

## КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ЮЗЕФА КОФФЛЕРА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ

*Здійснена спроба розглянути камерно-інструментальну творчість митця єврейського походження, що творив у польському середовищі у Львові, Юзефа Коффлера в аспекті еволюції стилю композитора. Увага акцентується на двох опусах майстра – Трио для скрипки, альту та віолончелі ор.10 та струнному квартеті ор. 27 «Українські ескізи».*

**Ключові слова:** *стиль, додекафонія, творча зрілість, камерно-інструментальна творчість, соціалістичний реалізм, неокласицизм, еволюція.*

Історія української музики є вельми багатогою на незаслужено забуті постаті, творча спадщина яких свого часу розглядалася досить поверхово в силу панівної ідеологічної доктрини. До них належить Юзеф (Ісаак) Коффлер (Koffler) (1896–1943) – митець трагічної долі, що жив і творив у Львові у польському середовищі. Історичне значення його художнього доробку для українського та польського мистецтва важко переоцінити, адже *«прагнувши постійних пошуків у сфері ... творчості, Коффлер ... стає піонером нових ідей розвитку музичної мови, практично не тільки першим, але й ... єдиним польським композитором, що розвинув додекафонічну техніку»* [4, с. 9]. Перший додекафонічний твір митця написаний у 1926 році, тобто через рік після публікації Фортепіанної сюїти ор. 25 Арнольдом Шенбергом<sup>1</sup>. Таким чином, Ю. Коффлер заслуговує уваги не лише як послідовник нововіденської школи, а й як співзасновник нової музично-теоретичної системи. Слушною в цьому сенсі є заувага Єви Нідецької, що музикант *«не примикаючи до жодного з естетичних напрямків того часу, був їх співтворцем»* [5, с. 3].

---

<sup>1</sup> Під час навчання у Відні композитор близько познайомився з експериментаторською діяльністю А. Шенберга. Існує легенда, начебто Ю. Коффлер був його учнем; однак він ніколи з ним не зустрічався. Єдиною ниткою, що їх пов'язувала, є листування, розпочате у 1929 році. Ставлення до засновника додекафонної системи було сповнене неабиякого пієтету. Окрім використання дванадцятитонової техніки, Ю. Коффлер неодноразово висловлював захоплення харизматичною постаттю метра нововіденської школи.

Українська музикознавча думка початку ХХІ ст. не може похвалитися системним дослідженням творчості Й. Коффлера<sup>2</sup>. Найбільш повно та різнобічно постать композитора розглядається в працях польського музиколога М. Голамба, який є автором єдиної донині монографії, присвяченої митцю[2, с. 8]. Існує низка статей та невеликих розвідок, в яких розглядаються різні аспекти життя й творчості композитора. У статті Л. Мазепи [4] маємо змогу ознайомитись з життєписом митця, де науковець подає огляд творчого доробку згідно жанрового критерію. Стаття М. Сидор [7] присвячена фортепіанній спадщині Ю. Коффлера, В. Андрієвська ж зосереджує увагу на камерних опусах композитора в контексті діяльності польських композиторів Львова. Л. Кияновська [3] розглядає творчість «*додекафоніста зі Стрия*» в контексті галицької музичної культури 1920-32-х років[2].

Серед наявних джерел не було «*знайдено таких, які б звертали належну увагу на динаміку стильової еволюції Ю. Коффлера*»<sup>3</sup>, яка видається нам вельми цікавою та строкатою. Принагідно слід зазначити, що недостатньо опрацьованими є і деякі жанри творчої спадщини митця, зокрема, симфонічні та камерно-інструментальні. Відтак, *актуальність* пропонованої статті полягає у відсутності еволюційно-стильового підходу до вивчення окремих жанрів, яскраво репрезентованих у творчості композитора.

Ми вирішили обрати *об'єктом* вивчення камерно-інструментальну царину творчості львівських композиторів, *предметом* – риси індивідуального стилю камерно-інструментальної творчості Ю. Коффлера.

*Мета* пропонованої статті – розкрити особливості еволюції творчого методу та картини світу Ю. Коффлера. Для реалізації окресленої мети слід виконати такі *завдання*:

1. визначити місце композитора в соціокультурному середовищі Львова першої половини ХХ ст.;
2. прослідкувати еволюцію стилю митця з акцентом на специфіці зрілого періоду творчості;
3. обґрунтувати чільне місце камерно-інструментальної царини у сукупній творчій спадщині Ю. Коффлера;

---

<sup>2</sup> До слова, достатньо велика кількість творів Ю. Коффлера знищена самим автором, ще частина втрачена. Ці факти дещо обмежують наукове поле для музикознавців.

<sup>3</sup> Хоча, беззаперечно, практично всі науковці констатують наявність трьох різнохарактерних періодів у творчому становленні композитора.

4. проаналізувати Тріо ор. 10 та Струнний квартет ор. 27 «Українські ескізи» як яскраві зразки зрілого та пізнього стилю композитора.

Мистецька діяльність Ю. Коффлера припадає на край насичений і складний історичний етап – так зване «міжвоєнне двадцятиріччя». Не дивлячись на інноваційність його творчих пошуків, музика композитора не знаходила гідного визнання в себе на Батьківщині (хіба у вузьких колах фахівців, які усвідомлювали її історичне значення). Водночас вона була достатньо відомою у світі. Міжнародне Товариство Сучасної Музики (*Societe Internationale de Musique Contemporaine*) визнало митця чи не найяскравішим виразником духу новітньої польської музики. Зазначимо також, що в той час твори Ю. Коффлера друкувалися виключно у західноєвропейських видавництвах<sup>4</sup>, що також свідчить про високу позицію у світовому музичному співтоваристві.

Розглянемо періодизацію життєсходження композитора, акцентуючи поряд з біографічними моментами, знаки оновлення стилю. Як зазначає М. Голамб, Ю. Коффлер «був ... композитором специфічного типу, чия стилістична еволюція була дуже динамічною, проте далеко не органічною» [2]. Процес духовно-професійного становлення митця вкладається у традиційну тріаду *раннього* (до 1927), *зрілого* (1928–1939), *пізнього* (1939–1943) періодів, які є неоднорідними за інтенсивністю та продуктивністю творчої праці; обираючи географічний критерій періодизації, М. Сидор подає таку класифікацію: віденський (1917–1924) – львівський (1924–1939) – радянський львівський (1939–1943) періоди.

У вісімнадцятирічному віці Ю. Коффлер виїжджає до Відня для навчання на юридичному факультеті (згодом переводиться на філософський). Паралельно з цим бере лекції з гармонії, контрапункту, аналізу музичних форм та інструментовки. Впродовж 1920–1924-х років студіює композицію, диригування та музикологію, а в 1923-му захищає дисертацію з проблем інструментування та оркестрової колористики. У 1924 році композитор повертається до Львова, де працює в консерваторії Польського Музичного Товариства. Такою є біографічна канва *раннього* етапу життєтворчості музиканта.

Атмосфера австрійської столиці мала неабиякий вплив на творче формування митця, проте, як зазначає Л. Мазепа, «твори, написані

---

<sup>4</sup> Зокрема, Universal Edition у Відні та Editions Senart у Парижі.

*Коффлером у Відні або безпосередньо після повернення з цієї європейської столиці, яскраво свідчать про те, що студії композиції у видатних майстрів мали, все-таки, традиційний характер, і що музичні «новації», місцем народження яких був Відень, не справили на Коффлера великого враження. Композиції ці, як в естетичному, так і в технічному плані, пов'язані з музикою неоромантичної доби» [4, с. 13].*

Якщо розглядати творчість митця раннього етапу становлення, слід виокремлювати два субперіоди: перший (до 1925) – фаза учнівства, та другий (1926–1927) – вирішальна для його стилю фаза формування індивідуальної музичної мови. Перший субперіод передусім пов'язаний із засвоєнням традицій, музика позначена пізньоромантичною стилістикою у поєднанні з фольклорними, імпресіоністичними та сецесійними елементами<sup>5</sup>. Про еkleктику свідчить також непослідовність у виборі стильових посилянь, як зазначає М. Голамб, «*протягом цього періоду важко знайти «нитку Аріадни», яка б поєднувала його численні спроби виробити оригінальну музичну мову» [2]. В одному з найбільш яскравих ранніх опусів («40 польських народних пісень») Ю. Коффлера польський науковець відстежує впливи С. Рахманінова, М. Равеля, молодих Б. Бартока та С. Прокоф'єва.*<sup>6</sup>

Зрілий етап творчої еволюції (1928-1939) «*характеризувала така ж динаміка, яка була характерна для тогочасної європейської культури взагалі» [2], адже його стильове наповнення було поєднанням неокласичних рис з елементами індивідуально трактованої додекафонії та сонористики.*<sup>7</sup> Період творчої зрілості також має тенденцію до диференціації – яскраво виділяються два субперіоди – фаза найвищого акмічного розквіту (1928–1935) та фаза певного вичерпання продуктивності творчого процесу (1935–1939). Якщо впродовж першої фази були створені найбільш новаторські опуси Майстра, що принесли йому славу та світове визнання, то після 1935 року композитор починає відходити від позицій сміливого новатора, інтенсивність творчого процесу поступово спадає. Зрілий доробок

---

<sup>5</sup> Сидор М. Фортепіанна спадщина Юзефа Коффлера / М. Сидор // Записки наукового товариства імені Тараса Шевченка: Праці мистецтвознавчої комісії. – Львів, 2009. – Том CCLVIII. – С. 347.

<sup>6</sup> Голамб М. Йозеф Коффлер – композитор – додекафоніст зі Стрия [Електронний ресурс] / М. Голамб. – Режим доступу: [http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb\\_Josef\\_Kofler.htm](http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb_Josef_Kofler.htm)

<sup>7</sup> Там само.

Ю. Кофлера значно перевищує в кількісному плані надбання раннього та пізнього стильового етапу.<sup>8</sup> З-поміж 37 творів, що були написані композитором впродовж його відносно нетривалого творчого життя, близько 25 побачили світ на щаблі творчого розквіту<sup>9</sup>.

Тенденції регресу, що беруть свій початок впродовж другої фази зрілості, простежуються і впродовж пізнього етапу (1939–1943) життєвого та професійного становлення. М. Голамб зазначає, що після 1935 року *«втрата інтересу до експериментування напряму залежала від політичної ситуації, від росту профашистських настроїв і всезростаючої хвилі антисемітизму в Європі»* [2]. Що стосується власне пізнього періоду творчості Ю. Кофлера, то в цей час зміни у свідомості митця відбуваються під впливом ідеологічних вимог панівного суспільного ладу. Стиль змінюється в напрямі спрощення музичної мови, вимушеного фольклоризму, що зближує пізні соцреалістичні опуси з ранніми, ще несамотійними опусами композитора: *«Соціалістичний реалізм Кофлера не приніс жодних нових стилістичних якостей, а лише засвідчив сильні тенденції регресу»* [2].

Зупинимось на стильових проекціях камерно-інструментального жанру в творчості Ю. Кофлера. Перу композитора належить 7 партитур,<sup>10</sup> причому про три з них (*«Мала серенада»*, *«Капріччіо»* та Квартет ор.20) немає жодних відомостей; ранній струнний квартет ор. 5 був знищений автором як невдала (на його думку) спроба оволодіння дванадцятитонову технікою; нотний матеріал та аудіозапис Сонати для віолончелі є недоступним для нас. Через такі обставини розглянемо стильову еволюцію камерно-інструментальної творчості Ю. Кофлера на прикладі Тріо ор.10 та Струнного квартету *«Українські ескізи»* ор. 27.

Тріо для скрипки, альту та віолончелі ор. 10 (1928) – твір, що

---

<sup>8</sup> З них 27 позначені опусами, 4 – без зазначення опусу, 6 – опрацювання та варіанти власних творів.

<sup>9</sup> Серед них – три з чотирьох симфоній (1930, 1933, 1935); Тріо ор.10 (1928); Саргіссіо для скрипки і фортепіано (1936); Фортепіанний концерт (1932); *«Варіації на тему вальсу Й. Штрауса»* для фортепіано (1935); Сонатина (1930); кантата *«Любов»* (1931); *«Чотири поеми»* для голосу і фортепіано (1935); балет *«Alles durch M. O. W.»* (1932).

<sup>10</sup> Струнний квартет ор.5 (1925), Струнне тріо ор.10 (1928), *«Мала серенада»* для гобоя, кларнета і фагота ор.16 (1931), Соната для віолончелі (1932), Струнний квартет ор.20 (1934), *«Капріччіо»* для скрипки і фортепіано (1936), Струнний квартет *«Українські ескізи»* ор.27 (1941).

відкрив період композиторської зрілості Ю. Коффлера; його виконання на фестивалі Товариства Сучасної Музики в Оксфорді 1931 року принесло авторові світову славу. Опус демонструє нове, порівнюючи з перехідним етапом, ставлення до дванадцятитоновості, адже, як слушно зауважує М. Голамб, «Коффлер перестає обожнювати додекафонічні серії, зменшує кількість засобів цієї композиційної техніки, вдовольняючись лише простим тематичним серіалізмом. Естетика стає важливішою, ніж технічні прийоми» [2]. Опус позбавлений фольклорних стилєвих посилянь, що, на думку Л. Кияновської, «пов'язане ... з «ідеєю жанру», тобто орієнтацією камерно-інструментальної музики швидше на інтелектуальне сприйняття, на втілення універсального філософського змісту, ніж на більш ментально визначену національну традицію» [3, с. 283].

Композиційна структура цього Трію представляє вільно трактований сонатно-симфонічний цикл, в якому перша частина написана в сонатній формі, друга є повільна fuga, третя – рондо-соната. Усі частини Трію об'єднуються серією, яка щоразу по-новому оформлюється ритмічно, цементуючи не лише музичний матеріал кожної з частин, але й весь цикл:



Сонатна форма **першої частини** (*Allegro molto moderato*) – вільно трактована, адже замість традиційної розробки звучить епізод у формі fugи. Образно-настрєвий контраст між сферами двох основних тем частини в експозиції є напрочуд яскравим та опуклим, адже головна партія (ГП) є надзвичайно активною та напруженою, в той час як побічна (ПП) – своєрідний драматичний віолончельний речитатив.<sup>11</sup> Погодимося з В. Андрієвською, яка зауважує, що «широкі мелодичні стрибки, примхливі динамічні коливання нагадують іронічно жартівливі теми раннього Прокоф'єва» [1, с. 367]. Реприза динамізована за рахунок ущільнення фактури та застосування розробкового типу викладу музичного матеріалу (імітаційні перегуки, підголоски тощо).

**Друга частина** (*Andante, molto cantabile*) – ліричний центр. Повільна fuga має традиційну структуру з наявністю чітко окреслених експозиційного, розробкового та репризного розділів. Тема

---

<sup>11</sup> Це передусім втілюється за допомогою вкрай строкатої ритміки.

фуги представляє варіант початкової серії, представлений в іншому ритмічному оформленні, що відсилає пам'ять слухача до пізньоромантичної виразовості.

**Третя частина** (*Allegro molto vivace*) написана у формі рондосонати. Тема-рефрен будується на лейтінтонації початкової серії – це гротесковий марш. Центральний епізод (*Meno mosso*) вносить яскравий контраст, адже тріолі, широкі виразні мелодичні ходи, незначне сповільнення темпу демонструють тяжіння до ліричної образності. Завершується ця частина проведенням арії в аугментації, що створює своєрідне обрамлення всього циклу.

На завершення слід звернути увагу на лейтмотивну функцію дванадцятитонової серії, а також роль поліфонічного первня як факторів, що цементують тричастинний цикл. Підкреслимо той факт, що в стильовому плані твір органічно поєднує неокласичні риси з додекафонічними прийомами розвитку, що, враховуючи час написання опусу, демонструє загальноєвропейський контекст творчості Ю. Коффлера цього періоду.

Розглянемо коротко Струнний квартет «Українські ескізи» як прикметний зразок пізньої творчості митця. *«Останню переміну стилю, яку декларує ... опус 27, можна би трактувати як відречення від тих ідей, які формували Коффлера як зрілого композитора. Вона є своєрідним свідченням паралічу творчих сил, паралічу, що характеризується нездатністю створювати нові стильові якості й вартості ... На порозі сорокових років бачення коффлерівського фольклоризму з «Українських ескізах» в контексті його творчого шляху було вже анахронізмом, неначе додатковою основою народнописаного цитування, вплетеного в чужий і неоднорідний контекст, що не виводиться з модальних якостей мелосу»* [4, с. 38-39], – констатує Л. Мазепа.

У композиційному плані Струнний квартет є шестичастинною сюїтою, в якій Ю. Коффлер схиляється до спрощення музичної мови на користь соцреалістичної естетики, що впроваджена як єдино правильна у просторі радянського політичного устрою. Усі частини сюїти побудовані на основі українських народних пісень: мелодія першої частини близька до балади «*Ой заїхав козак*» із збірника Климента Квітки; друга близька до «*Щедрика*» М. Леонтовича; третя містить коломийкові риси; генеза четвертої та п'ятої частин – у весняному обрядовому фольклорі; шоста – типовий козачок. Музична мова квартету значно спрощується порівняно з творами попереднього періоду, зокрема, Струнним тріо.

Узагальнюючи міркування з приводу життєтворчої еволюції Ю. Коффлера, зазначимо, що ранній період характеризується пошуками власного творчого «я» (спершу в рамках пізньоромантичних тенденцій, згодом – у межах додекафонії); творча зрілість маніфестує неповторність та самобутність особистості автора, досягнення цього періоду є вищим проявом нетрадиційного мислення митця; пізній же період постає як творче димінундо. Таким чином, еволюція стилю Ю. Коффлера постає як хвилеподібна, з вельми яскравим кульмінаційним щаблем творчої зрілості та редукованим пізнім періодом (згідно типології Н. Савицької), що сформувався як «наслідок реакції на панівну ідеологічну доктрину» [6, с. 280]. Попри всю свою строкатість та стильову неоднорідність, вона виглядає достатньо цілісно і типово.

***Антонина Чубак. Камерно-інструментальное творчество Юзефа Коффлера в контексте эволюции индивидуального стиля***

*Предпринята попытка рассмотреть камерно-инструментальное творчество художника еврейского происхождения, который творил в Польской среде во Львове, Юзефа Коффлера в аспекте эволюции стиля композитора. Внимание акцентируется на двух опусах мастера – Трио для скрипки, альты и виолончели ор. 10 и струнном квартете ор. 27 «Украинские эскизы».*

***Ключевые слова:*** стиль, додекафония, творческая зрелость, камерно-инструментальное творчество, социалистический реализм, неоклассицизм, эволюция.

---