonerka instrumentów dawnych artystka zainteresowała się też jego pianinem. Warto pamiętać, że rok wcześniej wzięła udział w obchodach stulecia urodzin Chopina jako wykonawczyni, a także autorka tekstu, który później był cytowany w hiszpańskiej prasie⁵². I chociaż z powyższej notatki prasowej wynika, że nie udało jej się wówczas kupić instrumentu,

50 Notatka anonimowa, odręczna, sporządzona piórem i ołówkiem na papierze firmowym Grand Hotelu de Mallorca. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”, sygn. BUW-AKP, T-Land. II.

51 „Al visitar anteayer, acompañada de su marido y varios amigos, a doña Luisa Pujol, poseedora del piano que fue el compañero de su compatriota, sintió Wanda una sensación de honda melancolía, y al deslizarse sus manos por el histórico teclado, ejecutando un andante del gran maestro, notaron los acompañantes que con su blando pañuelo secaba Wanda dos puras lágrimas que resbalaban por sus mejillas. La artista demostró deseos de adquirir aquel piano ofreciendo por él la suma de 15000 pesetas, pero la señora viuda de Canut, agradeciendo la atención dijo que abriga el deseo de legarlo al Conservatorio de París para que se guarde juntamente con las obras del citado maestro”. „La Tarde”, 31.01.1911, s. 2.

52 Zob. rozdz. 1. Eduardus [właśc. E. López-Chávarri Marco], *Chopin, Wanda Landowska y la alumna de piano*, dz. cyt., s. 1.

to wiemy, że go wypożyczyła, ponieważ jej pleyel nie dotarł na Majorkę. Pianino Chopina w końcu stało się jej własnością jako jeden z eksponatów tworzących kolekcję szkoły muzyki dawnej, którą założyła w latach dwudziestych w Saint-Leu-la-Forêt⁵³, ale niestety straciła je w czasie niemieckiej okupacji Francji w 1941 roku⁵⁴. Powrócimy do tego pianina za jakiś czas, w latach trzydziestych, gdy obchodzone będzie kolejne stulecie Chopina (jego przyjazdu do Francji) i zostaną odkryte pewne kwestie, które omówię w odpowiednim momencie.

Na razie wróćmy do tamtej zimy 1911 roku i podróży Wandy na Majorkę. W lutym w „Revista Musical” z Bilbao pojawił się artykuł podpisany przez Chavarriego i zatytułowany: *Majorka, Chopin i Wanda Landowska*. Zaczyna się on następująco:

Wizyta znakomitej artystki Wandy Landowskiej na Balearach przywróciła duszy Chopina niezwykle życie, właśnie w miejscach najbardziej odpowiednich dla poetyckich wspomnień i głębokich romantycznych uczuć. Szczególna okoliczność, że Wanda Landowska jest Polką, czyni jeszcze bardziej interesującą jej pobożną artystyczną pielgrzymkę⁵⁵.

Choć słowa wzruszenia i uwielbienia dla Landowskiej powtarzają się w całym tekście, to wobec George Sand autor jest raczej bezwzględny, tak że w porównaniu z Landowską wypada ona wyraźnie negatywnie. Podłożem takiej oceny Chavarriego był niewątpliwie nieprzyjazny stosunek do mieszkańców wyspy, jaki bije z książki Sand. Chavarri mówi:

Wizyta Landowskiej na Balearach nie była bezowocna. O ile jedna kobieta, George Sand, napisała fałszywą książkę o Majorkaninach, o tyle inna kobieta, nieporównywalnie szlachetniejsza duchem, bardziej po prostu artystka

53 Fotografia tego instrumentu stanowi ilustrację jej książki *Music of the Past* z 1926 roku z podpisem: „Chopin's piano used by him while staying with George Sand at the monastery of Valldemosa, Majorca, November 1838. Collection Wanda Landowska” („Fortepian używany przez Chopina w czasie jego pobytu na Majorce z George Sand w klasztorze w Valldemossie. Kolekcja Wandy Landowskiej”). W. Landowska, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 150.

54 W. de Vries, *Commando Musik...*, dz. cyt., s. 225.

55 „La visita de Wanda Landowska, ilustre artista, a las tierras Baleares, ha hecho revivir con inusitada vida el alma de Chopin, precisamente en los lugares más a propósito para remembranzas poéticas y hondo sentir romántico. La circunstancia especial de ser polonesa Wanda Landowska, todavía presta mayor interés a su piadosa peregrinación de arte”. E. López de Chavarri, *Mallorca, Chopin y Wanda Landowska*, „Revista Musical” 1911, t. 3, nr 2, s. 29.

i bardziej godna wszelkiego szacunku, przyjeżdża ze względu na sztukę na Majorkę i łączy się z mieszkańcami wyspy w ich pragnieniu⁵⁶.

Możemy tu nawet przeczytać, jak Landowska wspiera inicjatywę postawienia pomnika polskiego kompozytora:

Faktycznie już jakiś czas temu powstał pomysł postawienia w Valldemossie pomnika ku pamięci Chopina. Gdy znakomita pianistka dowiedziała się o tym, głęboko poruszona prosiła, by nie rezygnowano z tego pomysłu, obiecując, że skutecznie pomoże. „Przyjdą darowizny z Polski, z Francji, z każdego miejsca, które tym zainteresuje”. I tak Valldemossa będzie miała pomnik, obok którego wzniesiony zostanie pawilon, gdzie przechowywane będą wszystkie dzieła Chopina⁵⁷.

Wizyta ta odcisnęła piętno na małym miasteczku i była wielokrotnie omawiana w prasie – mamy na przykład kolejny artykuł podpisany inicjałem E. o treści bardzo podobnej do tego przytoczonego powyżej, co pozwala sądzić, że jego autorem również był Chavarri⁵⁸. W prasie katalońskiej pojawił się tekst pod tytułem *De la Illa daurada* (Ze złotej wyspy), w którym wspomniano, jak to Wanda grała na pleyelu Chopina:

Łzy, jakie Wanda wylała nad klawiaturą Pleyela przechowywaną przez wdowę Canuí [Canut – przyp. I.R.A.], klawiaturą, która pamięta gorączkowe dłonie polskiego romantyka, obudziły entuzjazm do wielkiego kompozytora i ożywiły zamiar oddania mu hołdu, aby uczcić stulecie jego urodzin na całym świecie⁵⁹.

56 „No ha sido infructuosa la visita de Landowska a las islas Baleares. Si una mujer, Jorge Sand, escribió su libro erróneo acerca de los mallorquines, otra mujer, incomparablemente más noble de espíritu, más santamente artista, y más digna de todos respetos, vuelve por los fueros del arte en Mallorca, asociándose al deseo de los habitantes de la isla”. Tamże.

57 „Efectivamente; tiempo ha se inició la idea de elevar en Valldemosa un monumento a la memoria de Chopin. Cuando esto ha sabido la ilustre pianista, profundamente conmovida, rogó no se desmaye en la idea, prometiendo auxiliarla eficazmente. «De Polonia, de Francia, de todas partes vendrán donativos que yo misma interesaré» – dijo. Y de este modo Valldemosa tendrá el monumento, anexo al cual se levantará un pabellón en donde se conservarán todas las obras de Chopin”. Tamże, s. 30.

58 E., *Chopin, Wanda Landowska y las Islas Baleares*, „Las Provincias”, 8.02.1911, s. 1.

59 „Ses llàgrimes que derrama na Wanda demunt es teclat des Pleyel que guarda sa senyora Viuda Canuí, teclat que recorregueren ses febres mans des romantic polach, han dexondit s'entusiasme vers es sublim compositor, y han ressuscitat es propòsit de rendir tribut a n'es festejat pei món enter pera commemorar es seu centenari”. *De la Illa daurada*, „La Il·lustració Catalana”, 26.02.1911 („Femineu”, nr 47), s. 17.

Wizyta ta przyniosła również późne owoce, gdy na Majorce powstał Komitet Chopinowski, którego Wanda Landowska została członkinią⁶⁰. W niedługim czasie pianino Juana Bauzy weszło zaś w skład kolekcji artystki.

Powrót na Półwysep, do teorii i do działal- ności koncertowej

Wróćmy tymczasem do Wandy teoretyczki i kwestii rozpowszechniania jej idei w Hiszpanii. Do tekstów cytowanych wcześniej dodam teraz artykuł w czasopiśmie „Alhambra”, które opublikowało tekst pochodzący z książki *Musique ancienne*, z rozdziału poświęconego wirtuozerii⁶¹. Landowska po raz kolejny nawiązuje w nim do tego wirtuozerskiego nurtu, który może być bardzo szkodliwy nie tylko dla dawnego repertuaru, w którym artystka się specjalizuje, lecz także dla interpretacji Chopina, jej rodaka. W tamtym roku okazało się szczególnie znaczące w Hiszpanii, ponieważ pojawiły się „nowe” teorie na temat jego właściwego odczytywania. Tym razem autorka określa wirtuozów jako „plebejuszy”, ośmiesza ich w dużym stopniu i oskarża o czystą „szarlatanerię”:

Myślę, że nie pomyliłabym się, porównując występy „wirtuozów” z elokwencją plebejskich oratorów. Te akrobatyczne wyczyny, te wyzywające spojrzienia, które zdają się rzucać w stronę fortepianu, te przesadne *rallentando* z niepowtarzalnymi przechyłami sztywnej głowy, te spazmy oczu, wpatrywanie się w sufit, żeby nas wzruszyć, te aroganckie arpeggia, te zuchwałości tak bliskie beczelności; te błyskotliwe fałszywe *pianissimo* po długim *cre-scendo*; te rutynowe wybuchy na końcu utworów, które mają położyć kres

60 „Ritmo”, 15.09.1930, s. 11.

61 W. Landowska, *Los virtuosos, la elocuencia y los ejecutantes músicos*, „La Alhambra”, 31.01.1911, s. 38–40.

falowaniu publiczności i przynieść zwycięskie zakończenie; wszystkie te głupawe poruszenia duszy mają w sobie coś z szarlatanerii⁶².

Z początku tego samego rozdziału⁶³ pochodzi kolejny fragment, w którym Landowska uzasadnia, że dobre wykonanie nie jest bynajmniej wymysłem współczesności i rzekomych wirtuozów:

Angielscy „wirginaliści” musieli posiadać zadziwiające umiejętności, ponieważ ich utwory sprawiają nam większe trudności niż rapsodie Liszta. A jeśli chodzi o dobre wykonanie, to był to punkt, do którego przywiązywano ogromną wagę. Lully odbierał skrzypce niewprawnemu wykonawcy i łamał je na jego głowie; przeprowadzał aż trzydzieści prób orkiestrowych swoich oper. Philipp E. Bach mówi nam, że nawet w najlepszych orkiestrach musi robić wiele prób, nawet w łatwych fragmentach, tylko po to, by udoskonalić kilka nut. Bach był zachwycony grą Händla i wybierał się w podróż tylko po to, by go usłyszeć; Reineked [sic!] nawet zagrał w obecności bardzo już starego Bacha, a ten po wysłuchaniu go powiedział: „Myślałem, że ta sztuka umrze wraz ze mną, ale widzę, że ożywasz ją na nowo...”⁶⁴.

W kolejnym akapicie Landowska ostrzega przed stagnacją edukacji muzycznej w akademiach, w których od wielu lat obowiązuje ten sam repertuar. Miejsca, gdzie dzieci uczą się z mniejszym lub większym trudem artykulacji, prawie jak gimnastyki, kształcą jedynie „wirtuozów” (w pejoratywnym znaczeniu tego słowa), których nie można określić mianem prawdziwych artystów:

62 „Creo no equivocarme si comparto la interpretación de los «virtuosos» con la elocuencia de los oradores plebeyos. Esas proezas acrobáticas; esas miradas de desafío que parecen lanzar al piano; esos *ralentando* exagerados con sus inimitables inclinaciones de cabeza estática, esos espasmos con los ojos, contemplando el techo para mejor hacer que nos entenezcamos; esos arpeggios arrogantes; esas osadías tan próximas a la insolencia; esos brillantes falsos de *pianissimo* tras un largo *crescendo*, esos arrebatos rutinarios al final de las obras hechos para poner un término a las oscilaciones del auditorio y dar cima a la victoria; todas esas estupideces de los movimientos del alma tienen un pequeño «no sé qué» de charlatanería”. Tamże, s. X.

63 Taż, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 149 (rozdz. 16: *Virtuosi*).

64 „Los «virginalistas» ingleses debieron poseer una habilidad asombrosa, pues sus obras nos ofrecen dificultades mayores que las rapsodias de Liszt. Y por lo que a buena ejecución se refiere, punto era este al que se daba una extremada importancia. Lully cogía el violín a un ejecutante poco diestro, y se lo rompía en la cabeza; de sus óperas hacía hasta treinta ensayos de orquesta. Cuando a Felipe M. Bach, nos dice que hasta en las mejores orquestas precisa hacer a lo mejor, y en pasajes fáciles, muchos ensayos, a causa tan solo de perfeccionar algunas notas. Bach se entusiasmaba ante la ejecución de Haendel, y emprendió viajes nada más que por escucharle; Reineked, hasta llegó a tocar en presencia de este, quien era ya muy viejo, y dijo a Bach cuando le hubo oído: «Creí que este arte iba a morir conmigo, pero ya veo que vos le hacéis renacer...»”. Taż, *Los virtuosos, la elocuencia...*, dz. cyt., s. X.

Ówczesny solista musiał być dobrym muzykiem, co nie zawsze ma miejsce w przypadku dzisiejszych wirtuozów. W naszych artystycznych szkołach muzykę z łatwością aplikuje się małym, dzikim stworzeniom, które ledwo się do niej nadają. Po ciężkiej pracy i mimo antymuzycznej natury wytrwały uczeń może nabyć coś, co nazywa się „wspaniałą artykulacją”, i wykonując zawsze te same dwa lub trzy tuziny utworów, które stanowią bagaż „wirtuozów”, może stać się wielkim skrzypkiem lub pianistą, nie będąc artystą, a nawet nie będąc prawie muzykiem. Ponieważ repertuar nie zmienił się zbytnio od trzydziestu czy pięćdziesięciu lat, interpretacja tych samych utworów nie nastręcza większych trudności; mali naśladową wielkich, a kiedy sami stają się wielcy, to naśladową ich uczniowie⁶⁵.

W zakończeniu pisząca wkłada w usta Liszta poglądy Chopina dotyczące odrzucenia przez niego zbędnego dramatyzmu i rubato podczas występu:

Liszt twierdził, że wszystko w muzyce, w literaturze i w samym życiu, co przypomina melodramat, budziło w Chopinie głęboką niechęć. Jeśli wierzyć jego uczniom, Chopinowskie *tempo rubato* nie ma nic wspólnego z „rubato” naszych wirtuozów; z tym „epileptycznym tempem” (to określenie Willy’ego), które sprawia, że muzyczne wzory i arabeski aż kipią. [...] Gdyby Chopin powstał dziś z grobu, z pewnością zdziwiłby się, widząc, jak jego interpretatorzy marnują bezużyteczną siłę i uniesienia w najgorszym guście...⁶⁶.

W bardzo kategoriycznym zakończeniu Landowska jasno daje do zrozumienia przesłanie, które stopniowo przyswoją sobie słuchacze i uczniowie uczęszczający na jej zajęcia – to obrona Chopina jako klasycznego,

65 „El solista de entonces debía ser necesariamente un buen músico, cosa que no ocurre siempre en virtuosos actuales. En nuestros «planteles» de artista se aplica fácilmente la música a pequeños seres silvestres que apenas sirven para ella. Después de un trabajo encarnizado y a pesar de tener naturaleza antimusical puede un alumno perseverante llegar a adquirir lo que se llama «magnífico mecanismo»: y trabajando siempre las mismas dos o tres docenas de obras que forman el bagaje de un «virtuoso» puede convertirse en gran violinista o pianista sin ser artista ni aun casi músico. Como el repertorio no ha cambiado mucho desde hace treinta o cincuenta años, la interpretación de las mismas piezas musicales no ofrece gran dificultad; los pequeños imitan a los grandes, y cuando a su vez se han hecho grandes, entonces se hacen imitar por los discípulos”. Tamże.

66 „Liszt afirmaba que todo cuanto en música, en literatura, y en la misma vida recordase el melodrama, inspiraba a Chopin una profunda aversión. [...] el *tempo rubato* de Chopin no tiene nada que ver con ese “rubato” de nuestros virtuosos; con ese «tempo epiléptico» (la frase es de Willy) que hacer hervir los dibujos y arabescos musicales. [...] Si Chopin se levantara hoy de su tumba, ciertamente que quedaría sorprendido al ver cómo derrochan sus intérpretes fuerza inútil y arrebatados del peor gusto...”. Tamże, dz. cyt.

eleganckiego kompozytora, bez wirtuozerskich perturbacji, które deformują jego muzykę i sprawiają, że wykonawca traci bezużytecznie siły. W tym samym czasopiśmie ukazuje się tekst Paderewskiego, wygłoszony na festiwalu chopinowskim we Lwowie, którego publikację – jak zapowiada czasopismo – przygotowuje „Revista Musical Catalana”⁶⁷. Jest to przemówienie, które Landowscy usłyszeli tam w czasie obchodów i najprawdopodobniej sami dostarczyli redakcji.

W bardzo podobnym czasie w różnych mediach pojawił się list napisany przez Landowską (o wyraźnych celach reklamowych) z podziękowaniami dla pana Cussó, właściciela sklepu z fortepianami, na których artystka grała podczas swojego *tournee* w 1911 roku. Dzięki temu listowi wiemy, że Landowska jeszcze raz w tym samym roku odwiedziła Malagę:

Szanowny Panie Cussó: Proszę pozwolić mi jeszcze raz podziękować za wspaniałe fortepiany, które oddał Pan do mojej dyspozycji podczas mojego *tournee* po Hiszpanii. Z wielką przyjemnością znalazłam w Barcelonie, Madrycie, Walencji i innych miejscach instrumenty Ortiz & Cussó, które nie mają nic do pozazdrośczenia najlepszym zagranicznym markom. Są tak samo doskonale do interpretacji dawnych mistrzów, jak i do muzyki romantycznej. Proszę przyjąć moje najlepsze życzenia⁶⁸.

Tę wizytę potwierdza również świadectwo samej Landowskiej w dziennikach podróży opublikowanych w marcu 1911 roku. Czternastego stycznia pisała z Malagi: „Często smutno jest wyjeżdżać. Chociaż, kto wie – pamiętać o pewnych rzeczach może być cenna, kwiaty drzewa są często piękniejsze niż jego owoce... [...] Kocham podróże i znoszę je bez trudu, bo jestem jak kaprys Bacha: solidnie zbudowana i niezbyt kapryśna”⁶⁹. Dalej wspomina, że przed wyjazdem została zaproszona na prywatne przyjęcie przez członków Towarzystwa Malaga, gdzie poznała andaluzyjską muzykę

67 „La Alhambra”, 31.01.1911, s. 456–458.

68 „Cher Monsieur Cussó: Laissez-moi vous remercier encore des admirables pianos que vous avez mis à ma disposition pour ma tournée en Espagne. C’était un grand plaisir pour moi de trouver à Barcelone, à Malaga, à Valence et ailleurs des instruments Ortiz & Cussó qui ne cèdent en rien aux meilleures marques étrangères. Ils sont aussi parfaits pour l’exécution des maîtres anciens que pour la musique romantique. Croyez à mes sentiments les meilleurs”. „La Correspondencia de España”, 16.02.1911, s. 6. Ten sam list został po raz kolejny opublikowany w następnych dniach (17 i 18 lutego).

69 „C’est souvent triste de partir. Quoique, qui sait – le souvenir des choses vaut peut-être la réalité; les fleurs d’un arbre sont souvent plus belles que les fruits... [...] J’adore les voyages et je les supporte sans aucune peine, car je suis comme un caprice de Bach: solidement bâtie e peu capricieuse”. W. Landowska, *Lettres de voyage*, dz. cyt., s. 58.

i tamtejszy taniec, nie w wykonaniu profesjonalistów, ale „małych dziewczynek z towarzystwa, pełnych naturalnego wdzięku”⁷⁰. Wydaje się, że zachwyciła się andaluzyjską muzyką ludową, bo na zakończenie listu mówi o granadinach, które usłyszała tego wieczoru: „Zapisałam je starranie i latem, kiedy będę miała więcej czasu, może zrobię z nich trzy symfonie”⁷¹. Dalej, 16 stycznia, pisze, że poprzedniego dnia, w niedzielę, wyjechała z Malagi. Faktycznie, według kalendarza 15 stycznia wypadł w 1911 roku w niedzielę.

O swoim późniejszym pobycie w Granadzie, o którym nie wiemy nic poza wspomnianym już tekstem o wirtuozach opublikowanym w czasopiśmie „Alhambra”, Landowska wspomina również w tych samych dziennikach podróży. Na przykład gdy pewnego wieczoru właśnie skończyła grać, Gómez de la Cruz⁷² poprosił ją, by wyszła na balkon, a tam okazało się, że na dole stoi ponad pięćdziesięciu młodych ludzi z Orfeón de Granada, którzy przyszli zaśpiewać dla niej utwory Felixa Mendelssohna i Roberta Schumanna⁷³.

Po jej powrocie do Francji wciąż wspomina się w Hiszpanii niektóre koncerty zagrane przez Landowską w 1911 roku:

Cokolwiek powiemy na cześć tej artystki, będzie za mało. [...] Nie ma w niej nic, co by pachniało akademickim chłodem czy archeologiczną rekonstrukcją; swoją magiczną sztuką udowadnia nam, że dzieła, które wielu muzycznych „postępowców” uważa za martwe, cieszą się młodością i wiecznym pięknem; zgodzą się ze mną ci, którzy słyszeli jej wykonanie sonat Mozarta i Haydna. Ale wiele utworów musi być wykonywanych dokładnie tak, jak wykonywali je ich autorzy⁷⁴.

Dalej krytyk broni jej klawesynowych interpretacji muzyki dawnej i nazywa artystkę po raz kolejny (używając rodzajnika) „La Landowską”:

70 „[...] mais par des jeunes filles de la société qui étaient charmantes de grâce naturelle”. Tamże, s. 59.

71 „[...] je les ai notés soigneusement et en été, quand j’aurai plus de temps j’en ferai peut-être trois symphonies”. Tamże.

72 Fernando Gómez de la Cruz – dziennikarz pochodzący z Granady. W 1881 roku założył republikańską gazetę „La Publicidad”. Zwolennik Alejandra Lerroux, członek Radykalnej Partii Republikańskiej i jej przewodniczący po ogłoszeniu Drugiej Republiki w 1931 roku.

73 W. Landowska, *Los virtuosos, la elocuencia...*, dz. cyt..

74 „Cuanto se diga en loor de esta artista, es poco. [...] Nada en ella que huela a frialdad académica ni a reconstitución arqueológica; con su arte mágico ella nos prueba que obras que muchos «progresistas» de la música dan por muertas, poseen una juventud y una hermosura eternas; me darán la razón los que la hayan oído interpretar Sonatas de Mozart y de Haydn. Pero, muchas obras han de ser ejecutadas precisamente tal y como la ejecutaron sus autores”. „Revista Musical” 1911, t. 3, nr 3, s. 63.

Błędnie nazwane kompozycje fortepianowe Bacha nabierają prawdziwego znaczenia i ujawniają swoje ukryte piękno dopiero wtedy, gdy gra się je – jak czyni to La Landowska – na klawesynie, któremu zaczyna się oddawać sprawiedliwość, instrumencie bogatym w barwy, bardziej zbliżonym do dawnych organów, niż się to wydaje na pierwszy rzut oka, i znacznie przewyższającym nasz współczesny fortepian w wydobywaniu z jasnością i precyzją cudownych polifonicznych splotów mistrzów minionych czasów. *Fantazja chromatyczna i fuga*, do której z mniejszym lub większym powodzeniem przyłożyli swoje grzeszne dłonie wszyscy więksi i mniejsi pianiści, zagrana przez Wandę Landowską na klawesynie jest rewelacją. Bardzo elegancki i ekspresyjny *Koncert włoski* nie zyskuje szczególnie, ale nic nie pokazało takiej skuteczności instrumentu jak przemiana, której uległ tak prosty utwór, jakim jest *Preludium C-dur* [...]. Tylko klawesyn może przetłumaczyć bardzo bogate harmonie i rezonanse tego *Preludium*.

Na koniec autor docenia pomysły programowe Landowskiej, które przynosiły jej dobre rezultaty. Przywołuje cykl osnuty wokół Szekspira:

Musimy podziękować delikatnej artystce przede wszystkim za serię utworów, z którymi zapoznaliśmy nas pod tytułem *Muzyka w czasach Szekspira*. [...] przypominały nam one, jak kwitła kiedyś brytyjska sztuka muzyczna [...], kiedy nieśmiertelny dramaturg głosił: „Człowiek, który nie ma w duszy muzyki i nie wzrusza się, słysząc łagodne dźwięki, jest zdolny do wszelkiej zdrady, niegodziwości i podstępu”, logiczne było, że pojawiła się plejada wybitnych muzyków, którzy swoimi kompozycjami potwierdzili i nadal jeszcze większą moc przeświadczeniu artysty, który najlepiej zgłębił tajemnice ludzkiego serca”⁷⁵.

75 „Las mal llamadas composiciones para piano de Bach solo adquieran su verdadera significación y descubren sus recónditas bellezas cuando se tocan, como lo hace la Landowska, en el clavicémbalo, al cual se comienza ahora a hacer justicia, instrumento rico de timbres, más emparentado con el órgano antiguo de lo que a primera vista parece y muy superior a nuestro piano moderno para hacer resaltar con claridad y precisión la maravillosa trama polifónica de los maestros de otros tiempos. La *Fantasia cromática y Fuga* en la cual han puesto sus pecadores manos con más o menos acierto todos los pianistas mayores y menores, tocada por Wanda Landowska en el clavicémbalo, es una revelación. No adquiere el menor relieve el tan elegante y expresivo *Concierto italiano*; más, nada demostró la eficacia del instrumento como la transformación sufrida por una obra tan sencilla como es el *Preludio en do mayor* [...]. Solo el clavicémbalo puede traducir las riquísimas armonías y resonancias de dicho *Preludio* [...] Hemos de agradecer muy especialmente a la delicada artista una serie de piezas que nos dio a conocer con el título de *Música en la época de Shakespeare*. [...] nos recordaron cuán floreciente estuvo un día el arte musical británico, [...] cuando el inmortal dramaturgo decía: «El hombre que no tiene música en el alma, ni se mueve al oír concertar suaves sonidos, es capaz de toda traición, maldad y estratagema», era lógico que surgiese una pléyade de músicos eminentes que son sus composiciones corroborasen y diesen mayor fuerza a la sentencia del artista que mejor ha sondeado los misterios del corazón humano”. Tamże.



9/1 1912

Cher Ami,

Je n'ai pas encore reçu
de réponse à la lettre
que je vous ai adressée
il y a 3 semaines.

Je ne me souviens plus
des dates que je vous
ai indiquées. Je voudrais
poursuivre à jouer chez vous
tout le long du courant du
mois de mai.
J'ai écrit en août. Entre le 9 et
14



Ilustracja 15. List Henryka Lwa do Francesca Pujola,
Centro de Documentación Orfeo Catalá.

Pepito Iturbi – pierwszy hiszpański uczeń Landowskiej

Dnia 1 marca Henryk Lew (podpisujący się po raz kolejny jako Landowski) pisał do Chavarriego, informując go o przybyciu Joségo Iturbiego do Paryża: „Drogi przyjacielu: Twój podopieczny przyjechał dzisiaj ze swoim ojcem. Wanda będzie dawała mu prywatne lekcje cztery razy w miesiącu. Właśnie wróciliśmy z podróży, a 8 marca wyjeżdżamy do Niemiec na mniej więcej dziesięć godzin”⁷⁶. Zaledwie dzień później młody Iturbi napisał do Chavarriego długi list, który został opublikowany w lokalnej gazecie. Chłopiec jest w nim zdumiony, że udało mu się zostać uczniem samej Wandy Landowskiej: „Oniemieje Pan!!!! Niech się Pan cieszy!!!! Niezrównana i nadzwyczajna artystka Wanda Landowska, światowej sławy klawesynistka i pianistka, zaoferowała udzielanie 4 lekcji miesięcznie wielkiemu ciamajdzie pianistycznemu Pepe Iturbiemu!!”⁷⁷. Następnie dziękuje Chavarriemu za poparcie i protekcję i prosi mistrza o radę co do innych możliwych nauczycieli. Iturbi wspomina Granadosa, co daje nam wskazówkę odnośnie do związków tego kompozytora z Chavarrim i kontaktu dla Landowskich w Barcelonie, o czym była mowa kilka stron wcześniej:

zawdzięczam to Panu Eduardowi Chavarriemu (a teraz niech Pan nie robi ze mnie kłamcy, bo wie Pan, że prezentację i rekomendację zawdzięczam właśnie Panu).

Teraz chcę poznać Pana opinię na temat mojego planu nauki. Czy powinienem poszukać jeszcze jednego nauczyciela czy też powinienem pozostać

76 „Cher Ami, Votre protégé est venu aujourd’hui accompagné de son père. Wanda lui donnera des leçons »à l’œil« quatre fois par mois. Nous venons de rentrer aujourd’hui de voyage et repartons le 8 mars pour l’Allemagne pour une dizaine de jours”. List Henryka Lwa (Landowskiego) do Eduarda Chavarriego z 1 marca 1911 roku. E. López-Chavarrí Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., t. 1, s. 324 (list 333).

77 „¡¡¡¡¡Pásmese...!!!!, ¡¡¡¡¡Alégrese...!!!! ¡¡La incomparable e imponderable artista Wanda Landowska, clavecinista y pianista de fama mundial se ha ofrecido a dar cuatro lecciones mensuales al grandísimo patatero pianístico Pepe Iturbi”. List Joségo Iturbiego do Eduarda Chavarriego z 2 marca 1911 roku. Tamże, s. 254 (list 257).

jedynie przy tej pani? Nie mogę wstąpić do konserwatorium, bo posłaliśmy tam i powiedziano nam, że nie mogą mnie przyjąć, ponieważ kurs już się rozpoczął, ale czy Pan nie uważa, że gdybym z polecenia Granadosa i ambasadora Hiszpanii w Paryżu, o którego rekomendację poprosiłem Biskupa, bo są bliskimi przyjaciółmi, mógł dostać się do konserwatorium, to byłoby jeszcze lepiej?⁷⁸

Pamiętając o tym, co wydarzyło się później, sędzę, że Chavarri polecił mu uczyć się u Landowskiej i przygotować się do wstąpienia do paryskiego konserwatorium. W liście z 21 maja 1911 roku Iturbi godzi się, nie bez wahania, wysłać kilka tekstów do lokalnej gazety „Las Provincias”, prosząc mistrza, by wcześniej je sprawdził, żeby „ludzie byli w stanie je przeczytać i mnie nie zabić”. Następnie opowiada o lekcjach u Wandy i pracy nad artykulacją palców i repertuarem:

Trzy lekcje poświęcone artykulacji [...], czystej elastyczności, czyli artykulacji samych palców; artykulacji ramienia, aby wydobyć z fortepianu mocny i równy (ale nie gwałtowny) dźwięk; i artykulacji palców, o której Pan mi pisze, podnoszenia ich jak najwyżej i opuszczania na klawisz, dotykając samym czubkiem palca, tzn. obok paznokcia, a nie opuszką, bo to jest pierwsza z opisanych artykulacji; czyli do Bacha, Mozarta, a nawet Hummela; druga do pewnych momentów tych samych autorów, ale głównie do Schumanna, Chopina, Mendelssohna *etc.*, a trzecia do MacDowella, Liszta, Albéniza *etc.*⁷⁹.

78 „[...] esto a quien lo debo es a D. Eduardo Chavarri (y ahora no vaya usted a hacerme quedar embustero pues muy bien sabe que la presentación y la recomendación la debo a usted). Ahora quiero su opinión acerca de mi plan de estudios. ¿Le parece que busque algún profesor aparte o me quede siempre con esta señora? En el conservatorio no puedo entrar pues fuimos y nos dijeron que no podían admitirme pues estaba ya empezado el curso, ahora bien, si U. cree que por recomendación de Granados y del embajador de España en París, para el que yo he pedido una recomendación al Obispo, pues son íntimos amigos, puedo entrar en dicho centro, ¿no le parece que siempre sería mejor?”. Tamże.

79 „Tres clases de mecanismo [...] el de pura flexibilidad o sea de los dedos solamente, el de brazo para obtener del piano un sonido grande y llano (sin ser brusco) y el que U. me cita que es el de articulación de los dedos elevándolos cuanto quepa en lo posible y al dejarlos caer sobre la tecla, tocar con la misma punta del dedo, esto es, al lado de la uña y no con la yema porque este mecanismo ya es el primero que yo le nombro; o sea para Bach, Mozart y aún Hummel; el segundo para ciertos momentos de estos autores y principalmente para Schumann, Chopin, Mendelssohn, *etc.* y el tercero para Mac Dowel, Liszt Albéniz, *etc.*...”. List Joségo Iturbiego do Eduarda Chavarriego z 21 maja 1911 roku. Tamże, s. 262 (list 263).

Później uczeń opisuje, jak wręczył Landowskiej talerze z majoliki, z których jeden był prezentem od Chavarriego, a drugi – od samego Iturbiego:

Talerz od nas bardzo się jej spodobał, ale ten od Pana wywołał owację dla malarza, krytyka, muzyka... krótko mówiąc, owację na cześć pana Chavarriego. W.L. oszalała z radości; oglądała go i odstawiała, ale potem podnosiła go ponownie, przyglądała się i okropnie zaśmiewała. Podsumowując, wielki sukces⁸⁰.

W lipcu, gdy Iturbi przyjął zlecenie dla gazety od Chavarriego, ukazał się pierwszy artykuł o jego lekcjach fortepianu u Landowskiej w Paryżu. Słowa młodego człowieka promieniają emocjami i są wzruszające:

Myszę, że moi koledzy w Konserwatorium będą mogli zobaczyć, jak cenne jest pielęgnowanie inteligencji, a także ćwiczeń mechanicznych, jeśli chce się zostać dobrym artystą [...]. Nie wiem, czy powinienem zacząć od mówienia o sobie i o moich studiach. Ale wydaje mi się, że nie mogę nie złożyć hołdu wybitnej artystce, genialnej, wspaniałej interpretatorce muzyki klasycznej i nowoczesnej, mojej znakomitej nauczycielce Wandzie Landowskiej. Czy rozumiecie, z jaką dumą, z jaką czcią musi pisać to rozślawione nazwisko walencjanin, który zasłużył na ten zaszczyt, spełnienie swoich marzeń? Pozostawiam do rozważenia całej Walencji docenienie szlachetnego postępowania tej niezrównanej artystki. Kiedy przebywała w Walencji, miałem zaszczyt zostać jej przedstawiony podczas wizyty, jaką złożyła w naszym Konserwatorium; dowiedziała się o moich studiach i aspiracjach, dowiedziała, jak mało mam pieniędzy na kontynuowanie nauki w Paryżu, i z hojną życzliwością przyjęła mnie na swój kurs, nie biorąc najmniejszego honorarium. Lekcje znakomitej Wandy Landowskiej, które są jednymi z najbardziej pożądanych w Paryżu i na które udaje się dostać tylko nielicznym, zostały łaskawie przyznane temu skromnemu stypendyście! Wybitna pianistka nie chciała, by podano to do publicznej wiadomości, ale uważam, że obowiązkiem dobrego walencjanina jest zwrócenie uwagi Rady Prowincji, Konserwatorium i całej Walencji na szlachetne postępowanie mojej wybitnej nauczycielki, na

80 „Nuestro plato le gustó muchísimo, pero el suyo fue una ovación al pintor, al crítico, al músico... en fin, una ovación al Sr. Chavarri. W.L. Se volvía loca de alegría; lo miraba y lo dejaba estar, pero luego lo cogía otra vez, lo miraba y se reía una atrocidad. En fin, un buen exitazo”. Tamże.

wypadek, gdyby znaleźli sposób na okazanie jej wdzięczności, której moje biedne serce nie może wyrazić tak, jak bym chciał⁸¹.

Miesiąc później Iturbi znów pisze o długu wdzięczności, jaki ma wobec Landowskiej, podobnie jak całe miasto Walencja:

czy pamiętacie koncert, jaki ta pani dała w naszym Teatro Principal, i jak podczas swojej wizyty w Konserwatorium wysłuchiwała naszej gry? Wspominała mi o tym kilka razy ta wielka artystka. Jest wam bardzo wdzięczna. [...] Z tego właśnie powodu, z wdzięczności dla walenckiej publiczności i ze względu na waszych nauczycieli, którzy byli uprzejmi polecić mnie tak znakomitej pianistce, ta szczerą damą (o wielkiej szlachetności artysty i ogromnej dobroci ducha) wykonuje tak korzystną dla mnie pracę, całkowicie bezinteresownie⁸².

Pod koniec tego miesiąca Landowska pojawiła się ponownie w Hiszpanii, znów w Kraju Basków, znów w Casino w San Sebastián. Tamtejsze

81 „Creo que así podrán ver mis compañeros de conservatorio cómo es precioso cultivar la inteligencia, a la vez que el ejercicio mecánico, si se quiere llegar a ser buenos artistas. [...] Yo no sé si debo comenzar hablando de mí mismo y de mis estudios. Pero me parece que no debo dejar de dedicarle un homenaje a la insigne artista, la genial, maravillosa intérprete de la música clásica y moderna, mi ilustre profesora Wanda Landowska ¿Comprendéis con cuánto orgullo, con cuánta veneración ha de escribir ese nombre consagrado el valensiano este que ha merecido semejante honor, cosa que parece un sueño? A la consideración de Valencia entera dejo que aprecie la noble conducta de esta artista sin igual. Cuando estubo ella en Valencia tuve la honra de serle presentado, en la visita que ella hizo a nuestro conservatorio; se enteró de mis estudios, de mis aspiraciones, supo los escasos medios que yo contaba para continuar mis estudios en París, y con generosa bondad me admitió en sus cursos, sin aceptar la más mínima indicación de honorarios. ¡Lecciones de la ilustre Wanda Landowska – que son de las más buscadas de París y que poquísimos logran alcanzar- fueron graciosamente otorgadas a este humilde pensionado! La insigne pianista no quiso que esto se hiciera público; pero yo creo que es un deber de buen valenciano señalar a la Excma. Diputación Provincial, al Conservatorio y a Valencia toda, la noble conducta de mi insigne profesora, por si encuentran manera de significarle una gratitud que mi pobre corazón no sabe expresar como quisiera”. J. Iturbi, *Impresiones de un artista novel*, „Las Provincias”, 31.07.1911, s. 1.

82 „En primer lugar os diré que doy lección especial de piano con Wanda Landowska. ¿Recordáis el concierto que dio esta señora en nuestro Teatro Principal y la audición que nos dio en el Conservatorio durante su visita a este Centro? Varias veces me lo ha mentado la gran artista. Esta muy reconocida a vosotros [...] Por esto precisamente, por gratitud al público valenciano y por atención a vuestros profesores, quienes tuvieron la amabilidad de recomendarme a tan ilustre pianista, la generosa dama (con alta nobleza de artista y gran bondad de espíritu) realiza una obra altamente favorecedora conmigo, con todo desinterés, con la única mira de hacer arte y (si yo sirvo) hacer de mí un artista. ¿Verdad que con solo este detalle de la genial clavecinista se hace esta acreedora a la simpatía de Valencia y a los más sinceros elogios? Creo que en mí un deber insistir acerca de esto”. Tenze, *Impresiones de París*, „Las Provincias”, 10.08.1911, s. 1.

koncerty wydawały się odbywać, być może z powodu bliskości geograficznej, poza *tournée* obejmującymi różne miasta. W każdym razie związek artystki z Krajem Basków i maestro Arbósem zaznaczył się wyraźnie od samego początku:

Dzisiejszy festiwal odbył się ku czci Bacha i w pełni pokazał wartość elementów wokalnych i instrumentalnych zgromadzonych tutaj przez kierownictwo artystyczne Casino dla większego blasku tych wydarzeń muzycznych. Podczas dzisiejszego koncertu wystąpili znakomita klawesynistka Wanda Landowska, zespół smyczków i instrumentów dętych orkiestry Kasyna oraz wspinały chór złożony z ponad dwustu głosów, w dużej mierze wywodzących się z San Sebastián. Ci nieocenieni artyści, pod batutą Fernándeza Arbósa, wykonali pracę nie do przecenienia. Wanda Landowska zagrała koncert z towarzyszeniem orkiestry, a następnie utwór na klawesyn solo. Publiczność, głośniejszymi owacjami, zmusiła delikatną artystkę do zagrania jednego z najpiękniejszych i najbardziej poetyckich preludium Bacha⁸³.

Nic mi nie wiadomo, by po tym koncercie Landowska miała jeszcze występy w Hiszpanii w tym roku, natomiast jej młody uczeń we wrześniu przygotowywał się do recitalu, na którym miał wykonać między innymi kompozycję Wandy. Dlatego też prosił Chavarriego również o przesłanie jakiegoś własnego utworu, aby dzięki temu mógł zagrać kompozycje obojga. Iturbi niewątpliwie chciał wyrazić wdzięczność i uznanie dla Chavarriego:

Kolejna sprawa: dlaczego nie mam jeszcze Pana utworu, o co prosiłem już dawno, aby zagrać go na moim koncercie? Ostrzegam, że W.L. jest zachwycona pomysłem, i proszę w jej imieniu, aby wysłał mi go Pan jak najszybciej.

83 „El festival de hoy era en honor de Bach y ha demostrado plenamente la valía de los elementos vocales e instrumentales reunidos aquí por la dirección artística del Casino para la mayor brillantez de estos acontecimientos musicales. En el de esta noche tomaba parte la insigne clavecinista Wanda Landowska, el grupo de cuerdas y trompas de la orquesta del Casino y un soberbio coro de más de doscientas voces elegidas en gran parte en el orfeón donostiarra. Estos valiosísimos artistas han realizado, bajo la batuta de Fernández Arbós, una labor superior a todo elogio. Wanda Landowska interpretó, acompañada por la orquesta, un concierto y después otra obra para clavecín solo. El auditorio obligó, con sus ruidosas ovaciones, a la delicada artista a tocar uno de los más lindos y poéticos preludios de Bach”. „El Imparcial”, 31.08.1911, s. 2.

Czy tak Pan zrobi? Zobaczmy! Źle Pan wypadnie, jeśli tego nie zrobi! Na moim koncercie zagram jeden z utworów W.L. ⁸⁴

Zanim rok dobiegł końca, miało miejsce ważne wydarzenie. Przełom lat wypełniła intensywna polemika między Wandą Landowską a Joaquínem Ninem, która odbiła się głośnie echem w prasie zarówno francuskiej, jak i hiszpańskiej. Debata ta przeszła do historii także dlatego, że teoretyczną obronę interpretacji muzyki dawnej na klawesynie lub współczesnym fortepianie, wzbudzającą wtedy wiele kontrowersji, możemy śledzić do dziś. Przyjrzymy się tej polemice w następnym rozdziale.

84 „El otro día estuve comiendo con Wanda Landowska; el tema de la mayor parte de la conversación fue U.; Monsieur Lew me decía vous porterez de confiture à Monsieur Chavarri... il est si bon qu'un morceau du pain. Yo estaba completísimo acuerdo con estas personas [...] Otra cosa: ¿por qué razón no tengo ya en mi poder una obra de U. que le pedí, hace tiempo, para tocarla en mi concierto? Le advierto que W.L. está entusiasmada en esto y le participo en nombre de ella que me la mande lo más pronto posible ¿Lo hará así? ¡Ya veremos! ¡Quedaré U. mal si no lo hace! De W.L. tocaré una obra en mi concierto”. List Joségo Iturbiego do Eduarda Chavarriego z Paryża z 3 września 1911 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., t. 1, s. 273 (list 269).

En el Teatro Principal

Primer concierto de Wanda Landowska

La genial pianista, la insigne intérprete al «clavecín» y al piano de la música de los célebres maestros de los tiempos pasados (Scarlatti, Couperin, Bach, etc.), y de los grandes pianistas modernos, la poética intérprete de Chopin, obtuvo anoche una acogida entusiasta, simpática en sumo grado, por parte del público que asistió al teatro.

Siempre da la sensación de una revelación cuando se escucha á la mujer que es toda poesía y se inclina dulcemente sobre el «clavecín» ó el piano, como para dialogar con él en íntima convicción. Y ello es tan admirable, que convence la intérprete, y hace gozar de la música en toda su idealidad... «manos de ángel y corazón de poeta», decía una distinguida dama, á quien conmoviera el arte de Wanda Landowska. Y así es: sus interpretaciones ofrecen prodigios increíbles de agilidad, de mecanismo, de ligereza... pero eso no se nota, lo que se nota es la emoción divina de aquellos cantos que surgen del piano ó del «clavecín» como por mágica evocación.



Rozdział 3

**Polemiki,
pojedyunki
i podróże
(1911-1912)**



Musimy teraz zatrzymać się na przełomie 1911 i 1912 roku – polemika, która wybuchła wówczas w prasie zarówno hiszpańskiej, jak i francuskiej, wymaga bowiem uwagi. Czytaliśmy już niektóre teksty Wandy, których miły ton, ale jednocześnie doktrynalny charakter wynikały z przekonania, jakie od bardzo wczesnej młodości kazało jej konsekwentnie walczyć w obronie klawesynu i dawnego repertuaru, a było także poparte badaniami i teoriami rozwijanymi wspólnie z Henrykiem Lwem.

Jednak to *credo* Landowskiej stało się prowokacją i wywołało wiele dyskusji zwolenników klawesynu z rzecznikami fortepianu. Przedstawię teraz jedną z najbardziej znanych i udokumentowanych wymian między nową a starą szkołą. Uczestniczył w niej Joaquín Nin – pianista kubańsko-hiszpańskiego pochodzenia, który był również kolegą Landowskiej w Scholi Cantorum¹. Przyjrzyjmy się niektórym punktom tej dyskusji i osobom w nią zaangażowanym.

Klawesyn czy fortepian? *Querelle* z Joaquínem Ninem

Polemika, która wybuchła w tamtych latach, nabrzmiewała już od jakiegoś czasu. Oboje adwersarze byli związani ze Scholą Cantorum i bronili dawnego repertuaru (rola zarówno Nina, jak i Landowskiej w odrodzeniu tej muzyki jest niepodważalna), ale stali się zagorzałymi wrogami jako obrońcy odmiennych instrumentów, na których według nich należało go wykonywać. Nin opowiadał się za nowoczesnym fortepianem, a Landowska była przekonana, że to klawesyn jest odpowiedni do tej muzyki. Już w 1906 roku „*Courier Musical*” pisał o tych postaciach i instrumentach:

1 Zob. L.M. Díaz Pérez de Alejo, *El „duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?*, „*Revista de Musicología*” 2016, t. 39, nr 1, s. 211–234.

[Nin – I.R.A.] [k]ategorycznie twierdzi, że fortepian ma dziś absolutne prawo do całej muzyki napisanej na różne instrumenty strunowe i klawiszowe od XVI i XVII wieku. Wydaje nam się, że w zeszłym roku w jednym z numerów „Mercure de France” ukazała się zupełnie przeciwna opinia, pod którą podpisała się pani Wanda Landowska. Oto polemika między Czasopismami! Tylko pani Landowska jest klawesynistką i stosuje – ona również – „propagandę czynem”².

Czasopisma podsycające ten spór przyczyniły się do rozpalenia ognia niezgody między dwojgiem wykonawców. Na Festiwalu Bachowskim w Eisenach w 1911 roku Nin wykorzystał polemikę, jaką już prowadził z Landowską, aby podkreślić wyższość fortepianu i przeciwstawić się autorom takim jak Alfred Heuss, który wyraził przekonanie, że „od kiedy zniknął klawesyn, na fortepianie nie można było zrobić już nic dobrego dla oryginalnych dzieł Bacha napisanych na tamten instrument klawiszowy”³. Nin odpowiadał mu stanowczo, a po drodze wytykał Wandzie, że czasem sama gra Bacha na fortepianie:

Odrodzenie dawnej muzyki na instrumenty klawiszowe zawdzięczamy w całości i wyłącznie fortepianowi [...]. Czyż sama pani Landowska na początku kariery nie zawdzięczała sukcesu fortepianowej interpretacji muzyki dawnej, zwłaszcza Bacha...? Dziś wydaje się o tym nie pamiętać, ale ci, którzy mieli przyjemność słuchać jej pierwszych występów w Paryżu, gdzie z dużym wdziękiem i przekonaniem grała Bacha na fortepianie, nie zapomną tego tak łatwo⁴.

2 „Il y est affirmé catégoriquement le droit absolu du piano à s'approprier de nos jours toute la musique écrite pour les différents instruments à cordes et à clavier des XVI et XVII siècles. Nous croyons nous souvenir qu'un fascicule du Mercure de France émettait l'an dernier, sous la signature de M^{me} Wanda Landowska une opinion tout à fait opposée. La voilà bien la polémique des Revues! Seulement M^{me} Landowska est claveciniste: elle oppose, elle aussi, la «propagande par le fait». F.V., *Los conciertos de J. Joachim Nin*, „Le Courier Musical”, 1.04.1906, s. 255.

3 „Depuis la disparition du clavecin, il n'a pas été possible au piano, de faire quoi que ce soit au profit des œuvres originales de Bach, destinées au clavier”. J. Nin, *À propos du Festival Bach à Eisenach*, „S.I.M.”, 15.12.1911, s. 101.

4 „La résurrection de l'ancienne musique de clavier est entièrement et exclusivement due au piano [...]. M^{me} Landowska elle-même, n'a-t-elle pas conquis sa notoriété des débuts en interprétant de la musique ancienne, de Bach urtout, au piano...? Elle semble l'oublier, aujourd'hui, mais ceux qui eurent le Plaisir d'assister à ses premières séances à Paris, où elle jouait du Bach, au piano, avec une grâce et une conviction parfaites, n'en perdront pas de si tôt le souvenir”. Tamże, s. 100.

Na początku polemiki „Revista Musical” z Bilbao – hiszpańska platforma pojedynku – w artykule napisanym przez jej dyrektora, Ignacia Zubialde, przedstawiała dwie antagonistyczne tendencje i opinie:

Spośród artystów stojących twarzą w twarz w przeciwnych obozach wyróżnia się dwoje [...]. Wanda Landowska piórem, słowem i przykładem żarliwie głosi wyższość starego klawesynu; Nin, nasz rodak, jest zdecydowanym mistrzem nowoczesnego fortepianu. Ona przedstawiła swoje teorie w pojedynczych artykułach [...], on we wstępach, którymi opatrzył programy niektórych ze swych koncertów muzyki dawnej⁵.

W dalszej części autor podsumowuje stanowisko Wandy Landowskiej, zgadzając się z nią, że zbędne są wirtuozowskie piruety i dźwięczność nowoczesnych fortepianów, ponieważ styl niemieckiego kantora niekiedy bliski jest stylu galant, a tym samym i klawesynu:

A przecież wiele dzieł Bacha to „utwory w stylu galant”. On sam nazwał tak swoje partity. *Wariacje Goldbergowskie* powstały na zamówienie pewnego hrabiego, który poprosił go o utwory słodkie i wesołe, by mógł się odprężyć w długie, bezsenne noce. *Suity francuskie* zostały tak nazwane przez uczniów lipskiego kantora ze względu na ich wdzięk i elegancję. Po cóż więc we wszystkich jego utworach oczekiwać podwojenia dźwięku, jakie niesie ze sobą użycie fortepianu?

A ponieważ Landowska cytowała wcześniej słowa Rubinsteina na temat nowoczesnego fortepianu, aby podeprzeć się jego teoriami, Zubialde przywołuje i ten cytat:

[Landowska] [o]dwołuje się do autorytetu Rubinsteina, który mówi: „Udoskonalony fortepian nie jest postępem w wykonaniach dawnych utworów. Ponieważ w każdej epoce utwory były komponowane na istniejące wówczas

5 „De entre los artistas que se hallan frente a frente en los campos opuestos, se destacan dos, [...] Wanda Landowska proclama ardorosamente, con la pluma, con la palabra y con el ejemplo la superioridad del viejo clavecín; Nin, nuestro compatriota, es el campeón decidido del moderno piano de cola. La primera ha sembrado sus teorías aquí y allá en artículos sueltos [...] el segundo en los preámbulos con que ha encabezado los programas de algunos de sus conciertos de música antigua”. I. Zubialde, *¿Piano o clave?*, „Revista Musical” 1911, t. 3, nr 11, s. 173–174.

instrumenty, które miały w pełni je wyrazić, jestem zdania, że utwory te raczej tracą grane na współczesnych instrumentach”⁶.

Autor podsumowuje słowa Landowskiej sprzeciwiającej się teoriom Philippa Spitty, [dziewiętnastowiecznego biografa Johanna Sebastiana Bacha – wyd.] który zaryzykował pogląd, że sam lipski kantor wybrałby współczesny fortepian, a także Johanna Nikolausa Forkela, który przekonywał, że Bach od klawesynu wołał klawikord. Artystka odrzuca te twierdzenia bez względu na autorytet obu autorów⁷. Obronę klawesynu wzmacnia ponadto teorią interpretacyjną, według której wdzięk powinien przeważać nad siłą, a elegancja – nad wirtuozerią, którą nasza bohaterka tak pogardza:

Nie wolno nam ulegać **prawu pięści**, które panuje obecnie w odniesieniu do klawiatury: musimy powrócić do wdzięku, *esprit*, naiwnej wiary [...]. Jasny i precyzyjny rysunek muzyki Bacha, jej swobodne, śmiałe, niekiedy gwałtowne rysy nie odpowiadają miękkiemu i rozwodnionemu tłu dźwięków naszego współczesnego fortepianu i często nie mogą obejść się bez klawesynu z jego delikatnymi nacięciami wysokich, czystych, słonecznych dźwięków⁸.

Następnie Zubialde referuje tezę Nina, że ewolucja w kierunku aktualnego fortepianu była konsekwencją historycznej konieczności i że

6 „Y, sin embargo, muchas de las obras de Bach son «piezas galantes». Así ha denominado él mismo a sus Partitas. *Las variaciones de Goldberg* fueron impuestas a instancia de un conde que le pedía algunas piezas de carácter dulce y alegre que le distrajeran durante sus largas noches de insomnio. *Las suites francesas* fueron así llamadas por los discípulos del Cantor, a causa de sus cualidades de gracia y elegancia. ¿Por qué pretender, pues, para todas sus obras, ese redoblamiento de sonido que supone el uso del piano? [...] Se apoya en la autoridad de Rubinstein cuando este dice: «El piano perfeccionado no es un progreso para ejecutar las obras antiguas. Puesto que las obras de tal o tal época han sido concebidas para los instrumentos que existían entonces, y de las que debían recibir su completa expresión, opino que estas obras pierden más bien al ser tocadas en los instrumentos de la actualidad»”. Tamże, s. 173.

7 „Y cree que los defensores del piano se acogen falsamente a la autoridad de Spitta, quien opina que Bach compuso sus obras de teclado con los ojos puestos en nuestro piano moderno, y las aseveraciones de Forkel sobre su predilección por el clavicordio, y el hecho de habersele ofrecido un piano forte por el constructor Silbermann. Pero se sabe que Bach no quedó nada satisfecho de este primer modelo, como lo prueba el hecho de que en su testamento no figura tal piano y en cambio se especifican cinco claves y una espineta, sin contar los tres claves de pedales de que hizo donación en vida a su hijo Juan Cristóbal”. „I sádzí, že zvolennicy fortepianu błędnie powołują się na autorytet Spitty, który uważa, że Bach komponował swoje utwory klawiszowe z myślą o naszym współczesnym fortepianie, oraz na przekonanie Forkela o jego upodobaniu do klawikordu, a także na fakt, że budowniczy Silbermann ofiarował mu fortepian. Wiadomo jednak, że Bach wcale nie był zadowolony z tego pierwszego modelu, o czym świadczy to, że w jego testamencie nie ma słowa o fortepianie, za to wymienionych jest pięć klawesynów i szpinet, nie mówiąc o trzech klawesynach pedałowich, które za życia podarował swojemu synowi Johannowi Christianowi”. Tamże.

8 Tamże.

domagali się jej sami kompozytorzy wobec słabości klawesynu i faktu, że brakowało mu środków technicznych: „Nin zaczyna od cytatu z samego Couperina ubolewającego nad faktem, że klawesyn nie potrafi zmieniać siły brzmienia dźwięków, i dziękującego z góry tym, którym uda się uczynić go zdolnym do ekspresji”. Co więcej, Nin zapewnia, że sam Bach chciał poszerzyć brzmienie klawesynu: „Sam Johann Sebastian podjął kilka prób nadania większej amplitudy i elastyczności dźwiękom klawesynu, ale bez powodzenia, dlatego też, chociaż komponował na ten instrument zgodnie z gustem epoki, sam wołał klawikord. Forkel potwierdza to bardzo precyzyjnie”⁹.

Nin broni *cantabile* jako cechy właściwej muzyce i jej interpretacji. Śpiewność – którą osiąga się na fortepianie, ale nie na klawesynie – stanowi istotę muzyki od samych jej początków:

Prawdziwa ekspresja muzyczna wywodzi się z ekspresji wokalne, transformacji ekspresji oralnej. To ekspresja wokalna kierowała człowiekiem od najdawniejszych czasów w jego eksperymentach z budową instrumentów muzycznych. Natomiast fortepian, spośród wszystkich instrumentów strunowych i klawiszowych, jest najbliższy tej ekspresji – jest syntezą wszystkich instrumentów strunowych i klawiszowych [...]. Wirginały, szpinety, klawikordy i klawesyny były instrumentami przejściowymi, niedoskonałymi, niekompletnymi i dlatego podlegającymi ciągłym modyfikacjom. Nie „śpiewały”... Efekty dynamiki, intensywności można było osiągnąć na klawesynie jedynie poprzez następujące po sobie lub zestawione ze sobą *piana*, obejmujące całą długość klawiatury jednocześnie [...].

Na fortepianie można osiągnąć wszystkie efekty dynamiczne dzięki ekspresji muzycznej¹⁰.

9 „Luego no hay que doblegarse a la ley del puño que reina al presente en los dominios del teclado: hay que volver a la gracia, al *esprit*, a la fe ingenua [...] El dibujo neto y preciso de la música de Bach, sus rasgos libres, atrevidos, bruscos a veces, no corresponden al fondo blando y acuoso del timbre de nuestro piano moderno y a menudo no podrán prescindir del clave con sus finas incisiones de sonidos agudos, claros, asoleados. [...] Pasemos al bando contrario y oigamos a Nin, que empieza por citar una frase de Couperin mismo en la que se lamenta de que el clave no pueda inflar y disminuir los sonidos y da las gracias de antemano a los que puedan llegar a hacerle susceptible de expresión”. Tamże.

10 „La verdadera expresión musical brota de la expresión vocal, transformación de la expresión oral. La expresión vocal es la que ha guiado al hombre, desde los tiempos más remotos, en sus investigaciones para la construcción de instrumentos de música. Ahora bien, el piano es, entre todos los instrumentos de cuerda y teclado, el que se aproxima más a esta expresión: es la síntesis de todos los instrumentos de cuerda y teclado, el que se aproxima más a esta expresión [...]. Los virginales, espinetas, clavicordios y claves eran instrumentos de transición, imperfectos, incompletos y, por esto mismo, sujetos a constantes modificaciones. No «cantaban»... Los efectos de dinámica, de intensidad, no podían realizarse en el clave más que por *pianos* sucesivos y *yuxtapuestos*, que afectaban toda la extensión del teclado a la vez [...]. En el piano todos los efectos dinámicos erigidos por la expresión musical son posibles”. Tamże.

Tę niemożność uzyskania śpiewności na klawesynie, jego „malowniczość”, ale niewystarczającą dźwięczność, Nin potępia jako coś zupełnie nienaturalnego. Nawet dosadnie konkluduje, że muzyka wydobywająca się ze starego instrumentu jest fałszywa, i wyszydza jego współczesne użycie, uważając je za zupełnie bezsensowne, skoro istnieje już nowoczesny fortepian:

Szczególne ekspresja klawesynu była raczej natury malowniczej; ale barwa sama w sobie nie może być środkiem wyrazu w grze instrumentalnej, gdy chodzi o instrument, który miałby grać solo. Linia ma rolę nadrzędną, do której instrument musi się dostosować; a jeśli ta linia [...] przebiega przez kolejne lub równoległe płaszczyzny, to ekspresja musi być niepełna i konwencjonalna. Nie jest ona naturalna, nie może być muzyczna, jest fałszywa. [...] mogłaby uczynić atrakcyjnym chwilowe zmartwychwstanie klawesynu; ale przyjemność, jakiej można doznać, słuchając tego instrumentu, który tak słusznie popadł w zapomnienie, naprawdę nie jest warta poświęcenia prawdziwej ekspresji, z którą się wiąże, ani długiej „specjalizacji”, jakiej wymaga gra na nim¹¹.

Jako ilustrację i kulminację tego sporu Zubialde wskazuje Festiwal Bachowski w Eisenach, gdzie można było usłyszeć Bacha zarówno na fortepianie, jak i – w wykonaniu Wandy Landowskiej – na klawesynie. Dla zarysowania lepszego obrazu przytacza różne niemieckie recenzje. Jako pierwszego cytuje Eugena Segnitza – krytyka wypowiadającego się na rzecz klawesynu, uznającego, że wykonanie Landowskiej było żywsze i wdzięczniejsze niż suchy występ współzawodniczącego z nią pianisty:

„Madame Wanda Landowska zagrała na klawesynie *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*. Wykonanie to, przygotowane z największą pieczołowitością, dało efekt bardzo szczególny i niezwykle interesujący, wrażenie, można by rzec, muzyki słuchanej w domku dla lalek, dzieło w swej istocie intymne, jakby przeznaczone do wykonywania w buduarze. W ten sposób otrzymaliśmy najprawdziwszą i najdoskonalszą reprodukcję, niepozabawiony życia obraz tego, czym w czasach Bacha była gra na klawiaturze.

11 „La expresión particular del clave era de orden pintoresco más bien; pero el color no puede constituir por sí mismo un medio expresivo en la ejecución instrumental, cuando se trata de un instrumento que pretende hacerse oír solo. La línea tiene un papel preponderante al cual el instrumento debe plegarse; y si esta línea [...] procede por planos sucesivos o paralelos esta expresión tiene que ser incompleta y convencional. No es natural; no puede ser musical; es falsa. [...] podría, pues, hacer atrayente la resurrección momentánea del clave; pero el placer que puede experimentarse oyendo este instrumento, tan legítimamente caído en desuso, no vale, en realidad, el sacrificio de la verdadera expresión, que impone, ni la larga «especialidad» que su cultivo exige”. Tamże.

A jednak miejscami klawesyn wydawał mi się monotony [...]. Następnie Bruno Hinze-Reinhold z Berlina zagrał ten sam utwór na fortepianie, nie-stety w sposób dość oschły”. Krytyk dochodzi do wniosku, że klawesyn jest historycznie bliższy myśli Bacha, ale dla dzisiejszego odbiorcy bardziej odpowiedni jest fortepian.

Następnie Zubialde cytuje berlińskiego krytyka, który po tej koncertowej konfrontacji opowiedział się za dźwięcznością fortepianu:

W berlińskim „Signale” Arthur Smolian dokonuje rozróżnienia między wykonanymi utworami. Uważa, że Hinze-Reinhold w *Capriccio*, mimo delikatnej interpretacji na fortepianie, nie był w stanie dorównać Landowskiej, natomiast von Bose przewyższył ją w *Fantazji chromatycznej*. Stwierdza, że w utworze takim jak *Fantazja chromatyczna* i w następującej po niej fudze korzystniejsze jest utrzymanie pełnego brzmienia fortepianu niż „zawsze jakby nosowy” dźwięk klawesynu.

Jeszcze jeden krytyk – zwolennik fortepianu i „siły”, podobnie jak Nin, w opozycji do „wdzięku” klawesynu Wandy:

Frederic Brandes [...] jest zdania, że klawesyn nie może walczyć z fortepianem, jeśli chodzi nie o czarujące wirtuozerskie pociągnięcia, jak te na początku *Fantazji chromatycznej*, ale o szerszą i bardziej spójną tkankę muzyczną. Przede wszystkim w odniesieniu do fugi, która następuje po *Fantazji*, stwierdza, że klawesyn ma dźwięk zbyt słaby i pozbawiony odpowiedniej amplitudy. Można powiedzieć, że Bach się nim zadowalał¹².

12 „M^{me} Wanda Landowska ha tocado en el clave el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*. Esta interpretación, preparada con el más minucioso cuidado, ha producido un efecto muy especial y altamente interesante; era, por decirlo así, la impresión de una música oída en una casa de muñecas, una obra esencialmente íntima, como para ejecutarla en un boudoir. Así, pues, hemos tenido la reproducción más cierta y perfecta, la imagen de lo que podía ser en tiempo de Bach el manejo del teclado, que no carecía de vida. Y, sin embargo, el clave me parecía algunas veces monótono [...] Bruno Heinze-Reinhold, de Berlín, ha ejecutado en seguida, desgraciadamente de un modo un poco seco, la misma pieza en un gran piano”. La conclusión del crítico es que el clave se halla más conforme históricamente con el pensamiento de Bach, pero que, para el público de hoy, es preferible el piano. [...] En la «Signale» de Berlín, Arturo Smolian hace una distinción entre los trozos ejecutados. Opina que, en el *Capriccio*, Heinze-Reinhold, a pesar de la delicadeza de su ejecución en el piano, no ha podido rivalizar con la Landowska, en tanto que Ven Bose la ha sobrepujado en la *Fantasia cromática*. Encuentra que para una obra como la *Fantasia cromática* y la fuga que le sigue, la sonoridad llena y sostenida del piano es preferible al sonido «siempre un poco gangoso» del clave. [...] Frederic Brandes, en la «Neue Zeitschrift für Musik» [...] es de opinión que el clave no puede luchar con el piano cuando se trata, no de trazos de virtuosidad encantadores, como los del principio de la *Fantasia cromática*, sino de un tejido musical más amplio y consistente. Para la fuga que sigue a la *Fantasia*, sobre todo, declara al clave de sonido demasiado tenue y sin amplitud. Se dirá que Bach se contentaba con él”. Tamże.

Polemika nie ograniczyła się do zwykłej dyskusji, ale Landowska przedstawiła swoje stanowisko również w praktyce, w rzeczywistym skonfrontowaniu interpretacji tych samych utworów na obu instrumentach, w dodatku w rodzinnym mieście Bacha. Było to wydarzenie historyczne, które nie tylko zostawiło ślad w prasie, lecz także dało początek dwóm nurtom interpretacji oraz stało się impulsem promocyjnym w karierze Landowskiej jako wykonawczynie i teoretyczki. W setną rocznicę tego wydarzenia, która wypadła dekadę temu, dom rodzinny Johanna Sebastiana Bacha, gdzie odbywa się wspomniany festiwal, zorganizował wystawę właśnie na cześć Wandy¹³, co świadczy o wadze całej sprawy.

Historia ta jest ściśle związana z Bachem nie tylko dlatego, że był on jednym z ulubionych kompozytorów Wandy od czasów jej wczesnego dzieciństwa, lecz także dlatego, że to właśnie klawesyn z berlińskiego Muzeum Instrumentów Muzycznych (Musikinstrumenten-Museum Berlin) kojarzony z kantorem zainspirował budowę w firmie Pleyel instrumentu specjalnie dla niej, z szesnastostopowym rejestrem. Miał on, co prawda, charakter hybrydowy, ponieważ niektóre elementy (na przykład metalową ramę) wzorowano na fortepianie. Konstrukcja ta pozwoliła jednak na osiągnięcie dwóch podstawowych celów: większej dźwięczności w salach koncertowych i większej odporności na ciągłe podróże. Klawesyn Pleyela zaprojektowany przez Landowską nosił nazwę *Grand Modèle de Concert*, a od 1912 roku na jednej z wewnętrznych listewek obudowy widniało nazwisko artystki z informacją, że wykonano go pod jej kierunkiem¹⁴. W tym samym 1912 roku Landowska zaprezentowała swojego pleyela na Festiwalu Bachowskim we Wrocławiu. Jeden z egzemplarzy przechowywany jest w Akademii Muzycznej w Krakowie – ma siedem pedałów, dwie klawiatury i napis wewnątrz obudowy¹⁵. Tak to Landowska, dysponująca klawesyнем zaprojektowanym w czasach współczesnych, broniła walecznie dźwięczności nowego-starego instrumentu, ciesząc się też wsparciem ważnych specjalistów. W Hiszpanii był to Chavarri, który ujmował się za Wandą przez cały czas trwania polemiki w tamtejszej prasie.

13 Wystawa *Memories of Wanda Landowska* w Bachhaus w Eisenach od 1 maja do 13 listopada 2011 roku upamiętniła w ojczyźnie niemieckiego kantora ten właśnie pojedynek, od którego rozpoczęła się debata na temat jego interpretacji na klawesynie lub fortepianie. Po stu latach ma ona wielu uczestników po obu stronach, chociaż regularne badania wskazują, że to fortepian nadal jest najczęściej używanym instrumentem.

14 E. Mrowca, *Laboratorium IX...*, dz. cyt., s. 218.

15 Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, <https://www.amuz.krakow.pl> (dostęp: 21.02.2022).

Eduardo López Chavarri-Marco: pióro, które uprawomocniło teorie Landowskiej

Należy podkreślić rolę kompozytora, który dla tej samej „Revista Musical” przetłumaczył całą odpowiedź Wandy Landowskiej na słowa Joaquína Nina¹⁶. W rozprawie Landowska zwraca uwagę między innymi na kwestię językową, wytykając francuskiemu tłumaczowi Forkela, że cztery terminy – odnoszące się do trzech różnych instrumentów – sprowadził do jednego i używał ich dowolnie, a nawet zamiennie:

Francuski tłumacz Forkela, Félix Grenier, poszedł jeszcze dalej; niezależnie od tego, czy w oryginale występował „Flügel”, „Clavicymbel”, „Clavier”, czy „Clavessin”, on zawsze tłumaczył te nazwy jako „klawikord”.

Jakie piękne uproszczenie! Dzięki temu w przekładzie znajdujemy klawikordy z dwiema klawiaturami, klawikordy o dwóch rejestrach i podobne potworki, które nigdy nie istniały, a także wielkie koncerty (*concerti grossi*) na... dwa klawikordy – co byłoby równie bezsensowne co dwie połączone klawiatury. Aby uniknąć monotonii, nasz tłumacz czasami przypadkowo używa słowa „harpischord”, które jest po prostu angielskim synonimem słowa „klawesyn”¹⁷.

Landowska kontynuuje temat różnych instrumentów klawiszowych, a w szczególności skupia się na obronie klawesynu, który wydawał się powszechnie krytykowany jako gorszy od klawikordu. Tę tezę autorka otwarcie odrzuca i przedstawia jej przeciwną:

16 Zob. W. Landowska, *Piano o clave. El clavecín*, tłum. E. López de Chavarri, „Revista Musical” 1911, t. 3, nr 12, s. 293–296.

17 „El traductor francés de Forkel, Félix Grenier, ha ido aún más lejos: allí donde en el original ha encontrado *Flügel* o *Clavicymbel*, *Clavier* o *Clavessin*, ha puesto unánimemente: *Clavicordio*. ¡Qué bella simplificación! Ella nos permite encontrar en esta traducción clavicordios de dos teclados, clavicordios de dos registros, y otros monstruos semejantes que nunca han existido, así como también conciertos grandes (*concerti grossi*) para... dos clavicordios – lo cual sería tan disparatado como decir dos teclados unidos. Para evitar la monotonía, nuestro traductor emplea algunas veces, al azar, la palabra *Harpischord*, que no es sino el sinónimo inglés de «clavecín»”. Tamże, s. 294.

„Clavier” to termin ogólny, którego używają w odniesieniu do wszystkich instrumentów klawiszowych zarówno Carl Philipp Emanuel Bach, jak i Marpurg, Quantz czy Mattheson. Natomiast „Flügel” to „klawesyn”, instrument różny od klawikordu czy fortepianu, nawet nienależący do tej samej rodziny instrumentów. Powszechnie uważa się, że klawikord był bardzo popularny w XVII i XVIII wieku i był używany równie często lub częściej niż klawesyn. Jednakże we Francji i we Włoszech prawie nie był znany; [Jacques] Bonnet w swojej *Histoire de la musique* nawet go nie wspomina¹⁸.

Następnie artystka przytacza źródła przedstawiające klawikord jako instrument, któremu brakuje wystarczającej siły emisji, a jego skrajnym dźwiękom – jakości. Dlatego też może on służyć jedynie za instrument towarzyszący lub do nauki:

Klawikord miał bardzo ograniczony wpływ na sztukę muzyczną i nigdy nie powstała szkoła klawikordu, nigdy nie istnieli „klawikordziści”. [...] Wykluczony z wielkiej muzyki, służył jedynie do akompaniowania słabemu głosowi lub jako instrument dla początkujących. Carl Philipp Emanuel Bach polecał go głównie jako instrument do nauki, ponieważ – jak twierdził – łatwiej się na nim gra i lepiej niż z klawesynu wydobywa nuty *piano*, *forte* i przedłużone, jeśli się nim dobrze posługiwać; w ten sposób uczeń może przyzwyczaić się do nadawania ekspresji swojej grze.

W dalszej części tekstu Landowska odnosi się do krytyków klawesynu i podkreśla, że istnieje tylko jedna przyczyna zajmowania takiego stanowiska. Mianowicie wyłącznie brak wystarczającej znajomości instrumentu lub całkowita jego nieznajomość mogą sprawić, że jest się przeciw historyzmowi – tendencji, której Landowska otwarcie broni:

To właśnie w bogatym repertuarze „klawesynu” błędni rycerze transkrypcji pozwalają sobie na nieograniczoną swobodę, powołując się na rzekome różnice między naszym fortepianem a jego poprzednikiem. Ten ostatni miał, według nich, ograniczony zasięg, zaledwie trzy lub cztery oktawy, i nie nadawał

18 „Clavier es un término general que emplean para todos los instrumentos de teclado, tanto Felipe Manuel Bach como Marpurg, Quantz y Mattheson. El Flügel es el «clavecín», instrumento distinto del clavicordio y del forte-piano, y no pertenece siquiera a la familia de estos. Una idea bastante extendida quiere que el clavicordio haya sido un instrumento muy en boga durante los siglos XVII y XVIII, y de uso tan frecuente o mayor que el del «clavecín». Sin embargo, en Francia y en Italia apenas fue conocido; Bonnet, en su *Histoire de la musique* ni lo menciona”. Tamże.

się do żadnych zmian brzmienia, a ponadto był dotknięty wieloma innymi wadami. Wszystko to dowodzi tylko jednego – że tacy krytycy nigdy w życiu nie mieli do czynienia z „klawesynem” ani nawet się do niego nie zbliżyli.

Natomiast jednym z uzasadnionych powodów odrzucenia klawesynu jest tradycja wykonawstwa fortepianowego, która wykształciła słuch publiczności i solistów w zupełnie innym kierunku i nie tylko przeszkadza im w akceptacji interpretacji historycznej, ale wręcz nastawia ich do jej odrzucenia: „Myślicie, że artysta odważy się zagrać publicznie słynne *Preludium C-dur* Bacha? Nikt by go nie słuchał, bo wszystkim brzmi jeszcze w uszach ta przesłodziła szkolna romanca, ta zasłona z pasożytniczych ozdobników, która na zawsze zakryła preludium Bacha”¹⁹. Landowska wspomina o skrajnym przypadku, polegającym nie na błędzie w tłumaczeniu, ale raczej na swobodzie tłumacza, który przypisuje Carlowi Philippowi Emanuelowi Bachowi upodobanie do fortepianu i świadomie zmienia nazwy tych dwóch instrumentów:

Kiedyś w Bibliotece Narodowej poprosiłam o *Versuch [über die wahre Art das Clavier zu spielen]* Carla Philippa Emanuela Bacha – jakież było moje zdziwienie, gdy zobaczyłam, że autor bezlitośnie wyparł się „klawesynu”! Natomiast w wydaniu, którym ja się posługuję, Carl Philipp Emanuel wyraża się o tym instrumencie z entuzjazmem i woli go od fortepianu. Czyż mógł zmienić pogląd pod koniec życia? Jeszcze raz przeczytałam uważnie i odkryłam ledwie dostrzegalną uwagę, w której pan Schilling, autor reedycji utworu, informuje nas w kilku słowach, że jest pewien, iż „gdyby syn Bacha żył w naszych czasach, niewątpliwie zmieniłby zdanie”; w rezultacie redaktor pozwala sobie na wtrącenie pewnych własnych pomysłów, tam, gdzie była

19 „El clavicordio tuvo una influencia muy limitada sobre el arte musical y no pudo nunca formar escuela, pues no han existido «clavicordistas». [...] Excluido de la gran música, servía solo para acompañar a una voz débil o como instrumento para principiantes. Felipe Manuel Bach lo recomendaba principalmente como instrumento para estudiar, porque, decía, era más fácil de tocar y porque era más capaz que el «clavecín» de dar *piano* y *forte* y notas tenidas, cuando se le sabía manejar bien; así podía el alumno acostumbrarse a darle expresión a su ejecución. [...] En el rico repertorio del «clavecín» es donde los caballeros andantes de la transcripción se toman libertades sin límites, invocando las pretendidas diferencias de nuestro piano con su predecesor. Este último tenía, según ellos, una extensión restringida, tres o cuatro octavas apenas, y no se prestaría a ningún cambio de sonoridad, amén de verse afligido con otros muchos defectos. Todo esto no prueba más que una cosa, y es que tales detractores no han manejado nunca, ni acaso se han acercado en su vida, a un «clavecín». [...] ¿Pensáis que un artista se atreva a tocar en público el famoso *Preludio en do mayor* de Bach? Nadie lo escucharía, porque en todos los oídos estaría esa dulzona romanza de colegio, ese velo de adornos parásitos que oculta para siempre el preludio de Bach”. Tamże.

mowa o „klawesynie”, wstawia „fortepian”, a słowo „klawikord” zastępuje słowem „pianino”²⁰.

Wracając do repertuaru Bacha, Landowska wątpi, by dzieła takie jak *Das wohltemperierte Klavier* czy *Inwencje i sinfonie* były przeznaczone na klawikord, ponieważ jej zdaniem wykonanie ich na tym instrumencie jest technicznie niemożliwe. Autorka powołuje się nawet na domniemany list Mozarta informującego ojca, że widział klawesyn o podwójnej klawiaturze – instrument, który salzburski kompozytor nazywa idealnym do wykonywania muzyki polifonicznej:

Jakie więc pozostają nam utwory Bacha, w których nie wskazał on wyraźnie na „klawesyn”? *Das wohltemperierte Klavier* oraz *Inwencje i sinfonie*; ale klawikord również nie jest w nich wymieniony, bo Bach używa słowa „clavier” jako terminu ogólnego [...], nie widzę więc powodu, dla którego mielibyśmy przypisywać je klawikordowi. Przypomina mi się list Mozarta, którego niestety nie mam teraz przed sobą, gdzie młody Wolfgang opowiada ojcu, że zagrał na „klawesynie” o dwóch klawiaturach, jednym z tych instrumentów, na których, jak mówi, tak dobrze gra się fugi (w czasach Haydna i Mozarta, w miarę jak muzyka ulegała uproszczeniu i traciła swój polifoniczny charakter, podwójna klawiatura i rejestry „klawesynu” stawały się zbędne. Używano wówczas „klawesynu” o pojedynczej klawiaturze, a w Niemczech zaczęto używać klawikordu, który stał się modny dzięki Carlowi Philippowi Emanuelowi Bachowi, a także fortepianu, który już wtedy groził zdetrzonizowaniem swoich poprzedników)²¹.

20 „Un día pedí yo en la Biblioteca Nacional el *Versuch* de Felipe Manuel Bach, ¡cuál no sería mi asombro al ver al autor renegar despiadadamente del «clavecín»! Y sin embargo, en la edición de que yo me sirvo, Felipe Manuel habla con entusiasmo de este instrumento y lo prefiere al piano-forte. ¿Es que tal vez pudo cambiar de opinión hacia el fin de su vida? Volví a leer con cuidado, y por último pude descubrir una nota, apenas perceptible, en donde el señor Schilling, autor de la reedición de la obra, nos hace saber en pocas palabras que está persuadido de que «si el hijo de Bach viviese en nuestros días, de seguro cambiaría sus opiniones»; en consecuencia, se permite el arreglado intercalar ciertas ideas de su propio peculio, y donde quiera que se hablaba de «clavecín» él ha puesto «piano», y ha reemplazado la palabra «clavicordio» por la de «pianino». Tamé.

21 „¿Qué nos queda, pues, de la obra de Bach en donde el «clavecín» no aparezca claramente indicado? El *Wohltemperiertes Klavier*, y las *Inventiones* y *Sinfonías*; pero el clavicordio tampoco aparece aquí consignado, porque la palabra *clavier* la usa Bach como término general [...] no veo por qué razón hemos de atribuir las al clavicordio. Me acuerdo de una carta de Mozart, la que siento no tener ahora delante, y en la cual el joven Wolfgang le cuenta a su padre que ha tocado en un «clavecín» de doble teclado, uno de esos instrumentos -dice- en los que se tocan tan bien las fugas (en los tiempos de Haydn y de Mozart, a medida que la música se simplificaba y perdía su carácter polifónico, empezaban a ser superfluos el doble teclado y los registros del «clavecín». Se usaban entonces «clavecín» de un teclado, y en Alemania empezaba a usarse el clavicordio que se puso de moda con Felipe Manuel Bach, así como el «piano-forte» que ya amenazaba destronar a sus predecesores). Tamé.

En el Teatro Principal

Primer concierto de Wanda Landowska

La genial pianista, la insigne intérprete al «clavecín» y al piano de la música de los célebres maestros de los tiempos pasados (Scarlatti, Couperin, Bach, etc.), y de los grandes pianistas modernos, la poética intérprete de Chopín, obtuvo anoche una acogida entusiasta, simpática en sumo grado, por parte del público que asistió al teatro.

Siempre da la sensación de una revelación cuando se escucha a la mujer que es toda poesía y se inclina dulcemente sobre el «cla-

vecín» ó el piano, como para dialogar con él en íntima convicción. Y ello es tan admirable, que convence la intérprete, y hace gozar de la música en toda su idealidad... «manos de ángel y corazón de poeta», decía una distinguida dama, á quien conmoviera el arte de Wanda Landowska. Y así es: sus interpretaciones ofrecen prodigios increíbles de agilidad, de mecanismo, de ligereza... pero eso no se nota, lo que se nota es la emoción divina de aquellos cantos que surgen del piano ó del «clavecín» como por mágica evocación.



Ilustracja 16. „Las Provincias”, 4.05.1912.
Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

I choć artystka stara się przyznać częściowo rację swoim oponentom, przypisując do niektórych utworów klawikord, ostatecznie stwierdza, że ulubionym instrumentem Bacha był klawesyn:

Nie bądzmy jednak w dyskusji zbyt surowi, zwłaszcza gdy naszymi przeciwnikami są nasi przyjaciele, których cenimy i podziwiamy; pójdźmy na jak największe ustępstwa i przynajmniej na chwilę, że niektóre preludia i niektóre inwencje zostały napisane na „klawikord”. Niemniej jednak prawdą jest, że ulubionym instrumentem Bacha i tym, na który skomponował on zdecydowaną większość swoich dzieł, był „klawesyn”²².

Landowska we wnioskach nie odrzuca interpretacji Bacha na fortepianie, ale uważa, że wówczas należy grać go tak, jakby grało się na klawesynie, bo w przeciwnym razie będzie to fałszywa interpretacja, wyrwana z kontekstu:

Już widzę, jak uśmiechają się niektórzy profesjonaliści. „Cóż nas to obchodzi – powiedzą – czy Bach pisał na «klawesyn» czy na «klawikord»? To pedanteria”. Dla brudnej osoby to, że inni myją ręce, też jest pedanterią. [...] To prawda. Ale nawet dla wykonania na współczesnym fortepianie niezwykle ważna jest wiedza, na jaki instrument utwór został skomponowany, aby uzyskać (na ile to możliwe) efekty i brzmienia, które były zamysłem kompozytora [...]. Trzeba starać się uzyskać na fortepianie wszystkie efekty „klawesynu”. Bo ostatecznie można grać Bacha na fortepianie, ale powinno się go wykonywać na „klawesynie”. [...] Specjalizacja prawie nie istnieje w świecie wykonawców i jesteśmy zredukowani do roli wiejskich lekarzy, którzy muszą leczyć wszystkie choroby – musimy grać Scarlattiego, Brahmsa, Cabezóna, Bacha, Beethovena, Schumanna, Liszta, Chopina, nawet najbardziej współczesnych autorów. [...] Prędzej czy później zrozumiemy, że dzieło muzyczne

22 „Pero no seamos demasiado severos en la discusión, sobre todo cuando nuestros adversarios son amigos nuestros, a quienes estimamos y admiramos; hagamos las concesiones lo más amplias posibles y admitamos por un instante que ciertos preludios y ciertas invenciones hayan sido escritas para «clavicordio». No es por eso menos cierto que el instrumento favorito de Bach, y para el que compuso la inmensa mayor parte de su obra, fue el «clavecín». Tamże, s. 296.

może odnaleźć swój prawdziwy charakter i swoje prawdziwe piękno jedynie na instrumencie, który je zainspirował²³.

To nie koniec sprawy i nawet jeśli Landowska poszła na pewne ustępstwa, to jej przekonanie co do klawesynu pozostało tak samo silne jak przekonanie Nina co do fortepianu.

Nin kontratakuje

Ten niebawem odpowiedział Wandzie w tym samym czasopiśmie, w numerze lutowym z 1912 roku²⁴. Używając tego samego tytułu (który, jak później twierdził, miał być tytułem jego przyszłej książki: Fortepian czy klawesyn?), popisywał się erudycją, zarzucał niejasne interpretacje i tłumaczenia (atakował nie tylko Landowską, lecz także Chavarriego) oraz krytykował źródło tekstu (nie pochodzi cały z książki *Musique ancienne*, ale też z artykułu autorki o Bachu, opublikowanego w „S.I.M.” w maju 1910 roku²⁵). W każdym razie nazwanie wywodu dyskutantki zdrobniale „pracką”, i to kilka razy w tym samym akapicie, świadczy o pogardliwym tonie, jaki Nin przybiera od samego początku. Przypisuje on Landowskiej dogmatyzm i stwierdza w kilku słowach, że na wspomnianym

23 „Ya veo sonreír a algunos profesionales. «¿Qué nos importa -dirán- si Bach ha escrito para 'clavecín' o para clavicordio? Todo eso son pedanterías». También para una persona sucia es una pedantería el que los otros se laven las manos [...] Ciertamente. Pero, hasta para una interpretación en piano moderno, es de la mayor importancia saber en consideración a qué instrumento fue concebida la obra, a fin de obtener (en la medida de lo posible) los efectos y sonoridades que estuvieran en la mente del autor [...]. Es necesario tratar de obtener en el piano todos los efectos del «clavecín». Porque, en rigor, se puede tocar a Bach en el piano, pero se debe ejecutarlo en el «clavecín». [...] La especialización, casi no existe en el mundo de los intérpretes y estamos reducidos a ser como los médicos de aldea, que han de curar todas las enfermedades: Scarlatti, Brahms, Cabezón, Bach, Beethoven, Schumann, Liszt, Chopin, hasta los autores más modernos. [...] Tarde o temprano comprenderemos que una obra musical no puede encontrar su verdadero carácter y su verdadera belleza más que en el instrumento que la inspiró”. Tamże.

24 J. Nin, ¿Piano o clave?, „Revista Musical” 1912, t. 4, nr 2, s. 29–34.

25 W. Landowska, *Le clavecin chez Bach*, „S.I.M.” 1910, cyt. za: Landowska on Music, dz. cyt., s. 15.

festiwalu w Eisenach fortepian okazał się instrumentem triumfującym. Następnie przechodzi do obrony klawikordu, cytując Quantza:

Ograniczę się więc do obrony klawikordu, który nie jest i nigdy nie był godnym pogardy instrumentem, jak twierdzi moja wspaniała koleżanka, pani Landowska. Jednak jako ciekawostkę i dla zrównoważenia tych strasznych opinii, jakimi od klawiatury swego klawesynu celuje w nas pani Landowska, przytoczę po drodze kilka sądów pochodzących z lepszych czasów. [...] Quantz, który znał J.S. Bacha, stwierdza w rozdziale poświęconym sztuce akompaniamentu na klawesynie (rozdział XVII, sekcja IV), że ze wszystkich klawesynów [sic!] najlepsze właściwości, do wykonania tego, czego wymaga się od akompaniatora, ma ten, który nosi miano fortepianu. [...] udziela rad dotyczących „prób naśladowania ludzkiego głosu i instrumentów, w których można zwiększyć lub zmniejszyć siłę dźwięku”²⁶.

Dalej autor przytacza inne źródła historyczne, z których bije lekceważenie brzmienia klawesynu:

Eckard potwierdza powszechną opinię o braku ekspresyjności klawesynu, gdy na początku swojego pierwszego utworu pisze (w 1763): „starałem się, aby utwór ten był użyteczny zarówno dla klawesynu, dla klawikordu, jak i dla fortepianu; z tego też powodu zaznaczyłem niuanse piano i forte, co nie miałyby sensu, gdyby utwór przeznaczony był tylko na klawesyn”. [...] [Nicolaus-Joseph] Hüllmandel, wybitny klawesynista, autor hasła „klawesyn” w słynnej *Encyklopedii metodycznej* d'Alemberta i Diderota, mówi, „że dźwięk klawesynu wrażliwym uszom zawsze wydawał się ostry”. Hüllmandel zapewnia też, że na tym instrumencie niuanse są niemożliwe, i dodaje, że komplikacje z rejestrami świadczą o jego niedoskonałości.

Co więcej, Nin stwierdza, że klawesyniści, a nawet sami budowniczowie instrumentów porzucili klawesyn, gdy pojawił się fortepian:

26 „Me limitaré, pues, a defender el clavicordio, que no es ni ha sido nunca el despreciable instrumento que pretende mi excelente colega la señora Landowska. Sin embargo, a título de curiosidad y para equilibrar las terribles opiniones que desde su clave nos asesta la señora Landowska, transcribiré, de paso, algunas que emitieron en mejores épocas [...] Quantz, que conoció a J.S. Bach, afirma en el capítulo que consagra al arte del acompañamiento al clave (capítulo XVII, sección IV) que de todos los claves el que lleva el nombre de piano-forte es el que mejores cualidades tiene para realizar lo que se exige del arte del que acompaña [...] da consejos para «que se procure imitar la voz humana y los instrumentos donde la fuerza del sonido puede aumentarse o disminuirse». J. Nin, *¿Piano o clave?*, „Revista Musical” 1912, t. 4, nr 2, s. 30.

Entuzjazm, jaki fortepian wzbudził wśród klawesynistów ze względu na swoją siłę wyrazu, był tak wielki, że już w 1797 Alexandre Louët mówił w swoich *Instructions theoriques et pratiques sur l'accord du piano-forte* (s. 58), że „klawesyn został prawie całkowicie porzucony” (trzeba pamiętać, czym był klawesyn we Francji, aby docenić wagę tej informacji). Potwierdza to fakt, że Silbermann, budowniczy klawesynów, od 1730 zajął się konstrukcją fortepianów.

Akapit kończy Nin nieco emfatycznym pytaniem wyraźnie skierowanym do Landowskiej – „Gdzie się więc podział ten rozgdakany entuzjazm, ta rzekoma lojalność klawesynistów wobec klawesynu?” – i odpowiada zdawkowo na niektóre argumenty oponentki, kwestionując cytowane przez nią źródła:

Pani Landowska twierdzi, że klawikord był mało znaczącym instrumentem, i w ten sposób wprowadza czytelników w błąd. Mówi, że Bonnet nawet nie wspomina o nim w swojej *Historii muzyki*; to żalosny argument. Dziełko Bonneta również nieczęsto wspomina o klawesynie, ponieważ nie zajmuje się specjalnie instrumentami²⁷.

A dalej:

Pani Landowska cytuje natomiast fragment z *Supplément du dictionnaire de sciences* z XVIII wieku, mówiący o tym, że klawikord ma bardzo słodki

27 „Eckart confirma la expresión común en cuanto a la inexpresividad del clave cuando al principio de su primera obra escribe (en 1763): «he procurado que esta obra sea de igual utilidad para el clave que para el clavicordio y para el piano-forte; por esta razón he marcado los matices piano y fuerte, lo que hubiese sido inútil si la obra hubiese sido destinada al clave únicamente». [...] Hullmandel, clavecinista notable, autor del artículo «clavecín» de la famosa *Enciclopedia metódica* de Alembert y Diderot, dice que el sonido del clave ha perecido siempre agrio a los oídos sensibles. Hullmandel asegura también que los matices (nuances) eran imposibles en este instrumento y añade que las complicaciones de sus registros ponían de manifiesto su imperfección. [...] El entusiasmo que entre los clavecinistas suscitó el piano, por su poder expresivo, fue tan grande, que en 1797, Alexandre Louët decía ya en sus *Instructions theoriques et pratiques sur l'accord du piano-forte* (página 58) que el clave se hallaba casi enteramente abandonado (¿Hay que recordar lo que era el clave en la vida francesa para calcular la importancia de este dato!)... Lo confirma el hecho de que Silbermann, constructor de claves, se dedicó a la construcción de pianos desde 1730. [...] ¿Dónde está, pues el cacareado entusiasmo, la pretendida fidelidad de los clavecinistas por el clave? [...] La señora Landowska pretende que el clavicordio era un instrumento insignificante y con ello induce al error a sus lectores. Bonnet, dice ella, ni lo menciona siquiera en su *Historia de la música*; el argumento es infimo. La obra de Bonnet tampoco menciona a menudo al clave, porque no trata especialmente de instrumentos”. Tamże.

dźwięk, ale nie powinno się go łączyć innymi instrumentami, ponieważ ma takie brzmienie, że go nie słyhać. To również jest argument rażąco niewystarczający, ponieważ instrumentu nie umniejsza fakt, że ma on słabą siłę brzmienia²⁸.

I następnie:

Pani Landowska mówi, że klawikord miał bardzo ograniczony wpływ na sztukę muzyczną i nie mógł stworzyć szkoły, bowiem nie było takich klawikordów...

Jeśli słowo „klawesynista” rozumieć w znaczeniu, jakie nadajemy mu dzisiaj, to jasne jest, że ich nie było, nie było klawesynistów, skrzypków ani organistów. Są to współczesne wyrazy i na próżno ich szukać w tamtych czasach... [...] Zawsze byli klawikordziści, bo niby dlaczego we wszystkich traktatach z XVII i XVIII wieku (i wcześniejszych) szczegółowo mówi się o klawikordzie i opisuje precyzyjnie jego cechy i zalety?

Później autor przechodzi bezpośrednio do kwestii interpretacji utworów przez samego Bacha i preferowania klawikordu zarówno przez kantora, jak i jego synów. Co więcej, opiera się tutaj na tezie Forkela, którą Landowska uznała za błędną:

Wiemy już, że C.P.E. Bach przedkładał go nad wszystkie inne podobne instrumenty, co jest zrozumiałe, bo fortepian znajdował się wówczas dopiero w pierwszej fazie rozwoju. Czy pani Landowska będzie też utrzymywać, że C.P.E. Bach nie pisał na klawikord?...

[...] Odnosnie do Bacha, to Forkel w swojej biografii wielkiego kantora pisze tak: „Bach wołał grać na klawikordzie. Klawesyny z pewnością pozwalały mu na zróżnicowane interpretacje, ale uważał, że brakuje im duszy, a fortepiany były jeszcze zbyt ciężkie (*plump*), by był z nich zadowolony. Dlatego też uważał klawikord nie tylko za najlepszy instrument do nauki, ale także do gry dla prywatnej przyjemności artysty”.

28 „La señora Landowska cita, sin embargo, un pasaje del *Suplement du dictionnaire de sciences*, del siglo XVIII, que dice que el clavicordio tiene un sonido muy dulce, pero que no debe reunirse con otros instrumentos porque su sonoridad no le permite hacerse oír. También es este un argumento de flagrante insuficiencia, ya que no disminuye el que un instrumento tenga una sonoridad poco poderosa”. Tamże, s. 32.

Forkel znał dzieci Bacha osobiście, wobec czego jego opinia ma niepodważalną moc i wartość²⁹.

W odpowiedzi na tezę Landowskiej, że Bach nie pisał na klawikord, ponieważ nie zaznaczał w partyturach *vibrato*, Nin stwierdza: „Bach nieczęsto zaznaczał tempo, w jakim należy wykonywać jego utwory, a już w przypadku utworów klawiszowych wskazania są bardzo rzadkie... Wobec tego dlaczego miałby zajmować się zaznaczaniem *vibrato* dla klawikordu?”. A argument, że w spisie instrumentów znajdujących się w domu Bacha nie ma żadnego klawikordu, autor odpiera, mówiąc: „wiadomo, że Bach przestał używać swoich instrumentów na długo przed śmiercią, ze względu na stan oczu, który mu to uniemożliwiał... Wiadomo też, że niektóre z tych instrumentów ofiarował swoim synom”³⁰.

Na koniec Nin atakuje Landowską, oskarżając ją o manipulowanie informacjami, i z ewidentną drwiną bierze w cudzysłów niektóre określenia:

że prawie wszystkie fragmenty słynnego dzieła C.P.E. Bacha o sztuce gry na klawesynie, jakie cytuję moja znakomita koleżanka w swej książce *Musique ancienne*, jeśli nie stanowią mistyfikacji, to co najmniej zostały tendencyjnie zmodyfikowane, wobec czego wiarygodność tej książki jest w gruncie rzeczy więcej niż wątpliwa.

29 „[...] dice la señora Landowska que el clavicordio tuvo una influencia muy limitada sobre el arte musical y no pudo formar escuela, pues no han existido clavicordios así... Tomada la palabra clavecinista en el sentido que le damos hoy, claro está que no los hubo, como no había clavecinistas, ni violinistas, ni organistas. Estos vocablos son modernos y los buscaríamos inútilmente en aquella época... [...] Siempre hubo clavicordistas, ¿por qué en todos los tratados de los siglos XVII y XVIII (y aún anteriores) se habla detalladamente del clavicordio y se describe con precisión sus cualidades y ventajas? [...] Sabemos ya que F.E. Bach lo prefería a todos los demás instrumentos similares, y se comprende, porque el piano se hallaba entonces en el primer periodo. ¿Acaso pretenderá también la señora Landowska que F.E. Bach no escribió para clavicordio?... [...] En cuanto a Bach, Forkel dice esto en su trabajo biográfico sobre el gran cantor: «Bach tocaba, con preferencia, el clavicordio. Los claves le permitían, sin duda, interpretaciones variadas, pero carecían en demasía, para él, de alma, y los pianoforte eran todavía demasiado pesados (*plump*) para que pudieran satisfacerle. Por eso opinaba que el clavicordio era no solamente el mejor instrumento para el estudio, sino también para el solaz personal del artista». Forkel conoció personalmente a los hijos de Bach; su opinión tiene, pues, una fuerza y un valor indiscutibles”. Tamże, s. 33.

30 „Bach apenas indicaba el movimiento a que debían llevarse sus obras, y en lo que concierne a sus obras para tecla, las indicaciones son rarísimas... ¿cómo iba a entretenerse en marcar el *vibrato* del clavicordio? [...] se sabe que Bach dejó de usar sus instrumentos mucho tiempo antes de morir, por impedirle el estado de sus ojos... y se sabe también que algunos de estos instrumentos fueron ofrecidos por él a sus hijos”. Tamże, s. 33-34.

Zawsze tak właśnie się dzieje, gdy prawdę zastąpi potrzeba. Pani Landowska pragnie, by klawesyn zatriumfował za wszelką cenę... ale prawda jest taka, że klawesyn został porzucony przez samych klawesynistów, a pamięć o nim zszargana. [...] A zły gust polega tu na tym, że dzięki cudownej monotonii i legendarnemu brakowi ekspresji klawesynu zamienia się interpretację muzyki dawnej w mechaniczne rzemiosło... i to pod fałszywym pretekstem poszanowania prawdy historycznej, na co sztuka, będąca źródłem ekspresji, nie może się zgodzić...³¹.

Ten bezpośredni atak nie pozostawi obojętnymi ani Chavarriego, ani Landowskiej. Natomiast w przeglądzie prasy w porządku chronologicznym kolejną wiadomością jest wydrukowana w „Diario de Córdoba” informacja o planach programowych filharmonii oraz zaangażowaniu przez nią Enriquego Arbósa, tria Alfred Cortot – Pau Casals – Jacques Thibaut i Wandy Landowskiej. Teraz, po lekturze tyłu tekstów artystki, w których broni ona klawesynu przeciwko klawikordowi, sympatycznie zabrzmi nam prezentacja jej przez gazetę jako solistki grającej na „klawesynie, klawikordzie i fortepianie”³². Niewątpliwie dziennikarz nie śledził zbytnio ówczesnej polemiki.

W następnym miesiącu pojawiły się drobne recenzje koncertów, a w „Revista Musical” z Bilbao Chavarri drwił z repertuaru Nina:

Historyczne rekonstrukcje Nina... „zgiń, przypadnij!”. I nie chodzi o to, że wielu „dyletantów” myśli w ten sposób, ale o to, że towarzyszy im profesjonalista, który powinien umieć rozróżnić... Wyspy Brytyjskie. Czyż nie są to bardzo przyjemne wiadomości? Cóż, to wszystko, czego możemy oczekiwać po naszym błogim, „nirwanicznym” muzycznym spokoju³³.

31 „[...] que casi todos los fragmentos que de la famosa de F.E. Bach sobre el arte de tañer el clave cita mi distinguida colega en su libro *Musique ancienne*, han sido si no mistificados, por lo menos tendenciosamente modificados, y que por consiguiente, la sinceridad de ese libro resulta, en el fondo, más que dudosa. Así ocurre siempre que a la verdad se sustituye la necesidad. La señora Landowska necesita que el clave triunfe a toda costa...pero la verdad es que el clave fue abandonado por los clavecinistas mismos y cubierta su memoria de mil impropiedades. [...] Y el mal gusto consiste en convertir la interpretación de la música antigua en un oficio mecánico gracias a la maravillosa monotonía e inexpresividad legendaria del clave... y ello bajo el falaz pretexto de respetar una verdad histórica que el arte, fuente de expresión, no consiente”. Tamże.

32 *La filarmónica cordobesa*, „Diario de Córdoba”, 3.03.1912, s. 1.

33 „Las reconstituciones históricas de Nin... ¡vade retro! Y no es lo malo que así piensen muchos «dilettantes», sino el que les acompañe algún profesional que debiera saber distinguir las... islas británicas. ¿Verdad que todo esto son noticias muy amenas? Pues no da más de sí nuestra venturosa y «nirvanesca» calma musical”. E. López de Chavarri, *Conciertos: Valencia*, „Revista Musical” 1912, t. 4, nr 4, s. 98.

Diario:

Viernes 3 de Mayo de 1912

Oficinas, cal

COMENTARIOS POLITICOS

Crónica por telégrafo

Madrid, 2.

Hoy, como hace 104 años, se ha manifestado en Madrid el espíritu patriótico y su amor a la independencia.

La manifestación de hoy al Obisado, que recuerda nuestros luchas contra las hordas de Borgia, ha sido ténece, quieta, callada, pacífica.

No se ha gritado, como en 1908, cuando los tachos, cubrían los frentes. Porque los matarifes de hoy temen a la caballería que el mal moderno tenía acuartelada en los frentes (ministros de la Gobernación, para que los viera antes de que entrasen al cívico pasaje, era objeto de evitar que llegasen los comarcas del clamor popular al palacio en que está Canalejas, el moderno fidey de estos tiempos de hoy).

Los partidos del Congreso se han visto en la necesidad de que, aunque el día de hoy Navarro Riveros desautoriza la posición de los del partido, el Gobierno no se puede hacer que sufra, porque tiene estas imperiosas de promover fuerte, ante la situación de la república.

Después, pues, que Canalejas vive mareado a república, y que Canalejas y Lleras con el el Gobierno de la democracia, donde se va a como al mismo todo un mundo, por cada día produce de la misma forma.

CIANO TESTALDA.



Wanda Landowska

emilente pianista y clavecinista, que esta noche dará un concierto en el Teatro Principal.

Ilustracja 17. „Diario de Valencia”, 3.05.1912.

Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

W tym czasie Wanda ponownie wyruszyła na *tournée* po Hiszpanii, ale zanim skupimy się na jej działalności koncertowej w 1912 roku, najpierw powinniśmy zamknąć temat dysputy z Ninem. W czerwcu ponownie zaatakował on Landowską i Chavarriego w wyzywającym tonie:

Zarówno koledze Chavarriemu, jak i wspaniałej koleżance Wandzie Landowskiej dałem ostatnio okazję do rozwinięcia ataku na większą skalę. W „S.I.M.”,

w paryskim „Monde Musical”, w brukselskim „Guide Musical” i lozańskej „Vie Musicale” (Szwajcaria), wielokrotnie, okazję do zmiżdżenia mnie ciężarem jej potężnej erudycji.

Nin od samego początku pisze zaczepnie, aby sprowokować adwersarzy do reakcji i odpowiedzi na poprzedni tekst, ponieważ żadne z nich nie wypowiedziało się do tej pory, co najwyraźniej irytuje autora. Następnie uderza w Chavarriego za to, że opowiada się za Landowską, powołując się na sukces, jakim okazał się jej ostatni koncert w Walencji:

teraz [Chavarri – przyp. I.R.A.] przedstawia nam jako jedyny, najważniejszy i nieodparty argument owacje, którymi publiczność w Walencji obdarzyła naszą podziwianą i godną podziwu koleżankę! Przykro mi, ale tego rodzaju argumenty są przekonujące tylko dla baranów, które ignorując wzniosłą sentencję Schillera: „w sztuce podobać się wielu jest złe”, i uczepiwszy się, niczym rozbitkowie tratwy, oklepanej zasady *vox populi, vox Dei* (dewizy bardziej odpowiedniej dla toreadorów niż dla artystów), naprawdę wierzą w boskie natchnienie tłumów i jako pokorne czworonogi przyjmują ich osąd. To z utopii uczynić zasadę, z sofizmu prawo³⁴.

Dalej Nin pogardliwie krytykuje interpretację utworów Bacha, jaką Landowska przedstawiła w Walencji: „Jeśli Bach tak niezmiernie spodobał się w Walencji, to dlatego, że klawesyn przekazuje tylko jego powłokę, tylko elementarny wygląd, niekompletny, bez głębi, w podstawowych barwach”³⁵. Kwestionuje nawet instrument przeciwniczki, który nie odpowiada temu, jakiego używał Bach: różne są materiały mechanizmu wzbudzającego struny – pióra i skóra – co zasadniczo zmienia brzmienie.

34 „Tanto al amigo Chavarri como á mi excelentísima amiga Wanda Landowska, he dado, recientemente, ocasión de ejercer en mayor escala su respectiva acometividad. En el «S.I.M.» y en el «Monde Musical» de París, en el «Guide Musical de Bruselas», y en la «Vie Musicale» de Lausanne (Suiza) dile á ésta, en distintas ocasiones, la de aplastarme bajo el peso de su poderosa erudición [...] nos ofrece ahora [Chávarri], como argumento único, supremo é invencible, las ovaciones que el público de... Valencia ha prodigado á nuestra admirada y admirable amiga! Lo siento, pero argumentos de esa suerte no convencen más que á los carneros, á los que ignorando aquella sublime frase de Schiller que dice: «en arte agradar á muchos es malo», y agarrándose como náufragos al sobado *vox populi, vox Dei* (divisa más propia de toreros que de artistas), creen realmente en la inspiración divina de las multitudes, y á sus decretos, como humildes cuadrúpedos, se inclinan. Eso es erigir la utopía en principio; el sofisma en ley”. J. Nin, *¿Piano o clave?*, „Revista Musical” 1912, t. 4, nr 6, dz. cyt., s. 171.

35 „Si Bach ha gustado así, tan desmesuradamente, en Valencia, es porque el clave no da de él más que la envoltura, un aspecto exterior puramente rudimentario, incompleto, sin profundidad y con coloraciones elementales de cromo”. Tamże, s. 171–172.

W tej kwestii pewne jest, o czym już wspomnieliśmy, że klawesyn artystki miał charakter hybrydowy, który po latach wzbudził wiele sporów:

Wreszcie w 1912 roku Pleyel wyprodukował w Paryżu wymarzony przez nią instrument – instrument ze słynnym i niesławnym pedałem do szesnastostopowego rejestru. „Landowska Pleyel” nie przypominał żadnego klawesynu zbudowanego w epoce Bacha czy innej. [...] był zupełnie nowym instrumentem stworzonym przez Wandę Landowską, dla prezentowania jej genialnego talentu. Jest to niezwykła hybryda, częściowo fortepian, częściowo klawesyn, a częściowo organy³⁶.

Wróćmy do bezlitosnego artykułu Nina, który w każdym akapicie zwraca się do oponenta z przekąsem per „przyjacielu Chavarri”. Cytuję jeden z ostatnich fragmentów:

Czy przyjaciel Chavarri pragnie, byśmy stali się bardziej papiescy od Papieża i opowiadali cuda o instrumencie, o którym tak wielu „klawesynistów” mówiło źle?... Czyż nie rozumie, że z jednej strony mamy do czynienia z mistyfikacją w produkcji nowoczesnych klawesynów [...], a z drugiej strony z aberracją słuchową spowodowaną nowością barwy dźwięku i efektów, które z niego wynikają?³⁷.

Równolegle z tym teoretycznym sporem Wanda kontynuowała swój niestrudzony kalendarz koncertowy, do którego wróć w dalszej części rozdziału. *Tournée* po Hiszpanii w 1912 roku zajęło znaczną część kwietnia i maja i wiemy, że artystka wystąpiła wówczas w co najmniej sześciu miastach oraz czterech regionach: w Andaluzji, Kraju Basków, Katalonii i Prowincji Walencji. Zajmiemy się nimi później, a teraz przyjrzyjmy się ukrytemu architektowi tej ciętej polemiki.

36 „Finally, in 1912 the instrument of her dream was produced by Pleyel in Paris – the instrument with the famous, and infamous, sixteen-foot stop. The «Landowska Pleyel» was unlike any harpsichord that had been produced in Bach's or anyone else's time. [...] an entirely new instrument created by Wanda Landowska to showcase her brilliant gifts. It is an unusual hybrid that is part piano, part harpsichord and part organ”. A.H. Cash, Alice. *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord*..., dz. cyt., s. 89–90.

37 „¿Querrá el amigo Chavarri que seamos más papistas que el Papa, y que nosotros digamos maravillas de un instrumento del que tantos y tantos clavecinistas dijeron pestes?... ¿No comprende él que hay ahí, de una parte, una mistificación en la fabricación de los claves modernos [...] y de otra una aberración auditiva producida por la novedad del timbre y de los efectos que de él resultan?”. J. Nin, *¿Piano o clave?*, „Revista Musical” 1912, t. 4, nr 6, s. 172.

Regina Hotel.-Málaga

„B“ De tout premier ordre „B“

Direction artistique „Regina“

R. d'Ar. Director

16 Avril 1912

Comptabilité Hotel de Regina
R. d'Ar. Directeur

Cher Ami,
Voici les programmes

Je tiens absolument à
ce que les petits livres de
Caprice de Bach soient
traduits en catalan!

Mille amitiés de
nous deux
Wanda Landowska

Ilustracja 18.

List Wandy Landowskiej do Francesca Pujola, Malaga, 16.04.1912.
Centro de Documentación Orfeo Catalá.

Henryk Landowski – obrońca w cieniu Landowskiej

W opublikowanej korespondencji Chavariego znajdujemy wskazówkę mówiącą, kto naprawdę stał za całą tą wymianą zdań – był to mąż Wandy, który znajdował argumenty przeciwko Ninowi i zachęcał Chavariego do dalszego toczenia sporu. To Henryk dostarczał informacji i danych. Na przykład w poniższym liście nie tylko przypomina on pomysł pojedynku Landowska – Nin, od którego Nin wielokrotnie się uchyłał, lecz także zachęca Chavariego, by nie dał się zastraszyć i kontynuował polemikę:

Klawesyn nie pozwala zwiększać ani zmniejszać dynamiki dźwięków; zresztą nasz współczesny fortepian sam też tego nie potrafi. Jednak *crescendo* można uzyskać, albo doskonalcąc grę, albo zwiększając i zmniejszając liczbę rejestrów. W ogóle nie chodzi o to, by w klawesynie szukać tego, co jest charakterystyczne dla fortepianu; to jest osobny instrument, który ma swoje własne, szczególne piękno [...]. Pan Joaquín Nin uważa, że utwory Bacha czy Couperina zyskują grane na fortepianie. Pani Landowska dwukrotnie proponowała mu, by to udowodnił, nie za pomocą mniej lub bardziej pokrętnych wywodów i cytatów, ale przy fortepianie, wykonując na nim dawne utwory. Dwa razy pan Nin próbował uciec od tego eksperymentu, który mógł okazać się bardzo pożyteczny dla całej sprawy [...]. Drogi przyjacielu, nie pozwól, by pan Nin nękał cię krótkimi cytatami; jest on wystarczająco przebiegły i nieuczciwy, by robić to ze świadomością, że w Walencji nie masz możliwości sprawdzić

jego słów! Dlatego radzę ci, nalegaj na pojedynek klawesynu z fortepianem, od którego Nin tak tchórzliwie próbuje uciec³⁸.

Nadawca posuwa się nawet do tego, że podrzuca kluczowy pomysł do kolejnego artykułu. Mówiąc inaczej: za słowami Chavarriego naprawdę stał Lew-Landowski, który nalegał na pojedynek praktyczny, a nie teoretyczny. Prosił też Chavarriego, by ten, gdy napisze odpowiedź na słowa Nina, również na to naciskał:

Radzę ci zakończyć w ten sposób: „Nie jestem specjalistą od klawesynu, znam go równie słabo jak pan Nin, ale w moim artykule staram się wyrazić głębokie wrażenia artystyczne, jakie zawdzięczam temu instrumentowi, którego urok uwiódł mnie, podobnie jak uwiódł wszystkich muzyków w kraju i za granicą. Cieszę się, że jestem w dobrym towarzystwie. W kraju – Millet, Granados, Pujol, Lliurat. Za granicą – Saint Saëns, Richard Strauss, Joachim, Mottl, Gustav Mahler i wielu innych artystów, takich jak Rodin i Tolstoj. Zaczęłam bronić klawesynu, bo widziałem, jak pan Joaquín Nin atakuje go zbyt brutalnie [...]. Jeśli pan Joaquín Nin naprawdę wierzy w to, co pisze, niech spróbuje nas przekonać!

Pani Landowska dwukrotnie wyzwała go na pojedynek; odważny mężczyzna powinien umieć walczyć!...”³⁹.

38 „Le clavecín ne savait ni enfler ni diminuer les sons; notre piano moderne ne le sait pas non plus. On peut cependant obtenir sur lui des *crescendo* soit par le raffinement du toucher, soit en augmentant et en diminuant des nombres de registre. En général, il ne s'agit pas de trouver dans le clavecín le côté caractéristique du piano; c'est un instrument à part qui a sa beauté particulière [...]. Mr Joaquín Nin trouve que les pièces de Bach ou Couperin gagnent à être exécutées au piano. Madame Landowska lui a proposé par 2 fois de prouver cela, non par des bavardages et par des citations plus ou moins élastiques, mais devant le piano même dans une exécution de des œuvres anciennes. Par deux fois, Mr. Nin a cherché à échapper à cet experiment lequel cependant aurait pu être plus utile pour la cause [...]. Cher Ami, il ne faut pas que Mr. Nin vous emmerde avec des petites citations; il est assez rusé et assez peu honnête pour le faire sachant que vous n'avez pas à Valencia une Bibliothèque pour contrôler ses dires! Voilà pourquoi je vous conseille d'insister sur le tournoi du clavecín et du piano dont Nin cherche si lâchement à s'échapper!”. List Henryka Lwa do Eduarda Chavarriego z 15 sierpnia 1912 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 324 (list 334).

39 „Je vous conseille de terminer à peu près ainsi: «je ne suis pas un spécialiste du clavecín, je le manie aussi peu que Mr. Nin, je cherche dans dans mon article à exprimer les profondes impressions artistiques que je dois à cet instrument et dont le charme m'a séduit, comme il a séduit tous les musiciens chez nous et à l'étranger. Je suis content de me trouver en bonne compagnie: chez nous, Millet, Granados, Pujol, Liurat. A l'étranger: Saint Saëns, Richard Strauss, Joachim, Mottl, Gustave Mahler et tant d'autres; des artistes comme Rodin et Tolstoj. Je me suis mis à défendre le clavecín, c'est parce que j'ai vu Mr. Joaquín Nin's acharner sur lui trop brutalement [...]. Si Mr. Joaquín Nin croit vraiment ce qu'il écrit, qu'il cherche donc à nous convaincre! M^{me} Landowska l'a provoqué deux fois en duel, un homme courageux doit savoir se battre!...»”. Tamże, s. 325.

W *postscriptum* Lew wymienia kilka kwestii do „osobistej edukacji” Chavarriego. I tu właśnie znajdujemy wyrzut pod adresem Nina, że odrzucił klawesyn z powodów praktycznych:

1. Nin jest bardzo słaby w muzykografii i nigdy nie grał na klawesynie.
2. Dwa lata temu chciał zostać klawesynistą i skarżył mi się, że podczas gdy Steinway pokrywa część kosztów jego koncertów, to Lyon nie tylko nie chce mu dać żadnych pieniędzy, ale nawet utrudnia przekazanie mu klawesynu. Pół roku później stał się wielkim przeciwnikiem klawesynu.
3. Ten apostoł to sprytny człowiek interesu i chce zarobić kosztem innych [...].
4. Millet i Pujol mieli rację, mówiąc mi: „Nie podoba nam się w tym chłopaku to, że ma nas za głupków, sam będąc doskonałym przedsiębiorcą”⁴⁰.

W dniu 15 sierpnia Lew ponownie pisze do Chavarriego, przekazując mu pewne konkretne dane⁴¹, 24 sierpnia dostarcza mu zaś informacji na temat mechanizmu klawesynu i dyskutowanych pedałów i rejestrów: „A teraz posłuchaj mnie dobrze: stare klawesyny robiono z rejestrami, a te rejestry włączano równie dobrze manualami, co pedałami. We wszystkich muzeach Europy można znaleźć klawesyny z ręcznymi i nożnymi dźwigniami rejestrowymi, efekt jest absolutnie taki sam”⁴². Następnie analizuje książkę Nina i porównuje ją z *Musique ancienne*, zarzucając mu plagiat oraz przypominając o pojedynku. Powtarza, że Nin wciąż nie podniósł rzuconej mu rękawicy:

40 „1. Nin est très faible en musicographie et n'a jamais manié un clavecin. 2. Il y a deux ans il voulait devenir claveciniste, et il se plaignait devant moi que tandis que Steinway supportait une partie des frais de ses concerts, Lyon non seulement ne veut rien lui donner, mais lui fait encore des difficultés pour lui donner un clavecin. Six mois après, il devenait l'antagoniste terrible du clavecin. 3. Cet apôtre est un homme d'affaire roublard et cherche la réclame sur le dos de tout le monde. 4. Millet et Pujol avaient raison en me disant: «Ce qui déplaît dans ce garçon, c'est qu'il nous prend pour des dupes tout en étant excellent homme d'affaires»”. Tamże.

41 W liście Lwa do Chavarriego z 15 sierpnia 1912 roku czytamy: „Voici encore quelques détails qui auront de l'importance pour vous: Selon le poète Antoine d'Arena, «l'orgue est un concert d'instruments à vent, le clavecin est un concert d'instruments à cordes» (de arte dansandi – Lyon, Benoist Rigaud – 1587 – introd). Vers la fin du siècle suivant, le comte François d'Hartig alla même jusqu'à publier une pièce de vers intitulée: Ode à mon clavecin (Mélange de vers et de prose par le comte François d'Hartig 1788)”. Tamże, s. 326 (list 335).

42 „Et maintenant écoutez moi bien: On faisait les clavecins anciens avec des registres, or ces registres s'obtenaient aussi bien avec des manuels que par des pédales. On trouve dans tous les Musées de l'Europe des clavecins avec des registres à main et avec des registres à pied, l'effet est absolument le même”. List Henryka Lwa do Eduarda Chavarriego z 24 sierpnia 1912 roku. Tamże, s. 326–327 (list 336).

Zadaj sobie trud, drogi przyjacielu, by zajrzeć do jego *Idées et commentaires*, a zauważysz rozdział po rozdziale trochę zbyt duży wpływ książki Wandy na jego książkę. Porównaj strony 16 i 17 naszej książki ze stronami 20 i 21 jego książki; porównaj jego rozdział *Dawni i Współcześni* z naszym *Pogarda dla dawnych*, jego rozdział *Racja silniejszego* z naszym *Transkrypcje*. [...] Jeszcze raz proszę cię, byś potraktował Nina lekko, w przeciwnym razie ośmieszysz się i dasz mu szansę popisania się w jakimś pisemku. Nie zapomnij podkreślić jego dwukrotnej odmowy pojedynku!⁴³.

Mija kilka dni i Lew, przeczytawszy tekst, jaki przyniósł im młody José Iturbi (hiszpański student Wandy w Paryżu), ponownie pisze do Chavarriego. Odnosi się w szczególności do kwestionowanego twierdzenia Forkela, jakoby Bach wołał klawikord. Oto jak Lew przypomina artykuł Wandy (może również własny?), w którym teza ta została obalona, a przy okazji wytyka Ninowi brak rygoru w cytowaniu autorów:

Pan Nin upiera się przy upodobaniu Bacha do klawikordu, ale to stare przekonanie pochodzące od Forkela, który pisząc, zawsze fantazjował, przejęte następnie przez Spittę [...]. Pan Nin epatuje nas takimi nazwiskami jak Mattheson, Quantz, Philipp Emanuel, ale pilnuje się, by nie podać miejsca ani cytatu⁴⁴.

W jeszcze innym liście Lew przekazuje Chavarriemu informacje przydatne do napisania kolejnego artykułu. Relacjonuje z pierwszej ręki, co działo się na różnych festiwalach bachowskich i jak pianiści nie potrafili obronić fortepianu, do tego stopnia, że nawet klawikord wypadł lepiej niż tak zwany król orkiestry:

43 „Donnez-vous la peine, cher Amie, et voyez son livre *Idées et commentaires* et vous verrez chapitre par chapitre les influences un petit peu trop grandes du livre de Wanda sur le sien. Comparez les pages 16 et 17 de notre livre avec les 20 et 21 du sien; comparez son chapitre «Anciens et Modernes» avec le nôtre «Mépris pour les Anciens», son chapitre «La raison du plus fort» avec le nôtre sur les «Transcriptions». Je vous répète encore une fois, cher Ami, soit quelqu'un qui a tout intérêt de prolonger la discussion y trouvant de la réclame gratuite. [...] Encore une fois je vous prie de traiter Nin à la légère, autrement vous ferez la poire et vous lui servirez de marchepied en lui offrant l'occasion de se faire valoir dans une petite revue il est vrai. N'oubliez pas d'insister sur son doublé refus de se battre!». Tamże.

44 „Mr. Nin insiste sur la préférence de Bach pour le clavicorde, or c'est un vieux préjugé qui a été lancé par Forkel, assez fantaisiste dans tout ce qu'il a écrit, et repris ensuite par Spitta [...]. Mr. Nin nous éblouit par des noms comme Mattheson, Quantz, Philipe Emanuel, se gardant bien de nous indiquer les endroits et les citations”. List Henryka Lwa do Eduarda Chavarriego z 27 sierpnia 1912 roku. Tamże, s. 328 (list 337).

Niemieckie Towarzystwo Bachowskie postanowiło przeprowadzić praktyczne testy, tzn. uznając klawesyn za instrument autentyczny z historycznego punktu widzenia, sprawdzić, czy nasz fortepian jest w stanie zastąpić go w praktyce. W Duisburgu ogłoszono turniej, przemawiali profesor [Richard] Buchmayer i profesor [Julius] Buths, dyrektor konserwatorium w Düsseldorfie, który okazał się tak gorącym obrońcą klawesynu, że jego przemówienie stało się serią oskarżeń pod adresem fortepianu, którego miano bronić!... Myśleliśmy, że debata się wyczerpała, ale komitet Niemieckiego Towarzystwa Bachowskiego ma w swoim gronie zagorzałego przeciwnika klawesynu, profesora Georga Schumanna, dyrektora Singakademie i oczywiście pianistę. W przeddzień turnieju profesor Schumann ogłosił, podobnie jak pan Buchmayer, nagłą chorobę i szybko zastąpił go dwóch pianistów, [Fritz] von Bose i [Bruno] Hinze-Reinhold. Klawesyn odniósł wielki sukces na nowych festiwalach bachowskich w tym roku; we Wrocławiu został włączony do wielu programów i otrzymał owacje na stojąco, natomiast fortepian, na którym grał prof. Schumann, odniósł jedynie umiarkowany sukces. Oto, mój drogi przyjacielu, co ciekawego można by opowiedzieć czytelnikom „Revista” w Bilbao⁴⁵.

Te udane występy klawesynowe na festiwalach bachowskich szybko przyniosły owoce właśnie w Niemczech, gdzie Landowska – jak zobaczymy później – została powołana na pierwszą katedrę klawesynu w Europie. Nie była to jednak łatwa droga i wciąż kwestionowano choćby kwestię pedałów klawesynowych, na co Lew mówił Chavarriemu:

Trzy lata temu Ernest Closson opublikował pracę na temat Pascala Taskina, osiemnastowiecznego budowniczego klawesynów. [...] dostrzega on

45 „Or la Société Bach d'Allemagne décidée à faire des essais pratiques, c'est-à-dire, tout en reconnaissant le clavecin comme instrument authentique au point de vue historique, cherchait à voir si notre piano n'était pas capable de le replacer dans la pratique. Un tournoi était annoncé à Duisbourg où le professeur Buchmeyer et le professeur Buths, directeur du conservatoire de Düsseldorf, devaient défenseur ardent du clavecin, à tel point que son discours fut une série d'incriminations contre le piano qu'il devait défendre!... On croyait le débat épuisé, mais le comité de la Société Bach d'Allemagne compte parmi ses membres un ennemi acharné du clavecin, c'est le professeur Georges Schumann, directeur de la Singakademie, et naturellement pianiste. La veille du tournoi le professeur Schumann annoncera, à l'instar de Mr. Buchmeyer, sa maladie subite, et il fut remplacé au pied levé par deux pianistes, von Bose et Hinze-Reinholds. Le clavecin eut un tel succès aux nouvelles fêtes de Bach de cette année; à Breslau il entra dans une grande partie des programmes et fut ovation sur toute la ligne, tandis que le piano tenu par le professeur Schumann n'avait obtenu qu'un maigre succès d'estime. Voici, cher Ami, ce qu'il serait intéressant de dire aux lecteurs de la «Revue» de Bilbao”. List Henryka Lwa do Eduarda Chavarriego z 14 września 1912 roku. Tamże, s. 329 (list 338).

w klawesynach Pleyela pewne szczegóły, takie jak pedały zamiast rejestrowych dźwigni ręcznych, które wydają mu się anachronizmem przy wykonywaniu dzieł Bacha⁴⁶.

Korespondencja jeszcze trochę trwała, aż Lew postanowił zrezygnować z przedsięwzięcia. Widział zapewne, że choć Nin nie zmienił zdania i dalej upiera się przy swoim, to Landowska zyskuje coraz więcej zwolenników i nie ma potrzeby tracić czasu na spór, który do niczego nie prowadzi: „Zostawmy biednego Nina w spokoju, wyświadczyliśmy mu już zbyt wiele zaszczytów, nie rozpuszczajmy go za bardzo, dajmy mu odpocząć”⁴⁷. Dalej natomiast chwalił Chavarriego i wspominał polemikę, załączając list od mistrza Lliurata, który wyrażał się z uznaniem o umiejętnościach literackich Eduarda i dużej dozie ironii w tekście poświęconym Ninowi⁴⁸.

Chavarri w październiku 1912 znów odpowiedział Ninowi i jeszcze raz zrobił to bardzo ironicznie, inspirowany i zachęcany przez Lwa:

Mój antagonistą przypomina słynnego generała z bajki:

– Generale, oddano już strzał z armaty, tak jak kazałeś, ale nie dosięgnął on wroga.

– Jeśli jeden nie dosięgnął, to oddać dwa.

I generał Nin powtarza wystrzał z armaty i zużywa proch na salwy, wierząc, że historię buduje się za pomocą słynnych „argumentów” albo za pomocą skrawków zdań wziętych trochę stąd, trochę stamtąd, aby podać je w pysznym ratatouille z La Manchy, upichconym z pomysłów... i komentarzy⁴⁹.

W obronie Landowskiej i klawesynu Chavarri postanowił zacytować tych muzyków i artystów, zagranicznych i krajowych, którzy opowiedzieli

46 „Il y a trois ans Ernest Closson a fait paraître une étude sur Pascal Taskin, le fabricant de clavecin au XVIII^{ème} siècle, dans laquelle il prend légèrement à partir Wanda. Ce n'est pas un antagoniste du clavecin, bien au contraire, mais il est plus catholique que le pape, il voit dans le clavecin de Pleyels certains détails comme pédales à la place de manuels qui lui paraissent des anachronismes pour l'exécution des œuvres de Bach”. Tamże.

47 „Laissons ce pauvre Nin en paix, on lui a fait trop d'honneur, faut pas le gêner trop, qu'il se repose”. List Henryka Lwa do Eduarda Chavarriego z 23 września 1912 roku. Tamże, s. 331 (list 340).

48 List Henryka Lwa do Eduarda Chavarriego z 28 września 1912 roku. Tamże, s. 332 (list 341).

49 „Mi antagonista hace como el famoso del general del cuento: «Mi general; ya han disparado el cañonazo que ordenó V. E. pero no llega al enemigo». «Pues si no llega uno, desaparece usted dos». Y el general Nin repite el cañonazo y gasta pólvora en salvas, creyendo que la historia se construye con los célebres «argumentos» o con retazos de frases tomadas de aquí y de allá, para servir las en amable pisto manchego de ideas... y comentarios”. E. López de Chavarri, *Decíamos ayer...*, „Revista Musical” 1912, t. 4, s. 240.

się za klawesynem. Lew poinformował go o nich w jednym z wyżej cytowanych listów.

Zabawne też, że według Nina ja jestem jedynym zwolennikiem Landowskiej. Cholera! Chciałbym chociaż raz nie podawać w wątpliwość prawdziwości mojego zatwardziałego przeciwnika, ale jest pewien szczegół, który mi to uniemożliwia. Tylko jeden drobny szczegół! Nie mogę z taką łatwością jak mój antagonistą przemilczeć nazwisk tych, którzy podziwiają „klawesyn”, nazwisk takich jak Saint-Saëns, Mahler, Strauss (który ogłosił, że wykorzysta go w jednym ze swoich utworów), Mengelberg, Kretzschmar, Siegfried Ochs, Straub, Kinsky, konserwator Muzeum w Kolonii, Closson, Buths, Nef, Kamiński... jest ich cały legion! Nie mówiąc już o przyjaciółach z Hiszpanii, którzy nazywają się Millet, Granados, Pujol, Lliurat... Nie wyczerpałbym listy; jak widać, ignoranci tacy jak ja znajdują się w dobrym towarzystwie!⁵⁰.

Na koniec Chavarri cytuje samego Nina, który lata wcześniej opublikował w „Le Monde Musical” bardzo pozytywną recenzję recitalu, jaki Landowska dała na dwóch instrumentach – klawesynie i fortepianie. Pokazuje to jasno, że Nin z czasem zmienił zdanie.

Dyskusja trwała jeszcze do wiosny 1913 roku, kiedy to Nin w odpowiedzi Chavarriemu napisał tekst na temat stroju równomiernie temperowanego⁵¹. Teraz już w hiszpańskiej prasie była to sprawa między dwoma panami, bo Landowska nie została wspomniana – ona zajmowała się stroną praktyczną, podczas gdy ataki Nina pozostały w sferze teoretycznej, mimo że Wanda kilkakrotnie rzucała mu wyzwanie, jak w poniższym tekście:

Ostatecznie co jest intencją pana Nina? Uważa, że dawne utwory stają się lepsze, gdy wykonywane są na naszym nowoczesnym instrumencie. Otóż, skoro pan Nin jest pianistą, dlaczego nie spróbuje nam tego udowodnić na fortepianie? Tak się składa, że już dwukrotnie proponowałam mu wykonanie

50 „También es chistoso que Nin asegure ser yo el único secuaz de Landowska. ¡Caramba! Yo bien quisiera dejar en buen sitio por una vez la veracidad de mi recalcitrante impugnador; pero hay un detalle que lo impide. ¡Oh, nada más que un ligerísimo detalle! y es que no puedo escamotear con la sencillez que mi antagonista los nombres de los que admiran el «clavecín», tales como Saint-Saëns, Mahler, Strauss (que anuncian lo va á emplear en una de sus obras), Mengelberg, Kretzschmar, Sigfrido Ochs, Straub, Kinsky, el Conservador del Museo de Colonia, Closson, Buths, Nef, Kamiński... ¡son legión! Y no hablemos de los amigos de España que se llaman Millet, Granados, Pujol, Lliurat... no acabaría de citarlos; ¡por lo que se ve, los ignorantes como yo vamos en buena compañía!”. Tamże, s. 241.

51 J. Nin, *Sobre el temperamento igual*, „Revista Musical” 1913, t. 5, nr 3, s. 61–63.

przed publicznością złożoną z poważnych muzyków wyboru dawnych partytur, które następnie ja mogłabym zagrać na klawesynie. Oferuję mu przewagę, jaką daje użycie najnowszej broni, podczas gdy ja dysponowałabym tylko staromodną zbroją. Jednak zamiast się ucieszyć, zawsze szuka sposobu, by uciec⁵².

Nin rzeczywiście dużo pisał i atakował, ale nigdy nie stanął do pojedynku z artystką. Chyba tylko on znał tego powód, ale Chavarri, Landowska i oczywiście Lew – architekt polemiki pozostający w jej cieniu – tę jego dezercję poczytywali sobie za zwycięstwo.

Crónica Teatral

PRINCIPAL

Wanda Landowska

Esta noche á las nueve dará en este teatro un único concierto la eminente pianista Wanda Landowska, con sujeción al siguiente programa:

Primera parte: Sonata en re mayor núm. 3: Allegro con spirito.—Andante.—Rondó, W. A. Mozart.—Al piano.

Concierto italiano: Allegre.—Andante.—Presto, S. S. Bach.—Al clavecín.

Segunda parte: Le Concou, G. Kert.—Le Concou, B. Pasqual.—Le Concou, C. Vaquin.—Al piano.

Pasacaglia, G. F. Haendel.—Ground, H. Purcell.—Les Tambourins, F. Couperin.—Al clavecín.

Tercera parte: Improrompt.—Valse en do sostenido menor.—Valse en mi menor, Chopin.—Al piano.

Pastoral.—Sonata en fa menor, Scarlatti.—Al clavecín.

Durante todo el día de ayer se han despachado en la contaduría del teatro casi todos los palcos y buen número de butacas para este concierto, que revestirá caracteres de un acontecimiento musical.

Dado el grandioso éxito que el año último tuvo en este mismo teatro la notable artista Wanda Landowska y los deseos que hay de volverla á oír, no dudamos que el teatro estará completamente lleno.

Ilustracja 19. „Las Provincias”, 3.05.1912.
Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

52 W. Landowska, *Clavecin ou piano* – oryginał w maszynopisie (Library of Congress, Washington, Collection Wanda Landowska and Denise Restout). Cyt. za: L.M. Díaz Pérez de Alejo, *El „duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska...*, dz. cyt., s. 228.

Tournée w 1912 roku i młody Iturbi w Paryżu

Przejdźmy do przeglądu koncertów, które Landowska dała w Hiszpanii w 1912 roku, i do relacji z młodym Josém Iturbim, czyli do spraw przyjemniejszych. Czwartego kwietnia 1912 roku ukazała się wiadomość o przyjęciu „Pepita”, który już od roku był studentem artystki, do Konserwatorium Paryskiego. Artykuł zaczyna się następująco:

I w tych okolicznościach pojawiła się wróżka, zdawałoby się, że zesłana z nieba – mowa tu o wybitnej Wandzie Landowskiej, która słyszała Iturbiego w naszym Konserwatorium; była oczarowana tym, jak przyjęło ją grono pedagogiczne, a dowiedziawszy się o trudnościach finansowych chłopca, w spontanicznym odruchu kobiety artystki wykrzyknęła: „Proszę się nie martwić – ja zajmę się jego edukacją muzyczną w Paryżu; powiedzcie to Radzie Miasta!”.

Tak też się stało, Pepito Iturbi pojechał do Paryża, a genialna pianistka za darmo była jego nauczycielką – rozbudziła w nim duszę artysty, rozbudziła uczuciowość walencckiego chłopca... i w ciągu roku był on gotowy do wstąpienia na zaawansowane kursy Konserwatorium Paryskiego⁵³.

Po tych pochwałach redaktor cytuje list Iturbiego, w którym młody człowiek wspomina dzień wstąpienia do Konserwatorium. Już w repertuarze, który wybrał na przesłuchanie, widać wpływ Landowskiej: „przygotowałem pierwszą część drugiej *Suity angielskiej* Johanna Sebastiana Bacha, *Appassionatę* Beethovena, trzecie *Scherzo* Chopina i *Tarantelę*

53 „Y en estas circunstancias apareció el hada protectora, que parecía enviada del cielo: nos referimos a la insigne Wanda Landowska, que oyó a Iturbi en nuestro Conservatorio; quedó encantada por las atenciones que el claustro tuvo con ella, y al ver las dificultades que la pensión del niño ofrecía, exclamó en una espontáneo impulso de mujer artista: «¡No se preocupen ustedes: yo me encargaré de su educación musical en París; díganlo así a la Diputación!». Y así fue, Pepito Iturbi marchó a París, y la genial pianista fue gratuitamente su profesora: le enseñó a tener espíritu de arte, despertó el sentimiento del niño valenciano... y antes de un año el muchacho estaba en disposición de ingresar en los cursos superiores del Conservatorio de París”. *Pepito Iturbi y Wanda Landowska*, „Las Provincias”, 4.04.1912, s. 1.

Moszkowskiego". Następnie chłopak w sympatyczny sposób opowiada, jak przebiegał egzamin:

– Monsieur Iturbi!

Tak krzyknął woźny. I poszedłem tam, ręce miałem bardzo zimne, nogi mi drżały, ale serce płonęło. [...] Zacząłem od *Taranteli*, ale w połowie mi przerwano; odwróciłem się bardzo przestraszony, ale zobaczyłem, że wszyscy gestykulują z aprobatą, i rozumiałem, że im się spodobało... Odetchnąłem! Pan Fauré zaraz poprosił mnie o *Scherzo* Chopina i też przerwał mi w połowie. Potem kazali mi wyjść...

[...] Staję przed komisją i widzę życzliwe i sympatyczne twarze. Jeden z profesorów spytał, czy jestem Hiszpanem, i dopasował mi starannie taboret fortepianowy.

Zagrałem zakończenie *Appassionaty* i tak jak poprzednio, stop!, w połowie mówią mi:

– Wystarczy! [...]

W końcu pojawia się ten we fraku i po odczytaniu nazwisk przyjętych Francuzów mówi: „Przyjęci cudzoziemcy: pan Cortot (Niemiec) i pan Iturbi; dla tego ostatniego nie było miejsca, ponieważ pan Cortot miał pierwszeństwo; ale komisja uznała, że pan Iturbi tak bardzo się wyróżnia, że Konserwatorium Paryskie stworzyło miejsce specjalnie dla niego, wobec czego zostaje on przyjęty. *Tous mes compliments!*”⁵⁴.

W tej samej gazecie kilka dni po wzruszającej opowieści o przyjęciu Iturbiego do Konserwatorium (co nie przeszkodziło młodzieńcowi kontynuować równolegle nauki u podziwianej nauczycielki) znajdujemy listę

54 „Mi ingreso en el Conservatorio ocurrió de la siguiente manera: me había preparado con el primer tiempo de la segunda *Suite inglesa* de J.S. Bach, la sonata *Appassionata* de Beethoven, el tercer *Scherzo* de Chopin, y una *Tarantela* de Moszkowski. [...] «¡Monsieur Iturbi!» Así gritó un bedel. Y allá fui yo con las manos muy frías y las piernas un tanto temblorosas, pero con el corazón que me ardía. Empecé con la *Tarantela*, y a la mitad me hicieron parar; me volví muy asustado, pero vi que hacían todos gestos de aprobación y comprendí que les había gustado... ¡Respire! Me pidió enseguida el señor Fauré el *scherzo* de Chopin, y también me hizo parar a la mitad. Luego me hicieron retirar... [...] Me presento ante el tribunal y encuentro mejores caras y simpatía. Un profesor me preguntó si era español y me arregló cuidadoso la silla del piano. Toqué el final de la *Appassionata*, y también, como en las otras, ¡zas!, a la mitad me dicen: «¡Basta!» [...] Por fin aparece el del frac, y luego de leer los admitidos franceses, dice así: «Extranjeros admitidos: M. Cortot (el alemán) y M. Iturbi; para este último no había plaza, puesto que al señor Cortot le correspondía por orden de precedencia; pero el tribunal ha juzgado tan excelentes los méritos de M. Iturbi, que el Conservatorio de París crea una plaza exclusivamente para este señor, el cual queda, por lo tanto, admitido ¡*Tous mes compliments!*»". Tamże.

miast, które objęło wiosenne *tournée* Landowskiej, i ponowne wyrazy wdzięczności za jej pracę z Iturbim:

Wczoraj w drodze do Malagi, Kordoby i innych hiszpańskich miast, które ma odwiedzić w ramach swojego obecnego *tournée*, przybyła do naszego miasta wybitna pianistka Wanda Landowska. Wspaniała artystka wyjedzie dzisiaj, aby wypełnić swoje kontrakty, a w drodze powrotnej do Paryża wróci do naszego miasta, aby dać dwa zakontraktowane koncerty w Palau de la Música Catalana. Byłoby szkoda, gdybyśmy nie mogli usłyszeć tej znakomitej artystki, która tak skutecznie opiekuje się uczniem naszego Konserwatorium, Josém Iturbim, stypendystą Rady Paryża!⁵⁵.

W gazecie „El Defensor de Granada” znajdujemy list wysłany przez Wandę Landowską z San Sebastián, skierowany do dyrektora Casino Principal de Granada, gdzie zapowiada ona swój przyjazd, aby dać jeden tylko recital na inauguracji popołudniowych koncertów w Teatro Alhambra:

Szanowny Panie, wspominając mile tę noc (cztery lata temu), kiedy miałam zaszczyt być podejmowana i goszczona przez arystokratyczne Towarzystwo pod Pana godnym przewodnictwem, mam przyjemność donieść, że ponownie jestem w Hiszpanii i że wkrótce przybędę do Granady, aby dać jeden tylko koncert (inauguracja eleganckich poranków przygotowanych w Teatrze Alhambra) w sobotnie popołudnie 27 bieżącego miesiąca⁵⁶.

Oznacza to, że Wanda była w Kraju Basków, później dała trzy recitale w Maladze (nie znamy ich repertuaru), a następnie pojechała do Granady na koncert, który okazał się sukcesem. Aureliano del Castillo pisał przed występem:

55 „Ayer, de paso para Málaga, Córdoba y demás ciudades españolas que ha de visitar en la presente tournée, llegó a nuestra ciudad la eminente pianista Wanda Landowska. La insigne artista saldrá hoy mismo para cumplir sus contratos y a su regreso para París volverá por nuestra ciudad para dar los conciertos que tiene contratados en el Palacio de la Música Catalana, ¡sería una lástima que no pudiésemos escuchar a la ilustre artista, que ha protegido tan eficazmente al alumno de nuestro Conservatorio, José Iturbi, pensionado que fue por la Diputación en París!”. „Las Provincias”, 12.04.1912, s. 1.

56 „Ilustrísimo señor: Recordando, gratamente, la noche (hace cuatro años) que tuve el alto honor de ser recibida y agasajada por la aristocrática Sociedad de su digna presidencia, me complace en anunciarle que de nuevo estoy en España y que pronto llego a Granada, para dar un solo concierto (inauguración de los matinés elegantes que se preparan en ese teatro Alhambra) en la tarde del sábado 27 del corriente”. „El Defensor de Granada”, 20.04.1912, s. 2.

Ta Polka pielgrzymująca po świecie, byśmy mogli podziwiać jej wspaniałą sztukę, w najbliższą sobotę proponuje społeczności Granady arystokratyczny poranek w Teatrze Alhambra. [...] Ci z nas, którzy słyszeli ją nie tak dawno temu, wiedzą, jak bardzo poruszająca jest interpretacja Wandy Landowskiej, kobiety subtelnej, delikatnej ducha, o najwspanialszym artystycznym temperamencie, wybitnej wirtuozki, dla której artykulacja nie ma tajemnic i nie stanowi trudności⁵⁷.

W tej samej notatce podany jest program na sobotę 27 kwietnia 1912 roku: na klawesynie *Partita c-moll* i *Koncert włoski* Bacha, na fortepianie *Sonata D-dur* Mozarta, na klawesynie *Rigaudon et tambourin* Rameau oraz *Bourrée d'Auvergne* Landowskiej, na fortepianie *Preludium Des-dur*, *Walc Des-dur* i *Walc F-dur* Chopina, na klawesynie *Gawot baranów* Martiniego, *Ground* Purcella i *Sonata F-dur* Scarlatti. Na temat tego recitalu znajdujemy nawet informację, że była niesprzyjająca pogoda, co jednak w niczym nie przeszkodziło i publiczność, która chciała zobaczyć Landowską na scenie, okazała się liczna i zmotywowana:

ulewny deszcz wielu wystraszył i sprawił, że niektórzy myśleli, że koncert się nie odbędzie; ale duża liczba miłośników, na przekór wodzie i zimowej temperaturze, przysłała na występ, który okazał się wspaniały z artystycznego punktu widzenia i może służyć przykładem dla płci brzydkiej, ponieważ liczne panie, nie zważając na kłopoty, wybrały przyjemność rozkoszowania się boską sztuką⁵⁸.

Z Granady Wanda jedzie do Walencji, gdzie 3 maja prasa przypomina o jej pierwszym koncercie tego dnia. Widzimy, że w repertuarze powtarzają się niektóre utwory zagrane w Granadzie: *Sonata D-dur* Mozarta, na klawesynie *Koncert włoski* Bacha, na fortepianie *Kukulki* Kerlla, Pasquiniego i Daquina, na klawesynie *Passacaglia* Händla,

57 „Esta polaca peregrina que va por el mundo haciéndose admirar por su arte exquisito, ofrece el sábado próximo a la sociedad granadina una aristocrática *matinée* en el Teatro Alhambra. [...] Los que la oímos no hace muchos años sabemos hasta qué punto llega la interpretación de Wanda Landowska, mujer de espíritu finísimo, delicado, temperamento artístico de primer orden, virtuosa, excepcional, para quien el mecanismo no tiene secretos ni ofrece dificultades”. „El Defensor de Granada”, 25.04.1912, s. 1.

58 „[...] la lluvia torrencial acobardó a muchos e hizo pensar a otros en la suspensión del espectáculo; pero gran número de aficionados, desafiando el agua y la temperatura invernal, concurrieron al acto, que resultó brillante”. „Noticiero Granadino”, 29.04.1912, s. 2 (podpisano: J. Asenjo).

Ground Purcella i *Les tambourins* Couperina, na fortepianie *Impromptu cis-moll* oraz *Walc e-moll* Chopina i znów na zakończenie *Sonata a-moll* Scarlattiego na klawesynie. Następnego dnia prasa walencka pełna była pochwałą dla Landowskiej i zapowiedziała dodatkowy koncert – ze względu na sukces, jaki artystka odniosła poprzedniej nocy:

Sylwetka Wandy Landowskiej ma szczególny urok podczas występów, a jej wrażliwa osobowość znajduje odzwierciedlenie w interpretacjach. Muzyka Mozarta czy Bacha, grana przez nią na „klawesynie”, uwodzi stopniowo, a gdy utwór się kończy, to mamy wrażenie, że przeżyliśmy go z tamtymi muzykami i na tamtych salonach największej arystokracji, wśród szustokorów, białych peruk, jedwabnych gorsetów i złotych mieczy... to ewokacja niemal cudowna! [...] W związku z wielkim sukcesem wczorajszego koncertu firma w porozumieniu z wybitną pianistką Wandą Landowską postanowiła dać drugi i ostatni koncert jutro, w niedzielę⁵⁹.

Prasa 5 maja donosiła o licznych przejawach podziwu i wdzięczności walenckiej widowni – odwiedzano Landowską w hotelu (Hotel Palace), wysyłano jej kwiaty, a wiele osób osobiście dziękowało za tak wspaniałą opiekę nad Josém Iturbim, jakby całe miasto było dłużnikiem artystki za ten gest, który niewątpliwie zwiększył tutaj jej popularność. Co więcej, gazety pisały nawet, że „wielka artystka zamierza przenieść swoje walenckie wrażenia na pięciolinie w formie muzycznych inspiracji”⁶⁰, jednak nie udało mi się znaleźć żadnego śladu podobnej kompozycji.

Poza tym podano program tego dodatkowego, nadzwyczajnego koncertu: na fortepianie *Sonata e-moll* Haydna, na klawesynie *Harmonijn kował* Händla, na fortepianie *Łańcuch walców* Schuberta, na klawesynie *Fantazja chromatyczna i fuga* Bacha. W trzeciej części utwory na fortepian Chopina (*Berceuse*, walece *Des-dur* i *F-dur*), a na zakończenie utwory

59 „La silueta de Wanda Landowska tiene un «ángel» especial cuando ejecuta, y esa sentimental identidad se refleja en las interpretaciones. La música de Mozart o Bach, ejecutada por ella al “clavecín” seduce poco a poco, y cuando la obra ha concluido, se tiene la impresión de que se ha vivido con aquellos músicos, y en aquellos salones de suprema aristocracia, entre casacones, pelucas blancas, corpiños de seda y espadas de oro... ¡es una evocación casi milagrosa! [...] En vista del grandioso éxito obtenido en el concierto de anoche, la empresa, de acuerdo con la eminente pianista Wanda Landowska, ha decidido en dar un segundo y último concierto mañana”. „Las Provincias”, 4.05.1912, s. 1.

60 „[...] la gran artista se propone trasladar sus impresiones valencianas al pentagrama, en forma de inspiraciones musicales”. „Las Provincias”, 5.05.1912, s. 1.

na klawesyn Händla (*Chaconne*) oraz *Rigaudon et tambourin* Rameau. Recenzje znów były entuzjastyczne:

Najwyższa delikatność, arystokratyczna wytworność, a przede wszystkim głęboka uczuciowość wybitnej pianistki wywołały u słuchaczy jeszcze głębsze wzruszenie. Niewypowiedziana jest szczerść tej kobiety o wielkim sercu, która nachyla się nad „klawesynem”, jakby przemawiała do niego z czułością, która wywołuje cuda ekspresji⁶¹.

Chociaż w innej recenzji znajdujemy informację, że sala nie była pełna: „Wanda Landowska okazała się znakomitą artystką z cudownym instynktem i żywiołowym temperamentem, a pustki na sali nie były w stanie jej zniechęcić. Nieliczni obecni docenili zasługi tej wybitnej artystki i zgłoszili jej jedną z tych epokowych owacji”⁶².

Wanda zacieśniała swoją więź z Walencją: 9 maja nadal mamy informacje o solistce, więc musiała przedłużyć swój pobyt nad morzem i składać różne wizyty, na przykład w Ateneo de Música⁶³. Inna gazeta donosi o danym tam koncercie z utworami Chopina i Mozarta: „Jej dłonie sunęły po klawiaturze z tą sztuką, z tą czystością, z tą przejrzystością wyrazu, która ją charakteryzuje. Imię Wandy Landowskiej to synteza najgłębszych artystycznych emocji. [...] Gdy ruszył powóz, który miał ją zabrać do hotelu, rozległy się gromkie oklaski i wiaty”⁶⁴.

Kwiecień i maj były dla Landowskiej pracowitym okresem w Hiszpanii. Już 9 maja, po koncercie w Ateneo, wyjechała ona bezpośrednio do Barcelony, gdzie miała zaplanowane trzy recitale w Pałacu Muzyki Katalońskiej. Prasa walencka relacjonuje ten wyjazd i mówi o licznych

61 „La suprema delicadeza, la aristocrática exquisitez, y sobre todo ello, el profundo sentimiento de la insigne pianista, produjeron aún más profunda emoción en el público. Es indecible la ingenuidad de esta mujer, toda corazón, que se inclina ante el «clavecín» como si le dijera ternuras, y nos evoca maravillas de expresión”. *Crónica Teatral*, „Las Provincias”, 6.05.1912, s. 2.

62 „Wanda Landowska mostróse la artista exquisita, de instinto maravilloso, de temperamento exuberante, sin que fuera bastante para desanimarla la soledad de la sala. Los pocos concurrentes apreciaron en su justo valor el trabajo meritísimo de la eximia artista, proporcionándole una de esas ovaciones que forman época”. „La Correspondencia de Valencia”, 6.05.1912, s. 1.

63 „La Correspondencia de Valencia”, 9.05.1912, s. 2.

64 „Sus manos se deslizaron sobre el teclado con ese arte, con esa pureza, con esa diáfana claridad en la expresión que la caracteriza. El nombre de Wanda Landowska sintetiza las más hondas emociones artísticas. [...] Al partir el carruaje que la debía conducir al hotel estalló una nutrida salva de aplausos y vivas”. „El Pueblo”, 9.05.1912, s. 2.

wielbicielach, którzy odprowadzili artystkę na dworzec kolejowy. Była wśród nich również rodzina jej ucznia – „Pepita” Iturbiego⁶⁵.

W miesięczniku „Revista Musical” wydawanym w Bilbao znajdujemy recenzję pierwszego z koncertów Landowskiej w Barcelonie, tym razem z orkiestrą:

Na pierwszym koncercie usłyszeliśmy ponownie ulubioną artystkę naszej publiczności – Madame Wandę Landowską. Tym razem chciała wystąpić z akompaniamentem Orkiestry – orkiestry w pomniejszonym składzie, dostosowanej do wykonywanych utworów, pod dyрекcją Milleta – żeby zagrać na fortepianie *Koncert Es-dur* Mozarta, którego rozkoszna dezynwoltura muzyczna przechodzi później w refleksyjne i głębokie *Andante*, a na klawesynie *Koncert g-moll* Bacha. W tym utworze piękne współgranie dźwięków klawesynu i instrumentów smyczkowych było wręcz objawieniem. Koncert zakończył się *Fantazją chromatyczną* i *fugą*, wykonaną tak, jak to potrafi wybitna polska artystka⁶⁶.

W ocenie drugiego koncertu Landowskiej broniono klawesynowych interpretacji utworów starych mistrzów i je chwalono. Niewątpliwie polemika z Ninem przynosiła efekty i Wanda zaczynała mieć bezwzględnych zwolenników:

Nazwiska Beethoven, Bach, Mozart, Chopin, Scarlatti, Rameau i Couperin wypełniały program, a uwagę publiczności przykuły cudowna miniatura z poematu symfonicznego Bacha, zatytułowana *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*, oraz rozliczne preludia i fugi z *Das wohltemperierte Klavier*. Słuchając tych dzieł, wiele osób nabiera przekonania, że nie mogą być wykonywane na innym instrumencie, a przeniesione na nowoczesny fortepian, tracą wiele ze swego uroku i z konieczności ulegają zniekształceniu. O sobie mogę powiedzieć, że gdy słyszę grany na fortepianie którykolwiek

65 „Las Provincias”, 9.05.1912, s. 2.

66 „En el primero volvió á dejarse oír una artista favorita de nuestro público: Madame Wanda Landowska. Esta vez quiso ser acompañada por la Orquesta – una orquesta reducida y proporcionada á las obras ejecutadas, dirigida por Millet – para poder tocar en el piano el *Concierto en mi bemol mayor*, de Mozart, cuyo delicioso gracejo musical se torna en el *andante reflexivo y profundo*, y en el *clave el Concierto en sol menor*, de Bach. En esta obra fue una revelación el bello consorcio entre los timbres del *clave* y de los instrumentos de cuerda. Terminó el concierto con la *Fantasia cromática y Fuga*, ejecutada como sabe la eminente artista polaca”. V.M. de Giber, *Crónica de conciertos: Barcelona*, „Revista Musical” 1912, t. 4, nr 6, s. 152.

z tych utworów, od razu tęsknię za bogatą barwą dźwięku klawesynu, tak jak tęsknię za głosami organów, kiedy słyszę preludia i fugi, które noszą sygnaturę Bacha–Lisza. To jak oglądanie fotografii obrazu wielkiego mistrza: brakuje w niej koloru⁶⁷.

Dzięki temu samemu czasopismu znaleźliśmy zdawkowe informacje o koncercie, który Landowska dała wcześniej w San Sebastián, a który, jeśli się nie mylimy, rozpoczął jej trasę po Hiszpanii w 1912 roku: „Na klawesynie i fortepianie, ale szczególnie właśnie na tym instrumencie, ogromnie nam się spodobała. *Sonata D-dur* Mozarta była wzorem delikatności i niuansów... Zachwyciły nas walce Chopina, które zagrała z niezwykłą delikatnością i czułością”⁶⁸. Podobnie wspomинane są omawiane już tu koncerty, jakie Wanda dała w Teatro Principal w Walencji. Sam Chavarri pisał o nich w miesięczniku, który stanowił platformę jego dysput z Ninem:

niemniej jednak byli zachwyceni muzyką klawesynistów i zgotowali wykonawczy gromką owację, i wykrzykiwali wyrazy uznania na zakończenie *Fantazji chromatycznej i fugi* Bacha. Bach oklaskiwany, jakby chodziło o współczesne dzieło! [...] Rozkoszne utwory Rameau, Couperina, Händla *etc.* zaślśniły całym swoim blaskiem wspaniałych klejnotów, przedstawionych nie mniej wspaniale przez Wandę Landowską. Bardzo ciekawa okazała się też historyczna seria utworów klawesynowych opartych na śpiewie kukulki. Kerll, Pasquini i Daquin [...]. A co do interpretacji utworów Chopina, to był to idealny występ, a znakomita artystka mogła się przekonać, jak bardzo poruszyła publiczność, widząc dowody sympatii, które nieustannie otrzymywała. Wanda Landowska zaproszona przez profesorów muzyki z Ateneo wykonała

67 „Los nombres de Beethoven, Bach, Mozart, Chopin, Scarlatti, Rameau y Couperin llenaban el programa, llamando fuertemente la atención del público la preciosa miniatura de poema sinfónico de Bach, titulada *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, y varios preludios y fugas del *Clave bien temperado*. Oyendo semejantes obras muchos son los que adquieren el convencimiento de que no pueden ser ejecutadas en otro instrumento y que al ser trasplantadas al piano moderno pierden mucho de su encanto y son forzosamente desnaturalizadas. De mí sé decir que cuando oigo tocar al piano cualquiera de esas obras, al punto echo de menos la riqueza de timbre del clave, así como afloro las voces del órgano al oír aquellos preludios y fugas que llevan la firma Bach-Liszt. Es como ver una fotografía de un cuadro de un gran maestro: fáltale el color”. Tamże.

68 „En el clavecín y piano, pero en particular en este instrumento, nos ilusionó en extremo. La *Sonata en re* de Mozart le resultó un dechado de delicadeza y matices... Unos vales de Chopin, que tocó con suavidad y terneza exquisita, nos encantaron”. L. Mendi, *Crónica de conciertos: San Sebastián*, „Revista Musical” 1912, t. 4, nr 6, s. 155.

dla nich kilka utworów i została obdarowana pięknym wachlarzem wykonanym w Walencji oraz dużymi bukietami różnych kwiatów i goździków⁶⁹.

Bez wątpienia Landowska potrafiła nie tylko „wskrzesić” starych mistrzów (i instrumenty), lecz także sprawić, by publiczność odbierała ich jak współczesnych – pokazać, że historia nie jest kwestią ciągłego postępu, ale piękno da się znaleźć u wielu różnych kompozytorów i nie można powiedzieć, że ci nowocześni są lepsi od starszych. Tak skomentowała to artystka w swojej książce *Musique ancienne*:

Jestem skłonna uwierzyć, że postęp istnieje w nauce, w mechanice, w przemyśle; ale kto mi łaskawie wyjaśni, na czym polega prawdziwy postęp w muzyce i dlaczego nowoczesny kompozytor jest koniecznie lepszy od Bacha, Mozarta czy Palestriny? Aby uniknąć ekskomuniki ze strony wyznawców postępu, cieszę się, że mogę oprzeć się na autorytecie jednego z największych pionierów: „Piękno sztuki polega na tym, że nie jest ona podatna na ulepszenia”, napisał Victor Hugo⁷⁰.

69 „[...] y quedándose, no obstante, delectadísimo al escuchar la música de los clavecinistas y proporcionando á la intérprete una estruendosa ovación con aclamaciones al terminar la *Fantasia cromática y Fuga* de Bach. ¡Bach aplaudido como si se tratase de una obra contemporánea! [...] Cuanto á las deliciosas obras de los Rameau, Couperin, Haendel, etc., brillaron con todo su esplendor de joyas admirables, presentadas no menos admirablemente por Wanda Landowska. Curiosa por demás resultó la serie histórica de piezas de clavecín á base del canto del cuculillo. Kerl, Pasquini y Daquin [...]. Cuanto á la interpretación de las obras de Chopin, fué una idealidad y la ilustre artista pudo convencerse de cómo había emocionado al auditorio, al ver las pruebas de afecto que recibió constantemente. Wanda Landowska, invitada por el Ateneo de los profesores músicos, ejecutó algunas obras ante ellos, y fué obsequiada con un hermoso abanico de fabricación valenciana y con grandes ramos de flores y claveles”. E. López de Chavarri, *Crónica de conciertos: Valencia*, „Revista Musical” 1912, t. 4, nr 6, s. 156.

70 „I am quite willing to believe that progress exists in science, in mechanics, in industry; but who will kindly explain to me wherein consists real musical progress and whereby the most modern composer is necessarily superior to Bach, to Mozart, to Palestrina? To avoid being excommunicated by the believers in progress, I am delighted to be able to fall back upon the authority of one of the greatest pioneers: «The beauty of art lies in its not being susceptible of improvement», wrote Victor Hugo”. W. Landowska, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 15.

Serdeczna kronika – Pepito Iturbi u Wandy Landowskiej

Rozdział ten zakończę relacją z wizyty, jaką „Pepito” Iturbi złożył w domu Landowskiej w Paryżu. Widać tu zaufanie między nimi i czułe podejście nauczycielki do uczniów. Relacja Iturbiego, opublikowana w prasie walenckiej, jest długa, ale bardzo poruszająca i obrazowa. Wraz z młodzieńcem przenosimy się do domu Wandy w 1912 roku:

Jest druga po południu, wsiadam do pociągu do Triel, miejscowości, gdzie mieszka Wanda Landowska. Nie mogę się doczekać, żeby już tam być, słuchać wspaniałej pianistki i jej wrażeń z Hiszpanii. [...]

– Ależ to nasz drogi Iturbi! Dawno się nie widzieliśmy!... Jak idzie nauka? Dużo pan pracował?

Po pierwszych powitaniach zapytałem artystkę o Walencję.

– Są bardzo sympatyczni, nie da się tego w pełni wyrazić. Proszę spojrzeć na tę amforę pochodzącą od Morysków, jest wspaniała, przepiękna.

I dalej zadawałem pytania, otrzymywałem wiadomości i podziwiałem prezenty.

– To bardzo piękny kraj... Tak, widziałam się z Chavarrim, zawsze taki sympatyczny i uprzejmy... Również profesorowie z orkiestry, z jego kręgu, byli dla mnie bardzo mili...

Jakie postępy poczynił pan w języku francuskim! Poza tym wygląda pan na wyższego i z tą czuprynką na głowie, a to ci Iturbi! Ale niech pan siada, pewnie zmęczony drogą, niech pan zdejmie te rękawiczki i napijmy się herbaty. Czekaliśmy, myśląc, że przyjedzie pan poprzednim pociągami, i już zwątpiliśmy w pana przyjazd. Proszę, tu są ciasteczka, owoce, sery, masło i słodczyce. Wie pan, jak u siebie w domu, jakby podała to panu matka, bez etykiety.

Widzicie, czytelnicy, jak przyjmują w domu wybitnej artystki tego skromnego walenckiego chłopca, który nie mając innych marzeń poza sztuką, przybył do Paryża wyłącznie dzięki swojemu wielkiemu entuzjazmowi dla muzyki. Wobec tak serdecznego przyjęcia potrafię powiedzieć jedynie:

– Bardzo pani dziękuję. Nie wiem, jak mam dziękować; wypiję tylko filiżankę herbaty.

- Nie, nie, musi pan coś zjeść; jest pan trochę bladej, to bez wątpienia z powodu zmęczenia tymi strasznymi trzydziestoma minutami drogi; ale jak pan coś przekąsi, to zobaczy, że wszystko będzie lepiej...
- Skoro nie ma innego wyjścia, zrobię, jak pani każe.
- A proszę opowiedzieć mi, jak panu idzie w Konserwatorium? Nad jakimi utworami pan pracuje?
- *Koncert Mendelssohna, Romanca Liszta, Koncert Griega, Rapsodia nr 12 Liszta i inne...*
- A co pan nam dzisiaj zagra?
- Etiudy Chopina.
- Zobaczymy. *Allons-y.*
Przeszliśmy do salonu muzycznego. A tu zaskoczenie.
- Czy to nowy klawesyn?
- Ach, tak, tego pan jeszcze nie widział. Jest dużo lepszy od tamtych, które pan słyszał. Niech pan posłucha, jakie ma brzmienie... Widzi pan?
- Jest boski!
- Podoba się panu?
- No pewnie, bardzo!
- Dobrze, a teraz niech pan siądzie przy fortepianie i coś zagra.
- Chce pani usłyszeć toccatę, którą mi podarowała?
- Posłuchajmy.
Nie trzeba dodawać, że wykonałem utwór z pełną uwagą i z wielkim entuzjazmem. Nie ośmielę się przytoczyć teraz pochlebnych słów, jakie usłyszałem od znakomitej artystki, której uczniem nazywać się mam wielki zaszczyt.
- Co teraz studiuje pan w Konserwatorium?
- Już mówiłem, teraz opracowuję pierwszą *Balladę* Chopina, ale wątpię, bym utrafił w odpowiedni styl.
- Nieważne, niech pan zagra ją po swojemu, tak jak pan ją czuje.
A ponieważ genialna nauczycielka wśród pochwał poczyniła kilka spostrzeżeń, przytoczę jedno dotyczące stylu, które uważam za ważne, aby moi koledzy mogli z niego skorzystać.
- Wielka artystka powiedziała:
- Na przykład na początku jest dużo więcej dźwięku i więcej pasji, rozumie pan?
- Tak, zrozumiałem. Trzeba było uciec od tego słodkiego i tandetnego Chopina, którym fałszuje się wielki i poetycki geniusz prawdziwego, polskiego, patriotycznego i szlachetnego Chopina.
- Ale oto wybija godzina szósta i muszę wyjść, bo o siódmej muszę być w Paryżu.

Nie mogę się pożegnać, nie obiecawszy oficjalnie, że tu wrócę.

- Niech pan wróci za tydzień, ale na obiad, wówczas nie tylko będzie z nami dłużej, ale też będziemy mogli odbyć lekcję gry na fortepianie trwającą tak długo, jak trzeba, żeby była to dobra lekcja i przeprowadzona, jak należy.
- Do zobaczenia za tydzień.
- Do zobaczenia i niech pan pozdrowi rodziców...

Idę drogą w dół, myśląc o tym, jak wiele rad właśnie usłyszałem. Jest dużo błota. Robi się ciemno. Pada deszcz. Po drodze spotykam robotnika, który mimo deszczu kończy rozładowywać wóz z kamieniami, a następnie przygotowuje się do powrotu pociągiem do domu. Jest mokry od deszczu i spocony. Jak bardzo dziwi mnie taki jego widok! Wykonuje tę pracę, żeby zarobić na kawałek chleba.

Idziemy razem i opowiada mi o zbiorach, które były złe, bo dużo padało... a ja myślę, że tam, w mojej ojczyźnie, przepadają zbiory, bo pola są spragnione, bo hiszpańskie pola pragną deszczu, przez to, że nie dbamy o drzewa, podczas gdy tutaj drzewa są tak zadbane.

Ten spacer o zmierzchu, w samotności po deszczu i wśród tak bujnych drzew robi na mnie dziwne wrażenie, spotęgowane rozkosznym zapachem kwiatów i mokrej ziemi...

Na twarzy mojego towarzysza widać zmęczenie bardzo ciężką pracą.

Docieramy na stację, żegnamy się, on wsiada do pociągu jadącego w przeciwnym kierunku niż mój. Wchodzę do mojego przedziału.

Przyjeżdżam do Paryża i zaczynam oddychać zupełnie inną atmosferą niż ta, która jest na wsi. Muszę czekać w kawiarni na mężczyznę, z którym jestem umówiony. Piwo, dym z papierosów, zła muzyka, łobuzy i bardzo eleganckie kobiety... o dziwnym wyglądzie, durne żarty... W takiej atmosferze przebywam do pierwszej w nocy, kiedy to wracam do domu i tam kończę czytać życie Beethovena... Jak bardzo różne od siebie są te momenty! No cóż, trzeba pokory i ciężkiej pracy. Dzięki pracy osiągnęliśmy nasze uzasadnione aspiracje w sztuce. Taka jest moja wiara i moja nadzieja⁷¹.

71 „Son las dos de la tarde y tomo el tren para irme a Triel, a la villa de Wanda Landowska. Tengo impaciencia por llegar, por escuchar a la gran pianista y por oír sus impresiones de España. «¡Si es nuestro estimado Iturbil, ¡cuánto tiempo sin vernos!... ¿cómo van esos estudios? ¿ha trabajado usted mucho?» Después de las primeras saluciones, le pregunté a la artista por Valencia. «Son muy simpáticos, no se lo sabré decir bastante. Mire usted su ánfora morisca: es espléndida, maravillosa». Y yo seguía preguntando, y recibiendo noticias y admirando obsequios. «Aquel país es muy bello... Sí: he visto a Chavarri, siempre tan simpático y amable... También los profesores de orquesta, en su círculo, fueron muy gentiles conmigo... Pero ¡qué progresos ha hecho usted en el francés! Además le veo más alto y con su poco de cabellera, ¡vaya con Iturbil! Pero siéntese usted, debe estar cansado del camino; quítese esos guantes y vamos a tomar una taza de té. Le hemos esperado creyendo que vendría en el tren anterior y ya desconfiábamos de que usted viniese. Aquí tiene usted pastas, frutas, queso, manteca y dulces. Ya sabe usted, como si estuviera en su casa y se lo ofreciera su madre: sin etiquetas». Ya veis, lectores, cómo reciben en casa de una insigne artista a aquel modesto muchacho valenciano que sin más ilusión que el arte, vino a París con el único mérito de su gran entusiasmo por la música. Ante ese afectuoso recibimiento, apenas sé decir: «Muchas gracias,

José Iturbi miał dopiero siedemnaście lat, a prasa w 1912 roku, anonsując jego koncert, pisała o nim jako o uczniu Landowskiej i Malatsa⁷¹. Stał u progu wielkiej kariery.

W 1912 został również zamordowany premier hiszpańskiego rządu Canalejas. Rok później Landowska została powołana na stanowisko profesorki klasy klawesynu w Berlinie. Niedługo potem wybuchła jednak I wojna światowa.

señora. No sé cómo agradecerlo; solo aceptaré una taza de té». «Nada, nada, es preciso que coma usted algo; tiene usted la cara un poco pálida, y eso es, no lo dude, a causa del cansancio producido por esos terribles treinta minutos de camino; pero en cuanto usted meriende, verá cómo va todo mejor...» «Vaya, pues que no hay otro remedio y usted me lo ordena, como usted quiera». «Y cuénteme, cuénteme... ¿cómo va ese Conservatorio? ¿qué obras tiene en estudio?» «Un *Concierto* de Mendelssohn, una *Romanza* de Liszt, el *Concierto* de Grieg, la *Rapsodia* número 12 de Liszt, y otras cosas...» «¿Qué ha traído usted hoy para tocar?» «Pues... los estudios de Chopin». «Vamos a verlo. *Allons-y*». Pasamos a la sala de música y al entrar quedé sorprendido. «¿Esto es un nuevo clavecín?» «Ah, sí, este no lo había visto usted aún. Es mucho mejor que los otros que usted ha oído. Escuche usted la sonoridad... ¿ve usted?» «¡Es divino!» «¿Le gusta?» «Ya lo creo, ¡muchísimo!» «Bueno, pues ahora siéntese al piano y toque alguna cosa». «¿Quiere oír la tocata que usted me regaló?» «Vamos a ver». Inútil decir que ejecuté la obra con toda atención y con todo entusiasmo. No me atrevo a decir las frases lisongeras que escuché de la ilustre artista, de quien tengo el gran honor de llamarme discípulo. «¿Qué estudia en el Conservatorio ahora?» «Ya se lo dije: como obra inmediata he de llevar la primera *Balada* de Chopin, solo que yo dudo en acertar el propio estilo». «No importa: ejécute-la a su manera, como usted la sienta». Y como entre las alabanzas hiciese la genial maestra alguna observación, voy a transcribir una de estilo, que juzgo importante, para que puedan aprovecharla mis condiscípulos de ahí. Decía así la gran artista: «Por ejemplo, en el principio tenía mucho más sonido, y mucho más apasionado, ¿comprende?» Sí, comprendí. Había que huir de ese Chopin dulzón y cursi con que se falsifica el genio grande y poético del Chopin verdadero, polonés, patriota y noble. Más he aquí que dan las seis y de marcharme porque a las siete he de estar en París. La despedida no la puedo hacer sin la promesa de volver formalmente. «Vuelva usted la semana próxima, pero a comer, y así, aparte de que estará usted más tiempo entre nosotros, podrá ser la lección de piano con todo el tiempo necesario para darla bien y como es debido». «Pues hasta la próxima semana». «Adiós y no deje de saludar a sus padres...» Echo a andar por el camino abajo, pensando en cuantos consejos acabo de oír. Hay mucho lodo. Anochece ya. Llueve. En el camino encuentro a un trabajador que, a pesar de la lluvia, está acabando de descargar un carro de pedruscos, y luego se dispone a tomar el tren para ir a su casa. Está mojado por la lluvia y está sudando. ¡Cómo me sorprende verle así! Ese trabajo es por ganar un trozo de pan con el que alimentarse. Caminamos juntos y habla de las cosechas, que han sido malas, ha llovido mucho... y yo pienso que allá, en mi tierra, se pierden las cosechas porque los campos tienen sed, aquella sed de lluvia tan española, por el descuido en que allí tenemos a los árboles, mientras que aquí se cuidan tanto. Este paseo al caer la tarde en soledad de la lluvia y entre árboles tan frondosos, me produce extraña impresión, acrecentada por el delicioso aroma de flores y de tierra mojada... En el rostro de mi acompañante se nota el cansancio de trabajar tan duramente. Llegamos a la estación: nos despedimos; él toma el tren que va en dirección contrario al mío. Subo en mi departamento. Llego a París y comienzo a respirar un ambiente muy distinto que el que me ofrecía el campo. He de esperar en un café a un señor que allí debe acudir. Cerveza, humo de cigarros, música mala, golfos, mujeres muy elegantes...de raro aspecto, chistes imbéciles... Ese es el ambiente en el que me encuentro hasta la una de la madrugada, en que me retiro a casa, y una vez allí acabo de leer la vida de Beethoven... ¡Qué diferencia entre unos momentos a otros! En fin, resignación y a trabajar mucho. Con el trabajo lograremos nuestras aspiraciones legítimas de arte. Tal es mi fe y mi esperanza». J. Iturbi, *Una lección de música a un valenciano en París. En casa de Wanda Landowska*, „Las Provincias”, 10.09.1912, s. 1.

72 „Revista Musical” 1912, t. 4, nr 12, s. 297.

206 HOMENAJE A LA INSIGNE ARTISTA

WANDA / LANDOWSKA 1917



Rozdział 4

**Przerwa,
która nie pozwala
zapomnieć
(1913-1919)**



Wanda w Königliche Hochschule

W 1913 roku berlińska szkoła muzyczna Königliche Hochschule zaproponowała Wandzie Landowskiej prowadzenie zajęć z klawesynu¹. Było to dla niej dowodem uznania na poziomie europejskim, choć miała dopiero trzydzieści cztery lata. Wraz z mężem i prawdopodobnie rodzicami przeniosła się zatem do stolicy Niemiec, aby kontynuować karierę nie tylko jako solistka, lecz także jako uznana pedagożka. Lew poinformował Chavarriego o nominacji żony listem z 22 lutego 1913 roku, w którym pisał, że Wanda obejmie stanowisko 1 kwietnia. Stwierdzał jednocześnie, że decyzja ministerstwa była wynikiem odniesionych przez nią sukcesów: „Decyzja Ministerstwa i Konserwatorium została podjęta po turnieju na dwóch ostatnich Festiwalach Bachowskich w Eisenach i we Wrocławiu, gdzie klawesyn odniósł wielkie zwycięstwo”². Okazuje się więc, że występy na tych festiwalach były bardzo dobrą strategią promocyjną i impulsem do uznania instrumentu, z którym solistka była już kojarzona na arenie międzynarodowej. W ten sposób stawało się jasne, że mimo sporów z Ninem i innymi zwolennikami „króla orkiestry” klawesyn ponownie pojawia się na europejskich scenach, urzeczywistniając tak zwany renesans early music.

Zaangażowanie Landowskiej i Lwa w obronę instrumentu nie słabnie po wyżej opisanej polemice i widoczne jest w kolejnym liście do Chavarriego, z 18 maja 1913 roku. Lew pociesza w nim adresata (niewątpliwie zmartwionego przedłużającym się sporem między fortepianem a klawesynem, którego stał się rzecznikiem wobec hiszpańskiej publiczności), twierdząc, że to „złotrębowanie” warte jest „ostatecznej chwały”. Co więcej, stawia Landowską, ni mniej, ni więcej, między Beethovenem a Jezusem Chrystusem – jako postaciami mesjańskimi, które przyniosły

1 Zob. reprodukcję umowy z 22 marca 1913 roku: <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pamięci/wanda-landowska#lg=10&slide=3> (dostęp: 7.12.2021).

2 „La decisión du Ministère et du Conservatoire a été prise après le tournoi dans les deux dernières Fêtes de Bach à Eisenach et à Breslau où le clavecin avait remporté une si grande victoire”. List Henryka Lwa do Eduarda Chavarriego z 22 lutego 1913 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 333 (list 343).

ludzkości nowe przesłania, początkowo nie przez wszystkich akceptowane, ale na koniec powszechnie wywyższone. Ta obrona wykorzystująca hiperboliczne porównania graniczące z bałwochwalstwem ukazuje postawę Lwa wobec Landowskiej: „Nie masz racji, skarżąc się. To właśnie dzięki klawesynowi stałeś się sławny na obu półkulach [...]. Kto z wielkich nie był maltretowany? Beethoven, Wanda, Jezus Chrystus”³. Następnie Lew zapowiada Chavarriemu, że będzie mu wysyłał recenzje z różnych niemieckich miast, w których jest coraz więcej zwolenników wykonywania muzyki dawnej na starym instrumencie:

Wracamy na festiwal w Norymberdze (Bayerische Musikfest), gdzie niegdyś maltretowany klawesyn odniósł niebywały triumf [...]. Prześlę Panu wtedy artykuły, jakie ukażą się w gazetach w Monachium, Frankfurt, Norymberdze etc., których autorzy stanowczo odmawiają słuchania muzyki dawnej na naszym nowoczesnym fortepianie⁴.

Widać, że Lew nie zapomniał o polemice z Ninem, a jednocześnie uderzające jest, jak wynosi Landowską do rangi prawdziwego bóstwa. Jego przekonania tylko podsycają pewność siebie Wandy, która „rzuciła się w wir walki z całą energią młodości i ognistym temperamentem Polki żydowskiego pochodzenia, podtrzymywana wewnętrzną ufnością w boski geniusz, którym została obdarzona. Jej mąż zaangażował się w tę sprawę z żarliwością swojego radykalnego umysłu”⁵. W świetle korespondencji Henryka i jego intensywnej działalności w obronie wiary w klawesyn i muzykę dawną możemy uznać te słowa za prawdziwe.

Teraz Landowska miała też miejsce, w którym mogła uczyć gry na tym instrumencie, co było szczytowym osiągnięciem w jej karierze, skrytalizowanym w formie oficjalnej pozycji w prestiżowej instytucji. Aspekt pedagogiczny będzie odtąd silnie obecny w życiu artystki, a z upływem lat i wzrostem sławy stawać się będzie dla niej coraz ważniejszy, aż założy ona własną szkołę na przedmieściach Paryża, a następnie, w ostatniej

3 „Vous avez tort de vous plaindre. C'est grâce au clavecin que vous devenez célèbre sur les deux hémisphères [...]. Qui parmi les grands ne l'a pas été? Beethoven, Wanda, Jesus-Christ”. List Henryka Lwa do Eduarda Chavarriego z 18 maja 1913 roku. Tamże (list 343).

4 „Nous retons des fêtes de Nuremberg (*Bayrische Musikfeste*), où le clavecin jadis maltraité a eu un triomphe sans égal [...] je vous enverrai alors des articles parus dans les journaux de Munich, de Francfort, de Nuremberg, etc. dont les auteurs refusent catégoriquement d'entendre dorénavant la musique ancienne sur notre piano moderne”. Tamże.

5 „[...] there herself into the battle with all the energy of her youth and the fiery temperament of a Pole of Jewish descent, sustained by the inner self-confidence of her God-given genius. Her husband espoused the cause with the ardor of his radical turn of mind”. *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 11.

fazie kariery, zrobi to samo w Lakeville. Wanda doskonale zdawała sobie sprawę, że jej dorobek musi mieć formę nie tylko pism, koncertów i nagrań, ale jego przekaz musi się odbywać dzięki uczniom, którzy będą kontynuowali jej szkołę interpretacji.

Powrót do Berlina

Posada profesorki klawesynu w Berlinie stanowiła pierwsze wielkie wyzwanie dydaktyczne Wandy. Było to zupełnie nowe stanowisko w całej Europie i oczywiście w mieście, które pod rządami monarchii pruskiej stało się jednym z referencyjnych ośrodków muzyki i sztuki, mającym szeroką i ambitną ofertę kulturalną. Należy również pamiętać, że sama Wanda została wysłana tam jako nastolatka, aby kontynuować naukę kompozycji u profesora Urbana – właśnie ze względu na kulturalny prestiż miasta. Ponadto fakt, że Landowską zatrudniono w tak renomowanej szkole, oznaczał zaistnienie w programie nauczania nie tylko nowego instrumentu, lecz także nowego trendu, z którym było już kojarzone jej nazwisko. W artykule opublikowanym 24 maja tego samego roku – pod znamennym tytułem: *Renesans klawesynu – Wanda* stwierdza, że nareszcie „Problem klawesynu został [...] potraktowany poważnie”⁶. Spełniają się jej plany i marzenia. Lata koncertów, polemik, promocji i nieustrudzonych podróży zaczynają przynosić owoce.

Ponadto szkoła, w której została zatrudniona jako profesorka, nie jest jedną z wielu. Dzięki pracy Spitty jako teoretyka i specjalisty od Johanna Sebastiana Bacha istnieje w niej silny nurt teorii muzyki i odzyskiwania dawnego repertuaru. Wydaje się, że sam Spitta chciał wprowadzić zajęcia na instrumentach dawnych, w tym na klawesynie, już w 1888 roku⁷. Wreszcie kilkadziesiąt lat później dzięki determinacji Landowskiej program nauczania autorstwa jednego z najbardziej cenionych biografów Bacha miał stać się rzeczywistością. Do tego miejsca może się wydawać,

6 Cyt. za: D. Schenk, *Wanda Landowska w Berlinie*, „Canor” 1994, nr 3 (10), s. 17.

7 Tamże, s. 19.

że historia rozwija się logicznie, dążąc do punktu kulminacyjnego, o którego osiągnięcie walczone przez lata. Ale, jak to w życiu bywa, nie wszystko zmienia się na lepsze. Lata spędzone przez Wandę w Berlinie okazały się pierwszym poważnym kryzysem w jej karierze – zarówno z powodu wojny, która już pojawiła się na horyzoncie i sparaliżowała jej działalność, jak i na skutek ciężkiej straty osobistej, która zmusiła ją do ostatecznego opuszczenia Niemiec po raz drugi w życiu. To, co się wydarzyło, nie pozostawiło Landowskiej wyboru.

37. Ann, Oline Grandjean, ex Constantin
 Souvenirs très
 affectueux à
 tous mes chers
 amis de
 l'Orfe Catala
 d'un pays adorable
 breslointain, qui
 ressemblent tellement
 au vôtre ...
 Merci de vous

ВСЕМИРНЫЙ ПОЧТОВЫЙ СОЮЗ
 UNION POSTALE UNIVERSELLE
 ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО — CARTE POSTALE
 R. 6446



Ilustracja 20, 21, 22. Pocztówka Wandy Landowskiej z Tbilisi, styczeń 1913.
Centro de Documentación Orfeo Catalá.

Wojna

Okres pokoju, który trwał od czasu ustanowienia w latach siedemdziesiątych XIX wieku bismarckowskiego systemu sojuszy, został bezpowrotnie przerwany przez rewolty w imię radykalnych zmian w strukturach władzy w różnych europejskich punktach zapalnych. W konfliktach międzynarodowych coraz ważniejsze stawały się czynniki gospodarcze. Świat się zmieniał, a od początku wieku napięcie rosło. Ludność, przyzwyczajona do sporów o charakterze dyplomatycznym i do odległych starć zbrojnych, nagle została wciągnięta w wojnę w samym środku Europy. Prasa z coraz większą zaciekłością atakowała przeciwne strony, aby przygotować społeczeństwa do walki, która początkowo miała trwać krótko, ale w rezultacie ciągnęła się przez cztery długie lata.

Stefan Zweig, współczesny Landowskiej student uniwersytetu berlińskiego, w swojej autobiografii w taki sposób komentuje moment, który zapoczątkował światowy konflikt:

I wówczas, 28 czerwca 1914 roku, padł w Sarajewie strzał. W ciągu jednej sekundy świat pewności i bezpieczeństwa, świat twórczej myśli, w którym byliśmy wychowani, w którym dorastaliśmy i który stał się naszym domem – rozpadł się na tysiące odłamków niby puste gliniane naczynie⁸.

Następnie wspomina niemiecką inwazję na Belgię i opowiada o zaskoczeniu, niedowierzaniu, strachu i oczekiwaniu ludności liczącej na jakiś cud, który jednak nie nastąpił:

I ja także, gdy dowiedziałem się, iż Austria wypowiedziała wojnę Serbii, kupiłem bilet powrotny, a był to już naprawdę najwyższy czas. Pospieszny z Ostendy był ostatnim pociągiem z Belgii do Niemiec. [...] Wciąż jeszcze nie wierzono w wojnę, a jeszcze mniej w możliwość wtargnięcia do Belgii; nikt z nas nie wierzył, bo nikt nie chciał uwierzyć w takie szaleństwo. [...] Zobaczyłem w ciemności pociągi towarowe idące jeden za drugim w kierunku Belgii, otwarte lory zakryte plandekami, pod którymi można było rozpoznać groźne kształty armat. Serce zamarło mi w piersi. A więc jednak armia niemiecka wyrusza na Belgię! [...] Nie ulegało wątpliwości: to najstraszliwsze

8 S. Zweig, *Świat wczorajszy*, tłum. M. Wisłowska, PIW, Warszawa 2015, s. 206.

już się rozpoczęło, Niemcy wkraczali do Belgii wbrew wszelkim zasadom prawa międzynarodowego. Dygocąc cały, wsiadłem z powrotem do pociągu i pojechałem dalej, do Austrii. Tak, nie było już żadnej wątpliwości, jechałem na wojnę⁹.

Wanda przebywała wtedy w Berlinie, jednym z najbardziej zapalnych miejsc na świecie, zaledwie od roku. Podobnie jak Zweig i wiele tysięcy ludzi w całej Europie, najpierw musiała być zaskoczona konfliktem, a potem – zrozpaczona wyczekiwaniem końca, który nie nadchodził. Wojna od pierwszej chwili pokazała swoją najokrutniejszą stronę. W Berlinie „w pierwszym semestrze roku akademickiego 1914–1915 **na polu chwały** poległo już 284 studentów tego uniwersytetu, co **jest liczbą prawdopodobnie daleką od prawdy**”¹⁰. Rozpętała się tak zwana wojna chemiczna. Odpowiadał za nią Fritz Haber, jak na ironię były nauczyciel Dory Benjamin, która musiała być oszołomiona takim barbarzyństwem swego niedysiejszego mentora. Od dziecka była niezwykle utalentowana muzycznie, a ponadto daty w jej kalendarium i miejsca pobytu pokrywają się z datami i miejscami pobytu Landowskiej. Rodzi to pytania, czy kobiety znały się osobiście, czy miały kontakt ze Stefanem Zweigiem, a dalej z samym Albertem Einsteinem – wszyscy oni należeli przecież do genialnego pokolenia, które było świadkiem pograżania się XX wieku w otchłań.

Wojna miała być krótka, a ciągnęła się niemiłosiernie przez kilka lat. W 1916 roku Wanda pisze do Chavarriego, tym razem w pierwszej osobie, a nie za pośrednictwem Henryka Lwa, wyrażając pragnienie powrotu do Hiszpanii i zobaczenia się z przyjaciółmi: „Czekamy oczywiście niecierpliwie na dzień, gdy wolno nam będzie pojechać do pańskiego ukochanego i pięknego kraju, by Panu służyć i Pana uściskać. Kiedy skończy się ta straszna wojna?”¹¹. Pozostały jeszcze dwa lata do końca walk, a Wandę dodatkowo dosięgnął ciężki cios, zanim mogła wrócić na scenę.

Przymusowa izolacja, której została poddana w Berlinie, miała w jej przypadku szczególny odcień w porównaniu z sytuacją innych cudzoziemców. To, że Landowska pochodziła z Warszawy, oznaczało, że niemal automatycznie została zaklasyfikowana jako wróg. Warszawiacy nie

9 Tamże, s. 214.

10 E. Weissweiler, *Dora y Walter Benjamin*, Tusquets, Barcelona 2021, s. 98.

11 „Nous attendons pas patiemment certes, le jour où il nous sera permis de courir dans votre chère et belle patrie pour enfin vous servir et nour embrasser! Quant finira-t-elle cette guerre effroyable?”. List Wandy Landowskiej do Eduarda Chavarriego. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 304 (list 302).

mogli nic poradzić na takie oskarżenia, nawet jeśli, jak było to w przypadku naszej bohaterki, opierały się one wyłącznie na kryterium geograficznym i pochodzeniu. O ile mi wiadomo, Wanda nigdy nie opowiedziała się politycznie, ale jej „rosyjskie pochodzenie”, które w krajach takich jak Hiszpania przysparzało jej uznania i otaczało aurą tajemniczości, w Niemczech stanowiło argument za niemal całkowitym sparaliżowaniem jej działalności.

Prestiżowa szkoła, o której jeszcze rok temu Henryk Lew mówił z dumą, przedstawiając Wandę jako triumfującą zwiastunkę nowej drogi w renesansie muzyki dawnej, teraz utrudniała jej karierę i wprowadzała stagnację w działalności koncertowej. Sytuacja wyglądała tak:

Działalność obywatelki rosyjskiej, wrogiego kraju, w państwowej instytucji była niemiłe widziana [...]. W prasie pojawiły się ataki skierowane przeciwko znajdującym się na publicznych posadach obcokrajowcom, przy czym szczególnie chętnie posługiwano się argumentem o wysokich albo rzekomo wysokich zarobkach. Krytyka dotknęła także Wandę Landowską, choć przecież ona – jako „Rosjanka z przymusu” („Muss-Russin”), jak mówiono, oraz jako kobieta – mogła być jeszcze tolerowana¹².

Prasa wzmacniała krytykę, jak już wspomnieliśmy, i przez cały czas trwania konfliktu manipulowała nastrojami ludności.

Landowska, przyzwyczajona do pochlebstw i żyjąca do tej pory w spokojnej Europie, znajdowała się w obcym kraju, który najpierw ją do siebie zaprosił, a później odwrócił się od niej, oskarżył ją o bycie wrogiem i publicznie zakwestionował jej pozycję i honoraria. To nie były łatwe lata, jak mówi Denise Restout: „Potem zaczęła się tragedia – wojna, podczas której Landowska i Lew przebywali w Berlinie jako warunkowo zwolnieni więźniowie. Landowska mogła nadal uczyć w szkole i od czasu do czasu dawać koncerty. Jednak przez wiele lat nie publikowano żadnych jej tekstów”¹³. „Cenzura” wycofała pisma Wandy i odmówiła drukowania jej teorii – jednego z narzędzi, którymi operowała najlepiej i najpełniej legitymizowała swój dorobek. Było to dla niej bolesnym ciosem, uciszyło naszą artystkę praktycznie jako solistkę i całkowicie – jako teoretyczkę.

12 D. Schenk, *Wanda Landowska w Berlinie*, dz. cyt., s. 19.

13 „Then tragedy began – war, during which Landowska and Lew were held as civilian prisoners on parole in Berlin. Landowska was allowed to continue teaching at the school and occasionally to give a concert. But no more of the writings would be published for many years”. *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 16.

I choć wydaje się, że Landowska mogła liczyć na pewne względy, to faktem jest, że z powodu wojny o połowę zmniejszyła się ogólna liczba studentów, a katedra klawesynu w drugim roku swojego istnienia poniosła jeszcze większe straty. Profesorka sama musiała prosić szkołę o utrzymanie pensji ustalonej w momencie zatrudnienia. Przykrości obejmowały presję społeczną, niesprawiedliwe traktowanie i wstrzymanie działalności, a dodatkowo miały też bezpośredni wpływ na finanse Landowskiej w tych berlińskich latach. Niemożność koncertowania za granicą wynikała z nieuchronnego niebezpieczeństwa, w jakim znajdowały się wszystkie kraje, i ze znacznego uszczelnienia granic. Nie wspominając o inflacji, która była tak gwałtowna, jak gwałtowne są zawsze wojny. Wiadomo jedynie, że w 1915 roku Wanda wystąpiła we Włoszech, ale było to pojedyncze wydarzenie, które niewiele jej pomogło artystycznie i finansowo.

Po trzech latach nieustannego konfliktu, z ofiarami we wszystkich krajach i manewrami pomiędzy jednym a drugim blokiem, społeczeństwo było zupełnie wytracone z równowagi – końca wojny nie było widać, a duch osłabł. Zaostrzyła się walka klasowa. Związki zawodowe, organizacje lewicowe i komunistyczne zaczęły brać w niej czynny udział i nie mówiły już o pokoju, ale o rewolucji. Wydarzenia w Pałacu Zimowym i bunt w Rosji szybko odbiły się echem w Europie. Koniec wojny pozostawił Niemcy w ruinie – mimo że zwyciężyły w wielu bitwach, zostały ostatecznie pokonane, między innymi z powodu rosnącego na ostatnim etapie konfliktu zaangażowania Stanów Zjednoczonych po stronie ententy. W Niemczech, które legły w gruzach i pogrzały się w kryzysie społecznym, masy ogarnął duch rewolucji i wybuchła wojna domowa. Był to dla Wandy czas jeszcze trudniejszy, bo ze względu na jej pochodzenie oskarżono ją nawet o sympatyzowanie z rewolucją.

Jakby tego było mało, 13 grudnia 1918 roku wydano rozporządzenie ministerialne nakazujące likwidację eksperymentalnej katedry klawesynu kierowanej przez Wandę i w lipcu 1919 roku zniknęła ona całkowicie¹⁴. Dopiero w 1933 roku instytucja zdołała ponownie otworzyć tę katedrę (którą poprowadziła studentka Landowskiej z Paryża – Eta Harich-Schneider), ale nie można powiedzieć, żeby sprzyjało jej szczęście, bo zbliżał się już wybuch II wojny światowej. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że na losach katedry zaciążyła historia. Wanda Landowska przez lata walczyła o utrzymanie swojego stanowiska, ale straciła je po

14 D. Schenk, *Wanda Landowska w Berlinie*, dz. cyt., s. 22.

zakończeniu wojny. W ojczyźnie ukochanego Bacha, co można uznać za paradoks, ani studia kompozytorskie odbyte pod koniec XIX wieku, ani rola profesorki i prekursorki klawesynu nie przyniosły Wandzie spełnienia i pożądaných owoców.

Pomimo wrogiej i surowej atmosfery odnotowujemy w tym czasie spotkanie, które osłodziło trochę ponurą rzeczywistość – spotkanie Landowskiej i Rilkego, „niespodziewaną, nagłą i kwitnącą przyjaźń”, w której muzyka naszej klawesynistki była dla poety „najpiękniejszą i najbardziej pocieszającą antytezą wojny”¹⁵. Spotkali się podczas wojny i spotkają się po jej zakończeniu, a Landowska stanie się jego bezpośrednią inspiracją i jedną z artystek, które zmieniły początkowo niechętne nastawienie Rilkego do sztuki dźwięku. Dowodem na to jest sonet, w którym poeta pisze o muzyce, a konkretnie o klawesynie:

Und Nacht und fernes Fahren; denn der Train
des ganzen Heeres zog am Park vorüber.
Er aber hob den Blick vom Clavecin
und spielte noch und sah zu ihr hinüber

beinah wie man in einen Spiegel schaut:
so sehr erfüllt von seinen jungen Zügen
und wissend, wie sie seine Trauer trügen,
schön und verführender bei jedem Laut.

Doch plötzlich wars, als ob sich das verwische:
sie stand wie mühsam in der Fensternische
und hielt des Herzens dränges Geklopf.

Sein Spiel gab nach. Von draußen wehte Frische.
Und seltsam fremd stand auf dem Spiegeltische
der schwarze Tschako mit dem Totenkopf¹⁶.

15 A. Pau, *Rilke y la música*, Trotta, Madrid 2016, s. 55.

16 Cyt. za: tamże.

Hiszpania pamięta o „La Landowskiej”

Hiszpania – neutralna w czasie wojny i wierna wielbicielka Landowskiej – nie zapomniała w o artystce i chociaż nie mogła ona tam pojechać przez cały okres konfliktu, jej postać i autorytet nadal były obecne w prasie i wśród specjalistów. Nowe państwo, które ją przyjęło, okazało się wrogo nastawione do niej jako pianistki, teoretyczki i pedagogożki, natomiast po Hiszpanii nadal krążyły niektóre z jej tekstów. Dlatego też powinniśmy teraz przejrzeć, ponieważ stanowią dowody marki i sławy, jaką Landowska zyskała w Hiszpanii we wczesnych latach jako wykonawczyni i teoretyczka.

Dowiedzieliśmy się już, że myśl Landowskiej szybko spopularyzowała się w Hiszpanii w zasadzie od pierwszych jej występów, a nawet wywołała prawdziwe spory, jak ten z Joaquínem Ninem, opisany w poprzednim rozdziale. Mimo nieco ostrego tonu głównych przeciwników dyskusja ta posłużyła do promocji twórczości Wandy jako przedstawicielki szkoły muzyki dawnej i gry na klawesynie. Zwróciliśmy również uwagę, że większość publikowanych przez nią tekstów pochodzi z książki *Musique ancienne*, która była w obiegu od 1909 roku, a której wydanie angielskie ukazało się wiele lat później, w roku 1926¹⁷. Stanowi ona kompilację esejów artystki, ale w Hiszpanii



Ilustracja 23. Okładka magazynu „Cultura” z tekstem Wandy Landowskiej zatytułowanym *La música instrumental* (fragment książki *Musique ancienne*) przetłumaczonym na język kataloński i opublikowanym w 1914 roku.

17 Zob. W. Landowska, *Musique ancienne*, dz. cyt.; też, *Music of the Past*, dz. cyt.

pojawiła się jedynie w formie fragmentarycznej, przy czym niekiedy w jednym artykule łączono ustępy pochodzące z różnych rozdziałów książki, co pokazaliśmy na kilku przykładach.

Jeśli przyjrzymy się chronologii pojawiania się w prasie tekstów prezentujących poglądy artystki, to okaże się, że pierwszy przypadek w interesującym nas teraz okresie jest wyjątkowy pod kilkoma względami. Nie tylko nie pochodzi z *Musique ancienne*, ale jest recenzją artykułu Landowskiej opublikowanego w „S.I.M.”, a raczej wyjaśniającą go analizą pióra Chavarriego. Wyszedł drukiem przed wybuchem wojny, wiosną 1913 roku, kiedy Wanda była już prawdopodobnie w Berlinie. Odkrywamy tu zupełnie nowe na hiszpańskiej ziemi treści, ponieważ Landowska tym razem nie mówi o muzyce dawnej, ale o współczesnej.

Choć autorka tu również opiera się na historii i percepcji epoki, to jej wnioski okazują się bardzo wartościowe i nowatorskie, dlatego też je przytoczę i poddam analizie. Tytuł ten wiele lat później zostanie zresztą wykorzystany w ojczyźnie Landowskiej w artykule poświęconym jej prawie nieznannej twórczości kompozytorskiej¹⁸. Chavarri w swojej recenzji skrupulatnie wyjaśnia wszystkie tezy¹⁹. Pod sugestywnym tytułem – *Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności?*²⁰ – artystka mówi nam wiele ciekawych rzeczy.

Po pierwsze domniemany brak melodii Landowska uzasadnia prostym i lakonicznym stwierdzeniem: „bo to jest nowoczesne”. Następnie ilustruje swoją hipotezę przeglądem różnych momentów w historii muzyki, kiedy to nowościom muzycznym zarzucano ten sam defekt. Tej obserwacji i analizie nie można odmówić sensu, przy czym nasza bohaterka wykazuje się głęboką świadomością historyczną i z teraźniejszego punktu widzenia wskazuje, jak decydujący jest czynnik czasu w przyswajaniu nowych języków muzycznych przez publiczność. Przedstawia przykłady krytyki tego typu od XVII wieku aż po kompozytorów takich jak Beethoven, Chopin i Wagner:

Artystka pokazuje, że nowej muzyce zawsze stawiano ten sam zarzut: nigdy żadna nowa muzyka nie była uważana za melodyjną. I tak w XVII wieku Francuzi zarzucali muzyce włoskiej brak różnorodności melodycznej; sto

18 M. Dziadek, *Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności?*..., dz. cyt.

19 Zob. E.L.C. [właśc. E. López-Chavarri Marco], *¿La música moderna carece de melodía?*, „Revista Musical” 1913, t. 5, nr 4, [b.n.s.].

20 Pełen tekst w wersji angielskiej pod tytułem *Why Does Modern Music Lack Melody?* zamieszczony jest w monografii: *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 336–340.

lat później to Włosi i ich paryscy obrońcy, encyklopedyści, mówili, że muzyka francuska jest mało melodyjna. Później pojawia się Gluck i stawia się mu ten sam zarzut. Bacha też nie oszczędzono – jego własne dzieci uczyły się u ojca Martiniego, aby poznać sekret melodii. Później Beethoven został nazwany antymelodycznym. To samo spotkało Chopina. A co do Wagnera, to żyją jeszcze ci, co oskarżyli go o zabicie melodii raz na zawsze, na wieki wieków amen²¹.

Później Landowska rozpatruje wrażenie braku melodii, wychodząc nie od muzyki, ale od słuchacza. Wynika ono z nieznamości nowych brzmień lub nieprzyzwyczajenia do nich, dlatego odbiorca postrzega nową muzykę jako monotonną i jest niezdolny do jej oceny. Landowska porównuje to z własnym doświadczeniem podróży do odległych krajów, których melodie całkowicie odbiegają od zachodniej tradycji i spotykają się z taką samą krytyką dlatego, że są nieznane i traktowane jako „egzotyczne”:

Zwykle dzieje się tak, że uszy niezaznajomione z jakąś melodią zaprzeczają jej istnieniu. Na dowód tego Landowska przytacza swoje doświadczenie, gdy była na Wschodzie i słuchała muzyki kaukaskiej, perskiej, gruzińskiej, ormiańskiej... w której znalazła melodyjne skarby, jakie tamtejsi ludzie wyśpiewują z taką samą czułością i ciepłem, jak Europejczycy swoje najlepsze utwory. Natomiast kiedy czytamy relacje podróżników, to za każdym razem, gdy mowa o egzotycznej muzyce, mówią oni to samo: dziwne brzmienia, monotonia, brak melodii²².

21 „La artista nos hace ver cómo siempre ha sido el mismo reproche el que se ha hecho a las músicas nuevas: nunca una música nueva fué considerada como melódica. Así, en el siglo XVII los franceses reprochaban á la música italiana el no tener variedad melódica; un siglo más tarde son los italianos y sus defensores de París, los enciclopedistas, quienes dicen de la música francesa que no tiene tanto así de melódica. Gluck llega luego y sufre el mismo reproche. Por su parte Bach no se libra de él, siendo sus propios hijos los que van á estudiar con el Padre Martini para aprender el secreto de la melodía. Beethoven, más tarde, fue tachado de antimelódico. Lo mismo le ocurrió á Chopin. Y cuanto á Wagner, todavía están vivos muchos que le acusaban de haber matado á la melodía por siempre jamás amén”. E.L.C. [właśc. E. López-Chavarri Marco], *¿La música moderna carece de melodía?*, dz. cyt.

22 „Pero es el caso que cuanto más se da por muerta á la melodía, más vuelve á surgir ésta con vida esplendorosa. Lo que suele ocurrir es que los oídos no habituados á una melodía, empiezan por negarla. En comprobación de esto cita Landowska el hecho de encontrarse en Oriente, escuchando música caucásica, persa, geórgica, armenia... en la que encuentra tesoros melódicos que las gentes del país cantan con tanta ternura y tanto calor como los europeos cantan sus mejores inspiraciones. Pues si leemos los relatos de viajes, cada vez que se trata de música exótica todos dicen lo mismo: sonoridades extrañas, monotonia, falta de melodía”. Tamże.

Te doświadczenia, obserwacje i wiedzę autorka zdobyła i pogłębiła niewątpliwie dzięki Henrykowi Lwowi, który był specjalistą od folkloru żydowskiego, a także osobą o co najmniej ciekawym i spostrzegawczym umyśle. Należy podkreślić, że sama Landowska prezentowała zupełnie nowy repertuar na instrumencie, którego dźwięczność była wówczas zupełnie nieznaną, a przekonać do niej publiczność można było tylko przez koncerty i wyjaśnienia. Artystka podkreśla, że dla akceptacji nowości pierwszoplanowy jest element „edukacyjny”, ale najpierw wyjaśnia pojęcie melodii Jeana Hurégo²³ i omawia różnicę w odbiorze muzyki między osobą kształcącą słuch a laikiem. Wydaje się, że w historii nowe trendy w muzyce zawsze były odrzucane, a nawet wywoływały zgorszenie:

Bo czymże jest melodia? Jean Huré zdefiniował ją jako „serię nut tworzących bardziej precyzyjny wzór wyróżniający się na tle harmonii”. Ale jak zauważa Landowska, to, co wyróżnia się dla Hurégo, nie będzie wyróżniać się dla przeciętnego muzyka i pozostanie niezauważalne dla laika. Zawsze gdy pojawia się nowa muzyka, ponieważ uszy nie są jeszcze przyzwyczajone do jej kombinacji, a gardła do jej odtwarzania, wszyscy są zgorszeni i ubolewają nad zanikiem melodii i niszczeniem ludzkiego głosu.

Sama Landowska tłumaczy ten proces na przykładzie wina i leżakowania, które może zmienić jego smak:

Tak jak niektóre wina z upływem lat stają się słodkie, tak samo lata sprawiają, że muzyka śpiewa, **melodiuje**, jeśli można tak powiedzieć, a niekiedy nawet staje się aż tak melodyjna, że w końcu drażniąca. Muzyka melodyjna to muzyka dnia wczorajszego; muzyka dnia dzisiejszego nie jest jeszcze melodyjna, stanie się taka później, dlatego nazywamy ją muzyką przyszłości; muzyka przedwczorajsza jest zbyt melodyjna, a najczęściej wręcz przestała już być melodyjna.

W rzeczywistości termin „melodia”, jak wyjaśnia później Chavarri, w ustach Landowskiej nawiązuje do terminu „piękno” – pojęcia znacznie bardziej mglistego i trudniejszego do określenia, którego subiektywność była również obecna w gustach znanych kompozytorów:

A jeśli tak się dzieje z melodią w ogóle, to co się stanie, gdy przyjdzie do określenia, czym jest piękna melodia? To, co jest piękne dla jednej osoby, nie jest

23 Jean Huré (1877–1930) – organista i muzykolog francuski.

piękne dla drugiej. Berlioz był nieczuły na melodyjne piękno Bacha; Chopin, który uwielbiał polski śpiew, pozostał zimny wobec hiszpańskiej muzyki ludowej. Ale nie posuwając się tak daleko – poddamy kawałek [Jules'a] Masseneta ocenie [Charles-Camille'a] Saint-Saënsa, [Vincenta] d'Indy'ego i [Claude'a] Debussy'ego, a bardzo wątpliwe, by ich sądy okazały się jednomyślne. Jakże może być inaczej, skoro istnieją różnice rasy, kraju i epoki? Melodia, piękna melodia, to bardzo mgliste pojęcie.

Następnie Chavarri cytuje Landowską, która wycofuje się z obrony nowoczesności za wszelką cenę. W zamian wybiera muzykę przeszłości, którą sama się zajmuje, i uzasadnia tę konserwatywną postawę prawem do „korzystania” z tych już przyswojonych geniuszy i melodii:

Nie było moim zamiarem stać się bojownikiem awangardy muzyki ultranowoczesnej, ponieważ ma ona już swoje arcydzieła, które bronią jej lepiej, niż ja mogłabym to zrobić. Znam ostatnich przedstawicieli szkół artystycznych lub tendencji, którzy byli geniuszami; znam też rewolucjonistów, którzy są całkowitym pośmiewiskiem. Łatwiej jest przełamać wszystkie schematy, niż mieć szczyptę talentu. Beethoven, Mozart i Haydn zmienili stosunkowo niewiele, Bach był raczej reakcjonistą. Z drugiej strony byłoby okrucieństwem zmuszać impresariów, nauczycieli, zawodowych muzyków, by zajmowali się sztuką zbyt nową lub zbyt starą. Musieli tak ciężko pracować, aby przyswoić sobie wczorajszą sztukę! Dlaczego nie mieliby się nią trochę nacieszyć?

W końcu jednak artystka uznaje swoje miejsce w historii i przyznaje, że to, co w tym momencie wydaje się pozbawione melodii, za jakiś czas będzie ją miało:

Tradycjoniści protestują przeciwko niszczeniu melodii, przeciwko kwasowi nowych harmonii i wzdrygają się jak stary człowiek, gdy widzi chłopców miażdżących zębami najtwardsze orzechy; a na pytanie, czy w młodości nie robił tak samo, odpowiada, że tak, a teraz czuje, że... nie może tego robić. Jeśli współczesna muzyka nie wydaje się wystarczająco melodyjna, to będzie trzeba tylko trochę poczekać, to kwestia czasu. Nietzsche mówił: „Mając silny głos, nie jest się zdolnym do mówienia rzeczy delikatnych”.

Tekst kończy się wymownie, cytatem z Landowskiej, który wydaje się wezwaniem do tolerancji, nawet jeśli tu odnosi się do obszaru muzyki: „Z pewnością najbardziej spektakularna jest dobrze rozwinięta kapusta włoska. Ale pozwólcie nam jednak posadzić tu i ówdzie trochę

delikatniejszych kwiatów. Nasz ogród jest wystarczająco duży”²⁴. Piękne słowa, mówiące o perspektywie historycznej, w której zmienia się postrzeganie społeczeństw i kultur i przyswajane są nowe kanony. I chociaż dzisiaj refleksje Landowskiej mogą nam się wydawać oczywiste, to w czasach, gdy awangarda w sztuce zarówno dźwiękowej, jak i wizualnej dopiero kiełkowała, te wywody jednej z pionierek muzyki dawnej okazują się bardzo znaczące. Co więcej, rozumie ona te zjawiska nie tylko z punktu widzenia interpretacji czy teorii, lecz także z perspektywy własnej pracy kompozytorskiej. Równie znamienne jest to, że nawet jeśli ma na myśli tylko dziedzinę muzyki, dochodzi do pięknych wniosków na temat akceptacji i tolerancji dla nowego repertuaru, zaprasza do tej dziedziny, gdzie jest miejsce dla każdego. A gdy przyglądamy się temu

24 „Porque, ¿qué es melodía? Juan Huré la ha definido diciendo que es «una serie de notas formando un diseño más preciso y que se destaca del fondo de la armonía». Pero como hace observar Landowska, lo que se destaca para Huré no se destacará para un músico mediocre y continuará imperceptible para un profano. [...] Cada vez que aparece una música nueva, como los oídos no están acostumbrados a sus combinaciones ni las gargantas se han habituado aún a reproducirlas, todo el mundo se escandaliza y se lamenta de la desaparición de la melodía y de la destrucción de la voz humana. [...] Sin duda, así como hay algunos vinos que se azucaran con los años, también los años hacen a las músicas cantantes, las hacen *melodiar*, si así puede decirse, y hay algunas que llegan a ser de tal modo melodiosas, que concluyen por fastidiarnos. La música melódica es la música de ayer; la de hoy no lo es todavía, lo será más tarde, y esta es la causa de que la llamemos música del porvenir; la de antes de ayer lo es demasiado y, lo más frecuentemente, no lo es ya. [...] Y si esto sucede con la melodía en general ¿qué no sucederá cuando se trate de definir lo que es una melodía *bella*? Lo que es bello para uno no lo es para otro. Berlioz era insensible a las bellezas melódicas de Bach; Chopin, que era ferviente del canto polaco, permanecía frío ante la música popular española. Pero sin ir tan lejos: someter un aire de Massenet a Saint-Saëns, d'Indy y Debussy y es muy dudoso que sus juicios sean unánimes ¿Cómo no ha de suceder así cuando hay diferencias de raza, de país y de época? La melodía, la bella melodía es una concepción muy vaga. [...] No ha sido mi intención convertirme en soldado de vanguardia de la música ultramoderna, pues que esta tiene ya obras maestras que la defienden mejor que yo pudiera hacerlo. Conozco últimos representantes de escuelas o tendencias artísticas, que han sido genios; y conozco también a revolucionarios que son perfectamente ridículos. Es más fácil romper todos los moldes que tener un adarme de talento. Beethoven, Mozart, Haydn han cambiado pocas cosas, relativamente, Bach fue más bien un reaccionario. Por otra parte, sería cosa sin compasión, cosa cruel, obligar a los negociantes, a los profesores, a los músicos profesionales, a que se ocupasen de un arte demasiado nuevo o antiguo. ¡Han tenido que trabajar tanto para apropiarse el arte de ayer! ¿Por qué no han de disfrutar un poco? [...] Los tradicionalistas claman contra el destrozo de la melodía, contra el vinagre que tienen las armonías nuevas, y se revuelven asustados, como un viejo cuando ve a los muchachos que parten con los dientes las nueces más duras»; y cuando se le pregunta si en la juventud no hizo lo propio, contesta que sí, y que ahora lo que siente... es no poder hacerlo. [...] Si la música moderna no parece bastante melodiosa, ya lo parecerá: es cuestión de esperar un poco. Nietzsche decía: «Con una voz fuerte en la garganta se es incapaz de decir cosas delicadas» [...] Ciertamente, nada hay como el espectáculo de una col de Milán cuando alcanza todo su vigor. Pero dejadnos plantar aquí y allá algunas flores más finas. Nuestro jardín es bastante grande”. E.L.C. [właśc. E. López-Chavarri Marco], *¿La música moderna carece de melodía?*, dz. cyt.

z perspektywy nadchodzącej wojny, takie przesłanie zyskuje szczególne znaczenie – szczególnie że wiemy, co jego autorka sama przeżyła niedługo potem. To niemal paradoksalne, że słowa o zrozumieniu, integracji i tolerancji wyszły od Landowskiej, która w swoim własnym życiu w kolejnych latach doświadczyła czegoś przeciwnego.

W każdym razie Landowska nie zamyka drzwi, ale raczej usprawiedliwia i rozumie zjawiska zachodzące współcześnie. Hiszpania również nie zamknęła przed nią drzwi, a odniesienia do tej postaci wciąż były tu obecne, mimo że sama artystka znajdowała się daleko z powodu wojny i atmosfery, która w 1913 roku była już napięta w europejskich stolicach, zwłaszcza niemieckiej, jak mogliśmy zauważyć powyżej.

Na przykład znajdujemy wiele recenzji koncertów, gdzie solistów porównuje się do Landowskiej jako wzoru, który pozostaje bardzo żywy w pamięci krytyków i publiczności. „La Cataluña” zestawia z Wandą pianistkę Teresę Bonich, wynosząc obie w sfery idealne, platońskie:

Jeśli Wanda Landowska była aromatem drogi, to Teresa Bonich była zapachem róży, jeśli Wanda Landowska była zgięta, delikatna i pełna gracji, to Teresa była kobiecą linią, ale z kanciastą męskością pogańskiego obrazu. Wanda Landowska ma paryski wdzięk damy, Teresa Bonich jest bardziej rzymska. Ale obie są rasy Platońskiej²⁵.

Prasa wspomina również udział Landowskiej w Festiwalu Bachowskim w Eisenach. Koncerty te były okazją do wielkiego triumfu Landowskiej, która wykonała na klawesynie *Pojedynek Dawida z Goliatem* z *Sonat biblijnych* Kuhnaua oraz, wspólnie z Preitzem, *Sonatę* na klawesyn i skrzypce Bacha²⁶. Odnotowuje się ponadto obchody w Muzeum Heyera, również w Niemczech, gdzie:

Program był pełen charakteru i uczuć. Wanda Landowska, której nie mogło zabraknąć na wydarzeniu tej rangi i w tych okolicznościach, razem z Kinskim reprezentowała klawesyn; Niel Vogel z Amsterdamu na violi d'amore; [Alfons?] Van Neste z Brukseli na violi da gamba. Ten zespół wielkich artystów

25 „Si Wanda Landowska era olor del camí, Teresa Bonich fou fragancia de rosa térosa, la dé esentors ubriagants i subtils alhora. – Si Wanda Landowska era corba, fina i graciosa, Teresa Bonieli era línea femenina, pero amb la virilitat angulosa d'imatge pagana. Wanda Landowska te la gracia parisina per senyora del sen gest, Teresa Bonich, és potser, més romana: pero l'una i l'altra son de Raca Platónica”. „La Cataluña”, 19.04.1913, s. 220.

26 „La Revista Musical” 1913, t. 5, nr 10, s. 237.

wykonał utwory Pasquiniego, [Louis-Toussainta] Milandre'a, Bacha, Händla, Bulla i Rameau²⁷.

Były to istotne w Niemczech wydarzenia kulturalne, które nie tylko odbiły się głośnym echem w zagranicznej prasie i dotarły do Hiszpanii, lecz także mówią o pozycji naszej bohaterki, do czego należy dodać zasłużoną posadę profesorki klawesynu. Pamięta się o niej również przez uczniów – młody Iturbi, który zaczyna już dawać pierwsze koncerty jako solista, jest kojarzony z Wandą Landowską jako kontynuator stylu mentorki: „Nasz rodak bezbłędnie przyswoił sobie tę delikatną wyrazistość Wandy Landowskiej!”²⁸.

Przenieśmy się do roku 1914 – przy okazji wiadomości o renowacji klawikordu prasa katalońska wspomina wizytę Wandy Landowskiej z 1910 roku. To nazwisko jest bowiem obowiązkowo wymieniane przy wszystkich sprawach dotyczących muzyki dawnej – tak ściśle jest z nią powiązane. Czytamy:

Pierwsza wizyta Pani Wandy Landowskiej, która miała miejsce dokładnie cztery lata temu, odkryła przed nami wysublimowany wdzięk klawikordu, budząc w nas nowy świat doznań [...]. Wrażenie, jakie wywarły na nas utwory Scarlattiego, Couperina, Rameau i wreszcie dzieła Johanna Sebastiana Bacha wykonane przez Panią Landowską, było tak silne ze względu na ich oszczędne piękno, że prawdę mówiąc, już nie tylko ja jeden wolę nie podziwiać wspomnianych utworów na fortepianie²⁹.

27 „El programa, pues, resultó una delicia de carácter y de sentimiento. Wanda Landowska, que no podía faltar á una sesión de tal categoría y tales circunstancias, representaba con Kinski el clavecín; Niel Vogel de Amsterdam, la viola de amor; van Neste, de Bruselas, la viola di gamma. Esta reunión de grandes artistas ejecutó obras de Pasquini, Milandre, Bach, Handel, Bull y Rameau”. *Miscelánea: El museo Heyer (Colonía)*, „La Revista Musical” 1913, t. 5, nr 11, s. 259.

28 „¡Aquella claridad suavísima de Wanda Landowska, la ha adquirido de modo impecable nuestro paisano!”. „Las Provincias”, 1.12.1913, s. 1.

29 „La primera visita que tuvimos justo hace cuatro años de la Señora Wanda Landowska, nos reveló la gracia excelsa del clavicordio, despertando en nosotros un nuevo mundo de sensaciones. [...] La impresión que nos causaron las piezas de Scarlatti, Couperin, Rameau y finalmente las obras de J.S. Bach, traídas por la Señora Landowska, fue tan fuerte por su sobria belleza que, en verdad, no soy ya solo yo el que se resiste a disfrutar de estas obras mencionadas en el piano”. „La Cataluña”, 21.02.1914, s. 8.

Ilustracja 24.

Portret Wandy Landowskiej z 1917 roku. Reprodukacja w „Mundial Música”, 1921.
Dzięki uprzejmości Diego Aresa.

206 HOMENAJE A LA INSIGNE ARTISTA



AÑO VI :: NÚM. 70 :: Octubre 192

W jednej z sal koncertowych zaprezentowany został „wynalazek” – ni mniej, ni więcej, tylko klawesyn, dlatego też należało przypomnieć Landowską, pierwszą klawesynistkę przybyłą do Hiszpanii (i nie tylko), aby przybliżyć ten instrument, który na tyle wieków popadł w zapomnienie:

Niezwykły wynalazek muzyczny. W Salonie Beethovena mieliśmy okazję być świadkami bardzo ciekawego dzieła sztuki muzycznej. Chodzi o modyfikację, dzięki której fortepian może w jednej chwili stać się „klawesynem” i zagrać z absolutną prawdą historyczną elegancką, arystokratyczną muzykę wielkich kompozytorów XVIII wieku. [...] „kolorystyka” instrumentu jest godna podziwu, a gdy słuchaliśmy dystygowanej damy grającej na fortepianie-klawesynie, wydawało nam się, że przeżywamy magiczne wspomnienie słynnej klawesynistki Wandy Landowskiej³⁰.

A jeśli chodzi o nazwisko Iturbi, to mamy już dwoje noszących je muzyków, bo okazuje się, że młodsza siostra „Pepita” również zaczęła w tym czasie koncertować jako pianistka. Pobierała lekcje u swojego brata, a także, według prasy walenckiej, u samej Wandy Landowskiej, co każe nam się zastanowić, czy również była jej stałą uczennicą czy miało to miejsce tylko okazjonalnie. W każdym razie gazeta z 15 maja pisze o „Amparito”, siostrze „Pepita”:

Amparito Iturbi okoliczności zmuszają do szczególnego trybu nauki; tu, w Walencji, była uczennicą swojego brata; Wanda Landowska, kiedy bawiła tu przejazdem, udzieliła jej pożytecznych lekcji; a kiedy Pepe Iturbi wyjechał do Paryża, stamtąd nadal udzielał jej lekcji, przysyłając jej utwory z adnotacjami, wskazówki dotyczące wykonania etc., tak więc wydaje się bardzo sympatyczne, że pierwszy koncert młodej pianistki [...] odbył się w tej samej sali, w której rozwinął się niezwykle temperament muzyczny Iturbiego, jaki później zatriumfował w Paryżu³¹.

30 „Un invento musical notabilísimo. En el Salón Beethoven hemos tenido ocasión de presenciar una interesantísima nota de arte músico. Se trata de una modificación por virtud de la cual un piano puede convertirse instantáneamente en «clavecín», y ejecutar con absoluta verdad la música elegante, aristocrática, de los grandes compositores del siglo XVIII. [...] cuando al «colorido» del instrumento es admirable, y al escuchar tan distinguida dama que pulsaba el piano-clave, creíamos percibir un mágico recuerdo de la insigne clavecinista Wanda Landowska”. „Diario de Valencia”, 14.03.1914, s. 3.

31 „Amparito Iturbi, por cuento las circunstancias la obligan a estudiar peculiarmente; aquí en Valencia ha sido discípula de su hermano; Wanda Landowska, cuando ha pasado por aquí, le ha dado útiles lecciones; y cuando Pepe Iturbi marchó a París, desde allí ha seguido dándole lección, enviándole obras anotadas, indicaciones de ejecución, etcétera, de manera que resultaba justamente simpático que este primer concierto de la novel pianista [...] haya sido en la misma Sala del centro que vio desenvolverse el temperamento musical extraordinario del Iturbi que triunfa en París”. „Las Provincias”, 15.05.1914, s. 1.

Kilka miesięcy później, w sierpniu 1914 roku, kiedy konflikt dopiero co wybuchł i trudno było przewidzieć, jak długo potrwa i jakie będzie miał znaczenie, pojawiła się wzmianka o kolejnym artykule Landowskiej, opublikowanym w „Le Monde Musical”. Nasza bohaterka obstaje w nim przy klawesynowej interpretacji Johanna Sebastiana Bacha. Natomiast styl tekstu przypomina ten ze znanej nam już częściowo korespondencji między Lwem a Chavarrim, co wydaje się wskazywać na współautorstwo męża. Zwracają uwagę numeracja i ostry styl. W hiszpańskiej prasie pojawiają się uwagi dotyczące interpretacji *Fugi C-dur* z *Das wohltemperierte Klavier* oraz błędów, które Landowska wyjaśnia w świetle rękopisów:

Wiadomo, że istnieją dwie wersje tematu *Fugi C-dur* z pierwszego zeszytu *Das wohltemperierte Klavier*. Pierwsza zawiera ósemkę z kropką, po której następują dwie potrójne ósemki; druga – ósemkę bez kropki, po której oczywiście następują dwie szesnastki. Preferuje się pierwszą wersję, uważając, że korekta drugiej została dokonana przez samego Bacha. Pani Landowska, uznając wersję preferowaną za sprzeczną ze stylem Bacha, zbadała oryginalne rękopisy i stwierdziła, że zawarte w nich poprawki są znacznie późniejsze od Bacha, i wyciągnęła trzy wnioski:

1. Że retusze rękopisów nie pochodzą od Bacha, jak twierdzono.
2. Że nie ma powodu, by uważać je za konieczne i niezbędne „ulepszenia” we współczesnych wydaniach; oraz
3. Że wspomniane wyżej „ulepszenia” czy aranżacje są zupełnie obce stylowi fugato Johanna Sebastiana. Do artykułu dołączono zdjęcie rękopisu³².

Landowska poświęci wiele tekstów interpretacji i wszystkim czynnikom, które należy wziąć w niej pod uwagę: od palcowania i frazowania, przez rejestr, tempo, zmiany rytmiczne (jak w poprzednim przypadku), po ozdobniki³³.

32 „Es sabido que hay dos versiones del tema de la *Fuga en do mayor* del primer cuaderno de *El clave bien temperado*. La primera, contiene una corchea con puntillo seguida de dos triples corcheas; la segunda, una corchea sin puntillo seguido, claro es, de dos semicorcheas. Se concede preferencia á la primera versión, creyendo la corrección de la segunda hecha por el mismo Bach. La señora Landowska, teniendo esa versión favorecida como contraria al estilo de Bach, ha examinado los manuscritos originales, opinando que las enmiendas contenidas en ellos son muy posteriores á Bach, y establece tres conclusiones: 1. Que los retoques de los manuscritos no provienen de Bach, como se pretendía. 2. Que no hay razón para considerarlos como «mejoras» necesarias é indispensables en las ediciones modernas, y 3. Que las susodichas «mejoras» o arreglos son extrañas en absoluto al estilo fugado de Juan Sebastián. Acompaña al artículo una fotografía del manuscrito autógrafo”. „Revista Musical Hispano-Americana” 1914, nr 8, s. 14.

33 W antologii Restout znajdujemy cały rozdział składający się z tekstów poświęconych tym problemom interpretacyjnym. Zob. Landowska *on Music*, dz. cyt., s. 372–398 (*Reflections on Some Problems of Interpretation*).

Cecilio de Roda tłumaczy Landowską teoretyczkę

Wydaje się bardzo znaczące, że w 1914 roku to właśnie Cecilio de Roda przetłumaczył jeden z rozdziałów książki Wandy Landowskiej o muzyce orkiestrowej³⁴. Rozdział ten zostanie jeszcze raz przedrukowany³⁵, a chcę go tu zacytować i skomentować ze względu na jego wartość teoretyczną oraz fakt, że tłumacz był jednym z autorytetów na ówczesnej scenie muzycznej i pierwszym, który niegdyś poświęcił Landowskiej artykuł z okazji jej debiutanckiego tournée³⁶. Jednak de Roda ogranicza się do przekładu tekstu, nie interpretuje go i nie analizuje, jak robił to Chavarri.

Tłumaczenie jest wierne wobec oryginału opublikowanego kilka lat wcześniej. Co ciekawe, zaczyna się cytatem mówiącym, jak Niemcy postrzegane są za granicą, który pochodzi z książki zatytułowanej *Progrès des Allemands* (Postęp Niemców). Landowska nie podaje autora, ale prawdopodobnie jest nim Jakob Friedrich Freiherr von Bielfeld³⁷, który stwierdza: „Gdyby Niemcy mieli ambicję tworzyć tak, by dorównać Włochom czy matce Francji w doskonałości Sztuk Pięknych, musieliby

34 Konkretnie chodzi o rozdz. 10: *Orchestral Music*. Zob. W. Landowska, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 59–67.

35 Zob. też, *La música instrumental*, „Scherzando” 1914, t. 6, nr 10, s. 8 – pojawia się tu fragment wspomnianego tekstu. Artykuł został opublikowany jeszcze raz kilka lat później, 10 czerwca 1917 roku w czasopiśmie „Scherzando” (t. 8, nr 77).

36 Zob. rozdz. 1.

37 Zob. J.F.F. von Bielfeld, *Progrès des Allemands dans les sciences, les belles-lettres & les arts* (1752).

mieć więcej pychy, a mniej rozeznania, ale tej im brakuje”³⁸. I choć wiemy już, że Landowska nie zgadzała się z Forkelem w kwestii wykorzystania klawesynu do interpretacji utworów Bacha na instrumenty klawiszowe, to cytuje go właśnie po to, by mówić o niemieckim stylu, który powstał w wyniku studiowania zagranicznych mistrzów (nie zapominajmy, że Wanda już wcześniej poświęciła studium francuskim wpływom w muzyce Bacha). Na koniec dochodzi zaś do teorii Wagnera, który twierdzi, że tylko Niemcy zasługują na miano muzyków:

Forkel pisał: „Bach nie zaniedbał studiowania z taką samą uwagą dzieł Frescobaldiego, Frobergera, Kerlla, Pachelbela, Fischera, Strungka, Buxtehudego, Reinckena, Bruhnsa, Böhema i kilku pięknych francuskich organistów, którzy, zgodnie z powszechnym wówczas przesądem, stali się wielkimi mistrzami harmonii i fugi”. Sto lat później Wagner napisze: „Włoch ma instynkt śpiewaka, Francuz samouwielbienie wirtuoza, ale Niemiec posiada prawdziwe wyczucie muzyki; faktycznie jedynie Niemiec ma prawo (ponieważ jest Niemcem) pretendować do miana muzyka, który, co jest bezsporne, szanuje sztukę muzyczną jako sztukę samą w sobie, ze względu na jej boską istotę, a nie jako wulgarny środek do drażnienia namiętności lub jako narzędzie do osiągnięcia majątku czy uznania”³⁹.

Pomimo że Wagner wyraża się z wielką przesadą na temat niemieckiej muzykalności, Landowska zgadza się z nim i kontynuuje swoje hipotezy. Wydaje się, że Cecilio de Roda szczególnie zainteresował się tym rozdziałem książki ze względu na niemieckiego kompozytora, ponieważ o estetyce wagnerowskiej uczył się już od muzyka Valentína de Arína. Co więcej, fakt, że ten sam tekst został opublikowany w czasopiśmie „Scherzando” w Katalonii, mógł być również motywowany stosunkowo

38 „Si los alemanes elevasen sus ambiciones con el fin del crear de modo que igualara a Italia o a la madre Francia en la perfección de las Bellas Artes, sería preciso que tuviesen más presunción y menos discernimientos, algo que en realidad no tienen”. W. Landowska, *La música instrumental*, tłum. C. de Roda, „Cultura” 1914, t. 1, nr 2, s. 59.

39 „Forkel escribirá: «Bach no descuidaba estudiar con la misma atención las obras de Frescobaldi, Froberger, Kerl, Pachelbel, Fischer, Strunck, Buxtehude, Reinken, Bruhn, Bochetdem, algunos bellos organistas franceses que, según el prejuicio corriente de aquella época, pasaban a ser los grandes maestros de la armonía y de la fuga». Un siglo después, Wagner escribirá: «el italiano tiene el instinto del canto, el francés el amor propio del virtuoso, pero el alemán posee el verdadero sentimiento de la música; nada más que los alemanes, en efecto, tienen el derecho (por serlo) de reivindicar el título de músico, que es indiscutible que estima el arte de la música como el arte mismo por su divina esencia, y no como un medio vulgar de irritar las pasiones, o como un instrumento de fortuna y consideración». Tamże, s. 60.

niedawnym powstaniem tam Towarzystwa Wagnerowskiego⁴⁰. Ale wróćmy do tekstu Landowskiej, gdzie czytamy:

Chociaż Wagner przesadza, to nie możemy go krytykować. Zbyt skromni wcześniej, Niemcy mają prawo się zrewanżować.

„Niemiecki zatem kompozytor – kontynuuje Wagner – który chciał stworzyć operę, musiał zacząć od nauki języka, zanim zapoznał się z włoską metodą i włoskim warsztatem, a nie miał tego szczęścia, jeśli wcześniej nie wyrzekł się całkowicie narodowej sztuki i narodowego charakteru”⁴¹.

Landowska stawia Niemcy na samym szczycie, podobnie jak zrobił to Wagner, i twierdzi, że supremacja Włoch wygasła, choć jako przykład podaje Giacomo Meyerbeera, należącego do znacznie późniejszej epoki po podziwianym Bachu:

Niemcy na szczęście zaakceptowały wyższość swojego gustu i do dziś uczą świat muzyki, tak jak to czynili Włosi przed nimi i Flamandowie jeszcze wcześniej.

Na początku ubiegłego wieku słynny francuski kompozytor, z pochodzenia Niemiec, przyjął włoskie nazwisko, dla spokrewnienia się choćby na odległość z krajem muzyki, który zaczynał tracić swój prestiż. Jakies trzydzieści lat później inny słynny francuski kompozytor przyjął niemieckie „-er” za końcówkę nazwiska. Giacomo Meyerbeer miał dwa nazwiska niemieckie, ale nie umiał ich docenić.

Każdemu narodowi przypada jego kolej.

Autorka stwierdza jednak, że do przewagi Niemiec dochodzi w XVIII wieku, i krytykuje błędne przeświadczenie Johanna Joachima Quantza:

40 „12 października 1901, o dziesiątej w nocy, w Els Quatre Gats narodziła się barcelońska Associació Wagneriana dzięki trzem studentom medycyny – byli nimi Lluís Suñé, Josep Maria Ballvé oraz Amali Prim – którzy wcześniej odwiedzili Joaquima Penę, a który przyjął pomysł z entuzjazmem”. Zob. <http://www.associaciowagneriana.com/es/asociacionwagner.php?parent=1&cat=2> (dostęp: 7.12.2021).

41 „Si bien Wagner exageraba, no podemos censurarlo. Demasiado modestos antes, los alemanes no tienen el derecho de tomarse la revancha. «Así, continúa Wagner, el compositor alemán que quería hacer una ópera, debía comenzar por aprender el idioma y antes de familiarizarse con el método y la factura italianas y no tenía la suerte de poder acudir si no había abjurado completamente el arte y el carácter nacional». W. Landowska, *La música instrumental*, tłum. C. de Roda, „Cultura” 1914, t. 1, nr 2, s. 62.

Wpływ Niemiec przez cały XVIII wiek i w naszej epoce jest ogromny i jak najbardziej zasłużony. Wydały niezrównanych geniuszy, przez co stały się obiektem podziwu całego świata. Niemcy żywią prawdziwy kult muzyki, czego dowodem jest profesjonalizm szkół i wszelkiego rodzaju towarzystw koncertowych, które uczyniły z nich prawdziwych entuzjastów muzyki. „Niemcy nigdy nie będą mieli tak dobrych szkół, jakie od dawna istnieją we Włoszech” – powiedział Quantz. Muzycy zwykle są złymi prorokami – zbyt słabo znają przeszłość, by móc przewidzieć przyszłość⁴².

Paradoksalne jest to, że Landowska, która sama była muzykiem, ostrzega, iż muzycy są „złymi prorokami”, i tak bardzo broni niemieckiej przewagi i tamtejszych wpływów. Słowa te pisze oczywiście przed drugim – niefortunnym – doświadczeniem osobistym w Niemczech. Później zobaczymy, jak po powrocie do Francji pojawiły się w jej teoriach wpływy francuskie.

W zajmującym nas teraz tekście Landowska mówi dalej o ewolucji muzyki orkiestrowej, która w jej czasach przeżywała szczytowy moment, choć oczywiście sama Wanda wołała „od nowoczesnej przesady instrumentację Bacha czy Mozarta, ale to kwestia gustu”. Poprzedzała to muzyka wokalna, która służyła za wzór muzyce orkiestrowej w XV i XVI wieku. Następnie autorka po raz kolejny broni niemieckiego dorobku i ponownie cytuje Wagnera, który twierdził, że muzyka instrumentalna stanowi naturalną część niemieckiej muzykalności:

Nie wracając do Tacyta, Wagner dobrze to rozpoznał, pisząc: „Natura od mówiła Niemcom tej skłonności do śpiewania, a raczej tej wokalizacji pełnej miękkości i wdzięku, którą Niemcy są obdarzeni od urodzenia”. Jest więc rzeczą naturalną, że w dniu, gdy Niemcy przestaną podporządkowywać swój geniusz wymaganiom obcego gustu i dadzą upust swojemu narodowemu

42 „Y Alemania, a su suerte, va a aceptar la supremacía de su gusto y continúa aún hoy enseñando la música al mundo, como los italianos hacían antes y los flamencos antes que ellos. A principios del siglo pasado, un célebre compositor francés, de origen alemán, adoptó un nombre italiano, para emparentarse, aunque fuera de lejos, con el país de la música que precisamente comenzaba a perder su prestigio. Una treintena de años después, otro célebre compositor francés, tomo el «er» alemán a la terminación de su nombre. Giacomo Meyerbeer tenía ambos y no sabía apreciarlos. A cada nación, su turno. [...] La influencia de Alemania en todo el siglo XVIII y en nuestros días es inmensa y de las más merecidas. Los genios inigualables que ha donado han hecho de ella el punto de mira de la admiración de todo el mundo. El verdadero culto que profesa, de lo que son muestras la profesión de escuelas y de todo tipo de sociedades de conciertos los han convertido en verdaderos fervorosos por la música. «¡Jamas los alemanes tendrán tan buenas escuelas como las que existen de hace mucho en Italia!», dijo Quantz. Los músicos en general son malos profetas: conocen demasiado mal el pasado como para poder predecir el futuro”. Tamże, s. 62–63.

charakterowi, zostanie doceniona muzyka instrumentalna, która zawsze była tak żywa w Niemczech⁴³.

Jednak to, że Landowska broni muzyki wagnerowskiej, wydaje się sprzeczne z faktem, że wytykała wirtuozom swoich czasów pompacyjne i przesadne brzmienie. W każdym razie tekst traktuje dalej o sporach operowych z czasów Lully'ego, przeciwstawiających Włochów Niemcom:

Zasada, z której są dziś tak dumni, a która polega przede wszystkim na skupieniu uwagi na orkiestrze, a nie na śpiewie, jest przeciwieństwem koncepcji estetycznych z czasów Lully'ego; wówczas to głos powinien być zawsze obecny i być instrumentem poruszającym wszelkie namiętności. [...] „Czy orkiestra jest bohaterem? Nie, to śpiewak [...]”. Jasno definiuje ideę, że orkiestra musi być wystarczająca, by wspierać głos, ale nie może być na tyle interesująca, by rozpraszać słuchacza lub uniemożliwiać mu poświęcenie całej uwagi śpiewakowi. Ta kwestia wywołała dyskusje i niekończące się spory miłośników śpiewu. Pod koniec XVIII wieku uważano, że włoskie akompaniament i orkiestra są zbyt hałaśliwe i skomplikowane.

Spory o wyższość śpiewu czy orkiestry w operowym „poruszaniu namiętności” będą trwały jeszcze później, jak zauważa Landowska, dochodząc do teorii Glucka:

„Jak pisał d'Alembert, ten chaos, to pomieszanie części, ta mnogość różnych instrumentów, które zdają się nawzajem obrażać, ten hałas akompaniamentu, który zagłusza głos, nie podtrzymując go – czy to jest prawdziwe tworzenie muzycznego piękna? Spójrzmy na Włochów, na naszych współczesnych... Spójrzmy, jaka oszczędność akordów, jaki dobór harmonii. W rzeczywistości ich opery to tylko duety, a cała Europa podziwia ich i naśladuje”. Następnie odwołuje się do Rameau, który sprawia, że belcanto znika „w zbyt silnym potoku akordów i ozdobników”, i czyni wyrzuty Gluckowi, który nie odnosi

43 [...] la instrumentación de Bach o de Mozart que la exageración moderna, pero esto es una cuestión de gusto [...] Sin remontarnos a Tácito, Wagner lo reconoció bien cuando escribió: «La naturaleza ha refutado a los alemanes aquella disposición para el canto, o mejor dicho, aquella vocalización llena de suavidad y de gracia de la que están dotados los alemanes desde su nacimiento». Es muy natural, por tanto, que el día que los alemanes puedan dejar de sujetar su genio a las exigencias de un gusto extranjero y dieran rienda suelta a su carácter nacional, surja el valor por la música instrumental que siempre ha sido muy vivo en Alemania”. Tamże, s. 63.

sukcesów w śpiewie i sprawia, że rogi piszczą, akordy chrapią, a głosy muczą, aby pokryć hałasem orkiestry wady swoich wątpliwych modulacji⁴⁴.

Autorka dochodzi tak do oświecenia, kiedy to Rousseau ogłosił wyższość muzyki orkiestrowej i akcesoryjny charakter wokalu. Sytuacja całkowicie się odwróciła: „Dziś, gdy instrumenty są najważniejszą częścią muzyki – mówił [Jean-Jacques] Rousseau – sonaty są niezwykle modne, podobnie jak każda forma symfoniczna; wokół jest prawie tylko dodatkiem, a śpiew towarzyszy akompaniamentowi”⁴⁵. Później Landowska poświęca długi akapit różnym teoriom, krytykom i zarzutom wobec kilku kompozytorów: jednym wytyka przeciążenie linii śpiewu, drugim – zbyt uproszczenie melodii. Nawiązuje do krytyki, jaką spotkała oba kraje:

Wyśmiewa się Włochy za to, że tamtejszy gust poświęca prawdopodobieństwo dla przyjemności słuchania wspaniałego głosu bulgoczącego jedną sylabę, a orkiestra wydaje się, zgodnie z genialną definicją Wagnera, jedną „ogromną gitarą”. Wagnerowi zarzuca się, że zabił głos, a nowoczesnej pieśni, że została unicestwiona potokiem harmonii dysonansów, komplikacją wystarczającą do zasilenia symfonii, w której śpiewak ogranicza się do akompaniamentu⁴⁶.

44 „El principio del que se enorgullecen tanto en nuestros días y que consiste ante todo en concentrar el interés en la orquesta y no en el canto, es opuesto a las concepciones estéticas en tiempos de Lully; era la voz la que debía estar siempre y ser el instrumento que mueve las pasiones en todos los casos. [...] «¿acaso es la orquesta el héroe? No, es el cantante [...]». Define claramente esta idea que dice que la orquesta ha de ser suficiente como para sostener la voz, sin ser lo suficientemente interesante como para distraer al oyente o impedir que preste toda su atención al cantante. De esta cuestión nacerían discusiones en las que se involucrarían aquellas disputas interminables de los aficionados al canto. A finales del siglo XVIII, se encuentra el acompañamiento y la orquesta de los italianos demasiado ruidosos y complicados. [...] «Como, escribió d'Alembert, este caos, esta confusión de las partes, esta multitud de instrumentos diferentes que parecen insultarse los unos a los otros, ese ruido de acompañamiento que ahoga a la voz sin sostenerla, ¿es esta la verdadera creación de belleza musical? Fijémonos en los italianos, en nuestros contemporáneos... Miren qué sobriedad en los acordes, que selección de la armonía. En realidad sus óperas no hacen más que duetos y toda Europa les admira y les imita». Entonces se refiere a Rameau que hace desaparecer el bel canto «en una carrera demasiado fuerte de acordes y de ornamentos», y reprocha a Gluck que no triunfa en el canto y hace rechinar las trompas, roncar los acordes y mugir a las voces para cubrir con el ruido de la orquesta los defectos de sus modulaciones dudosas”. Tamże.

45 „Hoy que los instrumentos son la parte más importante de la música, dijo Rousseau, las sonatas están extremadamente de moda, así como toda forma sinfónica; lo vocal casi no es más que algo accesorio, y el canto acompaña al acompañamiento”. Tamże, s. 64.

46 „Se ridiculiza a Italia, de cómo el gusto del país sacrifica la verosimilitud al placer de sentir una voz brillante gorgorear sobre una sílaba y la orquesta parece, según la genial definición de Wagner, una «inmensa guitarra». Se le reprocha a Wagner haber matado a la voz, y al lied moderno de ser negado en un torrente de armonía de disonancias, una complicación que podría ser suficiente como para nutrir una sinfonía y en la cual el cantante se limita a acompañar”. Tamże.

Po przedstawieniu wielu dowodów Landowska ostatecznie nie wpisuje się w perspektywę Wagnera, wyraźnie rysującą linię wznoszącą, której punktem kulminacyjnym była właśnie muzyka niemiecka. Wreszcie w konkluzjach skłania się ku bardziej otwartemu i mniej ortodoksyjnemu spojrzeniu. Nie przeczy istnieniu domniemanego postępu, uznaje jednak, że nie zawsze dokonuje się on w historii człowieka czy w historii sztuki. Nie powinno nas to zaskakiwać. Zrozumiałe jest, że ta orędowniczka i obrończyni muzyki dawnej w końcu opowiada się za twórczością wcześniejszą i nie przyznaje ogólnej przewagi najnowszym osiągnięciom: „Doskonalenie muzyki instrumentalnej prowadzi do nadużyć [...]. Ale zwykle wzbogacenie środków nie jest wystarczającym dowodem wyższości w dziedzinie sztuk. Literatura naszych czasów nie musi być lepsza od tej z czasów Racine’a”. Na koniec Landowska dokonuje pięknego porównania rozwoju muzyki z rozwojem literatury od czasów Homera, a nawet jego mitycznego inspiratora Orfeusza, aż do Milтона, sugerując, że wzbogacanie słownictwa i rozwój artystyczny nie muszą odbywać się kosztem poprzednich języków. Tak w literaturze, jak i w muzyce:

„Homer miał tylko cztery wiatry dla swoich burz”, powiedział Victor Hugo. „Wergiliusz ma dwanaście, Dante dwadzieścia cztery, Milton trzydzieści dwa, ale to nie czyni ich piękniejszymi. Prawdopodobnie burze Orfeusza mogą się przydać Homerowi, nawet jeśli Orfeusz ma tylko dwa wiatry by unieść fale”. W poprzednich wiekach nie znano naszej orkiestracji, ale były inne zalety, których my teraz nie mamy, nie mówiąc już o tym, że postęp w dziedzinie instrumentów idzie na rachunek muzyki wokalne⁴⁷.

De Roda wybrał rozdział stanowiący niezaprzeczalnie jeden z najbardziej wymownych fragmentów książki – ze względu na przedstawione tło historyczne i ciekawe obserwacje – mimo że zawiera on też sprzeczne argumenty. W każdym razie publikacja tego rozdziału w kilku czasopismach w Hiszpanii po dwóch latach nieobecności Landowskiej w Hiszpanii jest dowodem podziwu, sympatii i szacunku. Co więcej, ukazał się on

47 „El perfeccionamiento de la música instrumental se presta al abuso [...] Pero un simple enriquecimiento de las medidas es una prueba insuficiente que muestre la superioridad de las artes. La literatura de nuestros días no es obligatoriamente superior a la de la época de Racine [...] «Homero no tenía más que cuatro vientos para sus tempestades», dijo Victor Hugo. «Virgilio tiene doce, Dante veinticuatro, Milton treinta y dos, pero no por ello las hace más bellas. Y es probable que las tempestades de Orfeo les sirvan a Homero aunque Orfeo no tenga más que dos vientos para levantar las olas». Los siglos pasados no conocían nuestra orquestación, pero tenían otras cualidades que nosotros ahora ya no tenemos, sin contar que el progreso instrumental va a cuenta de la música vocal”. Tamże.

w ważnych czasopismach specjalistycznych, można więc założyć, że teorie autorki dotarły do dużej części wyrobionej hiszpańskiej publiczności.

Cecilio de Roda dziesięć lat wcześniej jako pierwszy teoretyk w Hiszpanii napisał tekst na temat Landowskiej i klawesynu⁴⁸, a teraz, w 1915 roku, pojawia się w prasie zapowiedź wykładu, w którym będzie mówił o *Das wohltemperierte Klavier* i wspomni o artystce – tematach już omawianych. Czasopismo „Arte Musical” podaje:

W Towarzystwie Filharmonicznym przez długi czas działał inteligentny i wykształcony człowiek, Cecilio de Roda, który w szczególności zajmował się tworzeniem i pisaniem programów. [...] Szedł pod prąd i potrafił zaadaptować wiele słów i ustalić prawdziwe znaczenie innych. Wielokrotnie wspólnie zastanawialiśmy się nad tłumaczeniem tytułu *Le clavecin bien temperé*, bo tak po francusku przed laty zawsze nazywano u nas ten utwór Bacha. [...] W 1909 roku, kiedy [...] odwiedziła nas Wanda Landowska (w Filharmonii) po raz pierwszy, Cecilio de Roda umieścił w programie z 22 listopada notatkę podsumowującą jego szeroką, solidną wiedzę, czym, jak sądzę, wyczerpał temat⁴⁹.

Landowska miała to szczęście, że od samych swoich początków w Hiszpanii mogła liczyć na taki autorytet. Ten, jak widzimy, w trudnych czasach nie tylko o niej pamiętał, lecz także ją cytował, a nawet na wykładach powracał do tematów związanych z organologią, które wzbudzały zainteresowanie publiczności, odkąd Landowska w 1905 roku po raz pierwszy wystąpiła w Madrycie.

48 C. de Roda, *Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII*, „La Época”, 4.12.1905 (supl.), s. 3. Zob. rozdz. 1.

49 „En la Sociedad Filarmónica, un hombre inteligente y cultísimo, Cecilio Roda, tuvo durante mucho tiempo intervención, y muy singularmente se ocupó en la formación y redacción de sus programas. [...] Y fué contra corriente y consiguió adaptar muchos vocablos y fijar el verdadero sentido de otros. Más de una vez nos propusimos juntos el problema de la traducción de los términos *Le clavecin bien temperé*, porque así, en francés, es como se nombraba siempre entre nosotros esta obra de Bach hace algunos años. [...] 1909, cuando [...] Wanda Landowska nos visitó (en la Filarmónica) la primera vez, Cecilio de Roda puso una nota al programa del 22 de noviembre, resumen de lo mucho y bien que sabía, en la cual creo sinceramente que agotó la papeleta”. „Arte Musical” (Madrid), 15.04.1915, s. 2 (podpisano: M. Salvador).

et avec lequel la lieut tant
d'inoubliables souvenirs.
Je me fais la joie à l'idée que,
si Dieu permet, je l'y accompa-
gnerai lors de sa tournée et
qu'à cette occasion je ferai aussi
votre connaissance.

L'adresse de ma sœur est:

Château de Bollwiller, près

(Lucm) Bale

elle vous écrira ces jours-ci.

Veuillez agréer, cher Monsieur,
l'expression de mes sentiments
les plus distingués.

Paul Landowski



41, RUE DE LA ROCHEFOUCAULD.

Paris le 18 oct 1919.

Cher Monsieur,

Je n'ai pas
l'honneur de vous connaître
personnellement, mais mon
cher Jean Wanda m'a
si souvent et si affectueuse-
ment parlé de vous que vous
ne m'êtes pas un étranger
ni un inconnu.

C'est une sa demande que

185

Ilustracja 25.

List Paula Landowskiego, 19.10.1919.
Centro de Documentación Orfeo Catalá.

Kilka wiadomości w przerwie wojennej i kolejny hołd dla *Musique ancienne*

W 1915 roku, a konkretnie 18 stycznia, prasa walencka ponownie pisała o koncercie Joségo Iturbiego, który pierwszą część występu poświęcił klawesynowi. Naukę Landowskiej popularyzowała nie tylko ona sama w licznych, niekończących się podróżach i pisma, lecz także jej uczniowie:

Program jest znakomity i bardzo kompletny. Pierwsza część, poświęcona klawesynowi (nie możemy zapominać, że Iturbi jest uczniem Wandy Landowskiej), składa się z następujących utworów: *Toccata* [Pietra Domenica] Paradisi, menuet Scarlatti, *Les vendangeuse*, *Les chérubins* i *Sœur Monique Couperina*, *Sonata „Pastoralna”* i *Capriccio* Scarlatti⁵⁰.

Iturbi przedstawiony jest jako solista klawesynu, prawdopodobnie drugi muzyk w kraju grający ten typ repertuaru na tak nowatorskim i zarazem starym instrumencie.

W 1916 roku dziennik „El Cantábrico” zapowiadał koncert muzyki dawnej z lekturą fragmentów książki Wandy Landowskiej⁵¹. Ta sama gazeta dzień później snuła refleksje na temat tekstów artystki, a konkretnie rozdziału o pogardzie dla starych mistrzów⁵². Wanda stała się już obowiązkowym punktem odniesienia, jeśli chodzi o muzykę dawną. Artykuł rozpoczyna się od godnej pochwały prezentacji naszej klawesynistki i jej słynnego traktatu z 1909 roku:

Wanda Landowska, godna podziwu klawesynistka, gorąca wielbicielka kompozytorów XVIII wieku, duchowa przedstawicielka tych ludzi, którzy

50 „El programa es soberbio y completísimo. La primera parte, dedicada al clavecín (no hay que olvidar que Iturbi es discípulo de Wanda Landowska) está compuesto de las obras siguientes: *Toccata*, de Paradisi; *Minueto*, de Scarlatti; *Las vendimiadoras*, *Los querubinos* y *Sor Mónica*, de Couperin; *Sonata «Pastoral»* y *Capricho*, de Scarlatti”. „Las Provincias”, 18.01.1915, s. 1.

51 „El Cantábrico”, 27.02.1916.

52 Chodzi o rozdz. 4 zatytułowany *Contempt for the Old Masters* w: W. Landowska, *Music of the Past*, s. 11–18.

pozostawili po sobie zachwycające ślady uczuciowości, ta, która, aby ocalić ich od zapomnienia równie niezrozumiałego, co niesprawiedliwego, w pięknej książce *Musique ancienne* utkała najwytworniejszą obronę, na jaką mogli liczyć zapoznani geniusze.

Następnie autor powtarza za Landowską cytaty z Szekspira, rysując paralelę między literaturą a muzyką:

„Czas przypomina tych modnych karczmarzy, którzy niedbale żegnają odchodzącego gościa i pośpiesznie witają nowego przybysza”. Jak widzicie, frazy Szekspira są wiecznie aktualne. To, co trzy wieki temu powiedział piewca miłości Julii, mógłby powiedzieć każdy współczesny twórca⁵³.

Słowa, które przypominają analizowany przez nas kilka stron wcześniej tekst o „braku melodyjności we współczesnej muzyce”, pochodzą z tego samego rozdziału książki. Pojawia się w nich refleksja nad czasem i często niesprawiedliwymi osądami współczesnych. Landowska pisze:

Czas zresztą zawsze był niesprawiedliwy. [...] Przyjemność ze wznoszenia idoli można porównać jedynie z radością z ich obalania. Poza tym mamy o sobie zbyt wysokie mniemanie. Stąd wysiłek, jaki podejmują ludzie wszystkich pokoleń, by unieważnić wartości swoich poprzedników, by zastąpić je nowymi, równymi lub gorszymi, ale własnymi. A jeśli nie popełniamy tego błędu, to popełniamy przeciwny. Albo jesteśmy nadmiernymi buntownikami, albo konserwatystami systemu; albo zaprzeczamy wszystkiemu, co było wcześniej, albo ślepo to przyjmujemy, by wraz z poetą twierdzić, że jakkolwiek czas w przeszłości był lepszy. Trudna i niezwykła jest myśl, że wczoraj, jak i dziś, piękno jest jedno, jednakowej czystości we wszystkich stuleciach⁵⁴.

53 „Wanda Landowska, la admirable clavecinista, la fervorosa devota de los compositores del siglo XVIII, la espiritual intérprete de aquellos hombres que dejaron tras de sí unas delicadas huellas sentimentales, la que para vindicarlos de un olvido tan incomprensible como injusto, fue tejiendo en un bello libro *Musique ancienne*, la más gentil defensa que pudieran ambicionar los genios postergados [...] «El tiempo se parece a esos hosteleros a la moda que se despiden negligentemente del huésped que parte, y saludan presurosos al recién llegado». Como veis, las frases de Shakespeare son de una actualidad eterna. Lo mismo que hace tres siglos dijo el peregrino cantor de los amores de Julieta, pudiera decirlo cualquier otro ingenio contemporáneo”. „El Cantábrico”, 28.02.1916.

54 „El tiempo, en efecto, ha sido siempre injusto. [...] El placer de levantar ídolos, solo puede compararse al gozo de derribarlos. Además, tenemos un concepto demasiado elevado de nosotros mismos. De ahí el empeño que han puesto los hombres de todas las generaciones en anular los valores de la predecesora para sustituirlos con otros nuevos, iguales o peores, pero propios. Y cuando no se cae en ese vicio, se cae en el opuesto. O somos rebeldes con exceso, o conservadores por sistema; o renegamos de todo lo pretérito o nos acogemos ciegamente a ello para afirmar, con el poeta, que cualquier tiempo pasado fue mejor. Lo difícil, lo extraordinario, es pensar que ayer, como hoy, la belleza fue una sola, de igual pureza en todos los siglos”. Tamże.

W dalszej części artykułu dokonano przeglądu podstawowych tez Landowskiej z tego fragmentu książki, w którym po raz kolejny broni ona muzyki przeszłości, nawet w zestawieniu z muzyką późniejszą, o większej wirtuozerii i „muskulaturze”, nie rezygnując z podziwu dla kompozytorów bliższych sobie czasowo:

Muzykom XVIII wieku zarzucano, że są lekkoduchami, że są artystami o małym temperamencie, zarzucano im tak zwany dekadentyzm. [...] Na szczęście dobry gust zaczął torować sobie drogę. Elegancja tych koncepcji, ich czarująca giętkość, pomysłowy urok, łagodna czystość linii melodycznych zdołały odzyskać utraconą przestrzeń. I dziś tak jak uwielbiamy Wagnera, tak samo uwielbiamy Bacha i Senaille'a, i Couperina, i tylu innych liryków, którzy zapisali swoją wrażliwość na pięciu równoległych liniach. Wielcy wirtuozi pamiętają te nieśmiertelne nazwiska i oddają im należny hołd miłości.

Recenzję kończy pochwała działalności Landowskiej jako solistki i teoretyczki, dzięki której publiczność poznawała dawny repertuar, a wobec tak licznych tekstów i wykonań rosła liczba zwolenników tej muzyki: „Wiek XVII i XVIII – poznajemy je stopniowo i kochamy z każdym dniem coraz bardziej, bo z każdym dniem Wanda Landowska ma coraz więcej braci i siostr z nią współpracujących”⁵⁵.

Niewątpliwie popularność Landowskiej – nie tylko pionierskiej wykonawczynie tak zwanych koncertów historycznych, lecz także teoretyczki muzyki dawnej z własną katedrą w Berlinie – sprawiła, że jej dorobek nadal odciskał swoje piętno w Hiszpanii, nawet wówczas, gdy wojna nie pozwoliła artystce odwiedzić ani tego, ani żadnego innego kraju. W liście z 5 czerwca 1916 roku Wanda i Henryk Lew napisali do Chavarriego o poczuciu izolacji spowodowanej wojną i trudnościami w komunikacji:

Na szczęście pan Lana, który miał okazję widzieć Pana nie tak dawno, jest skłonny – za co jesteśmy mu bardzo wdzięczni – przekazać Panu ten list. Ucieszyła nas wiadomość od pana Lany, że Pan ma się dobrze. To wszystko,

55 „A los músicos del siglo XVIII se les había acusado de espíritus ligeros, de artistas de temperamento poco enérgico, de lo que han dado en llamar dekadentismo. [...] Por fortuna, el buen gusto se fue abriendo camino. La elegancia de esas concepciones, su encantadora flexibilidad, su ingenio encanto, la suave pureza de líneas melódicas ha logrado recuperar el espacio perdido. Y hoy, adorando a Wagner, adoramos a Bach y a Senaille y a Couperin y a tantos otros líricos que dejaron su sensibilidad en las rayas paralelas del pentagrama. Los grandes virtuosos se acuerdan de aquellos nombres inmortales para rendirles el debido tributo de amor. [...] Los siglos XVII y XVIII, los vamos conociendo poco a poco y los vamos amando cada día más, porque cada día tiene Wanda Landowska más hermanos colaboradores”. Tamże.

czego pragniemy na tę chwilę, a świadomość, że ma się Pan dobrze, żyjąc spokojnie w Walencji, którą uwielbiam, przepełnia nas radością. Czekamy oczywiście niecierpliwie na dzień, gdy wolno nam będzie pojechać do pańskiego ukochanego i pięknego kraju, by Panu służyć i Pana uściskać. Kiedy skończy się ta straszna wojna? Śmierć Granadosa była dla nas strasznym ciosem. Gdzie są jego dzieci? Czy nie ma sposobu, by dowiedzieć się jakichś szczegółów co do jego ostatnich dni?⁵⁶.

Wiadomość o tragicznej i przypadkowej śmierci Granadosa, którego Landowska poznała jakiś czas wcześniej przez Eugenia d'Orsa, zszokowała zarówno ją, jak i jej męża. Lata wojny i rewolucji, niełatwa sytuacja artystki w kraju nie tylko obcym, lecz także wrogim ze względu na ówczesne uwarunkowania polityczne znacznie uszczupliły ilość informacji na jej temat, chociaż znajdujemy wiadomości o Iturbim, który niesie sztandar Landowskiej i muzyki dawnej przez hiszpańskie sceny, popularyzując jej styl, repertuar i idee.

56 „Heureusement Mr. Lana, qui a eu la chance de vous voir il n'y a pas longtemps, veut bien – et nous lui en sommes très reconnaissants – vous faire parvenir ces lignes. On était heureux d'apprendre par Mr. Lana que vous allez bien. C'est tout ce qu'on désire pour le moment et la sensation de vous savoir bien portant, vivant paisiblement à Valencia que j'adore... nous remplit de joie. Nous attendons pas patiemment certes, le jour où il nous sera permis de courir dans votre chère et belle patrie pour enfin vous servir et nous embrasser! Quant finira-t-elle cette guerre effroyable? La mort de Granados a été un coup terrible pour nous. Où sont ses enfants? N'y a-t-il pas moyen d'avoir quelques détails sur ses derniers jours?”. List Wandy Landowskiej i Henryka Lwa do Eduarda Chavariego z 5 czerwca 1916 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 304 (list 302).

Nieoczekiwany finał

W 1918 roku Landowska, prawdopodobnie rozczarowana i zmęczona sytuacją w Niemczech, postanowiła wrócić do Francji. Tragedia nie skończyła się jednak wraz z kresem wojny. Wanda straciła, jak widzieliśmy, stanowisko w berlińskiej szkole muzycznej w wyniku kolejnych nacisków spowodowanych rewolucją, ale poniosła też osobistą stratę, po której długo nie będzie umiała się podnieść. Henryk Lew – człowiek, który był jej mężem, a zarazem wiernym promotorem, doradcą i towarzyszem – zginął w wypadku drogowym. Człowiek, o którym tyle czytaliśmy do tego momentu opowieści, znika, pozostawiając Landowską zupełnie załamaną. Po tej przymusowej izolacji, nieszczęściu bycia unieruchomioną w Niemczech jak wróg, przerwaniu kariery koncertowej i w końcu utracie stanowiska, dla którego przyjechała do Berlina, wypadek samochodowy odbiera życie jej najwierniejszemu towarzyszowi – oddanemu niczym cień inspiratorowi teorii zawartych w *Musique ancienne*, których fragmenty znamy już częściowo dzięki echu, jakim odbiły się w hiszpańskiej prasie.

Poradzenie sobie z tym wszystkim nie mogło być łatwe. Ale Wanda wraca na scenę. Udowadnia, że potrafi odzyskać siły, zaakceptować sytuację i walczyć. Nie zamierza się poddać. W Bazylei poeta Rilke spotyka ją ponownie, „zdrzutą śmiercią męża”, i „znów rozmawiają o Tolstoju, którego pamięć ich łączy”⁵⁷. Wanda przez jakiś czas przebywa w Szwajcarii. Tam Rilke dwukrotnie słucha w jej wykonaniu muzyki Händla, oratorium *Saul* i *Koncertu B-dur*. Już po krótkim czasie od śmierci Henryka wydaje się, że Wanda jest zdecydowana w pełni poświęcić się muzyce.

Co więcej, wygląda na to, że ma więcej siły niż kiedykolwiek. Wraca do Hiszpanii, przeżywającej swój srebrny wiek, gdy zaczynają się krystalizować rezultaty tyłu politycznych, społecznych i kulturowych zmagających. Wanda przybywa w pełni swojej dojrzałej kariery, z dużym doświadczeniem życiowym i zawodowym, trudnym, pełnym światła i cienia, i zdaje się również, po ciężkich przejściach, osiągać swój własny srebrny wiek. Uśmiecha się i wraca na scenę. Ma czterdzieści jeden lat, jest u szczytu sławy w Europie i u progu podboju Nowego Świata. Rozpoczyna nowy etap, w którym będzie jeszcze mocniej promieniować blaskiem i zbierze owoce wcześniejszych wysiłków.

57 A. Pau, *Rilke y la música*, dz. cyt., s. 55.

TOURNÉE WANDA LANDOWSKA

Chateau Bottmingen près Bâle
le 2 Novembre 1919

Mes chers amis,

depuis hier soir de retour d'une longue tournée
je repars demain pour Paris et la Hollande.
J'attends toujours votre réponse au sujet du
programme de nos deux concerts du 4 et 6
Janvier. Écrivez moi express 11 rue Monroy
Paris, si vos lettres peuvent m'atteindre
jusqu'à 12 Novembre au matin, ensuite Chateau
Bottmingen.
Adresse télégraphique de Paris: Alaudowski, Paris.

Mille choses amicales

À vous

Wanda Landowska

Ilustracja 26.

List Wandy Landowskiej ze Szwajcarii (przygotowania do tournée w 1920 roku).
Centro de Documentació Orfeo Català.

część druga

(1920-1925)

Rozdział 5

Wanda powraca (1920)



Ilustracja 27. Portret Wandy Landowskiej, „El Figaro”, 8.02.1920, s. 7.
Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Wanda powraca.

Czy jest niczym ten z piosenki „ptak, co przylatuje z Francji? – Nie;

jest ptakiem pochodzącym – szerzej – z Europy. Pierwszym.

Nadlatuje bardzo nisko, we wciąż burzliwym powietrzu, pod ponurymi chmurami.

*Bez wątpienia leciała przez pola spustoszenia, usłane krzyżami. Zahaczała o nie
ciemnymi skrzydłami, ciągnąc za sobą cichy świst.*

Jest to pieśń, która kiedyś miała taką siłę,

że Tolstoj rozchmurzył zmarszczone czoło ascety – i rozgrzeszył Sztukę

Eugenio d'Ors (Xenius), Glosari

Mimo tak wyniszczających przeżyć Wanda Landowska nie tylko się nie poddała, ale wróciła silniejsza niż przedtem: „Z godną podziwu odwagą zaczęła odbudowywać swoje życie, poświęcając się bardziej niż kiedykolwiek muzyce, dla której się urodziła, aby jej służyć i ją sławić”¹. Energia i zapal Wandy nie słabły – wręcz przeciwnie. Po dwóch dekadach niestrudzonej działalności, w wieku czterdziestu jeden lat umiała już ona promować siebie jako koncertującą solistkę, teoretyczkę i pedagożkę. Miała jasne wyobrażenie o swojej drodze i podążała nią z przekonaniem ludzi, którzy sami są kowalami własnego losu.

W 1919 roku, zaledwie dziesięć dni po śmierci Henryka Lwa, zagra w Szwajcarii *Pasję według św. Mateusza* Johanna Sebastiana Bacha i będzie to pierwszy w historii XX wieku koncert, na którym utwór ten wykonany zostanie na klawesynie². W Hiszpanii lata 1920 i 1921 będą dla niej niezwykle intensywne – odbędzie dwa ważne tournée, wznowi kontakty z muzykami i wielkimi intelektualistami, poprowadzi kursy mistrzowskie³. Wanda powraca.

1 „With admirable courage, she began to rebuild her life, devoting herself more than ever to the music she was born to serve and glorify”. *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 16.

2 A.H. Cash, *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord...*, dz. cyt., s. 101.

3 D. Restout, *U boku Wandy Landowskiej*, dz. cyt., s. 9.

Bogaty program i współpraca z Pałacem Muzyki Katalońskiej

W 1919 roku Landowska najprawdopodobniej szczegółowo zaplanowała swoje przyszłoroczne występy, z samym początkiem 1920 powróciła bowiem na scenę hiszpańską na ambitne tournée, rozpoczęte w Katalonii pięcioma koncertami w Barcelonie. Odnalezione programy skrupulatnie dokumentują szeroki repertuar, którym artystka zachwycała słuchaczy. Zobaczmy, co przywiozła do Katalonii, gdy triumfalnie powróciła do niej zimą 1920 roku.

Dysponujemy napisanym odręcznie programem prawdopodobnie pierwszego koncertu Wandy w tym roku, który odbył się w Pałacu Muzyki Katalońskiej – z datą 4 stycznia. Pierwsza część obejmowała *Partitę c-moll* Bacha oraz *Walcę Dawida z Goliatem* Kuhnaua (rękopis zawiera notatki do każdej części). W drugiej znalazły się *Sonata e-moll* Haydna oraz *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* Bacha (również z komentarzami do każdej z części). Natomiast w trzeciej i ostatniej partii pojawiły się *Gavotte et six doubles* Rameau, *Ground* Purcella, sonata Scarlattiego (bez podanego numeru), *Rondo a-moll* Mozarta oraz *Fantazja chromatyczna* Bacha⁴.

Ten pierwszy koncert miał niewątpliwie wyrazisty program, a w święto Trzech Króli dopełnił go drugi, z udziałem kwartetu Renaissance i małej orkiestry, którą dyrygował Lluís Millet i Pagès. Występ otwierały i zamykały utwory na klawesyn i zespół instrumentalny Johanna Sebastiana Bacha, a wypełniały kompozycje na instrumenty klawiszowe, które Wanda prawdopodobnie zagrała na swoim klawesynie Pleyela. W części pierwszej znalazły się *Koncert g-moll* na klawesyn i instrumenty smyczkowe Bacha oraz *Sonata a-moll* Mozarta, w drugiej – temat i wariacje z *Harmonijnego kowala* Händla, *Sonata „Pastoralna”* Scarlattiego, *Marsz turecki* Mozarta, *Preludium i fuga Cis-dur* Bacha, *Gawot g-moll*

4 Napisany odręcznie program koncertu 4 stycznia 1920 roku o godzinie 16.30 w Pałacu Muzyki Katalońskiej. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Recital de Wanda Landowska.

Bacha oraz znany nam już, oparty na melodii ludowej, utwór *Bourrée d'Auvergne* Landowskiej. Trzecią i ostatnią część stanowił *V Koncert brandenburski* Bacha. Na finał apoteoza⁵. Pozostaje nam jeszcze sprawdzić, czy było to pierwsze wykonanie w Barcelonie razem z kwartetem, czy też powtórzenie koncertu z 1915 roku, w którym uczestniczyła także María Barrientos.

Trzeci recital odbył się dwa dni później i zawierał następujące utwory: w pierwszej części *Passacaglia* Händla, sonata Mozarta i partita Bacha, w drugiej – *Preludium i fuga Es-dur* oraz *Allegro* z koncertu na klawesyn Bacha (bez podania szczegółów), a także *Andante F-dur* Beethovena⁶ i trzy sonaty Scarlattiego, w trzeciej z kolei najpierw tańce polskie Długoraja⁷ i „signore Jakoba”⁸ oraz znane już z wcześniejszego repertuaru *Kukulka* Pasquiniego, *Kukulka* Daquina i *Bourrée d'Auvergne* Landowskiej⁹.

Teatro Principal Los días 19 y 21 de Enero
- - A las 6 tarde
Dos extraordinarios conciertos, por la eminente
Wanda Landowska
El primero a clavecín y piano; el segundo a clavecín y orquesta.
Queda abierto el abono. Los señores abonados a los últimos conciertos Rubinstein, tendrán reservadas sus localidades hasta el día 14, por la noche. El abono quedará cerrado el día 17.

Ilustracja 28.

„Diario de Valencia”, 13.01.1920, s. 2.

Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

5 Napisany odręcznie program koncertu 6 stycznia 1920 roku o godzinie 16.30 w Pałacu Muzyki Katalońskiej. Centre de Documentació de l'Orfeo Català, sygn. Programa del concert del dia 6 de gener de 1920.

6 Z dotychczasowych poszukiwań wiemy, że *Andante favori* Beethovena występuje w hiszpańskim programie po raz drugi (pierwszy raz w 1912 roku). Utwór ten został zarejestrowany w 1923 roku prawdopodobnie w Stanach Zjednoczonych (według Denise Restout: *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 415), a później uwieczniony na albumie *The Artistry of Wanda Landowska* z 1974 roku.

7 Wojciech Długoraj (1557–1619) – polski kompozytor i wirtuoz lutni.

8 Prawdopodobnie utwory, które Landowska odkryła razem z Lwem i grała już podczas festiwalu z okazji stulecia urodzin Chopina w 1910 roku – zob. rozdz. 2.

9 Program „trzeciego koncertu w czasie świąt” 8 stycznia 1920 roku o godzinie 16.30. Centre de Documentació de l'Orfeo Català, sygn. Terç dels deus concerts en dies festius a la tarda.

Trzy dni później, 11 stycznia 1920 roku, Wanda znów pojawiła się na katalońskiej scenie, tym razem z koncertem tematycznym zatytułowanym „Muzyka pastoralna XVI, XVII i XVIII wieku”, podczas którego zaprezentowała wiele utworów znanych nam z pierwszego *tournee* po Hiszpanii w 1906 roku¹⁰. Koncert zorganizowany przez Towarzystwo Muzyki Kameralnej (Associació de Música da Camera) w Barcelonie odbył się w Pałacu Muzyki Katalońskiej i był podzielony na trzy części. Część pierwsza, zatytułowana „Do lasu”, obejmowała kompozycje takie jak *Les Sylvains* Couperina, *Nawoływanie ptaków* Rameau, *Le rossignol en amour* Couperina i *Cascades* Dandrieu zagrane na klawesynie, a także utwory wykonane na fortepianie: *Kukulkę* Kerlla, *Kukulkę* Pasquiniego, *Kukulkę* Daquina i *Królewskie polowanie* Bulla. Druga część dzieliła się na dwie. Pierwsza, zatytułowana „Przez pola i łąki”, obejmowała *Gawot baranów* Martiniego, *Sonatę „Pastoralną”* Scarlattiiego, *Fugę o śpiewie kury* z *Sonaty C-dur* Bacha i *Kurę* Rameau, a w drugiej, która nosiła tytuł „We wsi”, znalazły się *Les campanes* Byrda, *Harmonijny kowal* Händla oraz aria i fuga na temat *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* Bacha. Trzecia i ostatnia część, „Kiermasz”, składała się z utworów Antoine’a Francisque’a (między innymi pięknego *Branle de Montirande*, zagrane go już w Hiszpanii w 1906 roku), wolt i rond Chambonnières’a oraz *Les vieux et les gueux*, *Les jongleurs* i *Sauteurs et saltimbanques avec les ours et les singes* Couperina¹¹.

Program koncertu Landowskiej 13 stycznia przewidywał udział sopranu Magdeleine Greslé¹² oraz kompozytora i pianisty Joana Giberta Caminsa. W pierwszej części zostały wykonane: *Passacaglia* Händla (na klawesynie), *Sonata d-moll* Mozarta (na fortepianie) i *Koncert włoski* Bacha (na klawesynie). W drugiej – kompozycje Claude’a Debussy’ego: *Rondo „Le temps a laissé son manteau”* (do tekstu Karola Orleańskiego), *La grotte auprès de cette grotte sombre* i *Le promenoir des deux amants* (tekst: Tristan l’Hermitte), *Crois mon conseil, chère Climène*, *Je tremble en voyant ton visage* i *Fantoches* (tekst: Paul Verlaine), a także takie utwory jak *Mon pays* Aleksandra Grieczaninowa, *Nuit meridionale* Niłołaja Rimskiego-Korsakowa, *Romance orientale* Aleksandra Głazunowa,

¹⁰ Wolta i walc – zob. rozdz. 1.

¹¹ Program koncertu Towarzystwa Muzyki Kameralnej, Pałac Muzyki Katalońskiej w Barcelonie, rok siódmy: 1919–1920, niedziela 11 stycznia 1920 o godzinie 14: Wanda Landowska. *Música pastoral de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Centre de Documentació de l’Orfeó Català, sygn. Curs VII: 1919–20: concert setè.

¹² Sopranistka mająca na koncie pierwsze wykonania oraz nagrania utworów Manuela de Falli, z którym łączyła ją ważna przyjaźń, podobnie jak z wdową po Claudzie Debussym.

Chez ceux-la et chez-nous Aleksandra Borodina i *Chanson de l'innocent* Modesta Musorgskiego. Trzecia część obejmowała utwory na klawesyn: *Preludium i fugę Cis-dur* oraz *Gawota g-moll* Bacha i *Les rigaudon et le tambourin* Rameau, jak również *Rondo a-moll* Mozarta zagrane na fortepianie, na koniec z kolei kompozycje na głos i fortepian: *Lamento d'Arianna* Monteverdiego, *Se tu m'ami* Pergolesiego, *Plaisir d'amour* Martiniego oraz *Arię Momusa* Bacha¹³. Był to starannie przemyślany koncert, obejmujący repertuar od baroku do dzieł najnowszych, ułożony w rodzaj bukolicznej, onirycznej podróży.

Ciekawe, czy recitale były autorskim projektem Landowskiej, czy też repertuar został wynegocjowany z teatrem. Za każdym razem wykonawczyni grała na własnym klawesynie (nieodłącznym pleyelu) i na fortepianie Ęrarda, jak podano w programach. Niestety, mimo że te pierwsze recitale barcelońskie wydają się tak dobitne, nie znalazłam żadnych informacji prasowych na ich temat ani recenzji, z wyjątkiem krótkich notek chwających klawesynistkę i odnotowujących entuzjazm publiczności: „brawa publiczności i uznanie krytyki towarzyszą wybitnej solistce”¹⁴. W każdym razie ten intensywny początek pokazał, jak bliskie były relacje Wandy Landowskiej z Barceloną, pomimo długiej nieobecności spowodowanej wojną¹⁵, oraz z jakim impetem solistka wracała na scenę.

13 Program koncertu z Wandy Landowskiej z udziałem Madeleine Greslé (sopran) i Joana Giberta Caminsa (fortepian) we wtorek 15 stycznia 1920 roku o godz. 14. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Curs VII: 1919–20: concert setè.

14 „[...] el aplauso del público y el elogio de la crítica acompañan a la distinguida concertista”. „El Pueblo”, 11.01.1920, s. 1.

15 Chociaż prasa katalońska wielokrotnie podczas wojny przypominała pisma Landowskiej, szczególnie te pochodzące z *Musique ancienne* – zob. rozdz. 4.

Drugi przystanek – Walencja

Kilka dni przed pierwszym koncertem w Walencji krytyk podpisujący się jako Gomá¹⁶ odniósł się do glosy Eugenia d'Orsa o Landowskiej, aby pokazać, jak bardzo była ona podziwiana i oczekiwana w mieście:

słynna anegdota o Wandzie i Tolstoju, rozślawiona ciekawą fotografią i pięknie przypominana przez [...] Eugenia d'Orsa, w szczególny sposób przyczyniła się do podniesienia prestiżu Wandy w wyrafinowanych, ale pozamuzycznych kręgach kulturalnych całego świata. Cudowne wskrzeszenie klawesynu, a w konsekwencji zainteresowanie muzyką dawną (lub odwrotnie) – genialne dzieło Wandy – w wyjątkowy sposób dodawało wartości charakterowi jej sztuki. [...] Wanda powraca, przyjeżdża jeszcze raz do Hiszpanii i do Walencji, tak jak przed laty, magiczny klawesyn Pleyela zabrzmi za kilka dni na szlachetnej scenie Teatro Principal; Wanda pochyli się nad klawiaturą, a Bach, Händel, Couperin i Rameau odsłonią przed nami tajemnicę swoich muzycznych dusz¹⁷.

Prasa walencka zapowiada dwa koncerty: 19 i 21 stycznia. Pierwszy na klawesyn i fortepian solo, a drugi – na klawesyn z orkiestrą w Teatro Principal w Walencji, który artystka już dobrze zna¹⁸. Według gazety 19 stycznia wykona ona ten sam program co podczas swojego pierwszego

16 Enrique González Gomá był ważnym krytykiem muzycznym w regionie Walencji od lat dwudziestych. W gazetach podpisywał się swoim drugim nazwiskiem. Zob. *La crítica musical en la prensa diaria valenciana, 1912–1923*, <https://www.tesisenred.net/handle/10803/9851> (dostęp: 8.12.2021).

17 „[...] la famosa anécdota de Wanda y Tolstoi, que universalizó una curiosa fotografía y que ha recordado admirablemente [...] Eugenio d'Ors, había contribuido en los ambientes de refinada cultura, pero extra musicales, de todo el mundo, a elevar de un modo especial el prestigio de Wanda. La resurrección maravillosa del clavicímbalo y su consecuencia, la revisión de las antiguas músicas – o viceversa – obra genial de Wanda, valorizaba de una manera única el carácter de su arte. [...] Wanda regresa, vuelve a España otra vez, y en Valencia, como hace años, resonará dentro de unos días el mágico clavicímbalo de Pleyel, en la noble escena del teatro Principal; Wanda se inclinará sobre el teclado, y Bach, Haendel, Couperin y Rameau nos revelarán el misterio de sus almas musicales”. Gomá, *Crónica musical. Wanda Landowska*, „Las Provincias”, 18.01.1920, s. 2.

18 „Las Provincias”, 10.01.1920, s. 2.

pobytu w Hiszpanii w 1905 roku, obejmujący historię walca i wolty¹⁹, który stanowił inspirację również do jednego z katalońskich koncertów opisanych powyżej. W Walencji po piętnastu latach Landowska powraca do oryginalnego repertuaru, jak gdyby na cześć swojego pierwszego *tour-née*, tyle że teraz jako uznana solistka, choć bez korzystnego towarzystwa Henryka Lwa. Na temat drugiego występu powiedziane jest tylko tyle, że to koncert „z orkiestrą smyczkową, którą będzie dyrygować sama wykonawczyni od swojego klawesynu, jak za czasów Mozarta”²⁰, co bez wątplenia mogło stanowić dodatkową zachętę dla czytelników.

„Las Provincias: Diario de Valencia” przedstawia portret Wandy z pierwszego recitalu sprzed lat, gdy jej repertuar i postać robiły duże wrażenie:

Siedząca przy klawesynie, o oryginalnej „cecyliańskiej” sylwetce [...], wydaje się dokonywać cudu i sprawiać, że jesteśmy świadkami scen z tych szlacheckich salonów z minionych czasów, kiedy damy nosiły strojne suknie i pantofle na czerwonych obcasikach, a panowie klaniali się szarmancko w białych perukach i haftowanych szustokorach. W innych momentach wykonanie Landowskiej ożywia cuda z wachlarzy malowanych przez Watteau, z ich postaciami i owieczkami w miękkim wersalskim krajobrazie²¹.

I chociaż zdaje się, że nie było zbyt dużej frekwencji, to recenzent chwali talent i wytworność Landowskiej, podkreślając jej klasyczny, a nie romantyczny styl:

Wanda jest wyjątkową artystką. Wanda jest artystką genialną. Artystką klasyczną. Wanda nie jest artystką romantyczną. Namiętność romantyków w wersjach Wandy – na koncercie na bis na fortepianie – staje się spokojem [...]. Ponadto geniusz sztuki Wandy Landowskiej jest wykwinny, miły, dyskretny, uśmiechnięty, jest w jak najlepszym guście. [...] Nieliczne audytorium.

19 Zob. rozdz. 1 i program Madryckiego Towarzystwa Filharmonicznego z 1905 roku: *Programa de mano de la Sociedad Filarmónica de Madrid de 1905. Concierto de Wanda Landowska 22 y 25 listopada 1905*. Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid, sygn. 65600/1, https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/inicio/inicio.do (dostęp: 6.12.2021).

20 „[...] será con orquesta de arco, que dirigirá la propia intérprete desde su clave, como se hacía en tiempos de Mozart”. *Wanda Landowska vendrá a Valencia*, „Las Provincias”, 12.01.1920, s. 1.

21 „Sentada al clavecín, con su original figura «ceciliana» [...] la gran artista parece realizar el prodigio de que presenciamos las escenas de aquellos nobles salones de pasados tiempos en que las damas lucían sus rameados trajes y zapatitos con tacón rojo, mientras los caballeros se inclinaban galantes luciendo blancas pelucas y casacones bordados. Otras veces, la ejecución de Landowska nos presenta vivientes las maravillas de los abanicos pintados por Watteau, con sus posturas y corderillos en los suaves paisajes versallescos”. Tamże.

Jednak Wanda Landowska pozostawi wśród nas wielu zaciekawionych nieznanym urokiem menueta²².

Technika oraz „głęboki szacunek dla cudzych dzieł prowadzą ją do poszukiwania ich najbardziej autentycznego przekładu” – czytamy w innej recenzji, która informuje również o najbardziej oklaskiwanych utworach, powtarzających się również w późniejszym repertuarze: „ostatnia część sonaty Mozarta, *Marsz turecki* z *Sonaty a-moll* tego samego kompozytora i finał *Koncertu włoskiego* Bacha. Były to trzy wspaniałe wykonania, zwłaszcza finał *Koncertu włoskiego*, który okazał się absolutnie niezrównany”²³.

Kolejny z krytyków wypowiada się na temat interpretacji Chopina, cytując samą artystkę i jej pogląd na ten temat, który zresztą już wiele lat wcześniej został zaprezentowany w Walencji²⁴:

Chopin! Sposób, w jaki Landowska go gra, jest również cudem delikatności i dobrego gustu, bez „rozdzierania szat”, a z poetyckim uczuciem. [...] przypomnieliśmy sobie słowa samej Landowskiej: „Gdyby wirtuozi o silnych mięśniach – mówi – zaoferowali nam spektakl spokojnego i pełnego wigoru ducha w silnym cieple! Trzeba zobaczyć ich za kulisami, kiedy, żałośnie drżąc, czekają, by podbiec do fortepianu i uderzyć w klawiaturę, jak spacerowicz zagubiony w nocy na opustoszałej ulicy uderza łaską o ziemię, by dodać sobie otuchy i odpędzić strach”. [...] po tak pięknych słowach możemy tylko powiedzieć, że interpretacja im dorównała²⁵.

22 „Wanda es artista única. Wanda es una artista genial. Una artista clásica. Wanda no es una artista romántica. La pasión de los románticos en las versiones – a piano regalo en el concierto que anotamos – de Wanda es serenidad [...]. Además, el genio del arte de Wanda Landowska es exquisito, amable, discreto, sonriente, es la superación del buen gusto. [...] Poco auditorio. Wanda Landowska, no obstante, dejará entre nosotros muchos que quieran saber todavía del encanto incógnito que rima un minué. Es una compensación”. *Wanda, la sutil*, „La Correspondencia de Valencia”, 20.01.1920, s. 1.

23 „[...] profundo respeto ante la creación ajena la lleva a buscar su traducción más genuina. [...] el último tiempo de una sonata de Mozart, la *Marcha turca* de la *Sonata en fa* del mismo autor y el final del *Concierto italiano*, de Bach. Fueron tres interpretaciones magníficas, singularmente el final del *Concierto italiano*, que resultó en absoluto algo incomparable”. *Crónica musical. Teatro Principal. Wanda Landowska*, „Diario de Valencia”, 20.01.1920, s. 1.

24 Zob. w rozdz. 2 teorie dotyczące Chopina i historię fortepianu w Valldemossie.

25 „Chopin! La manera como Landowska lo interpreta es también una maravilla de suavidad y de buen gusto, sin efectos de “ropería” y con poético sentir. [...] recordábamos las palabras mismas de Landowska: «Si al menos los virtuosos de recia musculatura – dice – nos ofrecieran el espectáculo de un espíritu tranquilo y vigoroso en un cuerpo robusto! Es preciso verlos entre bastidores, cuando esperan temblorosos y lastimeros a que les llegue una vez para correr al piano y golpear el teclado como un paseante perdido de noche en una calle desierta golpea el suelo con su bastón para darse ánimos y hacerle miedo al miedo». [...] después de tan bellas palabras, no podremos decir, sino que la interpretación estuvo a la altura de ellas”. *Primer concierto Landowska*, „Las Provincias”, 22.01.1920, s. 4.

Z innej z recenzji dowiadujemy się, że jednymi najbardziej oklaskiwanych przez publiczność utworów były właśnie walce Schuberta i Chopina²⁶. Wanda przeszła do historii jako klawesynistka, ale prawdą jest, że była też świetną pianistką.

Wiadomo, że w repertuarze drugiego koncertu, na klawesyn i mały zespół smyczkowy pod dyрекcją samej Landowskiej, znalazły się koncerty *f-moll* i *g-moll* Bacha, a później na fortepianie *Sonata D-dur* Mozarta. Wydaje się, że szczególną uwagę zwróciła sonata *Walka Dawida z Goliatem* Kuhnaua na klawesyn (wcześniej wykonana w Barcelonie) oraz że w programie koncertu „znajdowały się noty objaśniające każdy z fragmentów utworu i można je było wyraźnie porównać z interpretacją uzyskaną od wybitnej artystki, która tłumaczyła dosłownie i z pełną dokładnością różne sytuacje i uczucia *Sonaty biblijnej*”²⁷. Są to prawdopodobnie te same adnotacje, które znajdują się w rękopisie z poprzedniego koncertu w Pałacu Muzyki Katalońskiej²⁸, najprawdopodobniej pióra samej Wandy.

Landowska trzeci, pożegnalny występ dała 23 stycznia, o czym donosiła prasa w przeddzień jej wyjazdu. Ponownie wykonała koncerty Bacha z zespołem instrumentalnym, sonaty *e-moll* Haydna i *a-moll* Mozarta (obie na fortepianie), *Gawota g-moll* Mozarta, *Sonatę a-moll* Scarlattiego i *Kukulkę* Daquina. Na bis zagrała zaś *Kurę* Rameau, *Marsz turecki* Mozarta i *Preludium C-dur* z *Das wohltemperierte Klavier* Bacha²⁹ – utwory bliskie sercu artystki, które poza tym pozwalały jej po raz kolejny zaprezentować biegłość w grze na obu instrumentach.

Koncerty w Walencji spotkały się z równym aplauzem i uznaniem krytyków, a kilka dni później odbiły się głośnie echem w prasie³⁰. Wydaje się, że następnie artystka wyjechała ponownie na Baleary, chociaż na temat występów w Palmie nie znalazłam niczego ponad typowo informacyjną notę w lokalnej gazecie³¹ oraz wiadomość o tych trzech wizytach³².

26 J.W., *Teatro Principal*. Wanda Landowska, „El Pueblo”, 21.01.1920, s. 2.

27 „En el programa del concierto había unas notas explicativas de cada uno de los fragmentos de la obra y claramente pudieron confrontarse con la interpretación que obtenía de la eminente artista, que traducía literalmente y con toda justeza, las diversas situaciones y sentimientos de la *Sonata «Bíblica»*”. „El Pueblo”, 22.01.1920, s. 1.

28 Koncert 4 stycznia 1920 roku w Pałacu Muzyki Katalońskiej wspomniany wcześniej w tym rozdziale. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Recital de Wanda Landowska.

29 Gomá, *Crónica musical*, „Diario de Valencia”, 24.01.1920, s. 2.

30 *Crónica musical*, „Oro de Ley”, 1.02.1920, s. 74.

31 „Balears”, 30.01.1920, s. 5.

32 „[...] la gran artista ha de tocar aún en varias capitales españolas, después de haberlo hecho ya en Barcelona, Palma y Valencia”. „[...] wielka artystka zagra jeszcze w kilku hiszpańskich stolicach prowincji, po koncertach w Barcelonie, Palmie i Walencji”. „España”, 14.02.1920, s. 10.

Powrót do stolicy – koncerty, *Musique ancienne* i pierwszy tekst Salazara

■

Już 31 stycznia w prasie pojawiła się informacja o kolejnych dwóch koncertach Landowskiej, które miały się odbyć 7 i 9 lutego w Teatro de la Comedia w Madrycie, a 7 lutego dziennik „El Globo” ogłosił oba programy. Pierwszy składał się z *Passacaglii* Händla, *Sonaty D-dur* Mozarta, a także *Koncertu włoskiego* (część pierwsza) oraz *Preludium i fugi cis-moll* Bacha, *Rigaudon et tambourin* Rameau, *Ronda a-moll* Mozarta oraz *Fantazji chromatycznej i fugi* Bacha (część druga), jak również *Volta polonica* i *Królewskiego polowania* Bulla, a także *Les vieux et les gueux*, *Les jongleurs* oraz *Sauteurs et Saltimbanques avec les ours et les singes* Couperina (część trzecia)³³. Była to więc kombinacja fragmentów poprzednich koncertów z koncertem na temat wolt i walców z 1905 roku, który artystka właśnie wykonała w Walencji i przypomniała w Barcelonie.

Drugi recital tworzyły utwory również znane z poprzednich repertuarów, takie jak *Harmonijny kowal* Händla, *Sonata a-moll* Mozarta, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* Bacha (część pierwsza), *Sonata e-moll* Haydna, *Gavotte et six doubles* Rameau, *Ground* Purcella, *Sonata „Na skrzyżowanie rąk”* Scarlattiiego (część druga) oraz *Gawot baranów* Martiniego, *Sonata „Pastoralna”* Scarlattiiego, *Kura* Rameau, *Le rossignol en amour* Couperina i *Bourrée d’Auvergne* Landowskiej (część trzecia). Repertuar ten daje dość konkretne wyobrażenie o koncertach w tym samym sezonie 1919/1920 w innych krajach i pokazuje wielką wszechstronność oraz zdolności wykonawczyni w szczytowym momencie kariery.

Tymczasem, aby zaostrzyć apetyt potencjalnych słuchaczy, madrycki „El Sol” publikuje tekst Landowskiej o jej estetycznych koncepcjach na temat muzyki XVIII wieku, pochodzący z książki *Musique ancienne*, a konkretnie z rozdziału szóstego³⁴. We fragmentach, mających stanowić wstęp do koncertu planowanego na ten sam dzień, czytamy: „Kiedy

■

³³ „El Globo”, 7.02.1920, s. 2.

³⁴ Zob. W. Landowska, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 24–27 (rozdz. 6: *The Aesthetic Conceptions of the Eighteenth Century*).

publiczność i muzycy mówią o «muzyce dawnej», myślą o XVIII wieku, prawdopodobnie o jakimś konkretnym menuecie, jakimś gawocie lub arii operowej. To częściowo usprawiedliwia ich zarzut, że dawni kompozytorzy byli powierzchowni. Tak, byli [...] przez wytworność»³⁵. Wanda nie waha się usprawiedliwiać i bronić tej frywolności, biorąc pod uwagę, że styl galant i jego przedstawiciele,

zamiast pluskać się w mętnych wodach udawanej głębi, woleli trzepotać po gładkiej powierzchni [...]. Od nadmiaru wzniosłości woleli blade i ulotne wizje, które słodko wiążą serce, delikatną elegancję, ładną frywolność o pikantnych zwrotach, słodkie i uśmiechnięte dźwięki, które bawią ucho.

Następnie, z pewną ironią, autorka kontynuuje:

O, bólu, nie jesteś wielkim złem – mówili stoicy. – Ani też wielkim dobrem! – wydają się odpowiadać ludzie XVIII wieku. – Unikajmy cię! Nie kłopotmy świata naszymi smutkami i żałami. Gluckowi wytykano jego szorstkość, brak lekkości i elegancji, a przede wszystkim nadużywanie gwałtownych akcentów i bolesnych przełożeń³⁶.

Landowska nie lubiła podziemnych prądów, mrocznych zaułków czy niepotrzebnych zwrotów akcji – świadczyło o tym jej własne życie z wyzwaniami, którym sprostała. Broniła jasności i radości, ponieważ dla niej: „Przedmiotem sztuki są nie tylko emocje, lecz także przyjemność, która im towarzyszy. Nie wystarczy, żeby emocja była silna, musi być również przyjemna”³⁷.

Według Landowskiej muzyka Mozarta doskonale reprezentuje taką estetykę, stanowi przykład umiaru i spokoju, ideał piękna z greckimi reminiscencjami:

35 „Cuando el público y cuando los músicos hablan de «música antigua», es en el siglo XVIII en lo que piensan; seguramente en tal minueto, tal gavota o aire de ópera. Así se justifica, en parte, su reproche de que los viejos compositores eran tan superficiales. Sí lo eran, [...] lo eran por refinamiento”. Taż, *Las concepciones estéticas del siglo XVIII*, „El Sol”, 7.02.1920, s. 3.

36 „En lugar de chapotear en las aguas turbias de fingidas profundidades, preferían mejor el revolotear por la tersa superficie. [...] A los excesos de sublimidad, preferían las visiones pálidas y fugitivas que atan dulcemente al corazón, suaves elegancias, lindas futilidades de picantes giros, sonidos dulces y sonrientes que divierten al oído. [...] «Dolor, no eres un gran mal» – decían los estoicos – «¡Ni un gran bien tampoco!» – parecen responder los hombres del siglo diez y ocho – «¡Evitémosle! No importunemos al mundo con nuestros dolores ni con nuestras tristezas». A Gluck se le reprochaba su tosquedad, su falta de ligereza y de elegancia; sobre todo el abuso de acentos vehementes y de dolorosos transportes”. Tamże.

37 „El objeto de las artes no es tan solo la emoción; es también el placer que la acompaña. No basta con que la emoción sea fuerte; es necesario, aún, que sea agradable”. Tamże.

Idee Mozarta doskonale odpowiadały temu kryterium. Delacroix cytuje fragment jego listu, który w pewnym sensie jest programem: „Gwałtowne namiętności nigdy nie powinny być wyrażane w taki sposób, by wzbudzić niesmak. Nawet w strasznych sytuacjach muzyka nie może ranić ucha ani przestać być muzyką”. To, co brutalne, musiało zostać ukryte; gwałtowne namiętności, krzyki, udręki zostały odłożone na bok, podobnie jak wszystko, co mogło być obce zmysłom tamtych ludzi, którzy byli przyzwyczajeni do ograniczania zewnętrznych form. Unikano tego, co nazywano „złośliwym naśladownictwem”: przedstawiania jako gigantyczne tego, co jest tylko wielkie; doprowadzania do granic chamstwa tego, co powinno mieć tylko męski charakter. Umiarkowanie i spokojna szlachetność sztuki greckiej były podstawą francuskiego gustu w XVIII wieku.

Osiemnastowieczny francuski gust, który wkrótce miała poznać madryczyka publiczność, charakteryzował się tym, czego Wanda zawsze broniła, czyli raczej wdziękiem niż siłą, lekkością niż przesadną ciężkością. Landowska mówi nam o tym w ten sposób:

główną zaletą tej muzyki musiała być elegancja, łatwość i czystość gustu, aby uniknąć wszystkiego, co mogłoby urazić delikatne dusze. I stąd bierze się jej lekkość i boska frywolność, czasem majestatyczna, a zawsze skrząca się wdziękiem i duchowością. Że brakowało jej wielkości i męskich akcentów? Nie wymagajmy od tej królowej piękna tak prostego i sztucznego, by zaskakiwała nas siłą swoich mięśni lub ciężkością swoich kroków... Bądźmy jej wdzięczni za to, że przeniosła do muzyki coś ze swojego majestatu i swojego boskiego wdzięku³⁸.

38 „Las ideas de Mozart se adaptaban perfectamente a este criterio. Delacroix cita un pasaje de una carta suya que, en cierto modo, es un programa: «Las pasiones violentas no deben expresarse jamás de tal modo que lleguen a producir disgusto. Aun en situaciones horribles, la música no debe herir al oído ni dejar de ser música». Lo brutal debía, entonces, disimularse; las pasiones violentas, los gritos, las angustias, se dejaron de lado, tanto como todo lo que pudiera extrañar al sentido de estos hombres, acostumbrados a poner freno a las formas exteriores. Se evitaba lo que se llamaba la “imitación viciosa”: el representar con rasgos gigantescos lo que es solamente grande; el llevar hasta la rudeza lo que solo debe tener un carácter viril. La moderación y la serena nobleza del arte griego: esta era la base del gusto francés del siglo XVIII. [...] el mérito principal de esta música debió de consistir en la elegancia, la facilidad y la pureza del gusto, a fin de evitar todo aquello que pudiera rozar a los espíritus delicados. Y de ahí viene su aire ligero y divinamente frívolo, algunas veces majestuoso y siempre chispeante de gracia y de espiritualidad. ¿Qué carecía de grandeza y de acentos viriles?... No pidamos a esta reina de belleza tan sencilla y artificial el sorprendernos por la fuerza de sus músculos o lo pesado de su planta... Sepamos serle agradecidos por hacer llevado a la música algo de su majestad y de su gracia divina”. Tamże.

Przesłanie tego tekstu miało służyć za wprowadzenie dla publiczności, która najprawdopodobniej odczuwała przesyt romantycznym i efekciar-skim repertuarem sal koncertowych z jednej strony, a z drugiej – ryzykow-nymi i skomplikowanymi premierami awangardowymi. Wanda sytuuje się w tej minionej „oazie”, do której w owych latach zbliżała się także muzyka neoklasyczna, odwołująca się do stylistycznej czystości i prostoty.

CRONICA MUSICAL

WANDA LANDOWSKA Y
“LAS CONCEPCIONES
ESTÉTICAS DEL
SIGLO XVIII”

Couperin el Grande, que hizo para el clave retratos de mujeres en una música admirable, aseguraba que bajo sus dedos esos retratos adquirirían un parecido notorio con los personajes que quería representar. Wanda Landowska, que es la intérprete inimitable de la música de ese siglo, merecería por su carácter extraordinario, su tan fino temple de alma, esa sensibilidad de que está dotada en grado extremo, haber sido una de las mujeres “retratadas” por el gran músico que vivió los mejores años del XVII y del XVIII.

La música, desde muchos años, ha perdido esa agudeza o esa ingenuidad; pero Wanda Landowska sabe encontrar la gracia perdida. Todo es música en esta mujer: en sus interpretaciones, toda música adquiere un valor superior, se remonta a un alto plano espiritual, toma un carácter nuevo que no sospechamos. Es que nos vuelve a otro siglo, a otros gustos, a otras ideas: al alma distinta de otros tiempos, cuya rica calidad entrevemos en la música que Wanda Landowska nos revela en su clave.

He aquí un capítulo de su libro “Musique ancienne”. Después de leerlo parecen comprenderse mejor esas pequeñas piezas de clave.

Ilustracja 29.

„El Sol”, 7.02.1920, s. 3. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Nie trzeba było długo czekać na wiadomości o koncercie w Teatro de la Comedia. Już następnego dnia gazeta „El Fígaro” wyraziła wdzięczność za jego otwarcie dla publiczności, ponieważ w Madrycie Landowska występowała dotychczas dla członków Towarzystwa Filharmonicznego³⁹. Teraz po raz pierwszy grała dla szerokiego audytorium i prasa elegancko chwaliła klawesynistkę, podkreślając jej wielkie sukcesy:

Koncert Wandy Landowskiej, pierwszy z dwóch wyjątkowych i bardzo ciekawych koncertów, był dla nas tą nieocenioną i rzadką rzeczą, jaką są emocje odczuwane i smakowane po raz pierwszy. Żaden inny instrument nie był dotąd w stanie, tak jak klawesyn, dać nam właściwego poczucia pewnych dzieł [...]. Wspaniała artystka o niezwykłym temperamencie i wyjątkowej technice otrzymywała gorące owację podczas całego koncertu⁴⁰.

Natomiast gazeta „El Debate” sugerowała „chłodną” reakcję publiczności na pierwszym koncercie, ale też informowała o lepszej frekwencji i znacznie większym entuzjazmie podczas drugiego recitalu – „być może dlatego, że po pierwszym wrażeniu publiczność była w stanie bardziej świadomie docenić grę wielkiej artystki, która wydawała się delikatniejsza, bardziej wyrafinowana, bardziej osobista; jako wykonawczyni była po prostu cudowna”⁴¹.

Spośród znalezionych przez nas recenzji madryckich koncertów z 1920 roku chciałabym zwrócić uwagę na tekst Amadeo Vivesa⁴², który cytuje książkę *Musique ancienne*⁴³. Autor przede wszystkim podkreśla wagę tej publikacji i jej wkład w odrodzenie muzyki dawnej, w której „Wanda Landowska jawi nam się jako fenomen dawnej naturalnej wrażliwości”⁴⁴. Aby uzasadnić i zilustrować swój dyskurs, przytacza kilka

39 „El Fígaro”, 8.02.1920, s. 7.

40 „El concierto de Wanda Landowska, primero de dos únicos e interesantísimos, fue para nosotros esa cosa inestimable y rara que es la emoción por primera vez sentida y gustada. Ningún instrumento pudo, hasta aquí, como el clavicémbalo darnos el sentido justo de algunas obras. [...] Artista prodigiosa y de un temperamento extraordinario y un tecnicismo único, fue fervorosamente ovacionada durante todo el concierto”. *Wanda Landowska en la Comedia*, „El Imparcial”, 8.02.1920, s. 4.

41 „[...] quizás porque pasada la primera impresión pudo el público apreciar más conscientemente; la labor de la gran artista pareció más fina, más depurada, más personal; como ejecutante estuvo sencillamente prodigiosa”. *Teatro de la Comedia. Concierto Wanda Landowska*, „El Debate”, 10.02.1920, s. 3.

42 Amadeo Vives (ur. 1871, Barcelona – zm. 1932, Madryt) – kompozytor piosenek, oper, operetek i zarzuel, pozostawił również ważne pisma na temat estetyki muzyki. Razem z Lluïsem Milletem (który także miał kontakt z Landowską) założył Orfeón Catalán.

43 W. Landowska, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 7–10 (rozdz. 3; *The Crime of Less-Progress*).

44 „Wanda Landowska se nos presenta como un fenómeno de sensibilidad natural pretérita”. A. Vives, *Pasacalles: Wanda Landowska*, „El Liberal”, 11.02.1920, s. 4.

zdań z eseju Landowskiej, na przykład te, w których kwestionuje ona pojęcie postępu, co stanowi jeden z jej najczęstszych tematów: „Muzyk z jakimś poziomem kultury podziwia obrazy Rafaela, Leonarda da Vinci, Botticellego, ale jakie dzieła muzyczne z tego samego okresu są mu znane? [...] Malarz, poeta (widz?) wiedzą, że sztuka może zmienić głos, ale nie śpiew: tylko muzyk oczekuje od niej postępu”. W ciekawej konkluzji cytowana przez Vivesa Landowska mówi o naszym postrzeganiu historii, która w przypadku muzyki wydaje się skazana na ciągły postęp, bez oglądania się za siebie: „Prawo do dziedziczenia zostało w muzyce zniesione: jesteśmy zredukowani do życia z dnia na dzień i z własnych zasobów”. Na zakończenie Vives podkreśla talent Landowskiej do gry na obu instrumentach i parafrazuje znany cytat z Alberta Schweitzera:

Wanda Landowska urodziła się w Polsce, a jej interpretacje Chopina są oszłamiające. Jednak Landowska prześciga się w utworach Bacha, które „zostały ponownie zintegrowane – jak to ujął jeden z krytyków – z ich prawdziwym dźwiękowym przedmiotem, klawesynem”. Każdy, kto nie słyszał *Fantazji chromatycznej i fugi* w wykonaniu Landowskiej, może być pewien, że nie zna gigantycznego dzieła mistrza⁴⁵.

Tak więc Wanda swoimi tekstami i interpretacjami ratuje tę zapomnianą muzykę i oddaje ją we współczesnym tej muzyce brzmieniu.

Jak donosiła kronika towarzyska „El Sol”, 11 lutego na cześć Wandy Landowskiej zorganizowano prywatne przyjęcie w towarzystwie „państwa Castro (Américo), Solalinde, Henríqueza Ureñy, Bagarii, Dieza-Canedy, Bilbao, Peipera, Ruiza Martina, Vegue y Goldoniego, Hernández-Caty, Abreu, Xammara, Mantecóna i Salazara”⁴⁶. Ten ostatni zaproszony gość – Adolfo Salazar – który już wtedy cieszył się wielkim szacunkiem krytyków i specjalistów, napisze tekst o koncertach Landowskiej w Madrycie, co pokazuje, jak rośnie jej sława wśród intelektualistów.

45 Tamże.

46 „«Un músico de alguna cultura admira las pinturas de Rafael, de Leonardo da Vinci, de Boticelli, pero ¿qué obras musicales de la misma época le son familiares? [...] El pintor, el poeta, el (¿espectador?) saben que el arte puede variar de voz, pero no de canto: solo el músico tiene la pretensión de hacerlo progresar». [...] El derecho a heredar ha sido suprimido tratándose de la música: estamos reducidos a vivir al día y con nuestros propios recursos. [...] Wanda Landowska nació en Polonia y sus interpretaciones de Chopin son desconcertantes. Pero donde la Landowska se sobrepasa a sí misma es en las obras de Bach, «reintegradas – como dice un crítico – a su verdadero elemento sonoro, el clavicémbalo». Quien no ha oído a Landowska la *Fantasia cromática y fuga*, puede estar seguro de que desconoce la obra gigante del maestro”. *Vida en sociedad: Homenaje a Wanda Landowska*, „El Sol”, 11.02.1920, s. 3.

W pierwszym swoim tekście o Wandzie Salazar nazywa ją naturalnie i serdecznie „La Landowska”⁴⁷. O koncertowym wykonaniu cenionej *Fantazji chromatycznej* mówi: „zdumiewa nas fakt, że jej doskonała wielkość, niesamowita predyspozycja geniusza, który tchnął w nią życie, nigdy już nie została ucieleśniona w podobnie doskonałej formie”. Natomiast o interpretacji Scarlattiego pisze, że jego „kolor” i jego „bezpółśredniość” nie oznaczają, że jest to muzyka jedynie „opisowa”, ale jest ona tak przyjmowana, ponieważ ówczesna estetyka nie została zbadana⁴⁸. Wskazuje to, że autor przeczytał książkę Wandy, zanim usłyszał jej grę i zanim o niej napisał.

Nie tylko zresztą przeczytał *Musique ancienne*, ale najwyraźniej śledził z bliska polemikę Landowskiej z Ninem. W innym fragmencie przywołuje bowiem hipotezę przeciwnika Wandy na temat melodii, choć daje do zrozumienia, że każda epoka miała swój własny instrument i że wybór interpretacji muzyki dawnej na jednym lub drugim instrumencie jest „problemem estetycznym”:

Trzeba powiedzieć nieco dobitnie, że koncepcja tamtej muzyki szła drogami technicznymi bardzo odmiennymi od tych, które były udziałem muzyki późniejszej [...]. Pojęcie *canto* – dominującej ekspresyjnej linii melodycznej – znajdowało się u nich w stanie embrionalnym [...]. Cała kwestia „aktualnego” środka, za którego pomocą mają być interpretowane, zależy właśnie od tego zamiaru. Tym razem (podobnie jak we wszystkich innych przypadkach) problem ten jest problemem estetycznym⁴⁹.

Na zakończenie Salazar podkreśla talent interpretacyjny Landowskiej, wymienia wszystkie utwory wykonane w trakcie recitalu, zwraca uwagę (notabene) na interpretację ozdobników w niektórych utworach – jako kontrowersyjnego i dyskutowanego tematu, co do którego Wanda również pozostawiła na piśmie własną opinię⁵⁰. Relacja ta przybliży nam też wrażenia, jakie wywarł na słuchaczach każdy z utworów wykonanych podczas madryckiego koncertu:

47 A. Salazar, *La música antigua y el arte de Wanda Landowska*, „El Sol”, 13.02.1920, s. 9.

48 Tamże.

49 „Hay que declarar un poco enfáticamente que la concepción de esa música venía por unos caminos técnicos muy distintos de los de la música siguiente [...] El concepto del «canto» – de una línea melódica expresiva predominante – estaba en ellos en un estado embrionario [...] Toda la cuestión sobre el medio «actual» en que han de interpretarse depende precisamente de esta intención. Esta vez (como todas las demás) el problema es un problema estético”. Tamże.

50 Zob. *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 387–393 (rozdz. *Interpreting Ornaments*).

To właśnie to godne podziwu zróżnicowanie „płaszczyzn” jest jedną z rzeczy, które najbardziej podziwiamy u Wandy Landowskiej i które najlepiej realizuje instrument, na którym gra. W passacaglii Händla dwa różne kolory zdają się nakładać na siebie, nie zlewając się ze sobą, w zachwycającej harmonii. Podobne efekty w *Sonacie na dwie klawiatury* Scarlattiego nabierają niespotykanego piękna, a majestatyczność jej interpretacji *Koncertu włoskiego* Bacha wynika z zasady opozycji płaszczyzn, następujących kolejno lub nakładających się na siebie. Sposób, w jaki śpiewności nadaje ekspresję, sięga granic piękna. *Andante* tego *Koncertu włoskiego* można określić jedynie jako „niewysłowione”, podobnie jak jej interpretacje Mozarta i Haydna na współczesnym fortepianie, takie jak *Allegretto* z *Sonaty D-dur* i *Andante* z *Sonaty a-moll* czy *Rondo a-moll* Mozarta oraz finał *Sonaty e-moll* Haydna. Wanda Landowska przejawia całą mądrość oraz erudycyjną i drobiazgową znajomość muzyki tamtych czasów w swojej interpretacji „ozdobników”, dużego problemu wywołującego dyskusje. Majestatyczna wielkość *Fantazji chromatycznej*, pozbawionej wszelkich złośliwych wypełniaczy, przez które tak wielu aranżerów umniejsza jej szlachetność i powoduje jej niezdolny przerost, kontrastowała podczas tych niezapomnianych koncertów z niespotykaną finezją pierwszego preludium *Das wohltemperierte Klavier*. Niezrównane emocje w tym małym utworze, który stał się ofiarą wszystkich konserwatoriów! W nie mniejszym stopniu *Tambourin* Rameau czy *Kukółka* Daquina, tak oskubana rękoma, które można by zatrudnić w tym fachu... Ale żeby mówić o *Marszu tureckim* Mozarta, którym dwukrotnie uraczyła nas Wanda Landowska, potrzebowałibyśmy całej liry...⁵¹

51 „Es esa diferenciación tan admirable de los «planos» una de las cosas que más nos han admirado en Wanda Landowska y que mejor realiza el instrumento en que toca. En el *Pasacaglia* de Haendel, se diría que dos distintos colores se superponen sin fundirse, en una deliciosa armonía. Efectos semejantes en la *Sonata para dos teclados* de Scarlatti, adquieren una belleza insospechada, y la majestad de su interpretación del *Concierto italiano* de Bach se debe a ese principio de la oposición de los planos, oposición que se verifica tanto de una manera sucesiva como por superposiciones. Su manera de hacer expresivo el canto llega a un límite de belleza. Al *Andante* de ese *Concierto italiano* solo podría calificársele de «inefable», y otro tanto, en el piano moderno, sus interpretaciones de Mozart y de Haydn; tales el *Alegretto* de la *Sonata en re* y el *Andante* de la *Sonata en la menor* o el *Rondó en la menor*, de Mozart, y el *Final* de la *“Sonata en mi menor* de Haydn. Toda la sabiduría y el conocimiento erudito y minucioso de la música de esa época la manifiesta Wanda Landowska en su interpretación de los «ornamentos», agudo problema lleno de discusiones. La grandeza majestuosa de la *Fantasia cromática*, desprovista de todos los viciosos rellenos de tanto arreglador, que le restan nobleza para darle una insoportable hipertrofia, contrastaba en estos conciertos inolvidables con la inaudita finura del primer preludio del *Clave temperado*. ¡Insuperable emoción la de esta obrita, víctima de todos los conservatorios! Y no menos ese *Tamborín* de Rameau, o ese *Cuculillo* de Daquin, tan desplumado por manos que se emplearían bien en este oficio... Y para hablar de la *Marcha turca* de Mozart, con que Wanda Landowska nos regaló dos veces, haría falta emplear toda la lira”. A. Salazar, *La música antigua y el arte de Wanda Landowska*, dz. cyt.

W podsumowaniu Salazar sugeruje, że zaproszenie Wandy do poprowadzenia kursów mistrzowskich wiele by wniosło do edukacji tamtejszych słuchaczy i specjalistów: „Dlaczego Wanda Landowska nie powtórzy tutaj swojego «wyższego kursu dla nauczycieli muzyki», który prowadziła w Belgii? Dałoby to jej i nam ciekawe doświadczenia...”⁵². Tym samym zyskujemy informację o kraju innym niż Szwajcaria, gdzie, jak wiemy, Wanda prowadziła już kursy mistrzowskie. Powyższy tekst rozpoczął całą serię artykułów publikowanych przez wszystkie te lata, którymi się zajmujemy, składających się na interesującą antologię pełną podziwu dla „La Landowskiej” wyrażanego przez wielkiego obrońcę Manuela de Falli.

52 „¿Por qué no repetirá Wanda Landowska aquí su «curso superior para profesores de música» dado en Bélgica? A ella y a nosotros nos serviría para curiosas experiencias”. Tamże.

LOS CONCIERTOS

WANDA Landowska y Ricardo Viñes han constituido la actualidad musical ambiente de la última semana.

Todo cuanto se diga en elogio de la cultísima y fina artista polaca es poco para lo que vale su arte, que culmina con una seriedad y un respeto tan exento de emoción, de emoción íntima é intensa.

Wanda Landowska siente la música anterior á Beethoven de un modo singular, y nos la presenta en su clavicémbalo con una gran franqueza y fuerza de expresión muy distinta de todo lo que pueda parecer reconstitución arqueológica.

Algunas composiciones de Bach y de los clásicos franceses, italianos é ingleses adquirieron, tocadas en el clave por la Landowska, toda su significación poética, revelándonos la ilustre artista sus bellezas con un encantador y sutil arte de la interpretación.

Yo creo muy superior el piano moderno al clavicémbalo, á pesar de la riqueza de sus timbres, más reconstruido que las obras de carácter pintoresco, de sencilla trama polifónica, graciosas y elegantes de Rameau y Scarlatti, por ejemplo, producen en el citado instrumento, tan admirablemente tocado por Wanda Landowska, todo su efecto de emoción y de poesía, por la claridad y precisión de su juego, que el talento interpretativo de la gran artista, cuyo éxito en la Comedia ha sido tan efusivo como ella merece.

Ricardo Viñes, á quien no conocía el gran público madrileño, es un pianista formidable, con tanto talento como corazón. Y aun cuando alguien le haya calificado de artista más cerebral que sensitivo, en el *Concierto de Rímsky-Korsakoff* y en las hermosas *Variaciones sin finitudo* de César Franck, conmovió al auditorio de Price, que aplaudió con verdadero entusiasmo á nuestro eminente compatriota.

La técnica perfecta de Viñes le permite abordar las mayores dificultades del piano.



RICARDO VIÑES BODA



WANDA LANDOWSKA TOCANDO EL CLAVE

que vence con facilidad. Toca con una claridad pasmosa (en Price no se había oído bien el piano hasta la otra tarde), un sentido del matiz y del ritmo que no se pierde un detalle, acento ó frase; todo sin incorrecciones ni borrosidades, y como la sonoridad que Viñes obtiene del piano es amplia, redonda y de hermoso timbre, la satisfacción que produ-

cen sus ejecuciones es completa. Viñes es un ferviente propagandista de la música moderna del piano, siendo en este concepto digno de las mayores alabanzas, puesto que en los programas de sus conciertos figura siempre el nombre de algún compositor español. Gracias á Viñes y á Nin (otro notabilísimo artista), se van conociendo

en el extranjero las obras pianísticas de nuestros compositores. La Orquesta Filarmónica, tantas veces, y con justicia, ensalzada por su excepcional labor, acompañó á Viñes con la perfección acostumbrada.—R. V.



WANDA LANDOWSKA

Ilustración 30.

„Nuevo Mundo”, 20.02.1920, s. 27. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Na podbój Starej Kastylii

Po występach w Madrycie kolejny koncert Wandy Landowskiej został zapowiedziany na 19 lutego, po raz pierwszy w Filharmonii w Burgos. Lokalna gazeta przedstawiała wykonawczynię w następujący sposób:

Na sobotnim koncercie po raz pierwszy usłyszymy tę godną podziwu polską artystkę. Wanda Landowska ma wspaniałą historię muzyczną. Po ukończeniu konserwatorium w Warszawie i w Berlinie szybko zdobyła sławę, koncertując w Bremie, Hamburgu, Wrocławiu, Petersburgu, Wiedniu i Londynie. Później, specjalizując się w utworach dawnych i grze na klawesynie, zdobyła sławę w Paryżu na koncertach Schola Cantorum i Concerts Lamoureux, a następnie w Hiszpanii w sezonach 1905 i 1912⁵³.

Następnego dnia w czasopiśmie „Nuevo Mundo” ukazał się artykuł, w którym głównymi bohaterami sezonu muzycznego zostali okrzyknięci Wanda Landowska i Ricardo Viñes⁵⁴ – oboje już uznani wirtuozi, oboje mieszkańcy Paryża i bywalcy pałacu księżnej de Polignac. To Viñes przedstawił księżnej Manuela de Fallę, a z tego spotkania wynikło zamówienie na *El retablo de Maese Pedro* (*Kukielki Mistrza Piotra*), w które również zaangażowana została nasza bohaterka. W artykule podpisanym R.V. autor – Rogelio del Villar⁵⁵ – podziwia pracę Landowskiej w zakresie ożywiania dawnego repertuaru:

Cokolwiek byśmy powiedzieli na temat tej bardzo wykształconej, znakomitej polskiej artystki, będzie zbyt mało. [...] ma ona wyjątkowe wyczucie muzyki

53 „En el concierto del sábado oiremos por primera vez a esta admirable artista polaca. Wanda Landowska tiene una historia musical muy brillante. Al salir de los Conservatorios de Varsovia y de Berlín, se destacó muy pronto en los conciertos por ella celebrados en Bremen, Hamburgo, Breslau, San Petersburgo, Viena y Londres. Más tarde, y especializada ya en las obras antiguas y en el cultivo del clavicímalo, se dio a conocer en París en las audiciones de la Schola Cantorum y en los Conciertos Lamoureux, y después en España en las temporadas de los años 1905 y 1912”. *La filarmónica. Wanda Landowska*, „Diario de Burgos”, 19.02.1920, s. 2.

54 R.V. [właśc. R. Villar], *Los conciertos*, „Nuevo Mundo”, 20.02.1920, [b.n.s.].

55 Rogelio del Villar (ur. 1875, León – zm. 1937, Madryt) – kompozytor, muzykolog i profesor Konserwatorium w Madrycie. W Hiszpanii zyskał duże uznanie nie tylko jako artysta, lecz także teoretyk, i został dyrektorem czasopisma „Ritmo”, założonego w 1929 roku, o którym będzie mowa w następnych rozdziałach.

z czasów sprzed Beethovena i przedstawia ją nam na swoim klawesynie z wielką żywością i siłą wyrazu, daleką od wszystkiego, co mogłoby się wydawać archeologiczną rekonstrukcją. Niektóre kompozycje Bacha oraz klawesynistów francuskich, włoskich i angielskich grane na klawesynie przez Landowską nabierają poetyckiej wymowy.

Następnie jednak piszący przyznaje, że skłania się ku fortepianowi, choć nie umniejsza znaczenia artystki, a wręcz przeciwnie:

Uważam, że współczesny fortepian jest znacznie lepszy od klawesynu, pomimo bogactwa jego barw, nawet jeśli uznaję, że malownicze, proste polifonicznie, pełne wdzięku i elegancji utwory Rameau i Scarlattiego, na przykład, powstały na ten ostatni instrument, na którym tak wspaniale gra Wanda Landowska⁵⁶.

Niewątpliwie specjaliści wciąż uważali, że istnieje przepaść między jednym instrumentem a drugim, między jednym repertuarem a drugim. Villar docenia pracę Landowskiej i piękno kompozycji, których broni nasza artystka, dostrzega ich swoisty wdzięk, ale zestawia to z występem Viñesa (który, co ciekawe, mimo że Hiszpan, występuje na madryckiej scenie po raz pierwszy), z jego „doskonałą techniką”, która „pozwała mu zmierzyć się z największymi trudnościami fortepianu”. Słuchacze w teatrze Price wydawali się pod wrażeniem interpretacji Viñesa, wirtuozeria fortepianu była niewątpliwie atrakcyjniejsza dla szerszej publiczności. Tak czy inaczej, zaprezentowanie obojga artystów razem bardzo dobrze obrazuje ówczesny odbiór – dwie powstające wówczas szkoły i, co później potwierdziła historia, dwoje wykonawców, którzy mieli decydujący wpływ na repertuar dla instrumentów klawiszowych w pierwszej połowie ubiegłego wieku.

Landowska kontynuuje *tournee* po Hiszpanii zimą 1920 roku. Lokalna prasa w Burgos nie szczędzi pochwał dla jej techniki, określając

56 „Todo cuanto se diga en elogio de la cultísima y fina artista polaca es poco [...] siente la música anterior a Beethoven de un modo singular, y nos la presenta en su clavicémbalo con una gran lozanía y fuerza de expresión muy distante de todo lo que pueda parecer reconstitución arqueológica. Algunas composiciones de Bach y de los clavecinistas franceses, italianos e ingleses, adquirieron, tocadas en el clave por la Landowska, toda una significación poética. [...] Yo creo muy superior el piano moderno al clavecín, a pesar de la riqueza de sus timbres, a pesar de la riqueza de sus timbres, aun reconociendo que las obras de carácter pintoresco, de sencilla trama polifónica, graciosas y elegantes de Rameau y Scarlatti, por ejemplo, producen en el citado instrumento, tan admirablemente tocado por Wanda Landowska”. R.V. [właśc. R. Villar], *Los conciertos*, dz. cyt.

ją jako „nieskazitelną” i podkreślając „misterne utwory Bacha, które zostały przekazane przez wybitną artystkę w niezrównany sposób”. Podczas koncertu w Filharmonii w Burgos⁵⁷, jak informują gazety, po gorących owacjach Wanda w ramach podziękowania „wykonała piękną kompozycję własnego autorstwa inspirowaną typowymi hiszpańskimi pieśniami ludowymi; nie trzeba dodawać, że spotkała się ona z dużym aplauzem”⁵⁸. Szkoda, że nie udało mi się znaleźć tego utworu skomponowanego przez samą Landowską, który wykonywała w kolejnych latach, o czym będziemy mogli przekonać się dalej. W każdym razie pierwsze dwa pełne miesiące roku artystka spędziła w Hiszpani. Jesienią znów wróciła do tego kraju.

Wywiad Magdy Donato z Wandą Landowską – świadectwo i kolejne jesienne koncerty

Do wcześniejszych artykułów Rody (już od pierwszego tournée w 1905 roku⁵⁹ i w kluczowym 1914⁶⁰), do tekstów d’Orsa (z którym łączy Wandę wielka przyjaźń i korespondencja cytowana przez nas⁶¹, opublikowana w 1911 w „S.I.M.”), do publikacji bezwarunkowego przyjaciela Chavariego (przypomnijmy sobie polemikę z Ninem i wspomnienia z Vallde-mossy⁶²) i słów Salazara przytoczonych powyżej (na których autor nie

57 W notatce prasowej wymieniono następujące utwory: *Passacaglia* Händla, *Sonata D-dur* Mozarta, *Koncert włoski* Bacha. Na bis: *Marsz turecki* Mozarta, *Preludium i fuga Cis-dur* oraz *Gawot g-moll* Bacha, *Rigaudon* i *Tambourin* Rameau, *Rondo a-moll* Mozarta, *Fantazja chromatyczna* Bacha. Na zakończenie utwory Haydna i Couperina (prasa nie podaje szczegółów). *La Filarmónica*. Wanda Landowska, „Diario de Burgos”, 23.02.1920, s. 2.

58 „[...] ejecutó una preciosa composición suya inspirada en típicos cantos populares españoles; inútil es decir que fue muy aplaudida”. Tamże.

59 Zob. rozdz. 1.

60 Zob. rozdz. 4.

61 Zob. rozdz. 2.

62 Zob. rozdz. 2 i 3.

poprzestał) teraz dodamy wywód, jaki Landowskiej poświęcił Fernando Vela – myśliciel z Oviedo, który wraz z Ortegą y Gassetem założył w 1923 roku wpływowe pismo „Revista de Occidente”, jeden z kamieni milowych tak zwanego srebrnego wieku w kulturze Hiszpanii. W madryckim dzienniku „El Sol” 5 maja 1920 roku filozof i eseista opublikował tekst poświęcony muzyce dawnej w związku z koncertami Wandy Landowskiej, dzięki czemu dowiadujemy się, że grała ona również na północy Hiszpanii. Vela pisze:

Jakże dziwnie zabrzmiał dla nas zabytkowy klawesyn, który Wanda Landowska przywiozła z niespokojnej Europy Wschodniej! [...] Wanda przyjechała z niespokojnej Europy, sama w żałobie, ale zamiast zagrać głęboką symfonię, marsz żałobny czy poemat heroiczny, sprawiła, że zabrzmiały jak w pozytywce o subtelnym brzmieniu *Gawot baranów* Martiniego, *Kukółka* Daquina, *Kura* wysiadująca jaja i *Rossignol en amour*⁶³.

Marsz żałobny i żałoba – to nawiązanie do wojny i niedawnego owdowienia Landowskiej.

Następnie Vela recenzuje koncert:

Był to dźwięk nieprzedłużający się jak dźwięki naszego fortepianu czy orkiestry; dźwięk w dobrym guście, bez niejasnych nut, bez powolnego umierania, bez ritorneli. Nasz dźwięk bardziej polega na gubiącym się rezonansie niż na dźwięku samym w sobie; harmonia dociera do nas dopiero wtedy, gdy zaczyna umierać.

Autor podkreśla czystość muzyki, pozbawionej ornamentów i zbędnych dodatków, i przypomina Haydna:

Haydn, przeciwnie, mówił: „piękna melodia nie potrzebuje ornamentów ani akompaniamentu, żeby się podobać; a żeby wiedzieć, czy jest naprawdę piękna, trzeba ją zaśpiewać bez żadnego akompaniamentu”. Melodia Haydna, jako że nie ma zewnętrznego oparcia, musi opierać się na sobie samej, a jeśli z jednej strony ma jedną stopę, to z drugiej musi mieć drugą; to znaczy, jest symetryczna.

63 „¿De qué extraña manera nos ha sonado el clavicimballo antiguo que Wanda Landowska ha traído desde la agitada Europa oriental! [...] Venía Wanda de la Europa convulsa, ella misma envuelta en lutos, y en vez de una sinfonía profunda, de una marcha fúnebre, de un poema heroico, hizo sonar como en una caja de música de sutil sonido, los *Moutones* de Martini, el *Cucú* de Daquin, la *Poule* clueca y el *Rosignol en amour*”. F.G. Vela, Asturias. *Música Antigua*, „El Sol”, 5.05.1920, s. 6.

Vela chwali muzykę, choć czuje dystans i jest świadomy aktualnego odbioru. Ta historyczna przeszkoda sprawia, że wniosek jest nieco defetystyczny, ale dzieje się tak nie ze względu na samo brzmienie, lecz na możliwości współczesnych słuchaczy – przyzwyczajonych już do innych zabiegów i efektów, które nie pozwalają im zachwycić się tą jakością tak, jak powinni:

Muzyko XVIII wieku, jesteś piękna, może piękniejsza niż jakakolwiek inna, ale nie możemy za tobą podążać! Czasami człowiek nie może podążać za najpiękniejszą rzeczą ani nawet jej kochać. Płacemy, że nie możemy iść za tobą. Inne rzeczy nas wzywają, nawet nie wiemy jakie. Ty jesteś konkretna, dobrze zdefiniowana, dajesz pełne żniwo tym, którzy cię posiadają; ale my musimy wyruszyć na podbój dalekiego horyzontu⁶⁴.

Oprócz znakomitego tekstu Veli nie znalazłam żadnych informacji o tym koncercie Landowskiej ani o innych, z którymi mogła wówczas wystąpić.

Kilka miesięcy później, we wrześniu 1920 roku, w podsumowaniu sezonu muzycznego 1919–1920 Adolfo Salazar w czasopiśmie „La Lectura” podkreślał:

Nasza sympatia skłania się bardziej ku pogodnemu i spokojnemu pięknu sztuki Landowskiej, wielkiej i silnej duchem w delikatnej subtelności swego środka (na klawesynie *Fantazja chromatyczna* i *Koncert włoski* Bacha odzyskują na powrót swoją wielkość, jakiej już, znając prymitywne transkrypcje fortepianowe, byśmy się nie spodziewali)⁶⁵.

64 „Era un sonido que no se prolongaba como en nuestro piano o en una orquesta; un sonido que tenía el buen gusto de carecer de notas confusas, de un morir lento, de ritornelos. Nuestro sonido es más por lo que resuena a perderse que por sí mismo; una armonía no nos comienza a invadir sino cuando empieza a fallecer. [...] Haydn, por el contrario, decía: «una bella melodía no necesita ornamentos ni acompañamientos para gustar; para saber si realmente es bella hay que cantarla sin acompañamiento ninguno». Una melodía de Haydn, como no tiene apoyo externo, necesita apoyarse en sí misma, y si de un lado dispone de un pie, del otro a de disponer de su parejo; es decir, es simétrica. [...] ¡Música del siglo XVIII, eres bella, quizá más bella que otra ninguna; pero no podemos seguirte! A veces el hombre no puede seguir lo más bello ni aún amarlo. Lloramos de no poder seguirte. Otras cosas nos llaman, no sabemos siquiera cómo son. Tú eres concreta, bien definida, das la cosecha cabal a quien te posee; pero nosotros tenemos que salir a la conquista del horizonte profundo”. Tamże.

65 „Nuestra simpatía se inclina más a la serena y tranquila belleza del arte de la Landowska, grande y fuerte de espíritu dentro de la fina sutileza del medio (en el clavicémbalo, la *Fantasia cromática* y el *Concierto italiano* de Bach adquieren una restituida grandeza insospechada después de las burdas transcripciones pianísticas)”. A. Salazar, *El año musical*, „La Lectura” 1920, t. 20, nr 237, s. 53–54.

Słowa te zamykają sezon z nieco większym optymizmem i wyraźnym podziwem dla artystki, która jesienią tego samego roku ponownie przyjeżdża do Hiszpanii. Przy okazji koncertu zorganizowanego w Filharmonii w Palencii w październiku lokalna gazeta w recenzjach madryckich występów z poprzedniego sezonu cytuje właśnie Salazara: „Wielkość sztuki Landowskiej wyrasta z jej własnego geniuszu, szlachetności duszy, wielkości talentu. Bez takich cech muzyka ta, tak zachwycająca i godna podziwu, byłaby w wielkim kłopotcie; dlatego też tak niewielu jest jej wykonawców”⁶⁶. Dzień później pojawia się inny, znany nam już tekst podpisany przez Salazara⁶⁷, gdzie krytyk utożsamia Wandę z muzyką: „Wanda Landowska wie, jak odnaleźć zagubiony wdzięk. W tej kobiecie wszystko jest muzyką – w jej interpretacjach każda muzyka nabiera wyższej wartości, wkracza na inny poziom duchowy, nabiera nowego charakteru, którego nie podejrzewamy”⁶⁸.

Poza tymi słowami pochwały od tak znanego krytyka, poprzedzającymi koncert w Palencii, w listopadzie pojawia się pierwszy wywiad z Wandą Landowską, który wcześniej ukazał się już w madryckiej gazecie „La Tribuna”. Prasa w Palencii przedrukowuje go w całości. Nasza bohaterka otwarcie opowiada o nieszczęśliwych wydarzeniach, które zmieniły jej życie i miejsce zamieszkania, ale nie kierunek rozwoju. Rozmowę przeprowadziła Magda Donato – dziennikarka i eseistka pochodzenia niemiecko-żydowskiego (jej prawdziwe imię i nazwisko to Carmen Eva Nelken Mansberger), która w wieku dziewiętnastu lat zaczęła pisać do madryckiego dziennika „El Imparcial” felietony o tematyce kobiecej, a w 1920 roku była już współpracowniczką wielu cenionych czasopism kulturalnych, takich jak to, którym się teraz zajmujemy. Jest to więc spotkanie dwóch kobiet, nietypowych jak na tamte czasy, które miały jasno wyznaczone cele i dążyły do nich przez całe życie. W 1941 roku obie znalazły się na wygnaniu, obie w Ameryce – Landowska w Nowym Jorku, a Donato w Meksyku.

66 „El fondo de donde brota la magnitud del arte de Landowska es su propia genialidad, su noble calidad de alma, la magnitud de su talento. Sin cualidades semejantes, esta música, tan deliciosa y admirable, se ve puesta en grave aprieto; por tal razón son tan escasos sus intérpretes”. Cyt. za: Wanda Landowska. *Sociedad Filarmónica Palentina*, „El Diario de Palencia”, 27.10.1920, s. 1.

67 Tenże, *La música antigua...*, dz. cyt., s. 9.

68 „Wanda Landowska sabe encontrar la gracia perdida. Todo es música en esta mujer: en sus interpretaciones, toda música adquiere un valor superior, se remonta a otro plano espiritual, toma un carácter nuevo que no sospechamos”. Wanda Landowska. *Sociedad Filarmónica Palentina*, dz. cyt.

Wywiad ten ma wielką wartość jako świadectwo, dlatego przytaczamy go prawie w całości. Tutaj po raz pierwszy poznajemy Wandę nie przez jej teorie i komentarze. Możemy mieć wrażenie, że ją widzimy i słyszymy:

Od pierwszej chwili, gdy Wanda Landowska podniosła na mnie swoje smutne oczy, zrezygnowałam z przygotowanego projektu wywiadu; wszystko w niej, jej czarne welony, „załamania” głosu, oszczędne zdania sprawiają, że z moich pytań znika zimna i interesowna zawodowa ciekawość⁶⁹.

Donato, kierując się intuicją, postanawia zrezygnować z zaplanowanego wywiadu i dać się ponieść swobodnej rozmowie z Wandą, której smutek po stracie męża jest bardzo widoczny: „Była to chwila spokojnej rozmowy o jej życiu, sztuce, o niej samej, w której wspomnienie niedawnego strasznego nieszczęścia powracało nieustannie jako rozdzierający serce motyw przewodni... i to wszystko”. Na samym początku Landowska wyznaje: „Dowiedziałam się o tragedii, strasznej w swojej banalności; przechodził przez ulicę, samochód... – A Pani przy tym była? – Wyrwa jej się instynktowny okrzyk niemal matczynej miłości: – Ach, nie! Gdybym tam była, nie zginąłby”⁷⁰. Następnie przechodzą do muzyki i Wanda wyjaśnia Donato swoje dziecięce zauroczenie muzyką dawną – niewynikające z ekstrawagancji, co przypisywali jej niektórzy:

Muzyka dawna była moim prawdziwym powołaniem od najmłodszych lat. Czulałam tę muzykę, a nie inną. Już w wieku dziesięciu lat koncertowałam z wielkim powodzeniem. Byłam cudownym dzieckiem; na szczęście nikt z mojego otoczenia nie chciał mnie wykorzystać, ale musiałam walczyć z nauczycielami i artystami, którzy chcieli rozszerzyć moją sztukę na wszystkie gatunki. W wieku 14 lat opuściłam Konserwatorium Warszawskie, gdzie się uczyłam, i od tej pory byłam samoukiem, aby móc całkowicie poświęcić się mojemu ideałowi – doskonałej i dokładnej interpretacji dawnych mistrzów,

69 „Desde el primer momento en que Wanda Landowska ha levantado hacia mí sus ojos tristes, he renunciado al proyecto de interviú que traía «embolsado»; y todo en ella, sus velos negros, las inflexiones «rotas» de su voz, sus frases sobrias, hacen que de mis preguntas se aleje la fría e interesada curiosidad profesional”. Wywiad dla gazety „La Tribuna”, przedrukowany w: W. Landowska, *Sociedad Filarmónica Palentina*. Wanda Landowska, rozm. przepr. M. Donato, „El Diario Palentino”, 3.11.1920, s. 1–2.

70 „Me enteré de la tragedia, terrible por su misma trivialidad; al cruzar una calle, un automóvil... – ¿Y usted estaba delante? – Lanza un grito instintivo de pasión casi maternal – ¡Ah, no! Si yo hubiera estado, no se hubiera muerto”. Tamże.

a przede wszystkim Bacha, ale nie Bacha–Bülowa czy Bacha–Liszta ze zwykłych koncertów.

Następnie Donato opisuje strojenie nieodłącznego pleyela Landowskiej, pod jej czujnym okiem i uchem, kiedy to artystka opowiada o bliskiej i szczerzej relacji, jaka łączy ją z tym instrumentem, niestrudzonym towarzyszem podróży:

Przez ponad pół godziny, na scenie Teatro de la Comedia, w mojej obecności, Wanda Landowska szczegółowo objaśniała stroicielowi mechanizm swojego klawesynu, wspianego instrumentu z drewna cytrynowego, z podwójną klawiaturą, zbudowanego przez Pleyela pod jej kierunkiem i skopiowanego z klawesynu używanego przez Bacha.

- Ale Pani – mówię – umiałaby pewnie nastroić go lepiej niż ktokolwiek inny?
- Tak i zawsze go stroję, ale teraz nie mogę, nie czuję się dobrze, nie mam cierpliwości i boli mnie głowa.
- A dotykając pieczołliwie i z miłością klawiszy klawesynu, dodaje:
- Wszędzie ze mną jeździ; był u Tolstoja.

Kiedy Donato ośmiela się zapytać Wandę o sławnych ludzi, jakich poznała, ta okazuje się szczerze przeciwna swoistemu ekshibicjonizmowi w stylu „amerykańskim”, jak mówi, ale wspomina spotkanie z Tolstojem:

- Nie, nie; nie chcę opowiadać Pani, że na przykład pewnego dnia spotkałam D'Annunzia w różowej pizamie; nie chcę opowiadać anegdot. To może wydawać się bardzo amerykańskie, ale niczego nie wnosi. Opowiem Pani o chwilach, które spędziłam z moim mężem w towarzystwie wybitnych ludzi, nie precyzując niczego, a jeśli wywołuję tę atmosferę dla siebie, to muszę ją wywołać także dla Pani.
- Zaledwie ośmielam się wyszeptać, bez przekonania, słowo: publiczność. Protestuję z tą swoją czułą łagodnością.
- Powinniśmy być bardziej uczciwi, bardziej szczerzy.
- I opowiada oszczędnie:
- Co roku jeździliśmy z mężem spędzić jakiś czas w Jasnej Polanie. Tolstoj był prawdziwym markizem elegancji i najwyższej dystynkcji manier, pomimo swoich demokratycznych poglądów.
- Wyjątkowy człowiek?
- Nie w Rosji; to jest częste zjawisko wśród tamtejszej szlachty. Kochał muzykę; kiedy grałam, śmiał się i płakał, wibrując jak współczująca struna. Każdego

dnia o drugiej po południu siadał przy moim klawesynie i do północy grał prawie bez przerwy. Mnie to nie nudziło, jego też nie⁷¹.

Z ust Wandy padają bolesne i emocjonalne słowa, gdy wspomina męża (jako „apostoła”, co świadczy o wielkim podziwieniu, podczas gdy on, jak widzieliśmy, porównywał żonę do Chrystusa i Beethovena⁷²). Na jej twarzy pojawia się grymas zaskoczenia i zmieszania, jakby dziwiła się, że nie oszalała, i komentuje, że wiele osób mówi, że jej sztuka zyskała. Cóż, prawdopodobnie tak było:

- Czy dużo Pani podróżuje?
 - Zawsze podróżowałam, ale od „tamtego momentu” dużo więcej.
 - Pani mąż też lubił muzykę?
 - Nie powiedziałam Pani – delikatnie upomina – jak wiele był wart? Był wielkim artystą, nawet więcej, był apostołem.
- Z utkwionym nieruchomo wzrokiem wydaje się odpowiadać sobie samej na jakąś tajemną myśl:
- I nie oszalałam...

71 „La música antigua ha sido para mí una verdadera vocación, desde muy pequeña. Yo sentía esta y no otra. A los diez años ya daba conciertos con gran éxito. Era una niña prodigio; afortunadamente, nadie en torno mío quiso explotarme; sin embargo, tuve que sostener una verdadera lucha contra los profesores y los artistas que quería hacer de mi arte extensivo a todos los géneros. A los 14 años abandoné el Conservatorio de Varsovia donde había hecho mis estudios y desde entonces fui autodidacta para poderme dedicar por entero a mi ideal; la interpretación perfecta y exacta de los maestros antiguos y sobre todo de un Bach, y no ya el Bach-Bullow o Bach-Liszt de los conciertos corrientes. [...] Durante más de media hora, en el escenario de la Comedia, delante de mí, Wanda Landowska, ha explicado minuciosamente al afinador, el mecanismo de su clavicémbalo, maravilloso instrumento de madera de limoncillo, con doble teclado, construido por Pleyel bajo su dirección y copiado del que usó Bach. «¿Pero usted – le digo – sabría afinarlo mejor que nadie?» «Sí, y yo lo afinó siempre; pero ahora no puedo, no estoy bien; no tengo paciencia y me duele la cabeza». Y acariciando amorosamente las teclas del clavicémbalo, añade: «Va conmigo a todas partes; ha estado en casa de Tolstoi». [...] «No, no; yo no quiero contarle, por ejemplo, que tal día encontré a D'Annunzio en pijama rosa; yo no quiero decir anécdotas. Todo eso será muy americano, pero no evoca nada. Yo le hablaré de los momentos pasados con mi marido, en compañía de esos hombres selectos, sin precisar nada, y si para mí evoco aquel ambiente, debo de evocarlo para usted también». Apenas me atrevo a murmurar, sin convicción, la palabra: público. Protesta con su dulzura cariñosa. «Hay que ser más honrados, más sinceros. [...] Y cuenta sobriamente: «Todos los años íbamos mi marido y yo a pasar una temporada en Isnaia Poliana. Tolstoi era un verdadero marqués en la elegancia y la distinción suprema de sus maneras, a pesar de sus ideas democráticas». «¿Un ser excepcional?» «En Rusia, no; el caso es frecuente en los nobles de allí. Adoraba la música; cuando yo tocaba, reía y lloraba, vibrando como una cuerda simpática. Todos los días se sentaba a las dos de la tarde ante mi clavicémbalo, y hasta media noche tocaba casi sin cesar. Yo no me cansaba; él, tampoco»”. Tamże.

72 Zob. rozdz. 4.

I dodaje, pochylając z bólem głowę, jakby zawstydzona:
– Mówią, że od „tamtego momentu” moja sztuka zyskała⁷³.

Na koniec Donato życzliwie opowiada o inscenizacji Landowskiej. Nie nawiązuje do jej stroju czy inspiracji, jak czyniło to wielu krytyków od samego początku, ale oddaje atmosferę serdeczności i ciepła, jaką Wanda roztaczała nad swoją publicznością: „Kiedy Wanda Landowska pojawia się na scenie, to nie jest wybitną artystką przedstawiającą się publiczności, jest Kastylijką witającą przyjaciół i mówiącą do nich ze szlachetną serdecznością: «Chodźcie, otoczcie mnie przyjazną grupą i słuchajcie»”⁷⁴.

Program tego koncertu zawierał następujące utwory: *Passacaglia* Händla (na klawesynie), *Sonata a-moll* Mozarta (na fortepianie) i *Koncert włoski* Bacha (na klawesynie) w pierwszej części. Część druga obejmowała *Łańcuch walców* Schuberta (na fortepianie), *Harmonijnego kowala* Händla, *Ground* Purcella i *Marsz turecki* Mozarta. W części trzeciej znalazły się *Nawoływanie ptaków* i *Kura* Rameau, *Le rossignol en amour* Couperina, *Kukułka* Daquina i taniec ludowy Landowskiej (najpewniej chodzi o *Bourrée d’Auvergne*)⁷⁵.

W tym samym dzienniku znajdujemy długi tekst na temat koncertu w filharmonii podpisany X – zapewne od Xeniusa, pseudonimu Eugenia d’Orsa. Oto jego fragment:

Wykazuje głęboką erudycję [...] „bez zdradzania autorów” lub „oczerniania dzieła”, daje efekt niepowtarzalnej delikatności [...] tych dłoni z kości słoniowej, które poświadczają wiele lat wysiłku, studiów i edukacji estetycznej, aby móc naśladować tego magika klawesynu i organów, zwanego J.S. Bachem. [...] Dlatego ta wyspecjalizowana artystka jest, jak powiedział Espinel o naszej rodaczce, „wybrykiem natury w muzyce dawnej na klawesyn i fortepian”⁷⁶.

73 „¿Viaja mucho?» «Siempre he viajado; pero desde ‘entonces’ mucho más». «¿A su marido también le gustaba la música?» «¿No le he dicho – reprocha dulcemente – que valía mucho? Era un gran artista, era más: un apóstol». Con los ojos fijos parece contestar a un pensamiento secreto: «Y no me he vuelto loca...» Y añade, bajando dolorosamente la cabeza, casi avergonzada: «Dicen que desde ‘entonces’ mi arte ha ganado». W. Landowska, *Sociedad Filarmónica Palentina...*, dz. cyt.

74 „Cuando Wanda Landowska aparece en escena, no es la artista ilustre presentándose ante el público, es una castellana recibiendo a los amigos y diciéndoles con noble cordialidad «Venid; formad en torno mío un grupo simpático y escuchad»”. Tamże.

75 „El Día de Palencia”, 6.11.1920, s. 2.

76 „La profunda erudición que revela [...] «sin traicionar a los autores» ni «calumniar a la obra», producen el efecto de una delicadeza inimitable [...] de aquellas manos de marfil que acreditan muchos años de esfuerzo, de estudio y de educación estética para poder imitar a aquel mago del clave y órgano que se llamó J.S. Bach. [...] era la labor de la señora Landowska que es intérprete personalísima de una elegancia, distinción y exquisitez sobre toda ponderación. Por eso esa artista especializada, es, como decía Espinel de nuestra compatriota, «un monstruo de la naturaleza en música antigua para clave y piano». X [właśc. E. d’Ors], *Sociedad Filarmónica. Concierto XX de dicha sociedad. Wanda Landowska en el clavicémbalo y piano*, „El Día de Palencia”, 9.11.1920, s. 1.

Powrót do stolicy

Dziesiątego listopada gazeta „Correspondencia de España” zapowiedziała koncert w teatrze Price w Madrycie, zorganizowany przez Koło Sztuk Pięknych (Círculo de Bellas Artes), z orkiestrą pod batutą Péreza Casasa⁷⁷ (z którym Wanda będzie dużo współpracować) i z udziałem flecisty Valdovinosy oraz pierwszego skrzypka Galindo. Landowska zagrała wówczas *Koncert Es-dur* Mozarta na fortepianie w drugiej części i *Koncert D-dur* Bacha na klawesynie w trzeciej części⁷⁸. Następnego dnia w prasie pojawiły się echa jej niewątpliwego sukcesu, a autor krótkiej recenzji podpisaney C. de R. (Cecilio de Roda?) określił koncert mianem „święta sztuki muzycznej”. Nie ukrywał własnego podziwu i zachwytu publiczności:

Wczorajsze wykonanie przez Wandę Landowską i Orkiestrę Filharmoniczną *Koncertu Es-dur* Mozarta było wzorem finezji wyrazu, czystości dykcji, milej przejrzystości. Wybitna artystka miała momenty wzruszenia w tym utworze oraz w koncercie Bacha zagrany w trzeciej części występu, których nie zapomną jej wczorajsi słuchacze. Nieustanne i głośnie owacje nagradzały godną podziwu pracę pięknej pianistki⁷⁹.

Znajdujemy też podpisaną imieniem Hans negatywną opinię na temat przestrzeni niedostosowanej do intymnego charakteru muzyki klawesynowej:

Ogromny Circo de Price nie jest odpowiednim miejscem na koncert klawesynowy; ten delikatny instrument i muzyka na nim grana wymagają bardziej intymnej atmosfery; w ogromnej sali słodkie dźwięki klawesynu nie osiągały

77 Bartolomé Pérez Casas (ur. 1873, Murcja – zm. 1956, Madryt) – kompozytor i dyrygent. Profesor harmonii w Wyższym Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Madrycie, członek Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych San Fernando i pierwszy główny dyrygent Hiszpańskiej Orkiestry Narodowej. Stworzył Madrycką Orkiestrę Filharmoniczną, z którą przez trzydzieści lat działał na rzecz upowszechniania, promocji i nauczania muzyki symfonicznej.

78 „La Correspondencia de España”, 13.11.1920, s. 1.

79 „La interpretación que Wanda Landowska y la Orquesta Filarmónica dieron ayer tarde al *Concierto en mi bemol* de Mozart, fue un modelo de finura de expresión, de pureza de dicción, de amable diafanidad. La insigne artista tuvo momentos de emoción en esa obra y en el concierto de Bach, que figuraba en la tercera parte, que no olvidarán sus oyentes de ayer. Ovaciones insistentes y clamorosas premiaron la labor admirable de la bella pianista”. „La Correspondencia de España”, 13.11.1920, s. 4.

odpowiedniego efektu, wydawały się pospolite lub zgaszone, ponieważ nie można było usłyszeć ich różnych, bardzo bogatych, delikatnych niuansów; niezależnie od tego, jak słabo brzmiała orkiestra, zagłuszała klawesyn.

Dlatego też autor, nieprzekonany do interpretacji koncertu Bacha, bardziej jest skłonny chwalić znane utwory:

Przepiękny *Koncert* Bacha nie wymaga uruchomienia wszystkich rejestrów klawesynu, a poprzez bogatą różnorodność muzyki wydawała się przebiegać pewna monotonia barwy; więcej blasku i różnorodności można było dostrzec w *Marszu tureckim* Mozarta i w *Kukułce* Daquina, który to utwór wielka artystka wykonała poza programem, zmuszona natarczywymi oklaskami. [...] Wszystko to było wczoraj bardziej widoczne dla publiczności w *Koncercie* Mozarta, który polska artystka zagrała na fortepianie, oraz w *Sonacie* tego samego autora, którą wykonała dodatkowo⁸⁰.

Tego samego dnia gazeta „La Época” publikuje tekst Víctora Espinósa, muzykologa i krytyka, który również uznaje, że miejsce koncertu nie sprzyja brzmieniu klawesynu. To tłumaczy, dlaczego publiczności bardziej podobało się wykonanie Mozarta na fortepianie:

Mówimy, że warunki nie były zbyt sprzyjające, ponieważ ta muzyka i jej dyskretne, słodkie środki wyrazu wymagają atmosfery większej intymności [...]. Jest to powód, poza innymi związanymi z dostępnością muzyki tego czy innego klasyka, dla którego koncert Mozarta był żywiej oklaskiwany⁸¹.

80 „No es el inmenso Circo de Price lugar a propósito para un concierto de clave; pide este delicado instrumento y la música que se ejecuta en él un ambiente más íntimo; en la inmensa sala los dulces sonidos del clave perdían efecto, resultaban vulgares o apagados, porque no llegaban a percibirse sus varios riquísimos suaves matices; por poco que sonara la orquesta, ahogaba al clave. [...] El hermosísimo *Concierto* de Bach tampoco exige que se pongan en juego todos los registros del clave, y a través de la riquísima variedad de la música parecía advertirse alguna monotonía de timbre; se advirtió más brillantez y variedad en la *Marcha turca* de Mozart, y en *Le coucou*, de Daquin, que la gran artista ejecutó fuera de programa, obligada por los insistentes aplausos. [...] Todo esto lo advirtió el público mejor ayer en el *Concierto* de Mozart, que la artista polaca ejecutó al piano, y en la *Sonata* del mismo autor que dio de añadidura”. Hans, *Orquesta filarmónica. Teatro del Price. Wanda Landowska*, „El Debate” (Madryt), 13.11.1920, s. 4.

81 „Decimos que las condiciones eran poco favorables porque esta música y su discreto, dulce medio de expresión, reclaman ambiente de mayor intimidad [...] Este es el motivo, aparte otros relacionados con la asequibilidad de la música de uno o de otro clásico, por el que se aplaudió más vivamente el concierto de Mozart en que la actuación pianística”. V. Espinós, *El arte de Wanda Landowska*, „La Época”, 13.11.1920, s. 6.

Ilustracja 32.

„La Voz”, 13.11.1920, s. 3. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.



Landoowska

—Mi amor a la música de Bach, de Couperin, Rameau, Mozart—nos decía Mme. Landoowska—nos ha conducido a buscar el medio de expresión que le era propia, y bajo el cual fué engendrada; a la manera que es imprescindible conocer el valor de las palabras del siglo duodécimo si nos queremos dar perfecta cuenta del matiz y sabor de los romances, así el empleo de los instrumentos característicos de cada época nos acercará más a ella y nos pone en condiciones de bien comprenderla; en las traducciones se pierde necesariamente la bosa fragancia que envuelve toda obra de arte sincero.

¿Cómo apreciar toda la rica polifonía de la "fantasía cromática" de J. S. Bach, de sus "fugas", en un instrumento como el piano, de timbre igual en el que es imposible seguir el libre desarrollo de las voces que confunde su homogeneidad sonora, cómo apreciar las suaves sonoridades de las obras de Chambonnières, de Daquin, de Dandrieu, de una tan fina galantería, sin los retorcimientos y puerilismos románticos, en un instrumento por naturaleza pasional y exaltado?

Eso es lo que me ha llevado a buscar en el clavecín lo que me negaba el piano.

Claro está que sólo el percibir muy claramente las diferencias de estilo podía conducir a cambiar el medio de expresión; nadie como ella ha llegado a una tan fina y justa comprensión de los clavecinistas. Hase menester un alma de muy buena calidad para poder prescindir de los fáciles y asenderosos caminos que conducen al éxito popular, para quedarse sólo con lo que vivifica las cosas, con lo que se oculta tras de la superficie, como si el temor de las miradas impuras y procesos las retuviera en el escurodo hogar donde únicamente los laureles pueriles. Arte sutil, que sólo una tan gran perfección

re restituía a los prerrománticos todo su valor, y la perfección con que lo realiza es tanta, que llega a sus límites máximos. Y no sólo por el milagro de su arte el clavecín revive; el piano es también bajo sus dedos un instrumento distinto, que se acerca al diez y ocho; el concierto de Mozart que ayer ejecutó representa el tipo ideal de interpretación del músico de Salzburgo.

El público no se percató de la importante labor de Landoowska en el concierto de Bach; el clave se funde tan bien con la cuerda y con la madera, que forma, con ella un homogéneo ambiente sonoro, que le hace imperceptible, ese ambiente que creían insustituible los músicos del 18, y aun muchas del principio del

19, y que el piano, insoluble en la orquesta, no ha podido realizar; pero, en cambio, la *Marcha turca*, de Mozart; el *Concierto de Daquin*, fueron gustados por la gente con entusiasmo. Triunfo halagüeño el de ayer para todos.

La Orquesta Filarmónica mostró sus excelencias: claridad, bello sonido, en las obras de Wagner, de Schubert y Beethoven que interpretó. Grandes aplausos mereció la inteligente y concienzuda labor de Pérez Casas.

También los plácemes para los solistas del *Concierto brandenburgués*, señores Galindo, violín, y Valdivinoso, flauta.

JUAN DEL BREZO

En la Maestranza de El Ferrol no hay trabajo

FAMILIAS EN LA MISERIA

EL FERROL 12 (8 n.).—Esta tarde circularon órdenes en el arsenal Arriestran para que mañana comen los trabajos en la Maestranza.

La orden obedece a la falta de créditos.

Más de mil obreros, todos ellos padres de familia, quedan sin trabajo y sin recursos.

¡DURO! ¡DURO!

¿No ve que su TOS molesta en la tertulia, en el teatro, en la iglesia y en todas partes?

Bastaría una PASTILLA CRESCO para calmarla.

En todas las farmacias, pescetas 2; América y Filipinas, 4.

— SABEN BIEN —

Kolejną postacią zaczynającą wyróżniać się na polu krytyki muzycznej był kompozytor José Fornś, który rok później zdobył jedyne stanowisko profesorskie w zakresie historii i estetyki muzyki w Wyższym Konserwatorium w Madrycie. Podobnie jak poprzednio cytowani autorzy, krytykuje on wybór sali:

Dobre chęci nie wystarczą, by odnieść sukces w jakimkolwiek przedsięwzięciu, a Círculo de Bellas Artes [...] zapomniał o jednym z najbardziej niezbędnych warunków powodzenia każdego koncertu, o dostosowaniu warunków wykonawcy i utworów do miejsca i publiczności [...]. Dlatego ze względu na szkołę pianistyczną wybitnej artystki, całkowicie wolną od efekciarstwa i eksztatycznych wybuchów, oraz ze względu na charakter klawesynu, arystokratycznego instrumentu sprzed wieków, [...] wydawało nam się, że wszystkiego tego zabrakło wczoraj po południu i przy tak dobrej jakości koncert okazał się monotony i zimny tylko dlatego, że popełniono błąd, chcąc wyjąć obraz z jego autentycznych ram. [...] nie przyniosło to należytego efektu i niezrównane piękno nie zostało właściwie docenione [...]. W sali cyrkowej brakuje bowiem warunków dla tej delikatnej muzyki [...]. Mimo wszystko publiczność zgłosiła tej wybitnej artystce entuzjastyczną owację i nagrodziła gorącymi brawami bisy zagrane na fortepianie i klawesynie⁸².

Inny krytyk (podpisany J.M.) również uznaje wielkość sali za przeszkodę dla dobrej słyszalności i dobrego brzmienia klawesynu: „był to najlepszy sposób, aby publiczność uświadomiła sobie, jak interesujący jest ten sympatyczny instrument ze względu na to, co reprezentuje i przypomina, ponieważ kiedy towarzyszy mu orkiestra w tak dużej sali, jego dźwięki

82 „No basta la buena intención para salir airoso en las empresas, y el Círculo de Bellas Artes [...] olvidó una de las condiciones más indispensables para el buen éxito de toda audición: la adecuación entre las condiciones del ejecutante y de las obras, con el local y el público. [...] Por tanto, por la escuela pianística de la insigne artista, exenta en absoluto de efectismos ni de arrebatos, como por la naturaleza del clave, el aristocrático instrumento de siglos pretéritos [...] nos parecía que todo ello se hallaba desplazado en la tarde de ayer y con factores de tan buena calidad, resultó un concierto monótono y frío tan solo por el error de querer sacar las cosas de su verdadero marco [...] no produjo el efecto debido ni se apreciaron en su justo valor las incontestables bellezas de que la obra está llena y que con tanto acierto subrayó la feliz intérprete. Y es que el local del circo carece en absoluto de condiciones para esta delicada música [...] A pesar de todo, el público ovacionó con entusiasmo a la insigne artista y premió con calurosas ovaciones las propinas que sobre el piano y el clave ejecutó”. J. Fornś, *La música y los músicos. Concierto en Price*, „El Heraldo de Madrid”, 13.11.1920, s. 2.

zostają przyćmione przez inne instrumenty”⁸³. Autor nie omieszkiał jednak podkreślić zasług solistki i trafnej decyzji Círculo de Bellas Artes, by zamówić u niej ten koncert, który koniec końców okazał się sukcesem: „do tego sukcesu przyczyniła się szczęśliwa inicjatywa przedstawienia Wandy Landowskiej, genialnej i godnej podziwu solistki, której sztuka, inna niż wszystkich już uznanych artystów, osiągnęła *summę* doskonałości”⁸⁴. Dziennik „El Liberal” uwydatnia ten sam aspekt: „Na klawesynie znów zaprezentowała się wybitna mistrzyni, chociaż ten instrument nie jest odpowiedni do sali teatru Price”⁸⁵. Wybór auli spotkał się więc z jednogłośnie negatywną reakcją i krytyków, i widzów.

Jest to niewątpliwie rok, w którym kilka słów poświęcają Wandzie Landowskiej najwybitniejsi i najbardziej wyspecjalizowani krytycy. Kolejny, podpisujący się Juan del Brezo, to kompozytor Juan José Mantecón, przyszły członek tak zwanej Grupy Ośmiu⁸⁶, już od kilku lat pracujący jako krytyk muzyczny, a od 1920 roku na stałe w madryckiej gazecie „La Voz”. Tam poświęcił Polce piękny tekst – zatytułowany: Wanda i jej interpretacje – któremu towarzyszy rysunek przedstawiający sylwetkę artystki i jej podpis. Poniżej czytamy:

Moja miłość do muzyki Bacha, Couperina, Rameau, Mozarta – mówi M^{me} Landowska – skłoniła mnie do poszukiwania środków wyrazu, które były jej właściwe i w których się zrodziła. Tak jak poznanie znaczenia słów z XII wieku jest niezbędne dla zrozumienia niuansów i gustu romantyków, tak użycie charakterystycznych instrumentów każdej epoki przybliży nas

83 „[...] fue como mejor se dio cuenta el público de los interesante que resulta este instrumento simpático por lo que representa y recuerda, pues acompañado de orquesta en tan vasta sala sus sonidos se advierten eclipsados por los de los demás”. J.M., *La filarmónica y Wanda Landowska*, „El Siglo Futuro”, 13.11.1920, s. 3.

84 „[...] contribuyó, desde luego, a este éxito, la feliz iniciativa de presentar a Wanda Landowska, la genial y admirable concertista, cuya arte, distinto al de todos los ya consagrados, ha llegado al *súmmum* de la perfección”. Tamże.

85 „En el clave se mostró de nuevo maestra insigne, si bien aquel instrumento no es a propósito para tocarlo en el teatro de Price”. „El Liberal”, 14.11.1920, s. 3.

86 Grupa Ośmiu lub Grupa z Madrytu była muzycznym odpowiednikiem Pokolenia 27 w literaturze. W jej skład weszli: Ernesto Halffter i jego brat Rodolfo, Juan José Mantecón, Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse oraz Gustavo Pittaluga. Z grupą tą związane były też postacie takie jak Jesús Bal y Gay oraz Adolfo Salazar. Formacja powstała na początku lat trzydziestych, aby zwalczać konserwatyzm w muzyce, w podobnym duchu jak paryska Grupa Sześciu – Les Six. Wybuch wojny domowej i późniejsza dyktatura Francisco Franco przerwały jej wysiłki. Zob. C.L. García Gallardo i in., *Los Músicos del 27*, Junta de Andalucía – Universidad de Granada, Granada 2010.

do niej i pozwala ją dobrze zrozumieć; w tłumaczeniach z konieczności zatracamy świeży aromat otulający każde szczere dzieło sztuki⁸⁷.

W ten sposób po raz kolejny krytyk broni trafności i konieczności wykonywania muzyki Bacha na klawesynie, a nie na fortepianie, chociaż zastrzega, że praca Landowskiej nie została doceniona przez publiczność:

Jak docenić całą bogatą polifonię *Fantazji chromatycznej* Johanna Sebastiana Bacha, jego fug na instrumencie takim jak fortepian, o stałej barwie, na którym nie można śledzić swobodnego rozwoju głosów, bo uniemożliwia to jednorodność dźwięku [...] Publiczność nie zdawała sobie sprawy z wagi pracy Landowskiej, w koncercie Bacha klawesyn tak dobrze łączy się ze smyczkami i dętymi drewnianymi, że tworzy z nimi jednorodną dźwiękową atmosferę⁸⁸.

Tydzień później ten sam autor ponownie poświęcił tekst koncertowi Landowskiej, do którego noty programowe napisał Adolfo Salazar, mający zwyczaj (na co zwraca uwagę recenzent) objaśniać w sposób obszerny i czytelny wykonywany repertuar, zarówno dawny, jak i współczesny:

programy przygotowane przez Adolfa Salazara są dziełami dydaktycznymi o nieocenionej wartości, dzięki ich precyzyjnym i obfitym informacjom zarówno współczesne, jak i dawne utwory muzyczne okazują się zrozumiałe i jasne [...]. Program ten był prawdziwym studium historycznym muzyki XVII i XVIII wieku [...]. *Musikalisches Opfer* Johanna Sebastiana Bacha jest encyklopedią wiedzy kontrapunktycznej i niewiele kompozycji zawiera więcej mądrości i umiejętności niż to dzieło [...]. Wanda Landowska na koncertach

87 „Mi amor a la música de Bach, de Couperin, Rameau, Mozart – nos decía M^{me} Landowska – me ha conducido a buscar el medio de expresión que le era propia, y bajo el cual fue engendrada; a la manera que es imprescindible conocer el valor de las palabras del siglo duodécimo si nos queremos dar perfecta cuenta del matiz y sabor de los románticos, así el empleo de los instrumentos característicos de cada época nos acerca más a ella y nos pone en condiciones de bien comprenderla; en las traducciones se pierde necesariamente la tersa fragancia que envuelve toda obra de arte sincero”. J. del Brezo [właśc. J.J. Mantecón], *Wanda Landowska y sus interpretaciones*, „La Voz”, 13.11.1920, s. 3.

88 „¿Cómo apreciar toda la rica polifonía de la *Fantasia cromática* de J.S. Bach, de sus fugas, en un instrumento como el piano, de timbre igual en el que es imposible seguir el libre desarrollo de las voces que confunde su homogeneidad sonora [...] El público no se percató de la importancia de la labor de Landowska; en el concierto de Bach, el clave se funde tan bien con la cuerda y con la madera, que forma con ella un homogéneo ambiente sonoro”. Tamże.

zebrała oklaski i umieściła najpiękniej iluminowany inicjał na pierwszej karcie tegorocznego cyklu koncertów w Narodowym Towarzystwie Muzycznym⁸⁹.

Jednak niewątpliwie wydarzeniem, które możemy uznać za punkt kulminacyjny tej historii z 1920 roku, jest prywatny koncert w domu studenckim i centrum kulturalnym Residencia de Estudiantes. Instytucja ta liczyła sobie dopiero kilka lat, emanowała energią i młodością, powstała w imię idei Institución Libre de Enseñanza (Wolnej Instytucji Edukacyjnej) i miała stać się kultowym miejscem Pokolenia 27, sceną przebudzenia hiszpańskiej awangardy w latach dwudziestych. Landowska dała tam recital w znacznie intymniejszych warunkach niż w ogromnym teatrze Price. Jej dawny wpływowy znajomy Eugenio d'Ors poświęcił temu wydarzeniu tekst pod znamennym tytułem: Wanda i studenci. Muzyka dnia wczorajszego dla ludzi jutra. Artykuł zaczyna się następująco:

W ubiegłą sobotę Wanda Landowska zagrała dla studentów z Rezydencji koncert klawesynowy. Händel i Mozart, Rameau i Couperin Le Grand. Czyste wykonanie, w atmosferze autentycznego skupienia. Muzyka dnia wczorajszego dla ludzi jutra. To był bardzo piękny wieczór. Ponieważ wszelkie pochwały są tu zbędne, wspomnieniu tego święta powinny towarzyszyć jedynie wyrazy wdzięczności wobec szczodrej artystki, jeśli pewne jego aspekty sprawiły, że nie przekroczono sfery najprzyjemniejszych emocji, by przejść w sferę głębszych znaczeń. Rodzaj pokrewieństwa z wyboru pomagał odnaleźć w estetycznym transie zabawę i aprobatę. Pierwsza była tak łatwa, a druga tak szybka i jasna, że jej dowody ewidentnie rzucały się w oczy⁹⁰.

89 „[...] los programas que confecciona Adolfo Salazar son obras didácticas de irrecusable valor, cuyas informaciones precisas y abundantes hacen comprensibles y claras las realizaciones musicales modernas, como las antiguas, poniéndolas al alcance del que quiera hacer el más pequeño esfuerzo, aunque no sea un profesional o un técnico. [...] El programa fue un verdadero estudio histórico de la música de los siglos XVII y XVIII [...] la *Ofrenda musical* de J.S. Bach es una enciclopedia del conocimiento contrapuntístico, y pocas composiciones muestran una mayor sabiduría y habilidad que esta obra [...]. Wanda Landowska recogió los aplausos de los conciertos y puso la más bella y miniada inicial en la primera página de la serie de conciertos de este año en la Sociedad Nacional de Música”. Tenze, *Música y músicos. Sesión inaugural de la S.N.M.*, „La Voz”, 20.11.1920, s. 3.

90 „El sábado anterior dedicó Wanda Landowska a los estudiantes de la Residencia un concierto de clavicémbalo. Haendel y Mozart, Rameau y Couperin el Grande. La ejecución limpia, en el ambiente recogidamente devoto. Música de ayer para los hombres de mañana. Fue una noche muy bella. Pero, callado por superfluo cualquier elogio, al recuerdo de la fiesta solo debería acompañar la expresión de una gratitud hacia la generosa artista, si algún importante aspecto de aquella no la hiciese ya rebasar el ámbito de las emociones más gratas, para traerlo al de las significativas más profundas. Una manera de afinidad electiva pudo encontrar, en el estético trance, juego y sanción. Y fue el uno tan fácil, la otra tan rápida y clara, que su evidencia nos saltó a todos los ojos, con victoriosa lucidez”. E. d'Ors, *Wanda y los estudiantes. Música de ayer para hombres de mañana*, „La Libertad” (Madrýt), 24.11.1920, s. 1.

W kolejnym akapicie – zatytułowanym *Prostota* – autor wyjaśnia pojęcie „arystokracji w postępowaniu”, nawiązując do wysiłków Rezydencji, która sprowadzała wielu specjalnych gości z Hiszpanii i z zagranicy dla poszerzenia horyzontów młodych studentów, którzy mieli szczęście tam mieszkać. Prostota w tym znaczeniu kojarzy się też ze sztuką Landowskiej, przepełnioną owym intelektualną arystokratyzmem, którego d'Ors był zwolennikiem:

Residencia de Estudiantes jako Seminario mające na celu stworzenie wśród hiszpańskiej młodzieży arystokracji postępowania. W 1920 roku prawdziwa arystokracja postępowania nie może mieć innej nazwy niż prostota. Z drugiej strony ceniona solistka, propagująca na całym świecie, w towarzystwie starodawnego instrumentu o delikatnym i surowym głosie, gust i przykład sztuki bardziej wyrafinowanej niż ta, która wciąż przynosi największe sukcesy przed wielką publicznością. Również w sztuce w 1920 roku wyrafinowanie nie może mieć innej nazwy niż prostota⁹¹.

W innym fragmencie – zatytułowanym *Dzień po wojnie* – autor powraca do epizodu Landowskiej w domu Tolstoja, jakby chodziło o prawdziwy wyczyn. Można powiedzieć, że z upływem lat historia ta stała się prawie mitem: „Myślę, że od tego archaicznego klawesynu Wandy Landowskiej, który mógł bez niczyjego sprzeciwu zatrzymać się w domu Lwa Tolstoja i rozpogodzić dla dobra sztuki zmarszczoną przeciw niej białą, krzaczastą brew wielkiego szlachcica i szewca, zaczyna się nowa era”⁹². Końcowy akapit dowodzi wagi występu Landowskiej w Rezydencji. Był on apelem o prostotę i powrót do minionych czasów, który trudno docenić:

Urodziliśmy się pod koniec wieku. Wyznaliśmy już, że zatrul on nasze duchowe korzenie. To, co proste, jest dla nas nadal niezwykle trudne. Bardzo trudno jest nam zrozumieć wszystko, co zawiera menuet. [...] Ale godzinne

91 „La Residencia de Estudiantes, como un Seminario para crear entre la juventud española una aristocracia de la conducta. En 1920, la verdadera aristocracia de la conducta no puede tener otro nombre que simplicidad. Por otro lado, la concertista dilecta, propugnando por todo el mundo, en compañía del vetusto instrumento de voz fina y austera, el gusto y ejemplo de un arte más refinado que aquel que arranca todavía los grandes éxitos de los grandes públicos. Y tampoco el refinamiento en el arte puede tener en 1920 otro nombre que simplicidad”. Tamże.

92 „Creo que también hay el principio de una nueva era en este clave arcaico de Wanda Landowska, que pudo guardarse sin el renuncio de nadie en la casa de Leon Tolstoi y desarrugar, en gracia por el arte, el ceño que crispó contra el arte las blancas cejas hirsutas del gran gentil-hombre y zapatero”. Tamże.

wzruszenie podczas takiego koncertu, zagłębianie się w świat znaczeń, bardzo nam skraca drogę.

Tekst kończy się emocjonalnie:

Dlatego, gdy ucichła muzyka (było już po północy, gwiazdy na madryckim niebie były wtedy tak jasne jak rytmy), studenci zwrócili się do Wandy Landowskiej: „Proszę pani, nie wiemy tego wszystkiego, co zawiera menuet. Ale też nie wiemy tego wszystkiego, co może zawierać: «Dziękuję!»”⁹³.

Ponownie w Katalonii i Walencji

Wanda nie mogła opuścić Hiszpanii, nie odwiedzwszy Katalonii i Walencji, gdzie miała tak wielu przyjaciół i wielbicieli. W Barcelonie wystąpiła ponownie w Orfeón Catalán 5 i 8 grudnia. Pierwszy koncert zagrała ze skrzypkiem Eduardem Toldrą, wiolonczelistą Antonim Planàsem i flecistą Esteve Gratacòsem. Początek recitalu stanowiła *Musikalisches Opfer* Bacha (na klawesyn, flet i skrzypce), drugą partię wypełniły koncertowe utwory klawesynewe Rameau: *La livri*, *Le vezinet*, *La timide* oraz *Les tambourins*; trzecią i ostatnią zamykało *Trio c-moll* (na klawesyn, flet i skrzypce) Händla⁹⁴. Z kolei 8 grudnia Landowska wykonała program podobny do tego, który miała zaprezentować kilka dni później w Walencji. Pierwsza część obejmowała *Passacaglię* Händla (na klawesynie), jedną z sonat Mozarta (na fortepianie), *Partitę c-moll* Bacha (na klawesynie), a druga – *Preludium i fugę Es-dur* i końcowe *Allegro z Koncertu D-dur* Bacha (na klawesynie), *Andante favori* Beethovena

93 „Pero la emoción de una hora como la de nuestro concierto, adentrándose en el mundo de las significaciones, vino a ahorrarnos mucho camino, reuniendo de un golpe en nuestra devoción, acaso en nuestra ya definitiva vocación, el clavicémbalo, el traje de cuero, el minué y el vaso de agua. GRACIAS”. Tamże.

94 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Il dels deu concerts en dies festius a la tarda.

(na fortepianie) oraz dwie sonaty Scarlattiego. Trzecia część zawierała tańce polskie, wszystkie wykonane na klawesynie, takie jak: *Villanella* Długoraja, *Galiarda*, *Volta polonica* i *Hajduk* z księgi tańców Jakuba Polaka z 1541 roku. Zabrzmiały ponadto *Kukułki* Pasquiniego i *Daquina* oraz *Bourrée d'Auvergne* Landowskiej. Były to już więc, można rzec, klasyki, często grane przez Wandę w 1920 roku w różnych miastach.

W Walencji 17, 18 i 19 grudnia artystka dała trzy koncerty zorganizowane przez Towarzystwo Filharmoniczne w sali koncertowej Konserwatorium – tam, gdzie lata temu poznała słynnego już teraz ucznia Joségo Iturbiego. „La Correspondencia de Valencia” 15 grudnia podawała program: *Chaconne* Händla (na klawesynie), sonata Mozarta na fortepian (niesprecyzowana), *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* Bacha na klawesynie (część pierwsza), następnie *Andante favori* Beethovena (na fortepianie), *Koncert d-moll* Bacha na klawesynie (część druga) oraz *Le rossignol en amour* Couperina, *Kukułki* Pasquiniego i *Daquina*, *Cascades* Dandrieu oraz *Bourrée d'Auvergne* Landowskiej (część ostatnia). Dnia 18 grudnia: *Suita angielska e-moll* Bacha (na klawesynie) i *Partita c-moll* Bacha (na fortepianie) w pierwszej części, w części drugiej – *Magnificat* Pachelbela, *Echo* Bacha oraz rondo Beethovena na fortepianie, a także *Sonaty „Pastoralna”* i „*Na skrzyżowane ręce*” Scarlattiego na klawesynie, w części trzeciej z kolei – *Dzwony* Byrda, *Słownik angielskiego anonima* oraz *Les calotins* i *Les musettes* Couperina na klawesynie. Ostatni koncert 19 grudnia obejmował: *Trio c-moll* Händla (na skrzypcach Navarro, na wiolonczeli Cassademunt, na flecie Fonnos) oraz *Walkę Dawida z Goliatem* Kuhnaua na klawesynie (część pierwsza), *Sonatę na klawesyn i flet* Bacha oraz, podobnie jak we wcześniejszych programach, polskie tańce ludowe (część druga), a na koniec utwory Rameau na klawesyn, flet i wiolonczelę: *La livri*, *Le vezinet*, *Le timide*, *Les tambourins*⁹⁵.

Tymczasem prasa informowała o poświęconym Wandzie Landowskiej numerze „Mundial Música”⁹⁶, co stanowiło szczytowe wydarzenie tego roku pełnego koncertów, podróży i sukcesów. Krytycy walency okazali się nie mniej entuzjastyczni i chwalili artystkę za występy w Hiszpanii:

Wczorajszy dzień był dniem wielkiej gali! [...] Co za rozkosz usłyszeć w wykonaniu Landowskiej boską sonatę Mozarta, podwójnie boską w interpretacji

95 „Las Provincias”, 15.12.1920, s. 1.

96 „Las Provincias”, 17.12.1920, s. 2

tych rąk! [...] Beethoven, pełen światła, jasności, bez spazmów i potworności, jak wymaga tego *Andante favori* w idealnej interpretacji na fortepianie, którą mogła osiągnąć jedynie Wanda Landowska! Następnie, na klawesynie, zaprezentowała bogactwo kompozycji Bacha, kończąc wielkim finałem *Koncertu D-dur*, który wywołał burzę oklasków. Trzecia część, w całości przeznaczona na klawesyn, zawierała zachwycające utwory charakterystyczne dla klawesynistów [...]. Finałem był wspaniały taniec *Bourrée d'Auvergne* autorstwa samej Landowskiej, piękna kompozycja pełna życia i ciekawa, w której duch ludowy...⁹⁷.

W tym samym czasie „Correspondencia de Valencia” pisze:

Klawesyn Wandy jest harfą, gitarą i fortepianem – wypiewkuje elegię, deklamuje pieśń, a nawet szmerze, jak gdyby mówił [...]. Wczoraj wieczorem publiczność potwierdziła swój szacunek dla tej wielkiej artystki, dla tej wyjątkowej artystki, podążając za rytmem emocji żywej lekcji estetyki muzycznej⁹⁸.

Krytyk Gomá z „Diario de Valencia” określa koncert jako „czyste i wspaniałe święto sztuki”, dodając, że „Wanda Landowska przestudiowała styl starych mistrzów w taki sposób, że na przykład jej interpretacja ozdobników – tryli, mordentów – elementu o tak istotnym znaczeniu w muzyce starych mistrzów, stanowi konkretną lekcję dla wszystkich”⁹⁹.

Drugi koncert odbił się nie mniejszym echem w prasie i ujawnił cel Landowskiej, jakim było wykazanie w praktyce celowości wykonywania muzyki Bacha na klawesynie i pokazanie, jak grać ją na fortepianie

97 „¡Día de gran gala fue el de ayer! [...] ¡Qué delicia escuchar, ejecutada por Landowska, la Sonata divina de Mozart, dos veces divina al ser interpretada por aquellas manos! [...] ¡Beethoven, lleno de luz, de claridad, sin espasmos ni truculencias, como lo exige su *Andante favorito*, tuvo la interpretación ideal al piano que solo Wanda Landowska pudiera conseguir! Después, en el clavecín, una riqueza de composiciones de Bach que acabaron por el gran final del *Concierto en re*, que produjo una tempestad de aplausos. La tercera parte, toda para clavecín, comprendía deliciosas obras características de los clavecinistas [...] El final era la maravillosa danza *Bourrée Auvernesa*, de la propia Landowska, bella composición de una vida y un interés poderosos”. *En la Filarmónica. Concierto de Landowska*, „Las Provincias”, 18.12.1920, s. 2–3.

98 „El clave de Wanda es arpa, guitarra y piano: exalta una elegía, dice una canción, y hasta murmura como si hablasen [...]. El auditorio afirmó anoche su veneración por esta gran artista, por esta artista única, siguiendo los ritmos de emoción de una viva lección de estética musical”. *Gaceta musical. Wanda Landowska*, „La Correspondencia de Valencia”, 18.12.1920, s. 3.

99 „Wanda Landowska ha estudiado de tal modo el estilo de los antiguos maestros, que, por ejemplo, su interpretación de las ornamentaciones – trinos, mordentes – elemento de tan esencial importancia en la música de aquellos, constituye una definitiva enseñanza para todo el mundo”. Gomá, *Crónica musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska*, „Diario de Valencia”, 18.12.1920, s. 5.

(w zasadzie naśladowując klawesyn), ponieważ jest on instrumentem bardziej dostępnym i powszechnym: „Wanda Landowska, dając nam kolejno posłuchać utworów Bacha na klawesynie i na fortepianie, chce pokazać, jak te utwory powinny brzmieć i być traktowane na klawiaturze współczesnego instrumentu, czyli tego, który jest powszechnie używany”¹⁰⁰. Krytyk z dziennika „El Pueblo” wydaje się nie doceniać „nieograniczonej doskonałości” klawesynu, choć nie neguje zasług Landowskiej:

Mamy o klawesynie opinię, oczywiście bardzo skromną, która częściowo różni się od opinii wielu osób, które przypisują temu instrumentowi nieograniczoną doskonałość – może z powodu tych kompozycji, które można na nim lepiej zagrać, a może dlatego, że jesteśmy przyzwyczajeni do silnego i stabilnego dźwięku fortepianu. Niewątpliwie jednak istnieje jednomyślność w wysokiej ocenie umiejętności wykonawczynie, dzięki czemu mamy wrażenie doskonałości, równomiernego piękna i głębokiej sugestywności. Klawesyn w rękach Wandy Landowskiej jest czymś zaskakującym i cudownym ze względu na czystość frazy, czystość mechanizmu i emocje, które artystka wkłada we wszystko, co gra, zwinnie, z wdziękiem¹⁰¹.

Gomá o drugim koncercie pisze:

siła geniuszu tej kobiety jest niewyczerpana, a każdy jej występ ujawnia zawsze nową formę sztuki i nową fazę jej godnego podziwu temperamentu [...]. Słuchając interpretacji Landowskiej, doskonale rozumiemy, że każde dzieło sztuki jest aktem miłości; tylko w ten sposób dzieła muzyczne mogą zawierać w sobie niezwykle życie, którego nabierają, wychodząc spod palców tej wybitnej pianistki i klawesynistki.

Na temat ostatniego recitalu, już w przeddzień Bożego Narodzenia, dodaje z kolei:

100 „Wanda Landowska pretende, con la audición sucesiva de las selecciones de Bach en el clavicimbaló y en el piano, demostrar cómo deben sonar y ser tratadas estas obras sobre el teclado del instrumento moderno, que es el que generalmente se posee”. *Crónica musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska, „Las Provincias”, 19.12.1920, s. 2.*

101 „Sustentamos una opinión, modestísima naturalmente, acerca del clavecín, que difiere, en parte, de la de muchos que atribuyen excelencias ilimitadas a este instrumento: acaso por las composiciones más adaptables al mismo, quizá por hallarnos familiarizados con la sonoridad fuerte y tenida del piano. Pero, sin duda, hay acuerdo unánime al apreciar los méritos de la ejecutante, que producen la sensación de lo perfecto, ecuanímente bello y hondamente evocador. El clavicémbalo en manos de Wanda Landowska es algo sorprendente y maravilloso, por la limpieza en la frase, la pureza de mecanismo y la emoción que pone la artista en cuanto interpreta, ágil, graciosamente dicho”. *Filarmónica de Valencia. Wanda Landowska, „El Pueblo”, 19.12.1920. s. 1.*

Wybitna polska solistka nie zamierza po prostu wykonać „solowego” utworu, „etalazu” swojej osobowości w sposób egoistyczny. Wanda jest przede wszystkim artystką świadomą tego, co stanowi jej misję, Wanda szlachetnie i szczerze oddała się w służbę sztuce, nie wzięła sztuki na służbę u siebie [...]. Wanda Landowska chciałaby, żeby lubiano muzykę kameralną tamtego okresu, w której klawesyn jest współpracownikiem, aczkolwiek współpracownikiem niezwykłym, ze względu na szczególne wyczucie precyzji rytmicznej, jaką posiada ten piękny instrument¹⁰².

Ta sama gazeta wspomina o przyjęciu, jakie na cześć Landowskiej wydał Eduardo Chavarri:

Wczoraj wieczorem, w pięknej sali Beethovena, nasz znakomity przyjaciel i kolega Eduardo López Chavarri wydał na cześć wybitnej Wandy Landowskiej kameralne przyjęcie, które okazało się przemiłe. Dulzaina i tamboril, gitarzyści i śpiewacy oraz pary tancerzy ubranych w osiemnastowieczne walenckie stroje ludowe wykonali miejscowe pieśni i tańce. Z typową dla siebie gracją improwizowali coplas. Wanda Landowska była oczarowana malowniczym, śpiewno-choreograficznym przedstawieniem, a następnie przegrywała na fortepianie motywy walenckie i przypominała sobie poetyckie piosenki i tańce z Polski¹⁰³.

A kiedy była obecna na uroczystości zorganizowanej na cześć mistrza Amorósa, podobno „na prośbę obecnych i wśród wielkich oklasków [...] wzniosła swój kieliszek na cześć szacownego artysty pana Amorósa,

102 „el poder genial de esta mujer es inagotable y siempre cada presentación suya revela una nueva forma de arte y una nueva fase de su admirable temperamento [...] Presenciando las interpretaciones de Landowska, se comprende a maravilla que toda obra de arte sea un acto de amor; solamente así pueden las obras musicales contener la extraordinaria vida que adquieren al surgir de entre los dedos de la pianista y clavecinista insigne. [...] La eminente concertista polaca no pretende realizar simplemente una labor «a solo», un «etalage» de su personalidad en forma egoísta. Wanda es ante todo una artista consciente de lo que su misión representa, Wanda se ha puesto noble y sinceramente al servicio del arte, no ha puesto el arte a su servicio. [...] desea Wanda Landowska que guste la música de cámara de aquella época, en donde el clavicímbalo es un colaborador, aunque un colaborador extraordinario, por ese especial sentido de la precisión rítmica que el bello instrumento posee”. Gomá, *Crónica musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska*, „Diario de Valencia”, 21.12.1920, s. 2.

103 „Ayer por la tarde, en la linda sala Beethoven, nuestro ilustre amigo y compañero Eduardo López-Chavarri obsequió a la eminente Wanda Landowska con una fiesta íntima, que resultó deliciosa. Dulzaina y tamboril, guitarristas y cantadores y parejas de bailadores vestidos con los trajes populares valencianos del siglo XVIII interpretaron las canciones y danzas huertanas. Se improvisaron coplas con típica gracia alusiva. Wanda Landowska quedó encantada de la pintoresca, lírica y coreográfica manifestación y luego glosó en el piano los motivos valencianos y recordó poéticas canciones y danzas de Polonia”. „Diario de Valencia”, 21.12.1920, s. 2.

stwierdzając, że nadzieje Hiszpanii na własną sztukę i życie są takie same jak nadzieje jej ojczyzny, Polski¹⁰⁴. Z kolei na temat ostatniego koncertu Landowskiej czytamy:

Było to przywołanie tych odległych czasów, kiedy Händel przygotowywał całkowitą i ostateczną emancypację sztuki muzycznej, tworząc oratorium będące prekursorem opery. [...] W drugiej części programu wyróżniały się sonata na flet i klawesyn Bacha oraz dwa tańce polskie nieznanego kompozytora. [...] W trzeciej części zachwyciło publiczność kilka utworów na klawesyn, a w koncercie J.Ph. Rameau zespół był godny podziwu [...]. Musiała ona wykonać, również poza programem, preludium do *Suity e-moll* Johanna Sebastiana Bacha, które zostało nagrodzone wielką owacją¹⁰⁵.

Nie mniej entuzjastycznie wyraża się gazeta „Las Provincias”:

Ostatnia z trzech sesji pod kierunkiem Landowskiej stanowiła godne zakończenie serii – wszyscy byli jednomyślni: to cud sztuki! [...] Tego zmartwychwstania nie można osiągnąć w byle jaki sposób, musi być przede wszystkim aktem głębokiej miłości i jako takie musi pociągać za sobą ofiarę; musi być także aktem głębokich studiów i jasnowidzącego talentu [...]. Jakże godną podziwu szkołą może być dla nich wielka Landowska i jakże wybitna to nauczycielka, która wtajemnicza ich w te dzieła!¹⁰⁶

Jako ukoronowanie tego roku sukcesów i tekstów poświęconych Landowskiej w przedostatnim dniu 1920 roku ukazał się artykuł Rogelia Villara, który wyraźnie broni interpretacji Landowskiej i jej wyboru klawesynu do wykonywania muzyki dawnej i polifonicznej. Jest oczywiste, że zwolennicy jednego lub drugiego instrumentu kontynuowali swoje dyskusje,

104 „A requerimiento de los presentes, y entre grandes aclamaciones, levantó su copa [...] en honor del respetable artista señor Amorós, manifestando que las esperanzas de España en un arte y una vida propia, son las mismas de su patria, Polonia”. *Homenaje al maestro Amorós*, „Las Provincias”, 21.12.1920, s. 2.

105 „Era una evocación de aquellos lejanos tiempos en que Haendel preparaba la completa y definitiva emancipación del arte musical creando el oratorio precursor de la ópera. [...] En la segunda parte del programa descolló una sonata para flauta y clavecín, de Bach, y dos danzas polonesas, de autor desconocido. [...] En la tercera parte entusiasmaron al auditorio varias piezas para clavicémbalo, en concierto de J.P. Rameau, siendo admirable el conjunto [...] Esta tuvo que interpretar, fuera de programa también, el preludio de una *Suite en mí menor* de J.S. Bach, que fue ovacionadísimo”. *Filarmónica de Valencia*, Wanda Landowska, „El Pueblo”, 22.12.1920, s. 2.

106 „La sesión última de estas tres que han ido bajo la dirección de Landowska, fue digno remate de la serie: la opinión general era unánime: ¡un milagro de arte! [...] Esta resurrección no puede verificarse de modo cualquiera: ha de ser, ante todo, acto de profundo amor, y como tal ha de llevar consigo el sacrificio; además ha de ser acto de profundo estudio, de talento clarividente [...] Eso sí, ¡qué admirable escuela pudieron aprender de la gran Landowska, y qué maestra más insigne para iniciarse en aquellas obras!”. *De música. En la Filarmónica: tercer concierto Landowska*, „Las Provincias”, 22.12.1920, s. 3.

a nawet przywoływali argumenty Nina. Ale Villar od początku staje po stronie Wandy:

Radość, jasność i precyzja; elegancja, lekkość i pewien *esprit* – gdy na klawesynie gra artystka o inteligencji, poetyckim wyczuciu i delikatnym temperamentem Wandy Landowskiej – to walory brzmieniowe, jakie wydobyć można z instrumentu tak artystycznego, że jego nieskończona gama niuansów wyklucza jakąkolwiek monotonię, chociaż niektóre powierzchowne umysły uznają, że tembr klawesynu jest monotony [...]. Nawiązując do entuzjazmu, jaki wśród klawesynistów wywołał nowoczesny fortepian, w którym uznano niezaprzeczną wyższość ekspresji do *śpiewu*, niektórzy, jak Wanda Landowska, reprezentują artystyczny punkt widzenia, że dzieło muzyczne odnajduje swój prawdziwy charakter i piękno tylko wtedy, gdy jest wykonywane na instrumencie, który je zainspirował lub dla którego zostało napisane. Inni twierdzą, że utwory klawesynistów grane na klawesynie brzmią dla nas jak karykatury, jeśli najpierw posłuchamy ich na fortepianie, co jednak nie może mieć miejsca, jeśli słuchamy gry specjalistki, interpretatorki o autorytecie Wandy Landowskiej. Ponadto, wychwalając charakterystyczne cechy klawesynu, uznaliśmy już wyższość tego instrumentu do interpretacji utworów o charakterze polifonicznym, po przeniesieniu na fortepian tracą one bowiem na wdzięku, choć zyskują na sile¹⁰⁷.

Wanda była już autorytetem, cieszyła się uznaniem w kilku regionach Hiszpanii i zagrała dla swojej wiernej publiczności dwa intensywne sezony koncertowe. Wszystko to sprawiło, że rok 1920 stał się punktem kulminacyjnym jej pobytu na Półwyspie Iberyjskim.

107 „El sentido poético y el temperamento de Wanda Landowska son las cualidades sonoras que se obtienen de un instrumento tan artístico, cuya gama de infinitos matices hace imposible todo lo que trascienda a monotonía, pues de monótono tildan algunos espíritus superficiales el timbre del clavecín [...]. Refiriéndome al entusiasmo que produjo el piano moderno entre los clavecinistas, en el que reconocieron una superioridad de expresión innegable para *cantar*, unos, como Wanda Landowska, sostienen el punto de vista artístico de que una obra musical no encuentra su verdadero carácter y su belleza más que ejecutadas en el instrumento que las inspiró o par el que fueron escritas. Otros sostienen que las obras de los clavecinistas parecen caricaturas tocadas en el clavecín, después de haberlas oído en el piano; cosa que no puede ocurrir cuando se oye a una especialista, a una intérprete de la autoridad de Wanda Landowska. Además, ya al encomiar las cualidades características del clavicémbalo hemos reconocido la superioridad de este instrumento para interpretar las obras de carácter polifónico; pues al ser trasplantadas al piano pierden en gracia, aunque ganen en fuerza”. R. Villar, *Wanda Landowska y el clavicémbalo*, „Mi Revista”, 30.12.1920, s. 467–468. Artykuł opatrzonej jest trzema zdjęciami: portretem dorosłej Wandy Landowskiej, Wandy jako pięcioletniej dziewczynki i artystki przy klawesynie.

Ilustracja 33.34.

„Mi Revista”, 30.12.1920, s. 467. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.



WANDA LANDOWSKA Y EL CLAVICÉMBALO

LOS buenos aficionados a la música en uno de sus aspectos más puros y espirituales, han tenido ocasión recientemente de gustar un arte del más elevado estilo oyendo las interpretaciones verdaderamente selectas, preciosas evocaciones de Rameau, Couperin, Frescobaldi, Scarlatti, Haendel y Bach, ejecutadas en el clavicémbalo (instrumento de la época en que florecieron los célebres clavecinistas y para el que están escritas las obras de los compositores citados) por la cultísima artista Wanda Landowska, en el concierto que la ilustre artista ha dado en el circo de Parish.

Pero ¿qué es el clavicémbalo? El clavicémbalo, clave o clavecín, que de las tres maneras se denomina el poético instrumento de teclado, es el mismo instrumento, pertenece a la familia de las arpas, y desciende del Virginal y de la Espineta; diferenciándose del clavicordio (con quien suele confundirse) fundamentalmente, puesto que el clavecín es un instrumento de cuerdas que resuenan *punteadas*, y en el clavicordio las cuerdas suenan *golpeadas*, diferenciado, por lo tanto, el mecanismo de los dos instrumentos más en boga de los siglos XVII y XVIII.

El clavicordio (nada despreciable y tan importante como el clavecín en la historia de los instrumentos de tecla) fué el predecesor natural del piano moderno, sin ninguna razón de ser ya; no así el clavecín, instrumento personalísimo y original por la riqueza y variedad de sus timbres, por sus cualidades acústicas, compuesto de varios pedales (según los constructores), con los que pueden obte-



Wanda Landowska, ilustre clavecinista cuya presentación al público madrileño ha sido uno de los mayores éxitos artísticos del año.

nerse efectos parecidos a los que se obtienen con algunos registros del órgano, aumentando la extensión del teclado o ampliando la sonoridad en la forma que lo hacen en el piano.

El clavicémbalo (del que existen tantos modelos como fabricantes) no se toca del mismo modo que el piano; la labor técnica y artística del tocador de clave es muy distinta de la del pianista, desde el momento que su construcción y su mecanismo difieren en absoluto. Sus cuerdas, que suenan punteadas por una pluma de cuero, cortada en forma triangular, reemplazada más tarde por una tira de cuero, da al sonido un color particular y a las obras un encanto de poética ensoñación. Alegría, claridad y precisión; elegancia, ligereza y un cierto *esprit*, cuando el clavicémbalo es pulsado por una artista de la altura mental, del sentido poético y de la finura de temperamento de Wanda Landowska, son las cualidades sonoras que se obtienen de un instrumento tan artístico, cuya gama de infinitos matices hace imposible todo lo que

trascienda a monotonía, pues de monótono tildan algunos espíritus superficiales el timbre del clavecín, y o no han oído las obras de los famosos clavecinistas alemanes, franceses, italianos e ingleses (también podríamos incluir a los españoles Cabezón y el P. Soler) y algunas obras galantes de Bach, interpretadas en el típico instrumento, o juzgan con evidente ligereza.

Por cierto que Bach (que también compuso para clavicordio) no escribió siempre en estilo severo, como lo demuestran sus *suites* francesas, calificadas así por las cualidades de gracia y elegancia, y sus Preludios, Zarabandas, Mi-



Wanda Landowska en el clave.

muertos, Gigas, Alemanas, piezas de un carácter frívolo y humorístico.

Refiriéndose al entusiasmo que produjo el piano moderno entre los clavecinistas, en el que reconocieron una superioridad de expresión innegable para cantar, unos, como Wanda Landowska, sostienen el punto de vista artístico de que una obra musical no encuentra su verdadero carácter y su belleza más que ejecutadas en el instrumento que las inspiró, o para el que fueron escritas.

Otros sostienen que las obras de



Wanda Landowska a la edad de cinco años, en que dió su primer concierto.

los clavecinistas parecen caricaturas tocadas en el clavecín, después de haberlas oído en el piano; cosa que no puede ocurrir cuando se oyen a una especialista, a una intérprete de la autoridad de Wanda Landowska. Además, ya al encomiar las cualidades características del clavicémbalo hemos reconocido la superioridad de este instrumento para interpretar las obras de carácter polifónico; pues al ser transplantadas al piano pierden en gracia, aunque ganen en fuerza.

R. VILLAR.

NOTAS POÉTICAS

L Á G R I M A S

I

¡Ni un oasis bendito! ¡Ni una sombra
para mi vida inquieta!
¡Soy un ser maldiceido! Nadie nombra
al misero poeta.
Ni unas manos amantes. Ni unos ojos
que miren con dulzura mi tormento.
¡No hay unos labios rojos
para la sed que siento!

Peregrino de amor, sigo el camino
del árido calvario
sollozando mis penas. Peregrino
que marcha solitario
sin una mano amiga
que mi dolor bendiga,
que mis heridas cure... Sin consuelo
miro a la tierra, y sombras... Miro al cielo,
y la mudéz siniestra me responde...
¿Quién cura mis heridas? ¿Dónde, dónde
mitigaré mi duelo?

II

¡Oh!, ni un pecho, ni un pecho que a mi pecho
le dé su suspirar, le dé el tesoro
de una dulzura inmaculada y santa.
Triste al verlo deshecho,
con sus lágrimas lloro
mientras el mundo canta.
Ni un alma, ni un alma que a la mía
pura, con la pureza de la nieve,

le haya llamado hermana;
y mi alma se evapora como el leve
rocío de mañana.

Se marchita mi alma en la sombría
noche sin luz ni aurora,
como una blanca rosa,
esperando la lluvia milagrosa
que en sus ansias añora.

III

Ni un latido responde a mi latido;
en la nada se pierde el pensamiento;
no encuentro un sentimiento
a mi sentir unido.

MI alma blanca solloza en lo infinito
y en temblores de miedos por su hermana,
y doliente desgrana
su profundo sentir en un grito.
¿Dónde vuelvo los ojos? ¿Dónde? ¿Dónde?
Pero nadie responde...

Del amor, peregrino
voy siguiendo el camino
por las áridas tierras calcinadas
que riego con mi sangre y con mi llanto,
y mi dolor es tanto,
que tengo las mejillas abrasadas...

VÍCTOR GABIRONDO.



Rozdział 6

**Dwie kroniki,
alegoria i kursy
mistrzowskie
(1921)**



Il·lustració 35. Portret Wandy Landowskiej, 1921.
Centro de Documentación Orfeo Catalá.

Jeśli rok 1920 obfitował w koncerty i teksty poświęcone Landowskiej, to następny był pod tym względem nie mniej bogaty. W 1921 roku artystka dociera w nowe rejony, takie jak Galicja – mapa jej obecności w Hiszpanii się rozrasta, a sale koncertowe, przyjaciele i intelektualiści obdarzający ją uwagą tylko się mnożą. Jeśli w 1920 roku mogliśmy przeczytać wywiad z Magdą Donato, w którym, wydawać by się mogło, słyszeć Wandę z bliska, to w następnym roku dwie kroniki sprawiają, że wyobrażamy sobie jej kroki, gesty i reakcje, cofamy się w czasie i przeżywamy tamte chwile, jakbyśmy byli ich świadkami. Jeżeli książkę *Musique ancienne* znali już ważni intelektualiści i opinia publiczna, to teraz jej teorie się ugruntowują i są wciąż cytowane. Od 1905 roku Landowska dawała koncerty, którym towarzyszyły elokwentne wyjaśnienia i programy, ale już w 1921 otrzymuje zaproszenie do prowadzenia kursów mistrzowskich w Barcelonie, tak jak wcześniej we Francji, w Belgii czy w Szwajcarii. Wcześniej teksty poświęcali jej Cecilio de Roda, Adolfo Salazar, Eduardo López de Chavarri oraz Eugenio d'Ors, w 1921 roku Wanda zainspirowała jeszcze poetę Jorgego Guilléna.

Znana, podziwiana i kochana w wielu różnych regionach kraju, „La Landowska” kontynuuje swoją niestrudzoną podróż po Hiszpanii.

Pierwsza wizyta w Galicji i „piękne chwile Wandy Landowskiej w Santiago de Compostela”

Wanda Landowska wróciła do swojego domu we Francji w okresie Bożego Narodzenia 1920 roku zapewne na bardzo krótko, bo w połowie grudnia dawała ostatnie koncerty w ramach drugiego tournée po Hiszpanii, a już w styczniu 1921 roku gazety galisyjskie zapowiadały pierwszy występ naszej klawesynistki w tamtejszej filharmonii. Prasa, chcąc przybliżyć wykonawczynię nowej publiczności, przytaczała słowa Salazara o ostatnim koncercie w teatrze Price. Powszechną praktyką było wówczas cytowanie uznanych autorów dla legitymizacji artystów – tak też wykorzystywano teksty Salazara, który w tym czasie już od dwóch lat regularnie pisał w madryckim dzienniku, a jego artykuły odbijały się echem w innych regionach.

Pamiętamy z poprzedniego rozdziału, że koncert w Price został dość jednoznacznie skrytykowany przez recenzentów za salę (zbyt dużą jak na dźwięk klawesynu). Natomiast Salazar potraktował ten problem jako jedną z przesłanek we wnioskowaniu i poza przyznaniem, że aula była zbyt duża, zapytał także, czy aby w Price reakcja publiczności, „żądnej w większości najsilniejszych emocji muzycznych”, była odpowiednia w stosunku do wykwiintnej i niecodziennej sztuki Landowskiej: „Jednym słowem, wątpliwe, czy zachwycająca sztuka Landowskiej jest nie tylko sztuką dla osób wyrafinowanych, ale jednocześnie również sztuką dla mas”. Uzasadnione podejrzenie zostało później wyjaśnione, co przyczyniło się do sukcesu Wandy w stolicy: „Potwierdzenie było dobitne, najbardziej w utworach «solowych», jakie Wanda Landowska podarowała publiczności w koncertach Mozarta i Johanna Sebastiana Bacha, które stanowiły część programu”. Słowa te motywowały potencjalną galisyjską publiczność, znawców lub nie, aby odwiedzin filharmonii i zobaczenia

na żywo „sztuki tej wykonawczynie, zobaczenia, jak wiele inteligencji, skrupulatnych studiów, siły zrozumienia włożyła w przywrócenie zapomnianej muzyce jej ostatecznej chwały”. Galisyjscy słuchacze mogliby przecież zareagować równie wylewnie co madryccy: „I to właśnie przywróconemu pięknu wczorajsza publiczność poddała się z wylewnością tym większą, że muzyka ocierała się o granice ekstremalnej prostoty i nagich, pulsujących emocji”¹.

Salazar określił koncert Landowskiej w wielkim madryckim teatrze jako „uniwersalną lekcję”, ponieważ była to nauka zarówno dla konserwatorów, jak i amatorów, demonstracja sztuki, która, stroniąc od wszelkich pretensji i roszczeń, skupia się na istocie muzyki. Natomiast co do klasycznych i eleganckich brzmień repertuaru Landowskiej, to je usprawiedliwiał, a nawet ich bronił, wyszydzając jednocześnie modne brzmienia romantyczne. Niezależnie od tego, jak bardzo „publiczność, która od Beethovena po Straussa przywykła do najostrzejszych środków wyrazu oraz najbardziej gwałtownych i ordynarnych sentymentalizmów”, byłaby przyzwyczajona do tego efekciarstwa i grandilokwencji, Salazar wyrokował: „Mozart pisał dla książąt, tak jak romantycy pisali dla głuchych i ślepych duchem”². Słyszymy tu ton bardzo podobny do tego, jaki wybrzmiewa w tekstach Landowskiej.

Artykuł kończą wyrazy podziwu dla jej pracy i pochwała decyzji publiczności, aby pójść na spotkanie z artystką o takim znaczeniu i takich umiejętnościach, bo: „Rzadko który wykonawca w taki sposób uwzniośla swoją publiczność jak Wanda Landowska. Wybór gustu, którego publiczność Price’a nie mogła zapomnieć”³. Możemy domniemywać, że galisyjscy odbiorcy wyciągnęli z tego tekstu odpowiednie wnioski i dali się przekonać, że warto wziąć udział w debiucie „La Landowskiej” w północno-zachodnim regionie Hiszpanii.

1 „En una palabra, se dudaba de si el arte delicioso de la Landowska era, al mismo tiempo que un arte para refinados, un arte también para multitudes. La confirmación fue rotunda y aún más en los trozos «a solo» que Wanda Landowska regaló al público en los conciertos de Mozart y Juan Sebastián Bach que integraban el programa. [...] el arte de esta intérprete, saber ver qué enorme cantidad de inteligencia, de estudio minucioso, de fuerza de comprensión ha puesto para devolver a una música olvidada su gloria definitiva [...]. Y a su restituida belleza es a lo que se rindió el público de ayer con una efusión tanto más desbordante cuanto que la música lindaba con los límites extremos de la sencillez y de la emoción desnuda y palpante”. A. Salazar, *La Filarmónica de Santiago*, „El Eco de Santiago”, 5.01.1921, s. 1.

2 „[...] un audito a quien desde Beethoven a Strauss se le ha habituado a los más ásperos modos de expresión y a la más violenta y ruda sentimentología. Mozart escribía para príncipes, tanto como los románticos escribieron para sordos y para ciegos de espíritu”. Tamże.

3 „Pocas veces un intérprete llega como Wanda Landowska a elevar de tal modo a su audiencia. Lección de gusto que al público del Price no puede haber olvidado”. Tamże.

La Filarmónica de Santiago

WANDA LANDOWSKA

Los días 11 y 12 del corriente dará esta genial artista conciertos en nuestro Teatro organizados por la Sociedad Filarmónica de Santiago.

Acerca de Wanda Landowska dice el crítico musical de «El Sol» lo siguiente:

Wanda Landowska reaparece esta vez ante la ingente muchedumbre de Price. Nos hacemos una pregunta inquietante: ¿Sonará su clave en el vasto teatro? Pero la cuestión principal no era ésta. Consistía en saber si el arte tan hondo de esta artista, ante cuya extremada finura se disputaba como propicia tan sólo al más experto conocedor, podría llegar a conmover a un público ávido, en gran mayoría, de las más fuertes emociones musicales. En una palabra, se dudaba si el arte delicioso de la Landowska era, al mismo tiempo que un arte para refinados, un arte también para multitudes. La confirmación fue rotunda y aún más en los trozos «a solo» que Wanda Landowska regaló al público en los conciertos de Mozart y Juan Sebastián Bach que integraban el programa.

Apreciar en un más fino detalle el arte de esta intérprete, saber ver que enorme cantidad de inteligencia, de estudio minucioso, de fuerza de comprensión h

Ilustracja 36. Informacja o koncertach Wandy Landowskiej w Galicji. „El Eco de Santiago”, 5.01.1921. Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii

Inne wiadomości prasowe wzbudzają zainteresowanie słuchaczy, przywołując różne ważne momenty kariery artystki. Na przykład „El Eco de Santiago” mówi o Landowskiej jako o wybitnej wykonawczyni koncertów Ville Lumière w Paryżu i ulubionej solistce nieżyjącego już Tolstoja oraz zapewnia, że jej występy w Galicji są wyjątkową, niepowtarzalną okazją: „Jak przekonają się nasi czytelnicy, jest to artystka reprezentująca nową i wykwinną sztukę, której już nigdy nie będziemy mieli okazji usłyszeć w Santiago”⁴. Następnego dnia, 9 stycznia 1921 roku, dziennik „El Orzán” dość niekonwencjonalnie komentuje program pierwszego koncertu:

⁴ „Como verán nuestros lectores, se trata de una artista portadora de un arte nuevo y exquisito, que nunca volveremos a tener ocasión de escuchar en Santiago”. „El Eco de Santiago”, 8.01.1921, s. 2.

w części pierwszej *Passacaglia* Händla i *Koncert włoski* Bacha, w części drugiej (utwory na fortepian) preludium Chopina, „skomponowane przez marzycielskiego mistrza podczas jego pobytu na Balearach z George Sand”⁵, oraz „zestaw walców Schuberta”, a na zakończenie *Harmonijny kowal* Händla, motyw z Purcella⁶ i „rondo tureckie” Mozarta. Część trzecia według prasy poświęcona była klawesynowi i utworom takim jak *Gawot baranów*, *Kura* (Rameau), *Zakochany słowik* Couperina, *Kukulka* Daquina i „taniec ludowy z Owernii” Landowskiej (*Bourrée d’Auvergne*)⁷. Tytuły zostały przetłumaczone dość przypadkowo, ale utwory te są nam już znane z repertuaru artystki i przypominają programy z poprzedniego roku, a konkretnie z Barcelony (8 grudnia 1920) lub Walencji (17 grudnia 1920), zawierające ulubione *Kukulkę* oraz *Bourrée d’Auvergne*.

Jednak mimo starań o zainteresowanie publiczności słowami bardzo szanowanego Salazara lub podkreślaniem znakomitych osiągnięć Wandy reakcja krytyków na to nowe dla nich brzmienie klawesynu jest raczej chłodna, a nawet sceptyczna. Po pierwszym koncercie w Galicji jeden z nich nie waha się oświadczyć, że woli dźwięki fortepianu. Przy tym fortepianu też nie oszczędza, ponieważ érad należący do Filharmonii, jak twierdzi autor, pozostawia bardzo wiele do życzenia:

o ile chwilami [klawesyn – przyp. I.R.A.] przypomina gitarę portugalską, to generalnie efekt jest taki jak w przypadku tej wielkiej pozytywki, którą wszyscy mieliśmy w domu i która grała uwertury z *Cyrulika sewilskiego* i *Córki pułku*. Jest to więc instrument, który gdy gra, to przyciąga uwagę, ale w kwestii ekspresji wybieram fortepian; byle nie ten, który obecnie posiada Towarzystwo Filharmoniczne, bo jest to érad co najwyżej czwartego sortu, z którego mistrz sztuki nie może mieć wiele pożytku.

5 „[...] compuesto por el soñador maestro durante su estancia en Baleares con Jorge Sand”. Biorąc pod uwagę, że Chopin w Valldemossie albo skomponował wszystkie preludia, op. 28, albo je tam poprawiał, przypuszczam, że w tekście tym chodzi głównie o przyciągnięcie uwagi czytelnika, ponieważ Landowska i Chopin byli znanymi Polakami, a poeta fortepianu spędził pewien czas na Majorce. Zdanie to nie wskazuje więc dokładnie preludium zagranego przez Wandę. Możemy jednak odwołać się do najnowszych badań: „W odniesieniu do preludów istnieje kilka teorii na temat tego, które z nich stworzył na Majorce, począwszy od teorii Vicenta M. de Giberta, który utrzymuje, że wszystkie preludia zostały skomponowane przed podróżą na Majorę, a na wyspie jedynie ostatecznie poprawione, po teorię A. Cortota, że po zagranii ich w Valldemossie”. Zob. *Bartomeu Jaume 24 preludios para Chopin*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/conciertos/bartomeu-jaume24-preludios-para-chopin> (dostęp: 9.12.2021).

6 Prawdopodobnie chodzi o *Ground* Henry’ego Purcella.

7 „El Orzán”, 9.01.1921, s. 1. Program opublikowany w: „El Eco de Santiago”, 10.01.1921.

Niemniej jednak, mimo że klawesyn jest nieprzekonujący, a fortepian – w opłakanym stanie, recenzent docenia nienaganną technikę Landowskiej i to, jak uwypukla ją klawesyn:

Ale chociaż żaden z instrumentów, jako narzędzia ekspresji, nie zdołał nas wczoraj przekonać, to nie możemy tego samego powiedzieć o solistce, która jest wybitna w najwyższym stopniu, ani o wykonywanej muzyce, bardzo interesującej i wspaniale dobranej. Wanda Landowska zdumiewająco panuje nad klawiaturą i najtrudniejsze i najbardziej zawile pasaże Bacha wypowiada jasno i precyzyjnie, podobnie jak umie wczuć się w namiętne frazy Chopina. Niewątpliwie „klawesyn” jest wdzięcznym instrumentem do zaprezentowania najbardziej nieprawdopodobnych umiejętności, a że solistka ma cudowną artykulację, wzięła publiczność szturmem, grając *Presto* z *Koncertu włoskiego* Bacha⁸.

Krytyk kończy słowami pochwały, ale z powściągliwością i poprawnością, które ujawniają jego sceptycyzm, mówi, że koncert był „ciekawym” wydarzeniem, klawesyn – „ciekawostką”, a Towarzystwo Filharmoniczne nazywa „sympatycznym”:

Wczorajszy koncert był bardzo ciekawy, cieszymy się, że go słyszeliśmy, bo pomimo tego wszystkiego, co powiedzieliśmy o „klawesynie”, jest to ciekawostka artystyczna warta poznania, a publiczność była naprawdę zadowolona, chwalać najgoręcej artystkę o tak wielkich zasługach i tak sympatyczne Towarzystwo, które koncert zorganizowało⁹.

8 „[...] y si en algunos momentos recuerda la guitarra portuguesa, el efecto, en general, es de aquella gran caja de música de peine de acero que todos hemos tenido en casa y que tocaba las oberturas de *El barbero de Sevilla* y de *La hija del regimiento*. Es, pues, un instrumento en que destaca admirablemente cuando se toca, pero en punto a expresión nos quedamos con el piano; siempre y cuando no sea el que actualmente posee la Sociedad Filarmónica, pues este es un Érard en cuarta situación, por lo menos, del cual no puede sacar gran partido un maestro del arte. [...] Pero si ninguno de los instrumentos, como órganos de expresión, lograron convencernos anoche, no podemos decir lo mismo de la concertista, que es notable en grado sumo, ni de la música interpretada interesantísima toda ella admirablemente escogida. Wanda Landowska tiene un dominio asombroso del teclado y dice de una manera clara y precisa los pasajes más difíciles y enrevesados de Bach, como sabe sentir las frases apasionadas de Chopin. Indudablemente el «clavicémbalo», es agradecido para hacer destacar las más inverosímiles aglidades y como la concertista tiene un mecanismo prodigioso, arrebató al público tocando el *Presto* del *Concierto italiano* de Bach”. *Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska, „El Orzán”, 11.01.1921, s. 1.*

9 „Fue el de ayer un concierto interesantísimo que celebramos mucho haber oído, pues a pesar de lo que dijimos del «clavicémbalo» es una curiosidad artística digna de ser conocida, y el público salió complacido de veras, haciendo los más fervorosos elogios de una artista de mérito tan relevante y de la sociedad organizadora tan simpática”. Tamże.

Następnego dnia w „El Eco de Santiago” pojawiają się podobne słowa na temat brzmienia klawesynu. Jednak recenzent w swej konkluzji jest nieco życzliwszy: „Publiczność wyszła z teatru zachwycona, chwalać artystkę i Filharmonię, która umożliwiła nam spotkanie z nią”¹⁰. Z nie-licznych relacji, jakie udało mi się zebrać na temat tego pierwszego występu, wynika, że galisyjscy słuchacze nie dali się łatwo przekonać, a ich entuzjazm był raczej niewielki, przynajmniej na pierwszym recitalu, do czego Landowska nie była już na tym etapie przyzwyczajona.

„El Eco de Santiago” podaje w całości program drugiego koncertu. Część pierwsza zawierała utwory takie jak *Harmonijny kowal* Händla, *Sonata a-moll* Mozarta i *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* Bacha. Część druga obejmowała *Sonatę e-moll* Haydna (na fortepianie) i „*Pastoralną*” Scarlattiego (na klawesynie). W części trzeciej widoczne są pewne reminiscencje z wczesnego repertuaru hiszpańskiego: *Volta polonica* oraz *Rigaudon et Tambourin* Rameau, a na zakończenie *Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques, avec les ours et les singes* i *Les musettes* Couperina na klawesynie¹¹. Możemy sobie wyobrazić, że podobnie jak poprzednio Landowska grała na przemian na swoim klawesynie Pleyela i znanym nam już fortepianie Érarda należącym do galisyjskiej Filharmonii. Wydaje się, że za drugim razem publiczność była liczniejsza, a odbiór – lepszy, bo artystka kilka razy wychodziła na scenę i zagrała kilka bisów:

Wanda Landowska musiała zagrać poza programem w pierwszej części *Kukulkę* Maquina [Daquina], na końcu powtórzyć *Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques* Couperina, *Marsz turecki* Mozarta i preludium do fugi Bacha, wszystko to są bardzo delikatne utwory, za które otrzymała prawdziwe owacje¹².

W prasie galisyjskiej Landowska jest w tym czasie przedstawiana nie tylko jako solistka, lecz także teoretyczka i specjalistka. Wspomina się o jej kursach mistrzowskich w Bazylei:

10 „El público salió encantado del teatro haciendo muy cumplidos elogios de la artista y de la Filarmónica que nos proporcionó la ocasión de conocerla”. „El Eco de Santiago”, 12.01.1921, s. 1.

11 Tamże.

12 „Wanda Landowska tuvo que ejecutar fuera de programa en la primera parte con *Le coucou* de Maquin, al final con la repetición de *Los juglares y los saltimbanques* de Couperin, la *Marcha turca* de Mozart y el preludio de una fuga de Bach, números todos delicadísimo que han sido objeto de verdaderas ovaciones”. „El Eco de Santiago”, 13.01.1921, s. 1.

Wanda Landowska, niepowtarzalna artystka, jest przykładem specjalizacji w sztuce, gdyż skupia się na muzyce XVII i XVIII wieku, która jest mało znana poza kręgami erudyty. Prostując wiele błędnych tradycji interpretacyjnych i naprawiając ewidentne błędy, polska artystka chciała również przywrócić dawnej sztuce cały jej koloryt i przedstawiać ją za pomocą środków pochodzących z czasów jej powstania, a w tym celu musiała posłużyć się ówczesnymi instrumentami, wyciągnąć je ze strychów, gdzie leżały zakurzone, lub z muzeów, gdzie były jedynie przedmiotem zaciekawienia i tematem badań archeologicznych.

[...] Wanda Landowska cieszy się autorytetem, który czyni ją arbitrem w przypadku wszelkich problemów interpretacyjnych, jakie pojawiają się po wydobyciu na światło dzienne sztuki, której tradycja została zagubiona. Dowodem na to jest fakt, że w ubiegłym roku w Bazylei została poproszona o poprowadzenie zaawansowanego kursu dla nauczycieli, na który przyjechało ich wielu z różnych krajów, zwłaszcza z Niemiec, aby wysłuchać i przyjąć objaśnienia wielkiej klawesynistki dotyczące właściwego rozumienia ducha starych mistrzów¹³.

Podobny kurs Landowska poprowadzi tego samego roku w Katalonii, dzięki czemu zacznie promować siebie jako autorytet i propagować swoją szkołę, który to projekt skrystalizuje się w połowie dekady.

W kontekście pierwszego pobytu w Galicji udało mi się znaleźć ładną pierwszoosobową relację ze zwiedzania zabytków miasta Santiago de Compostela. Autorem tej kroniki – zatytułowanej *Piękne chwile Wandy Landowskiej w Santiago de Compostela* – jest towarzyszący naszej bohaterce galisyjski pisarz Victoriano García Martí. Zwracają uwagę fragmenty portretujące charakter Wandy, z natury ciekawskiej i niespokojnej, nieustrudzonej poszukiwaczki: „*Il faut toujours chercher... On trouve*

13 „Wanda Landowska, la inimitable artista, es un caso de especialización en arte ya que tiene su preferencia por la música de los siglos XVII y XVIII, apenas conocida más que de los eruditos. Al mismo tiempo que rectifica muchas falsas tradiciones de interpretación y deshace errores acreditados, la artista polaca quiso restituir al viejo arte todo su color, presentándolo con los medios de exteriorización de cuando fue creado y para ello hubo de acudir a los instrumentos coetáneos, sacándolos de los desvanes donde yacían polvorientos, o de los Museos donde eran un simple objeto de curiosidad y un tema de estudio arqueológico. [...] Wanda Landowska goza de una autoridad que le convierte en árbitro de cuantos problemas de interpretación se suscitan al sacar de nuevo a luz un arte cuya tradición se había perdido. Pruébalo así el hecho de que, el año pasado, fue llamada a dar en Basilea un curso superior para profesores, al que acudieron muchos de diversos países, singularmente de Alemania, oyendo y acatando cuanto la gran clavecinista les reveló sobre la manera de traducir el espíritu de los viejos maestros”. *La filarmónica de Santiago. Wanda Landowska, „El Eco de Santiago”, 7.01.1921, s. 1.*

*quelque chose*¹⁴ – mówi do mnie. I wydaje się, że chciałaby jeszcze coś powiedzieć, sądząc po bolesnej powadze jej spojrzenia, melancholijnym uśmiechu i geście zdradzającym niepokój wzniesłego ducha, spragnionego wszelkich osobliwości...¹⁵.

Wanda nie ukrywa zapału do zwiedzania zabytków, a przede wszystkim do szukania i oglądania dawnych instrumentów w mieście prześlągniętym historią równie długą, co bogatą w dziedzictwo kulturowe:

W tym kraju, gdzie kult muzyki wyrzeźbiony jest w klejnotach takich jak Portyk Chwały, przedstawiony w rozkosznym geście zaniechania, w obrazach słodkiego oddania się harmonii boskich „psalterzy”; tutaj na pewno muszą istnieć stare i wspaniałe instrumenty muzyczne... Tak bardzo chciałbym zobaczyć któryś z nich!

Prośba została spełniona, a artystka odwiedziła kościół św. Marcina i zagrała w nim na organach, o czym opowiada ta piękna kronika. Po drodze „Landowska, zawsze niespokojna, bez przerwy gawędzi ze mną i dyskutuje na różne tematy – o moim «świecie wewnętrznym», filozofii Bergsona, uczuciach, sztuce...”. Gdy nadchodzi moment obejrzenia instrumentu, przewodnik „[o]twiera organy i przygotowuje rejestry. Z wysokich okien opada mgliste odbicie zmierzchu. Wanda Landowska szybko sadowi się na siedzeniu, a jej zwinne, zdradzające znajomość fachu dłonie biegają po klawiaturach, którym czas nadał żółty kolor śmierci”. Kiedy zaczyna grać, pojawiają się „brzmienia majestatu niespodziewanej barwy”, a „w Wandzie mieszają się czysta radość dziecka, które znalazło najlepszą zabawkę, i stan duchowy artystki przeżywającej niewysłowioną radość z głębokiego przeżycia”¹⁶. Po zagranii kilku utworów „Wanda Landow-

14 „Zawsze trzeba szukać... Coś się znajdzie”.

15 „*Il faut toujours chercher... On trouve quelque chose* – me dice. Y parece que aún le quedan frases por pronunciar, advirtiendo la gravedad dolorosa de su mirada, una cierta sonrisa de melancolía y ese gesto revelador de las inquietudes de un alma excelsa, sedienta de todas las curiosidades...”. V. García Martí, *Los bellos momentos de Wanda Landowska en Santiago de Compostela*, „El Liberal”, 26.01.1921, s. 2.

16 „En este país, en que el culto a la música aparece esculpido en joyas como el Pórtico de la Gloria, representado, con deliciosos gesto de abandono, en imágenes entregadas dulcemente a la armonía de divinos «salterios»; forzosamente han de existir aquí viejos y magníficos instrumentos musicales... ¡me gustaría ver tanto alguno! [...] La Landowska, siempre inquieta, charla continuamente y discute conmigo los más diversos temas: mi «mundo interior», la filosofía bergsonianiana, el sentimiento, el arte... [...] Abre el órgano y prepara los registros. De los altos ventanales desciende un vago reflejo de penumbra. Wanda Landowska se precipita en el asiento y sus manos ágiles y expertas recorren los teclados a los que el tiempo ha dado el color amarillo de la muerte. [...] sonoridades de majestad y de color insospechado [...]. En Wanda se mezclan la pura alegría de la niña que ha encontrado el más divino juguete y el estado espiritual de una artista que tiene el goce inefable de una honda impresión”. Tamże.

ska, ulegając bardziej emocjom niż zmęczeniu, w końcu przestaje grać” i wtedy słysząc modły i litanie zgromadzonych w kościele wiernych. Oboje zwiedzający zwracają uwagę na te szepty, które „stanowią godny epilog pięknych chwil niezapomnianego wieczoru”. Wanda zamyśla się i rozkoszuje tą chwilą: „La Landowska pochyla głowę, opiera ją na obu rękach i woła: o, *comme c'est beau. Comme c'est beau...*!”¹⁷. W końcu trzeba wyjść z kościoła”. Autor kończy relację opisem serdecznego pożegnania:

Kiedy docieramy do szerokich kamiennych schodów prowadzących na ulicę, na której stoją naprzeciw siebie harmonijne płótna fasady Świętego Marcina i bazyliki Santiago, na małym placu wypełnionym gęstą mgłą, która podnosi prestiż tych wielowiekowych ulic, wybitna artystka, ściskając mi dłoń, mówi: „Och, jakże jestem szczęśliwa... i dumna, że mogłam pokazać Panu nowy aspekt tego miasta!”¹⁸.

To świadectwo Victoriana Garcíi Martíego, ukazujące charakter Wandy, jej spontaniczność i niespokojnego, nieustrudzonego ducha, pozwala nam cofnąć się do zimy 1921 roku. Wydaje się, że z Santiago de Compostela Landowska udała się do galisyjskiego miasta Vigo, gdzie również miała zaplanowane koncerty, choć nie udało mi się odszukać żadnego po nich śladu.

17 „Och, jakie to piękne. Jakie piękne!”.

18 „Wanda Landowska, más rendida a la emoción que al cansancio, deja al fin de tocar. [...] produce una sensación encantadora y pone digno epílogo a los bellos momentos de la tarde inolvidable. La Landowska inclina su cabeza y apoyándola en ambas manos no cesa de clamar: *oh, comme c'est beau, comme c'est beau...*! Al cabo, es preciso abandonar el recinto. [...] Cuando ya llegamos a la amplia escalinata de piedra que da acceso a la calle donde se enfrentan el lienzo armonioso de la fachada de San Martín y la Basílica de Santiago, en la plazoleta llena de densas nieblas que hace mayor el prestigio de estas rúas de siglos, la insigne artista, estrechándome la mano, me dice: «¡Oh, cómo me siento feliz... y orgullosa de haberle mostrado a usted un nuevo aspecto de esta ciudad!». V. García Martí, *Los bellos momentos...*, dz. cyt., s. 2.

Ilustracja 37.

Fernando D'Lapi, *Wanda en el Museo*, 23.01.1921.
Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

CASTILLA

WANDA, EN EL MUSEO

Wanda Landowska, "el pájaro que viene de Europa" (como ha glosado "Xenius"), tiene en la Filarmónica de Valladolid un nido grato. En menos de un año ha traído a él, por tres veces, la graciosa ofrenda de su arte antiguo, que sobrecoge y arrodilla infantilmente, a cada visita, ante las tablas de nuestro Museo. Esta vez, después de tenernos enseñado aquel "quid divinum" que, según Marcel, tiembla en un minué, vino a mostrarnos todo eso que no se sabe y que también hay en un vals. Y repitió la lección de Gusto que acababa de dar a los socios de la Nacional.

De nuevo acompañamos a nuestra amiga por las galerías del Colegio de Santa Cruz y los desvanes y camaranchones de los anticuarios. Eran hitos tan interesantes e inevitables del programa de Wanda, como las viejas volutas y los vases nobles y sentimentales de Schubert. La guiamos por su vía crucis artístico, al pie de estos Cristos lamentables de Hernández, que han sorprendido con su dramatismo desmedido la suma armónica a que se ajusta todo en ella. Trotamos a conventos y leoneras, en busca de un pianoforte empolvado, para su rica colección de espinetas, virginales y clavicórdios. No lo encontramos; pero sí un mantón de flecos, algún curioso libraco y varios crucifijos de raro valor. Además, en el camino, Wanda se detuvo suspendida. Cierta ciega cantaba, acompañándose con la guitarra, un fado que prodigaron ayer bailarinas y burguesitas. Y he aquí que la concurrencia triste de la ciega, de la guitarra, de la vieja rúa y la tarde invernal, puso a tono aquel aire de tabla-

do (restituyéndole su perdido candor lugareño, cual la comunión de la misa de alba purificaría a la pecadora de una noche), con las músicas que la clavicinista lleva dormidas en su Pleyel.

Wanda volvió al Museo. Pero no trasladó allá el clavicémbalo, como al taller de Rodin. Dos momentos históricos de su intensa vida espiritual están reproducidos en esas fotografías, que son dos anécdotas llenas de fuerza y expresión: la del concierto en lasnaia Poliana (donde se amansa el león enfurruñado con Beethoven y Shakespeare), y la de la audición en el estudio del autor de "Le Penseur". (Melenas, barbas francesas, capotas extrafalarías, un racimo de mujeres y hombres sensitivos, y la fuerza torrencial que desgajo la roca para tallar el "Balzac" y "Le Baiser", deshecha en la sonrisa maravillada de las barbas de espuma del escultor.)

El heroísmo de Berruguete y la grandilocuencia de Juni tenían aún más derecho a esta consagración. Si Wanda, artista y mujer, cosquilleó la piel hirsuta de Tolstoi y desafió el grito romántico de Rodin, ahora la requerrían en el Museo estos santos, mártires de la burocrática secularización, añorando el prestigio de las lenguas del órgano. Juan Sebastián Bach, ofrecido por Wanda Landowska, en el instrumento a un tiempo fino y austero, les hubiera envuelto como un incienso antiguo. Por las vidrieras derramábanse los oros de la tarde, y las policromías del retablo de San Benito se encendían magníficamente. ¡Qué lástima! Fué un lamentable olvido.

Fernando D'LAPI

Fernando de Lapi i Jorge Guillén piszą dla Wandy

Według informacji prasowych kolejnym przystankiem Landowskiej było kastyljskie miasto Valladolid. Właśnie tam znaleźliśmy tekst podpisany przez niesłusznie zapomnianego dziś poetę, pisarza, krytyka i eseistę Fernanda de Lapiego. De Lapi urodził się w Maladze, a w latach 1908–1909 studiował w Valladolid, gdzie założył czasopismo „Éxodo”. Jego tekst – *Wanda w Muzeum* – to kolejna pierwszoosobowa relacja intelektualisty i przyjaciela artystki, który towarzyszył jej podczas wizyty w mieście. Dowiadujemy się, że Wanda była już wcześniej w Valladolid „trzy razy w ciągu niecałego roku”¹⁹, możemy więc przyjąć, że stało się to podczas ubiegłego tournée, może przed koncertem w Burgos lub po nim²⁰. Landowska mogła też przejeżdżać tamtędy w poprzednim roku, w trakcie jednego z dwóch pobytów w Hiszpanii, gdy miała bardzo wypełniony kalendarz.

Poeta wspomina spotkanie i spacer, na którym towarzyszył artystce jako cicerone. Podobnie jak w Santiago (i, jak przypuszczam, we wszystkich odwiedzanych miastach), Wanda życzyła sobie zobaczyć antykwariaty i miejsca szczególne, takie jak galerie Colegio de Santa Cruz. Dowiadujemy się również, że program recitalu, który Landowska dała w poprzednim roku, odpowiadał znanemu już repertuariowi opartemu na walcach i woltach, tym razem zaprezentowanemu w Valladolid:

Po raz kolejny towarzyszyliśmy naszej przyjaciółce w spacerze po galeriach Colegio de Santa Cruz oraz strychach i poddaszach antykwariatów. Były to równie ciekawe i obowiązkowe punkty w programie Wandy co stare wolty i szlachetne, sentymentalne walce Schuberta. Przeprowadziliśmy ją przez artystyczną *via crucis*, u stóp cierpiących Chrystusów Hernandeza, którzy

19 „[...] en menos de un año por tres veces”. F. d’Lapi, *Wanda Landowska en el Museo*, „El Sol”, 23.01.1921, s. 7.

20 Zob. rozdz. 5.

swoim bezmiernym dramatyzmem wstrząsnęli sumą harmoniczną, do której wszystko w niej jest dopasowane²¹.

Następnie autor objaśnia, że celem spaceru Wandy było znalezienie starego fortepianu, który chciała włączyć do swojej kolekcji. Wprawdzie ostatecznie go nie nabyła, ale wydaje się, że weszła w posiadanie kilku antyków. De Lapi opowiada: „Chodziliśmy po klasztorach i tawernach w poszukiwaniu zakurzonego fortepianu do jej bogatej kolekcji szpinetów, wirginalów i klawesynów. Nie znaleźliśmy go, ale znaleźliśmy szal z frędzlami, osobliwą książkę i kilka krucyfiksów rzadkiej wartości”²². Tak więc już w 1921 roku kolekcja Landowskiej musiała być imponująca, czego niestety nie da się zweryfikować z powodu wydarzeń, które rozegrały się dokładnie dwie dekady później.

Ale wróćmy do tego interesującego i inspirującego roku 1921 oraz tekstu de Lapiego, który opowiada o reakcji Wandy, gdy ta usłyszała starszkę śpiewającą fado i akompaniującą sobie na gitarze. To jakby zatrzymało czas i nadało odpowiedni nastrój tej wizycie w środku zimy:

Po drodze Wanda zatrzymała się zaskoczona. Pewna niewidoma kobieta, akompaniując sobie na gitarze, śpiewała fado, które wczoraj słyszała u tancerek i mieszczańskich dziewcząt. I oto smutne współbrzmienie niewidomej kobiety, gitary, starej ulicy i zimowego popołudnia dostroiło tę sceniczną atmosferę.

Pod koniec autor przypomina słynne odwiedziny artystki u Tolstoja w Rosji i u Rodina w Paryżu. Z całego artykułu możemy wywnioskować – chociaż to tylko spekulacje – że Wanda tym razem nie grała, a do Valladolid przyjechała jedynie z wizytą. De Lapi być może wspomina wcześniejszy koncert (na temat wolty i walca) i żałuje, że tym razem nie mógł się nim ponownie nacieszyć:

21 „De nuevo acompañamos a nuestra amiga por las galerías del Colegio de Santa Cruz y los desvanes y camarachones de los anticuarios. Eran hitos tan interesantes e inevitables del programa de Wanda, como las viejas voltas y los vales nobles y sentimentales de Schubert. La guiamos por un vía crucis artístico, al pie de esos Cristos lamentables de Hernández, que han sorprendido con su dramatismo desmedido la suma armónica a que se ajusta todo en ella”. F. d’Lapi, *Wanda Landowska en el Museo*, dz. cyt., s. 7.

22 „Trotamos a conventos y leoneras, en busca de un pianoforte empolvado, para su rica colección de espinetas, virginales y clavicordios. No lo encontramos, pero sí un mantón de flecos, algún curioso libraco y varios crucifijos de raro valor”. Tamże.

Wanda wróciła do Muzeum. Nie przeniosła tam jednak klawesynu, jak to zrobiła w pracowni Rodina. Dwa historyczne momenty w jej intensywnym życiu duchowym [...].

Jeśli Wanda, artystka i kobieta, polechtała szorstką skórę Tolstoja i stawiała czoła romantycznemu krzykowi Rodina, to teraz potrzebowali jej ci święci w Muzeum, ofiary biurokratycznej sekularyzacji, tęskniący za prestiżem organowych języków. Johann Sebastian Bach zagrany przez Wandę Landowską na instrumencie jednocześnie delikatnym i surowym otuliłby ich niczym starodawne kadzidło. Przez witraże wlewały się złote barwy wieczoru, a polichromie ołtarza św. Benedykta świeciły wspaniale – co za szkoda! To było przykre przeoczenie²³.

Nie wiemy, czy było to przeoczenie czy też nie, czy odbył się koncert czy też nie – pewne jest natomiast, że mamy jeszcze jedno świadectwo Wandy jako podróżniczki i niestrudzonej poszukiwaczki zabytkowych instrumentów i antyków. Fernando de Lapi, jak wskazałam powyżej, był również założycielem pisma „Éxodo”. W związku z tym oraz w wyniku intensywnej działalności pisarskiej i krytycznej zetknął się z Jorgem Guillénem – jednym z naszych najwybitniejszych poetów i krytyków hiszpańskiego Pokolenia 27. Co więcej, de Lapi wraz z Guillénem już w 1917 roku dokonali adaptacji sztuki *L'assaut* francuskiego dramaturga Henriego Bernsteina, tak więc bliskość między pisarzem z Malagi, który osiadł w Valladolid, a poetą pochodzącym z tej ziemi sięgała wielu lat wstecz. Ci dwaj znali się dobrze i zdaje się, że znali też blisko Landowską. De Lapi napisał swoją kronikę jako towarzysz spacerów Landowskiej po mieście, a Jorge Guillén zadedykował jej tekst zatytułowany *Alegoria uporządkowanych emocji*. Wydrukował go zaś kilka miesięcy po wizycie Wandy, w maju tego samego 1921 roku. Można podejrzewać, że w czasie tego pobytu spotkali się we troje. Nie mówiąc już o tym, że Wandzie towarzyszyła zapewne jej wierna sekretarka i asystentka Elsa Shunicke, która już za życia Lwa pełniła tę funkcję, chociaż na zawsze pozostała w cieniu.

23 „Además, en el camino, Wanda se detuvo suspendida. Cierta ciega cantaba, acompañándose con la guitarra, un fado que prodigaron ayer bailarinas y burguesitas. Y he aquí que la concurrencia triste de la ciega, de la guitarra, de la vieja rúa y la tarde invernal, puso a tono aquel aire de tablado. [...] Wanda volvió al Museo. Pero no trasladó allá el clavicémbalo, como al taller de Rodin. Dos momentos históricos en su intensa vida espiritual [...] Si Wanda, artista y mujer, cosquilleó la piel hirsuta de Tolstoi y desafió el grito romántico de Rodin, ahora la requerían en el Museo estos santos, mártires de la burocrática secularización, añorando el prestigio de las lenguas de órganos. Juan Sebastián Bach, ofrecido por Wanda Landowska en el instrumento a un tiempo fino y austero, les hubiera envuelto como un incienso antiguo. Por las vidrieras derramábanse los oros de la tarde, y las policromías del retablo de San Benito se encendían magníficamente, ¡qué lástima! Fue un lamentable olvido”. Tamże.

Tak czy inaczej, Jorge Guillén, również poeta, znany i podziwiany, poświęcił Wandzie w 1921 roku utwór pełen ciekawostek. Używając typowych dla siebie zwrotów językowych i semantycznych piruetów, rozpoczyna opowieść od refleksji na temat pedagogiki, bo jego zdaniem nauczyciel musi być także artystą. Ciekawe jest to, że przenosi się do odległej epoki gotyku, a potem przeskakuje do czasów obecnych i sfery dźwiękowej:

I

Czyż nie byłoby absurdem, gdyby nauczyciel sztuki – malarstwa, retoryki – nie był antyartystą, antyretorykiem? Ich absurdalność połączyłaby ich z monstrualnymi fascynacjami; jeśli jest to racjonalnie niemożliwe, to jest możliwe dla wyobraźni, która oświeśla na przykład gargulce na gotyckich wieżach i dachach. Nauczyciel sztuki – artystą? och, zabawny gargulec! Tyle tylko że profesor jest gargulcem na sucho:

„Nauczyciel sztuki,
niczego nie uczy;
monstrum, chimera,
suchy gargulec”

Niech twierdzenie to zostanie sformułowane w ten sposób, w mnemotechnicznych allelujach, na pedagogiczną modłę – bo czymże jest w końcu pedagogika sztuki, jeśli nie mnemotechniczną allelują, pamięcią i rymem częstochowskim?

II

Ale, ach, był sobie raz – to nie jest początek bajki, lecz historii, tak wspaniałej, że wydaje się bajką – był sobie raz nauczyciel sztuki bardzo uczony w swojej teorii, bardzo wprawny w swojej technice, i – ach, cud nad cudami! – wielki artysta. Roztargniony czytelniku: nie zmuszaj mnie do wypowiadania bezużytecznych przysięg i daj wiarę mojemu świadectwu; ten cud nad cudami sam słyszałem na własne uszy. Bo to właśnie muzyki uczy ten wspaniały mistrz.

Gargulec nie jest już gargulcem, nie wydaje już z siebie nieskładnych pomruków. Wciąż jednak ma chimeryczny wygląd. Bo czyż pokonywanie odwiecznej antynomii między klasą szkolną a pięknem nie jest wysoce chimeryczne? Jeśli jakiś płynny szmer przywołuje, to nie płaską pieśń deszczu, ale rozległą i tajemniczą polifonię morza. W czarodziejstwie oceanu – syrena;

ale wśród bardzo harmonijnie spiętrzonych fal. Nadal chimera, ale syrena, ale jak najbardziej harmonijna syrena²⁴.

Dopiero w trzeciej części okazuje się, że tym nauczycielem nie jest mężczyzna, ale kobieta. Na scenę wchodzi Wanda Landowska. Otrzymujemy piękny poetycki portret jej intelektu i wyglądu, w szczególności charakterystycznego uśmiechu, pełnego muzykalności i skrywającego wielką inteligencję:

III

- Nauczyciel muzyki? Syrena? Niewątpliwie kobieta.
- Kobieta, uważny czytelniku. Ale nie próbuj dalej podążać za nicią z tego samego logicznego kłębka, aby z tych słów wstępu wywnioskować rodzaj muzyki, której uczę. Na razie ci się to nie uda. Bądź cierpliwy. Posłuchaj, a zgadniesz.

Głos, dykcja, gesty tej kobiety i wszystko to, co jej gesty, dykcja i głos odsłaniają – odcienie wrażliwości, odblaski ironii, bystrość inteligencji, bicie serca, bicie intelektu – oprawia w muzykę (i to jest najistotniejsze) za uśmiech, powolny, już to przeszywający, już to ścielący się, nieskończenie ciągly, bez żadnych atonicznych interwałów, cienisty, o świetle stłumionym cieniem koniecznym dla zatarcia wszelkiej surowości [...].

Ten uśmiech jest właśnie taki, o sugestywnych motywach plastycznych, o wielkiej złożoności psychologicznej, bo przewodzi mu Muzyka – przede wszystkim wtedy, gdy jest wzmocniony głosem, głosem, który jest jak wokalny uśmiech, jeszcze bardziej przenikliwy. Na białej klawiaturze uśmiechnięte usta grają niekończącą się suitę.

24 „¿No sería absurdo que el maestro de un arte – pintura, retórica – no fuese el antiartista, el antirretórico? Su absurdidad los hermanaría con los deliquios monstruosos; si racionalmente imposibles, representables para la imaginación que alumbra, por ejemplo, las gárgolas de las torres y techumbres góticas. ¿Profesor de arte, artista? ¡oh, la graciosa gárgola! Solo que el profesor es la gárgola de secano: «Maestro de arte, / nada reparte; / monstruo, quimera, / gárgola seca» Quede formulado el aserto así, en mnemotécnicas aleluyas, al modo pedagógico, ¿qué es, en último término, la pedagogía del arte sino una aleluya mnemotécnica, memoria y ripio? II Pero, ¡ah! Érase una vez – no es comienzo de fábula, sino de historia, tan egregia, que parece fábula – érase una vez un maestro de un arte, doctísimo en su teoría, peritísimo en su técnica y – ¡oh! ¡Prodigio de los prodigios! – sumo artista. Lector distraído: sin obligarme a pronunciar inútiles juramentos, da fe a mi testimonio; el prodigio de los prodigios lo he escuchado yo con mis propias orejas. Porque es música lo que enseña este maestro prodigioso. La gárgola no es ya gárgola, no arroja ya runruneo desacorde. Aún aparece, eso, sí, con quimérica catadura. ¿No es hartó quimérico resolver la antinomia secular entre aula y belleza? Y si algún rumor líquido evoca, no es el canto llano de la lluvia; si la vasta y misteriosa polifonía del mar. En el hechizamiento del océano, sirena; mas entre muy armoniosos oleajes. Quimera aún; pero sirena, pero sirena armoniosísima”. J. Guillén, *Alegoría de la emoción ordenada*, „La Libertad”, 28.05.1921, s. 4.

Guillén kończy ten fragment subtelnie i delikatnie, opisując „brzdąkanie” dźwięków fugi pod palcami Landowskiej:

Fuga grana jest na dwóch klawiaturach, jak na klawesynie. A na ustach i oczach pojawiają się i powracają tematy z jasnymi brzdąknięciami, jak z kryształowych dzwoneczków. Dzwoneczki z najczystszeo i najgładszego kryształu, przez który można dojrzeć przezroczysty i geometryczny, wielki wszechświat dźwięku.

Autor wspomina również słowiańskie pochodzenie Landowskiej i jej zdyscyplinowany kunszt przynoszący najlepsze rezultaty. Wanda występuje jako syrena i po raz kolejny pojawia się jej uśmiech:

IV

– Klasyczna muzyka i klasyczny artysta?

– Tak. Z klasycznym pięknem fugi, w sztuce uśmiechania się nawet podwójnie. A jednak...

A jednak nasza artystka jest Słowianką, a jej najdalsi przodkowie mają korzenie na Wschodzie. Syrena, tak, syrena. A przez jej zdyscyplinowany uśmiech i dyscyplinującą sztukę przebija ów niewysłowny, nieprecyzyjny, a jednak bezbłędnie rozpoznawalny czar, jakkolwiek by go transformować – „słowiański urok”. Uśmiech „fugato”. Sztuka, w całej swej doskonałości, klasyczna.

W połowie tekstu, w punkcie piątym, po raz pierwszy pojawia się nazwisko naszej bohaterki, choć Guillén doskonale zdaje sobie sprawę, że jej geniusz jest znany na poziomie międzynarodowym i że prezentacja tego, co nazywa „skrzyżowaniem cudów”, nie jest konieczna:

Już widzę, jak na twoich ustach, roztargniony czytelniku, pojawia się fatalne imię. Tak. Wszyscy ją znamy. Jest to bardzo rzadki sukces, żeby z całej panoramy epoki tylko jedno nazwisko mogło przyjąć na myśl, gdy zsumują się różne okoliczności, których wymaga taki cud. Wszystkie cuda są niepowtarzalne. A Wanda Landowska to skrzyżowanie cudów.

Następnie krytyk zmienia ton z poetyckiego na bardziej dokumentalny, by opisać lekcję Wandy na wyższej uczelni paryskiej. Na kursach mistrzowskich artystka daje się poznać jako perfekcyjna pedagogożka, ożywia na swoim instrumencie dawne brzmienia oraz analizuje je szczegółowo i elokwentnie w obecności szczęśliwych studentów i publiczności:

VI

École Normale de Musique de Paris [Narodowa Szkoła Muzyczna w Paryżu – przyp. I.R.A.] wybrała Wandę Landowską, aby objaśniła na sześciu koncertach-lekcjach osiemnastowieczną muzykę na instrumenty klawiszowe. Sala Pleyel. Lekcji przysłuchuje się ciekawa publiczność. Uczeń gra na fortepianie fantazję chromatyczną Johanna Sebastiana. Wanda słucha z uśmiechem. Po skończonej grze wyraża swoje wątpliwości, które uśmiech koduje w odpowiednim kluczu. [...] Komentarz dotyczący estetyki, szczegół historyczny, wyjaśnienie szczegółu technicznego, ogólny sens utworu. [...] Sztuka i nauczanie – doskonała całość.

W ten sposób inwencje Bacha, tańce Purcella, sonaty Scarlatti, słowiki Couperina, gdy Wanda Landowska przywraca je instrumentom, na które zostały napisane, odzyskują swoje autentyczne życie w atmosferze swojego stulecia. Powaga, ale i czułość. A obok abstrakcyjnej arabeski malownicza „już” impresjonistyczna notacja.

Na koniec autor wyjaśnia pochodzenie tytułu tekstu. W ten sposób przenosi nas od poezji do polityki i zdecydowanej obrony Landowskiej, która mogłaby swoim „uporządkowanym uczuciem” odpowiedzieć na obraźliwe teksty Charles’a Maurrasa na temat kobiecej natury:

VII

Charles Maurras przedstawił kiedyś kobietę skazaną na nieuchronny romantyzm. Romantyzm, jak przekonywał, jest kwintesencją kobiecości. I napisał esej o *Kobiecym romantyzmie*, aby te słowa stały się odtąd absolutnym pleonazmem. I dodał podtytuł: *Alegoria nieuporządkowanych uczuć*.

Nikt lepiej niż Wanda Landowska nie uzasadniłby „Alegorii uczucia uporządkowanego”, stawiającego kropki nad i na kartach Charles’a Maurrasa.

W niebie klasycznym, zdecydowanie klasycznym, gdzie Johann Sebastian Bach gra na organach – wspaniałych głosów niebieskich, owszem, ale i wspaniałych głosów ludzkich – Wanda Landowska, nie przebierając się za dwuznacznego serafina, ze swoimi kobiecymi ozdobami i polskim syrenim

akcentem, zasiądzie – niech Charles Maurras nie wątpi – po prawicy Boga Ojca²⁵.

Wanda zostaje więc wyniesiona ni mniej, ni więcej, tylko na wyżyny niebios, gdzie zasiądzie po prawicy samego Boga, podczas gdy Bach

25 „III «¿Maestro de música? ¿sirena? Una mujer, sin duda». «Una mujer, lector atento. Pero no intentes seguir devanando el mismo ovillo lógico para inferir en esas palabras de presentación el linaje de música que enseña. No acertarías aún. Sé paciente. Oye y adivinarás». La voz, la dicción, el gesto de esa mujer y cuanto revelan su gesto, su dicción y si voz – matices de sensibilidad, tornasoles de ironía, agudezas de entendimiento, latidos cordiales, latidos intelectuales – está musicalizando (y esto es esencial) por una sonrisa, despaciota, ya horadante, ya rasa, indefinidamente continua, sin intervalos átonos nunca, penumbrosa, con luz atenuada entre la sombra precisa para borrar toda crudeza [...] Esta sonrisa es así, tan sugerente de motivos plásticos, de tanta complejidad psicológica, porque la Música la preside – sobre todo, cuando la refuerza la voz, una voz que es como una sonrisa vocal, aún más penetrante. Sobre el blanco teclado los labios sonrientes van tañendo la inacabable suite. [...] La fuga es ejecutada sobre los dos teclados, como en el clave. Y en boca y ojos van apareciendo y reapareciendo los temas con un tintín preciso, como de campanillas de cristal. Campanillas del más diáfano y terso cristal, que deja traslucir, límpido y geométrico, un gran orbe sonoro. [...] «¿Clásica la música y clásico el artista?» «Sí. Con la belleza clásica de una fuga en arte de sonreír por partida doble. Y, sin embargo...» Y, sin embargo, nuestra artista es eslava, y su progenie más remota hunde sus raíces en el Oriente. Sirena, sí, sirena. Y a través de su sonrisa disciplinada y su arte disciplinario trasciende ese sortilegio inefable, impreciso, y, no obstante, sin titubeo reconocible, por mucho que se le metamorfosee: «el encanto eslavo». Sonrisa «fugada». Ante, en toda su perfección, clásico. [...] Ya estoy viendo dibujarse en tus labios, lector distraído, el nombre fatal. Sí. Todos la conocemos. Triunfo rarísimo que de todo el panorama de la época solo un nombre pueda acudir a la memoria con la suma de peregrinas circunstancias que un tal milagro requiere. Todos los milagros son únicos. Y Wanda Landowska es una encrucijada de milagros. [...] VI A Wanda Landowska [la] eligió, pues, la Escuela Normal de Música de París para explicar en seis conciertos – lecciones la música de teclado en el siglo XVIII. Sala Pleyel. Un público de curiosos asiste a la clase. Un discípulo interpreta en el piano la fantasía cromática de Juan Sebastián. Wanda escucha sonriendo. Terminada la pieza expone sus reparos, que la sonrisa cifra en la clave justa. [...] Un comentario de estética, un pormenor histórico, esclarecen un detalle técnico, el sentido general de la obra. [...] Arte y docencia: totalidad perfectísima. De esta suerte, invenciones de Bach, bailes de Purcell, sonatas de Scarlatti, rui-señores de Couperin, a medida que Wanda Landowska los devuelve a los instrumentos para los que fueron escritos, consiguen recobrar su vida auténtica, en la misma atmósfera de su siglo. Severidad, pero también ternura. Y junto al arabesco abstracto, una pintoresca notación «ya» impresionista. [...] VII Charles Maurras mostró un día a la mujer condenada a un ineludible romanticismo. El romanticismo – sostuvo – es una quintaesencia de feminidad. Y escribió un ensayo sobre el *Romanticismo femenino* para que estos vocablos adquirieran desde entonces una absoluta significación pleonástica. Y añadió un subtítulo: *Alegoría del sentimiento desordenado*. Nadie mejor que Wanda Landowska justificaría una «Alegoría de la emoción ordenada» a modo de puntos sobre las íes de las páginas de Charles Maurras. En el cielo clásico, definitivamente clásico, donde Juan Sebastián Bach toca un órgano – de magníficas voces celestes, sí, pero también de magníficas voces humanas – Wanda Landowska, sin disfrazarse de serafín ambiguo, con sus perifollos de mujer y su acento de sirena polaca, se sentará – que no lo dude Charles Maurras – a la diestra de Dios Padre”. Tamże.

będzie grał na organach – zapewnia Maurrasa autor. Wydaje się dalece nieprzypadkowe, że Guillén zamyka swój tekst przywołaniem właśnie Maurrasa, który oprócz tego, że napisał ten niefortunny esej o „kobiecy romantyzmie”, był też jednym z najbardziej zaangażowanych uczestników sprawy Dreyfusa oraz jednym z najbardziej wpływowych europejskich intelektualistów antysemitckiego i skrajnie prawicowego nurtu, który już wstrząsał kilkoma krajami. Spod poezji wydobywa się polityka, a my spotykamy się tu z postacią i z tekstem, które okażą się smutną zapowiedzią przyszłości Europy, a tym samym przyszłości Wandy Landowskiej.

Jesień 1921: powrót na sceny katalońskie

Wprawdzie w lipcu w czasopiśmie „España y América” znajdujemy reklamę sezonu letniego 1921 w Gran Casino w San Sebastián, w której Landowska wymieniona jest jako solistka²⁶, jednak wydaje się, że był to odosobniony koncert, poza hiszpańskimi tournée, a takie występy mogły się powtarzać, jeśli wziąć pod uwagę bliskość Francji i Kraju Basków. W listopadzie znajdujemy z kolei program występu z orkiestrą pod dyktando Pau Casals 9 listopada w Palau de la Música w Barcelonie.

Tego dnia Wanda wykonała na klawesynie V *Koncert brandenburski* Bacha z udziałem solistów takich jak Enric Casals (skrzypce) i Josep Vila (flet) oraz na fortepianie Bechsteina *Koncert Es-dur* Mozarta²⁷. Znalazłam także informację o barcelońskim kursie mistrzowskim Landowskiej. Wydawany w Walencji dziennik „Las Provincias” informuje, że odbędzie się on od 5 do 15 listopada w Sali Mozarta i prawdopodobnie będzie miał program podobny do kursów w Paryżu w École Normale de Musique oraz w Bazylei. Gazeta podaje krótki i ogólny plan, podkreślając różnorodność treści teoretycznych, a nawet instrumentów:

26 „España y América” 1921, t. 10, nr 107, s. 12.

27 „Sisé i últim concert de tardor. Dimecres 9 de novembre. Amb la col·laboració de Wanda Landowska”. Centre de Documentació de l’Orfeó Català, sygn. VI i últim concert de tardor.

Lekcje odbywać się będą co najmniej od 5 do 15 listopada w Sali Mozarta. Program, ogólnie rzecz biorąc, będzie obejmował następujące zagadnienia: muzyka na dwa głosy. Jej fundamentalne znaczenie. Wprowadzenie do muzyki polifonicznej; podstawy w muzyce na dwa głosy. Jej wykonywanie wymaga specjalnego wykształcenia muzyka. Sztuka wykonywania na współczesnym fortepianie pulsacji pozwalającej osiągnąć dźwięczność i estetyczny wyraz właściwy dla epoki. Technika mistrzów francuskich i ich wpływ na Bacha. Technika skrzyżowania klawiatur, jej realizacja na fortepianie. Aplikatura. Muzyka programowa i muzyka opisowa. Wśród innych utworów wykonane zostaną: inwencje, preludia, suites, sonaty, różne fragmenty (na głos, violę da gamba i inne instrumenty) Johanna Sebastiana Bacha [...]. Wanda Landowska wykona utwory na instrumentach, na które zostały napisane. Do tego celu posłużą: klawikord związany z XVII wieku, klawikord wolny z końca XVIII wieku, klawesyn Pleyela z dwiema klawiaturami, współczesny fortepian²⁸.

Byłoby wspaniale odnaleźć notatki uczestników tego kursu, aby zrozumieć jego bogatą treść. Do tej pory to się jednak nie udało, za to wiele możemy się dowiedzieć z recenzji Víctora Espinósa, którą cytuje Alice Cash w swojej pracy doktorskiej:

Jak dotąd odbyły się trzy pierwsze sesje Wyższego Kursu Muzyki Dawnej Wandy Landowskiej w obecności uważnej elitarnej publiczności, wśród której znaleźli się nasi czołowi muzycy, artyści, literaci, krytycy oraz najbardziej znane osobistości intelektualnej i arystokratycznej Barcelony. Każda sesja sama w sobie, mimo że wszystkie łączy jedna myśl przewodnia, stanowiła prawdziwe święto artystyczno-muzyczne, do którego pozytywnej wartości należy dodać jeszcze znaczący fakt, że również publiczność nieprofesjonalna zainteresowała się tym ważnym wydarzeniem, które wzbogaciło naszą coraz obfitszą działalność muzyczną. W pierwszych trzech sesjach znakomita muzykolożka badała, w duchu muzyki XVII i XVIII wieku, technikę i estetykę

28 „Las lecciones tendrán efecto, por lo menos, los días 5 al 15 de noviembre, en la Sala Mozart. El programa, en general, comprenderá las siguientes materias: la música a dos voces. Su importancia fundamental. La iniciación en la música polifónica: una base en la música a dos voces. Su ejecución exige una especial educación del intérprete. El arte de realizar en el piano moderno la pulsación de la sonoridad y estética expresión de la época. Su técnica de los maestros franceses y su influencia en Bach. La técnica del cruce de teclados: su realización en el piano. Digitación. Música de programa y música descriptiva. Entre otras obras, se ejecutarán: invenciones, preludios, suites, sonatas, fragmentos diversos (para canto, viola de gamba y otros instrumentos) de J.S. Bach. [...] Wanda Landowska ejecutará las obras en los instrumentos para que fueron creadas. A este fin, habrá en aquellos sitios clavicordio ligado, del siglo XVII; clavicordio libre, de fines del siglo XVIII; clavecín de dos teclados Pleyel; piano moderno”. *De Arte. El curso de Wanda Landowska en Barcelona*, „Las Provincias”, 6.11.1921, s. 1.

instrumentów będących poprzednikami współczesnego fortepianu; znaczenie muzyki na dwa głosy i sztukę odtwarzania muzyki dawnej na dzisiejszym fortepianie; pojawienie się Bacha i wpływ na jego sztukę poprzedników, których ciekawe utwory nam zaprezentowała²⁹.

Na temat kursu Landowska pisze do Chavarriego z Genui, gdzie przebywa ze swoim byłym studentem, a obecnie wybitnym solistą i przyjacielem Josém Iturbim, który ma już córkę. Wykrzykniki wyrażają entuzjazm i radość z rychłego powrotu do Barcelony, gdzie Wanda będzie mogła spotkać się z bliskim walencckim przyjacielem, którego czule nazywa „Chavarrito”, zdrabniając jego nazwisko. Pisze: „Mój kochany Chavarrito! Otóż jesteśmy tu razem, kochani Iturbi ze swoją uroczą córeczką, Elsa i ja [...]. Miasto Barcelona zleciło mi właśnie przeprowadzenie w maju w sześciu lekcjach kursu na temat muzyki dawnej. Więc spotkamy się w maju, cieszysz się?”³⁰. Z nieznanych nam powodów termin musiał się zmienić, ponieważ w archiwum dokumentacji Orfeó Catalán i w recenzji Víctora Espinósa, którą przytoczyliśmy powyżej, podane są daty od 1 do 15 listopada, pasujące do katalońskiego koncertu, o którym już była mowa³¹.

Po kursie w Barcelonie Wanda prawdopodobnie pojechała do Madrytu, 25 listopada prasa podaje bowiem informację o jej odczycie i koncercie zorganizowanych przez Instytut Francuski (do którego artystka powróci w przyszłości) i Hiszpański Czerwony Krzyż w celu zebrania fundusze dla rannych w Maroku. Możemy przeczytać, że Landowska „odczytała wczoraj w Instytucie Francuskim przed liczną i znakomitą publicznością,

29 „Delante de un tan atento como selecto auditorio, entre el cual figuran nuestros primeros músicos, artistas, literatos, críticos y las más conocidas personalidades de la Barcelona intelectual y aristocrática, se han dado hasta la fecha las tres primeras sesiones del Curso Superior de Música Antigua Wanda Landowska. Cada sesión de por sí, a pesar de estar unidas por un pensamiento total, ha constituido una verdadera solemnidad artístico musical a cuyo positivo valor debe unirse el hecho significativo de que el público no profesional háyase también interesado por esta importante manifestación que ha venido a enriquecer nuestra cada día más abundante actividad musical. En las tres primeras sesiones, la ilustre artista musicóloga ha estudiado con el espíritu de la música de los siglos XVII y XVIII, la técnica y la estética de los instrumentos predecesores del piano moderno; la importancia de la música a dos voces y el arte de reproducir sobre el actual piano la música antigua; la aparición de Bach y la influencia de sus predecesores en su arte, de los cuales dio a conocer interesantes obras”. V. Espinós, *El arte de Wanda Landowska*, „La Publicidad”, 13.11.1920, recenzja autorstwa Pahissa w „La Publicidad” z 11 listopada, cyt. za: A.H. Cash, *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord...*, dz. cyt., s. 110–111.

30 „¡Mi querido Chavarrito! Pues bien, aquí estamos juntos, los queridos Iturbi con su encantadora niña, Elser y yo [...] La ciudad de Barcelona acaba de contratarme para dar un curso de seis sesiones sobre música antigua en mayo. Por lo tanto, nos reuniremos en mayo; ¿estás contento?”. List Wandy Landowskiej do Eduarda Chavarriego z 1 marca 1921 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., t. 1, s. 304 (list 303).

31 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Curs 1921–22: concert segon.

w tym ambasadorstwem sąsiedniej Republiki, Madame i Monsieur de France, wykład na temat wpływu, jaki muzyka francuska wywarła na Johanna Sebastiana Bacha”³². Tak więc jej muzyczne skłonności germańskie ustąpiły miejsca teraz francuskim, o czym będziemy mogli przeczytać poniżej. Wanda, jak to miała w zwyczaju, ilustrowała swoje wystąpienie żywymi przykładami, „wykonując na klawesynie utwory kompozytorów takich jak Kuhansi [Kuhnau – przyp. I.R.A.], Scarlatti, de [Garspard Le] Roux, Pasquini, Daquin i Bach”³³. Pierwszy występ w Instytucie Francuskim był wielkim sukcesem, a w kolejnych latach Landowska powtórzyła go jeszcze wielokrotnie.



Ilustracja 38.

Program kursów Wandy Landowskiej organizowanych przez Katalońskie Towarzystwo Muzyczne w dniach 5–13.11.1921. Centro de Documentación Orfeo Catalá.

32 „[...] leyó ayer en el Instituto francés ante numeroso y selecto público, en el que guardaban los embajadores de la vecina República, Madame y Monsieur de France, una conferencia destinada a mostrar la influencia que sobre Juan Sebastián Bach ejerció la música francesa de su siglo”. „El Heraldo de Madrid”, 25.11.1921, s. 2.

33 „[...] que ilustró ejecutando en el clave trozos de Kuhansi, Scarlatti, de Roux, Pasquini, Daquin y Bach”. Tamże.

Teorie Landowskiej na temat francuskich wpływów w muzyce Bacha

W jedynej monograficznej antologii poświęconej Landowskiej znajdujemy tekst zatytułowany: O francuskich wpływach na muzykę klawiszową Bacha³⁴. Sądzymy, że należy przyrzeć się niektórym aspektom poruszonemu w tym studium, zważywszy, że praca pedagogiczna Wandy ściśle wiązała się z jej działalnością koncertową. Ponadto nie możemy zapominać, że jej teorie budziły podziw i miały duży wpływ na hiszpańskich specjalistów (co udowodniliśmy w analizie jej przetłumaczonych pism), zresztą podobnie jak kursy mistrzowskie, które, o ile wiemy, prowadziła we Francji, w Szwajcarii i w Hiszpanii. W naszym kraju było zapotrzebowanie na nauki Landowskiej i bardzo prawdopodobne, że te teorie, które teraz skomentujemy, zaprezentowała ona również w swoim wykładzie wygłoszonym w Madrycie.

Podstawowa teza Landowskiej³⁵ mówi, że z jednej strony muzyka niemiecka nie była znana w najważniejszych muzycznych ośrodkach XVIII wieku (we Francji i Włoszech), a z drugiej – muzyka francuska miała wpływ na niemiecką i w sposób bardzo widoczny na muzykę Bacha, który był koneserem i wielbicielem francuskich mistrzów:

Chociaż Bach nie pozostawił po sobie żadnych pism teoretycznych, które informowałyby nas o jego gustach i upodobaniach, to jego dzieła same w sobie są dowodem wielkiego szacunku dla sztuki francuskiej. Trudno byłoby podać pełną listę francuskich kompozycji, które Bach znał, ale dzięki Gerberowi wiemy, że podziwiał François Couperina Le Granda i jego utwory polecał swoim uczniom³⁶.

34 W. Landowska, *French Influences on Bach's keyboard music* [w:] *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 80–84.

35 Tamże, *French and Italian Music – Influence on the Germans* [w:] tamże, s. 72–84.

36 „Although Bach did not leave behind any theoretical writings to inform us of his tastes and preferences, his works are in themselves proof of his high regard for French art. It would be difficult to give a complete list of the French compositions Bach knew, but, thanks to Gerber, we know that he admired François Couperin le Grand and recommended his works to his pupils”. Tamże, s. 80.

Dalej Landowska broni muzyki Couperina, i to pomimo powściągliwości, jaką okazywały wobec niej takie autorytety jak Forkel, którego artystka dość często cytuje³⁷. Autorka mówi o wdzięku tych kompozycji, które świadczą o głębokiej znajomości mechanizmu i techniki klawesynu, co Bach niewątpliwie doceniał.

Wśród wpływów francuskich na muzykę kantora, zwłaszcza w kontekście klawesynu, Landowska zwraca uwagę na technikę skrzyżowanych rąk. Przekonuje, że choć była ona kojarzona z włoskimi mistrzami, to wariant francuski miał szczególną cechę – otóż krzyżowanie rąk odbywało się na różnych klawiaturach na tej samej wysokości i dawało efekt dźwiękowy, którego nie da się odtworzyć na jednej tylko klawiaturze, jak w przypadku fortepianu. Natomiast włoskie krzyżowanie rąk polegało bardziej na wirtuozerii technicznej, na tym, że ręka podskakiwała, wykonując ornamenty w skrajnych rejestrach klawiatury. Landowska zapewnia, że choć prawdą jest, że Bach używał czasem włoskiego krzyżowania rąk (na przykład w pewnych częściach *Wariacji Goldbergowskich*), to w literaturze na instrumenty klawiszowe niemieckiego mistrza znacznie częściej występuje wariant francuski. Autorka przytacza na to liczne dowody, między innymi wspomniane *Wariacje Goldbergowskie*, *Fantazję c-moll* czy *Sinfonię h-moll*.

Innym rysem muzyki Bacha, który Landowska wskazuje jako efekt wpływów francuskich, jest jej wyjątkowa wrażliwość, miękkość i tajemniczość uzyskiwana przez monotonne szумы, obecne w niektórych preludiach i tańcach, zwłaszcza w kurantach (są to spostrzeżenia subiektywne, ale Landowska się przy nich upiera). Autorka pokazuje to na przykładzie porównania kurantu z *Partity B-dur* Bacha z *Le moucheron* Couperina. Ale jest coś jeszcze bardziej znaczącego – Landowska zwraca uwagę, że nazwy te nie tylko bezpośrednio odwoływały się do tytułów francuskich, lecz także nawiązywały do ich formy, i przytacza tu pierwszą księgę utworów klawesynowych Couperina³⁸.

Porównanie muzyki Couperina, typowej dla stylu galant, kojarzonego z dworem króla Ludwika XIV, który przeszedł do historii jako Król Słońce, z bardziej stonowaną muzyką Bacha może nieco zaskakiwać.

37 J.N. Forkel, *Johann Sebastian Bach: His life, Art and Work*, oprac. Ch.S. Terry, Constable and Company, London 1920, https://archive.org/stream/johannsebastianbooforkuoft/johannsebastianbooforkuoft_djvu.txt (dostęp: 9.12.2021).

38 „*Courante et le dessus plus orné sans changer la basse* (courante, and a more ornamented upper part without altering the bass) or *Gavotte, et les ornements pour diversifier la Gavotte précédente sans changer la basse* (gavotte, and the ornaments to diversify the preceding Gavotte without altering the bass). These are procedures used by Bach. One could easily find other features in Bach which would indicate a certain relationship to the harpsichordist of Louis XIV”. W. Landowska, *French and Italian Music...*, dz. cyt., s. 82.

Dostrzegali to już współcześni lipskiego kantora, a także teoretycy, którzy o stylu galant mówią:

W wolnym stylu galant kompozytor nie zawsze przestrzega ściśle reguł gramatycznych. Pozwala na przykład pewnym dysonansom wejść bez przygotowania; przenosi ich rozwiązania na inne głosy lub w ogóle je pomija. Dysonansom nadaje dłuższy czas trwania niż następującym po nich konsonansom, co nie występuje w czystym stylu galant. Ponadto nadmiernie moduluje, pozwala na różnego rodzaju ozdobniki i dodaje różne tony przechodnie. Krótko mówiąc, komponuje bardziej dla ucha i – jeśli mogą tak powiedzieć – rzadziej sprawia wrażenie uczzonego kompozytora³⁹.

Opis ten absolutnie nie kojarzy się z twórczością Bacha – mającą własny charakter, właściwy narodowi pochłoniętemu kontrreformacją, która nie tylko wydała ponadczasową muzykę, lecz także okazała się bogatą pożywką dla teoretyków muzyki i filozofów ścierających się ideologicznie. Natomiast w jednym Landowska się nie myli: otóż znajomość muzyki francuskiej przez Bacha jest faktem. Przekonujemy się o tym, przeglądając jego bibliotekę, a zwłaszcza źródło, na które powołuje się sama autorka, czyli *Musikalisches Bibliothek Mizlera*⁴⁰, gdzie liczne są pozycje pochodzenia francuskiego.

W dalszej części rozprawy Landowska cytuje dzieła referencyjne, choć *L'Esthétique de Bach* pióra Andrégo Pirro⁴¹, czy też prace Ferrucia Busoniego, który przygotował wydanie *Das wohltemperierte Klavier* w 1894 roku⁴². Tęgo drugiego artystka otwarcie krytykuje za nadanie nutom dokładnych wartości zamiast wartości *cantabile*, charakterystycznej

39 „In the free galant style the composer does not always follow the grammatical rules so strictly. He allows, for example, certain dissonances to enter unprepared; he transfers their resolutions to other voices, or omits the resolutions altogether. He gives to dissonances a longer duration than to the following consonances, something which does not take place in the strict style. Moreover, he modulates excessively, allows various kinds of embellishments, and adds diverse passing tones. In short, he composes more for the ear, and if I might say so, appears less as a learned composer”. D.G. Türk, *Anweisung zum Generalbassspielen* (wyd. 1791), cyt. za: C.E. Snyder, *Pattern and Meaning in François Couperin's „Pièces de Clavecin”*, University of Oregon, Eugene 2010 [rozprawa doktorska], s. 3.

40 Autor zredagował to źródło w latach 1736–1754. Landowska знаła je prawdopodobnie z młodości, bo jak wiemy, jej zainteresowanie Bachem pochodzi z czasów, gdy była nastoletnią studentką fortepianu w Warszawie. Mizler pochodzący z Niemiec był zaś mocno związany z Polską, gdzie osiedlił się w 1743 roku. Pracował jako sekretarz, nauczyciel i bibliotekarz Małachowskiego i miał swój wkład w polskie oświecenie. Zmarł w 1778 roku.

41 Esej opublikowany po raz pierwszy w 1907 roku i wznowiony przez wydawnictwo Minckoff (Genua) w 1973.

42 F. Busoni, *The Bach-Busoni Editions*, G. Schirmer, New York 1894.

dla francuskich utworów tanecznych. Landowska broni tezy, według której Bach podzielał powszechną w Niemczech opinię, że idealnym wzorem dla muzyki tanecznej jest muzyka francuska, a nie włoska, i że należy kierować się wskazówkami Couperina z *L'Art du toucher le clavecin*.

Tak czy inaczej dyskurs jest dobrze skonstruowany i nie wolno nam zapominać, że Landowska nie tylko mieszkała na stałe we Francji od dwudziestego roku życia (z wyjątkiem lat spędzonych w Niemczech w czasie wojny), lecz także tam właśnie rozpoczęła pogłębione studia nad muzyką dawną. W cytowanym tekście Restout dodaje notatkę z 1938 roku, w której Wanda pisze między innymi: „To zły znak, że tak wielu klawiszowców specjalizuje się wyłącznie w Bachu, ponieważ nie można grać i kochać Bacha, gdy ma się niewielką wiedzę o tych, których on kochał i grał i z którymi jego dzieła są ściśle związane”. Na zakończenie dodaje zaś: „Wyznaję, że pomimo mojej fanatycznej miłości do Bacha jestem w stanie przejść naturalnie od *Wariacji Goldbergowskich* do *Passacaglii* Couperina bez żadnego oburzenia, z którym spotkałam się u niektórych muzyków”⁴³.

43 „It is a bad sign that so many keyboard players specialize exclusively in Bach because it is impossible to play and love Bach when one has little knowledge of those he loved and played and with whom his works are tied intimately. [...] I confess that in spite of my fanatical love for Bach I am able to pass naturally from *The Goldberg Variations* to the *Passacaille* of Couperin without any of indignation that I have heard from some musicians”. W. Landowska, *French and Italian Music...*, dz. cyt., s. 84.

Ilustracja 39.

Informacja o konferencji i koncercie Wandy Landowskiej w Instytucie Francuskim w Madrycie, 25.11.1921. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

El Instituto francés y la Cruz Roja española
Una conferencia y concierto de la clavecinista Wanda Landowska
La artista polaca, maragallón. Interpretadora de los genios clásicos, en el clave, ese instrumento inustantemente olvidado, leyó ayer en el Instituto francés, ante numeroso y selecto público, en el que guraban los embajadores de la vecina República, madame y monsieur De Franco, una conferencia destinada a mostrar la influencia que sobre Juan Sebastián Bach ejerció la música francesa de su siglo.
Madame Landowska, hizo una serie de interesantes consideraciones acerca del tema, que ilustró ejecutando en el clave trozos de Kubliski, Scharlatti de Roux, Pasquini Daquin y Bach.
Al terminar la gran artista, que fué aplaudidísima, se hizo una colecta destinada a los heridos de Marruecos y Cruz Roja española.

Wznowione tournéé i konflikt z „Mundial Música”

Po tej dygresji na temat teorii, które Landowska zapewne przedstawiła w Instytucie Francuskim w Madrycie, wracamy do znalezionych wiadomości. Jedną z nich mówi o koncercie inauguracyjnym działalności Narodowego Towarzystwa Muzycznego 25 listopada w hotelu Ritz w Madrycie:

Narodowe Towarzystwo Muzyczne zainaugurowało przedwczoraj swój sezon koncertem Wandy Landowskiej, która wykonała na klawesynie i fortepianie różne utwory Couperina, Mozarta i Chopina. Ta wspinała artystka jest dawną znajomą madryckich wielbicieli, którzy gorąco ją czczą; jej bardzo subtelny temperament, wielka kultura, dogłębne studia nad „klawesynistami” i doskonałość mechaniki czynią z niej niekwestionowany autorytet⁴⁴.

Landowską zapraszano prestiżowe imprezy, na jej obecność liczono w najbardziej wykwinnych kręgach, o czym świadczą wspomniana inauguracja w Ritzu czy wykład w Instytucie Francuskim. Niewątpliwie początek lat dwudziestych to okres konsolidacji kariery, a wydanie w Hiszpanii monografii dotyczącej artystki tylko potwierdziło jej sławę.

Dnia 9 grudnia w „Las Provincias” ukazała się recenzja numeru czasopisma „Mundial Música” w całości poświęconego Wandzie Landowskiej. Ponieważ nie udało mi się dotrzeć do źródła, przytaczam za prasą walencką streszczenie publikacji:

„Mundial Música” tym razem dokonał dużego wysiłku i zaprezentował prawdziwie triumfalny numer. Jest on poświęcony słynnej Wandzie Landowskiej [...]. Przede wszystkim na okładce znajduje się piękny portret wielkiej artystki. Następnie mamy idealne (jak sama Wanda) opracowanie na temat tego, jak

44 „La Sociedad Nacional de Música abrió anteayer su temporada con un concierto a cargo de Wanda Landowska, que ejecutó diversas obras de Couperin, Mozart y Chopin en el clavicimbaló y piano. Esta excelsa artista es conocida antigua de la afición madrileña, que la rinde un culto ferviente; su temperamento finísimo, su gran cultura, el estudio profundo que ha hecho de los «clavecinistas» y su perfección de mecanismo la dan una autoridad indiscutible”. „El Debate”, 28.11.1921, s. 1.

należy interpretować utwory Bacha i ozdobniki muzyki mistrza, z wieloma muzycznymi przykładami. Dalej następuje kolejne ważne studium estetyczne na temat muzyki i interpretacji Landowskiej, napisane przez słynnego współczesnego krytyka paryskiego J.G. Prod'homme'a. *Taniec nowoczesny – walc Straussa* to pikantny i zabawny artykuł pianistki, pełen sztuki i wdzięku. Następnie dwie krótkie impresje dotyczące Landowskiej i jej sztuki, autorstwa A. Salazara. Pozdrowienia z podróży! napisane przez samą wybitną klawesynistkę stanowią kolejną propozycję dla czytelników – pierwsze są impresją z podróży do Astrachania i na Syberię; drugie zatytułowane zostały *Barcelona i Granados* [...]. Tak błyskotliwą serię zamyka kolejny przenikliwy tekst Landowskiej o *Poprzednikach fortepianu*. Część muzyczna to perełka. Utwory, które Landowska wykonuje na koncertach, opatrzone przypisami i objaśnione przez nią samą – oto co prezentuje „Mundial Música”⁴⁵.

Ale, wracając do podróży Landowskiej, nie zakończył się jeszcze intensywny sezon jesienno-zimowy i jak zapowiada „El Diario de Palencia”, odbędzie się jeszcze jeden koncert 16 grudnia:

W piątek 16 usłyszymy ponownie genialną polską artystkę Wandę Landowską [...]. Obdarzona naprawdę wyjątkowym temperamentem artystycznym i delikatnym duchem, wydaje się opatrnościowo zrodzona, aby dzięki jej osobistym, kapryśnym, genialnym „interpretacjom” utworów fortepianowych Bacha, Händla, Mozarta, Beethovena, Scarlattiego i Chopina myśl muzyczna tych geniuszy została zachowana w całej swej nieskazitelnej czystości⁴⁶.

45 „«Mundial Música» realiza esta vez un gran esfuerzo y presenta un número verdaderamente triunfal. Como que está dedicado a la insigne Wanda Landowska. [...] Primeramente hay en la portada un bello retrato de la gran artista. Después viene un estudio ideal (como Wanda) acerca de cómo se deben interpretar las obras de Bach, y los adornos de la música del maestro, presentando para ellos muchos ejemplos de música. Sigue otro importante estudio estético acerca de la música y la interpretación de Landowska, estudio hecho por el celebrado crítico parisién contemporáneo J.C. Prod'homme. *La danza moderna: un vals de Strauss* es un picante y gracioso artículo de la pianista, todo el rebosando arte y gracia. Siguen después dos cortas impresiones acerca de Landowska y su arte, escritas por A. Salazar. «¡Recuerdos de viaje!», escritos nada menos que por la insigne clavecinista, es otra ofrenda a los lectores: el primero es una impresión de un viaje por Astrakán y Siberia; el otro se titula *Barcelona y Granados*... ¡qué evocaciones! [...] Cierra tan brillante serie otra luminosa explicación de la misma Landowska acerca de *Los antecesores del piano*. La parte musical es una joya. Las obras que ejecuta Landowska en sus conciertos, anotadas y explicadas por ella, eso presenta «Mundial Música» a sus lectores: es un regío presente”. „Las Provincias”, 9.12.1921, s. 2.

46 „El viernes 16 volveremos a oír a la genial artista polaca Wanda Landowska [...] Dotada de un temperamento artístico verdaderamente excepcional y de un espíritu delicado, parece providencialmente nacida para que, a través de las «interpretaciones» personales, caprichosas, geniales, de las obras pianísticas de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Scarlatti y Chopin, subsista en toda su prístina pureza el pensamiento musical de esos genios”. *Wanda Landowska. Notas de arte*, „El Diario de Palencia”, 21.12.1921, s. 2.

W tym samym tekście znajdujemy istotny fakt, a mianowicie po raz pierwszy prasa hiszpańska wspomina o matce Wandy, która mieszka razem z nią w Paryżu. Chociaż była to postać kluczowa dla Landowskiej od najwcześniejszego dzieciństwa, to pozostawała w cieniu artystki, podobnie jak asystentka Elsa, a także (choć nie tak wyraźnie) Henryk Lew. Artykuł odtwarza mieszkanie Landowskiej: „atmosfera, w której żyje ze swą starą matką w paryskim mieszkaniu, przyczynia się do tego, że kobieta ta rozumie i odzwierciedla idee minionych epok [...]. Powściągliwość, wierność i jasność – stąd biorą się cechy, które wyróżniają tę wyjątkową pianistkę i klawesynistkę”. Tekst informuje również o planach Landowskiej na następny rok:

Niestrudzona artystka, która obecnie kończy w Asturii swoje *tournée*, ma na najbliższą przyszłość projekty godne swego geniuszu. Ma zamiar wypróbować połączenie klawesynu z ludzkim głosem... ale co to znaczy ludzkim? Z głosem Marii Barrientos! Z tego zestawienia musi wynikać coś niezwykle go i znamiennego. La Landowska jest jednym z tych artystycznych geniuszy, którzy przechodzą przez świat, zostawiając swój ślad i przyczyniając się do postępu. Tak rozumieją to kręgi muzyczne Barcelony, zlecając jej w przyszłym sezonie prowadzenie wykładów o estetyce stosowanej w muzyce oraz o interpretacji klasyki fortepianowej⁴⁷.

Pod koniec roku Wanda wraca do Paryża. Zaraz po przyjeździe z Hiszpanii, gdzie była bardzo zajęta pracą, pisze do Chavarriego list dotyczący poważnych problemów z wydawcą „Mundial Música” Salvadorem Martí, który dopuścił się wielu zaniedbań. Po pierwsze wydał i sprzedał w osobnym numerze trzy *Łańcuchy walców* Schuberta, które Landowska zebrała, przejrzała i których palcowanie opisała (utwory te grała już wielokrotnie na hiszpańskich scenach) – chociaż prosiła, aby zostały opublikowane jako suplement do numeru jej poświęconego, a nie jako pozycja sprzedawana oddzielnie. Po drugie nie uszanował liczby stron, które Wanda autoryzowała do publikacji. Wobec tego Landowska proponuje

47 „La infatigable artista que termina en estos momentos en Asturias su «tournée», tiene proyectos para un porvenir inmediato, dignos de su genio. Va a ensayar una combinación del clavicémbalo con la voz humana... pero ¿qué digo humana? ¡Con la voz de María Barrientos! Algo extraordinario y portentoso ha de resultar de esa asociación. La Landowska es de esos genios artísticos que pasan por el mundo dejando una huella y marcando un progreso. Así lo han comprendido los elementos músicos de Barcelona, encargándola para la próxima temporada un curso de conferencias de estética aplicada a la música y acerca de la interpretación de los clásicos del piano”. Tamże.

dwa rozwiązania i grozi, że ich niezrealizowanie zmusi ją do podjęcia innych działań z poparciem przyjaciół z Paryża, Barcelony i Madrytu. Ton listu jest z pewnością surowy:

Moi przyjaciele z Barcelony i Madrytu dzielą moje oburzenie i widząc mnie samotną i bezbronną, wszyscy są zdecydowani zaprotestować w jak najbardziej kategoryczny sposób, aby zdemaskować w prasie nadużycia Martíego. Ponieważ jednak nie znoszę takiego zamieszania, wolę inne rozwiązanie, a mianowicie:

1. Aby Martí wydał mi do 15 stycznia 1922 r. szablony drukarskie 3 serii walców Schuberta nielegalnie wydanych jako osobna publikacja, a także
2. Ustaloną liczbę egzemplarzy odnośnego numeru „Mundial Música”.

Jeśli ci się to nie uda, to z pomocą moich przyjaciół w Barcelonie, Madrycie i Paryżu będę zmuszona podjąć wszelkie niezbędne środki w celu ochrony moich praw.

Mam nadzieję, mój kochany Chavarrito, że weźmiesz na siebie część odpowiedzialności i bez zwłoki przyczynisz się do tego, że ta historia zniknie z mojej pamięci, aby nie było już mowy o prawnikach, pozwach, publicznych protestach itp. Ściskam cię i czekam na twoją jak najszybszą odpowiedź. Tym razem nie jest to już nieistotna polemika, ale nadużycie mojej dobrej woli, czego nie mogę darować⁴⁸.

Wydaje się, że pismo „Mundial Música” – któremu w tym samym liście Wanda zarzuca, że nie ma renomy, a nie jest nowe – wykorzystało jej nazwisko do uzyskania większego rozgłosu. W rezultacie numer poświęcony Landowskiej był w następnym roku kilkakrotnie recenzowany i bardzo chwalony. Niemniej jednak poważna wpadka, która postawiła Chavarriego w tak niezręcznej sytuacji, sprawiła, że czasopismo to nie

48 „Mes amis à Barcelone et à Madrid partagent mon indignation et me voyant seule et sans défense sont tous décidés à protester de la façon la plus cathégorique pour démasquer l'abus de Martí dans la prese. Cependant détestant un tapage de ce genre, je préférerais une autre solution, notamment: 1. Que Martí me livre jusqu'au 15 Janvier 1922 les clichés des 3 chaines de valse de Schubert publiées illicitement, comme édition séparée, ainsi que 2. La quantité convenue d'exemplaires de Numéro Mundial en question. Si vous ne réussissez pas alors, secondée par mes amis de Barcelona, Madrid et Paris, je me cerai obligée de prendre toutes les mesures nécessaires pour sauvegarder mes droits. J'espère, mon cher Chavarrito que vous prendrez part de responsabilité et que sans tarder vous contribuerez à faire disparaître de mon cerveau cette historie afin qu'il ne soit plus question d'avocats, procès, protestation publique etc. Je vous embrasse et espère avoir votre réponse le plus tôt possible. Cette fois ci il ne s'agit plus d'une polémique sans aucune importance, mais d'un abus de ma bonne foi que he ne puis laisser passer”. List Wandy Landowskiej do Eduarda Chavarriego z 28 grudnia 1921 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 305 (list 304).

było mile widziane przez naszą bohaterkę, która, jak widać, bardzo dbała o promocję i swój dorobek. Rok ten zakończył się więc gorzkim akcentem, choć w kolejnych latach sukcesy i działalność Landowskiej w Hiszpanii były już tylko coraz większe.



Ilustracja 40.

Informacja o tekście poświęconym Wandzie Landowskiej na łamach „Mundial Música”, wydrukowana przez dziennik „El Pueblo”. Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.



Rozdział 7

**Kolejne podróże
i spotkanie
z Manuelem
de Fallą
(1922-1923)**



Ilustracja 41.

Wanda Landowska i Manuel de Falla w pobliżu Carmen de la Antequeruela podczas wizyty klawesynistki w Granadzie w listopadzie 1922 roku. Dzięki uprzejmości Archiwum Manuela de Falli.

W latach dwudziestych kariera Wandy Landowskiej się rozwijała, jej sława rosła w całej Europie, a już w 1923 roku odbyło się pierwsze *tournée* po Stanach Zjednoczonych. Artystka kontynuowała niestrudzoną podróż po Hiszpanii, była znana i podziwiana w coraz to nowszych regionach i w 1922 roku spotkała się (to wydarzenie obrosło już legendą) z Manuelem de Fallą, co stanowi najbardziej znany epizod jej relacji z Hiszpanią. Zawiązała się wówczas przyjaźń, która wydała niezapomniane owoce – w historii muzyki nie tylko hiszpańskiej, lecz także światowej. Współpraca i wkład Landowskiej w powstanie kluczowego utworu w repertuarze de Falli (*El retablo de Maese Pedro*) – doprowadzenie do jego paryskiej premiery – warte są podróży w inne rejony geograficzne i poznania nowych postaci. To pozwoli zrozumieć znaczenie tego epizodu.

Zalążki projektu, który przejdzie do historii

Musimy wrócić do początku tej historii, aby poznać punkt wyjścia *El retablo de Maese Pedro* – *Kukielek Mistrza Piotra* – i kwestie łączące de Fallę z Landowską, które sprzyjały ich przyjaźni. Pierwszy załączek *Retablo* możemy znaleźć w roku 1905 (a to, co ciekawe, zbiega się z pierwszą wizytą Wandy w Hiszpanii i początkiem tej kroniki). Wówczas de Falla uczestniczył bowiem w madryckim Ateneo w wykładach, jakie Cecilio de Roda wygłosił o muzyce obecnej w *Don Kichocie* z okazji trzechsetnej rocznicy powieści Cervantesa¹.

Manuel de Falla doskonale wykorzystał wywód na temat pieśni i instrumentów występujących w książce, a w szczególności dokładną relację o teatrzyku kukielkowym i pojawiających się w nim instrumentach, takich jak:

1 C. de Roda, Los instrumentos músicos y las danzas, <http://cervantes.bne.es/es/colecciones/musica/roda-cecilio-de-instrumentos-musicos-y-danzas> (dostęp: 9.12.2021).

dulzainy i atabale; pierwsze to rodzaj oboju używanego w czasie zabaw i uroczystości, podobny do szalamai, choć Van Der Straeten uważa go za analogiczny do fagotu; atabale, które również słychać w przygodzie związanej z ryczeniem osła i w wizycie na galerach, to nasze starodawne kotły, na których grano na koniu i które wciąż używane są jako historyczna pamiątka w trakcie dorocznej ceremonii ogłoszenia bulli².

I nie tylko udokumentowane instrumentarium, ale nawet tematy, które kompozytor później przytoczy w swojej partyturze, na przykład galiarda Sanza „z jego *Instrucción de música sobre la guitarra española*, prawie na pewno wzięta przez de Fallę z książeczki zawierającej wykłady Cecilio de Rody w Ateneo w Madrycie w maju 1905 roku [...]. Jest to pierwszy temat użyty przez de Fallę na wejście Karola Wielkiego i jego świty”³.

Trzeba też pamiętać, że w 1905 roku Cecilio de Roda napisał tekst o Landowskiej i klawesynie po jej debiucie w Madryckim Towarzystwie Filharmonicznym⁴. Maestro poświęcił kilka linijek młodej klawesynistce, której związki z Hiszpanią z biegiem lat się zacieśniały, i w tym samym roku zainspirował równie młodego kompozytora, który po latach powrócił do jego wykładow.

Nie można też zapomnieć o decydującym wpływie, jaki wywarł na de Fallę jego nauczyciel Felipe Pedrell⁵. Przekazał on uczniowi wiedzę o muzyce dawnej i ludowej, z której ten czerpał przez całą swoją karierę. De Falla konsultował również z Pedrellem źródła wykorzystane w *Reta-blo*, a później w *Koncertach klawesynowym*⁶. Te zainteresowania łączą go z Wandą Landowską, która w tym odległym 1905 roku zaczęła prowadzić, wraz z Henrykiem Lwem, swoje pierwsze badania nad muzyką dawną.

2 „[...] las dulzainas y los atabales; las primeras una especie de oboe, empleado en los regocijos y fiestas, parecido a las chirimías, aunque Van Der Straeten lo considera como análogo al fagot: los atabales, que también se dejan oír en la aventura del rebuzno y en la visita a las galeras, son nuestros antiguos timbales, que se tocaban a caballo y que todavía se conservan como recuerdo histórico en la ceremonia de la publicación anual de la bula”. Tamże.

3 „[...] de su *Instrucción de música sobre la guitarra española*, y casi con toda seguridad la tomó Falla del folleto que recoge las conferencias dadas por Cecilio de Roda en el Ateneo de Madrid en mayo de 1905 [...] Es el primer tema que utiliza Falla para representar la entrada de Carlomagno y su cortejo”. A. Gallego, *Dulcinea en el prado (verde y florido)*, „Revista de Musicología” 1987, t. 10, nr 2, s. 690.

4 Zob. rozdz. 1, w którym cytuję fragmenty artykułu Cecilia de Rody z 1905 roku (C. de Roda, *Sociedad Filarmónica...*, dz. cyt.).

5 Sprawa doskonale udokumentowana między innymi w artykule: Y. Nommick, *El influjo de Felip Pedrell...*, dz. cyt.

6 M. Christoforidis, *Manuel de Falla*, dz. cyt., s. 895.

Wanda Landowska

Esta genial; esta eminente clavecinista, de quien tan grato recuerdo conservan los buenos aficionados, porque estuvo dos veces en Granada, logrando una vez llenar dos noches el amplio teatro Isabel la Católica y otras dos tardes el Teatro Alhambra, llegó anoche a esta ciudad y se hospeda en el Hotel Alhambra Palace.

La ilustre artista polaca, fué recibida en la estación por don Isidoro Pérez de Herrasti, fundador de la Sociedad Filarmonica de Granada, y por otros muchos dilettantis.

Dará un concierto mañana, en el teatro del citado hotel.

Ilustracja 42.

„La Publicidad”, 22.11.1922, s. 1. Biblioteka Cyfrowa Autonomicznego Rządu Andaluzji.

Paryż – miejsce szczęśliwych zbiegów okoliczności

Landowska mieszkała w Paryżu od 1900 roku, a w 1907 roku zamieszkał tam również Manuel de Falla. Kompozytor nawiązał kontakt z grupą Les Apaches oraz z muzykami związanymi ze Scholą Cantorum⁷, w których to kręgach Wanda znalazła pierwszych zwolenników⁸. De Falla w tych samych kręgach odkrywał na nowo muzykę, która stała się później decydująca w jego karierze kompozytorskiej i fundamentalna dla zrozumienia istoty *Retablo*, a także muzycznego porozumienia z Landowską:

Odkrycie na nowo zachodniej muzyki klasycznej sprzed XIX wieku przyciągnęło de Fallę i muzyków z jego kręgu, o czym świadczy fascynacja Ravela Couperinem, „krytyczne” wydania dzieł Rameau przez Debussy’ego czy Domenica Scarlatti’ego przez Dukasa i Nina, który upominał się o hiszpański charakter neapolitańczyka i upowszechnił jego wczesne iberyjskie utwory na instrumenty klawiszowe. Falla regularnie uczęszczał na polifoniczne koncerty Scholi Cantorum i nowych specjalistów od tego typu muzyki, takich jak Alfredo Casella, Wanda Landowska czy rodzina Casadesusów⁹.

Znane są przyjaźń de Falli z wymienionymi współczesnymi mistrzami (Dukasem, Debussym, Ninem) oraz upodobanie, jakie zarówno on, jak i Landowska mieli do muzyki dawnych mistrzów, zwłaszcza Scarlatti’ego. Stało się to bardzo widoczne w partyturze zadedykowanego Wandzie kilka lat później *Koncertu na klawesynowego*¹⁰.

7 J. Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*, dz. cyt., s. 45–86 (rozdz. 4: *En París hasta 1914*).

8 Znany jest cytat: „Anyone who has heard Wanda Landowska play *The Italian Concerto* on her wonderful Pleyel harpsichord finds it hard to understand how it could ever again be played on a modern piano”. A. Schweitzer, *Jean-Sébastien Bach...*, dz. cyt., cyt. za: C. Lawson, *The Historical Performance of Music*, dz. cyt., s. 164.

9 M. Christoforidis, *Manuel de Falla*, dz. cyt., s. 898.

10 *Koncert na klawesyn*, który de Falla skomponował dla Landowskiej w latach 1923–1926, w trzeciej części wyraźnie zabarwiony jest Scarlatti’em, co stanowi hołd dla włoskiego mistrza, który tak wiele stworzył w Hiszpanii, a także dla samej Landowskiej, która często miała go w repertuarze. Zob. I. Ruiz Artola, „Utwór skomponowany bez ograniczeń twórczych” – Wanda Landowska i „Koncert na klawesyn i pięć instrumentów” Manuela de Falli (1923), „Notes Muzyczny” 2021, nr 1 (15), s. 67–107.

Oprócz łączącego ich pokrewieństwa estetycznych przekonań i kontaktów, dla kompozycji *Retablo* decydująca stała się postać księżnej de Polignac, która zamówiła dzieło, a w której salonie Landowska wcześniej już występowała. Winnaretta Singer, która poznała de Fallę przez pianistę Viñesa, podpisała z kompozytorem umowę na prawykonanie utworu i miała zamiar stworzyć cykl obejmujący również utwory Igora Strawińskiego i Erika Satie'ego:

To Ricardo Viñes [...] zapoznał Winnarettę z muzyką de Falli. Później czytanie a vista jego utworów fortepianowych stało się dla niej wielkim wyzwaniem i przyjemnością. Dnia 25 października Winnaretta zwróciła się do de Falli z taką samą propozycją, jaką wcześniej złożyła Strawińskiemu i Satie'emu, a mianowicie napisania utworu na zespół szesnastu muzyków, na temat wybrany przez kompozytora [...]. Koncepcja wykorzystania marionetek nie wydaje się pochodzić od mecenas; bardziej prawdopodobne jest, że pomysł wyszedł od de Falli, który w przeszłości współpracował ze swoim przyjacielem, poetą Federikem Garcíą Lorcą, organizując muzyczne przedstawienia lalkowe oparte na bardzo różnych tematach. Pomysł włączenia lalek do dwudziestowiecznych spektakli muzycznych zapoczątkował oczywiście *Pietruszka*, a rozwinęła *Parade* [...]. Do 9 grudnia wymyślił temat dla swojej nowej kompozycji: miał się opierać na dwudziestym szóstym rozdziale drugiej części *Don Kichota* Cervantesa, zatytułowanym *Kukielki Mistrza Piotra* [...]. Winnaretta na propozycję de Falli zareagowała z entuzjazmem. Pod koniec roku (1919) sporządzono umowę, którą podpisano w styczniu¹¹.

Karty muzycznego neoklasycyzmu zostały wyłożone na stół, a salon de Polignac miał się stać jedną z jego najznamienitszych scen. Wydaje się, że już w 1918 roku de Falla zyskał jasność nie tylko co do tematu, lecz także co do konkretnego rozdziału powieści i rozwoju akcji w swoim utworze:

11 „It was Ricardo Viñes who [...] introduced Winnaretta to Falla's music. Subsequently she found great challenge and pleasure in sight-reading through his piano works. On 25 October Winnaretta to Falla, proposing the same terms that she had offered to Stravinsky and Satie: to write a work for an ensemble of sixteen musicians, on a subject of the composer's choosing [...]. The concept of utilizing marionettes does not seem to have originated with the patron; more than likely the idea came from Falla, who in the past has collaborated with his friend, the poet Federico Garcíá Lorca, in mounting musical puppet shows based on a great variety of subjects. The notion of including puppetry in twentieth-century musical spectacles was initiated, of course, by *Petrushka*, and was moved forward by *Parade* [...]. By 9 December he had come up with a subject for his new composition: it would be come from the twenty-sixth chapter of Part Two of Cervantes's *Don Quixote*, entitled *El Retablo de Maese Pedro* [...]. Winnaretta responded with enthusiasm to Falla's proposal. A contract was drawn up at the end of the year (1919) and signed in January”. S. Kahan, *Music's Modern Muse...*, dz. cyt., s. 212.

Temat ten znajdzie Pani, czytając rozdział [XXVI] II części *Don Kichota: Kukielki Mistrza Piotra*. Będę podążał za tekstem Cervantesa od początku przedstawienia (w wykonaniu marionetek w małym teatrzyku umieszczonym na scenie). Przyjmujemy, że wspomniani w tekście widzowie znajdują się przed teatrzykiem. Będzie ich słyszać, ale nie będzie widać. Dopiero na końcu *Don Kichot* gwałtownie wtargnie na scenę, by ukarać tych, którzy ścigają Melisendrę i Don Gayferosa, a spektakl skończy się jego (*Don Kichota*) pochwałą rycerstwa...¹².

Co ciekawe, de Falla decyduje się zakończyć utwór w momencie, gdy *Don Kichot* niszczy teatrzyk, uroiwszy sobie, że to, co widzi w przedstawieniu, jest realne. Ciekawe *reductio ad absurdum*, przez które muzyka i scenografia przede wszystkim dotyczyć będą sfery teatrzyku i marionetek. Świat marionetek, z którym de Falla zaznajomił się dzięki Lorce, był również znany księżnej de Polignac, która jako dziecko bawiła się na takich spektaklach w rezydencji rodziny Singerów¹³. Pantomima i lalkarstwo były wyraźnie obecne w nurcie neoklasycyzm, do którego należał Igor Strawiński, a do którego Manuel de Falla dołączył po skomponowaniu *Retablo*¹⁴. Przyjaźń i wzajemny szacunek tych dwóch kompozytorów udokumentowane są podarunkami¹⁵,

12 List Manuela de Falli do księżnej de Polignac z Madrytu z 9 grudnia 1918 roku (Archivo Manuel de Falla, tecзка z korespondencją nr 7432). E. Torres Clemente, *Las óperas de Manuel de Falla. De „La vida breve” a „El Retablo de Maese Pedro”*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2007, s. 302. Tekst oryginalny: „Ce sujet vous le trouverez en lisant le Chapitre [XXVI] de la 2^{ème} partie de Don Quijote, «El retablo de maese Pedro» (Le tréteau de maître Pierre). Je suivrai le texte de Cervantes du commencement de la représentation (faite par des marionnettes sur un petit théâtre placé sur la scène). On supposera que les spectateurs cités dans le texte se trouvent devant le tréteau. On les entendra, mais on ne les verra pas. C'est seulement à la fin que Don Quijote monte violemment sur la scène pour punir ceux qui sont à la poursuite de Melisendra et Don Gayferos, et la représentation finissant avec les paroles qu'il prononce (D. Quijote) à la gloire de la chevalerie”.

13 „One of the most unusual new constructions on the estate was a large circular brick building facing the main house, called the Arena. In winter the space was used for exercising horses; in the clement seasons it was used as a private theater, where circuses, children's parties, and other boisterous entertainments could be accommodated [...]. Winnaretta was especially enchanted by the puppet shows and pantomimes presented in the Arena; her passionate interest in these genre of entertainment would have far-reaching consequences in her adult life”. S. Kahan, *Music's Modern Muse...*, dz. cyt., s. 12.

14 A.J. Álvarez Calero, *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2004 [rozprawa doktorska].

15 Wiadomo, że Manuel de Falla był obecny na pierwszych przedstawieniach paryskich *Święta wiosny* w 1913 roku, a jego archiwum w Granadzie przechowuje partyturę zadedykowaną przez rosyjskiego mistrza andaluzyjskiemu kompozytorowi 6 czerwca 1913 roku.

publikacjami¹⁶, nie mówiąc już o związkach de Falli z Ballets Russes i tournée Strawińskiego po Hiszpanii¹⁷, w których Hiszpan bezpośrednio brał udział. Sam Strawiński wiele lat później pisał o de Falli i jego *Retablo* oraz *Concerto*¹⁸.

Wracając do naszej bohaterki, pamiętajmy, że w otoczeniu księżnej de Polignac znana była nie tylko Wanda, lecz także impresario Gabriel Astruc, który był agentem artystki i odpowiadał za projekt i program jej pierwszego tournée w 1905 roku¹⁹. Astruc miał również pieczę nad programem muzycznym w pałacu księżnej de Polignac, widać więc, jak kręgi i wpływy się zaszębiały²⁰. Ponadto polski pianista Artur Rubinstein – znany i podziwiany przez Landowską, później również reprezentowany przez Astruca – zamówił u Strawińskiego i de Falli utwory na fortepian już w czasie, gdy andaluzyjski kompozytor pracował nad *Retablo*. Z tych zamówień w 1919 roku powstały *Fantasía Bética* hiszpańskiego mistrza i *Piano Rag-Time* mistrza rosyjskiego. Tak więc znajomości się zacieśniały i w sposób naturalny można było się spodziewać spotkania oraz współpracy naszych bohaterów.

16 Wśród tekstów opublikowanych przez de Fallę zwraca uwagę poświęcony Strawińskiemu esej zatytułowany *El gran músico de nuestro tiempo* (Wielki muzyk naszych czasów) w: „La Tribuna”, 5.06.1916. Zebrane w: M. de Falla, *Escritos de música y músicos*, Espasa, Barcelona 1988.

17 B. Martínez del Fresno, *El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas*, „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2016, nr 38, s. 31–56.

18 „En junio, pasé una quincena en Londres... Durante mi estancia allí tuve la suerte de asistir a un concierto muy bueno consagrado a la obra de M. de Falla. Dirigió él mismo, con una precisión y limpieza digna de todo elogio, su notable *Retablo de Maese Pedro*... Escuché también con intenso placer su *Concierto para clave o piano ad libitum*, que el mismo Falla ejecutó en este instrumento. Para mí, estas dos obras marcan un progreso indiscutible en el desarrollo de su gran talento”. „W czerwcu spędziłem dwa tygodnie w Londynie... Podczas mojego pobytu tam miałem szczęście uczestniczyć w bardzo dobrym koncercie poświęconym twórczości M. de Falli. Dyrygował on sam, z precyzją i czystością godną wszelkich pochwał, swój niezwykły *Retablo de Maese Pedro*... Z wielką przyjemnością słuchałem też jego *Koncertu na klawesyn lub fortepian ad libitum*, który sam Falla wykonał na tym instrumencie. Dla mnie te dwa dzieła oznaczają niepodlegający dyskusji postęp w rozwoju jego wielkiego talentu” I. Stravinski, *Nueva crónica de mi vida*, Editorial Sur, Buenos Aires 1936, s. 83–84.

19 Zob. rozdz. 1.

20 „Meanwhile, Astruc’s role as organizer of the Polignac salon programs was growing steadily. Over the course of the next year (1907), Winnaretta’s atelier became a standar venue for performances by Astruc’s artists and the composers who were published by the impresario’s Société Musicale. On 25 February Wanda Landowska, recently arrived in Paris from Poland, gave an extraordinarily diverse recital in the atelier. First playing harpsichord, then fortepiano, and finally a modern Steinway grand piano, Landowska performed a recital of keyboard works that began with works by the English virginalists and ended with Liszt transcriptions”. S. Kahan, *Music’s Modern Muse...*, dz. cyt., s. 145.

EL DEFENSOR DE GRANADA

PERIÓDICO INDEPENDIENTE
Decano de la Prensa diaria de esta provincia
NÚMERO 20.007
Año 1922

Oficinas y Talleres: San Matías, número 30 — Miércoles 20 de Noviembre de 1922 — Apartado Correos, núm. 55 — No se devuelven los originales

Una solución definitiva

El Consejo de ministros, según se desprende de las noticias que se han publicado, tiene en estudio un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

Ecos de sociedad

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

La cultura de los Miguel Puga

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

Elecciones grandíneas

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

ATAVISMO

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

Las agitaciones escolares y la fuerza pública

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

El problema de la propiedad

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

El problema de la propiedad

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

El problema de la propiedad

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

El problema de la propiedad

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

Sección judicial

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

Sección judicial

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

Sección judicial

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

Sección judicial

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

Sección judicial

El Sr. Calvo Sotelo, ministro de Hacienda, ha presentado al Consejo de ministros un proyecto de ley que establece la forma de resolver definitivamente las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años. Este proyecto, que ha sido elaborado por el Sr. Calvo Sotelo, tiene por objeto la resolución definitiva de las cuestiones de propiedad que se han suscitado en los últimos años.

**OLYMPIA**
AL FIN LLEGO LA HORA!
(A) MANANA (B)
"EL DORADO"

Ilustración 43.
"El Defensor de Granada", 22.11.1922, s. 1.
Biblioteka Cyfrowa Autonomicznego Rządu Andaluzyi.

Wanda przygotowuje nowe tournée

Latem 1922 roku Landowska precyzowała terminarz kolejnej trasy po Hiszpanii. W liście z 2 sierpnia napisanym przez Elbę i podpisanym przez Wandę panie próbują zapewnić miejsce i termin koncertu w Walencji, prosząc w tym celu o pośrednictwo Chavarriego. Informują go, że artystka zamierza dać trzy koncerty w Barcelonie z udziałem Marii Barrientos (śpiewaczki, której bardzo bliski był repertuar de Falli), i proponują występy w Walencji 12 i 18 listopada. Pojawia się później kolejny list, w którym mowa o honorariach i możliwych zniżkach za trzy koncerty (dwa tysiące sto peset), dwa (tysiąc osiemset) i honorarium za jeden (tysiąc peset), a Wanda podkreśla, że taka oferta jest niepowtarzalna²¹. Listy do Chavarriego wyraźnie stają się chłodniejsze i zdystansowane, Landowska pisze w nich jedynie o sprawach zawodowych. Natomiast w korespondencji z de Fallą ton będzie zupełnie inny, a bliskość i zaufanie – z miesiąca na miesiąc coraz większe.

De Falla od 1920 roku mieszkał w Granadzie, gdzie kontakt z kręgami intelektualnymi i artystycznymi motywował go do jeszcze większej kreatywności i pracy. Spośród bliskich znajomości zwraca uwagę ujmująca przyjaźń z młodym Lorcą, którego Landowska prawdopodobnie poznała jakiś czas wcześniej, na recitalu w Residencia de Estudiantes w 1920 roku²², ponieważ młody poeta mieszkał tam od tego właśnie roku²³. Z projektów de Falli we współpracy z Federikiem Garcíą Lorcą warto wymienić przede wszystkim organizację konkursu cante jondo w czerwcu

21 List podpisany przez Wandę Landowską skierowany do Eduarda Chavarriego. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 307 (list 305).

22 E. d'Ors, *Wanda y los estudiantes...*, dz. cyt., s. 1.

23 Pobyt andaluzyjskiego poety jest dobrze udokumentowany. W tym samym 1920 roku pisał on: „Nadal jestem zadowolony z Rezydencji. Teraz pogoda jest deszczowa i prawie nie wychodzę na miasto. [...] Salon w tym domu jest wspaniały. Tam my, mieszkańcy, zbieramy się wieczorami, by porozmawiać i pomuzykować” („Sigo contento en la Residencia. Ahora los días son de temporal y casi no salgo a Madrid. [...] El salón de esta casa es magnífico. Allí nos reunimos los residentes por las noches a charlar y a hacer música”). Federico García Lorca *en la Residencia de estudiantes 1919–1936*, <http://www.residencia.csic.es/expolorca/fonda.htm> (dostęp: 9.12.2021).

1922 roku²⁴, o czym znajdujemy artykuł w czasopiśmie „La Esfera”. Nazwisko Landowskiej pojawia się w nim jako przykład odzyskania i przyswojenia muzyki dawnej i ludowej:

I nie dlatego, że wśród współczesnych profesjonalistów – niestety jedyńskich, którzy podejmują takie próby – nie ma człowieka zdolnego zrobić w tej materii to, co Volg zrobił z pieśnią lub mógłby zrobić ktoś o duszy i temperamencie Wandy Landowskiej z integralną i szeroką wizją muzyki andaluzyjskiej²⁵.

Wśród wydarzeń, które doprowadziły do powstania *Retablo*²⁶, jako istotne należy uznać także spotkanie Landowskiej z de Fallą. Z 1922 roku pochodzą pierwsze dowody na korespondencję między nimi²⁷, choć musieli się oni kontaktować już wiele lat wcześniej. W pierwszym odnalezionym przez nas liście Landowskiej widać zażyłość z mistrzem i Wanda nie tylko zapowiada planowane na październik i listopad tournée po Hiszpanii, lecz także otwarcie wyraża chęć ponownego zobaczenia de Falli, a nawet zagrania dla niego:

Wciąż o Panu rozmawiamy z Salazarem i innymi znajomymi. Z niecierpliwością czekam na kolejne spotkanie. W połowie października jadę do Hiszpanii i w połowie listopada zagram w Sewilli i Maladze. Myśli Pan, że w Granadzie jest co robić w tym czasie? Żałowałabym, gdybym będąc tak blisko, nie zobaczyła Pana ponownie – po tylu latach – i nie zagrała dla Pana (między

24 Ciekawy dokument na temat tego wydarzenia ważnego w historii flamenco można zobaczyć na: <https://www.rtve.es/radio/20170915/granada-1922-concurso-cante-jondo-documentos-rne/1615761.shtml> (dostęp: 9.12.2021).

25 „Y no porque entre los modernos profesionales – los únicos que, desgraciadamente, se prestan a estos ensayos – no haya un hombre capaz de realizar en este asunto lo que Volg hizo con el lied o haría un alma del temperamento de Wanda Landowska con la visión integral y panorámica de la música andaluza”. E. Noel, *El misterio del cante hondo. El „tablao” se va*, „La Esfera”, 10.06.1922 [b.n.s.].

26 „1. Podróże Lorki i Falli do Alpuhary, gdzie chcieli posłuchać i pośpiewać *Romance o zbrodniach* i o *Moryskach*. 2. Z drugiej strony istnieje możliwość, że Manuel de Falla należał do grupy intelektualistów, którzy gościli Menéndez Pidalą w trakcie jego wycieczek po prowincji Granady we wrześniu 1920, które miały na celu zbieranie romanc (w czym bezpośrednio uczestniczył Lorca). 3. Falla równolegle z komponowaniem *Retablo* planował utwór *La muerte del Cid* we współpracy z Ignacio Zuloagą”. E. Torres Clemente, *Manuel de Falla y „El Retablo de Maese Pedro”: una reinterpretación del romance español*, „Revista de Musicología” 2005, nr 28, s. 841.

27 We wstępie do pierwszego wydania korespondencji Loes Dommering-van Rongen datuje pierwszy znany list między de Fallą a Landowską na rok 1922 (Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931)*...), dz. cyt.). Potwierdzenie tych informacji znalazłam w Archiwum Manuela de Falli w Granadzie.

innymi rozkosznej sonaty Scarlattiego opartej na tematach andaluzyjskich!). Byłabym nieskończenie wdzięczna, gdyby napisał Pan do mnie i dał mi znać jak najszybciej, ponieważ zostało mi do dyspozycji niewiele terminów²⁸.

Manuel de Falla odpowiada 24 września: „Z przyjemnością informuję, że wynik moich rozmów z Komitetem Towarzystwa Filharmonicznego Granady jest tak doskonały, jak się spodziewałem: Pani nazwisko zostało nawet wpisane na listę koncertów przewidzianych na ten sezon, czekają tylko na list od agencji Daniela”²⁹. Dowodzi to, że to de Falla włączył Granadę do jesienno-zimowej hiszpańskiej trasy koncertowej w 1922 roku, na co Landowska odpowiedziała z wielką wdzięcznością i entuzjazmem³⁰. Z korespondencji wiemy też, że artystka zaprosiła de Fallę do Barcelony, gdzie zapewniono jej trzy koncerty, o których rozmawiała już z Chavarrim: „z Barrientos, a 8 listopada na klawesynie, *La serva padrona* z Casalsem, niech Pan przyjedzie!”³¹. De Falla nie mógł jednak uczestniczyć w tych koncertach, więc Landowska odpowiadała: „Naprawdę nie może Pan przyjechać do Barcelony? W takim razie ja będę musiała pojechać do Granady!”³². Właśnie tutaj, od tych słów zaczyna się przyjaźń, która wkrótce stanie się bardzo bliska.

Nasza bohaterka powinna wrócić do Hiszpanii w połowie lub pod koniec października, ponieważ 23 października prasa zapowiada jej koncerty w Madrycie w Teatro Price pod dyktando maestra Arbósa³³, a 27 października ogłasza wspomniany już koncert z Marią Barrientos,

28 „Nous n'avons pas cessé de parler de vous avec Salazar et d'autres amis. Je me réjouis à l'idée de vous revoir d'ici peu. Mi- Octobre je pars en Espagne et jouerai mi-Novembre à Seville et Malaga. Croyez vous qu'a cette époque il y aurait quelque chose à faire à Granade? Je serais désolée d'être si près de vous sans vous avoir revu –après de si longues années – et joué pour vous, (entre autres une délicieuse sonate de Scarlatti sur des thèmes andalous!). Je vous serais infiniment reconnaissante si vous vouliez m'écrire et me fixer là – dessus aussitôt que possible, car je n'ai que peu des dates dont je pourrai disposer”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z Paryża z 13 września 1922 roku (Archivo Manuel de Falla, sygn. 7170-1-001).

29 „[...] je suis plus qu'heureux de pouvoir vous dire que le resultat de mes demarches auprès du Comité de la Sociedad Filarmónica de Granada a été aussi excelent qu'il fallait: votre nom était même inscrit dans la liste de concerts pour la saison, or ils attendent seulement une lettre de l'agence Daniel”. List Manuela de Falli do Wandy Landowskiej z Granady z 24 września 1922 roku (Archivo Manuel de Falla, sygn. 7170-1-001).

30 Landowska odpowiedziała de Falli 29 września 1922 roku (Archivo Manuel de Falla, sygn. 7170-1-003).

31 List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 20 października 1922 roku (Archivo Manuel de Falla, sygn. 7170-1-004).

32 „Vous est-il vraiment impossible de venir à Barcelona? Mais alors, il faut que j'aille à Granada”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 3 listopada 1922 roku. *Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

33 „La Acción”, 23.10.1922, s. 5.

flecistą Gratacosem i skrzypkiem Eduardem Toldrą w Pałacu Muzyki Katalońskiej, mający odbyć się 30 października i 4 listopada³⁴.

Udało mi się odnaleźć repertuar katalońskich recitali. Z okazji dnia Wszystkich Świętych można było usłyszeć duet wielkich artystek. Występ podzielony był na trzy części, z których każda dzieliła się na dwie, na przemian śpiew i klawesyn, w ciekawym repertuarze. Tak więc pierwsza część zawierała utwory do śpiewu takie jak: aria *Ah! Perfida* Beethovena, *Pur dicesti* Lottiego, aria z kantaty *Non sa che sia dolore* Bacha i *Si tu m'ami* Pergolesiego. Drugi moduł tej pierwszej partii poświęcony był klawesynowi i Wanda wykonała trzy utwory Bacha: sarabandę, passacaglię oraz preludium i fugę, chociaż w programie nie sprecyzowano ich dokładnie. Drugą część koncertu otwierał ponownie blok kompozycji na klawesyn i Landowska zagrała kilka sonat Scarlattiego (również nie podano szczegółów), a drugi blok poświęcony był śpiewowi i obejmował recytatywy oraz arie słowika z oratorium *L'allegro, il penseroso ed il moderato* Händla. Trzecia część, chyba najbardziej interesująca, poświęcona została muzyce ludowej – zarówno klawesynowej, jak i śpiewowi. Wanda rozpoczęła trzema utworami, które sama zharmonizowała i zaadaptowała – *Chorea polonica* (1600), *Volta polonica* (1612) oraz *Bourrée d'Auvergne* (które wielokrotnie widzieliśmy już w jej repertuarze). Koncert 30 października 1922 roku zakończyły utwory ze śpiewem: *El emigrante Vivesa*, trzy pieśni ludowe Milleta (*La niña del mercado*, *La pastora* i *El canto de los pájaros*), a także *Lamento Morery*³⁵.

Program drugiego koncertu w Barcelonie – 4 listopada – jak zwykle podzielony był na trzy części, znów na przemian śpiew i klawesyn. Tym razem w pierwszej partii znalazły się utwory na głos, klawesyn i flet w aranżacji samej Wandy Landowskiej: *Éclate en sanglots, triste cœur, fonds en larmes, Je veux désormais, je veux suivre ma vie* oraz *Air de Momus* Bacha. Drugi blok na klawesyn solo zawierał utwory Bacha: gawotę, *bourrée* i *Echo* z *Uwertury w stylu francuskim*. Następną część koncertu otwierały utwory na głos i (jak zakładam) fortepian Mozarta: *Violette, Un moto di gioia* oraz *Zeffiretti lusinghieri*, a następnie pojawiła się sonata Haydna (program nie podaje, która konkretnie). Trzecia i ostatnia część rozpoczynała się blokiem klawesynowym – były to utwory Rameau: *Les cyclopes, La follette, La joyeuse* oraz *Les sauvages* – a kończyła się śpiewem z klawesynem: *Ah, ritorna età dell'oro* Glucka, *Se nel bosco resta solo*

34 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. 2.7_0023.

35 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Concert extraordinari.

Händla, *Non sarei si avventurata Piciniego*³⁶. Był to bogaty program, który artystki ułożyły z rozmysłem i precyzją, ilustrujący wieloma ciekawymi utworami osiemnastowieczną muzykę na głos i klawesyn.

Landowska prawdopodobnie dała więcej koncertów, prasa zapowiedziała bowiem poza występem z 4 listopada jeszcze jeden – na 7 listopada³⁷. Ja znalazłam zaś repertuar kolejnego, z 8 listopada, na którym Wanda zagrała, tak jak pisała we wrześniu owego 1922 roku w liście do de Falli, razem z orkiestrą Casalsa część na klawesyn z *La serva padrona* Pergolesiego. Koncert zorganizowany przez Associació de Música da Camera z Barcelony odbył się w Palau de la Música, a jego program zawiera nie tylko informacje dotyczące wykonawców, kompozytora i solistów, lecz także pełne libretto dzieła³⁸. Poza tym, według prasy z poprzedniego roku, Wanda poprowadziła w Barcelonie kursy estetyki muzyki, tak samo jak w 1921 roku³⁹.

Granada

Wszystko wskazuje na to, że po intensywnych dniach w Katalonii Landowska udała się do Malagi⁴⁰, a stamtąd do Granady. Pojechała pociągiem ze swoim klawesynem na tydzień, na decydujące spotkanie z de Fallą. Konsultacje i weryfikacja techniki oraz możliwości instrumentu sprawią, że de Falla zdecyduje się włączyć go do *Retablo*, aby nadać kompozycji wymaganą przez partyturę aurę muzyki dawnej. Był to sensu stricto pierwszy raz, gdy klawesyn uwzględniono we współczesnym utworze.

36 Tamże.

37 „La Esquella de la Torratxa”, 27.10.1922, s. 7.

38 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Curs X: 1922–23; concert primer.

39 Zob. rozdział poprzedni i notatki z kursu sporządzone przez Vicença Fonsa i Marię de Gibert, przechowywane w Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. 3.6.0002.

40 Z hotelu Reina Victoria w Maladze 18 listopada 1922 roku napisała list do Manuela de Falli, w którym poinformowała, że będzie w Granadzie do 27 rano. Dołączyła list napisany przez swoją sekretarkę, skierowany do prezesa Towarzystwa Filharmonicznego, z informacją o przybyciu 21 listopada o godzinie 20 i propozycją koncertu w czwartek 23 listopada oraz dwoma programami do wyboru – z fortepianem i bez, bo nie wiedziała, czy filharmonia dysponuje instrumentem. Wanda przyjechała z klawesynem i sekretarką (zakładamy, że chodzi o Elbę, która nie podpisuje się imieniem i nazwiskiem, tylko słowem *secrétaire*). Nie udało mi się odnaleźć w korespondencji dołączonych do niej programów. Archivo Manuel de Falla, sygn. 7170-1-007(1).

Landowska wspominała później to odkrywcze spotkanie:

W 1922 roku spędziłam kilka dni w Granadzie z moim przyjacielem Manuelem de Fallą. Pracował wtedy nad swoim *Retablo de Maese Pedro*. Ponieważ byłam w trasie koncertowej w Hiszpanii, miałam ze sobą mój klawesyn, mogłam więc wiele dla niego zagrać i opowiedzieć mu o różnych możliwościach tego instrumentu. Jego zainteresowanie było coraz większe. 26 listopada 1922 roku napisał do mnie z Granady: „Nasza wczorajsza rozmowa, po przeczytaniu *Retablo*, i wszystkie Pani cenne wskazówki dotyczące użycia klawesynu obudziły we mnie mnóstwo pomysłów i projektów do zrealizowania”. Miał tyle entuzjazmu, że nie tylko napisał partię klawesynu w *Retablo*, ale postanowił też napisać koncert na klawesyn i różne instrumenty⁴¹.

Zapowiedziany na czwartek 23 listopada koncert Wandy w andaluzyjskim mieście de Falla zorganizował wyjątkowo dobrze, bo jak informuje nas gazeta: „Bez interwencji towarzystw muzycznych przybyła Madame Wanda Landowska, której światowa renoma usprawiedliwia wszelkie pochwały, aby uświetnić ostatnią *soirée* w Filharmonii, której odrodzeniem wybitna artystka jest żywo zainteresowana”⁴². Prasa zapowiada też program: w pierwszej części *Passacaglia* Händla i *Koncert włoski* Bacha, w drugiej części *Harmonijny kowal* Händla, *Ground* Purcella i sonaty (bez podania numerów) Scarlattiego, a w trzeciej – *Kukułka* Pasquiniego, *Kukułka* Daquina, *Bourrée d’Auvergne* Landowskiej⁴³. Program ten, zwłaszcza jego końcówka, znamy już z poprzednich okazji – można odnieść wrażenie, że Wanda układała go z przyjemnością, korzystając z wolności, jaką daje nadzwyczajny koncert, i uwzględniając ulubione utwory ze swojego repertuaru.

W dniu występu pojawił się tekst o recitalu, podpisany inicjałem L., co pozwala przypuszczać, że jego autorem był Lorca. Pobrzmiewają w nim echa wystąpień i odczytów Wandy na temat klawesynu i jego historii:

41 „In 1922 I spent several days in Granada with my friend Manuel de Falla. He was then working on his *Retablo de Maese Pedro*. Being on a concert tour in Spain, I had my harpsichord with me; and I was able to play for him a great deal and to tell him about the various possibilities of the instrument. He became increasingly interested. On November 26, 1922, he wrote from Granada «Our conversation of yesterday, after reading the *Retablo* and all your precious indications on the use of the harpsichord, have awakened in me a multitude of ideas and of projects to realize». He grew so enthusiastic that he not only wrote a harpsichord part in the *Retablo* but resolved to write a concerto for harpsichord and several instruments”. *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 346.

42 „[...] sin la intervención de las Empresas musicales, la venida de Madame Wanda Landowska, cuyo renombre mundial excusa todo elogio a celebrar la última *soirée* de la Filarmónica, por cuyo resurgimiento se interesa vivamente la insigne artista”. „El Defensor de Granada”, 22.11.1922, s. 1.

43 Tamże.

Zapomniany dotąd protoplasta fortepianu odzyskuje honorowe miejsce i klawesyn [...] wraca do nas; a słysząc go pod czarodziejskimi palcami Landowskiej, przypominamy sobie jego dawny prestiż i przenosimy się w czasy, gdy królował jako absolutny pan w kościele, w teatrach i na salonach [...]. Oczywiście instrument ten wymaga bardzo specjalnej techniki. Rameau powiedział pewnej klawesynistce, że potrzeba dziesięciu małych młoteczków, aby zabrzmiać. Trzeba to usłyszeć, by zdać sobie sprawę, czym jest diabelne krzyżowanie rąk na klawiaturach. Niezrównana Landowska zagra dwie sonaty Scarlatti'ego – genialnego neapolitańczyka, który podróżował po Hiszpanii i tyle hiszpańskich tematów opracował – tego, który szczególnie kochał klawesyn i na niego komponował.

Należy więc koniecznie słuchać tej muzyki na instrumencie, na który została skomponowana, w przeciwnym razie całkowicie tracimy jej aromat i niuanse, a granie jej na fortepianie byłoby jak tańczenie menueta w spódnicy-spodniach.

[...] Wszyscy znamy cudowną siłę sugestii, wrażliwość, elegancję, precyzję wykonania Wandy Landowskiej; prawdziwej czarodziejki, która posiada sekret wiernego wywołania zachwycającej przeszłości.

Na jej klawesynie, gdy ona na nim gra, powstają nieoczekiwane dźwięki, równie dobrze potężny rytm, co lekkość tryli, surowe zwroty czy wersalska elegancja.

Sama ze swoim klawesynem Wanda Landowska wypełnia sale dużego teatru, tak samo jak zespoły chóralskie czy najważniejsze orkiestry.

Ona, misjonarka muzyki dawnej, jako jedyna otwiera naszej wyobraźni nieskończone perspektywy⁴⁴.

44 „El progenitor del piano hasta ahora olvidado recobra su puesto de honor, y el clavicémbalo [...] vuelve a nosotros; y al oírlo bajo los dedos de hada de la Landowska, evocamos su antiguo prestigio y nos transportamos a aquellos tiempos en que reinaba como amo absoluto en la iglesia, en los teatros y en los salones. [...] Como es natural este instrumento necesita una técnica especialísima. Rameau decía a una clavecinista de su época que hacían falta diez martillitos para hacerlo sonar. Hay que oírlo para darse cuenta del endiablado ruzamiento de las manos sobre los teclados. La sin par Landowska tocará dos sonatas de Scarlatti – el genial napolitano que viajó por España y tantos temas españoles ha tratado – el que amaba muy particularmente el clavicémbalo y que para él componía. Para oír esta música, por tanto, es absolutamente necesario oírlo en el instrumento para el que fue compuesta, si no se perdería por completo el aroma y los matices y ocurriría al tocarla en el piano como si se bailase un minué con una falda pantalón. [...] Todos conocemos el prodigioso poder evocativo, la ejecución sensible, elegante, precisa, de Wanda Landowska; verdadera maga que posee el secreto de evocarnos fielmente el delicioso pasado. En su clavicémbalo, cuando ella lo toca, se producen sonidos inesperados, tan pronto el ritmo poderoso, como la ligereza de los trinos, los severos giros como las versallescas elegancias. Con su clavicémbalo Wanda Landowska llena por completo ella sola las naves de un gran teatro, exactamente igual que puedan hacerlo masas corales o las orquestas más importantes. Ella, la misionera de la vieja música es la única para abrir a nuestra imaginación perspectivas infinitas”. L. [właśc. F. García Lorca], *Notas de arte*. Wanda Landowska, „Gaceta Sur”, 23.11.1922, s. 1.

Tego samego dnia w „El Defensor de Granada” pojawiła się kolejna recenzja, tym razem podpisana inicjałem F., bardzo podobna w treści, dlatego też przypuszczam, że obie miały jednego autora⁴⁵. Po koncercie znajdujemy pochlebną recenzję:

Towarzystwo Filharmoniczne w Granadzie zamyka swoją serię koncertów wspaniałym akcentem, bo wczorajszy wieczór był niezrównany [...]. Wanda Landowska, znakomita klawesynistka, po raz kolejny uraczyła publiczność Granady wspaniałościami swojego cudownego geniuszu. A program był naprawdę ciekawy i godny tego, by cała Granada zebrała się w Pałacu, aby złożyć najszczerzy hołd podziwianej genialnej artystce [...]. Czy będzie możliwy kolejny koncert? Mamy taką nadzieję i szczerze liczymy, że spełni się to gorące życzenie wszystkich, którzy podziwiają Wandę Landowską za to, jak wiele jest warta⁴⁶.

Autor podpisujący się inicjałami R.C. pisze o koncercie i zapowiada kolejny, nadzwyczajny, spełniający życzenie wyrażone w poprzedniej recenzji. Wskazuje na negocjacje in situ, aby można było powtórnie usłyszeć Landowską w Granadzie, podkreśla też rolę de Falli jako mediatora:

Były momenty bardzo sugestywne. Kim była ta czarodziejka sztuki? Wanda Landowska. W wykonanie całego programu strumieniami wlała swoją czystą, wykwinną sztukę, a jej geniusz, prawdziwy geniusz, sprawił, że klawesyn się wysłowił – to jest odpowiednie słowo; jego dźwięki sprawiły, że duch słuchaczy utożsamiał się z duchem, którym nasycili ich Händel, Scarlatti et cetera, bo najwyższą cnotą Wandy jest nie to, że czuje muzykę i daje jej życie, ale to, że pozwala nam, a nawet więcej, zmusza nas do jej odczuwania. [...] w ostatniej chwili dowiadujemy się, że w sobotę organizowany jest kolejny

45 F. [właśc. F. García Lorca?], *Wanda Landowska*, „El Defensor de Granada”, 23.11.1922, s. 1.

46 „Con broche de oro cierra la Sociedad Filarmónica de Granada su serie de conciertos, pues el de ayer tarde no es posible superarlo. [...] Wanda Landowska, la clavecinista maravillante, volvía a regalar al público granadino las exquisiteces de su genio prodigioso. Y el programa era interesante en verdad, y merecedor de que todo Granada se hubiera congregado en el Palacio a ofrendar a la genial artista el tributo más sincero de su admiración. [...] ¿No será posible nuevo concierto? Esperámoslo, y hagamos sinceros votos por la realización de este ferviente deseo de cuantos admiran a Wanda Landowska en lo mucho que vale”. N. de la F., *El último concierto de la filarmónica. Wanda Landowska*, „El Defensor de Granada”, 24.11.1922, s. 1.

koncert; niech tak będzie i gratulacje dla mistrza de Falli, którego talent i wola zadziały w tym wypadku, jak zwykle, na rzecz sztuki i Granady⁴⁷.

N. de la F. podpisuje kolejny tekst z 26 listopada 1922 roku, zdający relację z pożegnania i wyrażający pragnienie, by jeszcze kiedyś usłyszeć artystkę:

Wanda Landowska otrzymała dwa piękne bukiety najcenniejszych kwiatów, dowody podziwu od wielkiego mistrza de Falli i grupy inteligentnych młodych przyjaciół Sztuki. Genialna artystka żegnała się z Granadą zdaniami pełnymi intensywnego wzruszenia, zabierając ze sobą wiecznie żywe wspomnienia [...]. Powtarzające się salwy oklasków żegnały wybitną czarodziejkę Klawesynu, jej niedoścignioną twórczynię, niedoścignionego geniusza. Kiedy znów będziemy ją podziwiać? Gorąco sobie tego życzymy⁴⁸.

Sam Manuel de Falla pisze w „La Revue Musicale” krótki tekst na temat koncertów Landowskiej w Towarzystwie Filharmonicznym andaluzyjskiego miasta, zatytułowany Wanda Landowska à Grenade, w którym zawiera wyraźną pochwałę sztuki solistki:

Godna podziwu artystka umie tak dobrze wyrazić życie muzyki, którą kocha, że ta muzyka, tak odległa od nas chronologicznie, wydaje się bardzo bliska naszym myślom i uczuciom [...]. W pewnym sensie można powiedzieć, że Wanda Landowska orkiestruje wykonywane przez siebie utwory: umie uczynić ze swojego klawesynu coś w rodzaju organów strunowych⁴⁹.

47 „Al conjuro de un nombre hace tiempo consagrado, acudió el mismo público y el único que asiste a esta clase de audiciones [...] Hubo momentos de verdadera sugestión, ¿quién fue esa maga del arte? Wanda Landowska. Su arte puro, exquisito lo vertió a raudales en la ejecución de todo el programa y su genio, verdadero genio, hacía que el clavicémbalo se expresase: esta es la palabra; sus sonidos conseguían que el espíritu de los oyentes se identificase con el espíritu que les impregnaban Haendel, Scarlatti, etcétera, porque la virtud suprema de Wanda no es que siente la música y le da vida, sino que hace y aún más, obliga a sentirla. [...] a última hora nos dicen que para el sábado se está organizando otro concierto; que así sea y que sea enhorabuena al maestro Falla cuyo talento y voluntad se ha manifestado ahora como siempre por el arte y por Granada”. R.C. *Una tarde*, „La Publicidad”, 24.11.1922, s. 1.

48 „Wanda Landowska recibió dos hermosos bouquets de las más preciadas flores, recuerdos de admiración del gran maestro Falla y de una pena de inteligentes y jóvenes amigos del Arte. La genial artista despidióse de Granada en frases de intensa emoción, que llevaba en estos días un recuerdo eterno [...] Reiteradas salvas de aplausos, despidieron a la insigne maga del clavicén, a la insuperable creadora, genio insuperable. ¿Cuándo volveremos a admirarla? Deseámoslo fervientemente”. N. de la F., *En el Alhambra Palace. Wanda Landowska*, „El Defensor de Granada”, 26.11.1922, s. 1.

49 „L'admirable artiste sait si bien exprimer la vie de la musique qu'elle aime, que cette musique, chronologiquement si éloignée de nous, nous paraît toute proche de pensée et de sentiment [...]. En un autre sens encore, on peut dire que Wanda Landowska orchestre les œuvres qu'elle exécute: elle sait faire de son clavicén quelque chose comme un orgue de cordes”. M. de Falla, *Wanda Landowska à Grenade*, „La Revue Musicale”, s. 73-74 (Archivo Manuel de Falla, sygn. 5865).

Następnego dnia po spotkaniu z Landowską w Granadzie andaluzyjski mistrz pisze list do naszej bohaterki, podając kilka kontaktów w Sewilli, gdzie artystka ma wystąpić 28 i 29 listopada, po wyjeździe z Granady. Od tego momentu przyjaźń i wspólne projekty się rozwijają, a korespondencja kwitnie:

Niech Pani nie zapomni poprosić śpiewaków, których imiona podałem, aby zaśpiewali *siguiriyas gitanas, soleares viejas i saetas viejas*. Reszta ich repertuaru ma bardzo względną wartość; wielka stara pieśń andaluzyjska to tylko *cante jondo*! Nasza wczorajsza rozmowa po przeczytaniu *Retablo* oraz wszystkie Pani cenne wskazówki dotyczące użycia klawesynu obudziły we mnie mnóstwo pomysłów i projektów do zrealizowania. Wszystkie moje myśli, droga przyjaciółko, są z Panią, moja bardzo wierna i wielka przyjaźń oraz wielki podziw⁵⁰.

Przyszedeł grudzień i dziennik „El Guadalete” żałuje, że nie doszło do skutku sprowadzenie Wandy Landowskiej do Jerez i Kadyksu w tym samym roku⁵¹. Tymczasem 5 grudnia Víctor Espinós ponownie pisze

Wanda Landowska en el Instituto Francés.

Toda la especialización maravillosa de Wanda Landowska, como intérprete de las viejas músicas que sus manos, a un tiempo de erudita y de hada, sabe evocar del fondo de las cajas sonoras, obedece a un convencimiento. Wanda Landowska ha escrito: «la música no es como una colegiala que va pasando de clase a clase y de grado a grado hasta recibir el diploma del doctorado, lo cual ha acontecido en nuestros días y no antes».

Es cierto: a cada instante una exhumación, un recuerdo, una sinfonía, nos ponen en presencia de bellezas pretéritas... que han dejado de ser pretéritas porque siguen siendo bellezas.

La música antigua de Francia, representada por el clavecinismo, fue el asunto del concierto que Wanda Landowska ofreció en el Instituto Francés a una concurrencia selectísima, en la que abundaban bellas damas y damitas, que acaso hallarían más trivialidad o ingenuidad (no siempre muy... ingenuas) en las páginas de Couperin el grande, de Chambonnieres, de Dandrieu, de Rameau o de Daquin, de la que realmente encierran. ¡Cuán cierto que en una gota de agua puede reflejarse la inmensidad!

La eximia clavecinista deleitó a la inmensa mayoría de sus oyentes y conmovió íntimamente a los menos superficiales en una sesión inolvidable, un poco taumatúrgica...

Muy discretas palabras de prólogo, a cargo de M. Guinard, completaron el programa.

Víctor ESPINÓS

50 „N'oubliez-pas de demander aux chanteurs dont je vous ai donné les noms, de vous chanter *siguiriyas gitanas, soleares viejas en saetas viejas*. Le reste de leur repertoire n'a rien qu'une valeur très relative; le grand vieux chant andalou n'est que le *cante jondo*! Notre conversation d'hier après la lecture du *Retablo*, toutes vos précieuses indications sur l'emploi du clavecin ont éveillé en moi une foule d'idées et de projets à réaliser. Toutes mes pensées, chère amie, avec ma très fidèle et grande amitié et ma vive admiration". List Manuela de Falla do Wandy Landowskiej z 26 listopada 1922 roku. *Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

51 „El Guadalete”, 2.12.1922, s. 3.

Ilustracja 44.

„La Época”, 5.12.1922, s. 1.

Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

z zachwytem o koncercie Wandy w Instytucie Francuskim zagranym w niedzielę 3 grudnia, co dowodzi, że solistka wróciła do Madrytu:

Dawna muzyka francuska, reprezentowana przez klawesyn, była tematem koncertu, który Wanda Landowska dała w Instytucie Francuskim dla bardzo doborowej publiczności, w tym wielu pięknych dam i panienek, które być może znalazły więcej frywolności i niewinności (nie zawsze bardzo... niewinnej) na kartach Couperina Le Granda, Chambonières'a, Dandrieu, Rameau czy Daquina, niż zawierają one w rzeczywistości [...]. Wspaniała klawesynistka zachwyliła swoim niezapomnianym koncertem zdecydowaną większość słuchaczy i dogłębnie poruszyła tych mniej powierzchownych...⁵².

Również w Madrycie tego samego dnia w gazecie „El Sol” ukazuje się artykuł, w którym Salazar nie szczędzi pochwał dla geniuszu Wandy:

Obok intensywnych i głębokich idei wielkiego Couperina wdzięczne imitacje kukulek, kur, słowików i innych zwierzątek mniej lub bardziej harmonijnych, Daquina, Chambonières'a, Francisque'a *etc.* zajęłyby chyba skromniejsze miejsce, gdyby ich rozkoszne dźwięki nie domagały się dla nich miejsca w pierwszym szeregu. Zaslugują na nie bezdyskusyjnie, zwłaszcza że ich życzliwą eksponentką była wspaniała Wanda Landowska, której geniusz i mądrość zawsze otrzymują to, czego pragną: ciepły i sympatyczny sukces.⁵³.

Tak więc tournée w 1922 roku zakończyło się w Instytucie Francuskim nowym sukcesem Landowskiej, która zaczynała zacieśniać więzi z instytucją goszczącą ją kraju.

52 „La música antigua de Francia, representada por el clavecinismo, fue el asunto del concierto que Wanda Landowska ofreció en el Instituto Francés a una concurrencia selectísima, en la que abundaban bellas damas y damitas, que acaso hallarían más la frivolidad e ingenuidad (no siempre muy... ingenua) en las páginas de Couperin el grande, de Chambonières, de Dandrieu, de Rameau o de Daquin, de la que realmente encierran. [...] La eximia clavecinista deleitó a la inmensa mayoría de sus oyentes y conmovió íntimamente a los menos superficiales en una sesión inolvidable, un poco taumatúrgica...”. V. Espinós, *Wanda Landowska en el Instituto Francés*, „La Época”, 5.12.1922, s. 1.

53 „Al lado de la idea, intensa y profunda del gran Couperin, las graciosas imitaciones de cucos, gallinas, ruiseñores y otros animalejos más o menos armónicos de Daquin, Chambonières, Francisque, *etc.*, parecerían quedar en un lugar más humilde si su delicia sonora no recabase para ellos un puesto de primera fila. Bien merecen que se les otorgue sin discusión, tanto más cuanto que su amable exhibidora era la imponderable Wanda Landowska cuya genialidad y sabiduría obtiene siempre lo que desea: un éxito caluroso y lleno de simpatía”. A. Salazar, *De la A a la Z o clasicismo y modernismo. Wanda Landowska – Eduard Erdman*, „El Sol”, 5.12.1922, s. 6.

1923: korespondencja, przygotowanie i premiera *Retablo*

Wracając do powstawania *Retablo*, tematu wciąż powtarzającego się w korespondencji de Falli i Landowskiej, odkrywamy, do jakiego stopnia interwencja i sugestie Wandy okazały się decydujące w tym procesie. W liście z 11 grudnia – po przeprosinach, że nie napisała wcześniej z powodu rekonwalescencji (czyżby dlatego odwołano koncerty w Kadyksie?) – artystka wspomina ciepło spotkanie z de Fallą i komentuje *Retablo*:

Jak się Pan miewa? Pracuje Pan w spokoju, rozpraszają Pana czy też jest za dużo do zrobienia? Wracam myślami do *Retablo* i marzę o tym, co napisze Pan na klawesyn, prawie solo, w dialogu z kilkoma instrumentami. Nostalgicznym spojrzeniem obejmuję Pana kochany domek, ogród, widok Granady⁵⁴.

De Falla pracował intensywnie nie tylko nad muzyką, lecz także nad aspektem wizualnym – scenografią, którą zajmowali się bliscy przyjaciele kompozytora. I tak małe przedstawienie teatru lalek, które de Falla i Lorca zorganizowali z okazji święta Trzech Króli w rodzinnym domu poety, stało się punktem wyjścia do inscenizacji *Retablo*:

W dniu Trzech Króli 1923 roku Lorca i de Falla współpracowali w przedstawieniu zorganizowanym przez tego pierwszego dla jego młodszej siostry Isabel. W rodzinnym domu w Huerta de San Vicente wystawiono krótką farsę Lorki *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, interludium z *Los dos habladores* przypisywane Cervantesowi oraz *Auto de los Reyes Magos* [...]. I tak [de Falla – przyp. I.R.A.] do *Los dos habladores* wykorzystał *Taniec*

54 „Comment allez-vous? Travaillez-vous en paix, on vous distrait ou de trop? Je repense à *Retablo* et je rêve de ce que vous ferez pour clavicembalo presque seul, dialoguant avec quelques instruments. De mes yeux nostalgiques j'embrasse votre chère maisonnette, le jardin, la vue sur Granada”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 11 grudnia 1922 roku (Archivo Manuel de Falla sygn. 7170/1-011).

Ilustracja 45.

„El Sol”, 5.12.1922, s. 1. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

diabla i Walca z *Historii żołnierza* Strawińskiego [...]. Obok parodystycznych dysonansów rosyjskiego kompozytora de Falla wprowadził siedemnastowieczny taniec *Españoleta y paso y medio* ze *Śpiewnika hiszpańskiej muzyki ludowej* Felipego Pedrella, kilka pieśni Alfonsa X Mądrego i kilka fragmentów z *El llibre vermell* z XIII i XIV wieku⁵⁵.

Widzimy tutaj wiele elementów, które znajdują się też w *Retablo*: kukiełki, muzyka dawna i ludowa oraz wpływy Strawińskiego. Współpracę tę Hermenegildo Lanz zapamięta jako prolegomenę do *El retablo de Maese Pedro*, a tymczasem z ujmującą skromnością stawia w niej siebie na ostatnim miejscu:

W roku 1922 i w święto Trzech Króli 1923 wielki muzyk, wielki poeta i malarz zbudowali specjalnie i wystawili w Granadzie najbardziej sugestywny i interesujący teatr lalek spośród wszystkich, jakie do tej pory wystawiono na scenach hiszpańskich. [...] okazał się on prolegomeną do tego, co w tym samym roku (25 czerwca) miało mieć premierę w Paryżu pod nazwą *El retablo de Maese Pedro*⁵⁶.

Utwór ten, oparty na dwudziestym szóstym rozdziale drugiej części *Don Kichota* z *La Manch*y, był przedmiotem namysłu licznych specjalistów, badających go pod kątem muzycznym i literackim⁵⁷. Ponadto źródła muzyki ludowej, dawnej i awangardowej rzuciły wiele światła na proces

55 C. Hess, *Entre tradición y vanguardia: „El Retablo de Maese Pedro” de Manuel de Falla*, „Ensayos de Teatro Musical Español”, <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?po=17&l=2> (dostęp: 9.12.2021).

56 „Durante el año 1922 y en el día de Reyes de 1923, un gran músico, un gran poeta y un pintor, construyeron expresamente y lo representaron en Granada, el teatro de muñecos más sugestivo e interesante de los que hasta el presente se han exhibido en los escenarios españoles [...] resultó ser un prolegómeno de lo que en el mismo año (25 de junio) había de estrenarse en París con el nombre de «El retablo de Maese Pedro»”. Rękopis *Marionetas* Hermenegilda Lanza cytowany w: *Hermenegildo Lanz y los Títeres. Orígenes* [w:] *Títeres. 30 años de Etcétera*, Parque de las Ciencias, Granada 2012 [katalog wystawy], s. 34.

57 Szczególnie wyróżniają się: M. Christoforidis, *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's „El Retablo de Maese Pedro” and „Concerto”*, University of Melbourne, Melbourne 1997 [rozprawa doktorska]; C. Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936*, University of Chicago Press, Chicago–London 2001; E. Torres Clemente, *Las óperas de Manuel de Falla...*, dz. cyt. Należy też zwrócić uwagę na wstęp autorstwa Torres Clemente do wydania faksymilowego partytury nakładem Archiwum Manuela de Falli w Granadzie: M. de Falla, *El Retablo de Maese Pedro*, red. E. Torres Clemente, Archivo Manuel de Falla, Granada 2011. Spośród licznych artykułów opublikowanych na ten temat chcę wyróżnić: J.J. Allen, *Melissandra's Mishap in Maese Pedro's Puppet Show*, „Hispanid Issue” 1973, t. 88, nr 2, s. 330–335; M. Latham, *Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels*, „Early Music” 2006, t. 34, nr 1, s. 95–109; Y. Nommick, *El influjo de Felip Pedrell...*, dz. cyt., s. 289–300; E. Torres Clemente, *Manuel de Falla y „El Retablo de Maese Pedro”...*, dz. cyt.

kompozycji, na to, jakie źródła konsultował mistrz. Przeanalizowano muzykę, tekst, interpretację, a nawet tłumaczenia⁵⁸. Poza tym jeden z najbardziej dynamicznych aspektów tego dzieła – jego scenografia – został zarysowany w kilku publikacjach⁵⁹ i ja też starałam się go odtworzyć⁶⁰, dlatego w tym miejscu odnotowuję jedynie pewne dane, które pozwalają ukazać kontekst oraz wartość i oryginalność *Retablo* w owym momencie historycznym.

Tymczasem korespondencja między de Fallą a Landowską trwa, a Wanda sama proponuje, że zagra partię klawesynu na paryskiej premierze. De Falla odpowiada po lekturze *Musique ancienne*, prawdopodobnie podarowanej mu przez Landowską podczas spotkania w Granadzie w listopadzie 1922 roku⁶¹:

Pani książka o muzyce dawnej ogromnie mnie zainteresowała, a gdy ją czytam, wydaje mi się, że z Panią rozmawiam i nawet czasem trochę się nie zgadzamy, ale to tym lepiej, prawda? Absolutna zbieżność punktów widzenia w sztuce byłaby bardzo złą rzeczą dla samej sztuki, a poza tym, kiedy Pani słucham, zawsze się zgadzamy!⁶².

Książka ta, którą, jak wiemy, Wanda wielokrotnie posługiwała się niczym listem motywacyjnym, okazała się inspirującą lekturą również dla samego Manuela de Falli. Ten w innym liście pisze, że stała się ona jednym z motorów napędowych założenia w 1924 roku zespołu Orquesta Bética⁶³.

58 Jedną z ostatnich rozpraw doktorskich poświęconych neoklasycyzmowi muzycznemu w Hiszpanii: A.J. Álvarez Calero, *El Neoclasicismo musical en España...*, dz. cyt. O zawłóściach językowych francuskiego i angielskiego przekładu adaptacji libretta zob. L. Santana Burgos, *La traducción de un pregón callejero: la ópera „El Retablo de Maese Pedro” de Manuel de Falla*, „El Genio Maligno” 2008, nr 3, s. 130–137.

59 Zob. C. Hess, Juan Manuel Bonet and Jorge de Persia's „Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: El Retablo de Maese Pedro, Bocetos y figurines”, „Anales de la Literatura Española Contemporánea” 1997, t. 22, nr 3, s. 611–618. Z wystaw poświęconych *Retablo* odnalazłam katalogi: *El Retablo de Maese Pedro, diseños para una puesta en escena*, Compañía El Tridente, Junta de Andalucía, Sevilla 2001 [katalog wystawy] oraz *Un Retablo para maese Pedro. Centenario de Manuel Ángeles Ortiz*, Archivo Manuel de Falla, Granada 1995 [katalog wystawy]. Zwracam też uwagę na katalog: *Titeres...*, dz. cyt.

60 I. Ruiz Artola, *La escenografía de „El Retablo de Maese Pedro” de Falla en sus primeras representaciones (1923, 1925)*, „Ars Bilduma” 2022, nr 12, s. 73–84.

61 W. Landowska, *Music of the Past*, dz. cyt. Landowska on Music, dz. cyt.

62 „Votre livre sur musique ancienne m'a énormément intéressé, et encore en lisant il me semble causer avec vous et même des fois nous disentons un peu mais tant mieux n'est-ce pas? Une absolue coincidence des point de vue dans l'art serait pour l'art même une bien vilaine chose et d'ailleurs, quand je vous écoute nous sommes toujours d'accord”. Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

63 Istnieje interesujące dość nowe studium zjawiska, jakim była Orquesta Bética – zob. E. González-Barba, *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, Sevilla 2015.

W tym samym liście wysłanym w marcu do Wandy Landowskiej nadawca informuje, że księżna de Polignac wyznaczyła premierę między końcem maja a początkiem czerwca i że sam poda przyjaciółce więcej szczegółów, gdy tylko będzie je znał. W tym momencie zatem sprawa była już załatwiona i było jasne, że Landowska zagra partię klawesynu⁶⁴. Przy inscenizacji mistrz zdecydował się na współpracę ze znajomymi. Spośród trzech hiszpańskich artystów, którzy pracowali nad scenografią, Hermenegildo Lanz jako jedyny nie mieszkał w Paryżu, lecz w Granadzie i tam pracował nad pacynkami oraz niektórymi płaskimi lalkami. Ten ostatni typ lalki po raz pierwszy włączono tu do współczesnego utworu, co będzie miało wielkie znaczenie dla sztuki scenicznej XX wieku. Prace prowadzono z pośpiechem i zaangażowaniem, o czym świadczy korespondencja między Lanzem a de Fallą⁶⁵.

Natomiast Ángeles Ortiz pracował w Paryżu, gdzie mieszkał od 1922 roku. Był odpowiedzialny za scenografię do pierwszego i piątego obrazu, a także za kostiumy niektórych lalek, fasadę i kurtyny teatrzyku. Tymczasem Viñes (malarz, bratanek Ricarda Viñesa) wykonał trzeci i szósty obraz oraz część kostiumów i winietę do programu w formie broszury dla widzów. Lanz wysłał szkice drugiego i czwartego obrazu (wieża Melisendry) do wykonania w Paryżu, a także wyrzeźbił w drewnie głowy o wysokości dwudziestu centymetrów w przypadku Don Kichota (musiał wyróżniać się wzrostem) i piętnastu centymetrów w przypadku pozostałych lalek, czyli Mistrza Piotra, Trujamána oraz niemych postaci Sancho, karczmarza, studenta, pazia i mężczyzny z lancami, którzy przychodzą jako publiczność na przedstawienie teatrzyku Mistrza Piotra. Niestety, wszystkie głowy i figurki zaginęły, pozostały jednak fotografie tych pierwszych. Widzimy wyrafinowane dzieło naturalistycznego realizmu, które zdaje się wywodzić z andaluzyjskiej szkoły rzeźby barokowej i tym razem ożywia postacie świeckie i fikcyjne⁶⁶.

64 List Manuela de Falli do Wandy Landowskiej z 2 marca 1923 roku. *Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

65 „Querido maestro: ayer recibí su cariñosa carta [...] la alegría enorme que sentí al ver que continuaban nuestros trabajos cachiporristicos. Cosas hay que se sueñan despierto y yo creo que sueño ahora mismo [...]. No tengo que decirle que todo, absolutamente todo lo que tengo que hacer (no es poco) lo abandono para entregarme en cuerpo y alma y con todo mi entusiasmo a darle gusto en sus deseos”. „Drogi mistrzu, wczoraj dostałem Pana serdeczny list. [...] ogromnie się ucieszyłem, że kontynuowana jest nasza praca z kukielkami. Czasem śni się na jawie i ja teraz mam wrażenie, że śnię. [...] Nie muszę Panu mówić, że wszystko, absolutnie wszystko, co mam do zrobienia (a nie jest tego mało), porzucam, aby oddać się ciałem i duszą, i z całym moim entuzjazmem, aby spełnić Pana pragnienia”. List Hermenegilda Lanza do Manuela de Falli z 4 maja 1923 roku (Archivo Manuel de Falla, sygn. 7929-004).

66 *Un Retablo para maese Pedro*..., dz. cyt., s. 26.



REFLEJOS DE PARÍS

El retablo de maese Falla

Gran fiesta en el palacio de la princesa Edmond de Polignac. Brilla en la noche el charol de los autos y los coches mudos, bajo los castaños de la avenida. Junto a la verja ronronea el corro de los "chauffeurs". Al pie de la escalera, medio desnudan a las damas los lacayos con los brazos cargados de abrigos. Descotes y pecheras se envían mutuamente sus fuegos a través de las salas. Hay escote cercado de pecheras y hay pechera cercada de escotes. Así se halla Paul Valery, el poeta de hoy, que hace gestos de náufrago entre las ondas de los hombros femeninos. En el quicio de una puerta, Henri de Regnier, el poeta de ayer, se halla todo rígido y despreciable como sus bigotes cadentes y su monóculo altanero. El músico Stravinsky es un ratón entre las gatas. Y el pintor Picasso, de etiqueta, y rodeado por todas partes, parece que está apoyado en una esquina y que tiene la gorra caída sobre una ceja. El pintor José María Sert parece que nos hace los honores del palacio. Pero de los poetas, pintores y músicos—la corte de la princesa Edmond de Polignac—, el héroe de la noche es el maese Falla.

Rebosa el salón del teatro de la princesa. Quedan fuera, por las puertas, manojos de colas de frac. La escena es de guiñol. Los muñecos representan a Don Quijote, a Sancho, a maese Pedro, al muchacho que explica el retablo y a los demás personajes de Cervantes en el "Quijote", capítulo XXVI. El retablo con sus títeres: Don Gaiferos, Melisendra y los otros, se abre también ahí, en el teatro de los muñecos: es el guiñol del guiñol. Por la oposición de irrealidades entre los títeres y los muñecos, se ve la razón de la sinrazón de Don Quijote. Melisendra es tan de verdad como maese Pedro. Los pintores y escultores Lanz, Ortiz, José y Hernando Viñes han montado este profundo guiñol con toda su gracia de chicos. Entre las manos ocultas que mueven a todos los muñecos, la del pianista Ricardo Viñes, héroe de la mano, es la que maneja al héroe del manco. En la orquesta recitan el "Quijote" las voces de Don Quijote, de maese Pedro y del muchacho que explica el retablo. Ahora sólo les falta a ustedes oír la música para saber lo que es esta obra de Manuel Falla.

La última de Stravinsky: "Bodas", estrenada esta temporada en los Bailes rusos, y asimismo tocada por primera vez antes en el salón de la princesa, tiene una música que le coge a uno por los oídos y le arrastra con una cadena hecha a golpes. La música del "Retablo" también le sujeta a uno, pero como esos taconeos de bailadora que dicen: "Sígueme." ¿Quién se resistiría? Su paso por el salón de la princesa de Polignac echó a volar todos los aplausos. El maestro Falla se va con su música a Granada.

París y junio.

CORPUS BARGA



Ilustración 46.

„El Sol”, 5.12.1922, s. 1. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Rozwiązanie sceniczne polegało więc na wykorzystaniu płaskich lalek do przedstawienia głównych bohaterów i widowni, a pacynek – do akcji teatryku Mistrza Piotra. W ten sposób można było wizualnie zróżnicować te dwa poziomy reprezentacji, a zarazem dostosować się do przestrzeni salonu księżnej de Polignac i zrealizować wskazania kompozytora⁶⁷. Tak powstał „teatr kukiełkowy przedstawiający kukielki”, wizualnie parafrazujący fabułę Cervantesa, z postaciami Don Kichota, Mistrza Piotra i Trujamána jako lalkami większymi niż pacynki, zaznaczającymi dialog między epokami oraz między fikcją a rzeczywistością.

67 Tamże, s. 36.



Ilustracja 47.

Fotografia z paryskiej premiery *El retablo de maese Pedro*, Paryż, czerwiec 1923.
Dzięki uprzejmości Archiwum Manuela de Falli.

Premiera *Retablo*

Po kilku latach analiz i komponowania, pracy nad scenografią pod presją czasu i koordynowania działań z artystami z Granady i Paryża nadeszła wreszcie długo oczekiwana i słynna premiera w rezydencji księżnej de Polignac. Nie mamy żadnych informacji na temat prób, ale premiera okazała się tak udana i tak dobrze przyjęta przez znakomitą publiczność, że prasa była pełna pochwał, a niektóre z tych recenzji są cytowane do dziś, jak choćby ta:

Oto Paul Valéry, poeta dnia dzisiejszego, wykonuje gesty rozbitków między falami kobiecych ramion. W drzwiach stoi Henri de Régnier, poeta dnia wczorajszego, sztywny i pogardliwy jak jego ogniste wąsy i wyniosły monokl. Muzyk Strawiński to mysz wśród kotek. A malarz Picasso, elegancki i otoczony ze wszystkich stron, wydaje się opierać o kant ściany z czapką ściągniętą na jedną brew. Malarz José María Sert zdaje się czynić nam honory pana pałacu. Ale spośród poetów, malarzy i muzyków – dworu księżnej Edmond de Polignac – bohaterem wieczoru jest mistrz de Falla⁶⁸.

Równie znana i cytowana jest recenzja Rolanda we francuskim czasopiśmie „Lyrice”, która tak mówi o scenografii *Retablo* i wrażeniu, jakie wywarła ona na publiczności: „Fasada udekorowana jak teatr marionetek, udająca ciężką czerwoną kurtynę, przed nią zarysy klawesynu, lutni harfowej i uchwytu kontrabasu wystarczyły, by porwać publiczność,

68 „Así se halla Paul Valéry, el poeta de hoy, que hace gestos de náufrago entre las ondas de los hombros femeninos. En el quicio de una puerta, Henri de Régnier, el poeta de ayer, se halla todo rígido y despreciativo como sus bigotes candentes y su monóculo altanero. El músico Stravinsky es un ratón entre las gatas. Y el pintor Picasso, de etiqueta y rodeado por todas partes, parece que está apoyado en una esquina y que tiene la gorra caída sobre una ceja. El pintor José María Sert parece que nos hace los honores del palacio. Pero de los poetas, pintores y músicos – la corte de la princesa Edmond de Polignac – el héroe de la noche es el maese Falla”. C. Barga, „*El Retablo de Maese*” Falla. *Reflejos de París*, „El Sol”, 30.06.1923 (Archivo Manuel de Falla, sygn. P-6411/104).

która śledziła przedstawienie tego małego arcydzieła, pełnego dowcipu, zabawnego, a nawet wzruszającego”⁶⁹.

Jednak, mimo tak dobrego przyjęcia, wydaje się, że ten czerwcowy wieczór zakończył się pewnym rozgoryczeniem, ponieważ doszło do incydentu, który sprawił przykrość bohaterom wieczoru, a mecenaskę postawił w złym świetle:

Sztuka tak bardzo się spodobała, że publiczność zażądała powtórzenia przedstawienia, ale wykonawcy odmówili, twierdząc, że może nie pójść tak dobrze jak za pierwszym razem. Prawdziwym powodem było to, że księżna nie zaprosiła ich na wspaniałą kolację, jaką wydała dla bardzo znamiennych publiczności, która uczestniczyła w przedstawieniu. Nie zaprosiła też de Falli – wiele sukcesów, wiele róż i kwiatów, ale po występie wyrzuciła go jak służącego. Wanda Landowska zapomniała delikatnej koronkowej chusteczki i księżna zwróciła ją jej w pięknej szkatułce z laki, ale Wanda, również zirytowana brakiem uwagi, jakim było niezaproszenie jej na kolację, zatrzymała chusteczkę, a szkatułkę jej odesłała⁷⁰.

Zachowanie to często wypominano księżnej de Polignac, a jej biografka starała się ją usprawiedliwić⁷¹. Musiał być to incydent szczególnie przykry dla Landowskiej, co widzimy w powyższej kronice i w szczegółach dotyczących szkatułki. Natomiast dzięki temu nieszczęśliwemu zdarzeniu dostrzegamy jasno, że naszych bohaterów łączyły przyjaźń i porozumienie, ponieważ „Landowska i de Falla nie byli zbyt zadowoleni

69 „La fachada decorada como un teatro de marionetas, simulando pesadas cortinas rojas y delante de la cual se perfilaban el clavecín, el arpa-laúd y el mango del contrabajo, bastaron para engolosinar a un público que siguió la representación de esta pequeña obra maestra llena de ingenio, divertida y aún emotiva”. R. Manuel, *Une première: „El Retablo de Maese Pedro”*, „Lyrica” 1923, nr 18, cyt. za: *Un Retablo para Maese Pedro...*, dz. cyt.

70 „Gustó tanto la obra que el público pedía que se repitiese, pero los intérpretes no quisieron, con la excusa de que acaso no saldría tan bien como la primera vez. La verdadera razón, era que la princesa no les invitó a la gran cena con que obsequió a la concurrencia, distinguidísima, que asistió a la sesión. Tampoco invitó a Falla: mucho éxito, muchas rosas y flores, pero terminada la función lo echó como a un criado. Wanda Landowska olvidó un fino pañuelo de encaje, y la princesa se lo devolvió dentro de una preciosa caja de laca, pero Wanda, molesta también por la desatención de que había sido objeto no invitándola, se quedó con el pañuelo y le devolvió la caja”. J. Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*, dz. cyt., s. 135.

71 „The performers, meanwhile, were angry because Winnaretta had not invited them to the private dinner held before the performance; they felt they were being treated like servants rather than distinguished artists. The hostess's action were no doubt less the result of parsimony than absent-mindedness: she had simply forgotten that the musicians would have no chance to eat between the final rehearsal and the performance. Unfortunately, the incident reinforced Winnaretta's reputation of using an outward show of mécénat for purely self-serving purposes”. S. Kahan, *Music's Modern Muse...*, dz. cyt., s. 237.

z księżnej, bo po pierwszym wykonaniu *El retablo de Maese Pedro* zaprosiła ona gości na kolację, ale nie zorganizowała niczego dla muzyków, w tym Landowskiej. Dlatego de Falla zabrał ją do brasserie, z jej matką i kilkoma przyjaciółmi⁷². Świadczy to o rozwiewaniu też wątpliwości i potwierdza, że Wanda nadal mieszkała z matką w Paryżu, co więcej, matka nawet prowadziła w imieniu córki korespondencję z de Fallą, o czym przekonamy się dalej.

Bardzo inspirująca może być próba wyobrażenia sobie owego dnia premiery, sprzeczki, która nastąpiła po niej, i kolacji de Falli z Wandą, jej matką i przyjaciółmi. Rozdrażnienie Landowskiej trwało długo, o czym świadczy *postscriptum*, w którym artystka nie stawia w zbyt dobrym świetle księżnej de Polignac (nazwanej tu „La Psse P.”). List jest niepełny i niedatowany, ale niewątpliwie napisany po premierze w czerwcu 1923 roku: „À propos! La Psse P. nie odpowiedziała na mój list. [...] nie zrozumiała, biedna płaska i pusta dusza!”⁷³. Na to de Falla odpowie opisem planów wykonania *Retablo* w Stanach Zjednoczonych, co uda się dzięki Wandzie i jej pierwszej amerykańskiej trasie. Również w *postscriptum* de Falla oświadcza, że nie przyjaźni się już z księżną de Polignac:

Wyjeżdża Pani do Ameryki 13 października i mówi mi, że przedtem zobaczymy się w Paryżu. Jakże byłbym szczęśliwy. Czy są jakieś plany dotyczące *Retablo*, o których jeszcze nie wiem? Proszę o przesłanie mi partytury, którą odeślę, jak tylko powstanie kopia do nowego materiału. Wielkie dzięki za przesłanie mi artykułów z [Temps?], Brukseli i innych. Przyjaciółko [...], ja też nie z M^e. de P! Bardzo się cieszę z wiadomości o Stokowskim⁷⁴.

72 „Landowska et Falla n'étaient pas trop satisfaits de la Princesse, parce que après la première audition du *Retablo de Maese Pedro* celle-ci avait bien invité des gens pour le souper, tandis qu'elle n'avait rien organisé pour les musiciens, parmi lesquels Landowska. C'est pourquoi Falla l'emmena dans une brasserie, avec sa mère et plusieurs amis”. Komentarz, który pojawił się w pierwszej kompilacji korespondencji między Landowską a Fallą: *Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

73 „À propos! La Psse P. n'a pas répondu à ma lettre. Et pourtant je lui ai tendu un [pout d'or...?] en lui disant au revoir! (pour lui parler de vous, évidemment) – Elle n'a pas compris, pauvre âme plate et vide!”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli bez daty, prawdopodobnie z 1923 roku. Tamże.

74 „Vous partez le 13 oct pour l'Amérique et vous me dites que nous nous verrons à Paris avant cette date. Combien je serais heureux. Est-ce qu'il y a des projets pour le *Retablo* que j'ignore encore? Je vous prie de bien vouloir m'envoyer la partition que je vous renverrai aussitôt que la copie pour le nouveau matériel sera faite. Mille mercis pour l'envoi des articles du [Temps?], de Bruxelles et autres. M'Amie [...], moi non plus, de M^e. de P!! Tres content de vos nouvelles au sujet de Stokowski”. List Manuela de Falli do Wandy Landowskiej bez daty, prawdopodobnie z 1923 roku. Tamże.

Jeśli pominąć niemile nieporozumienie, premiera bezspornie okazała się sukcesem i dała impuls dziełu de Falli. Sam Adolfo Salazar poświęcił mu rok później słynny esej zatytułowany *Polichinela y maese Pedro*. Salazar przedstawia w nim Strawińskiego i de Fallę jako postacie istotne dla europejskiej sceny muzycznej:

To ukrycie, to zatajenie kielkującego ziarna – Pergolesiego czy Cervantesa – jest więc w obu dziełach czymś zasadniczym. Niewątpliwie tak jest – u Strawińskiego świadomie, dobrowolnie, chyba z wyraźną wolą deformacji w stylu *Arlekinów* Picassa; a u de Falli intuicyjnie, bardziej w wyniku narzucenia estetyki otoczenia⁷⁵.

Później autor porównuje zastosowaną przez obu kompozytorów ostrą redukcję orkiestry, wynikającą z przyczyn formalnych i bardziej konkretnych (dostosowania do przestrzeni), ale także z przyczyn natury muzyczno-estetycznej: „wewnętrzna potrzeba twórcy poszukiwania po raz kolejny ostrzejszej linii, bardziej suchego i określonego profilu, a to uzyskuje się najlepiej, dając muzykom brzmienie solowe, zbliżając zespół orkiestrowy do *concerto grosso*, w którym każdy muzyk występuje solo”. Co więcej, pod koniec uznaje dźwięczność klawesynu za gest poetycki bardzo w stylu de Falli: kompozytor bowiem „postępuje w podobny sposób, używając fortepianu (lub klawesynu), które wprowadza do swojej małej orkiestry. Są one niczym szczeliny, przez które można przeniknąć na kwiecistą łąkę ewokacji i poetyckiego subiektywizmu”⁷⁶.

W podziękowaniu za współpracę i udział w obu premierach *Retablo* Landowska otrzymała od de Falli trzy lata później zadedykowany jej *Koncert klawesynowy*, o czym opowiem w dalszej części. Ponadto podczas paryskiej premiery Wanda poznała Francisa Poulenca, który również

75 „Esta ocultación, este disimulo de la semilla germinatoria – Pergolese o Cervantes – es, pues, una cosa esencial en ambas obras. Sin duda lo es: en Stravinsky, conscientemente, voluntariamente, acaso con una clara voluntad de deformación al estilo del Picasso de los *Arlequines*; y en Falla, de un modo intuitivo, más como un resultado de la imposición estética ambiente”. A. Salazar, *Polichinela y maese Pedro*, „Revista de Occidente” 1924, t. 2, nr 11, s. 231 (Archivo Manuel de Falla, sygn. R. 05973). Zawiera odręczną notatkę Manuela de Falli między s. 236 a 237.

76 „[...] la interna necesidad del artista de buscar de nuevo una línea más acusada, un perfil más seco y definido, y esto se halla haciendo sonar preferentemente a los músicos en solistas, aproximando el conjunto orquestal al de un *concerto grosso* donde cada músico actúe a solo. [...] De análoga manera procede Falla al emplear el *forte-piano* (o *clavecín*) que hace ingresar en su orquestita. Son estos como portillos por donde penetrar en el prado florido de la evocación y el subjetivismo poético”. Tamże.

zadeedykował jej koncert na ten instrument (*Concerte champêtre*). Oznacza to ni mniej, ni więcej, że dwa pierwsze koncerty klawesynowe ze współczesnego repertuaru zostały napisane z myślą o tej samej wykonawczyni – Wandzie Landowskiej⁷⁷.

Ponadto paryska premiera bardzo zmotywowała artystkę do promowania Retablo w Stanach Zjednoczonych, gdzie jesienią tego samego roku odbyło się jej pierwsze tournée – z występami na scenach Filadelfii, Nowego Jorku i Chicago. Tam też Wanda po raz pierwszy nagrała dla wytwórni Victor utwory Scarlattiego, Mozarta i własne. Mimo pasma sukcesów, jakie odnosiła w Nowym Świecie, nigdy nie zapomniała o Manuelu de Falli, z którym pozostawała w kontakcie korespondencyjnym, i broniła *Retablo* tak długo, aż udało się jej wprowadzić ten utwór na scenę nowojorską w 1925 roku. Niewątpliwie dzięki niej to najbardziej awangardowe dzieło kompozytora dotarło do Ameryki.

W liście z 18 sierpnia 1923 roku Saint-Leu-la-Fôret matka Wandy – Ewa Landowska – informuje de Fallę o odwołaniu koncertu z Pérezem Casasem, ponieważ Wanda w proponowanym terminie ma przebywać jeszcze w Stanach Zjednoczonych. Nadawczyni sugeruje też, a raczej prosi, żeby – jeśli *Retablo* zostanie wykonane następnej wiosny w Madrycie – odbyło się to jednocześnie z prawykonaniem koncertu klawesynowego, który de Falla obiecał napisać dla Landowskiej w podzięce za jej pomoc i inspirację. Wanda i jej matka nie przypuszczały, że proces kompozycji się wydłuży, podobnie jak było to z *Retablo*. W każdym razie list Ewy Landowskiej kończy się słowami, w których widać zarazem wdzięczność, wielki podziw i zaufanie:

77 „Through her contact with Falla and Poulenc during the *Retablo* rehearsals, Wanda Landowska was able to add two new important works to the modern repertoire that she was seeking to develop for the harpsichord: Falla's *Concerto for Harpsichord and Six Instruments*, and Poulenc's *Concerte champêtre*”. S. Kahan, *Music's Modern Muse...*, dz. cyt., s. 237.

De música

«El Retablo de Maestr Pedro, obra maestra de Manuel de Falla, maestro eminente de quien España puede enorgullecerse, acaba de obtener en París un éxito sensacional. La representación ha tenido lugar en el magnífico palacio de la Princesa de Polignac, ante una numerosa concurrencia, compuesta de la flor y nata de la sociedad intelectual y artística de París.

Esta adaptación musical y escénica trata uno de los episodios más subrosos, divertidos y característicos de la comedia divinamente humana del genial Cervantes.

Los más grandes artistas han reunido sus esfuerzos para colaborar en la glorificación de ese verdadero monumento del arte español: Manuel Angeles Ortiz y Hernando Viñes han dibujado con un gusto exquisito unas «marionetas», ejecutadas en madera esculpida y vestidas con trajes brillantes y fantásticos. Las «vedettes» de la Ópera Cómica realizaron el efecto del conjunto instrumental, dirigido magistralmente por M. Goltschmann. Una atracción particular y novísima del «Retablo» reside en el empleo del clavecín, mezclado a la orquesta moderna. Es la primera vez que un compositor contemporáneo ha pensado en servir de la rica sonoridad de este instrumento delicioso.

La mundialmente célebre clavecimbalista polaca Wanda Landowska, animada por su grande simpatía por España y muy particularmente por su admiración afectuosa por Manuel de Falla, ha ejecutado de manera admirable la parte del clavecín.

El público, compuesto de lo más distinguido de la sociedad parisienne, tributó una ovación entusiasta al genial maestro, cubriéndolo de elogios y de flores.

Ilustracja 48.

„El Globo”, 4.07.1923, s. 2.

Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Drogi przyjacielu, formalnie zwalnim Pana z obowiązku odpowiedzi na ten list. Jeśli zastępuję Wandę, to po to, by mieć przyjemność powiedzieć Panu, jak bardzo jest nam drogi, i powiedzieć to w imieniu nas wszystkich. Ale Pana odpowiedź mojej córce sprawi nam obu radość, a nie zabierze czasu, którego cenę znam. Dziękuję za Pana miłe życzenia, które są dla mnie niczym czyny⁷⁸.

W liście tym widzimy bliskość nie tylko między de Fallą a Wandą, ale też w stosunkach z jej matką. Korespondencja nasili się w następnych latach, zwłaszcza w okresie 1924–1926, w związku z realizacją *Retablo* w Stanach Zjednoczonych, a także z komponowaniem koncertu, które zwłaszcza w oczach Landowskiej trwało zbyt długo.

Zanim zamknę ten rozdział, chcę zwrócić uwagę na ważne wydarzenie, którego początki sięgają roku 1923, a krystalizacja następuje w roku następnym. Powstaje wtedy Orquesta Bética de Cámara, której założycielem jest sam Manuel de Falla, realizujący to przedsięwzięcie z myślą o pierwszym tournée *Retablo* po Hiszpanii. Jak pisze do Landowskiej, do stworzenia tej orkiestry zainspirowała go między innymi lektura *Musique ancienne*, a także fakt, że w kraju nie istniał dotąd podobny zespół. O pochodzeniu i historii Bétiki czytamy w późniejszym artykule wspomnieniowym:

Ten wspaniały zespół solistów pierwszej klasy zrodził się z rozmowy odbytej w Granadzie z wiolonczelistą Segismundo Romero na temat możliwości wykonania we wspaniałym mieście słynącym z Giraldy pierwszej wersji koncertowej *El retablo de Maese Pedro*, co było wielkim pragnieniem autora *Amor brujo* [...]. Miało to miejsce 23 marca 1923, w głównym teatrze San Fernando, w ramach koncertu nieistniejącego już Sewilskiego Towarzystwa Koncertowego, i był to niezwykle sukces, na który tak wybitne dzieło zasługiwało. [...] Poza Manuelem de Fallą Orkiestrą kierowali wybitni muzycy, tacy jak Ernesto Halffter, Federico Elizalde, José Cubiles i Jesús Arámbarri.

78 „Cher ami, je vous dispose formellement de l'obligation de me répondre particulièrement. Si je remplace Wanda, c'est pour avoir le plaisir de vous dire, combien vous nous êtes cher en de vous le dire au nom de nous toutes. Mais votre réponse à ma fille nous cause une joie collective, en ne nous ravissant pas des moments, dont je connais le prix. Merci de vos chers intentions que me servent d'actes”. List Ewy Landowskiej do Manuela de Falli z 18 sierpnia 1923 roku. Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931)*, dz. cyt.

Obecnie kieruje nią Manuel Navarro Lozano [...], a współpracowali z Béticą tak sławni soliści jak Wanda Landowska, Frank Marshall czy José Cubiles⁷⁹.

Było to bardzo ważne wydarzenie dla hiszpańskiej sceny narodowej, podobnie jak premiera *Retablo*, która okazała się błyskotliwym zwrotem w karierze de Falli, a w oba te przedsięwzięcia była bezpośrednio zaangażowana Wanda Landowska. To kolejny dowód na to, że odcisnęła ona swoje piętno w Hiszpanii i że potrafiła wykorzystać nie tylko klawesyn, lecz także swoje wpływy, pewność siebie i elokwencję.

79 „Nació este maravilloso conjunto de solistas de primer orden de una conversación mantenida en Granada entre el violonchelista Segismundo Romero, sobre la posibilidad de dar, en la esplendorosa ciudad de la Giralda, la primera versión del concierto de *El retablo de maese Pedro*, desde que era un verdadero empeño del autor del *Amor brujo* [...]. Esta tuvo lugar el 23 de marzo del año de 1923, en el teatro principal de San Fernando, comprendida en una sesión de la extinguida Sociedad Sevillana de Conciertos, obteniendo el extraordinario éxito que merecía tan destacada obra. [...] Han dirigido la Orquesta, además de Manuel de Falla, los insignes Ernesto Halffter, Federico Elizalde, José Cubiles y Jesús Arambarri. En la actualidad la dirige Manuel Navarro [...] y han colaborado con la Bética concertistas de tanta fama como Wanda Landowska, Franck Marshall y José Cubiles”. *Orto y desarrollo de la Orquesta Bética de Cámara* – artykuł z 1939 roku, bez tytułu czasopisma (Archivo Manuel de Falla, sygn. P-6421-142).

ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK

Las fotografías que ofrecemos hoy, gracias a la bondad de nuestro amigo Art. Salazar, crítico musical y músico de cultura modernísima, darán al público de La Jovena idea completa de lo que ha sido *El Retablo de Maese Pedro* en la representación organizada por la «Liga de Compositores de Nueva York».

Un retablo dentro de otro retablo; el romance de don Gilestro dentro del capítulo del Quijote; pero además todo el tinglado de los fantoches tal como se mueve en el teatro de marionetas. Por sí solo bastaría el espectáculo bien dramatizado de la escena en la venta para dar una sensación de arte. Esta, sin embargo, la música de Falla en cuya virtud se ha organizado la representación.

Falla camina de triunfo en triunfo. No puede decirse que España le regatee su entusiasmo, puesto que siempre le ha recibido con gran cariño; solamente ocurre que va detrás de los públicos selectos de Europa y América. Cuando escribió su adaptación musical y escénica de un episodio del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha, Manuel de Falla encontró pronto quien cuidara de llevarla al teatro con todo su carácter. «Para sufragar los gastos que supone el construir un escenario ad hoc y la confección de los personajes de palo y pasta, y para asegurar, además, la brillantez y aspecto extraordinario de una sala de invitados de la más alta alcurnia intelectual y artística—nos dice Art. Salazar—, se formó en Nueva York un Comité de «Patrons and Guarantors», integrado por cuarenta personajes de la alta sociedad americana, y se encomendó la realización de la obra a artistas famosos en el viejo



Don Quijote y el Trujamán

"EL RETABLO DE MAESE PEDRO"



"El Retablo de Maese Pedro"

y nuevo continente. El nombre de William Mengelberg, encargado de dirigir la orquesta, es hoy el más prestigioso. Wanda Landowska tiene en la obra su parte de clavecinista. Los mejores cantantes de la Metropolitan Opera House: Raimunda Delacour, Eva Gauthier, Rafael Díaz, William Symons. En cuanto a los muñecos y a la dirección de la escena, con el sentido refinado y original de un baile ruso, corrian a cargo de Reino Bulano.

Esto se hizo en Nueva York, en el Town Hall, el 29 de Diciembre pasado. Se ha representado antes *El Retablo de Maese Pedro* en París, en el teatrillo privado de la marquesa de Polignac, que dio las primicias de las mejores obras de Strawinsky; y en Zurich, en el Museo de Artes Decorativas. No conocemos aún en España sino las versiones de concierto que se han dado en Madrid.

Arauso son esta la mejor manera de dar realidad plástica—imaginativa—á escenas en que aparece la figura irreal de Don Quijote. Un mundo dentro de otro mundo; y los dos igualmente fantásticos, no pueden aparecer en un escenario encarnados en actores y actrices. Vale más verlo representado en muñecos que sólo hasta cierto punto tratan de dar apariencia de realidad á la ficción. Del acuerdo con que se ha llevado á cabo el intento en Nueva York dan idea esas fotografías y, sobre todo, el magnífico conjunto del escenario. Puede apreciarse en ella cómo se con-

centra la luz y la intensa brillantez del color en el raptor de Melisenda. Figuras de ensueño, en un país de ensueño bañado por la más viva y cálida luz oriental; reflejos de plata, sedas y tulos ondulantes... Todo ello con la más deliciosa é infantil ingenuidad. Para el retablo, en el primer plano, representados por muñecos más grandes, casi de tamaño natural están Don Quijote con Maese Pedro y el Trujamán y todos los personajes de la Venta en el capítulo del Quijote.

Donde se detiene la evocación es en los muñecos del retablo chino y del retablo grande. Los artistas—verdadero arte es necesario para mover los muñecos—van vestidos con capuchones negros y antifaces blancos. No hace muchos meses que los niños trabajan aquí en el teatro para pintar, que entusiasma á padre y á madre. Sobre ellos está todavía el genio del que los mueve á todos: Miguel de Cervantes.

El espectáculo no puede ser más nuevo dentro de sus evocaciones de otras épocas, y la sensación de arte no puede ser más contemporánea.

¿Cuándo podremos apreciar en Madrid la fantasía de Manuel de Falla?

La música de *El Retablo* tiene ya justa fama por lo que conocemos; pero es necesario ofrecerla al público con todos los elementos con que fué concebida.

A. DE TORMES

Rozdział 8

Trasy koncertowe, sukcesy i długie oczekiwanie



Ilustracja 49.

„La Esfera”, 6.03.1926, s. 20. Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

Komponowanie *Koncertu klawesynowego* trwało dłużej, niż chciałaby nasza bohaterka, Manuel de Falla stawiał sobie bowiem bardzo wysokie wymagania. W tym okresie w ich korespondencji obserwujemy chwile szczęśliwe, ale też momenty, w których wyczuwa się presję i niepokój po obu stronach. Choć wiele ich łączyło, to mieli też skrajnie różne charaktery i podczas gdy Landowska pośpiesznie promowała dedykowane jej dzieło – mimo że jeszcze nawet go nie знаła – to mistrz pogrążony był w „powolnym i drobiazgowym procesie twórczym, aż do najmniejszego szczegółu”¹. Tak więc utwór został ukończony, ale dopiero trzy lata później. Chociaż w 1924 roku Landowska nie odwiedziła Hiszpanii, to korespondencja z andaluzyjskim mistrzem na temat *Retablo* i *Koncert* może stanowić kanwę naszej chronologicznej opowieści. W 1925 roku dzięki Wandzie doszło do premiery *Retablo* w Ameryce i w tym samym roku skryształizowały się plany otwarcia szkoły w Saint-Leu-la-Forêt, a wiadomości na ten temat docierały do Hiszpanii. Kariera Landowskiej rozwijała się nieprzerwanie.

1 M. de Falla, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*, red. Y. Nommick, Archivo Manuel de Falla, Granada 2002.

Epistolarny ciąg dalszy

Landowska pisze do de Falli z Nowego Jorku w niedatowanym liście (a więc pewnie pochodzącym z początków 1924 roku) o możliwej premierze *Koncertu klawesynowego* w Stanach Zjednoczonych z Leopoldem Stokowskim – dyrektorem muzycznym Orkiestry Filadelfijskiej („najlepszej orkiestry w Ameryce”, jak stwierdza Wanda). Informuje także, że ze wzruszenia pozwoliła sobie nazwać koncert *Concierto Andaluz*². De Falla w elegancki sposób odrzuca tę propozycję tytułu:

Koncert rozwija się, choć powoli. Jestem zadowolony z jego postępów, a także z wiadomości o Stokowskim dla pierwszego wykonania w Ameryce. Ale tytuł koncert andaluzyjski byłby daleko nietrafny, albowiem zgodnie z planem, który sobie założyłem jak najściślej przestrzegać etc., staram się organizować dzieło raczej z substancji muzyki niż z zewnętrznej strony jakiegokolwiek muzyki regionalnej (długo by tłumaczyć, ale już wielokrotnie o tym rozmawialiśmy)³.

Aby wypromować *Koncert*, Landowska w swojej strategii reklamowej prawdopodobnie stawiała na ten rys regionalny, biorąc pod uwagę, że de Fallę znano w Ameryce z wcześniejszego repertuaru o zabarwieniu folklorystycznym. Jednak kompozytor od początku miał zupełnie inny pomysł – liczne źródła wskazują, że chciał stworzyć dzieło ponadczasowe, wykraczające poza wszelkie ramy. Dlatego też Landowska musiała długo czekać na partyturę, czego wówczas nie mogła przewidzieć. Tymczasem podczas *tournee* po Stanach Zjednoczonych w 1924 roku próbowała zorganizować premierę *Retablo* i jednocześnie *Koncertu*. Dlatego też w kwietniu ponownie przypominała o długo wyczekiwanej partyturze:

2 List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z hotelu Savoy w Nowym Jorku (Archivo Manuel de Falla, sygn. 7170-1-017).

3 „Mais le concerto marche toujours, bien que lentement. Je suis content de sa route, et je le suis également de vos nouvelles au sujet de Stokowski pour sa première audition en Amérique. Mais le titre de concerto andalous serait loin d'être exact, car d'après le plan que je me propose de suivre aussi près de possible, etc., je tache d'organiser l'ouvrage avec la substance de la musique plutôt qu'avec la coté extérieur de n'importe quelle musique regionale (ce serait très longue d'expliquer mais d'ailleurs nous en avons causé en bien d'occasions)”. List Manuela de Falli do Wandy Landowskiej z 6 lutego 1924 roku. Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922–1931)...., dz. cyt.

„Czekam na nasz koncert z miłosną niecierpliwością. W czerwcu, czyż nie? Bo muszę mieć czas na jego naukę, żeby był Pan ze mnie zadowolony. Pisałam już, że Stokowski umieścił go w jednym ze swoich pierwszych programów (listopad)”⁴.

Korespondencja trwa miesiącami, przez wiosnę i lato. Wanda nalega, czeka na partyturę i organizuje premierę, de Falla odpisuje nieco oszczędniej, przytacza powody zawodowe lub zdrowotne opóźniające wysłanie nut. Kiedy informuje, że partytura nie będzie gotowa do listopada, Landowska odpowiada z pewnym niepokojem, ale od razu proponuje nowy termin premiery. I to nie tylko w Ameryce, lecz także w różnych miastach Europy:

Wiadomość, że [*Koncert* – przyp. I.R.A.] będzie gotowy dopiero w listopadzie, na początku bardzo mnie poruszyła. Jak mam opanować moją niecierpliwość... i co zrobić, żeby nauczyć się go w tak krótkim czasie? Bo mój zapal i mój podziw dla Pana nigdy nie pozwolą mi zaprezentować Pana dzieła bez całkowitej pewności, że mam je dobrze ułożone w umyśle... i w palcach. Z drugiej strony, będąc zbyt zajęta podczas mojego *tournee* w Ameryce, nie byłabym w stanie zająć się nim tak, jak na to zasługuje. Co robić? Stokowski na szczęście był w Paryżu przejazdem i odwiedził mnie kilka razy. Poinformowałam go o Pana listach i uzgodniliśmy, że pierwsze wykonanie *Koncertu* zostanie przełożone na przyszły sezon, to jest na jesień 1925 roku. Co Pan sądzi o następującym pomysłem: Jak tylko otrzymam *Koncert*, zajmę się nim jak najlepiej i przygotuję go na sezon wiosenny w Europie, tak by móc go zagrać w Madrycie, Paryżu i ewentualnie w Londynie. W ten sposób pierwsze wykonanie odbyłoby się w Europie, a echo sukcesu przyniosłoby znakomity efekt w obu Amerykach⁵.

4 „J'attends avec une impatience amoureuse notre concerto. En Juin, n'est-ce pas? Car il faut que j'ai le temps de l'étudier afin que vous soyez content de moi. Je vous ai déjà écrit que Stokowski l'a placé sur un de ses premiers programmes (Novembre)”. List Ewy Landowskiej do Manuela de Falla z 25 kwietnia 1924 roku. Na końcu odręcznie zapisane między innymi te słowa Wandy (Archivo Manuel de Falla, sygn. 7170-1-019).

5 „La nouvelle de ne l'avoir qu'en Novembre m'a, d'abord, fort impressionnée. Comment faire pour dompter mon impatience... et comment faire pour l'apprendre en si peu de temps? Car mon zèle en mon admiration pour vous ne me permettront jamais de présenter votre œuvre sans être parfaitement sûre de l'avoir bien dans l'esprit... et dans les doigts. D'autre part, étant trop bousculée pendant ma tournée en Amérique, il me serait impossible de lui vouer les soins qu'elle mérite. Que faire? Stokowski, fort heureusement, était de passage à Paris, il vint me voir à plusieurs reprises. Je l'ai mis au courant de vos lettres et nous sommes tombés d'accord pour remettre la première audition de votre «Concerto» à la saison prochaine c.à.d. en automne 1925. Que penseriez-vous de l'idée suivante: Aussitôt «Concerto» reçu, je m'en occuperai autant qu'il me sera possible et je le préparerai pour la saison de printemps en Europe, afin de pouvoir le jouer à Madrid, Paris et éventuellement à Londres. De cette façon la première audition aurait lieu en Europe et la repercussion du succès serait d'excellent effet pour les deux Amériques”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falla z 1 lipca 1924 roku (Archivo Manuel de Falla, sygn. 7170-1-022).

Wanda nie ustaje w wysiłkach, a nawet wydaje się przywiązywać jeszcze większą wagę do premiery. Tymczasem de Falla nadal cyzeluje koncert i nie gwarantuje daty jego ukończenia, pochłonięty jest bowiem skrupulatnym procesem pracy twórczej, której precyzję możemy ocenić, przeglądając rękopisy⁶. Do tego dochodzi słaby stan zdrowia, o czym mistrz wielokrotnie wspomina w korespondencji. W odpowiedzi na niecierpliwość Wandy próbuje zyskać na czasie, proponując przesunięcie premiery *Retablo* nie na rok 1925, ale nawet na 1926:

Chciałbym poznać Pani opinię na temat wykonania *Retablo* w N.Y. Czy uważa Pani, że powinno się odbyć w tym sezonie? Dopóki ma Pani tyle życzliwości i przyjaźni, by się do tego przyczyniać, i dopóki możemy liczyć na cenną współpracę Stokowskiego, wykonanie tego dzieła jest pewniejsze niż kiedykolwiek. Byłoby jednak wskazane, aby odłożyć to wszystko na przyszły rok (1925–1926), aby zrobić R. z *Koncertem*, a przede wszystkim czy zamierzają zaprosić mnie na ten drugi sezon na akceptowalnych warunkach?⁷

6 Zob. M. de Falla, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte)*..., dz. cyt.

7 „[...] je voudrais savoir votre opinion sur l'audition du *Retablo* à N.Y. Pensez-vous qu'elle doit se faire ce saison? Du moment que vous avez la grande bonté et amitié d'y contribuer et que nous comptons avec la précieuse collaboration de Stokowski l'interprétation de l'ouvrage est plus assurée que jamais. Mais conviendrait, cependant, remettre tout cela à l'année prochaine (1925–26) pour faire le R. avec le «Concerto», et, surtout, si on a l'intention de m'inviter pour cette seconde saison avec des garanties tout a fait acceptables?”. List Manuela de Falli do Wandy Landowskiej z Granady z 19 sierpnia 1924 roku (Archivo Manuel de Falla, sygn. 7171-019). Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance* (1922–1931)..., dz. cyt.

Ilustracja 50.

Wanda Landowska i Manuel de Falla w Granadzie, 1922.
Dzięki uprzejmości Archiwum Manuela de Falli.



Retablo i długa historia amerykańskiej premiery

Kwestia premiery *Retablo* też nie była prosta z powodu skomplikowanych procedur związanych z prawami autorskimi. Wywołało to niejedną konfrontację: nie tylko między de Fallą a jego wydawnictwem Chester, lecz także między dwiema północnoamerykańskimi instytucjami – International Composers Guild (założoną przez Edgara Varèse’a w 1921 roku) a League of Composers (kierowaną przez Claire Reis, założoną przez członków ICG i oczywiście wobec niej konkurencyjną). Pośrodku znajdował się dyrektor orkiestry Stokowski, na którego Landowska liczyła w sprawie premiery i *Retablo*, i *Koncertu*. Wydaje się, że przyrzekł on Varèse’owi wierność Gildii, a w związku z tym nieuczestniczenie w wydarzeniach organizowanych przez Ligę. Jednocześnie można sądzić (według hipotezy Loes Dommering-van Rongen⁸), że Claire Reis nawiązała kontakt ze Stokowskim (wysławszy najpierw telegram do wydawnictwa Chester, aby zapewnić prawa autorskie dla Ligi) i zaproponowała mu poprowadzenie dzieła z jej zespołem, ale Stokowski odmówił. Gdy Reis poinformowała Wandę o sytuacji, ta prawdopodobnie poczuła się zawiedziona. W rezultacie padła propozycja, by dyrygentem został Willem Mengelberg, z którym w końcu *Retablo* zadebiutowało w Lidze.

Wydaje się, że w tym czasie de Falla pozostawał w kontakcie z obiema amerykańskimi instytucjami, nieświadomy tych wszystkich rozgrywek, starając się jedynie zapewnić swojemu dziełu premierę na najlepszych możliwych warunkach. Ponieważ znał dobrze Landowską, a ona Stokowskiego, nalegał na wydawcę, by przekazał prawa tylko im – nie wiedział bowiem, że ten dyrygent nie może współpracować z Ligą. De Falla chciał być pewien, że Landowska i Stokowski wezmą udział w premierze:

8 Pragnę podziękować tej autorce pierwszego wydania korespondencji de Falli z Landowską za wyjaśnienie opisywanej historii oraz przekazanie materiałów archiwalnych, które ją potwierdzają. Jej pomoc miała nieocenioną wartość dla moich badań, które musiałam prowadzić na odległość z powodu pandemii COVID-19.

W kolejnym liście Manuel de Falla napisał, że od teraz będzie prosił Landowską i Stokowskiego o współpracę przy premierze *Retablo* w Nowym Jorku. 16 września de Falla napisał też do Chestera, że nie może pojechać do Ameryki w tym roku i że zgodzi się na premierę tylko pod warunkiem, że Stokowski będzie dyrygował, a Landowska zagra na klawesynie. [...] że może zaufać swoim oddanym przyjaciołom, gdy sam nie może być obecny. W tym przypadku chodziło o Landowską⁹.

Najpewniej jeszcze w październiku i listopadzie 1924 roku Manuel de Falla nalegał na wydawnictwo Chester, by pozostawiło wyłączność na premierę Stokowskiemu i Landowskiej¹⁰. Na koniec listu wybuchła: „Zaleca mi Pan samobójstwo R. [*Retablo*? – przyp. I.R.A., wystawiając go na bardziej niż wątpliwą interpretację? Nie! Nie! Nie! Nie pozwoliłbym na to za nic na świecie”¹¹. Dyskusja się rozpętała i w rezultacie premiera została przełożona, choć ostatecznie odbyła się z Ligą – z Reis i Landowską.

9 „Dans la lettre suivante Manuel de Falla écrit que dès maintenant il demandera la collaboration de Landowska et Stokowski pour la première du *Retablo* à New York. Le 16 septembre, Falla écrivit aussi à Chester qu'il ne pouvait pas aller en Amérique cette année, et qu'il ne donnait son accord pour la première qu'à condition que Stokowski dirige et que Landowska joue le clavecin. [...] qu'il pouvait faire confiance à ses amis si dévoués quand lui-même ne pouvait pas être présent. Dans ce cas, il s'agissait de Landowska”. *Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt. Komentarz Dommering-van Rongen na temat sytuacji jesienią 1924 roku.

10 Mowa o tym w co najmniej dwóch listach Manuela de Falli do Wandy Landowskiej, datowanych na 20 października i 24 listopada 1924 roku. Tamże.

11 „Vous me recommandez le suicide du R., l'exposant à une interprétation plus que douteuse ?? Non! Non! Non! Je ne la permettrait pour rien en [au] monde”. List Manuela de Falli do Chestera z 24 listopada 1924 roku (Archivo Manuel de Falla, sygn. 9134/113). Tamże.

1925: przygotowania do nowojorskiej premiery

Następny rok rozpoczął się wiadomością, która była ciosem dla Landowskiej i pograżyła ją w głębokim smutku: 21 stycznia artystka poinformowała de Fallę ze Stanów Zjednoczonych o śmierci swojej matki w Paryżu¹². Do frustracji wynikającej z tego, że córka nie towarzyszyła umierającej, doszedł fakt, że Wanda straciła nie tylko matkę, lecz także wierną wielbicelkę, organizatorkę i propagatorkę jej sztuki – kobietę, która przez ponad cztery dekady dawała jej bezwarunkowe wsparcie. De Falla wzruszył się tą wiadomością i natychmiast odpowiedział. Informacja odbiła się głośnym echem w Hiszpanii, co świadczy o emocjonalnych więzach tego kraju z naszą bohaterką: „W Paryżu zmarła niedawno pani Ewa Landowska, matka wybitnej polskiej artystki Wandy Landowskiej, która ma tak wielu wielbicieli w Hiszpanii”¹³.

Przez cały rok 1925 – równoległe z procesem komponowania *Koncertu* – między Wandą a de Fallą trwała wymiana listów, która miała na celu także rozwiązanie kwestii premiery *Retablo*. Natomiast w korespondencji mistrza z Reis widzimy, że kompozytor darzył Polkę pełnym zaufaniem w zakresie nadzoru nad spektaklem:

Pod koniec tygodnia zobaczę się z Madame Wandą Landowską w Paryżu [...]. Muszę Pani powiedzieć, że z wielką chęcią skorzystam z tej okazji, by omówić z naszą przyjaciółką i wielką artystką wszystko, co dotyczy premiery *Retablo* z The League. Od pani Landowskiej mam też nadzieję dowiedzieć się, jakie są wasze plany dotyczące realizacji scenicznej. Z wielką satysfakcją

12 List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 21 stycznia 1925 roku. Archivo Manuel de Falla, sygn. 7170-1-030 (1).

13 „En París ha fallecido recientemente Madame Ewa Landowska, madre de la eminente artista polaca Wanda Landowska, que tantos admiradores tiene en España”. „El Imparcial”, 21.01.1925, s. 7. Również dzienniki „El Sol” i „La Nación” podały tego dnia tę smutną wiadomość.

dowiaduję się z Pani listu z dnia 15, że pan Willem Mengelberg – wspaniały dyrygent – tak sympatycznie podjął się kierowania orkiestrą¹⁴.

W późniejszym liście widzimy, że de Falla ceduje na Wandę wielką odpowiedzialność – nie tylko za materiały, lecz także za dobór śpiewaków:

Za pośrednictwem Madame Landowskiej otrzymają Państwo wszystkie niezbędne wskazówki w tej sprawie [...]. Jeśli chodzi o mających wystąpić kantorów i utwory, które mają towarzyszyć *Retablo* w programie, będę bardzo wdzięczny, jeśli będą się Państwo bezpośrednio porozumiewać z *Madame Landowską*¹⁵.

Tymczasem 15 lipca 1925 roku nasza bohaterka pisze do Chavarriego z Évaux-les-Bains (w departamencie Creuse) w odpowiedzi na propozycję Filharmonii w Walencji: „Chętnie zaoferuję Pana uczniom *matinée* [...], zapomnę o mojej zwykłej stawce i zaakceptuję stawkę wyjątkową, ponieważ mam wielką ochotę spędzić z Państwem kilka dni w Walencji, ale proszę szybko dać mi odpowiedź, nie mam ani minuty do stracenia”¹⁶. Korespondencja Wandy Landowskiej uzmysławia nam, jak wiele czasu poświęcała ona na organizację, promocję i kontakty, nawet jeśli miała prywatną sekretarkę. O tym sposobie życia artysty, o pracy nad propagowaniem własnej sztuki, pisała już w książce *Musique ancienne*¹⁷, co ukazuje ją jako niezależną, nowoczesną osobę, daleką od kanonu romantycznego wykonawcy, do którego jesteśmy przyzwyczajeni.

14 „A fines de semana veré a Madame Wanda Landowska en París [...]. Excuso decir a Vd. con cuánto gusto aprovecharé esta ocasión para tratar con nuestra amiga y grande artista todo lo relativo al estreno del «Retablo» por «The League». Por M^{me}. Landowska espero también saber cuáles son los planes de ustedes para la realización escénica. Con viva satisfacción me entero por su carta del 15 que Mr. Willem Mengelberg – el admirable director – ha aceptado con tanta simpatía la dirección orquestal”. List Manuela de Falla do Claire Reis, maszynopis po hiszpańsku datowany na 4 maja 1925 roku, zdeponowany w Archiwum Manuela de Falla. Konsultacja dzięki uprzejmości Loes Dommering-van Rongen.

15 „Por mediación de Madame Landowska recibirán Vds. cuantas indicaciones son necesarias sobre este particular [...]. Referente a los cantores que deben actuar y a las obras que han de acompañar al «El Retablo» en el programa, les agradeceré vivamente que se entiendan directamente con *Madame Landowska*”, List Manuela de Falla do Claire Reis, maszynopis po hiszpańsku datowany na 24 czerwca 1925 roku, zdeponowany w Archiwum Manuela de Falla, skonsultowany dzięki uprzejmości Loes Dommering-van Rongen.

16 „Je serais heureuse d’offrir une *matinée* à vos élèves [...], j’oublierai mon cachet régulier et j’accepterai un cachet exceptionnel, car j’ai grand envie de rester quelques jours avec vous a Valencia, mais faites a ce qu’on me réponde de suite, je n’ai pas un minute à perdre”. List Wandy Landowskiej do Eduarda Chavarriego z 15 sierpnia 1925 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 308 (list 306).

17 Zob. W. Landowska, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 160–174.

Wróćmy do korespondencji z de Fallą w sprawie premiery *Retablo*. Wanda wykazuje się w niej jak najlepszymi intencjami i profesjonalizmem, a przy okazji delikatnie przypomina o długo oczekiwanym koncercie:

Odnotowałam wszystkie Pana drogie słowa z największym oddaniem, ale muszę Panu powiedzieć, że byłabym o wiele spokojniejsza, gdyby Pan wysłał jej wszystkie swoje życzenia po hiszpańsku lub po francusku, ona sobie poradzi, zlecając ich tłumaczenie. [...] Nie mam odwagi zapytać, jak idzie „nasz koncert”, a przecież tylko o tym jednym jestem w stanie myśleć! Proszę przekazywać mi drogie dla mnie wiadomości, na które czekam z niecierpliwością¹⁸.

Niecierpliwość ta we wrześniu jest już dość wyraźna: „Co z naszym koncertem???”¹⁹.

De Falla nie czuje się dobrze, ale wszystkie siły wkłada w badania i komponowanie, dlatego też 21 września zwraca się do Wandy z kilkoma pytaniami na temat klawesynu:

1. Czy mogłaby Pani podać mi kilka przykładów możliwych relacji (wysokości) pomiędzy dwiema klawiaturami? Jeśli się nie mylę, górna klawiatura może – według uznania – być w oktawie lub unisonie z dolną klawiaturą.
2. Odległość 9 („tenuto”) między dwoma białymi lub dwoma czarnymi klawiszami to też 9.
3. Czy zakres dolnej klawiatury jest właśnie taki?²⁰.

Wanda 30 września odpowiada, że przykłady wyśle innym razem, ale nie może doczekać się *Koncertu*: „czekam na niego, czekam na niego, czekam

18 „J'ai noté toutes vos chères paroles avec la plus grande dévotion, mais je dois vous dire qu je serais bien plus rassurée si vous vouliez bien lui envoyer tous vos desiderata en espagnol ou en français, elle saura se tirer d'affaire en les faisant traduire. [...] Je n'ose pas vous demander comment va «notre concerto», et pourtant, je ne pense qu'à cela! Donnez-moi de vos chères nouvelles que j'attends avec impatience”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 18 sierpnia 1925 roku. *Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922–1931)...*, dz. cyt.

19 List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 15 września 1925 roku. Tamże.

20 „1^e Voulez vous me donner quelques petits exemples des possibles relations (de hauteur) entre les deux claviers? Si je ne me trompe pas, le clavier supérieure peut - à volonté - être à l'8^{ve} ou à l'unisson du clavier inférieur. 2^e La distance du 9^{me} («tenuto») entre deux touches blanches ou 2 noires, et celle de 9^{me} 3^e L'étendu du cl. inférieur est-elle bien celle ci?”. List Manuela de Falli do Wandy Landowskiej z Granady z 21 września 1925 roku. Tamże.

na niego”²¹. Chociaż ostatecznie nie wyjaśnia tych kwestii, to w kolejnym liście wyraża dobitnie swoją opinię na temat podtytułu utworu („koncert na klawesyn lub fortepian”): „Oto ogłoszenie o naszym koncercie z pominięciem słów «lub fortepian». Ten błąd może mieć nieprzyjemne konsekwencje”²². Mistrz nie posłuchał, ponieważ sam nie miał w domu klawesynu, a utwór był później wykonywany przez niego i długą listę pianistów na fortepianie, czemu Landowska była całkowicie przeciwna. Zaczynają się więc pojawiać pewne tarcia i napięcie rośnie.

21 „Je l’attends, Je l’attends, Je l’attends...”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 30 września 1925 roku. Tamże.

22 „Voici l’annonce de notre Concerto avec l’omission «ou piano». Cette erreur peut avoir des conséquences désagréable[s]”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z Paryża z 12 października 1925 roku. Tamże.

Ilustracja 51.

„Las Provincias”, 15.11.1925.
Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

ASOCIACIÓN DE MÚSICA

Concierto Wanda Landowska

El próximo miércoles, día 18, tendrá lugar en el Teatro Principal, el segundo concierto del cuarto curso de la «Asociació de Música» de esta ciudad, velada que constituirá una manifestación artística del arte más puro y selecto.

Dicho concierto estará dedicado por completo a la exquisita música de los siglos XVII y XVIII, y ha sido confiado a la genial clavicenbalista y pianista polaca Wanda Landowska, cuyo arte ha admirado el mundo entero.

El programa de esa magnífica velada, que dejará imborrable recuerdo, estará integrado por obras de Pachelbel, J. S. Bach, Vivaldi, Telemann, Byrd y Scarlatti, ejecutadas en un magnífico clavicémbalo Pleyel a doble teclado, propiedad de la concertista, y por obras de Mozart y Clementi, para piano.

A este concierto, que ha despertado gran expectación, sólo podrán asistir los socios de la «Asociació de la Música» y sus familias, quienes, como de costumbre, podrán solicitar pabcos e invitaciones individual-familiares, en la Contaduría del Teatro, Casa Durán.

En el mismo lugar se formaliza la inscripción de nuevos socios.

Tournée po Hiszpanii

Co do działalności koncertowej i pedagogicznej Wandy w Hiszpanii: widzimy, że artystka wraca tu późną jesienią 1925 roku. Miesiąc wcześniej Stowarzyszenie Muzyczne wymienia wśród innych wielkich solistów „wybitną klawesynistkę Wandę Landowską, której wielkie zasługi artystyczne rząd francuski nagrodził właśnie przyznaniem Legii Honorowej”²³. Pod koniec października zapowiadane są też koncerty w Madrycie z udziałem maestra Péreza Casasa²⁴. Tak więc Madryt i Katalonia zostały już wpisane do agendy Wandy, wydaje się, że Sewilla również:

Landowska przejechała przez Szwajcarię i południe Francji (Perpignan, 17 listopada) i udała się do Girony, a następnie do Palafrugell i do Reus. Później pojechała przez Madryt do Sewilli i z powrotem do Madrytu. W Sewilli Landowska grała z orkiestrą Bética de Cámara. Kolekcja Landowskiej zawiera cztery programy orkiestry: z 20, 21, 25 i 27 listopada. W dwóch ostatnich widnieje nazwisko Landowskiej. [...] Landowska grała wyłącznie muzykę dawną, w tym utwory Scarlattiego (*Polowanie*) i własną kompozycję (*Bourrée d'Auvergne*)²⁵.

Przed podróżą do Hiszpanii Landowska pisze do de Falli, zapowiadając swój przyjazd, ale nie wydaje się, by spotkali się tym razem. Mimo to kompozytor odpowiada jej w dobrym nastroju: „*Koncert rozwija się*

23 „[...] la eminente clavicembalista Wanda Landowska, cuyos grandes méritos artísticos acaban de ser premiados por el gobierno francés con la Legión de Honor”. „La Provincia”, 8.10.1925, s. 3.

24 „La Opinión”, 29.10.1925, s. 2.

25 „En passant par la Suisse et le sud de la France (Perpignan, le 17 novembre), Landowska se rendit à Gérone (Girona), puis à Palafrugell et Reus. Ensuite, elle se rendit, en passant par Madrid, à Séville (Sevilla) pour retourner de nouveau à Madrid. En Séville, Landowska joua avec l'orquesta Bética de Cámara. Dans la Landowska Collection se trouvent quatre programmes de l'orchestre: des 20, 21, 25 et 27 novembre. Le nom de Landowska figure sur ces deux derniers. Le répertoire de l'orchestre de chambre était varié: de Bach à Ravel et Debussy. On exécuta également des ouvrages de Falla (une partie d'El sombrero de tres picos). Landowska ne joua que de la musique ancienne, dont des ouvrages de Scarlatti (La chasse) et une composition d'elle-même (Bourrée d'Auvergne)”. *Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt. Komentarz w korespondencji w rozdziale poświęconym rokowi 1925.

i mam nadzieję, że wkrótce będę mógł przekazać Pani dobre wieści! Koniec końców wszystko zależy od zdrowia...”²⁶. Wanda przemierzała zatem Hiszpanię, a de Falla koncentrował się na komponowaniu zade-
dykowanej jej partytury.



Ilustracja 52. Informacja o kursach i koncertach Wandy Landowskiej, Towarzystwo Muzyczne w Gironie, 18.11.1925. Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

²⁶ „Le Concerto avance toujours et j'espère pouvoir bientôt vous en donner des bonnes nouvelles! Enfin, c'est la santé qui commande...”. List Manuela de Falla do Wandy Landowskiej z 23 listopada 1925 roku. Tamże.

W połowie listopada pojawiła się zapowiedź wieczoru poświęconego muzyce XVII i XVIII wieku, zorganizowanego przez Associació de Música Catalana (Stowarzyszenie Muzyki Katalońskiej), który miał być „zarezerwowany wyłącznie dla członków i ich rodzin”²⁷. Dzień później „La Provincia” poinformowała, że repertuar 18 listopada obejmował utwory Pachelbela, Bacha, Vivaldiego, Telemanna, Byrda i Scarlattiego²⁸. Wanda wystąpiła w Teatro Principal w mieście Olot w prowincji Girona (dokład, jak się wydaje, powróciła rok później i w kolejnych latach) z programem: *Magnificat* Pachelbela, *Partita c-moll* Bacha, *Sonata A-dur* Mozarta, *ländler* i *walce* Mozarta, transkrypcja koncertu Vivaldiego autorstwa Bacha, *bourrée* Telemanna, *Callino casturame* Byrda, *PoLOWanie* Scarlattiego²⁹. Koncert, podczas którego jak zwykle grała na przemian na klawesynie i fortepianie, został bardzo dobrze przyjęty, a w prasie czytamy: „Był to bardzo interesujący występ, podczas którego publiczność mogła nieustannie, żarliwie i z przekonaniem, wychwalać zalety artystki, zmuszając ją do powtórzenia niektórych numerów oraz utworu Rameau, który zagrała na zakończenie programu, aby uciszyć aplauz publiczności”³⁰.

Po tym recitalu Wanda prawdopodobnie jedzie do Andaluzji. Tym razem ma tak napięty kalendarz, że nie może już odwiedzić de Falli w Granadzie ani też nie udaje się jej przekonać go do spotkania w Sewilli. W liście pisany w pociągu z Reus (Katalonia) wyraża rozczarowanie, że nie może zobaczyć de Falli w Madrycie, i zapowiada datę premiery *Retablo* w Nowym Jorku, która niestety zbiega się z rocznicą śmierci jej matki:

Drogi przyjacielu, piszę do Pana w pociągu w drodze z Reus do Madrytu. Pana drogi list dotarł do mnie właśnie, gdy wyjeżdżałam do Paryża. Nie mogłabym zagrać w Granadzie, nie mam ani jednego dnia wolnego. Ale czy to prawda, że nie przyjedzie Pan do Sewilli, żebyśmy mogli się zobaczyć? Trudno mi w to uwierzyć, tak bardzo mnie to boli, liczyłam na to, że koniecznie

27 „[...] será exclusivamente reservado a los socios y sus familias”. „El Eco de Girona”, 14.11.1925, s. 3.

28 „La Provincia”, 15.11.1925, s. 3.

29 Program w wersji cyfrowej dostępny na stronie Wirtualnej Biblioteki Prasy Historycznej Ministerstwa Kultury Królestwa Hiszpanii: <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=10003063594> (dostęp: 30.01.2022).

30 „Fue una interesantísima sesión que el público supo coronar incesantemente, con vehemencia y convicción las cualidades de la artista, obligándola a repetir algunos de los números y una pieza de Rameau que como final de programa recitó para acallar los aplausos del auditorio. Bien para la Associació de Música por el acierto en la organización del expresado concierto”. „La Provincia”, 22.11.1925, s. 2.

się zobaczymy, i właśnie po to przyjął propozycję z Sewilli. Dobrze Pan wie, że ledwo zdążył pojechać do Paryża, by wsiąść na statek tak, żeby być w Nowym Jorku na premierze *Retablo* (z Mengelbergiem). Czy wie Pan, że występ odbędzie się 29 grudnia?³¹.

Dnia 25 listopada Landowska zagrała z orkiestrą Béticą w teatrze San Fernando w Sewilli *Koncert B-dur Händla*³². Był to trzeci występ zaplanowany przez orkiestrę i wydaje się, że odniósł wielki sukces zarówno wśród krytyków, jak i publiczności. Carlos Romero wysłał do Manuela de Falli pocztówkę z takimi słowami: „koncerty Bétiki, o których już Panu opowiadano, okazały się wielkim sukcesem, ale prawdziwym, bo publiczność nie przestawała bić brawa. Teatr San Fernando był całkowicie wypełniony i wyglądał wspaniale”³³.

Po recitalach w Katalonii i Sewilli Wanda pojechała do Madrytu, gdzie 2 grudnia miała zagrać w dobrze sobie znanym Teatro de la Comedia, a prasa podawała repertuar:

w najbliższą sobotę po raz kolejny wystąpi dla naszej publiczności znakomita Wanda Landowska. Oto program, który wykona na klawesynie i fortepianie podczas swego koncertu: *Magnificat* Pachelbela, *Koncert d-moll Vivaldiego* (klawesyn); *Sonata a-moll Mozarta* (fortepian); *Koncert włoski* Johanna Sebastiana Bacha, *Bourrée* Telemanna, *La joyeuse* J.Ph. Rameau; *Polowanie* D. Scarlattiego (klawesyn)³⁴.

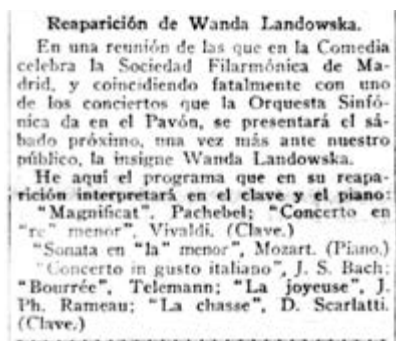
31 „Cher Ami, je vous écris dans le wagon, en route de Reus à Madrid. Votre chère lettre m'arriva au moment de mon départ à Paris. Il me serait impossible de jouer à Granada, je n'ai plus un seul jour de libre. Mais est-ce vrai que vous ne viendrez pas à Seville pour que nous puissions nous voir? J'y crois à peine tant cela me fait mal, je comptais nous se revoir sans faute, et c'est pour vous revoir que j'ai accepté un engagement à Seville. Vous savez bien que j'ai à peine le temps de venir à Paris pour m'embarquer afin d'être à N.Y. pour la Ière Restr. (avec Mengelberg) du Retablo. Savez vous que l'audition aura lieu le 29 Décembre?”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 21 listopada 1925 roku. *Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922–1931)...*, dz. cyt.

32 E. González-Barba, *Manuel de Falla...*, dz. cyt., s. 247–248.

33 „[...] los conciertos dados por la Bética, de los que ya le hablaban a usted, resultaron un gran éxito, pero de verdad, pues el público no cesó de aplaudir. El Teatro de San Fernando estaba totalmente lleno y presentaba un aspecto magnífico”. Kartka pocztowa od Carlosa Romero do Manuela de Falli z 30 grudnia 1925 roku. Archivo Manuel de Falla, sygn. 7525.

34 „En una reunión de las que en la Comedia se celebra la Sociedad Filarmónica de Madrid, y coincidiendo fatalmente con uno de los conciertos sinfónicos de la Orquesta Sinfónica en el Pavón, se presentará el sábado próximo, una vez más ante nuestro público, la insigne Wanda Landowska. He aquí el programa que en su reaparición interpretará en el clave y el piano: *Magnificat*, Pachelbel; *Concierto en re menor*, Vivaldi (clave); *Sonata en la menor*, Mozart (piano); *Concerto in gusto italiano*, J.S. Bach; *Bourée*, Telemann; *La joyeuse*, J. Ph. Rameau; *La chasse*, D. Scarlatti (clave)”. „La Nación”, 26.11.1925, s. 4.

Ilustracja 53.
„La Nación”, 26.11.1925, s. 4.
Hiszpańska Biblioteka Narodowa.



Na drugim koncercie, zaplanowanym z udziałem Orkiestry Filharmonii, nie mógł nagle wystąpić maestro Arbós i zastąpił go dyrygent Saco del Valle. Kompozycje wymienione w prasie jako repertuar tego recitalu to: *Koncert c-moll* Carla Philippa Emanuela Bacha, *Larghetto* z *Koncertu D-dur* zwanego „Koronacyjnym” Mozarta oraz *Koncert D-dur* Haydna, a także utwory solowe: polonezy Wilhelma Friedemanna Bacha oraz ländler i walce Mozarta³⁵. Wynika z tego, że Landowska po raz pierwszy włączyła do swojego repertuaru utwory synów Bacha. Oprócz tych dwóch koncertów w Comedii w Madrycie wystąpiła także w Instytucie Francuskim³⁶ – tym razem nie z odczytem, ale z recitalem 29 listopada, prawdopodobnie dlatego, że niedawno otrzymała we Francji medal Legii Honorowej. Carlos Bosch w tekście poświęconym Wandzie nie ukrywa uwielbienia:

Jest bardzo nowoczesna w duchu, który paradoksalnie opiera się na przeszłych emocjach ożywionych w obecnym uroku Wandy Landowskiej, która w przyszłości, której też nie sięgniemy, zawsze będzie czczona ze względu na pamięć działań podejmowanych w obecnych czasach. [...] W Wandzie Landowskiej wszystko jest doskonałe w prawdziwym duchu doskonałości, przekraczającym gotowe studium, dobrze wykonane obliczenia i siłę przetłumaczonego natchnienia. Jest zdyscyplinowanym geniuszem, współczującym powiernikiem, intuicyjnym, pracującym nad formą aż do granic poświęcenia. Ona wie i tworzy, zgaduje i interpretuje, ujednolica kierunek

³⁵ „La Nación”, 27.11.1925, s. 4.

³⁶ „La Libertad”, 29.11.1925, s. 6.

i różnicuje przejawy: obiektywizuje przez uniwersalizację i jednoznacznie się wyróżnia³⁷.

Te trzy występy w Madrycie pozostawiają po sobie liczne ślady w prasie. Pojawiają się sugestywne fragmenty, graniczące z literaturą, wychwalające Landowską jako wykonawczynię, podkreślające jednocześnie jej osobowość i niekwestionowaną już pozycję znakomitej klawesynistki. Czytamy:

od dawna jest jednym z najbardziej prestiżowych artystów w dzisiejszym świecie artystycznym. Za upodobaniem tej subtelnej artystki do wielkich klasyków klawesynu kryje się cały świat idei i uczuć, które ona sama rozwinęła i obficie ogłosiła piórem, słowami, oraz bardziej i lepiej niż w jakikolwiek inny sposób za pomocą instrumentu, który jak żaden inny reprezentuje złoty wiek XVIII. [...] *Madame*, padam do Pani stóp³⁸.

Pisze się również o sukcesie frekwencyjnym:

pełna sala w sobotę i poniedziałek w Comedii – gdzie nie zabrakło ani jednego członka Madryckiego Towarzystwa Filharmonicznego – oraz w niedzielę w Instytucie Francuskim. Sekret polskiej solistki tkwi w jej wyjątkowym uderzeniu w klawisze i niezwyklej delikatności kobiecego temperamentu. Zarówno przy fortepianie, jak i przy klawesynie – romantycznym instrumencie, który dla Wandy Landowskiej nie ma żadnych tajemnic.

Podkreśla się też jej pracę badawczą, a także

37 „Modernísima en espíritu, que paradójicamente se posa en pretéritas emociones resurgidas en el encanto actual de Wanda Landowska, que en el futuro, al que tampoco alcanzamos, será siempre venerada en el recuerdo engarzado de sus actividades recogidas en los corrientes tiempos. [...] En Wanda Landowska todo es perfecto en el verdadero espíritu de la perfección, por encima del estudio acabado; superior al bien logrado cálculo, superior también al poder de la inspiración traducida. Es el genio disciplinado, la comprensiva que ha confidenciado, la intuitiva que hasta el sacrificio ha laborado la forma. Sabe y crea, adivina e interpreta, unifica en dirección y varía en manifestaciones: objetiva universalizando y se singulariza de modo inconfundible”. C. Bosch, *Sociedad Filarmónica, Wanda Landowska*, „El Imparcial”, 1.12.1925, s. 3.

38 „[...] es hace tiempo uno de los más sólidos prestigios del mundo artístico actual. En torno a la preferencia de esta sutil artista por los grandes clásicos del clave hay todo un mundo de ideas y de sentimientos que ella misma ha desarrollado y proclamado copiosamente con la pluma, con la palabra, y más y mejor que de modo alguno, ante el instrumento, que como ninguno representa el dorado siglo XVIII. [...] *Madame*, a vuestros pies”. Dolz, *La sociedad filarmónica de Madrid y Wanda Landowska*, „El Liberal”, 1.12.1925, s. 6.

nieustanną ciekawość, badania biograficzne, wielka artystka odkrywa rękopisy, które uważano za zaginione, i czyni je swoimi na wagę złota, a następnie ofiarowuje je publiczności oczyszczone, przefiltrowane przez swoją psychikę, ich kwintesencję [...], zasługując na aplauz, jaki otrzymała od publiczności³⁹.

Oczywiście nie mogło zabraknąć słów Salazara w dzienniku „El Sol”, gdzie autor przypomina, że Landowska obecna jest na scenach hiszpańskich już od dwóch dekad:

Dwadzieścia lat bezgranicznego i nieustannego podziwu: prawie całe nasze świadome życie, gdy używamy rozumu – ja używam podziwu – dwadzieścia lat zdumienia i zachwytu nad sztuką, która z dnia na dzień wydaje się coraz doskonalsza, o coraz większym stopniu niewyobrażalnego oczyszczenia. Co jeszcze można powiedzieć o tej niezwykle kobiecie, czego nie powiedzieli przez dwadzieścia lat najwyższego zachwytu najprawdziwsi miłośnicy muzyki?⁴⁰.

I mimo że na temat solistki wylano już morze atramentu, Salazar zamieszcza obszerny tekst, w którym chwali Landowską i jej naukę równie precyzyjną, co wykwinną: „W niej sztuka jest najwyższą nauką, a nauka przyciąga i zachwycza z uśmiechem”⁴¹. Krytyk jak zawsze podkreśla w postaci i w muzyce Landowskiej serdeczność i życzliwość. W tym duchu prezentuje też jej koncert, w którym z zaskoczeniem i zachwytem przyjmuje możliwość wysłuchania utworów zarówno na fortepianie, jak i na klawesynie:

39 „los llenos que hubo el sábado y lunes en la Comedia – a donde no faltó ni un solo socio de la Filarmónica de Madrid – y el domingo en el Instituto Francés. El secreto de la concertista polaca estriba en su pulsación única y en la exquisita delicadeza de su temperamento femenino. Igual en el piano que ante el clave – el romántico instrumento, que para Wanda Landowska no tiene ningún secreto [...] en su curiosidad incesante, en sus investigaciones biográficas, la gran artista descubre manuscritos que se creían perdidos y los hace suyos a peso de oro, para luego ofrecérselos a su público depurados, quintaesenciados a través de su psicología [...] mereciendo los aplausos que el auditorio la tributó”. A. Martínez, *Tres conciertos de Wanda Landowska*, „La Nación”, 1.12.1925, s. 4.

40 „Veinte años de admiración infinita y constante: casi toda nuestra vida en uso de razón – uso de admiración – veinte años de asombro y maravilla ante un arte que de día en día parece crecer en perfección, aumenta el grado de su depuración inconcebible. ¿Qué cabrá decir más de esa mujer extraordinaria que no hayan dicho en veinte años del más elevado deleite los más hondos amantes de la música?”. A. Salazar, *Wanda Landowska. La divina doctora*, „El Sol”, 2.12.1925, s. 4.

41 „En ella el arte es ciencia suma, y la ciencia atrae y deleita bajo un aspecto sonriente”. Tamże.

Czasami trudno jest stwierdzić, czy grany przez nią utwór nabiera bardziej szlacheckiego wyglądu, większego majestatu i powagi, gdy przejdzie od fortepianu do klawesynu – jak na przykład w przypadku *Fantazji chromatycznej* – czy też ma więcej wdzięku, staje się bardziej kruchy i delikatny, gdy przejdzie od klawesynu do fortepianu, który u niej zachowuje cały subtelny i drobiazgowy urok klawesynu. [...]. Posłuchajmy jeszcze raz na fortepianie *Sonaty A-dur* (KV 331) Mozarta, wydaje mi się, że osiągnęła granicę doskonałości, nieskończonego mistrzostwa w stylu, we wdzięku; ale wtedy Wanda Landowska przechodzi do klawesynu i ku naszemu zdumieniu proponuje nam nową, inną wersję tego samego utworu.

Następnie Salazar komentuje wykonywanych mistrzów, takich jak:

zadziwiająca kohorta Bachów, z Johannem Sebastianem ojcem, namiętnym Carlem Philippem Emanuelem i Wilhelmem Friedemannem, poetą, w których Landowska widzi już wyraźną zapowiedź całego niemieckiego romantyzmu w najczystszej postaci. A przed Bachami szlacheckiego Pachelbela czy wzniosłego Telemanna [...]. Wielkiego Vivaldiego i wspaniałego Scarlatti, którego madrycka twórczość jest utkana ze świetlistych promieni [...]. Programy, które boska pani doktor przywiozła nam w tym roku, zawierały szczególną smakowitą atrakcję: pokazywały nam ciekawostki na temat tego, jak duch ludowy kształtował te dziełka klawesynistów.

Autor kończy emocjonalnym holdem dla „nauk”, jakich przez tyle lat Wanda Landowska dostarczała hiszpańskiej publiczności: „I tego przede wszystkim nauczyła nas Wanda Landowska w ciągu tych dwudziestu lat, w których nauka i zabawa szły w parze”⁴². Dwadzieścia lat, ni mniej, ni więcej, Salazar uhonorował tym hojnym tekstem.

42 „No se sabe, a veces, cuándo una obra tocada por ella tiene más noble aspecto, mayor majestad y más solemne apariencia, si cuando pasa del piano al clave – como en la *Fantasia cromática*, por ejemplo – o mayor gracia, más frágil y delicadeza apariencia, cuando del clave pasa al piano, que en ella guarda todo el encanto sutil y minucioso del clave [...]. Oigámoslo una vez más en el piano la *Sonata* de Mozart (KV 331), pareceme haber llegado al límite de lo perfecto, de la maestría infinita en el estilo, en la gracia; pues a seguida Wanda Landowska pasa al clave y nos ofrece una versión nueva y diferente de la misma obra ante nuestro ánimo atónito [...] la cohorte asombrosa de los Bach, con Juan Sebastián, el padre; el apasionado Felipe Manuel, y Wilhelm Friedemann, el poeta, en quienes la Landowska ve ya claramente anunciado todo el romanticismo alemán del cuño más neto. Y antes de los Bach, el noble Pachelbel, o el elevado Telemann [...] Vivaldi, el grande, y Scarlatti, el magnífico, cuya obra madrileña es un tejido de rayos luminosos. [...] Los programas que la divina doctora nos trajo este año tenían un especial aliciente sabroso: el de mostrarnos datos curiosos de cómo informaba esas obritas de los clavecinistas el espíritu popular. [...] Y esto es, sobre todo, lo que Wanda Landowska nos ha enseñado en estos veinte años, en la que aprendizaje y deleite han ido de la mano”. Tamé.

DE MUSICA

Sociedad Filarmónica

Wanda Landowska

Un estilista de capacidad creativa penetra en sus interpretaciones al ser de las obras, dando su continuidad independiente, su esencia representada, que define el preciso momento preñado a la expresión, huida del limitado creador en su camino hacia la universal receptividad.

El intérprete contempla; pero en lugar del reposado gozo, meramente contemplativo, se adentra con amorosa irreverencia en las causas sentimentales reveladas al través de insopechados matices, de giros y apuntes ocultos a la mayoría, de índices personales donde se adivinan las características. Intenciones enigmáticas al intérprete implícitamente, y acaso consciencias que ni siquiera fueron conscientemente intencionales.

Misteriosa empresa es ésta del intérprete confidente, no libre autónomo en interpretaciones recogidas como medio únicamente de propia expresión, sino del reflejo de ideas y sentimientos extraños infiltrados en su propio sentir y por él y de él traducidos.

Todas estas irradialaciones suponen familiarización, depurada agudeza, visión sutil, que conduce a la verdadera conciencia del yo sin la vulgar espontaneidad, del yo en la coincidencia con lejanas sensibilidades singularizadas.

Estilistas de tal clase como Wanda Landowska llevan en sí lo más espiritual de las vidas selectas que fueron, y su personalidad es de activa potencia creadora, super-sensible, prodigiosamente adivinadora. Modernísima en espíritu, que paradójicamente se posa en pretéritas emociones resurgidas en el encanto actual de Wanda Landowska, que en el futuro, al que tampoco alcanzamos, será siempre venerada en el recuerdo engrandecido de sus actividades recogidas en los corrientes tiempos.

Esa música de precisión en que acordes y disonancias obedecen al sentido de la creación con la más pura sencillez, en la que la melodía no tiene la expansión del lirismo romántico ni otras digresiones, dificultan cuanto más se puede la ejecución y dejan a la interpretación toda su emoción, sin un posible desbordamiento ajeno a la composición.

En la falta de contrastes se acusa la riqueza de la intrínseca variedad en las significadas modulaciones, en los matices que colorean y dibujan poéticamente lo musical.

Al llegar a Mozart vemos al luminoso florecimiento, lo culminante de la música sobria en sí misma, lo que de ninguna manera significa inferioridad en Vivaldi, Scarlatti—el maestro en nuestro Madrid de Fernando VI—, de Rameau y de Bach, que precedieron gloriosamente necesarios.

En Wanda Landowska todo es perfecto, en el verdadero sentido de la perfección, por encima del estudio acabado superior al bien logrado cálculo, superior también al poder de la inspiración traducida. Es el genio disciplinado, la comprensiva que ha condescendido, la intuitiva que hasta el sacrificio ha laborado la forma. Sabe y crea, advierte e interpreta, unifica en dirección y varía en manifestaciones; objetiva universalizando y se singulariza de modo inconfundible.

Sus versiones en el concierto del sábado fueron según indico: una decir sería la necesaria insistencia detando para mi futura crónica de su segundo concierto al detallar algo sobre sus programas deliriosos.

Oscar BOSCH

W jednej z ostatnich hiszpańskich informacji prasowych z tego roku znajdujemy pierwszą i jedyną wzmiankę o sekretarce Elsie, o jej ważnej i skutecznej funkcji przy Landowskiej, o wiernym towarzystwie: „Od dekady Wanda zawsze podróżuje z sekretarką o imieniu Elsa. Jest ona zawsze obecna przy ceremonii wyjazdu i przyjazdu klawesynu, przy jego pakowaniu i rozpakowywaniu, fakturowaniu i transporcie. Doszła do wielkiego mistrzostwa w tych sprawach”⁴³. Postać ta zawsze pozo- stanie w cieniu Landowskiej, jej świadectwo jest nam zupełnie nieznane, a prawdopodobnie byłoby jednym z najbardziej wartościowych dla rekonstrukcji życia artystki. W każdym razie prasa potwierdza stałą obecność Elsy podczas wszystkich podróży i kobiety zapewne współpracowały przez ponad dziesięć lat, ponieważ poznały się w Berlinie w czasie I wojny światowej. Dlatego przypuszczamy, że zaraz po tournée po Hiszpanii Elsa wyruszyła z Wandą do Stanów Zjednoczonych, gdzie 29 grudnia miała się odbyć premiera *El retablo de Maese Pedro*.

43 „Wanda viaja siempre, desde hace un decenio, con una secretaria que se llama Elsa. Ella preside, de una manera uniforme, a las ceremonias de partida y llegada del clavecino, de su embalaje y desembalo, y facturación y transporte. Ha llegado a una gran maestría en estas cosas”. „Blanco y Negro”, 13.12.1925, s. 64.

Ilustracja 54.

„El Imparcial”, 1.12.1925, s. 3.
Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

DE MÚSICA

Tres conciertos de Wanda Landowska.

Una nueva visita de Wanda Landowska, que nos brinda ocasión de regalarnos otra vez con las exquisiteces de su arte, es preciada golosina para los buenos aficionados a la música; esto explica por sí solo los llenos que hubo el sábado y lunes en la Comedia—adonde no faltó ni uno solo de los socios de la Filarmónica de Madrid—y el domingo en el Instituto Francés.

El secreto de la concertista polaca estriba en su pulsación única y en la exquisita delicadeza de su temperamento femenino. Igual en el piano que ante el clave—el romántico instrumento que para Wanda Landowska no tiene ningún secreto—, seducen, enamoran y arrebatan sus interpretaciones de las obras más populares de Bach, Vivaldi, Mozart, Bach (J. S., F. L. y W. F.), Telemann, Rameau, Scarlatti, Haydn, Grigny, Froberger, Fischer, Dandrieu y Couperin, que integraron los programas de sus tres conciertos.

Pero no es esto únicamente lo que presta mayor atractivo a las audiciones de Wanda Landowska. Hay también que en su personalidad incesante, en sus investigaciones biográficas, la gran artista descubre manuscritos que se creían perdidos y los hace suyos a peso de oro, para luego ofrecérselos a su público depurados, quintaesenciados a través de su psicología; tales esos deliciosos "Ländler y valse", de Mozart, que ayer se hubieran oído con gusto por segunda vez, y que con la "Sonata en la" mayor del propio autor—cuya "Marcha turca" interpretó después al clave en un alarde de maestría—, constituyeron lo más saliente de cuanto interpretó al piano.

Una pequeña orquesta—integrada por los principales elementos de la Filarmónica, bajo la competente batuta de Saco del Valle—acompañó a la "virtuosa" en su última audición, mereciendo los aplausos que el auditorio la tributó y la gra-

titud que exteriorizó Wanda Landowska en la persona de su director.—*Adame Martínez.*

Ana María Bello, en el Centro de Galicia.

Ayer tarde, en los salones del Centro de Galicia, la ilustre artista mejicana señorita Ana María Bello interpretó un recital de piano que fué escuchado con gran agrado por el numeroso auditorio.

Don Basilio Alvarez, presidente del Centro, presentó en un breve y elocuente discurso a la genial pianista, recordando que al maestro Cases fué a quien cupo el honor de ofrendar a España el talento de la concertista insigne.

La señorita Bello interpretó selectos trozos de Beethoven, Falla, Liszt, Chopin, Bach-Busoni, Albéniz, Granados y Scholzer, y recibió constantes muestras de admiración de la numerosa concurrencia.

"El alma de Polonia".

Próximamente saldrá para Galicia nuestro querido compañero en la Prensa el crítico musical de "La Epoca", D. Víctor Espinos, con objeto de dar unas audiciones de su interesante evocación histórica "El alma de Polonia".

Para interpretar los trozos escogidos de obras de Chopin que sirven de ilustraciones a la conferencia acompañará a Espinos el "virtuoso" español José Cubiles.

Auguramos al compañero y al músico el éxito más brillante.

CIUDAD-JARDÍN

En la última visita que el conde de López Muñoz hizo a Palacio, además de hablar con S. M. el Rey del monumento a Don Quijote en el Toboso, informó al Monarca del propósito de levantar en la Ciudad-Jardín de Prensa y Bellas Artes algunos edificios de interés público, entre los cuales descollará el Palacio de las Letras y de las Artes, que es ideal tan antiguo de la Asociación de Escritores y Artistas, que el Sr. Núñez de Arce se esforzó en llevar a la práctica, dando vida al anhelo acariciado por su antecesor el Sr. Castelar.

Ilustración 55.

„La Nación”, 1.12.1925, s. 4. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

MANUEL FALLA A BARCELONA



Manuel Falla illumina el seu rostre estilitzat, que té la pal·lidesa i la neblina del pergamí. Ens parla del "Concierto" per a clavicèmbal que aquesta nit s'estrena al Palau de la Música Catalana sota els auspicis de l'Associació de Música "da Camera".

—Aquesta obra que tan aviat sentireu — ens diu l'il·lustre compositor — és una conseqüència de l'estrena del "Retablo de Maese Pedro" a París. En la festa celebrada a casa de la princesa de Polignac, Wanda Landowska s'assegué al clavicèmbal per a interpretar la meua obra. Jo cercava feia temps un instrument que reflectís l'ambient en què es movia l'aventura quixotesca. Em calien sonoritats exquisides. Un dia, a Toledo, em mostraren uns clavicordis vells, que eren com un tresor per a mi. El que cercava. I un altre dia, a Granada, la meravellosa intèrprete que és Wanda Landowska va fer a honor meu una excepció i s'oferi a tocar el "Retablo". Ja sabeu que Landowska s'havia lliurat, amb exclusió de tota altra música, als autors clàssics... Doncs, bé: el "Concierto" és fruit del meu agraïment a Wanda Landowska, pel seu gest. Hi he treballat tres anys.

—.....?
—El meu "Concierto" no és — perquè no ho he volgut — un "pastiche" d'un Concert clàssic. Ara bé: he hagut, per força, d'inspirar-me en el caràcter d'aquestes composicions. He escrit amb tota llibertat, però subjectant-me a una disciplina severa per tal de trobar els mitjans d'expressió propis i escolents.

No he volgut, tampoc, fer un Concert per a virtuós. És clar que el clavicèmbal hi juga un paper preponderant, però els altres instruments no en pateixen ni s'hi subordinen. És un "Concierto", ja està dit tot.

La substància musical de la meua obra ha estat trota de fes deus més genuïnes de la música hispànica. La música hispànica de tots els temps. El "lento" de la segona part és inspirat en melodies pre-renaixentistes. En canvi, l'última part arrenca de la música del segle XVIII, en la qual hegué Scarlatti.

No hi ha folk-lòre. He extret una substància antiga dels vasos on dormia, per recrear-la i sentir-la amb expressió actual.

He de dir-vos, finalment, que si el "Concierto" s'estrena a Barcelona, és perquè estic agraïtíssim a la vostra ciutat. L'estimo. Hi he estat acollit sempre amb efusió.

Conec Catalunya fa deu anys. Hi he treballat: els meus "Nocturns" són acabats aquí. I em dic Mateu de part de mara.

Segueixo amb interès creixent l'activitat musical catalana: del·lezble de Pedrell, en servo el culte. Vaig conèixer Albéniz i Granados. Admiro Millet. M'interessa l'obra de Pabissa, de Morera, de Toldrà. Soc amic de Marshall. I què us diré de Pau Casals? És, sense dubte, el primer violoncellista del món. I un gran director d'orquestra. A ell i al seu meravellos conjunt musical he de declarar-me reconegut. I a la col·laboració dels cantaires. I a tots.

Oczekiwany Koncert oraz premiera *Retablo* w Ameryce

Podczas pobytu w Nowym Jorku w styczniu 1926 roku Wanda Landowska pisała do redaktora „The New York Times”, wzbudzając wielkie oczekiwania wobec *Koncertu klawesynowego* – pierwszego współczesnego utworu poświęconego temu staremu instrumentowi. Tak ujmowała się za de Fallą i jego dziełem:

W utworze de Falli klawesyn po raz pierwszy żyje nowym, nowoczesnym życiem. Dlaczego? Ponieważ de Falla jest pierwszym, który spróbował i zdołał zrozumieć dogłębnie klawesyn, który jest bardzo skomplikowanym instrumentem; pracował ze mną przez długi czas, zgłębił charakter i kulminacje tego instrumentu oraz przestudiował tysiące możliwych ozdobników, nie próbując jednak odtworzyć efektów ani manier dawnych muzyków. De Falla jest pierwszym, który studiując klawesyn, odkrywa w nim świeże i niezbadane źródła współczesnej inspiracji⁴⁴.

Widzimy tu impet i determinację Landowskiej, by bronić kompozycji, którą chciała z powodzeniem zaprezentować w Europie i w Stanach Zjednoczonych. Jej przekonanie o innowacyjności i umiejętnościach de Falli było niepodważalne i Wanda, posługując się tym dedykowanym jej utworem, stawiała mistrza na honorowym miejscu w panoramie

44 „The harpsichord for the first time lives a new life, a modern life, in the Falla's work. Why? Because de Falla is the first to have attempted and succeeded to understand fundamentally the harpsichord, which is a very intricate instrument; he has worked a long time with me, fathomed the character and the climaxes of that instrument and studied the thousand possibilities of floriture, without trying to reproduce the effects or manners of the ancients. De Falla is the first who, by studying the harpsichord, discovers in it fresh and unexplored sources of modern inspiration”. List Wandy Landowskiej do redaktora „The New York Times” z 3 stycznia 1926 roku. A.H. Cash, *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord...*, dz. cyt., s. 151.

Ilustracja 56.

Manuel de Falla w Barcelonie, 5.11.1926.
Dzięki uprzejmości Archiwum Manuela de Falli.

muzyki współczesnej. Z pewnością się nie myliła. Również w styczniu, podobnie lub nawet bardziej emocjonalnie, pisała do de Falli o niedawnej nowojorskiej premierze *Retablo*:

Mengelberg uwielbia Pańskie *Retablo*. Od razu zrozumiał jego piękno i charakter. Śpiewacy, nieznający dobrze języka hiszpańskiego, wykazali się godnym podziwu zapałem i zaangażowaniem. Madame Raymonde Delaunois była pierwszorzędnym Trujamánem. Zrobiłam wszystko, co w mojej mocy, aby zastosować się do wszystkich Pana wskazówek dotyczących tempa i akcentów. Krótko mówiąc, byliśmy dobrze przygotowani do pierwszej próby z lalkami. Lalki tak bardzo mnie zaskoczyły, rozbawiły i zafascynowały, gdy zobaczyłam je po raz pierwszy, że trudno mi opisać moje wrażenie.

Don Kichot był wspaniały w swojej patetycznej ekspresji, a jego rycerskie i przesadne ruchy były wzruszające w swojej śmieszności. Mistrz Piotr i Sancho Pansa również byli godni podziwu. Twórca lalek, pan Bufano, i jego żona to prawdziwi artyści, wrażliwi, delikatni i bardzo świadomi. Pracowali ze mną, uwielbiają twoje dzieło. Dużo pracowałam osobno ze śpiewakami i osobno z samym Mengelbergiem. W wieczór przedstawienia sala wyglądała wyjątkowo. Wszystkie miejsca zostały wyprzedane na pniu, ludzie walczyli o wejściówki. Prasa (osobiście zaprosiłam każdego z tych panów) była w komplecie i panowała nieopisana atmosfera oczekiwania i świętowania⁴⁵.

Manuel de Falla odpowiadał z nie mniejszym entuzjazmem:

45 „Mengelberg adore votre *Retablo*. Il en a tout de suite compris toute la beauté et le caractère. Les chanteurs, à défaut de connaissance parfaite d'espagnol, ont déployé un zèle et un dévouement admirables. Madame Raymonde Delaunois, comme truchement, était de premier ordre. J'ai fait de mon mieux pour me conformer à toutes vos indications concernant les tempi et les accents. Bref, nous étions bien préparés pour la première répétition avec les marionnettes. Celles la m'ont à tel point surprise, amusée et fascinée lorsque je les ai aperçues pour la première fois que je saurais difficilement vous décrire mon impression. Don Quichotte était prodigieux d'expression pathétique et ses mouvements chevaleresques et exagérés avaient quelque chose d'attendrissant dans le ridicule. Le truchement, Maître Pierre et Sancho Panza étaient admirables eux aussi. Le créateur des marionnettes Mr. Bufano et sa femme sont de vrais artistes, sensibles, délicats et d'une conscience admirable. Ils ont travaillé avec moi, ils adorent votre œuvre. J'ai beaucoup travaillé avec les chanteurs séparément ainsi qu'avec Mengelberg seul. Le soir de la représentation la salle présentait un aspect exceptionnel. Toutes les places étaient archi-vendues; on se battait pour avoir une entrée. La presse (j'avais invité personnellement chacun de ces messieurs) était au complet et il y avait une atmosphère de fête de d'attente indescriptible”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z Nowego Jorku z 15 stycznia 1926 roku. Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

Otrzymałem i przeczytałem Pani list z tak głębokim wzruszeniem, że muszę to natychmiast Pani powiedzieć, mimo późnej pory i wbrew zaleceniom mojego lekarza! Mówić o wdzięczności wobec Pani, o podziękowaniu, to zbyt mało. Tak bardzo nadużywamy tych pięknych wyrażen!... Raczej należałoby zaśpiewać Pani hymn dziękczynny, tyle *Retablo* Pani zawdzięcza (i kiedy myślę o bolesnej zbieżności dat!) i tak wielka jesteś jako Artystka i jako Przyjaciółka⁴⁶.

W marcu tego samego roku w czasopiśmie „La Esfera” ukazała się recenzja *Retablo*, w której przedstawiono ważne informacje o nowojorskiej premierze, a także dołączono zdjęcia dostarczone przez Adolfa Salazara. Czytamy między innymi:

Nazwisko Williama Mengelberga, odpowiedzialnego za prowadzenie orkiestry, dziś otoczone jest największym prestiżem. Wanda Landowska ma w tym utworze swoją partię klawesynu. Najlepsi śpiewacy Metropolitan Opera House: Raimunda Delaunois, Eva Gauthier, Rafael Díaz, William Symmous. Prowadzenie lalek i reżyseria z wyrafinowanym i oryginalnym wyczuciem rosyjskiego tańca były dziełem Remo Bufano⁴⁷.

W tej samej recenzji znajdujemy bardzo pozytywną ocenę pomysłu, jakim było przedstawienie wszystkich postaci za pomocą lalek: tych z teatrzyku w mniejszych wymiarach, a Don Kichota i Trujamána – naturalnej wielkości, co nadało odpowiednią atmosferę adaptacji tego pełnego wyobraźni i pomysłowości fragmentu z Cervantesa, ponieważ:

Być może jest to najlepszy sposób na nadanie plastycznej – wyobraźniowej – rzeczywistości scenom, w których pojawia się nierealna postać Don Kichota.

46 „Je reçois et je lis votre lettre avec un si profonde émotion qu'il me faut vous le dire de suite malgré l'heure avancée et contre toutes les prescriptions de mon médecin! Vous parler de gratitude, de reconnaissance, serait peu de chose. On a de tel sorte abusé de cette belles expressions!... C'est plutôt un himne [hymne] d'actions de grâces qu'il faudrait vous chanter, tellement le «Retablo» vous en est débiteur (et quand je pense encore à la si douloureuse coïncidence des dates!) et tellement vous êtes Grande comme Artiste et comme Amie”. List Manuela de Falli do Wandy Landowskiej z 22 stycznia 1926 roku. Tamże.

47 „El nombre de William Mengelberg, encargado de dirigir la orquesta, es hoy el más prestigioso. Wanda Landowska tiene en la obra su parte de clavecimbalo. Los mejores cantantes de la Metropolitan Opera House: Raimunda Delaunois, Eva Gauthier, Rafael Díaz, William Symmous. En cuanto a los muñecos y a la dirección de la escena, con el sentido refinado y original de un baile ruso, corrian a cargo de Remo Bufano”. A. de Tormes, *Arte español en Nueva York*, „La Esfera”, 6.03.1926, s. 20.

Świat w świecie, i oba równie fantastyczne, nie mogą pojawić się na scenie ucieleśnione przez aktorów i aktorki. Lepiej jest oglądać je przedstawione przez lalki, które tylko do pewnego stopnia starają się nadać fikcji pozory rzeczywistości⁴⁸.

Był to trafny wybór Reis, która koordynowała produkcję spektaklu i współpracowała z Wandą. Obie kobiety – mimo odległości, trudności i różnego rodzaju konfrontacji – zdołały doprowadzić do premiery jednego z najważniejszych dzieł Manuela de Falli. Wanda Landowska bardzo się do tego przyczyniła: w Granadzie jako doradczynie w zakresie muzyki dawnej i techniki klawesynowej, w Paryżu jako nienaganna wykonawczyni i bliska przyjaciółka, a w Nowym Jorku jako promotorka, mediatorka, odpowiedzialna za inscenizację i interpretację. De Falla obdarzył ją pełnym zaufaniem, ponieważ sam nie mógł uczestniczyć w próbach i premierze w Ameryce.

Nadeszła wiosna 1926 roku. W marcu Wanda ponownie poprosiła o chociaż pierwszą część *Koncertu* na połowę kwietnia, a w maju znów zaczęły się wyrzuty. Artystka była niewątpliwie zraniona i martwiła się o swoją reputację – nadal reklamowała zadedykowany jej koncert, ale ciągle nie miała partytury:

Od czasu, gdy napisałam do Pana, wciąż od dyrygentów z całego świata napływają prośby o wykonanie *Koncertu*. Ostatnia od [Ernsta] Ansermeta z Genewy. Co mam odpowiedzieć? Czy powinnam po prostu powiedzieć nie? Nie mam odwagi zrobić tego bez Pana pozwolenia, ale zapewniam Pana, że moje zakłopotanie rośnie, ponieważ boję się, że ludzie w końcu nie będą traktować moich słów poważnie⁴⁹.

De Falla odpowiedział w czerwcu i wygląda na to, że w końcu pojawił się termin dostarczenia całej partytury, a mianowicie jesień 1926 roku. Kompozytor pisał:

48 „Acaso sea esta la mejor manera de dar realidad plástica -imaginativa- a escenas en que aparezca la figura irreal de Don Quijote. Un mundo dentro de otro mundo, y los dos igualmente fantásticos, no pueden aparecer en un escenario encarnados en actores y actrices. Vale más verlo representado en muñecos que solo hasta cierto punto traten de dar apariencia de realidad a la ficción”. Tamże.

49 „Depuis que je vous ai écrit, les demandes pour jouer votre Concerto des chefs d'orchestre de tous les pays continuent à affluer. La dernière était d'Ansermet de Genève. Que dois-je répondre? Faut-il carrément dire non? Je n'ose pas le faire sans avoir votre autorisation, mais je vous assure que mon embarras grandit car j'ai peur que les gens finissent par ne plus prendre mes paroles au sérieux”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 9 maja 1926 roku. Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

W każdym razie spotkamy się w Paryżu pod koniec miesiąca i przekażę Pani – wreszcie! – dwie części *Koncertu* (*Andante* i *Finale*). Pierwsza część – dość zaawansowana – zostanie ukończona – mam nadzieję – latem, a więc *Koncert* będzie można grać od jesieni przyszłego roku, o ile nie pojawią się jakieś nieprzewidziane przeszkody⁵⁰.

Wanda tymczasem nadal badała możliwości zorganizowania premiery – zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych. Kilkakrotnie skłaniała się do pierwszej realizacji na Starym Kontynencie: „Czy chce Pan poznać mój osobisty pogląd na prapremierę naszego ukochanego *Koncertu*? Cóż, myślę, że jako dzieło zasadniczo łacińskie powinien mieć premierę w Europie. Nie śmiem jednak nalegać, ponieważ decyzja należy do Pana”⁵¹. Jak widzimy, podkreśla to hiszpański wymiar utworu, choć koniec końców jest on subtelnie zawoalowany⁵².

Nadszedł lipiec, a Wanda nadal nie otrzymała drugiej i trzeciej części. De Falla na początku miesiąca obiecywał, że prześle jej partyturę, którą sam dla niej skopiuje, i proponował premierę w Barcelonie w pierwszych dniach listopada. Wanda nie wydawała się zadowolona z tej wiadomości, ponieważ wielokrotnie prosiła kompozytora o przesłanie nut, aby mieć odpowiednio dużo czasu na dokładne ich przestudiowanie. W sierpniu pisała wyraźnie urażona:

Co robić? Wszystkie te opóźnienia coraz bardziej mnie niepokoją. Dziś na dobre odrzucę *tournee* po Włoszech, aby być wolna na pierwsze wykonanie Pana *Koncertu* w Barcelonie. Ale naprawdę jestem bardzo źle traktowana. Przykro mi, że obciążam Pana tymi kłopotami, ale nie mogę przemilczeć spraw, które mogą mieć dla Pana poważne konsekwencje⁵³.

50 „De toute façon nous nous verrons à Paris vers la fin du mois et vous soumettrai – enfin! – deux parties (*Andante* et *Finale*) du Concerto. La 1^{ère} partie – assez avancée – sera finie – je l'espère – dans le courant de l'été, or le Concerto pourra être joué de l'automne prochain, à moins d'empêchements imprévus”. List Manuela de Falli do Wandy Landowskiej z 3 czerwca 1926 roku. Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

51 „Voulez-vous connaître ma conception personnelle en ce qui concerne la toute première audition de notre cher concerto? Eh bien, je trouve qu'en tant que foncièrement latine, cette œuvre devrait être tout d'abord donnée en Europe. Cependant, je n'ose insister, car c'est à vous de décider”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 22 czerwca 1926 roku. Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

52 I. Ruiz Artola, „Utwór skomponowany bez ograniczeń twórczych”..., dz. cyt., s. 67–108.

53 „Que faire? Tous ces retards m'inquiètent de plus en plus. Je vais aujourd'hui refuser définitivement une tournée en Italie afin de me tenir libre pour la première audition de votre concerto à Barcelone. Mais véritablement on agit très mal avec moi. Désolée de vous accabler de ces ennuis, mais je ne vois pas moyen de passer sous silence des choses qui pourraient avoir de graves conséquences pour vous”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 14 sierpnia 1926 roku. Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

Wyrzuty z powodu odwołania włoskiej trasy i braku czasu na porządne przygotowanie koncertu zasiały niezgodę między artystami. Wanda, daleka już od pewności, że odniesie sukces, zaczęła się obawiać, że będzie wręcz odwrotnie z powodu niedalekiej daty premiery po długich latach oczekiwania. Ponadto oboje planowali też premierę w Paryżu w grudniu tego samego roku, ale de Falla uniemożliwił wykonawczyni zagranie w terminach, które miała do dyspozycji przed kolejnym wyjazdem do Stanów Zjednoczonych: od końca 1926 do wiosny 1927 roku. Twierdził, że ma zobowiązania w Andaluzji, których nie może zignorować. Wanda robiła mu wyrzuty:

Szkoda, że nie może Pan przenieść swoich zobowiązań w Andaluzji. Wie Pan dobrze, że wypływam 15 grudnia, a wracam pod koniec maja. Jeśli więc premiera Pańskiego *Koncertu* w Paryżu nie odbędzie się w grudniu, nie będę mogła go zagrać aż do wiosny 1927. Wobec kogo podjął Pan już zobowiązania dotyczące *Koncertu* i czy z Pana czy z moją współpracą? Trzeba mieć tego świadomość, ponieważ w przeciwnym razie mogą pojawić się poważne problemy sprzeczne z interesem dzieła, problemy, które będą nie do uniknięcia, jeśli nie uzgodnimy wcześniej każdego naszego kroku i będziemy pracować przeciwko sobie z powodu braku wstępnego porozumienia. Jestem pewna, że zgodzi się Pan ze mną w tej kwestii i niezwłocznie mnie oświeci⁵⁴.

Kilka dni później Wanda okazała więcej elastyczności i próbowała dostosować swój kalendarz, aby nawet zagrać *Koncert* w grudniu w Madrycie, gdzie planowała dwa występy przed wyjazdem do Stanów Zjednoczonych. Proponowała zrobić to z orkiestrą Bética, tak jak początkowo chciał sam de Falla. Dała nawet do zrozumienia, że dostosuje się do terminów i jeśli będzie to konieczne, pojedzie do Barcelony na premierę miesiąc wcześniej, chociaż wciąż nie była pewna ani dat, ani miejsca:

54 „Il est regrettable que vous ne puissiez déplacer vos engagements en Andalousie. Vous savez bien que j'embarque le 15 Décembre et que je ne reviens que fin Mai. Par conséquent, si nous ne donnons pas la première de votre concerto à Paris en Décembre, je ne pourrai le jouer qu'au printemps 1927. Vis-à-vis de qui vous avez déjà pris des engagements pour votre concerto et est-ce avec votre ou ma collaboration? C'est une nécessité d'être au courant de tout cela, car autrement ils peuvent arriver de graves ennuis contre l'intérêt de l'œuvre, des ennuis qui seront inévitables, lorsque, sans nous mettre d'accord sur chaque pas que nous faisons, nous travaillerons l'un contre l'autre, par manque d'entente préliminaire. Je suis sûre que vous serez de mon avis sur ce point et que vous ne tardez pas à me donner des lumières”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 1 września 1926 roku. Tamże.

Co się stało z koncertem w Barcelonie? Kiedy i gdzie odbędzie się premiera naszego *Koncertu*? Proszę nie zapominać, że 4 i 6 grudnia gram w Filharmonii Madryckiej – tam też moglibyśmy to zrobić. Proszę nie zapominać, że będę w Hiszpanii i że mogłabym, jeśli nie w Madrycie, to zagrać go na jednym z koncertów z orkiestrą Bética, gdziekolwiek Pan zechce, pod Pana kierownictwem. A przede wszystkim proszę nie zapominać, że jeśli żadna z tych kombinacji nie przypadnie Panu do gustu, to złamię wszystkie moje zobowiązania i przyjadę do Barcelony 8 listopada⁵⁵.

Manuel de Falla starał się uspokoić Wandę, że zagra tylko na tych koncertach, na których ona nie będzie mogła, chociaż zapewniał, że nie lubi grać publicznie. Tutaj potwierdziło się już, że na paryskiej premierze wystąpi sam kompozytor, bo Wanda będzie w drodze do Stanów Zjednoczonych:

Jeśli chodzi o Pani obawy przed strasznymi zbiegami okoliczności co do naszych wykonań *Koncertu*, to proszę się nie bać. Wie Pani, jak nie lubię grać publicznie. Zrobię to tylko w przypadku, gdy Pani współpracuje – tak cenna – okaże się niemożliwa, co niestety będzie miało miejsce w Paryżu⁵⁶.

De Falla pisał następnie, że koncert może zostać wykonany jeszcze kilka razy przed wyjazdem Wandy, ale nie przed prapremierą w Barcelonie, bo do tej już się zobowiązał. Pod koniec września Wanda pracowała nad koncertem od rana do nocy i skreślała, wreszcie ze wzruszeniem, następujące słowa:

Mój wielki, wspomniały Przyjacielu, Pana *Koncert* jest arcydziełem, a ja cała drzę z radości i szczęścia. Pracuję nad nim od rana do nocy i myślę jedynie o tym, by znaleźć prawdziwe i trafne akcenty, aby pozostać Tobie wierną. Napiszę do Pana za kilka dni, aby poprosić o wyjaśnienia. A tymczasem

55 „Qu'est devenu le concert à Barcelone? A quand et où avez-vous remis la première de notre Concerto? N'oubliez pas que je joue le 4 et le 6 décembre à La Philharmonique de Madrid: c'est là où nous pourrions éventuellement le faire. N'oubliez pas que je serai en Espagne et que je pourrai, sinon à Madrid, le jouer dans un des concerts avec l'Orchestre Bética n'importe où vous voudriez, sous votre direction. Et surtout n'oubliez pas que si aucune de ces combinaisons ne vous agréait je romprai tous mes engagements et j'accourrai pour le 8 novembre à Barcelone”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 9 września 1926 roku. Tamże.

56 „Quant à vos craintes d'ennuyeuses coïncidences dans nos exécutions du Concerto, n'ayez aucune peur. Vous savez combien j'aime peu de jouer en public. Or je ne le ferai que dans les cas où votre collaboration – si précieuse – deviendrait impossible, que sera, malheureusement, le cas de Paris”. List Manuela de Falli do Wandy Landowskiej z Granady z 11 września 1926 roku. Tamże.

piszę tych kilka słów wdzięczności za tę muzykę, tak ludzką, tak silną i pełną słońca...⁵⁷.

Przez chwilę wydawało się, że burza minęła. Jednak problemy wciąż się pojawiały: po szybkim przyjrzeniu się partyturze Landowska musiała zostawić ją dyrygentowi w Paryżu do opracowania, tak więc wkrótce została bez rękopisu. Przyznawała, że nie miała dość czasu na naukę, i jej obawy rosły. Jednocześnie ustalenie terminów w Barcelonie, Paryżu i Madrycie stawało się coraz bardziej skomplikowane i Wanda sama dwukrotnie zrezygnowała z zagrania koncertu, przez co musiał to robić de Falla.

57 „Mon grand, merveilleux Ami, votre Concerto est un chef d'œuvre, j'en suis toute vibrante de joie et de bonheur. Je le travaille du matin à la nuit, et je ne pense qu'à trouver des accents vrais et justes pour vous rester fidèle. Je vous écrirai d'ici quelques jours pour vous demander des lumières. Mais en attendant ces quelques mots de reconnaissance pour votre musique si humaine, si forte et pleine de soleil”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 21 września 1926 roku. Tamże.

Ilustracja 57.

„El Heraldo de Madrid”, 14.12.1926, s. 4.
Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Wanda Landowska

Y su Residencia de Estudiantes de Música Antigua

Wanda Landowska ha vuelto a pasar por Madrid. Esta vez sólo los suscriptores de la Sociedad Filarmónica han podido disfrutar de su arte siempre extraordinario. Años hace ya que la figura sobrehumana sugestiva de la gran clavicinista sorprendió al público aficionado a la música de cámara, reescuchando el espíritu de los maestros de otro tiempo, cuya gracia melodiosa revivía a nuestros oídos merced a «los dedos de hada» de Wanda Landowska.

Especialísima intérprete de los grandes clavicinistas, dijérase que esta diva polaca traducía al sentimiento musical el mismo impulso renovador de «ritorno all'antico», que animó a los pintores prerrafaelitas a fines del siglo pasado. Románticamente vestida con amplios ropones, de cuyo escote a ras de los hombros emerge el rostro pálido, Wanda Landowska ha recorrido el mundo, peregrina de un ideal conseguido: la penetración, la revelación de la música antigua.

Apenas terminado su último concierto, en trance de partir rumbo a París y El Hareir camino de Norteamérica, Wanda Landowska nos refiere sus últimos propósitos para el verano en St. Leu-La Forêt, donde tiene su residencia en pleno campo, a 15 kilómetros no más de París. Allí quiere en el próximo junio inaugurar oficialmente sus cursos de interpretación de música antigua para los amigos de los cinco continentes del mundo que deseen educarse en tan grato estudio.

No se crea por ello que el intento de Wanda Landowska es fundar una escuela o academia de ensayo aprendizaje.

Se trata únicamente de extender a cuantos quieran participar en semejante fiesta diaria el esparcimiento artístico a que todos los veranos vienen consagrando sus ojos la magnífica concertista. En torno a la residencia empastada de Wanda Landowska, en St. Leu, surge poco a poco la colonia de discípulos colaboradores de la gran maestra, instrumentistas y cantantes que ayudados de la experiencia personal de la dueña de la casa y de sus magníficas bibliotecas se entretienen con ella, en amenas charlas y conciertos, en el arte magnífico de hacer recreaciones. En calidad de discípulos amigos seremos admitidos también los aprendices de oyentes, colaboración esta que exige, en el sentir de la eximia concertista, cualidades y gusto naturales, que la educación musical acrecienta y nutre. Una antigua iglesia abandonada estará afectada al culto especial de la música de Wanda Landowska, y sus discípulos, agrupación con que de hoy más afrontará siempre los públicos la que hasta el día puede envanecerse de ser intérprete única de la gran música prebeteroviana. Un lindo juego de sonaristas, hábilmente dispuestos, interpretará a su vez con precisión y fantasía mecánicas las chaconas y sarabandes, cuya

lenta coreografía conserva Wanda Landowska entre otras preciosas curiosidades de su biblioteca y museo musicales.

Exenta de toda formalidad social, la residencia de Wanda Landowska admite, para, a sus cursos, lecciones y compañía placentera a cuantas personas gusten asistir. Para más detalles, dirigirse a la secretaría de Wanda Landowska, en St. Leu-La Forêt (Seine et Oise), Francia. De 1 de junio a 30 de septiembre próximos tendrán lugar las primeras reuniones de este pequeño y nuevo Bayreuth con que quiere coronar su obra, «haciendo escuelas», una de las artistas más puramente vocadas a la música en estos tiempos, poco propicios al recogimiento espiritual.

C. R. C.

WANDA LANDOWSKA
por Emil Orlik



Mektub!

Con este título acabo de publicar nuestro distinguido compañero en la Prensa Gregorio Corrochano una novela, en la que desarrolla un asunto africano. Nos place ofrecer a nuestros lectores, para su regalo, el siguiente capítulo:

«LA HORA SANTA DEL MAGREB»

La azotea era un recinto cuadrado, no muy grande, de paredes bajas, con aberturas a modo de aspilleras o mirillas, desde donde se veía todo Tetuán. La vega del Martín, huertos frondosos empalmeados de casas blancas desahabitadas por la guerra. El cementerio moro, con mirado de vieja traza, donde reposan los fundadores de Tetuán. Las blancas siluetas de las mujeres inmóviles parecían estatuas al pie de los sepulcros. Una negra floraba con descomulgado y gritaba sin resignación: «¡clava y quita su amo liberó al morir. Sería difícil saber si es llanto de recién nacida libertad o floraba su esclavitud perdida. Acaso el lazo de esclavitud que les unía se demitía en una hora de amor, y por eso la esclava—que ya no lo era—llora junto a la tumba.

Un poco más lejos, el cementerio judío con sus grandes piedras. Entre dos pueblos, que no se aman, pero que se necesitan, también cuando mueren tienen sus moradas juntas.

Todas las azoteas son de un blanco azulado con reflejos de nícar. Destacan troncos terrosos, como si la pintura hubiese faltado cuando estaba a punto de terminar la tarea. Una tradición supersticiosa conserva las manchas de tierra, sin explicar, como amuleto de la casa.

Cuando el sol se oculta las moras salen a las terrazas, tan trisadoras y traxizas que parecen colegiales en horas de recreo. Trepan, se anonan curiosas por los tragaluces de los patios. Algo arrojan para hacer presentes: una piedrecita, un grillo. Se esconden con alegría infantil, y a poco aparece por una portecita otra mora que las persigue. Corren descalzas, suben, bajan y se

Asociación.

La luz corpúscular, suave, rebajada de tonos, era la adecuada, la justa para armonizar aquel paisaje. Sin durezas de color y de contraste. En ese momento en que parece que todas las horas del día se emplearon por preparar aquellos minutos. La Alcazaba tenía su viejo color, sin afeites de luz ni de sol. En un fondo de poniente rosado, el relieve mostraba de Beni-Hommar. Montes azules; cumbres roqueras como lava fría; simas verdes, de las que sale un halo húmedo, que es el aliento de los valles. A un extremo Santa Sultán, huerta rica en aguas y en leyendas. En las estratificación de Gorgues, Busemal, la hermana pequeña de Tetuán, blanca y risueña como ella.

Una tarde que se bañaba en el río pasó a la otra orilla, y los rebeldes se la llevaron. Tetuán, que llevó el secuestro, hoy llora su rivalidad, porque sabe que muchos de sus hombres se asoman a las azoteas para verla, y ella no se oculta cuando la miran. Se sospecha de algún almuédano que no recorre el minarete y que dice siempre la oración del Magreb de casa a Busemal.

En la mezquita grande, una bandera blanca escaló la torre. Las otras mezquitas la imitaron. Una voz desde un viejo alminar evocador anunció que la hora santa del Magreb era llegada. Muchas voces lo repitieron. Sobre las terrazas de Tetuán pasó la invocación al Dios único como un ulular agorero y jadeante.

«All... lá... ah... ah! (All... lá... ah... ah!)

Va el día por Occidente, y ya ha entrado la noche por Oriente. No hay traza. El crepúsculo tarda unos minutos en salir de un horizonte a otro. Aún está rosado el Poniente y ya se han encendido algunas impaciencias estrellas. Con qué prisa llega la noche! Casi todo el paisaje se ha borrado en un tiempo. Por donde se fue el sol, el rosa se torna encendi-

Premiera

Nie wiemy, jak przebiegały próby, ale notatki i recenzje tego debiutu, jakie ukazały się w Hiszpanii i we Francji, wskazują, że został on ciepło i entuzjastycznie przyjęty. Przed wyznaczonym dniem prasa opublikowała słowa de Falli – hołd złożony Landowskiej:

Rozświećta się wystylizowana twarz Manuela de Falli, błada i szlachetna niczym pergamin [...].

– Utwór ten, który niedługo usłyszycie – mówi wybitny kompozytor – jest pokłosiem paryskiej premiery *El retablo de Maese Pedro*. Na przyjęciu u księżnej de Polignac Wanda Landowska usiadła przy klawesynie, aby zagrać mój utwór [...]. Pewnego razu w Granadzie wspinała solistka, jaką jest Wanda Landowska, zrobiła mi zaszczyt i potraktowała mnie wyjątkowo, proponując, że wykona *Retablo*. Ja wiedziałem, że Landowska poświęciła się wyłącznie autorom klasycznym, pomijając inną muzykę. Tak więc *Koncert* jest owocem mojej wdzięczności dla Wandy Landowskiej za jej gest. Kosztował mnie trzy lata pracy⁵⁸.

Kronikarz podpisujący się jako Febus w dzienniku „El Sol” również cytuje de Fallę, podkreślającego kluczową rolę Landowskiej w powstaniu *El retablo de Maese Pedro*:

Szukałem wówczas instrumentu, który odzwierciedlałby atmosferę przygody Don Kichota; potrzebowałem wykwintnego brzmienia. Pewnego dnia w Toledo pokazano mi kilka starych klawikordów, które okazały się dla mnie skarbem. To było to, czego szukałem. Innego dnia, w Granadzie, wspinała

58 „Manuel de Falla ilumina su rostro estilizado, que tiene la palidez y la nobleza del pergamin [...] «Esta obra que tan pronto oiréis – dice el ilustre compositor – es una consecuencia del estreno del *Retablo de Maese Pedro* en París. En la fiesta celebrada en la casa de la Princesa Polignac, Wanda Landowska se sentó al clavicémbalo para interpretar mi obra [...] Y otro día, en Granada, la maravillosa intérprete que es Wanda Landowska va y me hace el honor de una excepción conmigo y se ofrece a tocar el *Retablo*. Yo sabía que Landowska se había entregado, exclusivamente respecto a otras músicas, a los autores clásicos... Así que, bueno, el *Concierto* es un fruto de mi agradecimiento a Wanda Landowska por su gesto. Me ha tomado tres años». Manuel de Falla a Barcelona – artykuł z 5 listopada 1926 roku, bez tytułu gazety. Archivo Manuel de Falla, sygn. P-6414-062.

solistka Wanda Landowska zrobiła wyjątek na moją cześć i zaproponowała mi, że zagra *Retablo*⁵⁹.

De Falla wyjaśnia, że *Koncert* jest „hołdem dziękczynnym złożonym Wandzie Landowskiej”, a źródła, którymi się inspirował, pisząc ten „utwór skomponowany bez ograniczeń twórczych”, są bardzo różne:

Otóż *Koncert* jest hołdem dziękczynnym złożonym Wandzie Landowskiej za jej gest. Pracowałem nad nim trzy lata. Mój koncert nie jest pastiszem koncertu klasycznego. Musiałem jednak zainspirować się charakterem tych kompozycji. Pisałem z pełną swobodą, ale z surową dyscypliną, aby znaleźć własne środki wyrazu. Oczywiście klawesyn odgrywa ważną rolę, ale to nie znaczy, że inne instrumenty są mu podporządkowane. Jednym słowem jest to koncert. Muzyczna substancja mojego utworu została zaczerpnięta z najbardziej autentycznych źródeł muzyki hiszpańskiej, muzyki hiszpańskiej wszystkich czasów. Lento w drugiej części jest inspirowane melodiami przedrenesansowymi. Natomiast ostatnia część oparta jest na muzyce XVIII wieku, z której czerpał Scarlatti. Nie ma żadnego „folkloru”. Wydobyłem starą substancję z naczyń, w których spała, aby ją „odtworzyć” i poczuć we współczesnej ekspresji.

Swoją decyzję, by premiera *Koncertu* odbyła się w Barcelonie, mistrz tłumaczy więzami, jakie łączą go z tym miastem:

Na koniec muszę powiedzieć, że jeśli koncert ma swoją premierę w Barcelonie, to dlatego, że jestem temu miastu niezmiernie wdzięczny. Szanuję je, bo zawsze byłem tu witany z wielką wylewnością. Znam Katalonię od dziesięciu lat. Tutaj skończyłem moje *Nokturny*, a poza tym po matce mam na drugie nazwisko Matéu. Z rosnącym zainteresowaniem śledzę poczynania Katalonii. Jestem uczniem Pedrella i wielbię go. Znałem też osobiście Albéniza i Granadosa, podziwiam Milleta. Co mam powiedzieć o Pablu Casalsie? To, że jest niewątpliwie pierwszym wiolonczelistą świata i wspinałem dyrygentem. Oprócz wdzięczności dla jego wspianego zespołu muzycznego muszę

59 „Yo buscaba entonces un instrumento que reflejara el ambiente en que se movía la aventura quiijotesca; precisaba una sonoridad exquisita. Un día, en Toledo, me mostraron unos clavicordios viejos, que eran un tesoro para mí. Era lo que buscaba. Otro día, en Granada, la maravillosa intérprete que es Wanda Landowska hizo en honor mío una excepción y se ofreció a tocar el *Retablo*”. Febus, *El Concierto para clavicímbalo y pequeña orquesta*, „El Sol” 6.11.1926, s. 3.

wyrazić moją wdzięczność za współpracę instrumentalistom, wszystkim w ogóle⁶⁰.

W partyturze koncertu obok dedykacji dla Wandy Landowskiej widnieje następujący wstęp:

Kompozytor nie zamierzał ściśle trzymać się planu klasycznego koncertu. Jest to dzieło swobodnie skomponowane, chociaż można w nim dostrzec pewne tradycyjne wartości charakteru i formy, a przy jego realizacji przestrzegano praw tonalności, w zakresie, w jakim są one niezmiennie.

To znaczy: wolność w ramach dyscypliny, a dyscyplina bezwzględna, chociaż tylko w tym, co stanowi istotną wartość, bez próżnych pozorów i z wyłącznym pragnieniem współpracy dla celu społecznego, który Sztuka musi zawsze sobie stawiać. [...] Muzyka tego *Koncertu*, zarówno pod względem rytmiczno-tonalno-melodycznym, jak i zapisu, wywodzi się z ogólnej muzyki hiszpańskiej, religijnej, szlacheckiej i ludowej, a zabiegi zastosowane przez kompozytora w wielu przypadkach opierają się na innych pochodzących z przeszłości – a nawet niekiedy bardzo odległych – choć zawsze podlegają aktualnym sposobom i możliwościom ekspresji⁶¹.

60 „Pues bien; el *Concierto* es homenaje de agradecimiento a Wanda Landowska por su gesto. He trabajado en él tres años. Mi “concierto” no es un pastiche de un concierto clásico. Ahora bien, he tenido por fuerza que inspirarme en el carácter de estas composiciones. He escrito con toda libertad, pero sujetándome a una disciplina severa para encontrar los medios de expresión propios. Claro es que el clavicémbalo juega un papel importante; pero no por eso los restantes instrumentos se subordinan al clavicémbalo. Es un concierto en una palabra. La sustancia musical de mi obra ha sido sacada de las fuentes más genuinas de la música hispánica, la música hispana de todos los tiempos. El “lento” de la segunda parte está inspirado en melodías prerrenacentistas. En cambio, la última parte arranca de la música del siglo XVIII, en la que bebía Scarlatti. No hay «folklore». He extraído una sustancia antigua de los vasos donde dormía para «recrearla» y sentirla con expresión actual. [...] He de decir, finalmente, que si el concierto se estrena en Barcelona es porque estoy agradecidísimo a esta ciudad. La estimo porque siempre he sido acogido con gran efusión. Conozco Cataluña desde hace diez años. Mis *Nocturnos* los he terminado aquí, y además me llamo Matéu por parte de mi madre. Sigo con interés creciente las actividades de Cataluña. Discípulo de Pedrell, le rindo culto. Además, conocía personalmente a Albéniz y a Granados y admiro a Millet. ¿Qué diré de Pablo Casals? Que es, sin duda, el primer violonchelista del mundo y un gran director de orquesta. Además de mi gratitud a su maravilloso conjunto musical, he de mostrarme agradecido a la colaboración de los instrumentistas, a todos en general”. Tamże.

61 „El autor tampoco se propuso seguir severamente el plan del concierto clásico. Se trata de una obra libremente concebida, aunque en ella puedan notarse determinados valores tradicionales de carácter y de forma, y hayan sido seguidas en su realización las leyes de la tonalidad en cuanto tienen de inmutables. Es decir: libertad dentro de la disciplina, y ésta inflexible, aunque solamente en aquello que representa un valor esencial, sin vanas apariencias, y con el único deseo de cooperar al fin social que el Arte ha de proponerse siempre. [...] La música de este *Concerto*, tanto por su carácter rítmico-tonal-melódico, como por su escritura, tiene su origen en la música general hispánica, religiosa, noble y popular, y los procedimientos empleados por el compositor, obedecen, en muchos casos, a otros ya pretéritos – y hasta algunos muy remotos – aunque siempre sometidos a las actuales maneras y posibilidades de expresión”. M. de Falla, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte)...*, dz. cyt.

W programie dla widzów zachowanym w archiwum Orfeón Catalán znajdujemy następującą dedykację Manuela de Falli z 3 listopada 1926 roku: „Z przekonania i z temperamentu jestem przeciwnikiem sztuki, którą moglibyśmy nazwać egoistyczną. Trzeba pracować dla innych: po prostu, bez próżnych i dumnych intencji. Tylko w ten sposób Sztuka może wypełnić swoją szlachetną i piękną misję społeczną”⁶². Wzruszające słowa, jeśli wziąć pod uwagę, jak potoczyła się hiszpańska historia i jakie były losy de Falli i Landowskiej.

62 „Por convicción y por temperamento soy opuesto al arte que pudiéramos llamar egoísta. Hay que trabajar para los demás: simplemente, sin vanas y orgullosas intenciones. Solo así puede el Arte cumplir su noble y bella misión social”. Odręczna dedykacja Manuela de Falli na programie koncertu z 3 listopada 1926 roku, poświęconego muzyce Andaluzjczyka. Tego dnia odbyło się prawykonanie *Koncertu klawesynowego*, wykonano też *Końcowy taniec z trógraniastego kapelusza*, *Noc w ogrodach Hiszpanii* oraz *El retablo de Maese Pedro*. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Curs catorzè 1926–27: concert segon: festival Manuel de Falla.

EL CONCIERTO DE WANDA LANDOWSKA

Ayer dió su anunciado concierto en el teatro Jovellanos, bajo los auspicios de la Filarmónica gijonesa, la genial ejecutante del clavicin, Wanda Landowska.

El programa fué casi el mismo que le del concierto de Oviedo.

La eminente intérprete de los más nobles maestros clásicos, obtuvo ayer un éxito clamoroso, habiendo escuchado ovaciones entusiásticas.

Ilustracja 58.

„La Voz”, 2.12.1926, s. 5.

Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

Podróż trwa

Nie wydaje się, by upragniona premiera miała być jedynym koncertem Landowskiej w Katalonii. Prasa informuje o krótkim *tournee* w tym regionie po „różnych stowarzyszeniach muzycznych” oraz o tym, że klawesynistka miała zaplanowane inne małe trasy koncertowe z występami w kilku hiszpańskich towarzystwach filharmonicznych przed kolejnym wyjazdem do Stanów Zjednoczonych⁶³. Co do tych występów w Katalonii – znajdujemy wiarygodny dowód tylko na jeden recital w Associació de Música de Olot, gdzie artystka była już w 1925 roku, ale wiemy jedynie, że wykonała na nim utwory Bacha oraz „prymitywistów francuskich i włoskich”⁶⁴. W przypadku trzech pozostałych znamy zaledwie daty i miejsca: 22, 23 i 24 listopada w katalońskich miejscowościach Tortosa, Sabadell i Sant Feliu des Guíxols, których stowarzyszenia muzyczne ją zaprosiły⁶⁵.

Kilka dni później Landowska przyjechała do Prowincji Walencji, a oddany jej bezwarunkowo Chavarri zapisał zabawną anegdotę o pierwszym pojawieniu się Wandy na ziemi walenckiej ponad dwadzieścia lat wcześniej:

Wciąż pamiętamy pierwszy przyjazd słynnej artystki do Walencji [...]. Ten pierwszy występ! W ogłoszeniach Teatro Principal pojawiła się magiczna nazwa i wzbudziła ogromne oczekiwania. Ale powód nie był taki, jak możemy sobie dzisiaj wyobrażać, znając tę godną podziwu kobietę, która zdobyła dla swojej sztuki pierwsze miejsce w świecie artystycznym – nie dlatego. Chodziło o to, że ludzie myśleli, iż z samej Warszawy przyjeżdża polska orkiestra dęta. Nie zabrakło też muzyków z pobliskich wiosek, którzy postanowili poświęcić się i przyjechać, by być świadkami tego niezwykłego wydarzenia. Czy to duży zespół? Dużo ma tub? Dwa czy trzy bębny...? Wszystko rozwiąło się w zderzeniu z rzeczywistością. Ten „klawesyn” z dwoma rzędami klawiszy

63 „El Día Gráfico”, 10.11.1926.

64 „[...] primitivos franceses e italianos”. *Wanda Landowska a Olot*, „La Tradició Catalana”, 20.11.1926, s. 769.

65 „El Día Gráfico”, 24.11.1926.

wyglądającymi jak dwa rzędy zębów zdawał się uśmiechać szyderczo do tych, którzy przyjechali przyciągnięci ideą orkiestry dętej⁶⁶.

Trzeba było widzieć twarze ludzi przybyłych z wiosek, aby posłuchać zespołu z dalekiej Polski, a zastali klawesyn i jedną solistkę. Ale oprócz przytoczenia zabawnej anegdoty Chavarri nie waha się pochwalić Wandy jako artystki i znawczyni muzyki:

Wanda Landowska jest jednocześnie artystką i ponadprzeciętnym talentem, być może najbardziej kompletnym spośród tych, którzy gromadzą się obecnie na kongresach muzykologicznych, aby rozstrzygać o prawdzie w interpretacji muzyki dawnej, abyśmy dowiedzieli się, jak czuli i wykonywali ją tamci mistrzowie. Lata nauki w bibliotekach i muzeach, znajomość mechaniki klawesynu.

Odnośnie do samego koncertu Chavarri wychwala dźwięczność pleyela w rękach Landowskiej:

Piękny klawesyn Pleyela, ze swoim bogactwem barw, ze zmieniającymi się kolorami, ma godne podziwu zasoby różnorodnych efektów [...]. Najczystsza klarowność wykonania (te nieprawdopodobne tryle, tak szybkie, wyraźne i ekspresyjne!), dobrze uporządkowane proporcje brzmień, niesamowita precyzja we wszystkich rytmach, wszystko to wywołało w publiczności niewysłowione wrażenia⁶⁷.

66 „Aún recordamos la primera vez que vino aquí, a Valencia, la insigne artista [...] ¡Aquella primera aparición! Los anuncios del Teatro Principal ponían el mágico nombre y la expectación despertada fue grande. Pero no por lo que hoy nos podemos figurar, conociendo a la mujer admirable que ha conquistado en el mundo artístico el primer puesto de su arte: no era eso. Es que las gentes pensaron que venía de la propia Varsovia, una banda de música polonesa, una agrupación de instrumentos de viento. Y no fueron pocos los bandistas que de los pueblos cercanos decidieron hacer el sacrificio y acudir a presenciar el caso insólito. ¿Sería numerosa la banda? ¿Tendría muchas tubas? ¿Dos o tres bombos...? Todo se deshizo ante la realidad. Aquel «clavecín» con sus dos hileras de teclas, dos filas de dientes parecían, diríase que sonreía burlón antes los que acudían atraídos por el ideal bandístico”. E. López de Chavarri, *En la Filarmónica. Wanda Landowska*, „Las Provincias” 27.11.1926, s. 4.

67 „Wanda Landowska es, a la vez que artista, un talento superior, acaso el más completo de los que se reúnen actualmente en los Congresos de musicología, para decidir la verdad en el modo de interpretar la antigua música, para hacernos ver cómo sentían y ejecutaban aquellos maestros. Hemos de estudiar en bibliotecas y museos, conocimiento de la mecánica del clavecín. [...] El hermoso clavicémbalo Pleyel, con su riqueza de timbres, sus cambiantes de color, tiene admirables recursos para la variedad de efectos [...] La limpidez purísima de ejecución (aquellos trinos inverosímiles, por lo rápidos y claros y expresivos!), la bien ordenada proporción de sonoridades, la estupenda justeza en todos los ritmos, todo ello dio la sensación inefable que el público sintió”. Tamże.

Widzimy, że repertuar jest bardzo podobny do tego, który Wanda wykonała 2 grudnia 1925 roku w madryckim Teatro de la Comedia: *Magnificat* Pachelbela, *Koncert d-moll* Vivaldiego (klawesyn), *Sonata A-dur* Mozarta (fortepian), *Allegro* Bacha, *La follette* Rameau, *Polowanie* Scarlattiego, *Chant populaire irlandais*, *bourrée* Telemanna, oberek, *Danse populaire polonese*⁶⁸. Na ten temat pisze Chavarri:

Po części pierwszej z wielkim portykiem Pachelbela nastąpił *Koncert d-moll* Vivaldiego, jeden z tych zaaranżowanych przez Bacha. Drugą część stanowiła zachwycająca *Sonata A-dur* Mozarta, wykonana na fortepianie. [...] Bach, Rameau, Scarlatti (bardzo trudny), *La chasse* Telemanna... również wzbudziły podziw, a wielka artystka otrzymała owację. Na koniec każdej części musiała wielokrotnie siadać przy klawesynie, by zadośćuczynić oklaskom; raz była to *Kukulka*, innym razem *Tambourin* i jeszcze inne popularne utwory z epoki, i jeszcze, i jeszcze, a punktem kulminacyjnym stał się kolor, głęboka emocja, intensywność uczuć, słynne *Preludium C-dur*, które otwiera księgę fug Bacha⁶⁹.

Słowa zachwyty znalazły się także w recenzji, która ukazała się następnego dnia w „La Correspondencia de Valencia” i recital Wandy określała jako „niezapomniany występ” artystki, „która poświęciła swoje życie badaniu muzyki powstałej w okresach poprzedzających klasycyzm [...]. Talent tej genialnej Polki posiada jeszcze inne, nie mniej interesujące aspekty. Dużą wartość mają jej pisma, realizacje kadencji koncertów klasycznych i badania historyczne”⁷⁰.

Kilka dni później ogłoszono pierwszy występ Landowskiej w Asturii, którego program zawierał utwory z pierwszego tematycznego koncertu

68 „El Pueblo”, 24.11.1926.

69 „La primera parte, con su gran pórtico de Pachelbel, fue seguida del *Concierto en re* de Vivaldi, uno de los que arregló Bach. La segunda parte fue la deliciosa *Sonata en la mayor* de Mozart, ejecutada en el piano [...]. Bach, Rameau, Scarlatti (dificilísimo), *La caza* de Telemann... fueron asimismo admiradas; y la gran artista, ovacionadísima. Al final de cada parte tuvo que sentarse repetidas veces al clavecín, para condescender a los aplausos; era unas veces el *Cucú* otras veces el *Tambourin*, otras los aires populares de época y más y más, culminando en color, en profunda emoción, en intensidad de sentir, el célebre *Preludio en do* con que se abre el libro de fugas de Bach”. Tamże.

70 „[...] que ha consagrado su vida al estudio de la música producida entre los principales lustros que precedieron al clasicismo [...]. Otros aspectos posee el talento de esta polonesa genial, no menos interesantes. Sus escritos, sus realizaciones de cadencias para conciertos clásicos, sus investigaciones históricas, poseen el más raro de los méritos”. Palau, *Wanda Landowska*, „La Correspondencia de Valencia”, 27.11.1926, s. 1.

poświęconego walcowi oraz ulubione utwory Wandy (takie jak *Kukułka* Daquina, *Koncert włoski* Bacha czy dzieła Mozarta stale obecne w repertuarze lub często grane na bis). Konkretnie były to następujące dzieła: *Passacaglia* Händla, *Sonata A-dur* Mozarta, *Koncert włoski* Bacha, *ländler* Haydna, *Zaproszenie do walca* Webera, *Les vergers fleuris* Couperina, *Kukułka* Daquina, *Chant populaire irlandais* Scarlatti, *La victorieuse* i polski taniec ludowy oberek⁷¹. Repertuaru tego wysłuchano w Teatro Campoamor w Gijón⁷², a „La Voz de Asturias” tak go komentuje:

W *Sonacie A-dur* po raz kolejny zaprezentowała cudowne wykonanie [...], w drugiej części, z klawesynem, pokazała nam, jak wiele można zrobić, dzięki bogactwu barw, wskrzeszając Bacha [...], w trzeciej i ostatniej części wyróżniał się „polski taniec ludowy”, tak bogaty w niuansy i tak dobrze wykonany przez Wandę Landowską. [...] Wszystkie numery programu były z tych, które oklaskuje się bez wahania, ale wyróżniały się wśród nich te, o których krótko wspomnieliśmy⁷³.

Prasa odnosi się również do ikonicznej postaci Wandy:

Nawet jej ubranie, sylwetka, ozdoby i suknia pełne są dawnych rytmów [...]. Stary, zapomniany klawesynie, masz trochę z gitary, z harfy i z fortepianu! [...] Wczorajszy koncert był naprawdę niezapomniany. Nie pamiętamy koncertu, z którym mógłby się równać pod względem radości duchowej czy romantycznego uniesienia...

Landowska dała jeszcze jeden koncert na północy kraju, w teatrze Jovellanos:

Wczoraj w teatrze Jovellanos, pod auspicjami Filharmonii w Gijón, swój zapowiadany koncert dała genialna klawesynistka Wanda Landowska. Program

71 „Región”, 30.11.1926, s. 11.

72 Tamże.

73 „En la Sonata en la mayor nos ha revelado una vez más su portentosa ejecución [...] en la segunda parte, con el clavecín, nos reveló cuanto puede hacerse, debido a la riqueza de sus timbres, resucitando en Bach [...] en la tercera y última parte sobresalió la «danza popular polonesa», tan rica en matices y tan bien ejecutada por Wanda Landowska. [...] Todos los números del programa fueron de los que se aplauden sin regateo, sobresaliendo, entre ellos, los que dejamos apuntados brevemente”. „La Voz de Asturias”, 1.12.1926, s. 3.

był prawie taki sam jak na koncercie w Oviedo. Wybitna wykonawczyni odniosła wczoraj wielki sukces i zebrała entuzjastyczne owacje⁷⁴.

Przed zamknięciem trasy koncertowej zawiała jeszcze do Madrytu: „Jutro w sobotę, a także w poniedziałek o szóstej wieczorem w Teatro de la Comedia odbędzie się czwarty i piąty koncert ekskluzywnego towarzystwa w tym sezonie, na których wystąpi słynna polska klawikordzistka i pianistka Wanda Landowska”⁷⁵. Ten sam tekst informuje nas o repertuarze obu koncertów. Na pierwszym artystka zagrała *Passacaglię* Händla, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* Bacha, *Sonatę D-dur* Mozarta, *Tocattę* Pasquiniego, *Kukułkę* Daquina, *Polowanie*, *pastorale* i *sonatę* (bez podania szczegółów) Scarlattiiego. Podczas drugiego koncertu zabrzmiały: *Trio A-dur* na flet, *klawesyn* i *wiolonczelę* Haydna, *fantazję*, *menueta*, *gigue* i *allegro* (bez szczegółów) Bacha, *Andante amoroso* Mozarta, *La pantoufle* Clementiego, *walce wiedeńskie* Josepha Lannera, *ludową pieśń irlandzką* Byrda, *Kwitnące ogrody* Couperina, *oberka*, oraz *La livri*, *La vezinet*, *La timide* i *Les tambourins* Rameau (na flet, wiolonczelę i klawesyn)⁷⁶. Víctor Espinós napisał o tych koncertach, że:

[Ważny – przyp. I.R.A.] w aspekcie kultury społecznej jest fakt, że wśród rzeszy wielbicieli jest bardzo duża liczba znawców, których uwagi nie umyka godny podziwu wysiłek, jaki trzeba włożyć, aby „archeologia” była nie tyle przyjemna, ile urocza. Zewnętrzna sylwetka Wandy Landowskiej – tak dyskretnie skomponowana – jest tylko konsekwencją duchowej linii jej artystycznego istnienia⁷⁷.

74 „Hasta su ropa, silueta y su además y su vestido están llenos de ritmo antiguos. [...] ¡Viejo clavecín olvidado que tienes algo de guitarra y de arpa y de piano! [...] Fue un concierto el de ayer verdaderamente memorable. Desde luego, como goce espiritual, como embeleso romántico, no recordamos otro... [...] Ayer dio su anunciado concierto en el Teatro Jovellanos, bajo los auspicios de la Filarmónica gijonesa, la genial ejecutante del clavecín, Wanda Landowska. El programa fue casi el mismo que el del concierto de Oviedo. La eminente intérprete obtuvo ayer un éxito clamoroso, habiendo escuchado ovaciones entusiásticas”. *El concierto de Wanda Landowska*, „Región”, 1.12.1926, s. 1.

75 „Mañana sábado y el lunes a las seis de la tarde, y en el Teatro de la Comedia, celebrará esta selecta sociedad sus conciertos cuarto y quinto de la temporada en los que actuará la insigne clavicordista y pianista polaca Wanda Landowska”. „La Libertad”, 3.12.1926, s. 5.

76 Tamże.

77 „[...] en un aspecto de cultura social, el hecho de que en la masa de aficionados exista un sector, muy numeroso, de catadores a quienes no escape el admirable esfuerzo que representa hacer no amable, sino adorable, la «archeología». La misma silueta externa de Wanda Landowska – tan discretamente compuesta- no es sino una consecuencia de la línea espiritual de su existencia artística”. V. Espinós, *Los conciertos. Wanda Landowska*, „La Época”, 7.12.1926, s. 1.

Gazeta „La Voz” chwali nie tylko grę Landowskiej: „Oprócz wartości transcendentnej, pedagogicznej i dokumentacyjnej koncerty Wandy Landowskiej mają przede wszystkim tę wartość, że wywołują u słuchacza natychmiastowy i głęboki zachwyty”⁷⁸. „Heraldo de Madrid” również zwraca uwagę na jej dwa występy:

Wyjątkowa sztuka kogoś, komu udało się pożenić szczęśliwie najdoskonalszą i najbardziej wyrafinowaną technikę gry na fortepianie i na klawesynie – najsolidniejsza i najgłębsza kultura, zarówno historyczna, jak i estetyczna, oraz czysty talent artystki i myślicielki spotkały się z wylewnym jak zawsze przyjęciem ze strony wyśmienitej publiczności. Wanda Landowska, tak podziwiana przez naszą publiczność, znajduje w Filharmonii odpowiednią atmosferę wśród inteligentnych wielbicieli⁷⁹.

78 „Aparte del valor trascendente, pedagógico, documental, los conciertos de Wanda Landowska tienen primordialmente el de producir un inmediato y profundo deleite en el auditorio”. J. del B., *Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica*, „La Voz”, 7.12.1926, s. 6.

79 „El arte excepcional de quien logra hermanar en feliz y complejo connubio la más perfecta y depurada técnica del piano y del clave: la cultura más sólida y profunda, tanto histórica como estética y el puro talento de artista y pensadora, logró, por parte del seleccionado auditorio, la efusiva acogida de siempre. Wanda Landowska, tan admirada por nuestro público, sigue hallando en la Filarmónica un adecuado ambiente de inteligentes devotos”. B.R., *La música y los músicos. Wanda Landowska – La Orquesta Lasalle*, „El Heraldo de Madrid”, 8.12.1926, s. 2.



Ilustracja 59.

„La Época”, 7.12.1926, s. 1
Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

Nie mogło też zabraknąć słów Adolfa Salazara, który tym razem mówi o muzyce Wandy jako o swoistym balsamie uspokajającym i kojącym słuchaczy, ponieważ:

Skoro szorstkość jest jedną z dzisiejszych cnót, czyż nie można pozwolić sobie na luksus kilku chwil czułości? A skoro ponury profil jest zgodny z gustem naszych czasów, to można wybaczyć dostrzeżenie dystygnowanego gestu w uśmiechu. Wanda Landowska gra na swoim klawesynie, jeśli nie z tym łagodnym uśmiechem, który Couperin zalecał swoim wykonawcom, to przynajmniej z pięknym inteligentnym uśmiechem, lekką ironią, która nadaje tym czułym utworom subtelny aromat, nowe *agrément*, o które byśmy ich nie podejrzewali⁸⁰.

Ten „luksus” czy „odpoczynek” zaoferowała Wanda publiczności podczas dwóch koncertów „obejmujących okres od początku XVIII wieku, którego nieźrównany splendor tak wyraźnie zwiastowały ostatnie lata poprzedniego stulecia, aż do początku XIX wieku, u którego muzyków, wręcz przeciwnie, widać pragnienie zmiany, a nie kontynuacji”⁸¹.

Z tekstu Salazara możemy się zresztą domyślać, że jeden z koncertów miał ten repertuar, który przyniósł jej sławę podczas pierwszego *tour-née*⁸² – czyli był to program na temat walców i wolt z utworami polskiego pochodzenia, ponieważ Wanda uważała, że „podczas słuchania polskich piosenek każdemu wydaje się, że słyszy echa swojej własnej muzyki”:

Te wiedeńskie walce z początku wieku zostały zaaranżowane przez Wandę Landowską z kunsztem, jakiego mogliśmy się spodziewać. Jej autorstwa jest piękny staropolski taniec oberek, żywy i jowialny, który wraz z innymi bliźniaczymi tańcami, takimi jak kołomyjki, drabanty i kozaki, nie przekroczył granic Polski z siłą, z jaką upowszechniły się mazurki, polonezy i krakowiaki. Czy

80 „Ya que la dureza es una de las virtudes actuales, ¿no podría uno permitirse el lujo de algunos momentos de ternura? Y ya que es gusto del tiempo un perfil ceñudo, podrá dispensarse el encontrar en la sonrisa un gesto distinguido. Wanda Landowska toca su clavecín, si no con aquella sonrisa amable que Couperin recomendaba a sus intérpretes, a lo menos con esa fina sonrisa inteligente, esa leve ironía que presta a la evocación de esas tiernas músicas un aroma sutil, un «agrément» nuevo que ellas un hubiesen sospechado”. A. Salazar, *La vida musical. Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica*, „El Sol”, 9.12.1926, s. 4.

81 „[...] comprendían un lapso de tiempo que iba desde el alborear del siglo XVIII, cuyo esplendor sin igual anunciaban con tan limpia claridad los últimos años del siglo precedente, hasta la iniciación del siglo XIX con unos músicos en quienes se ve, por lo contrario, más bien el deseo del cambio que de la continuación”. Tamże.

82 Zob. rozdz. 1.

w tym oberku jest jakieś hiszpańskie echo, tak jak w liczącym prawie cztery wieki śpiewniku Jana z Lublina? Prawdopodobnie nie, ale Hiszpan słucha go z przyjemnością, ponieważ pewien akcent wydaje mu się tak wyraźny, że nie może być wyłącznie polski. Wanda Landowska uśmiechnęła się na moje przypuszczenia. „Każdemu, kto słucha polskich piosenek – powiedziała mi – wydaje się, że słyszy echa swojej własnej muzyki”⁸³.

Dalej autor komentuje utwory Scarlattiego, Couperina, Bacha, Mozarta i Chopina wychodzące „spod czarodziejskich palców” Landowskiej, by szczególnie zwrócić naszą uwagę na *Passacaglię* Händla, którego kontrapunktowa pomysłowość wydała później „temat z wariacjami” – formę, w której Brahms dostrzegł „możliwość symfonicznego potraktowania w swojej *IV Symfonii*”.

Otóż, jak widać, repertuar uratowany przez Landowską pozwalał odkryć i zrozumieć ewolucję późniejszych utworów i stylów. Salazar w obszernych tekstach stara się splatać te historyczne wątki, które Wanda wyznaczyła swoją muzyką i które najprawdopodobniej wyjaśniła swoim słuchaczom w komentarzach wygłaszanych w trakcie koncertów. Krytyk ciągnie nić od Bacha do Mozarta:

Andante amoroso tego niewiarygodnego muzyka z Salzburga grane przez Landowską należy do tego Mozartowskiego stylu, który plasuje się już prawie obok Chopina; ale najwspanialsza *Sonata d-moll* jest perłą XVIII wieku. I jakże cudownie usłyszeć ją spod czarodziejskich palców Wandy Landowskiej!

Na koniec komentuje najdawniejszych kompozytorów z repertuaru oraz *Trio* Haydna, w którym Wanda grała partię klawesynu, z „bezcennymi momentami, takimi jak na przykład *Tambourins*, który to temat jest prawdziwym cudem”⁸⁴. Teksty takie jak ten autorstwa Salazara z jednej strony ukazują interpretacyjny wkład Landowskiej, jak również historyczną

83 „Esos vales vieneses de comienzos de siglo están dispuestos, con el arte que cabe suponer, por Wanda Landowska, de quien es una linda antigua danza polaca, un «oberek» vivo y jovial que, con otras danzas gemelas, como «kolomyjkas», «drabants» y «kozaks» no han pasado las fronteras de Polonia con la fuerza de propagación de mazurcas, polonesas y cracovianas. ¿Hay algún eco español en ese «oberek» como lo hay en el cancionero de Juan de Lublin, viejo de casi cuatro siglos? Probablemente no; pero a un español le gusta oírlo creyendo escuchar en él un acento que le es muy claro para ser exclusivamente polaco. Wanda Landowska sonreía ante mis suposiciones. «Todo el mundo cree oír un eco de sus propias músicas – me decía – al oír las canciones polacas». A. Salazar, *La vida musical...*, dz. cyt.

84 „*Andante amoroso*, que la Landowska tocó del inefable músico de Salzburgo, pertenece a ese estilo mozartiano que está ya casi al lado de Chopin; pero la suprema *Sonata en re menor* es la perla del siglo XVIII ¡Y qué maravilla oír la a través de los dedos de hada de Wanda Landowska! [...] de Rameau había momentos impagables, tal, por ejemplo, el de los *Tambourines*, cuyo tema es una verdadera maravilla”. Tamże.

i muzykologiczną wartość jej repertuaru w ówczesnej Europie. Z drugiej strony widzimy, jak wielkim uznaniem i podziwem Salazar darzył wykonawczynię, skoro dedykował jej tak długie i dobrze udokumentowane wywody, niepozbawione poetyckiego wydźwięku.

Wiadomości na temat „świątyni muzyki dawnej”

Jedna z ostatnich informacji na temat tego *tournée* po Hiszpanii mówi o oficjalnym otwarciu szkoły muzyki dawnej założonej przez Wandę Landowską w Saint-Leu-la-Forêt. To wydarzenie rozpoczyna nowy, wspaniały etap w jej życiu, w którym spełniają się jej marzenia. Teraz, gdy do szkoły przyjeżdżają uczniowie z całego świata, Wanda może łączyć prowadzenie przez część roku działalności koncertowej za granicą z nauką, nauczaniem i recitalami we własnej siedzibie. Przeczytamy o tej szkole w dalszych rozdziałach, ponieważ pisano o niej w Hiszpanii, a już w latach trzydziestych uczyła się w niej hiszpańska studentka – Amparo Garrigues z Walencji. Landowska mogła teraz przeplatać męczące i wymagające podróże z cichym odosobnieniem, a kształcenie uczniów stało się kluczową strategią gwarantującą przetrwanie jej dorobku.

O Saint-Leu-la-Forêt i planach artystki informuje nas autor podpisujący się inicjałami C.R.C., zapowiadający w kolejnym roku początek pierwszego cyklu koncertów. Widzimy, że Wanda wykorzystała wizytę w Madrycie, aby rozpocząć promocję swojego projektu:

Wanda Landowska opowiada nam o swoich najnowszych planach na letnie wakacje w St. Leu-La Forêt, gdzie mieszka na wsi, nie dalej niż 15 kilometrów od Paryża. Tam też, w czerwcu przyszłego roku, zamierza oficjalnie otworzyć kursy interpretacji muzyki dawnej dla przyjaciół ze wszystkich kontynentów, którzy zechcieliby szukać rozrywki w tak przyjemnej nauce⁸⁵.

85 „Wanda Landowska nos refiere sus últimos propósitos para el veraneo en St. Leu-La Forêt, donde tiene su residencia en pleno campo, a quince kilómetros no más de París. Allí quiere en el próximo junio inaugurar oficialmente sus cursos de interpretación de música antigua para los amigos de las cinco partes del mundo que deseen solazarse en tan grato estudio”. C.R.C., *Wanda Landowska y su Residencia de Estudiantes de Música Antigua*, „El Heraldo de Madrid”, 14.12.1926, s. 4.

Następnie piszący podkreśla charakter tej szkoły, tożsamy z charakterem samej Landowskiej, która, nie chcąc prowadzić tradycyjnych i sztywnych kursów, zapraszała do „codziennego święta”, do głębokiego zanurzenia się w świątyni muzyki:

Nie myślm, że pragnieniem Wandy Landowskiej jest założenie szkoły czy akademii żmudnych nauk. Chodzi o to, by wszystkim, którzy chcą uczestniczyć w takim codziennym święcie, zapewnić artystyczną zabawę, na którą wspaniała solistka poświęca swój wolny czas każdego lata. Wokół wiejskiej rezydencji Wandy Landowskiej w St. Leu stopniowo powstaje kolonia współpracujących z wielką mistrzynią uczniów, instrumentalistów i śpiewaków, którzy dzięki osobistemu doświadczeniu właścicielki domu i jej wspaniałej bibliotece będą uczyć się od niej, w miłych rozmowach i na koncertach, wspaniałej sztuki takich wskrzeszeń.

Autor podaje również dane kontaktowe dla osób zainteresowanych udziałem w pierwszych znakomitych spotkaniach:

Wolna od wszelkich formalności rezydencja Wandy Landowskiej przyjmuje na swoje kursy, lekcje i do miłego towarzystwa tyle osób, ile tylko zechce uczestniczyć. W celu uzyskania szczegółowych informacji prosimy o kontakt z sekretariatem Wandy Landowskiej w St. Leu-La Forêt (Seine-et-Oise), Francja. Od 1 czerwca do 30 września odbędą się pierwsze spotkania tego małego, nowego Bayreuth, którym chce ukoronować swoje dzieło, „tworząc szkołę”, jedna z najbardziej oddanych muzyce artystek naszych czasów, które nie sprzyjają zbyt duchowej refleksji⁸⁶.

To „petit Bayreuth”, jak nazwała je francuska prasa⁸⁷, rodzi skojarzenia zarówno wagnerowskie, jak i bukoliczne:

86 „No se crea por ello que el intento de Wanda Landowska es fundar una escuela o academia de enojoso aprendizaje. Se trata simplemente de extender a cuantos quieran participar en semejante fiesta diaria el esparcimiento artístico a que todos los veranos viene consagrando sus ocios la magnífica concertista. En torno a la residencia campestre de Wanda Landowska, en St. Leu, surge poco a poco la colonia de discípulos colaboradores de la gran maestra, instrumentistas y cantantes que ayudados de la experiencia personal de la dueña de la casa y de su magnífica biblioteca se enseñarán con ella, en amenas charlas y conciertos, en el arte magnífico de tales resurrecciones. [...] Exenta de toda formalidad social, la residencia de Wanda Landowska admite, pues, a sus cursos, lecciones y compañía placentera a cuantas personas gusten asistir. Para más detalles, dirigirse a la secretaria de Wanda Landowska, en St. Leu-La Forêt (Seine et Oise), Francia. De 1 de junio de 30 de septiembre tendrán lugar las primeras reuniones de este pequeño y nuevo Bayreuth con que quiere coronar su obra «haciendo escuela», una de las artistas más puramente volcadas a la música en estos tiempos, poco propicios al recogimiento espiritual”. Tamże.

87 *Un petit Bayreuth a St-Leu. Un soir chez Wanda Landowska*, „Paris Midi”, 24.08.1926 (Archivo Manuel de Falla, sygn. R. 6386-030).

Wanda Landowska, cudowna interpretatorka Bacha i naszych klawesynistów, spełnia marzenie swego życia pośród swoich wiernych uczniów, którzy ją podziwiają i uwielbiają. Co roku, zmęczona zimowym pobytem w Ameryce, przyjeżdża do melodyjnej od pewnego czasu krainy, aby Saint-Leu zamienić w „małe Bayreuth” muzyki dawnej. Jej zajęcia, rodzinne rozmowy w bibliotece bogatej w książki i manuskrypty z minionych wieków, ilustrowane na fortepianie, klawesynie i klawikordzie⁸⁸.

Ten nowy okres stanowił punkt zwrotny w karierze Wandy Landowskiej, choć nie oznaczał bynajmniej utraty kontaktów i występów w Hiszpanii. Artystka prowadziła tam intensywną działalność, aż do kilku miesięcy przed wybuchem wojny. I to mimo że relacje z Manuelem de Fallą uległy ochłodzeniu – wydaje się bowiem, że te trzy lata komponowania i oczekiwania na *Koncert* odbiły się na ich znajomości. Nie wiemy dokładnie, co wydarzyło się przed wyjazdem Wandy do Stanów Zjednoczonych pod koniec 1926 roku, ale z tonu jej listu i pewnych anegdot wynika, że był to trudny moment w ich przyjaźni, po którym nie udało się jej całkowicie odbudować:

Czy zdaje Pan sobie sprawę, jak bardzo mnie zranił tego popołudnia, gdy zobaczyłam go przy pleyelu? Pana wyrzuty były dla mnie szokiem i bolesną niespodzianką. Sprawily mi one wielką przykrość. Po moim pobycie w Ameryce spodziewałem się ciepłego i, przynajmniej, wdzięcznego przyjęcia. To prawda, że wszystko, co robi się dla przyjaciela, którego się kocha i podziwia, jest czysto spontaniczne, jest radością działania. To prawda, że praca nad Pana *Koncertem*, zaprezentowanie go jak najlepiej amerykańskiej publiczności, obronienie go przed tamtejszą prasą było moją naturalną potrzebą. [...] Kiedy wrócę i spotkam się z moim przyjacielem de Fallą, nie będę musiała mu tego wszystkiego opowiadać, on sam z siebie będzie wiedział wszystko i w cieple jego przyjaźni znajdę nagrodę za pewne bolesne godziny tam spędzone. Niech sam Pan oceni, jak głębokie zwątpienie mnie ogarnęło po naszym spotkaniu przy ulicy Rochechouart, którego nigdy nie zapomnę! Drogi Przyjacielu, musimy się zobaczyć. Taka przyjaźń jak nasza jest zbyt

88 „Au milieu de ses fidèles qui l'admirent et l'adorent, Wanda Landowska, l'interprète miraculeuse de Bach et de nos clavecinistes, vit le rêve de toute sa vie. Chaque année, après les fatigues hivernales de son séjour américain, elle vient désormais dans sa campagne mélodique faire de Saint-Leu «un petit Bayreuth» de la musique ancienne. Ses cours, causeries familières au milieu de la bibliothèque riche en livres et manuscrits des siècles passés, illustrés au piano, au clavecin et au clavicorde”. Tamże.

cenna i zbyt wzniosła, by narażać ją na najmniejsze wątpliwości. Pomimo głębokiego bólu, jaki mi Pan zadał, chcę, odważnie, zapomnieć o tej bolesnej godzinie. Chcę, aby moje przywiązanie i oddanie Panu pozostało niewzruszone. Proszę napisać, kiedy chce Pan przyjechać do Saint-Leu. Popracujemy nad koncertem, pokażę Panu miejsca, które przystosowałam do klawesynu. Czekam na Pana niecierpliwie z żarliwym uczuciem⁸⁹.

Korespondencja między nimi trwała do 1931 roku, choć już nie tak częsta i nie tak intensywna. Bez wątpienia Landowska nie chciała zerwać z de Fallą, prawdopodobnie on też tego nie chciał, choć doświadczenie długiego oczekiwania na *Koncert* musiało odcisnąć piętno na przyjaźni i ją osłabić. Natomiast sam utwór kontynuował błyskotliwą karierę (która trwa do dziś), ale nigdy więcej nie został wykonany przez Wandę – z wyjątkiem premiery w Barcelonie i tej, która dopiero miała nastąpić w Stanach Zjednoczonych. Właśnie z tego ostatniego powodu w amerykańskiej prasie pojawiło się kultowe już zdjęcie Landowskiej i de Falli zrobione w Granadzie w 1922 roku, a także pochwała *Koncertu*, która wzbudziła w Ameryce wielkie oczekiwanie na premierę:

Koncert ten został napisany specjalnie dla Madame Landowskiej. *Dictionary of Modern Music and Musicians* (1924) Denta wymienia go wśród opublikowanych dzieł de Falli. Jednak obecne wykonanie, drugie światowe, będzie oparte na rękopisie, podobnie jak pierwsze w Barcelonie 5 listopada tego roku. Odpowiedź jest taka, że de Falla, jak wielu innych, niestrudzenie weryfikuje i zmienia swoje własne dzieła. Pisząc koncert na tak małą grupę

89 „Vous êtes vous rendu compte combien vous m'avez peinée l'après-midi où je vous ai rencontré chez Pleyel? Vos reproches ont été un choc et une surprise douloureuse pour moi. Ils m'ont causé un gros chagrin. Je m'attendais – après mon séjour en Amérique – à un revoir chaleureux, et j'avoue, reconnaissant. Il est vrai que ce qu'on fait pour un ami qu'on aime et qu'on admire, n'est que spontanéité, bonheur d'agir. Il est vrai que de travailler votre Concerto, de le présenter le mieux possible au public américain, de le défendre devant la presse de là-bas, a été pour moi, un besoin naturel. [...] Je serai de retour, lorsque je serai avec mon ami Falla, je n'aurai pas besoin de lui conter tout cela, il saura de lui-même tout et dans la chaleur de son amitié, je trouverai la récompense pour certaines heures pénibles supportées là-bas. Jugez du profond découragement qui m'a pris après vous avoir quitté lors de cette rencontre, rue Rochechouart et que je n'oublierai jamais! Cher Ami, il faut nous voir. Une amitié comme la nôtre est trop précieuse et trop élevée pour qu'on l'expose au moindre doute. Malgré la profonde peine que vous m'avez causée, je veux, courageusement, oublier cette heure douloureuse. Je veux que mon attachement, ma dévotion pour vous restent inébranlables. Ecrivez-moi quand vous voulez venir à Saint-Leu. Nous travaillerons au concerto, je vous montrerai les endroits que j'ai adapté au clavecin. Je vous attends avec impatience et fervente affection”. List Wandy Landowskiej do Manuela de Falli z 31 maja 1927 roku. Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

instrumentów, de Falla podąża za najnowszą tendencją do koncentracji i kondensacji. O występie w Barcelonie, również z udziałem Madame Landowskiej jako solistki, pan Juan Thomas napisał w „The Chesterian” z 15 grudnia: „De Falla wnika głęboko w autentyczną muzykę hiszpańską; szuka związku z XVI i XVII wiekiem i poprzez proces ciągłej koncentracji i głębokiej introspekcji stworzył dzieło o tak wielkiej wartości dla muzyki hiszpańskiej: ten właśnie *Koncert*. [...] Rytm, tonalność, rozwój melodyczny i tematyczny zgodne są z tradycyjnymi liniami. Mimo to cała faktura jest nowa, ciekawa i mocna, w czym można ją porównać jedynie do najlepszych stron Strawińskiego. Klasyczna forma, zamiast ślepo podążać za scholastyczną formułą, ewoluuje w sposób naturalny, zgodnie z logiką rządzącą swobodą i łatwością rozwoju. Szczególnie zwracają uwagę prostota melodyczna, sugestywny charakter modalny, a przede wszystkim rytmiczna forma tematów⁹⁰”.

Warto było czekać, skoro później przyszły takie recenzje, chociaż relacja tej pary artystów nigdy już nie była taka jak wcześniej. To pewne rozgoryczenie niewątpliwie rekompensowały coraz liczniejsza publiczność w Hiszpanii i w całej Europie, uznanie i podziw w Stanach Zjednoczonych oraz inauguracja szkoły, która przejdzie do historii. W wieku czterdziestu siedmiu lat Wanda miała już ugruntowany prestiż i zyskała sławę po obu stronach Oceanu, a jej szkoła na przedmieściach Paryża stała się wręcz celem pielgrzymek specjalistów od muzyki dawnej.

90 „This *Concerto* was written expressly for Madame Landowska. Dent's Dictionary of Modern Music and Musicians (1924) lists it among De Falla's published works. Yet the present performance, the second anywhere, will be from manuscript, as was the first at Barcelona on Nov. 5 of this year. The answer is that De Falla like many another, is an indefatigable reviser and recaster of his own work. Again, De Falla is following the recent tendency toward concentration and condensation when he writes a concerto for so small a group of instruments. Concerning the performance at Barcelona, also with Madame Landowska as soloist, Mr Juan Thomas wrote as follows in «The Chesterian» for Dec. 15: «De Falla penetrates deeply into the genuinely Hispanic music; he seeks relationship with the sixteenth and seventeenth centuries, and through a process of continual concentration and profound introspection a work of such transcendence for Spanish music: the present *Concerto*. [...] Rhythm, tonality, melodic and thematic development all follow traditional lines. In spite of this, the whole texture possesses a newness and interest and a force which are not to be found only in the best pages of Stravinsky. The classical form, instead of blindly following the scholastic formula, evolves naturally by the logic which governs the freedom and facility of the development. What is particularly noticeable is the melodic simplicity, the suggestive modal character and above all the rhythmical form of the themes». *Spanning the Centuries*, „Evening Transcript”, 30.12.1926 (Archivo Manuel de Falla, sygn. R. 6386040).

ACONTECIMIENTO ARTISTICO

FESTIVAL FALLA

La Prensa barcelonesa nos trae la grata nueva del interesante y solemne concierto en que nuestro ilustre paisano Manuel de Falla recibiera pruebas terminantes de la admiración y del afecto que le profesan en la ciudad condal.

Organizado por la Asociación de Música de Cámara, y en el hermoso Palau de la Música Catalana, que presentaba el brillante aspecto de las grandes solemnidades, se celebró el magnífico festival, con obras debidas a la inspiración fresca y lozana y a la técnica maravillosa y acabada del «mago» del pentágono.

La danza de «El sombrero de tres picos» cautivó, como siempre, al auditorio, por su colorido, vitalidad y carácter netamente español. «Noches en los jardines de España», cuya difícil parte de piano fué ejecutada por su autor de magistral manera, exhalaban su fragante, suave e inextinguible perfume, y los innumerables admiradores de Manuel de Falla se rindieron a los múltiples encantos de «El retablo de Maese Pedro», una de las páginas modernas más bella que se hayan producido en estos últimos tiempos.

Entre los muchos atractivos del selecto programa figuraba el estreno del «Concierto» para clavicémbalo, flauta, óboe, clarinete, violin y violonchelo, que su autor dedica a la eximia Wanda Landowska.

Con tan reducidísimos elementos Manuel de Falla ha compuesto una obra interesantísima, de ritmos sorprendentes y variados y de riqueza extraordinaria de timbres que delatan el completo dominio de la técnica instrumental.

El gran músico, que a su genio une la rancia hidalguía del caballero español, ha escrito el «Concierto» en homenaje de agradecimiento a la sin par Wanda Landowska, por su gesto, sentándose al «clavicémbalo» cuando se estrenara «El retab-

lo» en la casa de la princesa de Polignac.

«Mi «Concierto», son sus palabras, no es un «pastiche» de un concierto clásico. La sustancia musical ha sido sacada de las fuentes más genuinas de la música hispánica de todos los tiempos. El «lento» de la segunda parte está inspirado en melodías prerrenacentistas. En cambio, la última parte arranca de la música del siglo XVIII, en la que bebía Scarlatti. He extraído una sustancia antigua de los vasos donde dormía, para sentirla con expresión actual.»

La exquisita Wanda Landowska interpretó el «Concierto» con el arte y la pulcritud en ella habituales, siendo aplaudisima, en unión del autor, y obligada a presentarse repetidas veces en el hemiciclo con el ilustre Manuel de Falla.

La eminente soprano Concepción B. día estuvo admirable de expresión en «El Trujaman», y bien los señores Lara y Domínguez en sus respectivos papeles de «Maese Pedro» y «Don Quijote».

Nada diremos de cómo estaría el gran Pablo Casals al frente de su admirable orquesta.

En resumen, una noche de arte y de éxito para la Asociación de Música de Cámara y un nuevo y resonante triunfo para nuestro eximio «paisano» Manuel de Falla.

FRITZ

Pontificia y Real Cofradía del Santo Cristo de la Misericordia (del Silencio)

En la tarde del jueves celebró esta Co-

Ilustracja 60.

„El Defensor de Granada”, 13.11.1926, s. 1.
Biblioteka Cyfrowa Autonomicznego Rządu Andaluzji.

część trzecia

(1927-1936)

World of Music and Mu

Figuring Various in the Music of the First Week of 1927



Ruth Breton, violinist.



*Wanda Landowska
and
Manuel de Falla
at
Granada*

Sunday Symphonic

Zuro's Orchestra Resumes Free Concerts January 9

The Sunday Symphonic Society, founded and conducted by Josiah Zuro, will begin its fourth season of free concerts next Sunday, January 9, at the Walter Hampden Theater, Broadway and Sixty-second Street. This theater is again donated for these concerts through Mr. Hampden's generosity. As before, concerts will be given every alternate Sunday noon at 12:30.

The orchestra's personnel is little changed. Leon Trebac, Lajos Shuk and Emil Wille continue respectively as concertmaster, solo cellist and leading second violin. Morris Veder is the new solo violinist.

Works to be played this season include the following symphonies: Brahms's fourth, Tchaikovsky's fifth, Mozart's E flat, Dvorak's "New World," Beethoven's fifth and Schubert's "Unfinished;" also Dvorak's "Carnival" overture, Mozart's overture to "Die Entführung aus dem Serail" and other works. Several American works are be-



*Madame
Galli-Curci in "Traviata."*



*Albert Spalding,
violinist.*

LUMIERE

Rozdział 9

Zwieńczenie kariery (1927-1928)



A M^{me}. Wanda Landowska dans l'attente du sonnet annoncé.

*Alimentando en mi volumen lento
una continua gradación inmotivada
desde mi corteza en vuelo posible
hasta el amor de las márgenes tiernamente educadas.
Por ti gracias a ti*

*sonata en lágrima dura y calidad de nieve
mira cómo en mi escalera insepulta
mi escalera de risa accidentada
la lluvia del vecino lunes llueve.*

*Querido tío
Cuánto tiempo hay que esperar la rampa comprometida
a rosa de uñas florecidas
y cuánto cuaderno
de hojas de invierno
La marea pregunta y sube
hasta el nivel de un no con la cabeza
mientras la tarde de un pecho solo
se sostiene a pesar de su peso*

Eludamos nosotros todo supuesto desenlace

*Aún falta ceja y media a vuelo de pájaro
para llegar al muelle entre las sienas
del último intervalo*

Y el contador de pasos seguro de sí mismo

*pasa de derecha a izquierda
como la brisa – albricias –
sobre la hierba – adiós – del clavicémbalo
Diego Gerardo, Le Sonnet Malgré Lui*

Ilustracja 63. „Herald Tribune”, 2.01.1927. Archiwum Manuela de Falli.

1927: między słodyczą a goryczą

Rok 1927 to decydujący moment w karierze Wandy Landowskiej, a zarazem rok, od którego pochodzi nazwa jednego z najważniejszych pokoleń artystów i intelektualistów dwudziestowiecznej Hiszpanii, z Manuelem de Fallą jako swego rodzaju mentorem¹. W tym roku Landowska otworzyła w rezydencji w Saint-Leu-la-Forêt salę koncertową i zainaugurowała cykl koncertów². Była to jednocześnie szkoła, którą Wanda promowała podczas każdej podróży, o czym mogliśmy się przekonać w poprzednim rozdziale. W tej posiadłości na obrzeżach Paryża nie tylko zgromadziła godną podziwu bibliotekę i kolekcję zabytkowych instrumentów, lecz także sama zaprojektowała salę koncertową, gdzie regularnie występowała dla elitarnej publiczności, którą sama sobie dobierała. Tam też przyjmowała uczniów pochodzących z różnych części świata i reprezentujących różne dziedziny (poza klawesynem i fortepianem również inne instrumenty dawne i śpiew) oraz stała się czołową postacią w świecie muzyki dawnej. Była u szczytu kariery, już od ponad dwudziestu lat odnosiła sukcesy jako klawesynistka i pianistka, a od około czterech lat regularnie podróżowała do Stanów Zjednoczonych. Tam była podziwiana i oklaskiwana i tam też spędziła ostatnie dekady życia. Teraz – z własną szkołą i uczniami – miała gwarancję, że jej dorobek w zakresie wykonywania muzyki dawnej na klawesynie i fortepianie doczeka się kontynuatorów.

Jednak rok 1927 przyniósł też gorycz niepochlebnej recenzji, z jaką *Koncert* spotkał się w Ameryce. Wanda na tym etapie kariery nie była przyzwyczajona do takich sytuacji, a odczuła krytykę szczególnie boleśnie ze względu na złożony i długi proces powstawania kompozycji. Recenzent „The Sun” skrytykował słabość dźwięku klawesynu w tak

¹ Zob. C.L. Gallardo i in., *Los Músicos del 27*, dz. cyt.

² Wanda Landowska podaje swój nowy adres już w liście do Manuela de Falli z 3 grudnia 1925 roku, jednak program koncertu inauguracyjnego pochodzi z 3 lipca 1927 roku. Poprzednie lata były więc czasem przygotowań i promocji szkoły, a otwarcie sali koncertowej dla publiczności nastąpiło w 1927 roku. Zob. Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931)*..., dz. cyt.

dużej sali jak nowojorska Carnegie Hall i zarzucił de Falli nieudolne naśladowanie Strawińskiego. Użył przy tym słów raniących Wandę:

Jest rzeczą niepojętą, dlaczego pani Landowska zdecydowała się zagrać koncert swojego przyjaciela w wielkiej, otwartej przestrzeni. Z pewnością żadna z rapsodii, które czytaliśmy, nie została napisana po tak bezcelowym występie, jak ten ostatniego wieczoru. Bez wątpienia muzyka została świetnie zagrana, ale nie zabrzmiała. Jest to kompozycja kameralna i powinna być grana delikatnie, pod opiekuńczymi skrzydłami Ligi Kompozytorów w miejskich ośrodkach edukacyjnych. [...] Być może utwór ten tchnie duszą Hiszpanii, ale duża jego część została doprawiona importowanym rosyjskim sosem do sałatek. [...] De Falla być może w końcu wyzwolił się z niewoli Strawińskiego, ale w tym koncercie to mu się nie udało. Może jest tak, jak twierdzą koledzy, ale zeszłej nocy w Carnegie Hall przez kwadrans opadała galaretowata i drżąca substancja dryfująca po niezbadanym jeszcze morzu tak zwanego modernizmu³.

Recenzja ta wymaga jednak pewnego kontekstu. Po pierwsze, muzyka hiszpańska nie była dobrze znana w Stanach Zjednoczonych, a jeśli była, to właśnie dzięki de Falli. Jednak *Koncert klawesynowy* ma już inne cechy – daleki jest od cytowania elementów hiszpańskiego folkloru, obecnych we wcześniejszych utworach kompozytora, takich jak *El sombrero de tres picos*. Jak widzieliśmy, *El retablo de Maese Pedro* odniósł w Ameryce ogromny sukces, ponieważ inscenizacja z użyciem kukiełek, historia Don Kichota i narracja na trzech płaszczyznach okazały się zarówno oryginalne, jak i atrakcyjne dla zagranicznych odbiorców. Elementy neoklasycznej awangardy w partyturze, zapowiadające nowy język w twórczości de Falli, mogły wzbudzić zachwyt, ale tylko w towarzystwie oprawy scenograficznej, bo do szerokiej publiczności bardziej

3 „Why M^{me} Landowska elected to introduce her friend's concerto in the midst of the great open spaces is inconceivable. Assuredly none of the rhapsodies we have read were written after such a futile performance as that of last evening. Doubtless the music was excellently played, but it did not sound. It is a chamber music composition and should be gently delivered under the sheltering wings of the League of Composers in the educational precincts of the Town Hall. [...] Perhaps this work breathes the soul of Spain, but much of it was dressed with imported Russian salad sauce [...]. De Falla may perhaps eventually free himself from the bondage of Stravinsky, but he has not done in this concerto. It may be all that the brethren have asserted that it is, but in Carnegie Hall last night it drooped through a limp quarter of an hour, a gelatinous and wabbling substance adrift on the yet uncharted sea of so called modernism”. *The Boston Symphony Concert. M^{me} Landowska, Featured as Harpsichord Soloist, Plays De Falla's Concerto, „The Sun”, 7.01.1927* (Archivo Manuel de Falla, sygn. P-6386-043).

przemawiały efekty wizualne niż muzyczne. Natomiast *Koncert* okazał się dziełem, na jakie amerykańskie audytorium prawdopodobnie nie było przygotowane. W utworze tym kompozytor idzie bowiem o krok dalej – *Koncert* jest w pełni instrumentalny, pozbawiony jakiegokolwiek scenografii czy odniesienia do tekstu literackiego. W tych wczesnych wykonaniach nie doceniono instrumentalnego charakteru „czystej” muzyki.

Jednocześnie umiejscowienie w tym samym programie *Święta wiosny* Strawińskiego było dla dzieła de Falli niekorzystne, bo skutkowało trudnym do wybronięcia porównaniem dźwiękowej subtelności i delikatnej dźwięczności klawesynu z siłą i energią muzyki Rosjanina. Ponadto na koniec wieczoru wybrzmiał również koncert Mozarta (dobrze znany klasyk, po mistrzowsku zinterpretowany przez Wandę), który zebrął wszystkie owacje, ale nie pozwolił w pełni docenić zalet *Koncertu* de Falli – wykonanego przez zespół kameralny, dysponujący siłą dźwięku przeznaczoną do bardziej intymnego i ustronnego pomieszczenia, nie zaś dużej sali koncertowej wypełnionej publicznością pragnącą raczej doświadczyć spektaklu.

Landowskiej nie mogły spodobać się takie słowa, bo przyzwyczaiła się już, że po recitalach zbiera tylko pochlebne komentarze, okrzyki podziwu i donośne oklaski. Co więcej, lekceważący ton wobec de Falli jako „przyjaciela Wandy” jest niesprawiedliwy, jeśli zdajemy sobie sprawę, że kompozytor w tamtym czasie był już uznaną postacią na międzynarodowej scenie muzycznej. Wandę musiało to tym bardziej zabołec, że walczyła o *Koncert*, czekała na niego i promowała go przed premierą, tworząc oczekiwania dalekie od charakteru, jaki de Falla ostatecznie nadał partyturze.

Prawdopodobnie zarówno oczekiwanie, jak i niezbyt przychylne recenzje mogły ochłodzić tę przyjaźń i skłonić Landowską do refleksji nad kompozycją, której artystka już nigdy nie zagrała na żywo. Może nie z punktu widzenia Wandy, ale ze współczesnej perspektywy historii muzyki XX wieku można powiedzieć, że mimo wszystko warto było czekać. Co więcej, krytycy w Europie okazali się nie tylko życzliwi, lecz także chwalili utwór, jego sukces i umiejętności zarówno de Falli jako kompozytora, jak i Wandy jako niekwestionowanej mistrzyni klawesynu:

Nie zapominajmy o inspiratorce tego koncertu klawesynowego. Wróżka z Saint-Leu-la-Forêt, Wanda Landowska, o wielkim sercu, potrafiła odkryć po wiekach tajemnice zapomnianej techniki. Jej mistrzowski przykład dał de Falli pragnienie przedsięwzięcia, które dziś nie jest zbyt powszechne. Stworzyć styl doskonale nowoczesny, a jednocześnie wykorzystujący klawesyn

ze wszystkimi jego zasobami, nie pastiszując absolutnie żadnego osiemnastowiecznego autora. [...] Tak można wyjaśnić sukces *Koncertu* i pogratulować. Co za czysta przyjemność! Długo będziemy ją pamiętać... Wszyscy nasi przyjaciele, jeśli jeszcze nie doświadczyli tej radości, będą chcieli ją wkrótce usłyszeć. Szczęśliwe mistrzostwo triumfującego de Falli!⁴

Znajdujemy nawet entuzjastyczne recenzje autorstwa specjalistów z Hiszpanii. Na przykład Joaquín Llorente w takich słowach podziwia muzykę mistrza z Kadyksu:

Koncert jest pełen niespodzianek. Po pierwsze nie jest to jedna z tych kompozycji, które zostały napisane wyłącznie po to, by wyeksponować konkretny instrument i pokazać wirtuozerię artysty [...]. Nie jest to imitacja muzyki okresu, w którym klawesyn przeżywał swój rozkwit. Nie jest to też pokaz muzycznej akrobatyki dostosowującej dawny instrument do muzyki współczesnej.

Krytyk podkreśla też w czułych słowach sympatię, jaką Wanda darzy Hiszpanię i jaką kraj odwzajemnia, nazywając artystkę „La Landowska”, co napawa ją dumą:

Wanda Landowska jest wielką miłośniczką Hiszpanii, gdzie co roku koncertuje. Zna nasz kraj na wylot, a oprócz przyjaźni hiszpańskiej inteligencji udało jej się zdobyć podziw szerokiej publiczności. „W Hiszpanii nazywają mnie «la Landowska»” – powiedziała mi, uśmiechając się z dumą. Bo choć nie zna dobrze języka hiszpańskiego, jest wspaniałą językoznawczynią i wie, jakie uczucie, podziw i szacunek skupiają się w tym „la”. I jestem pewien, że „la Wanda” bardziej sobie ceni ten rodzajnik przyznany przez hiszpańską publiczność niż krzyż nadany jej przez rząd francuski.

Oczywiście Llorente podkreśla też sympatię dla de Falli, którą Wanda niewątpliwie żywiła przez wiele lat i która doprowadziła do powstania *Koncertu*, dwukrotnie wykonanego w Nowym Jorku:

4 „Ce concerto de clavecin, n'en oublions pas l'inspiratrice. La fée de Saint-Leu-la-Forêt, Wanda Landowska, au grand cœur, a su retrouver, par delà les siècles, les secrets d'une technique perdu. Son exemple magistral avait donné à Falla le désir d'une entreprise peu commune de nos jours. Créer en quelque sorte un style parfaitement moderne et qui utilise cependant le clavecin avec toutes ses ressources – non point pasticher d'une quelconque façon tel auteur du XVIII. [...] On s'explique, en s'en félicitant, le succès du Concerto. Quel plaisir sans mélange! Son souvenir longtemps nous poursuivra... Tous nos amis, s'ils n'ont pas eu encore cette joie, voudront l'entendre bien vite. Heureuse maîtrise du triomphateur Falla!”. G. Auric, *La musique*, „Les Annales”, 20.09.1927 (Archivo Manuel de Falla, sygn. P-6386-094).

Jeśli „la Wanda” gorąco kocha Hiszpanię, to jej uczucie do mistrza de Falli, „wielkiego Manuela”, graniczy z bałwochwalstwem. Tak więc w wykonanie zadedykowanego jej *Koncertu* włożyła całą swoją nieocenioną sztukę i całą swą duszę. A ponieważ Maestro Kusewicki jest kolejnym zagorzałym wielbicielem mistrza z Kadyksu, *Koncert* wypadł znakomicie i choćby się to nie podobało pewnym krytykom z Bostonu, został przyjęty z aplauzem przez kulturalną publiczność, która chodzi do Symphony Hall. [...] Boston Symphony Orchestra wykonała *Koncert* Manuela de Falli w Carnegie Hall w czwartek 6 stycznia po południu i w sobotę 8 stycznia wieczorem [...] i nie trzeba być prorokiem, by przewidzieć, że nowojorska publiczność przyjmie *Koncert* równie gorąco co bostońska⁵.

Natomiast „El Sol” drukował spostrzeżenia Adolfa Salazara, krytyka i specjalisty, który najbardziej walczył o legitymizację i uznanie dla twórczości Manuela de Falli. Salazar wskazuje na wagę *Retablo* i *Koncertu*:

Z kolei jego ostatnie dzieło, *Koncert kameralny*, jest już tym utworem, w którym pojawiają się jakby skryształizowane idee etyczne i zarazem estetyczne de Falli. Szczepnie uważam, że kto nie słyszał tego *Koncertu* w Sewilli i Kadyksie, nie może mieć pojęcia o jego znaczeniu w tym sensie ani o jego wewnętrznym pięknie. De Falla, aby przedstawić swoje ostatnie dzieło rodakom, wybrał dwóch wykonawców, którzy dzięki najściślejszemu porozumieniu mogli

5 „El *Concerto* está lleno de sorpresas. En primer lugar, no es una de esas composiciones escritas exclusivamente para dar relieve a un instrumento determinado y exhibir el virtuosismo de un artista [...]. No es una imitación de la música de la época en que floreció el clave. Ni es tampoco un alarde de acrobatismo musical para adaptar un instrumento pretérito a la música moderna. [...] Wanda Landowska es amantísima de España, donde da conciertos todos los años. Conoce nuestro país de cabo a rabo y además de granjearse la amistad de la intelectualidad hispana, ha sabido conquistarse la admiración del público en general. En España me llaman la Landowska, me decía con una sonrisa de orgullo. Pues, aunque no conoce muy bien el castellano, y eso que es una lingüística formidable, ya sabe el cariño, la admiración y el respeto que se hayan concentrado en ese «la». Y seguro estoy de que «la Wanda» valora más ese artículo otorgado por el público español que la cruz que le ha concedido el gobierno francés. [...] Si «la Wanda» ama fervorosamente a España, al maestro de Falla, a su «gran Manuel» le tiene un cariño rayano en la idolatría. Así es que en la ejecución del *Concerto* a ella dedicado, ha puesto todo su arte imponderable y toda su alma. Y como el maestro Cusevitzki es otro admirador acérrimo del maestro gaditano, el concierto ha resultado brillantísimo, y mal que les pese a ciertos criticastros de Boston, fue aplaudidísimo por el culto público que frecuenta Symphony Hall. [...] la Boston Symphony Orquesta ejecutó el *Concerto* de Manuel Falla, en Carnegie Hall, el jueves 6 de enero, por la tarde, y el sábado, 8 de enero, por la noche [...] y no se necesita ser muy profeta para decir que el público de Nueva York acogería el *Concerto* tan calurosamente como el de Boston”. M.J. Llorente, *Nuevo triunfo del arte españolísimo del maestro Manuel de Falla. La Boston Symphony Orchestra y Wanda Landowska interpretan su concierto con gran éxito* – artykuł z 12 stycznia 1927, bez tytułu czasopisma (Archivo Manuel de Falla, sygn. P-6415-010).

Nuevo triunfo del arte españolísimo del maestro Manuel de Falla

La Boston Symphony Orchestra y Wanda Landowska interpretan su concierto con gran éxito

Sin duda alguna, el acontecimiento más interesante de la presente temporada musical es el **concierto** para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncelo de nuestro gran maestro, Manuel de Falla, que por primera vez (fuera de España), acaba de ejecutar la Boston Symphony Orchestra en los conciertos gemelos del viernes y el sábado pasados.

Interesante, no tan sólo por ser una obra nueva de un maestro de tanto fuste como lo es el famoso gaditano, sino por tratarse de un instrumento que ya casi había pasado a la historia, y que ahora lo emplea uno de los compositores más modernistas.

El **concierto** está lleno de sorpresas. En primer lugar, no es una de esas composiciones escritas exclusivamente para dar relieve a un instrumento determinado y exhibir el virtuosismo de un artista. Aunque de Falla compuso su **concierto** para la gran artista polaca Wanda Landowska, el clave, que dicha señora tan brillantemente ha modernizado, no es ni con mucho el instrumento principal de esa composición. Forma tan sólo parte del conjunto, y si algunas veces lleva la voz cantante, en otras ocasiones sirve de acompañamiento a los otros instrumentos.

En segundo lugar, contra lo que se podía esperar de un instrumento tan antiguo, el **concierto** no se ajusta a los cánones clásicos. No es una imitación de la música de la época en que floreció el clave. Ni es tampoco un alarde de acrobatismo musical para adaptar un instrumento pretérito a la música moderna. El **concierto** es simplemente la interpretación del ambiente musical de épocas pasadas por un maestro que sabe emplear todos los recursos de la técnica musical moderna.

Por sus motivos, el **concierto** hace recordar el famoso cuadro del Ticiano: "Amor divino y amor terreno", pues si el primer y el tercer movimientos están llenos de vida popular, alegre, hasta callejera, en cambio el segundo expresa un sentimiento profundamente religioso. Y en todos ellos se refleja el ambiente de la España de los siglos XVI y XVII.

Porque el nuevo **concierto** del maestro Falla es genuinamente español, solemne, austero a veces, co-

mo en los motivos religiosos, alegre, chispeante en las frases folklóricas que abundan en los movimientos primero y tercero, pero siempre noble, siempre mesurado, siempre fi-



El maestro Manuel de Falla y su intérprete Wanda Landowska.

a un pueblo que ni cuando se divierte pierde el sentido de su dignidad personal.

De Falla escribió su **concierto** para Wanda Landowska como prueba de agradecimiento, según dicen, por la valiosísima cooperación que le prestó la brillante pianista polaca cuando se puso en escena "El retablo de maese Pedro", y también para demostrar su admiración por el arte magistral con que dicha señora toca el clave.

Wanda Landowska no es solamente una virtuosa del piano y del

(Sigue en la 1a. pág.)

(Continúa en la 1a. pág.)

clave; es una de las figuras más principales del mundo musical. Ha sido profesora en los conservatorios más importantes de Europa. Por preferencia, ha estudiado a fondo la música antigua, sobre la cual ha dado conferencias y escrito libros. Sus trabajos sobre los clavicinistas franceses le han valido la Cruz de la Legión de Honor. Gracias a su gran talento musical ha conseguido resucitar el clave y de mero objeto de curiosidad en los museos lo ha

Ilustración 64.

„Prensa Nacional”, 12.01.1927. Archiwum Manuela de Falli.

zagrać jego najwierniejszą wersję. Jednym z tych wykonawców był on sam. Drugi to instrumentalne jądro wspaniałego krzewu, który rozkwita pod jego opieką: muzycy Orquesta Bética de Cámara, którzy wyrażają bardzo wierną interpretację Ernesta Halfftera. [...] W swoim nowym utworze de Falla uległ trendowi, który obecnie porywa muzyków europejskich, a polega na wyrażaniu swoich harmonicznym i konstrukcyjnym pomysłów za pomocą słownictwa rytmicznego i melodycznego bezpośrednio zakorzenionego w XVII i XVIII wieku. [...] Po *Retablo* de Falla tworzy w nowym stylu. *Koncert* jest bezpośrednią konsekwencją tej drogi. Na dzisiejszym horyzoncie muzycznym nie widzimy wśród ludzi jego pokolenia żadnego innego dzieła, które mogłoby zaprowadzić dalej lub które dałoby bardziej wyrafinowane owoce piękna i wzniosłości myśli⁶.

Salazar nie myli się co do tego, że *Retablo* i *Koncert* stanowią punkt zwrotny w historii muzyki współczesnej. W kompozycji obu, jak widzieliśmy, ważną rolę odegrała Wanda Landowska, którą krytyk również darzył głębokim podziwem przez długie lata. Wanda nie zagrała już więcej *Koncertu*, wydaje się też, że nie uczestniczyła już jako klawesynistka w prezentacjach *Retablo*, choć nadal utrzymywała bliskie kontakty z Hiszpanią.

W 1927 roku znów odwiedziła ten kraj. Dnia 10 stycznia 1927 ogłoszona została trzecia edycja kursu muzycznego w San Feliu de Guíxols – miejscowości, do której Stowarzyszenie Muzyczne zapraszało Wandę już w poprzednich latach (1925 i 1926). Tym razem, jak się wydaje, Landowska była solistką drugiego koncertu, na którym zagrała utwory fortepianowe i klawesynowe Händla, Bacha, Mozarta, Clementiego, Vivaldiego–Bacha, Scarlattiego, Pasquiniego, Daquina, Dandrieu

6 „A su vez, su última obra, el *Concierto de cámara*, es ya la obra donde aparecen como cristalizadas esas ideas éticas, a la par que estéticas, de Falla. Creo sinceramente que quienes no hayan oído este *Concierto* en las sesiones de Sevilla y Cádiz, no pueden tener una idea de su significación en este sentido, ni de su intrínseca belleza. Falla eligió para dar a conocer su última obra a sus paisanos los dos intérpretes que, por más íntima comprensión, podían dar de ella la versión más fiel. Uno de esos intérpretes era él mismo. El otro era un núcleo instrumental desgajado de un espléndido arbusto que florece bajos sus cuidados: los músicos de la Orquesta Bética de Cámara, que se expresan a través de la interpretación fidelísima de Ernesto Halffter. [...] En su nueva obra, Falla se ha sentido atraído por esa tendencia que actualmente estremece a los músicos europeos de expresar sus ideas armónicas y constructivas a través de un vocabulario rítmico y melódico directamente entroncado en los siglos XVII y XVIII. [...] Tras el *Retablo* un nuevo estilo comenzaba en Falla. El *Concierto* es la consecuencia inmediata de esa vía. En el horizonte musical actual no vemos entre las gentes de su generación otra obra alguna que pueda llevar más lejos ni que haya conseguido más depurados frutos de belleza y elevación de pensamiento”. „El Sol”, 1.01.1927 (Archivo Manuel de Falla, sygn. F-6415-004).

i własne⁷. Jednak poza tą krótką notką informacyjną nie znalazłam żadnej recenzji wspomnianego wykonania ani innych recitali z tego czasu i miejsca, przypuszczam więc, że musiał to być jednorazowy występ, analogiczny do zobowiązań, które Wanda wypełniała przez poprzednie dwa lata. Ich regularność świadczy o ścisłej współpracy artystki ze Stowarzyszeniem i przywiązaniu tej instytucji do naszej bohaterki.

Poza tym również w 1927 roku, choć znacznie później, bo pod datą 15 maja, znajdujemy w „Gaceta Literaria” recenzję tekstu opublikowanego w „Revista de Occidente”. Fernando Vela⁸ poświęcił Wandzie Landowskiej następujące słowa:

Sztuka rozwija się jak matematyka. Haydn, Mozart mówią nam przez cały wieczór niepodważalne prawdy, takie jak dwa dodać dwa to cztery, cztery dodać cztery to osiem. Jeśli jednak zamknijemy tę prostą sumę w nawiasie i usłyszymy ją jako ewokację i zachwycający anachronizm, operacja komplikuje się przez podniesienie do kwadratu. Wówczas już nie żyjemy wewnątrz tej muzyki, tak jak żyli jej współcześni, jak jedwabnik w kokonie, ale staje się tak, jakbyśmy z zewnątrz przykładali ucho do szczeliny olśniewającego i dziwnego świata, przez którą dociera do nas drżący słaby dźwięk odległego menueta. Pod wskrzeszoną przez Wandę Landowską muzyką słyszymy głęboką pedałową nutę Terroru. Widzimy białe, wydłużone szyje, na których nasze oczy dostrzegają, niczym powidok słońca na kartce papieru, czerwoną nitkę, prawie niezauważalny naszyjnik z krwi, podobny do tej spoiny, którą na porcelanowych figurkach zostawia forma odlewowa, tak jakby głowa i ciało tych ewokowanych markiz były sztucznie połączone za pomocą tej historycznej już figury szyi⁹.

7 „Scherzando”, 10.01.1927, s. 4.

8 Fernando García Vela (ur. 1888, Oviedo – zm. 1966, Llanes) – filozof, pisarz i dziennikarz. W 1923 roku razem z Josém Ortęgą y Gassetem założył „Revista de Occidente”, gdzie był sekretarzem redakcji do 1936 roku.

9 „El arte se desarrolla como una matemática. Haydn, Mozart, nos están diciendo una tarde entera verdades incontrovertibles como dos y dos son cuatro, cuatro y cuatro, ocho. Pero si encerramos esa sencilla suma en un paréntesis y la oímos como evocación y anacronismo delicioso, la operación se complica con una elevación al cuadrado. Entonces, ya no vivimos dentro de esa música como vivieron sus contemporáneos, como el gusano dentro del propio capullo, sino desde fuera de ella como si aplicásemos el oído a la rendija de un mundo brillante y extraño, por donde nos llega trémulo el leve son de un minué lejano. Por bajo de las músicas resucitadas de Wanda Landowska escuchamos la profunda nota pedal del Terror. Vemos blancos cuellos alargados, donde nuestros ojos ponen, como esa imagen secundaria del sol sobre el papel, un hilo rojo, un collar de sangre casi imperceptible, semejante a esa junta que en las figuras de porcelana deja la fracción del molde, como si la cabeza y el cuerpo de estas evocadas marquesas estuvieran unidas artificialmente por esa figura ya histórica del cuello”. Fragment tekstu Fernanda Veli *El arte al cubo* opublikowanego w „Revista de Occidente” w kwietniu 1927 roku i cytowanego w: „Gaceta Literaria”, 15.05.1927, s. 4.

Muzyka Landowskiej utożsamiana z brzmieniami dawnych wieków stała się inspiracją literacką i filozoficzną. Posępne refleksje i piękne wiersze – znajdujemy cały katalog tekstów, jakie naszej bohaterce poświęcili hiszpańscy pisarze, poeci, muzykolodzy, twórcy i krytycy, co staramy się przedstawić na tych stronach. Dołącza do nich Fernando Vela, który razem z filozofem Josém Ortegą y Gassetem założył „Revista de Occidente” – oto jeszcze jedna ważna postać pisząca o Landowskiej w Hiszpanii.

W 1927 roku nie mamy już żadnych innych informacji o artystce w Hiszpanii. Prawdopodobnie była ona zajęta przygotowaniami do oficjalnego otwarcia 3 lipca swojej sali koncertowej w Saint-Leu-la-Forêt. W tym samym roku odbyła również *tournee* po Stanach Zjednoczonych, więc oba te wydarzenia musiały zmniejszyć jej szanse na koncertowanie w innych krajach europejskich. Dnia 14 czerwca 1927 roku, po powrocie ze Stanów Zjednoczonych, osobiście zaprosiła Chavarriego do swojej szkoły na inaugurację: „Wróciłam z Ameryki, a ostatnio z Londynu. Cieszę się z powrotu do mojego domu, mojego ogrodu i mojej sali koncertowej, które są czarujące. [...] Będzie Pan we Francji i weźmie udział w otwarciu mojej Sali 3 lipca? Mam taką nadzieję, z całego serca”¹⁰.

Na tym wydarzeniu w Saint-Leu-la-Forêt obecny był Alfred Cortot, który ponadto zagrał razem z Wandą na pierwszym koncercie:

W trakcie inauguracyjnego koncertu wraz z Wandą Landowską wystąpił Alfred Cortot. Na początek wspólnie, na dwóch klawesynach, wykonali koncert na dwa instrumenty klawiszowe (*Concerto à deux claviers*) Johanna Sebastiana Bacha, po czym nastąpiły trzy *Preludia i fugi* z *Das wohltemperierte Klavier*, zagrane solo na klawesynie przez gospodynię spotkania: *C-dur* – właśnie to, które Gounod wykorzystał przy opracowaniu melodii do słów pieśni *Ave Maria* Morane’a – a następnie *f-moll* i *Cis-dur*. Następnie na estradzie znowu pojawił się Alfred Cortot i wspólnie z Wandą Landowską wykonali utwory Couperina i Pasquiniego. Wreszcie w pełnej inwencji i wyrazu interpretacji Wandy Landowskiej publiczność usłyszała *Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* François Couperina. Potem, po krótkich utworach Dandrieu, Rameau i Jacques’a Championa de Chambonnières’a koncert zwieńczyła sonata na dwa instrumenty klawiszowe Mozarta¹¹.

10 „Me voilà de retour d’Amérique et tout dernièrement de Londres. J’ai retrouvé avec bonheur ma maison, mon jardin et ma salle de concerts qui sont délicieux [...]. Serez-vous en France et assisterez-vous à l’inauguration de ma salle qui aura lieu le 3 Juillet? Je l’espère de tout cœur”. List Wandy Landowskiej do Eduarda Chavarriego z 14 lipca 1927 roku. E López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., t. 1, s. 308 (list 307).

11 P. Maksymowicz, *Ośrodek w Saint-Leu-la-Fôret w artystycznej i pedagogicznej działalności Wandy Landowskiej*, Meakultura, <http://meakultura.pl/artukul/osrodek-w-saint-leu-la-foret-w-artystycznej-i-pedagogicznej-dzialalnosci-wandy-landowskiej-1625> (dostęp: 17.02.2022).

Nie trzeba dodawać, że wydarzenie miało wielki międzynarodowy zasięg, ponieważ zadbała o to sama Landowska, promująca w poprzednich latach przyszłe centrum muzyki dawnej, a jej sława na obu kontynentach zrobiła resztę. W Hiszpanii w czasopiśmie „Blanco y Negro” ukazał się tekst, w którym ośrodek ten został ponownie nazwany „Bayreuth muzyki dawnej” lub „świątynią”, jak lubiła mówić sama założycielka. Artykuł opublikowany po oficjalnej inauguracji zaczyna się od słów Wandy skierowanych do dwustu uprzywilejowanych gości, którzy mogli jej wysłuchać w tej wyjątkowej sali: „dziękuję wam za przybycie, dziękuję za to, że istniejecie, a tym samym przyczyniliście się do zbudowania tej radosnej i żarliwej kaplicy, poświęconej przyjaźni i muzyce”¹². O Saint-Leu-la-Forêt przeczytamy jeszcze kilka tekstów, ponieważ nasza artystka od lat zdawała sobie sprawę ze znaczenia promocji. W każdym razie był to niewątpliwie kulminacyjny moment w jej karierze, a przygotowania do niego oraz amerykańskie tournée musiały zabrać Wandzie dużo czasu i zmniejszyć szanse na występy w innych miejscach w 1927 roku.

LE SONNET MALGRÉ LUI

A Mme. Wanda Landowska dans
l'attente du sonnet annoncé.

*Alimentando en mi volumen lento
una continua gradación inmotivada
desde mi corteza en vuelo posible
hasta el amor de las márgenes tiernamente educadas.*

*Por tí gracias a tí
sonata en lágrima dura y calidad de nueve
mira cómo en mi escalera insepulta
mi escalera de risa accidentada
la lluvia del vecino lunes llueve.*

*Querido tío
Cuánto tiempo hay que esperar la rampa comprometida
a rosa de uñas florecidas
y cuánto cuaderno
de hojas de invierno
La marea pregunta y sube
hasta el nivel de un no con la cabeza
mientras la tarde de un pecho solo
se sostiene a pesar de su peso*

Eludamos nosotros todo supuesto desenlace

*Aún falta ceja y media a vuelo de pajarito
para llegar al muelle entre las sienes
del último intervalo*

Y el contador de pasos seguro de sí mismo

*pasa de derecha a izquierda
como la brisa – albricias –
sobre la hierba – adiós – del clavicémbalo*

GERARDO DIEGO

12 „[...] os agradezco el haber venido, y os agradezco el que existáis, el haber con ello colaborado a erigir esta capilla alegre y ardiente, consagrada a la amistad y a la música”. Cyt. za: M. Nelken, *El templo de la música de Wanda Landowska*, „Blanco y Negro”, 11.09.1927, s. 101.

Ilustracja 65. „Verso y Prosa” 1927, t. I, nr 10. s. 1. Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

Mistrzyni z Saint-Leu-la-Forêt wraca do Hiszpanii – 1928

Po otwarciu i okrzepnięciu szkoły wraz z salą koncertową Wanda nie zrezygnowała z wizyt oraz koncertów w Hiszpanii. Wiosną 1928 roku zapowiedziano jej występy w Madrycie, zorganizowane przez wierne Towarzystwo Filharmiczne, które miały się odbyć 5 i 7 maja w teatrze Comedia. W programie pierwszego znalazły się następujące utwory: *Passacaglia* Fischera, *Sonata biblijna* Kuhnaua, *Sonata a-moll* Mozarta, sarabanda, polonez, gawot i bourrée Bacha, *Kukułka* Pasquiniego, *Kukułka* Daquina, *Rigaudon et tambourin* Rameau. Natomiast drugi koncert sprawiał wrażenie, jakby Wanda kontynuowała badania nad walcem i poszerzyła pierwszy repertuar, dzięki któremu zaistniała w stolicy w 1905 roku, dokładnie dwadzieścia trzy lata wcześniej. Program obejmował woltę Byrda, *Dwie woltę króla* Praetoriusa, woltę Chambonnières'a, *Walc z Grazu* Schuberta, *Walc sylfów* Berlioza–Lisza, *Walc a-moll* Schumanna, *Zaproszenie do walca* Webera, cztery walce Chopina (niesprecyzowane), drehera z kantaty Bacha, *Volta polonica* (anonima) i *Allegro* z *Koncertu C-dur*¹³.

Wanda jak zawsze nie tylko przygotowała programy z objaśnieniami, lecz także sama opowiadała słuchaczom historię utworów, co musiało bardzo ożywiać recitale, dzięki czemu wykonawczyni łatwo zjednywała sobie publiczność. Oto co Carlos Bosch mówi nam o pierwszym koncercie:

Osobowość artystki, która wczoraj uświetniła obrady Towarzystwa Filharmicznego, odzwierciedla charakter, który rozkwitł w XVIII wieku w jego subtelnych drobiazgach, w łagodności uczuć [...]. Program zapowiadający utwory zawiera też ilustracje wskazane przez Wandę Landowską, która nadaje historyczny rys swojemu recitalowi, począwszy od *Passacaglii* Fischera,

13 „La Libertad”, 5.05.1928, s. 7.

autora z XVII wieku, aż po Mozarta, którego *VII Sonatę a-moll* wykonała na fortepianie. Reszta została wykonana na klawesynie. [...] W krótkich objaśnieniach, którymi serdecznie dzieliła się przed każdym utworem, zawierała uwagi doskonale ukierunkowane estetycznie w pięknych i poruszających streszczeniach¹⁴.

Również inne recenzje wspominają o elokwentnych wyjaśnieniach, jakie dawała Wanda podczas koncertów. Podkreślają także wspaniałe przyjęcie przez madrycką publiczność, która nagradzała solistkę wielkimi owacjami i bukietami kwiatów:

wczoraj po południu przed Towarzystwem Filharmonicznym, zebrany w pełnym składzie w sali [teatru – przyp. I.R.A.] Comedia, wybitna założycielka Szkoły Muzyki Dawnej w Paryżu zagrała ostatni ze swoich dwóch recitali w tym sezonie, na którym, jak zawsze, dała wyraz swojemu przywiązaniu do tego wytrawnego stowarzyszenia. Od wolty, przez łańcuchy, aż po kompozycje Webera, poprzez Berlioza, Wanda Landowska zachwyciła nas godnymi podziwu wersjami dostojnego tańca, triumfującego i dominującego, na przekór przenikliwym dźwiękom epileptycznej „czarnej muzyki”. Zrobiła jeszcze więcej; trafnie i elokwentnie komentowała każdy z utworów, podkreślając jego szczególne znaczenie w cyklu. Podobnie jak w sobotę – kiedy to do swego programu włączyła między innymi Bacha, Mozarta, Daquina, Rameau i Kuhnaua – owacje były wielokrotne i szczere, a bukiety kwiatów stanowiły odpowiedni dar dla niezrównanej wykonawczyni¹⁵.

14 „La personalidad de la artista que ayer honró las sesiones de la Sociedad Filarmónica ha enfilado el carácter que florece al siglo XVIII en sus minucias sutiles en la suave delicadeza de su sentimiento [...] En el mismo programa que anuncia las obras se contienen ilustraciones indicadas por Wanda Landowska, que orienta el sentido histórico de su recital, comenzando por el *Pasacalle* de Fischer, autor procedente del siglo XVII, que llega hasta el siguiente, y llegando a Mozart, cuya *Sonata número 7 en la menor* ejecutó en el piano. Lo demás fue ejecutado en el clavecín [...] En breves explicaciones cordialmente ofrecidas por ella, al comienzo de cada obra, expuso apuntes de perfecto encauzamiento estético en bellos resúmenes sinceramente sentidos”. C. Bosch, *Concierto de Wanda Landowska*, „El Imparcial”, 6.05.1928, s. 2.

15 „[...] ayer tarde – ante la Sociedad Filarmónica, reunida en pleno en la sala de la Comedia – desarrolló la insigne fundadora de la Escuela de Música Antigua de París en la última de sus dos audiciones de esta temporada, en la que, como siempre, ha testimoniado su cariño a la veterana asociación. Desde la volta, pasando por las cadenas, hasta las composiciones de Weber, pasando por Berlioz, Wanda Landowska nos deleitó con unas admirables versiones del señorial baile, triunfante y dominador, pese a los estridores de la epiléptica «música negra». Y aún hizo más: apostillar con certero juicio y fácil palabra cada una de las obras, realizando su especial significado en el ciclo. Como el sábado – cuanto integró con Bach, Mozart, Daquin, Rameau y Kuhnau, entre otros su programa – las ovaciones fueron reiteradas y sinceras, y los ramos de flores adecuada ofrenda para la intérprete sin rival”. A. Martínez, *Dos audiciones de Wanda Landowska*, „La Nación”, 8.05.1928, s. 4.

Z kolei „El Heraldo de Madrid” przedstawia Landowską jako ideał interpretatorki łączącej elementy intelektualne, analityczne z emocjonalnymi oraz ze zrozumieniem i przyswojeniem wiedzy historycznej, co pozwala jej odtworzyć muzykę przeszłości w sposób nienaganny.

Do tego konieczne jest również boskie natchnienie, ale nie wystarczy. Nie można temperamentnej intuicji powierzyć pełnego zrozumienia i wrażliwego wykonania. Do tego potrzebna jest również najwyższa kultura, praca analityczna, nie tylko techniczna, ale też psychologiczna, znajomość wszystkich stylów, absolutne wczucie się w środowisko, w którym te umysły się ukształtowały. Ale te warunki rzadko idą w parze. Dlatego przypadek Wandy Landowskiej należy do rzadkich wyjątków. Jest jednym z tych artystów, którzy są jednocześnie nauczycielami, a ich występy są zarówno zachwycające, jak i pouczające.

Wizyta Wandy Landowskiej w Madrycie i jej dwa recitale w Comedii były jednym z najbardziej wyrafinowanych i atrakcyjnych przejawów madryckiej aktywności muzycznej¹⁶.

Jednak oprócz tych pochlebnych słów pojawiają się też wypowiedzi niechętne wobec repertuaru Landowskiej. Na przykład Francisco Suárez Bravo wyraża się nieco krytycznie na temat Wandy i jej muzyki klawesynowej, której brakuje dźwiękowego ciężaru, jaki można uzyskać na fortepianie (widzimy, że nie wygasł płomień polemiki, w której lata wcześniej starli się Nin i Landowska¹⁷), a także na temat kompozytorów zadowolających się bardziej „dyskretnymi” brzmieniami:

Wanda Landowska pozostała wierna swojemu przywiązaniu do klawesynu i do mistrzów z przeszłości, którzy poświęcili mu swoje utwory [...]. Polska artystka dostosowuje się do skromniejszych wymagań mistrzów, którzy nie

16 „Para ello se hace también necesario el soplo divino de la inspiración; más con eso no basta. No se puede confiar a la intuición temperamental la comprensión completa y la ejecución sensitiva. Se requiere además superior cultura; trabajo de análisis, no solo técnico, sino psicológico; familiaridad con todos los estilos; absoluta compenetración con el ambiente en que aquellos cerebros se formaron. Y tales requisitos muy rara vez se hallan reunidos. Así, el caso de Wanda Landowska se nos presenta en el escaso número de los elegidos. De uno de esos artistas que son a la par maestros, y cuya actuación tiene tanto de deleite como de enseñanza. El paso de Wanda Landowska por Madrid y sus dos recitales en la Comedia han constituido una de las más refinadas y atrayentes manifestaciones de la actividad lírica madrileña”. F., *La música y los músicos*, „El Heraldo de Madrid”, 9.05.1928, s. 6.

17 Zob. rozdz. 2.

Concierto de Wanda Landowska

El afinamiento en el estilo que da la determinación de una época, viniendo al través de sus fórmulas, de sus maneras especializadas, del tono de su decir y sus insinuaciones, al espíritu de cuanto en un tiempo sucedió, y de él triunfa en sucesivas generaciones, desarraiga, liberando del envejecimiento a quien, capacitado para ello, pueda penetrar en los misterios definidos con modo de arte por las figuras representativas, siempre despreocupadas de todo prejuicio temporal, que no es el arte estréptico fugaz, reclamando una atención como máxima pasajera: la eximia Wanda Landowska, ajándose en esa época clavecinista tan sugerente y atractiva, impulsa la animación de su verbo hasta el clarividente desvelo de lo por venir en su continuidad presentalmente derivada.

La personalidad de la artista que ayer honró las sesiones de la Sociedad Filarmónica ha enfilado el carácter que florece al siglo XVIII en sus minucias sutiles en la suave delicadeza de su sentimiento, constantemente adornado de las galas sencillas por equilibrio y pomposas por decoración, subrayadas con los flores y mordantes que colorean las frases diáfanas en su decir, y llenas de un sentimentalismo flotante y severamente acusado al través de oportunas disonancias y giros que indican alguna expansión prontamente contenida en la disciplina de la proporción obligada.

Cuanto es en el estilo, en lo que palpita apasionadamente con esos caracteres que culminan en Mozart, tangente a la nueva época, alicén en el saber y en la sentida inspiración de la señora Landowska, consciente por reflexión y cultura, y por alma adivinadora y vidente de esas antiguas creaciones vertidas con actual emoción en sus interpretaciones ejemplares, reveladoras de la verdad estética, opuestas a la extrañeza escolástica, fulgentes de pasión y serenas por inmutabilidad formada de belleza.

En el mismo programa que anuncia las obras se contienen ilustraciones indicadas por Wanda Landowska, que riente el sentido histórico de su recital, comenzado con el Pasatalle, de Fischer, autor precedente del siglo XVII, que lleva hasta el siguiente, y llegando a Mozart, cuya sonata número 7 en la menor ejecutó en el piano.

Lo demás fué ejecutado en el clave, hallando deliciosas matices de infinita variedad y concreción descriptiva, que además evoca lo pretérito renovado, según su inmarcescible esencia, por la maravilla de esta artista incomparable.

En breves explicaciones, cordialmente ofrecidas por ella, al comienzo de esta obra, expuso apuntes de

perfecto encauzamiento estético en bellos resúmenes sinceramente sentidos.

Ahora dejamos para su próximo concierto más extensos comentarios en torno al arte de la clavecinista magistral.

Concierto de Nena Juárez en el Instituto Francés

La embajadora de Francia, que representa genuinamente la tradición francesa en la prolección inteligente del Arte, que ella misma cultiva, labora constantemente por la recíproca difusión e intercambio entre la música francesa y la española, haciendo activa propaganda de nuestros artistas, quienes encuentran en ella una entusiasta prolección, con alma similar, confidente, que entiende cómo el Arte enlaza a los pueblos de manera espiritual, completándose y adelantándose a las transmutaciones políticas internacionales.

Propicia siempre a toda fiesta artística, brindó la de anoche, en el Instituto Francés, para despedida de la notable contralto argentina Nena Juárez, afamada desde el año pasado entre el público español, y que ahora marcha a su país por haber sido ventajosamente centralada en el teatro Colón, de Buenos Aires, donde cantará "Sanson y Dalila", "Carmen" y otras óperas de su repertorio.

Ayer deleitó a los concurrentes con un programa compuesto por "Lieders" de Schumann, Tschalkowski, Dufrene y algunos más, perfectamente cantados, en los cuales mostró sus cualidades de "liderista" de mucha emoción en admirables dicciones.

Al terminar cantó dos canciones españolas de Falla y varias argentinas, que ella misma se acompañó con la guitarra, obteniendo éxito extraordinario.

Por enfermedad de la señorita Caverro se encargó del acompañamiento del piano Antonio Pantón, luciendo un buen mecanismo y acierto musical.

Carlos BOSCH

E. AVOIA

Especialidad en CHURROS a la sal de de teatro



—Deste un cuadro bonito, para un regalo de boda.

—Aquí tiene usted algo del caso: «La tormenta en el horizonte».

mogli marzyć o potężnych brzmieniach nowoczesnego fortepianu i zadowalali się dyskretnymi kombinacjami klawikordu¹⁸.

Krytyka nie przekonuje również program oparty na walcach. Suárez Bravo uznaje selekcję za nieco przypadkową, kwestionuje kryterium zastosowane przez Wandę i twierdzi, że wybrane utwory nie stanowią szczytowych osiągnięć tego tańca – solistka zaprezentowała bowiem drugorzędne dzieła („egzotyczne królewiatka”), a pominęła nazwiska ważne dla historii:

wzgardziła mistrzami, którzy uczynili go [walca – przyp. I.R.A.] reprezentacyjnym tańcem całej epoki. A mówić o walcu, nie wymieniając nawet nazwiska Straussa, to już przesada [...]. Ale ten, który był królem balów, musiał oddać swoje berło egzotycznym królewiatkom, które nie zawsze dzierżą je z taką dystynkcją, z jaką on umiał to robić.

Suárez Bravo przytacza informacje i wyjaśnienia Landowskiej, przeplatając je swoimi lekceważącymi uwagami, umniejszającymi znaczenie niemal wszystkich utworów z wykonanego repertuaru:

Jego poprzedniczką jest podobno wolta, pochodząca z Prowansji, która później rozpowszechniła się w połowie Europy. Pani Landowska przedstawiła kilka przykładów wolt. Najstarszą była kompozycja Williama Byrda, prawdopodobnie pierwszego z angielskich mistrzów, przynajmniej o pewnej renomie. Inne przykłady, autorstwa współczesnego mu Niemca Michaela Praetoriusa oraz Francuza Championa de Chambonnières'a, nieco późniejszego muzyka z dworu Ludwika XIV, wskazywały na ewolucję gatunku, na początku nieśmiałą, aż pojawiła się w Niemczech, gdzie jej pierwotną nazwę przetłumaczono na „Dreher”; taniec ten nazywano także „Ländler”, czyli wiejski. Muzycy tacy jak Mozart nie gardzili jego komponowaniem. Nie da się zaprzeczyć, że te wczesne utwory, a w zasadzie także przykłady mistrza z Salzburga, które wybitna solistka przedstawiła nam jako ilustracje

18 „Wanda Landowska siguió fiel a su devoción por el clave y por los maestros del pasado que a este dedicaron sus inspiraciones. [...] La artista polaca se acomoda a las exigencias más modestas en ese punto, de los maestros que no pudieron soñar con las poderosas sonoridades del piano moderno y se complacieron en las combinaciones discretas del clavicordio”. F. Suárez Bravo, *Con motivo de unos conciertos. De la historia del vals*, „La Correspondencia de Valencia”, 31.05.1928, s. 3.

pierwotnej epoki walca, są zupełnie nieistotne: nie mają innego poza historycznym znaczenia. Dopiero gdy przyszła kolej na Schuberta z walcami z Grazu i Webera z jego *Zaproszeniem do tańca*, zaczęliśmy odczuwać rytmiczny urok tej formy tańca. Sam Chopin zajął w całości osobną część programu, ponieważ jego walce nie podlegają wahaniom i niesprawiedliwościom mody, są arcydziełami gatunku. Interesującymi przykładami gatunku są niewątpliwie walce Berlioza, Schumanna i Wagnera, ale nie są ani charakterystyczne, ani istotne w historii jego rozwoju¹⁹.

Co jakiś czas spotykamy się z negatywną opinią na temat Wandy, na co narażony jest każdy, kto stanie się sławny. W każdym razie – niezależnie od tego, czy spodobałoby się to autorowi czy nie – wiemy, że cykl ten przyniósł Landowskiej wielki sukces już na początku jej kariery, nie tylko w Hiszpanii, i że od lat była ona głęboko przekonana do tego repertuaru, ponieważ łączyła w nim swoje dwie wielkie pasje: muzykę klawesynową i muzykę ludową.

Również charakter Wandy stawał się coraz lepiej znany w jej otoczeniu. W 1928 roku znajdujemy list Adolfa Salazara wysłany w lipcu z Madrytu do Alicii i Ernesta Halffterów, których nadawca ostrzega przed Landowską i radzi zachować ostrożność, aby nie popsuć kontaktów. Ostrzeżenie Salazara jest dość jednoznaczne:

19 „[...] a los maestros que hicieron de él [el vals] la danza representativa de toda una época pareció desdeñarlos. Y hablar del vals sin ni siquiera citar el nombre de Strauss, es algo excesivo [...] Pero el que fue el rey de los bailes ha tenido que ceder su cetro a otros reyezuelos exóticos, que no siempre lo empuñan con la distinción con que él supo hacerlo. [...] Según parece, su predecesora fue la volta, de origen provenzal, y que luego se extendió por media Europa. La señora Landowska presentó de la volta varios ejemplares. El más antiguo fue uno de William Byrd, puede decirse que el primero de los maestros ingleses, al menos de los de cierta nombradía. Otros ejemplares del alemán Michael Praetorius, su contemporáneo y del francés Champion de Chambonnières, algo posterior, músico de la cámara de Luis XIV, señalaba la evolución del género, tímida por el pronto, antes de reaparecer en Alemania, transformado ya el nombre primitivo bajo su traducción de «Dreher»; también llamándose «Landler» como si dijéramos campestre. Músicos como Mozart no se desdeñan en componerlos. No cabe negar que aquellos primeros ejemplares, y si se nos apura mucho, también los del maestro de Salzburgo, que la distinguida concertista nos presentaba como tipos de esa época primitiva del vals, son bastante insignificantes: de su interés, todo lo más histórico. Solo cuando ya entraron en turno Schubert, con los valeses de Graetz y Weber, con su *Invitación a la danza* es cuando ya se empezó a sentir el encanto rítmico de aquella forma de danza. Chopin ocupó él solo una sección aparte del programa, porque aparte y en región muy alta, siguen sus valeses inaccesibles a las oscilaciones e injusticias de la moda, obras maestras en su género. Del cual son muestras interesantes, sin duda, los valeses de Berlioz, Schumann y Wagner, pero no característicos ni imprescindibles de la historia de la evolución de aquel”. Tamé.

„Moje drogie dzieciaczki”, radzę wam pozostać Paryżu, a potem spróbować odnieść sukces w Berlinie, radzę utrzymywać kontakty i nawiązać je z pewnymi osobami i ostrzegam:

Na razie sądzę, że nie powinieneś tracić z oczu Roberta Lyona, zarówno ze względu na to, jakie znaczenie ma wielka orkiestra, którą założył²⁰, jak i na koncerty kameralne w Sali Chopina, o których z nim rozmawiałem, wychwalając Bétikę i dając mu do zrozumienia, że byłoby wielką rzeczą stworzyć dla tej Sali Chopina orkiestrę kameralną taką jak Bética, której byłbyś najbardziej odpowiednim dyrygentem. Piszę artykuł do jego czasopisma, w którym powiem coś podobnego, aby się z tym osłuchano i złapano haczyk, gdy nadejdzie czas. To bardzo dobrze, że zaprosiliście Lyona i Pincherle'a²¹. Być może pamiętasz, że spotkaliśmy go w Saint-Leu-la-Forêt w domu Wandy, dlatego musisz bardzo uważać, aby nie powiedzieć niczego, co mogłoby ją rozżłościć, ponieważ jest ona bliską przyjaciółką nie tylko Pincherle'a, ale także małżeństwa Lyonów²².

Jak widzimy, Salazar uprzedza o powiązaniach przyjacielskich i radzi, aby nie „rozżłościć” Landowskiej. Z pewnością miała ona silny charakter i tych, którzy ją szanowali, traktowała z honorami, pozostałych natomiast w zasadzie wyrzucała ze swojego życia. Jej kontakty były zaś tak szerokie, że najlepiej było z nią nie zadzierać, więc dobra rada Salazara mogła się okazać użyteczna dla młodego małżeństwa. Wskazówka ta pokazuje również paternalistyczny i czuły ton Salazara wobec młodych, a przy tym zdecydowaną i bezkompromisową osobowość Landowskiej, która musiała być taka zarówno w swojej działalności artystycznej, jak i w życiu towarzyskim.

■

20 Nowa paryska orkiestra symfoniczna, która połączyła się z wytwórnią Pleyela po inauguracji jej wielkiej sali koncertowej. Miała zadebiutować 1 października tego roku.

21 Marc Pincherle (1888–1974) – muzykolog francuski, dyrektor artystyczny Spółki Pleyel (1927–1955) i prezes Francuskiego Towarzystwa Muzykologicznego (1948–1956).

22 „«Mis queridos niños» y tras darles consejo de quedarse en París y luego tratar de cosechar éxitos en Berlín, le aconseja mantener y contactar con algunas personas, advirtiéndolo: Por el momento creo que es muy conveniente que no pierdas de vista a Robert Lyon, tanto por lo que significa la gran orquesta que ha fundado como por los conciertos de cámara en la Sala Chopin, de lo que yo le hablé, ponderándole la Bética y dándole a entender que sería una gran cosa la formación de una orquesta de cámara como la Bética para esa sala Chopin de la cual tú serías el director más indicado. Estoy escribiendo un artículo para su revista donde digo algo de eso a fin de que se les vaya haciendo el oído y piquen cuando llegue el momento. Está muy bien que hayáis invitado a Lyon y a Pincherle. A este quizá recuerdes que le encontramos en Saint-Leu-la-Fôret en casa de Wanda, razón por la cual debes tener muy en cuenta no decir nada que pueda molestar a esta, porque a más de ser muy amiga de Pincherle, lo es también de los Lyon”. List Adolfa Salazara do małżeństwa Halffterów z 28 lipca 1928 roku. A. Salazar, *Epistolario (1912–1958)*, red. C. Carredano, Fundación Scherzo, Madrid 2008, s. 216 (list 186).

Wanda Landowska

Wanda Landowska es una artista excepcional; única podíamos decir. Cuantas disquisiciones teóricas o filosóficas pudieran escribirse para precisar la misión del intérprete en un arte como la música, donde su intervención es imprescindible, no llegarían a condensar las cualidades con la exactitud y precisión que se diseñan en la genial figura de Wanda Landowska.

Si el intérprete, al transformar en algo vivo y emocional los signos gráficos que el compositor trazó sobre el pentagrama ha de convertirse en creador, remutando en su fantasía el doloroso proceso de creación imaginativa, tiene que tener su sensibilidad y su sentido estético suficientemente cultivado para vibrar al unísono de aquellos estros excepcionales. Para ello se hace también necesario el soplo divino de la inspiración; mas con ello no basta. No se puede confiar a la intuición temperamental la comprensión completa y la ejecución sensitiva. Se requiere además superior cultura; trabajo de análisis, no sólo técnico, sino psicológico: familiaridad con todos los estilos; absoluta penetración con el ambiente en que aquellos cerebros se formaron. Y tales requisitos muy rara vez se hallan reunidos. Así el caso de Wanda Landowska se nos presenta en el escaso número de los elegidos. De uno de esos artistas que son al par maestros, y cuya actuación tiene tanto de deleite como de enseñanza.

El paso de Wanda Landowska por Madrid y sus dos recitales en la Comedia han constituido una de las más refinadas y atrayentes manifestaciones de la actividad lírica madrileña.—F.

Charakter niewątpliwie pomógł jej w zrobieniu wielkiej kariery i w mistrzowskim posługiwaniu się kontaktami. U szczytu kariery artystycznej Landowska nadal zaliczała Hiszpanię do grona krajów, do których powracała z trasami koncertowymi i które lubiła. W połowie lipca planowała już kolejne *tournee* po Półwyspie Iberyjskim, o czym możemy się przekonać z listu do Chavariego, gdzie potwierdzała swoją wizytę i informowała o niebagatelnym honorariach: „Będę w Hiszpanii w styczniu 1929 roku. Filharmonia Walencka poprosiła mnie o warunki, oto duplikat mojego listu. [...] koncert będzie kosztował 2500 peset, 2 koncerty 4500 peset”²³. Jak widzimy, Wanda była też bardzo konkretna.

23 „Je serai en Espagne en Janvier 1929. La Filharmonica de Valencia m'a demandé mes conditions, voici le doublé de ma lettre [...] le concert sera de 2500 pesetas, 2 concerts de 4500 pesetas”. List Wandy Landowskiej do Eduarda Chavariego z 6 czerwca 1928 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., t. 1, s. 309 (list 308).

Ilustracja 67. „El Heraldo de Madrid”, 9,05.1928, s. 6. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

1929: nowa trasa koncertowa z kilkoma znakami zapytania

O zaplanowanym z wyprzedzeniem *tournée* pisano już jesienią 1928 roku. Na styczeń 1929 zapowiadano recitale między innymi w Madrycie (z orkiestrą)²⁴, w La Coruñie²⁵ i w Burgos²⁶. Trudno jest śledzić te występy, bo niektóre z nich zostały odwołane (jak w przypadku Burgos), co do innych nie wiemy, jakie były ich repertuar czy waga (Galicja), lub nie znajdujemy informacji o ich odbiorze (Walencja). Wydaje się, że przez większość stycznia Wanda przebywała w Hiszpanii, więc przypuszczamy, że dała więcej koncertów, bo była przyzwyczajona do intensywnych *tournée*.

Pomimo tych trudności w prześledzeniu jej możliwej trasy okazuje się, że na pewno wystąpiła w Aragonii, ponieważ gazeta „La Voz de Aragón” opublikowała obszerny tekst muzykologa i kompozytora Ángela Sagardii z okazji recitalu 8 stycznia, opatrzonego portretem Landowskiej. Na koncert ten z niecierpliwością oczekiwała aragońska publiczność, która nie miała okazji cieszyć się muzyką Wandy od 1921 roku. Artykuł poświęcony artystce zawiera szczegółowy przegląd jej kariery zarówno w Hiszpanii, jak i na świecie, a jego celem jest pochwała oraz promocja jej postaci. Odnajdujemy w nim drogę, jaką przebyła Landowska, i podziw, jakim się cieszyła w tym kraju przez ponad dwie dekady. Informacje te prawdopodobnie podyktowała sama Wanda, jak sądzę na podstawie dość drobiazgowych wyliczeń sukcesów i osiągnięć. Autor po pierwsze stawia ją w gronie najwybitniejszych wykonawców dawnego repertuaru: „Wanda Landowska jest wielką mistrzynią muzyki, porównywalną jedynie z Blancą Selwą, Joaquínem Ninem i Leopoldem Godowskim. Jej niezwykła wirtuozeria sprawiła, że znany krytyk napisał: «chciałoby

24 „La Época”, 27.09.1928, s. 4.

25 „El Orzán”, 15.11.1928, s. 1.

26 „Diario de Burgos”, 3.12.1928, s. 2.

się powiedzieć, że ma dwie prawe ręce»²⁷. Następnie piszący chwali dorobek Landowskiej w zakresie badań i opracowywania źródeł historycznych, dzięki którym realizuje ona swoje zamierzenia:

Obdarzona godnym podziwu temperamentem, studiując dzieła dawnych mistrzów i klasyków, uświadomiła sobie, że są one interpretowane niewłaściwie, zarówno z powodu przeróbek, w większości wprowadzonych przez nieudolnych muzyków, jak i dlatego, że grane są na współczesnym fortepianie, podczas gdy były skomponowane na szpinety i klawesyny, instrumenty z czasów tych kompozytorów. W swoich badaniach, prowadzonych w archiwach we Francji, w Niemczech i Anglii, znalazła prawdziwe muzyczne perełki z XVII i XVIII wieku. Kiedy już weszła w posiadanie partytur, musiała odkryć style, formę interpretacyjną nadaną przez dawnych mistrzów tej muzyce, która, jak mówi Prod'homme, „była zapisywana jedynie schematycznie i pozostawiała kaprysowi lub inteligencji wykonawcy zarówno kwestię ozdobników, podstawową w tamtych czasach, jak i wypełnienia harmonicznego, które było tylko skrótowo zasygnalizowane poprzez zapisanie harmonii w basie”. Wanda Landowska z niezwykłą wytrwałością, w połączeniu z właściwymi kryteriami artystyczno-muzycznymi, zdołała rozwiązać wszystkie te problemy.

Sagardía podkreśla karierę klawesynistki, wspomina czas, gdy obstałowała swojego pleyela, i broni przekonania Landowskiej co do konieczności gry na klawesynie (autor pisze „klawicymbał”), jako dobrze uzasadnionego. Opowiada się też po jej stronie w starym już sporze między klawesynem a fortepianem, który to spór wciąż się tlił:

Podczas jej *tournee* po muzycznej Europie, od Francji po Rosję, a nawet Syberię, gdy sceptyczni muzycy o bardzo powierzchownej kulturze dowiadywali się, że gra głównie na klawesynie, pozwalali sobie mówić: „Gdyby Bach, gdyby Rameau żyli dzisiaj, to pisaliby na fortepian”. „Ale Bach i Rameau żyli dwa wieki temu i pisali na klawesyn – mówi Prod'homme – dlaczego więc mielibyśmy chcieć ich transkrybować, tłumaczyć, zdradzać?”. A oponenci milkli, gdy tylko usłyszeli, jak Wanda Landowska wykonuje te rewelacje na klawesynie.

Autor wskazuje rok 1905 – w którym Wanda po raz pierwszy wystąpiła w Hiszpanii i od którego zaczęła się nasza opowieść – jako moment,

27 „Wanda Landowska es una gran maestra de la música; solo comparable con Blanca Selva, Joaquín Nin y Leopoldo Godowsky. Su extraordinaria virtuosidad hizo escribir a un renombrado crítico: «dijérase que posee dos manos derechas»”. Á. Sagardía, *Wanda Landowska*, „La Voz de Aragón”, 8.01.1929, s. 1.

w którym sztuka wykonawcza Landowskiej stała się międzynarodowym punktem odniesienia w dziedzinie muzyki dawnej. Wspomina występy artystki na festiwalach bachowskich oraz wizytę u Tolstoja, która obrosła legendą:

Od 1905 roku wszędzie tam, gdzie muzyka dawna ma być godnie wykonana, bez wahania szuka się współpracy z tą wybitną artystką. Kurs w Konserwatorium w Bazylei; festiwale bachowskie w Weimarze, Eisenach i Lipsku; stulecie urodzin Jean-Jacques'a Rousseau w Montpellier; Kongres Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego w Ermenonville w 1914; kursy w École Normale de Musique de Paris powtórzone w Barcelonie *etc., etc.* Były to miejsca triumfu i konsekracji. W Boże Narodzenie 1907 roku była gościem hrabiego Lwa Tolstoja. [...] „To niewiarygodne – powiedział wielki rosyjski powieściopisarz – że takie skarby leżą uśpione w bibliotekach i są mało znane, podczas gdy pianiści grają wciąż te same utwory. Ta muzyka przenosi mnie do innego świata. Zamykam oczy i wydaje mi się, że żyję w poprzednim stuleciu, które jest moim stuleciem, bo ja, proszę pani, mam już ponad osiemdziesiąt lat”²⁸.

28 „Dotada de admirable temperamento, estudiando las obras de algunos antiguos y algunos clásicos, pudo percatarse de las interpretaciones poco adecuadas que se recibían, tanto por el empleo de revisiones, practicadas las más de ellas por músicos ineptos, cuanto por el empleo de ser tocadas en el piano actual, cuando fueron compuestas para espinetas y clavicémbalos, instrumentos de los tiempos de aquellos compositores. En sus rebuscas, efectuadas en archivos de Francia, Alemania, Inglaterra, encontró verdaderas joyas musicales de los siglos XVII y XVIII. Una vez en posesión de las partituras, tuvo que descubrir los estilos, la forma interpretativa que daban los viejos maestros a aquella música que, como dice Prod'homme, solo se escribía de un modo esquemático, dejando al capricho o a la inteligencia del ejecutante, tanto la cuestión de los adornos, primordial en esa época como el relleno armónico, que solo se indicaba someramente, cifrando las armonías en el bajo. Wanda Landowska, con perseverancia nada común, unida a su recto criterio artístico-musical, logró resolver todos estos problemas. [...] Por último, hizo construir clavicémbalos según los antiguos, ya inservibles, convirtiéndose en intérprete ideal y única, en nuestros días, de la siempre lozana música antigua. En sus «tournées» por toda la Europa musical, desde Francia hasta Rusia e incluso Siberia, al saber que principalmente tocaba el clavicémbalo, músicos escépticos y de cultura muy superficial se permitieron decirle: «Si Bach, si Rameau, vivieran hoy, escribirían para el piano». «Pero precisamente – consigna Prod'homme – Bach y Rameau vivían hace dos siglos y escribieron para el clavicémbalo. ¿Por qué querer transcribirles, traducirles, traicionarles?» Y los contradictores enmudecían tan pronto escuchaban a Wanda Landowska ejecutar al clavicémbalo aquellas revelaciones. [...] Desde 1905, allí donde hay de interpretarse dignamente la música antigua, sin vacilar es solicitada a la cooperación de la eminente artista. El curso del Conservatorio de Basilea; las fiestas de Bach en Weimar, Eiselach y Leipzig; la conmemoración del centenario de Juan Jacobo Rousseau en Montpellier; el Congreso de la Sociedad Internacional de Música en Ermenonville, el año 1914; los cursos en la Escuela Normal de Música de París, repetidos en Barcelona, *etc., etc.* Han sido escenarios de triunfo y consagración. En Navidad de 1907 fue huésped del Conde León Tolstoi [...] «Es increíble – decía el gran novelista ruso – que semejantes tesoros duerman en las bibliotecas y sean poco conocidos, mientras que los pianistas no hacen sino tocar siempre las mismas obras. Esta música me transporta a otro mundo. Cierro los ojos y me parece que vivo en el siglo pasado, que es el mío, señora, porque ya soy más que octogenario». Tamże.

Następnie Sagardía przywołuje poświęcony jej numer monograficzny walenckiego czasopisma „Mundial Música” (nr 70 z 1921 roku), będący pierwszą próbą rozpropagowania jej postaci przez ważnych, lubianych i cenionych krytyków, chociaż widzieliśmy już, że Landowska nie była zbyt zadowolona z tego wydania, między innymi z powodu złej organizacji i braku poszanowania praw autorskich²⁹. W każdym razie na podstawie recenzji możemy domyślać się zawartości owego wydawnictwa poświęconego Wandzie w Hiszpanii:

Źródłem informacji o cennej pracy wykonanej przez wybitną artystkę są trzy artykuły, z których jeden – znakomity – jest autorstwa Prod'homme'a, a pozostałe Adolfa Salazara, opublikowane we wspomniałym numerze (obecnie już chyba nieistniejącej lub podupadłej) „Revista Mundial Música” poświęconym „w hołdzie Wandzie Landowskiej”. Numer uzupełniają cztery godne podziwu prace jej autorstwa. Jeden z nich nosi tytuł *Interpretacja dzieł Bacha i wpływ muzyki francuskiej na Bacha*. [...] W *Pozdrowieniach z podróży* [...] zauważa podobieństwo między pieśniami katalońskimi a polskimi; oszczędnie chwali Orfeón Catalán i uznaje za perełkę Goyescas Granadosa w wykonaniu samego kompozytora.

Część muzyczna publikacji składa się z kompozycji fortepianowych, z których jedna jest autorstwa nieznanego kompozytora, a pozostałe to utwory Purcella, Muffata, Dandrieu, Pasquiniego i Schuberta. Zredagowane przez nieznętną klawesynistkę³⁰.

Oprócz działalności koncertowej i intelektualnej kulminacją jej kariery było otwarcie szkoły w Saint-Leu-la-Forêt i wykonanie w Niemczech niepublikowanego koncertu Carla Philippa Emanuela Bacha:

Niedaleko Paryża w lipcu 1927 roku otworzyła własną szkołę, wyposażoną w bardzo cenną bibliotekę, w której sali koncertowej gorliwie czci się

29 Zob. koniec rozdz. 6.

30 „Fuente divulgadora de la valiosa labor realizada por la insigne artista, son los tres artículos, uno de Prod'homme – notabilísimo – y los restantes de Adolfo Salazar, publicados en el magnífico número de la “Revista Mundial Música” – fenecida o de vida lánguida al presente – dedicado «en homenaje a Wanda Landowska». Cuatro admirables trabajos suyos completan el texto de dicho número. Uno de ellos se titula *Interpretación de las obras de Bach e influencias de la música francesa sobre Bach*. [...] En *Recuerdos de viaje* [...] hace notar la semejanza que existe entre las canciones catalanas y los cantos poloneses; sobriamente elogia al Orfeón Catalán, y de regalo califica la audición de *Goyescas*, de Granados, interpretadas por su propio autor. La parte musical de la publicación de referencia la integran composiciones para piano, de autor desconocido, uno y las demás de Purcell, Muffat, Dandrieu, Pasquini y Schubert. Redactado por la sin par clavicembalista”. Á. Sagardía, *Wanda Landowska*, dz. cyt., s. 1.

muzykę dawną. 7 grudnia ubiegłego roku, w stolicy Francji, z towarzyszeniem Orchestre Symphonique de Paris, wykonała po raz pierwszy na klawesynie „niepublikowany koncert” skomponowany przez Philippa Emanuela Bacha w 1754 roku, którego fragmenty Wanda Landowska nabyła w Bonn. [...] Obok całych stron stworzonych pod wpływem początków XVIII wieku znajdujemy inne, nasycone młodzieńczym romantyzmem. Echa Lully’ego, Johanna Sebastiana Bacha, często Scarlatti’ego ścierają się z ognistymi pasażami, z patetycznymi akcentami, które zapowiadają Schumanna. Te fragmenty przedstawiają Wandę Landowską jako kompetentną krytyczkę³¹.

Taki przegląd jej drogi twórczej miał wzmocnić zainteresowanie oczekiwanym koncertem, a my wykorzystujemy go tutaj jako przegląd kariery i dowód znaczenia artystki w Hiszpanii.

Przejdźmy jednak do samego recitalu: 9 stycznia ta sama gazeta opublikowała recenzję koncertu z poprzedniego dnia, z której zacytujemy fragmenty mówiące o repertuarze i ciepłym przyjęciu przez słuchaczy:

Bardzo mało jest wykonawców poświęcających się klawesynowi [...]. Wśród nich klawesynistka Wanda Landowska, którą mieliśmy szczęście usłyszeć na wczorajszym popołudniowym koncercie filharmonicznym, zajmuje miejsce wybitne, wręcz wyjątkowe. Nikt tak jak ona nie zrozumiał autorów i całego życia w tamtych czasach ani nie ma takiej wiedzy muzyczno-historycznej. [...] Z wczorajszego programu dwie części poświęcone były muzyce na klawesyn lub klawicymbał, a jedna nieco bardziej nowoczesnym kompozycjom na fortepian. Wśród tych ostatnich znalazła się *Sonata A-dur* Mozarta, która kończy się popularnym *Rondo alla turca*, a ponieważ oklaski były gorące, Wanda Landowska powtórzyła je, ale tym razem na klawesynie zamiast na fortepianie. [...] Jednak to *Koncert D-dur* (Vivaldi-Bach), a zwłaszcza *Allegro* wyróżniało się pięknem i trudnością; *Rigaudon et tambourin* Rameau – słodko-melancholijnym charakterem [...]. Przeważała nuta radości. Być może w przyszłym koncercie Landowska ujawni jeszcze inne oblicze

31 „No lejos de París, inauguró, en julio de 1927, una escuela de su propiedad, provista de muy valiosa biblioteca, y en cuya sala de audiciones y conciertos se rinde culto fervoroso a la música antigua. El 7 del pasado diciembre, en la capital de Francia, acompañada por la Orquesta Sinfónica de París, interpretó en primera audición, en el clavicémbalo, un «concierto inédito» que Felipe Emanuel Bach compuso en 1754 y cuyas partes adquirió Wanda Landowska en Bonn. [...] Al lado de páginas enteras concebidas bajo la influencia de principios del siglo XVIII, encontramos otras impregnadas de un romanticismo adolescente. Ecos de Lully, de Juan Sebastián Bach, a menudo de Scarlatti, se codean con pasajes fogosos, de acentos patéticos, que nos anuncian a Schumann. Estas líneas presentan a Wanda Landowska en su aspecto crítico competente”. Tamże.

swojej sztuki, bo przecież w jeden wieczór nie da się ogarnąć całego szerokiego pola muzyki na klawikord.

Wczorajszy koncert był kolejnym sukcesem wybitnej polskiej artystki, a także Towarzystwa Filharmonicznego, które może sobie pogratulować ciepłego przyjęcia przez swoich członków³².

Dwa dni później Wanda miała dać koncert w Maladze, o którym napisał „Boletín Musical de Córdoba”, a program przewidziany na 11 stycznia był podobny do poprzedniego i składał się z *Passacaglii* Fischera, *Koncertu D-dur* Vivaldiego–Bacha, *Fantazji d-moll* Mozarta, *Poloneza* Ogińskiego, walców wiedeńskich Lannera, *Koncertu włoskiego* Bacha, *Rigaudon et tambourin* Rameau, *Ground* Purcella i sonaty (nieokreślonej) Scarlatti³³. Wszystkie te utwory są nam dobrze znane z wcześniejszych występów, z wyjątkiem *Koncertu D-dur*, co do którego nie mamy żadnych informacji o wcześniejszym wykonaniu poza 9 stycznia, dlatego sądzę, że Wanda włączyła go do repertuaru w 1929 roku.

Przeglądając dalej prasę, widzimy, że w połowie tego samego miesiąca Landowska była w Madrycie, a więc to stolica musiała być jej kolejnym celem. Ponownie zagrała z dyrygentem Pérezem Casasem: „koncert Johanna Sebastiana Bacha, kolejny Philippa Emanuela i kolejny Haydna oraz Andante z *Koncertu C-dur* Mozarta złożyły się na program, a orkiestra filharmoniczna, mądrze prowadzona przez Péreza Casasa, po mistrzowsku towarzyszyła wspaniałej klawesynistce”³⁴. Był 14 stycznia

32 „Son contadísimos los ejecutantes que se dedican al clavecín [...] Entre ellos ocupa sitio preminente, casi único, la clavecinista Wanda Landowska, a quien tuvimos la fortuna de escuchar en el concierto filarmónico de ayer tarde. Nadie como ella ha llegado a compenetrarse con los autores y toda la vida de aquellos días, y como sus conocimientos histórico-musicales [...] Del programa de ayer, dos partes estaban dedicadas a la música en el clavecín o clavicímbalo y una a composiciones, algo más modernas, para piano. En esta última figuraba la *Sonata en la mayor* de Mozart, que acaba con el popular *Rondó alla turca*, y, como los aplausos eran cálidos, Wanda Landowska lo repitió, pero esta vez en el clavecín, en lugar de en el piano. [...] Destacábase, sin embargo, el *Concerto en re mayor* (Vivaldi- Bach) y de modo especial el *Allegrissimo* por su belleza y dificultad; *Rigoudon et tambourin*, de Rameau, por su carácter dulcemente melancólico [...] La nota predominante era de alegría. Tal vez en un futuro concierto de Landowska nos revelará otra faceta de su arte, porque en una sola tarde no se puede abarcar todo el amplio campo de la música para clavicordio. El concierto de ayer fue un triunfo más para la eminente artista polaca y también para la Sociedad Filarmónica que puede congratularse de la buena acogida que la dieron los socios”. P.R., *Wanda Landowska en la Filarmónica*, „La Voz de Aragón”, 8.01.1929, s. 5.

33 „Boletín Musical de Córdoba” 1929, s. 15.

34 „[...] un concierto de Juan Sebastián Bach, otro de Felipe Manuel y otro de Haydn, más el *Andante* del *Concierto en do mayor* de Mozart, formaron el programa y la orquesta filarmónica, sabiamente conducida por Pérez Casas, acompañó magistralmente a la gloriosa cultivadora del clave”. F., *Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica*, „El Heraldo de Madrid”, 15.01.1929, s. 6.

i koncert z orkiestrą nie przeszedł niezauważony przez recenzentów. W „La Libertad” w kolumnie „Muzyka i muzycy” Barroso komentuje utwory zagrane przez Landowską na bis wobec entuzjazmu sali: „Na zakończenie drugiej części zagrała solo *Inwencję na dwa głosy* oraz finał *Koncertu włoskiego* Bacha, a na zakończenie trzeciej części, po pięknym koncercie Haydna, zagrała również na bis *Kukulkę* Daquina, co zostało przyjęte entuzjastyczną i gorącą owacją”³⁵. Carlos Bosch w „El Imparcial” podkreśla poszczególne historyczne ogniwa, które Landowska tak dobrze potrafiła łączyć w swoim repertuarze. Nazywa ją nie tylko genialną wykonawczynią, lecz także wybitną muzykografką, cytując nawet jej zdanie na temat muzyki Haydna: „Dzieło Haydna jest wielkie – mówi nam – nie dlatego, że posłużyło jako podnóżek Beethovenowi, ale dlatego, że zawiera w sobie własne źródła inspiracji i oryginalności, które są tworzywem wzniosłych dzieł sztuki”³⁶.

Landowska wyjechała do Galicji, a tymczasem prasa w Burgos ogłosiła, że jej recital nie może się odbyć ze względu na niezgodność dat:

Wanda Landowska nie będzie mogła przyjechać, by dać koncert w najbliższy poniedziałek, ze względu na trudności, jakie pojawiły się w ostatniej chwili przy uzgadnianiu dat. Podejmowane są starania, aby znaleźć inny dzień [...] zgodny z planem podróży artystki (która przebywa obecnie w Galicji) oraz z zajęciem teatru przez agencję³⁷.

Dnia 25 stycznia ta sama gazeta poinformowała, że do koncertu jednak nie dojdzie³⁸. Nie udało nam się znaleźć żadnej wzmianki w prasie o występach w Galicji, więc zarówno program, jak i odbiór krytyczny są nam nieznane.

35 „Al final de la segunda parte tocó esta, de regalo, a solo, *Invencción a dos voces* y el final del *Concierto italiano* de Bach, y al final de la tercera parte, después del bellissimo concierto de Haydn, tocó también de regalo *Cucú* de Daquin, siendo despedida por entusiasta y cariñosa ovación”. M.H. Barroso, *Música y músicos: Wanda Landowska y la Orquesta Filarmónica*, „La Libertad”, 16.01.1929, s. 4.

36 „La obra de Haydn es grande – nos dice – no porque sirviera de escabel a Beethoven, sino por encerrar en sí misma sus propios manantiales de inspiración y originalidad, creadores de las excelsas obras de arte”. C. Bosch, *Wanda Landowska y la Filarmónica*, „El Imparcial”, 17.01.1929, s. 3.

37 „Wanda Landowska no podrá venir el lunes próximo a dar su concierto por dificultades encontradas a última hora en el acoplamiento de fechas. Se hacen activas gestiones para señalar otro día [...] compatible con el itinerario de la artista (la cual está ahora en Galicia) y con la ocupación del teatro por la empresa”. „Diario de Burgos”, 19.01.1929, s. 2.

38 „Diario de Burgos”, 25.01.1929, s. X.

Wczesną wiosną 1929 roku „El Imparcial” poświęcił naszej bohaterce artykuł zatytułowany: Wanda Landowska albo wymarzona wróżka, podpisany przez Antonia Preciosa. Mowa w nim o paryskich koncertach w sali Pleyela i o niedawno otwartej szkole muzyki dawnej:

Wanda Landowska, geniusz fortepianu i klawikordu, dała właśnie dwa koncerty w sali Pleyela. Wielka artystka wyjeżdża do republik południowoamerykańskich. Niedawno miłośnicy dobrej muzyki w Madrycie mieli okazję nacieszyć swoje uszy. [...]

- Jej dom w Saint-Leu-la-Forêt jest prawdziwą świątynią muzyki – często mówił i powtórzył tej nocy Paul Reboux, znakomity pisarz, który towarzyszył nam w Hawanie na ostatnim kongresie Prasy Latynoskiej. Autor *Trío*, śmiałej powieści, która właśnie została adaptowana na scenę teatralną i odniosła ogromny sukces w Féminie, dodaje:
- Widziałem Anglików, Szwedów, Hiszpanów, Włochów, Egipcjan, Amerykanów z Północy i Południa, którzy przyjeżdżali do Paryża tylko po to, by nauczyć się u Wandy Landowskiej interpretacji dawnych i nieśmiertelnych mistrzów. I tak jest. Pozdrowmy wspaniałą artystkę i życzymy jej, jako pokorni amatorzy boskiej sztuki, szczęśliwej podróży... i szybkiego powrotu, by móc dalej delektować się duchowym nektarem tej prawdziwej i wybitnej westalki swojej własnej świątyni³⁹.

W maju Rogelio del Villar napisał z kolei tekst o de Falli. Wspominał w nim Landowską i *Koncerte*, co dowodzi znaczenia, jakie zyskała ta partytura:

Skondensowanie materiałów wybranych spośród najczystszych; przekroczenie granic środków technicznych i środków ekspresji; kwintesencja [...].
Dzieła wybrane, wykonane rękami złotnika, z pokrewieństwem, w wielu

39 „Wanda Landowska, la genial artista del piano y del clavicordio, acaba de dar dos conciertos en la Sala Pleyel. La gran artista va a partir para las repúblicas suramericanas. Hace muy poco tiempo, los aficionados a la buena música han tenido en Madrid ocasión de deleitar sus oídos. [...] «Su casa en Saint-Leu-la-Fôret es un verdadero templo de la música» – ha dicho muchas veces y me ha repetido esta noche Paul Reboux, el ilustre escritor que nos acompañó a La Habana con motivo del último congreso de Prensa Latina. Y el autor de *Trío*, la audaz novela que acaba de ser llevada al teatro, donde en el Fémina ha obtenido un éxito franco, añade: «Yo he visto ingleses, suecos, españoles, italianos, egipcios, americanos del Norte y del Sur, venir a París solo por aprender a interpretar a los viejos e inmortales maestros cerca de Wanda Landowska. Y así es. Saludemos a la gloriosa artista y deseémosle, como humildes aficionados al arte divino, un viaje feliz... y un regreso nada lejano, para seguir gustando las mieles espirituales de esta verdadera e insigne vestal de su propio templo». A. Precioso, *El Imparcial en París. Wanda Landowska o un hada de ensueño*, „El Imparcial”, 24.03.1929, s. 3.

aspektach, do [Isaaca] Albéniza, [Claude'a] Debussy'ego, [Maurice'a] Ravela i [Igora] Strawińskiego, wykonane z godnym podziwu wyczuciem proporcji, cechą, która jest jedną z najszcześniejszych zalet de Falli⁴⁰.

Informacje o Saint-Leu-la-Forêt dochodzą z Argentyny do Hiszpanii

Rok 1929 był ważny dla Wandy również dlatego, że podbiła ona wtedy nowe obszary geograficzne, też hiszpańskojęzyczne. We wrześniu po raz pierwszy pojechała do Buenos Aires, gdzie opublikowano z nią wywiad, który dotarł do Hiszpanii. Przedstawiając Landowską, autor porównuje ją – jako postać rewolucyjną – z samą Isadorą Duncan i oczywiście wspomina o przyjaźni z Rodinem i Tolstojem, aby podnieść status naszej bohaterki i jej sztuki:

Jej postać potwierdza wyobrażenie ze starych paryskich prospektów: wszystko w niej jest intelektualne, a tematy jej rozmów mają w sobie ten niepokój, tego ducha walki, który jej życiu wyznaczył cykl podobny do tego, jaki miało życie Isadory Duncan. Te dwie artystki są porównywalne ze względu na temperament i fakt, że obie uczyniły publiczne występy integralnym przedłużeniem swojej religijnej wrażliwości: „Bliżej mi – jak sama mówi – do literatów niż muzyków. Muzyka zawsze pozostaje w tyle za innymi sztukami”. Opowiedziawszy nam, z akcentem, który entuzjazm momentami czyni płynniejszym, o swojej przyjaźni z Rodinem, o prywatnych występach dla

40 „La condensación de materiales elegidos entre los más puros; una superación de los medios técnicos y expresivos; su quinta esencia [...] Obras de selección, trabajadas con manos de orfebre, con afinidades, en muchos aspectos, de Albéniz, Debussy, Ravel y Strawinsky, realizadas con un admirable sentido de la proporción, cualidad que en Falla constituye uno de sus más afortunados aciertos”. R. de Villar, *Manuel de Falla*, „Boletín Musical de Córdoba” 1929, nr 15, s. 1–2.

Tolstoja [...], Wanda Landowska zaczyna opisywać ten swój cykl życiowy, którym zachwycali się krytycy⁴¹.

Później słyszymy, jak artystka mówi dziennikarzowi, że co prawda nie była pierwszą osobą w swoich czasach, która grała na klawesynie, ale udało jej się zaprojektować klawesyn zgodny z brzmieniem czasów Bacha. Z deklaracji biją pewność siebie i determinacja, pomimo częstych krytycznych opinii o tym instrumencie, z którymi musiała się zmierzyć:

Dwadzieścia, a może więcej lat temu, na początku moich zmagających, w wykonywaniu muzyki panowała taka niewiedza, że ani Scarlattiego, ani Bacha nie grano w oryginale. Uciekano się wówczas do transkrypcji. Powód tego był dwojaki. Przede wszystkim, oczywiście, dlatego, że szukano teatralnego patosu, emfazy i hałasu. Ci, którzy robili transkrypcje, nie interpretowali prawdziwej prostoty muzyki, lecz dokładali jej grubą warstwę grandilocwencji z nadmiarem pompatozności. Drugi powód: oryginalny instrument był nieznany, a warto pamiętać, że fortepian z dawnych czasów różni się od obecnego jak noc i dzień. Z drugiej strony nie należy wierzyć, że to ja byłam pierwszą, która grała na klawesynie. Kiedy zaczęłam, zauważyłam, że poczyniono już pewne próby. Próby te były godne pożałowania, ponieważ nie opierały się na dokumentach ani na podstawach naukowych [...]. Dlatego ja przede wszystkim zajęłam się rekonstrukcją klawesynu i na podstawie starego instrumentu z czasów Bacha zleciłam wykonanie klawesynu u Pleyela pod moim kierunkiem – dziś pod moją opieką artystyczną firma ta nadal wytwarza swoje instrumenty.

Mimo że artystka była krytykowana, to nie ustawała w wysiłkach i jako pierwsza „odważyła się” zagrać Bacha na klawesynie.

Powiedziano: „Pani jest szalona. Na tym instrumencie nie można grać wielkich dzieł, a jedynie bardzo lekkie”. I to był początek opozycji, której pokonanie zajęło mi lata, ale którą pokonałam. Rozpoczęłam moją pielgrzymkę, moją wędrówkę po świecie. Byłam w Rosji, dotarłam do portów Persji i Azji, gdzie na wielbłądach woziłam mój klawesyn. Nie jestem „donna”

41 „Su figura confirma una imagen de los viejos prospectos parisienses: todo en ella es intelectual y los motivos de su conversación se inquietan con ese espíritu de lucha que ha trazado en su vida un ciclo parecido al de Isadora Duncan. Son comparables porque el temperamento de estas dos artistas y porque ambas hicieron de su paso ante el público una prolongación íntegra de su religiosa sensibilidad: «Estoy – nos dice ella misma – más cerca de los literatos que de los músicos. La música está siempre en retardo con respecto a las demás artes». Y después de relatarnos, con un acento que el entusiasmo agiliza por momentos su amistad con Rodin, sus audiciones privadas para Tolstoi [...] Wanda Landowska comienza a describirnos ese ciclo vital que los críticos han exaltado en ella”. Wywiad nieznanego autora opublikowany w „La Nación” w Buenos Aires i przedrukowany w: „Diario de la Marina”, 1.09.1929, s. 39.

i nigdy nie wierzyłam zbytnio w oklaski; zawsze chciałam osiągnąć inny, mniej oczywisty sukces.

Wanda podkreśla, że urzeczywistniła swoje marzenia dzięki wytrwałości i wielkiej pracowitości. Dalej opowiada o potrzebie, aby stworzyć szkołę, aby dopieszczać i pielęgnować wszystkich tych wrażliwców, których zaraziła swoją sztuką. O próbie podjętej w Berlinie i udaremnionej przez wojnę oraz otwarciu szkoły właśnie w Saint-Leu-la-Forêt mówi:

Zauważyłam, że dzięki mojej sztuce wokół mnie budzi się świat, że budzi się młoda wrażliwość; miałam wrażenie, że jestem kobietą, która „flirtuje” i odchodzi. Ta wrażliwość, obudzona przez mój instrument, pozostawała czujna, ale nie mogła się kształcić, ponieważ źródło czystej wody się oddalało. Stopniowo zrozumiałam, że muszę ją mocniej odżywiać. Trzeba było stworzyć szkołę, to był od tej pory cel mojego życia. [...] Wanda Landowska opowiada [...] o Saint-Leu-la-Forêt [...]. Całe miejsce jest zdominowane przez ducha jej domu, jej uczniów [...]. Uczniowie przychodzą swobodnie, przynoszą swoją młodość. „I tam – mówi nam na koniec artystka – realizuję mój testament z wierną sztuką i wiernymi uczniami, którzy są oddani [...]”. Jej głos i jej ożywienie dają nam pewność, że ta cudowna więź istnieje. Wprowadziła do miasta zharmonizowaną ciszę. Wanda Landowska wprowadziła swoją szkołę⁴².

42 „Hace veinte, tal vez más años, en el principio de mi lucha, la ignorancia era tal en el cultivo de la música que no se tocaba a Scarlatti ni a Bach en el original. Acudíase entonces a transcripciones. La razón de lo cual era doble. Ante todo, es claro, porque se buscaba el patetismo teatral, el énfasis y el ruido. Los que realizaban las transcripciones no interpretaban la verdadera simplicidad de la música: contribuían con un grueso aporte de grandilocuencia, con un sobrante de ampulosidad. Segunda razón: no se conocía el instrumento original y es digno de tenerse en cuenta que el piano de aquella vieja época difiere del actual como del día a la noche. No debe creerse, por otra parte, que fui yo la primera que tocó el clave. Cuando me inicié no dejé de ver que se habían hecho ya diferentes ensayos. Ensayos lamentables, porque no se habían realizado sobre la base de documentos ni sobre fundamentos científicos. [...] Entonces yo, ante todo, me apliqué a la reconstrucción del clavicémbalo y basándome en un viejo instrumento de la época de Bach hice construir en la casa Pleyel un clave bajo mi dirección -hoy sigue haciendo esa casa, bajo mi tutela artística, sus instrumentos. [...] Entonces dijeron: «Está usted loca. No se pueden tocar las grandes obras, sino las ligerísimas en ese instrumento». Y ahí se inició una oposición que me ha costado años vencer y que he vencido. Comencé mi peregrinar, mi vagabundaje por el mundo. Estuve en Rusia, llegué a los puertos de Persia y Asia, donde los camellos cargaron mi clave. Yo no soy una «donna» y nunca creí mucho en los aplausos; siempre quise ir a otro triunfo menos transparente. [...] Advertí que, gracias a mi arte, un mundo despertaba para mis ojos a mi alrededor, que se despertaban jóvenes sensibilidades; tenía yo, pues, la sensación de ser una mujer que «flirtea» y se va. Quedaban esas sensibilidades despertadas por mi instrumento, alerta, peor no podían instruirse luego ya que se les alejaba la fuente donde beber el agua pura. Comprendí así poco a poco que debía darles alimento más fuerte. Era menester hacer escuela, fue el objeto desde entonces de mi vida. [...] Wanda Landowska nos dice [...] en Saint-Leu-la-Fôret [...]. Todo el sitio está dominado por el espíritu de su casa, de sus discípulos [...] Los alumnos acuden libremente, agregan su juventud. «Y allí – acaba diciéndonos la artista – estoy realizando mi testamento con un arte fiel y con discípulos fieles que tienen devoción [...]». Su voz y su ánimo nos dan la certidumbre de ese lazo maravilloso. Ella ha traído a la ciudad el silencio armonizado. Wanda Landowska ha traído su escuela”. Tamże.

Jest to cenne świadectwo, które Landowska pozostawiła nam w pierwszej osobie, dzięki czemu możemy poczuć ją bliżej i zrozumieć jej charakter i determinację.

O powrocie Wandy z Argentyny informuje „Diario de Valencia” i korzysta z okazji, by przytoczyć kilka fragmentów z tekstu francuskiego krytyka Arthura Hoerce’a, który uczestniczył w jednym ze spotkań w Saint-Leu-la-Forêt i opisał to miejsce w następujący sposób:

Stały tam fortepian i klawesyn w ciemnym kolorze; w ogromnej bibliotece zgromadzono bezcenne zbiory i manuskrypty; na ścianach wiszą portrety, rysunki, karykatury solistki i wzruszająca fotografia Tolstoja, którego dedykacja jest hołdem o wielkiej wartości. Przez duże, otwarte drzwi widać czerwone, zielone i białe liście drzew, a za nimi zielony gobelin mchu⁴³.

Zamieszczono również wywiad, w którym Landowska komentuje wizytę w Argentynie:

Oczywiście, jestem zachwycona podróżą – mówi klawesynistka – i to jaką podróżą! Wyrozumiała i spontaniczna publiczność. Miałam wrażenie, że gram muzykę dla przyjaciół, którzy na mnie czekali lub których zaprosiłam do domu. Czyż ich upór, by słuchać mnie ponownie, by nie pozwolić mi odejść (mogliśmy z łatwością spędzić całą noc na muzykowaniu), czyż to wszystko nie sprawiało wrażenia prywatnego *soirée*, bardziej muzycznego święta niż zorganizowanego koncertu? Ponadto organizacja koncertu odbywa się czasem z prędkością, która zadziwiłaby Europejczyka. Pewnego sobotniego poranka, kiedy mój uczeń Pepe Iturbi również przebywał w Buenos Aires, zapadła decyzja, że damy wspólny koncert następnego dnia, w niedzielę. Kilka godzin po ogłoszeniu występu abonament został wyczerpany i ponad dwieście chętnych osób zostało bez możliwości wstępu do Opery, gdzie miał odbyć się koncert.

43 „Un piano y un clavecín estaban allí con su color oscuro; una vasta biblioteca encierra colecciones y manuscritos de un valor inapreciable; en las paredes, retratos, dibujos, caricaturas de la intérprete y una conmovedora fotografía de Tolstoi, cuya dedicatoria es un homenaje de gran valor. Por la gran puerta abierta se ven las frondas, roja, verde, o blancas, de los árboles y más allá un tapiz verde musgo”. Fragmenty tekstu opublikowanego przez Arthura Hoerce’a i przedrukowanego w artykule: Wanda Landowska regresa de la Argentina, „Las Provincias”, 6.09.1929, s. 1.

Następnie krytyk odtwarza przyjazd Landowskiej do Argentyny, po premierze zadedykowanego jej koncertu Poulenca, i podkreśla związki artystki z Hiszpanią:

Robi znany nam gest, składa dłonie na wysokości twarzy, skupia się chwilę, by uporządkować myśli i chronologicznie opowiedzieć wydarzenia z podróży. 3 maja w sali Pleyela zagrała, odnosząc wielki sukces, *Concert champêtre* Poulenca, a następnego dnia w Boulogne wsiadła na statek „Cap. Polonio”. Spokój podróży sprzyja marzeniom i artystka stworzyła w swojej wyobraźni Argentynę niewątpliwie fantastyczną, ale opartą na wspomnieniach o Hiszpanii, tak przez nią uwielbianej.

Tekst kończy się zabawną anegdotą podkreślającą cechę, którą Wanda musiała rzeczywiście posiadać i która przyniosła jej tak wiele sukcesów i sympatii: umiejętności interpersonalne. Czytamy:

„À propos błędów, słyszeli Państwo o mojej przygodzie w Wilnie? Więc proszę posłuchać...”

Koncert Wandy był wcześniej reklamowany jej podobizną i programem występu: „Johann Sebastian Bach i jego współcześni”. Gdy tylko artystka dotarła do hotelu, *groom en chef*, rozpoznając artystkę przybyłą wraz z mężem, przywitał ją z szacunkiem: „Pani Wanda Landowska, nieprawdaż?” A zwracając się do męża: „Pan Johann Sebastian Bach? Co do współczesnych, mniemam, że przyjadą następnym pociągami, wyjdę po nich na dworzec”.

Na koniec autor wspomina, jak w rezydencji Wandy wokół stołu siedziała publiczność gotowa do słuchania anegdot, które gospodyni uwielbiała opowiadać o swoich licznych podróżach po świecie:

Bicie dzwonów [...] oznajmiło, że nadszedł czas na posiłek. [...] czekali na nas znamienici goście: Arthur Honeger z żoną, pianistka Andrée Vaurabourg,

Francis Poulenc, krytyk Boris Schloezer i inni sympatyczni przyjaciele. [...] artystka, rozradowana, mówiła co chwila: „Posłuchajcie tej anegdoty...”⁴⁴.

Natomiast w „Diario de la Marina” opublikowano wywiad z Robertem Lyonem, gdzie wspomina się o możliwości usłyszenia Landowskiej na Kubie:

Odrodzenie „harpsichordu” (klawesynu), tak drogiego Johannowi Sebastianowi Bachowi, jest bardzo bliskie. Współcześni kompozytorzy piszą na ten wspomniały instrument (de Falla, Poulenc, Hindemith...), dzięki czemu odzyskuje on swoje miejsce w gamie instrumentów muzycznych. Wanda Landowska jest genialną klawesnistką. Być może usłyszymy ją w Hawanie⁴⁵.

Nie szukałam jednak śladów późniejszego występu na tej wyspie.

W każdym razie widzimy, jak Ameryka, w tym momencie Południowa, przyjmuje Landowską z otwartymi ramionami, a do Hiszpanii docierają

44 „Seguramente, estoy encantada de mi viaje – dice la clavecinista – ¡y qué viaje! Público comprensivo y espontáneo. Me da la impresión de que voy a hacer música para los amigos que me esperaban, o a los cuales había invitado yo a mi casa. Su insistencia en querer escucharme de nuevo, en no dejarme partir (fácilmente hubiésemos pasado la noche entera haciendo música) todo esto, ¿no daba la ilusión de una *soirée* privada, una fiesta de música, antes que un concierto organizado? Por lo demás, la organización de un concierto verificase a veces con rapidez que asombraría a un europeo. Cierta sábado por la mañana, como se encontrase también en Buenos Aires mi discípulo Pepe Iturbi, se decidió que diésemos los dos un concierto al día siguiente, domingo. Pocas horas después de anunciado la sesión el abono estaba completo y más de doscientas personas se quedaron sin entrar en la Ópera, donde el concierto se daba. [...] Con su gesto familiar, las manos juntas delante del rostro, ella se aísla un instante para ordenar sus ideas y contar cronológicamente las peripecias del viaje. El 3 de mayo hacía triunfar en la Sala Pleyel el *Concierto champêtre* de Poulenc, y al día siguiente se embarcaba en Boulogne en el «Cap. Polonio». La calma de la travesía es propicia a los ensueños y la artista construyó en su imaginación una Argentina fantástica, sin duda, pero basada en los recuerdos de España, tan adorada por Landowska. [...] «A propósito de equivocaciones, ¿conocen ustedes mi aventura de Vilna? Oigan pues...» Se habían puesto de antemano anuncios del concierto de Wanda con su efigie y con el contenido de la sesión: «Juan Sebastián Bach y sus contemporáneos». En cuanto llegó la artista al hotel, el *groom en chef* habiendo reconocido a la artista que llegaba con su esposo, se adelantó deferente: «La señora Wanda Landowska, ¿verdad?» Y volviéndose hacia su marido: «¿El señor Juan Sebastián Bach?... en cuanto a los contemporáneos, supongo que vendrán en el tren siguiente: iré a esperarlos a la estación». [...] Un toque de campanas [...] nos anuncia la hora de comer [...] allí nos esperaban invitados de marca: Arturo Honeger y su esposa, la pianista Andrea Vaurabourg; Francis Poulenc, el crítico Boris Schloezer y otros amigos simpáticos [...] la artista, llena de alegría, diciendo a cada instante: «Oigan ustedes esta anécdota». Tamże.

45 „El resurgimiento del «harpsichord» (clavecín) tan querido de Juan Sebastián Bach, se aproxima mucho. Compositores modernos están escribiendo para este admirable instrumento (Falla, Poulenc, Hindemith...) haciéndole recobrar actualmente su lugar en la gama de los instrumentos de música. Wanda Landowska es una clavecinista genial. Tal vez sea oída en la Habana”. „Diario de la Marina”, 29.09.1929, s. 39.

echa tych sukcesów. To pokazuje, jak bliskie są relacje między krajami posługującymi się tym samym językiem. Możemy też bezpośrednio usłyszeć jej głos w jednym z najważniejszych momentów kariery, kiedy Wanda podbiła Stary i Nowy Kontynent i zaczęła wyznaczać standardy w swojej szkole muzyki dawnej.

Selección de los discos eléctricos que se ponen a la venta este mes de Agosto:

Danzas Españolas de Granados, por el célebre violinista francés Jacques Thibaud.

Fedora de Giordano. Dos preciosas romanzas por el tenor Giovanni Martinelli.

Un ballo in Maschera e *Il Trovatore*. Dos romanzas de estas óperas de Verdi por la sobrano Hina Spani.

El Herrero armonioso de Handel por la virtuosa del clavicémbalo Wanda Landowska.

Sinfonía Júpiter en Do Mayor de Mozart por la Orquesta Sinfónica de Londres.

El Anillo de Hierro y Campanone por la Orquesta Ibérica de Madrid.

Olas del Danubio y *Sobre las olas*, dos preciosos vales que apesar del largo tiempo que llevan de existencia siguen siendo populares. Es la primera impresión eléctrica que de ellos se verifica.

Tino Folgar, el nuevo tenor que tantos éxitos ha obtenido ya, ha impresionado *Pel teu amor* y *L'Emigrant*.

Nuevos tangos por el famoso Trio Irusta Fugazot y Demare e Imperio Argentina.

Canciones por Carmen Flores, Mercedes Serós y Ramper. Gran repertorio de bailables por las más famosas Orquestas nacionales y extranjeras.

Agencia directa de **La voz de su Amo**  **LAMBERTO JUNCOSA**
S. Nicolás, 22. Palma

Ilustracja 68. „Día”, 19.08.1928.

Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

Estampa

concierto benéfico, cuyos ingresos debían ser repartidos entre las familias de niños pobres de la ciudad. Claro está que una de las condiciones que yo había especificado con mayor insistencia al firmar aquel contrato era la de permitir la entrada dentro de la sala a unos cuantos de aquellos niños.

Llegada la hora del concierto llenóse la sala de bote en bote. El público no podía ser ni más chéu ni más brillante: «¿Dónde han colocado a los niños pobres?», pregunté. «No hemos pensado en semejante futura», me respondieron, sin que diesen ninguna importancia a lo que ellos calificaban de capricho o extravagancia de artista. «Pues bien, insisto yo, es necesario encontrar un público de niños pobres para el próximo concierto». Estos no faltaban en la ciudad.

Una tarde enteré tuve el placer de dedicársela interpretándoles las piezas que más me gustaban cuando yo era también niña.



La gran artista dando un concierto en el estudio de Rodin, poco tiempo antes de la muerte del ilustre escultor.

WANDA LANDOWSKA, SE ESPOSO, JUAN SEBASTIÁN BACH, Y LOS CONTEMPORÁNEOS

—Una cosa es sentir un placer más o menos grande escuchando una magnífica sinfonía o una delicada sonata y otra cosa muy distinta es el poseer a fondo un conocimiento intelectual, o siquiera erudito, de esas mismas obras que deleitan nuestro corazón, nues-

tro cerebro o simplemente nuestros oídos. Nunca se me olvidará el recibimiento que me hicieron en Wina años antes de que se declarase la gran guerra. Había yo acudido a dicha ciudad con objeto de dar un concierto histórico—siglo XVIII—, acerca de «Juan-Sebastián Bach y sus Contemporáneos». Al llegar al hotel en que habíamos de hospedarnos mi marido y yo vimos que un hombrecillo se precipitaba, paraguas bajo

el brazo, en dirección del tramo que ocupábamos, ayudándonos a que bajásemos, conduciéndonos al hall del hotel, sin dejar, a todo esto, de manifestar la mayor alegría. Esta clase de personajes, llamados *faktors*,

son muy populares en Polonia. Siempre en los hoteles se halla alguno de ellos ofreciendo los más variados servicios a los comerciantes y viajeros.

De todo entienden y de todo parecen ser capaces.

Como músico, no obstante sus protestas de ardoroso conocedor, justo nos fui reconocer que su buena voluntad de poco le servía.

El siguiente diálogo sostenido con mi esposo demuestra que su cultura musical no era considerable:

«No tenga usted ningún cuidado, señores, dijo a mi marido. «Yo me encargaré de cuanto sea necesario».

Y como mi marido se extrañara, prosiguió:

«Supongo, por los programas que he visto hace varios días, que esta señora es Wanda Landowska, ¿no es así? Juan-Sebastián Bach es usted mismo, probablemente, su esposo. Y los «Contemporáneos» serán esos treinta señores que de seguro llegarán en el próximo tren y que yo mismo iré a recibirlos cuando salgan de la estación.»

MARCIAL RETUERTO

Rozdział 10

Łabędzi śpiew



Ilustracja 69. „La Estampa”, 21.01.1930, s. 38.
Biblioteka Cyfrowa Ministerstwa Kultury Hiszpanii.

*Kocham Hiszpanię [...]
i prawie każdego roku, kiedy tylko mogę,
zgadzam się na trasę koncertową do krainy pomarańczy,
gdzie słońce wdzierza się do naszego ducha i czyni nas leniwymi i dobrymi...*
Wanda Landowska

Zbliżamy się do końca tej historii. W latach trzydziestych Wanda Landowska nadal była obecna na hiszpańskiej scenie, nadal ukazywały się teksty jej temat, a ona przyjęła do swojej renomowanej szkoły uczennicę z Walencji – Amparo Garrigues, co do której wiemy (choć trudno podążać jej tropem), że zyskała miano „hiszpańskiej «La Landowskiej»”. Są to ostatnie lata Wandy w Hiszpanii. Wojna domowa przerwie srebrny wiek, który tak pięknie rozkwitał i którego bohaterką była Wanda. Później dyktatura i radykalne zmiany polityczne wymuszą masową migrację setek artystów, w tym bardzo bliskich Landowskiej, takich jak Salazar czy sam de Falla. Hiszpania już nigdy nie będzie tym, czym była, a II wojna światowa i niemieckie zagrożenie spowodują też emigrację naszej artystki. Jednak zanim nastąpi ten gwałtowny koniec, zanim tak wielu – na przykład młody Lorca – straci życie, poobserwujmy intensywną aktywność Wandy, jej łabędzi śpiew. Spójrzmy, że „La Landowska” wciąż jest przedstawiana w Hiszpanii jako „czarodziejka”, „wróżka”, „doktor klawesynu”.

Miscellanea

Pod koniec 1929 roku i przez cały 1930 rok prasa podaje nowe doniesienia o Landowskiej. Po pierwsze do Saint-Leu-la-Forêt przybywa nowa hiszpańska uczennica. Wybitna studentka¹, walencjanka podobnie jak Iturbi (u którego zresztą brała lekcje doskonalące), Amparo Garrigues (1903–1945) studiowała w konserwatorium w swoim rodzinnym mieście w latach 1912–1918. Po dyplomie dawała koncerty w „ośrodkach artystycznych w Walencji (1920), w Centrum Pisarzy i Artystów w Alicante (w kwietniu 1922), a w Madrycie występowała w auli Konserwatorium, w Rezydencji Panien Studentek i w Domu Katalonii (od kwietnia 1925 do stycznia 1926)”². Już pierwsze koncerty zostały dobrze przyjęte przez krytyków i publiczność, ale jej pragnienie nauki sprawiło, że nie poprzestała na formalnych studiach i chciała doskonalić się za granicą. Wydaje się, że Salazar, usłyszawszy jej grę, poradził, by udała się do Paryża:

najpierw pochwalił czystość i precyzję jej techniki, gdy skonfrontowała się z „pierwszymi klasykami klawesynu i fortepianu”, a następnie poradził młodej pianistce, by wyjechała za granicę i kontynuowała naukę u Wandy Landowskiej, której szkołę uznał za najbardziej zgodną z jej temperamentem muzycznym³.

Od 1926 roku Garrigues starała się o stypendium madryckiej Rady ds. Poszerzania Studiów na naukę u Landowskiej i Iturbiego w Paryżu. Nie było to jednak łatwe i musiała ponawiać wysiłki przez kilka lat, a cel osiągnęła najprawdopodobniej dzięki poparciu rady miejskiej Walencji oraz protekcji obojga nauczycieli. W czerwcu 1930 roku zdobyła wreszcie upragnione wsparcie: „W tym roku przyznano stypendium w wysokości

1 Akta Wyższego Konserwatorium Muzycznego im. Joaquína Rodrigo w Walencji poświadczają, że Garrigues uzyskała oceny celujące z przedmiotów takich jak podstawy harmonii, formy muzyczne, estetyka oraz historia muzyki i fortepianu. Zob. C. Paredes Saenz, *Una mujer en la música: Amparo Garrigues (1903–1945)*, Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo, Valencia 2017 [praca dyplomowa], s. 36.

2 Tamże, s. 38.

3 „[...] tras alabar la limpieza y precisión de su técnica al enfrentarse a «los primeros clásicos del clave y del piano», acabó recomendando a la joven pianista que se marchara al extranjero y prosiguiera sus estudios con Wanda Landowska, cuya escuela consideraba la más afín a su propio temperamento musical”. A. Salazar, *Conciertos. Amparo Garrigues, „El Sol”*, 16.02.1928, s. 12, cyt. za: E. Torres Clemente, *La huella de Wanda Landowska en España...*, dz. cyt., s. 426.

5000 peset pannie Amparo Garrigues Contadzie na doskonalenie studiów pianistycznych w Paryżu, biorąc pod uwagę prośbę słynnej pianistki Wandy Landowskiej⁴. Nieco później gazeta powiadomiła o liście Landowskiej, w którym ta osobiście dziękowała miastu za pomoc we wspieraniu studiów Garrigues⁵. Jeśli weźmiemy pod uwagę popularność Polki i jej szkoły w tamtych latach, fakt, że artystka należała na edukację Amparo Garrigues, wskazuje, że młoda kobieta miała szczególny talent. Do jej postaci i nauki u Wandy, która trwała kilka lat, wrócimy później.

W 1930 Landowska przyjęła tę wybitną studentkę, a także wróciła do Hiszpanii z okazji inauguracji Filharmonii w Pontevedrze⁶. W związku z tym wydarzeniem „La Gaceta Literaria” opublikowała tekst, z którego dowiadujemy się o części repertuaru:

Nazwiska niektórych wielkich klasyków tej boskiej sztuki: Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Johann Pachelbel, Benedetto Marcello, W.A. Mozart, Johann Kuhnau, Jean-Philippe Rameau, François Couperin Le Grand, Johann Sebastian Bach i Domenico Scarlatti, widniały w programie koncertu (trzeciego z „Serii historycznej”) na klawesyn i fortepian. Genialna i niezrównana wykonawczyni, jaką jest Wanda Landowska, jak zawsze okazała się niezwykle hojna dla tej sztuki, wysublimowanego cudu, swojego skarbu⁷.

Jest to wyrazisty program, zawierający nazwiska zarówno powtarzające się w repertuarze Landowskiej, jak i całkiem nowe. Marcial Retuerto przeprowadził też wywiad z artystką pod długim tytułem: *Wanda Landowska mówi, że narodami najbardziej wrażliwymi na muzykę są Hiszpanie i Rosjanie*. Solistka opowiada o swojej nowej szkole i przytacza kilka przygód, które przytrafiły jej się w Hiszpanii:

4 „Se concedió una subvención de 5000 pesetas, en el año actual, a la señorita Amparo Garrigues Contada para que perfeccione sus estudios de Piano en París, atendiendo la petición de apoyo que en su favor formula la célebre pianista Wanda Landowska”. „La Correspondencia de Valencia”, 21.06.1930, s. 3.

5 „El Pueblo”, 2.10.1930, s. 2.

6 „Música” 1929, t. 1, nr 2, s. 57.

7 „Los nombres de algunos grandes clásicos de este divino arte: Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Johann Pachelbel, Benedetto Marcello, W.A. Mozart, Johann Kuhnau, Jean-Philippe Rameau, François Couperin Le-Grand, Johann-Sebastian Bach y Domenico Scarlatti figuraban en el programa de este concierto (tercero de la «Serie histórica») para clavecín y piano. La genial e insuperable intérprete que es Wanda Landowska mostróse, como siempre, magníficamente generosa de ese arte, sublime prodigio, tesoro suyo, derrochando en esplendidez de cascada el néctar afrodisiaco de su depurada sensibilidad”. M. Retuerto, *Música clásica*, „La Gaceta Literaria”, 15.01.1930, s. 13.

jedno z najzabawniejszych wspomnień, jakie mam z pobytu w Hiszpanii. Po moim koncercie podszedł do mnie pewien pan, chcąc mi pogratulować i powiedzieć, jak bardzo spodobał mu się mój występ: „Proszę pani”, powiedział do mnie bardzo szarmancko, „ani grosza zapłaty za pani koncerty”. Nie mogąc ukryć zakłopotania, w jakie wprawiły mnie jego słowa, zapytałam go o powód. „To proste, widać jasno, że ma pani zbyt wielką przyjemność z utworów, które tak wspaniale interpretuje”⁸.

W dalszej części Landowska opowiada o wizytach u Tolstoja i stwierdza, że „mimo trudności związanych z podróżowaniem dzień i noc z [...] ogromnym klawesynem, nawet prymitywnymi saniami”, ten wysiłek się opłacił. Później przytacza anegdotę, która ukazuje jej ciepłe uczucia wobec dzieci, i wyjaśnia, jak udało się przygotować dla nich recital z utworami, które najbardziej lubiła, gdy sama była mała (wyobrażam sobie, że nie mogło tam zabraknąć Bacha ani Mozarta):

„Gdzie umieściliście biedne dzieci?” – zapytałam. „Nie zajmowaliśmy się takimi bzdurami” – odpowiedzieli mi, nie przywiązując wagi do tego, co dla nich było kaprysem albo ekstrawagancją artystki. „No cóż – nalegałam – trzeba znaleźć publiczność złożoną z biednych dzieci na następny koncert. W mieście ich nie brakuje”. Miałam przyjemność poświęcić im całe popołudnie, grając dla nich utwory, które najbardziej kochałam, gdy sama byłam dzieckiem”⁹.

Na zakończenie rozmówczyni wspomina zabawną sytuację, którą przytaczałam już wcześniej – o tym, jak w hotelu w Wilnie, dokąd pojechała na festiwal Bacha, uznano, że jej mężem jest sam Johann Sebastian, a nie Henryk Lew.

8 „Voy a referirle una anécdota que es uno de los recuerdos más divertidos que poseo de mi estancia en España. Al terminar un concierto que yo daba, acercóseme un caballero deseoso de felicitarme por lo mucho que mi interpretación habíale gustado: «Señora», me dijo muy galantemente, «ningún dinero en pago de sus conciertos». Sin poder disimular el embarazo que me causaban aquellas palabras le pregunté la razón de ello. «Sencillamente, señora, porque se ve bien a las claras que usted goza demasiado con las obras que interpreta tan maravillosamente». W. Landowska, *Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso*, rozm. przepr. M. Retuerto, „Estampa”, 21.01.1930, s. 37–38.

9 „[...] a pesar de las dificultades que se me presentaban al tener que viajar de día y de noche con mi voluminoso clavecín, aprovechando incluso rudimentarios trineos [...] «¿Dónde han colocado a los niños pobres?», pregunté. «No hemos pensado en semejante futeza», me respondieron, sin que diesen ninguna importancia a lo que ellos calificaban de capricho o extravagancia de artista. «Pues bien, insistí yo, es necesario encontrar un público de niños pobres para el próximo concierto. Estos no faltaban en la ciudad». Una tarde entera tuve el placer de dedicársela interpretándoles las piezas que más me gustaban cuando yo también era niña”. Tamże.

Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso

te unos minutos en contestación a algunas preguntas que formulamos en nombre de los lectores de *Estampa*.

UN ESPAÑOL QUE CREÍA QUE WANDA NO DEBÍA CORRER SUS CONCIERTOS

—¿El público más entusiasta? Todos lo son en gran medida cuando el ejecutante se da por rotundo, y la

do revivir a los compositores de los siglos XVII y XVIII, me rogó encarecidamente que le visitara en su casa de Yasnaya Polyana. Lo que hice con gusto y alegría a pesar de las dificultades que se me presentaban al tener que viajar día y noche con mi voluminoso clavicémbalo, aprovechando incluso rudimentarios trenes. Gracias a que la recompensa fue grandemente generosa: el sublime Póbre no se recató en demostrarme haber vivido, oyéndome evocar sus composiciones maravillosas, acuso las emociones más profundas de su vida.



La notable clavicinista Wanda Landowska.

UN CONCIERTO EN EL NIÑUÑO SANTIAGO DE LA VIEJA MÚSICA

Aveintados kilómetros de París se levanta un nuevo templo de la vieja música. El recién construido santuario, gregotremático de la última factura, aparece situado en uno de los extremos del pueblito Saint-Leu-la-Forêt, no lejos del bosque que da sombra y nombre a toda esta región.

La que en otro tiempo fuera miña predigida allí en Varsovia, en la Polonia lejana, reina esta tarde como soberana indiscutible en medio del animado círculo de adeptos suyos y de los austeros fervientes de ese divino arte que se llama la música, que han acudido desde París, esta tarde, para oír de Wanda Landowska el famoso *Concerto en Re menor*, del gran maestro del siglo XVIII, Jean-Sébastien Bach. A uno y otro lado de madame Landowska, dos de sus discípulos, consumados clavicinistas, le prestan su concurso cooperando a la perfecta realización de una obra como ésta que requiere la más completa unidad de espíritu, los más homogéneos registros, un constante equilibrio en la disposición de los efectos de sombra y de luz a más de una lógica severa en el apropiado empleo del tempo.

La amplia sala de conciertos rebosa de público, de ese *tout Paris* que en esta ocasión no puede hallarse mejor representado: elegantes damas de la alta sociedad cosmopolita, escritores y artistas de relevante prestigio, discípulos de esta escuela. El *Concerto en Re menor*, maravilla de perspectivas interiores, plenitud de difusa melodía—todavía muy siglo XVIII—despierta vivo entusiasmo. Tanto que nos resulta imposible acercarnos a la genial intérprete de las obras casi olvidadas del siglo de oro de la música.

Por fortuna, tras de la primera efusión de cálidos aplausos y felicitaciones con que fué acogido la espléndida labor de las tres clavicinistas, los consabidos grupos de connotados firmes aquí y allí—el de Honegger, el de Alphonse Hurler, el de Foulenc, el de Brocas, el de Robert Franc... De esta suerte dado nos es consuegar de Wanda Landowska, amabilísima y encantadora siempre, que nos atienda duran-



Wanda Landowska en Yasnaya-Polyana, en casa de Tolstói.

calidad de su recitado alcanza un marcado signo de superioridad—contesta Wanda a la pregunta que he formulado—. Creo, sin embargo, que existen dos pueblos sumamente impresionables: el español y el ruso.

—A propósito—dice Wanda riéndose—, voy a referirle una anécdota que es uno de los recuerdos más divertidos que poseo de mi estancia en España. Al terminar un concierto que yo daba, acercóseme un caballero deseoso de felicitarme por lo mucho que mi interpretación habíale gustado: «Señora, me dijo muy galantemente, usted no debería recibir nunca ninguna cantidad, ningún dinero en pago de sus conciertos.» Sin poder disimular el embarazo que me causaban aquellas palabras le pregunté la razón de ellas. «Sencillamente, señora, porque se ve bien a la clara que usted gana demasiado con las obras que interpreta tan maravillosamente.»

UN VIAJE DE MUCHOS KILÓMETROS EN TRAINO PARA IR A TOCARANTE YOLGOSI EN SU RETIRO DE YASNOYA POLIANA

—Los rusos son en extremo sensibles a la música de los grandes clásicos—termina la inolvidable clavicinista—. Un ejemplo curioso es el de León Tolstói quien, sabedor de los éxitos que yo alcanzaba hacien-

LOS NIÑOS Y LA MÚSICA

—¿A qué edad cree usted que se siente mejor la música?

—Durante la juventud y, más por aún, durante la infancia. Los niños, para mí, son los seres más interesantes de la creación, la materia prima por excelencia. Son una de mis preocupaciones más hondas. Por eso organizo con frecuencia conciertos para los niños pobres, los niños desheredados de la sociedad.

Este tema llena de recuerdos a la artista viajera. Niños de todos los países para los cuales reservó tal vez sus más emocionados recitales.

—Era en un país lejano, durante las fiestas de Navidad. Yo tenía que tomar parte en un



Wanda Landowska haciendo música para Bourdelle.

O szczególnym związku Landowskiej z Hiszpanią świadczą również słowa artystki z innego wywiadu, udzielonego Artemiowi Preciosowi dla „Blanco y Negro”:

Kocham Hiszpanię – powiedziała mi – i prawie każdego roku, kiedy tylko mogę, zgadzam się na trasę koncertową do krainy pomarańczy, gdzie słońce wdziera się do naszego ducha i czyni nas leniwymi i dobrymi... W Madrycie zwykle zatrzymuję się w hotelu w centrum miasta, który jest nieco staroświecki i nie ma nic wspólnego z nowoczesnymi *palaces*. Czuję szczególną sympatię do tego hotelu, ze względu na jego głęboko hiszpański charakter i na to, że jest położony na kwadratowym placu, gdzie roi się od żywiołowych i szczęśliwych mieszkańców Madrytu¹⁰.

Wanda ma na myśli hotel Roma na madryckiej Gran Vía, o którym wiele lat później opowie również artysta Daniel Vázquez Díaz w swoich wspomnieniach o Polce: „W hotelu Roma, gdzie zawsze się zatrzymywała, Eugenio d'Ors, Adolfo Salazar, Ernesto Halffter i ja byliśmy częstymi gośćmi; niezapomniane popołudnia, podczas których słuchaliśmy opowieści o jej żarliwej pasji do mistrza Johanna Sebastiana Bacha”¹¹.

Wywiady dostarczają nam istotnych wypowiedzi, ale co do koncertów, to z 1930 roku mamy wiadomości tylko o wspomnianym wcześniej występie w Pontevedrze. Udało mi się poza tym znaleźć kilka luźnych wzmianek. Na przykład w maju w jednym z katalońskich periodyków pojawiła się anegdota potwierdzająca przyjaźń i współpracę Landowskiej z maestrem Millem w Katalonii¹², o czym wiemy również z korespon-

10 „Adoro España – me ha dicho – y casi todos los años, cuando materialmente puedo, acepto una excursión de conciertos por el país de las naranjas, donde el sol invade nuestro espíritu y nos torna perezosos y buenos... En Madrid suelo hospedarme en un hotel situado en el centro de la ciudad, un hotel un poco pasado de moda y que no tienen nada de los Palaces modernos. Yo siento por ese hotel un afecto especial, por su carácter esencialmente español y porque está situado en una plaza cuadrada, donde hormiguea el pueblo exuberante y dichoso de Madrid”. Taż, *Wanda Landowska y su escuela*, rozm. przepr. A. Precioso, „Blanco y Negro”, 23.11.1930, s. 29. Artykułowi temu towarzyszą fotografie Wandy z de Fallą, Tolstojem i Rodinem oraz dwa ujęcia jej „świątyni muzyki”.

11 „En el Hotel de Roma, donde siempre se instalaba, éramos visita frecuente Eugenio d'Ors, Adolfo Salazar, Ernesto Halffter y yo; tardes inolvidables oyéndola hablar de su apasionado fervor al maestro Juan Sebastián Bach”. D. Vázquez Díaz, *Wanda Landowska*, „Blanco y Negro”, 8.09.1965, s. 19.

12 „Mirador”, 15.05.1930, s. 1. Pamiętajmy, że Millet wraz z Amadeu Vivesem założył Orfeón Catalán. Na stronie dokumentującej działalność tego stowarzyszenia (Centre de Documentació de l'Orfeó Català) Wanda Landowska jest jedną z bohaterek sekcji poświęconej kobietom i muzyce – zob. https://www.cedoc.cat/es/la-mujer-y-la-musica_1151 (dostęp: 14.02.2022).

dencji ze zbiorów Orfeó Català¹³. W tym samym miesiącu magazyn „Blanco y Negro” po raz kolejny poświęcił artystce kilkustronicowy artykuł, w którym znowu znajdujemy dowód jej częstych wizyt w Hiszpanii. Znana krytyczka sztuki Margarita Nelken¹⁴ informuje, że: „Każdej zimy odwiedza nas Wanda Landowska; kilka koncertów w Madrycie, w zbożnym ustroniu Towarzystwa Filharmonicznego; kilka recitali w uprzywilejowanym miejscu na Półwyspie, i szybko znika, uskrzydłona, by przygotować letnie obrzędy”¹⁵.

Natomiast wracając do Galicji: trafiłam na notatkę z początku 1931 roku mówiącą o wydaniu powieści *La tragedia del caballero de Santiago* Victoriana Garcíi Martíego¹⁶ oraz o tym, że jeden z rozdziałów będzie nosił tytuł *Wanda Landowska w Composteli*. W oryginalnym źródle nie znalazłam jednak takiego fragmentu, lecz fikcyjną narrację, która nie wspomina o Wandzie. Istnieje wobec tego możliwość, że artystka była jedynie jakąś odległą inspiracją dla niektórych cech postaci z powieści¹⁷.

Odrodzenie muzyki dawnej i adekwatność instrumentów

W 1931 czasopismo „Música” opublikowało tekst, w którego tytule znalazło się pytanie: *Klawicymbał czy klawikord?* W rozprawie tej Macario

13 Zob. stronę Centre de Documentació de l'Orfeó Català: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/MilletOC/id/2857/rec/64> (dostęp: 2.02.2022).

14 Margarita Nelken (ur. 1894, Madryt – zm. 1968, Meksyk) – pisarka, krytyczka sztuki i ważna hiszpańska polityczka. Jako członkini Hiszpańskiej Socjalistycznej Partii Robotniczej trzykrotnie zdobyła mandat poselski w wyborach powszechnych w Drugiej Republice. Po zakończeniu wojny domowej udała się na emigrację do Meksyku.

15 „Cada invierno Wanda Landowska nos visita; unos conciertos en Madrid, en el recato devoto de la Sociedad Filarmónica; algún que otro recital en algún otro punto privilegiado de la Península, y desaparece rápida, alada, a preparar el culto del verano”. M. Nelken, *Wanda Landowska o el retorno invariable*, „Blanco y Negro”, 10.05.1930, s. 105.

16 Victoriano García Martí (ur. 1881, Puebla del Caramiñal – zm. 1966, Santiago de Compostela) – pisarz, adwokat, eseista i socjolog.

17 Zob. V. García Martí, *La tragedia del caballero de Santiago*, Prensa Gráfica, Madrid 1925.

Kastner¹⁸ nie waha się przedstawić Landowskiej jako głównej orędowniczki muzyki dawnej i poprzeć jej wyboru klawesynu:

Mamy już wielu znakomitych klawesynistów, na czele z Wandą Landowską, która zapoczątkowała renesans *maîtres du clavecin*, a bez wątpienia jednym z największych ideałów w sztuce jest wykonywanie utworu w jego oryginalnej formie i brzmieniu. Wystarczy przywołać przykład *Koncertu włoskiego* Bacha w jego klawesynowym brzmieniu i rejestrze lub w brzmieniu współczesnego fortepianu. Barwny styl baroku, wdzięk rokoka mogą rozkwitnąć jedynie dzięki rekonstrukcji swego własnego obrazu dźwiękowego¹⁹.

Następnie Kastner wyjaśnia, dlaczego klawikord nie cieszy się równie dobrym przyjęciem co klawesyn. Otóż zdaniem autora wynika to stąd, że „wdzięczny i błyskotliwy styl Rameau, Couperina, Scarlattiego czy Seixasa wymaga klawicymbału. Dla nich instrument jest niemal podstawą całego rozwoju”. I chociaż Kastner wydaje się sądzić, że klawesyn jest instrumentem bardziej właściwszym od klawikordu, przypomina mimo wszystko słowa Nina:

Jak już powiedział Joaquín Nin: klawikord, o głębszej, bardziej przenikliwej i mocniej obecnej ekspresji, konsekwencja vihueli i gitary, wydaje się, że był bardziej ceniony przez dawnych mistrzów hiszpańskich niż klawicymbał. Przede wszystkim klawikord spełnia warunki dzięki swojej wielkiej wrażliwości na niuanse, możliwości uzyskania *vibrato* i kameralnej dźwięczności; natomiast klawesyn, mimo swojego blasku i efektów organowych, nie spełnia tych warunków.

Kastner twierdzi również, że klawikord za sprawą swego brzmienia jest bliższy wrażliwości niemieckiej, co jednak stoi w sprzeczności z poglądami Landowskiej, która jako instrumentu właściwego do interpretacji muzyki niemieckiego mistrza broniła właśnie klawesynu:

A najbardziej uniwersalny Johann Sebastian Bach do użytku osobistego i prywatnego wołał klawikord. Niewątpliwie jest on przeznaczony tylko do

18 Macario Kastner (ur. 1908, Londyn – zm. 1992, Lizbona) – angielski muzykolog, instrumentalista, profesor i krytyk muzyczny, najbardziej znany z pracy badawczej w dziedzinie muzyki dawnej, a w szczególności muzykologii iberyjskiej.

19 M. Kastner, *¿Clavicémbalo o clavecín?*, „Música” 1931, t. 3, nr 18, s. 6.

pewnego typu utworów, bo ma więcej ograniczeń niż klawicymbał. Wiemy, że Bach wołał klawikord, ponieważ nie znajdował cymbałów, które by go zadowalały; aż Gottfried Silbermann zbudował mu instrument, który odpowiadał wymaganiom kantora w kościele św. Tomasza, i ten mógł w końcu całkowicie poświęcić się klawicymbałowi. Był to instrument ze wszystkimi rejestrami i manualami, tak jak został dzisiaj zrekonstruowany we Francji i w Niemczech, często nazywany „Bachklavier”, aby odróżnić go od instrumentów o innej konstrukcji.

Autor przyznaje w końcu, że klawesyn może być odpowiedniejszy do określonego repertuaru, a nawet wskazuje możliwość zagrania tego samego utworu na jednym lub drugim instrumencie („Zawsze będzie interesujące porównanie efektu, jaki daje suita Bacha zagrana na klawikordzie, z efektem jej wykonania na klawicymbale”). Powód jest dwójaki: z jednej strony publiczność musi się przyzwyczaić do dawnych brzmień:

Nasze ucho jest teraz zbyt przyzwyczajone do dźwięku fortepianu, musimy nauczyć się słuchać dawnych instrumentów, ale klawicymbał, ze swoimi rejestrami i manualami Bacha, nie męcząc nas, może doprowadzić z powrotem do autentycznych wykonań utworów dawnych kompozytorów²⁰.

20 „Ya contamos con un gran número de excelentes clavicembalistas, al frente de todos Wanda Landowska, quien inició el renacimiento de los *maitres du clavecin* y, sin duda, uno de los más grandes ideales en el arte es interpretar la obra en su forma y sonoridad original. Citamos sólo el efecto del *Concierto italiano*, de Bach, en su sonoridad y registración del clavicémbalo o en la sonoridad del piano moderno. El estilo colorido del barroco, la gracia de un rocó sólo se puede extender con la reconstrucción de su propio cuadro sonoro. [...] el estilo gracioso y brillante de un Rameau, Couperin, Scarlatti o Seixas exige el clavicémbalo. Para ellos el instrumento es casi la base de todo su desenvolvimiento. [...] Como ya dijo Joaquín Nin: el clavicordio, de una expresión más profunda, más penetrante, más presente, por consecuencia de la vihuela y la guitarra, parece haber sido más apreciado de los antiguos maestros españoles que el clavicémbalo. Sobre todo, cumpliendo el clavicordio condiciones por medio de su gran sensibilidad de matices, por la posibilidad de producir un vibrato y por su sonoridad recogida; condiciones que no reúne el clavicémbalo a pesar de su brillo y de sus efectos de órgano. [...] Y el más universal, Johann Sebastián Bach, prefiere para su uso personal, así como en la intimidad, el clavicordio. Sin duda esta solo para ciertas clases de obras, teniendo aquel más límites que el clavicémbalo. Sabemos que Bach prefería el clavicordio por no encontrar un cémbalo que le pudiera satisfacer; hasta que Gotfried Silbermann le construyó un instrumento que correspondió a las exigencias del cantor de Santo Tomás, para dedicarse, por fin, completamente al clavicémbalo. Era un instrumento con todos los registros y manuales como se ha reconstruido hoy en Francia y Alemania, llamado muchas veces «Bachklavier» para distinguirlo de instrumentos de otra construcción [...] También siempre será interesante de comparar el efecto producido por una Suite de Bach tocada en el clavicordio con la misma ejecutada en el clavicémbalo. [...] Nuestro oído está ahora demasiado acostumbrado al sonido del piano, debemos aprender a oír los instrumentos antiguos; pero el clavicémbalo, con sus registros y manuales de Bach, sin cansarnos, nos puede reconducir a la verdadera ejecución de los compositores antiguos”. Tamże, s. 6–7.

Natomiast z drugiej strony „[w]spółczesny solista przeważnie woli dzieła dające mocny efekt”²¹. Landowska już wcześniej brała pod uwagę obie te hipotezy, dlatego też na swoich recitalach naprzemiennie używała fortepianu i klawesynu, aby edukować słuchaczy, ale również od czasu publikacji *Musique ancienne* wyraźnie atakowała współczesnych sobie wirtuozów²².

Podsumowując: Kastner wskazuje na konieczność odzyskiwania repertuaru i edukowania wykonawców oraz publiczności. Wydaje się przy tym bronić zarówno klawesynu ze względu na jego błyskotliwość, jak i klawikordu z powodu jego intymnego brzmienia. A co do samego klawesynu, to – jak ujął to na początku – jego sztandar dzierży Landowska.

21 „El solista de hoy, en general, prefiere las obras de gran efecto”. Tamże, s. 7.

22 Przypominamy rozdz. 16: *Virtuosi* – zob. W. Landowska, *Music of the Past*, dz. cyt., s. 149–159.

Wanda Landowska, en la Sociedad Filarmónica

Cada visita de Wanda Landowska es para los aficionados a la música una fiesta espiritual. El arte Wanda es un arte suntuoso y de matices; su atuendo carece de ese gran volumen y dimensión que el romanticismo poco a poco infundió a la música para llevarla al ágora pública. Pero si el arte de Wanda no es de ágora pública, lo es de jardín diezochesco, la comparación es inevitable, de jardín de Watteau. Ella misma nos explicaba ayer cómo en la Academia de Música Antigua que ha fundado en su casa de Saint-Len-La Foret celebra todos los años unos conciertos campestres cuyos ecos recogen los árboles y los musgos florecidos.

Landowska trae siempre en su valija las más preciadas y valio-

brando al salir este periódico el segundo en los locales de la misma Sociedad; luego partirá para Portugal, para tornar de nuevo a París, y a su "templo de la música antigua", donde sus discípulos, de todos los climas y latitudes, la esperan para continuar la vivisección de las doradas mariposas

WANDA LANDOWSKA

(Foto Lénitzki.)



mas joyas líricas del XVIII: Couperin, Daquin, Chamboniere, Mozart. Su clavecín abre su alma cantarina y recogida a esta música, que casi nunca quiere ser cuadro, y prefiere hacerse estamp de dibujo firme y exaltado por el color más puro que la paleta musical dispone.

La sensibilidad y la finura espiritual de Wanda Landowska es realmente única para esta música. Ella nos ha hecho acercar a estas obras, y nos las ofrece, no como un dato empolvado y frío de musicógrafo erudito, sino como frutas vivas y jugosas, jugo que extraen sus manos diestras al esprimir la pulpa musical sobre los dientes del clave que sonríe.

Tras de este primer concierto que ayer nos ofreció en la Sociedad Filarmónica se estará cele-

brando al salir este periódico el segundo en los locales de la misma Sociedad; luego partirá para Portugal, para tornar de nuevo a París, y a su "templo de la música antigua", donde sus discípulos, de todos los climas y latitudes, la esperan para continuar la vivisección de las doradas mariposas

JUAN DEL BREZO

Otras notas

EL TENOR ANGLADA

El tenor Anglada acaba de conseguir grandes aplausos en diferentes conciertos que ha realizado en Madrid. La potente voz del Sr. Anglada recibió el tributo merecido en el Palacio de la Música, Casa de Aragón, etc. Sirvanle de aliento estos aplausos.

...

El Cuarteto Español, integrado por los Sres. Corvino, Repullés, Alcoba y Gandía, ha inaugurado, con un programa muy interesante, la Sociedad Filarmónica de

En los salones de la Casa Aecolian se ha celebrado un grato y ameno concierto de canto, piano y violonchelo.

CONCIERTO DE MANUEL PEÑATE

En los salones de la Protección al Trabajo de la Mujer tuvo lugar ayer tarde el anunciado concierto del compositor y pianista Manuel Peñate.

Ante un público selecto y numerosísimo, constituido en su mayoría por señoritas, Peñate interpretó obras de Puccini, Chopin, Rimsky-Korsakow, Pittaluga, etcétera, y obras del propio pianis-

ta, que obtuvieron un gran éxito.

Una de las partes del programa estuvo dedicada a la soprano lírica señorita María del Carmen Fernández de Toro, que fué acompañada en sus números de canto por la profesora doña Joaquina Ortiz. La señorita Fernández de Toro fué muy aplaudida en toda su actuación, recibiendo ovaciones en el "Lamento Indio", de Rimsky-Korsakow, y en "Vuelve otra vez", vals de Manuel Peñate.

Entre las composiciones interpretadas por el gran pianista fueron acogidas con grandes aplausos y repetidas la "Bomería de los burlados", por Gustavo Pittaluga; "Cantos canarios" y "Nocturno", por Manuel Peñate.

GACETILLAS

1931: tourn  e po P  lwyspie Iberyjskim

Na pocz tku 1931 roku ukaza o si  og szenie o Festiwalu Bachowskim w Brukseli, a w nim pojawi o si  nazwisko innej walenckiej uczennicy Landowskiej: Carmen Benimelli. Chocia  nie mamy o niej prawie  adnych informacji, musiała by  ona podobnie jak Garrigues ceniona przez nauczycielk :

Z Walencji pojechały studiowa  muzyk  Bacha, Mozarta i Chopina w słynnej szkole Landowskiej dwie walenckie dziewczyny, panna Garrigues i panna Benimelli [...]. Niedawno (18 grudnia) Landowska została poproszona o zagranie ze swoją szko   Festiwalu Bachowskiego w Filharmonii Brukselskiej²³.

Sama Wanda występowała również w Hiszpanii. „La Voz de Aragón” zapowiada  koncert 4 lutego (miesiąc wcześniej uczyni  to Chilijczyk Claudio Arrau)²⁴. W programie, og szonym kilka dni wcześniej widzimy samych dobrze nam znanych autorów: niezastąpionych Bacha, Mozarta i Scarlattiego, nie brakuje też *Kuk  k* Daquina i Pasquiniego. Konkretnie w repertuarze znajdują się następujące utwory: *No l. Vous qui desirez sans fin* Dandrieu, *Suita angielska a-moll* Bacha, *Sonata F-dur (A-dur?)* Mozarta, *Kukółka* Pasquiniego, *Kukółka* Daquina, sonata (nieokreślona) Scarlattiego, *Sonata D-dur* Haydna²⁵.

Recenzj  tego koncertu napisa  Rives, który we wstępie zawarł refleksje na temat postępu technologicznego i jego konsekwencji dla muzyki. Ocenil je jako „katastrofalne”, ponieważ muzyka grana na żywo została teraz zepchnięta na dalszy plan, a to uzna  za oznak  barbarzy stwa²⁶.

23 „De Valencia fueron a estudiar la música de Bach, de Mozart y de Chop n, en la famosa escuela de Landowska, dos muchachas valencianas, las señoritas Garrigues y Benimelli [...]. Recientemente (el 18 de diciembre) fué llamada Landowska con su escuela para dar en la Filarmónica de Bruselas un Festival Bach”. *Un festival Bach en la Filarmónica de Bruselas*, „Las Provincias”, 2.01.1931, s. 3.

24 „La Voz de Aragón”, 4.01.1931, s. 4.

25 „La Voz de Aragón”, 1.02.1931, s. 3.

26 P. Rives, *En La Filarmónica. Wanda Landowska y el clavecín*, „La Voz de Aragón”, 5.02.1931, s. 8.

Ilustracja 71. „La Voz”, 7.02.1931, s. 2. Hiszpa ska Biblioteka Narodowa.

Dziwnie brzmią te słowa z obecnej, a nawet ówczesnej perspektywy, wiemy bowiem, że Landowska już w poprzedniej dekadzie dokonała kilku nagrań²⁷ i zachwyciła się tą możliwością: „Błogosławiony ten, kto wymyślił nagrania! Ale jaka szkoda, że nie urodził się kilka wieków wcześniej!”²⁸. Rives jednak prezentuje tu raczej apokaliptyczną wizję muzyki, konserwatywne spojrzenie na historię i posuwa się do nazwania swoich czasów „kryzysem ludzkości”:

Jest to kryzys ludzkiej kultury, który obejmuje wszystkie aspekty życia. [...] Nowych barbarzyńców jest wielu, ale najważniejsze miejsce zajmują dźwiękowi – czarna muzyka, muzyka mechaniczna, głośniki, a przede wszystkim to diabelskie połączenie gramofonu z lampami termojonowymi, które czasem błędnie nazywa się „radiem”. Nie zaprzeczamy, że pewne wynalazki naukowo-mechaniczne przyniosły radość i pewien rodzaj kultury muzycznej do miejsc, do których nie mogą dotrzeć doskonalsze działania artystyczne; ale tej szeroko zakrojonej pracy popularyzatorskiej nieuchronnie towarzyszy utrata jakości.

Po tych druzgocących słowach krytyk uznaje koncert Landowskiej z lutego 1931 roku za wydarzenie budzące nadzieję, ponieważ:

Na szczęście istnieją jeszcze ludzie wykonawcy, którzy poświęcają się upowszechnianiu czystej muzyki, a nic lepiej nie przeciwdziała wulgaryzującemu wpływowi tych nowoczesnych trendów niż kompozycje z XVII i początku XVIII wieku. Wybitna polska klawesynistka i pianistka Wanda Landowska, która uważana jest za najwierniejszą propagatorkę tamtej epoki [...]. To rzeczywiście jest muzyka wysokiej jakości, a klawesyn odtwarza ją z całą jej czystością i charakterystycznym aromatem. To znaczy: gdy wykonuje ją Wanda Landowska²⁹.

27 Zob. dyskografię Landowskiej: *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 411–424.

28 „Blessed is he who invented the recording! But what a pity that he was not born centuries earlier!”. Tamże, s. 358.

29 „Es una crisis de la cultura humana, y abarca todos los órdenes de la vida. [...] Los nuevos bárbaros son muchos, pero ocupan lugar preferente los sonoros, música negra, música mecánica, altavoces, y, sobre todo, aquella diabólica combinación del gramófono con las lámparas termiónicas a las que algunas veces da erróneamente el nombre de «radio». No negamos que ciertos inventos científico-mecánicos hayan llevado la alegría y cierta clase de cultura musical a lugares donde no pueden penetrar más perfectas manifestaciones artísticas; pero esta obra divulgadora, extensiva, necesariamente va acompañada de una pérdida de calidad [...]. Afortunadamente, existen todavía ejecutantes humanos que se dedican a la difusión de la música pura, y nada mejor para contrarrestar la influencia vulgarizante de aquellas modernas tendencias que las composiciones del siglo XVII y principios del XVIII. La eminente clavecinista y pianista polaca Wanda Landowska, que es considerada como la más fiel exponente de aquella época [...]. Esta sí que es música de una calidad, y el clavecín la reproduce con toda su pureza y perfume característico. Es decir, cuando se ejecuta por Wanda Landowska”. P. Rives, *En La Filarmónica...*, dz. cyt., s. 8.

Na koniec Rives zwraca uwagę na jej interpretację Mozartowskiego *Marsza tureckiego* – co ciekawe: najpopularniejszego i wielokrotnie nagrywanego przez Landowską³⁰ – oraz jeszcze jednego ciekawego bisu:

I klejnot, pełen wdzięku i radości, *Marsz turecki* Mozarta, zagrany na bis najpierw na fortepianie, a potem na klawesynie, aby zademonstrować osobliwe zalety tego instrumentu. Wanda Landowska musiała dodać jeszcze jeden numer, asturyjską melodię graną na dudach, bo publiczność, wykazując się dobrym gustem, nie szczędziła oklasków na zakończenie każdej części koncertu³¹.

Na żywo musiało to być duże przeżycie, ale powinniśmy uświadomić krytykowi, że dzięki nagraniom nadal możemy cieszyć się grą Landowskiej.

W tym samym roku 1931, kiedy proklamowano Drugą Republikę, 5 lutego Wanda ogłosiła trasę koncertową, która obejmowała Hiszpanię, Portugalię i kończyła się we Francji. Artystka wystąpiła 6 lutego w Madrycie, 8 w Lizbonie, 10 w Porto, 12 w Pontevedrze, a 1 marca w Domu Hiszpanii w Paryżu³². Nie znaleźliśmy żadnego śladu po koncercie w Pontevedrze, natomiast po dwóch recitalach³³ w Madrycie pozostały treściwe teksty. Na przykład w recenzji – zatytułowanej: Wanda Landowska w Towarzystwie Filharmonicznym – wymienieni są niektórzy kompozytorzy z programu. Powiedzione jest, że Landowska „wykonała utwory Bacha, Couperina, Mozarta, Haydna, Rameau i Chambonnières’a, wszystkie z błyskotliwością i wykwinnym smakiem właściwym tej wielkiej artystce [...], sukces był wielki i sprawiedliwy”³⁴. Sam Joaquín Turina³⁵ poświęcił jej tekst w „El Debate”, zaczynający się od słów:

30 Nagrania na klawesynie można wysłuchać na YouTube pod linkiem: https://www.youtube.com/watch?v=_DuEqFQfJis (dostęp: 14.02.2022).

31 „Y una Joya, graciosa y alegre, la *Marcha turca*, de Mozart, tocada, a manera de propina, primero en el piano y después en el clavecín, para demostrar las peculiares ventajas de este instrumento. Wanda Landowska tuvo que agregar todavía un número más, un aire asturiano, para gaita, porque el auditorio, dando muestras de su buen gusto, no escatimaba los aplausos al final de cada parte de la ejecución”. P. Rives, *En La Filarmónica...*, dz. cyt., s. 8.

32 „La Publicidad”, 5.02.1931, s. 5.

33 A nie jednym, jak podano w powyższej notatce.

34 „[...] interpretando obras de Bach, Couperin, Mozart, Haydn, Rameau y Chambonnières, tocadas todas ellas con esa brillantez y gusto exquisito, proverbial en esta gran artista [...] el éxito fue grande y justo”. C.J., *Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica*, „La Nación”, 7.02.1931, s. 11.

35 Joaquín Turina Pérez (ur. 1882, Sewilla – zm. 1949, Madryt) – hiszpański kompozytor i muzykolog, przedstawiciel muzyki narodowej pierwszej połowy XX wieku i jeden z najwybitniejszych w swojej epoce obok Manuela de Falli i Isaaca Albéniza.

Wanda Landowska jest popularna wśród członków Filharmonii. Wydaje mi się, że ta wybitna artystka urodziła się już w swojej sukni z trenem w czasach, gdy Cecilio de Roda organizował to zasłużone stowarzyszenie. Od początku wieku Wanda odwiedza nas ze swoim niezmiennym uśmiechem, orlim profilem i klawesynem, na którym czyni cuda³⁶.

Następnie Turina zwraca uwagę na jej wypowiedzi, na to, że „wygłasza sądy” z łatwością i naturalnością, że przemawia publicznie, „jakby była u siebie w domu”. Słowa te pokazują bliskość, jaka łączyła Landowską z madrycką publicznością i kompozytorem będącym autorem tekstu, a także jej wielką elokwencję – nie tylko w grze na klawesynie czy fortepianie, lecz także w wypowiedziach.

Juan del Brezo natomiast podkreśla, nieco szerzej, elegancki repertuar pasujący do sposobu interpretacji Landowskiej i do jej stroju, a nawet porównuje styl rokokowy z atmosferą rezydencji w Saint-Leu-la-Forêt:

O ile sztuka Wandy nie jest sztuką publicznej agory, o tyle jest sztuką osiemnastowiecznego ogrodu – porównanie jest nieuniknione – ogrodu Watteau. Sama opowiadała nam wczoraj, jak w Akademii Muzyki Dawnej, którą założyła w swoim domu w Saint-Leu-la-Forêt, co roku organizuje wiejskie koncerty, których echo pochłaniają drzewa i kwitnące mchy³⁷.

Barroso podkreśla jej umiejętność gry zarówno na klawesynie, jak i na fortepianie oraz podaje informacje dotyczące programu i jego nowych elementów:

Tym razem, podobnie jak w poprzednich latach, poszerzyła swój repertuar o nowe utwory dla publiczności, będące owocem prowadzonych przez nią badań [...]. Teraz była to poruszająca sarabanda Chambonnières'a i *Suita*

36 „Wanda Landowska es popular entre los socios de la Filarmónica. Yo creo que esta insigne artista nació ya con su traje de cola allá en los tiempos en que Cecilio de Roda organizaba el funcionamiento de tan veterana sociedad. Desde los primeros años del siglo, Wanda nos visita con su habitual sonrisa, su perfil aguileño y su clave, en el que hace maravillas”. J. Turina, *Sociedad filarmónica*, „El Debate”, 7.02.1931, s. 4.

37 „Pero si el arte de Wanda no es de ágora pública, lo es de jardín dieciochesco, la comparación es inevitable, de jardín de Watteau. Ella misma nos explicaba ayer cómo en la Academia de Música Antigua que ha fundado en su casa en Saint-Leu-la-Fôrete celebra todos los años unos conciertos campestres cuyos ecos recogen los árboles y los musgos florecidos. [...]”. J. del Brezo, *Wanda Landowska en la Filarmónica*, „La Voz”, 7.02.1931, s. 2.

angielska Johanna Sebastiana Bacha, Noël P. Dandrieu, Koncert d-moll Marcella. W dodatku piękna Sonata D-dur Haydna³⁸.

Jednak klawesyn nie wypada najlepiej: „ma bardzo specyficzną barwę, bardzo własną [...], ale ta druga rzecz, moim zdaniem, brzmi jak coś starego, zakurzonego, przestarzałego i niemodnego, pokrytego kurzem stuleci”. Niemniej dzięki Landowskiej utwory wykonywane na dawnym instrumencie są piękne i wykwintne:

W każdym razie klawesyn w rękach Wandy Landowskiej zawsze sprawia słuchaczom wykwintną przyjemność, nie tylko ze względu na wspaniałe wykonanie, lecz także na czyste i przejrzyste piękno utworów [...]. Publiczność [...] zgłosiła wielkie owacje, nie tylko jako aplauz dla artystki, ale też wyraz sympatii dla niezwyklej kobiety³⁹.

Natomiast oddany przyjaciel Salazar, z charakterystyczną dla siebie skłonnością do poezji i metafory, odnajduje w repertuarze Wandy swego rodzaju oazę i przywołuje słynne Baudelaire'owskie wersy o „przepychu, spokoju i rozkoszy”⁴⁰:

Pojawia się kobieta. Zbliża się do nas pobożnie, miłosiernie. Jej chód jest miękkie i ciche. [...] Wanda Landowska przywraca nam porządek, stary dobry porządek, w którym mieściły się wszystkie wolności, wszystkie wspaniałomyślności. Là, tout n'est qu'ordre et beauté... Luxe, calme et volupté⁴¹.

38 „Esta vez, como las anteriores, ha aumentado su repertorio con obras nuevas para el público fruto de la investigación que ella realiza [...] Ahora fueron una zarabanda sentida de Chambonnières y una Suite inglesa de Juan Sebastián Bach, un Noël de P. Dandrieu, Concerto en re menor de Marcello. Además, una preciosa Sonata en re mayor de Haydn”. M.H. Barroso, *Música y músicos: Wanda Landowska*, „La Libertad”, 8.02.1931, s. 4.

39 „[...] el clave tiene timbre muy determinado y muy suyo [...] pero esa otra cosa, en mi opinión, suena a cosa vieja, polvorienta, pasada de tiempo y moda, empañada por el polvo de los siglos [...]. De todas suertes el clave en manos de Wanda Landowska proporciona siempre exquisito placer al auditorio, no solo por la espléndida ejecución, sino por la belleza pura y transparente de las obras [...]. El público [...] acompañó con grandísimas ovaciones, no solo de aplauso a la artista, sino de simpatía a la extraordinaria mujer”. Tamże.

40 Słowa Charles'a Baudelaire'a z tomu Kwiaty zła, których jako tytułu użył też Henri Matisse i które pojawiają się wielokrotnie w historii sztuki pierwszej awangardy jako manifest wczesnej nowoczesności, apelującej o delektowanie się pięknem.

41 „Una mujer llega. Se acerca a nosotros piadosamente, caritativamente. [...] Wanda Landowska nos trae de nuevo el orden, el buen orden antiguo, donde cabían todas las libertades, todas las generosidades. Là, tout n'est qu'ordre et beauté... Luxe, calme et volupté”. A. Salazar, *La vida musical: Wanda Landowska en Madrid*, „El Sol”, 8.02.1931, s. 3.

Następnie opowiada o jej szkole, która będzie miejscem porównywalnym z Barbizon⁴²:

Niepowtarzalna i niezrównana, która pozostawia słynną już dziś szkołę (a istnieje dopiero od pięciu lat) w małej wiosce Saint-Leu-la-Forêt, u stóp lasu Fontainebleau, i jest to bardzo ważne, że stworzyła szkołę, aby jej sztuka nie przepadła „całkowicie”. [...] Jutro będziemy mówić o szkole w Saint-Leu, tak jak dziś mówimy o Barbizon⁴³.

Po tych poetyckich słowach wstępu Salazar komentuje kompozytorów zaproponowanych przez Wandę:

Chambonnières'a, Couperina, Rameau czy Dandrieu, których Wanda Landowska gra na swoim klawesynie. Godna podziwu sarabanda pierwszego z tych francuskich muzyków, od której zaczęła Wanda Landowska [...]. Porównywalna jedynie z innym dziełem, które nosi dziwny tytuł *Pantomima* i ma głębokie akcenty w tonacji czarno-różowej ze złotymi refleksami.

Później przywołuje także znaną nam już hipotezę Wandy o francuskich wpływach w muzyce Bacha: „To w istocie sztuka francuska, mówię, a Wanda Landowska przypomniała nam o tym w krótkich słowach na temat *Suit angielskich* Johanna Sebastiana, które zgodnie z jej przenikłym i jasnym rozumowaniem są najbardziej francuskie spośród wszystkich *suit* wielkiego Niemca”. Dowiadujemy się również, że na recitalu nasza solistka zagrała Haydna nie na fortepianie, ale na klawesynie:

Ciekawie jest usłyszeć piękną muzykę Haydna na klawesynie. Był to dziwny eksperyment, ponieważ sonaty wielkiego Austriaka musiały być w jego czasach grane zarówno na niedoskonałym, nowym pianoforte, jak i na

42 Barbizończycy – grupa francuskich malarzy pejzażystów działająca w latach 1830–1870.

43 „La inimitable y la inigualada, que deja una escuela ya famosa (y apenas hace cinco años que existe) en el pueblecillo de Saint-Leu-la-Fôret, al pie del bosque de Fontainebleau, y muy importante es que deje escuela para que su arte no se pierda «del todo». [...] Mañana ya se hablará de la escuela de Saint-Leu como se dijo de Barbizon”. A. Salazar, *La vida musical: Wanda Landowska en Madrid*, dz. cyt.

starym klawicymbale, a także, co nie ulega wątpliwości, na skromniejszych klawikordach⁴⁴.

Wiemy też, że *Adagio* z koncertu Vivaldiego, które Wanda zagrała w miejsce zapowiadanego *Adagia* Marcella, „zwielokrotnia odczucie majestatu do stopnia, który wydaje się wykraczać poza krótki zakres dźwiękowy klawesynu”. Salazar, mimo że od wielu lat słucha Wandy, przyznaje: „Na recitalach artystki takiej jak Landowska niespodzianek tego rodzaju jest nieskończenie wiele. Jak wyobrazić sobie efekt «jej» fortepianu po «jej» klawesynie?”⁴⁵. Na pewno artystka miała w krytyku jednego z najzagorzalszych wielbicieli, który nie skąpił słów, szczegółów, bogatych porównań i wyraźnie bronił klawesynu. Klawesynu „La Landowskiej”, oczywiście.

Natomiast „Heraldo de Madrid” piórem Víctora Espinósa⁴⁶ podkreśla, że recitale Landowskiej są prawdziwymi lekcjami o wielkiej wartości edukacyjnej:

powinni w nich uczestniczyć wszyscy młodzi ludzie rozpoczynający swoją przygodę z muzyką, mając pewność, że Wanda Landowska jest jak latarnia morska, która może im wskazać pewną i dokładną drogę w mglistej i chwiejnej atmosferze. Wanda Landowska założyła szkołę pod Paryżem i poświęciła się pedagogice. Konserwatorium w Madrycie powinno co roku zapraszać tę wybitną artystkę, aby w naszym najważniejszym ośrodku muzycznym dała kilka wykładów-recitali poświęconych tej klasycznej sztuce, która dzięki jej wyrafinowanej wrażliwości zachowuje wszystkie swoje cenne esencje⁴⁷.

44 „[...] Chambonnières, Couperin, Rameau o Dandrieu que Wanda Landowska toca en su clavicémbalo. Admirable zarabanda, la del primero de esos músicos franceses, con la cual comenzó Wanda Landowska [...]. Comparable tan solo a esa otra pieza que lleva el extraño título de *Pantomima* y que es de una profundidad de acentos de un tono negro y rosa con reflejos de oro [...]. Arte francés, en esencia, digo, y Wanda Landowska nos lo recordó en las breves palabras que dijo acerca de las *Suites inglesas* de Juan Sebastián, que son, para su entender, tan penetrante y seguro, las más francesas de las suites del gran alemán. [...] Así es interesante oír en el clave la buena música de Haydn. Fue un experimento curioso, ya que las sonatas del gran austriaco debieron de tocarse en su tiempo tanto en el imperfecto y juvenil pianoforte como en el viejo clavicémbalo o quizá, y sin duda, en los clavicordios más humildes”. Tamże.

45 „[...] amplía ese sentimiento de majestad hasta un grado que parece desbordar del breve ámbito sonoro del clave. Las sorpresas de este orden son inagotables en los recitales de una artista como la Landowska. ¿Cómo imaginar el efecto de «su» piano después de «su» clave?”. Tamże.

46 Zob. V. Espinós, *Wanda Landowska*, „La Época”, 10.02.1931, s. 6.

47 „[...] a ellos debieran asistir cuantos jóvenes se inician en la música, seguros de que Wanda Landowska representa un faro que puede marcarles una ruta firme y precisa en medio de las brumosas vacilaciones del ambiente. Wanda Landowska fundó una escuela cerca de París y se consagró a la pedagogía. El Conservatorio de Madrid debiera reclamar anualmente a la insigne artista para que diese en nuestro primer centro musical un par de conferencias recitales sobre ese arte clásico, que a través de su sensibilidad refinada guarda concentradas todas sus preciosas esencias”. J.F., *La música y los músicos: Wanda Landowska*, „El Heraldo de Madrid”, 9.02.1931, s. 6.

Artykuł mówi też o wizycie Landowskiej w Madrycie, będącej wyjątkowym wydarzeniem, jakie „zawsze wywołuje wybuch entuzjazmu dla minioniej epoki, która w jej rękach staje się dniem wczorajszym, a nawet dzisiejszym”. Kończy zaś sugestywnym pytaniem: „Któż, kto nie słyszał nieśmiertelnych fug Johanna Sebastiana Bacha przetłumaczonych na klawesyn, bez względu na to, jak konwencjonalne, może się pochwalić, że je zna?”⁴⁸.

Również Carlos Bosch poświęcił Landowskiej dwa ważne teksty. Pierwszy z nich wychwala ją jako „niezrównaną Wandę Landowską, wybitną artystkę, osobny rozdział wśród wykonawców”. Jej interpretacja stanowi „[d]oskonały, pomysłowy, natchniony, erudycyjny i spontaniczny mechanizm, zróżnicowany, od klawesynu do fortepianu”, dzięki któremu wykonawczyni „pozwała nam poznać archiwalne dzieła zapoznanych autorów, a czasem sprawia, że poznajemy nieoczekiwaną prawdę na temat znanych geniuszy: Haydna, Bacha, Mozarta”⁴⁹.

W drugim artykule Bosch poświęca kilka słów „świątyni muzyki” w Saint-Leu-la-Forêt:

Członkowie szkoły wybitnej artystki Landowskiej reprezentują różne instrumenty; wszyscy traktują z nabożną czcią nauki niezrównanej klawesynistki, doktora w dziedzinie muzyki, jej zasady estetyczne i techniczne. [...] Swoje teoretyczne nauki praktykuje w sztuce w sposób niepowtarzalny w tym wyzwolonym życiu, w otoczeniu wyrozumiałych, kochanych istot, które czczą ją za tę cechę.

Jest to swoista oaza muzyki dawnej, o którą Wanda walczyła przez tyle lat, aby:

Żyć pewną epoką, aby móc swobodnie wyjaśnić znaczenie epoki współczesnej z niezależnym kultywowaniem swojego ja, żyć w czystej rozkoszy

48 „[...] determina siempre una ráfaga de entusiasmo hacia un antaño, que en sus manos se hace de ayer y aún hoy. [...] ¿Quién que no haya oído traducir en el clave – por convencional que sea – las fugas inmortales de Juan Sebastián Bach, podrá alardear de haberlas conocido?”. Tamże.

49 „Mecanismo perfecto, ingenioso, inspirado, erudito y espontáneo, diversificado del clave con el piano. [...] nos da a conocer las obras archivadas de precarios autores y a veces, nos hace conocer una insospechada verdad de los familiares genios: Haydn, Bach, Mozart, voy al decir”. C. Bosch, *Vida musical: en la Sociedad Filarmónica*, „El Imparcial”, 10.02.1931, s. 3.

La escuela estética de Saint-Leu-La-Forêt

Wanda Landowska

La formación de una época supone haberse definido el tiempo sobre los accidentes que le activaron, quedando recientemente expresado en su idea sentimental y representativa con propio carácter de conjunto apreciado en perspectiva lejana, o al menos, completamente separada del visionario receptivo, que ha de situarse en una relación desinteresada, libremente contemplativa.

El arte actual y el que lleva todavía algún procedimiento vital a la generación del presente, tiene un principio evolutivo que se confunde en su aspiración subjetiva, no permitiendo un influjo independiente de lo humano voluntario.

Nosotros somos en este arte moderno, el nuestro reflejo, la directa consecuencia en potencia de estimación. Tal consecuencia va de lo actual, aun inconscientemente de su efecto, penetra lo romántico que por sus gérmenes sentimentales aún hiera con mayor fuerza y acosa en la frontera del clasicismo. Y pasando la pura luminosidad que el irradia con suficiencia, independientemente ya, de su causa productora, llegamos a una celaje que colorean con matices insospechados el immanente bienestar que concierne en el beso terreno todo el infinito vislumbrado en ansias de superación.

Lo precioso, aquello que se somocina con la pequeña material del clave, de espíritu incommensurable, sin gualitizando con preciosismo el ingenio reverenciado, cortésano, aquilato para encerrar en los cánones de la forma sujeta a la proporción, cuanto se deriva de un sentido de superación inefable que ha de concretarse con la intimidad confidencial de la palabra, pero con superior hondura emocional.

Es eso sobre todo la condición del estilo clavecinista: secreto entre dos luces de crepusculo, luminario de fantasía, pero secreto que da lo queda de su voz, en claridad de pronunciación, de don y de dirección; á sereto bien entonado, es decir: suave y sutil en la frase que sonríe finalmente y vierte la intensidad pasional en el empuje florido de sus matices.

«No se sabe cuanto se contiene en un minuto». Frase que abre cual broche de avaro encierro espiritual el libro delicioso de Wanda Landowska, la divina sacerdotisa del culto precioso. ¿Templo? Allí en Saint-Leu-La-Forêt, jardín de selección murado a la vulgaridad de mayoría, donde el grupo privilegiado de los iniciados por la divinizadora de ese pretérito renovado, penetra el fondo de las crea-

ciones quinceañadas, del sumo que define el ciclo de un tiempo vivido, ya completamente expresado.

Renovación que se contrasta en los medios sucesivos pasando de lo más objetivamente expresado a una más latente actuación actual por elocuencia de presente. Del clave sugerente, de nostálgica situación que nos conduce al misterio de la primera causa y su inmediato efecto, al plano que transi-



Wanda Landowska en el Templo de la Música Antigua que hizo construir en su jardín de Saint-Leu-La-Forêt

forma la primitiva emoción formada, en su analogía virtual de ahora, en cambio de lo esencial, correspondiendo a la relatividad. El pasado arte en nuestra vida, como para el clave llevamos nuestra vida a la que pasó sus sedimentos en el arte de su formación perdurable.

Es busca, encuentro de conciencia, fijación que induce al futuro lógico y purificado.

Varios instrumentos se congregan en los diversos afilados a la escuela de la escuela artista Landowska: todos reverencian con fructífero acogerse las enseñanzas de la clavecinista sin par, doctora en las disciplinas de la música, en las principales estéticas y técnicas, en las más sutiles disposiciones sobre los procedimientos, mecanismo, articulaciones, modalidades en adornos que adjetivan las composiciones del XVII y XVIII.

Habla de cordialísima convicción la de Wanda Landowska, logra un encimiento que fuerza la existencia de la reserva de esos días enmudecidos para la generalidad. La llama aquiladamente luminosa de su amor, descubre las palpitaciones de los anticipados genios con inspirado atavismo y los presenta a su través, fidelidad de nuevas influencias con potencia de continuación y lógica histórica, hacia un porvenir fecundo.

Practica sus enseñanzas teóricas en su arte y manera inconfundible en medio de esa vida de liberación, rodeada de carños comprensivos que por tal cualidad la veneran.

Vivir una época para aclarar libremente el sentido de la presente con independiente cultivo del yo, vivir en el puro deleite de la amistad, vivir atesorando simpatía de elegidos con dividiva generosidad de espíritu y sentimiento.

Esto es Saint-Leu-La-Forêt bajo el prodigio de Wanda Landowska.

Carlos BOSCH

N ARTÍCULO

La labor del Escolar?

mi carrera; no satisfago recuerdos porque no los siento que en sabe despreciar las cosas de los niños; no busco fama porque no la necesito y en el campo profesional; ¿qué puedo de Júpiter exco: ¿no tengo que, más de la que merezco; no son varios los que a quien la compañía, sino yo sólo: ni sé que los maestros más patrios como los menos prestigiosos, y en mis actos no hay motivo morales cuando no me han encontrado aquí jamás dispuesto a tracionar mis sentimientos patrios por nada del mundo y menos todavía por intereses materiales que siempre he despreciado, aun los legítimos de mi trabajo;

powinowactwa, żyć, doceniając sympatię wybranych darowaną z hojnością ducha i uczucia. To Saint-Leu-la-Forêt, cud Wandy Landowskiej⁵⁰.

Cud, o którym wiele pisano w prasie i którego tak wiele osób było świadkami, ale który dziś możemy odtworzyć jedynie dzięki świadectwom pisemnym i kilku fotografiom. Został bowiem splądrowany podczas barbarzyńskiej wojny, która wkrótce nadeszła.

Wybitna uczennica z Walencji w Saint-Leu-la-Forêt

W tym samym roku zaczęły się pojawiać recenzje i pochwały koncertów Amparo Garrigues, ulubionej hiszpańskiej uczennicy studiującej w owym idealnym Saint-Leu⁵¹.

Sale Domu Hiszpanii wypełniała publiczność, wśród której było kilku krytyków z różnych krajów. Obecna była również Wanda Landowska. To był bardzo przyjemny wieczór, a nasz kolega Artemio Precioso w krótkich słowach przedstawił Amparito Garrigues. [...] Sukces pianistki był tak wielki, że musiała

50 „Variados instrumentos se congregan en los diversos afiliados a la escuela de la excelsa artista Landowska; todos reverencian con fructífero acogimiento las enseñanzas de la clavecinista sin par, doctora en las disciplinas de la música, en sus principios estéticos y técnicos [...]. Practica sus enseñanzas teóricas en su arte y manera inconfundible en medio de esa vida de liberación, rodeada de cariños comprensivos que por tal cualidad la veneran. Vivir una época para aclarar libremente el sentido de la presente con independiente cultivo del yo, vivir en el puro deleite de la afinidad, vivir atesorando simpatía de elegidos con dadivosa generosidad de espíritu y sentimiento. Eso es Saint-Leu-la-Fôret bajo el prodigio de Wanda Landowska”. Tenże, *La escuela estética de Saint-Leu-la-Forêt*, „El Imparcial”, 19.02.1931, s. 3.

51 „Las Provincias”, 13.03.1931, s. 8; „El Pueblo”, 13.03.1931, s. 6; „Las Provincias”, 25.03.1931, s. 6.

powtórzyć większość numerów z programu. Wanda Landowska wzruszona objęła swoją uczennicę, której przepowiada wspaniałą przyszłość⁵².

Sama Garrigues pisze do swojego nauczyciela Chavarriego, by donieść mu o odniesionym sukcesie. Jak widzimy, nie brak jej skromności i samozaparcia, podkreśla też rolę Wandy:

Jeśli chodzi o mnie, to muszę Państwu powiedzieć, że w niedzielę wieczorem przeżyłam najszcześniejszy moment w moim życiu; było to tego właśnie dnia, o godzinie dziewiątej wieczorem, kiedy grałam recital w Domu Hiszpanii, i zawsze zaliczając się do kategorii studentów, muszę Państwu powiedzieć, że jestem bardzo zadowolona z mojego sukcesu. Nie znaczy to, że tej nocy moja praca nie mogła być jeszcze lepsza, Państwo wiedzą, że doskonałość jest nieograniczona i że właśnie w chwilach emocji pojawiają się niedoskonałości i inne rzeczy, ale mimo wszystko odniosłam prawdziwy sukces u publiczności i Landowskiej, która dla mnie warta jest więcej niż najlepsza publiczność. Była tam z kilkoma przyjaciółmi i dwoma krytykami, których przyprowadziła, w pierwszym rzędzie, widziałam, jak się uśmiecha z zadowoleniem, i słyszałam, jak dwa razy krzyknęła brawo, a kiedy wstałam, żeby wyjść, wyciągnęła do mnie ręce, żebym ją uściśkała. A potem, na osobności, powiedziała mi, że powinnam być bardzo szczęśliwa, bo ona też jest⁵³.

Garrigues wyjaśnia dalej, że nie zacznie uczyć się gry na klawesynie, dopóki nie otrzyma pomocy od rady miasta. Z poprzedniego stypendium

52 „Los salones de la Casa de España estaban repletos de público, entre el que figuraban varios críticos de diversos países. Wanda Landowska estuvo también. Fue una velada agradabilísima, nuestro compañero Artemio Precioso, en breves palabras, hizo la presentación de Amparito Garrigues [...]. El éxito de la pianista fue tan grande que tuvo que repetir la mayoría de los números del programa. Wanda Landowska abrazó emocionada a su discípula, a la que tiene pronosticado un glorioso porvenir”. *Valencianos que triunfan. Amparito Garrigues en París. Una carta de Wanda Landowska*, „Las Provincias”, 13.03.1931, s. 5.

53 „De mí he de decirles que el domingo por la noche sentí el momento más feliz de mi vida; era este el día, a las nueve de la noche, cuando yo daba el recital en la Casa de España, y siempre colocándome en la categoría de estudiante, he de decirles que estoy muy contenta de mi éxito. No quiera esto decir que yo no encontrara esa noche un más allá a mi labor, ya saben Vds. que la perfección es ilimitada y que precisamente en esos momentos de emoción es cuando surgen imperfecciones y cosas, pero a pesar de todo tuve un verdadero éxito del público y de Landowska, que para mí vale más que el del mejor de los públicos. Ella estaba allí con varios amigos y dos críticos que llevó, en primera fila, y yo la veía sonreír satisfecha y la oí gritarme dos veces bravo y en los momentos que me levantaba para retirarme me tendía los brazos para que la abrazara. Además, luego, en la intimidad, me ha dicho siempre que debía estar muy contenta porque ella lo estaba también”. List Amparo Garrigues do Eduarda Chavarriego z 1931 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia...*, dz. cyt., s. 189–190 (list 172).

zostało jej bowiem niewiele czasu, a musi mieć pewność, że może uczęszczać na zajęcia przez co najmniej dwa lata, aby móc rozpocząć naukę na nowym instrumencie. Z listu wynika również, że to właśnie Chavarri był promotorem i patronem studentki:

Klawesynu na razie nie zaczynam, bo sama Wanda powiedziała mi, że dopóki nie jest pewna, że będę z nią jeszcze przez rok lub dwa, nie chce go zaczynać, ponieważ w czasie pobytu tutaj, który mi jeszcze pozostał, nie mogłabym zrobić prawie nic na klawesynie, a z kolei zepsułabym sobie trochę fortepian. Ma pomysł, aby tymczasem przygotować dla mnie nowoczesne i romantyczne utwory. Niektóre z tych ostatnich zaczęliśmy już jakiś czas temu, ale w związku z przygotowaniem do koncertu zarzuciłyśmy je. Myślę, że Wanda napisze do Pana bezpośrednio, żeby przekazać informacje o koncercie [...]. Naprawdę przy tej okazji Wanda zachowała się wspaniale i zawsze będę jej wdzięczna, a także Panu, który wskazał mi dobrą drogę i swoją dobrą i szlachetną przyjaźnią sprawił, że otworzono przede mną drzwi, abym mogła na nią wejść⁵⁴.

List, o którym wspomina Garrigues, napisany przez Landowską do Chavarriego, będzie wielokrotnie powielany w hiszpańskiej prasie – prawdopodobnie z intencją adresata, aby uświadomić radzie miejskiej Walencji konieczność przedłużenia stypendium młodej artystce. Widzimy tu, jak bardzo Landowska zaangażowała się w edukację „Amparito”:

Drogi przyjacielu, cieszę się, że mogę Pana poinformować o wielkim sukcesie, jaki Amparito Garrigues odniosła wczoraj wieczorem na recitalu zorganizowanym dla niej przez Dom Hiszpanii w Paryżu. Amparo przygotowała piękny program [...]. Wie Pan dobrze, z jaką sympatią przyjął Amparo Garrigues, kiedy dwa lata temu, z Pana polecenia, przyjechała do Saint-Leu, aby brać u mnie lekcje; z sympatią *a priori*, ponieważ przede wszystkim uwielbiam Hiszpanię, a poza tym wspomnienia, które łączą mnie z Walencją,

54 „El clavecín no lo comienzo por ahora, pues Wanda misma me ha dicho que hasta que no tenga la seguridad de tenerme uno o dos años más a su lado no quiere comenzarlo, puesto que con el tiempo que me queda de estar aquí no podría hacer casi nada en el clavecín y, en cambio, me entorpecería un poco el piano. Tiene idea de prepararme obras modernas y románticas en este tiempo. De estas últimas ya habíamos comenzado algo hace tiempo, pero con la preparación del concierto, lo dejamos. Wanda creo que le escribirá a V. directamente dándole noticias del concierto [...]. Verdaderamente en esta ocasión Wanda se ha portado extraordinariamente bien y yo le estaré siempre agradecida y con ella a Vd., que fue quien me indicó el buen cambio y con su buena y noble amistad, hizo que me abrieran sus puertas para entrar en él”. Tamże.

są szczególnie mile. Nigdy nie zapomnę roku, w którym pojechałam do tego wspaniałego miasta, aby grać koncerty, gdzie Pan przedstawił mi Joségó Iturbiego, wówczas jeszcze chłopca [...]. Wróćmy do Amparo Garrigues, której od jej przyjazdu udzielałam lekcje. Jej niezwykle talent, spotęgowany wielką gorliwością w pracy, przyniósł szybkie i doskonale rezultaty. Byłam zadowolona i postanowiłam zaprezentować Amparo publiczności. [...] Proszę, by był Pan uprzejmy poinformować czytelników swojej gazety o moich uczuciach, a dziękując za to z góry, przesyłam Ci, drogi przyjacielu, moje najserdeczniejsze pozdrowienia⁵⁵.

W tym czasie, w marcu, Landowska trafia na okładkę dość nowego czasopisma muzycznego „Ritmo”⁵⁶. Wewnątrz numeru znajdujemy przedrukowany znany nam już tekst⁵⁷, który Salazar poświęcił naszej bohaterce z okazji jej wizyty w Madrycie. W następnym miesiącu Garrigues napisała z Saint-Leu-la-Forêt do Chavarriego list, z którego dowiadujemy się, że jest zadowolona z nauczycielki, ale też jak intensywnie pracują uczniowie, niemający dni wolnych ani wakacji, w pełni zanurzeni w tym „Bayreuth muzyki dawnej”, aby żyć nią naprawdę intensywnie. Bardzo zdyscyplinowana Garrigues najwyraźniej złapała rytm i zrozumiała sens lekcji Landowskiej:

Jak już powiedziałam, chciałam do Państwa napisać, ale w tej Szkole Landowskiej nie ma ani Wielkiego Tygodnia, ani Wielkanocy, ani niczego [...]. Ja pracuję nad *Impromptu Fis-dur* Chopina i szaleję z entuzjazmu, widząc, jak ta kobieta przygotowuje je dla mnie i jakie boskie szczegóły mi przekazuje, ale niech Państwo nie myślą, że ta kobieta dużo nam mówi, ja już się do tego przyzwyczajam, ale wcześniej zdarzało się, że nie wiedziałam, od czego

55 „Estimado amigo: tengo la satisfacción de poder anunciarle el gran éxito que tuvo ayer por la noche Amparito Garrigues en un recital organizado para ella por la Casa de España en París. Amparo había formado un bello programa [...]. Bien sabe usted con cuánta simpatía recibí a Amparo Garrigues cuando hace dos años, recomendada por usted, vino a Saint-Leu a solicitar mis lecciones; con simpatía anticipada, porque primeramente yo adoro a España, y es además los recuerdos que me unen a Valencia son particularmente gratos. Nunca olvidaré el año en que fui a esa deliciosa ciudad para dar conciertos y en donde usted me presentó a José Iturbi, entonces un muchacho [...]. Volvamos a Amparo Garrigues, a quien, desde su llegada, empecé a dar lecciones. Sus dotes notables, aumentadas por un gran fervor en el trabajo, han dado resultados rápidos y excelentes. Quedé contenta por ello y resolví presentar Amparito al público [...]. Le ruego que tenga la bondad de hacer conocer mis sentimientos a los lectores de su periódico, y dándole anticipadamente las gracias por ello, le envío, estimado amigo, mis afectuosos recuerdos”. Cyt. za: *Valencianos que triunfan...*, dz. cyt., s. 5.

56 „Ritmo”, 31.03.1931, s. 3.

57 Zob. A. Salazar, *La vida musical: Wanda Landowska en Madrid*, dz. cyt., s. 3.

zacząć. I jak ona mówi: „robimy to dla siebie samych, bo publiczność wie tylko, że to dobrze brzmi, ale nie zdaje sobie sprawy z jednej piątej pracy, jaką włożyliśmy w utwór”⁵⁸.

Na 9 maja zapowiedziano również koncert Carmen Benimelli, co nie tylko pokazuje, że uczniowie Landowskiej zdobywali solidne wykształcenie, lecz dowodzi także, że nauczycielka starała się pomóc im w karierze⁵⁹. Pod koniec 1931 z kolei roku Garrigues poinformowała w liście, że rozpoczęła naukę gry na klawesynie, co oznacza, że przedłużono jej stypendium:

Teraz wydaje się, że zamki znów pną się do góry, i jeśli tym razem się nie zawalą, to 2 lutego zagram z Wandą i jej uczniem Ruggero Gerlinem koncert na trzy klawesyny i orkiestrę. Odbędzie się to w Grand Salle Pleyel. Ten koncert był zaplanowany na 24 listopada i kiedy wszystko było już postanowione, a nawet gotowe były ogłoszenia [...], wszystkie koncerty zostały odwołane. Teraz wydaje się, że to towarzystwo się odbudowało [...]. Aby przygotować ten koncert Bacha, musiałam oczywiście uczyć się klawesynu, i to bardzo intensywnie, ponieważ miałam oczywiście bardzo mało czasu na poznanie instrumentu i utworu⁶⁰.

Garrigues miała wrodzoną łatwość gry na klawesynie, ale stanęła przed problemem finansowym i zastanawiała się, czy kontynuować naukę gry na tym dawnym instrumencie, czy też pozostać przy fortepianie, który zapewniał jej szersze grono odbiorców, a nawet ułatwiłby znalezienie

58 „Como les digo antes, quería escribirles, pero en esta Escuela Landowska ni hay Semana Santa ni Pascua ni nada [...]. Yo estoy trabajando el *Impromptu en fa sostenido* de Chopin y estoy loca de entusiasmo de ver cómo esta mujer me lo prepara y los detalles tan divinos que me comunica, pero no crean Vds. que esta mujer dice tanto y por tantos lados, que, aunque ahora ya me voy acostumbrando, antes había momentos que no sabía por dónde comenzar. Y como ella dice, «esto lo hacemos por nosotros mismos, porque el público no sabe más que le suena bien, pero no se da cuenta de la quinta parte del trabajo que se ha puesto en la obra». List Amparo Garrigues do Eduarda Chavarriego z Saint-Leu-la-Forêt z 2 kwietnia 1931 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 191 (list 174).

59 „La Correspondencia de Valencia”, 9.05.1931, s. 5.

60 „Ahora parece que se vuelven a elevar los castillos y, si esta vez no se derrumban, el 2 de febrero tocaré con Wanda y su discípulo Ruggero Gerlin un concierto a tres claves y orquesta. Esto será en la Gran Sala Pleyel. Este concierto estaba organizado para el 24 de noviembre y cuando ya estaba todo decidido e incluso anuncios hechos [...] se anularon todos los conciertos. Ahora parece que esta sociedad se ha rehecho [...]. Para preparar este concierto de Bach tuve naturalmente que estudiar el clave, y muy intensamente, por cierto, puesto que tenía muy poco tiempo naturalmente para conocer el instrumento y la obra”. List Amparo Garrigues do Eduarda Chavarriego z Saint-Leu-la-Forêt z 22 grudnia 1931 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 192 (list 175).

stałego zatrudnienia w konserwatorium po powrocie do kraju. Taka pragmatyczna opcja była jednak sprzeczna z życzeniem Landowskiej i stała się powodem jej rozczarowania:

Ten instrument szedł mi bardzo dobrze, wręcz za dobrze, bo Wanda była szalenie zauroczona i chciała, żebym zrezygnował z bycia pianistką, żeby zostać klawesynistką. Kiedy więc po pierwszym odwołaniu koncertu chciałam wrócić do gry na fortepianie i przeciwnie do tego, co ona chciała, zrezygnować z klawesynu, aby zostać pianistką, Wanda przeżyła wielkie rozczarowanie. Ja dalej grałabym na obu instrumentach, ale to oznaczało wydatki, na które nie mogłam dłużej sobie pozwolić. Proszę mi uwierzyć, że przykro mi było tak rozczarować Wandę, bo dopóki nie minęło kilka tygodni i nie przemyślałam mojej sytuacji, powiedziałabym, że brzydziła ją praca ze mną nad *le grand répertoire du piano*. Ona dobrze wie, że nie mogę się mu poświęcić, nie dlatego, że go nie lubię (bo to instrument, który nie uwodzi mas, ale uwodzi mnie), ale dlatego, że moja sytuacja nie pozwala mi wydawać pieniędzy i czasu na instrument, którego nie mam i który jest dla nielicznej publiczności. [...] Chciałabym mieć duży repertuar fortepianowy i pewnego dnia móc ubiegać się o miejsce w konserwatorium. Wanda chciałaby załatwić mi klasę klawesynu i fortepianu w Madrycie w Escuela Nacional de Música, ale jest to takie trudne... W Genewie stworzono dwie klasy klawesynu, ale w Hiszpanii jest to niewykonalne, prawda?⁶¹

Pomimo tego rozczarowania Garrigues kontynuowała naukę u Wandy przez cały 1934 rok, a nawet pojechała z nią do Genewy, by dać serię koncertów i zrobić program dla Radio Suisse Romande⁶². W następnym roku powróciła do Saint-Leu-la-Forêt na kurs letni⁶³. Był to niebagatelny okres nauki.

61 „El instrumento me iba francamente bien; demasiado bien, porque Wanda se encaprichó locamente y hubiera querido que yo renunciara a ser pianista para ser clavecinista. [...] Yo hubiera continuado los dos instrumentos, pero me hacía un gasto que yo no podía continuar. Créame que he sentido dar este desengaño a Wanda, porque hasta que no han pasado unas semanas y ella ha reflexionado sobre mi situación, yo hubiera dicho que ella estaba asqueada de trabajar conmigo *le gran repertoire du piano*. Ella sabe muy bien que yo no puedo dedicarme a él, no porque no me guste (pues es un instrumento que no seduce a las masas, pero seduce a una misma) sino porque mi situación no permite emplear el dinero y el tiempo en un instrumento que no tengo y es además de poco público. [...] Yo quisiera hacerme un gran repertorio de piano y poder optar algún día a una plaza de conservatorio. Wanda quisiera procurarme una de clave y piano en Madrid a propósito de la Escuela Nacional de Música, pero esto es tan difícil... En Ginebra han creado dos clases de clavecín, pero en España esto es irrealizable, ¿no?”. Tamże.

62 C. Paredes Saenz, *Una mujer en la música...*, dz. cyt., s. 43–44.

63 Tamże, s. 46.

W kwietniu 1932 roku Salvador de Madariaga zorganizował imprezę z okazji pierwszej rocznicy powstania Drugiej Republiki Hiszpańskiej. W spotkaniu wzięły udział osobistości z hiszpańskiego świata muzycznego, wśród nich Amparo Garrigues, co świadczy o pozycji, jaką osiągnęła wybitna uczennica Wandy:

Joaquín Nin i jego piękna żona; kwartet Aguilar ze swoją wróżką i muzą Elisą, [...] piękna i genialna pianistka Amparo Garrigues – która zachwycała gości Pana Madariaga subtelnościami swojej żywiołowej sztuki; [...] Halffter, oryginalny kompozytor, [...] niezapomniany wieczór [...], na którym wszyscy gratulowali przyszłej hiszpańskiej sławie grającej na fortepianie i na klawesynie, która nazywa się Amparo Garrigues i jest ulubioną uczennicą niezrównanej Wandy Landowskiej⁶⁴.

U Polki Garrigues uczyła się przez dwa pełne lata repertuaru fortepianowego, obejmującego utwory od baroku do współczesnych kompozytorów hiszpańskich⁶⁵, a następnie przeszła do nauki gry na klawesynie. Landowska bardzo się w to zaangażowała i nalegała nawet, by miasto Walencja nabyło klawesyn, na którym Garrigues mogłaby ćwiczyć swoje umiejętności: „Byłoby naprawdę wspaniale, gdyby urząd miasta zdecydował się kupić klawesyn dla Amparito; ten instrument mógłby ewentualnie należeć albo do konserwatorium, albo do miasta Walencja”⁶⁶.

Garrigues zagrała 2 lutego 1932 roku na Festiwalu Bachowskim zorganizowanym przez Société Philharmonique w sali Pleyela w Paryżu. Pierwszy raz koncertowała na klawesynie, a krytycy bynajmniej nie byli zawiedzeni jej występem: „W pewnych momentach Pani Wanda Landowska zagra z jednym ze swoich uczniów [...], a ponadto z paną Amparo Garrigues *Koncert d-moll*. W ten sposób zaprezentowany

64 „Joaquín Nin y su bellísima esposa; el cuarteto Aguilar con su hada y musa Elisa, [...] la preciosa y genial pianista Amparo Garrigues – que deleitó a los invitados del Sr. Madariaga con todas las delicadezas de su arte vigoroso; [...] Halffter, el compositor original; [...] soirée inolvidable, [...] en la que todos saludaron a esta futura celebridad española en el piano y en el clavecino que se llama Amparo Garrigues, discípula predilecta de la insuperable Wanda Landowska”. Cyt. za: E.V. García Gutiérrez, *Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti*, „Quadrivium” 2014, nr 5, <https://avamus.org/es/presencias-femeninas-en-la-vida-y-obra-de-domenico-scarlatti/> (dostęp: 9.12.2021).

65 List Amparo Garrigues do Eduarda Chavariego z Saint-Leu-la-Forêt z 1931 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 189 (list 172).

66 „Ce serait vraiment merveilleux si la municipalité se décidait à acheter un clavecin à Amparito; cet instrument pourrait, éventuellement, appartenir soit au conservatoire, soit à la municipalité de Valencia”. List Wandy Landowskiej do Eduarda Chavariego z Saint-Leu-la-Forêt z 18 sierpnia 1931 roku. Cyt. za: tamże.

zostanie pełen sukces bardzo owocnego nauczania, zarówno precyzyjnego, jak i sugestywnego”⁶⁷. Wydarzenie to relacjonowała również hiszpańska prasa specjalistyczna i opowiadała o udziale Wandy i jej uczennicy Garrigues, „którą Wanda Landowska najbardziej chwali, bo ma niezwykłą wrażliwość i techniczne opanowanie instrumentu, co sprawi, że wkrótce znajdzie się na pierwszym miejscu, jeśli jeszcze nie jest, spośród uczniów tej znakomitej nauczycielki”⁶⁸. Pierwszy koncert klawesynowy Garrigues okazał się wielkim sukcesem, dlatego zrozumiałe jest późniejsze rozczarowanie Landowskiej, że jej uczennica nie może kontynuować kariery na tym instrumencie.

Powrót do Chopina – nowe teorie i uzasad- nione podejrzenia

Wróćmy teraz do refleksji teoretycznej Landowskiej, dlatego że w styczniu 1932 roku w czasopiśmie „Ritmo” ukazał się jej tekst o Chopinie i muzyce francuskiej. Nic w tym dziwnego, ponieważ rok wcześniej obchodzono setną rocznicę przyjazdu kompozytora do Paryża i z tej okazji wydano specjalny, poświęcony mu numer „Revue Musical”. Tam ten sam artykuł Landowskiej ukazał się w towarzystwie rozpraw autorstwa między innymi Édouarda Ganche’a i Alfreda Cortota⁶⁹. Artystka, która już wcześniej miała wykłady o francuskich wpływach w muzyce Bacha, teraz zajęła się Chopinem, którego nazywa „Couperinem XIX wieku”. Swoją

67 „Parfois aussi M^{me} Wanda-Landowska jouera avec quell-qu’un de ses élèves [...] et avec, de plus, Mlle. Amparo Garrigues, Le concertó en ré mineur. Ainsi apparaîtra la totale réussite d’un très fécond enseignement, à la fois précis et évocateur”. Cyt. za: C. Altomont, *Société Philharmonique de Paris. Festival de Bach. Wanda Landowska et son École*, „Le Ménestrel”, 12.02.1932, s. 73, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5621645z/f11.item.zoom> (dostęp: 9.12.2021).

68 „[...] de quien Wanda Landowska hace los mayores elogios, por poseer una sensibilidad exquisita y un dominio técnico del instrumento que bien pronto la situarán en primer término, si no lo está ya, entre los alumnos de aquella buena maestra”. „Ritmo”, 15.02.1932, s. 16.

69 Zob. W. Landowska, *Chopin et l’ancienne musique française*, „La Revue Musicale” 1931, nr 121, s. 100–107 (numer specjalny: Chopin).

artykuł zaczyna cytatem z Karola Mikulego, który był uczniem Chopina, a później kształcił Michałowskiego, pierwszego nauczyciela Landowskiej. Autorka nie znajduje jednak żadnych podstaw pozwalających wskazać na wpływy francuskie u kompozytora i wyznaje:

Chciałam uzasadnić te relacje niepodważalnymi dowodami; ale to była praca na marne; nie udało mi się udowodnić, że w Paryżu Chopin poznał i studiował dzieła wielkich klawesynistów francuskich [...]. W latach 1800–1850 we Francji nie było prawie żadnego zainteresowania klawesynem i jego mistrzami. Pierwsze tomy *Skarbu pianistów* zostały wydane dwanaście lat po śmierci Chopina. [...] Z drugiej strony wiemy, jakich autorów Chopin cenił i jakich kazał studiować swoim uczniom. Jest więc prawie pewne, że nie wiedział o istnieniu Chambonnières'a, Couperina czy Rameau⁷⁰.

Mimo to Landowska się nie poddaje i pyta: „Na czym więc polega głębokie i tajemnicze powinowactwo, z niezliczonymi powiązaniem pomiędzy piewą Polski a muzyką starofrancuską?”. To „głębokie i tajemnicze powinowactwo” znajduje nie w faktach historycznych czy bliskich źródłach, ale w samym stylu i estetyce muzyki klawiszowej. W ten sposób ryzykuje ciekawą korelację między Couperinem a Chopinem, którzy odpowiednio na klawesynie i fortepianie stworzyli literaturę muzyczną na instrument klawiszowy – jej „krój melodyczny, a także charakter i istota, ornamentyka i wreszcie estetyka” były zaś bardzo podobne. Osobliwe wydają się analogie natury subiektywnej, jakie ustanawia Landowska między tymi mistrzami w odniesieniu do zmysłowości („U erotycznego Chopina czy u zmysłowego i lubieżnego Couperina namietność nie zawsze ma powody miłosne: jest aktywna i w naturalny sposób dramatyzuje frazę, sprawiając, że powraca ona z uniesieniem”) czy też melancholii:

Melancholia Couperina i Chopina jest doskonale szlachetna. Nie dąży do żadnego materialnego celu, nie rodzi się z ziemskiego niezadowolenia ani z konkretnego rozczarowania; jest melancholią dla samej melancholii, dla

70 „Quería yo justificar aquellas relaciones con pruebas inatacables; pero todo era trabajo perdido; me ha sido imposible demostrar que en París hubiere conocido y estudiado Chopin las obras de los grandes clavecinistas franceses [...]. Entre 1800 y 1850 apenas había en Francia interés por el clavecín y sus maestros. Los primeros volúmenes del *Tesoro de los pianistas* fueron publicados doce años después de la muerte de Chopin [...]. Por otra parte, sabemos qué autores cultivaba y hacía estudiar Chopin a sus discípulos. Es, pues, casi seguro que ignoraba la existencia de Chambonnières, de Couperin y de Rameau”. Taż, *Chopin y la antigua música francesa*, „Ritmo”, 1.01.1932, s. 2–3

jej poezji, dla jej piękna, dla jej wzniosłości, a także dla słodkiej i przyjaznej radości, którą daje⁷¹.

Ciekawe, że autorka powołuje się również na źródła z kraju swojego pochodzenia i cytuje dwie polskie publikacje z tamtych lat: „Spójrzmy na wybitną pracę Bronisławy Wójcik-Keuprulian⁷² *Melodyka Chopina*, Lwów, 1930. Spójrzmy na ciekawą pracę H[eleny] Windakiewiczowej pod tytułem *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina*, Kraków, 1926”⁷³. Tekst przedstawia więc dwie perspektywy: pierwsza to subiektywne skojarzenia Chopina z Francją, a druga po raz kolejny wskazuje na polską narodowość kompozytora.

W związku z setną rocznicą przyjazdu Chopina do Francji powraca też temat pianina, które Wanda miała w swojej kolekcji od czasu wizyty w Valldemossie, oraz dyskusyjnej już wówczas kwestii prawdziwej celi, w której mieszkał poeta fortepianu. Dzięki korespondencji z Édouardem Ganche'em⁷⁴, przechowywanej w Gabinetce Zbiorów Muzycznych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie⁷⁵, odkrywamy, że Landowska zajmuje się Chopinem nie tylko z okazji stulecia, lecz także w związku ze sprawą, która okaże się dość drażliwa. Ganche pisze do artystki, ponieważ poszukuje danych historycznych do swojej kolejnej książki, która ukaże się dwa lata później pod tytułem *Voyages avec Frédéric Chopin*⁷⁶.

71 „Entonces, ¿en qué consiste la profunda y misteriosa afinidad (con lazos innumerables) que hay entre el cantor de Polonia y la antigua música francesa? [...] En Chopin, erótico, como en Couperin, sensual y voluptuoso, la pasión no siempre tiene razones amorosas: es activa y dramatiza naturalmente la frase, haciéndolo resurgir con acentos arrebatados. [...] La melancolía de Couperin y de Chopin es de una perfecta nobleza. No persigue ningún fin material ni nace de ningún disgusto terreno ni de alguna decepción concreta; es la melancolía por la melancolía, por su poesía, por su belleza, por su elevación y también por la dicha dulce y acohedora que da”. Tamże.

72 Bronisława Wójcik-Keuprulian (ur. 1890, Lwów – zm. 1938, Warszawa) – polska muzykolożka specjalizująca się w Chopinie, której książka cytowana przez Landowską (*Melodyka Chopina*) miała być pierwszą z czterech poświęconych temu kompozytorowi. Już wcześniej, w 1922 roku, opublikowała artykuł o Chopinie we francuskiej prasie – zob. B. Wójcikówna, *Z literatury francuskiej o Chopinie*. I. A. Lavignac, „Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire”, „Przegląd Warszawski” 1922, t. 2, nr 7, s. 147–150.

73 „Véase la notable obra de Bronisława Wójcik-Keuprulian, *Melodyka Chopina*, Lwów, 1930. Véase la interesante obra de H. Windakiewiczowa titulada *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina*, Kraków, 1926”. W. Landowska, *Chopin y la antigua música francesa*, dz. cyt., s. 2–3.

74 Édouard Ganche (ur. 1880, Baulon – zm. 1945, Lyon) – francuski muzykolog i muzykograf, specjalizujący się we Fryderyku Chopinie.

75 Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”, sygn. BUW-AKP T-Land. II.

76 E. Ganche, *Voyages avec Frédéric Chopin*, Mercure de France, Paris 1934, <https://kpbc.umk.pl/publication/222366> (dostęp: 17.02.2022).

W liście z 23 maja 1932 roku prosi o następujące informacje na temat majorkańskiego pianina:

W którym roku zostało Pani podarowane w Palmie pianino, którego Chopin używał przed otrzymaniem swojego pleyela? – Jak nazywa się budowniczy pianina? – Czy pianino ma jakiś numer seryjny? – Czy zna Pani nazwisko osoby, która była właścicielem pianina w chwili, gdy zostało ono Pani podarowane?⁷⁷.

Z tego samego listu dowiadujemy się, że w czerwcu Landowska będzie brała udział w obchodach stulecia Chopina organizowanych przez Ganche'a w Paryżu, więc oboje niedługo się spotkają. Dnia 10 czerwca 1932 roku Wanda przekazuje informacje o pianinie, nie podając w wątpliwość jego autentyczności:

Wie Pan lepiej niż ktokolwiek, jakie problemy miał Chopin ze swoim instrumentem Pleyela [...]. Dlatego był zmuszony zdobyć pianino w Palmie, o którym George Sand mówi w liście do Madame Marliani z 15 stycznia 1839 roku: „Chopin gra na kiepskim majorkańskim pianinie, które przypomina mi to, na którym Bouffé grał w *Pauvre Jacques*”.

To właśnie to „biedne majorkańskie pianino” trafiło w moje ręce, a było to tak: Podczas jednej z moich tras koncertowych po Hiszpanii w 1912 roku⁷⁸ dałam serię koncertów w Palmie. Oczywiście, gdy tylko się tam znalazłam, pierwszą kwestią było dla mnie odwiedzenie George Sand i Chopina. W miejscu, które przypisuje się Chopinowi, stało biedne majorkańskie pianino, które sprawiło, że jak sam Pan rozumie, chciałam natychmiast zabrać tę relikwię. Zostałam tam przez chwilę, należało do doktora Lorenza Pascuala Tortelli. Rodzice lekarza pochodzili z Buger, innego miasteczka na wyspie [...]. Około dwunastu lat temu rodzina opuściła miejsce znane jako Casa Lapeña, mieszkanie w kartuzji, i sprzedała meble, których nie potrzebowała lub których nie warto było zabierać do Palmy. Doktor Pascual kupił, wraz z innymi meblami, pianino etc., etc.

77 „¿En qué año le fue ofrecido en Palma el piano que sirvió a Chopin antes de recibir su Pleyel? – ¿Cuál es el nombre del fabricante del piano? – ¿El piano tiene algún número de serie? – ¿Sabe usted el nombre del propietario del piano en el momento en que le fue donado?”. List Édouarda Ganche'a do Wandy Landowskiej z 23 maja 1932 roku (oryginał: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”, sygn. BUW-AKP T-Land. II).

78 Jak udało mi się potwierdzić na podstawie prasy hiszpańskiej i francuskiej, jest to błędna informacja, ponieważ Landowska była tam po raz pierwszy w 1911 roku.

[...] Doktor Lorenzo, właściciel instrumentu, nie chciał słyszeć o przekazaniu pianina i w takiej sytuacji opuściłam Palmę, i poprosiłam doktora Contego, aby nabył je w moim imieniu. Jakiś czas później – w maju 1913 roku – dowiedziałam się od moich przyjaciół z Majorki, że upragnione pianino jest moje. Napis na pianinie brzmi: „Zbudowane przez Juana Bauzę z Misión Palma”. Nie ma numeru. Instrument znajduje się obecnie w sali koncertowej mojej szkoły w Saint-Leu-la-Forêt. [...] Mam też zdjęcie pianina Pleyela z Majorki, ofiarowane mi przez rodzinę Canutów⁷⁹.

Ganche w książce nie podaje powyższej informacji o pianinie Bauzy, natomiast przytacza tę, którą Wanda przekazuje mu w końcowej części listu. Za hiszpańskim tłumaczeniem utworu George Sand dokonany w 1902 roku przez Pedra Estelricha artystka opisuje szczegóły przyjazdu Chopina z Barcelony do Palmy, a także miejsca oraz dokładny czas jego pobytu z George Sand i jej dziećmi. Potwierdza też, że podczas ostatniej wizyty na wyspie (najdłuższej, trwającej dokładnie pięćdziesiąt sześć dni) kompozytor zajmował całą numer cztery w kartuzji w Valldemossie. Ta ostatnia informacja jest kluczowa nie tylko dla badań Ganche'a, lecz także dla ustalenia, gdzie naprawdę mieszkali artyści tamtej zimy. Wanda w liście opowiada Ganche'owi, jak tłumacz wypytywał o to Sebastiana Nadala, który znał Sand osobiście. Nadal „odmówił sprecyzowania, czy chodzi o całą nr 4 czy nr 5. Jednak, na podstawie szczegółów znalezionych w jego pismach, tłumacz uważa, że nie mylił się, wskazując na całą

79 „Usted sabe mejor que nadie, todos los problemas que tuvo Chopin con su instrumento Pleyel [...] Por eso se vio obligado a conseguir un piano de Palma, del que habla George Sand en su carta a Madame Marliani del 15 de enero de 1839: «Chopin toca un pobre piano mallorquín que me recuerda al que tocaba Bouffé en Pauvre Jacques». Es este «pobre piano mallorquín» el que llegó a mis manos, y he aquí cómo fue: Durante una de mis giras por España en 1912, di una serie de conciertos en Palma. Por supuesto, mi primera preocupación, una vez allí, fue visitar a George Sand y Chopin. En el lugar que se atribuía a Chopin estaba el pobre pianito mallorquín que me hizo querer llevarme la reliquia de inmediato, como usted comprenderá. Estuve un momento allí, pertenecía al doctor Lorenzo Pascual Tortella. Los padres de dicho médico eran de Bugar, otro pueblo de la isla [...]. Hace unos doce años, la familia dejó el lugar conocido sólo como «Casa Lapeña», la estancia de la Cartuja y vendió los muebles que no necesitaba o que no merecían la pena llevar a Palma. El doctor Pascual compró, junto con otros muebles, el piano, etc. etc. [...] El doctor Lorenzo, propietario del instrumento, no quiso oírme hablar de la cesión del piano y, en estas condiciones, abandoné Palma y pedí al doctor Conte que hiciera la adquisición en mi nombre. De hecho, tiempo después – en mayo de 1913 – me enteré por mis amigos de Mallorca que el codiciado piano era mío. La inscripción en el piano dice: «Fabricado por Juan Bauza de la Misión Palma». No tiene número. El instrumento se encuentra actualmente en la Sala de Conciertos de mi escuela en Saint-Leu-la-Fôret. [...] También tengo una fotografía del piano Pleyel de Mallorca que me ofreció la familia Canut”. List Wandy Landowskiej do Édouarda Ganche'a z 10 czerwca 1932 roku (maszynopis: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”, sygn. BUW-AKP T-Land. II).

nr 4”⁸⁰. Tak więc hipoteza Ganche’a została potwierdzona w 1932 roku między innymi przez Landowską, która informowała też, że ma zdjęcie Chopinowskiego instrumentu.

Dnia 19 czerwca Ganche odpowiada Wandzie, że opublikował najważniejsze informacje w gazecie „La Última Hora” 15 czerwca. Załącza numer „La Pologne” z 1 czerwca zawierający jego artykuł zatytułowany: Autentyczna cela Chopina w Kartuzji w Valldemossie⁸¹. Znajduje się w nim część odpowiedzi skierowanej do malarza Bartomeu Ferry – „mieszkańca celi numer dwa, którą podaje za celę Chopina, pokazując stary majorkański fortepian, taki jak ten, na którym grał Chopin, itd... tragiczny skandal!”⁸². Ganche informuje też, że Ferré „popiera wnuczka Sand, Madame Lauth-Sand”, co w żadnym razie nie przekonuje chopinisty. Nadawca donosi dalej, że właścicielką prawdziwej celi (numer cztery) jest pani Quetglas, spadkobierczyni bankiera Canuta i małego fortepianu Pleyela wysłanego Chopinowi (tego, którego zdjęcie Wanda otrzymała w 1911 roku podczas wizyty). Zapowiada, że w następnym numerze „La Pologne” będzie kontynuował ten temat, korzystając z informacji, które znalazł w archiwum banku Canutów i które bez wątplenia dowodzą, że prawdziwą celą jest cela numer cztery. Ponadto pisze do Landowskiej, że na wystawie, jaką zorganizował w tym czasie w Bibliotece Polskiej w Paryżu, pokazano dwa *tableau* z sześcioma fotografiami korytarzy kartuzji, „które w niczym nie przypominają sklepu ze starociami pani Lauth-Sand, który musiała Pani widzieć w «Bravo»”⁸³. Dodaje również, że pianino, na którym według wnuczki George Sand grali Liszt i Chopin,

80 „[...] se refusa a préciser si c’était la cellule n.4 ou n. 5 Mais, d’après les détails trouvés dans ses écrits, le traducteur croit ne pas se tromper en désignant le n. 4”. List Wandy Landowskiej do Édouarda Ganche’a z 10 czerwca 1932 roku (maszynopis: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”, sygn. BUW-AKP T-Land. II).

81 Oryginalny tytuł cytowany przez autora w liście to: *L’authentique cellule de F.Ch. dans la Chartreuse de Valldemosa*.

82 „[...] habitante de la celda dos que hace pasar por la de Chopin, exhibiendo un viejo piano mallorquín como el que tocaba Chopin, etc. ¡Un escándalo trágico!”. List Édouarda Ganche’a do Wandy Landowskiej z 19 czerwca 1932 roku, napisany odręcznie na papierze firmowym Francuskiego Towarzystwa Chopinowskiego (Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”, sygn. BUW-AKP T-Land. I).

83 „[...] la boutique de brocanteur que vous avez du voir dans bravo et que patronne mme luth sand. elle ha se gene pasa davantage pour dire et publier qu’un piano droit qui se trouve a Nohant fut joue par Liszt et Chopin alors que je lui ai prouve par une déclaration écrite...”. List Édouarda Ganche’a do Wandy Landowskiej z 19 czerwca 1932 roku (Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”). Zdjęcia oraz artykuł Wandy Landowskiej ukazały się w numerze „Bravo” z czerwca 1932 roku, Zob. W. Landowska, *Le piano de Chopin*, „Bravo” 1932, czerwiec, s. 20 (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, sygn. 562/1083/1899).

również nie jest prawdziwe, a on sam podjął się obalenia tego mitu za pomocą pisma firmy Pleyel, gdzie wykazano, że instrument ten został zbudowany w roku śmierci Chopina, a później sprzedany.

Z kolei 8 sierpnia Ganche pisze do Landowskiej, że – jak się spodziewa – wie już ona, że dwie cele Chopina (cyfra z wykrzyknikiem) zostały zamknięte na polecenie gubernatora z powodu oburzenia angielskich turystów: „cyniczna prośba malarza Ferry, poparta przez panią Lauth-Sand, spowodowała awanturę z oburzonymi angielskimi turystami. Pani Quetglas chciałaby umieścić swoje zdjęcie (to, na którym siedzi obok majorkańskiego pianina) w autentycznej celi”⁸⁴. To dowodzi, że badacz nigdy nie wątpił w autentyczność tego instrumentu. Wiedział również, że przestrzeń należąca do Ferry (do którego nie kieruje zbyt miłych słów) jest promowana nielegalnie. Ganche niewątpliwie bardzo mocno zaangażował się w kwestię autentyczności i polemikę z malarzem, którego atakował kilkakrotnie. Z kolei Ferrá przy wsparciu wnuczki George Sand opublikował książkę o kompozytorze i pisarce na Majorce⁸⁵ oraz zgromadził bogatą kolekcję chopinowską, a jej obszerny katalog został niedawno wydany⁸⁶. Mamy tu historię dwóch rodzin i ich spadkobierców, która jeszcze bardziej komplikuje i tak już zagmatwaną zagadkę, ponieważ nie udaje się odnaleźć pianina Bauzy. Oszustwo zostanie wyjaśnione dopiero w 2011 roku⁸⁷.

Z angielskiej strony Chopin Society dowiadujemy się, że list Landowskiej do Ganche’a wydrukowano 15 czerwca 1935 roku w majorkańskiej gazecie „La Última Hora”. Jest on cytowany obok słów obecnego dyrektora celi numer cztery w Valldemossie – oficjalnie uznanej za Chopinowską. Dyrektor kategorycznie stwierdza, że Paul Kildea się myli⁸⁸ i że Wanda została oszukana:

84 „[...] la cinica solicitud del pintor Ferra, apoyada por la señora Lauth-Sand, habiendo provocado una pelea con los indignados turistas ingleses. A la señora Quetglas le gustaría poner su fotografía (o sea en la que está sentada junto al piano mallorquín) en la celda auténtica”. List Édouarda Ganche’a do Wandy Landowskiej z 8 sierpnia 1932 roku, ze znakiem Paryskiego Towarzystwa Fryderyka Chopina (rękopis nieskatologowany: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Zbiorów Muzycznych, folder „Wanda Landowska”).

85 Zob. B. Ferrá, *Chopin et George Sand a Majorque*, Edicions La Cartoixa, Palma de Mallorca 1960.

86 Zob. B. Schmid-Adamczyk, *Dziedzictwo Fryderyka Chopina. Kolekcja Boutroux-Ferrá w Valldemossie*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa 2015.

87 *Un juez ordena retirar de Mallorca el „falso” piano de Chopin*, „El País”, https://elpais.com/cultura/2011/01/31/actualidad/1296428408_850215.html (dostęp: 15.04.2024).

88 Zob. P. Kildea, *Chopin’s piano: In Search of the Instrument that Transformed Music*, W.W. Norton & Company, New York-London 2019.

Znam tę historię. Nie ma żadnego dokumentu łączącego to pianino z Chopinem. Nie ma żadnego dokumentu dotyczącego budowniczego tego pianina. Nie ma żadnych historycznych dowodów chociażby na to, że to pianino zostało zbudowane w 1838 roku. Dostępne informacje historyczne to świadectwa pochodzące z początku XX wieku, kiedy Landowska kupiła je na Majorce. Na zdjęciach możemy zobaczyć wygląd obudowy, składaną klawiaturę oraz oktawy klawiatury (6 i 2/3). W 1838 roku nie było jeszcze żadnego pianina o takiej charakterystyce. Tym bardziej na Majorce. Dlatego nie jest to majorkańskie pianino Chopina. Wielki błąd! Z powodu braku wiedzy historycznej Madame Landowska została oszukana przez lekarza z Valldemossa⁸⁹.

Jednak w cytowanym powyżej liście Ganche'a to właśnie pani Quetglas (której spadkobiercą jest obecny dyrektor ośrodka chopinowskiego w kartuzji) chciała umieścić zdjęcie pianina z kolekcji Landowskiej w celi numer cztery, więc wydaje się, że zarówno ona, jak i Ganche wzięli fortepian Bauza z kolekcji Wandy za oryginał. Ponadto oskarżenie, że Wandzie brakowało wiedzy historycznej i że „została ona oszukana”, jest dość dziwne, ponieważ artystka wraz z Lwem przez wiele lat nabywała zabytkowe instrumenty w różnych krajach, więc oboje nie byli amatorami. Ponadto mamy narrację Paula Kildei, który twierdzi, że jest to autentyczne pianino, i dysponuje wieloma źródłami dokumentalnymi, co dodaje mu wiarygodności, chociaż czasami jego wypowiedź przepełniają dygresje graniczące z anegdotą⁹⁰.

W każdym razie uważam, że wątpliwości w tym wypadku powinny świadczyć na korzyść, a przypuszczenie, że Chopin, oczekując na swojego pleyela, używał właśnie tego pianina, które zachowało się tylko na

89 „JUST RECEIVED FROM GABRIEL QUETGLAS OLIN, DIRECTOR OF CHOPIN CELL NR 4 (the officially recognized Chopin & Sand cell) in VALLDEMOSA. Regarding your post *Chopin: The Nazis, and the Spanish piano*. I know the story. There is no document that relates this piano to Chopin. There is no document about the manufacturer of this piano. There is no historical evidence to suggest that this piano was built in 1838. The historical information available is testimonial of the early twentieth century when Landowska bought it in Mallorca. Through the photos we can know the design of the furniture, the characteristic of the folding keyboard and octaves of the keyboard (6 Oct 2/3). There was no vertical piano that met these characteristics in 1838. And much less in Mallorca. Therefore, it is not Chopin's Majorcan piano. Big mistake! lack of historical knowledge, Madame Landowska was swindled by Valldemossa doctor". Post The Chopin Society UK na Facebooku z 23 marca 2018 roku, <https://www.facebook.com/chopinsociety.org.uk/posts/just-received-from-gabriel-quetglas-olin-director-of-chopin-cell-nr-4-the-offici/1865230993511689> (dostęp: 12.02.2022).

90 Zob. P. Kildea, *Chopin's piano....*, dz. cyt.

fotografiach, nie wydaje nam się całkiem nieracjonalne. Czy istnieje możliwość, że pianino to zostało wykonane przez budowniczego na Półwyspie Iberyjskim, a następnie wyeksportowane na wyspy? Wiadomo, że na początku XIX wieku w Barcelonie (z której portu statki płynęły na Majorkę) rozwijała się budowa i sprzedaż instrumentów⁹¹, może więc ta hipoteza nie jest całkowicie bezzasadna. W każdym razie pianino należące do Landowskiej, prawdziwe czy nie, zostało przetransportowane z Majorki do Berlina i następnie do Saint-Leu-la-Forêt, a ostatecznie skonfiskowane podczas niemieckiej okupacji Francji wraz z innymi instrumentami. I chociaż po wojnie się odnalazło, to Wanda (mieszkająca już w Stanach Zjednoczonych) nie mogła go odzyskać i obecnie nie wiemy, gdzie się znajduje. Trudno więc ustalić jedynie na podstawie zdjęć, czy to majorkańskie pianino jest tym, na którym grał mistrz, i tym, które towarzyszyło Wandzie przez kilka lat⁹². Tak czy inaczej, losy Landowskiej i Chopina ponownie spłótły się na scenie hiszpańskiej, a odnalezione rękopisy dostarczają nam wielu informacji, które postaram się przeanalizować w kolejnych badaniach.

91 „Od 1814 roku, w ramach ekspansji kultury muzycznej, pianino stało się instrumentem najbardziej obecnym i najlepiej widocznym w społeczeństwie oraz najbardziej pożądanym przez melomanów, którzy stymulowali popyt na nie. Ta intensyfikacja sprzedaży pianin spowodowała powstanie nowych warsztatów zajmujących się ich budową, naprawą i strojeniem. Na tym trzecim etapie naliczono 21 czynnych budowniczych pianin, z których, z wyjątkiem niemieckiego budowniczego Goessela i Francuza Auguste’a Rideau, pozostali to Hiszpanie, a ponad połowa z nich to stolarze należący do barcelońskiego Cechu Stolarzy”. O. Brugarolas Bonet, *Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830*, „Revista de Musicología” 2018, t. 41, nr 2, s. 525.

92 Fotografie i dokument wskazujący na to, że instrument został zarekwirowany przez nazistów i zidentyfikowany jako pianino Chopina, są reprodukowane w: W. de Vries, *Commando Musik...*, dz. cyt., s. 225.

LOS RECITALES DE WANDA LANDOWSKA

LOS RECITALES DE WANDA LANDOWSKA.—En los dos conciertos ofrecidos por esta artista a los socios de la Asociación de Cultura Musical, nos ha hecho oír las obras más destacadas de los clavecinistas de los siglos XVII y XVIII, casi todas ellas precedidas de un ameno comentario. Agradecemos a Wanda Landowska este afán por ilustrarnos y por hacernos saber que Bach es magnífico y “decorativo”, que Mozart tiene mucho encanto y que las obras del resto de los clavecinistas son “admirables”.

A través del delicioso conjunto de los programas de Wanda Landowska pudimos admirar, una vez más, su gran técnica, su dicción impecable y su personalísima e inimitable interpretación. Destacó notablemente en la Sonata de Mateto Albéniz, de la que hizo una verdadera filigrana, y en el primer tiempo de la Sonata en la de Mozart, obra que interpretó al piano. No sucedió igual en la “Marcha turca”, de la misma Sonata, donde no estuvo tan afortunada.

Comprendiéndolo así, recurrió al clave, donde su mecanismo luce con más facilidad que en el piano, y repitió la “Marcha turca” íntegramente.

En el primer concierto dió a conocer la obra “Mis recuerdos de Asturias”, de que es autora. Estos “Recuerdos” son una española más, y se salvaron gracias al arte exquisito de la intérprete.

Ilustración 72. „Sparta”, 26.11.1932, s. 14.
Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

Występy w Hiszpanii w 1932 roku

Poza historią o celi i pianinie Chopina (która odbiła się echem w prasie), poza prowadzeniem szkoły w Saint-Leu-la-Forêt (która miała coraz więcej uczniów i międzynarodową renomę) i wieloma zaplanowanymi tam koncertami Wanda znalazła jeszcze czas, by powrócić do Hiszpanii w listopadzie 1932 roku. Można było jej posłuchać w Teatro Jovellanos⁹³:

jest w Hiszpanii czarodziejka klawesynu, Wanda Landowska, o której „El Comercio” z Gijón napisał, że jest „jedyną kapłanką niewysłowionej muzyki”... Klawesyn brzmi jak gitara, a jej nuty są najbardziej wyszukany uproszczeniem dźwięku... Ach, Wanda Landowska, wybitna Polka! [...] Byłoby dla nas szczytem szczęścia, gdyby Wanda Landowska przyjechała do Santander i skomponowała ze swoim niezwykłym natchnieniem *Wspomnienie z gór*⁹⁴.

Wiadomość ta każe się nam zastanowić nad możliwością koncertu w Santander i kolejną kompozycją Landowskiej opartą na popularnych melodiach inspirowanych Hiszpanią. Do tej pory nie udało się jej zlokalizować, podobnie jak utworu *Mis recuerdos de Asturias* (Moje wspomnienia z Asturii), który został wykonany w Madrycie kilka dni później. W jednym lub w dwóch miastach nad Zatoką Biskajską Wanda dała koncerty, których repertuaru nie znamy, jednak wydaje się pewne, że zorganizowała *tournee* jesienią i zimą 1932 roku. „El Heraldo de Madrid” informował o nowym recitalu w Instytucie Francuskim w stolicy i podawał kilka wskazówek co do repertuaru:

Słynna *Passacaglia* i *Les folies françaises* Couperina Le Grand [...], słynna artystka wykonała także utwory klawesynistów francuskich XVII i XVIII

93 „Región”, 12.11.1932, s. 11.

94 „[...] está en España la maga del clavicémbalo, Wanda Landowska, de quien ha dicho «El Comercio» de Gijón que es «la sacerdotisa única de una música inefable»... el clavicémbalo suena a guitarra, y sus notas son la más exquisita simplificación del sonido... ¡ah, Wanda Landowska, una polaca insigne! [...] Sería para nosotros el colmo de la felicidad que viniese a Santander Wanda Landowska y compusiese con su prodigiosa inspiración: *Un recuerdo de la montaña*”. „El Cantábrico”, 17.11.1932, s. 4.

wieku, Francisque'a, Chambonnières'a, Dieuparta i Rameau. A na prośbę publiczności, która nie przerywała owacji, musiała wykonać słynną *Kukulkę* Daquina oraz inne utwory Daquina i Couperina, których nie przewidywał program⁹⁵.

Wszystkie dzieła były oczywiście autorstwa kompozytorów francuskich, a działo się to w tym samym roku, w którym ukazała się teoria o francuskich wpływach w muzyce Chopina. W ten sposób Wanda ocalała swoich ulubionych mistrzów.

Ale wspomniany wyżej koncert w Instytucie Francuskim nie był jedyny, ponieważ z prasy wiemy, że artystka dała jeszcze dwa recitale w teatrze Comedia, gdzie zagrała:

utwory wielkich klawesynistów Rameau, Couperina, Scarlattiego, Purcella; z mniej znanych Marcella i Piroye'a; Bacha, Mozarta i Haydna; sonatę Mateo Albéniza i utwór własnej kompozycji *Mis recuerdos de Asturias*; *Toccatę D-dur* i *Partitę B-dur* Bacha – dzieła, zwłaszcza to drugie, mające w sobie wielką siłę i piękno⁹⁶.

„El Heraldo de Madrid” podkreśla edukacyjny i komunikatywny aspekt występów Landowskiej, która do każdego utworu dodawała „komentarz równie zabawny, co erudycyjny”⁹⁷. „El Sol” podaje bardzo krótką informację na temat repertuaru, ale obecność niektórych kompozycji możemy też wywnioskować z komentarzy: „Karnawał ze wszystkimi kruchymi postaciami Couperina i jego *Domina* [...], wolty i ronda, gawoty, *Les musettes* i *Les tambourins*, sarabandy [...] oraz *passacaglia* i *chaconnes*”. Styl artykułu jest retoryczny, w guście Salazara, podejrzewam więc, że właśnie on był autorem tej kolumny, która kończy się następująco:

95 „El célebre *Pasecaille* y *Les folies françaises* del Gran Couperin [...] la famosa artista ejecutó asimismo obras de los clavecinistas franceses de los siglos XVII y XVIII, Francisque, Chambonnières, Dieupart y Rameau. Y a petición del público que no cesaba de ovacionarla, tuvo que interpretar el famoso *Coucou* de Daquin y otras piezas de Daquin y Couperin no incluidas en programa”. „El Heraldo de Madrid”, 21.11.1932, s. 6.

96 „En los dos citados conciertos ha ejecutado obras de los grandes clavecinistas Rameau, Couperin, Scarlatti, Purcell; de los menos conocidos Marcello y Piroye; de Bach, Mozart y Haydn; una Sonata de Mateo Albéniz y la obra de su composición *Mis recuerdos de Asturias*, la *Tocata en re mayor* y la *Partita en si bemol mayor* de Bach, obras, sobre todo la última, de enorme fuerza y belleza”. „La Libertad”, 22.11.1932, s. 4.

97 „[...] de un comentario tan ameno como erudito”. *La música y los músicos*, „El Heraldo de Madrid”, 21.11.1932, s. 6.

Misją Wandy Landowskiej jest ucieleśnienie ulotnego ducha muzyki [...], przekonanie nas, że sztuka nie umiera, ale się odnawia i że dla spostrzegawczego ducha cała Historia jest świeżym i obfitym sadem. Że każda muzyka, nawet ta najbardziej odległa, zachowuje swoje piękno w nienaruszonym stanie, a ewokowana przez inteligencję i wrażliwość taką jak jej, rozkwita ponownie z całym swoim aromatem⁹⁸.

„Ritmo” również informuje o wydarzeniu, które podsumowuje następująco: „siedemnasto- i osiemnastowieczne utwory francuskich kompozytorów na klawesyn zostały skomentowane i wykonane przez znakomitą Wandę Landowską”⁹⁹. Natomiast „Sparta” nie przedstawia w najlepszym świetle kompozycji *Mis recuerdos de Asturias*: „to jeszcze jedna hiszpańszczyzna, którą ocalił wspaniały kunszt wykonawczy”¹⁰⁰.

Poza tym w 1932 roku, jak przypomni po latach to samo czasopismo, w Katalonii powstało Stowarzyszenie Muzyki Dawnej, dla którego solistka i prowadzone przez nią kursy były źródłem inspiracji, ponieważ: „Wanda Landowska, podczas swoich krótkich, ale powtarzających się wizyt w Barcelonie, zwykła powtarzać sobie repertuar koncertowy w Akademii, a uczniowie mieli radość delektowania się, z sąsiedniego pokoju, ćwiczeniami najsłynniejszej współczesnej klawesynistki”. Wspomina również *Koncert de Falli*, którego premiera odbyła się w Barcelonie w 1926 roku: „I pewnego dnia ze wzruszeniem zachwycali się wspaniałym dialogiem między podziwianą wykonawczynią a genialnym Manuelem de Fallą. Przygotowywali oni *Koncert* na klawesyn i małą orkiestrę”¹⁰¹.

98 „El Carnaval con todos los frágiles personajes de Couperin y su *Dominós* [...] voltas y rondas, gavotas, musetas y tamboriles, zarabandas [...] y pasacalles y chaconas. [...] La misión de Wanda Landowska es la de haber dado cuerpo a ese espíritu volátil de la música [...] la de habernos hecho ver que el arte no muere, sino que se renueva y que, para un espíritu perspicaz, toda la Historia es un vergel fresco y granado. Que todas las músicas, aún las más remotas, guardan intacta su belleza, y que, evocadas por una inteligencia y una sensibilidad como la suya, vuelven a florecer con todo su perfume”. A. Salazar, *La vida musical. Wanda Landowska: Clásicos y primitivos*, „El Sol”, 22.11.1932, s. 4.

99 „[...] un grupo de obras de autores franceses de los siglos XVII y XVIII para clavecín fueron comentadas e interpretadas por la ilustre Wanda Landowska”. „Ritmo”, 1.12.1931, s. 9.

100 „[...] son una española más, y se salvaron gracias al arte exquisito de la intérprete”. „Sparta”, 26.11.1932, s. 14.

101 „Wanda Landowska, en sus breves, pero repetidas visitas a Barcelona, solía repasar sus programas en la Academia, y los discípulos tenían la dicha de saborear, desde la habitación contigua, los estudios de la más famosa clavicembalista contemporánea. Y un día admiraron con emoción el diálogo magnífico entre la admirable intérprete y el genial Manuel de Falla. Se trataba de preparar el *Koncerto* para clavicémbalo y pequeña orquesta”. „Ritmo”, 19.01.1933, s. 9.

Pamiętamy też wykład Rogelia Villara o de Falli wygłoszony w teatrze María Guerrero z okazji stulecia konserwatorium. Villar, wspominając Salazara, mówił, że Landowska jest swego rodzaju *rappel a l'ordre* i „przywraca muzyce łaski klasycznego porządku: skromność i upodobanie do granic”. Jest to ciekawa ocena, wiążąca ruch neoklasyczny z pionierskim wprowadzeniem przez Wandę muzyki dawnej. Villar przywoływał również jej szkołę w Saint Leu-la Forêt, „u stóp lasu Fontainebleau, aby jej sztuka nie przepadła całkowicie”, oraz ważną misję w tym nowym ruchu „powrotu do porządku”, jaką było utworzenie Orquesty Bétiki, a także zachwycił się wspaniałą partyturą *Koncertu* zadedykowanego Landowskiej¹⁰². Słowa te pokazują ciągłość stylistyczną między artystami, bliskość między nimi i niezaprzeczalną aktywną rolę Wandy na terytorium Hiszpanii.

Na zakończenie *tournee* w 1932 roku 21 listopada Wanda wystąpiła w Barcelonie na zaproszenie Associació de Cultura Musical i wykonała następujące utwory: *Ground Purcella*, *Koncert d-moll Marcella*, *Toccatę D-dur* Bacha (na klawesynie), a w drugiej części *Fantazję d-moll* Mozarta i *Taniec wiejski* (na fortepianie) oraz *Taniec niemiecki* na klawesyn Haydna. Trzecią część zamykały: *Kura Rameau*, *Les cacquetteuses* i *Le rossignol en amour* Couperina oraz sonaty Scarlatti¹⁰³. Katalonia jest niewątpliwie jednym z regionów, które przez lata najcieplej i najczęściej przyjmowały Landowską, a w tym repertuarze widzimy przede wszystkim utwory dobrze już znane tamtejszej publiczności oraz kilka nowo dodanych.

102 R. Villar, *Falla y su „Concierto de cámara”*, Ritmo, Madrid 1932 (Archivo Manuel de Falla, sygn. P- 6418-137).

103 Centro de Documentació de l'Orfeo Català, sygn. Any II: 1932-1933; sessió IV.

Ilustracja 73. „Caras y Caretas”, 29.04.1933, s. 113.
Hiszpańska Biblioteka Narodowa.

★ LA VIDA DE WANDA LANDOWSKA EN VITTEL



La gran artista y una de sus discípulas favoritas, en el parque de su residencia en Vittel.

Hay que hacer su propia vida como se hace una obra de arte. — D'Annunzio.

No fué ni una cita especial ni una entrevista preparada. Obra de la casualidad, este encuentro con la distinguida artista, tiene el mérito de la más pura espontaneidad.

Wanda Landowska es conocida mundialmente como clavecinista, en cuyo difícil arte es uno de los más formidables temperamentos de la actualidad. No vamos, pues, a hablar aquí de sus calidades como intérprete, como creadora, como admirable profesora. Vamos a tratar de analizar a Wanda como mujer. Y este bendito encuentro casual nos ha permitido escuchar de sus labios la brillante serie de sus sentimientos íntimos.

Haciendo un paréntesis a sus ocupaciones, fué a Vittel a buscar un descanso, si descanso puede llamarse el reemplazar sus tareas por el trabajo de organizar "in mente" el programa intenso de sus giras de conciertos, llamada por los contratos que de todos los países le proponen.

¡Qué mejor ambiente que el de Vittel! Circundada por las montañas de los Vosgos, la famosa ciudad termal es un lugar encantado donde la mano del hombre ha completado armoniosamente la maravillosa obra de la naturaleza. Jardines, parques, silencios acogedores, claridades diáfanas, dulces crepúsculos dorados, llaman a las puertas del ensueño y prestan alas a la fantasía. Las confidencias, como blancas palo-



En su gabinete de trabajo donde prepara sus programas y sus conciertos para toda Europa.

Un encuentro casual
en su casa de descanso



Por MARIA EUGENIA ROM DE RAMS

mas, arrullan el alma de los seres sumergidos en suave bondad.

En aquel estupendo cuadro, nos recibe amablemente la artista. Wanda, con suavidades mágicas realiza una gran obra a impulsos de su gran corazón. En una palabra: idealiza la realidad y realiza el ideal de lo que siente.

Me dice:

— ¡Se precisa tan poco para despertar la belleza en un alma!... ¡Se precisa tan poco para despertar a los ángeles dormidos!... Por eso mis discípulos son mis hijos. Adoro a mis discípulos, y ellos me llaman Wanda, o Mamousia.

Amante de la naturaleza, su mayor placer es permanecer en Saint-Leu-La-Forêt, donde posee, a treinta minutos de París, su famosa escuela. Allí es donde trabaja y se siente feliz.

Ha hecho construir en su hermoso jardín una sala de conciertos con capacidad para 250 personas, templo consagrado a la música.

Dijimos al empezar esta crónica, que sólo hablaríamos de Wanda Landowska como mujer, pero no es posible hacerlo: la artista está demasiado unida en ella a su personalidad femenina. Vida original, la de esta ilustre mujer.

Desde niña, soñaba en construir este templo a la Música, y es allí donde, después de sus



Wanda Landowska, escuchando el arrullo de los pájaros en la floresta vecina.

„Mamusia”

Rok 1933 rozpoczęło kilka wiadomości o młodej Amparo Garrigues, które podkreślały talent tej uczennicy Landowskiej¹⁰⁴. Salvador Bacarisse¹⁰⁵ pisał o koncercie wychowanków Wandy Landowskiej w Instytucie Francuskim, a wśród nich wyróżnił Garrigues, która „wykonała utwory Rameau, Couperina, Dandrieu, Mateo Albéniza i ojca Solera, interpretowane z pewnością stylu tak doskonale zbratanego z jakością dźwięku i sposobem frazowania, że rezultat jest absolutnie doskonały, ale nie suchy, rozkosznie afektowany”¹⁰⁶. Wyraźnie widać, że Landowska włączyła do repertuaru uczniów utwory swoich ulubionych mistrzów, a fakt, iż pojawił się także ojciec Soler, wskazuje na jej zainteresowanie wczesną muzyką hiszpańską, którą poznała już na samym początku dzięki Ceciliowi de Rodzie¹⁰⁷.

W kwietniu w prasie argentyńskiej ukazał się „improvizowany” wywiad z Wandą: „Nie było to ani specjalne spotkanie, ani przygotowany wywiad. To spotkanie z wybitną artystką jest wynikiem czystej spontaniczności, jest dziełem przypadku”. María Eugenia Rom de Rams, być może korzystając z charakteru rozmowy, wyznaczyła sobie osobisty cel: „Nie będziemy tu mówić o jej umiejętnościach jako wykonawczynie, jako twórczyni, jako godnej podziwu nauczycielki. Spróbujemy przeanalizować Wandę jako kobietę. I to błogosławione przypadkowe spotkanie pozwoliło nam usłyszeć z jej ust wspaniałą serię prywatnych wyznań”¹⁰⁸.

104 „Las Provincias”, 5.01.1933, s. 2; „La Correspondencia de Valencia”, 5.01.1933, s. 8; „Las Provincias”, 24.01.1933, s. 3.

105 Salvador Bacarisse Chinoria (ur. 1898, Madryt – zm. 1963, Paryż) – muzyk i kompozytor, członek Grupy Ośmiu (założonej na wzór Les Six). Należał do Rady Muzyki i Teatrów Muzycznych (1931) i od tego samego roku był krytykiem muzycznym w prasie madryckiej, co widzimy w tej recenzji uczniów Landowskiej.

106 „[...] interpretó obras de Rameau, Couperin, Dandrieu, Mateo, Albéniz y el Padre Soler, interpretadas con una seguridad de estilo tan perfectamente hermanado con la calidad de sonido y de su manera de frasear, que el resultado es de una perfección absoluta, pero sin sequedad, deliciosamente afectado”. „Luz”, 9.02.1933, s. 8.

107 Zob. rozdz. 1.

108 „No fué ni una cita especial ni una entrevista preparada. Obra de la casualidad, este encuentro con la distinguida artista tiene el mérito de la más pura espontaneidad. [...] No vamos, pues, a hablar aquí de sus habilidades como intérprete, como creadora, como admirable profesora. Vamos a tratar de analizar a Wanda como mujer. Y este bendito encuentro casual nos ha permitido escuchar de sus labios la brillante serie de sus sentimientos íntimos”. W. Landowska, *La vida de Wanda Landowska en Vittel. Un encuentro casual en su casa de descanso*, rozm. przepr. M.E. Rom de Rams, „Caras y Caretas”, 29.04.1933, s. 113.

Dowiadujemy się, że Landowska traktuje uczniów jak własne dzieci:

Jednym słowem: idealizuje rzeczywistość i realizuje ideał tego, co czuje. Mówi mi: Tak niewiele trzeba, by obudzić piękno w duszy! Tak niewiele trzeba, by obudzić śpiące anioły! Dlatego moi uczniowie są moimi dziećmi. Uwielbiam moich uczniów, a oni nazywają mnie Wandą albo „Mamusią”¹⁰⁹.

Opowiada o idyllicznym miejscu odosobnienia i nauczania w Saint-Leu-la-Forêt, świątyni, o której śniła od dzieciństwa: „Od dziecka marzyła o zbudowaniu tej świątyni Muzyki i to właśnie tam, po triumfalnych trasach koncertowych, wraca, by cieszyć się nauczaniem swoich uczniów piękna i estetyki muzyki XVIII wieku”. Następnie zaczyna mówić o wszystkich tych osobach, które bezinteresownie pomogły jej w życiu, co pokazuje, jak bardzo jest przyzwyczajona, prawdopodobnie już od dziecka, do korzystania z bezwarunkowego wsparcia bliskich:

Nigdy nie miałam pracowników, w prawdziwym tego słowa znaczeniu – powiedziała. – Miałam dusze, które służyły mi z miłości, z serdeczności, dla przyjemności uprzyjemnienia mi życia. Dlatego mój dom jest zawsze pełen ludzi, których kocham i którzy odpowiadają mi uczuciem. Moje sekretarki, moi służący, mój kucharz, mój ogrodnik są moimi przyjaciółmi... moi uczniowie są moimi dziećmi.

Zimy spędzam w ciągłych podróżach po wszystkich krajach świata, ale nadchodzi wiosna i kiedy róże otwierają swoje pąki, zjeżdżają się z całego świata moi uczniowie, pianiści, klawesyniści, fleciści, śpiewacy *etc.* i od rana do nocy, we wzniesionej w moim ogrodzie świątyni, wśród zieleni i kwiatów, pracujemy nad wielkimi dziełami Bacha, Mozarta, Couperina, Rameau i wszystkich artystów XVII i XVIII wieku. Przez otwarte okna słyszymy szelesty i śpiew ptaków... i w atmosferze spokoju, szczęścia i wzajemnej sympatii spędzamy godziny, poświęcając się pracy.

Na koniec dochodzi do podopiecznych oraz tego, co znajdują w jej świątyni muzyki – dokąd trafiła Garringues i wielu innych i gdzie:

Zyją w atmosferze muzyki, mając do dyspozycji bibliotekę bogatą w rękopisy z minionych wieków, obok instrumentów kultu muzycznego, obok

109 „En una palabra: idealiza la realidad y realiza el ideal de lo que siente. Me dice: ...¡Se precisa tan poco para despertar la belleza en un alma!... ¡Se precisa tan poco para despertar a los ángeles dormidos!... Por eso, mis discípulos son mis hijos. Adoro a mis discípulos, y ellos me llaman Wanda, o «Mamouisia»”. Tamże.

autentycznego fortepianu Chopina... Przyjeżdżają, by nasiąknąć duszą Couperina, mieszając dźwięki z zapachami pobliskiego lasu... by żyć życiem dawnych mistrzów, a potem, zainspirowani tą atmosferą, podzielić się z innymi na całym świecie nieporównywalną harmonią instrumentów¹¹⁰.

Szkolę swoją Landowska porównuje, nie po raz pierwszy, z wagnerowskim centrum peregrinacji. Wiele to mówi o jej ambicjach i roli, jaką chciała odegrać w historii, co jej się udało: „«Moi uczniowie, podobnie jak w Bayreuth, mieszkają w hotelach i pensjonatach Saint-Leu-la-Forêt [...], aby łatwiej uczestniczyć w lekcjach [...]». Kiedy mówi o swoich uczniach, w głosie artystki słychać macierzyńskie tony. Jej twarz wyraża zarówno radość, jak i satysfakcję”¹¹¹.

Zdyscyplinowani podopieczni, pilnie uczęszczający na zajęcia i słuchający z oddaniem swojej nauczycielki. Taka była, według naszej najlepszej wiedzy, Garrigues, hiszpańska studentka, która najdłużej kształciła się u Landowskiej, a w 1933 roku kontynuowała karierę z mocnym poparciem nauczycielki¹¹². Osiemnastego listopada 1933 roku pisała jeszcze z Saint-Leu-la-Forêt o koncercie, który dała w Luwrze i o którym Charri słyszał, chociaż skromna i dużo wymagająca od siebie dziewczyna nie przywiązywała do tego wydarzenia wielkiej wagi. Była zapraszana na występy w ważnych, prestiżowych miejscach i w pełni wykorzystała swoje paryskie lata: „Ostatnio słyszałam dwa festiwale beethovenowskie

110 „Desde niña, soñaba en construir este templo a la Música, y es allí donde, después de sus triunfales giras de conciertos, viene a gozar enseñando a sus discípulos la belleza y la estética musical del siglo XVIII. [...] Nunca he tenido empleados, en el verdadero sentido de la palabra – me dijo. – He tenido almas que me han servido por amor, por cariño, por el placer de alegrarme la vida. Por eso, mi casa siempre está llena de seres a quienes quiero y que me corresponden. Mis secretarias, mis sirvientes, mi cocinero, mi jardinero son mis amigos... mis discípulos son mis hijos. Paso los inviernos en continuos viajes por todos los países del mundo, pero llega la primavera, y cuando las rosas abren sus botones, acuden de todas partes del mundo mis discípulos, pianistas, clavecinistas, flautistas, cantores, etc., y desde la mañana a la noche, en el templo elevado en mi jardín, en medio del verdor y de las flores, trabajamos las grandes obras de Bach, Mozart, Couperin, Rameau y de todos los artistas de los siglos XVII y XVIII. Por las ventanas abiertas entra el murmullo y el canto de los pájaros... y en un ambiente de tranquilidad, de felicidad y de mutua afectación, pasamos las horas dedicados al trabajo. [...] Viven en una atmósfera de música, teniendo a su disposición una biblioteca rica en manuscritos de los siglos pasados, junto a los instrumentos del culto a la música, junto al piano auténtico de Chopin... Vienen a impregnarse del alma de Couperin, mezclando los sonidos a los aromas del bosque vecino...”. Tamże.

111 „«Mis discípulos, como en Bayreuth, se instalan, para seguir las clases con más facilidad, en los hoteles y pensiones de Saint-Leu-la-Fôret» [...]. Cuando habla de sus discípulos, la voz de la artista tiene inflexiones maternas. Su rostro trasunta alegría y satisfacción a la vez”. Tamże.

112 „Las Provincias”, 8.11.1933, s. 13.

pod dyрекcyj ą Weingartnera. Również znakomite. Wanda grała dnia siódme go z wielkim sukcesem”¹¹³.

Z listu z lipca 1934 roku można wnioskować, że Landowska wyzna-czyła Garrigues zadanie (nie znaleźliśmy żadnego listu Wandy na ten temat adresowanego do Chavarriego), by ze swoim walenc kim maestrem zorganizowała prezentację nagrań *Wariacji Goldbergowskich*¹¹⁴:

Już wiele dni temu Wanda poprosiła mnie, żebym napisała do Pana w zwią-ku z *Wariacjami Goldbergowskimi*, które właśnie nagrała. Ona chciałaby, aby odbyła się prezentacja tych płyt z wykładem, który oczywiście Pan by wygłosił; w tym celu musielibyśmy nakłonić sklepy gramofonowe, by zamówiły te płyty. Czy sądzi Pan, że można to połączyć? [...] Te płyty są naprawdę wspaniałe, ale nie wiem, czy mieszkańcy Walencji byłiby nimi bardzo zainteresowani¹¹⁵.

Nie wiemy, czy Garrigues i Chavarri zorganizowali tę prezentację, ale wiemy, że Garrigues ponownie otrzymała stypendium z Madrytu, o czym dowiedziała się niewiele wcześniej, i przedstawiła ten sukces w typowy dla siebie, skromny sposób. Widziała siebie jako jedną z wielu:

Konkurowało nas co najmniej dziewięcioro; każdy robił, co umiał i mógł, a ja pojechałam i wróciłam z tego egzaminu bez najmniejszych obaw [...] i voilà, w czerwcu otrzymuję decyzję, a później pieniądze [...], więc będę tu do połowy września, a ponieważ gdy otrzymałam te z Madrytu, przestałam wydawać tamte wcześniejsze, myślę, że mając tę resztę, będę mogła jeszcze wrócić wiosną 1935 roku, żeby przez chwilę nacieszyć się tutejszą atmosferą¹¹⁶.

113 „[...] últimamente he oído dos festivales Beethoven dirigidos por Weingartner. Estupendos también. Wanda tocó el día 7 con un gran éxito”. List Amparo Garrigues do Eduarda Chavarriego z 18 listopada 1933 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 193 (list 176).

114 Zarejestrowanych w Paryżu w 1933 roku według: *Landowska on Music*, dz. cyt., s. 412.

115 „Ya hace bastantes días que Wanda me encargó que le escribiera con relación a las *Variaciones Goldberg* que acaba de impresionar. A ella le gustaría que se diera una audición-conferencia con estos discos y naturalmente que fuera V. el conferenciante; para eso había que hacer que las casas de gramófono pidieran esos discos. [...] Los discos son verdaderamente maravillosos, pero no sé si a la gente de Valencia les interesarían mucho”. List Amparo Garrigues do Eduarda Chavarriego z 21 stycznia 1934 roku. E. López-Chavarri Marco, *Correspondencia*, dz. cyt., s. 194 (list 177).

116 „Éramos lo menos 9 concursantes; cada uno hizo lo que supo y pudo, y yo fui y volví de este examen sin la menor preocupación [...] pero voilà que en junio recibo el nombramiento y a continuación la pensión [...] así que yo estaré aquí hasta mediados de septiembre y como al recibir lo de Madrid dejé de gastar la otra, con lo restante creo que podré volver en primavera del 1935 a saborear un poco de tiempo este ambiente”. List Amparo Garrigues do Eduarda Chavarriego z 12 czerwca 1934 roku. Tamże, s. 195 (list 178). W postscriptum nadawczyni pisze: „1 lipca przenoszę się do Snt. Leu”.

Poza tymi ostatnimi listami niewiele wiadomo o Amparo Garrigues. Wydaje się, że pod koniec pobytu w Paryżu musiała zrezygnować z klawesynu i przeorientować swój repertuar w stronę romantyzmu i okresu współczesnego¹¹⁷. W następnym, 1936 roku, po powrocie do Hiszpanii, wzięła udział w konkursie ogłoszonym przez Ministerstwo Oświaty na profesora klasy fortepianu i muzyki salonowej w Konserwatorium w Walencji¹¹⁸, ale wybuchła wojna domowa. Później, w 1942 roku objęła katedrę fortepianu w tym Konserwatorium, ale nie cieszyła się nią długo: w wieku czterdziestu jeden lat zmarła z powodu niewydolności serca (a może gruźlicy)¹¹⁹. Było to krótkie życie, ale pełne zaangażowania i ciężkiej pracy, którym przez lata Garrigues zawdzięczała zasłużoną pozycję wybitnej uczennicy Wandy Landowskiej.

117 C. Paredes Saenz, *Una mujer en la música...*, dz. cyt., s. 46.

118 Tamże, s. 50.

119 Dane te przekazał mi José Doménech Part – pianista, krytyk i muzykolog z Walencji, który znał samą Carmen Benimelli. Udostępnił mi prasową fotografię Amparo Garrigues i wycinek z jej nekrologiem. W tym miejscu chciałabym mu podziękować za nieocenioną pomoc.

La nostra discoteca

Un grandios homenatge a Bach

Fuga n. 11 del clavicó de la tempesta (Edwin Fischer), La Veu de su Amo, DB arps-30-30-30; Tercet harmonies Goldberg (Wanda Landowska), La Veu de su Amo, DB arps-30-30-30-30-30-30; Sonata para violoncelo n. 1 i en sol menor (Yehudi Menuhin), La Veu de su Amo, DB arps-30-30-30; Suite n. 3 en re mayor (Orquestra Sinfònica B. B. C. de Londres, Dir. Adrian Boult), La Veu de su Amo, DB arps-30-30-30.

La rica col·lecció de discos d'obres de J. S. Bach que acaba d'editar-se a casa nostra, ha d'haver considerat com l'edició més eficaç i més magisterial que s'hagi fet per a commemorar amb el nostre el 250è aniversari d'aquest gran mestre alemany. En vint anys més d'haver de constatar que aquest homenatge, molt digno i de la més alta qualitat, hagi estat fins ara, almenys pel que es refereix a Barcelona, un fet molt limitat i per aquesta raó encara molt més bo.

A part del concert anualitzat per l'Associació de Música de la camorra, en el qual l'Orfeó Català ens ofereix aquells horitzons blasfems—una transgressió de la famosa noia en el menor, cap de les cròniques i associacions musicals de la nostra ciutat, el cap dels seus nombrosos artistes, el han solt els organistes, no han sabut utilitzar aquesta ocasió memorable per a dignificar i propagar d'una manera vívida, pròpia de festes excepcionals, les obres del mestre de Leipzig, d'aquest gran músic, el més universal, el més complet i—fins i tot—encara als nostres dies—el més discòrdi. I tenint en compte la seva producció immensa, podem encara afegir que Juan Sebastián Bach és el compositor més interpretat, el més conegut i el que és objecte dels majors malentendiments.

Durant els dos segles transcorreguts d'alguna de la seva existència terrena, la tècnica de la construcció dels instruments s'han modificat completament. I amb ells, les nostres cognicions i les nostres facultats auditives, la nostra sensibilitat artística, el nostre gust musical i, en general, tota la nostra concepció estètica. Però hi ha una cosa que els llocs i les ocasions en les quals nosaltres oïm música, s'han transformat fonamentalment. La creació de la sala de concerts, que fou provocada lògicament per les exigències culturals d'una nova classe social—la burgesia—, havia fet sortir la música del mateix entorn de la família i de la litúrgia, per a procurar-li una vasta divulgació. No és necessari parlar avui d'aquest procés històric, inevitable i irrefutable, ampliat i projectat dins d'un camp immens, per les possibilitats inextinguibles de la ràdio i del disc.

Totes aquestes problemes són momentàniament a discussió per les dues magnífiques obres de discos, que formen part de l'edició commemorativa de la Companyia Española del Gramòfon: les dotze fugues del Clavicó de la tempesta i que constitueixen la primera part de l'obra, interpretades al piano per Edwin Fischer, i les trenta variacions sobre una cançó alemanya, dedi-

cat al piano modern servent d'intermediari d'aquesta art solista.

Certament hem pensat que la fidelitat històrica és absoluta almenys en el cas de Yehudi Menuhin, un dels més grans i més musicals virtuoses del violoncello de la nostra època, un virtuós artista que, al contrari



Edwin Fischer

de la majoria dels virtuoses instrumentals que hem pogut sentir durant aquesta tempesta a Barcelona, un simple conserjent ambulat, posa al servei de Bach el seu famós instrument, un Stradivari autèntic de començament del segle XVIII. I quan tot una de les magnífiques sonates per a violoncello, de les quals la primera en sol menor ha estat editada a l'època, just amb les dotze col·leccions de música de piano, de les quals sabem de parlar, ens creiem trobar nosaltres mateixos molt a prop de la sonoritat i—sobretot sentint el famós segon temps (fuga—alegre)—de la polifonia autèntica de Bach.

Però altre cop, com en el cas de la interpretació de la Landowska sobre el clavicó modern, hem de fer una excepció i en temps de Bach, per exemple, nosaltres ens servim d'un arc corbat, cosa que permet als virtuoses de tocar alhora les quatre cordes de l'instrument; això vol dir que si existia cap dificultat per a realitzar el contrapunt més altreix sobre els instruments de corda, els quals, actualment, han deixat virguts quasi exclusivament instruments de melodia. No volem pas dir que l'execució de Yehudi Menuhin no signifiqui la més alta perfecció imaginable en la interpretació de Bach en el nostre temps, però—i hem de repetir el que sabem de dir amb orgull de les variacions de Bach dedicades a Goldberg i realitzades per Wanda Landowska—aquesta perfecció i aquesta qualitat inenarrables són d'una altra categoria i ho ha d'ésser forçaament només les per la qualitat de les condicions diferents de la tècnica i de la construcció instrumentals.

Resumint, doncs: una interpretació com per cent fidel i autèntica per a realitzar de les obres de Bach, avui ja no és realitzable. Entre els molts camins possibles que poden assolir—cosa a la integritat estètica de l'època del mestre, podem comptar una interpretació sobre instruments autèntics del temps de Bach. Caldrà al mateix temps recórrer a la musicologia per a reunir el major nombre possible de dades sobre la interpretació, la composició de les requèstes i dels cors, el nombre del clavicó, els mètodes de tocar els instruments, les indicacions dinàmiques i de registre, etc. Però així i tot, si observem més detalladament aquesta detallada, encara resta un factor en la nostra educació moderna que mai no podrà ésser eliminat: sempre serà l'home modern que s'ha posat en la interpretació, l'home de la nostra època amb tota la seva diferent manera de sentir, de comprendre i de raonar. Aquest factor ens ens permetrà nosaltres d'aspirar a una completa autenticitat en la nostra interpretació actual, cosa que ens dona el dret de recórrer als mitjans més d'execució, al piano, a l'orgue modern, a les grans orquestres i cors, per a poder almenys incorporar les obres de Bach en el repertori de la nostra vida musical moderna. Però aquest dret incontestable ens imposa el deure de realitzar els atributs de musical de l'època de Bach amb el màxim compte. Fins les interpretacions de Bach per grans orquestres, com aquesta espècie de Suite n. 3 realitzada per una de les orquestres més perfectes que existeixen actualment a Europa, l'orquestra de l'emissora de Londres (B. B. C.), són acceptables, si són fets amb tanta atenció i vertut comprensible.

El context d'aquesta diferent discoteca, del qual hem parlat, ens valdria completament sota aquest punt de vista. La qualitat d'un artista Bach en el piano modern o al violoncello, amb un petit conjunt d'instruments i de cantants o amb algunes de les nostres grans orquestres a curs actuals local amb un arc corbat o un arc dret executat sobre un orgue Walcker modern o un bell orgue Silbermann del segle XVIII és menys important que el problema de tocar-lo bé, de fer ressonar bé la polifonia, d'entrelligir, de limitar-se a una gran sobrietat del dinamisme, per allò de com podria bé, tant com ens és possible, a les nostres mitjans encara molt defectuosos, el sentit i l'expressivitat d'aquest primer gran músic modern.

OTTE MAYE

Wanda Landowska

cadre a un dels clavicó de Bach, un pianista brillant, Johann Theobaldus Goldberg (nascut vers 1725 a Königsberg; mort molts anys després), interpretades sobre un clavicó modern (Reyn, París) per la Landowska.

Hora es sentirà fàcilment portat a atribuir tot aquest gran gran felicitat històrica als discos de clavecí. La força brillant de la sonoritat, l'atenció incessant entre els dos manuals, una que permet tot bé de creuar sense la menor dificultat les diferents veus que de contralt, en l'estil de l'època, el piano i el forte, sense recórrer al dinamisme modern, tot això són qualitat que fan que aquesta col·lecció de discos tancats per la gran Wanda Landowska tingui per a nosaltres un interès polític. Però evidentment, des del punt de vista històric aquesta discoteca no ens presenta més que una felicitat aparent. Car aquesta virtuositat única i insuperable, amb la qual la gran clavicista sol evocar-nos aquesta obra magnífica de Bach i fer-ne una peça emocionant i de més gran actualitat, és segurament d'una molt diferent qualitat i categoria que la virtuosisme de l'època clavicista.

Com totes les interpretacions del nostre temps—sempre des del punt de vista històric—aquesta discoteca no és més que una habilitat relativa i en el fons no són pas més fidel a l'època i a la polifonia de Bach que la col·lecció de les dotze fugues del Clavicó ben ressonat. Car en la seva interpretació de les fugues, amb l'arc corbat i l'arc dret, Edwin Fischer deixa de banda tot el seu virtuosisme, al qual hem admirat tantes vegades i en altres ocasions. Tots aquests magistral de Bach—amb una sobrietat notable—, una musicalitat pensant, una intel·ligència tan profunda dels secrets més amagats de la polifonia de les veus i de la proporció constructiva de cada obra, que oblidem completament que aquesta vegada

Ostatnie chwile

W roku 1935 postać Landowskiej była w Hiszpanii prawie niezauważalna (bez wątpienia w kraju panowała już bardzo napięta atmosfera w obliczu nadchodzącego konfliktu), chociaż znajdujemy w prasie jej artykuł o interpretacji utworów Bacha. Autorka traktuje w nim mistrzów z przeszłości, jakby byli jej bliskimi przyjaciółmi i twórcami współczesnymi. Otwarcie kwestionuje też zjawisko wirtuozerii. Teraz jednak wydaje się już bronić tempa utworów, choć wciąż angażuje się bardzo w apologię klawesynu, który jest idealny nawet do wykonania „najbardziej żywiołowych części”:

W ten sposób możemy sprawdzić, a ja wykonałam to doświadczenie, że ruchy rąk nie były wolniejsze niż powszechnie stosowane obecnie. Mówi się też, że dawne instrumenty nie nadają się do szybkiej gry, ale poza *glissandem* dobrze traktowany klawesyn pozwala na bardziej żywiołowe ruchy¹²⁰.

A więc nie tylko szybko, nie tylko Bach, lecz także i bezsprzecznie: na klawesynie.

Dnia 17 marca Landowska została zaproszona przez Associación de Cultura Musical w Barcelonie i zagrała w Pałacu Muzyki następujący program: *Suitę E-dur* Händla oraz siedem sonat Scarlattiego w pierwszej części, na klawesynie, część drugą wypełniła *Sonatą A-dur* Mozarta na fortepianie, w części trzeciej zawarła *Les sauvages* Rameau, *Sœur Monique* Couperina, a w finale zagrała *Fantazję chromatyczną i fugę* Bacha¹²¹.

Na zaproszenie Asociación de Cultura Musical wystąpiła w Madrycie 30 marca. Dystans czasowy między oboma wymienionymi wydarzeniami pozwala sądzić, że w 1936 roku, tuż przed wybuchem wojny domowej,

120 „Podemos así comprobar, y yo he hecho la experiencia, que esos movimientos no eran más lentos que lo generalmente usados hoy. También se ha dicho que los instrumentos antiguos no se prestaban a una ejecución rápida; pero, aparte del “glissando”, un clavecín bien tocado permite realizar los movimientos más vivos”. W. Landowska, *La interpretación de las obras de Bach*, „Musicografía” 1935, t. 3, nr 24, s. 15.

121 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sygn. Any V: 1935-1936: sessió X.

Wanda dała w Hiszpanii jeszcze więcej koncertów. W każdym razie o recitalu w stolicy „ABC” pisze:

Występ klawesynistki poprzedził krótki wykład w języku francuskim na temat utworów, które publiczność miała usłyszeć. Mówiła w nim o utworach, które w Hiszpanii poprzedziły sonaty Scarlattiego, niemniej jednak same sonaty wyraziście głoszą swoje hiszpańskie wpływy niż wywody Wandy¹²².

Jest to temat, który artystka przedyskutowała z de Fallą już w 1922 roku i do którego powracała na swoich koncertach-wykładach.

W tym roku znajdujemy jeszcze tekst, który Salazar poświęcił Wandzie z okazji jej ostatniego (choć nikt nie mógł tego wiedzieć) koncertu w Hiszpanii. Możemy w nim wyczuć narastanie wrogiej atmosfery: „Wanda Landowska nie odwiedzała nas od kilku lat. Nie dlatego, że nie chciała, ani dlatego, że przestaliśmy doceniać jej zachwycającą sztukę, ale dlatego, że to frywolność jest muzą inspirującą w Hiszpanii kwestie artystyczne (czy aby tylko artystyczne?)”. Autor przekazuje nam informacje o repertuarze: „Wanda Landowska grała na klawesynie i fortepianie. Na pierwszym zagrała arcsłynną (ale rzadko wykonywaną w całości) *Suitę e-moll* Händla, która kończy się pięknymi wariacjami *Harmonijnego kowala*. Następnie wykonała serię ośmiu sonat *Domenica Scarlattiego*”¹²³. Dalej Salazar podkreśla hiszpański klimat sonat Scarlattiego, czego broniła Landowska, ale co kwestionowali włoscy krytycy. Krytyk staje po stronie naszej bohaterki, na koniec natomiast wymienia klasyczne już utwory z jej repertuaru, gwarantujące sukces i uznanie publiczności:

Wanda Landowska urozmaica swój występ krótkimi, celnymi uwagami, które wypowiada w swoim drżącym francuskim. Jej występ został przyjęty z prawdziwym entuzjazmem, dlatego też koncert ten był jednym z tych, które

122 „Precedió a la labor de la clavecinista una pequeña conferencia en francés sobre las obras que el público iba a oír. En la que precedió a las sonatas de Scarlatti en España, aunque más que las frases de Landowska pregonan las propias sonatas la influencia española sobre todas ellas”. „ABC”, 31.03.1936, s. 46.

123 „Desde hace algunos años no nos visitaba Wanda Landowska. No porque ella no lo quisiere, ni porque nosotros dejáramos de reconocer su arte admirable, sino porque la frivolidad es la musa que inspira los asuntos artísticos de España (¿los artísticos tan solo?) [...] Wanda Landowska actuó en el clavicémbalo y al piano. En el primero tocó la *Sonata* de Haendel, archifamosa (pero rara vez tocada en su integridad), que termina con las variaciones del *Herrero armonioso*. Luego prosiguió con una serie de ocho sonatas de Domenico Scarlatti”. A. Salazar, *Wanda Landowska en Madrid*, „El Sol”, 31.03.1936, s. 6.

można zaznaczyć albo *lapillo* spośród udanych koncertów Stowarzyszenia na rzecz Kultury Muzycznej. [...]

Chciałabym dodać, jako uzupełnienie, że Carlos Bosch wręczył nam w przezwie książeczkę *Duch przeszłości w teraźniejszości*¹²⁴ poświęconą Wandzie Landowskiej i jej występom w audytorium w Saint-Leu-la-Forêt, gdzie wzniosła świątynię muzyce XVIII wieku. Carlos Bosch pisze o sztuce tej wielkiej artystki z przenikliwością i ferując rzetelne sądy estetyczne¹²⁵.

Ze względu na lojalną przyjaźń i obszerną literaturę, jaką Salazar poświęcił Landowskiej, wydaje się, że to dobra klamra tej opowieści – pokazuje niestrudzoną osobowość Wandy, jej elokwencję i wierność publiczności, która była jej oddana od 1905 roku przez trzydzieści lat. Dowód? W marcowym numerze czasopismo „Ritmo” ponownie dało jej zdjęcie na okładkę – dokładnie ten sam portret, który opublikowano pięć lat wcześniej¹²⁶. Landowska była w Hiszpanii ikoną.

124 Zob. C. Bosch, *Espíritu pretérito en horas actuales. Wanda Landowska y Saint-Leu-la-Forêt*, Espasa Calpe, Madrid 1936 [przyp. I.R.A.].

125 „Wanda Landowska sazona su actuación con breves, justas, observaciones, que dice de palabra en su francés tremulante. Su actuación fue acogida en todo momento con verdadero entusiasmo [...]. Añadiré, como complemento, que Carlos Bosch nos obsequió en un entreacto con un folleto *Espíritu pretérito en las horas actuales* consagrado a Wanda Landowska en sus actuaciones en el auditorium de Saint-Leu-la-Fôret, donde ha levantado un templo a la música del siglo XVIII. Carlos Bosch se extiende con tanta penetración como justas apreciaciones estéticas sobre el arte de la gran artista”. A. Salazar, *Wanda Landowska en Madrid*, dz. cyt., s. 6.

126 „Ritmo”, 1.03.1936.

Ilustracja 73.

„Ahora”, 17.04.1936. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.



La gran artista, dando un concierto en el estudio de Rodin, poco antes de la muerte del genial escultor

ma. Se acercó a mi marido y le dijo: "Puede usted ir a tal hotel con su esposa; yo me ocuparé de los otros." "¿Qué otro?", preguntamos, asombrados. El hombre sonrió y explicó, con la satisfacción del que hace un hábito de perspicacia: "A mí me basta con los carteños para reconocer a los artistas. Esta señora es Wanda Landowska, la que sale vestida con un trenzo. Usted es su marido, el señor Bach. Y los que faltan son, sin duda, los contemporáneos", o sea la "troupe", a la cual voy a tener el gusto de buscar alojamiento."

—¿Hahe usted una gran noticia?—exclamó Wanda de pronto.—En Saint-Louis tengo perros, muchos perros. Hay un misterio delicioso: el esposo se llama Tempa, la esposa Musette (por la "Mortelle de Couperin") y los cinco hijos se llaman Du, Re, Mi, Fa, Sol. Pero mi favorito es Orela, que es negro y muy celoso. (Ríe) es el único que aprieta mi mandarina; cuando toco, se acurruca en mi regazo y se está muy quieto mirando correr mis dedos sobre el teclado. Hace poco, me trapecé una diosa que acababa de impresionar, y mientras nos probaban en la gramola, me senté y cogí a Orela sobre mis rodillas. Pero esta vez, él no se estuvo quieto; miraba mis manos, luego corrió a escurrir el aparato, luego me miraba, y en sus ojos leía claramente una pregunta: "¿Por qué se están quietos tus dedos, si suena la música como cuando los muevo?"

• Sabido es que la Landowska no se separa nunca de su famoso clavecín. (El clavecín ha muerto Wanda—no es, como muchos creen, un antepasado del piano, sino que tiene su carácter propio.) Me trajeron instrumento de madera de limonero, contruido por Pleyel, bajo su dirección, e idéntico al que tenía Bach.

Pero en su Museo musical de Saint-Louis. Pleyel figura otro instrumento que es, quizá, todavía más valioso que el clavecín de la artista: me refiero al piano que perteneció a Chopin en Mallorca, y que dio ocasión a cierto modesto crítico provinciano (de fuera de España, que conste) para cometer una pila que, no por inverosímil, deja de ser verdad.

"Tan admiraba y estimaba Federico Chopin las interpretaciones de la Landowska—ha escrito aquel escritor ruso—que hasta le regaló su propio piano."

• ¿A quién no habrá conocido y tratado Wanda Landowska, que en todas las revistas del mundo ha sido retratada tantas veces en compañía de las personalidades más famosas de medio siglo a esta parte?

• A D'Annunzio él le ha conocido bastante; en cambio, a la Duse, no; por cierto que ella amaba mi música y siempre que coincidíamos en la misma ciudad acudía a oírme; pero esto yo lo ignoraba; cuando me enteré ya era tarde... ya se había muerto.

—A Eugenio Carrière...?

—Sí; le conocí, pero muy poco, ya en los últimos años de su vida. Sin embargo, gracias a él, a su memoria, entablé amistad con Rodin, pues la primera vez que loqué en el taller del maestro, en Meudon, fui en una visita académica invitada a Carrière. ¡Ah! Rodin, gran

visionario, era un entusiasta de la música, un entendido de fausto verdaderamente intelectual. Cuando acabé de tocar me hizo un honor muy grande: sacó de una carpeta unos cuantos dibujos suyos y me dio a elegir el que yo quisiera. Por cierto que la elección me resultó bastante difícil.

—¿Sin duda le gustaban a usted todos?

—Oh! No es por eso! Es que todos eran destinados de mujeres en ciertas actitudes que el maestro era tan dado a reproducir con su lápiz. Y como yo quería exponer aquel regalo inestimable en mi casa, y que pudiera contemplarlo más visitantes y mis discípulos...

—Ahora, Wanda, cuéntenme cómo conoció a Tolstói, cómo era, cómo se vivía en su casa... ¿Añoso no mecano yo ser la primera periodista que lo sepa... y le repita?

Y Wanda, vencida, cuenta.

• —Siempre que yo iba a Moscú a dar algún concierto acudía a darme algún de la familia Tolstói. Un día, la propia condesa Sofía Andreievna pasó a saludarme al "foyer" del teatro, y me dijo: "¿Está deseando ir a usted Lew Nicó-

laievitch. Pero ¿cómo sería eso posible?" Sabido es que él no abandonaba nunca su retiro de Yasná Poliana. Contestó a la señora de Tolstói:

"Cuando quiera iré ya a tocar a su casa."

"Pero ¿y el clavecín?"

"Lo llevaré."

Pocos días después recibí un telegrama avisándome que Tolstói me esperaba. Empecé el clavecín, y mi marido y yo nos fuimos en camino.

Cuando el jefe de estación de Moscú me que llamaron a casa de Tolstói, pues a mi disposición, para el transporte del piano, un furgón especial.

Llegamos en tren hacia Tula, ciudad famosa por cierto, porque en ella se inventaron la mayoría de los samovares que se utilizan en Rusia. Desde allí hasta Yasná Poliana en dos trineos: uno para nosotros y otro para el clavecín.

Al principio todo marchó bien; yo iba encantada con la excursión y aguantaba con gusto el frío, que era intenso. Estábamos en pleno invierno y en el valle del Ugal.

Pero de pronto ocurrió algo terrible, y fué que se levantaron los famosos y terribles torbellinos de nieve, de cuyos peligros no puede tener idea quien no se haya encontrado entre ellos, en plena soledad y a gran distancia de un poblado.

Nuestro cochero no tardó en declarar: "He perdido la ruta", y se apodó del trineo; nosotros que hacéis otro tanto; la única salvación estaba en salir del instinto de los caballos para encontrar la dirección perdida.

Apenas nos hallamos en el suelo nos hundimos en la nieve, tan blanda y abundante, que no hubiera tardado en sepultarnos completamente si los caballos hubiesen defraudado nuestra esperanza.

Por fortuna, pronto pudimos encontrar el camino, pero con tales dificultades que llegamos con muchas horas de retraso.

En Yasná Poliana nos esperaban con ansiedad enorme y nos acogieron con gritos de júbilo. Precisamente la víspera, un hijo de Tolstói se había hallado en circunstancias parecidas a las nuestras, y perdido en el campo, seturo a punto de quedarse atorado de frío; debió la vida a un montón de heno al que prendió fuego para calentarse.

Aquí el espíritu humorístico de Wanda se sobrepone al dramatismo del relato e interviene un paréntesis: "Por cierto que pocas días después, hallándonos allí, el aludado dueño del heno incendiado fué a presentarnos su cuentería."

—Ya estábamos en casa de Tolstói!

—Ah! ¡Aquella casa de madera, llena de voces juveniles! (La llegada a aquella casa! La cálida hospitalidad de aquella familia, sus amigos y sus servidores! ¡Buen valia aquella acogida todas las fatigas y todos los peligros padeidos!)

Todo allí era sencillo, casi pobre de as-

pecto, y sin embargo, tan seductor. Los muebles, antiguos y severos, se destacaban sobre la absoluta blancura de las paredes blancas.

La finca de Yasná Poliana (que en ruso significa "Prado claro") estaba siempre llena de gente; constantemente, de todos los puntos del mundo, llegaban visitantes que iban a conocer al gran hombre y permanecían allí varios días y hasta varias semanas; pero eran relativamente pocos los que compartían la intimidad del dueño; los demás se conformaban con dormir bajo el mismo techo que el gran hombre, verte de vez en cuando, y si acaso, tocarle la ropa, como si hubiera sido la de su amigo.

En el comedor, la mesa se dividía en dos partes: a un lado los vegetarianos, que presidía Tolstói; el otro, los que comían carne. Se servían siempre dos comidas distintas.

—Aquí interviene:

—Y usted, ¿de qué comía?

Ella contesta:

—De los dos.

Sigue así relato:

—Yo penetré en la intimidad de Tolstói por el camino de la música. Todos los trineos, después de tomar el té, me sentaba ante el clavecín y tocaba casi sin interrupción hasta la media noche. Yo no me cansaba; él tampoco de oírme.

—Y cómo me oía! Con pasión, con verdadero éxtasis. Durante a veces, vibrando siempre. En él la afinidad a la música era evidentemente un refinamiento intelectual, como en Rodin; a Tolstói, como buen ruso, la música le cogía por los nervios y por las entrañas.

En plena fe verídica era la "Danza de los ancianos", una obra francesa del siglo XVIII. Recuerdo que un día, en el colmo del entusiasmo, basó en torno suyo algo con que demostrarme su agradecimiento y de pronto cogió... una perla y me la puso entre las manos. Hay que decir que era una fruta sobria, que le habían enviado de Francia, un artículo de lujo, valiosísimo en el invierno ruso.

A veces, cuando paraba de tocar, Tolstói abría la puerta, fuera, en el pasillo, en la cocina, se agachaban los servidores y los abuelos, que me cubrían con religiosidad; y él, designándolos con un gesto, decía: "¡Ah! tenemos la prueba de que el arte, el verdadero arte, llega a todos, y el pueblo no necesita preparación alguna para comprenderlo."

Estas últimas palabras de Wanda me dejan confusa. ¿Comprender sin preparación el arte rigurosamente puro de la Landowska? ¿Quién fuera pueblo ruso!

—Instigo con incredulidad.

—¿Usted también le oye así? Pero Wanda, que nunca pierde el sentido del humor, contesta:

—Eso ya es otra cuestión!

Magda DONATO



Wanda Landowska, con Feliks, en la casa de Feliks, en Yasná Poliana

Zamknięcie złotą klamrą

Na koniec zostawiliśmy – ze względu na jego znaczenie i datę – wywiad Magdy Donato z Wandą Landowską, którą dziennikarka poznała szesnaście lat wcześniej, gdy zaczynała pracę, a nasza bohaterka właśnie straciła męża. Donato pisze o Wandzie serdecznie, a jej piękny tekst wydobywa osobowość artystki i oddaje ciepłą relację między kobietami:

Wanda Landowska, najczystsza, najsłynniejsza wykonawczyni muzyki, jaką znał świat, jest najbardziej czarującą, a nawet więcej, najbardziej zabawną przyjaciółką. Ona, która poznała wszystkie słynne osobistości tego stulecia i kilkakrotnie triumfalnie przemierzyła wszystkie kraje świata, „przetrawiła” swoją wiedzę subtelnym dowcipem, ostrym poczuciem humoru, które nigdy jej nie opuszcza, ironią i lekkością, które czynią z niej niezrównaną rozmówczynię¹²⁷.

Ta bliskość i sympatia znajdują odzwierciedlenie w anegdotach i lekkim tonie rozmowy, na przykład gdy Wanda opowiada, że w Saint-Leu-la-Forêt ma wiele psów, które noszą zabawne i muzyczne imiona (od nut, a jeden nazywa się Musette od utworu Couperina, drugi z kolei Otello – ten najbardziej zazdrosny, ale mający „najlepszy słuch”). Czytając, mamy wrażenie, że widzimy szkolny ogród, sale, Landowską głaszczącą swoje psy lub grającą dla ulubionego Otella, jedyne, który doceniał jej muzykę. Wymowna i zabawna Wanda komentuje to w następujący sposób:

Dotarła do Pani ta ważna informacja? – wykrzykuje nagle Wanda. – W Saint-Leu mam psy. Dużo psów. Jest tam rozkoszne małżeństwo: mąż nazywa się Tempo, żona Musette (od Musette Couperina), a pięcioro dzieci nazywa się Do, Re, Mi, Fa, Sol. Ale moim ulubieńcem jest Otello, który jest

127 „Wanda Landowska, la más pura, la más célebre de las intérpretes musicales que en el mundo han sido, es la más encantadora; mejor aún: la más divertida de las amigas. Ella, que ha tratado a todas las personalidades famosas del siglo y ha recorrido triunfalmente varias veces todos los países de la tierra, ha «digerido» sus conocimientos con un ingenio sutil, un sentido agudo del humor, que nunca la abandona; una ironía y un desenfado que hacen de ella una conversación insuperable”. W. Landowska, *Wanda Landowska habla de Tolstói*, rozm. przepr. M. Donato, „Ahora”, 17.04.1936, s. 18.

czarny i bardzo zazdrosny. Otello jako jedyny docenia moją muzykę; kiedy gram, zwiija się na moich kolanach i leży spokojnie, obserwując, jak moje palce biegają po klawiaturze. Niedawno przyniesiono mi płyty, które właśnie nagrałam, a gdy puszczone je na gramofonie, usiadłam i wzięłam Otella na kolana. Ale tym razem nie siedział spokojnie; patrzył na moje ręce, potem pobiegł obwąchać urządzenie, potem spojrział na mnie, a w jego oczach wyraźnie wyczytałem pytanie: „Dlaczego twoje palce są nieruchome, skoro twoja muzyka brzmi tak, jak gdy nimi ruszasz?”¹²⁸.

Dalej Donato mówi o nieodłącznym klawesynie Pleyela Wandy, a następnie o jednym z najcenniejszych i najbardziej osobliwych instrumentów w jej kolekcji – ni mniej, ni więcej, tylko o majorkańskim pianinie Chopina. O tym ostatnim na koniec opowiada anegdotę związaną z pewnym krytykiem (przez grzeczność pomijając jego nazwisko), który nie był zbyt biegły w chronologii:

W jej muzeum muzycznym w Saint-Leu znajduje się jeszcze inny instrument, być może nawet cenniejszy od klawesynu artystki; mam na myśli fortepian, który należał do Chopina na Majorce i który dał pewnemu skromnemu, prowincjonalnemu krytykowi (spoza Hiszpanii, co należy podkreślić) okazję do popełnienia gafy, która choć niewiarygodna, nie jest nieprawdziwa. „Fryderyk Chopin tak podziwiał i cenił interpretacje Landowskiej – napisał ten spehiony pisarz – że nawet podarował jej swój własny fortepian”.

W wywiadzie tym nie mogło zabraknąć jednego z najważniejszych i najbardziej znanych wydarzeń w karierze Wandy, jakim było poznanie Lwa Tolstoja, a później granie dla tego powszechnie cenionego pisarza w jego własnym domu w Jasnej Polanie:

Czasami, kiedy przestawałam grać, Tolstoj otwierał drzwi: na zewnątrz, w korytarzu, na schodach gromadziła się służba i wieśniacy, którzy słuchali mnie

128 „¿Sabe usted una gran noticia?» – exclama Wanda de pronto – «En Saint-Leu tengo perros. Muchos perros. Hay un matrimonio delicioso: el esposo se llama Tempo, la esposa Musette (por la *Musette* de Couperin) y los cinco hijos se llaman Do, Re, Mi, Fa, Sol. Pero mi favorito es Otelo, que es negro y muy celoso. Otelo es el único que aprecia mi música; cuando toco, se acurruca en mi regazo y se está muy quieto mirando correr mis dedos sobre el teclado. Hace poco, me trajeron unos discos que acababa de impresionar y mientras los probaban en la gramola, me senté y cogí a Otelo sobre mis rodillas. Pero esta vez, él no se estuvo quieto; miraba mis manos, luego corría a olfatear el aparato, luego me miraba, y en sus ojos leía claramente una pregunta: «¿Por qué están quietos tus dedos, si suena tu música como cuando los mueves?»». Tamże.

z nabożną czcią, a on wskazywał na nich i mówił: „Oto dowód, że sztuka, prawdziwa sztuka, dociera do wszystkich, a lud nie potrzebuje żadnego przygotowania, żeby ją zrozumieć”.

Te ostatnie słowa Wandy wprawiają mnie w zakłopotanie. Zrozumieć bez przygotowania rygorystycznie czystą sztukę Landowskiej? Pozazdrościć ludowi rosyjskiemu!

Pytam z niedowierzaniem:

– Pani też tak uważa?

Ale Wanda, która nigdy nie traci poczucia humoru, odpowiada:

– To już inna historia!¹²⁹.

Rzeczywiście to inna historia. Ale prawdą jest, że Landowska, ze swoją wiedzą i ochotą, by nie tylko stale wiedzieć więcej, lecz także przekazywać tę wiedzę innym, była wielką nauczycielką – dla uczniów i dla szerokiej publiczności. Wierzę, że potrafiła w prostych słowach przekazać ludziom, na czym polegała jej sztuka i sztuka mistrzów, których interpretowała. Jak twierdzi bowiem Donato i czego starałam się dowieść na poprzednich stronach, jej teksty i wystąpienia publiczne zawsze cechowały się naturalnością oraz komunikatywnym, swobodnym językiem.

Mógł to być jeden z wielu wywiadów, ale okazał się ostatnim. Kilka miesięcy później wybuchła wojna domowa, a Wanda nigdy już nie wróciła do Hiszpanii. Jak powiedział niemal proroczo Salazar (niebawem również na wygnaniu): nie dlatego, że nie chciała, ani dlatego, że w Hiszpanii przestano ją podziwiać¹³⁰. Kolejny okres również nie zakończył się tak, jak Landowska by sobie życzyła: szkoła, uczniowie,

129 „Pero en su Museo musical de Saint-Leu figura otro instrumento que es, quizá, todavía más valioso que el clavecín de la artista; me refiero al piano que perteneció a Chopin en Mallorca, y que dio ocasión a cierto modesto crítico provinciano (de fuera de España, que conste) para cometer una pña que, no por inverosímil, deja de ser verdad. «Tanto admiraba y estimaba Federico Chopin las interpretaciones de la Landowska – ha escrito aquel escritor integral – que hasta le regaló su propio piano» [...] A veces, cuando paraba de tocar, Tolstoi abría la puerta: fuera, en el pasillo, en la escalera, se agrupaban los servidores y los aldeanos, que me escuchaban religiosamente, y él, designándolos con un gesto, decía: «Ahí tenemos la prueba de que el arte, el verdadero arte, llega a todos, y el pueblo no necesita preparación alguna para comprenderlo». Estas últimas palabras de Wanda me dejan confusa. ¿Comprender sin preparación el arte rigurosamente puro de la Landowska? ¿Quién fuera pueblo ruso! Indago con incredulidad: «¿Usted también lo cree así?» Pero Wanda, que nunca pierde el sentido del humor, contesta: «¡Eso ya es otra historia!»”. Tamże, s. 19.

130 A. Salazar, *Wanda Landowska en Madrid*, dz. cyt., s. 6.

Ilustracja 74.

„Mundial”, czerwiec 1936, s. 57. Hiszpańska Biblioteka Narodowa.



LA ACTUALIDAD MUSICAL

HAY en Salzburgo un cuadro, debido al pincel de Helbling, que representa a Mozart sentado ante un piano. La mano derecha abierta sobre el teclado indica una octava conseguida sin dificultad. En el rostro, vuelto hacia el pintor, serenidad y equilibrio supremos, acaso en la mirada, Helbling ha puesto su futuro aprisionado en interrogantes.

El modelo contaba once años de edad y su vida estaba llena de música, como de luz un mediodía.

Alicia de Larrocha, pianista de once años, ha interpretado en la presente temporada de primavera, con la Orquesta Sinfónica de Madrid, el «Concerto» de la Coronación, de Mozart. Su actuación, es decir, su presente, sólo cabe encajarlo entre signos de admiración, limpio de palabras, que no pueden definir un hecho con caracteres de milagro.

Todo en Alicia de Larrocha es sincero y espontáneo, musicalidad,

técnica, mecanismo, sentido del ritmo, espíritu interpretativo. Es como si la música viviera en su vida.

Oír a Wanda Landowska tocar su clavecín es tener una idea exacta de la perfección.

He aquí una vida dedicada a la música, a lo más puro de ésta, al momento ornamental de los clavecinistas en los siglos XVII y XVIII, cuando el arte sonoro se convierte en un supremo placer en el juego de sus sonoridades, sujetas a los principios clásicos de orden y medida, antes de que el romanticismo afirmara su poder de expresión pasional y trágico, llevando al pentagrama las grandes inquietudes humanas.

La intérprete genial, con los ojos puestos en el pasado, nos trae hoy con su evocación maravillosa la doble emoción de la Historia y el Arte reunidos.

Así en su recital para los asociados de la «Cultura Musical», en que interpretó un programa integrado por obras de los compositores más representativos del momento clásico.

Nota relevante de la producción sinfónica española ha sido el estreno de la «Sinfonía concertante» para piano y orquesta, de Federico Elizalde, interpretada por la del maestro Arbós en su último concierto, bajo la dirección de su joven autor, estando la parte de piano a cargo del ilustre Leopoldo Querol.

Elizalde sigue la tradición española de nuestros maestros contemporáneos; dueño de la técnica orquestal, expone sus ideas en un lenguaje moderno de bellas y tupidas sonoridades.

Su autor alcanzó un señalado triunfo como compositor y director.

Arturo Rubinstein sigue siendo el artista de máximo interés. De temperamento bohemio, sus actuaciones tienen siem-



pre la incógnita de lo imprevisto, resuelto de manera elegante y apasionada.

En su único concierto de esta temporada figuraban en el programa tres grandes nombres de la música: Chopin, Strawinski y Albéniz, a los cuales Rubinstein dió en sus interpretaciones emoción, ritmo y gracia.

(Fotos Espinosa, Lipiński y Albéro y Segovia.)

kolekcja instrumentów i partytur – prawie wszystko to trzeba było porzucić, by w wieku sześćdziesięciu dwóch lat uciekać po niemieckiej inwazji na Francję. Europejski dorobek, do dziś w dużej mierze nieznany, ze względu na nią samą i ze względu na historię, którą stworzyła, pozostaje zagadnieniem do zbadania¹³¹. Niech pobyty artystki w Hiszpanii, które nie są bez znaczenia, stanowią ważne wskazówki do opracowania historii jej europejskiej spuścizny.

Oczywiście losy Landowskiej nie zatrzymały się w tym miejscu. Wanda przybyła do Stanów Zjednoczonych tego samego dnia, w którym nastąpił atak na Pearl Harbor, ale i to straszliwe wydarzenie jej nie zmieniło. Z czasem zbudowała nową i ostatnią „świątynię” poświęconą muzyce dawnej – w Lakeville, do którego przez prawie dwadzieścia lat przyjeżdżali studenci z całego świata. Artystka zdobyła sobie zasłużone miejsce w amerykańskim świecie muzycznym, któremu zawdzięczamy wiele jej nagrań zachowanych do dziś. Po raz kolejny udowodniła, że jest w stanie zdecydowanie podążać własną drogą. I tak było do 1959 roku. Ale jak sama Wanda powiedziała o Tolstoju w wywiadzie z Magdą Donato – to już inna historia.

131 Zob. W. de Vries, *Commando Musik...*, dz. cyt.

Zakończenie



Jak wiadomo, Wanda Landowska odwiedziła Hiszpanię już podczas swojego pierwszego międzynarodowego tournée – fakt ten wskazuje na szczególną więź artystki z Iberią. Ale rekonstrukcja działalności Landowskiej w Hiszpanii pozwala też rzucić nowe światło na jej aktywność w innych krajach Europy – jest to o tyle ważne, że wciąż brakuje szczegółowych badań na ten temat – a jednocześnie zwrócić uwagę na decydującą rolę, jaką Hiszpania odegrała w początkach jej drogi zawodowej i artystycznej.

Lata 1905–1936, które uwzględniłam w tej książce, obejmują znaczącą część artystycznej i teoretycznej kariery Landowskiej w Europie. Kariera ta trwała do 1941 roku, kiedy to Landowska została zmuszona do opuszczenia Starego Kontynentu. Artystka zakończyła działalność w Hiszpanii ze względu na dramatyczne wydarzenie, na które nie miała najmniejszego wpływu: wybuch wojny domowej, która położyła kres wszelkiej działalności kulturalnej oraz doprowadziła do śmierci lub skazała na wygnanie wielu wybitnych twórców i intelektualistów – w tym najbliższych jej osób.

W relacjach Denise Restout z tego długiego okresu nie tylko występują luki, lecz także prawie wcale nie ma odniesień do Hiszpanii. Restout poznała jednak Landowską dopiero w 1933 roku, gdy miała zaledwie siedemnaście lat. Z czterdziestu lat działalności Landowskiej w Europie Restout towarzyszyła jej wyłącznie w ostatnich siedmiu, z całego ponad trzydziestoletniego okresu hiszpańskiego – tylko w ostatnich trzech. Nie znalazłam też dowodów na to, by Restout odwiedzała Hiszpanię wspólnie z Landowską, wydaje się więc, że nic takiego nie miało miejsca. Elsa Schunicke, sekretarka artystki z czasów berlińskich (1913 i 1919), przez cały ten czas towarzyszyła Landowskiej, a następnie wyemigrowała z nią do Stanów Zjednoczonych. Nawet hiszpańska prasa wspominała o Polce sporadycznie. W efekcie, ze względu na brak pisemnych świadectw i relacji, pamięć o pobycie Landowskiej w Hiszpanii stopniowo się zacierała.

Tymczasem w samych tylko źródłach dostępnych cyfrowo można wynotować niemal sto recitali Landowskiej w Hiszpanii – w rzeczywistości z pewnością było ich więcej. Polka przybyła do Madrytu w 1905 roku, a już rok później zaczęła występować także w innych częściach kraju: w 1906 roku odwiedziła kilka miast Andaluzji i Nawarrę, w 1908 roku – Kraj Basków, w 1909 roku – Katalonię, dwa lata później – Walencję i Baleary. W latach dwudziestych koncertowała na północy, w Kastylii i Leónie, Galicji oraz Asturii. Ogólnie rzecz biorąc, na siedemnaście wspólnot autonomicznych, z których składa się Hiszpania, artystka – według ustaleń – dawała recitale w jedenastu. Jej wizyty były regularne, w niektórych latach bardzo intensywne. Przykładowo, w 1906 roku, podczas swojego pierwszego tournée po Hiszpanii, Landowska spędziła w kraju co najmniej miesiąc, przemierzając Półwysep Iberyjski od Kadyksu po Nawarrę. W 1911 roku dawała koncerty w Andaluzji, Walencji, Katalonii, Kraju Basków i na Majorce, w tym samym roku w Hiszpanii ukazały się pierwsze przekłady jej tekstów. W kolejnym roku spór Landowskiej z Joaquínem Ninem stał się głośnym tematem dla prasy francuskiej i hiszpańskiej, a jej prężna działalność koncertowa pozwoliła na zaprezentowanie klasycznego repertuaru Pleyel podczas Festiwalu Bachowskiego we Wrocławiu. Po I wojnie światowej, w trudnych latach, które Landowska spędziła w Berlinie po śmierci Henryka Lwa, męża i impresaria, artystka wróciła na hiszpańskie sceny w roku 1920 – mimo piętrzących się trudności okres ten można uznać za szczytowy w jej karierze. W 1921 roku Landowska ponownie ruszyła w intensywną trasę koncertową, szczególnie po północnej części i kraju. Rok 1922 roku okazał się kluczowy ze względu na spotkanie z Manuelem de Fallą – wydarzenie to, jak starałam się pokazać w książce, nie było przypadkowe. W 1925 roku Sociedad Catalana de Música zaprosiła Landowską na kursy muzyki dawnej w charakterze wykładowczyni, artystka odbyła ponadto kolejne tournée. W tym samym roku była już właścicielką willi w Stain-Leu-la-Forêt oraz rozpoczęła promocję swojej szkoły – robiła to również w Hiszpanii, gdzie w 1926 roku znów dużo występowała. Wyjątkowy był rok 1931 – Polka odwiedziła Hiszpanię dwukrotnie, w lutym i listopadzie, co jest o tyle znaczące, że koncertowała już wtedy w Ameryce Północnej, a lato spędzała w szkole we Francji. W marcu 1936 roku, tuż przed wybuchem wojny domowej, po raz ostatni występowała w Madrycie i Katalonii. Adolfo Salazar napisał wówczas artykuł, który okazał się ostatnią wzmianką o artystce na łamach hiszpańskiej prasy. Nawet Carlos Bosch poświęcił szkole Landowskiej niewielki tekst. W omawianym czasie miały więc miejsce

najważniejsze wydarzenia w jej życiu, a Hiszpania była ich wyjątkowym świadkiem.

Analiza repertuaru Landowskiej z tego okresu pozwala stwierdzić, że często opierał się on na utworach programowych, które obejmowały kompozycje nawiązujące do waltzy i walca, powstałe w czasach Bacha, pastoralne, inspirowane muzyką z epoki Szekspira, a także te ilustrujące jej wykłady. Począwszy od lat dwudziestych, Landowska rozwijała teorię oraz tworzyła programy łączące muzykę dawnych mistrzów – takich jak Bach i Chopin – z wpływami francuskimi.

Do kompozycji, które artystka najczęściej wykonywała w Hiszpanii, należą: *Kukułka* Louis-Claude'a Daquina (ponad dwadzieścia razy), *Koncert włoski* Johanna Sebastiana Bacha (stała pozycja w programach od 1906 roku), *Bourrée d'Auvergne* – własna aranżacja Landowskiej, *Passacaglia* Georga Friedricha Händla, *Rigaudon et tambourin* Jean-Philippe'a Rameau, sonaty Wolfganga Amadeusza Mozarta (zarówno na klawesyn, jak i na fortepian), sonaty Domenica Scarlattiego, *Ländler* Franza Schuberta i *Ground* Henry'ego Purcella.

Hiszpańska krytyka przyjmowała Landowską nie tyle nawet ciepło, ile wręcz entuzjastycznie. Pisało o niej wielu wybitnych intelektualistów i muzyków, w tym między innymi Cecilio de Roda, Felipe Pedrell, Eduardo López de Chavarii, Eugenio d'Ors, Adolfo Salazar, Manuel de Falla i Federico García Lorca. Jej występy inspirowały poetów, choćby Jorge Guilléna i Gerardo Diego. Jeszcze w 1905 roku wspomniany tu Roda mówił o „odrodzeniu instrumentów muzealnych”¹. Wiele lat później Pedrell poświęcił Landowskiej tekst, w którym zgłębiał zagadnienia organologiczne². Chavarii zasługuje na szczególną wzmiankę nie tylko jako wierny przyjaciel Landowskiej, lecz także jej tłumacz, eseista, obrońca w sporze z Ninem, żarliwy wielbiciel, a ponadto mentor kilku uczniów artystki. Jak się zdaje, nić przyjaźni łączyła też Landowską z d'Orsem. Wiele razy mogliśmy w tej książce przeczytać słowa Adolfo Salazara, który o artystce pisał dużo i chętnie, od kiedy w 1920 roku powróciła na hiszpańskie sceny, on zaś był krytykiem „El Sol”. Podobnie czynił de Falla, tak samo zresztą jak Lorca, jego przyjaciel i oddany zwolennik. Landowska inspirowała również utwory literackie i poetyckie, jak choćby cytowany przeze mnie wiersz Xeniusa (d'Ors), piękna bajka z 1921 roku, którą artystce zadedykował Guillén, czy kilka wierszy napisanych przez

1 C. de Roda, *Sociedad Filarmónica...*, dz. cyt.

2 F. Pedrell, *Clavicordio y clave*, dz. cyt.

Diega sześć lat później. Na temat Landowskiej powstawały kroniki, nie brak też było poruszających wywiadów, jak choćby ten autorstwa Magdy Donato.

Trzydziestoletnia działalność Landowskiej w Hiszpanii, od początków kariery artystycznej aż do pełni sławy, była wyjątkowa. Jej rekonstrukcja pozwala przyrzeć się postaci artystki z wielu perspektyw, ale też poczynić pewne spostrzeżenia na temat aktywności Landowskiej w innych krajach.

Mam nadzieję, że książka ta stanie się punktem wyjścia do dalszych badań nad działalnością Landowskiej w Hiszpanii, których niebawem podejmą się kolejni specjaliści, a także pozwoli wypełnić znaczącą lukę w historii muzyki.

Bibliografia

Opracowania

- Aldrich Putman, Wanda Landowska's „Musique ancienne”, „Notes” 1971, t. 27, nr 3, s. 461–468.
- Allen John J., *Melisendra's Mishap in 'Maese Pedro's Puppet Show'*, „Hispanid Issue” 1973, t. 88, nr 2, s. 330–335.
- Álvarez Calero Alberto J., *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2004 [rozprawa doktorska].
- Ancira Selma, *Así era Lev Tolstói (III). Tolstói y la música*, Acantilado, Barcelona 2022.
- Brugarolas Bonet Oriol, *Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830*, „Revista de Musicología” 2018, t. 41, nr 2, s. 509–538.
- Cash Alice Hudnall, *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment*, University of Kentucky, Kentucky 1990 [rozprawa doktorska].
- Christoforidis Michael, *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's „El Retablo de Maese Pedro” and „Concerto”*, University of Melbourne, Melbourne 1997 [rozprawa doktorska].
- Christoforidis Michael, *Manuel de Falla [w:] Diccionario de la música española e hispanoamericana*, red. Emilio Casares, t. 4, SGAE, Madrid 2000.
- Cuadrat Xavier, Conelly Joan Ulman, Talero Alberto, *La semana trágica*, „Cuadernos de Historia 16” 1985, nr 132, s. 1–31.
- Díaz Pérez de Alejo Liz Mary, *El „duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?*, „Revista de Musicología” 2016, t. 39, nr 1, s. 211–234.
- Diccionario de la Música Valenciana*, t. 1–2, red. Emilio Casares Rodicio, Instituto Valenciano de la Música, Valencia 2006.
- Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik*, red. Martin Elste, Schott Verlag Mainz 2010.
- Dziadek Magdalena, *Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności? (O kompozycjach Wandy Landowskiej)*, „Canor” 1994, nr 3 (10), s. 27–30.
- „*El retablo de Maese Pedro*”: *Diseños para una puesta en escena*, Compañía El Tridente, Junta de Andalucía, Sevilla 2001 [katalog wystawy].

- Ellis Katharine, *Female Pianists and their Male Critics in Nineteenth-Century Paris*, „Journal of the American Musicological Society” 1997, t. 50, nr 2/3, s. 353–385.
- Ellis Katharine, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Epistolario. *Manuel de Falla – Wanda Landowska (1922–1931)*, red. Sophie Lamberbourg, Universidad de Granada, Granada 2022.
- Falla Manuel de, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*, red. Yvan Nommick, Archivo Manuel de Falla, Granada 2002.
- Falla Manuel de, *El Retablo de Maese Pedro*, red. Elena Torres Clemente, Archivo Manuel de Falla, Granada 2011.
- Falla Manuel de, *Escritos de música y músicos*, Espasa, Barcelona 1988.
- Fauser Annegret, *Musical Heritage, Alterity, and Transnational Migration: Wanda Landowska's Musical Lives*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2022, t. 20, nr 1, s. 13–37.
- Federico García Lorca en la Residencia de estudiantes 1919–1936, <http://www.residencia.csic.es/expolorca/fonda.htm> [dokument cyfrowy].
- Forkel Johann Nikolaus, *Johann Sebastian Bach: His Life, Art and Work*, oprac. Charles Sanford Terry, Constable and Company, London 1920.
- Fubini Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid 1994.
- Gallego Antonio, *Dulcinea en el prado (verde y florido)*, „Revista de Musicología” 1987, t. 10, nr 2, s. 685–700.
- García Gallardo Cristóbal L., Martínez González Francisco, Ruiz Hilillo María, *Los Músicos del 27*, Junta de Andalucía – Universidad de Granada, Granada 2010.
- García Gutiérrez Emma Virginia, *Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti*, „Quadrivium” 2014, nr 5.
- Gavoty Bernard, *Les grandes interprètes: Wanda Landowska*, Éditions René Kister, Genève 1956.
- González-Barba Eduardo, *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Ayuntamiento de Sevilla–Instituto de la Cultura y las Artes, Sevilla 2015.
- Gonzalo Delgado Sonia, *Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905–1912)*, „Artígrama” 2012, nr 27, s. 589–607.
- Gonzalo Delgado Sonia, *Landowska y la batalla del clave (Madrid, 1905)* [w:] *El origen de la Early Music. Ciclo de miércoles del 9 al 30 de enero de 2019*, Fundación Juan March, Madrid 2019.
- Gonzalo Delgado Sonia, „Piano ou Clavecin?”. *Joaquín Nin's Feud with Wanda Landowska's Harpsichord*, „Journal of the Royal Musical Association” 2022, t. 147, nr 1, s. 171–192.
- Good Edwin M., *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*, wyd. 2, Stanford University Press, Stanford 2001.

- Hess Carol, *Entre tradición y vanguardia: „El retablo de Maese Pedro” de Manuel de Falla*, „Ensayos de Teatro Musical Español”, <http://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?po=17&l=2> [dokument cyfrowy].
- Hess Carol, Juan Manuel Bonet and Jorge de Persia's „Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: *El Retablo de Maese Pedro, Bocetos y figurines*”, „Anales de la Literatura Española Contemporánea” 1997, t. 22, nr 3, s. 611–618.
- Hess Carol, *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936*, University of Chicago Press, Chicago–London 2001.
- Kahan Sylvia, *Music's Modern Muse: A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, University of Rochester Press, New York 2011.
- Kildea Paul, *Chopin, the Nazis and the Spanish piano*, <http://pursuit.unimelb.edu.au/articles/chopin-the-nazis-and-the-spanish-piano> [dokument cyfrowy].
- Kildea Paul, *Chopin's piano: In Search of the Instrument that Transformed Music*, W.W. Norton & Company, New York–London 2019.
- Landowska on Music, red. Denise Restout, Robert Hawkins, Stein and Day, New York 1964.
- Landowska Wanda, *Music of the Past*, tłum. William Aspenwall Bradley, Geoffrey Bless, London 1926.
- Latham Michael, *Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels*, „Early Music” 2006, t. 34, nr 1, s. 95–109.
- Lawson Colin, *The Historical Performance of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- López-Chavarri Marco Eduardo, *Correspondencia*, red. Rafael Díaz Gómez, Vicente Galbis López, t. 1–2, Generalitat Valenciana, Valencia 1996.
- Martínez del Fresno Beatriz, *El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas*, „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2016, nr 38, s. 31–56.
- Mrowca Ewa, *Laboratorium IX. Wanda Landowska i jej klawesyn*, „Notes Muzyczny” 2019, t. 1, nr 11, s. 215–220.
- „Mundial Música” 1921, t. 6, nr 70 (numer specjalny: *Homenaje a la insigne artista Wanda Landowska*).
- Nommick Yvan, *El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*, „Recerca Musicològica” 2004–2005, t. 14–15, s. 289–300.
- Pahissa Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1956.
- Paredes Saenz Carla, *Una mujer en la música: Amparo Garrigues (1903–1945)*, Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo, Valencia 2017 [praca dyplomowa].
- Pau Antonio, *Rilke y la música*, Trotta, Madrid 2016.
- Pirro André, *The Aesthetic of Johann Sebastian Bach*, tłum. Joe Armstrong, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2014.
- Restout Denise, *U boku Wandy Landowskiej*, „Canor” 1994, nr 3 (10), s. 6–9.

- Ruiz Artola Inés, *La Bacchante: Wanda Landowska y la interpretación de J.S. Bach. Teorías, mitos y polémicas*, „Universitas Gedanensis” 2022, R. 33, t. 59, s. 67–126.
- Ruiz Artola Inés, *La escenografía de „El Retablo de Maese Pedro” en sus primeras representaciones (1923, 1925)*, „Ars Bilduma” 2022, nr 12, s. 73–84.
- Ruiz Artola Inés, *¿Piano o clave? La polémica entre Nin y Landowska y el papel de Henry Lew como artífice* [w:] *Wariacje bachowskie*, red. Jan Grzanka, Józef Majewski, Universitas, Kraków 2024.
- Ruiz Artola Inés, *Presencias femeninas en los diarios de juventud de Wanda Landowska (1894–1900)*, „Arenal. Revista de Historia de las Mujeres” [w druku].
- Ruiz Artola Inés, „Utwór skomponowany bez ograniczeń twórczych” – Wanda Landowska i „Koncert na klawesyn i pięć instrumentów” Manuela de Falli (1923), „Notes Muzyczny” 2021, nr 1 (15), s. 67–107.
- Ruiz Artola Inés, *Wanda Landowska: mentor i „mamusia”* [w:] *Literatura, kultura i sztuka – wybrane motywy*, red. Ewelina Chodźko, Joanna Kozłowska, Fundacja Tygiel, Lublin 2021.
- Saki Giordani Flora, *El redescubrimiento del clave y la figura del clavecinista en España durante el siglo XX. Redes, tópicos y procesos identitarios*, Libargo, Granada 2023.
- Salazar Adolfo, *Epistolario (1912–1958)*, red. Consuelo Carredano, Fundación Scherzo, Madrid 2008.
- Sand George, *Un invierno en Mallorca*, wstęp, tłum. i przyp. Luis Ripoll, Omnisa, Palma de Mallorca 1992.
- Santana Burgos Laura, *La traducción de un pregón callejero: la ópera „El Retablo de Maese Pedro” de Manuel de Falla*, „El Genio Maligno” 2008, nr 3, s. 130–137.
- Schenk Dietmar, *Wanda Landowska w Berlinie*, „Canor” 1994, nr 3 (10), s. 17–25.
- Schweitzer Albert, *Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.
- Snyder Caitlin E., *Pattern and Meaning in François Couperin’s „Pièces de Clavecin”*, University of Oregon, Eugene 2010 [rozprawa doktorska].
- Stravinski Igor, *Nueva crónica de mi vida*, Editorial Sur, Buenos Aires 1936.
- Stuart Boyd Mary, *The Fortunate Isles. Life and Travel in Majorca, Minorca and Iviza*, Methuen & co., London 1911.
- Títeres: *30 años de Etcétera*, Parque de las Ciencias, Granada 2012 [katalog wystawy].
- Torres Clemente Elena, *La huella de Wanda Landowska en España: caminos en la sombra que nos separa del pasado* [w:] *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica en el siglo XX*, red. Leticia Sánchez de Andrés, Adela Presas, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 2013.
- Torres Clemente Elena, *Las óperas de Manuel de Falla. De „La vida breve” a „El Retablo de Maese Pedro”*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2007.
- Torres Clemente Elena, *Manuel de Falla y „El Retablo de Maese Pedro”: una reinterpretación del romance español*, „Revista de Musicología” 2005, nr 28, s. 838–856.

- Un Retablo para Maese Pedro. Centenario de Manuel Ángeles Ortiz*, Archivo Manuel de Falla, Granada 1995 [katalog wystawy].
- Valverde Flores Tamara, Joaquín Nin Castellanos (1879–1949) y su aportación a los retornos musicales en el contexto hispano-francés, „Revista de Musicología” 2021, t. 44, nr 1, s. 347–354.
- Vries Willem de, *Commando Musik: Comment les nazis ont spolié l'Europe musicale*, tłum. Laurent Slaars, Buchet Chastell, Paris 2019.
- Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne, red. Jean-Jaques Eigeldinger, Musicales Actes Sud – Cité de la Musique, Paris 2011.
- Wanda Landowska – Manuel de Falla. *Correspondance (1922–1931). Mémé et le moine, une amitié précieuse*, Loes Dommering-van Rongen, CreateSpace Independent Publishing Platform, [b.m.] 2016.
- Wanda Landowska: *Uncommon Visionary*, Attie Goldwater Pontius Productions, 1997 [dokument audiowizualny].
- Weissweiler Eva, *Dora y Walter Benjamin*, Tusquets, Barcelona 2021.
- Zweig Stefan, *Wspomnienia pewnego Europejczyka*, przeł. M. Wisłowska, PIW, Warszawa 1958, s. 153.

Źródła prasowe (w kolejności cytowanej)

Rozdział 1

- „La Época”, 7.10.1905, s. 2.
„La Correspondencia de España”, 2.11.1905, s. 2.
Roda Cecilio de, *Sociedad filarmónica. El piano del siglo XVIII*, „La Época”, 4.12.1905, s. 2–3.
„Heraldo de Madrid”, 19.11.1906, s. 1.
„La Dinastía”, 21.11.1906, s. 3.
„La Correspondencia de España”, 22.11.1906, s. 2.
„El País”, 23.11.1906, s. 3.
„La Correspondencia Militar”, 24.11.1906, s. 1.
„La Dinastía”, 24.11.1906, s. 2.
„La Dinastía” 27.11.1906, s. 3.
„La Publicidad”, 5.12.1906, s. 1.
„La Dinastía”, 5.12.1906, s. 3.
„El Guadalete”, 6.12.1906, s. 2.
„El Defensor de Granada”, 9.12.1906, s. 2.
„La Publicidad”, 12.12.1906, s. 2.
„Noticiero Granadino”, 13.12.1906, s. 3.
„La Publicidad”, 13.12.1906, s. 2.
„La Publicidad”, 14.12.1906, s. 1.
„La Alhambra”: 15.12.1906, s. 548.
„Noticiero Granadino”, 16.12.1906, s. 3.
„El Eco de Navarra (antes de Pamplona)”, 22.12.1906, s. 2.
„La Publicidad”, 17.04.1908, s. 1.
„La Época”, 9.09.1908, s. 3.
„La Ilustració Catalana”, 19.12.1909, s. 12.
„La Ilustración Artística”, 20.12.1909, s. 2.
Brussel Robert, *Madame Wanda Landowska*, „The Etiude”, listopad 1905, s. 444.
„La Actualidad”, 21.12.1909, s. 18.
„La Revista Musical” (Bilbao), 1.01.1910, s. 15–16.
Pedrell Felipe, *Clavicordio y clave*, „La Alhambra”, 28.02.1910, s. 84–87.
Ribera y Font José, *De la gracia y de la fuerza. A las jóvenes pianistas*, „La Cataluña”, 29.01.1910, s. 74–75.

Lew Landowski Henryk, *Les fêtes Chopin à Lemberg*, S.I.M., 1910, s. 709–711.
 Landowska Wanda, *L'interprétation de Chopin*, „Le Courrier Musical”, 1.01.1910, s. 24–26.
 Eduardus (Eduardo López de Chavarri), *Chopin, Wanda Landowska y la alumna de piano*,
 „Las Provincias”, 11.04.1910, s. 1.
 „Por Esos Mundos” (Madrid), 1.06.1910, s. 821–822.
 „La Mañana”, 9.08.1910, s. 3.

Rozdział 2

Retuerto Marcial, *Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso*, „Estampa”, 21.01.1930, s. 37–38.
 „Heraldo Alavés”, 3.01.1911, s. 1.
 „Heraldo Alavés”, 7.01.1911, s. 1.
 „Heraldo Alavés”, 9.01.1911, s. 1.
Wanda Landowska en el Principal. Impresiones de un profano, „Heraldo Alavés”, 10.01.1911, s. 1.
Wanda Landowska en Valencia, „Las Provincias”, 12.01.1911, s. 1.
 Landowska Wanda, *Cómo se debe interpretar a Chopin*, „La Correspondencia de Valencia”, 13.01.1911, s. 3.
 Landowska Wanda, *Mis pensamientos en música*, „Las Provincias”, 13.01.1911, s. 1–2.
 „La Correspondencia de Valencia”, 19.01.1911, s. 2.
 „Las Provincias”, 19.01.1911, s. 1.
Wanda Landowska en el conservatorio de música, „Las Provincias”, 20.01.1911, s. 1.
 „El Pueblo”, 21.01.1911, s. 1.
 „Las Provincias”, 21.01.1911, s. 1.
 „La Actualidad” (Barcelona), 24.01.1911, b.s.
 „La Ilustració Catalana”, 29.01.1911, b.s.
 Landowska Wanda, *Los virtuosos, la elocuencia y los ejecutantes músicos*, „La Alhambra”, 31.01.1911, s. 38–40.
 „La Ilustració Catalana”, 5.02.1911, s. 70.
 „La Tarde”, 31.01.1911, s. 2.
 López de Chavarri Eduardo, *Mallorca, Chopin y Wanda Landowska*, „La Revista Musical” (Bilbao), 2.02.1911, s. 29.
Chopin, Wanda Landowska y las Islas Baleares, „Las Provincias”, 8.02.1911, s. 1.
De la Illa daurada, „La Ilustració Catalana”, 26.02.1911, s. 17.
 „Ritmo”, 15.09.1930, s. 11.
 Landowska Wanda, *Los virtuosos, la elocuencia y los ejecutantes músicos*, „La Alhambra”, 31.01.1911, s. 38–40.
 „La Correspondencia de España”, 16.02.1911, s. 6.

„La Revista Musical” (Bilbao), 3.03.1911, s. 63.
 Roda Cecilio de, *El año musical 1910*, „La España Moderna”, 7.03.1911, s. 9–10.
 Iturbi José, *Impresiones de un artista novel*, „Las Provincias”, 31.07.1911, s. 1.
 Iturbi José, *Impresiones de París*, „Las Provincias”, 10.08.1911, s. 1.
 „El Imparcial”, 31.08.1911, s. 2.

Rozdział 3

F.V., *Los conciertos de J. Joachim Nin*, „Le Courier Musical”, 1906, 1.04.1906, s. 255.
 Nin Joaquin, *À propos du Festival Bach à Eisenach*, S.I.M., 15.12.1911, s. 100–101.
 Zubialde Ignacio, *¿Piano o clave?*, „La Revista Musical” (Bilbao), listopad 1911, s. 173–174.
 Landowska Wanda, *Piano o clave. El clavecín*, „La Revista Musical” (Bilbao), grudzień 1911, s. 293–296.
 Nin Joaquin, *¿Piano o clave?*, „La Revista Musical” (Bilbao), luty 1912, s. 29–34.
La filarmónica cordobesa, „Diario de Córdoba”, 3.03.1912, s. 1.
 López de Chavarri Eduardo, *Conciertos: Valencia*, „La Revista Musical” (Bilbao), kwiecień 1912, s. 98.
 Nin Joaquin, *¿Piano o clave?*, „La Revista Musical” (Bilbao), czerwiec 1912, s. 171–172.
 López de Chavarri Eduardo, *Decíamos ayer...*, „La Revista Musical” (Bilbao), październik 1912, s. 240–241.
 Nin Joaquín, *Sobre el temperamento igual*, „La Revista Musical” (Bilbao), marzec 1913, s. 61–63.
Pepito Iturbi y Wanda Landowska, „Las Provincias”, 4.04.1912, s. 1.
 „Las Provincias”, 12.04.1912, s. 1.
 „El Defensor de Granada”, 20.04.1912, s. 2.
 „El Defensor de Granada”, 25.04.1912, s. 1.
 „Noticiero Granadino”, 29.04.1912, s. 2.
 „Diario de Valencia”, 3.05.1912, s. 1.
 „Las Provincias”, 4.05.1912, s. 1.
 „Las Provincias”, 5.05.1912, s. 1.
Crónica Teatral, „Las Provincias”, 6.05.1912, s. 2.
 „La Correspondencia de Valencia”, 6.05.1912, s. 1.
 „La Correspondencia de Valencia”, 9.05.1912, s. 2.
 „El Pueblo”, 9.05.1912, s. 2.
 Giber V.M. de, *Crónica de conciertos: Barcelona*, „La Revista Musical” (Bilbao), czerwiec 1912, s. 152.
 Mendi Lushe, *Crónica de conciertos: San Sebastián*, „La Revista Musical” (Bilbao), czerwiec 1912, s. 155.

López de Chavarri Eduardo, *Crónica de conciertos: Valencia*, „La Revista Musical” (Bilbao),
czerwiec 1912, s. 156.
„La Revista Musical” (Bilbao), grudzień 1912, s. 297.

Rozdział 4

E.L.C. (Eduardo López Chavarri), *¿La música moderna carece de melodía?*, „La Revista Musical” (Bilbao), kwiecień 1913.
„La Cataluña”, 19.04.1913, s. 220.
„La Revista Musical” (Bilbao), październik 1913, s. 237.
Miscelánea: El museo Heyer (Colonia), „La Revista Musical” (Bilbao), listopad 1913, s. 259.
„Las Provincias: Diario de Valencia, año XLVIII, núm. 17231, 1 de diciembre de 1913, s. 1.
„La Cataluña: revista semanal, época III, vol. VII, año VIII, núm. 329, 21 de febrero de 1914, s. 8.
Landowska Wanda, *La música instrumental*, „Cultura”, październik 1914, s. 59–64.
„Diario de Valencia”, 14.03.1914, s. 3.
„Las Provincias”, 15.05.1914, s. 1.
„Revista Musical Hispano-Americana”, sierpień 1914, s. 14.
„Arte Musical” (Madrid), 15.04.1915, s. 2.
„Las Provincias”, 18.01.1915, s. 1.
„El Cantábrico”, 27.02.1916.
„El Cantábrico”, 28.02.1916.
„España”, 14.02.1914, s. 10.

Rozdział 5

D’Ors Eugenio (Xenius), *Glosari*, „España”, 14.02.1914, s. 10.
„El Pueblo”, 11.01.1920, s. 1.
Gomá, *Crónica musical: Wanda Landowska*, „Diario de Valencia”, 18.01.1920, s. 2.
„Diario de Valencia”, 10.01.1920, s. 2.
Wanda Landowska vendrá a Valencia, „Las Provincias”, 12.01.1920, s. 1.
Wanda, la sutil, „La Correspondencia de Valencia”, 20.01.1920, s. 1.
Crónica musical. Teatro Principal. Wanda Landowska, „Diario de Valencia”, 20.01.1920, s. 1.
Primer concierto Landowska, „Las Provincias”, 22.01.1920, s. 4.
Teatro Principal. Wanda Landowska, „El Pueblo”, 21.01.1920, s. 2.
„El Pueblo”, 22.01.1920, s. 1.
Gomá, *Crónica musical*, „Diario de Valencia”, 24.01.1920, s. 2.

- Crónica musical, „Oro de Ley”, 1.02.1920, s. 74.
- „Balears”, 30.01.1920, s. 5.
- „España”, 14.02.1920, s. 10.
- „El Globo”, 7.02.1920, s. 2.
- Landowska Wanda, *Las concepciones estéticas del siglo XVIII*, „El Sol”, 7.02.1920, s. 3.
- „El Fígaro”, 8.02.1920, s. 7.
- Wanda Landowska en la Comedia, „El Imparcial”, 8.02.1920, s. 4.
- Teatro de la Comedia. Concierto Wanda Landowska*, „El Debate”, 10.02.1920, s. 3.
- Vida en sociedad: Homenaje a Wanda Landowska*, „El Sol”, 11.02.1920, s. 3.
- Vives Amadeo, *Pasacalles: Wanda Landowska*, „El Liberal”, 11.02.1920, s. 4.
- Salazar Adolfo, *La música antigua y el arte de Wanda Landowska*, „El Sol”, 13.02.1920, s. 9.
- La filarmónica. Wanda Landowska*, „Diario de Burgos”, 19.02.1920, s. 2.
- R. V. (Rogelio Villar), *Los conciertos*, „Nuevo Mundo”, 20.02.1920, b.s.
- La Filarmónica. Wanda Landowska*, „Diario de Burgos”, 23.02.1920, s. 2.
- Vela Fernando G., *Asturias. Música Antigua*, „El Sol”, 5.05.1920, s. 6.
- Salazar Adolfo, *El año musical*, „La Lectura”, wrzesień 1920, s. 53–54.
- Wanda Landowska. *Sociedad Filarmónica Palentina*, „El Diario de Palencia”, 27.10.1920, s. 1.
- Sociedad Filarmónica Palentina. Wanda Landowska*, „El Diario Palentino”, 3.11.1920, s. 1–2.
- „El Día de Palencia”, 6.11.1920, s. 2.
- D’Ors Eugenio (X. – Xenius), *Sociedad Filarmónica. Concierto XX de dicha sociedad. Wanda Landowska en el clavicémbalo y piano*, „El Día de Palencia”, 9.11.1920, s. 1.
- „La Correspondencia de España”, 13.11.1920, s. 1.
- „La Correspondencia de España”, 13.11.1920, s. 4.
- Hans, *Orquesta filarmónica. Teatro del Price, Wanda Landowska*, „El Debate”, 13.11.1920, s. 4.
- Espinós Víctor, *El arte de Wanda Landowska*, „La Época”, 13.11.1920, s. 6.
- Forns José, *La música y los músicos. Concierto en Price*, „El Heraldo de Madrid”, 13.11.1920, s. 2.
- J.M., *La filarmónica y Wanda Landowska*, „El Siglo Futuro”, 13.11.1920, s. 3.
- „El Liberal”, 14.11.1920, s. 3.
- Brezo Juan del, *Wanda Landowska y sus interpretaciones*, „La Voz” (Madrid), 13.11.1920, s. 3.
- Brezo Juan del, *Música y músicos. Sesión inaugural de la S.N.M.*, „La Voz” (Madrid), 20.11.1920, s. 3.
- D’Ors Eugenio, *Wanda y los estudiantes. Música de ayer para hombres de mañana*, „La Libertad”, 24.11.1920, s. 1.
- „Las Provincias”, 15.12.1920, s. 1.
- „Las Provincias”, 17.12.1920, s. 2.

En la Filarmónica. Concierto de Landowska, „Las Provincias”, 18.12.1920, s. 2–3.
Gacetilla musical. Wanda Landowska, „La Correspondencia de Valencia”, 18.12.1920, s. 3.
Gomá, Crónica musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska, „Diario de Valencia”, 18.12.1920, s. 5.
Crónica Musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska, „Las Provincias”, 19.12.1920, s. 2.
Filarmónica de Valencia. Wanda Landowska, „El Pueblo”, 19.12.1920, s. 1.
Gomá, Crónica Musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska, „Diario de Valencia”, 21.12.1920, s. 2.
Gomá, Crónica Musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska, „Diario de Valencia”, 21.12.1920, s. 2.
„Diario de Valencia”, 21.12.1920, s. 2.
Homenaje al maestro Amorós, „Las Provincias”, 21.12.1920, s. 2.
Filarmónica de Valencia. Wanda Landowska, „El Pueblo”, 22.12.1920, s. 2.
De música. En la Filarmónica: tercer concierto Landowska, „Las Provincias”, 22.12.1920, s. 3.
Villar Rogelio, Wanda Landowska y el clavicémbalo, „Mi Revista”, 30.12.1920, s. 467–468.

Rozdział 6

La Filarmónica de Santiago, „El Eco de Santiago”, 5.01.1921, s. 1.
„El Eco de Santiago”, 8.01.1921, s. 2.
„El Orzán”, 9.01.1921, s. 1.
„El Eco de Santiago”, 10.01.1921.
Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska, „El Orzán”, 11.01.1921, s. 1.
„El Eco de Santiago”, 12.01.1921, s. 1.
„El Eco de Santiago”, 13.01.1921, s. 1.
La filarmónica de Santiago. Wanda Landowska, „El Eco de Santiago”, 7.01.1921, s. 1.
García Martí Victoriano, Los bellos momentos de Wanda Landowska en Santiago de Com postela, „El Liberal”, 26.01.1921, s. 2.
D’Lapi Fernando, Wanda Landowska en el Museo, „El Sol”, 23.01.1921, s. 7.
Guillén Jorge, Alegoría de la emoción ordenada, „La Libertad”, 28.05.1921, s. 4.
„España y América”, lipiec 1921, s. 12.
De Arte. El curso de Wanda Landowska en Barcelona, „Las Provincias”, 6.11.1921, s. 1.
„El Heraldo de Madrid”, 25.11.1921, s. 2.
„El Debate”, 28.11.1921, s. 1.
„Las Provincias”, 9.12.1921, s. 2.
Wanda Landowska. Notas de arte, „El Día de Palencia”, 21.12.1921, s. 2.

Rozdział 7

Noel Eugenio, *El misterio del cante hondo. El «tablao» se va*, „La Esfera”, 10.06.1922, b.s.

„La Acción” (Madrid), 23.10.1922, s. 5.

„La Esquella de la torratxa: periódich satírich, humorístich, il·lustrat y lilterari”, 27.10.1922, s. 7.

„El Defensor de Granada”, 22.11.1922, s. 1.

García Lorca Federico, *Notas de arte*. Wanda Landowska, „Gaceta Sur”, 23.11.1922, s. 1.

García Lorca Federico, Wanda Landowska, „El Defensor de Granada”, 23.11.1922, s. 1.

El último concierto de la filarmónica. Wanda Landowska, „El Defensor de Granada”, 24.11.1922, s. 1.

Una tarde, „La Publicidad”, 24.11.1922, s. 1.

„El Guadalete”, 2.12.1922, s. 3.

En el Alhambra Palace. Wanda Landowska, „El Defensor de Granada”, 26.11.1922, s. 1.

Espinós Víctor, Wanda Landowska en el Instituto Francés, „La Época”, 5.12.1922, s. 1.

Salazar Adolfo, *De la A a la Z o clasicismo y modernismo*. Wanda Landowska-Eduard Erdman, „El Sol”, 5.12.1922, s. 6.

Rozdział 8

„El Imparcial”, 21.01.1925, s. 7.

„La Provincia”, 8.10.1925, s. 3.

„La Opinión”, 29.10.1925, s. 2.

„El Eco de Gerona”, 14.11.1925, s. 3.

„La Provincia”, 15.11.1925, s. 3.

„La Provincia”, 22.11.1925, s. 2.

„La Nación”, 26.11.1925, s. 4.

„La Nación”, 27.11.1925, s. 4.

„La Libertad”, 29.11.1925, s. 6.

Bosch Carlos, *Sociedad Filarmónica*, Wanda Landowska, „El Imparcial”, 1.12.1925, s. 3.

Dolz, *La sociedad filarmónica de Madrid* y Wanda Landowska, „El Liberal”, 1.12.1925, s. 6.

Martínez Adame, *Tres conciertos de Wanda Landowska*, „La Nación”, 1.12.1925, s. 4.

Salazar Adolfo, Wanda Landowska, *La divina doctora*, „El Sol”, 2.12.1925, s. 4.

Tormes A. de, *Arte español en Nueva York*, „La Esfera”, 6.03.1926, s. 20.

„Blanco y Negro” (dodatek kulturalny do dziennika „ABC”), 13.12.1925, s. 64.

Febus, *El Concierto para clavicímbalo y pequeña orquesta*, „El Sol”, 6.11.1926, s. 3.

Wanda Landowska a Olot, „La Tradició Catalana”, 20.11.1926, s. 769.

López de Chávarri Eduardo, *En la Filarmónica*. Wanda Landowska, „Las Provincias”, 27.11.1926, s. 4.

Palau, Wanda Landowska, „La Correspondencia de Valencia”, 27.11.1926, s. 1.

- „Región”, 30.11.1926, s. 11.
- „La Voz de Asturias”, 1.12.1926, s. 3.
- El concierto de Wanda Landowska*, „Región”, 1.12.1926, s. 1.
- „Región”, 1.12.1926, s. 1.
- „La Libertad”, 3.12.1926, s. 5.
- Espinós Víctor, *Los conciertos. Wanda Landowska*, „La Época”, 7.12.1926, s. 1.
- J. del B., *Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica*, „La Voz” (Madrid), 7.12.1926, s. 6.
- B. R., *La música y los músicos. Wanda Landowska-La Orquesta Lasalle*, „El Heraldo de Madrid”, 8.12.1926, s. 2.
- Salazar Adolfo, *La vida musical. Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica*, „El Sol”, 9.12.1926, s. 4.
- C.R. C. *Wanda Landowska y su Residencia de Estudiantes de Música Antigua*, „El Heraldo de Madrid”, 14.12.1926, s. 4.

Rozdział 9

- Diego Gerardo, *Le Sonnet Malgré Lui*, „Verso y Prosa”, październik 1927, s. 1.
- Nelken Margarita, *El templo de la música de Wanda Landowska*, „Blanco y Negro”, 11.09.1927, s. 101.
- „La Libertad”, 5.05.1928, s. 7.
- Bosch Carlos, *Concierto de Wanda Landowska*, „El Imparcial”, 6.05.1928, s. 2.
- Martínez Adame, *Dos audiciones de Wanda Landowska*, „La Nación”, 8.05.1928, s. 4.
- La música y los músicos*, „El Heraldo de Madrid”, 9.05.1928, s. 6.
- Suárez Bravo Francisco, *Con motivo de unos conciertos. De la historia del vals*, „La Correspondencia de Valencia”, 31.05.1928, s. 3.
- „La Época”, 27.09.1928, s. 4.
- „El Orzán”, 15.11.1928, s. 1.
- „Diario de Burgos”, 3.12.1928, s. 2.
- „Boletín Musical” (Córdoba), styczeń 1929, s. 15.
- Sagardia Ángel, *Wanda Landowska*, „La Voz de Aragón”, 8.01.1929, s. 1.
- Wanda Landowska en la Filarmónica*, „La Voz de Aragón”, 9.01.1929, s. 5.
- Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica*, „El Heraldo de Madrid”, 15.01.1929, s. 6.
- Barroso M. H., *Música y músicos: Wanda Landowska y la Orquesta Filarmónica*, „La Libertad”, 16.01.1929, s. 4.
- Bosch Carlos, *Wanda Landowska y la Filarmónica*, „El Imparcial”, 17.01.1929, s. 3.
- „Diario de Burgos”, 19.01.1929, s. 2.
- Precioso Antonio, *El Imparcial en París. Wanda Landowska o un hada de ensueño*, „El Imparcial”, 24.03.1929, s. 3.
- Villar Rogelio del, *Manuel de Falla*, „Boletín Musical” (Córdoba), maj 1929, s. 1–2.

„Diario de la Marina”, 1.09.1929, s. 39.

Wanda Landowska regresa de la Argentina, „Las Provincias”, 6.09.1929, s. 1.

„Diario de la Marina”, 29.09.1929, s. 39.

Rozdział 10

„La Correspondencia de Valencia”, 21.06.1930, s. 3.

„El Pueblo”, 2.10.1930, s. 2.

„Música: Ilustración Iberoamericana”, październik 1929, s. 57.

Retuerto Marcial, *Música clásica*, „La Gaceta Literaria”, 15.01.1930, s. 13.

Retuerto Marcial, *Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso*, „Estampa”, 21.01.1930, s. 37–38.

Precioso Artemio, *Wanda Landowska y su escuela*, „Blanco y Negro”, 23.11.1930, s. 29.

„La Voz de Aragón”, 23.01.1930, s. 4.

Vázquez-Díaz Daniel, *Wanda Landowska*, „Blanco y Negro”, 8.09.1965, s. 19.

„Mirador”, 15.05.1930, s. 1.

Nelken Margarita, *Wanda Landowska o el retorno invariable*, „Blanco y Negro”, 10.05.1930, s. 105.

Kastner Macario, *¿Clavicémbalo o clavecín?*, „Música”, styczeń 1931, s. 6–7.

Un festival Bach en la Filarmónica de Bruselas, „Las Provincias”, 2.01.1931, s. 3.

„La Voz de Aragón”, 4.01.1931, s. 4.

„La Voz de Aragón”, 1.02.1931, s. 3.

Rives P., *En La Filarmónica. Wanda Landowska y el clavecín*, „La Voz de Aragón”, 5.02.1931, s. 8.

„La Publicidad”, 5.02.1931, s. 5.

Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica, „La Nación”, 7.02.1931, s. 11.

Brezo Juan del, *Wanda Landowska en la Filarmónica*, „La Voz”, 7.02.1931, s. 2.

Barroso, M. H., *Música y músicos: Wanda Landowska*, „La Libertad”, 8.02.1931, s. 4.

Salazar Adolfo, *La vida musical: Wanda Landowska en Madrid*, „El Sol”, 8.02.1931, s. 3.

Espinós Víctor, *Wanda Landowska*, „La Época”, 10.02.1931, s. 6.

La música y los músicos: Wanda Landowska, „El Heraldo de Madrid”, 9.02.1931, s. 6.

Bosch Carlos, *Vida musical: en la Sociedad Filarmónica*, „El Imparcial”, 10.02.1931, s. 3.

Bosch Carlos, *La escuela estética de Saint-Leu-la-Fôret*, „El Imparcial”, 19.02.1931, s. 3.

„Las Provincias”, 13.03.1931, s. 8.

„El Pueblo”, 13.03.1931, s. 6.

„Las Provincias”, 25.03.1931, s. 6.

Valencianos que triunfan. Amparito Garrigues en París. Una carta de Wanda Landowska, „Las Provincias”, 13.03.1931, s. 5.

- Salazar Adolfo, *La vida musical. Wanda Landowska: Clásicos y primitivos*, „El Sol”, 22.11.1932, s. 4.
- „Ritmo”, 31.03.1931, s. 3.
- „Las Provincias”, 6.05.1931, s. 5.
- „La Correspondencia de Valencia”, 9.05.1932, s. 5.
- Landowska Wanda, *Chopin y la antigua música francesa*, „Ritmo”, 1.01.1932, s. 2–3.
- „Ritmo”, 15.02.1932, s. 16.
- „Región”, 12.11.1932, s. 11.
- „El Cantábrico”, 17.11.1932, s. 4.
- „El Heraldo de Madrid”, 21.11.1932, s. 6.
- „La Libertad”, 22.11.1932, s. 4.
- La música y los músicos*, „El Heraldo de Madrid”, 21.11.1932, s. 6.
- Salazar Adolfo, *La vida musical. Wanda Landowska: Clásicos y primitivos*, „El Sol”, 22.11.1932, s. 4.
- „Ritmo”, 1.12.1931, s. 9.
- „Sparta”, 26.11.1932, s. 14.
- „Ritmo”, 19.01.1933, s. 9.
- „Las Provincias”, 5.01.1933, s. 2.
- „La Correspondencia de Valencia”, 5.01.1933, s. 8.
- „Las Provincias”, 24.01.1933, s. 3.
- „Luz: Diario de la República”, 9.02.1933, s. 8.
- Rom de Rams María Eugenia, *La vida de Wanda Landowska en Vittel. Un encuentro casual en su casa de descanso*, „Caras y Caretas” (Buenos Aires), 29.04.1935, s. 112–113.
- „Las Provincias”, 8.11.1933, s. 13.
- „El Cantábrico”, 15.08.1934, s. 4.
- Landowska Wanda, *La interpretación de las obras de Bach*, „Musicografía”, kwiecień 1935, s. 15.
- „Ritmo”, 1.03.1936.
- Salazar Adolfo, *Wanda Landowska en Madrid*, „El Sol”, 31.03.1936, s. 6.
- „ABC”, 31.03.1936, s. 46.
- Donato Magda, *Wanda Landowska habla de Tolstoi*, „Ahora”, 17.04.1936, s. 18–19.

Źródła archiwalne (w kolejności cytowanej)

Prólogo

Wanda Landowska and Denise Restout Papers, 1843–2002, Library of Congress (Washington, DC), Music Division: Landowska's Diaries (10 volumes from 1894 to 1900), Box 100–102.

Rozdział 1

Roda Cecilio de, „*Instrumentos músicos y danzas*”. *Ciclo de conferencias en el Ateneo de Madrid en 1905 con motivo del tercer centenario de Don Quijote de la Mancha*, <http://cervantes.bne.es/es/coleccion/musica/roda-cecilio-de-instrumentos-musicos-y-danzas> [dokument cyfrowy].

Landowska Wanda, *Lettres de voyage*, S.I.M., 15.03.1911, Archivo Manuel de Falla [sygn. 6097-N3].

Centro de Documentación Orfeo Catalá, CEDOC [sygn. F LANDOWSKA 04].

Programa de mano de la Sociedad Filarmónica de Madrid de 1905. Concierto de Wanda Landowska 22 y 25 de noviembre de 1905, Biblioteka Cyfrowa Wspólnoty Madrytu [sygn. 65600/1], https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/inicio/inicio.do [dokument cyfrowy].

Roda Cecilio de, *Ilustraciones del Quijote: Instrumentos músicos y danzas. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905 con motivo del tricentenario de Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes*, <http://cervantes.bne.es/es/coleccion/musica/roda-cecilio-de-instrumentos-musicos-y-danzas> [dokument cyfrowy].

Centre de Documentació de l'Orfeo Català, 13 y 17 de diciembre de 1909. *Palau de la Música Catalana*, [sygn. Concerts Wanda Landowska].

„Słowo Polskie”, 24.10.1910. APW/OŁ, Zbiór Władysława Tarczyńskiego w Łowiczu, [sygn. 349, k. 6–9].

Przebieg obchodów 100. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina we Lwowie w relacji „Słowa Polskiego”, „Słowo Polskie”, 24.10.1910. APW/OŁ, Zbiór Władysława Tarczyńskiego w Łowiczu [sygn. 349, k. 10–13].

Programa del segundo concierto de la Société Musicale Indépendante, Sala Gaveau, 4 de mayo de 1910 (concierto a las 9 de la noche), Archivo Manuel de Falla [sygn. 1910_0002].

Rozdział 2

Centre de Documentació de l'Orfeo Català [sygn. I Concert històric a càrrec de Wanda Landowska].

Programa del ciclo de conciertos históricos en el Palau de la Música Catalana, 23, 25, 27, 28 de enero y 6 y 9 de febrero de 1911, con participación de Wanda Landowska los días 23 y 25 (primeros dos conciertos), Centre de Documentació de l'Orfeo Català [sygn. Concerts històrics].

Gabinet Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, folder Wanda Landowska.

Rozdział 3

Centre de Documentació de l'Orfeo Català [sygn. I Concert Wanda Landowska].

Centre de Documentació de l'Orfeo Català [sygn. Concert de gala en honor de S.A.R. la Infanta D^a Isabel de Borbón].

Rozdział 5

Programa manuscrito del concierto del 4 de enero de 1920 a las 16.30 horas en el Palau de la Música, Centre de Documentació de l'Orfeo Català [sygn. Recital de Wanda Landowska].

Programa manuscrito del concierto del 6 de enero a las 16.30 horas en el Palau de la Música, Centre de Documentació de l'Orfeo Català. [sygn. Programa del concert del dia 6 de gener de 1920].

Programa del „tercer concierto en días festivos” de Wanda Landowska del día 8 de enero de 1920 a las 16.30 horas, Centre de Documentació de l'Orfeo Català. [sygn. Terç dels deus concerts en dies festius a la tarda].

Programa de la Associació de Música „Da Camara” de Barcelona. Palau de la Música Catalana. Curso VII: 1919–1920, para el domingo 11 de enero de 1920 a las dos de la tarde: „Wanda Landowska: Música pastoral de los siglos XVI, XVII y XVIII”, Centre de Documentació de l'Orfeo Català [sygn. Cours VII: 1919–20: concert setè].

Programa del concierto de Wanda Landowska junto a Magdeleine Greslé (soprano) y Joan Gibert Camins (piano) del 13 de enero de 1920, martes a las 2 de la tarde, Centre de Documentació de l'Orfeó Català [sygn. Curs VII: 1919-20: concert setè].
Centre de Documentació de l'Orfeó Català [sygn. II dels deu concerts en dies festius a la tarda].

Rozdział 6

Sisé i últim concert de tardor. Dimecres 9 de novembre. Amb la col·laboració de Wanda Landowska, Centre de Documentació de l'Orfeó Català [sygn. VI i últim concert de tardor].
Centre de Documentació de l'Orfeó Català [sygn. Curs 1921-22: concert segon].

Rozdział 7

Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla, 13 de septiembre de 1922 desde París, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7170-1-001].
Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska del 24 de septiembre de 1922 desde Granada, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7170-1-001].
Carta de Wanda Landowska a Falla el 29 de septiembre de 1922, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7170-1-003].
Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla de 20 de octubre de 1922, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7170-1-004].
Centre de Documentació de l'Orfeó Català [sygn. 2.7_0023].
Centre de Documentació de l'Orfeó Català, 1 de novembre de 1922, Palau de la Música Catalana [sygn. Concert extraordinari].
Centre de Documentació de l'Orfeó Català, 1 de novembre de 1922, Palau de la Música Catalana [sygn. Concert extraordinari].
Centre de Documentació de l'Orfeó Català, [sygn. Curs X: 1922-23: concert primer]
Centre de Documentació de l'Orfeó Català [sygn. 3.6_0002].
Correspondència Falla–Landowska, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7170-1-007(1)].
Falla Manuel de, *Wanda Landowska a Grenade*, „La Revue Musicale”, Archivo Manuel de Falla [sygn. 5865].
Carta de Landowska a Falla del 11 de diciembre de 1922, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7170/1-011].
Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla del 4 de mayo de 1923, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7929-004].

Barga Corpus, *El retablo de maese Falla. Reflejos de París*, „El Sol”, 30.06.1923, Archivo Manuel de Falla [sygn. P-6411/104].

Salazar Adolfo, *Polichinela y maese Pedro*, „Revista de Occidente”, maj 1925, Archivo Manuel de Falla [sygn. R. 05973].

Orto y desarrollo de la Orquesta Bética de Cámara, 1939, Archivo Manuel de Falla [sygn. P-6421-142].

Rozdział 8

Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla desde el Hotel Savoy de Nueva York, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7170-1-017].

Carta del 25 de abril de 1924 de Ewa Landowska a Falla, en cuyo final están manuscritas, entre otras, estas palabras de Wanda, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7170-1-019].

Carta de 1 de julio de 1924 de Landowska a Falla, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7170-1-022].

Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla del 21 de enero de 1925, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7170-1-030 (1)].

Carta de Carlos Romero a Manuel de Falla del 30 de diciembre de 1925, Archivo Manuel de Falla [sygn. 7525].

Manuel de Falla a Barcelona, Archivo Manuel de Falla [sygn. P-6414-062].

Centre de Documentació de l'Orfeo Català [sygn. Curs catorzè 1926-27: concert segon: festival Manuel de Falla].

Un petit Bayreuth a St-Leu. Un soir chez Wanda Landowska, „Paris Midi”, 24.08.1926, Archivo Manuel de Falla [sygn. R. 6386-030].

Rozdział 9

The Boston Symphony Concert. M^{me}. Landowska, featured as Harpsichord Soloist, Plays De Falla's Concerto, „The Sun”, Nueva York, 7 de enero 1927, Archivo Manuel de Falla [sygn. P-6386-043].

Auric Georges, *La musique*, „Les Annales”, 20.09.1927, Archivo Manuel de Falla [sygn. P-6386-094].

Lorente Mariano Joaquín, *Nuevo triunfo del arte españolísimo del maestro Manuel de Falla, La Boston Symphony Orchestra y Wanda Landowska interpretan su concierto con gran éxito*, 12.01.1927, Archivo Manuel de Falla [sygn. P-6415-010].

Salazar Adolfo, „El Sol”, 1.01.1927, Archivo Manuel de Falla [sygn. F- 6415-004].

„Scherzando”, 10.01.1927, s. 4.

„Gaceta Literaria”, 15.05.1927, s. 4.

Rozdział 10

García Martí Victoriano, La tragedia del Caballero de Santiago, Prensa Gráfica, 1925, BNE [sygn. 1/236171].

Villar Rogelio, *Falla y su concierto de cámara*, „Ritmo”, 15.12.1932, Archivo Manuel de Falla. [sygn. P-6418-137].

Programa del Centro de Documentación del Orfeo Catalán, 21.11.1932, CEDOC [sygn. Any II: 1932-1933: sessió IV].

Centre de Documentació de l'Orfeó Català [sygn. Any V: 1935-1936: sessió X].

Aneks



**Działalność
koncertowa
Wandy
Landowskiej
w Hiszpanii
(1905-1936)**



1905

Data koncertu: 23 listopada

Miejsce: Towarzystwo Filharmiczne w Madrycie

Repertuar: William Byrd, *Wolta*; Michael Praetorius, *Dwie wolty*; Jacques Champion de Chambonnières, *Wolta (Sarabanda „O beau jardin” – przyp. wyd.)*; Thomas Morley, *Wolta*; Franz Peter Schubert, *Walce (nieustalone)*; Carl Maria von Weber, *Zaproszenie do tańca (Des-dur op. 65 – przyp. wyd.)*; Robert Schumann, *Walc a-moll (op. 124 nr 4? – przyp. wyd.)*; Fryderyk Chopin, *Walce: h-moll, G-dur, e-moll, cis-moll, D-dur, F-dur*

Instrumentarium: klawesyn; fortepian historyczny; fortepian

Źródło: program koncertu; „La Correspondencia de España”, 2.11.1905

Data koncertu: 25 listopada

Miejsce: Towarzystwo Filharmiczne w Madrycie

Repertuar: Johann Sebastian Bach, *Suita angielska e-moll*; Francesco Durante, *Divertimento*; Domenico Zipoli, *Sarabanda*; Domenico Scarlatti, *Sonaty: Pastoralna, F-dur (nieustalone – przyp. wyd.)*; Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith (finał Arii z wariacjami E-dur HWV 430 – przyp. wyd.)*; Johannes Mattheson, *Sarabanda z wariacjami*; Georg Philipp Telemann, *Fantazja (nieustalona – przyp. wyd.)*; Jean-Philippe Rameau, *Les Triolets*; Louis-Nicolas Clérambault, *Dwa menuety*; Louis-Claude Daquin, *Kukułka (z 1^{er} livre de pièces de clavecin)*; François Couperin Le Grand, *Les folies françaises, ou les dominos, Le Dodo, ou l'amour au berceau, Musette de Taverny (z 3^e livre de pièces de clavecin – przyp. wyd.)*

Instrumentarium: klawesyn; fortepian Pleyela

Źródło: program koncertu; „La Época”, 4.12.1905

1906



Data koncertu: 22 listopada

Miejsce: Teatro de la Princesa w Madrycie

Repertuar: Johann Sebastian Bach, *Pastorały* (*Pastorale F-dur* BWV 590? – przyp. wyd.); Giovanni Battista Martini, *Gavotte des moutons* (z *Sonaty organowej F-dur* op. 2 nr 12 – przyp. wyd.); Martin Peerson, *The Primerose* (FVB 271 – przyp. wyd.); Jean-François Dandrieu, *Les cascades* (z *Pieces de clavecin 1^{ère} livre*); Domenico Scarlatti, *Sonaty: F-dur, d-moll* (nieustalone – przyp. wyd.); Jean-Philippe Rameau, *Le rappel des oiseaux*; François Couperin Le Grand, *Le rosignol en amour*, *Le rosignol vainqueur*; Johann Sebastian Bach, *Theme all' imitatio gallina cucu* (z *Sonaty D-dur* BWV 963); François Couperin Le Grand, *Les silvains* (z *1^{er} livre de pièces de clavecin* – przyp. wyd.); Bernardo Pasquini, *Toccata con lo scherzo del cuc-có*; Louis-Claude Daquin, *Kukulka*; Antoine Francisque, *Bransle simple*, *Bransle gay*, *Bransle du Montirandé*, Jean-Baptiste Bésard, *Branle du Poitou*, Antoine Francisque, *Gawot* (nieustalone – przyp. wyd.); Jacques Champion de Chambonnières, *Wolta* (*Sarabanda „O beau jardin”*), *Rondo F-dur*; François Couperin Le Grand, *Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques, avec les ours et les singes* z *2nd livre de pièces de clavecin* – przyp. wyd.)

Instrumentarium: klawesyn Pleyela; fortepian

Źródło: „El País”, 23.11.1906

Data koncertu: 4 i 5 grudnia

Miejsce: Teatro Cervantes w Maladze

Repertuar drugiego koncertu: Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski (F-dur BWV 971* – przyp. wyd.); Domenico Scalatti, *Sonata F-dur* (nieustalona – przyp. wyd.); Johann Sebastian Bach, *Pastorały* (?); Franz Schubert, *Walce* (nieustalona – przyp. wyd.); Jean-Philippe Rameau, *Tambourin* (ze *Suity e-moll, Pièces de clavecin* – przyp. wyd.)

Repertuar drugiego koncertu: pastorały z XVII i XVIII stulecia (zob. program koncertu w Madrycie, 22 listopada 1906)

Instrumentarium: klawesyn Pleyela; fortepian

Źródło: „La Publicidad”, 5.12.1906

Data koncertu: 11 i 12 grudnia

Miejsce: Teatro Isabel la Católica w Granadzie

Repertuar pierwszego koncertu: Johann Sebastian Bach, *Suita angielska* (na fortepianie; nieustalona – przyp. wyd.), *Koncert włoski F-dur BWV 971* (na klawesynie); Franz Schubert, *Valses nobles D 969, Valses sentimentales D 779*, François Couperin Le Grand, *Les folies françaises, ou les dominos, Le Dodo, ou l'amour au berceau, Musette de Taverny* (na klawesynie); Francesco Durante, *Divertimento*

Repertuar drugiego koncertu: pastorały z XVII i XVIII stulecia (zob. program koncertu w Madrycie, 22 listopada 1906)

Źródło: „El Defensor de Granada”, 9.12.1906

Data koncertu: po występach w Maladze

Miejsce: Teatro Principal w Kadyksie

Źródło: „La Dinastía”, 27.11.1906

Data koncertu: 22 grudnia

Miejsce: Nawarra

Źródło: „El Eco de Navarra”, 22.12.1906

Data koncertu: po występach w Maladze

Miejsce: Teatro Principal w Kadyksie

Źródło: „La Dinastía”, 27.11.1906

1908



Data koncertu: 9 grudnia

Miejsce: El Casino w San Sebastián

Źródło: „La Época”, 9.09.1908

1909



Data koncertu: 13 grudnia

Miejsce: Palau de la Música Catalana w Barcelonie

Repertuar: Johann Sebastian Bach, *Partita c-moll* (na fortepianie; BWV 826 – przyp. wyd.); Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith* (na klawesynie); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata D-dur* (na fortepianie; nieustalona – przyp. wyd.); Jean-Philippe Rameau, *Rigaudon* i *Tambourin* (na klawesynie; ze *Suity e-moll*, *Pièces de clavecin* – przyp. wyd.); Domenico Scarlatti, *Sonata A-dur* (na klawesynie; nieustalona – przyp. wyd.); Fryderyk Chopin, *Preludium Des-dur*, *Walce: Des-dur, F-dur* (na fortepianie); Giovanni Battista Martini, *Gavotte des moutons* (na klawesynie); Wanda Landowska, *Bourrée d'Auvergne* (na klawesynie)

Instrumentarium: klawesyn Pleyela; fortepian

Źródło: „La Alhambra”, 28.02.1910

Data koncertu: 17 grudnia

Miejsce: Palau de la Música Catalana w Barcelonie

Repertuar: Johann Sebastian Bach, *Suita angielska e-moll* (na fortepianie), *Koncert włoski F-dur* (na klawesynie); Bernardo Pasquini, *Toccata con lo scherzo del cuccó*; Louis-Claude Daquin, *Kukulka*; Jean-Philippe Rameu, *Wariacje* (na klawesynie; nieustalone – przyp. wyd.); Franz Schubert, *Walce* (na fortepianie); Henry Purcell, *Wolta* i *Rondo* (nieustalone – przyp. wyd.); François Couperin Le Grand, *Ground*, *Les viéleux et les gueux* (z 2nd livre de *pièces de clavecin* – przyp. wyd.)

Instrumentarium: klawesyn Pleyela; fortepian

Źródło: „La Alhambra”, 28.02.1910

1910



Data koncertu: w sezonie 1909/1910

Miejsce: Towarzystwo Filharmoniczne w Madrycie

Repertuar: utwory Johna Bulla, Johanna Sebastiana Bacha, Georga Friedricha Händla, Jean-Philippe'a Rameau, François Couperina, Domenica Scarlattiego, Josepha Haydn, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Franza Schuberta i Fryderyka Chopina

Źródło: „Por Esos Mundos”, 1.06.1910

Data koncertu: sierpień

Miejsce: El Casino w San Sebastián

Repertuar: orkiestrowy lub kameralny (najprawdopodobniej)

Źródło: „La Mañana”, 9.08.1910

1911



Data koncertu: 9 stycznia

Miejsce: Teatro Principal w Vitorii

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata D-dur*; Jean-Philippe Rameu, *Rigaudon* i *Tambourin*; Domenico Scarlatti, *Sonata A-dur*; Wanda Landowska, *Bourrée d'Auvergne*; Giovanni Battista Martini, *Gavotte des moutons*; utwory Fryderyka Chpina (nieustalone, prawdopodobnie te same co podczas występu 19/20 stycznia w Walencji)

Źródło: „Heraldo Alavés”, 10.01.1911

Data koncertu: przed 14 stycznia

Miejsce: Malaga

Instrumentarium: fortepian Ortiz & Cussó, klawesyn Pleyel

Źródło: „La Correspondencia de España”, 16.02.1911

Data koncertu: 19/20 stycznia

Miejsce: Walencja

Repertuar: utwory Johanna Sebastiana Bacha (nieustalone); Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata D-dur*; Jean-Philippe Rameu, *Rigaudon* i *Tambourin*; Domenico Scarlatti, *Sonata A-dur*; Fryderyk Chopin, *Preludium Des-dur*, *Walce: Des-dur, F-dur*; Giovanni Battista Martini, *Gavotte des moutons*; Wanda Landowska, *Bourrée d’Auvergne*

Instrumentarium: fortepian Ortiz & Cussó, klawesyn Pleyel

Źródło: „La Correspondencia de España”, 19.02.1911

Data koncertu: 23 stycznia

Miejsce: Palau de la Música Catalana w Barcelonie

Repertuar: Joseph Haydn, *Sonata e-moll* (nieustalona – przyp. wyd.); Johann Sebastian Bach, *Fantazja chromatyczna i fuga d-moll BWV 903*; Fryderyk Chopin, *Impromptu As-dur*, *Mazurek cis-moll*; Richard Wagner, *Züricher Vielliebchen-Walzer* (WWV 88 – przyp. wyd.); Hector Berlioz, *Valse des sylphes* (z *Potępienia Fausta* w aranżacji Ferencza Liszta); Georg Friedrich Händel, *Passacaglia* (ze *Suity g-moll HWV 432*); François Couperin Le Grand, *Le rossignol en amour*, *Musette et tambourin*

Instrumentarium: fortepian Ortiz & Cussó, klawesyn Pleyel

Źródło: Centre de Documentació de l’Orfeo Català

Data koncertu: 25 stycznia

Miejsce: Palau de la Música Catalana w Barcelonie

Repertuar: Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata D-dur*; Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur*; Franz Schubert, *Ländler* (nieustalone); William Byrd, *The Bells* (BK 38 – przyp. wyd.); Martin Peerson, *The Primerose* (FVB 271 – przyp. wyd.); Martin Peerson, *Les feuilles tombantes*; Ferdinando Richardson, *Galiarda* (nieustalona); John Bull, *Les buffons*

Instrumentarium: fortepian Ortiz & Cussó, klawesyn Pleyel

Źródło: Centre de Documentació de l'Orfeo Català

Miejsce: podczas podróży do Palma de Mallorca

Źródło: „S.I.M.” z marca 1911, Wanda Landowska, *Lettres de voyage*

Data koncertu: przed 31 sierpnia

Miejsce: El Casino w San Sebastián

Repertuar: koncert (z towarzyszeniem orkiestry pod dyktando Enrique Arbósa), utwory solowe; występ podczas Festiwalu Bachowskiego

Instrumentarium: klawesyn Pleyela

Źródło: „El Imparcial”, 31.08.1911

1912



Data koncertu: kwiecień

Miejsce: San Sebastián

Repertuar: prawdopodobnie taki sam co podczas występu w Granadzie 27 kwietnia; prawdopodobnie *Sonata D-dur* Wolfganga Amadeusza Mozarta (nieustalona – przyp. wyd.), walc Chopina

Źródło: „La Revista Musical” (Bilbao), czerwiec 1912

Data koncertu: kwiecień

Miejsce: Walencja

Źródło: „Las Provincias”, 12.04.1912

Data koncertu: przed 20 kwietnia (trzy recitale)

Miejsce: Teatro Cervantes w Maladze

Data koncertu: 27 kwietnia

Miejsce: Teatro Alhambra w Granadzie

Repertuar: Johann Sebastian Bach, *Partita c-moll*, *Koncert włoski F-dur*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata D-dur*; Jean-Philippe Rameau, *Rigaudon* i *Tambourin*; Wanda Landowska, *Bourrée d’Auvergne*; Fryderyk Chopin, *Preludium Des-dur*, *Walc D-dur*; Giovanni Battista Martini, *Gavotte des moutons*; Henry Purcell, *Ground*; Domenico Scarlatti, *Sonata F-dur*

Instrumentarium: klawesyn i fortepian

Źródło: „El Defensor de Granada”, 20.04.1912 i 25.04.1912

Data koncertu: 3 maj**Miejsce:** Teatro Principal w Walencji

Repertuar: Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata D-dur*; Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur*; Louis-Claude Daquin, *Kukułka*; Georg Friedrich Händel, *Passacaglia*; Henry Purcell, *Ground*; François Couperin Le Grand, *Tambourin*; Fryderyk Chopin, *Impromptu* (nieokreślone), *Walc cis-moll*, Domenico Scarlatti, *Sonata A-dur*

Źródło: „El Pueblo”, 3.05.1912

Data koncertu: 5 maja**Miejsce:** Teatro Principal w Walencji

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith*; Franz Schubert, *Walce*; Johann Sebastian Bach, *Fantazja chromatyczna i fuga d-moll*; Fryderyk Chopin, *Berceuse* [Des-dur op. 57], *Walce: Des-dur, F-dur*; Georg Friedrich Händel, *Chaconne* [G-dur HWV 435? – przyp. wyd.]; Jean-Philippe Rameau, *Rigaudon* i *Tambourin*

Instrumentarium: fortepian koncertowy Ortiz y Cussó, klawesyn Pleyela

Źródło: „Las Provincias”, 5.05.1912

Data koncertu: 23 maja

Repertuar: Wolfgang Amadeusz Mozart, *Koncert fortepianowy Es-dur* (nieustalony – przyp. wyd.); Johann Sebastian Bach, *Koncert g-moll BWV 1058*; Ludwig van Beethoven, *Andante favori* [F-dur WoO 57]; Johann Sebastian Bach, *Fantazja chromatyczna i fuga d-moll*

Instrumentarium: fortepian koncertowy Ortiz y Cussó, klawesyn Pleyela

Źródło: Centre de Documentació de l'Orfeó Català

Data koncertu: 25 maja

Repertuar: Ludwig van Beethoven, *Rondo* op. 51 (nieustalone – przyp. wyd.), Johann Sebastian Bach, *Preludium i fuga* Cis-dur; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata* D-dur, Johann Sebastian Bach, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* BWV 992; Fryderyk Chopin, *Impromptu* i *Walc* (nieustalone); Domenico Scarlatti, *Sonata „Pastoralna”*; Jean-Philippe Rameau, *Le rappel des oiseaux*; François Couperin Le Grand, *Musette de Taverny*

Źródło: Centre de Documentació de l'Orfeó Català

1915



Miejsce: Teatro de El Liceo w Barcelonie

Repertuar: V *Koncert brandenburski* [D-dur BWV 1050]

Instrumentarium: klawesyn Pleyela; koncert kameralny (prawdopodobnie wspólny występ z Marią Barrientos i Eduardem Toldrą)

1920



Data koncertu: 4 stycznia

Miejsce: Palau de la Música w Barcelonie

Repertuar: Johann Sebastian Bach, *Partita* c-moll, Johann Kuhnau, *Sonata* [C-dur] „*Il Combattimento tra David e Goliath*”, Johann Sebastian Bach, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*; Jean-Philippe Rameau, *Gavotte* i *Double* (nieustalone – przyp. wyd.); Henry Purcell, *Ground*; Domenico Scarlatti, *Sonata* (nieustalone – przyp. wyd.); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Rondo [alla turca]* a-moll (finał *Sonaty fortepianowej* A-dur KV 331), Johann Sebastian Bach, *Fantazja chromatyczna i fuga* d-moll

Instrumentarium: klawesyn Pleyela, fortepian Érarda

Źródło: program odręczny, zbiory Centre de Documentació de l'Orfeó Català

Data koncertu: 6 stycznia

Miejsce: Palau de la Música Catalana

Repertuar: Johann Sebastian Bach, *Koncert g-moll na klawesyn i instrumenty smyczkowe* [BWV 1058]; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa a-moll* [KV 310/300d]; Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith*; Domenico Scarlatti, *Sonata „Pastoralna”*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Rondo [alla turca]*; Johann Sebastian Bach, *Preludium i fuga Cis-dur, Gawot g-moll* (nieustalony – przyp. wyd.); Wanda Landowska, *Bourrée d’Auvergne*; Johann Sebastian Bach, *V Koncert brandenburski [D-dur BWV 1050]*

Instrumentarium: klawesyn Pleyela, fortepian Érarda; recital z towarzyszeniem Cuarteto Renacimiento oraz niewielkiej orkiestry

Źródło: program odręczny, zbiory Centre de Documentació de l’Orfeó Catalá

Data koncertu: 8 stycznia

Miejsce: Palau de la Música Catalana w Barcelonie

Repertuar: Georg Friedrich Händel *Passacaglia*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata* (nieustalona); Johann Sebastian Bach, *Partita* (nieustalona); *Preludium i fuga e-moll* (nieustalona); *Allegro z Koncertu klawesynowego* (nieustalone – przyp. wyd.); Ludwig van Beethoven, *Andante [favori] F-dur*; Domenico Scarlatti, trzy sonaty (nieustalone); tańce polskie Wojciecha Długoraja i Jakuba Polaka; Bernardo Pasquini, *Toccata con lo scherzo del cuccó*; Louis-Claude Daquin, *Kukułka*; Wanda Landowska, *Bourrée d’Auvergne*

Instrumentarium: klawesyn Pleyela, fortepian Érarda

Źródło: program koncertu, zbiory Centre de Documentació de l’Orfeó Catalá

Data koncertu: 11 stycznia

Miejsce: Palau de la Música Catalana w Barcelonie

Repertuar: François Couperin Le Grand, *Les silvains*; Jean-Philippe Rameau, *Le rappel des oiseaux*; François Couperin Le Grand, *Le rossignol en amour*;

Jean-François Dandrieu, *Les cascades*; Johann Caspar Kerll, *Capriccio* [sopra il] cucu; John Bull, *The King's Hunt*; Giovanni Battista Martini, *Gavotte des moutons*; Scarlatti, *Sonata „Pastoralna”*; Johann Sebastian Bach, *Theme all' imitatio gallina cucu*; Jean-Philippe Rameau, *La poulé* (z 3^e livre de pièces de clavecin); William Byrd, *The Bells*; Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith*; Johann Sebastian Bach, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*; Antoine Francisque/Jacques Champion de Chambonnières, *Wolta i Rondo* (nieustalone – przyp. wyd.); François Couperin Le Grand, *Les viéleux et les gueux, Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques, avec les ours et les singes*

Instrumentarium: klawesyn Pleyela, fortepian Érarda

Źródło: program koncertu, zbiory Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá

Data koncertu:

Miejsce: Palau de la Música Catalana w Barcelonie

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Passacaglia* (na klawesynie); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata d-moll* (na fortepianie); Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur* (na klawesynie); Claude Debussy, pieśni: *Le temps a laissé son manteau!*, *Auprès de cette grotte sombre*, *Le promenoir des deux amants*, *Crois mon conseil*, *chère Climène*, *Je tremble en voyant ton visage*, *Fantoques*; pieśni: Nikolaj Rimski-Korsakow, *Mon pays*; Aleksandr Grieczaninow, *Nuit meridionale*, Aleksandr Głazunow, *Romance orientale*; Aleksandr Borodin, *Chez ceux-la et chez-nous*, Modest Musorgski, *Chanson de l'innocent*; utwory solowe: Johann Sebastian Bach, *Preludium i fuga Cis-dur*; *Gawot g-moll*, Jean Philippe-Rameau, *Rigaudon i Tambourin*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Rondo [alla turca]*; utwory wokalnie-instrumentalne: Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (z opery *Arianna* – przyp. wyd.); Giovanni Battista Pergolesi, *Se tu m'ami, se sospiri*; Jean-Paul-Égide Martini, *Plaisir d'amour*; Johann Sebastian Bach, aria Momusa [z kantaty *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* BWV 201 – przyp. wyd.]

Instrumentarium: klawesyn Pleyela, fortepian Érarda; recital z towarzyszeniem sopranistki Magdeleine Greslé oraz kompozytora i pianisty Joana Giberta Caminsa

Źródło: program koncertu, zbiory Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá

Data koncertu: 19 stycznia

Miejsce: Teatro Principal w Walencji

Repertuar: taki sam jak 23 listopada 1905 (wolty i walce)

Źródło: „Diario de Valencia”, 10.01.1920

Data koncertu: 21 stycznia

Miejsce: Teatro Principal w Walencji

Repertuar: Johann Sebastian Bach: *Koncerty klawesynowe: f-moll BWV 1056, g-moll BWV 1058*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa D-dur*; Johann Kuhnau, *Sonata „Il Combattimento tra David e Goliath”*

Instrumentarium: klawesyn z towarzyszeniem orkiestry pod dyрекcją Landowskiej

Źródło: „El Pueblo”, 20.01.1920

Data koncertu: 23 stycznia

Miejsce: Teatro Principal w Walencji

Repertuar: koncerty Bacha (nieustalone – przyp. wyd.); Joseph Haydn, *Sonata e-moll*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa a-moll* (obie na fortepianie); Gawot (nieustalony – przyp. wyd.); Domenico Scarlatti, *Sonata A-dur*; Louis-Claude Daquin, *Kukułka*; na bis: Jean-Philippe Rameau, *La poulé*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Rondo [alla] turca*; Johann Sebastian Bach, *Preludium C-dur* [BWV 846]

Źródło: „Diario de Valencia”, 24.01.1920

Data koncertu: po 24 stycznia

Miejsce: Majorka

Data koncertu: 7 lutego

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Passacaglia*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata D-dur*; Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur*, *Preludium i fuga cis-moll*; Jean-Philippe Rameau, *Rigaudon i Tambourin*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Rondo [alla turca]*; Johann Sebastian Bach, *Fantazja chromatyczna i fuga d-moll*; John Bull, *Volta polonica*, *King's Hunt*; François Couperin Le Grand, *Les viéieux et les gueux*, *Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques, avec les ours et les singes*

Źródło: „El Globo”, 7.02.1920

Data koncertu: 9 lutego

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa a-moll*; Johann Sebastian Bach, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (część I); Joseph Haydn, *Sonata e-moll*; Jean Philippe Rameau, *Gavotte et [six] doubles*; Henry Purcell, *Ground*; Domenico Scarlatti, *Sonata* (nieustalona – przyp. wyd., część II); Giovanni Battista Martini, *Gavotte des moutons*; Domenico Scarlatti, *Sonata „Pastoralna”*; Jean-Philippe Rameau, *La poulé*; François Couperin Le Grand, *Le rossignol en amour*; Wanda Landowska, *Bourrée d'Auvergne*

Data koncertu: 21 lutego

Miejsce: Filharmonia w Burgos

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Passacaglia*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa D-dur*; Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Rondo alla turca*; Johann Sebastian Bach, *Preludium i fuga Cis-dur*, *Gawot g-moll*; Jean-Philippe Rameau, *Rigaudon i Tambourin*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Rondo a-moll* (nieustalone – przyp. wyd.); Johann Sebastian Bach, *Fantazja chromatyczna i fuga d-moll*; nieustalone utwory Josepha Haydna i François Couperina

Źródło: „Diario de Burgos”, 19.02.1920 i 23.02.1920

Miejsce: Valladolid

Źródło: „El Sol”, 23.01.1921

Data koncertu: 8 listopada

Miejsce: Teatro Principal w Palencii

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Passacaglia* (na klawesynie); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa a-moll* (na fortepianie); Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur* (część II, na klawesynie); Franz Schubert, *Walce* (na fortepianie); Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith*; Henry Purcell, *Ground*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Rondo alla turca*; Jean-Philippe Rameau, *Le rappel des oiseaux*, *La poulé*; François Couperin Le Grand, *Le rossignol en amour*; Louis-Claude Daquin, *Kukulka*; Wanda Landowska, taniec ludowy (*Bourrée d'Auvergne?* – przyp. wyd.)

Instrumentarium: klawesyn Pleyela, fortepian

Źródło: „El Día de Palencia”, 6.11.1920

Data koncertu: 12 listopada

Miejsce: Teatro Price w Madrycie

Repertuar: Wolfgang Amadeusz Mozart, *Koncert fortepianowy Es-dur* (część II, na fortepianie); Johann Sebastian Bach, *Koncert klawesynowy D-dur* (część III, na klawesynie)

Instrumentarium: klawesyn i fortepian Pleyela; orkiestra pod dyрекcją Bartolomé Péreza Casasa

Źródło: „La Correspondencia de España”, 13.11.1920

Data koncertu: 20 listopada

Miejsce: Residencia de Estudiantes w Madrycie

Repertuar: nieustalone utwory Georga Friedricha Händla, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Jean-Philippe'a Rameau y François Couperina

Instrumentarium: klawesyn Pleyela

Źródło: „La Libertad”, 24.11.1920

Data koncertu: 5 grudnia

Miejsce: Orfeo Catalá/Palau de la Música w Barcelonie?

Repertuar: Johann Sebastian Bach, *Musikalisches Opfer* BWV 1079 (na klawesyn, flet i skrzypce); nieustalony utwór Jean-Philippe'a Rameau; Georg Friedrich Händel, *Trio [Sonata triowa] d-moll* [HWV 381 – oba przyp. wyd.] (na klawesyn, flet i skrzypce)

Instrumentarium: Eudard Toldrà (skrzypce), Antoni Planàs (wiolonczela), Esteve Gratacós (flet)

Źródło: Centre de Documentació de l'Orfeo Català

Data koncertu: 8 grudnia

Miejsce: Orfeo Catalá/Palau de la Música w Barcelonie?

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Passacaglia* (na klawesynie); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata* (nieustalona); Johann Sebastian Bach, *Partita c-moll* [BWV 826]; *Preludium i fuga Es-dur* (nieokreślona – przyp. wyd.), *Allegro z Koncertu D-dur* (na klawesynie); Ludwig van Beethoven, *Andante [favori] F-dur*; Domenico Scarlatti, dwie *Sonaty*; Wojciech Długoraj, *Villanelle*; Jakub Polak, *Galliard*, *Volta polonica*, *Hajduk*; Bernardo Pasquini, *Toccata con lo scherzo del cuccó*; Louis-Claude Daquin, *Kukułka*; Wanda Landowska, *Bourrée d'Auvergne*

Data koncertu: 17 grudnia

Miejsce: Walencja

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Chaconne* (nieustalona – przyp. wyd., na klawesynie); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa* (nieustalona); Johann Sebastian Bach, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (część I, na klawesynie); Ludwig van Beethoven, *Andante favori* [F-dur]; Johann Sebastian Bach, *Koncert D-dur* (część II); François Couperin le Grand, *Le rossignol en amour*; Bernardo Pasquini, *Toccata con lo scherzo del cuccó*; Louis-Claude Daquin, *Kukułka*; Jean-François Dandrieu, *Les cascades*; Wanda Landowska, *Bourrée d'Auvergne*

Źródło: „Las Provincias”, 15.12.1920

Data koncertu: 18 grudnia

Miejsce: Walencja

Repertuar: Johann Sebastian Bach, *Suita angielska e-moll, Partita c-moll* (na fortepianie); Johann Pachelbel, *Magnificat*; Johann Sebastian Bach, *Echo* (nieustalone – przyp. wyd.); Ludwig van Beethoven, *Rondo* (nieustalone – przyp. wyd.); Domenico Scarlatti, dwie *Sonaty* (w tym *Pastoralna*); William Byrd, *The Bells*; anonim, *The Nightingale*; nieustalone utwoy François Couperina (na klawesynie)

Źródło: „Las Provincias”, 15.12.1920

Data koncertu: 19 grudnia

Miejsce: Walencja

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Sonata triowa d-moll*; Johann Kuhnau, *Sonata „Il Combattimento tra David e Goliath”* (na klawesynie); Johann Sebastian Bach, *Sonata na flet i klawesyn* (nieustalona – przyp. wyd.); polskie tańce ludowe (nieustalone – przyp. wyd.); Jean-Philippe Ramau, *La timide* (z *Pièces de clavecin en concerts*), *Tambourin* (w opracowaniu na klawesyn, flet i wiolonczelę)

Instrumentarium: na skrzypcach Navarro, na wiolonczeli Cassademunt, na flecie Fonnos

Źródło: „Las Provincias”, 15.12.1920

1921



Data koncertu: 11 stycznia

Miejsce: Filharmonia w Santiago

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Passacaglia*; Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur*; Fryderyk Chopin, *Preludium* (nieustalone); Franz Schubert, *Walce* (nieustalone); Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Rondo alla turca*; Giovanni Battista Martini, *Gavotte des moutons*; Jean-Philippe Rameau, *La poulé*; François Couperin Le Grand, *Le rossignol en amour*; Louis-Claude Daquin, *Kukulka*; Wanda Landowska, *Bourrée d'Auvergne*

Instrumentarium: klawesyn Pleyela, fortepian Érarda

Źródło: „El Orzán”, 9.01.1921; „El Eco de Santiago”, 10.01.1921

Data koncertu: 12 stycznia

Miejsce: Filharmonia w Santiago

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa a-moll*; Johann Sebastian Bach, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*; Joseph Haydn, *Sonata e-moll*; Domenico Scarlatti, *Sonata „Pastoralna”*; *Volta polonica*; Jean-Philippe Rameau, *Rigaudon i Tambourin*; François Couperin Le Grand, *Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques, avec les ours et les singes*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Rondo alla turca*; Johann Sebastian Bach, *Preludium* (nieustalone)

Instrumentarium: klawesyn Pleyela, fortepian Érarda

Źródło: „El Eco de Santiago”, 12.01.1921

Data koncertu: lato

Miejsce: Casino w San Sebastián

Źródło: „España y América”, lipiec 1921

Data koncertu: 9 listopada**Miejsce: Palau de la Música w Barcelonie**

Repertuar: Johann Sebastian Bach, *V Koncert brandenburski D-dur*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Koncert fortepianowy Es-dur*

Instrumentarium: występ z towarzyszeniem zespołu pod dyrekcją Pau Casalsa; Enric Casals (skrzypce), Josep Vila (flet); klawesyn Pleyela, fortepian Bechsteina

Źródło: Centre de Documentació de l'Orfeó Català

Data koncertu: 24 listopada**Miejsce: Instytut Francuski w Madrycie**

Repertuar: konferencja ilustrowana przykładami muzycznymi z Johanna Kuhnau, Domenica Scarlattiego, Gasparda Le Roux, Johanna Sebastiana Bacha, Louis-Claude'a Daquinia i Bernarda Pasquiniego

Źródło: „El Heraldo de Madrid”, 25.11.1921

Data koncertu: 25 listopada**Miejsce: Hotel Ritz w Madrycie**

Repertuar: koncert inaugurujący działalność Narodowego Towarzystwa Muzycznego; utwory François Couperina, Wolfganga Amadeusza Mozarta i Fryderyka Chopina

Źródło: „El Debate”, 28.11.1921

Data koncertu: 16 grudnia**Miejsce: Filharmonia w Palencji**

Źródło: „El Día de Palencia”, 21.12.1921

1922



Data koncertu: 30 października

Miejsce: Palau de la Música w Barcelonie

Repertuar: utwory wokalnie-instrumentalne: Ludwig van Beethoven, *Ah! Perfido* [op. 65]; Antonio Lotti, *Pur dicesti, o bocca bella*; Johann Sebastian Bach, *Non sa che sia dolore* BWV 209; Giovanni Battista Pergolesi, *Se tu m'ami, se sospiri*; utwory instrumentalne: Johann Sebastian Bach, *Sarabanda, Passacaglia, Preludium i fuga* (nieustalone); Domenico Scarlatti, *Sonaty* (nieustalone); Georg Friedrich Händel, *Aria „Sweet bird”* z oratorium *L'Allegro, il penseroso ed il moderato* HWV 55 (na głos i instrument); *Chorea polonica*; *Volta polonica* (aranżacje Landowskiej); Wanda Landowska, *Bourrée d'Auvergne*; Amadeu Vives, *L'Emigrante*; Lluís Millet, pieśni: *La niña del mercado*, *La pastora*, *El canto de los pájaros*; Enric Morera, *Lamento*

Instrumentarium: recital z Marią Barrientos

Źródło: Centre de Documentació de l'Orfeo Català

Data koncertu: 4 listopada

Miejsce: Palau de la Música Catalana w Barcelonie

Repertuar: utwory Johanna Sebastiana Bacha (w tym aria Momusa), *Gawot*, *Bourrée*, *Echo ze Suit francuskich* (nieustalone); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Das Veilchen* (KV 476), *Un moto di gioia* [KV 579], *Zeffiretti lusinghieri* (z opery *Idomeneo* – wszystkie przyp. wyd.); Jean-Philippe Rameau, *Les cyclopes*, *La follette*, *La joyeuse*, *Les sauvages* (z *Pièces de clavecin avec une méthode*), Christoph Willibald Gluck, *Ah ritorna, età dell'oro* (z opery *Il trionfo di Clelia* – przyp. wyd.); Georg Friedrich Händel, *Se nel bosco resta solo* (z opery *Arianna in Creta*); Nicola Piccinni, *Non sarei sì avventurata* (z opery *Alessandro nelle Indie*)

Instrumentarium: flet: E. Gratacós; skrzypce: Eduard Toldrà

Źródło: Centre de Documentació de l'Orfeo Català

Data koncertu: 8 listopada

Miejsce: Palau de la Música Catalana w Barcelonie

Repertuar: Giovanni Battista Pergolesi, *La serva padrona*

Instrumentarium: z towarzyszeniem orkiestry pod dyрекcją Pau Casalsa

Źródło: Centre de Documentació de l'Orfeó Català

Data koncertu: 18 listopada

Miejsce: Malaga

Źródło: list Wandy Landowskiej do Manuela de Falli, zbiory Archivo Manuel de Falla

Data koncertu: 23 listopada

Miejsce: Granada

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Passacaglia*; Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur*; Georg Friedrich Händel, *The Harmonious Blacksmith*; Henry Purcell, *Ground*; Domenico Scarlatti, *Sonaty* (nieustalone); Bernardo Pasquini, *Toccata con lo scherzo del cuccó*; Wanda Landowska, *Bourrée d'Auvergne*

Źródło: „El Defensor de Granada”, 22.11.1922

Data koncertu: 28 listopada

Miejsce: Sewilla

Źródło: list Manuela de Falli do Wandy Landowskiej z 26.11.1922

Data koncertu: 29 listopada

Miejsce: Sewilla

Źródło: list Manuela de Falli do Wandy Landowskiej z 26.11.1922

Data koncertu: 3 grudnia

Miejsce: Instytut Francuski w Madrycie

Repertuar: utwory François Couperina, Jacquesa Champion de Chambonnières'a, Jean-François Dandrieu, Louis-Claude'a Daquin'a i inne

Źródło: „La Época”, 5.12.1922

1925



Data koncertu: 18 listopada

Miejsce: Teatro Principal w Olot

Repertuar: Johann Pachelbel, *Magnificat*; Johann Sebastian Bach, *Partita c-moll*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa A-dur, Ländler i Walce* (nieustalone); Muzio Clementi, *La pantoufle* (część II *Sonaty F-dur* op. 1a nr 1 – przyp. wyd.); Antonio Vivaldi/Johann Sebastian Bach, *Koncert* (nieustalony); Georg Philipp Telemann, *Bourrée* (nieustalone); William Byrd, *Callino Casturame*; Domenico Scarlatti, *Sonata „La caccia”* (nieustalona – przyp. wyd.)

Źródło: „La Provincia”, 15.11.1925; program odręczny w Bibliotece Ministerstwa Kultury Hiszpanii

Data koncertu: 25 i 27 listopada

Miejsce: Sewilla

Repertuar: utwory orkiestrowe od Johanna Sebastiana Bacha po Maurice'a Ravela, Claude'a Debussy'ego oraz Manuela de Fallę; w wykonaniu Landowskiej – muzyka dawna (między innymi Sonata „*La chasse*” Domenica Scarlatti'ego oraz *Bourrée d'Auvergne*)

Instrumentarium: z towarzyszeniem Orquesta Bética de Cámara

Źródło: Wanda Landowska – *Manuel de Falla. Correspondance (1922–1931)*, oprac. Loes Dommering-van Rongen, [b.m.] 2016

Data koncertu: 25 listopada

Miejsce: Sewilla

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Koncert B-dur* (nieustalony – przyp. wyd.)

Instrumentarium: z towarzyszeniem Orquesta Bética de Cámara

Źródło: Eduardo González-Barba, *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Sevilla 2015

Data koncertu: 29 listopada

Miejsce: Instytut Francuski w Madrycie

Źródło: „El Imparcial”, 1.12.1925

Data koncertu: 2 grudnia

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie

Repertuar: Johann Pachelbel, *Magnificat*; Antonio Vivaldi, *Koncert d-moll* (nieustalony – przyp. wyd., na klawesynie); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa A-dur*; Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur*; Georg Philipp

Telemann, *Bourrée*; Jean-Philippe Rameau, *La joyeuse* (z *Pièces de clavecin avec une méthode* – przyp. wyd.); Domenico Scarlatti, *Sonata „La chasse”* (na klawesynie)

Instrumentarium: fortepian; klawesyn

Źródło: „La Nación”, 26.11.1925

Data koncertu: 4 grudnia

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie

Repertuar: między innymi Carl Philipp Emanuel Bach, *Koncert klawesynowy d-moll* [Wq 23? – przyp. wyd.]; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Larghetto* [z *Koncertu D-dur* KV 537]; Joseph Haydn, *Koncert fortepianowy D-dur* [Hob. XVIII/11? – przyp. wyd.]; polonezy Carla Philippa Emanuela Bacha, ländler i walece Wolfganga Amadeusza Mozarta (nieustalone)

Instrumentarium: z towarzyszeniem orkiestry pod dyрекcją Artura Saco del Valle

Źródło: „La Nación”, 27.11.1925

1926



Data koncertu: 6 listopada

Miejsce: Palau de la Música w Barcelonie

Repertuar: Manuel de Falla, *Koncert klawesynowy*

Instrumentarium: z towarzyszeniem orkiestry pod dyрекcją Manuela de Falli

Źródło: ogłoszenie z 5.11.1926, zbiory Archivo Manuel de Falla

Data koncertu: 20 listopada

Miejsce: Olot

Źródło: „La Tradició Catalana”, 20.11.1926

Data koncertu: 22 listopada

Miejsce: Kino Doré w Tortosie

Źródło: „El Día Gráfico”, 24.11.1926

Data koncertu: 23 listopada

Miejsce: Sabadell

Źródło: „El Día Gráfico”, 24.11.1926

Data koncertu: 24 listopada

Miejsce: Sant Feliu de Guíxols

Źródło: „El Día Gráfico”, 24.11.1926

Data koncertu: 26 listopada

Miejsce: Teatro Principal w Walencji

Repertuar: Johann Pachelbel, *Magnificat*, Antonio Vivaldi, *Koncert d-moll* (nieustalony); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa A-dur* (na fortepianie); Johann Sebastian Bach, *Allegro* (nieustalone – przyp. wyd.); Jean-Philippe Rameau, *La follette* (z *Pièces de clavecin*); Domenico Scarlatti, *Sonata „La chasse”*; William Byrd, *Chant populaire Irlandaise*; Georg Philipp Telemann, *Bourrée; Danse populaire polonese* (nieustalony)

Źródło: „El Pueblo”, 24.11.1926; „Las Provincias”, 27.11.1926

Data koncertu: 30 listopada

Miejsce: Teatro Campoamor w Oviedo

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Passacaglia*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa A-dur*; Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur*; Joseph Haydn, *Ländler* (nieokreślony); Carl Maria von Weber, *Zaproszenie do tańca*; François Couperin Le Grand, *Les vergers fleüris* (z 3ème livre de pièces de clavecin); Claude Daquin, *Kukułka*; William Byrd, *Chant populaire irlandaise; La victorieuse; Oberek*

Źródło: „Región”, 30.11.1926

Data koncertu: 1 grudnia

Miejsce: Teatro Jovellanos w Gijón

Repertuar: podobny jak recitalu w Oviedo

Źródło: „Región”, 1.12.1926

Data koncertu: 4 grudnia

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Passacaglia*; Johann Sebastian Bach, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa D-dur*; Bernardo Pasquini, *Toccata con lo scherzo del cuccó*; Louis-Claude Daquin, *Kukułka*; Domenico Scarlatti, *Sonaty: „La chasse” i „Pastoralna”*

Źródło: „La Libertad”, 3.12.1926

Data koncertu: 6 grudnia**Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie**

Repertuar: Joseph Haydn, *Trio A-dur* na flet, klawesyn i wiolonczelę (nieustalone – przyp. wyd.); Johann Sebastian Bach, *Fantazja*, *Menuet*, *Giga* i *Allegro* (nieustalone); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Andante amoroso* (z *Sonaty B-dur* KV 281? – przyp. wyd.); Muzio Clementi, *La pantoufle*; walce wiedeńskie; William Byrd, *Chant populaire irlandaise*; François Couperin Le Grand, *Les vergers fleüris*; Jean-Philippe Rameau, *La livri*, *Le vézinet*, *La timide* (z *Pièces de clavecin en concerts*), *Tambourin* (w opracowaniu na flet, wiolonczelę i klawesyn)

Instrumentarium: z towarzyszeniem Orquesta Lasalle

Źródło: „La Libertad”, 3.12.1926; „La Época”, 7.12.1926

Data koncertu: styczeń**Miejsce: Sant Feliu de Guíxols**

Repertuar: utwory Georga Friedricha Händla, Johanna Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Muzia Clementiego, Domenica Scarlattiego, Bernarda Pasquiniego, Louis-Claude’a Daquina, Jean-Françoisa Dandrieu i Wandy Landowskiej

Instrumentarium: fortepian; klawesyn

Źródło: „Scherzando”, 10.01.1927

1928



Data koncertu: 5 maja

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie

Repertuar: Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Passacaglia* (z *Musicalischer Parnassus* – przyp. wyd.); Johann Kuhnau, *Sonata „Il Combattimento tra David e Goliath”*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa a-moll*; Johann Sebastian Bach, *Sarabanda*, *Polonez*, *Gawot* i *Bourrée* (nieustalone); Bernardo Pasquini, *Toccata con lo scherzo del cuccó*; Jean-Philippe Rameau, *Rigaudon* i *Tambourin*

Instrumentarium: fortepian; klawesyn

Źródło: „La Libertad”, 5.05.1928

Data koncertu: 7 maja

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie

Repertuar: William Byrd, *La volta*; Michael Praetorius, *Dwie wolty*; Jacques Champion de Chambonnières, *Wolta* (*Sarabanda „O beau jardin”*); Ferenc Liszt; *Danse des sylphes de la „Damnation de Faust” de Hector Berlioz* [S 475]; Robert Schumann, *Walc a-moll*; Carl Maria von Weber, *Zaproszenie do tańca*; Fryderyk Chopin, cztery *Walce* (nieustalone); anonim, *Volta polonica*; Johann Sebastian Bach, *Allegro z Koncertu D-dur*

Instrumentarium: fortepian; klawesyn

Źródło: „La Libertad”, 5.05.1928

1929



Data koncertu: 8 stycznia

Miejsce: Filarmónica de Aragón?

Repertuar: Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Passacaglia*; Johann Sebastian Bach, *Koncert D-dur* [BWV 596]; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Fantazja d-moll* [KV 397 – przyp. wyd.]; Michał Kleofas Ogiński, *Polonez* (nieustalony – przyp. wyd.); Joseph Lanner, *Walce* (nieustalone – przyp. wyd.); Johann Sebastian Bach, *Koncert włoski F-dur*; Henry Purcell, *Ground*; Domenico Scarlatti, *Sonata* (nieustalona)

Źródło: „La Voz de Aragón”, 8.01.1929

Data koncertu: 11 stycznia

Miejsce: Teatro Cervantes w Madrycie

Repertuar: Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Passacaglia*; Johann Sebastian Bach, *Koncert D-dur* [BWV 596]; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Fantazja d-moll*; Michał Kleofas Ogiński, *Polonez*; Joseph Lanner, *Walce*; Henry Purcell, *Ground*; Domenico Scarlatti, *Sonata* (nieustalona)

Źródło: „Boletín Musical”, styczeń 1929

Data koncertu: 14 stycznia

Miejsce: Towarzystwo Filharmoniczne w Madrycie

Repertuar: nieustalone koncerty Johanna Sebastiana Bacha, Carla Philippa Emanuela Bacha i Josepha Haydna; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Koncert forte-pianowy D-dur*

Instrumentarium: orkiestra pod dyрекcją Bartolomé Péreza Casasa

Źródło: „El Heraldo de Madrid”, 15.01.1929

Data koncertu: między 16 a 19 stycznia?

Miejsce: Galicja

Źródło: „Diario de Burgos”, 19.01.1929

Miejsce: Walencja?

Źródło: list Wandy Landowskiej do Eduarda Chavarriego z 6.07.1928

1930



Data koncertu: styczeń

Miejsce: Filharmonia w Pontevedrze

Repertuar: utwory Johanna Kaspara Kerlla, Ferdinanda Fischera, Johanna Pachelbela, Benedetta Marcella, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Johanna Kuhnaua, Jean-Philippe’a Rameau, François Couperina, Johanna Sebastiana Bacha i Domenica Scarlatti

Źródło: „Música”, 2.10.1929

1931



Data koncertu: 4 stycznia

Miejsce: Teatro Principal, koncert zorganizowany przez Towarzystwo Filharmoniczne

Repertuar: Pierre [Jean-François] Dandrieu, *Vous qui désirez sans fin* [z *Livre de Noël* pour l’orgue et le clavecin [oba przyp. wyd.]; Johann Sebastian Bach, *Suita angielska a-moll*; Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa F-dur* (A-dur?); Bernardo Pasquini, *Toccata con lo scherzo del cuccó*; Louis-Claude Daquin, *Kukułka*; Domenico Scarlatti, *Sonata* (nieokreślona); Joseph Haydn, *Sonata D-dur* (nieokreślona)

Źródło: „La Voz de Aragón”, 4.01.1931

Data koncertu: 6 lutego

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie

Repertuar: utwory Johanna Sebastiana Bacha, François Couperina, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Josepha Haydn, Jean-Philippe'a Rameau i Jacques'a Champion de Chambonnières'a

Źródło: „El Debate”, 7.02.1931

Data koncertu: przed lub po 6 lutego

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie

Repertuar: podobny jak 4 lutego

Źródło: „El Sol”, 8.02.1931

Data koncertu: 8 i 10 lutego

Miejsce: Lizbona, Porto

Źródło: „La Publicidad”, 5.02.1931

Data koncertu: 8 lutego

Miejsce: Pontevedra

Źródło: „La Publicidad”, 5.02.1931

Data koncertu: przed 12 listopada

Miejsce: Teatro Jovellanos w Gijón

Źródło: „Región”, 12.11.1932

Data koncertu: 18 listopada

Miejsce: Instytut Francuski w Madrycie

Repertuar: François Couperin, *Passacaille h-moll* (z 2nd livre du pièces de clavecin – przyp. wyd.), *Les folies françaises, ou les dominos*; utwory Antoine'a Francisque'a, Jacques'a Champion de Chambonnières'a i Jean-Philippe'a Rameau; na bis: Louis-Claude Daquin, *Kukułka*; utwory Couperina i inne

Źródło: „El Heraldo de Madrid”, 21.11.1932

Data koncertu: przed 21 listopada

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie

Repertuar: nieustalone utwory Jean-Philippe'a Rameau, François'a Couperina, Domenica Scalattiego, Henry'ego Purcella, Johanna Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta i Josepha Haydna; Mateo Albéniz, *Sonata* (nieustalona – przyp. wyd.); Wanda Landowska, *Mis recuerdos de Asturias*; Johann Sebastian Bach, *Toccata D-dur*, *Partita B-dur* [BWV 825]

Źródło: „La Libertad”, 22.11.1932

Data koncertu: 21 listopada

Miejsce: Barcelona

Repertuar: Henry Purcell, *Ground*; Alessandro Marcello, *Koncert d-moll* (nieustalony – przyp. wyd.); Johann Sebastian *Toccata* [i fuga?] *D-dur* (nieustalona – przyp. wyd.) (całość na klawesynie); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Fantazja d-moll*; nieustalone tańce („ludowy” i „niemiecki”) Josepha Haydna; Jean-Philippe Rameau, *La poulé*; François Couperin le Grand, *Le rossignol en amour*; Domenico Scarlatti, *Sonaty*

Źródło: program koncertu, Centro de Documentación del Orfeo Catalán

1936

Data koncertu: 17 marca

Miejsce: Barcelona

Repertuar: Georg Friedrich Händel, *Suita E-dur* HWV 430; siedem sonat Domenica Scarlattiego (całość na klawesynie); Wolfgang Amadeusz Mozart, *Sonata fortepianowa D-dur*; Jean-Philippe Rameau, *Les sauvages*; François Couperin le Grand, *Sœur Monique*; Johann Sebastian Bach, *Fantazja chromatyczna i fuga d-moll*

Źródło: program, Centro de Documentación del Orfeo Catalán

Data koncertu: 30 marca

Miejsce: Teatro de la Comedia w Madrycie



Chopin University Press

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina | Chopin University of Music

Okólnik 2, 00-368 Warszawa, Polonia

wydawnictwa@chopin.edu.pl

