

MAŁGORZATA KOMOROWSKA

WARSZAWA

WSZYSTKO O JÓZEFIE HOFMANNIE.
RZECZ O MONOGRAFII KRYSZYŃSKIEJ

ABSTRAKT Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina wydał obszerną monografię Józefa Hofmanna (1876–1957) Krystyny Juszyńskiej. Autorka przedstawiła w niej wszystkie aspekty osobowości i działalności tego niezwykłego artysty. Wykazem wszystkich koncertów, solowych, kameralnych i symfonicznych danych w l. 1885–1946 na całym świecie potwierdziła sławę pianisty. Dostępne płyty umożliwiły jej dokonanie akustycznych badań cech jego interpretacji utworów Chopina. Omówiła kilkadziesiąt kompozycji Hofmanna, a także wynalazki techniczne, jakich dokonał (tyczące m.in. silnika samochodowego i mechanizmu fortepianu).

SŁOWA KLUCZOWE Józef Hofmann, fortepian, koncert, recital, fonograf, wynalazek

ABSTRACT *All about Josef Hofmann: On Krystyna Juszyńska's Monography.* Krystyna Juszyńska's extensive monograph of Josef Hofmann (1876–1957) presents all the aspects of that extraordinary artist's personality and career. She includes a complete list of Hofmann's solo, chamber and symphonic performances around the world between 1885 and 1946, which confirms his global fame. Available recordings made it possible for Juszyńska to conduct acoustic studies of Hofmann's Chopin interpretations and their characteristics. She also discusses several dozen works by Hofmann and his technical inventions (including a car engine and a piano action).

KEYWORDS Josef Hofmann, piano, concert, recital, phonograph, invention

W wydawnictwie Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina ukazała się obszerna monografia *Józef Hofmann. Pianista – kompozytor – wynalazca*. Książka liczy ponad siedemset stron, edycję wzbogacającą liczne fotografie, przykłady nutowe, reprodukcje archiwalnych dokumentów, cytaty z korespondencji i z recenzji. Każdą z podawanych informacji czynią wiarygodną szczegółowe przypisy. Nie brak sprostowań i komentarzy do funkcjonujących w dotychczasowym obiegu, a nieprawdziwych, faktów i opinii o życiu i osiągnięciach artysty. Część końcową (blisko dwieście stron) wypełniają aneksy – dokumentacja jego nagrań, kompozycji, patentów, także audycji Polskiego Radia o pianiście i jego grze oraz wybór recenzji i opinii o grze pianisty zamieszczanych w prasie polskiej. Fundamentalną wartość stanowią aneksy składające się na rejestr wszystkich dotąd ustalonych koncertów kameralnych, recitalowych i symfonicznych Józefa Hofmanna w l. 1885–1946 (s. 577–652). Figuruje w nim data koncertu, miejsce, wykonawcy poza Hofmannem, repertuar i utwory grane na bis. Rejestr biegnie w porządku chronologicznym i topograficznym – analogicznie do rozdziałów w książce; przy każdym koncercie podano źródło informacji o nim, np. czasopismo, drukowany program koncertu, katalog koncertów pianistycznych George’a Kehlera², czy dokument z archiwum lub biblioteki, przeważnie z numerem katalogowym.

Imponująca książka to owoc badań podjętych już w 1975 r. i potem długoletniej pracy Krystyny Juszyńskiej, związanej wcześniej z Akademią Muzyczną w Łodzi i Uniwersytetem Łódzkim, a ostatnio z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Od 1979 r. publikowała ona artykuły naukowe (początkowo pod nazwiskiem Konarkowska-Juszyńska) o kolejnych etapach biografii Hofmanna, jego działalności artystycznej w różnych krajach, cechach pianistyki i interpretacji wykonywanych utworów (zob. w „Bibliografii”, s. 563–571). Jej badania przybierały różne formy (zob. „Wprowadzenie”, s. 17–22). Tropiła ślady Hofmanna w Polsce, Berlinie, Rosji i Ameryce. Spenetrowała osobiste archiwum artysty pozostające w zbiorach University of Maryland, College Park pn. International Piano Archives pod opieką pełnomocnika rodziny Hofmannów Gregora Benko. Przystudiowała i zamieściła w książce techniczne opisy wraz z rysunkami opatentowanych wynalazków Hofmanna. Odnalazła polskich kolekcjonerów rozmaitych materiałów i pamiątek po pianiście: jego dalekiego krewnego Henryka Szczepańskiego (zm. w 1978 r.), neurochirurga Jacka Kluzę (1940–2019) i dziennikarza Jana Źdzarskiego, autora książki *Józef Hofmann – geniusz zapomniany. Dzieciństwo i młodość*³. Sama zgromadziła obfitą ilość materiałów prasowych, nutowych, foto- i fonograficznych. Co więcej – we

1 Krystyna Juszyńska, *Józef Hofmann. Pianista – kompozytor – wynalazca*, Warszawa: Chopin University Press, 2023, ss. 747. ISBN 978-83-65990-50-1.

2 George Kehler, *The Piano in Concert*, London 1982.

3 Bielsko-Biała 2002.

współpracy z Katedrą Akustyki Muzycznej i Multimediiów ówczesnej warszawskiej Akademii Muzycznej (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) dokonała akustycznych analiz gry Hofmanna.

Postać i dokonania Hofmanna wybierano jako temat prac doktorskich, magisterskich i dyplomowych w trzech uczelniach polskich i amerykańskich, i Juszyńska do prac tych dotarła. Sam Hofmann opublikował dwie książki. Wynikły z przyjaźni z rodziną Boków, wydawcami magazynu *Ladies' Home Journal* w Filadelfii, którą Hofmann często odwiedzał w swych koncertowych podróżach. Około 1901 r. Edward Bok, czyniąc zadość prośbom czytelników magazynu, nakłonił Hofmanna, by pisał tam teksty o grze na fortepianie, co z czasem przybrało formę odpowiedzi na nadsyłane pytania i trwało kilkanaście lat. Powstałe w ten sposób książki *Piano Playing* (1907) i *Piano Questions Answered* (1909) łączone w jeden tom (1914) zyskały dużą popularność i miały po kilka wydań – w USA po reprint w 1976 r., a w Moskwie od roku 1911 po 1961 aż sześć (s. 219, 561). W Polsce dzieło Hofmanna ukazuje się dopiero dziś, nakładem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, w przekładzie Sylwii Zabieglńskiej i ze *Wstępem* Jakuba Puchalskiego⁴. Z osobistych tekstów Hofmanna wypada też wymienić spoczywający w archiwum Uniwersytetu w Maryland maszynopis jedenastu stron *Autobiografii*, spisanej prawdopodobnie w 1956 roku. Relację z tych badawczych wędrówek, w dosłownym i metaforycznym sensie, Krystyna Juszyńska zamieściła w rozdz. 1. „Źródła i stan badań” (s. 23–47).

Wobec szerokiej fascynacji talentem i osobą Hofmanna dziwić może fakt, że ukazały się o nim dotychczas tylko dwie książki: w Polsce wspomniana Jana Źdźarskiego, a w USA – o pierwszym małżeństwie artysty z Marią Eustis⁵. Tym większą wartość przedstawia, właśnie relacjonowana, jedyna kompletna i tak nasyciona faktami monografia autorstwa Krystyny Juszyńskiej. Wiele z tych faktów, jak sądzę, nie należy do dobrze znanych, toteż warto tu je odnotować. Hofmann pierwszy publiczny występ dał w Teatrze Wielkim w Warszawie w dn. 14 V 1886 r. i już program koncertowego debiutu chłopca może zdumiewać. Dziesięcioletni „Józio”, zapowiadany jako „kompozytor i wykonawca” grał utwory Händla, Chopina, Schumanna – na dwa fortepiany z najwybitniejszym pianistą swego pokolenia Aleksandrem Michałowskim – i Webera w transkrypcji Liszta z orkiestrą oraz utwory własne: *Romans*, dwa mazurki i poloneza. Nuty owego *Romansu* wydrukowało *Echo Muzyczne i Teatralne* i Juszyńska w swej książce zamieściła reprodukcję jednej strony tych nut, w których widać tryle i szeregi niebanalnych harmoniczných rozwiązań (s. 66–69). Dłonie małego wykonawcy nie obejmowały jeszcze oktawy, a nogi nie sięgały pedałów, więc zainstalowano specjalny przyrząd, żeby mu to umożliwić. Tzw. cudowne dzieci były

4 Józef Hofmann, *O grze na fortepianie*, przekł. Sylwia Zabieglńska, wstęp Jakub Puchalski, Warszawa 2023.

5 Nell Saunders Graydon, Margaret Davidson Sizemore, *The Amazing Marriage of Marie Eustis & Josef Hofmann*, Columbia 1965.

wtedy w modzie, ale niejeden z recenzentów występu zaprzeczał temu określeniu w przypadku Hofmanna. Podkreślano „przedwczesną dojrzałość”, a Jan Kleczyński dostrzegł „artystyczną indywidualność” (s. 68).

Przypomnijmy, że ojciec Józefa, Kazimierz Hofmann, wykształcony w Wiedniu, był w krakowskim teatrze dyrygentem i twórcą utworów scenicznych (m.in. popularnych operetek), bardzo aktywnym w muzycznym życiu miasta, a matka, Matylda Pindelska, była aktorką i śpiewaczką.

Ich dom pełen więc był muzyki, a syn od najpierwszych lat wykazywał niepospolite zdolności nie tylko w tej dziedzinie, lecz również intelektualne. Ojciec trafnie ocenił skalę nadzwyczajnych talentów Józefa, sam uczył go gry na fortepianie, tak jak starszą córkę, Wandę. Gdy otrzymał w Warszawie posadę kapelmistrza w Teatrze Wielkim i pedagoga w Instytucie Muzycznym, rodzina tam się przeniosła. Udany debiut publiczny Józefa wzbudził echa w Europie i napływ zaproszeń. Kazimierz porzucił zawodowe zajęcia i wyprawił się z synem w długą podróż artystyczną. W sezonie 1886/1887 mały Józef występował w miastach Niemiec, Danii, Francji i Anglii łącznie z Berlinem, Paryżem i Londynem. Zainteresowanie impresariów rosło i w rezultacie Józef pod opieką obojga rodziców pojechał do Ameryki. Po recitalu tzw. prasowym w Nowym Jorku na Broadwayu, 29 XI 1887 r. zadebiutował w sali Metropolitan Opera House, grając z orkiestrą i solo. Do końca roku w nowojorskiej metropolii, a także w Bostonie i Filadelfii dał szesnaście występów. Podpisany kontrakt opiewał na osiemdziesiąt w całym sezonie. Józef zaczął więc jeździć do Waszyngtonu, Baltimore, Providence, ale przeważnie grał w Nowym Jorku.

Autorka ustaliła liczbę czterdziestu ośmiu koncertów danych do dnia 18 II 1887 r. (nie wszystkie udało się udokumentować). Grał co drugi, trzeci dzień, a nawet co dzień, występy poprzedzał próbami. Czas spędzał w pociągach i na występach. Jednocześnie poszerzał wciąż swój repertuar i rejestr kompozycji własnych. Wykonywał już wtedy sześć koncertów fortepianowych (Beethovena, Mozarta, Mendelssohna, Webera), cztery utwory koncertowe na fortepian z orkiestrą i cztery na dwa fortepiany (grywał je z ojcem), dwadzieścia sześć utworów solowych (od Bacha i Rameau po współczesnych Maurycego Moszkowskiego i Williama Vincenta Wallace'a) oraz jedenaście własnych. Wszystko to wymagało opanowania na pamięć blisko tysiąca stron nut (s. 102). Podziwiano jego zdolność do współpracy z orkiestrą i profesjonalne zachowanie na estradzie; chętnie bisował i improwizował na podawane przez publiczność tematy. Ale wraz z podziwem narastał niepokój o zdrowie, siły i psychikę tak eksploatowanego chłopca. Aktywne wówczas Towarzystwo Przeciwdziałania Przemocy wobec Dzieci wystosowało sprzeciw. Dn. 2 II zwołano konsylium złożone z lekarzy i menedżerów, przeprowadzono badania Józefa. Właściwie nie wiadomo było, co robić przy uzgodnionych terminach dalszych koncertów i wyprzedanych biletach.

Wtedy zgłosił się amerykański milioner, filantrop i mecenas sztuk Alfred Corning Clark z olbrzymim majątkiem zdobytym we współpracy z producentem maszyn do

szycia, Izaakiem Singerem. Zaoferował sto tysięcy dolarów na utrzymanie rodziny Hofmannów pod warunkiem zaprzestania występów publicznych Józefa do chwili osiągnięcia pełnoletniości. Kazimierz, po namyśle – zgodził się. W marcu 1887 r. Hofmannowie opuścili Amerykę. Zamieszkali w Berlinie.

Do stycznia 1894 r., przez prawie siedem lat Józef zdobywał wykształcenie ogólne na prywatnych lekcjach, uczył się języków obcych, uprawiał sporty, zajmował się elektrotechniką. Zaintrygował go prezentowany wtedy w świecie fonograf z możliwością nagrywania dźwięku. Mając lat trzynaście napisał list do wynalazcy, Thomasa A. Edisona; przypomniał swoje występy w Ameryce, pochwalił się posiadaniem elektrycznych aparatów, baterii, telefonu i tym, że sam zainstalował światło w swym pokoju. Dodał, iż byłby zaszczycony, otrzymując fonograf z jego rąk (nie zaniedbał zapytania o cenę!). Odpowiedź listowna i „fonograf cylindryczny najnowszego typu z fonogramem i częściami zamiennymi oraz srebrną tabliczką z dedykacją dla Józefa Hofmanna” dotarły niebawem do Berlina (s. 132–133; urządzenie przechowuje Uniwersytet w Maryland). Nauka kompozycji u Heinricha Urbana (będzie, jak wiadomo, profesorem Mieczysława Karłowicza), jak i gry na fortepianie z Moritzem Moszkowskim – szybko go znużyły. Zaakceptował Antona Rubinsteina, osiadłego w Berlinie w 1892 roku. Stał się jego jedynym uczniem i zawsze się tym chwalił. W styczniu 1894 r. dobiegły kresu „stracone lata” (tak je kiedyś dorosły Hofmann określił). Ukończył osiemnaście lat i 12 III wystąpił w Hamburgu. Rubinstein dyrygował własną *Symfonią d-moll „Dramatyczną”* nr 4 op. 95, a następnie, też własnym, *Koncertem fortepianowym d-moll* op. 70 z Hofmannem jako solistą (reprodukcja programu zob. s. 138). W listopadzie Rubinstein nagle zmarł. Zdążył jeszcze skomponować i zadedykować Hofmannowi fortepianowego *Poloneza Es-dur (es-moll?)*. Pianista zagrał go publicznie tylko dwa razy, składając hołd pamięci mistrza.

A przed sławnym uczniem otwierał się właśnie nowy okres życia. Hofmann nieustannie grał i podróżował. Podczas powrotu na estrady okrążył Europę, odwiedzając wiele miast i najpoważniejsze ośrodki muzyczne (rozd. 5. „Początek wielkiej kariery (1894–1895)”, s. 135–150).

Rosję, ojczyznę wielbionego tam Rubinsteina, przemierzył dziewięć razy (zob. rozdz. 6. „Koncerty w Cesarstwie Rosyjskim (1895–1913)”, s. 151–188). Jedno tournée obejmowało blisko czterdzieści koncertów (w jednym z sezonów podobno osiemdziesiąt pięć!), jego grę poznały Moskwa, Odessa, Kijów, Lwów, Wilno, Charków, Tuła, wreszcie Gruzja, Władykaukaz, cały Krym. Swój ogromny repertuar wzbogacił kompozycjami Rosjan: Czajkowskiego, Skriabina, Cezara Cui. W jednym z sezonów na każdym z kilkunastu koncertów w samym Petersburgu, grał co innego. W półroczu 1912/13 na blisko sześćdziesięciu koncertach wykonał, jak wyliczył impresario, osiemdziesiąt dwa utwory. Amerykańską publiczność powitał recitalami w Carnegie Hall (marzec 1898 r.) i odtąd coraz częściej jeździł do Stanów (rozd. 7. „Działalność pianistyczna w Ameryce (1898–1936)”, s. 189–214). Zdaniem autorki należy przy-

jąc, że na stałe zamieszkał tam w roku 1903 lub 1904 (s. 170). Po ślubie (w 1905 r.) z Marią Eustis (dziesięć lat starszą) czas między występami spędzał w jej rodzinnej posiadłości, w Aiken, w Karolinie Południowej. Mieli córkę Józefę (ur. w 1906 r.). Koncertował w kolejnych miastach USA; dał się słyszeć w Meksyku i Kanadzie. Dawał występy w trio i w duecie z Fritzem Kreislerem. W przedostatnich rosyjskich tournée towarzyszyła mu żona, a prowadzone przez nią dzienniki (zachowane!) dostarczyły wielu szczegółów o miejscach koncertów, ich repertuarze, nawet markach fortepianów i potrawach na bankietach.

Przeżywał Atlantycką, by grać, jak dawniej, w Europie, m.in. w Londynie, i razem z rodziną spędzać wakacje w Szwajcarii. Tam kupił dom i spotykał się z Paderewskim. Tam też w lecie 1914 r. zastał go wybuch wojny i... kłopoty z brakiem ważnego dokumentu. Dzielił w tym los wielu Polaków urodzonych na polskiej ziemi w wieku zaborów. Przyszedł na świat w austriackiej Galicji, mieszkał w Berlinie i w Ameryce. Mógł tam wrócić dopiero, gdy załatwił paszport szwajcarski (obywatelstwo amerykańskie uzyskał w 1926 r.). Wrócił też do koncertów, grając, poza Nowym Jorkiem, w Detroit i Chicago, często w Bostonie i Filadelfii. W tym mieście jego przyjaciele, Edward i Mary Bok, aktywni w miejscowym życiu kulturalnym, założyli Curtis Institute of Music i na ich zaproszenie Hofmann został tam pedagogiem, potem dyrektorem. Miał wpływ na strukturę uczelni, proces edukacyjny i dobór pedagogów. W tym gronie nie brakło Polaków – śpiewu uczyła Marcella Sembrich-Kochańska, lekcje fortepianu dawała Wanda Landowska, orkiestrą Instytutu kierowali kolejno Leopold Stokowski, Artur Rodziński, Emil Młynarski (rozdz. 8. „Curtis Institute of Music w Filadelfii (1924–1938)”, s. 215–262). Artysta zamieszkał wtedy w Merion pod Filadelfią z nową rodziną: po niechętnie udzielonym mu rozwodzie przez Marie poślubił o trzydzieści lat młodszą Elisabeth (Betty) Short – urodziła mu trzech synów. Recital Hofmanna uświetnił otwarcie sali koncertowej w Instytucie w 1927 r. nazwanej Casimir Hall przez pamięć ojca Józefa (później przemianowanej na Curtis Hall). Swą pracę pedagogiczną traktował bardzo poważnie i Krystyna Juszyńska w swej monografii też poświęciła jej wiele stron (s. 230–261). Podkreślał, że w nauce gry na fortepianie konieczny jest i dobry instrument do ćwiczeń, i dobry profesor, rozważał m.in. problemy techniki pianistycznej, rolę kciuka, małego palca i nadgarstka, tajniki repetycji i pedalizacji, legato i staccato, doskonalenia pamięci, a w interpretacji zachowania indywidualności. W ogóle uważał, że taka szkoła, jak Curtis Institute powinna kształcić tylko najzdolniejszych, artystów nie wykonawców.

Koncertów Hofmanna w ojczyźnie w toku jego kariery nigdy nie brakło. Opis tych ostatnich, gdy artysta po długiej przerwie znów wyprawiał się do Europy i występował w odrodzonej Polsce, zajął w książce odrębne miejsce (rozdz. 9. „Koncerty w Polsce (1934–1938)”, s. 263–301). Kiedy pojawił się w Warszawie (we wrześniu 1934 r.) na inauguracji sezonu w Filharmonii, towarzyszyła mu huczna reklama, radiowe transmisje i napór publiczności, ale indywidualny styl interpretacji, tak zalecany przez niego stu-

dentem zwłaszcza w utworach Chopina, wywołał konsternację. W *Expresie Porannym* (nr 280 z 9 X), ukazała się zjadliwa – anonimowa – krytyka gry Hofmanna, w której stwierdzano, że pianista fałszował i dodanymi dźwiękami „poprawiał” Chopina. (zob. s. 274–275). Rada Naukowo-Artystyczna Konserwatorium Warszawskiego, która właśnie nadała mu tytuł honorowego profesora, opublikowała protest przeciw takim opiniom. Polemiki, nie tylko prasowe, toczyły się jeszcze jakiś czas, a niezrażony nimi Hofmann dalej koncertował w Warszawie. Był to wstęp do kilkumiesięcznego tournée, które objęło Anglię, część Skandynawii, Hiszpanii i Włoch. W roku 1935 Europa ponownie, tym razem od Rygi po Lizbonę, jak również liczne miasta Polski, słuchała Hofmanna. W 1936 r. pianista objechał państwa i miasta Ameryki Południowej. Wyprawa do Europy wiosną 1938 r. okazała się pożegnalna; wystąpił wtedy w Londynie i innych miastach Wielkiej Brytanii, w Warszawie i Krakowie.

Te europejskie występy niejako obramowały niezwykle cykl koncertów urządzony w Ameryce w pięćdziesięciolecie tamtejszego debiutu jedenastoletniego Józia Hofmanna (rozd. 10. „*Złoty jubileusz (1937–1938)*”, s. 303–334). Otworzyła to gala w Metropolitan Opera House wobec czterech tysięcy słuchaczy w wieczór 28 XI 1937 r. (niemal równo w półwiecze od debiutu, był dzień różnicy). Uroczyste koncerty serii „złotego jubileuszu” odbyły się w Cleveland, Chicago, Los Angeles, San Francisco, Nowym Jorku (kilkakrotnie) i Filadelfii, a orkiestry w wykonywanych koncertach fortepianowych Rubinsteina, Beethovena, Chopina, prowadzili najwybitniejsi dyrygenci tamtego czasu: Fritz Reiner, Otto Klemperer, Pierre Monteux, John Barbirolli, Eugene Ormandy.

Po powrocie z pewnego rodzaju kontynuacji tych wydarzeń w Europie, nastąpiło w Stanach osobiste załamanie artysty. Uczelnia w Filadelfii, której oddał czternaście lat życia, popadła w kryzys finansowy, ale koniecznym reformom Hofmann zdecydowanie się przeciwstawił i złożył rezygnację. Rozstanie z Curtis Institute i rodziną Boków tak było nieprzyjemne, że (początkowo) zacierano tam ślady jego działalności. Przeniósł się z rodziną do Kalifornii, lecz pogłębiły się problemy z o wiele młodszą żoną. Zaproszenia na koncerty otrzymywał już rzadziej i nie zawsze był w stanie grać. Odrzucał oferowaną pomoc. Juszyńska pisze oględnie o tym okresie (rozd. 11. „*Ostatni etap kariery i życia (1939–1957)*”, s. 335–366). Wiadomo, że pił, zaniedbał wygląd. Przesiadywał w barach w pobliżu Carnegie Hall, a ludziom, którzy z niedowierzaniem rozpoznawali w nim legendarnego pianistę, odpowiadał: „Tak, Hofmannem to ja kiedyś byłem”. W sobotę 19 I 1946 r. dał w tej słynnej sali recital sto pięćdziesiąty szósty od 1898 r. – uznany za ostatni, choć prawdziwie ostatni, kompletnie nieudany, odbył się w lutym tego roku, w Filadelfii (s. 348–349). Dźwignął się z tego stanu. Jedenaście lat pozostałe mu do kresu spędził w osamotnieniu w Kalifornii, zajęty wynalazkami i korespondencją z przyjaciółmi.

To wynalazkom poświęcony jest rozdz. 14 („*Wynalazki*”, s. 459–493). Ich liczba szacowana na sześćdziesiąt-siedemdziesiąt trudna jest do ustalenia z wielu powodów

– m.in. sam Hofmann nie wszystkie patentował, niektóre sprzedawał. Autorce w Biurach Patentowych USA i Europy udało się potwierdzić dwadzieścia sześć wynalazków (zob. s. 467 i nast.). Na tej liście nie ma najczęściej mu przypisywanych: wycieraczek samochodowych i biurowego spinacza! Najwięcej wynalazków dotyczy silnika samochodowego: regeneracji akumulatora, resorów, amortyzatorów, zaworów itp. – a z tych związanych z muzyką wielkie uznanie należy mu się za pomysł i realizację powszechnie dziś używanego... obrotowego stołka do fortepianu o regulowanej wysokości. Jednocześnie udoskonalał samą konstrukcję fortepianu, np. ruch mechanizmu klawisza i układ dźwigni prowadzących dźwięk od struny do klawisza – zależało mu na zmniejszeniu siły oporu. Hofmann przez całe życie przyjaźnił się z rodziną Steinwayów, im przesyłał pomysły innowacji, niektóre wdrażano do produkcji, inne nie. Grywał tylko na steinwayach; przedstawiciel firmy dostarczał instrument ze stroicielem na miejsce koncertu. W dodatku ów największy pianista świata (tak bywa określany po dziś dzień) miał bardzo małe dłonie, toteż Steinway zbudował mu fortepian o węższych klawiszach.

Sprawa instrumentu wiązała się z problemem nagrywania płyt (rozdz. 12. „Nagrania (1895–1948)”, s. 367–406). Hofmann rejestrował swą grę już w Rosji (w roku 1895), potem w Berlinie (1903 r.), dla amerykańskiej firmy Columbia (w l. 1912–18), na rolkach pianolowych dla Aelion Trio, wreszcie dla firmy Brunswick (1923). Fonografia cały czas się rozwijała, a Hofmann wyczulony na jakość dźwięku często nie akceptował nagrań testowych i nie wyrażał zgody na wydanie płyt. Po latach te wczesne nagrania uległy doskonałym technicznie rekonstrukcjom i są cenione przez kolekcjonerów.

Rozwinęło się też radio i również stawało się źródłem wiedzy o pianistce artysty. Jednak sam Hofmann poważnie zaczął myśleć o sporządzeniu świadectwa swej gry w 1935 r. i zawarł wtedy kontrakty z amerykańską firmą RCA Victor i londyńskim HMV. Dwa jego wielkie recitale z dni „złotego jubileuszu” zostały zarejestrowane bez jego woli (ten z gali w Metropolitan Opera w Nowym Jorku i „pożegnalny” w Filadelfii), i zaistniały w formie płyt. W rezultacie dzisiejszy słuchacz dysponuje edycją *The Complete Josef Hofmann* wyd. 1992–2017), czyli serią dziewięciu dwupłytowych albumów CD (ostatni album oprócz muzyki zawiera wywiady o Hofmannie – z wypowiedzią Witolda Lutosławskiego). A w nieocenionych *Aneksach* Juszyńskiej otrzymujemy chronologiczny spis dokonanych, a niekoniecznie zachowanych nagrań, ze szczegółowym repertuarem, także zawartość albumów w *The Complete Josef Hofmann* oraz *Dyskografię* czyli wykaz wszystkich nagranych utworów dwudziestu trzech kompozytorów (ze znaczną przewagą Chopina) wraz z datą dzienną i miejscem nagrania, również nazwisk i firm producentów płyt (s. 653–675); ostatnie domowe nagranie pochodzi z roku 1948.

Dostępność płyt umożliwiła autorce zbadanie sekretu interpretacji granych przez Hofmanna utworów. Podkreśliła, że zajęła się interpretacją artystyczną nie naukową, gdyż „sztuka pianistyczna Józefa Hofmanna wzbudzała skrajne emocje u słuchaczy, od zachwyty i podziwu do całkowitego niezrozumienia i oschłości – oraz sprzeczne

opinie krytyków” (s. 497). Przytoczyła też stwierdzenie Ireny Poniatowskiej, iż „od czasu «celebracji tekstu zanotowanego» swoboda wykonawcy skupia się na niuansach dynamicznych, agogicznych i artykulacyjnych” (s. 499). Tym samym otwiera to pole do refleksji nad znaczeniem interpretacji w sztuce wykonawczej i jej wpływu na percepcję u odbiorcy. Juszyńska uznała za wartę obserwacji wykonania twórcze, i badała je w aspekcie historycznym (styl epoki), estetycznym (cechy szczególne utworu) i psychologicznym (osobowość wykonawcy); ten aspekt w przypadku gry Hofmanna okazał się szczególnie interesujący (zob. s. 503–505). Początkowo badania kształtowania dynamiki i zmian tempa w wybranych utworach próbowała prowadzić w Instytucie Medycyny Pracy w Łodzi, gdzie mierzono natężenie głośności w halach fabryk włókienniczych, ale nie znalazła tam właściwej aparatury i zrozumienia.

Miejszem w pełni kompetentnym okazała się Katedra Akustyki i Multimediiów dzisiejszego UMFC, gdzie Juszyńska „w latach 1979–1983 pod kierunkiem prof. Andrzeja Rakowskiego akustycznej analizie poddała 26 utworów Chopina, w tym sześć w kilku wersjach nagrań Hofmanna z różnych lat” (s. 520). Później (w 1998 r.) dodała jeszcze analizę porównawczą nagrania jednego utworu: *Ballady g-moll* op. 23 w wykonaniu, obok Hofmanna, czterech innych wybitnych pianistów. W książce (rozdz. 15. „Analiza nagrań”, s. 495–549) widnieją rezultaty przeprowadzanych analiz w postaci licznych wykresów i komentarzy. Badania akustyczne obejmowały przebiegi horyzontalne (melodyka, ornamenty, itp.), czasowe, poziom głośności i kształtowanie formy (m.in. uwypuklanie tematów i fraz). Jak te rezultaty okazały się ciekawe, potwierdza jeden przykład: rozpiętość temp stosowana przez Hofmanna w jednym utworze wykaczała poza skalę metronomu Mälzla (s. 521).

Twórczość własną Hofmanna uprawiał w dzieciństwie, młodości i w wieku dojrzałym (rozdz. 13. „Kompozycje (1882–1943)”, s. 407–458). W tym późnym okresie krył się pod pseudonimem Michel Dvorsky, i nawet nie wszyscy potrafili odgadnąć, że ów Dvorsky to w istocie sławny Hofmann. Aneks z wykazem kompozycji (s. 701–705) świadczy o twórczości dość obfitej i zawiera około sześćdziesięciu utworów. Oczywiście najwięcej skomponował mniejszych form na fortepian (mazurki!), ale zdarzyła się sonata fortepianowa, suita, cykl preludiiów, utwory programowe. Wydawano je początkowo w USA, potem chętnie w Petersburgu, Wrocławiu (ówczesny Breslau), Wiedniu, Berlinie. Autorka określa, że stylistycznie pozostawały one w kręgu „romantycznej muzyki salonowej, wirtuozowskiej i pełnej wdzięku” (s. 457). Jednak Hofmann, nieobojętny na rozwój muzyki, a także na kompozytorskie sukcesy nie mniej sławnych niż on Rachmaninowa i Paderewskiego, przejawiał również modernistyczne ambicje. Stworzył poemat symfoniczny *The Haunted Castle*, dialog na fortepian i orkiestrę *Chromaticon*, a także pięć koncertów fortepianowych. Owych szerzej zakrojonych partytur nie wydano. Obecnie muzyka Hofmanna pozostaje nieznaną. A może warto się nią zainteresować? Do Krystyny Juszyńskiej już zgłosił się pianista z chęcią wprowadzenia utworów Hofmanna do swego repertuaru.

Jej monografia przedstawia zatem wszystkie aspekty niezwykłej osobowości artysty, łącznie z twórczością kompozytorską i talentem do technicznych wynalazków. Jednak ogrom zebranego materiału ponawia przede wszystkim nie raz stawiane już pytanie o fenomen pianistyki Józefa Hofmanna. Recenzenci właściwie byli bezradni, chcąc oddać artyzm jego gry. Przeważnie zachwycała, ale nierzadko – bulwersowała. Słyszał z gry dokładnej i precyzyjnego odczytywania zapisu nutowego, co nie było wówczas częste, ale jednocześnie chętnie dodawał do utworu dźwięki własne i to akurat czynił niejeden pianista. Niemniej od wszystkich odróżniało go indywidualne podejście do muzycznego dzieła i oryginalność interpretacji. Podkreślano doskonałą technikę, piękny dźwięk i eleganckie frazowanie. Unikał zewnętrznych efektów, stosował mistrzowskie cieniowanie dynamiczne i różnorodność barw. Pisano o „dźwiękach delikatnych, pieszczotliwych i kołyszących po burzliwe, ogniste i przerażające” (s. 177).

Józef Hofmann należy do tych wielkich muzyków polskich minionych czasów, których życie przebiegło z dala od ojczyzny. Może z tej przyczyny nasza obecna świadomość jego dokonań i roli, jaką odegrał w światowej kulturze, jest tak nikła. Entuzjastom pianistyki łatwiej dziś dotrzeć do nagrań Hofmanna, niż zdobyć rzetelną wiedzę o różnych aspektach jego sztuki wykonawczej, nie mówiąc o talentach twórczych i szczegółach biografii. Tę lukę uzupełnia obszerna i wielowątkowa monografia Krystyny Juszyńskiej. Dzięki niej tak niezwykły artysta, jak Józef Hofmann, otrzymał godny siebie i długo wyczekiwany książkowy portret.

BIBLIOGRAFIA

- Graydon, Nell Saunders, Margaret Davidson Sizemore. *The Amazing Marriage of Marie Eustis & Josef Hofmann*. Columbia: University of South Carolina Press, 1965.
- Hofmann, Józef. *O grze na fortepianie*, przekł. Sylwia Zabieglńska, wstęp Jakub Puchalski. Warszawa; Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2023.
- Juszyńska, Krystyna. *Józef Hofmann. Pianista – kompozytor – wynalazca*. Warszawa: Chopin University Press, 2023.
- Kehler, George. *The Piano in Concert*. London: Rowman & Littlefield, 1982.
- Żdzarski, Jan. *Józef Hofmann – geniusz zapomniany. Dzieciństwo i młodość* Bielsko-Biała: „Sto”, 2002.

Małgorzata Komorowska – z wykształcenia muzyk i polonistka, doktor habilitowana nauk humanistycznych w zakresie historii teatru, profesor emeritus Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, współpracowniczka Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, w l. 2012–14 koordynatorka ds. digitalizacji archiwaliów operowych w Teatrze Wielkim–Operze Narodowej. Ważniejsze książki: *Szymanowski w teatrze* (Warszawa 1992), *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939* (Kraków 2008), *Jerzy Semkow. Magia batuty* (Łódź 2014), *Uwiklana w historię. Opera w Teatrze Wielkim w Warszawie* (Warszawa 2015).
orzatak@gmail.com
