

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA

Dyrektor Naczelny i Artystyczny  
Stefan Sutkowski

# JÓZEF KOFFLER



**MATRIMONIO**  
**CON** ♥ ♥ ♥ ♥ ♥  
**VARIAZIONI**

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA

Dyrektor Naczelny i Artystyczny  
**Stefan Sutkowski**

**Józef**  
**KOFFLER**  

---

**MATRIMONIO**  
**CON**  
**VARIAZIONI**

Gra dla tancerzy, dwojga śpiewaków,  
aktora i chóru, w jednym akcie

Libretto **Joanna Kulmowa**

Instrumentacja **Edward Pałasz**

**Premiera 22 maja 2009**

Przedstawienia 23, 24, 25, 26, 27 maja 2009

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA

jest instytucją finansowaną ze środków



SAMORZĄDU  
WOJEWÓDZTWA MAZOWIECKIEGO

PRO  
MUSICA  
FUNDACJA CAMERATA

Partner strategiczny

cityboard  
media

Patroni medialni

twoja muza THE VISITOR www.thevisitor.pl STOLICA inyourpocket onet.pl

metro RDC Radio Dla Ciebie telefoniczny informator kulturalny THE WARSAW VOICE video board METROMEDIA

JÓZEF KOFFLER: *MATRIMONIO CON VARIAZIONI*  
W WARSZAWSKIEJ OPERZE KAMERALNEJ

A.D. 2009

Zainteresowanie nasze jedynym utworem scenicznym Józefa Kofflera z roku 1932 zaczęło się od otrzymania odbitki wyciągu fortepianowego tego dzieła od profesora Macieja Gołąba – muzykologa od lat pracującego z powodzeniem nad ukazaniem życia i dorobku kompozytora.

Wysoki i unikalny poziom kompozycji Józefa Kofflera skłaniał nas do zajęcia się nią, mimo że był to tylko wyciąg fortepianowy, w dodatku z niemieckim tekstem.

Aby utwór ten mógł pojawić się na scenie, należało przywrócić pierwotny lub napisać nowy tekst – oczywiście polski – i stworzyć odpowiednią instrumentację. Po wielu naradach z Edwardem Pałłaszem, który ten utwór otrzymał od prof. Gołąba, doszliśmy do wniosku, że powinna to być instrumentacja wynikająca z pewnych wskazań zawartych w wyciągu, a nade wszystko – odpowiadająca cechom utworów muzycznych końca lat dwudziestych ubiegłego wieku, pisanych dla scen Zachodniej Europy przez kompozytorów bliskich Kofflerowi. Zespół pojedynczych instrumentów smyczkowych, ubarwionych instrumentami dętymi, fortepianem, fisharmonią, instrumentami perkusyjnymi, gitarą i banjo, mógłby być taką ścieżką, którą można podążać. Tak też się stało – i po kilku miesiącach Edward Pałłasz przedstawił kompletną partyturę, z której sporządziliśmy materiał orkiestrowy.

Osobną sprawą, nie mniej ważną, było stworzenie tekstu, który by odpowiadał wymogom muzycznym dzieła napisanego w technice 12-tonowej, będącego utworem scenicznym o charakterze pięknej zabawy.



Zwróciłem się do osoby najbardziej kompetentnej, niezwykle uzdolnionej i będącej wielką artystką teatru – Joanny Kulmowej. Po pewnym czasie, koniecznym do poznania kompozycji, otrzymałem odpowiedź, że będzie to libretto całkowicie nowe i... rewolucyjne.

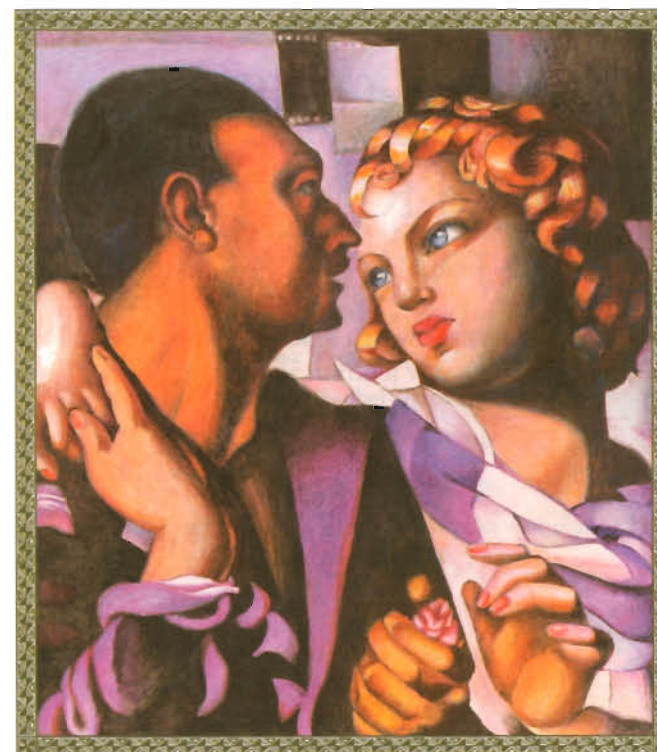
Tak więc mamy przed sobą dzieło z początku lat trzydziestych ubiegłego wieku, gdy jeszcze hucznie się bawiono, tuż po wielkim światowym kryzysie, nie przeczuwając tego, co niebawem miało nastąpić.

Przedstawiamy utwór napisany na aktora, dwoje solistów (sopran i baryton), mały chór 4-głosowy (u nas 12 śpiewaków), balet i kameralny zespół orkiestrowy, nawiązując do końca lat dwudziestych i początku trzydziestych, mając na uwadze ciekawe poczynania teatru i kabaretu tych lat w naszym kraju, a także wysoki poziom zarówno malarstwa i rzeźby, jak i sztuki użytkowej tego okresu.

W przedstawieniu biorą udział artyści Warszawskiej Opery Kameralnej oraz współpracujący z nami od lat zespół tańca Cracovia Danza.

W słowie wstępnym do pierwszej prezentacji w Polsce – 5 marca 2005 w cyklu „Oda do Europy” – utworu Viktora Ullmanna *Der Kaiser von Atlantis*, napisanego w 1943 roku w getcie Teresienstadt, wspomniałem o naszych planach wystawienia utworu scenicznego Józefa Kofflera, którego spotkał podobny los, co twórcę *Cesarza Atlantydy*. Pisząc te słowa, jestem przekonany, że to zobowiązanie wobec naszego wybitnego kompozytora wykonałem.

*Stefan Sutkowski*



# WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA

Dyrektor Naczelny i Artystyczny **Stefan Sutkowski**

Premiera 22 maja 2009, godzina 19.00

Przedstawienia 23, 24, 25, 26, 27 maja 2009, godzina 19.00

**Józef Koffler**

## MATRIMONIO CON VARIAZIONI

Gra dla tancerzy, dwojga śpiewaków, aktora i chóru  
w jednym akcie

Libretto

**Joanna Kulmowa**

Instrumentacja

**Edward Pałasz**

Reżyseria i choreografia

**Romana Agnel**

Kierownictwo muzyczne

**Przemysław Fiugajski**

Scenografia

**Marlena Skoneczko**

Wykonawcy

Eumenida – **Kamila Cholewińska, Anna Jakubczak**

Lepard – **Tomasz Rak, Robert Szpręgiel**

Boss – **Jerzy Mahler**

Cracovia Danza

**Romana Agnel, Dariusz Brojek, Filip Jędrach, Magdalena Żmuda  
Dominika Koj, Alła Potapowa, Anna Wańtuch, Sławomir Gręś**

Mimowie

**Jerzy Klonowski, Andrzej Pankowski**

**Zespół Solistów Warszawskiej Opery Kameralnej**

soprany – **Aleksandra Biskot, Ewa Kuryłowicz, Anna Wyrzykowska**

alty – **Ewa Puchalska, Ewelina Rzezińska, Dorota Solecka**

tenory – **Jakub Grabowski, Andrzej Marusiak, Piotr Kazimierczak**

basy – **Krzysztof Matuszak, Piotr Pieron, Grzegorz Żołyński**

**Kameralny Zespół Instrumentalny Warszawskiej Opery Kameralnej**

**Agata Igras-Sawicka** – flet, flet piccolo

**Tytus Wojnowicz** – obój

**Artur Pachlewski** – klarnet

**Alina Mleczo** – saksofon

**Tomasz Kirschling** – trąbka

**Piotr Wróbel** – puzon

**Jarosław Kopeć** – perkusja

**Grzegorz Krawiec** – gitara

**Dagmara Dudzińska, Ewa Pelwecka** – pianino

**Krzysztof Marosek** – pozytyw

**Krzysztof Bzówka** – I skrzypce

**Józef Kolinek** – II skrzypce

**Dariusz Kisieleński** – altówka

**Zbigniew Krzywiński** – wiolonczela

**Agnieszka Bartnik** – kontrabas

Asystent reżysera

**Lidia Juranek**

Asystent choreografa

**Dariusz Brojek**

Inspicjent

**Michał Kanclerski**

Przygotowanie Zespołu Solistów

**Wanda Tchórzewska**

Dyrygent

**Przemysław Fiugajski**



## JÓZEF KOFFLER (1896-1944)

Józef Koffler – polski kompozytor, muzykolog i publicysta muzyczny, jedna z najbardziej frapujących postaci historii muzyki polskiej XX wieku – urodził się w dniu 28 listopada 1896 roku w galicyjskim Stryju jako nieślubne dziecko w rodzinie najpierw czeladnika, a następnie samodzielnego kupca Hersza Kofflera z Zalesszczyk i Rebeki Schönfeld, córki właściciela hurtowni artykułów zbożowych. Wczesną młodość spędził w Stryju, którego duża gmina żydowska liczyła sobie na przełomie XIX i XX wieku ok. 5,5 tysiąca mieszkańców. W latach 1910–14 uczęszczał do gimnazjum klasycznego, równoległe kontynuując prywatnie naukę muzyki. W gimnazjum tym zdał egzamin maturalny i w tymże maturalnym 1914 roku – w efekcie presji rodziny – podjął studia prawnicze na Uniwersytecie Wiedeńskim. Prawdziwe powołanie młodego muzyka nie dało jednak zbyt długo na siebie czekać. Najpierw usiłował – nie rezygnując ze studiów prawniczych – uczyć się harmonii i kompozycji u zna-

gentium Hermana Grädenera, ale już w następnym roku porzucił studia prawnicze, by jako namiastkę kompozycji podjąć studia muzykologiczne pod kierunkiem Guido Adlera i jego współpracowników na Uniwersytecie Wiedeńskim – Roberta Lacha i Egona Wellesza. Już w latach studiów burzliwa historia XX stulecia po raz pierwszy wkracza w życie młodego kompozytora, który – zmuszony przerwać naukę – w latach 1916–20 odbywa służbę w wojsku austriackim i polskim, gdzie styka się z polskimi ideami niepodległościowymi. Wywierają one znaczący wpływ na jego życie, widoczny nie tylko w jego twórczości, ale i w działalności pedagogicznej i społecznej. Po zakończeniu wojny, w latach 1920–24, kompozytor powrócił do przerwanej nauki i kontynuował zarówno studia muzyczne (u J. B. Foerстера i L. Kaisera, u tego ostatniego w zakresie dyrygentury), jak i muzykologiczne, które w 1923 roku ukończył pracą doktorską pt. *Über orchestrale Koloristik in den symphonischen Werken von Mendelssohn-Bartholdy*. Jeszcze w czasie

studiów pracował w wiedeńskim Burgtheater jako korepetytor śpiewu i dyrygent chóralny. W tym okresie zbliżył się do głośniejszej wówczas w międzywojennej Europie kompozytorskiej Szkoły Wiedeńskiej i nawiązał kontakt z Albanem Bergiem, twórcą ekspresjonistycznych dramatów: *Wozzecka* i *Lulu*, które miały wywrzeć na osobowość artystyczną polskiego kompozytora pewien wpływ. Nie poznał nigdy osobiście twórcy tej szkoły Arnolda Schönberga, a tym bardziej – jak fałszywie podają liczne źródła – nie pobierał u niego lekcji kompozycji (w 1929 roku nawiązał z nim jedynie korespondencję).

Okres nauki i pierwszych prób pracy zawodowej kończy się w życiu kompozytora w połowie lat dwudziestych. W 1924 roku kompozytor postanawia opuścić Wiedeń i przenosi się na stałe do Lwowa, gdzie uczy kompozycji i przedmiotów teoretycznych w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego przy ul. Chorążczyzny 7. Ta renomowana placówka, kierowana wówczas przez wybitnego kompozytora i dyrygenta Mieczysława Sołtyśa, a następnie, od 1929 roku do wybuchu II wojny światowej, przez jego syna Adama, była bez wątpienia jedną z najlepszych tego typu w Polsce. W Konserwatorium PTM Koffler już w 1928 roku powołany zostaje na stanowisko profesora harmonii i kompozycji atonalnej (jedyne takie w międzywojennym polskim szkolnictwie muzycznym). We Lwowie, mieście jak żadne inne w II Rzeczypospolitej otwartym na artystyczne nowinki, niestrudzenie propaguje idee wiedeńskiej moderny muzycznej. Jego utwory są grywane na festiwalach „simki” (Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej), zyskując wysokie uznanie międzynarodowej krytyki muzycznej, zaś sam kompozytor jest postrzegany jako – obok Karola Szymanowskiego – główny reprezentant polskiej moderny muzycznej. W 1931 wykonano Trio smyczkowe

op. 10 w Oxfordzie, w 1933 – 15 Wariacji na orkiestrę smyczkową op. 9 w Amsterdamie, zaś w 1938 – III Symfonię op. 21 w Londynie. W Polsce jednakże, poza Lwowem, jego utwory napotykały na mur niezrozumienia. Zwłaszcza nieprzychylna mu krytyka warszawska (Piotr Rytel, Stefan Kisielewski) przy każdej okazji piętnowała „pierwszego polskiego dodekafonistę”. Oprócz pracy kompozytorskiej, pedagogicznej i organizacyjnej, Koffler zajmował się też we Lwowie w latach dwudziestych i trzydziestych krytyką i publicystyką muzyczną. W latach 1926–39 był redaktorem naczelnym „Orkiestry”, a w 1936–37 także „Echa”. Współpracował z redakcjami „Muzyka Wojskowa”, „Kwartalnika Muzycznego” i „Muzyki Współczesnej”. Na łamach czasopism wykladał rudymenty zasad muzyki, propagował twórczość kompozytorów współczesnych i popularyzował historię muzyki. Bez wątpienia w okresie międzywojnia należał do najbardziej zasłużonych pisarzy na niwie popularyzacji wiedzy o muzyce.

Ostatni okres działalności Kofflera, związany z latami II wojny światowej (1939–44), to okres tragiczny. Po raz drugi w życiu kompozytora wkracza dramatyczna historia XX stulecia. Dwa lata przed wybuchem wojny – jak czytamy w od niedawna dostępnych księgach metrykalnych gminy żydowskiej w Stryju – „Na skutek polecenia Starostwa Powiatowego w Stryju z dnia 17 kwietnia 1939 [roku] [...] wystąpił oświadczeniem protokolarnym z dnia 17. XI. 1937 [roku] z wyznania mojżeszowego” (AGAD). Fakt ten tłumaczy, do pewnego stopnia, nikłe zainteresowanie twórczością tego kompozytora w żydowskich kręgach muzycznych. Już w drugiej połowie lat 30., na skutek wzrostu nastrojów antysemitycznych w całej Europie, słabnie dynamika jego twórczej pracy. Po aneksji Lwowa 17 września 1939 roku przez ZSRR kompozytor objął katedrę kompozycji i stanowisko prorektora w Państwo-



wym Konserwatorium im. Mykoły Łysenki. Jeszcze w 1939 roku został sekretarzem Związku Kompozytorów Ukrainy Radzieckiej, organizując we Lwowie i w Kijowie szereg koncertów propagujących twórczość kompozytorów lwowskiego środowiska kompozytorskiego. Początkowo próbuje jeszcze utrzymać swoją przedwojenną estetykę muzyczną. Jednakże już wiosną 1940 roku władze sowieckie, na plenum Komitetu Organizacyjnego Związku Kompozytorów Sowieckich, dokonały oficjalnej krytyki twórczości Kofflera uznając ją za „formalistyczną”. Wissarion Szabalina, kompozytor i czołowy działacz tego związku, pisał w „Sowieckiej Muzyce” (1940 nr 7), oficjalnym organie tego związku, iż „ogólny ideowy kierunek jego [Kofflera] twórczości wydaje nam się dyskusyjny”. W tej sytuacji jeszcze w tym samym roku Koffler złożył publiczną samokrytykę, wycofując się wcześniej z ideałów moderny. Zapewne zdawał sobie sprawę z fałszywie brzmiących tonów tej samokrytyki, gdy pisał: „Otrzymałem możliwość pracy i życia jako człowiek wolny i szczęśliwy, otrzymałem możliwość realizacji twórczych planów, o czym przedtem nie mogłem nawet marzyć”. Samokrytyka na niewiele się zdała. Mimo porzucenia przez Kofflera dodekafonii i wykonania *Uwertury radosnej* (1941), napisanej dla uczczenia inwazji Armii Czerwonej na Polskę, krytyka nie oszczędzała mu ostrych ataków. Akwilew pisał na łamach „Wolnej Ukrainy” (19. I. 1941): „Błyskotliwa technika jego [Kofflera] rzeczy orkiestralnych, wyszukana instrumentacja, świadczą o formalnym tylko mistrzostwie, które w niewielkiej mierze sprzyja oddźwiękowi strun ludzkiej duszy. [...] Wieje od niej [*Uwertury*] chłodem i scholastyką”.

Po wkroczeniu w 1941 do Lwowa Niemców kompozytor wraz z rodziną przesiedlony został do getta w Wieliczce, gdzie mieszkał u swego lwowskiego ucznia Henryka Aptego. Następnie krył się przed nazistami wraz z żo-

ną Różą i kilkuletnim synem Alanem w dziś już nieistniejącym (wchłoniętym przez Krościenko Wyżne) Krościnku Niżnym w okolicach Krosna. Jego szwagierka, lekarka Gizela Hercholorfer, przebywająca po wojnie na emigracji w Caracas, tak wspomina: „Przypadkowo spotkałam się z moim szwagrem w Krośnie na dworcu [kolejowym] w 1942 r. i od tego czasu widywaliśmy się w [tym] mieście. Żył jeszcze nadzieją przez rok 1943 mówiąc «że to już niedługo potrwa». Mieszkał w Krościnku Niżnym, gdzie żył jego uczeń – organista, którego po wojnie poznałam” („Życie Warszawy” 1. VII. 1987). Zimą 1943 roku (po likwidacji getta w Wieliczce) Kofflerowie przenieśli się do Krościenka i zamieszkują w domu pod numerem 425 należącym do Władysława Piękosia, organisty miejscowej parafii, przed wojną studenta Konserwatorium PTM. Po paru zimowych miesiącach przenoszą się jednak na skraj Krościenka do domu Karoliny i Stanisława Józefczyków (nr 546), gdzie zajmują przy rodzinie jeden pokój. Koffler jakiś czas dorywczo pracuje w Krośnie. Zbliżamy się do tragicznego momentu w biografii Kofflerów, nadal nie do końca wyjaśnionego. Pewnego wiosennego poranka 1944 roku kompozytor wychodzi do sąsiadów po mleko, gdy w tym czasie pod dom zajeżdża samochód z dwoma cywilami i dwoma mundurowymi (gestapo i żandarmeria). Zabierają całą rodzinę Kofflerów i tu ślad się po nich urywa. Mieszkanka Krościenka Wyżnego Cecylia Gierut, która była naocznym świadkiem ich aresztowania, tak po latach wspomina ten tragiczny epizod (pisownia oryginalna): „Tyle co pamiętam jak gestapo przyjechali po nich, dowodził nimi najstarszy, nazywał się Bekier [Beker?], obtoczyli dom pana Józefczyka i ich tam złapali, i prowadzili jak jakich bandytów, a oni śli i bardzo płakali, bo chyba przeczuwali co ich czeka. Co dalej się z nimi stało, to więcej nie wiem nic” (pisemna relacja w archiwum MG).

### Józef Koffler jako kompozytor

Twórczość Kofflera nie jest zbyt obszerna, a nadto dotkliwie naznaczona wojennymi stratami. Komponował w latach 1917–1940, a więc jedynie w okresie 23 lat, niemal ściśle w okresie dwudziestolecia międzywojennego, kultywując różne gatunki muzyczne. Do jego dorobku kompozytorskiego w zakresie muzyki wokalne należą dwa cykle pieśni: *Zwei Lieder* do słów R. Dehmela i R. M. Rilkego op. 1 (1917) oraz *Quatre Poemes* do słów A. de Musseta, P. Verlaine’a i A. V. Arnaulta op. 35 (1935). Najbardziej znanym utworem jest kantata *Miłość* op. 14 do Listu św. Pawła do Koryntian (1931). Jednak najobszerniejszym działem twórczości Kofflera pozostaje muzyka orkiestrowa, której najwcześniejsze formy zostały przez kompozytora zniszczone (*uwertura Hanifa* op. 2, *Suita orientalna* op. 3 – obie przed 1925 i *Sielanka. Capriccio pastorale* op. 4, 1925). Pierwszym znanym utworem jest dodekafoniczne *15 Variations d’apres une suite de douze tons* na orkiestrę kameralną op. 9a (1931), dalej następują Koncert fortepianowy op. 13 (1932) oraz cztery symfonie: I – na orkiestrę kameralną op. 11 (1930), II – na wielką orkiestrę op. 17 (1933), III – na instrumenty dęte op. 21 (ca 1935) i IV – na wielką orkiestrę op. 26 (1940). Straty wśród utworów z tego gatunku są bodaj najdotkliwsze, bowiem w zawierusze wojennej przepadły *Suita polska* na orkiestrę kameralną op. 24, (1936), *Uwertura radosna* na orkiestrę op. 25 (ca 1940) i *Haendeliana. 30 Wariacji na temat passacaglii Haendla* (przed 1940).

Kameralistyka Kofflera to zaledwie trzy zachowane do dnia dzisiejszego utwory: Trio smyczkowe op. 10 (1928), *Capriccio* na skrzypce i fortepian op. 18 (ca 1936) oraz ostatnia kompozycja lwowskiego twórcy – *Ukraiński eskizy* [Szkice ukraińskie] na kwartet smyczkowy op. 27 (1941). Zagięły w czasie wojny *Mała serenada* na obój, klarnet i fagot op. 16

(1931) oraz Kwartet smyczkowy op. 20 (1934). Lepiej zachowała się muzyka fortepianowa (z wyjątkiem Sonaty op. 19, 1935, która również zagięła), a więc młodzieńcza, salonowa *Chanson Slave* (przed 1918), wczesne folklorystyczne *40 Polskich pieśni ludowych* op. 6 (1925), dalej następują obszerne dodekafoniczne cykle: *Musique de ballet* op. 7 (1926), dedykowana Karolowi Szymanowskiemu *Musique. Quasi una sonata* op. 8 (1927), *15 Variations d’apres une suite de douze tons* op. 9 (1927), dość popularna za życia kompozytora *Sonatina* op. 12 (1930), niezbyt udane *20 Variations sur une valse de Johann Strauss* op. 23 (1935), nad którymi pastwił się przed wojną Stefan Kisielewski (była to jedna z najgłośniejszych polemik muzycznej w życiu kulturalnym II Rzeczypospolitej) oraz socrealistyczne *Cztery dytjazi piesy* [Cztery utwory dla dzieci] (przed 1940). Pod koniec lat trzydziestych, w związku z opadaniem awangardowej fali i faszyzacją życia kulturalnego, Koffler właściwie zaprzestaje kompozycji. Katalog jego dzieł uzupełniają wówczas transkrypcje. O ile *Mała suita wg J. S. Bacha* (ca 1937) zagięła, o tyle dobrze znana jest znakomita transkrypcja *Wariacji Goldbergowskich* J. S. Bacha na małą orkiestrę (ca 1938), spopularyzowana i wydana na płycie przez Agnieszkę Duczmal i Orkiestrę „Amadeus”.

Co sprawiło, że twórczość Kofflera, mimo jej ilościowej szczupłości, stanowi w dwudziestoleciu międzywojennym tak ważny rozdział? Jakie cechy jego twórczości powodują, iż uważa się go za – obok Karola Szymanowski – najwybitniejszego polskiego kompozytora I połowy XX wieku? Otóż z punktu widzenia estetyki nowej muzyki, historii neoklasycyzmu i recepcji socrealizmu, jest Koffler dla historii muzyki polskiej XX wieku postacią kluczową. Z punktu widzenia historii europejskiej należy on – obok Karola Rathausa, Hannsa Eislera, Erwina Schulhoffa i Władimira Vogla – do tej grupy kompozytorów, która rozwi-

jała w różnych kierunkach muzyczne idee twórcy dodekafonii Arnolda Schönberga. Pierwszy okres twórczości Kofflera (1917–27) to kształtowanie się stylu indywidualnego, wyznaczone przejściem od estetyki muzycznego modernizmu ku dodekafonii. W jednej z pierwszych zachowanych kompozycji (*40 Polskich pieśni ludowych*), utrzymanych w popularnym w tym czasie w Polsce nurcie narodowo-folklorystycznym, obserwować już można niektóre nowoczesne środki kompozytorskie (modalizm, bitonalizm, centralizacja brzmieniowa). W swoich pierwszych neoklasycznych utworach z lat 1926–27 (*Musique de ballet, Musique. Quasi una sonata*) kompozytor w sposób konsekwentny, choć akademicki, posługuje się ścisłą techniką dwunastotonową, co stawia go na gruncie europejskim w szeregu pionierów dodekafonii. Chronologia powstawania dojrzałych prac kompozytorskich Kofflera w drugim okresie twórczości (1928–40) wskazuje, iż do ok. 1935 roku kompozytor podporządkowuje swoją estetykę ideologii nowej muzyki (konsekwentne stosowanie dodekafonii), stylistycznie jednak nawiązuje do tworzących się w tym czasie wzorów francuskiej odmiany neoklasycyzmu. Szereg utworów kompozytor opiera na różnych historycznych modelach stylistyczno-formalnych (*Capriccio* na wirtuozowskich *capricci* skrzypcowych z przełomu XVIII i XIX wieku, *Sonatinę* na modelu wypracowanym przez Clementiego, II *Symfonię* na symfonii klasycznej, a *Koncert fortepianowy* na wczesnoromantycznym koncercie wirtuozowskim). Po 1935 roku Koffler w większym stopniu nawiązuje do wzorów Hindemithowskiej *Neue Sachlichkeit*, w której słabnie rola modelu stylistycznego, a wzrasta znaczenie pracy kontrapunktycznej, masywnej instrumentacji i procesualnego rozwoju tematycznego (III i IV *Symfonia*). Charakter ostatniej przemiany stylu Kofflera wiąże się z przyjęciem przez niego estetyki realizmu socjalistycznego

(1940–41). Do połowy 1940 roku, rezygnując z techniki 12-tonowej, Koffler podejmował jeszcze próby kontynuacji założeń swojej przedwojennej estetyki dźwiękowej, choć opartywał je „pozytywnymi ideologicznie” programami muzycznymi (*Uwertura radosna*). Dopiero kwartet *Ukraiński eskizy* w pełni wpisuje się w ideologię socrealizmu. Kompozytor prezentuje w nim retrospektywną wersję folkloryzmu, opartą na tradycyjnej harmonice funkcyjnej.

#### *Alles durch M.O.W. /*

#### */Matrimonio con variazioni (1932)*

Jedynie sceniczne dzieło Józefa Kofflera przez wiele lat po wojnie uchodziło za zaginione. Zostało odnalezione dopiero w 1993 roku przeze mnie, w Berlinie, wraz z rękopisami Kofflerowskiego Koncertu fortepianowego op. 13 oraz transkrypcji *Wariacji Goldbergowskich* J. S. Bacha, w zbiorach muzycznych wybitnego dyrygenta niemieckiego Hermanna Scherchena znajdujących się w ówczesnej Akademii der Künste. Znaleziony litografowany druk był wszakże w pewnym sensie ułomny. Stanowi go bowiem wyciąg fortepianowy z niemieckim tekstem. Było więc jasne, że od momentu odkrycia dzieła do jego scenicznej realizacji daleka droga, zaś przed podejmującą się tego zadania placówką operową – duże wyzwanie. Nie było też wątpliwości, że przedsięwzięciu temu sprostać może jedynie renomowany teatr operowy. Warszawska Opera Kameralna wystawia dzieło Józefa Kofflera po raz pierwszy dzięki trudowi dwójga autorów: Edwarda Pałlasza, który na podstawie wyciągu fortepianowego starannie je zinstrumentował, z dbałością o każdy szczegół Kofflerowskiej muzyki, oraz Joanny Kulmowej, która przeciwnie – wychodząc z założenia, że libretto niemieckie daje ograniczone możliwości realizacji scenicznej – napisała libretto na nowo, jedynie ogólnie nawiązując do treści libretta Alfreda Rusta. Mamy więc

w realizacji Warszawskiej Opery Kameralnej do czynienia z jednej strony z przykładem rekonstrukcji dzieła dokonanej z wielkim pietyzmem, z drugiej – z taką wersją libretta, która odrywa je od podglebia ekspresjonistycznego, tak charakterystycznego dla pierwotnego libretta. Wróćmy jednak na moment do sytuacji źródłowej utworu.

*Matrimonio con variazioni* to nieoryginalny tytuł dzieła. Oryginalny brzmi: *Alles durch M.O.W. Ein Spiel für Tanz, zwei Solostimmen und gemischten Chor, in einem Aufzug. [Libretto] von Alfred Rust. Op. 15* (lub jego polskojęzyczne warianty: *Instytut Korespondencji Codziennej* lub *Wszystko przez I.K.C.*). Ten skomponowany w 1932 roku dodekafoniczny balet (balet-oratorium) to jedno z najbardziej oryginalnych dzieł muzycznych zarówno w dorobku samego Kofflera, jak i w muzyce polskiej I połowy XX wieku. Pierwszą wzmiankę o zamiarze skomponowania tego jedyne dzieła scenicznego Kofflera znajdujemy w „Orkiestrze” z 1931 roku (nr 8/9), gdzie czytamy: „Nasz Naczelny Redaktor, który wraz żoną swą był podczas festiwalu [SIMC – przyp. MG] w Anglii, stał pośrodku zainteresowania. Liczne pisma, jak «Daily Mail», «Oxford Mail», «The Herald» (Melbourne, Australia) zamieściły obszernie wywiady. Jako bardzo doniosły wynik tego sukcesu należy uważać przyjęcie [I] *Symfonii* dr. Kofflera do wykonania w Londynie i Frankfurcie nad Menem, [a] kantaty *Miłość* do transmisji przez wiele europejskich i amerykańskich stacji radiowych. W końcu pewna pierwszorzędną agentura nakładczo-teatralna zakontraktowała naszego Naczelnego Redaktora do skomponowania scenicznego dzieła *Wszystko przez M.O.W.* Jest to balet z chórami, głosami solowymi i wyświetleniami filmowymi”.

W opublikowanym tuż przed wojną autorskim katalogu utworów Kofflera (1938) czytamy o pewnej płynności gatunkowej dzieła,

która stwarza możliwości różnych realizacji scenicznych: „Libretto, przewidujące wykorzystanie głośników i filmu, ukazuje przekrój współczesnego życia, widzianego przez dział ogłoszeń w gazecie codziennej. Partia orkiestra ma swoją autonomię; chór i partie solowe są traktowane zręcznie, przejrzyście i barwnie. Daje się zauważyć wyrazistą rytmicznie energię, która [jest] nieco niezwykłą kombinacją niepohamowanej żywiołowości tańca z quasi-oratoryjną surowością. Pomimo intensywnie dramatycznej natury muzyki, jest to w istocie rzeczy rodzaj świeckiego oratorium, o delikatnym i głębokim brzmieniu oraz lśniącej barwie, dający pełnię przeżyć nawet bez wrażeń dostarczanych przez akcję sceniczną”.

Autorka nowego libretta Joanna Kulmowa zlokalizowała akcję utworu w czasach, kiedy powstawała opera, a więc na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Wedle jej intencji kluczem do nowego odczytania *Alles durch M.O.W.* jest mariaż kabaretu niemieckiego z francuską rewią (music-hallem). Podobnie jak nie tylko w librecie Rusta, lecz także w wielowiekowej tradycji *opera buffa*, kanwą są perypetie matrymonialne, uwikłane w (dziś bardzo „na czasie”) komercyjne ich konteksty. *Matrimonio con variazioni* to jednak, inaczej niż w pierwowzorze, nie dział ogłoszeń towarzyskich w gazecie codziennej, lecz Matrymonialne Światowe Biuro (Em! Eś! Be!), które – jak przystało na klub o tym charakterze – kojarzy pary różnych ras, profesji i stanów. Na jego czele stoi wspierany przez bodygardów (Mocnych) Boss, który z zamieszczanych inseratów czerpie niezłe zyski („Tu jest biznes, nie literatura!”). Zgodnie ze starą tradycją gatunkową prostą akcją sceniczną komentują chór i balet: „Nasz fachowy chór biurowy, doświadczony i zmysłowy. Tyleż zalet ma nasz balet. W biurze, chórze czy balecie odnajdziecie to, co chcecie. Supertrendy! Ekstramody! Szczyt wolności i swobody!”. Bohaterami prostej intrygi stają



się strażniczka porządku moralnego Eumenida Frogg (sopran) i bogaty klient klubu Leopard Lupus (baryton). Zakochują się w sobie po uszy. Jednak ich romans podkopuje zasady komercyjne, na jakich opiera się działalność Biura. Eumenida podąża za głosem uczucia i obyczajności: „Ja jestem wasza, ja swojski przywrócę ład! Ja dawne zwyczaje przywrócę!”. Chór stanowczo sprzeciwia się temu: „Co nam po moralnych karesach! Nie mamy na mercedesa!”. Nic zatem dziwnego, że Boss postanawia zdusić w załączku szykujący się przewrót: „Basta! Nie chcę zarządzać tym absurdem! Z wierzchu cnota, pod spodem burdel?” Samotni w swej fascynacji, Eumenida i Lupus ostatecznie doprowadzają do upadku Bossa, który – postrzelony przez Eumenidę-Erynię – ze szpitalnego łóżka z hipokryzją głosi hasło „praktykowania grzechu pod pretekstem cnót”, gdyż to „kasą mierzy się postęp”.

Powstanie dzieła, będącego w rzeczywistości hybrydą gatunkową, ukonstytuowaną między baletem, oratorium i operą, szczególnie inspirował nurt *Gebrauchsmusik* (muzyki użytkowej), w łonie którego po raz pierwszy w 1927 roku zaprezentowali się niemieckiej publiczności tak różni w swych artystycznych rodowodach twórcy, jak Paul Hindemith (*Hin und zurück*), Ernst Křenek (*Jonny spielt auf*) czy Kurt Weill (*Mahagonny*). „Utwory te – pisał Luigi Rognoni – miały raz jeszcze dowieść prawomocności tradycyjnych form operowych i tonalności oraz odzyskać bezpośredni kontakt z publicznością, wkraczając w ten sposób z programem rewolucyjnym w wir historycznej sytuacji. Kompozytorzy, malarze i pisa-

rze, dokonując gwałtownego *revirement*, chwytają się banalnych i zużytych elementów konwencjonalnego języka sztuki, upraszczając i zlepiając «krytycznie» w gazetowych reportażach, reklamowych sloganach, piosenkach jazzowych i music-hallowych, tak aby ich antykonformistyczna, antyburżuazyjna wymowa polemiczna stała się bardziej «przystępna» (L. Rognoni: *Wiedeńska szkoła muzyczna*, Kraków 1978, s. 197). Jak wynika z chronologii, Koffler – to główna cecha jego artystycznej osobowości – reagował niemal natychmiast. Skomponował dzieło, które bliskie jest zwłaszcza idei estetycznej dwóch utworów scenicznych z końca lat dwudziestych, które zyskały sobie pewną popularność: operetki *Von Heute auf Morgen* Schönberga z lat 1928–29 oraz trzyaktowej opery *Neues vom Tage* Hindemitha, skomponowanej w 1929 roku. Utwory te, podobnie jak *Matrimonio* Kofflera, zrywają z zasadą istnienia konwencjonalnej fabuły tradycyjnego dramatu muzycznego, z jego estetyką wzniosłości, a zwracają się ku „kronice dnia”, owej informacyjnej sieczce atakującej człowieka w środowisku wielkomiejskim. Swoisty, poszarpany realizm narracyjny, antypsychologiczny w swej istocie, ukazuje wyobcowaną ludzką jednostkę zaciśniętą w szponach ludzkich namiętności i ogłupiałą od komercjalizacji międzyludzkich więzi. Te dziś wyjątkowo aktualne treści zapewniają dziełu Kofflera szczególne miejsce w polskim repertuarze scen muzycznych. Miejmy więc nadzieję, że *Matrimonio con variazioni* na stałe na nich zagości.

Maciej Gołąb

## WARSAW CHAMBER OPERA

Managing and Artistic Director  
Stefan Sutkowski

# JÓZEF KOFFLER

---

## MATRIMONIO CON VARIAZIONI

A play for dancers, two singers,  
an actor and chorus, in one act

Libretto **Joanna Kulmowa**

Instrumentation **Edward Pałłasz**

Premiere 22 May 2009

Performances 23, 24, 25, 26, 27 May 2009

WARSAW CHAMBER OPERA

is financed by



MAZOVIA VOIVODESHIP  
GOVERNMENT



Strategic partner



Media patronage



JÓZEF KOFFLER: *MATRIMONIO CON VARIAZIONI*  
AT THE WARSAW CHAMBER OPERA  
2009 AD

Our interest in Józef Koffler's only work for the stage, dating from 1932, began when we received a copy of the piano reduction of this work prepared by Professor Maciej Gołąb – a musicologist who has been successfully working to bring the composer's life and work to wider attention.

The singularly high quality of Józef Koffler's composition induced us to take it up, although we only had the piano reduction – and with a German text at that.

In order that the work might appear on stage, we had to restore the original text or write a new one – in Polish, of course – and also produce a suitable instrumentation. After much discussion with Edward Pałłasz, who received the work from Professor Gołąb, we came to the conclusion that it should be an instrumentation which resulted from certain indications contained in the reduction and above all conforming to features of musical works from the end of the 1920s written for theatres in Western Europe by composers close to Koffler. A group of single string instruments, coloured with wind instruments, piano, harmonium, percussion, guitar and banjo – something along those lines. That's what we opted for, and a few months later Edward Pałłasz presented a complete score, from which we produced the orchestral material.

A separate matter – of no less importance – was to create a text which would meet the demands of a musical work for the stage, with the character of a beautiful piece of entertainment, written in 12-note technique.



I turned to the person best qualified, the exceptionally gifted Joanna Kulmowa, a great artist of the theatre. After taking the time to familiarise herself with the composition, she announced that it would be a completely new and... revolutionary libretto.

And so we have before us a work from the beginning of the 1930s, when people were still making merry, just after the global economic crisis, with not a inkling of what was soon to occur.

We present a work written for an actor, two soloists (soprano and baritone), small four-part choir (12 singers), ballet and chamber orchestral ensemble, referring to the end of the twenties and the beginning of the thirties, taking account of the interesting phenomena in Polish theatre and cabaret from those years, as well as the splendid painting, sculpture and applied art of that period.

The work is performed by artists of the Warsaw Chamber Opera together with the dance troupe Cracovia Danza, with which we have been working for a number of years.

On 5 March 2005, as part of the festival of festivals An Ode to Europe, we presented the Polish premiere of Viktor Ullmann's work *Der Kaiser von Atlantis*, written in 1943 in the Theresienstadt ghetto. In my introductory note to that production, I mentioned our plans to produce this stage work by Józef Koffler, who met with a similar fate as Viktor Ullmann. I now write these words in the conviction of having met that obligation towards our outstanding composer.

*Stefan Sutkowski*



WARSAW CHAMBER OPERA  
Managing and Artistic Director **Stefan Sutkowski**

Premiere 22 May 2009, 7.00 p.m.  
Performances 23, 24, 25, 26, 27 May 2009, 7.00 p.m.

**Józef Koffler**

**MATRIMONIO  
CON VARIAZIONI**

A play for dancers, two singers, an actor and chorus  
in one act

Libretto  
**Joanna Kulmowa**

Instrumentation  
**Edward Pałłasz**

Direction and choreography  
**Romana Agnel**

Musical direction  
**Przemysław Fiugajski**

Scenography  
**Marlena Skoneczko**

Performers

Eumenida – **Kamila Cholewińska, Anna Jakubczak**  
Lepard – **Tomasz Rak, Robert Szpręgiel**  
Boss – **Jerzy Mahler**

**Cracovia Danza**

**Romana Agnel, Dariusz Brojek, Filip Jędrach, Magdalena Żmuda**  
**Dominika Koj, Alła Potapowa, Anna Wańtuch, Sławomir Greś**

**Mimes**

**Jerzy Klonowski, Andrzej Pankowski**

**Soloists Ensemble of the Warsaw Chamber Opera**

sopranos – **Aleksandra Biskot, Ewa Kuryłowicz, Anna Wyrzykowska**  
altos – **Ewa Puchalska, Ewelina Rzezińska, Dorota Solecka**  
tenors – **Jakub Grabowski, Andrzej Marusiak, Piotr Kazimierczak**  
basses – **Krzysztof Matuszak, Piotr Pieron, Grzegorz Żołyński**

**Chamber Instrumental Ensemble of the Warsaw Chamber Opera**

**Agata Igras-Sawicka** – flute, piccolo flute

**Tytus Wojnowicz** – oboe

**Artur Pachlewski** – clarinet

**Alina Mleczko** – saxophone

**Tomasz Kirschling** – trumpet

**Piotr Wróbel** – trombone

**Jarosław Kopeć** – percussion

**Grzegorz Krawiec** – guitar

**Dagmara Dudzińska, Ewa Pelwecka** – piano

**Krzysztof Marosek** – positive

**Krzysztof Bzówka** – 1<sup>st</sup> violin

**Józef Kolinek** – 2<sup>nd</sup> violin

**Dariusz Kisieliński** – viola

**Zbigniew Krzymiński** – cello

**Agnieszka Bartnik** – double bass

Assistant director  
**Lidia Juranek**

Assistant choreographer  
**Dariusz Brojek**

Stage manager  
**Michał Kanclerski**

Chorus master  
**Wanda Tchórzewska**

Conductor  
**Przemysław Fiugajski**



## JÓZEF KOFFLER (1896-1944)

The Polish composer, musicologist and music publicist Józef Koffler, one of the most remarkable figures in twentieth-century Polish music history, was born out of wedlock on 28 November 1896 in the Galician town of Stryy to the journeyman, and then independent merchant, Hersz Koffler, of Zalışchyky, and Rebeka Schönfeld, daughter of the owner of a cereal products warehouse. He spent his early youth in Stryy, where the large Jewish community numbered approximately 5,500 inhabitants around the turn of the nineteenth and twentieth centuries. In the years 1910–14, he attended a gymnasium school, while simultaneously taking private music lessons. In 1914, he passed his end-of-school examinations and – under pressure from his family – took up legal studies at Vienna University. However, the young musician's true calling soon made itself heard. First he tried to learn harmony and composition – with Herman Grädener, a musician well known in Vienna at that time – parallel to his legal studies, but the following year he gave up law and, as a substitute for

composition, took up musicology studies under the supervision of Guido Adler and his colleagues at Vienna University, Robert Lach and Egon Wellesz. Already during his studies, the stormy history of the twentieth century disrupted the life of the young composer; forced to break off his studies, in the years 1916–20 he served in the Austrian and Polish armies, where he encountered ideas of Polish independence. These would have a significant influence on his life, visible not only in his oeuvre, but also in his teaching and social activities. After the war, in 1920, Koffler resumed his studies in both music (under J. B. Foerster and L. Kaiser, with whom he learned conducting) and musicology, which he completed in 1923 with the PhD thesis 'Über orchestrale Koloristik in den symphonischen Werken von Mendelssohn-Bartholdy'. While still a student, he worked at the Burgtheater in Vienna as a *répétiteur* and choirmaster. During the same period, he grew close to the Vienna School of composition, much heralded in inter-war Europe, and came

into contact with Alban Berg, composer of the expressionist dramas *Wozzeck* and *Lulu*, which were to exert a certain influence over the Polish composer's artistic personality. He never met Arnold Schönberg, founder of the school, in person, let alone – as is falsely asserted in numerous sources – taking composition lessons from him (in 1929 he only began to correspond with him).

The period of his studies and first professional work ended in the mid twenties. In 1924, Koffler decided to leave Vienna and moved permanently to Lviv (then belonging to Poland), where he taught composition and theoretical subjects at the Conservatory of the PTM (Polish Music Society) at 7 ul. Chorążczyzny. This renowned institution, directed at that time by the eminent composer and conductor Mieczysław Sołtys and subsequently, from 1929 until the outbreak of World War II, by his son Adam, was without doubt one of the best of its kind in Poland. At the PTM Conservatory, in 1928 Koffler was appointed professor of harmony and atonal composition (the only such professorship in inter-war music education in Poland). In Lviv, a city open to artistic innovation like no other in the Second Republic of Poland, he was an indefatigable propagator of the ideas of Viennese musical modernism. His works were played in ISCM festivals and were highly praised by international music criticism. Koffler was perceived as the chief representative – alongside Karol Szymanowski – of Polish music modernism. In 1931, his String Trio, Op. 10 was performed in Oxford, in 1933 his *15 Wariacji na orkiestrę smyczkową* [15 Variations for string orchestra], Op. 9 in Amsterdam, and in 1938 his Third Symphony, Op. 21 in London. In Poland, however, outside Lviv, his works met with a wall of incomprehension. Warsaw critics (Piotr Rytel, Stefan Kisielewski), particularly ill disposed towards Koffler's work, took

every opportunity to criticise 'the first Polish dodecaphonist'. Besides his compositional, pedagogic and organisational work, Koffler was active in Lviv during the twenties and thirties as a music critic, reviewer and publicist. In the years 1926–39, he was editor-in-chief of *Orkiestra*, and in 1936–37 of *Echo*, as well. He collaborated with the editors of *Muzyk Wojskowy*, *Kwartalnik Muzyczny* and *Muzyka Współczesna*. In the pages of these periodicals, he expounded the rudiments of music, propagated the work of contemporary composers and popularised music history. Without doubt, during the inter-war years he was one of the most distinguished contributors to the popularisation of musical knowledge.

The final period in Koffler's work, connected with the years of World War II (1939–44), was a tragic one. For the second time, the dramatic history of the twentieth century burst into the composer's life. Two years before the outbreak of war – as we read in the public register of the Jewish community in Stryy, only recently made accessible – 'Consequent to an instruction issued by the District Administration in Stryy of 17 April 1939 [...] by official declaration of 17.XI.1937 he relinquished the Jewish faith' (Central Archives of Historical Records in Warsaw). This fact goes some way to explaining the dearth of interest in this composer's work within Jewish musical circles. Already in the second half of the thirties, as a result of a rise in anti-Semitism across the whole of Europe, the dynamic of his creative work declined. After Lviv was annexed by the USSR, on 17 September 1939, Koffler became head of the department of composition and deputy vice-chancellor of the Mykola Lysenko State Conservatory. Also in 1939, he became secretary of the Composers' Union of Soviet Ukraine, and in that capacity he organised a number of concerts in Lviv and Kiev, propagating the work of composers



from the Lviv composition milieu. Initially, he tried to uphold his pre-war musical aesthetic. But in the spring of 1940, at a plenary meeting of the Organising Committee of the Soviet Composers' Union, the soviet authorities issued an official criticism of Koffler's work, deeming it 'formalistic'. Vissarion Shebalin, a composer and leading union activist, wrote in *Sovietska Muzyka* (1940, no. 7), the union's official organ, that 'we find the general ideological direction of his [Koffler's] output questionable'. In this situation, that same year Koffler performed a public act of self-criticism, abandoning the modernist ideals he had earlier espoused. He was doubtless aware of the false ring to his auto-critique when writing: 'I have received the opportunity to work and live as a free and happy man, I have received the possibility of realising my creative plans, which I could not previously have even dreamed of'. The auto-critique had little effect. Even Koffler's abandoning of dodecaphony and the performance of his *Uwertura radosna* [Joyful overture] (1941), written in tribute to the Red Army's invasion of Poland, drew fierce attacks from the critics. Akvilev wrote in *Volna Ukraina* (19 Jan. 1941): 'The dazzling technique of his [Koffler's] orchestral pieces, the sophisticated instrumentation, testify only a formal mastery, little conducive to the resonance of the strings of the human soul. [...] It [the overture] breathes coldness and scholasticism.'

After the Germans entered Lviv, in 1941, the composer and his family were resettled to the ghetto in Wieliczka, where he lived in the home of his pupil from Lviv, Henryk Apte. He then hid from the Nazis with his wife Róża and their little son Alan in Krościenko Niżne (no longer in existence, absorbed by Krościenko Wyżne), near Krosno. As his sister-in-law, the physician Gizela Hercholorfer, in exile after the war in Caracas, recalled: 'I met my brother-

in-law by chance at the [train] station in Krosno in 1942 and from that time on we would occasionally meet in [that] town. He still lived in hope throughout 1943, saying that "it will soon be over". He lived in Krościenko Niżne, where he pupil, an organist whom I met after the war, was living.' (*Życie Warszawy*, 1 July 1987). In the winter of 1943 (after the liquidation of the Wieliczka ghetto), the Kofflers moved to Krościenko Niżne and lived at no. 425 in a house belonging to Władysław Piękoś, the local parish organist, who before the war had been a student at the PTM Conservatory. However, after a couple of months they moved to the edge of Krościenko, taking a room in the home of Karolina and Stanisław Józefczyk (no. 546). Koffler worked for some time off and on in Krosno. And so we come to the tragic episode in Koffler's biography, still not wholly explained. Early one spring morning in 1944, the composer went to his neighbours for milk, when a car pulled up at his home carrying two civilians and two uniformed officers (Gestapo and gendarmerie). They took with them the whole Koffler family, and there all trace was lost. Cecylia Gierut, a resident of Krościenko Wyżne, who was an eye witness to their arrest, recalled the tragic episode years later: 'All I remember is the Gestapo arriving for them, led by the eldest, called Bekier [Becker?], surrounding Mr Józefczyk's house and catching them there; they led them off like bandits and they went along in tears, as they probably sensed what their fate would be. As for what happened to them after that, I don't know anything else' (written account in the author's personal archive).

#### Józef Koffler as a composer

Koffler's oeuvre is none too copious and acutely marked by war-time loss. He composed from 1917 to 1940, and so for a period of twenty-three years, almost exactly coinciding with the

inter-war period, cultivating various musical genres. Among his vocal works are two song cycles: *Zwei Lieder* to words by R. Dehmel and R. M. Rilke, Op. 1 (1917) and *Quatre Poemes* to words by A. de Musset, P. Verlaine and A. V. Arnault, Op. 35 (1935). His best known work is the cantata *Miłość* [Love], to St Paul's Letter to the Corinthians, Op. 14 (1931). The bulk of Koffler's oeuvre comprises orchestral music, although the composer himself destroyed his earliest orchestral works (the overture *Hanifa*, Op. 2, *Suita orientalna*, Op. 3 – both before 1925 and *Sielanka. Capriccio pastorale*, Op. 4, 1925). His earliest known work is the dodecaphonic *15 Variations d'apres une suite de douze tons* for chamber orchestra, Op. 9a (1931), then the Piano Concerto, Op. 13 (1932) and four symphonies: No. 1 for chamber orchestra, Op. 11 (1930), No. 2 for large orchestra, Op. 17 (1933), No. 3 for wind instruments, Op. 21 (c.1935) and No. 4 for large orchestra, Op. 26 (1940). It is perhaps among his chamber output that the losses are most acutely felt, as the turbulence of war claimed the *Suita polska* for chamber orchestra, Op. 24, (1936), *Uwertura radosna* for orchestra, Op. 25 (c.1940) and *Haendeliana. 30 Wariacje na temat passacaglii Haendla* (before 1940).

Of Koffler's chamber writing, only three works have come down to us: the String Trio, Op. 10 (1928), Capriccio for violin and piano, Op. 18 (c.1936) and the Lviv composer's final work, *Ukraiński eskizy* [Ukrainian sketches] for string quartet, Op. 27 (1941). Lost during the war were the *Mała serenada* [Little serenade] for oboe, clarinet and bassoon, Op. 16 (1931) and String Quartet, Op. 20 (1934). We have more extant piano music by Koffler (with the exception of the Sonata, Op. 19 (1935), also lost): the youthful salon piece *Chanson Slave* (before 1918), the early folkloristic *40 Polskich pieśń ludowych* [40 Polish folk songs], Op. 6 (1925), and then the expansive dodecaphonic

cycles *Musique de ballet*, Op. 7 (1926), *Musique. Quasi una sonata*, Op. 8 (1927), dedicated to Karol Szymanowski, *15 Variations d'apres une suite de douze tons*, Op. 9 (1927), *Sonatina*, Op. 12 (1930), quite popular during the composer's lifetime, the rather unsuccessful *20 Variations sur une valse de Johann Strauss*, Op. 23 (1935), which Stefan Kisielewski slated before the war (this was one of the most publicised music polemics in the cultural life of the Second Republic), and the socialist realist *Chotyri dytyachi pyesi* [Four works for children] (before 1940). Towards the end of the thirties, in connection with the fall of the avant-garde wave and the fascicisation of cultural life, Koffler essentially ceased composing. The catalogue of his works is completed by transcriptions. While his *Mała suita wg J. S. Bacha* [Little suite after J. S. Bach] (c.1937) is lost, we do have his excellent transcription of Bach's 'Goldberg' Variations for small orchestra (c.1938), popularised and released on disc by Agnieszka Duczmal and the Amadeus Orchestra.

So what made the work of Józef Koffler, in spite of its relative dearth, such an important chapter in the inter-war period? What features of his work induce commentators to regard him – alongside Karol Szymanowski – as the most outstanding Polish composer of the first half of the twentieth century? Well, from the point of view of the new music aesthetic, the history of neo-classicism and the reception of socialist realism, Koffler is a key figure for the history of twentieth-century Polish music. In terms of European music history, he belongs – together with Karol Rathaus, Hanns Eisler, Erwin Schulhoff and Wladimir Vogel – to the group of composers who developed, in various directions, the musical ideas of the father of dodecaphony, Arnold Schönberg. The first period in Koffler's oeuvre (1917–27) saw the shaping of his individual style, marked by a transition from the aesthetic of musical



modernism to dodecaphony. In one of his earlier extant compositions (*40 Polskich pieśni ludowych*), adhering to the national-folkloric current popular in Poland at that time, one can already observe some modern compositional means (modalism, bitonalism, tonal centralisation). In his first neo-classical works from the years 1926–27 (*Musique de ballet, Musique. Quasi una sonata*), the composer makes consistent, if academic, use of strict twelve-note technique, which places him in the front rank of the pioneers of dodecaphony in Europe. The chronology of the composing of Koffler's mature works during the second period in his oeuvre (1928–40) shows that up to c.1935 the composer subordinates his aesthetic to the ideology of the new music (consistent use of dodecaphony), yet stylistically he refers to models of the French strain of neo-classicism taking shape at that time. He bases a number of works on various historical stylistic-formal models (*Capriccio* on virtuosic violin caprices from the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, *Sonatina* on a model elaborated by Clementi, *Symphony No. 2* on the classical symphony, and the *Piano Concerto* on the early Romantic virtuosic concerto). After 1935, Koffler refers more to the models of Hindemith's *Neue Sachlichkeit*, in which the role of the stylistic model decreases and the significance of contrapuntal working, massive instrumentation and processual thematic development grows (*Symphonies Nos. 3 and 4*). The character of the final shift in Koffler's style is linked to his adoption of the aesthetic of socialist realism (1940–41). Up to the middle of 1940, abandoning twelve-note technique, Koffler still made attempts to perpetuate the tenets of his pre-war tonal aesthetic, although furnishing them with 'ideologically positive' musical programmes (*Uwertura radosna*). Only with the quartet *Ukrainski eskizy* did he fully subscribe to the socrealist ideology. Here,

the composer presents a retrospective version of folklore, based on traditional functional harmonies.

*Alles durch M.O.W. /*

*/Matrimonio con variazioni (1932)*

For many years, the only stage work by Józef Koffler was considered lost. It was only found in 1993, in Berlin, together with manuscripts of Koffler's *Piano Concerto, Op. 13* and his transcription of Bach's 'Goldberg' Variations. The three sources were discovered by the musicologist Maciej Gołąb, in the music collection of the eminent German conductor Hermann Scherchen, held in what was then the Akademie der Künste. However, the lithographed print of the stage work was in a certain sense defective, as it comprised only a piano reduction with German text. So it was clear that the process of preparing the work for realisation on stage would be a long one, and that a great challenge lay before the opera company taking up the task. The Warsaw Chamber Opera is staging Józef Koffler's work for the first time thanks to the efforts of two people: Edward Pałasz, who instrumented the work on the basis of the piano reduction, taking care over every detail of Koffler's music, and Joanna Kulmowa, who, by contrast, regarding the German libretto as affording limited possibilities for a stage production, wrote the libretto anew, making only general reference to the content of Alfred Rust's libretto. Thus the Warsaw Chamber Opera's production gives us, on the one hand, an example of the reverential musical reconstruction of a work and, on the other, a version of the libretto that uproots it from the expressionistic soil that is so characteristic of the original libretto. But let us return for a moment to the source situation of this work.

*Matrimonio con variazioni* is not the original title. This reads *Alles durch M.O.W. Ein Spiel*

*für Tanz, zwei Solostimmen und gemischten Chor, in einem Aufzug. [Libretto] von Alfred Rust. Op. 15.* This dodecaphonic ballet (ballet-oratorio), composed in 1932, is one of the most original musical works not only in the Koffler oeuvre, but in all Polish music of the first half of the twentieth century. We find the first mention of Koffler's intention of composing this sole stage work in his oeuvre in *Orkiestra* (1931, no. 8/9):

'Our Editor-in-Chief, who was in England with his wife during the [ISCM] festival, was at the centre of interest. Numerous papers, such as the *Daily Mail*, *Oxford Mail* and *The Herald* (Melbourne, Australia) printed lengthy interviews. It should be considered a most significant upshot of this success that Dr Koffler's *Symphony [No. 1]* was taken up for performance in London and Frankfurt am Main [and] the cantata *Miłość* for transmission by many European and American radio stations. Finally, a leading publishing-theatre agency commissioned our Editor-in-Chief to compose the stage work *Alles durch M.O.W.* This is a ballet with choruses, solo voices and film projections.'

In Koffler's own catalogue of works, published shortly before World War II (1938), we read about the work's generic fluidity, which allows it to be realised on stage in different ways: 'The libretto, allowing for the use of amplifiers and film, shows a cross-section of contemporary life, as seen through the classified ads in a daily newspaper. The orchestra part is autonomous; the choir and solo parts are treated skilfully, lucidly and colourfully. One notes a distinctive rhythmic energy, which [is] a rather unusual combination of the unbridled exuberance of dance and a quasi-oratorical austerity. In spite of the intensely dramatic nature of the music, this is essentially a sort of secular oratorio, with a delicate and deep sound and shimmering colours, giving the full range

of experience even without the impressions provided by the scenic action.'

The author of the new libretto, Joanna Kulmowa, has located the action in the times when the work was written, around the turn of the twenties and thirties. The key to the new reading of *Alles durch M.O.W.* is a marriage of German cabaret with French revue (music hall). As in Rust's libretto, and indeed throughout the centuries-old tradition of *opera buffa*, the book treats of matrimonial fortunes, embroiled in commercial contexts (very 'topical' today). Unlike in the original libretto, however, the *Matrimonio con variazioni* is not the classified ads section of a daily paper, but a Global Marriage Bureau, which – as befits an institution of that nature – matches couples of different race, profession and status. At its head stands the Boss, backed by his bodyguards (*Mocni/Heavies*), who derives considerable profit from the published ads ('This is business, not literature!'). In line with the old generic tradition, the straightforward action on stage is commented upon by the chorus and ballet: 'Our professional bureau chorus, experienced and sensuous. So many virtues has our ballet. In the bureau, chorus and ballet, you'll find just what you want. Super trends! Mega fashions! The height of freedom and liberty!' The protagonists of the simple plot are the female guardian of moral values Eumenida Frogg (soprano) and a wealthy client of the bureau, Lepard Lupus (baritone). They fall head over heels in love with one another. But the romance undermines the commercial principle governing the Bureau's activities. Eumenida follows the voice of sentiment and more: 'I am yours, I'll restore some order! I'll restore the old customs!'. She is roundly opposed, however, by the chorus: 'What use to us are moral caresses! We can't afford our Mercedes Benzes!'. It comes as no surprise when the Boss decides to nip the revolt in the bud: 'Enough!



I don't want to manage such absurdity! Virtue on top and a brothel underneath?' Alone in their mutual fascination, Eumenida and Lepard ultimately bring about the downfall of the Boss, who, shot by Eumenida-Erynie, broadcasts with hypocrisy from his hospital bed the motto 'practising sin 'neath the pretext of virtue', since 'progress is measured in cash'.

The composing of this work – a generic hybrid of ballet, oratorio and opera – was particularly inspired by the trend of *Gebrauchsmusik* (applied music), in which, for the first time in 1927, composers as diverse in their artistic lineages as Paul Hindemith (*Hin und zurück*), Ernst Křenek (*Jonny spielt auf*) and Kurt Weill (*Mahagonny*) presented themselves to the German public. 'These works', wrote Luigi Rognoni, 'were to prove once again the currency of traditional operatic forms and tonality and recover a direct contact with the audience, thereby entering with a revolutionary programme into the whirl of the historical situation. Composers, artists and writers, effecting an abrupt *revirement*, take up banal and trite elements of the conventional language of art, simplifying them and pasting them together "critically" in newspaper reports, advertising slogans and jazz and music hall songs, so as to render their anti-conformist,

anti-bourgeois polemical suggestiveness more "accessible"' (L. Rognoni: *Wiedeńska szkoła muzyczna* [The Vienna School of music], Kraków 1978, p. 197). As we can see from the chronology, Koffler – and this is a chief trait of his artistic personality – reacted almost immediately. He composed a work which is close, in particular, to the aesthetic idea of two stage works from the end of the twenties which gained a certain popularity: Schönberg's operetta *Von Heute auf Morgen* (1928–29) and Hindemith's three-act opera *Neues vom Tage* (1929). These works, similarly to Koffler's, break with the conventional plot of traditional music theatre, with its aesthetic of loftiness, and move back towards the 'daily chronicle' – that information network that assails inhabitants of the big cities. The peculiar fragmented narrative realism, anti-psychological in essence, shows an alienated individual in the clutches of human passions and stupefied from the commercialisation of interpersonal ties. This content, exceptionally current today, ensures Koffler's work of a special place in the repertoire of Polish music theatres. Let us hope, therefore, that *Matrimonio con variazioni* will make a permanent home for itself there.

Maciej Gołęb

# JOSEF KOFFLER ALLES DURCH M. O. W.

Ein Spiel für Tanz, zwei Solostimmen und  
gemischten Chor, in einem Aufzug.

von

ALFRED RUST

KLAVIERAUSZUG MIT TEXT

Dieses Kopie darf nur mit Genehmigung  
der Stiftung Archiv der Akademie der  
Künste veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Sno 1450 - Kaslen  
H. Seherchm. - Archiv.



**WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA / WARSAW CHAMBER OPERA**

Nowogrodzka 49, 00-695 Warszawa  
www.operakameralna.pl

Dyrektor Naczelny i Artystyczny / Managing and Artistic Director

**Stefan Sutkowski**

Zastępca Dyrektora Naczelnego i Artystycznego / Deputy Managing and Artistic Director

**Edward Pałłasz**

Zastępca Dyrektora Naczelnego / Deputy Managing Director

**Krzysztof Kur**

kur@operakameralna.pl

Kierownik Techniczny / General Technical Manager

**Marlena Skoneczko**

Sekretariat Dyrekcji / Opera Management Office

**Zofia Kielmas**

tel. (022) 628 30 96, fax (022) 627 22 12

Kierownik Działu Organizacji Pracy Artystycznej / Artistic Coordination Manager

**Magdalena Cybulska**

tel. (022) 628 53 55

Promocja i współpraca ze sponsorami / Public Relations

**Jan Bokszczanin**

jan.bokszczanin@operakameralna.pl

tel. (022) 627 91 27

Kierownik Impresariatu / Head of the International Artists Management

**Eugeniusz Matejko**

artmgmt@operakameralna.pl

tel. (022) 627 60 41, fax (022) 629 32 33

Kierownik Biblioteki / Library Manager

**Ewa Jarominiak**

tel. (022) 627 91 19

Kierownik Działu Organizacji Widowni / Audience Services Manager

**Joanna Ogrodowczyk**

tickets@operakameralna.pl

tel./fax (022) 625 75 10

Kierownik Działu Technicznego / Technical Division Manager

**Krzysztof Chudzik**

tel. (022) 627 91 23

Wydawca / Publisher

**Warszawska Opera Kameralna / Warsaw Chamber Opera**

Redakcja / Editor

**Zofia Mossakowska**

Tłumaczenia / Translated by

**John Comber**

Zdjęcia / Photos

**Jarosław Budzyński**

Projekt okładki i opracowanie graficzne / Cover and graphic design

**Zofia Milewska**

**Rezerwacja i przedsprzedaż biletów / Sales and reservations**

Kasa Warszawskiej Opery Kameralnej / Warsaw Chamber Opera Box Office

Al. Solidarności 76b, tel. (022) 831-22-40, tickets@operakameralna.pl  
czynna codziennie w godz. 9.00 – 18.00 / open daily 9.00 a.m. – 6.00 p.m.

ISBN 978-83-7585-045-1

Opracowanie techniczne i skład / Typesetting  
Studio Rzeczy Pospolite  
Al. Jerozolimskie 107  
02-011 Warszawa

Druk / Printed by  
Agencja Reklamowo-Wydawnicza A.Grzegorzcyk  
ul. Kutrzeby 15  
Babice Stare





WARSZAWA  
OPERA  
AMERICAL