

Original research paperReceived: 25.09.2018
Accepted: 14.12.2018**Антонина Чубак**Львовская национальная музыкальная академия имени Н.В. Лысенко
Львов (Украина)
kot_tonya@ukr.net**К ВОПРОСУ СТИЛЯ ЮЗЕФА КОФФЛЕРА
(НА МАТЕРИАЛЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
СОЧИНЕНИЙ)**

Ключевые слова: *стиль, творческая зрелость, додекафония, камерно-инструментальное творчество*

Культурная жизнь Львова привлекает внимание своей многоэтничной общественной структурой, которая нашла отражение во всех музыкальных институтах города. Она дает широкую картину обстоятельств, в которых творили польские композиторы, поскольку поликультурный сплав повлиял и на их творчество. Важной фигурой в музыкальной культуре Львова первой половины XX века был Юзеф Коффлер (1896-1943) – незаслуженно забытый художник в истории западно-украинской музыкальной культуры. Историческое значение его творческого наследия трудно переоценить, ибо «стремясь постоянных поисков в сфере <...> творчества, Коффлер <...> становится пионером новых идея развития музыкального языка, практически не только первым, но и <...> единственным польским композитором, который развивал додекафоническую технику»¹.

Первое додекафоническое произведение художника было написано в 1926 году, то есть через год после публикации Фортепианной сюиты ор. 25 Арнольдом Шенбергом². Таким образом, Ю. Коффлер заслуживает внимания не только как последователь нововенской школы, но и как соучредитель новой музыкально-

¹ Лешек Мазепа, *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)* (Львів: Сполом, 2001), 9.

² Во время учебы в Вене композитор близко познакомился с экспериментаторской деятельностью А. Шенберга. Есть легенда, якобы Ю. Коффлер был его учеником, однако он никогда с ним не встречался. Единственной ниткой, которая их связывала, является переписка, начатая в 1929 году. Отношение к основателю додекафонической системы было полно незаурядного пиетета. Кроме использования двенадцатитоновой техники, Ю. Коффлер неоднократно высказывал восхищение харизматической личностью метра нововенской школы.

теоретической системы. Точным в этом смысле является замечание Евы Нидецкой о том, что музыкант «не примыкая ни к одному из эстетических направлений того времени, а был их со-творцом»³.

Украинская музыковедческая мысль начала XXI века не может похвастаться системным исследованием творчества Ю. Коффлера⁴. Наиболее полно и разносторонне фигура композитора рассматривается в работах польского музыковеда М. Голамба, который является автором единственной на данный момент монографии, посвященной художнику⁵. В то же время существует ряд статей и небольших исследований, в которых рассматриваются различные аспекты жизни и творчества композитора. В статье Л. Мазепы⁶ имеем возможность ознакомиться с жизнеописанием художника, после чего ученый подает обзор творчества, используя жанровый критерий. Статья М. Сидор⁷ посвящена фортепианному наследию Ю. Коффлера, В. Андриевская⁸ же сосредоточивает внимание на камерных опусах композитора в контексте деятельности польских композиторов Львова. Л. Кияновская⁹ рассматривает творчество «додекафониста из Стрия» в контексте галицкой музыкальной культуры 1920-30-х годов¹⁰.

Среди существующих источников не было найдено таких, которые бы обращали должное внимание на динамику стилевой эволюции Ю. Коффлера¹¹, которая представляется нам весьма интересной и пестрой. Попутно следует отметить, что недостаточно проработанными являются и некоторые жанры творческого наследия художника, в частности, симфонические и камерно-инструментальные. Следовательно, *актуальность* данной статьи заключается в отсутствии эволюционно-стилевого подхода к изучению отдельных жанров, ярко представленных в творчестве композитора.

В силу определенных предпосылок мы решили выбрать *объектом* изучения камерно-инструментальную сферу творчества львовских композиторов, *предметом* – особенности индивидуального стиля камерно-инструментального творчества Ю. Коффлера.

³ Сва Нидецька, «Авангард у творчості Юзефа Коффлера», *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* 2 (2002): 3.

⁴ К слову, достаточно большое количество сочинений Ю. Коффлера было уничтожено самим автором, часть является утраченной. Эти факты несколько ограничивают научное поле для музыковедов.

⁵ Maciej Gołąb, *Josef Koffler* (Kraków: Musica Iagellonica, 1995).

⁶ Мазепа, *Сторінки музичного минулого Львова*.

⁷ Марта Сидор, «Фортепіанна спадщина Юзефа Коффлера», *Записки наукового товариства імені Тараса Шевченка: Праці мистецтвознавчої комісії ССLVIII* (2009): 345-360.

⁸ Вікторія Андриєвська, «Камерно-інструментальна творчість польських композиторів Львова першої половини ХХ століття», *Записки наукового товариства імені Тараса Шевченка: Праці мистецтвознавчої комісії ССLVIII* (2009): 361-368.

⁹ Любов Кияновська, *Галицька музична культура ХХІ-ХХ століття* (Чернівці: Книги – ХХІ, 2007).

¹⁰ Мацей Голамб, «Йозеф Коффлер – композитор-додекафоніст зі Стрия», *Незалежний культурологічний часопис «І»* 70 (2012), http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb_Josef_Koffler.htm.

¹¹ Хотя, бесспорно, практически все исследователи констатируют наличие трех различных периодов в творческом становлении композитора.

Цель статьи – раскрыть особенности эволюции творческого метода и картины мира Ю. Коффлера. Для реализации очерченной цели нужно исполнить следующие **задания**:

- обозначить место композитора в социокультурной среде Львова первой половины XX века;
- проследить эволюцию стиля художника, акцентируя наиболее яркий, зрелый период его творческой жизни;
- доказать важное место камерно-инструментальной сферы в жанровом многообразии творческого наследия Ю. Коффлера;
- проанализировать Трио ор. 10 и Струнный квартет ор. 27 «Украинские эскизы» как яркие примеры зрелого и позднего стиля композитора.

Художественная деятельность Ю. Коффлера приходится на крайне насыщенный и сложный исторический этап – так называемое междувоенное двадцатилетие. Несмотря на инновационность его творческих поисков, музыка композитора не находила достойного признания у себя на Родине (разве в узких кругах специалистов, которые осознавали ее историческое значение). В то же время она была достаточно известной в мире. Международное Общество Современной Музыки (Societe Internationale de Musique Contemporaine) признало художника чуть ли не самым ярким выразителем духа новой польской музыки. Отметим также, что в то время произведения Ю. Коффлера печатались исключительно в западноевропейских издательствах¹², что также свидетельствует о высокой позиции в мировом музыкальном сообществе.

Рассмотрим периодизацию жизнетворчества композитора, акцентируя рядом с биографическими моментами, знаки обновление стиля. Как отмечает М. Голамб, Ю. Коффлер «был <...> композитором специфического типа, чья стилистическая эволюция была очень динамичной, однако далеко не органической»¹³. Процесс духовно-профессионального становления художника укладывается в традиционную триаду раннего (до 1927), зрелого (1928-1939), позднего (1939-1943) периодов, которые являются неоднородными по интенсивности и производительности творческого труда; выбирая географический критерий периодизации, М. Сидор дает следующую классификацию: венский (1917-1924), львовский (1924-1939) и советский львовский (1939-1943) периоды.

В восемнадцатилетнем возрасте Ю. Коффлер уезжает в Вену для обучения на юридическом факультете (впоследствии переводится на философский). Параллельно с этим берет лекции по гармонии, изучает контрапункт, анализ музыкальных форм и инструментовку. В течение 1920-1924-х годов изучает композицию, дирижирование и музыкологию, а в 1923-м защищает диссертацию по проблемам инструментовки и оркестровой колористики. В 1924 году композитор возвращается во Львов, где работает в консерватории Польского Музыкального Общества. Такова биографическая канва раннего этапа жизнетворчества музыканта.

Атмосфера австрийской столицы имела огромное влияние на творческое формирование художника, однако, как отмечает Л. Мазепа,

¹² В частности, Universal Edition в Вене и Editions Senart в Париже.

¹³ Голамб, «Йозеф Кофлер – композитор-додекафоніст зі Стрия».

<...> произведения, написанные Коффлером в Вене или непосредственно после возвращения из этой европейской столицы, ярко свидетельствуют о том, что студии композиции в выдающихся мастеров имели, все-таки, традиционный характер, и музыкальные «новации», местом рождения которых была Вена, не произвели на Коффлера большого впечатления. Композиции эти, как в эстетическом, так и в техническом плане, связанные с музыкой неоромантического времени¹⁴.

Если рассматривать творчество художника раннего этапа становления, следует выделять два субпериода: первый (до 1925) – фаза ученичества, и второй (1926-1927) – решающая для его стиля фаза формирования индивидуального музыкального языка. Первый субпериод, прежде всего, связан с усвоением традиций, музыка обозначена поздне-романтической стилистикой в сочетании с фольклорными, импрессионистическими и сецессионными элементами¹⁵. Об эклектике свидетельствует также непоследовательность в выборе стилевых ссылок. Как отмечает М. Голамб, «в течение этого периода трудно найти “нить Ариадны”, которая сочетала бы его многочисленные попытки выработать оригинальный музыкальный язык»¹⁶. В одном из наиболее ярких ранних опусов («40 польских народных песен») Ю. Коффлера польский ученый отслеживает влияния С. Рахманинова, М. Равеля, молодых Б. Бартока и С. Прокофьева¹⁷.

Зрелый этап творческой эволюции (1928-1939) «характеризовала такая же динамика, которая была характерна для тогдашней европейской культуры вообще»¹⁸, ведь его стилевое наполнение представляло собой сочетание неоклассических черт с элементами индивидуально трактуемой додекафонии и сонористики¹⁹. Период творческой зрелости также имеет тенденцию к дифференциации – ярко выделяются два субпериода – фаза высокого акмического расцвета (1928-1935) и фаза некоторого исчерпания производительности творческого процесса (1935-1939). Если в течение первой фазы были созданы наиболее новаторские опусы композитора, принесшие ему славу и мировое признание, то после 1935-го композитор начинает отходить с позиций смелого новатора, интенсивность творческого процесса постепенно спадает. Зрелое наследие Ю. Коффлера значительно превышает в количественном отношении достижения раннего и позднего стилевых этапов²⁰. Среди 37 произведений, написанных композитором в течение его относительно непродолжительной творческой жизни, около 25 увидели мир на ступени творческого расцвета²¹.

Тенденции регресса, берущие свое начало в течение второй фазы зрелости, прослеживаются и в течение позднего этапа (1939-1943) жизненного и профес-

¹⁴ Мазепа, *Сторінки музичного минулого Львова*, 13.

¹⁵ Сидор, «Фортепіанна спадщина Юзефа Коффлера», 347.

¹⁶ Голамб, «Йозеф Коффлер – композитор-додекафоніст зі Стрия».

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Из них 27 обозначенные опусами, 4 – без обозначения опуса, 6 – обработки и варианты собственных сочинений.

²¹ Среди них – три из четырех симфоний (1930, 1933, 1935); Трио op. 10 (1928); *Capriccio* для скрипки и фортепиано (1936); Фортепианный концерт (1932); «Вариации на тему вальсу Й. Штрауса» для фортепиано (1935); Сонатина (1930); кантата «Любовь» (1931); «Четыре поэмы» для голоса и фортепиано (1935); балет «Alles durch M. O. W.» (1932).

сионального становления. Как отмечает М. Голамб, после 1935 года «потеря интереса к экспериментированию напрямую зависела от политической ситуации, от роста профашистских настроений и всевозрастающей волны антисемитизма в Европе»²². Что касается собственно позднего периода творчества Ю. Коффлера, то в настоящее время изменения в сознании художника происходили под влиянием идеологических требований господствующего общественного строя. Стиль меняется в направлении упрощения музыкального языка, вынужденного фольклоризма, что сближает поздние соцреалистические опусы с ранними, еще несамостоятельными сочинениями композитора: «социалистический реализм Коффлера не принес никаких новых стилистических качеств, а лишь показал сильные тенденции регресса»²³.

Остановимся на стилевых проекциях камерно-инструментального жанра в творчестве Ю. Коффлера. Перу композитора принадлежит 7 партитур²⁴, причем о трех из них («Малая серенада», «Каприччио» и Квартет ор. 20) нет никаких сведений; ранний струнный квартет ор. 5 был уничтожен автором как неудачная (по его мнению) попытка овладения двенадцатитоновой техникой; нотный материал и аудиозапись Сонаты для виолончели недоступен для нас. Таким образом, в силу существующих условий, рассмотрим стилевую эволюции камерно-инструментального творчества Ю. Коффлера на примере Трио ор. 10 и струнного квартета «Украинские эскизы» ор. 27.

Трио для скрипки, альты и виолончели ор. 10 (1928) – произведение, которое открыло период композиторской зрелости Ю. Коффлера; его исполнение на фестивале Общества Современной Музыки в Оксфорде в 1931 году принесло мировую славу композитору. Данный опус демонстрирует новое, по сравнению с переходным этапом, отношение к двенадцатитоновости, ведь, как справедливо замечает М. Голамб, «Коффлер перестает обожать додекафонические серии, уменьшает количество средств этой композиционной техники, довольствуясь лишь простым тематическим сериализмом. Эстетика становится важнее, чем технические приемы»²⁵. Данный опус лишен фольклорных стилевых ссылок, что, по мнению Л. Кияновский, «связано <...> с “идеей жанра”, то есть ориентацией камерно-инструментальной музыки быстрее на интеллектуальное восприятие, на воплощение универсального философского содержания, чем на более ментально определенную национальную традицию»²⁶.

Композиционная структура данного Трио представляет собой свободно трактованный сонатно-симфонический цикл, в котором первая часть написана в сонатной форме, вторая представляет собой медленную фугу, третья – рондо-соната. Все части Трио объединяются серией, которая каждый раз по-новому оформляется ритмично, цементируя не только музыкальный материал каждой из частей, но и весь цикл:

²² Голамб, “Йозеф Кофлер – композитор-додекафоніст зі Стрия”.

²³ Ibidem.

²⁴ Струнный квартет ор. 5 (1925), Струнное трио ор. 10 (1928), «Малая серенада» для гобоя, кларнета и фагота ор. 16 (1931), Соната для виолончели (1932), Струнный квартет ор. 20 (1934), «Каприччио» для скрипки и фортепиано (1936), Струнный квартет «Украинские эскизы» ор. 27 (1941).

²⁵ Голамб, “Йозеф Кофлер – композитор-додекафоніст зі Стрия”.

²⁶ Кияновська, *Галицька музична культура*, 283.



Сонатная форма **первой части** (*Allegro molto moderato*) – свободно трактуемая, ведь вместо традиционной разработки звучит эпизод в форме фуги. Образный контраст между сферами двух основных тем части в экспозиции является удивительно ярким и выпуклым, ведь главная партия является чрезвычайно активной и напряженной, в то время как побочная – своеобразный драматический виолончельный речитатив. Согласимся с В. Андриевской, которая отмечает, что «широкие мелодические скачки, капризные динамические колебания напоминают иронически шуточные темы раннего Прокофьева»²⁷. Реприза динамизирована за счет уплотнения фактуры и применения разработочного типа изложения музыкального материала (имитационные переключки, подголоски и т.д.).

Вторая часть (*Andante, molto cantabile*) – лирический центр. Медленная fuga имеет традиционную структуру с наличием четко очерченных экспозиционного, разработочного и репризного разделов. Тема фуги представляет собой вариант начальной серии, представленный в другом ритмическом оформлении, что отсылает память слушателя к позднеромантической выразительности.

Третья часть (*Allegro molto vivace*) написана в форме рондо-сонаты. Тема-рефрен строится на лейтинтонации начальной серии – это гротескный марш. Центральный эпизод (*Meno mosso*) вносит яркий контраст, ведь триоли, широкие выразительные мелодические ходы, незначительное замедления темпа демонстрируют тяготение к лирической образности. Завершается эта часть проведением серии в аугментации, что создает своеобразное обрамление всего цикла.

Важно обратить внимание на лейтмотивную функцию двенадцатитоновой серии, а также на роль полифонического начала как факторов, которые цементируют трехчастный цикл. Подчеркнем тот факт, что в стилевом плане данное произведение органично сочетает неоклассические черты с додекафоническими приемами развития, что – учитывая время написания опуса – демонстрирует общеевропейский контекст творчества Ю. Коффлера этого периода.

Рассмотрим **Струнный квартет «Украинские эскизы»** как примечательный образец позднего творчества художника. Как замечает Л. Мазепа,

Последнее изменение стиля, которое декларирует <...> опус 27 можно было бы трактовать как отречение от тех идей, которые формировали Коффлера как зрелого композитора. Она является своеобразным свидетельством паралича творческих сил, паралича, который характеризуется неспособностью создавать новые стилевые качества и стоимости <...>. На пороге сороковых годов видение кофлеровского фольклоризма в «Украинских эскизах» в контексте его творческого пути было уже анахронизмом, как будто придаточной основой народно-песенного цитирования, вплетенного в чужой и неоднородный контекст, что не выводится из модальных качеств мелоса²⁸.

²⁷ Андриєвська, “Камерно-інструментальна творчість польських композиторів Львова”, 367.

²⁸ Мазепа, *Сторінки музичного минулого Львова*, 38-39.

В композиционном плане Струнный квартет представляет собой шестичастную сюиту, в которой Ю. Кофлер склоняется к упрощению музыкального языка в пользу соцреалистической эстетики, которая была внедрена как единственно верная в пространстве советского политического строя. Все части сюиты построены на основе украинских народных песен: мелодия первой части близка к балладе *Ой заїхав козак* из сборника Климента Квитки; вторая близка к знаменитому *Щедрику* М. Леонтовича; третья содержит черты коломыйки; генезис четвертой и пятой частей – в весеннем обрядовом фольклоре; шестая – типичный казачок. Музыкальный язык квартета значительно упрощается по сравнению с произведениями предыдущего периода, в частности, Струнного трио.

Обобщая рассуждения по поводу творческой эволюции Ю. Кофлера, отметим, что ранний период характеризуется поисками собственного творческого «Я» (сначала в рамках позднеромантических тенденций, затем – в пределах додекафонии), творческая зрелость манифестирует неповторимость и самобытность личности автора, достижения этого периода является высшим проявлением нетрадиционного мышления художника; поздний же период выступает как творческое диминуэндо. Таким образом, эволюция стиля Ю. Кофлера предстает как волнообразная, с весьма яркой кульминационной ступенью творческой зрелости и редуцированным поздним периодом (согласно типологии Н. Савицкой), который сформировался как «следствие реакции на господствующую идеологическую доктрину»²⁹. Несмотря на всю свою пестроту и стилевую неоднородность, она выглядит достаточно целостно и типично.

Библиографія

- Андрієвська, Вікторія. “Камерно-інструментальна творчість польських композиторів Львова першої половини ХХ століття”. *Записки наукового товариства імені Тараса Шевченка: Праці мистецтвознавчої комісії ССLVIII* (2009): 361-368.
- Голамб, Мацей. “Йозеф Кофлер – композитор-додекафоніст зі Стрия”. *Незалежний культурологічний часопис «І»* 70 (2012). http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb_Josef_Kofler.htm.
- Кияновська, Любов. *Галицька музична культура ХХІ-ХХ століття*. Чернівці: Книги – ХХІ, 2007.
- Мазепа, Лешек. *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*. Львів: Сполом, 2001.
- Нідецька, Єва. “Авангард у творчості Юзефа Кофлера”. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* 2 (2002): 3-8.
- Савицька, Наталія. *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом, 2008.
- Сидор, Марта. “Фортепіанна спадщина Юзефа Кофлера”. *Записки наукового товариства імені Тараса Шевченка: Праці мистецтвознавчої комісії ССLVIII* (2009): 345-360.
- Gołąb, Maciej *Josef Koffler*. Kraków: Musica Iagellonica, 1995.

²⁹ Наталія Савицька. *Хронос композиторської життєтворчості* (Львів: Сполом, 2008), 280.

Summary

ON THE QUESTION OF JOZEF KOFFLER'S STYLE (BASED ON THE CHAMBER-INSTRUMENTAL WORKS)

The cultural life of Lviv attracts attention with its multi-ethnic public structure, which is reflected in all musical institutes of the city. It gives a broad picture of the circumstances in which the Polish composers worked, since the multicultural alloy influenced their work. An important figure in the musical culture of Lviv in the first half of the twentieth century was Jozef Koffler (1896-1943), an undeservedly forgotten artist in the history of Western Ukrainian music culture. The historical significance of his artistic heritage for Ukrainian and Polish art cannot be overestimated, since the composer becomes a pioneer of new ideas for the development of the musical language, not only the first but also the only Polish composer, developed dodecaphonic technique.

Chamber-instrumental creativity of the composer is indicative for demonstrating the constant renovation of the artist's style. Trio for violin, viola and piano op. 10 is a work by which J. Koffler manifests his creative maturity. Opus demonstrates a new attitude to the twenty-tones – aesthetics become more important than techniques. String quartet *Ukrainian sketches* op. 27 testifies to the paralysis of creative forces, which is characterized by the inability to create new style qualities. In the context of the composer's creativity, the folklore of this opus is perceived as an obvious anachronism.

Key words: *style, creative maturity, dodecaphony, chamber-instrumental genres*