

# Anuario de Filosofía de la Música

2021-2022, páginas 25-44

Maria Álvarez

Conservatorio Superior de Música de Asturias

---

## ¿Un diamante tallado o una gota de glicerina? Apuntes biográficos de Wanda Landowska conciertos en Budapest, el canon musical y cuestiones de género.

### Resumen:

El talento de la pianista polaca Wanda Landowska (1879-1959) se manifestó y consolidó en edad temprana, mucho antes de su traslado a París, bajo la dirección musical de dos extraordinarios y eminentes pianistas polacos, Jan Kleczyński y Aleksander Michałowski. El hallazgo de dos cartas manuscritas inéditas de 1901 de la intérprete y de su madre Ewelina, aportan nuevos datos biográficos desconocidos hasta la fecha, que cuestionan las incógnitas relativas a su discutida fecha de nacimiento y presentan nuevas adiciones a su corpus musical como compositora. Su actividad concertística en Budapest entre 1904 y 1936 confirma su colaboración con destacadas figuras como Jenő Hubay, Bronisław Huberman y Henri Casadesus, así como el programa interpretado en las veladas musicales. El compromiso de la intérprete con el repertorio antiguo supuso un desafío sobre el canon establecido dentro de un complejo marco de representación patriarcal en el que las mujeres comenzaban a abrirse camino y que no detuvo a esta emprendedora personalidad.

**Palabras clave:** Landowska, biografía, canon, estudios de género, Polonia.

### Abstract

The talent of the Polish pianist Wanda Landowska (1879-1959) was manifested and consolidated at an early age, long before her move to Paris, under the musical guidance of two extraordinary and eminent Polish pianists, Jan Kleczyński and Aleksander Michałowski. The discovery of two previously unpublished handwritten letters from 1901 by the performer and her mother Ewelina provides new biographical information hitherto unknown, which challenges the questions concerning her discussed date of birth and presents new additions to her musical corpus as a composer. Her concert activity in Budapest between 1904 and 1936 confirms the collaboration with leading figures such as Jenő Hubay, Bronisław Huberman and Henri Casadesus, as well as the programme performed at the musical evenings. The performer's commitment to the early repertoire was a response to the established canon within a complex framework of patriarchal representation in which women were beginning to make their way but did not stop this enterprising personality.

**Keywords:** Landowska, biography, canon, gender studies, Poland.

---

## ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

### Coordina

Marie Lavandera Piñero

### Comité editorial

Aurelio Martínez Seco  
Fernando Torner Feltrer  
Francisco Bueno Camejo  
Gonzalo Devesa Valera  
Héctor Baena Izquierdo  
José Luis Pozo Fajarnés  
Manuel Real Tresgallo  
Marie Lavandera Piñero  
Rufino Salguero Rodríguez  
Raúl Angulo Díaz

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadela musica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadela musica.es/afm>  
anuario@filosofiadela musica.es

ISSN 2695-7906  
Depósito legal: AS 03390-2022



# ¿Un diamante tallado o una gota de glicerina?

## Apuntes biográficos de Wanda Landowska, conciertos en Budapest, el canon musical y cuestiones de género

María Álvarez Vidales

Conservatorio Superior de Música de Asturias

La personalidad de Wanda Landowska (Varsovia, 1879-Lakeville 1959) no ha pasado desapercibida ni entre sus contemporáneos ni en la actualidad, quizás por su extraordinaria modernidad: una mujer concertista que a lo largo de su vida, además de ser una defensora de la música de los siglos XVII y XVIII y partícipe en la recuperación del clavicémbalo en el siglo XX (Salter, 2001), sobrevivió a dos guerras mundiales, residió en diferentes ciudades y continentes, como Berlín, París, Banyuls-sur-Mer, Nueva York y Lakeville (EEUU), realizó giras de conciertos por Europa, Rusia y Estados Unidos, compuso música, lanzó el primer clavicémbalo moderno virtuoso de alcance internacional, llegó a ser una reputada académica y creó su propia escuela de pupilos, que siguieron su estela.

Resulta sorprendente, dada la abundante y abrumadora cantidad de textos generados en torno a Landowska y su fama alcanzada, las lagunas biográficas existentes, desde sus primeros años de vida hasta la edad adulta, en fuentes académicas. Mucho se ha escrito desde su asentamiento en París y de sus aportaciones en momentos culminantes de su carrera, pero del periodo

anterior son escasos los datos conservados. Landowska ya era una pianista profesional con una larga trayectoria de conciertos a sus espaldas cuando se trasladó a la capital francesa en 1900 y se unió en matrimonio con Henry Lew.

Su biógrafa oficial, Denise Restout, antes discípula y desde 1935 su asistente (Restout, 1960), editó el libro *Landowska on Music* (1964) recopilando los escritos que su maestra escribió a lo largo de su vida y que pudieron ser rescatados en su salida de París ante el avance de los nazis, contexto en el que tuvo que abandonar sus clavicémbalos, pinturas, antigüedades, así como una apreciada biblioteca, formada por una colección de 10.000 libros, manuscritos y partituras (Harer, 2003).

El vacío documental relativo a la infancia de Landowska en fuentes académicas, hace replantearse la necesidad de cubrir esa carencia de información por lo datos que pueda arrojar sobre la influencia de sus primeras experiencias vitales y formación en su personalidad y pensamiento. En enciclopedias musicales como *New Grove* (Salter, 2001) se hace referencia a su aprendizaje con los grandes pianistas y especialistas en Chopin, Kleczyński y Michałowski, pero

sin entrar en detalles cronológicos. Tan solo se menciona la formación con el primero durante unos años y su posterior ingreso en el Conservatorio de Varsovia bajo las directrices del segundo. Restout (1964) en *Landowska on Music*, por su parte, aporta algún dato más, como los inicios de sus estudios musicales con un alumno de Liszt a la edad de 4 años. Tampoco hay acuerdo respecto a temas elementales como son la fecha de su nacimiento, su periodo de aprendizaje en Varsovia y traslado a Berlín.

Respecto a los años de formación con el pianista Jan Kleczyński (1837-1895), apenas hay rastro en fuentes, desconociéndose cuánto tiempo estudió con él y qué tipo de formación le impartió. Director de la más respetada revista musical polaca de la época, había investigado sobre la técnica, sonoridad e interpretación chopiniana, temática que trató en tres conferencias en Varsovia que culminaron en un libro traducido a diversos idiomas, incluido el español. Y más notable aún, editó 12 volúmenes de la obra de Chopin en 1882 (Chechlińska, 2001), convirtiéndose a posteriori en uno de los pilares utilizados para la Edición Nacional (1967) de las obras de este compositor.

Durante su estancia formativa en el Conservatorio de Varsovia bajo la tutela del pianista virtuoso Aleksander Michałowski (1851-1938), también es escasa la información. Este había sido un célebre pianista de su época y compaginaba la actividad concertística con la enseñanza. Había trabajado directamente con Moscheles y Tausig, y con dos alumnos de Chopin (Michałowski, 1932), y se había convertido en uno de los pianistas más respetados en la interpretación de su obra en Polonia.

Formó a una larga lista de grandes pianistas de la época, como Neuhaus, Sofronitsky o Levitzki.

Las múltiples giras de conciertos que la joven realizó por Europa revelan su actividad concertística y convicciones musicales en un momento histórico que supuso el despertar de la música antigua, traspasando su imperterrita función pedagógica. Las reseñas en prensa especializada reflejan la recepción de la crítica frente a la nueva sonoridad de los instrumentos antiguos y un repertorio hasta entonces ajeno a la actividad performativa. Budapest constituye uno de los múltiples destinos que la artista frecuentó en sus viajes entre 1904 y 1936.

La suma de todas estas evidencias es un indicador de que un acercamiento analítico y profundo a sus cartas manuscritas y su bibliografía puede contribuir a esclarecer cuestiones biográficas que contribuyan a definir la trayectoria y convicciones estéticas de la intérprete.

Para la realización de este estudio se ha aplicado un diseño de investigación de carácter descriptivo. El método que se ha seguido ha sido el análisis de contenidos, dado que es un trabajo de tipo cualitativo. Se han establecido a partir de ellos un examen de distintas temáticas con el fin de especificar los conceptos derivados e interpretar los datos inéditos vertidos en las cartas manuscritas halladas en la Biblioteca Universitaria Jagiellonian, en Polonia (Álvarez Vidales, 2022).<sup>1</sup>

Se han realizado consultas de documentación en la Biblioteca del Instituto de Musicología de Cracovia, la Biblioteca Universitaria Jagiellonian<sup>2</sup>, la Biblioteca de la Academia de Músi-

1. Gracias a la inestimable ayuda de la Dra. Atenea Fernández Higuero y a la contribución del programa Erasmus+ a través del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias que posibilitó la movilidad y ulterior consulta de bibliotecas en Cracovia.

2. Agradecimientos a la Sra. Barbara Bułat de la Biblioteca Jagiellonian de Cracovia, y especialmente a Gábor Duró, Gizella Keserú y Anna Mária Duró por las traducciones de las cartas manuscritas.

ca de Cracovia y la Biblioteca Nacional de Hungría. Esta ha sido seleccionada a través de los catálogos online y los catálogos disponibles en las bibliotecas. Por otro lado, también se ha accedido a fuentes primarias localizadas en bibliotecas digitales.

Dentro de las obras de referencia, las enciclopedias musicales han arrojado luz sobre Landowska, así como las enciclopedias de biografías, diccionarios de pedagogos músicos de Polonia y ensayos monográficos en revistas musicales especializadas. Las enciclopedias han resultado ser un punto de partida crucial para la búsqueda específica de bibliografía. Las bases de datos *Jstor* y del Instituto de Historia y Ciencias de la Música de Hungría han resultado ser uno de los pilares del estudio para la consulta de revistas científicas del siglo XX y XXI, tesis doctorales, anuarios de música, conciertos históricos, programas de mano y bibliografías de bibliografías.

La inclusión del canon musical y cuestiones de género ha sido una variable imprescindible del estudio, dada la especificidad de esta mujer a principios del siglo XX en un panorama musical internacional y una sociedad cambiantes.

## §1. Años de formación musical y nuevas incógnitas

Landowska nació en Varsovia, parte rusa de Polonia en aquella época, que en 1863 tras el Levantamiento de Enero y una vez disuelto su Congreso, había sido anexionada al imperio ruso. De los primeros veinte años de Landowska poco se sabe, la documentación es insuficiente y escasa, posiblemente por los efectos devastadores de la II Guerra Mundial. La información que se conoce de los primeros años de vida de la intérprete se debe sobre todo a Restout (1979b), quien los ha detallado a partir de sus diarios de adolescencia y recuerdos posteriores. Incluso en as-

pectos como su fecha de nacimiento no hay consenso.

De acuerdo con el *New Grove* (Salter, 2001) y *MGG* (Harer, 2003), Wanda Landowska nace el 8 de julio de 1879, fecha también registrada en el destacado diccionario biográfico polaco *Polski słownik biograficzny* (Przybylski, 1971). Por otro lado, Hugo Riemann en *Musik-Lexikon* (1909), así como otras biografías actuales, como *Leksykon polskich muzyków pedagogów* (Janczewskiej-Sołomko, 2008) apuntan al año 1877. Gavoty (1956, pág. 6) sostiene que el *Grove Dictionnaire* de 1929 probablemente sea una de las pocas fuentes que datan su nacimiento en el año 1880, sin embargo también afirma que la misma Landowska aporta la fecha de 5 de julio de 1879, tal y como figura en su pasaporte (Salter, 2001).

En una carta inédita de su madre Ewelina (Landowska, 1901a), el 30 de junio de 1901 desde Varsovia, dirigida a la redacción del *Rocznik Artystyczny* en Lwów, afirma que su hija había nacido el 5 de julio de 1880. Por otro lado, en su certificado de nacimiento, reflejado en la revista musical *Ruch Muzyczny* de 1969, figura que Wanda Aleksandra Landowska, de padre Marian y madre Ewelina de soltera Lautenberg, nació el 5 de julio de 1879 (Pośpiech, 1969). La partida de nacimiento aparece firmada con fecha de 15/27 de diciembre de 1893 en Varsovia. En un lateral de la imagen, el autor del artículo añade que nació el 23 de junio (según el calendario antiguo), 5 de julio de 1879. Sorprende la fecha que data el acta, 1893, catorce años después del nacimiento de la pequeña. Esta pudo ser la fecha en la que la familia se convirtió al catolicismo. Si bien tanto en la cultura judía como en la católica es habitual añadir un segundo nombre secular, el nombre de Wanda es de origen polaco y el de Aleksandra helénico.

Conjeturas aparte, dado que la veracidad de ambos documentos es indis-

cutible, cabe presuponer que los padres modificaron la fecha de nacimiento de su hija intencionadamente en el momento de cubrir el acta. O bien, por el contrario, en la carta de 1901 la madre de Wanda (Landowska, 1901a) pudo manipular la información con alguna finalidad particular o personal.

De familia judía convertida al catolicismo, era la mayor de tres hermanos, —estos, Paul y André, tenían tres y cinco años menos que la artista respectivamente—. Su padre, Marian, era un bondadoso abogado, aficionado a la ópera, quien cantaba sus arias preferidas en el hogar familiar (Restout, 1979b). Su madre, Ewelina Lautenberg, era filóloga, y fue la fundadora de la primera escuela de idiomas extranjeros en Varsovia, donde se enseñaba utilizando el método Berlitz (Przybylski, 1971). Ella fue la encargada de la educación de Landowska, a quien enseñó historia, geografía e idiomas. Tan solo se llevaban veinte años de diferencia y estaban muy unidas.

Según cuentan sus biógrafos, Wanda era testaruda y poseía un gran sentido del humor: «Mi nariz es tan grande que, ¡se podría ver desde el cielo sin la ayuda de una lupa!» (Restout, 1979b, pág. 12). También era tremendamente autoexigente en su adolescencia con respecto a la música: «Dios me ha bendecido con talento, ¡pero aun así no estoy satisfecha! A quien se le ha dado mucho, mucho se le debe exigir».

Existen lagunas en lo relativo a los primeros años de formación de Landowska. Comenzó sus estudios musicales con cuatro años con un discípulo de Liszt y, como señala Restout (1964, pág. 6), su madre contrató a diferentes profesores, siendo su maestro definitivo durante la etapa infantil Jan Kleczyński (1837-1895), famoso académico e intérprete de Chopin. Este la adoraba y solía decir de ella que era «un genio». Sobre este pianista señala Restout (1979a, pág. 5) que era «un profesor lento pero demasiado indulgente».

Se desconoce a qué edad Landowska ingresó en el Conservatorio de Varsovia para estudiar con Aleksander Michałowski. Si se tiene en cuenta que Kleczyński impartió clases de piano de forma privada desde 1881 (Woz, 1997) y que desde 1887 comenzó su labor pedagógica durante dos años en el Conservatorio de Varsovia en enseñanzas medias (Sierotwiyński, 1966), es posible que la futura pianista comenzara su formación con Michałowski en este momento, con ocho años. Aunque también es verosímil que continuara el aprendizaje con su mentor independientemente del nuevo cargo profesional asumido por este.

Por su parte, Restout (1979b, pág. 12) aporta un dato extraordinariamente significativo, no evidenciado en fuentes académicas: Michałowski era «su padrino y profesor de piano, al que admiraba y quería profundamente». Este dato revela el vínculo tan estrecho que existía entre alumna y profesor. Wanda lo describe así: «Fue un maestro maravilloso. Tocaba constantemente para sus alumnos, de este modo añadía un gran valor a su enseñanza. A menudo tenía la sensación de que tocaba especialmente para mí porque sentía mi musicalidad. Yo le comprendía». Con él aprendió Chopin, Beethoven, Schumann y «todo el repertorio habitual de la época. Se formó en la tradición de la técnica virtuosa, y a veces se desanimaba con los ejercicios de octavas, debido a la pequeñez de su mano», así como repertorio principalmente romántico. «Los únicos trabajos de Bach a los que se acercó eran transcripciones de Liszt, Bülow o Tausig» (Restout, 1964, pág. 6).

En una carta inédita de Landowska (1901b) el 8 de julio de 1901 desde París (Avenue Clichy 117) a un destinatario desconocido, afirma haber comenzado sus estudios en el Conservatorio de Varsovia en 1893. Por otro lado, su madre en la carta del 30 de junio de

ese mismo año afirma que su hija se había graduado en dicho conservatorio en 1893 y se había trasladado a Berlín un año después. Como se puede observar, los datos resultan contradictorios. Wanda en su carta, ofrece una explicación más detallada, donde indica cómo antes de entrar en la clase del profesor Michałowski, había tomado clases privadas con él. Y agrega: «La introducción me la dio Jan Kleczyński». En su carta afirma que en el conservatorio estudió piano con Michałowski, y contrapunto y armonía con el profesor Zawirski. No obstante, Restout (1994) sostiene que se graduó con catorce años, con lo que el testimonio de la madre se presenta más razonable.

La carta de la intérprete del 8 de julio de 1901 es en respuesta a una escrita por Stanisław Bursa<sup>3</sup> (1901b) el 1 de julio de ese mismo año, quien le solicita específicamente esos datos biográficos, además de una copia de un programa de mano original y una foto, para incluirlo en una reseña sobre Landowska en un volumen musical que estaba preparando. Las intenciones de Bursa parecen sinceras, ya que comienza la carta expresando lo difícil que había sido localizarla en París, y que finalmente consiguió contactar con su madre.

En 1894 la joven Landowska debutó en el Concierto Histórico de la Sociedad Musical, organizado por Aleksander Poliński (Szczawińska, 1960), como lo transmitió un crítico del *Przegląd Tygodniowy*: «Haendel y Bach encontraron una intérprete [...] que tocó variaciones y suites de estos clásicos con una comprensión sorprendente para su edad». Sin embargo, no fue positiva su apreciación: «la pequeña pianista no habría recibido tan abundantes y numerosos aplausos tras interpretar piezas, la mayoría de las cuales hacían bostezar, si no fuera por la fama de su

extraordinario talento, no sólo como intérprete sino también como compositora». La reseña muestra que el talento de Landowska ya era público y gozaba de cierta popularidad como pianista y compositora. Por otro lado, la fecha del debut de la pequeña con catorce años se corresponde de nuevo con las declaraciones de Restout (1994), quien afirma que la intérprete se había graduado a esa edad.

En una conversación con Adam Wieniawski, Michałowski relata años después del éxito en el extranjero de su reciente alumna (Dybowsk, 2005, pág. 106): «Mi primera [...] alumna totalmente destacada fue Wanda Landowska, a quien pronto aconsejé que se especializara en Bach y en los clásicos italianos y franceses antiguos. El futuro demostró que no salió mal parada».

Del monográfico de Restout (1979b) también provienen los datos más reveladores del oscuro periodo de Wanda en Berlín. Tras finalizar sus estudios en 1895 con Michałowski en el Conservatorio de Varsovia, comenzó contrapunto y composición con Heinrich Urban en la Akademie der Künste (Academia de las Artes), quien era especialmente famoso en Polonia pues fue maestro de Ignacy Jan Paderewski, Mieczysław Karłowicz, Józef Hofman y otros músicos de la época (Marchwica, 1999). Años después reveló no haber aprendido mucho con su maestro, debido a la imposición de reglas muy estrictas (Restout, 1979b, pág. 5). El rechazo comprensible hacia Urban lo explica ella misma, a propósito del incomprendido color del clavicémbalo en Bach: «recuerdo cómo Urban [...] solía tararear burlescamente fragmentos de la Misa en Si menor» (Restout, 1964, pág. 354).

Tampoco hay consenso sobre la fecha en la que Landowska se traslada

3. Stanisław Bursa (1865-1947), cantante tenor, director, compositor, pedagogo y oficinista de la región de Galitzia (Fink, 2020).

a Berlín. El *New Grove* (Salter, 2001) y Gavoty (1956) señalan que viaja a la capital alemana en 1896, mientras que otras biografías actuales mencionan su periodo en Berlín entre 1893 y 1897. Por su parte, Restout (1994) sostiene que Landowska se traslada a Berlín con dieciséis años, y donde realiza sus estudios durante cuatro años. Sin embargo, su madre (Landowska, 1901a) contradice todas estas fuentes, asintiendo que su hija se establece en Berlín en 1894.

En su carta de 1901, Wanda Landowska declara no haber estudiado piano con ningún profesor tras dejar el conservatorio. Al parecer solo trabajó con Urban en Berlín en composición e instrumentación. Ewelina sostiene en su carta que su hija se había trasladado a Berlín donde estudió durante cinco años con el profesor Heinrich Urban. Resulta insólito que la joven no continuara recibiendo clases de piano después del conservatorio, dado el talento que había demostrado hasta entonces y teniendo en cuenta que en 1894 contaba con tan solo catorce años. No obstante, también es posible que tomara lecciones pero no quisiera manifestárselo al destinatario de su carta. De lo que no cabe duda es de que su actividad concertística y vinculación con el piano continuó a lo largo de estos años, tal y como revela la prensa de la época.

A los diecisiete años sufrió una afección debida a la aparición de un pequeño pero doloroso ganglio en una mano que le impidió practicar piano durante meses (Restout, 1979b, pág. 12). Este acontecimiento vital hizo que se planteara convertirse en cantante. Tal y como afirma Restout (1979b), «siempre decía que aprendía más escuchando a los buenos cantantes que a los instrumentistas». Este dato acerca de su dolencia física, aportado tan solo por Restout puede abrir el interrogante de si esta lesión en la mano fue un condicionante por el que la pianista se

abrió en primera instancia a explorar la sonoridad del clavicémbalo, y un repertorio más adecuado para el pequeño tamaño de su mano.

Pese a todo a finales de septiembre de 1897 la joven de dieciocho años ofreció un concierto en Polonia, en el que actuaba como intérprete y compositora y presentó nuevas obras (Dybowski, 2005, pág. 106). La reseña calificó la interpretación de la joven virtuosa de soberbia: «dominó todo el programa, como la obra más amplia y suntuosa, dejando atrás otras piezas menores». Criticó el *tempo* excesivo del final, la austeridad y falta de colorido y claridad de tono en la conducción de la melodía y destacó la necesidad de mayor experiencia en el uso del instrumento, trabajo y tiempo. «Sin embargo, lo que más nos interesaba era la autora, no porque se sumara al siempre escaso número de mujeres compositoras, sino porque ya conocíamos algunas de sus obras y nos interesaba un nuevo puñado de ellas». Sobre esta última faceta de la joven, de sus cinco canciones con texto en polaco y francés y sus cuatro composiciones para piano, la reseña subrayó su talento, la libertad de las melodías y forma de las composiciones, un fondo armónico que aunque no estaba ajustado, provenía del sentimiento interno y cierto dominio de la forma y técnica de escritura. «Por lo que madurará y cristalizará [...] fluye con las luces brillantes de ideas, y luego se oscurece con la preocupación por la expresión correcta... Por lo tanto, estos intentos de ascensión deben ser recibidos con comprensión y aliento».

Su actividad concertística prosiguió con otros conciertos en Polonia, algunos ejecutados con su profesor Michałowski. De modo que, si es verídico el testimonio de Restout sobre la lesión sufrida por Landowska con diecisiete años, no debió tratarse de un hecho crónico.

Precisamente en ese momento apareció el etnomusicólogo Henri Lew en su vida. «No solo le aportó el amor, el entusiasmo y la seguridad que ella anhelaba, sino que comprendió que tenía que liberarse del asfixiante ambiente musical y social de Berlín, y emanciparse en un país donde pudiera desarrollarse» (Restout, 1979b, pág. 12). Decidieron trasladarse a París.

Restout (1994) relata que en la época en que Landowska llegó a la capital francesa se produjo una larga campaña para la reintroducción del clavicémbalo, apoyada por músicos y musicólogos franceses como Charles Bordes, Vicent d'Indy, Pirro o Albert Schweizer. El reto era lograr que la audiencia, llena de prejuicios, aceptara el instrumento y el repertorio. «Las actuaciones tenían que estar respaldadas por la palabra escrita», dice Restout, y así es como Landowska publicó en 1909 *Musique ancienne* y numerosos escritos que siguieron a lo largo de su vida.

Por otra parte, la actividad concertística de la artista prosiguió en París así como sus intervenciones como conferenciante en instituciones de renombre. En 1901 la editorial francesa Enoch & Cie publicó varias de sus piezas para piano, la artista ofreció diversos conciertos en la Schola Cantorum, y se promocionó en revistas femeninas. Finalmente hizo su debut en la capital francesa el 16 de febrero de 1902 en los Conciertos Lamoureux, interpretando el Concierto para piano KV 271 de Mozart. A través de la Schola Cantorum y su impulsor, Charles Bordes, realizó una serie de conciertos entre 1902-03, con un repertorio que abarcaba de Bach a Mozart.

## §2. Composiciones hasta 1901

La madre de la intérprete, Ewelina (Landowska, 1901a), escribe una carta el 30 de junio de 1901 a la redacción

del *Rocznik Artystyczny* (Anuario de Arte) en Lwów —actual Ucrania, por entonces pertenecía al Imperio austro-húngaro—, en la que escribe: «Habiendo leído la invitación de la Editorial T, y suponiendo (¿) que mi hija, habiendo vivido un año en París, no está al tanto de la próxima publicación, me apresuro a enviarle información sobre sus actividades artísticas». Durante los cinco años que estudió en Berlín con Urban, afirma que su hija escribió una docena de canciones a una y más voces, una Serenata para violín y piano, treinta obras para piano y una Suite para cuerdas. En el siguiente punto detalla las obras ya impresas y las editoriales. Agrega que en ese momento casi todas las obras de su hija estaban publicadas por Enoch, en París, en donde había adquirido los derechos. Por otro lado, Landowska (1901b) en la carta de 1901 también refleja un listado detallado de los trabajos que ya estaban impresos, principalmente canciones para voz y piano; las obras para piano que estaban en proceso de publicarse para Enoch; las piezas que estaban en preparación para Enoch; y las obras mayores para orquesta de cuerda, algunas ya interpretadas (Tabla 1).

Restout (1964, p. 424) en *Landowska on Music* aporta un precario listado de los trabajos musicales de la intérprete. De las obras mencionadas en estas dos cartas manuscritas tan solo concuerdan las Variaciones para dos pianos y numerosos *Lieder*.

Vale la pena detenerse en un dato relevante que la madre Ewelina aporta al final de su carta (Landowska, 1901a), mencionando la presencia de una reseña biográfica de Wanda Landowska, como compositora y pianista en la historia de las mujeres compositoras, editado por Soleniére en París. Adjunta la dirección de su hija en París, la misma que Wanda detalla al inicio de su carta de 1901. En posdata añade algunos



Obra musical de Wanda Landowska	Carta de Ewelina (30 junio 1901)	Carta de Wanda Landowska (8 julio 1901)
Docena de canciones para una o más voces	Periodo de 5 años en Berlín	
30 obras para piano	Periodo de 5 años en Berlín	
Suite para cuerda	Periodo de 5 años en Berlín	
Quatre morceaux pour piano	Schlesinger, Berlín, 1895	1. Berceuse 2. Nuit d'automne 3. La source 4. Envalsant Lienau (Publicación descatalogada. Afirma no poseer ningún ejemplar ni la portada)
Deux morceaux rococo pour piano	Schlesinger, Berlín, 1895	Lineau <sup>1</sup> , Berlín
Seis canciones para una voz	Jurgenson, Moscú	Afirma haber intentado enviársela al destinatario.
Tres canciones para una voz	Raabe & Plothow, Berlín	Publicadas un año antes de la carta.
Gavotte et Menuet		Lienau
Canción <i>Ici Bas</i> (texto de Sully Prudhomme)		Echo Muzyczne, Varsovia
1. En route 2. Lied 3. Reverie d'automne 4. Danse polonaise		Enoch & Cie (serán publicadas uno o dos meses después)
1. Ne pleure pas 2. Apres la pluie 3. A la mer (texto: Krasiński) 4. Sais tu la douleur? 5. Ballade polonaise (texto: Konopnicka) 6. Tu veux partir? (texto: Belmont)		Enoch & Cie (serán publicadas uno o dos meses después)
Variaciones para piano		En preparación para Enoch
Variaciones para dos pianos (dedicadas a Maurycy Morzkowski)		En preparación para Enoch
Rapsodia judía para piano		En preparación para Enoch
15 canciones, dúos, tercetos		En preparación para Enoch
Piezas mayores para orquesta de cuerda		(Afirma haber escrito varias)

1. Emil Robert Lieanu (1838-1920), alumno de Moscheles y Rietz, había comprado la editorial Schlesinger (Berlín) en 1864 añadiendo su nombre a la empresa, y en 1875 adquirió la empresa vienesa Haslinger. En 1898 se retira y cede la empresa a su hijo Robert Heinrich Lienau (Elvers, 2001).

Suite Mélodie		Interpretada en Varsovia y Leipzig por la Orquesta de Winderstein <sup>2</sup>
Sérenade chevarelesque, para violín con acompañamiento de piano		(Afirma interpretarla habitualmente)

Tabla 1. Relación del corpus musical de Landowska hasta 1901, reflejado en las cartas manuscritas de Wanda Landowska y su madre Ewelina.

nombres de personas que habían interpretado sus canciones.

El hecho de que en 1901 Landowska ya figure en un libro de historia de mujeres compositoras, unido a su aparición en revistas femeninas y su participación como intérprete en salones de princesas de la aristocracia parisina, refleja su integración en este círculo y el impacto que generó gracias a las reseñas y fotografías que se publicaron sobre ella. Por otro lado, en Varsovia se estaba gestando un movimiento de lucha por los derechos de las mujeres. En la revista *Ruch Muzyczny* a propósito de un concierto que Landowska ofreció en 1896, en el que interpretaba sus propias obras para la Sociedad Musical, Cecylia Walewska escribió en *Wędrowiec* (SzczaWińska, 1960):

Al extender las actividades de las mujeres cada vez más hacia las esferas, recientemente han podido dirigirlas hacia la composición, que ha sido descuidada por completo por la voz femenina. En Francia, las obras de la Sra. Chaminade son cada vez más famosas... En Polonia, desde la inmortal Badarzewska, ridiculizada por una muchedumbre moribunda de ancianas sentimentales de provincias, dos nombres femeninos han logrado imponerse seriamente: los de la señora Myszkowska y la señora Mikorska-Choinska; sin embargo, la musa ha guardado silencio durante varios años, para consternación

de los defensores del progreso del trabajo femenino en el campo propio. Como consuelo y esperanza de un mañana mejor; se anunció un concierto de composición de la Sra. Wanda Landowska, la mejor alumna del Prof. Urban en Berlín.

En el periodo de aprendizaje entre Varsovia y Berlín, es posible que su faceta como compositora fuera más valorada que la de pianista. Las cartas reflejan que posteriormente, en 1901, estaba trabajando intensamente por forjarse un camino no solo como pianista, —estaba de gira en Suiza, como ella misma afirma al final de su carta—, también como compositora. En los primeros años tras sus estudios obtuvo un gran reconocimiento por sus canciones, llegando a escribir un centenar, y tal como reflejan las cartas de 1901 muchas de ellas ya habían sido publicadas (Dziadek, 2019). Lo cierto es que desarrolló ambas especialidades de forma paralela hasta aproximadamente 1905, momento en que su actividad compositiva decayó y su atención se desvió a la música antigua y sus conciertos. La inquietud por escribir se centró entonces en transcripciones de música popular polaca y música antigua, así como cadencias de concierto (Dziadek, 1994).

A partir de este momento cosechó un éxito tras otro, con proyección internacional. En 1909 publicó su libro *Musique ancienne*, en 1912 presentó un nuevo

2. La Orquesta de Winderstein en Leipzig, debe su nombre a su fundador Hans Winderstein, que desde 1896 ofrecía conciertos de temporada en la ciudad y en verano en Bad Nauheim. Hans Winderstein fundó la Orquesta Filarmónica de Nuremberg en 1890 y fue el primer director titular de la Orquesta Kaim de Munich, posteriormente la Orquesta Filarmónica de Munich, de 1893 a 1895. La orquesta se disolvió a finales de la Primera Guerra Mundial. <https://www.rundfunkschaetze.de/der-mitteldeutsche-rundfunk/rundfunk-sinfonieorchester-leipzig/01-1923-1933/01anfaenge-1923/orchester-hans-winderstein/>

clavicémbalo Pleyel en el Festival Bach de Breslau y al año siguiente se creó un puesto específico para ella como profesora de clavicémbalo en la Real Academia de Música (Königliche Hochschule für Musik) de Berlín (Harer, 2003). En 1919, tras el armisticio que puso fin a la Primera Guerra Mundial, falleció su marido en un accidente y Landowska regresó sola a París (Schott, 1979, pág. 468).

Wanda Landowska continuó su actividad profesional, impartiendo conferencias, conciertos y clases magistrales. En otoño de 1923 realizó una gira a América, que pudo motivar su nombramiento como profesora en Curtis Institute en Filadelfia en 1925 (Janczewskiej-Sołomko, 2008), coincidiendo con la fundación dos años después de su propia escuela privada, École de Musique Ancienne, en St-Leu-La-Forêt, al norte de París (Restout, 1994), donde compartió su valioso saber y albergó una colección de instrumentos históricos (Salter, 2001).

Así lo expresaba ella misma (Landowska, 1928), en una carta el 13 de mayo de 1928 a Marguerite Marx a Londres, en su regreso de España, en la que aceptó un concierto previsto para el 19 de noviembre en Wigmore Hall. También le solicitó a la destinataria de la carta presionar todo lo posible a la compañía Ibbs & Tillet por motivos económicos: «soy tan pobre como un ratón de iglesia, si no me encuentras muchos compromisos y dinero, mis pintores, albañiles y electricistas me estrangulan».

### §3. Conciertos en Budapest (1904-1936)

La capital húngara constituyó uno de los destinos recurrentes de Landowska a lo largo de los años en sus giras por

Europa. El primer concierto ofrecido en Budapest en 1904, de acuerdo con los datos aportados en la base de datos de la Academia de Historia y Ciencias de la Música<sup>4</sup> de la capital húngara, coincide con la firma de Landowska con el astuto empresario Gabriel Astruc, un contrato de cinco años con la *Société Musicale*, una nueva agencia de conciertos que dirigía a artistas célebres como Lucienne Brevet y Lina Cavalini (Fauser, 2006). Así, realizó su primera gira internacional en 1904-05, recorriendo salas de Bruselas, Berlín, Viena, Budapest, Venecia y Brescia, para terminar con su gran presentación en la Salle Pleyel de París, previa campaña de prensa. En 1905 realizó otra gira por España, Austria, Alemania y Londres. Tras una gira a Rusia en 1907, finalmente se independizó del agente con una carrera ya afianzada.

Algunas de sus coetáneas como la clavecinista Margerite Delcourt y la cantante Yvette Guilbert, junto con Marcel y Henri Casadesus, habían actuado en la capital húngara en febrero de 1905 interpretando música antigua en instrumentos históricos.<sup>5</sup>

Sus apariciones en la capital húngara fueron acompañadas de la publicación de artículos de la intérprete polaca en las revistas musicales *A zene* en 1912 (Álvarez Vidales, 2022), y en *Nyírvidek* en 1914, “Miért nem dallamos a modern zene?” (Tabla 2).

El 15 de noviembre de 1929 la revista musical *A zene* dedicaba una breve nota en sus páginas a Wanda Landowska, pianista rusa que había visitado Budapest antes de la guerra, interpretando obras antiguas para clavicémbalo y música de cámara con Casadesus<sup>6</sup>, ambos residentes en París. La intérprete había actuado recientemente en

4. Base de datos de conciertos de MTA Zenetudományi Intézet (ID\_11350, ID\_5715, ID\_5823, ID\_11389, ID\_5865, ID\_10500, ID\_10504).

5. Base de datos de conciertos de MTA Zenetudományi Intézet (ID\_1657 y ID\_1658).

6. El parisino Henri Casadesus (1879-1947), violista, compositor e intérprete de viola d’amore, había fundado la Sociedad de Instrumento antiguos en colaboración con Saint-Saëns en 1901 (Cox & Timbrell, 2001).

Buenos Aires, y le había relatado a un corresponsal de un periódico local que desde 1905 hasta 1913 había realizado conciertos en la Gran Rusia todos los años, e incluso había llegado hasta lugares como Bakú y Astracán, incluyendo la anécdota de su conocido encuentro con Tolstoi. Estas observaciones reflejadas en *A zene* relativas a su colaboración con Casadesus, evidencian la presencia de la artista polaca en los escenarios de Hungría en más ocasiones de los referenciados en la base de datos de MTA Magyar Zenetudományi Intézet y en la tabla adjunta más abajo.

El 22 de noviembre de 1936 Landowska (1936) escribe una carta dirigida al Sr. József Balogh (Budapest), informándole de su próxima estancia en el Hotel Royal de Budapest el día 25 y solicitando que la llame entre la una y las dos de la tarde. Las personas que les han puesto en contacto, afirma la intérprete, son un amigo llamado Coeuroy y el Sr. Gesztesi en París.

El perfil de Balogh explica la disposición de la clavecinista a contactar con él. József Balogh era el editor de la revista húngara *Nouvelle Revue de Hongrie* (1932-1944), además de filósofo y un eminente reconocido internacionalmente investigador de la literatura cristiana primitiva y la historia medieval temprana. Después de la Primera Guerra Mundial, la fundación del periódico tenía como objetivo prioritario construir relaciones occidentales, difundir la música húngara en el extranjero y dar a conocer la situación político-económica del país. Así lo reflejaba el mismo Balogh (Farkas, 2002):

La última Guerra Mundial no la perdieron los húngaros en el campo de batalla, sino en la opinión pública de Europa Occidental: en contraste con la imagen de los húngaros presentados al mundo por sus adversarios, no pudo proyectar una imagen que pudiera haber defendido sus derechos con

fuerza convincente. Por lo tanto, la literatura extranjera sobre el mundo actual es de interés imperativo de la autodefensa.

Por esta época, la posición de Landowska estaba consolidada. La intérprete remite la carta desde École Wanda Landowska en Saint-Leu-la-Forêt, próximo a París, donde ya tenía fundada su propia empresa, Seine & Oise, como se puede apreciar en el encabezamiento de la misma, así como en la carta del 4 de enero de 1938 que recibe de Ernst Roth, director de Universal Edition desde Leipzig (Roth, 1938). Al año daba aproximadamente 12 conciertos y 12 clases magistrales, en las que participaban músicos de todo el mundo (Harer, 2003). Por otro lado, su espíritu emprendedor y curioso hizo que no renunciara a publicar sus composiciones ni entonces ni después. Así lo expresó el director de Universal en 1938: «Me complace saber que está dispuesta a publicar algunas piezas antiguas con nosotros». A lo largo de su vida no cesó su actividad concertística, investigadora y de creación.

En 1933 interpretó por primera vez la integral de las Variaciones *Goldberg* de Bach en un clavicémbalo de construcción moderna. El estallido de la II Guerra Mundial provocó su exilio a Estados Unidos.

Entre los alumnos que dejó, cabe destacar Alice Ehlers en Berlín, Ruggero Gerlin y Ralph Kirkpatrick en París, Rafael Puyana en Lakeville (Harer, 2003), Clifford Curzon, José Iturbi y Alexis Weissenberg.

#### **§4. Las aportaciones de Landowska en la formación del canon musical y sus relaciones con las cuestiones de género**

Durante el siglo XIX se produce un redescubrimiento de obras de la Edad Media y del Renacimiento, abriendo nuevos

Fecha	Lugar	Repertorio	Intérpretes
16.XII.1904 <sup>1</sup>	Casino (Lipótvárosi Kaszinó)	Obras (sin especificar) de J. S. Bach, Scarlatti, Daquin, Händel, Chambonnières, F. Couperin	W. Landowska (clave)
10.II.1917 <sup>2</sup>	Academia de Música F. Liszt (Liszt Zeneakadémia)	Frescobaldi, Preludio y Fuga Sol mayor (órgano) Frescobaldi, Passacaglia (órgano) Leclair, Sonata Händel, Variaciones Grobschmiedt, HWV 430 Purcell, Ground Scarlatti, Sonata para clavicémbalo Biber, Sonatas del rosario (violín y órgano) Byrd, Pastorale (órgano) Lassus, Ricercare (órgano) Purcell, Voluntary (órgano) Lebègue, Noël (órgano) Bach, Preludio y fuga en Mi menor (órgano) Bach, Sonata para viola da gamba y clave, Re Mayor, BWV 1028 Bach, Concierto italiano, BWV 971 Rameau, Trio	Jenő Hubay (violín), Paul Grümmer (viola da gamba), Landowska (clave), János Hammerschlag (órgano)
27.XI.1917	Pesti Vigadó	Bach, Sonata para violín y clave, BWV 1016 Bach, Partita para violín, BWV 1004, Chacona Bach, Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo, BWV 992 Bach, Concierto de Brandenburgo n.5, BWV 1050	Bronisław Huberman (violín), Wanda Landowska (clave) y Orquesta de cuerda de siete integrantes
7.I.1918 <sup>3</sup>	Pesti Vigadó	Bach, Concierto para clavicémbalo, Sol Mayor Mahler, Sinfonía n.9	Wanda Landowska (clave), Filharmóniai Társaság
9.I.1918	Academia de Música F. Liszt (Liszt Zeneakadémia)	Händel, Alcina HWV 34, Verdi prati Bach, Oratorio de Navidad, Aria Mozart, Sonata en Re Mayor Caccini, Amarilli Marcello, Il mio bel foco Pergolesi, Se tu m'ami Händel, Passacaglia Rameau, Le rappel des oiseaux Rameau, Le poule Scarlatti, Sonate für gekreuzte Klaviaturen Gluck, Los peregrinos de la Meca, Aria Mozart, Warnung, KV. 433 Anónimo, Su..., su... (canción pastoral sueca)	Lili Sas-Szántó (voz), Wanda Landowska (clave)

1. El Zenevilág se hizo eco el 20 de diciembre de 1904 (pág. 338) del concierto de canciones y danzas de los siglos XV-XIX por la baronesa Elza Laura Wollzogen y Wanda Landowska al clavicémbalo, acompañado de una conferencia sobre el desarrollo de la música folclórica.

2. El destacado crítico húngaro Bálint Aládar escribió una reseña sobre el concierto en el número 4 de 1917 de *Nyugat*, destacando la «íntima amistad» de la intérprete con el clavicémbalo. Por otro lado, el Zenei Szemle en abril de 1917, reconoció a intérpretes artísticos serios, sin embargo, no fue tan positiva la recepción de la sonoridad del clavicémbalo y de la viola da gamba.

3. El crítico húngaro Bálint Aládar reflejó los dos conciertos celebrados en la sala Pesti Vigadó de Budapest en el número 2 de *Nyugat* (1918), alabando el estilo y “devota ternura” de la intérprete.

27.XI.1936	Academia de Música F. Liszt (Liszt Zeneakadémia)	Bach, Concierto de Brandenburgo, n.4, BWV 1049 Corelli, Concerto grosso, n.8 Bach, Concierto para clave en Fa menor Händel, Concierto para clave en Si mayor Vivaldi, Concerto grosso, La menor	Mária Thomán (violín), Ilona Fehér (violín), Lydia Barabás (violín), Jolán H. Jotski (chelo), Zoltán Jeney (flauta), Sándor Mentler (flauta), Orquesta de cámara de mujeres de Budapest (Budapesti Női Kamarazenekar)
30.XI.1936 <sup>4</sup>	Academia de Música F. Liszt (Liszt Zeneakadémia)	Couperin, Passacaglia Bach, Concierto italiano, BWV 971 Mozart, Sonata en La mayor Rameau, Le rappel des oiseaux, Rigaudons Rameau, Mussette en Rondeau, Tambourin Scarlatti, Sonatas: Cortége, Barcarolla Scarlatti, Sonatas: La Chause, Jota	Wanda Landowska (clave)

Tabla 2.

puntos de referencia histórica y posibilidades estilísticas. Wanda Landowska fue una de las numerosas personalidades que contribuyeron a ello. A finales de siglo XIX la música antigua, que hasta entonces formaba solo parte del estudio del músico, pasa a la sala de concierto (Weber, 1999). Landowska, apoyada por su marido y el empresario Astruc, programaba cuidadosamente sus conciertos, introduciendo gradualmente el repertorio antiguo junto a las obras de tradición clásica, conformadoras ya del canon socialmente establecido, para paulatinamente asentarse como intérprete especializada en música antigua.

1871 es la fecha que Grout y Palisca (2001) fijan como momento en el que surge el renacimiento musical francés. La fundación de la Sociedad Nacional para la música francesa marca el inicio de una época en la que este tipo de instituciones apoyaba interpretar obras nacionales.

Una de ellas era la Schola Cantorum, que cuando Landowska llega a París, llevaba solo seis años funcionando. Se había fundado en 1894, y optó, como

antítesis de lo que venía realizando el Conservatorio, por abrirse a estudios histórico-musicales. Acerca de su llegada a la Schola Cantorum, Restout menciona el interés de los amigos de Landowska «en sacar a la luz las obras corales y orquestales que habían sido enterradas y olvidadas bajo el embate del wagnerismo, y de todo el periodo romántico, Wanda, por su parte, quería revivir las obras para teclado del pasado» (Restout, 1979b, pág. 12).

Durante la primera mitad del siglo XIX se advierte la presencia de expertos y concedores en salones, que adquieren más autoridad, fundamentados en el canon centroeuropeo. Tal y como señala Weber (1999), desde 1870 a 1945 se estableció una relación estable entre los repertorios canónicos y la música contemporánea. Por ejemplo, entre 1928 y 1930 Adorno en una propuesta de transformación de la revista *Musikblätter des Anbruch* defendió la música moderna radical frente a lo que llamó la «música estabilizada». En esta época aparecen los primeros programas de concierto, todavía dominados por los

4. El *Prágai Magyar Hirlap* escribe una nota el domingo 29 de noviembre de 1936 (pág. 12), donde relata cómo la famosa clavecinista parisina había recibido a la prensa el jueves anterior y anunciado que en su concierto interpretaría a Chopin, Bach y otros maestros famosos.

clásicos. Dejando los nuevos trabajos en segundo plano, los periódicos se promocionaban a sí mismos como eruditos de la tradición de la música clásica. También aparecen notas de programa y reseñas, práctica cada vez más habitual, y los líderes de instituciones centrales de música clásica se convierten en guardianes de la tradición canónica (sociedades de conciertos, asociaciones, &c.). Landowska vivió todo este devenir cultural, utilizándolo para impulsar su carrera profesional hacia el éxito, y gracias a esa efervescencia de prensa musical especializada, en la que ella misma participó, se tiene constancia de su actividad concertística y de cómo la tradición estaba mutando en la sociedad europea de finales de XIX y principios del XX.

Si bien las obras de Haydn, Mozart, Beethoven o Chopin ya formaban parte de una tradición, la inserción progresiva de repertorio antiguo en la vida musical europea por intérpretes como Landowska, junto con la presencia en el mercado de revistas especializadas y editoriales activas en la publicación de partituras demandadas por el público, hizo que este repertorio adquiriera cierta autoridad en la vida musical y se consolidara.

Durante la época de su lucha por la aceptación del clavicémbalo, y de sus ideas sobre la interpretación, Landowska se consideraba «agresiva, porque tenía que defender a mi bebé, mi clavicémbalo» (Restout, 1979b). La artista perseveró con gran empeño, a pesar de las dificultades, por la aceptación de su instrumento y de un cambio de paradigma para un auditorio no acostumbrado a este nuevo repertorio.

Pilar Ramos (2010) reflexiona sobre la escasa presencia de mujeres en la historia de la música, la reducida visibilidad de estas, y las dificultades sociales inherentes a la época. En este camino de vicisitudes abrupto e irrazonable, las mujeres compositoras no sufrirían la *ansiedad de la influencia* (término acu-

ñado por Harold Bloom en 1973 por el que los artistas sienten aprehensión a emular a sus antecesores coetáneos), ya que estas desconocían modelos anteriores de mujeres compositoras, por lo que no tenían precedentes anteriores a los que imitar. No obstante, y aunque Landowska quizá lo desconociera, lo cierto es que sí tenía algunos antecedentes, como Hildegard von Bingen, Francesca Caccini, Barbara Strozzi, María Antonia de Baviera, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Fanny Hensel Mendelssohn y Clara Wieck-Schumann.

Observando con más cercanía geográfica, otras clavecinistas francesas, como Josephine Martin (1822-1902), ya se habían abierto camino. También organista y compositora, fue alumna de Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann (1785-1853), profesor del Conservatorio de París, y además recibió lecciones de armonía a los doce años y posteriormente de contrapunto. Hizo su primera aparición en público a la edad de 14 años, y desde 1842 actuó como solista e intérprete de música de cámara, realizando numerosas giras de conciertos por Francia a lo largo de su vida. Poseía un clavicémbalo fabricado en 1770 por Pascal Taskin, que supuestamente procedía de la herencia de María Antonieta. Como compositora gozó de popularidad, llegando a ser un referente didáctico su música para piano. Asimismo fue una célebre profesora de piano, entre cuyos alumnos se encuentra Raoul Pugno (Schweitzer, 2011).

Otra clavecinista, Charlotte Tardieu de Malleville (1829-1890), pianista, compositora y profesora francesa, quien estudió música en Rouen con Jean-Amédée Le Froid de Méreaux. Su actividad concertística como solista y especialmente en música de cámara se concentró en París durante 33 años. En 1849 inauguró un ciclo de música de cámara de cuatro conciertos, en las salas Sax, Pleyel y Érard, que duró

hasta 1869. Las obras se interpretaron en «estilo clásico» y desde 1852, se incluyeron ocasionalmente composiciones en «estilo moderno». La idea era ofrecer un repertorio rara vez ejecutado y dar a conocer música antigua de Couperin, Rameau, Scarlatti, Handel y Bach. Trabajó con intérpretes reconocidos como Saint-Saëns, Camille Sivori o Pablo de Sarasate. Además, organizó «Soirées supplémentaires», y fue solicitada como pianista por asociaciones de música de cámara conocidas, como la Société Maurin & Chevillard. Georges Onslow le dedicó su Septeto para piano y vientos op. 79 (Hoffmann, 2010).

Incluso en el referente académico Landowska tampoco fue la primera. Henriette Fuchs (1836-1927) y la académica Michel Brenet (1858-1918), crítica musical y escritora francesa la precedieron.

Entre algunas coetáneas de Wanda Landowska se encuentran las francesas Lili Boulanger, Germaine Tailleferre, Cécile Chaminade, las inglesas Amy Beach, Rebecca Clarke y Ethel Smyth, la austríaca Alma Mahler y la americana Florence Price. Y en su entorno, las intérpretes francesas coetáneas de Wanda, la clavecinista Marguerite Delcourt y la cantante Yvette Guilbert (Fauser, 2006).

Si solo hubiera sacado del olvido, como hizo a gran escala, toda una época de literatura para teclado, y el instrumento adecuado para tocarla, eso habría constituido en sí mismo toda una hazaña para una mujer en la primera parte del siglo XX. Sin embargo, sabemos que otras lo intentaron también, como por ejemplo Dolmetsch, casi al mismo tiempo en América y más tarde en Inglaterra (Restout, 1979b, pág. 13).

Teniendo en cuenta a sus predecesoras, podría pensarse que Landowska pudo haber sufrido la ansiedad de la influencia. No obstante, más allá de la música que compartían en los salones,

y dados los impedimentos de las editoriales para que publicaran las compositoras, se desconoce si su música llegó a sus manos. En 1900, cuando se traslada y asienta en París, las intérpretes mujeres ya se habían hecho hueco en la vida cultural de la ciudad, promocionándose en revistas como *Femina* o *Musica*, pero sobre todo como intérpretes o profesoras de piano, no tanto como compositoras o investigadoras. Estos magazines, que las publicitaban como maternales profesoras de piano y con cuidadas imágenes, constituyeron su principal mecanismo de promoción, junto con la aparición en salones, para poder acceder al mercado del momento.

Por otro lado, si tal y como afirma Marcia Citron (1990), la pequeña forma se reservaba para el espacio privado, en aquel entonces frecuentado fundamentalmente por mujeres, esto pudo haber sido uno de los condicionantes por los que Landowska mantuvo una elección de repertorio ajustado a la tradición musical, al canon establecido, pero siempre dentro de la pequeña forma. En 1906 en una gira desde Madrid, pasando por Lisboa, ofreció un concierto en Málaga, en el que según la prensa granadina «incluyó a Chopin, Weber y los grandes románticos precursores de Wagner» (Delgado, 2012). También se observa cómo en momentos claves de su carrera, como su debut en París en 1902 y en 1905, introduce a Mozart, Schubert y Chopin. En cualquier caso, llama la atención, dada su formación como pianista virtuosa, la exclusiva elección de la pequeña forma en sus programas de concierto. Es posible que su predilección y gusto por la música antigua definiera su estilo y repertorio, ya que la mayoría del repertorio profano para teclado está constituido por danzas. Por otro lado, había una tendencia latente hacia la danza durante el siglo XIX, ya que se escribió una gran cantidad de piezas para piano en forma de danzas o breves piezas líricas



(Grout y Palisca, 2001, pág. 772). En sus programas de concierto no se advierte la presencia de las extraordinarias partitas o suites de los siglos XVII-XVIII, ni del rico y abundante legado de sonatas y ciclos de variaciones clásicas y románticas, por no mencionar todo el repertorio romántico en donde el piano se desarrolló en su máximo esplendor. Sin duda la elección de transmitir un recorrido histórico en sus recitales de piano y clavicémbalo (comenzando por Bach, piezas barrocas y continuando con Mozart, Haydn, o Beethoven, Schubert, Wagner, Berlioz/Liszt y Chopin) era una apuesta intelectual lúcida, aun dentro de los límites autoimpuestos dentro de la pequeña forma. Más allá de alguna sonata de Mozart o Haydn, o sus intervenciones como solista en conciertos Mozart, Bach o Händel, a lo largo de su carrera apenas se evadió de la danza.

No obstante, esta circunstancia adversa de las mujeres compositoras o intérpretes posibilitó la creación de un «contracanon», como menciona Lillian Robinson en referencia a cánones literarios, formado por un repertorio alternativo compuesto y creado por mujeres (Citron, 1990, pág. 103). ¿Puede haber sido la elección de música antigua un «contracanon» de las intérpretes como Landowska, Blanche Selva, Delcourt o Guilbert, para diferenciarse de los hombres y hacerse un hueco en la sociedad musical del momento? Lo cierto es que tal y como afirma Fauser (2006), la elección de repertorio antiguo ya había sido realizado por otros anteriormente. Amedee Mereaux en 1844, Georges Pfeiffer en 1861, Louis Diemer en 1860 o Camille Saint-Saëns en 1870. De lo que no cabe duda es de que Landowska permaneció fiel a sus convicciones estéticas y consiguió afianzar su posición, a pesar de las intérpretes virtuosas que como ella hacían lo posible por hacerse un hueco en la competitiva y efervescente capital parisina.

Por otro lado, la intérprete poseía todos los requisitos para alcanzar el éxito. Marcia Citron (1990) menciona en su ensayo algunos de ellos, que no todas las mujeres lograban. En primer lugar, la necesaria formación musical para ambicionar ser compositora. A algunas mujeres se les negó la educación en armonía, contrapunto y orquestación, por el simple hecho de su condición de género, como Cécile Chaminade o Mabel Daniels, por ejemplo. El destino de Wanda —o la elección de sus progenitores o profesores—, fue afortunado, ya que tuvo la oportunidad de estudiar con grandes profesores en Varsovia y composición con Urban en Berlín. La publicación era el segundo paso imprescindible para alcanzar la profesionalización, cuestión que pocas mujeres lograban. En 1901 Landowska (1901a, 1901b) ya había publicado varias de sus obras. Otro paso por permanecer en la actividad profesional era el éxito en la recepción de la crítica tanto de conciertos como de publicaciones. Este aspecto fue cuidado por Landowska, Lew y sus colaboradores al máximo, desde la aparición continua de reseñas en prensa, como de artículos con fotos muy cuidadas que reflejaban la imagen de feminidad y delicadeza buscada para su promoción.

Tras la prematura muerte de Lew en 1919, tuvo que seguir luchando sola en una época en la que la «liberación de la mujer» aún no era frecuente. Se necesitaba valor, y ella nunca vaciló en la búsqueda de su vida personal o de su carrera. Tuvo que ser firme en muchos casos y nunca aceptó compromisos. Cuando se le preguntaba por qué, su respuesta era: «¿Qué es más valioso: un diamante bien tallado o una gota de glicerina?» (Restout, 1979b, pág. 14).

## §5. Conclusiones

En el proceso de análisis de escritos de Wanda Landowska y con el fin de cubrir

las carencias documentales relativas a su infancia y adolescencia, las cartas manuscritas inéditas de 1901 revelan el contundente testimonio de la madre de la intérprete en la que establece el año 1880 como fecha de nacimiento de su hija y que contradice los datos arrojados en fuentes académicas hasta ahora. Por otro lado, la evidencia de la presencia de Landowska en un libro de historia de mujeres compositoras, descrita por su progenitora, muestra el contexto de las compositoras de la época y la percepción que tenían de la importancia de su inclusión en el marco musical del ámbito público. Su colaboración con una orquesta de cámara compuesta por mujeres en Budapest en 1936 constituye una prueba del espíritu emprendedor del colectivo femenino dentro de un marco de representación patriarcal.

Por otro lado, el hecho de que una virtuosa del piano abandonara sus estudios de piano con catorce años para dedicarse a la composición con Urban en Berlín resulta sorprendente, pues es una dimensión hasta ahora poco manifestada de su trayectoria como intérprete y de su personalidad. Esta correspondencia aporta un nuevo listado de obras de la compositora de las que no se tenían constancia.

La inexistencia de una biografía sólida de los primeros veinte años de Landowska ha hecho necesario revisar numerosa bibliografía así como fuentes primarias. Junto al epistolario, la bibliografía aportada por Restout en sus artículos y libros constituye la principal fuente de información. El lenguaje que utiliza resulta ligeramente novelado, teñido de admiración hacia su compañera, amiga y mentora. En ocasiones, se impone cuestionarlo, dado que ambas se conocieron en 1933 y esta contaba con tan solo diecisiete años. Un ejemplo es el episodio que relata relativo a la lesión de su mano en su juventud en Berlín que, aun tratándose de un contratiempo habitual entre los

intérpretes, abre nuevos interrogantes. En este sentido, la pequeñez de su mano pudo condicionar el repertorio que interpretó, unido a la no tan inverosímil inadaptación a los cambios mecánicos que había experimentado en los últimos tiempos el pianoforte. También destacan sus afirmaciones sobre el corto periodo de formación con sus maestros, y especialmente la desconocida y estrecha relación con su profesor Michałowski, que era su padrino, quien, junto con Kleczyński, influyó en la personalidad de la intérprete. Sorprenden sus declaraciones acerca del rechazo hacia su profesor de composición en Berlín, Urban, del que no ofrece explicación, pero deja entrever que quizás estuvo motivado por el menosprecio hacia el clavicémbalo, incompreensión que años después culminó finalmente, como contrapartida y tras una ardua y trabajada carrera, en la creación de un puesto específico de profesora de clavicémbalo para Landowska en Berlín.

Las próximas investigaciones ratificarán la veracidad de los datos biográficos aportados por Restout que se han recopilado en este estudio. Con todo, ha sido necesario rescatar y recolectar una infinidad de artículos de prensa de la época, así como los escritos de Restout en Estados Unidos y en Polonia, que por alguna razón habían caído en el olvido.

Los conciertos realizados en Budapest entre 1904 y 1936 reflejan una firme y sólida carrera a través de la colaboración con los músicos Jenő Hubay, Bronisław Huberman y Henri Casadesus, así como su actividad concertística en Buenos Aires y en lugares lejanos de la Rusia de principios de siglo.

Por otro lado, el pensamiento musical de Landowska está fuertemente marcado por las premisas de la Schola Cantorum de París, concibiendo un repertorio singular de música renacentista, barroco y clásico temprano en sus conciertos que defendería hasta el final de sus días. En este sentido rompe con la tradición y

más discretamente con las reglas aceptadas tácitamente hasta entonces, pues, junto con otros coetáneos, rescata e incorpora un repertorio antiguo, ampliando el canon interpretativo con obras que hasta entonces solo eran utilizadas con fines didácticos. La creación de este «contracanon» apoyado asimismo por un nuevo clavicémbalo moderno llevó lejos a algunas de estas intérpretes, como Landowska, quien consolidó su carrera y se integró en el *establishment* con una proyección artística internacional.

Sin embargo, Landowska se quedó anclada en la forma pequeña, y aunque a priori el *charakterstück* había sido una de las invenciones del Romanticismo, también fue una especificidad de las mujeres, quienes tuvieron mayores dificultades para componer «grandes formas».

El salto a la sala de conciertos, en su caso y más allá de los conciertos de Mozart, no fue inicialmente acompañado de la gran forma. Sin embargo, la grabación de las Variaciones *Goldberg* y *El clave bien temperado* de Bach en edad avanzada constituyen un momento de madurez y trascendencia en este sentido.

Landowska se despegó de la tradición o el repertorio hegemónico de entonces, concibiendo uno nuevo de música antigua, en el que ella misma es la primera piedra angular del nuevo canon interpretativo. La fundación de su escuela, École de Musique Ancienne en St-Leu-La-Forêt, y la creación del primer puesto específico de profesor de clavicémbalo en Berlín convirtieron a Landowska en la primera generación transmisora de la tradición interpretativa de música antigua.

## Bibliografía

- Álvarez Vidales, M. (2022, julio). *Los artículos de Wanda Landowska sobre Chopin (1908-1926): discursos acerca del canon, el romanticismo y la interpretación musical en la primera mitad del siglo XX* [Trabajo de fin de Máster, UNIR].
- Attie, B., Goldwater, J., y Pontius, D. (1997). *Wanda Landowska Uncommon Visionary* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=U7s9TPpAlhs&t=206s>
- Benko, G. (2001). Hofmann, Josef. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove* (2ª ed., Vol. 11, pp. 603-604). Oxford University Press.
- Citron, M. J. (1990). Gender, professionalism and the musical canon. *The Journal of Musicology*, 8(1), 102-117. <https://doi.org/10.1525/jm.1990.8.1.03a00050>
- Cox, D., & Timbrell, C. (2001). Casadesus. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove* (2ª ed., Vol. 5, pp. 222-223). Oxford University Press.
- Debicka, E. J. (1945). The Music of Wanda Landowska. *The Polish Review Magazine*, 5(8), 9.

- Delgado, S. G. (2012). “Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones”. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912). *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (27), 589-607.
- Dybowski, S. (2005). *Aleksander Michałowski*. Selene.
- Dziadek, M. (1994). *Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności? Canon*, 3(10), 27-30.
- Dziadek, M. (2019, septiembre). Wanda Landowska jako kompozytorka. *Ruch Muzyczny*, 9-12.
- Elders, R. (2001). Lienau. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove* (2ª ed., Vol. 14, p. 686). Oxford University Press.
- Evans, A. (2001). Rosenthal, Moriz. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove* (2ª ed., Vol. 21, p. 703). Oxford University Press.
- Farkas, M. (2002). *Balogh József folyóirata: a Nouvelle Revue de Hongrie*. Debrecen Egyetem

- Fausser, A. (2006). Creating Madame Landowska. *Women and Music: a journal of gender and culture*, 10(1), 1-23.
- Fink, K. (2020). Artysta w drodze. Wędrowniki muzyka Stanisława Bursy nie tylko po Galicji z przełomu XIX i XX wieku. *Galicja. Studia i materiały*, (6), 155-180.
- Gavoty, B., Hauert, R., y Eichmann, A. H. (1956). *Wanda Landowska*. R. Kister.
- Grout, D. J., y Palisca, C. (2001). *Historia de la música occidental*. Alianza Música.
- Harer, I. (2003). Wanda Landowska. En L. Finscher (Ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (Vol. 10, pp. 1139-1141). Bärenreiter Metzler.
- Hoffmann, F. (2010). Charlotte Tardieu. En *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. <https://www.sophie-drinker-institut.de>
- Janczewskiej-Sołomko, K. (2008). Landowska. En K. Janczewskiej-Sołomko (Ed.), *Leksykon polskich muzyków pedagogów* (p. 265). Oficyna Wydawnicza "Impuls".
- Landowska, E. (1901a). *Correspondencia de Stanislaw Bursa 1895-1947*. (rkps 7527 III), Archivo de la Biblioteca Universitaria Jagiellonian, Cracovia, Polonia.
- Landowska, W. (1901b). *Correspondencia de Stanislaw Bursa entre 1895-1947*. (rkps 7527 III), Archivo de la Biblioteca Universitaria Jagiellonian, Cracovia, Polonia.
- Landowska, W. (1909). *Musique ancienne: Style-Interprétation-Instruments-Artistes*. Mercure de France.
- Landowska, W. (1924). *Music of the Past*. A. A. Knopf.
- Landowska, W. (1926). Advice on the Interpretation of Chopin. *The Etude*, 44(2), 107-108.
- Landowska, W. (1928). [Correspondencia de Wanda Landowska]. (purb 48/13), Archivo de la Biblioteca Universitaria Jagiellonian, Cracovia, Polonia.
- Landowska, W. (1936). Landowska Wanda levele (Fond 1/1906). Archivo de la Biblioteca Nacional de Hungría.
- Marchwica, W. M. (1999). The virtuosity and aesthetic beliefs of Wanda Landowska. En *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa* (pp. 441-450). Musica Iagellonica. <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/2617>
- Pośpiech, W. (1969). Wanda Landowska 1879-1959. *Ruch Muzyczny*, (14), 6.
- Przybylski, T. (1971). Landowska. En A. Romanowski (Ed.), *Polski słownik biograficzny* (Vol. 16, pp. 470-471). Polska Akademia Nauk.
- Ramos, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista musical chilena*, 64(213), 7-25.
- Restout, D. (1960). Vignettes of Wanda Landowska. *High Fidelity Magazine*, 10 (10), 42.
- Restout, D. (1964). *Landowska on Music*. Stein and Day.
- Restout, D. (1979a). Le centenaire de Wanda Landowska. *Revue musicale de Suisse romande*, 32(3), 4-12.
- Restout, D. (1979b). Wanda Landowska's Centenary. *The Diapason*, 8(836), 1.
- Restout, D. (1994). U boku Wandy Landowskiej. *Canor*, 3(10), 6-11.
- Riemann, H. (1909). Landowska. En Riemann (Ed.), *Musik-Lexikon* (7<sup>a</sup> ed., p. 785). Hesse.
- Roth, E. (1938). [Correspondencia de Wanda Landowska]. (purb 48/13), Archivo de la Biblioteca Universitaria Jagiellonian, Cracovia, Polonia.
- Salter, L. (2001). Landowska, Wanda. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove* (2<sup>a</sup> ed., Vol. 14, pp. 225-226). Oxford University Press.
- Schott, H. (1979). A Centenary Appraisal. *Early Music*, 7(4), 467-472.
- Schweitzer, C. (2011). Josephine Martin. *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. <https://www.sophie-drinker-institut.de/martin-josephine>

- Sierotwiyński, S. (1966-67). Kleczyński. En A. Romanowski (Ed.), *Polski słownik biograficzny* (Vol. 12, pp. 565-567). Polska Akademia Nauk.
- Suchowiejko, R. (2020). Polish Musicians in the Concert Life of Interwar Paris: Short Press Overview and Extensive Bibliographic Guide. *Journal of Music Criticism*, (4).
- Szczawińska, E. (1960). Pierwsze Występy Wandy Landowskiej Warszawie. *Ruch Muzyczny*, (16), 2.
- Weber, W. (1999). The history of musical canon. *Rethinking music*, 336-355.
- Woz, M. (1997). Jan Kleczyński. En E. Dziębowska (Ed.), *Encyklopedia muzyczna PWM: część biograficzna* (Vol. 11). Polskie wydawnictwo muzyczne.