



Wiedeńskie konteksty życia i twórczości Józefa Kofflera

PIOTR SZALSA

Gdańsk

✉ szalszapiotr6@gmail.com

DOI: 10.2478/prm-2025-0011

Zachęcony do współpracy przez twórców portalu poświęconego Józefowi Kofflerowi, w niniejszym esejku skupię się przede wszystkim na szeroko pojętych związkach kompozytora z Wiedniem. Szybko skonstatowałem, że biorę udział w projekcie, w którym jest wiele niewiadomych. Powody takiego stanu rzeczy są znane. I nie można przewidzieć, jak długo potrwa jeszcze uzupełnianie szczegółowych informacji i faktów, wydobywanie ich na światło dzienne. Wiedeński aspekt wiąże się częściowo ze znanymi już faktami i dokumentami, do których stale dochodzą — i będą dochodziły — nowe.

Pierwsze wiedeńskie doświadczenia Kofflera

Wiemy, że co najmniej od 1914 roku Koffler przyjeżdżał do Wiednia. Tutaj studiował, a dorywczo — także pracował. Wszystko to działo się w mieście, które pomimo działań wojennych tętniło życiem, także artystycznym. Zaś po zakończeniu wojny, w latach dwudziestych zeszłego wieku, kiedy to w bólach budziła się do życia upokorzona młoda republika austriacka — pomimo biedy i inflacji od razu dbano tam i nieprzerwanie kontynuowano bogate tradycje oraz działalność w dziedzinie szeroko pojętej kultury,

w tym także muzycznej¹. Nie tylko awangardowej, która jak wiadomo, już w niedługiej przyszłości, bo pod koniec lat dwudziestych XX wieku, stanie się wręcz podstawą egzystencjalną twórczego credo Kofflera. On sam stwierdził w eseju *Drei Begegnungen*², że podręcznik harmonii (*Harmonielehre*) swojego przyszłego demiurga Arnolda Schönberga czytał jako nastolatek jeszcze w Stryju — w roku 1912. Dwa lata później świeżo upieczony maturzysta Koffler znalazł się już w naddunajskiej stolicy po to właśnie, by podjąć studia.

15 czerwca 1914 r. „Kurier Lwowski” w korespondencji ze Stryja³ poinformował, że w tamtejszym gimnazjum w dniu 2 czerwca rozpoczęły się egzaminy maturalne. Trwały one do 10 czerwca. Na liście kilkudziesięciu osób, które zdały maturę, widnieje nazwisko Koffler⁴.

Od dnia rozdania świadectw maturalnych do chwili wybuchu pierwszej wojny światowej (28 lipca) nie miną nawet dwa miesiące. Wydarzenia frontowe i wrześniowa ofensywa wojsk rosyjskich spowodują, między innymi, masową ucieczkę — głównie do Wiednia — kilkuset tysięcy mieszkańców Galicji, także z rodzinnego miasta Kofflera. Wrześniowa prasa w rubryce pt. *W zajętej części kraju* donosiła: „Stryj, opuszczony przez władze i wojsko austriackie na 3 dni przed zajęciem go przez Rosjan, złupiony został przez pospólstwo, ale ocalał cały z ognia wojennego”⁵.

Nie wiadomo, kiedy i jak dokładnie rodzina Kofflera i on sam zaplanowali studia osiemnastolatka w Wiedniu. Jako ludzie zamożni, mogli synowi zapewnić naukę w należytych warunkach, także lokalowych. Brakuje jednak informacji, kiedy i w jaki sposób w r. 1914 Józef dotarł

1 W eseju pt. *Wiedeńskie spektrum i Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2022 nr 19–20, s. 229–252, <https://doi.org/10.26881/sf.2022.19-20.12>, próbowałem odtworzyć wachlarz tych kulturalnych wydarzeń wiedeńskich, z którymi mógł zetknąć się także młody Koffler.

2 *Drei Begegnungen*, w: *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*, „Musikblätter des Anbruch”, Wiedeń 1934.

3 „Kurier Lwowski” 1914 nr 247, s. 7.

4 Dodajmy, że w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek jest to — nolens volens — pierwsza zachowana informacja związana z osobą przyszłego kompozytora. W wirtualnej czytelni gazet ANNO (AustriaN Newspaper Online) dostępne są obecnie roczniki „Kuriera Lwowskiego” od 1885 do 1918.

5 „Kurier Lwowski” 1914 nr 399, s. 2.

do naddunajskiej stolicy, by podjąć studia na tamtejszym uniwersytecie⁶. Wiadomo jednak co nieco o jego pierwszych doświadczeniach muzycznych w cesarskiej metropolii — z odpowiedzi, jakiej udzielił w ankiecie rozpisanej przez czasopismo „Muzyka”⁷. Pytany o najważniejsze przeżycia muzyczne i duchowe w swoim życiu, wymienił dwa dzieła, w tym inscenizację opery *Parsifal* Richarda Wagnera, którą obejrzał jako osiemnastolatek w cesarsko-królewskiej Operze Dworskiej w Wiedniu (k.k. Hof-Operntheater in Wien)⁸. Lektura entuzjastycznych recenzji całej prasy wiedeńskiej ze stycznia 1914 r. potwierdza, że było to wydarzenie wysokich lotów. Młody Józef miał zatem prawo się zachwycić. Znany recenzent — Karl Lafite — napisał na przykład:

W całości wypełniona widownia, w pełnym milczeniu — co należy docenić — i z prawdziwym przejęciem śledziła wszelkie stadia tego, także dla słuchaczy, bardzo wymagającego dzieła. Dopiero po ostatnim opuszczeniu kurtyny odważono się na dziękczynne i pełne wdzięczności oklaski⁹.

Warto dodać, że Koffler — zapewne ze wskazaniem przez recenzenta „przejęciem” — obejrzał spektakl 19 razy, czyli także w roku 1915.

Pragnąc zamknąć temat fascynacji muzycznych kompozytora związanych z Wiedniem, wspomnieć należy także o operze *Wozzeck* Albana Berga,

6 Czy opuścił Stryj jeszcze w czerwcu, natychmiast po egzaminach maturalnych? Czy jesienią, podobnie jak wspomniany już dwudziestolatek, Bruno Schulz, w obliczu galopującej w Wiedniu inflacji zameldował się w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny (Zentralstelle der Fürsorge für Flüchtlinge aus Galizien und der Bukowina) po to, żeby pobierać przysługujące uciekinierom zasiłki? Odpowiedzi na te i inne pytania związane z oboma austriackimi pobytami Kofflera kryją się prawdopodobnie — przynajmniej częściowo — w kilku niewyeksplorowanych jeszcze przez badaczy archiwach wiedeńskich.

7 „Muzyka” 1935 nr 8/9, s. 133.

8 Premiera odbyła się 14 stycznia 1914 r. i była to pierwsza prezentacja dzieła Wagnera w Austrii. Kierownictwo muzyczne objął dyrektor Opery Dworskiej — Franz Schalk. Scenografię zaprojektował wielki Alfred Roller. Przy koncertmistrzowskim pulpicie zasiadł sam Arnold Rosé.

9 Karl Lafite, „*Parsifal*”. (*Zur Erstaufführung im Hofoperntheater am 14. Jänner 1914*), „Wiener Allgemeine Zeitung” 1914 nr 10730, s. 4.

którą Koffler ujrzał 18 lat po *Parsifalu*, czyli w roku 1932. To właśnie owe drugie dzieło, którego obejrzenie wywarło na nim tak wielkie wrażenie. Prawdopodobnie miało to miejsce 22 czerwca 1932 r., gdy grany od dwóch lat spektakl był wydarzeniem towarzyszącym Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej¹⁰.

W kontekście entuzjastycznej opinii Kofflera na temat dzieła Berga i jego wiedeńskiej inscenizacji warto przytoczyć końcowe zdania ciekawej recenzji, jaką po premierze opery w 1930 r. napisał Max Graf — wybitny muzykolog i krytyk austriacki, wielki orędownik ówczesnej muzyki współczesnej. Jego słowa w pełni pokrywają się z fascynacją, jaką wyrażał w tym zakresie Koffler:

Okłaski były entuzjastyczne — także w łóżach i na parkiecie. Można przyjąć, że każdy pojął znaczenie historycznej godziny. Takiej, jakiej nie było od czasów pierwszego wiedeńskiego przedstawienia *Salome*. Wydaje się czymś niemożliwym, by po tym triumfalnym przyjęciu *Wozzecka* życie muzyczne Wiednia mogło pozostać takim, jakim było jeszcze wczoraj¹¹.

Drugi pobyt Kofflera w Wiedniu (1920–1923/24?) kojarzy się przede wszystkim z kontynuacją przerwanych w związku z okresem wojennym studiów oraz z obroną doktoratu, do czego doszło w czerwcu 1923 r. Dyseratacja zatytułowana *Kolorystyka orkiestrowa w dziełach symfonicznych Mendelssohna* została zauważona przez znane niemieckie czasopismo fachowe „Zeitschrift für Musikwissenschaft”¹² jako jedna z najważniejszych wiedeńskich prac doktorskich Wydziału Muzykologii z roku 1923.

W latach studiów Koffler działał w wiedeńskim Bürgertheater jako korepetytor i dyrygent. Była to instytucja specjalizująca się w repertuarze operetkowym, wodewilowym i rewiiowym. Współpraca Kofflera z muzycznymi instytucjami miasta jednak rozwijała się. 2 czerwca 1923 r.

10 W roli tytułowej wystąpił — urodzony w Krakowie — Josef von Manowarda. W roli Marii — Rosa Pauly. Kierownictwo muzyczne sprawował Clemens Krauss, a reżyserował Lothar Wallerstein („Neue Freie Presse” 1932 nr 24344, s. 15).

11 „Der Tag” 1930 nr 2560, s. 8.

12 Zob. *Dissertationen*, „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 1924 z. 1, s. 63.

w wiedeńskiej Volksoper miała miejsce prapremiera śpiewogry Hansa Duhana¹³ pt. *Mozart*.

Prasa szczegółowo opisywała to wydarzenie. Recenzent „Neue Freie Presse”¹⁴ w porannym wydaniu z 3 czerwca zauważył, że autor muzyki — Hans Duhan, także wykonawca roli tytułowej i reżyser spektaklu — prawie w ogóle nie cytuje fragmentów melodii wielkiego Mozarta. W zamian dominują skomponowane przez Duhana bardzo udane nowe melodie, pełne czaru i wdzięku. Wśród nich autor recenzji wymienił pieśń zatytułowaną *Du Glockenspiel der Liebe*. Jej opracowanie autorstwa Kofflera zostało (wraz z trzema innymi) opublikowane już w roku prapremiery w międzynarodowym, niezwykle popularnym wydawnictwie: Gabor Steiner Verlag¹⁵. Wydawnictwo to specjalizowało się w propagowaniu najbardziej lubianych melodii pisanych przez znanych kompozytorów muzyki operetkowej, lekkiej i rozrywkowej tamtych czasów, w tym Franza Lehara, Oscara Straussa i wielu innych.

Chciałoby się wiedzieć, w jaki sposób Koffler dotarł do wiedeńskiego środowiska muzycznego związanego z tak prominentnym wydawnictwem. Zapewne zadziałały tu jego osobowość i fachowość — ale być może także kontakty Polaka, nawiązane na początku lat dwudziestych poprzez wspomniane współpracy z luminarzami branży muzyki „lżejszej” z Bürgertheater i jego dyrektorem Oskarem Fronzem (seniorem). Mogło to zaowocować potem współpracą z Volksoper, Hansem Duhanem, a w końcu z wydawnictwem Steiner.

Można ponadto zauważyć, że Koffler potrafił dzielić swoją uwagę pomiędzy obowiązki osoby z jednej strony studiującej, a z drugiej aktywnie biorącej udział w życiu muzycznym miasta. Uwagę zwracają bowiem

13 Hans Duhan — wybitny baryton austriacki — przez 26 lat śpiewał w Operze Wiedeńskiej, w której debiutował w 1914 r. Znany jako pierwszy Almaviva i Papageno salzburskiego festiwalu nie stronił też od „nowej muzyki” — w 1927 r. 21 razy wcielił się w rolę Daniela w operze Ernsta Křeneka *Jonny spielt auf*.

14 „Neue Freie Presse” 1923 nr 21095, s. 13.

15 Warto dodać, że Gabor Steiner, wieloletni dyrektor wiedeńskich teatrów i wydawca, był wujkiem Maxa Steinera, jednego z najwybitniejszych kompozytorów Hollywoodu.

pewne daty: zaledwie trzy dni po premierze singspielu *Mozart* (podczas której być może znajdował się na widowni), Koffler zwrócił się do Kolegium Profesorskiego Uniwersytetu Wiedeńskiego z pisemną prośbą o dopuszczenie go do egzaminów doktorskich, które zaczął składać jeszcze w tym samym miesiącu, a ukończył 6 lipca.

Bez odpowiedzi pozostają nasuwające się pytania: jak obok owych wszelkich zajęć zaspakajał Koffler swoje zainteresowania muzyką szkoły z kręgu Schönberga i Berga, którego — jak podaje Maciej Gołąb¹⁶ — osobiście poznał podobno w 1921 roku? Czy chodził na koncerty założonego w 1918 roku przez Schönberga Stowarzyszenia Prywatnych Wykonań Muzycznych (Verein für musikalische Privataufführungen)? Czy poszukując recenzji wertował gazety? Wszak słynny koncert jego idoli, zorganizowany przez wspomniane stowarzyszenie, odbył się w Wiedniu 27 maja 1921 r. Chodzi o głośny „wieczór nadzwyczajny” (*außerordentlicher Abend*), podczas którego wykonano cztery walce Johanna Straussa w aranżacjach Antona Weberna, Albana Berga i Arnolda Schönberga.

Nawet jeśli nie ma bezpośrednich dowodów uczestnictwa Kofflera w tym wydarzeniu, czy też w innych wieczorach muzycznych organizowanych przez stowarzyszenie (mimo że anonse wyraźnie zaznaczały możliwość wstępu dla osób spoza grona członków¹⁷), to istnieją przesłanki, by sądzić, iż Koffler był świadomy tych inicjatyw. Na pewno przynajmniej o nich czytał. Tym bardziej że „Neue Freie Presse” oraz inne gazety wiedeńskie stale, także w roku 1922, donosiły o kolejnych wykonaniach utworów trzech wymienionych wiedeńczyków, które potem z entuzjazmem recenzowały.

¹⁶ Maciej Gołąb, *Józef Koffler*, Kraków 1995, s. 210.

¹⁷ Zob. ogłoszenie w „Neue Freie Presse” 1922 nr 20874, s. 9.

Wiedeńskie inspiracje i kontakty artystyczne Kofflera

Wiedeń jako centrum artystyczne

W roku 1924 Koffler opuścił Wiedeń i wrócił do Polski. Nie oznaczało to jednak zerwania kontaktów z naddunajską stolicą. Wręcz przeciwnie. Będą się one rozwijały na różnych płaszczyznach, co w latach trzydziestych znajdzie odzwierciedlenie w licznych artykułach oraz informacjach prasowych.

Warto w związku z tym przytoczyć fragment pewnej recenzji z 1938 roku, zamieszczonej po koncercie muzyki polskiej w Wiedniu, na którym wykonano utwory Moniuszki, Karłowicza i Chopina¹⁸. Autor bardzo pozytywnie ocenił kunszt wykonawców i zaprezentowane utwory. W ostatnich słowach recenzji nie odmówił sobie jednak napisania następujących słów: „Oczywiście, że w koncercie, którego tytuł zapowiada polską muzykę symfoniczną oczekiwałoby się czegoś innego: przede wszystkim Szymanowskiego i czegoś bardziej współczesnego, jak na przykład muzyki Józefa Kofflera”¹⁹. Tekst ten, powstały na dwa tygodnie przed likwidacją państwa austriackiego, co nastąpiło w wyniku tzw. Anschlussu, czyli przyłączenia kraju do Rzeszy Wielkoniemieckiej (Großdeutsches Reich), nabiera wymiaru symbolicznego. Będzie to bowiem ostatnia informacja na temat Kofflera, jaka ukaże się w prasie austriackiej. Po raz kolejny on i jego dzieło zaistnieją tu dopiero po kilku dziesięcioleciach, już we współczesnej Austrii.

Powracając jednak do końcówki lat dwudziestych i początku trzydziestych, warto wskazać nazwiska kilku bardzo znanych i mniej znanych postaci, które z perspektywy czasu nazwać możemy „dobrymi strażnikami spraw artystycznych Kofflera”. Chodzi tu o osoby związane ściśle z działaniami tzw. drugiej szkoły wiedeńskiej. W nadchodzących latach właśnie

18 Mowa tu o koncercie z udziałem Wiedeńskiej Orkiestry Kameralnej. Odbył się on dnia 16 lutego 1938 r. w wielkiej sali Musikvereinu, pod dyr. Bolesława Bollo-Ilnickiego. Solistą był pianista Zbigniew Grzybowski.

19 A.r., *Italienische und polnische Musik*, „Der Wiener Tag” 1938 nr 5275, s. 8.

one chętnie podejmować będą współpracę z polskim luminarzem i propagatorem atonalności oraz dodekafonii. Zaznaczmy, że wydawnictwo Universal Edition zaczęło publikować utwory Kofflera już w 1929 roku²⁰. Te publikacje stanowiły istotny kapitał, który umożliwił polskiemu kompozytorowi systematyczne budowanie pozycji w świadomości muzycznego środowiska wiedeńskiego, w tym tamtejszej fachowej i uważnej prasy, chętnie propagującej nowatorskie zjawiska w sztuce. Stan ten utrzymał się do 1938 roku, czyli do wspomnianego już Anschlusu Austrii, po którym całe progresywne środowisko reprezentujące nową muzykę z oczywistych względów przestało funkcjonować²¹.

20 W okresie międzywojennym w Universal Edition wydanych zostało 5 utworów Kofflera: *Trio*, *I Symfonia*, *Sonatina*, *Kantata „Miłość”*, *Wariacje na temat walca Straussa*. Wydanie tego ostatniego, jakże „wiedeńskiego” utworu (w 1936 r.) spowodowało bezkompromisową reakcję młodego adepta krytyki muzycznej w Polsce — Stefana Kisielewskiego, który w swojej recenzji (*Józef Koffler: Variations sur une valse de Johann Strauss op. 23. Piano solo. UE, Wiedeń, Str 16*, „Muzyka Polska” 1936 z. 6, s. 401–404) nie pozostawił na utworze Kofflera „suchej nitki”. A to z kolei — dzisiaj, z perspektywy wielu dziesięcioleci, wydaje się tylko zabawne. Utwór ten, quasi pastisz, czy też dowcipny persyflaż, w opusach Kofflera stał się już bowiem jednym z wartościowych „klasyków”, jakie wyszły spod jego pióra. Do tego dodać można jeszcze refleksję, że zezwolenie redakcji na recenzowanie utworu starszego, uznanego twórcy przez ledwo co „upieczonego” młodego warszawskiego absolwenta kompozycji, bo takim był wówczas Kisielewski, daje wiele do myślenia i niekoniernie musi stanowić wzór do naśladowania.

21 Mój niedawny (luty ub.r.) mailowy kontakt z Universal Edition wykazał brak w tamtejszym archiwum jakiegokolwiek korespondencji pomiędzy wydawcą a kompozytorem Kofflerem. Ten stan wiąże się prawdopodobnie z faktem natychmiastowej po Anschlusie ingerencji hitlerowców we wszelkie dobra i aktywa wydawnictwa. Naziści szybko bowiem przystąpili do „oczyszczania” i rugowania wszelkich śladów twórczości i kontaktów tzw. „niearyjskich” kompozytorów, jako przedstawicieli „bolszewickiej i żydowskiej sztuki zwyrodniałej” (*entartete Kunst*), których Universal Edition przez lata reprezentowało i wydawało. Nazwisko Kofflera odnalazłem tylko w bardzo bogatej korespondencji Béli Bartóka z Universal Edition. Pojawia się w kontekście wykonania przez Węgra jego własnego *II Koncertu fortepianowego*, które miało miejsce we Lwowie 15 grudnia 1936 roku. Jak wiadomo, organizacją tego występu zajmował się właśnie Koffler. W liście Bartóka do Universal Edition z 1 września 1936 r. czytamy: „Do pana Kofflera we Lwowie napisałem. Negocjuję z nim”. Jest to odpowiedź Bartóka na list Hansa Heinseimera z UE, który przekazał wcześniej prośbę Kofflera, aby Bartók jako solista zagrał własny koncert fortepianowy. Warto jeszcze wspomnieć, że 13 marca 1937 roku Bartók — w kolejnym

Warto podkreślić, że w latach dwudziestych na miejsce, które miało by stanowić „kuźnię” budowania własnej międzynarodowej pozycji artystycznej Koffler nie wybrał Paryża, tak jak uczyniło to wielu innych polskich kompozytorów²², ale właśnie Wiedeń. Fakt ten nie dziwi, bowiem tu, w Austrii, powstawała i od lat propagowana była przecież fascynująca go „nowa muzyka”. Związał się więc ze znanym i bliskim sobie miejscem. Tym, w którym wcześniej studiował i sukcesywnie poznawał twórczość swoich wielkich mentorów: Arnolda Schönberga, z którym korespondował²³ i Albana Berga, którego znał osobiście, a w specjalnym nekrologu nazwał swoim przyjacielem. Poza tymi dwiema wybitnymi postaciami²⁴,

liście do UE — skarżył się, że w półrocznym rachunku nie znajduje rozliczenia za *11 Koncert fortepianowy* we Lwowie. Wydawca omawianej tu korespondencji Bartóka wyjaśnia rzecz następująco: „Według listu z 20 marca od UE, trzy reklamowane wykonania nie zostały jeszcze zapłacone. Koncert we Lwowie miał związek z wcześniej już wspomnianym zaproszeniem dyrygenta (sic!) Kofflera. [...] Bartók wystąpił z utworami solowymi w Radiu Lwowskim 14 [grudnia], a następnego dnia wziął udział w koncercie jako solista własnego drugiego Koncertu fortepianowego pod batutą Henrika Pensisa”. Por. *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition. Ein Querschnitt herausgegeben von Adrienne Gombocz und László Vikárius*. Bartók-Archiv, Budapest 2003, s. 147 i 150, przypis nr 508.

22 Wymieńmy w tym miejscu takie nazwiska, jak Bacewiczówna, Kisielewski, Kondracki, Łabuński, Maklakiewicz, Mycielski, Palester, Perkowski, Szałowski, Szeligowski. Jak wiadomo, oni wszyscy — śladami Karola Szymanowskiego i żyjącego tam Aleksandra Tansmana — chętnie udawali się nad Sekwanę. Co ciekawe, Koffler, prawdopodobnie nie mając potrzeby podróży do Paryża, zdołał opublikować swoje utwory w paryskim wydawnictwie Editions Maurice Senart już w latach 1927–1928.

23 W listach Kofflera widoczne jest głębokie poważanie i uwielbienie dla wielkiego twórcy, a także chęć podkreślenia przywiązania do muzycznych idei Austriaka. Dbając o własne sprawy, Koffler informował Schönberga o lwowskich wykonaniach jego muzyki oraz o współpracy ze skrzypkiem Rudolfem Kolischem, który z inspiracji Kofflera gościł we Lwowie wraz ze swoim kwartetem, wykonując utwory Schönberga (będącego, co warto przypomnieć, mężem siostry Kolischa). Jak głosi łacińska sentencja: „Dum ferrum candet, tundito”!

24 Nie sposób nie zwrócić uwagi na brak informacji o stosunku Kofflera do muzyki innego ważnego przedstawiciela atonalności, o którym niewątpliwie słyszał — Josefa Matthiаса Hauera, i stosowanych przez niego nowatorskich technik kompozytorskich. Hauer był przecież zauważany i ceniony również w Polsce. Warto w tym kontekście wspomnieć o przechowywanym w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek liście Mateusza Głińskiego, redaktora naczelnego czasopisma „Muzyka”, do Hauera z 4 czerwca 1928 roku

w świetle dostępnych wiedeńskich materiałów prasowych z okresu międzywojennego warto zwrócić uwagę na osoby działające w bliskim kręgu kompozytorów drugiej szkoły wiedeńskiej, które znały Kofflera, ceniły jego osiągnięcia i współpracowały z nim w różnym stopniu. Byli to przede wszystkim uczniowie, bliscy współpracownicy i przyjaciele Schönberga — propagatorzy i kontynuatorzy dzieła swego mistrza.

Sieć wiedeńskich kontaktów Kofflera

Na przykład Erwin Stein²⁵ — kompozytor, a także dyrygent i teoretyk muzyki. Niestrudzony propagator i interpretator dzieł Arnolda Schönberga. Aktywny i wiodący współpracownik, a także udziałowiec w wydawnictwie Universal Edition. Począwszy od drugiej połowy lat dwudziestych, czyli już w okresie publikowania utworów Kofflera, był on tamże — obok Hansa Heinsheimera i Paula Stefana — odpowiedzialny za popularyzowanie nowatorskich utworów muzyki współczesnej.

Kolejną osobą, którą należy wymienić, był niemiecki dyrygent Hermann Scherchen, związany od lat z kręgami nowej muzyki²⁶. O jego bliskich związkach z Kofflerem, o których wciąż wiemy za mało, dowiadujemy się z prasy wiedeńskiej lat trzydziestych. Wiemy, że Koffler i Scherchen

(sygn. 598/15). Gliński zaprasza w nim austriackiego kompozytora do udzielenia odpowiedzi na pytania dotyczące romantyzmu, zadane równolegle kilkunastu wybitnym postaciom współczesnej muzyki i literatury europejskiej. W kolejnym liście, z 19 czerwca 1928 roku, dziękuje za szybką odpowiedź na pytania zawarte w ankiecie.

25 Erwin Stein (1885–1958) od 1906 roku studiował muzykologię oraz filozofię na uniwersytecie w Wiedniu. Równolegle — kompozycję u Schönberga. Po roku 1938, w wyniku prześladowań nazistowskich, działał w londyńskim wydawnictwie muzycznym Boosey&Hawks. Stał się wtedy głównym propagatorem twórczości Benjamin Brittena. Pozostawił po sobie szereg kompozycji, opracowań utworów Mahlera, Berga, Brucknera, Janáčka, szereg książek i ponad 170 prac muzykologicznych. Wiadomo, że niejednokrotnie dyrygował utworami Schönberga.

26 Hermann Scherchen (1891–1966) już po 1910 roku współpracował z Arnoldem Schönbergiem. Wspólnie z pianistą Eduardem Steuermanem uczestniczył w działaniach związanych z pierwszymi wykonaniami *Pierrot lunaire*.

byli jurorami Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej w Karlowych Warach. O grudniowych obradach jury, w dniu 4 stycznia 1935 roku poinformowała „Die Stunde”²⁷. Dwa dni później ten sam dziennik, podając szczegółowy program imprezy, zamieścił nawet fotografię przedstawiającą członków jury²⁸.

Ponadto w 1937 roku „Der Wiener Tag” zamieścił artykuł dotyczący lwowskiego wykonania *II Symfonii* Kofflera, które miało miejsce 19 stycznia pod dyktando Scherchena. Czytamy w nim:

Dr. Hermann Scherchen, z dłuższej podróży artystycznej w Polsce, przez Budapeszt, powrócił właśnie do Szwajcarii. Program lwowski (między innymi: mozartowska *Symfonia „Jowiszowa”*, *II Symfonia* Józefa Kofflera, *VII Symfonia* Beethovena) cieszył się takim uznaniem, że osiem dni później cały koncert musiał zostać powtórzony²⁹.

W uzupełnieniu dodajmy, że o triumfalnym wykonaniu kolejnej, *III Symfonii* Kofflera w dniu 17 czerwca 1938 roku przez Orkiestrę BBC pod dyktando Scherchena, podczas inauguracyjnego koncertu XVI Festiwalu MTMW w Londynie, w prasie austriackiej nie ukazała się już żadna informacja, bowiem zarówno Polak, jak i Scherchen, z życia muzycznego naddunajskiego miasta zostali już wykreśleni. Natomiast gazeta hitlerowska „Völkischer Beobachter”, w artykule (oczywiście niepodpisanym)³⁰ napisała, że Scherchen i jego orkiestra Musica Viva, wykonując muzykę żydowską (Mahler, Schönberg, Wellesz), powinna się nazywać Musica Tel-Aviva. Asumpt do opublikowania tego obrzydliwego paszkwilu dał faszystom także fakt, że Scherchen do swojej orkiestry zaangażował również muzyków, którzy — w wyniku zastosowanych przez hitlerowców antysemitycznych restrykcji — stracili środki do życia.

Jak wiadomo, w roku 1934 do grona osób współpracujących z Kofflerem dołączył również związany z drugą szkołą wiedeńską kompozytor Ernst Křenek. Mowa tu o organizowanym przez niego projekcie koncertowym,

²⁷ „Die Stunde” 1935 nr 3543, s. 2.

²⁸ „Die Stunde” 1935 nr 3545, s. 5.

²⁹ „Der Wiener Tag” 1937 nr 4927, s. 8.

³⁰ Scherchen und sein Musica-viva-Orchester, „Völkischer Beobachter” 1938 nr 77, s. 15.

zwanym „Österreichische Studio”. W znanym liście z 29 czerwca 1934 roku³¹ Křenek w niezwykle uprzejmy i życzliwy sposób zaprosił Kofflera do udziału w koncercie opartym na pieśniach ludowych z różnych krajów³². Do koncertu doszło w lutym 1935 roku³³.

W Archiwum Akt Nowych znajduje się następująca notatka, z dnia 25 lutego 1935 roku, przesłana z polskiego poselstwa w Wiedniu do MSZ w Warszawie (sygn. 8261MSZ)³⁴:

W ramach koncertów muzyki współczesnej, urządzanych przez Österreichisches Studio, pod kierunkiem E. Křeneka, odbył się koncert pieśni ludowych w przeróbce na fortepian i śpiew solo (lub chór). Polskę reprezentował Józef Koffler z Konserwatorium Lwowskiego, specjalnie na prośbę Křeneka, który wygłosił odczyt i akompaniował pani Urbach, śpiewaczkę, która wykonała pieśni w języku polskim.

„Der Wiener Tag” jednym tchem chwalił zaprezentowane wówczas utwory, między innymi Bartóka, Takácsa, a także — „impresjonistycznie udoskonalone pieśni ludowe Józefa Kofflera”³⁵. Dodajmy, że o omawianym wydarzeniu, w artykule zamieszczonym w gazecie „Die Stunde”, już wcześniej informował wybitny austriacki krytyk muzyczny Paul Stefan³⁶:

Wykonanie wszystkich utworów było wyśmienite. Cały program wysoce interesujący — można było zauważyć, jak Bartók, Takács, Vycpálek i Koffler starali się pogodzić nawet z ludowymi pieśniami narodu i niejako odziać je w szatę współczesną³⁷.

31 M. G., op. cit., s. 222.

32 Warto dodać, że Křenek w sprawie koncertu radził się Eduarda Steuermanna, a ten polecił mu właśnie Kofflera i jego pieśni, których nuty posiadał i przekazał je Křenekowi.

33 Dodajmy, że mowa tu o jedynym koncercie na terenie Austrii, o którym dzisiaj na pewno wiemy, że wykonano na nim utwór Kofflera.

34 Według informacji prasowych, np. „Der Wiener Tag” z dnia 21 lutego 1935 (nr 4198, s. 9), koncert miał odbyć się właśnie 25 lutego, co oznacza, że autor wysłanej notatki napisał ją pośpiesznie po koncercie, jeszcze tego samego wieczoru.

35 a. r., *Österreichisches Studio. Volkslieder in zeitgenössischen Bearbeitungen*, „Der Wiener Tag” 1935 nr 4236, s. 10.

36 Paul Stefan (1879–1943) był absolwentem Uniwersytetu Wiedeńskiego. Prywatnie uczył się u Schönberga. Od lat dwudziestych pisał dla „Musikblätter des Anbruch”, którym przez kilkanaście lat kierował. Uchodząc przed prześladowaniami nazistowskimi, przez Szwajcarię, Francję, Portugalię, dostał się do USA, gdzie zmarł.

37 Paul Stefan, *Konzert-Tagebuch*, „Die Stunde” 1935 (5.03), s. 5.

Z Kofflerem łączyć można ponadto o 4 lata młodszą od niego dr Ritę Kurzmanna³⁸ — pianistkę specjalizującą się między innymi w wykonywaniu utworów kompozytorów nowej muzyki. W pewnym sensie była ona koleżanką Kofflera z okresu studiów, u Guidona Adlera doktoryzowała się bowiem rok po Polaku³⁹. Należy założyć, że do kontaktów między pianistką a Kofflerem doszło na początku lat trzydziestych. Kurzmanna została wtedy sekretarką i członkinią zarządu austriackiej sekcji MTMW (IGfNM, Sektion Österreich), do którego, notabene, należał też Anton Webern. W roku 1931 Kurzmanna jako pianistka, a Koffler jako kompozytor, zaprezentowali się w oksfordzkim Sheldonian Theatre podczas koncertów, jakie odbyły się tam w ramach kolejnego festiwalu tego stowarzyszenia. Artystka wykonała wtedy utwór austriackiego kompozytora Otto Jokla.

Znany jest list, jaki Kurzmanna skierowała do Jokla 1 października 1931 roku, w którym zawarła opis oksfordzkiego koncertu oraz przytoczyła komentarze kilku autorytetów: kompozytora Aloisa Háby, dziennikarzy — Ericha Steinharda i Paula Stefana, dyrygenta Václava Talicha oraz Józefa Kofflera. Istotny jest także powstały już w Argentynie zapis, w którym artystka podaje nazwy miejscowości, w których, do chwili wyjazdu, koncertowała. Wymienia Londyn, Paryż, Pragę, Hagę, Kopenhagę, Oksford,

38 Rita Kurzmanna (1900–1942) nauczwała w Nowym Konserwatorium Wiedeńskim. Jej praca w austriackiej sekcji MTMW przyczyniła się do ścisłej współpracy z Schönbergiem, Křenkiem, Steuermannem, Steinem, Webernem i Bergiem, z którym w roku 1935 opracowała wyciąg fortepianowy jego *Koncertu skrzypcowego*. Od roku 1936, działając jako pedagog, kompozytorka i solistka, mieszkała w Buenos Aires.

39 Warto zwrócić uwagę, że w życiorysach osób cytowanych w tym artykule często pojawiają się nazwiska tych samych pedagogów. Wielu muzyków zdobywało wiedzę u Adlera, Schönberga, Grädenera, Kurza oraz kilku innych wybitnych indywidualności świata muzyki. Nie jest to dziełem przypadku, lecz raczej swoistym *signum temporis* — świadectwem narodzin i rozwoju nowej epoki w muzyce. Podobne zjawisko występowało w cesarstwie naddunajskim na przełomie XIX i XX wieku, kiedy panował wszechobecny duch Brahmsa, Brucknera, Mahlera i Goldmarka oraz autorytetów intelektualnych, takich jak teoretyk Euzebiusz Mandyczewski, pisarz muzyczny i tłumacz Max Kalbeck czy historyk muzyki i krytyk Eduard Hanslick. Pierwsze dekady XX wieku to czas transformacji osiągnięć tradycji w nowe tendencje artystyczne. To właśnie one stały się komponentem niebywałej i bezprzykładnej erupcji oraz rozkwitu całego spektrum kultury duchowej Wiednia tamtego okresu.

a także Lwów⁴⁰. Do jej występu tamże mógł, naturalnie, przyczynić się Koffler, choć nie mamy na to materialnych dowodów. Ich brak przypisać można faktowi, że po Anschlussie Austrii, 14 marca 1938 roku, podczas nalotu nazistów na archiwum sekcji austriackiej MTMW, zniszczono wszelkie ślady kontaktów z 34 osobami pochodzenia żydowskiego⁴¹.

Ilustracja 1. Od lewej: Erwin Stein, Arnold Schönberg, Eduard Steuermann, źródło: <https://digitalcollections.nypl.org/items/38c4fcf0-78cd-0137-d586-0d7033d68056>



Inna, bardzo ważna, a kto wie, może nawet najważniejsza postać związana z Kofflerem to Eduard Steuermann. Ów urodzony w Galicji wiedeński pedagog, także kompozytor, a przede wszystkim wybitny pianista brał udział w niezliczonej liczbie wykonań utworów swojego mistrza — Arnolda Schönberga⁴². Można nawet powiedzieć, że przez kilkadziesiąt lat był jego

⁴⁰ Oryginał listu znajduje się w Library of Congress, Washington (D.C.), Music Division, Moldenhauer Archives, Box 28.

⁴¹ Por. Herbert Henck, *Rita Kurzmann-Leuchter. Eine österreichische Emigrantin aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule*, Teil 1, Wien (1900–1936), http://www.herbert-henck.de/Internettexte/Kurzmann_I/kurzmann_i.html [dostęp: 12.06.2025].

⁴² Wyniki szczegółowej kwerendy opisujące drogi koncertowe i działalność pedagogiczną Steuermann, włącznie z jego kontaktami lwowskimi, znaleźć można w pracy Magdaleny

„prawą ręką”. Koffler i Steuermann znali się bardzo dobrze, a w pierwszej połowie lat trzydziestych pozostawali w częstym kontakcie. Choćby z okazji koncertów Steuermanna we Lwowie, kiedy to w ramach jednego z nich, w 1934 roku, artysta wykonał utwory fortepianowe Kofflera⁴³. Przypomnijmy, że do Lwowa, także z inicjatywy Kofflera, zapraszane były również inne ważne osoby. Współpraca na linii Wiedeń–Lwów miała więc swój określony cel, sens i profil. Lwowska publiczność poznawała nie tylko muzykę Schönberga i utwory Kofflera, ale także dzieła należące do światowego repertuaru klasycznego.

Z dostępnych zapisków biograficznych Steuermanna czerpać również można wiedzę o jego aktywnej działalności koncertowej i pedagogicznej. W roku 1936 Steuermann, zaniepokojony sytuacją polityczną, odrzucił

Dziadek: *Działalność artystyczna Eduarda Steuermanna do 1936 roku*, „Aspekty Muzyki” 2018 nr 8, s. 309–333. Warto ponadto odnotować, że na — kursującej stale — wiedeńsko-lwowskiej „linii pedagogicznej” Steuermanna przewinęły się, o czym wiemy, nazwiska takich jego uczniów, jak Leopold Muenzer (wieloletni przyjaciel Kofflera), Artur Hermelin i Jakób Gimpel. Dodajmy, że w latach 1932–1936 Steuermann uczył także w lwowskim Instytucie Paderewskiego oraz w żydowskiej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie. Lwowskim pianistkom — m.in. Irynie Ljubczak-Krych i Darii Herasymowycz — udzielał ponadto regularnych lekcji prywatnych w ramach klasy mistrzowskiej.

- 43 Koncertowe i pedagogiczne wizyty Steuermanna miały również związek z możliwością odwiedzania przez niego rodziców mieszkających w nieodległym od Lwowa Samborze, w ich znanym domu pod miastem, zwanym Wychyłówką. Warto zaznaczyć, że ojciec Eduarda — Józef Steuermann — przez lata pełnił funkcję burmistrza Sambora, przyczyniając się do modernizacji miasta poprzez instalację kanalizacji i elektryczności. Rodzina Steuermannów stanowi przykład wybitnej galicyjskiej rodziny, która wydała pokolenie niezwykle osobowości. Siostra Eduarda — Sara-Salomea (znana jako Salka Viertel) — po udanych początkach aktorskich w Wiedniu, w tym u Maxa Reinhardta, zrobiła znaczącą karierę w latach 30. w Hollywood jako scenarzystka. Będąc bliską przyjaciółką Greta Garbo, napisała dla niej scenariusze do takich filmów, jak *Pani Walewska*, *Królowa Krystyna* czy *Anna Karenina*. Obie artystki wystąpiły również razem w filmie *Anna Christie*. Kolejna siostra, Regina, również była aktorką. Zygmunt Steuermann — brat Salki, Eduarda i Reginy — zasłynął jako wybitny reprezentant Polski w piłce nożnej. Został zamordowany przez Niemców prawdopodobnie w lwowskim obozie przy ul. Janowskiej po 1941 roku. Warto dodać, że z rodziny tej wywodzi się również Michael Gielen — syn Reginy Steuermann — wybitny dyrygent austriacki, znany jako propagator i interpretator nowej muzyki (Eduard i Zygmunt Steuermann byli jego wujami w pierwszej linii, a Salka — ciotką).

prestżowe propozycje z miast europejskich, w tym posadę pedagoga w Wiedniu oraz profesurę w Kijowie ⁴⁴. Rozwahał także duże tournée koncertowe po ZSRR. Obserwując prześladowania Żydów w hitlerowskich Niemczech i rosnący antysemityzm, stanął przed koniecznością emigracji — albo do Związku Sowieckiego, albo do USA, co gorąco rekomendowała jego siostra Salka mieszkająca w Hollywood. Jako Europejczyk, nie był zachwycony żadną z tych opcji, żartobliwie komentując: „jedyne co Rosję i Amerykę na pewno łączy, to nieszczęsne umiłowanie koncertów fortepianowych Czajkowskiego”. Według relacji jego żony Klary, o ostatecznym wyborze Stanów Zjednoczonych zdecydował prozaiczny fakt — amerykańska wiza została wystawiona w Wiedniu wcześniej niż oczekiwana wiza sowiecka.

Recepcja twórczości Kofflera w prasie wiedeńskiej

Powróćmy jednak do obecności Kofflera w wiedeńskiej prasie, a zwłaszcza tym jej odłamie, który zawsze skrupulatnie i w różnych formach odnotowywał wydarzenia związane z działaniami twórczymi drugiej szkoły wiedeńskiej oraz jej akolitów. Mowa tu o gazetach proveniencji lewicowej, związanych na ogół z socjaldemokracją austriacką, takich jak: „Der Wiener Tag”, „Die Stunde”, „Neues Wiener Tageblatt”, „Arbeiter Zeitung”, dla których pisały osoby o poglądach progresywnych, otwarte na to, co nowe. Skupimy się tu na obecnych w nich omówieniach nowych utworów Kofflera oraz anonsach radiowych z różnych wykonań przekazywanych w ramach transmisji zagranicznych ⁴⁵. I tak na przykład w dniach 11–12 sierpnia 1932 roku

44 Wszystkie poniżej przytoczone informacje dotyczące emigracji Steuermanna i jego matki pochodzą z publikacji: *Eduard Steuermann „Musiker und Virtuose”. Symposiumsbericht*, red. Lars E. Laubhold, München 2022, s. 44–45.

45 O sukcesie Kofflera na Festiwalu MTMW w Oksfordzie w roku 1931, o czym świadczy wiele bardzo pozytywnych recenzji zamieszczonych w prasie kilku krajów zachodnich, gazety wiedeńskie co prawda informowały, ale raczej zdawkowo, w ramach ogólnych sprawozdań. W zbiorach Österreichische Nationalbibliothek dostępnych poprzez platformę ANNO znajduje się tylko jedno nieco szersze i niekoniecznie pochlebne omówienie

„Neues Wiener Tageblatt”, „Der Tag” i „Wiener Allgemeine Zeitung” niemal jednocześnie informowały o pracy „odnoszącego sukcesy” Kofflera nad spektaklem tanecznym na dwa głosy solowe i chór mieszany, z wykorzystaniem głośników i projekcji filmowych. Mowa tu oczywiście o napisanym do libretta Alfreda Russta, a zatytułowanym *Alles durch M. O. W.*, balecie-oratorium. Współczesne badania wskazują, że planowana prapremiera w Operze Lwowskiej prawdopodobnie nigdy się nie odbyła, podobnie jak zapowiadane przez samego kompozytora wystawienia na scenach niemieckich⁴⁶. Dzieło doczekało się wprawdzie inscenizacji w 2009 roku przez Warszawską Operę Kameralną, jednak w zmodyfikowanej formie — z nowym librettem autorstwa Joanny Kulmowej i pod zmienionym tytułem *Matrimonio con Variationi*. Istotnym wydarzeniem było wystawienie 28 czerwca 2025 roku na scenie opery we Fryburgu Bryzgowijskim utworu, który zachował oryginalny tytuł, choć został przeinstrumentowany przez Johannes Schöllhorna. Zestawiając te fakty, można uznać, że fryburska inscenizacja była faktyczną prapremierą dzieła z jego oryginalnym tytułem. Według realizatorów tego przedsięwzięcia, akcja owej „zwarowanej karuzeli teatralnej” rozgrywa się w anturażu biura matrymonialnego — Partnerschaftsvermittlungagentur — M. O. W.⁴⁷. Tajemnicze trzy litery oznaczają — w opinii dyrektora teatru, który mnie

wykonanego wtedy *Tria smyczkowego* op. 10, pióra znanego i wpływowego praskiego krytyka muzycznego — Ericha Steinharda. W szerokim sprawozdaniu z festiwalu czytamy: „Najpierw o muzyce kameralnej. Z dwóch Polaków [drugi Polak to Jan Maklakiewicz, którego *Cztery pieśni japońskie* w wykonaniu Ewy Bandrowskiej-Turskiej oraz członków Orkiestr BBC także wówczas zaprezentowano — P. Sz.] Józef Koffler wzbudza zainteresowanie *Triem smyczkowym* — utworem o przejrzystej konstrukcji, wyrazistym stylistycznie, ale, podobnie jak w większości kompozycji tego typu, cierpiącym na ubogość w sferze odkrywczosci. Gdzie podziały się pomysły, gdzie siła sugestii?”. Zob. idem, *Musikfest in England*, „Prager Tageblatt” 1931 nr 177, s. 3.

⁴⁶ Zob. Józef Koffler [strona internetowa], <https://koffler.polmic.pl/tworczosc-kompozytorska/omowienia-kompozycji/alles-durch-m-o-w--balet-w-jednej-odslonie-na-dwa-glosy-solowe-sopran-i-baryton-chor> [dostęp: 12.06.2025].

⁴⁷ Według portalu Theater Freiburg, https://theater.freiburg.de/de_DE/spielplan/alles-durch-m-o-w.17780723 [dostęp: 12.06.2025].

o tym poinformował — skrót frazy „Mann oder Weib”, czyli w potocznym tłumaczeniu „chłop lub baba”.

W 1932 roku wiedeńska prasa odnotowała także zagraniczne transmisje radiowe z utworami Kofflera. W maju relacjonowano wykonanie jego *Małej serenady radiowej* na obój, klarnet i fagot, określając kompozytora jako „jednego z najbardziej znaczących przedstawicieli młodszej generacji polskich kompozytorów”⁴⁸. Szczególnie interesująca wydaje się natomiast inna majowa wzmianka, którą warto przytoczyć w całości:

Dzisiaj o godz. 20:15. Warszawskie Radio transmituje z filharmonii koncert symfoniczny Warszawskich Filharmoników pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Głównym punktem programu będą „Wariacje na temat własnego tematu” (*Variationen über ein eigenes Thema*) na orkiestrę smyczkową Józefa Kofflera, które niedawno odniosły sensacyjny sukces we Lwowie podczas prawykonania pod dyrykcją Dyrektora opery — Dołżyckiego⁴⁹.

Znamienne jest, że bezpośrednio pod tą wzmianką umieszczono zapowiedź (na godzinę 21:00) transmisji z Berlina *Koncertu kameralnego* Albana Berga — pierwszego dodekafonicznego dzieła tego kompozytora — z udziałem Eduarda Steuermanna, Rudolfa Kolischa oraz zespołu dętego Opery Państwowej i Miejskiej. To zestawienie ma zatem wymiar symboliczny — twórczość Kofflera prezentowana jest obok utworu jego mistrza i przyjaciela, a w notatce prasowej pojawiają się postaci wcześniej wzmiankowane, które nie tylko odegrały pierwszoplanową rolę w promowaniu nowej muzyki, ale także pozostawały w ścisłych relacjach z polskim kompozytorem. Rzecz zatem można, że po głośnym sukcesie *Tria smyczkowego* z 1931 roku, wydarzenia kolejnego roku jednoznacznie potwierdzają wyjątkową pozycję Kofflera, który jako jedyny przedstawiciel młodszej generacji polskich kompozytorów zdobył pełne uznanie w europejskich kręgach muzycznych⁵⁰.

48 „Der Tag” 1932 nr 3219, s. 4.

49 „Der Tag” 1932 nr 3233, s. 4.

50 Potwierdza to także entuzjastyczna recenzja w periodyku „Anbruch: Monatsschrift für moderne Musik” (*Zum Amsterdamer Musikfest*, „Anbruch” 1933 nr 6-7, s. 99), gdzie podkreślono, że „Wariacje na temat serii dwunastotonowej na orkiestrę smyczkową” Kofflera,

Ten stan miał zapewne wpływ na narastanie ostracyzmu części krajowego środowiska muzycznego w stosunku do autora *Tria*. Z jednej strony ostracyzm ten wynikał z kategorycznego odrzucania jego artystycznej wizji przez konserwatywne kręgi prasowe, z drugiej zaś — co dotyczy samego środowiska twórczego — z czystej zawiści wywołanej międzynarodowymi sukcesami Kofflera.

Rzecz jasna, także wiedeńskie życie muzyczne miało swoich odpowiedników polskich Rytlów, Niewiadomskich czy Chybińskich — krytyków, dla których „nowatorstwo” stanowiło wartość z gruntu nie do zaakceptowania. Wśród nich szczególną pozycję zajmował Julius Korngold, ojciec kompozytora Ericha Wolfganga Korngolda, nestor austriackiej krytyki, od dziesięcioleci związany z konserwatywnym dziennikiem „Neue Freie Presse”. W swojej niezwykle obszernej, analitycznej recenzji z wiedeńskiej premiery *Wozzecka*, mimo uznania nieprzeciętnego talentu Albana Berga, zakończył swój wywód znamiennym stwierdzeniem: „skoro to ma być muzyka przyszłości, to znaczy, że żadnej muzyki nigdy dotąd nie było”⁵¹.

Rozpad wiedeńskiego świata

On potrafi oddzielić plewy od ziarna
i oczyścić wszystko:
ziarno zbierze do magazynu,
a plewy spali w niegasnącym ogniu
Mt, 3.12

Po roku 1933 animozje, sprzeczki oraz spory w świecie muzyki nie zniknęły. Życie muzyczne Wiednia dalej rozkwitało, jednak w cieniu narastającej radykalizacji politycznej, obejmującej zarówno spory ideologiczne,

„doskonale wyważone pod względem artystycznym”, przypominają swym „miękkim i słodkim brzmieniem” dzieła samego Albana Berga.

51 „Neue Freie Presse” 1930 nr 23545, s. 4.

jak i rasowe. Po latach austrofaszyzmu⁵², od roku 1938 cytowane w niniejszej pracy gazety lewicowe zostały brutalnie zlikwidowane. W przypadku dziennika „Der Tag” niemal całe kierownictwo redakcji zostało aresztowane przez wiedeńskie gestapo i zesłane do obozu koncentracyjnego w niemieckim Buchenwaldzie. W krótkim czasie znalazło się tam kilkadziesiąt tysięcy osób — nie tylko przedstawiciele świata prasy i kultury, ale również reprezentanci innych profesji, przeciwnicy polityczni oraz wiedeńscy Żydzi. Do ofiar terroru należał między innymi wiedeński lekarz Natan Koffler, zamordowany w 1939 roku⁵³.

Od dnia dojścia Hitlera do władzy minęło jeszcze kilka lat, zanim niemożliwe do pojęcia ZŁO stało się faktem. Jednak trzeba zdać sobie sprawę, że klimat do jego szerzenia się nie wziął się znikąd. Narastał latami i stopniowo się nasilał, także w środowisku muzycznym. Faszystowska i antysemicka gazeta „Deutschösterreichische Tageszeitung” jeszcze w 1928 roku pisała:

We wtorkowy wieczór w budynku Musikvereinu: w wielkiej sali, pod dyрекcją Waltera Hahna, odbył się koncert stowarzyszenia propagującego muzykę żydowską oraz występ orkiestry Hakoah. [...] W małej sali — czwarty koncert abonamentowy Wiedeńskiego Kwartetu Smyczkowego Kolischa, [...] z udziałem Eduarda Steuermanna. [...] 100 procent żydowskiej muzyki we wszystkich salach! [...] Miało to miejsce 29 lutego przy wyłącznym udziale polskich żydów, którzy niedawno albo już dawno temu przywędrowali tu ze Wschodu, znajdując się pod ochroną wiedeńskiego ratusza bądź austriackiego rządu i polskiego poselstwa. Panowie — Kolisch, Khuner, Lehner i Heifetz nazywają się wiedeńskim kwartetem smyczkowym! 30 lat temu istniało tu coś podobnego pod kierownictwem Hugo Kneplera i wtedy nazywało się jeszcze tylko — żydowskim kwartetem smyczkowym. Ale panowie Kolisch i jego towarzysze mają rację. Dzisiaj żydowskość i wiedeńskość znaczą to samo. Wiedeń jest jednym wielkim miastem żydowskim,

52 Przydomek nadany czasom władzy tzw. Frontu Ojczyźnianego (Vaterländische Front), który panował w Austrii w latach 1934–1938. Austrofaszyzm wzorował się na faszyzmie włoskim, był jednak antynazistowski i antyrasistowski. Kultura natomiast rozwijała się z poszanowaniem zasad swobód demokratycznych.

53 Wyjaśnienia wymaga sprawa ewentualnego pokrewieństwa, bowiem Natan Koffler, podobnie jak ojciec Józefa Hersz, także urodził się w Zaleszczykach.

reprezentowanym przez takich, jak Kolisch, Austerlitz, Deutsch, Ellenbogen itd. Żydowskie i czarnuchowate to atut⁵⁴.

Antyżydowskie posunięcia i ekscesy realizowane w hitlerowskich Niemczech, Anschluss, narastający antysemityzm w Polsce, to czynniki, które budziły niepokój wśród wielu Żydów — także Kofflera. Jego obawy, jak wiadomo, narosły z biegiem lat do tego stopnia, że w kwietniu roku 1937 napisał do Aloisa Háby:

Moja sytuacja tak się pogorszyła, że poważnie myślę o emigracji. Do zwykłej złośliwości moich warszawskich „przyjaciół”⁵⁵ dołączyło się teraz jawne żydo-żerstwo, które na dłuższą metę prawdopodobnie wyprze wszystkich Żydów z zawodu nauczycielskiego. Jest to więc moja ostatnia [!] nagroda za dwanaście lat wyczerpującej pracy, bez której Instytut już dawno by zbankrutował⁵⁶.

Te obawy zyskują dodatkowy wymiar w konfrontacji z listem, jaki kilka miesięcy wcześniej jeden z twórców polskiej muzykologii — prof. Adolf Chybiński — napisał do Juliusza Zborowskiego. Chodzi bowiem o osobę, która we Lwowie z Kofflerem od lat na co dzień współpracowała, a którą kompozytor ten wysoko cenił i považał⁵⁷. Chybiński pisał wówczas:

54 *Ein kleines Streiflicht auf das Wiener Konzertleben*, „Deutschösterreichische Tageszeitung” 1928 nr 55, s. 5. Ostatnie słowa w oryginale brzmią jeszcze bardziej obraźliwie, gdyż użyto w nich skrajnie pejoratywnych i rasistowskich określeń: „Jiddish und niggerisch ist Trumpf”.

55 Koffler miał tu zapewne na myśli warszawskie środowisko kompozytorskie, które poprzez PTMW w swoich wnioskach kierowanych do MSZ w sprawie drukowania nut i propagowania powstałych kompozycji domagało się odpowiednich subwencji oraz pomocy. Por. Archiwum Akt Nowych, sygn. MSZ. 8246 z 14 czerwca 1935 oraz 7 stycznia 1936 roku. W tym ostatnim podaniu, wśród wymienionych przez autorów kilkunastu twórców, na próżno szukać można nazwiska Kofflera. Uważano zapewne, że wystarczająco dobrze radził on sobie na europejskim rynku wydawniczym.

56 Zob. Józef Koffler [strona internetowa], *Kalendarium*, <https://koffler.polmic.pl/zycie/kalendarium/1937> [dostęp: 12.06.2025].

57 Pełen szacunku dla prof. Chybińskiego Koffler pisał w 1927 roku: „Dzieło jego przebogate, jest wprawdzie nieznanem szerokiej masie niefachowców, lecz znaczenie jego jest olbrzymie, bo rozjaśnia ostatecznie ukryte głębie rozwoju naszej polskiej muzyki. Dzieło to niezależne od prądów czasu, o wartościach wiecznych, jest reprezentatywne nie tylko dla jego twórcy, lecz i dla całego naszego narodu. Każda nowa książka, każda nowa praca jego pióra jest bezwzględnie wzbogaceniem wiedzy muzycznej i duchowego skarbu

A my sobie robimy [...] — każde miasto z osobną, ale z centralą w Warszawie (Pulikowski) — kartotekę żydowskich muzyków i muzykantów [...] i przygotowujemy materiał, który się przyda w odpowiednim momencie. Już teraz mamy linie kierunkowe: L[wów] i W[arszawa] nie przyjmują na muzykologię Żydów. P[oznań] oczywiście także. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej nie przyjmuje nawet za pieniądze do wydania żydowskich kompozycji, ze Stowarzyszeniem Miłośników Dawnej Muzyki nie mogą mieć żydy żadnej styczności. „Muzyka Polska” nie przyjmie artykułu Żyda, a nawet w kronikach i korespondencjach nie zamieszcza niczego od żydów, Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej też nie. Monumenta, też nie. Ponieważ te pozycje są już obwarowane, przeto zwolna zabierzemy się do innych fortec życia muzycznego. Żydy i Żydoidy na tym dobrze nie wyjdą. Żydoidy już zaczynają pisać⁵⁸.

Słowa wybitnego humanisty: „przygotowujemy materiał, który się przyda w odpowiednim momencie” brzmią jak groźba, która zostanie spełniona. Jak trafnie zauważył Paweł Kuciński, analizując antysemicki dyskurs wokół poezji Juliana Tuwima:

[...] Sfera oceny etycznej [...] nie prowadzi wyłącznie do dyskredytacji wroga. Zresztą sama antysemicka dyskredytacja Wroga — zdawałoby się ostateczna i rozstrzygająca — została wszak ustalona częściowa definicja Żyda — tu: „destruktora kultury polskiej” — zawsze przecież może być rozszerzona lub — jeśli taka wola antysemitów — stać się znów bardziej konkretna. Kara za tę winę z kolei bardziej dotkliwa⁵⁹.

Ów zacytowany powyżej potok słowny Chybińskiego, zdeklarowanego narodowca, a zarazem wielkiego naukowego autorytetu, któremu

narodowego” (*Prof. dr Adolf Chybiński*, „Muzyk Wojskowy” 1927 nr 7, s. 4). O tym, jak bardzo Koffler liczył się ze zdaniem Chybińskiego, świadczy także jego list z 16 marca 1936 roku, w którym kompozytor poruszył kwestię łączenia techniki dwunastotonowej z melodią ludową, wspominając o zamówieniu „suity z polskich pieśni i tańców” od znaczącego wydawcy, prosząc Chybińskiego o fachową opinię. Zob. Józef Koffler [strona internetowa], *Kalendarium*, <https://koffler.polmic.pl/zycie/kalendarium/1936> [dostęp: 12.06.2025].

58 Adolf Chybiński w liście do Juliusza Zborowskiego z 17 listopada 1936 roku. Por. *Korespondencja Karola Szymanowskiego*, t. 4: 1932–1937, cz. 5, opr. Teresa Chylińska, Kraków 2002, s. 43–44.

59 Paweł Kuciński, *Praktyki dyskursu antysemickiego a słowo Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim: tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, Uniwersytet w Białymstoku 2017, dostępne na: <http://hdl.handle.net/11320/8058>, s. 243.

hołdowały i wciąż hołdują pokolenia badaczy, okazał się zatem przejawem tchórzliwego, utajonego, szeptanego i spiskującego antysemityzmu. Nie chodziło tu oczywiście o ten oficjalny, którego nie brakowało w ówczesnym dyskursie.

Dodajmy, że swoim prawdziwym poglądom muzykolog dał wyraz w innych listach, z listopada 1936 roku, emanujących wręcz pierwotną, „żydożerczą” nienawiścią — jak ją intuicyjnie określił sam Koffler. Oddajmy więc znów głos Chybińskiemu:

Parę wiadomości przesłał mi o K. Sz. Freieiter (jeden z moich żydków muzykol.) [...] Pisze mi, że Karol ledwie mówi, miewa stale 37,8 gorączki. [...] Fr. będzie szukał poparcia dla siebie, bo chce tam zarabiać, a K. Sz. ma słabość do judei. [...] Czytał coś Freieitera i pochwalił wobec niego. *Harnasiów* nazwał jednorazowym cytowaniem melodii ludowych, a „cytaty nie dowodzą narodowości”. Pewnie, pewnie, tylko że K[arol] nie wie do kogo to mówi. A Fr[eieiter] — jak się od niego sam przekonałem, nie uznaje muzyki narodowej, razem z tutejszą muzyczną bolszewią z „Sygnałów”, z Żydami i Żydówkami grupującymi się koło Kofflera i Barbaga ⁶⁰.

[...] Wczoraj [...] wysłuchałem [...] *Harnasiów* [...] Cóż tu dużo gadać, ustęp za ustępem [...] to cytat, za cytatem, tego niech Karol nie ukrywa przed [...] Żydami piszącymi interwiewy z nim. [...] Co tu dużo gadać jakiemuś parchowi, że cytaty dowodzą narodowości kompozytora [...] Co tu gadać parchom — czyhającym na taka gratkę — że cytaty wynikają z... akcji. [...] A w ogóle po co pertraktować tak na umór z Żydami, skoro wystarczyłoby półgębkiem to i owo łaskawie powiedzieć. Przecież to był ten Freieiter, który razem z tym oberżydem lwowskim Kofflerem sprzeciwiał się, aby melodia marsza konkursowego, lwowskiego na cześć marszałka była „narodowa” ⁶¹ [...] Przecie tylko bolszewizujący parch mógł bezzwłocznie sprzeciwiać się temu [...] Chwali mi się ten parch [...], że Szymanowski uznał, iż tylko on — Freieiter — zrozumiał istotę jego opracowań melodii kurpiowskich. [...] Po co prawić komplementy Żydowi, komplementy, które idą na zewnątrz i drażnią ludzi? ⁶²

⁶⁰ Adolf Chybiński w liście do Juliusza Zborowskiego z 8 listopada 1936 roku. Por. *Korespondencja Karola Szymanowskiego*, op. cit., s. 34–35.

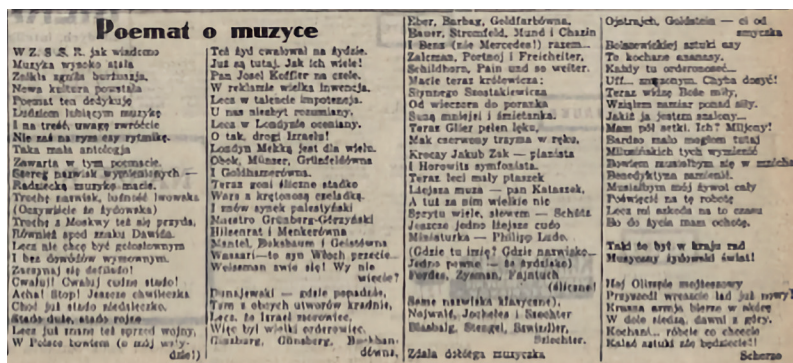
⁶¹ W sierpniu 1936 roku Koffler zasiadł w jury konkursu na marsz, ogłoszonego przez Obywatelski Komitet Budowy Pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego. Przewodniczącym był Chybiński. Por. Józef Koffler [strona internetowa]. *Kalendarium*, <https://koffler.polic.pl/zycie/kalendarium/1936> [dostęp: 12.06.2025].

⁶² Adolf Chybiński w liście do Juliusza Zborowskiego z 18 listopada 1936 roku. Por. *Korespondencja Karola Szymanowskiego*, op. cit., s. 51–52.

Nie znamy wprawdzie dokładnych intencji Chybińskiego, gdy pisał o „materiale” mającym się przydać w „odpowiednim momencie” ani jego konkretnych planów czy marzeń. Wiemy jednak, jakie konsekwencje takiego sposobu myślenia ujawniły się kilka lat później, po czerwcu 1941 roku, w tym samym Lwowie, gdzie Chybiński pozostał w okresie okupacji sowieckiej i niemieckiej⁶³. Wiadomo też, co w przeznaczony do czytania dla Polaków, kontrolowanej przez Niemców, a redagowanej przez polskich antysemitów gadzinówce lwowskiej o Kofflerze wtedy napisano:

„Stado duże, stado rojne
Lecz już znane też z przed wojny.
W Polsce bowiem (o mój wstydzie)
Też żyd cwałował na żydzie.
Już są tutaj. Jak ich wiele!
Pan Josel Koffler na czele.
W reklamie wielka inwencja,
Lecz w talencie impotencja.
U nas niezbyt rozumiany,
Lecz w Londynie oceniany”⁶⁴.

Ilustracja 2. Scherzo, *Poemat o muzyce*, „Gazeta Lwowska” 1941 nr 5, s. 2



63 Chybiński wspólnie z Kofflerem pracował w sowieckim konserwatorium (Lwowskie Państwowe Konserwatorium), które zostało powołane w miejsce zlikwidowanego Konserwatorium PTM.

64 *Poemat o muzyce*, „Gazeta Lwowska” 1941 nr 5, s. 2.

To przerażający przykład, jak narastająca latami — zarówno świadoma, jak i nieświadoma — nienawiść zbierała swoje żniwo w postaci zbiorowego niszczenia ludzkich istnień.

Na zakończenie powróćmy jeszcze do początków lat trzydziestych i Wiednia, w którym mieszkał wówczas Bronisław Huberman. Z nim właśnie Koffler nawiązał kontakt w sprawie ewentualnej emigracji do Palestyny. Bowiem — jak się okazuje — myśl o wyjeździe z Polski zakiełkowała w umyśle Kofflera już dosyć wcześniej.

Ilustracja 3. Bronisław Huberman, źródło: Library of Congress's George Grantham Bain Collection, via Wikipedia, domena publiczna



Po dojściu Hitlera do władzy Bronisław Huberman skoncentrował się na realizacji śmiałego zamierzenia — stworzenia w Palestynie orkiestry symfonicznej złożonej z żydowskich muzyków europejskich oraz założenia konserwatorium w Tel Awiwie. Obok działalności koncertowej, pomoc prześladowanym Żydom stała się głównym celem jego aktywności. Wśród licznych artystów objętych jego zainteresowaniem znalazł się również Józef Koffler, o czym świadczy list wystosowany przez Hubermana w 1934 roku do Emila Hausera⁶⁵, dyrektora konserwatorium w Jerozolimie. Oto jego treść:

⁶⁵ Emil Hauser (1893–1978) — członek Kwartetu Budapesztańskiego oraz Kwartetu Adolfa Buscha. Po wojnie prowadził działalność pedagogiczną w nowojorskiej Juilliard School of Music.

Drogi przyjacielu. Pośród wielu ludzi, którzy, jeżeli nawet nie codziennie, a jednak — mógłbym powiedzieć — co tydzień, zwracają się do mnie w sprawie wykorzystania ich w Palestynie, poniżej wymieniony wydaje mi się tym, który zasługuje na prawdziwe zainteresowanie. Jest nim Prof. Dr. Koffler [pisownia oryginalna — P. Sz.] współczesny kompozytor, który swoim utworem orkiestrowym wywarł wielkie wrażenie na międzynarodowym kongresie muzyki współczesnej w Amsterdamie, a ponadto jest mocno usadowiony w siodle w dziedzinach pedagogiki i teorii. Jest profesorem kompozycji, kontrapunktu i harmonii we Lwowie; lecz w kontekście tamtejszych obecnych warunków ekonomicznych i politycznych — człowiek ten znajduje się w stanie bliskiego załamania. W podobnym położeniu znajduje się też wielki kompozytor, nie będący Żydem — Szymanowski (proszę to potraktować w pełni dyskrecyjnie), może więc pan sobie wyobrazić, jak też wiedzie się — Żydowi Kofflerowi — Aby uniknąć nieporozumień pragnę podkreślić, że osobiście żadnej kompozycji pana Kofflera nie znam, ale został mi bardzo polecony, przez kompetentne osoby, w słowach najwyższych tonów⁶⁶ — niedawno także przez prof. Denta z Cambridge. Jeżeli w Pańskiej szkole, nie ma jeszcze nauczyciela kompozycji albo może właśnie ma pan takiego, który nie posiada większej renomy, a który mógłby bardziej się nadawać, być może, w klasach podstawowych, wtedy poleciłbym uaktywnienie takiej osoby jak Koffler. Jest on, ponadto, także świetnym krytykiem. Sądzę, że w interesie podniesienia poziomu muzycznego kraju leży także, aby krytyka znajdowała [się] w tak doskonałych rękach. Proszę mi napisać możliwie szybko, co Pan o tej sprawie sądzi. Może porozmawiałby Pan w tej sprawie też z rektorem uniwersytetu, by także tam umożliwić mu prowadzenie jakiś kursów”⁶⁷.

Kolejny list Hubermana do Hausera świadczy o tym, że jego kontakt z Kofflerem nadal trwał. We wrześniu 1935 roku Huberman pisał bowiem:

Proszę, mnie powiadomić, czy wśród muzyków z Tel Awiwu znajduje się też dobry teoretyk muzyki. Czy w tym kontekście jest jeszcze wolne miejsce dla takiej osoby jak Koffler ze Lwowa? Ewentualnie ściągnąłbym go do naszego konserwatorium w Tel Awiwie. Być może mógłby on potem, dzięki uczeniu w obu

66 Pozostanie zagadką, kogo Huberman miał na myśli. Mogły to być osoby, które znały Kofflera osobiście: Grzegorz Fitelberg, Ignacy Neumark, Eduard Steuermann, Herman Scherchen, bracia Jakub i Bronisław Gimplowie. A może Koffler, dowiedziawszy się o planach Hubermana zorganizowania w Palestynie orkiestry symfonicznej i konserwatorium, osobiście zwrócił się do skrzypka wirtuoza?

67 Bronisław Huberman w liście do Emila Hausera z 26 września 1934 r. Izraelska Biblioteka Narodowa w Jerozolimie, sygn. MUS 0015 E 246 (7–8).

szkołach — w Tel Awiwie i u Pana, osiągnąć jednak wystarczający dochód. Proszę o niezwłoczną odpowiedź w tej sprawie⁶⁸.

O tym, że kwestia wyjazdu Kofflera do Palestyny była otwarta także w 1936 roku świadczy natomiast list Hubermana do lwowskiego kompozytora, w którym znajdujemy następujący *passus*:

Nie straciłem z oczu odpowiedzi w związku z pańskim życzeniem przeniesienia się do Palestyny. W rzeczywistości wydaje się, że u Hausera nie ma miejsca, to znaczy żadnego stanowiska [ze] z góry zabezpieczonym dochodem. Ale zdaniem Hausera mógłby pan najpierw rozpocząć we wdzięcznym zawodzie krytyka muzycznego. Sądzę, że połączenie tego z towarzyszącą potem działalnością pedagogiczną powinno panu na samym początku zapewnić możliwość skromnego utrzymania. Jeżeli takie połączenie panu odpowiada, proszę — powołując się na mnie — raz jeszcze napisać do Hausera. Kopię tego listu wysyłam do niego⁶⁹.

Huberman miał rzeczywiście różne plany w stosunku do Kofflera. Kto wie, jakie były szanse na zaistnienie twórcy w Palestynie. Początki emigracji, z różnych względów, na ogół nie są od razu usłane różami, lecz na pewno szanse przeżycia były ogromne. Zwłaszcza że Huberman w 1938 roku zajmował się założeniem Światowego Centrum Muzyki Żydowskiej. Obok komponowania i nauczania, prawdopodobnie na tym polu Koffler także mógłby zaistnieć⁷⁰.

Nie znamy odpowiedzi Kofflera na listy Hubermana. Wiadomo jednak, że od pewnego momentu kompozytor przeżywał rozterki dotyczące swojej przyszłości i rozważał różne możliwości, łącznie z emigracją do Ameryki Południowej. Ostatecznie zdecydował się pozostać we Lwowie, gdzie w 1938 roku wraz z rodziną przyjął chrzest — krok oceniany niejednoznacznie zarówno przez społeczność polską, jak i żydowską⁷¹.

68 Bronisław Huberman w liście do Emila Hausera z 8 września 1935 roku. Izraelska Biblioteka Narodowa w Jerozolimie, sygn. MUS 0015 E 246 (13–23).

69 Bronisław Huberman w liście do Józefa Kofflera z 6 lutego 1936 r. Izraelska Biblioteka Narodowa w Jerozolimie, sygn. MUS 0015 E 246 (26).

70 W spuściźnie Hubermana znajduje się niedatowany list do Edwarda Denta, jaki Światowe Centrum Muzyki Żydowskiej wystosowało na temat współpracy z twórcami żydowskimi w Europie. Zob. Izraelska Biblioteka Narodowa w Jerozolimie, sygn. MUS 0033A.

71 Pisali na te tematy ostatnio: Iwona Lindstedt, 'A Composer of Exquisite Chamber Music.' *Dispelling the Enigma of Józef Koffler's String Quartet*, Op. 19, „Muzyka” 2025 nr 1,

Po sowieckiej inwazji 17 września 1939 roku, próbując przetrwać w atmosferze „wielkiego strachu”⁷², Koffler dostosował się do wymogów komunistycznego systemu kulturalnego. Pracując z żoną w zsovietyzowanym konserwatorium, deklarował narodowość polską. Posunął się nawet do napisania konformistycznego tekstu samokrytyki, wychwalającego zalety komunizmu przy jednoczesnym potępieniu przedwojennej Polski⁷³.

Działania te miały na celu utrzymanie siebie i rodziny „na powierzchni” oraz uniknięcie represji ze strony NKWD oraz ewentualnej deportacji w głąb Związku Sowieckiego. Paradoksalnie, te wymuszone decyzje i tak doprowadziły do jego tragicznego końca. Po niemieckiej agresji na ZSRR w czerwcu 1941 roku, w przeciwieństwie do współpracującej z nim w konserwatorium zdeklarowanej komunistki Zofii Lissy, określanej w sowieckim periodyku muzycznym mianem „nielegalnej działaczki kompartii”⁷⁴, nie ewakuował się na wschód z wycofującymi się wojskami sowieckimi, pieczętując tym samym swój los.

Paradoksalnie, w tym samym czasie, kiedy Koffler znalazł się pod niemiecką okupacją, jego muzyka zaczynała docierać za ocean. Z dostępnych zapisków biograficznych Steuermanna czerpać można wiedzę o Józefie Kofflerze. Augusta, matka rodzeństwa Steuermann, przebywając w Moskwie w 1941 roku podczas oczekiwania na dokumenty wyjazdowe do Ameryki, napisała do swoich dzieci, które już dotarły do USA: „Moskwa to eldorado dla artystów [...] a dwaj uczniowie Steuermanna — Koffler i Muenzer — osiągnęli w Rosji wielkie sukcesy”⁷⁵. Ta wzmianka skłania do głębszej refleksji, gdyż oba nazwiska faktycznie pojawiały się zarówno w lokalnej prasie

s. 3–29, <https://doi.org/10.36744/m.4274>, oraz Michał Piekarski, *A Polish Composer of Jewish Descent in Interwar Lwów. Reflections on the National and Religious Identity of Józef Koffler*, „Musicology Today” 2024 vol. 21, s. 56–67, <https://doi.org/10.2478/muso-2024-0008>.

72 Taki tytuł nosi książka Juliana Strykowskiego, wyd. Zapis, nr 14/1980, Londyn.

73 Józef Koffler, Пік невтомної роботи, „Радянська музика” 1940 nr 5.

74 Zob. Zofia Lissa, *Музыка в советском Львове*, „Советская Музыка” 1940 nr 9 (82), s. 91.

75 Okoliczności i dokładny termin ewakuacji Augusty Steuermann do Moskwy pozostają niewyjaśnione. Mogło to nastąpić jeszcze w 1940 roku lub w pierwszych miesiącach 1941, jednak z pewnością przed 21 czerwca — datą niemieckiej inwazji na Związek Sowiecki. W przeciwnym razie prawdopodobnie podzieliłaby tragiczny los wspomnianych przez nią muzyków — Muenzera i Kofflera.

sowieckiej wydawanej na Ukrainie, jak i w mediach ogólnokrajowych. Dla przykładu, w 1940 roku „Вечерняя Москва”⁷⁶ wymienia jednym tchem Kofflera oraz Muenzera, podkreślając ich znaczącą pozycję w życiu muzycznym sowieckiej Ukrainy. Augusta Steuermann najprawdopodobniej nie czytała cytowanej moskiewskiej gazety, jednak z jej słów wynika pewna wiedza o działalności tych twórców po 17 września 1939 roku. Istnieje możliwość, że utrzymywała kontakt z Kofflerem i to ona przywiozła do Ameryki partyturę jego *Szkiców ukraińskich* na kwartet smyczkowy, op. 27. Ta hipoteza wydaje się zasadna, gdyż w 1942 roku, gdy kompozytor znajdował się na terenach okupowanych przez Niemców, a jego los pozostawał nieznany, doszło do wykonania tego utworu w Waszyngtonie. Potwierdza to notatka z waszyngtońskiej gazety „Evening Star” z 15 listopada 1942 roku zatytułowana *Ukrainian Sketches — Chamber Music*. Według informacji prasowej, amerykańska premiera *Szkiców* miała odbyć się we wtorek wieczorem o godzinie 8:45 w Almas Temple, 1315 K street N.W.⁷⁷, za sprawą Gildii Muzyki Kameralnej. Gazeta podała podstawowe informacje biograficzne o Kofflerze, błędnie przypisując mu studia u Schönberga oraz funkcję „dyrektora muzycznego” na Uniwersytecie Wiedeńskim. Zaś o *Szkicach ukraińskich* czytamy:

Poszczególne partie instrumentalne nie zostały opublikowane, dostępna jest tylko partytura⁷⁸. Po jej dokładnym przestudiowaniu, Marcel Ancher, założyciel Gildii, był pod takim wrażeniem jej oryginalności i niezwyklej efektywności, że zechciał zadbać o jej pierwsze wykonanie tutaj⁷⁹.

Z analizy wynika, że artykuł traktuje o Kofflerze jako żyjącym kompozytorze prezentującym swoje najnowsze dzieło — nie znano więc jego tragicznej sytuacji. Intrygujące pozostaje, jak partytura trafiła do USA. Jeśli nie przywiozła jej Augusta Steuermann, to mogli dostarczyć ją Sowietom przez ambasadę w ramach sojuszniczych stosunków między USA a ZSRR, ale

76 „Вечерняя Москва: ежедневный деловой выпуск” 1940 nr 35, s. 2.

77 Świątynia ALMAS to budynek masoński znajdujący się naprzeciw Skweru Franklina w Waszyngtonie.

78 Opublikowana została w Kijowie w 1941 roku.

79 „Evening Star”, Washington D.C., 1942 (November 15), s. E-5. Tłumaczenia recenzji — Artur Szalsza.

mogła też tam trafić dzięki niepotwierdzonym kontaktom Kofflera z kręgami masonskimi. Trzy dni później w tej samej gazecie pojawiła się, napisana przez Alice Eversman⁸⁰, recenzja z koncertu:

Cała atmosfera programu, zaprezentowanego wczoraj wieczorem przez Gildię Muzyki Kameralnej w Almas Temple, była radosna. [...] *Szkice* Kofflera zostały wykonane po raz pierwszy w tym kraju i przedstawiły polskiego kompozytora o indywidualnym talencie. Podczas gdy jego styl i intencje skłaniają się ku nowoczesnemu idiomowi, silne wyczucie wrodzonego ducha muzyki ludowej Ukrainy ociepla surowość tonu i wyróżnia się z ramy, która w przeciwnym razie mogłaby zmniejszyć jej urok. *Szkice*, w liczbie sześciu, są krótkimi, zachwycającymi fragmentami, wyrażającymi różnorodne uczucia w świeży, spontaniczny sposób, oryginalne w traktowaniu i tylko czasami zaskakujące w harmonii. [...] Popularność Guild Quartet (Pan Zetlin i Stanley Weiner — skrzypce; Eugene Limberg — altówka i Marcel Archer — wiolonczela) jest dobrze ugruntowana, o czym świadczy gromki aplauz wieńczący ich wczorajszy występ⁸¹.

Ta amerykańska premiera, mająca miejsce w czasie, gdy Koffler znajdował się już w tragicznej sytuacji, ukazuje przejmujący kontrast między międzynarodowym uznaniem jego twórczości a osobistym dramatem kompozytora.

Z perspektywy czasu — ostatni już raz spoglądając wstecz — można przypuszczać, że los Kofflera i jego najbliższych potoczyłby się zupełnie inaczej, gdyby podobnie jak wielu innych kompozytor zdecydował się na wyjazd do Palestyny. Taką drogę obrał choćby Mieczysław Rappaport, ceniony wiolonczelista katowicki, który już w 1933 roku opuścił Polskę i przeniósł się na Bliski Wschód, gdzie przez lata z powodzeniem kontynuował działalność artystyczną, również kompozytorską⁸². W tym kontekście

80 Alice Eversman (1885–1974) była znaną amerykańską sopranistką. Występowała z powodzeniem w teatrach operowych Chicago, Nowego Jorku (MET). Od roku 1932, przez ponad 25 lat, była aktywna jako krytyk muzyczny w Waszyngtonie. A w późniejszych latach, działając także w kobiecych organizacjach dziennikarskich.

81 *Gay Program Presented by Chamber Guild. Ensemble Offers 'Ukrainian Sketch' by Koffler, „Evening Star”, Washington D.C., 1942 (November 18), s. B-8.* Tłumaczenia recenzji — Artur Szalsza.

82 Mieczysław (Moshe) Rappaport (1907–1968) studiował w Wiedeńskim Konserwatorium u Paula Grümmera (wiolonczela) i Josepha Marxa (kompozycja). Przed emigracją był

słowa napisane przez Kofflera cztery lata później brzmią dziś jak bolesne memento: „Mój stan zdrowia nie pozwala mi na wielostronne rozpraszanie się. A ponadto muszę pilnie zająć się komponowaniem, bo w moim życiu nie pozostało mi już wiele czasu”⁸³. Kompozytor miał tu na myśli swoje problemy zdrowotne, zapewne także związane z ogólną sytuacją stanu ducha, jednak słowa o uciekającym czasie okazały się prorocze. Niewiele czasu minęło, gdy wraz z najbliższymi został fizycznie unicestwiony.

Postscriptum

Przedstawione powyżej wiedeńskie wątki biografii Kofflera, choć odsłaniają kluczowe aspekty jego artystycznej drogi, stanowią jedynie fragment większej całości, której pełna rekonstrukcja wymaga jeszcze wielu badań archiwalnych i źródłowych. Na zakończenie niniejszego eseju pragnę zatem wyrazić opinię, że losy Kofflera, zawieszone między Wiedniem a Lwowem, między uznaniem a odrzuceniem, między artystycznym sukcesem a osobistą tragedią, wymagają jeszcze wielu badań. Choćby w zakresie dokumentacji meldunkowej Wiednia, bogatych zbiorów Kriegsarchiv czy materiałów związanych z korespondencją osób działających w międzywojennym świecie muzycznym naddunajskiej stolicy. Wiele nowych zadań stanie również przed badaczami, którzy w przyszłości podejmą się poszukiwania śladów Kofflera na terenie Ukrainy, Stanów Zjednoczonych i innych krajów — wszędzie tam, gdzie można liczyć na poszerzenie wiedzy o życiu tej ważnej dla historii muzyki polskiej postaci.

profesorem katowickiego Prywatnego Konserwatorium przy ul. Chopina 16 oraz koncertmistrzem Opery katowickiej.

83 Józef Koffler w liście do komitetu inicjatywnego Światowego Centrum Muzyki Żydowskiej z 12 lutego 1938 roku, przechowywanym w archiwum Izraelskiej Biblioteki Narodowej w Jerozolimie (sygn. MUS 0033 A 464). Centrum to zwróciło się do Kofflera z propozycją współpracy w liście z dnia 2 stycznia 1938 roku.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Źródła/Sources

ARCHIWUM AKT NOWYCH, WARSZAWA:

Notatka z polskiego poselstwa w Wiedniu do MSZ w Warszawie z 25 lutego 1935 roku, sygn. 8261MSZ

Dokumenty PTMW dotyczące subwencji dla kompozytorów z 14 czerwca 1935 oraz 7 stycznia 1936 roku, sygn. MSZ. 8246

IZRAELSKA BIBLIOTEKA NARODOWA W JEROZOLIMIE:

Bronisław Huberman, listy do Emila Hausera z 26 września 1934 roku, sygn. MUS 0015 E 246 (7–8) oraz 8 września 1935 roku, sygn. MUS 0015 E 246 (13–23)

Bronisław Huberman, list do Józefa Kofflera z 6 lutego 1936 roku, sygn. MUS 0015 E 246 (26)

Bronisław Huberman, niedatowany list do Edwarda Denta w sprawie Światowego Centrum Muzyki Żydowskiej, sygn. MUS 0033A

Józef Koffler, list do komitetu inicjatywnego Światowego Centrum Muzyki Żydowskiej z 12 lutego 1938 roku, sygn. MUS 0033 A 464

LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON (D.C.), MUSIC DIVISION, MOLDENHAUER ARCHIVES:

Rita Kurzmann, list do Otta Jokla z 1 października 1931 roku, Box 28

ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, WIEDEŃ:

Mateusz Gliński, listy do Josefa Matthiasa Hauera z 4 czerwca 1928 roku i 19 czerwca 1928 roku, sygn. 598/15.

Korespondencja Karola Szymanowskiego, t. 4: 1932–1937, oprac. Teresa Chylińska, Kraków 2002.

Czasopisma/Magazines

a. r., *Italienische und polnische Musik*, „Der Wiener Tag” 1938 nr 5275, s. 8.

a. r., *Österreichisches Studio. Volkslieder in zeitgenössischen Bearbeitungen*, „Der Wiener Tag” 1935 nr 4236, s. 10.

Dissertationen, „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 1924 z. 1, s. 63.

Ein kleines Streiflicht auf das Wiener Konzertleben, „Deutschösterreichische Tageszeitung” 1928 nr 55, s. 5.

Alice Eversman, *Gay Program Presented by Chamber Guild. Ensemble Offers ‘Ukrainian Sketch’ by Koffler*, „Evening Star”, Washington D.C., 1942 (November 18), s. B-8.

Stefan Kisielewski, Józef Koffler: *Variations sur une valse de Johann Strauss op. 23. Piano solo. UE, Wiedeń, Str 16*, „Muzyka Polska” 1936 z. 6, s. 401–404.

Józef Koffler, ankietka, „Muzyka” 1935 nr 8/9, s. 133.

Józef Koffler, *Prof. dr Adolf Chybiński*, „Muzyk Wojskowy” 1927 nr 7, s. 4.

Józef Koffler, *Рік невтомної роботи*, „Радянська музика” 1940 nr 5.

- Korespondencja ze Stryja*, „Kurier Lwowski” 1914 nr 247, s. 7.
- Zofia Lissa, *Музыка в советском Львове*, „Советская Музыка” 1940 nr 9 (82), s. 91.
- r., „Neue Freie Presse” 1923 nr 21095, s. 13.
- Различные информации*, „Вечерняя Москва: ежедневный деловой выпуск” 1940 nr 35, s. 2.
- Scherchen und sein Musica-viva-Orchester*, „Völkischer Beobachter” 1938 nr 77, s. 15.
- Scherzo, Poemat o muzyce*, „Gazeta Lwowska” 1941 nr 5, s. 2.
- Paul Stefan, *Konzert-Tagebuch*, „Die Stunde” 1935 (5.03.), s. 5.
- Erich Steinhard, *Musikfest in England*, „Prager Tageblatt” 1931 nr 177, s. 3.
- Ukrainian Sketches — Chamber Music*, „Evening Star”, Washington D.C., 1942 (November 15), s. E-5.
- W zajętej części kraju*, „Kurier Lwowski” 1914 nr 399, s. 2.
- Zapowiedzi koncertów: „Der Tag” 1930 nr 2560, s. 8; „Der Tag” 1932 nr 3219, s. 4; „Der Tag” 1932 nr 3233, s. 4; „Der Wiener Tag” 1937 nr 4927, s. 8; „Die Stunde” 1935 nr 3543, s. 2; „Die Stunde” 1935 nr 3545, s. 5; „Neue Freie Presse” 1922 nr 20874, s. 9; „Neue Freie Presse” 1930 nr 23545, s. 4; „Neue Freie Presse” 1932 nr 24344, s. 15.
- Zum Amsterdamer Musikfest*, „Anbruch: Monatsschrift für moderne Musik” 1933 nr 6-7, s. 99.

Opracowania/Studies

- Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition*. Ein Querschnitt herausgegeben von Adrienne Gombocz und László Vikárius, Bartók-Archiv, Budapest 2003.
- Magdalena Dziadek, *Działalność artystyczna Eduarda Steuermanna do 1936 roku*, „Aspekty Muzyki” 2018 nr 8, s. 309-333.
- Eduard Steuermann „Musiker und Virtuose”*, Symposiumsbericht, red. Lars E. Laubhold, München 2022.
- Maciej Gołąb, *Józef Koffler*, Kraków 1995.
- Herbert Henck, Rita Kurzmann-Leuchter. *Eine österreichische Emigrantin aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule*. Teil 1: Wien (1900-1936), http://www.herbert-henck.de/Internettexzte/Kurzmann_I/kurzmann_i.html [dostęp: 20.06.2025].
- Paweł Kuciński, *Praktyki dyskursu antysemitycznego a słowo Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim: tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, Uniwersytet w Białymstoku 2017, dostępne na: <http://hdl.handle.net/11320/8058>.
- Karl Lafite, „Parsifal.” (*Zur Erstaufführung im Hofoperntheater am 14. Jänner 1914*), „Wiener Allgemeine Zeitung” 1914 nr 10730, s. 4.
- Iwona Lindstedt, *A Composer of Exquisite Chamber Music*. *Dispelling the Enigma of Józef Koffler's String Quartet*, *Op.* 19, „Muzyka” 2025 nr 1, s. 3-29, <https://doi.org/10.36744/m.4274>.
- Michał Piekarski, *A Polish Composer of Jewish Descent in Interwar Lwów. Reflections on the National and Religious Identity of Józef Koffler*, „Musicology Today” 2024 vol. 21, s. 56-67, <https://doi.org/10.2478/muso-2024-0008>.
- Piotr Szalsza, *Wiedeńskie spektrum i Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2022 nr 19-20, s. 229-252, <https://doi.org/10.26881/sf.2022.19-20.12>.

Internet

ANNO (AustriaN Newspaper Online), Österreichische Nationalbibliothek, <https://anno.onb.ac.at> [dostęp: 12.06.2025].
 Józef Koffler [strona internetowa], <https://koffler.polmic.pl> [dostęp: 12.06.2025].
 Theater Freiburg, https://theater.freiburg.de/de_DE/spielplan/alles-durch-m-o-w.17780723 [dostęp: 12.06.2025].

BIOGRAM

Piotr Szalsza — reżyser, muzyk, scenarzysta, tłumacz, pisarz, dziennikarz i producent. W latach 1962–1967 studiował grę na altówce w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Pracował jako altowiolista Orkiestry PRiTV w Krakowie (1965–1966), następnie w TVP Katowice (1967–1976) i TVP Gdańsk (1976–1981), skąd w 1982 roku został zwolniony w ramach represji politycznych. W latach 1983–2023 mieszkał i pracował w Wiedniu. Obecnie mieszka w Gdyni.

Jest autorem kilkadziesiątu haseł w *Österreichisches Musiklexikon* oraz publikacji książkowych, m.in. o Karolu Szymanowskim (1985) i Bronisławie Hubermanie (2001). Kompozytor muzyki teatralnej i telewizyjnej, twórca telewizyjnych biografii wybitnych kompozytorów oraz filmów dokumentalnych, m.in. *Śladami Chopina — Czechy*, *Chopin znaczy Polska* i *Serce Chopina*. Jako reżyser zrealizował m.in. takie spektakle operowe, jak *Cyrulik sewilski* Paisiella (Wiedeń), *Fedora* Giordana (Warszawa) czy *Brundibár* Krásky (Wrocław). Organizator międzynarodowych wydarzeń muzycznych, w tym obchodów 150. rocznicy śmierci Fryderyka Chopina w Wiedniu (1999) oraz wystawy *Chopin we Wiedniu* (2010).

BIOGRAPHICAL NOTE

Piotr Szalsza—director, viola player, writer, translator, composer, journalist, and producer who studied at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice (1962–1967). After performing with the Polish Radio and Television Orchestra in Kraków, he held editorial positions at TVP Katowice and TVP Gdańsk until his politically-motivated dismissal in 1982. He subsequently relocated to Vienna (1983–2023) before returning to Poland, where he now lives in Gdynia.

He is the author of dozens of entries in the *Österreichisches Musiklexikon* and book publications (e.g. on Karol Szymanowski (1985) and Bronisław Huberman (2001)). He has composed music for theatre and television productions, created television biographies of prominent composers, and directed documentary films, including *Following Chopin's Footsteps — Czech Republic*, *Chopin Means Poland*, and *Chopin's Heart*. As a director, he has staged opera productions including Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* (Vienna), Giordano's *Fedora* (Warsaw), and Krása's *Brundibár* (Wrocław). He has organized international music events, including the commemoration of the 150th anniversary of F. Chopin's death in Vienna (1999) and the exhibition *Chopin in Vienna* (2010).

STRESZCZENIE

Wiedeńskie konteksty życia i twórczości Józefa Kofflera

Esej dotyczy szeroko pojętych związków Józefa Kofflera z Wiedniem, stanowiących kluczowy aspekt jego biografii artystycznej i osobistej. Autor rekonstruuje wiedeńskie konteksty życia kompozytora, poczynając od pierwszych studiów w latach 1914–1924, poprzez kontynuację kontaktów artystycznych w okresie międzywojennym, aż do tragicznego zakończenia jego życia w 1941 roku. Wiedeń jawi się jako centrum awangardy muzycznej, gdzie Koffler poznał twórczość Schönberga i Berga, nawiązał współpracę z Universal Edition i zbudował sieć kontaktów z przedstawicielami drugiej szkoły wiedeńskiej. Szczególną uwagę poświęcono analizie recepcji twórczości Kofflera w prasie wiedeńskiej, jego współpracy z takimi postaciami, jak Hermann Scherchen, Ernst Křenek czy Eduard Steuermann, oraz zamiarowi emigracji do Palestyny za pośrednictwem Bronisława Hubermana. Autor ukazuje również narastający antysemityzm w środowisku muzycznym Polski i Austrii. Praca opiera się na kwerendzie w wiedeńskich archiwach oraz analizie materiałów prasowych, odsłaniając nieznane dotąd aspekty biografii kompozytora i jego pozycji w europejskim życiu muzycznym.

SŁOWA KLUCZOWE Józef Koffler, Wiedeń, druga szkoła wiedeńska, antysemityzm, muzyka XX wieku

ABSTRACT

The Viennese Contexts of Józef Koffler's Life and Work

This essay examines the multifaceted connections between Józef Koffler and Vienna, which constitute a crucial aspect of his artistic and personal biography. The author reconstructs the Viennese contexts of the composer's life, spanning from his initial studies in 1914–1924, through the continuation of artistic contacts during the interwar period, to the tragic conclusion of his life in 1941. Vienna emerges as a centre of the musical avant-garde, where Koffler encountered the works of Schoenberg and Berg, established collaboration with Universal Edition, and built a network of contacts with representatives of the Second Viennese School. Particular attention is devoted to the reception of Koffler's compositions in the Viennese press, his collaboration with figures such as Hermann Scherchen, Ernst Křenek, and Eduard Steuermann, as well as his intention to emigrate to Palestine with the help of Bronisław Huberman. The author also sheds light on the growing anti-Semitism within the musical milieu of Poland and Austria. The study is based on archival research in Viennese collections and analysis of press materials, revealing previously unknown aspects of the composer's biography and his position in European musical life.

KEYWORDS Józef Koffler, Vienna, Second Viennese School, anti-Semitism, 20th-century music