

УДК 78.031.2(438+477)+7.071.1.036 Й.Коффлер

POLSKA I UKRAIŃSKA MUZYKA LUDOWA W TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORSKIEJ JÓZEFA KOFFLERA (1896-1944)*

Maciej GOŁĄB

Uniwersytet Wrocławski,
Zakład Muzykologii
ul. Szewska 36, 50-139 Wrocław, Polska,
Phone: 8 1048 71 344 57 57

W artykule podano badania motywów folkloru ukraińskiego w twórczości lwowskiego kompozytora Józefa Kofflera. Autor określa trzy podejścia do aranżowania tych motywów: tradycyjny, umiarkowany nowoczesny oraz radykalnie nowoczesny. Szczególna uwaga należy badaniu psychologicznemu aspektu aksjologicznego problemu.

Przedmiot naszych rozważań, a więc polska i ukraińska muzyka ludowa w twórczości Kofflera (*casus* muzyki w muzyce), wymaga najpierw – jak każą badawcze praktyki muzykologów – krótkiego sprawozdania heurystycznego. Zapytajmy na wstępie, w jakich utworach tego kompozytora obserwujemy obecność muzycznego folkloru polskiego i ukraińskiego, bowiem są to – rzecz prosta – tylko niektóre utwory tego lwowskiego kompozytora. Otóż Koffler problematykę folklorystyczno-muzyczną zawarł, w mniejszym lub większym stopniu, w sześciu swoich kompozycjach, bez wyjątku cyklicznych. Nie znajdujemy w utworach Kofflera odniesień do folkloru muzycznego żadnych innych narodów¹, z czego płynie oczywisty wniosek, że tradycyjna muzyka tych dwóch nacji była temu lwowskiemu kompozytorowi szczególnie bliska. Utwory te nie stanowią punktu ciężkości w jakiejś określonej fazie rozwoju stylu indywidualnego, lecz są obecne zarówno w najwcześniejszym okresie twórczości (kształtowania się stylu indywidualnego, lata 1917-1927), okresie twórczości w pełni dojrzałej i indywidualnej (związki z neoklasycyzmem włączające w zakres środków kompozytorskich technikę dodekafoniczną, lata 1928-1940), jak i ostatniej przemianie stylu, uwarunkowanej presją sowieckiej polityki kulturalnej (socrealizm, lata 1940-1941). *Suita polska* na małą orkiestrę zaginęła w czasie wojny, opusy 6, 27 oraz Чотири дитячі п'єси ukazały się drukiem, pozostałe utwory istnieją w formie autorskich autografów czystopiśmiennych, z wyjątkiem *II Symfonii*, która została zrekonstruowana przez Iwonę Lindstedt² na podstawie

* Wykład wygłoszony na Wydziale Kultury i Sztuki Uniwersytetu im. Iwana Franko we Lwowie w dniu 4 listopada 2005 roku. Za zaproszenie mnie do wygłoszenia tego wykładu uprzejmie dziękuję Panu Dziekanowi, Prof. Bogdanowi Kozakowi.

¹ Nawet nie posługiwał się Koffler folklorem żydowskim, choć w latach 20-tych planował taki cykl utworów (na fortepian).

² Iwona Lindstedt: *Symfonie Józefa Kofflera. Problemy źródłowe i muzyczno-analityczne*. Praca magisterska napisana w Instytucie Muzykologii UW pod kierunkiem prof. Macieja Gołąba (maszynopis, ss. 263, Warszawa 1994)

głosów orkiestrowych, bowiem jej partytura zaginęła. Bardziej szczegółowe podstawowe dane o omawianych na dzisiejszym wykładzie utworach Kofflera zawiera poniższa (Tabela 1)

Druga wstępna kwestia, jaką zamierzam teraz krótko przedyskutować, to teoretyczny (metodologiczny) punkt widzenia na zajmującą nas problematykę. Jak wiadomo, można ją przedstawiać na wiele sposobów. Na pierwszy plan wysuwa się tradycyjne poszukiwanie genezy (proweniencji) opracowywanego przez kompozytora materiału pieśniowego. Taki punkt widzenia bliski jest zwłaszcza etnomuzykologom, w związku z właściwymi im kompetencjami, tj. znajomością problematyki muzyki ludowej. Problematykę tę jako niespecjalista poruszać będę okazjonalnie, na tyle, na ile pozwoli mi ona wyodrębnić analizowany materiał i dokonać jego ogólnego opisu. Zdaję sobie sprawę, że w miarę jak twórczość Kofflera będzie lepiej przyswajana i poznawana, etnomuzykolodzy wskażą lepiej niż historyk muzyki na źródła inspiracji folklorem w twórczości tego kompozytora. Jako historyka muzyki szczególnie interesować mnie będzie natomiast owa paleta technik muzycznych, za pomocą których Koffler opracowuje melodie ludowe. Owe sposoby opracowywania (innymi słowy: muzyczne aranżacje) będą stanowić właściwy przedmiot naszych rozważań. Kryteriów dla systematyzowania tych aranżacji dostarcza nam historia muzyki XX wieku, w obrębie której – zwłaszcza w nurcie folkloryzmu począwszy od lat 20-tych – kształtowały się różne muzyczne strategie implantowania muzyki ludowej na grunt form muzyki artystycznej. Ta jedna z najbardziej żywotnych tendencji w historii muzyki XX wieku pozwoli nam określić różne rodzaje opracowań folkloru. Z takiego podłoża porównawczego możemy wyodrębnić trzy typy aranżacji folklorystycznych, obecne także w twórczości autora *Uwertury radosnej*, tj. (1) opracowania tradycyjne, (2) opracowania umiarkowanie nowoczesne oraz (3) opracowania radykalnie nowoczesne³. (Tabela 2)

1. Opracowania tradycyjne

Wyrastają u Kofflera z bogatej XIX-wiecznej tradycji harmonizowania melodii ludowych, zapoczątkowanych w Polsce na większą skalę przez Oskara Kolberga, który w 1842 roku wydał w Poznaniu z własnym akompaniamentem *Pieśni ludu polskiego*. Był to, jak wiadomo, *genre* pierwotnego, XIX-wiecznego folkloryzmu, efekt swoistego zainteresowania się mieszczaństwa kulturą ludową, przemieszanej z estetyką rodzącego się romantyzmu. To nie był jeszcze świat wysublimowanej stylizacji tańców ludowych, jak w twórczości Chopina, lecz próba wprowadzenia do mniej elitarnego, szerszego obiegu społecznego pieśni ludowej, owej legitymacji odrębności narodowej. Pewna część analizowanego dziś dorobku folklorystyczno-muzycznego Kofflera wyrasta z tej właśnie czasowo najodleglejszej tradycji. Skrywa ona jak gdyby najstarsze pokłady muzyczne, pokazując Kolbergowską zasadę prostego, ale jednak artystycznego akompaniamentu. Nie jest to nawiązanie do strategii Chopina, który w gruncie rzeczy twórczością ludową się nie interesował, a który nie tylko przejmował folklor muzyczny w postaci wtórnej, krążącej po salonach Warszawy czy Paryża, ale – co najistotniejsze – wysoce go przetwarzał i sublimował. U Kofflera diatoniczna (heptatoniczna) melodia ludowa przywoływana jest w swej oryginalnie zanotowanej postaci, a kompozytor harmonizuje ją w obrębie środków systemu dur-moll, ani go nie rozszerzając, ani modyfikując. Modalizmy w partiach tematycznych nie mają wpływu na opracowanie harmoniczne. Prosta zwrotkowa forma utworów wynika bezpośrednio ze stroficznej budowy wiersza.

Koffler doskonale czuł ten rodzaj posługiwania się muzycznymi rekwizytami o proveniencjach ludowych. Pamiętajmy jednak, że – w przeciwieństwie do Kolberga – opierał się on na już drukowanych zbiorach pieśni, a więc w jego świadomości funkcjonowały one już bez swego

³ Problematykę folkloryzmu ograniczamy tu do zagadnień aranżacji, bowiem inne gatunki i techniki szerzej rozumianego folkloryzmu nie są u Kofflera obecne.

pierwotnego podłoża tak tonalnego, jak wykonawczego. Chciałbym pokazać ten typ stylizacji folkloru na przykładach zaczerpniętych z trzech cykli. Zaczniemy od najstarszego z nich zbioru *40 polskich pieśni ludowych* op. 6, który w ogóle zapoczątkował proces wprowadzania elementów folklorystycznych do jego twórczości kompozytorskiej. Cykl ten jest niespójny pod względem harmoniczno-tonalnym (co dziś wydaje się być jego ogromną zaletą). Mamy w nim zarówno utwory utrzymane w konwencji podstawowych norm systemu dur-moll (nr. 27 i 29), próby modalnego zabarwiania harmoniki („frygizmy” w nr.3 czy „lidyzy” w nr. 19, skala całotonowa w nr. 8 i 13), jak i wielodźwiękową akordykę dysonansową, ostro zarysowaną (nr. 10, 13, 14, 17, 35 i 36). Analizując pod kątem stylistycznym poszczególne utwory nie sposób uwolnić się od myśli, że jeszcze w tym czasie młody Koffler nie miał jasności co do wyboru drogi; że kwestia spójności i czystości stylizacyjnej nie była jeszcze w centrum jego uwagi, tak jak nieco wcześniej u np. Beli Bartóka w jego cyklach fortepianowych wzorowanych na ludowej muzyce węgierskiej czy rumuńskiej.

Drugim cyklem, w którym Koffler zastosował ten rodzaj tradycyjnego opracowania muzyki ludowej to napisane u progu lat 40-tych *Cztery dytachi pjesy*, wydane przez oficynę „Mystectwo” w Kijowie. W przeciwieństwie do *40 polskich pieśni ludowych* cykl ten charakteryzuje zręczna, jednorodna i obfitująca w wiele niebanalnych pomysłów harmonizacja⁴. Pierwszym z utworów cyklu jest utrzymana w tonacji G-dur *Kolyskowa*. Mam wrażenie, że nawiązuje ona do tradycyjnego gatunku pieśni ludowej prawdopodobnie ukraińskiej, choć nie potrafię swej intuicji poprzeć żadnym dowodem. Bez wątplenia natomiast programowo nawiązał Koffler do ukraińskiej muzyki ludowej w swym ostatnim opusowanym dziele pt. *Ukraiński eskizy* na kwartet smyczkowy, opublikowanym trzy lata przed jego tragiczną śmiercią, gdy został ze swej kryjówki w Krościenku Wyżnym na wiosnę 1944 roku wywieziony wraz z żoną i synem i w niejasnych okolicznościach zamordowany przez nazistów. Cykl ten stanowi w twórczości Kofflera dość osobną pozycję, gdy po modernistycznej, „polskiej” fazie twórczości, w warunkach wojennego socrealizmu ówczesnej Rosji Sowieckiej, po plenarnym zjeździe Związku Kompozytorów Sowieckich (SSK), który odbył się w Kijowie 28 III 1940 roku, wykonano jego dodekafoniczną *II Symfonię* op. 17. Zaraz potem opublikował samokrytykę w „Radianńskiej Muzyce”⁵, poddającej miazdzącej krytyce realia przedwojennej Polski i zgłaszającej akces na rzecz nowego ustroju państwowego i socrealizmu w muzyce.

Otóż *Ukraiński eskizy* obficie nawiązują do folkloru, na co zresztą zwrócił już uwagę Leszek Mazepa⁶. Ten 6-cioczęściowy kwartet smyczkowy jest całkowicie tonalny i utrzymany w tonacji a-moll (części skrajne). Dzięki Mazepie wiemy, że w cyklu tym Koffler posłużył się m.in. noworoczną pieśnią obrzędową typu „szczedrówek” (cz. II), przekształconym wariantem kołomyjki (cz. III), korowodowymi pieśniami obrzędowymi (cz. IV i V) oraz popularnym kozaczkim (cz. VI). Posłuchajmy zatem I i V części tego jedyne zachowanego kwartetu smyczkowego Kofflera. Heptatoniczny materiał melodii nie wpływa tu na harmonikę akompaniamentu. Głosy drugich skrzypiec, altówki i wiolonczeli realizują w pierwszym z przykładów różne, nakładające się na

⁴ Maciej Gołąb: *Józef Koffler*; Kraków 1995, s. 179. Książka ta (wydanie poprawione i rozszerzone) ukazała się też w tłumaczeniu na język angielski; por: Maciej Gołąb: *Józef Koffler Compositional Style and Source Documents*. Tłum. Maksymilian Kapelański, Marek Żebrowski i Linda Schubert. Seria „Polish Music History Series”, Vol. 8, University of Southern California, Los Angeles 2004, ss. 318. Tam też znajdzie czytelnik kompletną bibliografię na temat Kofflera. W dalszej części przypisów odwoływał się będę do polskiego jej wydania.

⁵ Józef Koffler: *Rik newtomnoji roboty*. „Radianśka Muzyka” 1940, nr. 5, s. 9-10.

⁶ Leszek Mazepa: *Okres radziecki w życiu i twórczości Józefa Kofflera*. „Muzyka” 1983, nr. 1, s. 76

siebie partie ostinatowe, tworzące stabilne pasmo brzmieniowe⁷. Leszek Mazepa jest zdania, że Koffler posłużył się w pierwszej części kwartetu melodią bliską balladzie *Oj, zajichaw kozak* (cz. I). Czy tak jest rzeczywiście, ocenia Państwo sami.

2. Opracowania umiarkowanie nowoczesne

Cykl *40 polskich pieśni ludowych* na fortepian powstał w 1925 roku. W wyborze materiału do około połowy pieśni Koffler oparł się na dwóch popularnych w okresie dwudziestolecia międzywojennego zbiorach pieśni: *60 wesołych piosenek ludowych* A. Kitschmanna oraz *Wojenko, wojenko ...* H. Zbierzchowskiego. Oba zbiory ukazały się we Lwowie w wydawnictwie G. Seyfartha. Resztę stanowią popularne polskie pieśni ludowe, zanotowane jeszcze przez Kolberga i w dwudziestoleciu międzywojennym ciągle żywe. Wybrane przez Kofflera pieśni nie mają żadnego rodowodu regionalnego i wydają się pochodzić z różnych części Polski. Mają one też głębiej lub płycej zakorzeniony historyczny rodowód. Podobnie różnorodna jest ich tematyka. Są w zbiorze zarówno utwory obyczajowe, patriotyczne, religijne, jak i pieśni żołnierskie. A zatem ogromna różnorodność we wszystkich aspektach analizowanego wyjściowego materiału pieśniowego. Czy była zamierzona? Czy Koffler był tego świadom? Trudno przypuszczać, że mogłoby być inaczej, choć zamierzam wykazać, że kompozytor ten stworzył cykl nie tylko eklektyczny pod względem proveniencji przyjętego węg materiału, ale także pod wieloma względami artystycznie nierówny. Ta „chybotliwość aksjotyczna” nie jest jednak wynikiem mankamentów techniki kompozytorskiej, lecz sięga głębszych przesłanek. Ich wyjaśnienie odłożymy jednak na później.

Ten rodzaj opracowań wydaje się we wczesnej twórczości Kofflera najbardziej typowy dla nurtu folklorystycznego lat 20-tych. Podłożem harmonicznym jest rozszerzony (tonalnie lub modalnie) system dur-moll, melodie pojawiają się *in crudo* jako jedyna przeciwwaga względnie prostego akompaniamentu przy zachowaniu formy pierwotnej, determinowanej stroficzną budową pieśni (melodii) ludowej. Koffler w tego rodzaju opracowaniach wpisuje się w tradycję europejskiego folklorystyki, któremu patronuje twórczość Strawińskiego, Bartóka, de Falli, Janacka czy Szymanowskiego. Ten rodzaj muzycznego folklorystyki jest u Kofflera ściśle sprzęgnięty z kształtującymi się wówczas w jego kompozycjach tendencjami neoklasycznymi. Wszystkie tego rodzaju przykłady odnajdujemy w cyklu *40 polskich pieśni ludowych*. Nie jest ich zresztą zbyt wiele. Zaliczyć do nich należy przede wszystkim ciekawe harmonicznie *Oj, kołysze się kołysz* (nr 8) oraz *Rzucam chatę* (nr 13). W obu tych miniaturach kompozytor stosuje konsekwentnie skalę całotonową, która zresztą w latach 20-tych nie była już jako podstawa konstrukcji harmonicznym niczym nowym. Znajdujemy też w cyklu kilka utworów, w których Koffler stosuje śmiałą, dysonansową harmonikę. Należy do nich przede wszystkim melodia *Stoi jawor zielony* (nr 14), *Umarł Maciek, umarł* (nr 10) czy *Miała baba koguta* (nr 36). W fakturalnie monumentalizującej miniaturze *Idzie żołnierz* (nr 18) nawiązał Koffler do faktury *Preludium cis-moll* z op. 3 Rachmaninowa, nasycając ją silniej niż w pierwowzorze dysonansową harmoniką.

W wielu tego rodzaju opracowaniach Koffler eksperymentuje nie tylko z harmoniką jako nowym podłożem tonalnym, ale i z rytmiką polskiej pieśni patriotycznej, religijnej czy obyczajowej. Niestety nie zawsze z zadowalającymi rezultatami. Oto kilka szczególnie rażących przykładów: w hymnie narodowym *Jeszcze Polska* (nr 2) zagubiony został rytm mazurka, zaś w pieśni *A jak będzie wiosna* (nr 24) – rytm poloneza. W kilku innych pieśniach razi gruba, nieprzejrzysta faktura („tłuste akordy”) i ekscentryczna, przyćmiewająca nadzwyczajną urodę melodii harmonika. Widać to wyraźnie w takich miniaturach jak *O mój rozmarynie* (nr 16) czy *Wieżą wiatry* (nr 25). Ta ostatnia – jak pisze Bogusław Schaeffer we wprowadzeniu do płytowego wydania utworów fortepianowych Kofflera – jest pieśnią nie polską, a ukraińską (*Wijut wityry*). Schaeffer, którego

⁷ Maciej Gołąb, op. cit, s. 181-184.

matka, podobnie jak Koffler pochodziła ze Stryja, wspomina, że często mu ją śpiewała, „którą też [...] polubił”⁸. Ryzykownym zabiegiem były, szczególnie dla ówczesnych słuchaczy, modernistyczne aranżacje zwłaszcza pieśni religijnych, których kulturowy kontekst sugerowałby daleko idącą ostrożność w eksperymentach na tym polu. Choć w kolędzie *Lulajże Jezuniu* (nr 6) znalazł Koffler właściwy ton (a poprzeczkę wysoko ustawił Chopin w *Scherzu h-moll!*) to w dwóch pozostałych utworach z tego gatunku (*Wśród nocnej ciszy* nr 4 czy *Bóg się rodzi* nr 5) rezultat brzmieniowy wydaje się daleki od zadowalającego. Podobnie otwierająca cykl miniatura *Boże coś Polską* razi nieadekwatnością harmonizacji. Podkreślam – razi ze względów pozamuzycznych⁹.

3. Opracowania radykalnie nowoczesne

Opracowania radykalnie nowoczesne to bez wątpienia zarówno z historycznego, jak i teoretycznego punktu widzenia najciekawszy, choć stosunkowo rzadki typ folkloryzmu, i to zarówno w samej twórczości Józefa Kofflera, jak i w ogóle w przestrzeni europejskiej. Można nawet powiedzieć, że stanowią one pod względem koncepcyjnym pomysł całkowicie ekscentryczny. Oto bowiem cytaty melodii i tańce ludowe stają się tematyczną osnową muzyki napisanej za pomocą ścisłej techniki dodekafonicznej, która ex definitione negowała wszystko to, co tonalne w systemie dur-moll. Jednak już we wczesnej fazie kształtowania się doktryny techniki 12-tonowej w latach 20-tych i 30-tych ubiegłego stulecia istniały tendencje do wprowadzania rozmaitych cytatów do tego rodzaju muzyki. Widzimy to zwłaszcza na przykładzie późnej twórczości Albana Berga, który np. w swoim *Koncertie skrzypcowym* wprowadził cytat z kantaty Bacha *Es ist genug*. Jednak Berg opracował własną koncepcję systemu dodekafonicznego, która wprowadzała normy umożliwiające takie procedury implantacyjne obcych tonalnie cytatów. Koffler robił to natomiast radykalnie, w obrębie ścisłej doktryny Arnolda Schönberga, nie zważając na opozycję tonalną cytowanego materiału ludowego z autonomiczną, dodekafoniczną przestrzenią dźwiękową. Do dziś efekty tego eksperymentu budzą wśród specjalistów pewne kontrowersje. Mam nadzieję, że i Państwo wyrobią sobie w tej sprawie swój własny pogląd na podstawie zaprezentowanych dziś dwóch, w moim przekonaniu, ciekawych przykładów.

Pierwszym z nich jest do dziś niewydany *Koncert fortepianowy* op. 13, którego rękopis odnalazłem w 1994 roku w archiwum Hermanna Scherchena w Berlinie. Jego trzecia część, napisana w formie rondo, jest krakowiakiem, tradycyjnym tańcem rodem z Małopolski. Koffler odwołuje się tu więc nie tylko do *chorea polonica*, określonego toposu polskiej kultury muzycznej, ale i do artystycznej idei gatunkowej obecnej w twórczości Chopina (III część *I Koncertu fortepianowego e-moll* op. 11, *Fantazja na tematy polskie* op. 13 i *Rondo a la krakowiak* op. 14) oraz Ignacego Jana Paderewskiego (*Fantazja na tematy polskie* op. 19). Część tę rozpoczyna, tak wcześniej charakterystyczny dla Chopina, „dywan dźwiękowy” eksponowany przez kwintet smyczkowy, na tle którego pojawia się Kofflerowski refren oparty na charakterystycznym krakowiakowym rytmie i masywnej, akordowej fakturze fortepianowej. Następnie, w pierwszym kupiecie rondo, Koffler wprowadza, najpierw w partii orkiestrowej, potem fortepianu, typowy dla krakowiaka synkopowany rytm z charakterystycznymi dla tego tańca, „wahadełkowymi” triolami szesnastkowymi. Nie ma wątpliwości, że taka wizja dodekafoniczno-folklorystycznego eksperymentu nie tylko pozostaje u progu lat 30-tych unikalnym fenomenem w artystycznym

⁸ Wprowadzenie Bogusława Schaeffera do: Józef Koffler: *Piano Works*, 2 CD, „Acte Prealable” APO 122-123, książeczka, s. 9.

⁹ Koffler wprowadził wcześniej motyw *Ojczyznę, wolność racz nam wrócić Panie!* jako motyw czołowy (takt nr 3) swojej wczesnej pieśni *Gebet* do słów R. M. Rilkego z niewydanego dotąd cyklu *Zwei Lieder* op. 1 (1917). Rękopis znajduje się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie (sygn.: Mus. VIII rps 1).

dorobku europejskiej awangardy, ale też wpisuje się do grupy najlepszych kompozycji lwowskiego mistrza¹⁰.

Drugi przykład pochodzi z *II Symfonii* op. 17. Są w niej zawarte dwa cytaty z polskich pieśni ludowych. Oba zostały wcześniej inaczej opracowane (w umiarkowanie nowoczesnej konwencji) w *40 polskich pieśniach ludowych*. O ile w *Koncertie fortepianowym* Koffler nie posługuje się cytatem z jakiegoś konkretnego krakowiaka, przywołując jedynie najbardziej charakterystyczną rytmikę i tok ruchowy tańca, o tyle w *II Symfonii* mamy do czynienia z krótkimi cytatami wplecionymi w autonomiczną narrację muzyki dodekafonicznej. Cytaty te zostały wplecione w ostatnią, czwartą część symfonii, mającą – podobnie jak finał *Koncertu fortepianowego* – także formę ronda. Pojawia się tu najpierw w partiach instrumentów dętych (trąbki, puzon i fagoty) krótki cytat czołowego motywu piosenki *Pije Kuba do Jakuba* (takty 31-34) a następnie, równie mocno zawołowany (zredukowany) motyw czołowy piosenki *Miała baba koguta* (w taktach 46-49 i powtórzony w partiach fletowych w taktach 50-53). Ich moc referencjalna jest już jednak bardzo słaba. Można powiedzieć, że Koffler motywy te głęboko „szyfruje”, toteż łatwo je zgubić przy nieuważnej słuchowej lekturze dzieła. Mam nadzieję, że uda się je Państwu wyłowić z niesprzyjającego ich odbiorowi kontekstu brzmieniowemu dodekafonicznej przestrzeni dźwiękowej.

* * *

Tak z grubsza przedstawia się systematyka różnych sposobów podejścia do materiału muzyki ludowej w twórczości kompozytorskiej Lwówianina Józefa Kofflera. Jak każda niemal systematyka, nie uwzględnia ona zagadnień chronologii. Gdyby sposoby te rozpatrywać chronologicznie, w ścisłym powiązaniu z kulturowymi i społeczno-politycznymi wyznacznikami przemian stylu indywidualnego tego kompozytora, to okaże się, że trajektorię zainteresowań Kofflera analizowanym problemem wyznaczyć trzeba by inaczej, mianowicie od zainteresowań opracowaniami umiarkowanie nowoczesnymi (pierwsza połowa lat 20-tych), poprzez zwrotowi ku radykalnie eksperymentującym nawiązaniom do folkloru (od połowy lat 20-tych do końca 30-tych), aż ku – z punktu widzenia kryteriów estetyki awangardy – „regresywnemu” powrotowi ku tradycyjnej koncepcji aranżacji muzyki ludowej (pierwsza połowa lat 40-tych). Polityczno-społeczne i kulturowe konteksty tych przemian zostały już przeze mnie opisane w cytowanej monografii, toteż nie wymagają osobnego wykładu. Na zakończenie chciałbym jednak skierować uwagę Państwa na aspekt psychologiczno-aksjologiczny poruszanego zagadnienia.

Otóż stosunek Kofflera do folkloru nie był wyłącznie problemem czysto muzycznym, ani w artystycznym, ani w estetycznym sensie tego słowa. Był mianowicie „papierkiem lakmusowym” jego, by tak rzec, specyficznej kondycji kompozytora polskiego o żydowskich korzeniach, bo przecież nie „żydowskiego” w ortodoksyjnym znaczeniu tego słowa. W domu Kofflerów w Stryju mówiło się po polsku, on sam był całe życie ateistą, Europejczykiem w każdym calu, nie interesującym się nawet tradycyjną kulturą żydowską, bo – w przeciwieństwie choćby do Aleksandra Tansmanna czy Szymona Laksa – nie dał muzycznego świadectwa zainteresowań swym duchowym patrymonium. Równie dobrze czujący się we Lwowie, Berlinie, Wiedniu czy Londynie, swoją twórczością dawał wyraz przede wszystkim akcesowi na rzecz „awangardy awangard”, jaką była w okresie międzywojennym Szkoła Wiedeńska. Dziś jednak zwróciliśmy uwagę na fakt, iż nie był muzyczno-artystycznym kosmopolitą, ponieważ poświadczył swoją twórczością zainteresowanie muzycznymi tradycjami polskimi i ukraińskimi. Tymi więc narodowymi żywiołami Zachodniej Galicji, które silnie oddziaływały na jego poczucie tożsamości, może nie tyle narodowej, ile kulturowej.

¹⁰ Por. pełną analizę tego utworu w: Maciej Gołąb, op. cit., s. 104-118.

I na tym mógłbym zakończyć swój dzisiejszy wykład. Ale sprawa, jak to zwykle bywa, nie jest tak prosta, jaką się na pozór wydaje. Gdy bowiem porównamy „narodowe” kompozycje Kofflera z analogicznymi dziełami Karola Szymanowskiego, to widać wyraźnie tę szczególną różnicę w ich podejściu do folkloru, której uchwycenie wymaga już nie muzykologicznej, ale antropologiczno-kulturowej analizy kondycji artystycznej obu tych kompozytorów. I widać wyraźnie, jak różny był ich stopień empatii w podejściu do folkloru. Dla Kofflera ludowa muzyka polska czy ukraińska była z pewnością rodzajem zbioru muzycznych „rekwizytów”, podczas gdy dla Szymanowskiego nie tylko esencjalnym składnikiem jego wyposażenia kulturowego i punktem wyjścia ugruntowanych artystycznie, estetycznie, a nawet filozoficznie manifestów „stylu narodowego”, ale i centralnym obszarem jego autentycznych poszukiwań twórczych. Z muzyczno-artystycznego punktu widzenia aranżacje Kofflera ustępują kreacjom Szymanowskiego. Przede wszystkim dlatego, iż trudno aranżacje Kofflera zaliczyć do pietystycznego nurtu europejskiego folkloryzmu, w obrębie którego oddaje się emfaticznie postulowaną „muzyczną sprawiedliwość” duchowi pieśni. Koffler bez wątplenia lubił muzykę ludową, ale miał do niej taki dystans, który go skłonił do traktowania muzyki ludowej na sposób akcesoryczny, a nawet – jak w przypadku pieśni religijnych i patriotycznych - z pewną dziś rażącą dezywolturą.

Ale istnieje też inny możliwy punkt oceny Kofflerowskich poszukiwań artystycznych z udziałem muzyki ludowej, który z nadania uniwersalnej estetyki awangardy proklamuje prawodawczą moc rozporządzania wszelkimi dostępnymi „prefabrykatami” muzycznymi. To właśnie Adornowski prymat kategorii „awangardy”, „eksperymentu” i „materiału [dźwiękowego]” skłonić nas może, dziś już bez zbytniego ryzyka (bo w ramach permissywnej estetyki ponowoczesnej) do aprobaty wszelkich innowacji wraz z imperatywem wytyczania nowych szlaków, które – jakkolwiek ostatecznie okazały się ślepyimi zaułkami – to jednak ich znaczenia dla naszego rozumienia historii kultury jako historii zmieniających się wartości nie sposób przecenić. Taki jest ostatecznie mój punkt widzenia na tę trudną kwestię i mam nadzieję, że i dla Państwa zarysowany tu w najogólniejszym zarysie, trudny *casus* lwowskiego kompozytora z „czasów pogardy”, będzie dogodnym materiałem do własnych refleksji i przemyśleń. Dziękuję bardzo.

Tabela 1

| | | | | |
|--------|---|------------|--------------------|----------------|
| Op. 6 | <i>40 polskich pieśni ludowych</i> na fortepian | 1925 | Rps nieznanym | Benjamin 1926 |
| Op. 13 | <i>Concerto pour piano</i> | 1932 | Rps w UdK | niewydany |
| Op. 17 | <i>Symphonie Nr II</i> | 1933 | Głosy ork. w CBNAN | niewydana |
| Op. 24 | <i>SuitiipelsiZalia</i> . małą őrfcieatę | 1936 | zaginionym | niewydana |
| Dbop, | <i>ЧОТИРИ ДИТЯЧИ П'ЄСИ</i> na fortepian | Przed 1940 | Rps nieznanym | Mystectwo 1940 |
| Op. 27 | <i>Ukrainische Skizzen</i> na kwartet smyczkowy | Przed 1941 | Rps nieznanym | Mystectwo 1941 |

Tabela 2

| | | |
|--|--|--|
| Opracowania tradycyjne | Podłoże harmoniczne systemi Ltur-moll, melodie tonalnym <i>in crudo</i> ¹¹ w kontekście prostego akompaniamentu przy zachowaniu formy pierwotnej | - <i>Porównaj Boże</i> op. 6 nr 27 - <i>Ty pójdziesz górą</i> op. 6 nr 29 - <i>Cztery dytaczki pjesy (Kolyskowa)</i> - <i>Szkice ukraińskie</i> op. 27 (<i>Allegro moderato</i> i <i>Largo</i>) |
| Opracowania umiarkowanie nowoczesne | Podłoże harmoniczne rozszerzonego (tonalnie lub modalnie) systemu dur-moll, melodie <i>in crudo</i> jako jedyna przeciwwaga względnie prostego akompaniamentu przy zachowaniu formy pierwotnej | - <i>Oj, kołysze się kołys</i> op. 6 nr 8 - <i>Umarł Maciek, umarł</i> op. 6 nr 10 - <i>Rzucam chatę</i> op. 6 nr 13 - <i>Wieżą wiatry</i> op. 6 nr 25 - <i>Miała baba koguta</i> op. 6 nr 36 |
| Opracowania radykalnie nowoczesne | Podłoże atonalne lub dodekafoniczne, melodie atonalnie zmodyfikowane lub tonalne jako opozycja do atonalnego akompaniamentu, forma gatunkowo heteronomiczna | - Cytaty w III cz. // <i>Symfonii</i> op. 17 - III cz. <i>Koncertu fortepianowego</i> op. 13 |

¹¹ Oczywiście w stosunku do opracowania „drugiej ręki”.

**ПОЛЬСЬКА ТА УКРАЇНСЬКА НАРОДНА МУЗИКА
В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ
ЙОЗЕФА КОФФЛЕРА (1896-1944)**

Мацей ГОЛОМБ

*Вроцлавський університет,
відділ музикознавства,
вул. Шевська 36, 50-139 Вроцлав, Польща
Тел: 344-57-57*

Статтю присвячено дослідженню фольклорних мотивів у творчості львівського композитора Йозефа Коффлера. Виокремлено та охарактеризовано три відмінні підходи до аранжування цих мотивів: традиційний, помірковано сучасний та радикально сучасний. Окрему увагу приділено психологічному аксіологічному аспектам проблеми.

Ключові слова: Йозеф Коффлер, народна музика, аранжування.

**POLISH AND UKRAINIAN FOLK MUSIC
IN THE WORKS BY COMPOSER
JOZEF KOFFLER (1896-1944)**

Maciej GOŁĄB

*University of Wrocław,
Area of Musicology Studies,
36 Szewska st., 50-139 Wrocław, Polska
Phone: 344-57-57*

This article analyzes the folk motifs in the works by composer Jozef Koffler. The author distinguish three approaches used by Koffler in musical arrangement of folk motifs: a traditional one, mild-contemporary and radical-contemporary. The psychological and axiological aspects of Koffler's folk inspirations are discussed also.

Key words: Jozef Koffler, folk music, musical arrangement.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2007

Прийнята до друку 03.09.2007