

Recepcja twórczości Arthura Honeggera w Polsce okresu międzywojennego

MATEUSZ MELSKI

Instytut Muzykologii UW · ✉ mateusz.melski@student.uw.edu.pl

Dwudziestolecie międzywojenne w polskiej kulturze muzycznej to czas burzliwych dyskusji dotyczących kierunków rozwoju rodzimej muzyki¹. Wśród wielu opinii, których polaryzacja była przede wszystkim wynikiem ścierania się starszej i młodszej generacji kompozytorów i krytyków, najwyraźniej brzmiał głos Karola Szymanowskiego postulującego zwrot w kierunku Francji². Reprezentowana przez francuskich twórców orientacja neoklasyczna stała się jasnym punktem odniesienia dla młodych kompozytorów polskich, którzy z entuzjazmem, ale nie bezkrytycznie, przyjmowali nowe dzieła, przeszczepiając idee nowoczesnego języka muzycznego na polski grunt. Jednym z najbardziej cenionych francuskich kompozytorów neoklasycznych, którego utwory i postawa estetyczna wywoływały spore poruszenie w polskim środowisku muzycznym był Arthur Honegger (1892–1955). Twórca ten odbierany był w tym czasie głównie przez pryzmat „Les Six” („Grupy Sześciu”) — efemerycznego ugrupowania młodych kompozytorów pod przewodnictwem Jeana Cocteau, do którego Honegger

1 Sytuację muzyczną i spory lat międzywojennych omawia szeroko Zofia Helman w książce *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 52–66 oraz Rafał Ciesielski w swojej publikacji pt. *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005.

2 *Karol Szymanowski o muzyce współczesnej*, wywiad z Jerzym M. Rytardem, „Kurier Polski” 1922 nr 310 (12.11), cyt. za: Karol Szymanowski, *Pisma. Tom 1. Pisma muzyczne*, zebrał i opracował Karol Michałowski, Kraków 1984, s. 58–62.

został arbitralnie zaliczony³. W manifeste Cocteau zatytułowanym *Kogut i arlekin* (1917) znalazły się założenia nowej sztuki francuskiej, którymi były m.in. antywagneryzm i uwolnienie się od wpływów niemieckich⁴. Jak można zauważyć, postulaty te znajdują pewne paralele w rodzimych sporach i mogą być utożsamiane z postawą antyromantyczną. Dostrzegał to również Szymanowski, mówiąc o antyromantycznym przełomie w muzyce dokonany właśnie dzięki tej grupie⁵. W roku 1924, kiedy „Les Six” faktycznie już nie istniała, Szymanowski zwrócił szczególną uwagę jedynie na Honeggera, który według niego „znalazł wyjście”⁶ jako kompozytor i podążył już własną ścieżką artystyczną.

Dla zrozumienia recepcji twórczości Honeggera w międzywojennej Polsce ważną kwestią są muzyczne motywacje samego kompozytora. Honegger jawnie odwoływał się do twórczości kręgu niemieckiego, znajdując w nim ciągłą inspirację; nie traktował postulatów „Grupy Sześciu” poważnie i jako jedyny nie podpisał manifestu przeciw Wagnerowi i Debussy’emu; uważał siebie za romantyka i zarazem tradycjonalistę, czerpiącego wzorce z wielkich mistrzów przeszłości, dla którego niezwykle ważna była sztuka kontrapunktu⁷. Z drugiej strony tworzył dzieła konstruktywistyczne — jak nazywali nasi krytycy utwory takie, jak *Pacific 231* czy *Rugby*⁸. Biorąc pod uwagę międzywojenne spory, można przypuszczać, że krytyka Honeggera w tym czasie w dużej mierze odzwierciedlała istniejące podziały i dążyła do wykazania słuszności — bądź nie — w obranej przez kompozytora estetyce.

3 „Z pewnością byliśmy grupą przyjaciół, ale w żaden sposób nie podążaliśmy za wspólną estetyką. Cóż może być bardziej odmiennego niż Auric i Milhaud, Honegger i ja?” — mówił Francis Poulenc. Zob. eadem, *My Teachers and My Friends*, w: *Francis Poulenc: Articles and Interviews. Notes from the Heart*, collected, introduced and annotated by Nicolas Southon, translated by Roger Nichols, Ashgate 2014, s. 98.

4 Jean Cocteau, *Kogut i arlekin*, Kraków 1995, passim.

5 K. Szymanowski, *Z życia muzycznego w Paryżu. Snobizm i talenty*, „Wiadomości Literackie” 1924 nr 30 (27.07), s. 2.

6 Ibidem. Przez „znalezienie wyjścia” Szymanowski rozumiał „wiarę we własną artystyczną prawdę; uniezależnienie się od wszystkiego”.

7 Artur Honegger, *Jestem kompozytorem*, Kraków 1985, passim.

8 Np. j.m. [Józef Maśliński?], *Honegger* [!] w Warszawie, „Kurier Wileński” 1933 nr 25 (31.01), s. 2.

Punktem wyjścia do proponowanego w niniejszym artykule ujęcia dziejów recepcji twórczości Honeggera w latach międzywojennych jest udokumentowanie wykonania jego muzyki. Wedle źródeł prasowych na przestrzeni lat 1918–1937 wykonano w Polsce co najmniej 11 różnych utworów tego kompozytora. Najczęściej grywanym był *Pacific 231*. Dzieło to wywoływało także największe emocje wśród recenzentów. Drugie miejsce pod względem liczby wykonania zajmuje psalm symfoniczny *Król Dawid*. Pozostałe utwory były wykonane jednokrotnie lub dwukrotnie.

Tytuł utworu	Obsada	Nr kat. ⁹	Prapremiera	Polskie wykonania
<i>Pacific 231</i>	orkiestra	H 53	1924	23 i 26.10.1924 (Warszawa, Filharmonia, dyr. Grzegorz Fitelberg)
				22.04.1927 (jw.)
				23.11.1931 (Lwów, Teatr Wielki, dyr. jw.)
				25.11.1931 (Poznań, Teatr Wielki, dyr. jw.)
				30.09.1932 (Warszawa, Filharmonia, dyr. jw.)
				22.01.1937 (Warszawa, Filharmonia, dyr. Hermann Scherchen)
<i>Horace victorieux</i>	orkiestra	H 38	1921	11.12.1924 (Warszawa, Filharmonia, dyr. G. Fitelberg)
<i>Król Dawid</i>	głosy solowe, chór, narrator, orkiestra	H 37	1921 ¹⁰ , 1923 ¹¹	28.02.1926 (Poznań, Aula Uniwersytetu, Koło Śpiewackie Polskie z Poznania, dyr. Stanisław Wiechowicz)
				14.03.1926 (Warszawa, Filharmonia, wykonawcy i dyr. jw.)
				8.12.1928 (Warszawa, Filharmonia, Chór im. Oskara Meistersa z Katowic, dyr. Fritz Lubrich)
				13 i 15.04.1930 (Lwów, Polskie Tow. Muz., dyr. Adam Sołtys)

9 Numer wg katalogu Harry'ego Halbreicha. Zob. *L'Oeuvre d'Arthur Honegger: Chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, Fayard 1994.

10 Pierwsza wersja utworu na głosy solowe, chór i 17 instrumentalistów, z udziałem aktorów.

11 Wersja orkiestrowa z narratorem zamiast aktorów.

<i>Concertino</i>	fortepian, orkiestra	H 55	1925	30.03.1928 (1. wizyta kompozytora, Warszawa, Filharmonia, Andrée Vaurabourg-Honegger – fortepian, dyr. A. Honegger)
				27.01.1933 (2. wizyta kompozytora, Warszawa, Filharmonia, Franz Joseph Hirt – fortepian, dyr. A. Honegger)
<i>Chant de joie</i>	orkiestra	H 47	1923	30.03.1928 (1. wizyta kompozytora)
				1.12.1929 (Poznań, Filharmonia, Aula Uniwersytetu, dyr. S. Wiechowicz)
<i>Pastorale d'été</i>	orkiestra	H 31	1921	5.05.1932 (Warszawa, Filharmonia, dyr. Edmund Zygmant)
				13.11.1932 (Poznań, Teatr Wielki, dyr. Zygmunt Latoszewski)
<i>Le chant de Nigamon</i>	orkiestra	H 16	1918	15.03.1929 (Warszawa, Filharmonia, dyr. Bronisław Wolfsthal)
				27.01.1933 (2. wizyta kompozytora)
<i>Koncert wiolonczelowy</i>	wiolonczela, orkiestra	H 72	1930	27.01.1933 (jw., Kazimierz Wiłkomirski – wiolonczela)
<i>Rugby</i>	orkiestra	H 67	1928	27.01.1933 (jw.)
<i>I symfonia</i>	orkiestra	H 75	1931	27.01.1933 (jw.)
<i>Pâques à New York</i>	mezzosopran, kwartet smyczkowy	H 30	1922	13.04.1933 (Warszawa, Filharmonia, Stanisława Argasińska – mezzosopran, dyr. Kazimierz Wiłkomirski)

Zestawienie utworów Honeggera wykonanych w Polsce w latach 1918–1939¹²

Pacific 231 to dzieło, które niewątpliwie odbiło się szerokim echem w świecie i do dziś stanowi jeden ze sztandarowych przykładów nurtu maszynowego; dzięki niemu Honegger zyskał nawet miano awangardzisty, głównie za sprawą oryginalnego tytułu. Kompozytor wyjaśniał swoją inspirację w sposób następujący:

12 Opracowanie własne na podstawie not i recenzji prasowych.

Zawsze namiętnie kochałem lokomotywy; dla mnie są to żywe stworzenia i kocham je, jak inni kochają kobiety lub konie. W *Pacificu* nie chodziło o naśladowanie hałasów lokomotywy: to, czego szukałem, to przekazanie wrażenia wzrokowego i fizycznej radości za pomocą konstrukcji muzycznej. Rozpoczyna się ona od obiektywnej kontemplacji¹³.

Słowa te znalazły się we wstępie do partytury i zostały powtórzone w programach koncertowych.

Polskie prawykonanie utworu zawdzięczamy Grzegorzowi Fitelbergowi, który zadyrygował nim w Filharmonii Warszawskiej 23 października 1924 roku oraz trzy dni później, 26 października. Po tych pierwszych wykonaniach krytyka przybrała głównie dwa odcienie: jedni publicyści nie bardzo wiedzieli, co począć z utworem i usiłowali zrozumieć motywację Honeggera, drudzy zaś — reprezentujący nurt konserwatywny — odnośli się zarówno do dzieła, jak do jego twórcy raczej negatywnie, niekiedy nie przebierając w słowach.

Przedstawiciel starszej generacji kompozytorów, Stanisław Niewiadomski, niedyplomatycznie nazwał kompozycję „grubym ordynarnym błazeństwem”. Dalej pisał, iż „wynosząc ze słów kompozytora zacytowanych na programie, że «zawsze lubił namiętnie lokomotywy jak inni lubią kobiety lub konie» można by go śmiało nazwać półgłówkiem, idiotą, kretynem lub jakoś podobnie”. Całość recenzji zakończył natomiast słowami: „Przeciw najazdowi brutalnych «lokomotyw» należy się bronić. Dlaczego te złe demony mają nam życie zatruwać?”¹⁴. Słowa Niewiadomskiego, wysoce niestosowne i nietaktowne, przytoczył Szymanowski rok później w „Kurierze Warszawskim”. Autor *Harnasiów* przekonywał wtedy, że „brak kurtuazji i dobrego wychowania jest przykrym oczywiście — nie stłumi jednak rozwoju muzyki i nie zdoła nas zamknąć w ciasnej klatce bezdusznego obskurantyzmu i rutyny”¹⁵. Inny przedstawiciel starszego pokolenia, Felicjan Szopski, który zwykle życzliwie podchodził do nowi-

13 Cyt. za: Witold Rudziński, *Muzyka naszego stulecia*, Warszawa 1995, s. 62.

14 Stanisław Niewiadomski, *Z sali koncertowej*, „Warszawianka” 1924 nr 2 (27.10), s. 5.

15 K. Szymanowski, *O cele i zadania Filharmonii*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 101–103 (11.04), s. 22.

nek twórczych, stwierdził, że utwór był „niespodzianką niezrozumiałą, ja-koś wcale nieprzystępną”¹⁶. Głos w sądzie nad Honeggerem zabrał rów-nież Piotr Rytel, kompozytor i pedagog słynący z ciętego języka (którego wybranych wypowiedzi Szymanowski nie wahał się określać „zwykłym chamstwem”¹⁷). Rytel nazwał *Pacific 231* m.in. muzyką „deprawującą smak społeczeństwa”¹⁸.

Obok tej ostrej krytyki, w której nie brakowało argumentów *ad perso-nam*, pojawiły się jednak również opinie zdecydowanie konstruktywne. Refleksyjnym był w swoich osądach chociażby Józef Rosenzweig, który wziął pod uwagę słowa kompozytora o „obiektywnej kontemplacji” loko-motywy jako źródle muzycznego natchnienia. Autor zastanawiał się, dla-czego Honegger mówiąc, iż „nie chce naśladować”, w rzeczywistości na-śladuje ruch lokomotywy. Uznał zatem utwór tylko za realistyczną imitację, muzycznie słabą, doceniając jednocześnie logiczną konstrukcję formalną kompozycji¹⁹.

Do zgola najciekawszych wniosków doszedł krytyk żydowskiego czaso-pisma „Nasz Przegląd”, Maksymilian Centnerszwer. Uważał on, że wobec *Pacifica 231* powinno się przyjąć się jedną z dwóch postaw: „uznać w nim potrzebę epoki i dać się unieść tempu i dynamice ruchu”, albo „poczekać na ewolucyjne umotywowanie tego nowego rodzaju twórczości”, niejako zawieszając spór w czasie. Publicysta dostrzegał w *Pacificu* „pomysłowość orkiestracji”, „plastykę rytmicznej charakteryzacji” a także „odrębny ko-loryt uczuciowy”²⁰.

Pacific 231 został powtórzony w Warszawie dopiero po trzech latach, w roku 1927. Tym razem — mimo znacznego upływu czasu — recenzje

16 Felician Szopski, *Z Filharmonii. V-ty koncert abonamentowy*, „Kurier Warszawski” 1924, nr 298 (24.10), s. 7–8.

17 K. Szymanowski do Zdzisława Jachimeckiego, 17.03.1923, cyt. za: Roman Jasiński, *Na przełomie epok. Muzyka w Warszawie (1910–1927)*, Warszawa 1979, s. 15.

18 Piotr Rytel, *Wieczory muzyczne*, „Gazeta Warszawska” 1924 nr 293 (25.10), s. 4.

19 J.R. [Józef Rosenzweig], *Ostatnie koncerty. „Pacific” Artura Honeggera – Henryk Marteau*, „Robotnik” 1924, nr 296 (28.10), s. 6.

20 M. Cent. [Maksymilian Centnerszwer], *Z koncertów*, „Nasz Przegląd” 1924 nr 300 (31.10), s. 3.

były dużo bardziej nieprzychylnie, niektóre wręcz agresywne. Adam Wieniawski przyznawał, że to kolejne wysłuchanie dzieła zrobiło na nim ujemne wrażenie, nazywał je niezbyt zręczną „sztuczką orkiestrową” pozostawiającą „wrażenie zgiełku, nie doprowadzonego zresztą do oczekiwanego paroksyzmu rytmu, ruchu i siły”²¹. Natomiast kontrowersyjny Piotr Rytel, nie przebierając w słowach, porównał tym razem *Pacific 231* do „ordynusa pijanego, który wlaźł do wytwornego salonu i wyprawia bezceństwa najbezwstydniejsze”²².

Widoczne zmiany w tonie recenzji dostrzegalne są w latach 30., kiedy dobitniej już brzmią głosy młodszych krytyków. Kompozytor Stanisław Wiechowicz (który w roku 1926 pierwszy raz wystawił w Polsce Honeggerowskiego *Króla Dawida*) w 1931 roku zwracał uwagę na problem nikłej edukacji polskich słuchaczy i związanym z tym niezrozumieniem nowej muzyki. W kontekście bisowania *Pacifica 231* na poznańskim koncercie stwierdzał on, że muzyka współczesna w naszym, polskim środowisku powinna być wykonywana dwa razy, a nawet więcej, by słuchacze mogli dostrzec kunszt i skomplikowanie dźwiękowe kompozycji takich jak *Pacific*²³.

Ostatnie znane przedwojenne wykonanie utworu miało miejsce 22 stycznia 1937 roku pod batutą niemieckiego dyrygenta Hermanna Scherchena. Po ponad dekadzie od pierwszego wykonania przedstawiciel młodszej generacji publicystów, Konstanty Régamey, określał *Pacific 231* już jako arcydzieło, jeden z nielicznych utworów, które przetrwały okres zachwyty nad tzw. muzyką maszynową. Tym, co miało pozwolić na przetrwanie dzieła były głębsze wartości muzyczne, a nie tylko czysto dźwiękowe naśladownictwo efektów związanych z jazdą pociągami²⁴. Jak można przypuszczać, niewzruszony na wartości muzyczne *Pacifica 213* pozostawał Rytel, był to już jednak przebrzmiały głos starszego pokolenia. Krytyk ten nie oszczędził utworowi ironii, nazywając go „kawałem”

21 Adam Wieniawski, *Z Filharmonii*, „Rzeczpospolita” 1927 nr 111 (24.04), s. 5.

22 P. Rytel, [Recenzja], „Gazeta Warszawska” 1927 nr 114 (24.04), cyt. za: R. Jasiński, *Na przelomie epok. Muzyka w Warszawie (1910–1927)*, op. cit., s. 613–614.

23 Stanisław Wiechowicz, *Z estrady. Jahnke – Fitelberg*, „Kurier Poznański” 1931 nr 545 (26.11), s. 4.

24 Konstanty Régamey, *Dyrygent awangardy*, „Prosto z Mostu” 1937 nr 6 (31.01), s. 7.

godnym „publiczności z galerii lub letniego ogródka”, a następnie stwierdził — w swoim stylu — że dyrygent „nie wyciągnął tej lokomotywy na wzgórze artystyczne”, ponieważ „utknął wraz z Honeggerem w polu koło Otwocka czy Falenicy”²⁵.

Gdyby potraktować dosłownie wypowiedzi konserwatywnych krytyków, przyznać trzeba, że — w zasadzie — udało się im trafnie określić istotę utworu. *Pacific 231* był rodzajem muzycznego dowcipu, eksperymentem kompozytora, który przyznał się do tego w latach 50. Na łamach swojej książki *Jestem kompozytorem* mówił o podążaniu za „myślą abstrakcyjną” podczas procesu twórczego, a ponadto z wesołością wyrażał się o niektórych krytykach, którzy *Pacific 213* brali za muzyczną ilustrację oceanu²⁶. Jednak dla zachowawczej polskiej krytyki Honeggerowskie poczucie humoru nie było do końca zrozumiałe, wprawiało w zakłopotanie i budziło wyraźny sprzeciw.

Zupełnie inaczej wyglądała recepcja innego dzieła Honeggera, oratorium *Król Dawid*. Utwór określany przez Zofię Helman mianem przełomowego dla francuskiego neoklasycyzmu²⁷ stał się równie przełomowym dla postrzegania twórczości Honeggera na polskim gruncie. Było to dzieło o innym ciężarze gatunkowym, niż *Pacific 231*, wykorzystujące duży aparat wykonawczy (chór, głosy solowe, narrator, orkiestra), przystępniejsze brzmieniowo i odwołujące się do powszechnie znanej historii biblijnej.

Wystawienie *Króla Dawida* było zasługą Stanisława Wiechowicza i doszło do skutku w lutym 1926 roku w Poznaniu, natomiast w marcu dyrygent powtórzył go w Filharmonii Warszawskiej. Krytyka nowemu dziełu była zdecydowanie przychylna. Nawet ta konserwatywna — choć formułowała znaczące zarzuty — była w stanie dostrzec wielki talent kompozytorski.

25 Witold Szeliga [P. Rytel], *Z Filharmonii Warszawskiej. Herman Scherchen — Egon Petri*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1937 nr 24 (24.01), s. 4.

26 A. Honegger, *Jestem kompozytorem*, op. cit., s. 101–102. W rzeczywistości wszystkie wyjaśnienia kompozytora, co do genezy tytułu utworu są dość niejednoznaczne: faktem jest, że niektóre myśli muzyczne *Pacific 231* mają swoje źródło w szkicach do uwertury filmu *La Roue* z roku 1922 (reż. Abel Gance), przy których Honegger dopisał uwagę: „locomotive, rail”. Zob. Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Portland 1999, s. 351.

27 Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 32.

W tym tonie wypowiadał się chociażby Juliusz Wertheim, pisząc, że w *Królu Dawidzie* „uderza nerw dramatyczny, pewien żywiołowy rozpęd masy dźwiękowej, oryginalne używanie perkusji (mało licujące jednak z godnością stylu religijnego, a często wywierające wrażenie muzyki janczarskiej), oraz [...] istotna inwencja, ów najwymowniejszy dowód talentu. [...] niestety [...] kompozytor ten ulega modzie drażnienia przytępionego przez nieustanne ekscesy słuchu współczesnego słuchacza”²⁸.

Pod silnym wrażeniem *Króla Dawida* pozostawał Władysław Fabry, który swoje muzyczne przeżycia porównywał do pierwszego wysłuchania *Walkirii* Wagnera. Zwracał uwagę na oryginalne pomysły kompozytora, na różnego rodzaju zaskoczenia, które w całości dają obraz dzieła niezwykłego, o zwartej formie²⁹. W podobnym duchu snuł refleksje Roman Jasiński, określając oratorium jako fascynujące brzmieniem i bogactwem pomysłów³⁰.

W grudniu roku 1928, a więc dwa lata po poznańskiej premierze, *Króla Dawida* wystawiono po raz drugi w Filharmonii Warszawskiej. Tym razem zaproszono duży, liczący 190 śpiewaków, półamatorski chór z Katowic pod dyrekcją Fritza Lubricha. Wykonanie odniosło wielki sukces. Adam Wieniawski z pasją pisał zarówno o samym wykonaniu, które miało przewyższać poprzednie produkcje, jak też o dziele Honeggera. Krytyk zwracał uwagę na nadzwyczajne mistrzostwo w wytwarzaniu nastrojów, swobodę w operowaniu środkami, impulsywność natchnienia a nawet nie bał się określić niektórych jego fragmentów mianem czystego geniuszu³¹. Sympatyzujący z konserwatystami Karol Stromenger zaliczył utwór do najwybitniejszych dzieł współczesnej muzyki chóralnej. Dość lakonicznie napomknął tylko o niewłaściwej nazwie gatunkowej utworu, stwierdzając że

28 Juliusz Wertheim, [Recenzja], „Nowy Kurier Polski” 1926 nr 49 (21.03), cyt za: R. Jasiński, *Na przełomie epok. Muzyka w Warszawie (1910-1927)*, s. 573.

29 W.F. [Władysław Fabry], „*Król Dawid*” Heneggera [!], „Polska Zbrojna” 1926 nr 77 (18.03), s. 9.

30 R. Jasiński, „*Król Dawid*” Artura Honeggera w Filharmonii, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 12 (21.03), s. 3.

31 Adam Wieniawski, *Z Filharmonii. „Missa solemnis” Beethovena - „Król Dawid” Honeggera*, „Rzeczpospolita” 1928 nr 253 (11.12), s. 4.

nie jest to oratorium, ale „psalm symfoniczny”, a najwłaściwiej „muzyka do dramatu”, co istotnie zgodne jest z prawdą³². Sam Honegger ubolewał bowiem nad tym, że dzieło to, pierwotnie pomyślane jako muzyka sceniczna, jest wykonywane jako oratorium — miało to według niego przyczynić się do wrażenia niejednorodności³³. Z kolei uznanie innego krytyka, Centnerszvera, budziła przede wszystkim plastyka w opracowaniu scen zbiorowych oraz akcenty groteskowe i humorystyczne połączone z dużą uczuciowością³⁴.

Warto odnotować jeszcze jedno wykonanie, które miało miejsce w kwietniu 1930 roku we Lwowie. Tamtejszy recenzent, Alfred Plohn, nie szczędził słów zachwytu nad dziełem Honeggera, które bez wątpliwości uznał jednym z najpiękniejszych i najwartościowszych w nowoczesnej literaturze muzycznej. Pisał, iż „nie rażą jego dysonanse nawet najbardziej «trójdzwiękowo» nastawione uszy”³⁵. Zatem, o ile *Pacific 231* nie został przez polską krytykę doceniony nawet po kolejnych wykonaniach, o tyle wystarczyły tylko dwa lata, by *Króla Dawida* zaliczyć do arcydzieł, a nawet zaakceptować — cytując Wertheima — „ultradysonansowe zgrzyty”.

Dla pełniejszego obrazu recepcji Honeggera należy omówić dwa szczególne wydarzenia — wizyty kompozytorskie — które przyczyniały się do wielkiej koncentracji uwagi wokół twórcy, wzbudzając dyskusje i powodując przyływ tekstów krytycznych. Bezpośrednio przed pierwszym przyjazdem Honeggera do Polski w roku 1928 praktycznie wszystkie gazety anonsowały koncert, a nieliczne zapowiadały „niemałą sensację muzyczną”³⁶. Kompozytor został zaproszony przez założone w 1926 roku w Paryżu Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków³⁷. Zajmowało się ono m.in. szeroko pojętą organizacją wydarzeń kulturalnych na osi Francja – Polska. Koncert, co podkreślała ówczesna prasa, odbywał się pod patronatem ministra spraw zagranicznych, Augusta Zaleskiego, oraz ambasadora

32 Karol Stromenger, *Przegląd muzyczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928 nr 51 (22.12), s. 950.

33 A. Honegger, *Jestem kompozytorem*, op. cit., s. 101.

34 M. Cent. [M. Centnerszwer], *Z Filharmonii*, „Nasz Przegląd” 1928 nr 343 (12.12), s. 5.

35 Alfred Plohn, *Z sali koncertowej*, „Król Dawid”, „Chwila” 1930 nr 3975 (18.04), s. 4.

36 A.W. [A. Wieniawski], *Radiowy tydzień muzyczny*, „Radio” 1928 nr 13 (25.03), s. 20.

37 Dalej: SMMP.

Francji, Julesa Laroche'a³⁸. Można zatem stwierdzić, że było to wydarzenie niezwykle znaczące, także z punktu widzenia polityki kulturalnej państwa polskiego.

Swoistym prologiem do koncertu był wywiad z kompozytorem, który ukazał się w tygodniku „Świat” na niecałe trzy tygodnie przed planowanym koncertem. Przeprowadził go Stefan Kleczkowski, który udał się w tym celu do paryskiego mieszkania kompozytora. Dziennikarz pytał Honeggera m.in. o to czy zna Polskę. Otrzymał co prawda odpowiedź przeczącą, jednakże rozmówca szybko dodał, że ma polskich przyjaciół w Paryżu. W dalszej części wywiad dotyczył programu koncertu. Honegger mówił, że wybrał *Chant de joie*, by przywitać Warszawę. Na końcu wywiadu jego autor umieścił własny szkic „wielce ciekawej głowy kompozytora”, na którego oryginale kompozytor wpisał dedykację³⁹.



Ilustracja 1. Stefan Kleczkowski, [Portret Arthura Honeggera]⁴⁰

38 A. Wieniawski, *Festiwal muzyki francuskiej*, „Rzeczpospolita” 1928 nr 96 (29.03), s. 5.

39 Stefan Kleczkowski, *Artur Honegger gościem Warszawy*, „Świat” 1928 nr 10 (10.03), s. 14.

40 Ibidem.

Dwa utwory, którymi zadyrygował kompozytor 30 marca 1928 roku, przynależą do różnych estetyk. *Concertino*, ze swoją lekką orkiestracją, klarowną budową czy nawiązaniem do jazzu najbardziej zbliżone jest do estetyki „Les Six”. *Chant de joie* to z kolei utwór z dużym udziałem faktur polifonicznych charakteryzujący się masywniejszym opracowaniem orkiestrowym i dość ciemnym brzmieniem. Pokoncertowe recenzje były w dużej mierze uzależnione od zajmowanego stanowiska we wspomnianym wcześniej sporze o nową muzykę polską. Szopski starał się wyważyć swoje osądy. Najpierw pisał ogólnie o potrzebnym zbliżeniu sztuki francuskiej z twórcami polskimi: „mamy nadzieję, że to zbliżenie naszych młodych do francuskiej kultury muzycznej wyrobi w nich umiejętne opanowanie techniki, tak u francuskich kompozytorów znakomitej i naprowadzi ich na tory inicjatywy twórczej, nie przytłoczonej indywidualnością obcą”. Następnie zwrócił uwagę na dyskusje, które wywołało *Concertino* „swym silnie dysonansowym brzmieniem” części I i III. Natomiast część II uważał za „pełną niezwyčajnego uroku”, dodając, że „Honegger [...] odsłania tu odmienny rodzaj liryki, spokojnej, czystej, beznamiętnej, ogromnie szlachetnej”. Sam kompozytor został uznany za dobrego dyrygenta, pełnego temperamentu⁴¹. Inny recenzent, Adam Wieniawski, pisał z kolei o *Concertynie* jako utworze mało pomysłowym i niezbyt oryginalnym: „w tym niewielkim dziele dominuje nadmiar synkop i jazzbandowych efektów, [...] nie wykazuje harmonizacja szczególniejszej oryginalności”. Co do drugiego utworu, *Chant de joie*, krytyk sformułował zasadniczy zarzut, a mianowicie, że „brakuje [w nim – M.M] radości, [...] która cechuje temperament iście francuski”. Jednakże, w przeciwieństwie do *Concertina*, dzieło uznał za niepoślednie i odnalazł w nim „mocne dynamiczne wzloty”, „misterne polifonie” oraz „bogactwo brzmienia i żywe tętno mocnej rytmiki”⁴².

Ciekawą recenzję pozostawił Władysław Fabry, który nie skupił się na wykonywanych utworach, a większość swojego wywodu poświęcił ogólnej

41 F. Szopski, *Koncert muzyki francuskiej. Artur Honegger*, „Kurier Warszawski” 1928 nr 91 (31.03), s. 10–11.

42 A. Wieniawski, *Z Filharmonii. Festiwal nowoczesnej muzyki francuskiej*, „Rzeczpospolita” 1928 nr 99 (1.04), s. 5.

ocenie muzyki w kontekście sporów toczonych przez narodowców i międzynarodynarodowców. Stwierdził on, że „z muzyką Honeggera można się godzić lub nie. [...] Jednak nie podobna odmawiać tylko muzyce prawa do postępu, do szukania nowych form i nowych środków wypowiedzenia się”⁴³. Zdanie to wpisuje się w poglądy samego kompozytora, którego metodą było swobodne wykorzystywanie współczesnego materiału muzycznego i nowoczesnego bogactwa harmonicznego⁴⁴.

Tradycyjnie, zupełnie inny charakter miała krytyka dwóch znanych konserwatystów: Juliusza Wertheima oraz Piotra Rytla. Ten pierwszy wyrażał się o utworach Honeggera w najgorszych słowach, określając je mianem profanacji sztuki. Jakby tego było mało, Wertheimowi przeszkadzała także atmosfera na sali zdominowana przez „bezdusność, materializm, snobizm i wzajemną adorację”⁴⁵. Jak można było się spodziewać, podobnie negatywną opinię wyraził Rytel, nazywając Honeggera m.in. „brutalnym prymitywistą”, który „depce z lekkim sercem wartości kulturalne”⁴⁶.

Na kolejną wizytę kompozytora Polska musiała czekać pięć lat. 27 stycznia 1933 roku kompozytor wystąpił w Filharmonii Warszawskiej z bogatym programem, obejmującym aż pięć utworów, z czego jedynym znanym już wcześniej warszawskiej publiczności było *Concertino*⁴⁷.

Koncert transmitowany był przez Polskie Radio, gdzie pogadankę o Honeggerze wygłosił Karol Stromenger. Sympatyzujący z konserwatystami krytyk po koncercie wypowiadał się dość lakonicznie, czyniąc krótkie uwagi do każdego utworu: „ładne *Concertino*”, „mniej jednolity koncert wiolonczelowy” oraz „dziwna symfonia” z „zagadkowymi” proporcjami⁴⁸.

43 W.F. [Władysław Fabry], *Festiwal muzyki francuskiej w Filharmonii*, „Polska Zbrojna” 1928 nr 95 (3.04), s. 5.

44 A. Honegger, *Jestem kompozytorem*, op. cit., s. 94.

45 J. Wertheim, [Recenzja], „Epoka dawniej «Nowy Kurier Polski»” 1928 nr 94 (3.04), cyt. za: R. Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986, s. 39–40.

46 P. Rytel, [Recenzja], „Gazeta Warszawska założona w r. 1774” 1928 nr 122 (1.05), cyt. za: R. Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, op. cit., s. 40.

47 Wykonane podczas pierwszej warszawskiej wizyty kompozytora w 1928 roku.

48 W istocie, w porównaniu z klasycznymi symfoniemi, trzyczęściowy utwór Honeggera prezentuje się odmiennie: najdłuższa jest druga, wolna część, a najkrótsza część pierwsza.

Stromengerowi nie przypadł do gustu Honegger jako dyrygent, co skomentował słowami: „kompozytor «z zębem» jest raczej bezzębnym dyrygentem”⁴⁹. Recenzentka „Robotnika”, Helena Dorabialska, również nie wyrażała się z aprobatą o dyrygenckich poczynaniach Honeggera, pisząc, że kompozytor ograniczył się „do wybijania rytmu prawą ręką”. „Nie mogło to oczywiście dobrze wpłynąć na wykonanie”⁵⁰ — podsumowywała swój wywód. Co więcej, uznała wykonywane utwory za kompozycje „obozu skrajnego radykalizmu muzycznego”, co może być stwierdzeniem zaskakującym (wszakże dodekafonia rozwijała się już od prawie dekady) i potwierdzającym słabą orientację niektórych polskich krytyków w ówczesnych prądach muzycznych. Właśnie na ten fakt zwrócił uwagę Michał Kleindl, który oprócz obiektywnego opisania dotychczasowych dróg twórczych kompozytora pozwolił sobie na następującą refleksję: „publiczność nasza nie rozumie i nie orientuje się dostatecznie we współczesnej muzyce w ogóle, a francuskiej — w szczególności. Za mało jej słyszy, za mało o niej wie”⁵¹.

Władysław Fabry, podobnie jak podczas pierwszego koncertu w 1928 roku, pisał z dużym entuzjazmem o kompozytorze, nazywając go „pionierem nowych dróg”, odkrywcą i poszukiwaczem o ogromnym zasięgu kompozytorskim. Jako dyrygent miał prowadzić orkiestrę „spokojnie i gładko”⁵².

Nie zmieniła się za to negatywna ocena wystawiona Honeggerowi przed kilku laty przez Stefana Niewiadomskiego (przy okazji polskiej premiery *Pacifica 231*). Autor tym razem zarzucił kompozytorowi m.in. niemoc twórczą, niedostatki w kompozycjach i brak talentu⁵³. Niezwykle zaskakująco, a zarazem ambiwalentnie brzmiała też opinia Jana Maklakiewicza,

49 K.S. [Karol Stromenger], *Artur Honegger*, „Gazeta Polska” 1933 nr 29 (29.01), s. 8.

50 H.D. [Helena Dorabialska], *Z Filharmonii. Artur Honegger*, „Robotnik” 1933 nr 42 (30.01), s. 4.

51 M. Kl. [Michał Kleindl], *Tydzień muzyczny*, „Świat” 1933 nr 5 (4.02), s. 20.

52 W. Fabry, *Artur Honegger w Filharmonii. Józef Hirt – Kazimierz Witkomirski*, „Polska Zbrojna” 1933 nr 29 (29.01), s. 10.

53 S. Niewiadomski, *Koncert kompozytorski Artura Honeggera*, „Kurier Polski” 1933 nr 29 (29.01), s. 3.

zdecydowanego zwolennika nowych prądów, który stwierdził, że „muzyka jego [Honeggera] musi wydawać się monotonna, ponieważ kręci się wokół tych samych pomysłów twórczych”. Jednakże uznawał przy tym Honeggera za kompozytora wybitnego, doceniając szczególnie *Króla Dawida* jako dzieło epokowe w gatunku oratoryjnym⁵⁴.

Ciekawostką jest, że bezpośrednio po koncercie kompozytor udał się na tzw. „Bal Gałganiarzy”, przyjęcie karnawałowe, którego wzorce zaczerpnięto z podobnych balów kostiumowych odbywających się w Londynie czy w Paryżu. Organizatorami tej „sensacji stolicy” — jak bal reklamowały warszawskie dzienniki — było dwóch popularnych aktorów: Adolf Dymsha i Ludwik Lawiński⁵⁵. W archiwum „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” zachowało się zdjęcie z tego wydarzenia (zob. ilustracja 2), na którym jest kompozytor (trzeci od lewej) oraz m.in. Piotr Perkowski (Prezes SMMP), Stanisław Czapski (kompozytor, członek SMMP), Michał Kondracki (kompozytor, członek SMMP, który pobierał naukę kompozycji u Honeggera) i Mateusz Gliński (muzykolog).

Również w warszawskim dodatku do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” została zamieszczona krótka relacja, w której opisano tę towarzyską wizytę:

[o]becny na „balu gałganiarzy” znakomity francuski kompozytor Holnegger [!], któremu publiczność urządziła gorącą owację — oświadczył, że czuje się, jak gdyby był w Paryżu na Montparnasse... Miły gość przywdział papierową „cyklistówkę”, zawiązał czerwony szalik, podniósł kołnierz marynarki i bawił się z tą typową paryską swobodą — na pół dziecięcą, na pół cygańską⁵⁶.

Z przytoczonych powyżej przykładów wynika, że zarówno utwory Honeggera, jak i postawa estetyczna twórcy wywoływały w polskim środowisku muzycznym wiele, nierzadko skrajnych emocji. Niewątpliwie wpływały na ten stan rzeczy toczące się spory estetyczne i polityczno-społeczne,

54 Jan Maklakiewicz, *Koncert kompozytorski Honeggera. Hirt – Wilkomirski*, „Kurier Poranny” 1933 nr 29 (29.01), s. 6.

55 *Dziś wieczorem – rewia „Gałganiarzy”*, „Dobry Wieczór! Kurier Czerwony” 1933 nr 22 (27.01), s. 3.

56 mig [Jadwiga Migowa?], *Pierwszy warszawski „Bal Gałganiarzy”*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1933 nr 32 (1.02), s. 9.

nie bez znaczenia była też niewiedza i ignorancja wobec przemian dokonujących się w europejskiej muzyce, a nawet przekonanie o ich tymczasowości i małej istotności. Niewielu krytyków zdobywało się na obiektywne oceny twórcy oraz trzeźwą analizę współczesnych prądów muzycznych. Jednak — niezależnie od poglądów na muzykę Honeggera i ocen, jakie mu wystawiano — twórca ten był zdecydowanie najpopularniejszym z kompozytorów „Szóstki” oraz jednym z autorytetów i wzorów dla młodych polskich kompozytorów, którzy pragnęli podążać ścieżką francuskiego neoklasycyzmu.



Ilustracja 2. „Bal Gałganiarzy” w kabarecie „Femina” w Warszawie, 27.01.1933⁵⁷

57 Źródło: *Narodowe Archiwum Cyfrowe*, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/129006> [dostęp: 1.04.2018].

BIBLIOGRAFIA

- M. Cent. [Maksymilian Centnerszwer], *Z Filharmonii*, „Nasz Przegląd” 1928 nr 343 (12.12), s. 5.
- M. Cent. [Maksymilian Centnerszwer], *Z koncertów*, „Nasz Przegląd” 1924 nr 300 (31.10), s. 3.
- Rafał Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005.
- Jean Cocteau, *Kogut i arlekin*, Kraków 1995.
- H.D. [Helena Dorabialska], *Z Filharmonii. Artur Honegger*, „Robotnik” 1933 nr 42 (30.01), s. 4.
- Władysław Fabry, *Artur Honegger w Filharmonii, Józef Hirt - Kazimierz Witkomirski*, „Polska Zbrojna” 1933 nr 29 (29.01), s. 10.
- W.F. [Władysław Fabry], *Festiwal muzyki francuskiej w Filharmonii*, „Polska Zbrojna” 1928 nr 95 (3.04), s. 5.
- W.F. [Władysław Fabry], „*Król Dawid*” Heneggera [!], „Polska Zbrojna” 1926 nr 77 (18.03), s. 9.
- Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Portland 1999.
- Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985.
- Artur Honegger, *Jestem kompozytorem*, Kraków 1985.
- Roman Jasiński, „*Król Dawid*” Artura Honeggera w *Filharmonii*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 12 (21.03), s. 3.
- Roman Jasiński, *Na przełomie epok. Muzyka w Warszawie (1910–1927)*, Warszawa 1979.
- Roman Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986.
- Karol Szymanowski o muzyce współczesnej, wywiad z Jerzym M. Rytardem, „Kurier Polski” 1922 nr 310 (12.11).
- Stefan Kleczkowski, *Artur Honegger gościem Warszawy*, „Świat” 1928 nr 10 (10.03), s. 14.
- M. Kl. [Michał Kleindl], *Tydzień muzyczny*, „Świat” 1933 nr 5 (4.02), s. 20.
- Jan Maklakiewicz, *Koncert kompozytorski Honeggera. Hirt - Witkomirski*, „Kurier Poranny” 1933 nr 29 (29.01), s. 6.
- J.M. [Józef Maśliński?], *Honneger [!] w Warszawie*, „Kurier Wileński” 1933 nr 25 (31.01), s. 2.
- mig [Jadwiga Migowa?], *Pierwszy warszawski „Bal Gałganiarzy”*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1933 nr 32 (1.02), s. 9.
- Stanisław Niewiadomski, *Z sali koncertowej*, „Warszawianka” 1924 nr 2 (27.10), s. 5.
- Stanisław Niewiadomski, *Koncert kompozytorski Artura Honeggera*, „Kurier Polski” 1933 nr 29 (29.01), s. 3.
- Alfred Plohn, *Z sali koncertowej. „Król Dawid”*, „Chwila” 1930 nr 3975 (18.04), s. 4.
- Francis Poulenc, *My Teachers and My Friends*, w: *Francis Poulenc: Articles and Interviews. Notes from the Heart*, collected, introduced and annotated by Nicolas Southon, translated by Roger Nichols, Ashgate 2014.
- Konstanty Régamey, *Dyrygent awangardy*, „Prosto z Mostu” 1937 nr 6 (31.01), s. 7.

- J.R. [Józef Rosenzweig], *Ostatnie koncerty. „Pacific” Artura Honeggera – Henryk Marteau*, „Robotnik” 1924 nr 296 (28.10), s. 6.
- Witold Rudziński, *Muzyka naszego stulecia*, Warszawa 1995.
- Piotr Rytel, *Wieczory muzyczne*, „Gazeta Warszawska” 1924 nr 293 (25.10), s. 4.
- Piotr Rytel, [Recenzja], „Gazeta Poranna Warszawska” 1927 nr 114 (24.04).
- Piotr Rytel, [Recenzja], „Gazeta Warszawska założona w r. 1774” 1928 nr 122 (1.05).
- Witold Szeliga [Piotr Rytel], *Z Filharmonii Warszawskiej. Herman Scherchen – Egon Petri*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1937 nr 24 (24.01), s. 4.
- Karol Stromenger, *Przegląd muzyczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928 nr 51 (22.12), s. 950.
- K.S. [Karol Stromenger], *Artur Honegger*, „Gazeta Polska” 1933 nr 29 (29.01), s. 8.
- Felicjan Szopski, *Z Filharmonii. V-ty koncert abonamentowy*, „Kurier Warszawski” 1924 nr 298 (24.10), s. 7–8.
- Felicjan Szopski, *Koncert muzyki francuskiej. Artur Honegger*, „Kurier Warszawski” 1928 nr 91 (31.03), s. 10–11.
- Karol Szymanowski, *Z życia muzycznego w Paryżu. Snobizm i talenty*, „Wiadomości Literackie” 1924 nr 30 (27.08), s. 2.
- Karol Szymanowski, *O cele i zadania Filharmonii*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 101–103 (11.04), s. 22.
- Karol Szymanowski, *Pisma. Tom 1. Pisma muzyczne*, zebrali i opracował Karol Michałowski, Kraków 1984.
- Juliusz Wertheim, [Recenzja], „Nowy Kurier Polski” 1926 nr 49 (21.03).
- Juliusz Wertheim, [Recenzja], „Epoka dawniej «Nowy Kurier Polski»” 1928 nr 94 (3.04).
- Stanisław Wiechowicz, *Z estrady. Jahnke – Fitelberg*, „Kurier Poznański” 1931 nr 545 (26.11), s. 4.
- Adam Wieniawski, *Z Filharmonii*, „Rzeczpospolita” 1927 nr 111 (24.04), s. 5.
- Adam Wieniawski, *Festiwal muzyki francuskiej*, „Rzeczpospolita” 1928 nr 96 (29.03), s. 5.
- A.W. [Adam Wieniawski], *Radiowy tydzień muzyczny*, „Radio” 1928 nr 13 (25.03), s. 20.
- Adam Wieniawski, *Z Filharmonii. Festiwal nowoczesnej muzyki francuskiej*, „Rzeczpospolita” 1928 nr 99 (1.04), s. 5.
- Adam Wieniawski, *Z Filharmonii. „Missa solemnis” Beethovena – „Król Dawid” Honeggera*, „Rzeczpospolita” 1928 nr 253 (11.12), s. 4.

STRESZCZENIE

Recepcja twórczości Arthura Honeggera w Polsce okresu międzywojennego

Cechą charakterystyczną okresu międzywojennego w polskiej kulturze muzycznej był spór między młodszą a starszą generacją kompozytorów i krytyków. Dla

ABSTRACT

The Reception of Arthur Honegger's Oeuvre in Inter-War Poland

A characteristic feature of the inter-war period in Polish musical culture was a dispute between the younger and the older generation of composers and critics.

młodych twórców drogowskazem stał się postulat Karola Szymanowskiego — zwrotu ku muzyce francuskiej, jednoznacznie utożsamianej z orientacją neoklasyczną. Wśród wielu neoklasyków szczególną estymę budził Arthur Honegger — kompozytor jednoznacznie odwołujący się do tradycji, a jednocześnie wykorzystujący bogatą paletę środków nowoczesnego języka muzycznego. Niniejszy artykuł dotyczy recepcji twórczości tego kompozytora na podstawie analizy rodzimych źródeł prasowych. Dokonana rekonstrukcja wykonywanego repertuaru wykazuje, że utwory kompozytora były chętnie wykonywane, a największym powodzeniem cieszył się orkiestrowy *Pacific 231* oraz psalm symfoniczny *Król Dawid*. Na szczególną uwagę zasługują dwie wizyty kompozytora w Polsce, w 1928 i 1933 r., które w znaczący sposób przyczyniły się do koncentracji uwagi wokół jego osoby. Krytyczne opinie dotyczące jego twórczości były bardzo różne i dynamicznie się zmieniały. W zasadzie były one odzwierciedleniem silnie spolaryzowanego ówczesnego środowiska muzycznego — konserwatywnego i postępowego. Honegger jawił się więc z jednej strony jako burzyciel zastanego porządku estetycznego, z drugiej zaś wskazywał kierunek, który — jako najwłaściwszy — obrała rzesza młodych polskich kompozytorów.

SŁOWA KLUCZOWE: recepcja muzyki francuskiej, polska krytyka muzyczna, Arthur Honegger

Younger composers followed Karol Szymanowski's idea—a turn to French music unequivocally identified with the neoclassical orientation. Particularly respected among the many neoclassical composers was Arthur Honegger, a composer openly drawing on tradition and, at the same time, using the rich palette of the means of modern musical language. The present article focuses on the reception of the oeuvre of this composer based on an analysis of Polish press sources. The author's reconstruction of the repertoire performed at the time demonstrates that the composer's pieces were quite often performed, with the most popular among them being the orchestral *Pacific 23* and the symphonic psalm *King David*. Particularly worthy of note are the composer's two visits to Poland, in 1928 and 1933, which attracted great attention to him. Critical opinions about his oeuvre varied considerably and changed dynamically; in general, they reflected the strongly polarised musical community at the time—conservatives versus progressists. On the one hand, Honegger appeared as a destroyer of the existing aesthetic order, and on the other, he pointed to a direction which—regarded as the most appropriate—was followed by many young Polish composers.

KEYWORDS: reception of French music, Polish music criticism, Arthur Honegger