

Original research paper

Received: 06.12.2018

Accepted: 23.01.2019

Joanna Schiller-Rydzewska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
Olsztyn
joannaschiller@wp.pl

**POLSKI RUCH ŚPIEWACZY W PRZEDWOJENNYM GDAŃSKU –
ORGANIZACJA, ROLA SPOŁECZNA I REPERTUAR**

Słowa kluczowe: *ruch śpiewaczy, towarzystwa śpiewacze, chóry, przedwojenny Gdańsk, Kazimierz Wilkomirski, Tadeusz Tylewski*

Życie społeczne przedwojennego Gdańska podlegało silnej polaryzacji narodowościowej. Narastający konflikt pomiędzy grupami niemiecką i polską determinował rozmaite sfery aktywności obywateli. Polski ruch śpiewaczy w postaci wielu towarzystw śpiewaczych akcentował swoją narodową odrębność, czyniąc z patriotyzmu najważniejszy element działalności. Ten postulat realizowano we wszystkich zakreślonych tu wymiarach – organizacyjnym, społecznym i repertuarowym.

Organizacja

Motywacja patriotyczna stała u zarania ruchu śpiewaczego w Gdańsku na długo jeszcze przed utworzeniem po I wojnie światowej Wolnego Miasta. Pierwszym założycielem chóralistyki był powołany m.in. z inicjatywy Bernarda Miłskiego (właściciela drukarni i wydawcy „Gazety Gdańskiej”) w październiku 1896¹ roku chór mieszany pod nazwą Koło Śpiewackie Lutnia. Zespół ten spotykał się w lokalu Preussischer Hof w Gdańsku.

Lutnia rozpoczęła swą pracę objazdami miast kaszubskich, dając w nich przedstawienia teatralne połączone z tańcami polskimi i przemycając tu i ówdzie pogadanki z historii czy kultury polskiej².

¹ Ta data, którą podaję za Kazimierzem Kubikiem, nie jest prawdopodobnie ścisła. Inną datę powstania Lutni – rok 1881 – podaje Marek Andrzejewski w biografii Bernarda Miłskiego w *Gedanopedii*. Por. K. Kubik, *Słowo i pieśni w walce o polskość Pomorza Gdańskiego na przełomie XIX i XX w.* (Gdańsk: Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej, 1962). „Bernard Miłski”, w *Gedanopedia*, data dostępu 10.04.2018, https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=milski_bernard.

² Kubik, *Słowo i pieśni w walce*, 34.

Stopniowo nowe zespoły śpiewacze pojawiły się w Sopocie (Lutnia 1899) i Oliwie (Lutnia 1899) oraz we Wrzeszczu (Cecylia) i Gdańsku (Cecylia 1912). W okresie przed I wojną światową organizacje te działały w sposób bardzo ograniczony. Władze pruskie zasadniczo podważały ich legalność, próby i koncerty muzyki polskiej podlegały głębokiej cenzurze członków niemieckiej Haki. Dlatego występy towarzystw były często zakłócanie lub nawet przerywane³. Wobec takiej głębokiej i wszechobecnej inwigilacji w trosce o ciągłość pracy władze towarzystw unikały tworzenia dokumentów materialnych: kronik, programów, książek protokołów itp. Potwierdza to np. komentarz Tadeusza Kopczyńskiego dotyczący powstania Lutni w Sopocie:

Dokładnej daty powstania nie ma, gdyż towarzystwo w początkowej swej działalności nie prowadziło ani kroniki, ani też książki protokołów z uwagi na powód do szykan ze strony policji niemieckiej⁴.

Trudno więc z całą pewnością dzisiaj ustalić szczegóły działalności zespołu w początkowym okresie.

Po I wojnie światowej nowa organizacja polityczna Wolnego Miasta Gdańska przynajmniej pozornie stwarzała warunki do jawnej działalności polskich towarzystw kulturalnych, oświatowych czy sportowych. O jej rozkwicie świadczą choćby anonse, które pojawiały się systematycznie w prasie polskiej. Informują one o zebraniach zarządów, planie prób i okazjonalnych występach, np.:

W Gdańsku: Walne Zebranie Tow. śpiewu „Moniuszko” we wtorek 13 bm. o g. 7 wiecz. na sali p. Kwiatkowskiego przy ul. Stolarskiej. [...] Lekcja śpiewu Tow. „Lutnia” w czwartek, 15 bm. punktualnie o godz. 7 wiecz. w „Domu św. Józefa” przy ulicy Garncarskiej⁵.

Zachowane źródła pozwalają precyzyjnie określić moment powołania do życia gdańskich chórów jako społecznych towarzystw kulturalnych w okresie po I wojnie światowej: 7.12.1918 – Cecylia w Gdańsku, grudzień 1918 – Lutnia w Oliwie, 1.03.1919 – św. Cecylia w Nowym Porcie, czerwiec 1919 – Cecylia we Wrzeszczu, 7.10.1919 – Moniuszko w Gdańsku, 6.02.1920 – Harmonia w Siedlcach i 9.02.1922 – Lira w Orunii. Obraz ten uzupełniają dwa zespoły działające już wcześniej: Lutnia (10.10.1896) w Gdańsku oraz Lutnia⁶ w Sopocie (ok. 1909)⁷. Ostatecznie na terenie

³ Ibidem.

⁴ Tadeusz Kopczyński, *Polskie życie muzyczne Gdańska w okresie międzywojennym (1919-1939)*, maszynopis (Sopot: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, 1963), 72.

⁵ „Zebrania Towarzystw odbęda się”, *Gazeta Gdańska*, 14 stycznia, 1920, 3.

⁶ W swoich *Wspomnieniach* Kazimierz Wiłkomirski nieco złośliwie komentuje nazwy tych zespołów: „Każdy chór musiał mieć nazwę, ale wynalazczość gdańskich śpiewaków w tej dziedzinie była jakoś dziwnie uboga: poza męskim chórem, noszącym imię Moniuszki, wszystkie pozostałe były to »Lutnie« albo »Cecylie«”. Kazimierz Wiłkomirski, *Wspomnienia* (Kraków: PWM, 1971), 466.

⁷ Por. Edwin Rymarz, „Działalność polskich towarzystw śpiewaczych i orkiestralnych w Wolnym Mieście Gdańsku w latach 1919-1939”, w *Zeszyty Naukowe II*, red. Konrad Pałubicki (Gdańsk: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, 1972), 81-107; Kubik, *Słowo i pieśni w walce*; Kopczyński, *Polskie życie muzyczne*.

Wolnego Miasta Gdańska działało w roku 1922 dziewięć polskich towarzystw śpiewaczych odbywających regularne próby i koncertujących w obrębie małych lokalnych społeczności, ale także w sąsiadujących z Gdańskiem miasteczkach i wsiach kaszubskich po stronie polskiej (np. Chylonia, Matarnia) i w obrębie Wolnego Miasta (np. Trąbki Wielkie, Elganowo, Piekło).

Początkowo polskie stowarzyszenia śpiewacze borykały się z istotnymi problemami lokalowymi. Próby odbywały się w wynajmowanych lokalach niemieckich, np. salach restauracyjnych, gdzie jednak często chórzyści doświadczali szykan, a opłaty za czynsz były bardzo wysokie. Dlatego zdarzało się, że ćwiczone w polskich akademikach na terenie Politechniki Gdańskiej lub w prywatnych mieszkaniach. W cytowanym powyżej anonsie prasowym zwraca uwagę fakt, że planowana próba ma się odbyć w użyczonym do tego celu prywatnym mieszkaniu p. Kwiatkowskiego, który zresztą sam przyczynił się osobiście do powstania chóru Moniuszko⁸.

Organizacyjnie polskie chóry w przedwojennym Gdańsku przynależały do Pomorskiego Związku Śpiewaczego w Toruniu. W 1920 roku na wniosek Zarządu Chóru Lutnia utworzono odrębny gdański oddział śpiewaczy pod nazwą: Okręg VI na Wolne Miasto Gdańsk. Okręg ten powstał formalnie 20 czerwca 1920 roku, o czym donosiła broszura *Jednodniówka Śpiewacza* wydana w Gdańsku⁹. Takie wyodrębnienie polskich chórów w Gdańsku w ramach struktury całego Pomorza było głęboko uzasadnione specyfiką życia społecznego w Wolnym Mieście. Chórom tym przyświecały inne cele, borykały się one także z innymi problemami niż chóry na terenie Polski.

Wśród najważniejszych zadań nowo powołanego zarządu była organizacja spotkań chóralnych na terenie WMG. Były one z jednej strony manifestacją patriotyczną środowiska lokalnego, z drugiej zaś umacniały przeświadczenie polskiej ludności Gdańska o sile zjednoczenia i jej trwałej przynależności narodowej. Spotkania te organizowano w formie zjazdów początkowo co roku w latach 1921-25, a następnie w cyklu dwuletnim w okresie 1925-33, aby od 1933 roku powrócić do formuły corocznych zjazdów. Najbardziej uroczysty charakter patriotycznej manifestacji miał zjazd chórów 4-6 czerwca 1938 roku. Jak wielkim przedsięwzięciem było to wydarzenie, najlepiej świadczy fakt, że komisja organizacyjna zjazdu składała się z 3 sekcji (1. sekcja artystyczno-programowa – K. Wilkomirski, T. Tylewski, ks. B. Komorowski; 2. sekcja propagandowo-organizacyjna – S. Wyrowiński, O. Werss, J. Dunst; 3. sekcja finansowo-wydawnicza – F. Muzyk, J. Dunst, R. Wieloch), a w zjeździe wzięło udział ok. 3 tys. śpiewaków, nad których bezpieczeństwem z powodu wrogo nastawionych władz gdańskich czuwali polscy harcerze z Komendy Hufca Gdańskiego. O panującej w mieście atmosferze w tamtym czasie świadczy lektura *Jednodniówki Śpiewaczej* wydanej już po wojnie z okazji 40-lecia działalności chóru Moniuszko:

Przygotowaniom do zjazdu towarzyszyło gorączkowe podniecenie kół niemieckich. Wszystkie miejsca, gdzie zjazd się odbywał, więc – sala recepcyjna Dworca Głównego, stadion sportowy we Wrzeszczu i sala Stoczni Gdańskiej przy ul. Lisia Grobla –

⁸ Por. Rymarz, „Działalność polskich towarzystw”, 96.

⁹ Por. *Jednodniówka Śpiewacza VI Okręgu Pomorskiego Związku Kół Śpiewaczych w Gdańsku* (Gdańsk: VI Okręg Pomorskiego Związku Kół Śpiewaczych w Gdańsku, 1927-1928), 10-11.

nieustannie były inwigilowane przez agentów policji, którzy głośno wygrażali się Tadeuszowi Tylewskiemu i Moniuszkowcom i zapowiadali, że się z nimi rozprawią. Pogrożki te nie zmały jednak uroczystego przebiegu samego zjazdu, w którym wzięły udział 73 chóry, reprezentujące 44 miasta polskie¹⁰.

Ta napięta atmosfera była już złowieszczym zwiastunem wydarzeń z roku 1939.

Rola społeczna

Obserwując polski ruch śpiewaczy w przedwojennym Gdańsku z perspektywy czasu, można mówić o kilku celach tego organizacyjnego wysiłku. Po pierwsze, jak już powiedziano, był on motywowany patriotycznie, skoncentrowany na tworzeniu przeciwwagi dla szeroko zakrojonej propagandy proniemieckiej, która wymierzona była w gdańskich Polaków. Władze gdańskie, wzorując się na wcześniejszych działaniach rządu Pruskiego, stosowały konsekwentne mechanizmy germanizacyjne. W wyniku tych działań niemczeni ulegali nie tylko polscy gdańszczanie obywatele WMG, ale także kaszubska i kociewska ludność napływowa oraz przybywający w celach zarobkowych robotnicy sezonowi. Organizacje polskie były więc zmuszone do stanowczych działań propolskich, które obejmowały trzy obszary: edukacyjny, sportowy i kulturalny. Działacze Gdańskiej Polonii (m.in. Wilhelm Grimsmann, Alfons Hoffmann, Kazimierz Purwin, Franciszek Kubacz, Antoni Lenzion) zaangażowani społecznie postępowali dwutorowo: zjednując dla sprawy gdańskiej polskie władze w Warszawie oraz tworząc i animując oddolne inicjatywy obywatelskie. Pochodzące z zewnątrz wsparcie nowego państwa polskiego miało charakter materialny oraz kadrowy (dzięki temu przybył do Gdańska m.in. w roku 1934 Kazimierz Wiłkomirski). Oba tak zakrojone obszary były szczególnie dla polskich gdańszczan wartościowe. Wsparcie materialne pozwalało przede wszystkim początkowo na wynajem, a następnie na budowę własnych polonijnych lokali. Z tych środków w znacznej mierze powstały np. Dom Polski przy Wallgasse (obecnie ul. Wałowa) oraz Dom Polski w Sopocie. Z kolei napływ wykształconej kadry w postaci nauczycieli, inżynierów, kadry zarządczej, która przybywała do pracy w polskich instytucjach (Szkół Macierzy Szkolnej, Poczty Polskiej, Dyrekcji Okręgowej Kolei Polskiej itd.), wzmacniał potencjał polskiej społeczności w jej kulturowym wymiarze.

Koncentracja tych działań z oczywistych względów dotyczyła głównie polskiej młodzieży. Służyła temu szeroka działalność Macierzy Szkolnej, która jako organizacja oficjalnie wspierana przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, prowadziła w Gdańsku polskie ochronki, szkoły podstawowe i średnie o różnych profilach. Podobnie ukierunkowana na ludzi młodych była działalność towarzystw sportowych, w tym gdańskiego Sokoła oraz polskiego klubu Gedania z drużyną piłki nożnej i sekcją boksu. Stąd drugi cel działalności polskich towarzystw śpiewających na obszarze WMG, na który wskazuje Lech Mokrzecki:

¹⁰ „Zarys działalności chóru Moniuszko w latach 1919-1959”, w *Jednodniówka Śpiewacza* wydana z okazji 40-lecia działalności chóru męskiego „Moniuszko” (Gdańsk: Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej, 1959), 17.

W centrum uwagi Polonii Gdańskiej znalazł się również problem, jak ogarnąć wpływami wychowania muzycznego i pozyskać dla ruchu amatorskiego młodzież pracującą zawodowo i starsze pokolenie. W tym celu organizowano nowe chóry oraz pomagano działającym już placówkom przy różnych polskich towarzystwach, instytucjach, szkołach i kościołach¹¹.

Gdańskie chóry stały się więc ważnym miejscem wspólnych działań różnych pokoleń. Umacniały świadomość narodową także wśród ojców i dziadków, którzy obcując z polską młodzieżą, pozostawali pod wpływem silnych narodowych impulsów. W ten sposób kształtowała się jednorodna społeczność ponadpokoleniowa. Borykający się z trudną codziennością śpiewacy zyskiwali trwałą fundament wspólnotowego i narodowego zakorzenienia.

I wreszcie trzecim celem, który przyświecał powstającym towarzystwom śpiewaczym, było rozwijanie i pogłębianie kultury muzycznej. Wydaje się, że początkowo schodził on na plan dalszy. Wobec zadań patriotycznych walory artystyczne pozostawały w cieniu. Jednak od momentu utworzenia VI Okręgu Związku Śpiewaczego, kiedy jego zarząd uzyskał istotną autonomię, ranga artystyczna rodzimych chórów stała się problemem zasadniczym. Zwrócono przede wszystkim uwagę na niedostatki kadrowe:

W okręgu gdańskim dotkliwie odczuwano brak dyrygentów. Na czele miejscowych chórów stali rozmaici dyrygenci, przeważnie amatorzy – rzadko zawodowi muzycy. Brak ten starano się złagodzić poprzez organizowanie kursów szkoleniowych. Nad tą sprawą dyskutowano już w lutym 1922 roku na zebraniu Zarządu Okręgu, natomiast w marcu 1925 roku uchwalono przeznaczyć na ten cel zysk z koncertów. Pierwszy kurs dla dyrygentów odbył się w dniach 15-30 maja 1926 roku pod bezpośrednim kierownictwem Feliksa Nowowiejskiego, a udział w nim wzięli studenci Politechniki Gdańskiej, Gimnazjum Polskiego oraz członkowie Polskiego Towarzystwa Muzycznego. [...] Następne kursy dla dyrygentów, jakie organizował Zarząd, prowadzili m.in. Tadeusz Mayzner, Tadeusz Tylewski, Kazimierz Wilkomirski¹².

Choć zasadniczo, przynajmniej w początkowej fazie działalności chóralnej w dwudziestoleciu międzywojennym w Gdańsku, najistotniejszy był pierwiastek patriotyczny i kształtowanie propolskiej postawy wśród społeczności gdańszczan, to jednak stopniowo punkt ciężkości przesunął się w kierunku podnoszenia umiejętności wykonawczych tych zespołów i poszerzania zakresu ich repertuaru.

Repertuar

Omówienie repertuaru polskich chórów w Gdańsku w okresie międzywojnia dotyczy zasadniczo dwóch obszarów. Po pierwsze ogólnego spojrzenia na wykonywane pozycje. Po drugie zaś roli inspirującej twórczość kompozytorską. Odrębnym zaga-

¹¹ Lech Mokrzecki, „Tradycje muzyczne Gdańska z okresu Wolnego Miasta (1920-1939)”, w *W kręgu kultury, muzyki i baletu. Szkice i materiały z dziejów życia muzycznego na Wybrzeżu Gdańskim i pracy kulturalno-oświatowej*, red. Lech Mokrzecki (Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, 1971), 5-26, 7.

¹² Rymarz, „Działalność polskich towarzystw”, 84.

dnieniem pozostaje natomiast jakość chóralnych występów, które z dzisiejszej perspektywy można ocenić jedynie dzięki zachowanym relacjom.

Początkowo powoływane towarzystwa śpiewacze były głównie organizacjami społecznymi, wspólnotowymi, patriotycznymi. Muzyczne przygotowanie członków chóru i dyrygentów miało niewielkie znaczenie, chodziło raczej o podtrzymywanie więzi narodowych. Chórzyści rekrutowali się najczęściej z grona pracowników poczty, kolei, urzędników Macierzy Szkolnej i innych instytucji polskich oraz niemieckich. W organizacjach odpowiedzialnych za kształt polskiego życia muzycznego w tym obszarze zasiadali głównie aktywni działacze polonijni o szlacheckich intencjach, ale bez wykształcenia muzycznego. Jak wspomina Kazimierz Wiłkomirski:

Pokutował wtedy w Gdańsku niedorzeczny pogląd, że do pracy w ruchu amatorskim powołani są jedynie ludzie nie będący muzykami z zawodu¹³.

O towarzysko-społecznym charakterze działalności chórów w początkowym okresie najlepiej świadczą anonse prasowe dotyczące tych spotkań¹⁴. Były one przede wszystkim towarzysko-rozrywkowe. Z tej przyczyny repertuar towarzystw śpiewaczych można eufemistycznie scharakteryzować jako niezbyt wyszukany. Były to głównie pieśni, a nawet piosenki ludowe w prostych opracowaniach amatorskich, pieśni kościelne oraz utwory patriotyczne. Pełniły one wyraźnie określoną funkcję użytkową, o czym świadczą wzmianki w polskiej prasie anonosujące występy chórów¹⁵.

W repertuarze, który bliski był dzisiejszej pieśni biesiadnej, zazwyczaj dominowały utwory kompozytorów rodzimych:

Lutnia gdańska, przygotowująca się do uroczystego obchodu 30-lecia, pracuje nad zestawieniem repertuaru, niesłyszanego dotąd w Gdańsku. Mianowicie: wszystkie pieśni

¹³ Wiłkomirski, *Wspomnienia*, 468.

¹⁴ „Wspólna pogawędka przy kawce »Cecylji« gdańskiej i członków orkiestry polskiej odbyła się w Domu Polskim przy licznych udziałach członków i członków obu towarzystw. Orkiestra popisała się udatnym odegraniem kilku utworów pod batutą p. Tadeusza Tylewskiego, zyskując sobie uznanie płci pięknej i pozostałych gości. Na pogawędce spędzono około 4 godzin, wynosząc z niej wrażenia jaknajlepsze” („Kronika”, *Gazeta Gdańska Echo Gdańskie*, 23 marca, 1926, 6).

¹⁵ „Polski chór kościelny w Oliwie urządza w dniu 16 stycznia roku 1927 w Sali p. Skwiercza (Oliwa, Vereinhaus, Zoppoterstrasse 11) zabawę zimową, której program zawiera m.in. śpiewy chóru, teatr amatorski, tańce itd.” („Polski chór kościelny w Oliwie”, *Gazeta Gdańska Echo Gdańskie*, 6 stycznia, 1927, 8); „Polski Związek Kolejowców w Gdańsku urządza na cele Gminy Polskiej w W.M. Gdańsku w niedzielę dnia 7-go sierpnia b.r. »Zabawę Ogrodową« w parku Strzelnicy przy Promenadzie z urozmaiconym programem, w skład którego wchodzi: Koncert występ Towarzystwa Śpiewackiego »Moniuszko« (dyr. p. Tadeusz Tylewski)” („Polski Związek Kolejowców (PZK)”, *Gazeta Gdańska*, 4 sierpnia, 1921, 6); z kolei po uroczystych obchodach rocznicy wybuchu powstania listopadowego w Sokole gdańskim ukazała się następująca relacja: „Nastąpiły potem produkcje artystyczne. [...] Chór mieszany »Cecylja« z Nowego Portu odśpiewał szereg pieśni gorąco oklaskiwanych. Szczególnie podobał się Ponieckiego »Przyszła kryśka na Matyska«, odśpiewany przy akompaniamencie fortepianu. Akompaniował p. Tadeusz Tylewski. Gościnnie występ chóru »Cecylja« stwierdził, że chór ten w pracy swej dąży ku wyżynom i dzisiaj już stoi w pierwszym szeregu chórów okręgu gdańskiego” („Obchód rocznicy powstania listopadowego w »Sokole« gdańskim”, *Gazeta Gdańska Echo Gdańskie*, 1 grudnia, 1928, 4).

są zupełnie nowe, bądź też takie, które dopiero świeżo zostały stworzone przez celniejszych naszych kompozytorów¹⁶.

Realizację tych ambitnych założeń potwierdzają słowa Edwina Rymarza¹⁷, który wymienia utwory śpiewane przez Lutnię Gdańsk. To, co gdańscy śpiewacy uważali za najwyższą wartość i powód do dumy, Kazimierz Wiłkomirski w swoich *Wspomnieniach* komentował tak:

Repertuar polskich chórów amatorskich w okresie międzywojennym zawierał jeżeli nie wyłącznie, to przeważnie utwory domorosłych kompozytorów o nienajlepszym smaku, operujących dość prymitywnymi i mocno przestarzałymi środkami techniki kompozytorskiej¹⁸.

Albo jeszcze dobitniej:

Jeżeli chodzi o repertuar chórów gdańskich nie chciałbym określić go generalnie słowem „szmira”, muszę jednak stwierdzić, że nie wychodził on z granic muzycznej łatwizny i banału¹⁹.

Dla pełnego obrazu przedwojennego życia chóralnego w Gdańsku trzeba także odnotować próby podejmowania ambitniejszych muzycznie wyzwań:

[...] jak się dowiadujemy urzędza Tow. śpiewu kościelnego „Cecylja” w Gdańsku w dniu 27 marca (wielki wtorek) w wielkiej Sali Domu św. Józefa koncert postny. Będzie to pierwszy polski koncert postny w Gdańsku. Program będzie bardzo urozmaicony i składać się z utworów chórowych wykonanych przez Towarzystwo Śpiewu „Cecylja”, z solą żeńskiego i męskiego, z kwartetu mieszanego oraz utworów na orkiestrę smyczkową, pozatem z solą skrzypkowego i na harmonium. Między utworami chórowymi wykona się słynny na całym świecie utwór wielkiego mistrza włoskiego Gregorio Allegri’ego „Lamentazione”. Utwór ten pochodzi z szesnastego wieku i będzie od tego czasu wykonywany przez chór watykański rok rocznie w wielki piątek w Sykstyńskiej Kaplicy w Rzymie. [...] W Gdańsku wykona się utwór ten poraz pierwszy. Szersza publiczność polska tak miejscowa, jak i zamiejscowa, a również i Niemcy zainteresowali się już tym koncertem²⁰.

Po tym koncercie ukazała się relacja następującej treści:

¹⁶ „Kronika”, *Gazeta Gdańska Echo Gdańskie*, 9 września, 1926, 5.

¹⁷ „W latach 1920-21 chór posiadał w swoim repertuarze m.in. następujące pieśni: »Pod borem sona«, »Marsz Kaszubski«, »Do pieśni«, »Nasz Bałtyk«, »Wędrownik«, »Orły Sokoły«, »Domek rodzinny«, »Hej ty kraju ukochany«, »Pieśń o orle«, »Wstań pieśni«, »Pobudka« i inne. W repertuarze chóru znajdowała się także pieśń Tadeusza Tylewskiego pt. »Pastereczka«, którą to podarował kompozytor Lutni z okazji jubileusza 25-lecia jej działalności” (Rymarz, „Działalność polskich towarzystw”, 87).

¹⁸ Wiłkomirski *Wspomnienia*, 469.

¹⁹ Ibidem, 470.

²⁰ „Baczność”, *Gazeta Gdańska*, 17 marca, 1923, 4.

Koncert udał się pod każdym względem znakomicie. Największe wrażenie na słuchaczach sprawiło „Lamentazione” i „Miserere” Gregorio Allegri’ego, odśpiewane przez chór „Cecylji”, „Bogarodzico”, hymn polski, zharm. przez Galla, wykonany przez chór męski „Moniuszko” pod batutą p. Jachimczacka, oraz „Stabat Mater” Rheinbergera, wykonane przez „Cecylji” z tow. orkiestry. Wielki znawca muzyki kościelnej ks. Lewandowski²¹ wyraził się wobec nas z wielkim uznaniem o pracy dyrygenta p. Tylewskiego, a mianowicie o jego odwadze, że wystawił tak trudne kompozycje, a wyraził pełne uznanie chórowi, że wywiązał się z zadania swego bardzo dobrze. To też należy się chórowi „Cecylji” oraz jego dyrygentowi powinszować i życzyć dalszego rozwoju²².

Anonimowy recenzent dodaje także dwie inne istotne uwagi:

Między gośćmi zauważyliśmy także sporą liczbę Niemców [...]. Publiczność zapelniając salę – jak już wspomnieliśmy – po same brzegi, zachowała się przez czas trwania koncertu bardzo wzorowo, co z uznaniem podkreślić należy²³.

Na podstawie istniejących relacji trudno jednoznacznie ocenić rangę artystyczną występów chóralnych. Zarówno w prasie polskiej, jak i w zachowanych wspomnieniach początkowo dominują pochlebne wypowiedzi autorów. Śpiew amatorskich chórów oceniany jest wysoko. Od połowy lat 30. pojawiają się częściej głosy krytyczne. W tym także wypowiedzi przybyłego do Gdańska Kazimierza Wiłkomirskiego, który otwarcie wyrażał niezadowolnienie z poziomu polskiego życia muzycznego i za sprawą wielu koncertów kameralnych, a także szerokiej działalności pedagogiczno-organizacyjnej w Polskim Konserwatorium Muzycznym i Polskim Towarzystwie Muzycznym podejmował intensywny wysiłek, aby to zmienić. We *Wspomnieniach* Wiłkomirski relacjonuje: „Jeżeli chodzi o styl wykonawczy, o kulturę dźwięku, o środki ekspresji, wszystko to było mniej więcej takie jak w większości polskich chórów. Śpiewano niezbyt czysto, ale razem, składnie, stosując szczerze jaskrawe kontrasty dynamiczne, zmiany tempa gwałtowne i zgoła zbyteczne, mało dbając o dokładność rytmiczną, o gatunek dźwięku, o płynność melodycznej linii i czytelność tekstu”²⁴.

Podnoszeniu poziomu występów polskich chórów w Gdańsku miały służyć działania Zarządu VI Okręgu Śpiewaczego – organizowanie konkursów, zjazdów chóralnych i koncertów, które gromadziły zespoły z Pomorza i całej Polski. Ta forma konfrontacji pozwalała trzeźwo ocenić potencjał artystyczny gdańskiego środowiska chóralnego. Stąd również głosy bardziej krytyczne w polskiej prasie:

Występ chóru „Lutnia” Gdańsk wypada właściwie z ram programu²⁵; chóralne utwory Żeleńskiego są technicznie trudne i przerastają zazwyczaj siły chóru amatorskiego. Występ wczorajszy mógł się pomieścić w programie wieczoru klubowego lub towarzys-

²¹ Ks. prof. Lewandowski, ówczesny dyrektor chóru katedralnego w Pelplinie i patron Związku Kół Śpiewających na Pomorzu.

²² „Wczorajszy koncert postny »Cecylii« gdańskiej”, *Gazeta Gdańska*, 29 marca, 1923, 4.

²³ Ibidem.

²⁴ Wiłkomirski, *Wspomnienia*, 470.

²⁵ Recenzja dotyczy koncertu z twórczością Władysława Żeleńskiego, który odbył się 24.03.1936 roku w Sali Danziger Hof.

kiego, ale nie nadawał się do koncertu, który miał być popisem polskiej sztuki muzycznej i polskich artystów. Chór „Lutnia” dysponuje dobrymi głosami, widać w nim dużo pracy dyrygenta i członków, posiada on pewną technikę zespołową, ale widocznie brak czasu nie pozwolił należycie opanować trudnych technicznie utworów. Koncert wczorajszy był awizowany zarówno w prasie polskiej, jak i niemieckiej jako popis polskiej sztuki muzycznej i polskich artystów. Przyszli też słuchacze niemieccy, przynęceni bardzo pięknymi przeważnie, poprzednimi koncertami. – Musimy sobie chyba zdać sprawę, że to co wczoraj usłyszeli, poza pewnymi wyjątkami, nie pozwoli im wyrobić sobie właściwego sądu o twórczości Żeleńskiego, ani o polskich wykonawcach muzyki jego²⁶.

Tak dobitnie skrytykowana Lutnia Gdańsk, była jednocześnie obok Cecylii najliczniejszym gdańskim chórem, który działał pod kierownictwem amatora, entuzjasty śpiewu Feliksa Muzyka. Ale o jego muzycznych umiejętnościach z przekazem wypowiedział się Wiłkomirski:

Z chórów mieszanych w roku 1934 najlepsza chyba była „Lutnia-Gdańsk”, którą kierował urzędnik bankowy Feliks Muzyk, człowiek sympatyczny, kulturalny, oddany sprawie całą duszą, ale... muzyk tylko z nazwiska²⁷.

Wzrostowi świadomości muzycznej wśród słuchaczy i krytyków towarzyszyło stopniowe podnoszenie się poziomu muzycznych prezentacji chóralnych. Zwłaszcza chór Cecylia prowadzony od 1935 roku przez Kazimierza Wiłkomirskiego rozwijał się znakomicie, często występował (ok. 40-50 koncertów rocznie), trzykrotnie brał udział w ogólnopolskich zjazdach śpiewaczych w Toruniu (1937), Gdańsku (1938) i Bydgoszczy (1939), zajmując czołowe miejsca. Jak wspomina Wiłkomirski, w repertuarze zespołu dominowała polska muzyka Jana Maklakiewicza, Karola Szymanowskiego, Stanisława Wiechowicza, Tadeusza Szeligowskiego²⁸, jako pierwiastek lokalny chórzyci wykonywali również *Hymn śpiewaków gdańskich*²⁹ Tylewskiego. Wiłkomirski nie stronił także od dzieł dawnych mistrzów – Giovanniego Palestriny, Jacka Różyckiego, Mikołaja Gomółki, Bartłomieja Pękiela³⁰. O wysokim artystycznym poziomie chóru zapewnia kolejny głos gdańskiej prasy:

Chór „Cecylja” Gdańsk, który nazwałem w jednym z poprzednich sprawozdań reprezentacyjnym chórem mieszanym w Gdańsku, usprawiedliwił swym czwartkowym występem w zupełności tę nazwę. Pan Wiłkomirski mimo swej żmudnej pracy pedago-

²⁶ S.P. [być może Szczepan Pilecki], „Koncert muzyki Władysława Żeleńskiego”, *Gazeta Gdańska*, 26 marca, 1936, 9.

²⁷ Por. Wiłkomirski, *Wspomnienia*, 467.

²⁸ „Śpiewaliśmy utwory Jana Maklakiewicza – *Mszę świętokrzyską*, opracowania pieśni ludowych i kolęd, parę kompozycji okolicznościowych; Szymanowskiego *Pieśni kurpiowskie*, Wiechowicza – *Mruczkowe bajki*, Szeligowskiego – *Pod okapem śniegu, Angeli słodko śpiewali* i inne”. Ibidem, 472.

²⁹ Tu istnieje rozbieżność relacji Wiłkomirskiego ze znanym tytułem pieśni Tylewskiego opublikowanej w zbiorze *Pieśni dawne i historyczne z Pomorza i Gdańska*. W tym zbiorze nosi ona nazwę *Pieśń gdańskich śpiewaków*. Prawdopodobnie chodzi o ten sam utwór, być może po wojnie nazwa została zmieniona lub Wiłkomirski błędnie zapamiętał tytuł.

³⁰ Por. Wiłkomirski, *Wspomnienia*, 472.

gicznej w Konserwatorium, mimo ogromnych sukcesów, jako kapelmistrz wielkich zespołów orkiestralnych włożył tyle serca i zapału w kierownictwo tego małego chóru, podniósł do tego stopnia muzykalność zespołową, wydobył ze śpiewaków tyle głosu i dobrych chęci, że to co usłyszeliśmy wypadło prawdziwie imponująco. Przecież tak odśpiewanych „Improperia” lub hymnu „Salvatoris Mater”, lub „Dies Irae” – nie powstydziliby się żaden zespół śpiewacki – nawet zawodowy. [...] Z dzieł polskich odśpiewał chór „Cecylja” Jacka Różyckiego „Hymni ecclesiastici”. [...] Zwłaszcza odśpiewaniem hymnu „Salvatoris Mater” należało do najlepszych punktów wieczoru. Prócz Różyckiego usłyszeliśmy kilka dzieł Jana Adama Maklakiewicza, należącego do czołowych muzyków współczesnej Polski. [...] Na zakończenie odśpiewał chór Cecylja dwie rzewne i melodyjne wielkopostne ludowe pieśni w układzie Maklakiewicza³¹.

Jakkolwiek z dystansem należy podchodzić do recenzji publikowanych w polskiej prasie gdańskiej, to jednak te słowa – wobec zgodności innych źródeł – wydają się zasłużone.

W roku 1937 oba chóry: Lutnia i Cecylia zjednoczyły się pod dyrekcją Wiłkomirskiego, tworząc odtąd jeden śpiewaczy zespół mieszany o nazwie Lutnia-Cecylia.

Porządkując chóralną scenę przedwojennego Gdańska, trzeba także kilka uwag poświęcić prowadzonemu przez Tadeusza Tylewskiego³² jednemu męskiemu chórowi Moniuszko. Od początku swej działalności zespół brał udział w konkursach śpiewaczych w Gdańsku, Toruniu, Poznaniu oraz w lokalnych uroczystościach patriotycznych³³ Jako męski zespół chóralny Moniuszko był jednym z aktywniejszych towarzystw śpiewaczych. Mierzył się z chórami z innych miast Polski w ramach rywalizacji artystycznej. Przychylnie o chórze wypowiadał się także Wiłkomirski³⁴. W polskiej prasie można odnaleźć wiele pochlebnych ocen działalności tego chóru³⁵.

³¹ S.P. [być może Szczepan Pilecki] „Koncert Muzyki religijnej”, *Gazeta Gdańska*, 6 kwietnia, 1936, 8.

³² Faktycznie chór prowadziło w okresie WMG kilku dyrygentów, m.in.: Kazimierz Purwin (redaktor „Gazety Gdańskiej”), Antoni Janca (organista kościoła św. Józefa), Józef Jachimczak (miłośnik śpiewu). Por. Koczyński, *Polskie życie muzyczne*.

³³ Szczegółowo na ten temat pisze Tadeusz Koczyński. Ibidem, 84-85.

³⁴ „W chwili mojego przybycia do Gdańska najlepiej pod każdym względem prezentował się chór męski »Moniuszko«: był on najliczniejszy, skupiał w sobie wypróbowanych, obdarzonych nie najgorszymi głosami miłośników śpiewu, miał też energicznego, zapalonego, doświadczonego dyrygenta w osobie Tadeusza Tylewskiego, organisty polskiego kościoła we Wrzeszczu, który nie miał wprawdzie wielkiego wykształcenia muzycznego, jednak niewątpliwie górował nad innymi »chórmistrzami«, wśród których nie było ani jednego muzyka z prawdziwego zdarzenia”. Wiłkomirski, *Wspomnienia*, 467.

³⁵ W roku 1933 „Gazeta Gdańska” donosiła: „Gdański chór Męski »Moniuszko« najlepszym zespołem męskim na Pomorzu. Na zjeździe Pomorskiego Związku Kół Śpiewaczych, który odbył się podczas Zielonych Świąt w Toruniu odbyły się w Teatrze Miejskim popisy konkursowe poszczególnych chórow z całej Polski. W popisach konkursowych brało udział 56 chórow świeckich i kościelnych, męskich, mieszanych i żeńskich. Największą ilość punktów, bo 156 uzyskał chór męski »Syrena« z Lwowa, zaś z chórow męskich Pom Zw. Kół Śpiew. Chór »Moniuszko« z Gdańska, który uzyskał 178 punktów za śpiewanie »Marsza żołnierskiego« z r. 1830 Wallek-Wallewskiego” („Gdański chór Męski »Moniuszko« najlepszym zespołem męskim na Pomorzu”, *Gazeta Gdańska*, 13 czerwca, 1933, 5).

Sukcesem zespołu był także udział we wzmiankowanym już zjeździe chórów w Gdańsku w 1938 roku, gdzie Moniuszko zdobył I nagrodę za wykonanie utworu Tylewskiego pt. *Gród zatopiony*. Moniuszko był także jedynym chórem polonijnym, który odbył artystyczną podróż zagraniczną w 1938 roku do Kopenhagi.

Jeśli chodzi o inspirującą twórczo rolę polskiej, gdańskiej, przedwojennej chóralistyki, przypomnijmy, że w ówczesnym Gdańsku brakowało dobrze wykształconych muzycznie polskich kompozytorów. Potwierdzają to słowa Wacława Kmicica-Mieleszyńskiego:

Trudno jest mówić o polskiej twórczości muzycznej w Gdańsku międzywojennym. Spośród kompozytorów, w tym czasie działających na terenie Wolnego Miasta Gdańska, na czoło wybija się niewątpliwie twórczość kompozytorska K. Wiłkomirskiego. Ale nie był on gdańszczaninem z urodzenia, nie był nawet Pomorzanie z tradycją kulturalną tego regionu, tak jak T. Tylewski, H. Jabłoński, E. Żuk, L. Szopiński [...]. Twórczość T. Tylewskiego ograniczała się do utworów religijnych i pieśni okolicznościowych. [...]; natomiast H. Jabłoński, E. Żuk i L. Szopiński stawiali w tym czasie pierwsze kroki *in artis musicae*, byli bowiem dopiero uczniami Konserwatorium³⁶.

Dlatego też na przykład uzasadnione były wysiłki Wiłkomirskiego, które zmierzały raczej w kierunku upowszechniania polskiej twórczości muzycznej wysokich lotów, przeszczepiania na grunt gdański muzyki na owe czasy współczesnej i odcinania się od dyletanckich poczynań rodzimych kompozytorów-amatorów.

Istnieje wszakże niewielka grupa utworów, które powstały w Gdańsku w latach 30. i weszły na stałe do repertuaru chóralnego. Są to utwory Wiłkomirskiego i Tylewskiego, przy czym ten pierwszy, jak słusznie wskazuje Kmicic-Mieleszyński, był twórcą niezwiązanym z muzyczną tradycją regionu. Z pewnością jednak życie w Gdańsku i działalność Wiłkomirskiego jako dyrygenta chóru Cecylia stały się w tym krótkim okresie (1934-39) ważnym źródłem jego inspiracji kompozytorskiej:

Orientując się dokładnie zarówno w możliwościach mojego chóru (które oczywiście stale wzrastały), jak i w konkretnym zapotrzebowaniu na takie czy inne pozycje, poświęciłem się w tym czasie ze szczególnym zamięłowaniem twórczości chóralnej, zasiłając dość szczerze nasz repertuar kompozycjami różnego rodzaju. Opracowałem cykl ludowych pieśni kaszubskich, kilka kolęd (skomponowałem dwie własne), napisałem kilka utworów na chór mieszany a cappella, m.in. *Pozdrowienie Gdańska* do słów Or-Ota, *Słowo wam niosę* do tekstu Edwina Jędrkiewicza (na uroczystość 15-lecia Gdańskiej Macierzy Szkolnej), *Przysięgę* do słów Kornela Makuszyńskiego (utwór ten otrzymał pierwszą nagrodę na konkursie kompozytorskim ogłoszonym przez Ligę Morską i Kolonialną w roku 1938). Skomponowałem też *Mszę* na chór mieszany, kwartet solistów i organy, która miała niezliczoną ilość wykonań m.in. w Toruniu i Łodzi i którą Latoszewski po zapoznaniu się z nią, włączył do programu Festiwalu Muzyki Polskiej w Poznaniu (w październiku roku 1938), powierzając jej wykonanie połączonym chórom Opery i Filharmonii i solistom Opery³⁷.

³⁶ Wacław Kmicic-Mieleszyński, *Polska kultura muzyczna w Wolnym Mieście Gdańsku (w latach od 1920 do 1939)* (Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe, 1965), 171-172.

³⁷ Wiłkomirski, *Wspomnienia*, 472.

Przywołana tu *Msza uroczysta*³⁸ to najwybitniejsze dzieło napisane przez polskiego kompozytora mieszkającego w Gdańsku w latach 30. Rozszyfrowując motywację kompozytora do napisania utworu, można mówić o kilku przesłankach. Po pierwsze były to kwestie obsadowe (możliwości wykonawcze środowiska), po drugie osobista motywacja religijna, ale spleciona z kościelnym rodowodem chóru, po trzecie funkcja użytkowa mszy – zarówno pod względem konstrukcji, jak i stylistyki – i wreszcie tradycyjne środki kompozytorskie, które należy powiązać również z użytkowym charakterem, ale także z możliwościami wykonawczymi zespołu.

Najbardziej znamienita dla rozważań na temat gdańskich inspiracji w twórczości Wilkomirskiego jest obsada jego *Mszy*, czyli chór mieszany (Cecylia) i kwartet solistów z towarzyszeniem organów (partię organów wykonywała z powodzeniem siostra kompozytora Maria). Z relacji kompozytora, którą znajdujemy w jego *Wspomnieniach*, wynika, że pisząc utwór, Wilkomirski miał już dokładny plan tej obsady. Pełniąc jednocześnie funkcję dyrektora Polskiego Konserwatorium Muzycznego i dyrygenta chóru Cecylia, miał znakomite rozeznanie w potencjale wokalnym środowiska, co potwierdzają jego słowa:

Pomyślny rozwój klasy śpiewu solowego, prowadzonej przez Julię Gorzechowską, datuje się od jesieni 1935. Kiedy zostały przełamane lody nieufności ze strony gdańskich chórów amatorskich w stosunku do mojej osoby jako „zawodowego” muzyka, członkowie chórów zaczęli zgłaszać się do Konserwatorium. [...] Wśród uczniów klasy śpiewu znajdowali się między innymi: Ludgarda Chudzicka, [...], Hildegarda Skawska, tenory: Alfons Burandt [...], barytony: Jan Gdaniec [...]. Głos Chudzickiej miał żywą, ciepłą barwę; jej śpiew miał wiele ekspresji. [...] Głos Skawskiej przypominał brzmienie włoskiej wiołonczeli: był to najpiękniejszy alt, jaki dało mi się słyszeć. Jan Gdaniec odznaczał się wyjątkową muzykalnością, poczuciem rytmu, dobrą orientacją, pamięcią; wykazywał ponadto wyraźny talent aktorski³⁹.

Wymienionych śpiewaków widział kompozytor jako wykonawców partii solowych⁴⁰. Jak się bowiem okazuje, w budowie dzieła Wilkomirskiego właśnie odcinki ensemblowe z udziałem solowych głosów wokalnych: duet sopranu z altem *Christe eleison* oraz dwa kwartety w *Benedictus* i *Agnus Dei* to najciekawsze fragmenty dzieła, o czym przekonuje Stanisław Dąbek⁴¹.

Ważną przesłanką, wśród których należy upatrywać źródła inspiracji dla *Mszy uroczystej*, jest w przypadku Wilkomirskiego także motywacja religijna⁴². W Gdańsku

³⁸ Egzemplarz partytury utworu przechowała Biblioteka Opery Poznańskiej, dzięki czemu *Mszę* można było ponownie wykonać po wojnie.

³⁹ Ibidem, 458.

⁴⁰ „Jak już wspominałem, w mojej *Mszy* są dwa spore kwartety solowe (w *Benedictus* i w *Agnus Dei*), mały duet żeński w *Kyrie* i solo sopranowe w *Gloria*. Miałem dwie doskonałe solistki w osobach Chudzickiej i Skawskiej; partie głosów męskich śpiewali Burandt i Gdaniec” (ibidem, 475).

⁴¹ Omawiając duet głosów żeńskich, Stanisław Dąbek stwierdza: „Jest to duet o charakterze lirycznym z klasyczną melodyką kantylenową, ewolucyjnie opracowanym motywem i tym samym materiałem w obu odcinkach; rolę konstrukcyjną pełni tu harmonika funkcyjna”. Stanisław Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku 1900-1995* (Warszawa: PWN, 1996), 119.

⁴² Por. Kinga Strzelecka, *Życie pięknem było: rzecz o Kazimierzu Wilkomirskim* (Lublin: Polihymnia, 2000).

została ona dodatkowo wzmocniona przez pierwotnie kościelny charakter chóru Cecylia, który założono „dla pielęgnowania śpiewu kościelnego”⁴³. Te religijne motywacje łączą się z użytkowym charakterem dzieła. Wiłkomirski pisał więc swoją *Mszę* jako dzieło raczej o przeznaczeniu liturgicznym do wykonania w kościele, na co jednoznacznie wskazuje Marcin Tomczak⁴⁴.

Jak wspomina kompozytor, utwór wykonywany był często, a nawet powszechnie. Jednocześnie Wiłkomirski nie mówi o koncertach, uwag na ten temat próżno szukać w gdańskiej prasie. Stąd domniemanie, że dzieło traktowane było głównie właśnie jako użytkowe – towarzyszyło nabożeństwom religijnym.

Również na potrzeby użytkowe Wiłkomirski, konstruując swoją *Mszę*, sięga po tradycyjną formę i środki. Stosuje więc cykl kompletny, sześcioczęściowy z *Benedictus* wyróżnionym w części *Sanctus*, co świadczy o zachowaniu tradycyjnej praktyki XIX-wiecznej. Ponadto Stanisław Dąbek wskazuje, że dzieło opiera się na założeniach typowych dla tzw. mszy kantatowej, o czym świadczy m.in. jego budowa szeregową. Jak zauważa: „następstwa części stanowią struktury zamknięte, bez powiązań wyrazowych lub materiałowych pomiędzy poszczególnymi częściami”⁴⁵.

W ramach części natomiast działają przyjęte przez Dąbka (za Wernerem Korte) mechanizmy korespondencji, modyfikacji i wariacji, które decydują o ich wewnętrznej integracji. Tym samym rozbudowane *Gloria* czy *Sanctus/Benedictus* pozostają spójne dzięki powracającemu w różnych upostaciowaniach materiałowi.

To tradycyjne myślenie typowe jest także dla odcinków chóralnych i towarzyszącej im partii organów. Ta ostatnia najczęściej akompaniuje, dubluje głosy chóralne, kompozytor powierza jej także krótkie fragmenty wstępne, które osadzają chórzystów w tonacji. Charakterystyczne dla odcinków chóralnych jest zastosowanie przez Wiłkomirskiego form ścisłych. Polifoniczne fugi i fugata mają również sens scalający dzieło (fugi pojawiają się w *Kyrie* i *Gloria*, a rozbudowane fugata w *Sanctus* oraz *Agnus Dei*, w którym kompozytor powraca do materiału z *Kyrie*). O ich budowie Dąbek pisze:

Tonalne tematy fug i fugat Wiłkomirskiego nawiązują do tradycji, zwłaszcza barokowo-klasycznej – są śpiewne, zwarte, o wyrazistej strukturze rytmicznej i rysunku linii melodycznej, ze skokami i interwałem zmniejszonym jako elementem ekspresji. Są nienagannie skonstruowane w aspekcie teorii i norm szeroko rozumianego, tradycyjnego kontrapunktu. Równie tradycyjna jest koncepcja formy. [...] Jest to idiom muzyki nieco eklektycznej, lecz szczerzej, napisanej z dużą wiedzą kontrapunktyczną⁴⁶.

Tak pomyślana konstrukcja dzieła, które zresztą pod względem stylistycznym wpisuje się jednoznacznie w ogólną charakterystykę twórczości Wiłkomirskiego, pozwala domniemywać, że kompozytor był doskonale świadomy wykonawczych umie-

⁴³ Kopczyński, *Polskie życie muzyczne*, 75.

⁴⁴ „Wiłkomirski skomponował *Mszę uroczystą* z wyraźnym przeznaczeniem do zastosowania w liturgii, a nie jako dzieło koncertowe. Świadczy o tym brak w partyturze w części *Gloria* słów *gloria in excelsis Deo*, a w części *Credo* – *credo in unum Deum*, które to słowa wypowiada bądź intonuje podczas liturgii celebrans”. Marcin Tomczak, „Kazimierza Wiłkomirskiego Msza uroczysta”, w *Gdańskie lata Kazimierza Wiłkomirskiego*, red. Janusz Krassowski (Gdańsk: Akademia Muzyczna, 2002), 71.

⁴⁵ Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów*, 55.

⁴⁶ *Ibidem*, 161.

jętności gdańskiego środowiska. Jego chór wykonywał z powodzeniem dzieła dawnych mistrzów, był więc zespołem obeznanym dobrze z techniką polifoniczną. Wszechobecna we *Mszy* tonalność wydaje się również istotnym wymogiem wykonawczym dla tego amatorskiego zespołu. Partie ensemble mają charakter śpiewno-liryczny, nie wymagają więc szczególnych umiejętności technicznych od śpiewaków. Chodzi raczej o uwypuklenie barw głosów, podkreślenie typowo kantylenowego charakteru. W jedynym odcinku solowym *Domine Deus* w części *Gloria* kompozytor obsadza głos sopranowy, czyli swoją ulubioną śpiewaczkę Ludgardę Chudzičką o ciepłej, „żywej barwie głosu”, której śpiew odznaczał się „dużą ekspresją”.

Wobec tych przesłanek motywacje muzyczne kompozytora jawią się jako spójne ze specyfiką środowiskową. Można zatem mówić, że dzieło to wiąże się ściśle (pomimo że Wiłkomirski nie był przecież Pomorzanie) z przedwojennym, polsko-muzycznym Gdańskiem.

Z pozostałych dzieł chóralnych pisanych specjalnie dla gdańskich śpiewaków przez Wiłkomirskiego zachowały się *2 kolędy*, *Pozdrowienie Gdańska* do słów Or-Ota oraz *Słowo wam niosę* do tekstu Edwina Jędrkiewicza. *Pozdrowienie Gdańska* i *2 kolędy* opublikowano po wojnie⁴⁷, *Słowo wam niosę* pozostaje w rękopisie wykonanym przez kompozytora w 1992 roku⁴⁸. Wśród tych utworów na uwagę zasługuje *Pozdrowienie Gdańska*, w którym Wiłkomirski wprowadza modalizmy, skalę pentatoniczną, stosuje ruchy głosów w równoległych kwartach i kwintach. Środki te pojawiają się nieprzypadkowo – powiązane są z tekstem, w którym występują odniesienia historyczne – np. do panowania w Gdańsku zakonu krzyżackiego, mają więc charakter stylizacji. Wszystkie wymienione utwory mają prostą budowę z wyraźnie zarysowaną linią melodyczną i klasyczną harmoniką i nawet jeżeli można im zarzucić pewną dozę eklektyzmu, to jednak trzeba uznać, że wpisują się w dość jednorodną estetykę muzyki Wiłkomirskiego o wyraźnie romantyzującym charakterze, a tym samym są w pełni autentyczną wypowiedzią kompozytora przy absolutnie dogłębnej znajomości warsztatu. W repertuarze polskich chórów współcześnie możemy mówić o pewnej popularności kolęd Wiłkomirskiego, a szczególnie kolędy *Wędrowali trzej królowie*, która weszła do obiegowego repertuaru świątecznego. Kolęda o wdzięcznej melodyce, prostocie i bardzo dobrym prowadzeniu głosów chóralnych urzeka swoim niebanalnym świątecznym nastrojem.

Na uwagę zasługują także kompozytorskie próby Tadeusza Tylewskiego tworzone na potrzeby gdańskich chórzystów. Ten przedwojenny dyrygent, organista oraz działacz społeczny był człowiekiem niezwykle zaangażowanym w gdański ruch polonijny. Był jednocześnie jedynym w przedwojennym Gdańsku kompozytorem polskim, który wzrastał w tym mieście i tu się wykształcił. Dlatego w zachowanych utworach Tylewskiego pierwiastek patriotyczny odwołujący się do pamięci historycznej regionu jest niewątpliwie pierwszoplanowy. Tylewski z powodzeniem także adaptował rozmaite melodie gdańskie oraz z regionu Kaszub⁴⁹ na potrzeby chórzystów.

⁴⁷ Kazimierz Wiłkomirski, *2 kolędy, na 4-gł. chór mieszany a cappella* (Kraków: PWM, 1947); idem, *Pozdrowienie Gdańska* (Warszawa: ZAiKS, 1975).

⁴⁸ W zbiorach Biblioteki Akademii Muzycznej w Gdańsku.

⁴⁹ Tadeusz Tylewski, *15 pieśni z Kaszub na chór mieszany 4-gł.* (Gdańsk: Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej, 1958).

Jego twórczość z pewnością ustępuje dokonaniom Wiłkomirskiego, zwłaszcza pod względem mniej wyszukanych rozwiązań harmonicznym i melodycznym, natomiast jako chóralny praktyk Tylewski dobrze rozumiał technikę śpiewu zespołowego, o czym świadczą jego kompozycje. Wśród utworów zamieszczonych w zbiorze *Pieśni dawne i historyczne z Pomorza Gdańskiego* na chór mieszany 3- i 4-głosowy⁵⁰ na szczególną uwagę zasługują dwie: *Kołysanka* do słów Jarosza (Hieronima) Derdowskiego oraz *Pieśń gdańskich śpiewaków* do słów Władysława Osten-Sakkena. W obu tych utworach umuzyczniane teksty wskazują na silne gdańskie, regionalne (kaszubskie) zakorzenie Tylewskiego. Ich autorzy to poeci lokalni, zwłaszcza Derdowski – znany poeta kaszubski. Oba utwory dotyczą ściśle gdańskiej tematyki. W *Kołysance* pojawia się wspomnienie rzezi dokonanej na gdańszczanach przez Krzyżaków w noc św. Dominika 1308 roku. Zarówno w kaszubskiej, jak i polskiej wersji językowej *Kołysanka* funkcjonuje również obecnie w repertuarze chóralnym i solowym. Tekst Osten-Sakkena to z kolei manifestacja polskości przedwojennych gdańszczan. Utwór przed wojną bardzo popularny, po wojnie służył jako sygnał dźwiękowy gdańskiej radiostacji w latach 1945-49.

Ten właśnie element – wybór lokalnych tekstów, nawiązujących żywo do dziedzictwa regionu jest pierwiastkiem wyraźnie odróżniającym twórczość Tylewskiego od dokonań Wiłkomirskiego. Wiłkomirski jako kompozytor-przybysz, pisząc muzykę dla swojego gdańskiego chóru, w której szczególnie podkreślał wątki gdańskie (np. *Pozdrowienie Gdańska*), sięgał po teksty dobrze sobie znanych poetów warszawskich: Or-Ota czy Makuszyńskiego.

Podsumowując dział zachowanej twórczości chóralnej Tylewskiego, trzeba więc wskazać, że była ona najbardziej naturalną, głęboko szczerą wypowiedzią muzyczną kompozytora zaangażowanego w każdym obszarze w podtrzymywanie polskości w przedwojennym Gdańsku. O sile tych utworów decydowała recepcja, która w wymiarze regionalnym pozostaje żywa również dzisiaj.

Można więc ostatecznie stwierdzić, że przedwojenne polskie życie muzyczne w Gdańsku, dzięki działalności towarzystw śpiewaczych, było ważnym impulsem do powstania dzieł Wiłkomirskiego, przede wszystkim jego *Mszy uroczystej*, oraz utworów Tylewskiego, zwłaszcza w obszarze tematyki lokalnej.

Podsumowanie

Przedwojenne życie muzyczne gdańskiej Polonii to ciągle obszar nie w pełni rozpoznany. Zachowane dokumenty, świadectwa mieszkańców i wzmianki prasowe dowodzą, że była to wielobarwna, dynamicznie przeobrażająca się przestrzeń. Początkowo działania ruchu śpiewaczego wyrastały z pobudek patriotycznych. Fundamentalne było tu poczucie wspólnoty chórzystów oraz ich silne zakorzenie narodowe. Chóry jednoczyły Polaków ponad pokoleniami i społecznym statusem. Pogłębianiu świadomości narodowej służył także dobór repertuaru z przewagą polskich pieśni patriotycznych, okolicznościowych, religijnych i ludowych. Dla budowania społecznych więzi istotny był udział chórów gdańskich w zabawach tanecznych i spotkaniach towarzyskich.

⁵⁰ Tadeusz Tylewski, *Pieśni dawne i historyczne z Pomorza i Gdańska na chór mieszany 3 i 4-gł.* (Gdańsk: Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej, 1959).

Wraz ze wzrostem świadomości muzycznej członków towarzystw śpiewaczych pojawiła się potrzeba edukacji muzycznej, która przede wszystkim służyła zwiększaniu kompetencji dyrygentów. Wysiłki podejmowane w tym zakresie koncentrowały się na organizowaniu kursów dyrygenckich oraz na utworzeniu Polskiego Konserwatorium Muzycznego. Właściwy rozkwit gdańskiej, polskiej chóralistyki nastąpił po przyjeździe do miasta Kazimierza Wiłkomirskiego w 1934 roku. Jego zaangażowanie doprowadziło do znaczącego wzrostu umiejętności muzycznych członków chórów. Wiłkomirski bezkompromisowo poszerzał repertuar o dorobek współczesnych polskich kompozytorów (m.in. Żeleńskiego, Maklakiewicza, Szeligowskiego, Wiechowicza), a także sięgał po znane dzieła starych mistrzów. Ponadto jego osobistą ambicją było stworzenie takich pozycji repertuarowych, które idealnie pasowałyby do sytuacji społeczno-politycznej regionu i możliwości wokalnych wykonawców. Przeprowadzona analiza m.in. *Mszy uroczystej* dowodzi, że kompozytor był doskonale świadomy potencjału chóru Cecylia, który prowadził. W swojej *Mszy* wykorzystał ten potencjał w pełni. Do tych idei nawiązywał także Tadeusz Tylewski, pisząc utwory głównie na potrzeby męskiego chóru Moniuszko. Poczynione spostrzeżenia dowodzą, że w przedwojennym Gdańsku powstawała twórczość wysokiej próby, dla której impulsem było rodzime, polskie środowisko muzyczne.

Bibliografia

- „Bacność”. *Gazeta Gdańska*, 17 marca, 1923. 4.
- „Bernard Milski”. W *Gedanopedia*. https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=milski_bernard. Data dostępu 10.04.2018.
- Dąbek, Stanisław. *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku 1900-1995*. Warszawa: PWN, 1996.
- „Gdański chór Męski »Moniuszko« najlepszym zespołem męskim na Pomorzu”. *Gazeta Gdańska*, 13 czerwca, 1933.
- Jednodniówka Śpiewacza VI Okręgu Pomorskiego Związku Kół Śpiewaczych w Gdańsku*. Gdańsk: VI Okręg Pomorskiego Związku Kół Śpiewaczych w Gdańsku, 1927-1928.
- Kmicic-Mieleszyński, Waław. *Polska kultura muzyczna w Wolnym Mieście Gdańsku (w latach od 1920 do 1939)*. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe, 1965.
- Kopczyński, Tadeusz. *Polskie życie muzyczne Gdańsk w okresie międzywojennym (1919-1939)*, praca magisterska, maszynopis. Sopot: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, 1963.
- „Kronika”, *Gazeta Gdańska Echo Gdańskie*, 9 września, 1926.
- „Kronika”, *Gazeta Gdańska Echo Gdańskie*, 23 marca, 1926.
- Kubik, Kazimierz. *Słowo i pieśni w walce o polskość Pomorza Gdańskiego na przełomie XIX i XX w.* Gdańsk: Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej, 1962.
- Mokrzecki, Lech. „Tradycje muzyczne Gdańsk z okresu Wolnego Miasta (1920-1939)”. W *W kręgu kultury, muzyki i baletu. Szkice i materiały z dziejów życia muzycznego na Wybrzeżu Gdańskim i pracy kulturalno-oświatowej*, red. Lech Mokrzecki, 5-26. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, 1971.
- „Obchód rocznicy powstania listopadowego w »Sokole« gdańskim”. *Gazeta Gdańska Echo Gdańskie*, 1 grudnia, 1928, 4.
- „Polski chór kościelny w Oliwie”, *Gazeta Gdańska, Echo Gdańskie*, 6 stycznia, 1927.
- „Polski Związek Kolejowców (PZK)”, *Gazeta Gdańska*, 4 sierpnia, 1921.

- Rymarz, Edwin. „Działalność polskich towarzystw śpiewaczych i orkiestralnych w Wolnym Mieście Gdańsku w latach 1919-1939”. W *Zeszyty Naukowe 11*, red. Konrad Pałubicki, 81-107. Gdańsk: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, 1972.
- S.P. „Koncert Muzyki religijnej”, *Gazeta Gdańska*, 6 kwietnia, 1936.
- S.P. „Koncert muzyki Władysława Żeleńskiego”, *Gazeta Gdańska*, 26 marca, 1936.
- Strzelecka, Kinga. *Życie pięknem było: rzecz o Kazimierzu Wiłkomirskim*. Lublin: Polihymnia, 2000.
- Tomczak, Marcin. „Kazimierza Wiłkomirskiego Msza uroczysta”. W *Gdańskie lata Kazimierza Wiłkomirskiego*, red. Janusz Krassowski, 70-75. Gdańsk: Akademia Muzyczna, 2002.
- Tylewski, Tadeusz. *15 pieśni z Kaszub na chór mieszany 4-gł.* Gdańsk: Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej, 1958.
- Tylewski, Tadeusz. *Pieśni dawne i historyczne z Pomorza i Gdańska na chór mieszany 3 i 4-gł.* Gdańsk: Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej, 1959.
- „Wczorajszy koncert postny »Cecylii« gdańskiej”. *Gazeta Gdańska*, 29 marca, 1923.
- Wiłkomirski, Kazimierz. *2 kolędy, na 4-gł chór mieszany a cappella*. Kraków: PWM, 1947.
- Wiłkomirski, Kazimierz. *Pozdrowienie Gdańska*. Warszawa: ZAiKS, 1975.
- Wiłkomirski, Kazimierz. *Wspomnienia*. Kraków: PWM, 1971.
- „Zarys działalności chóru Moniuszko w latach 1919-1959”. W *Jednodniówka Śpiewacza wydana z okazji 40-lecia działalności chóru męskiego „Moniuszko”*, 14-20. Gdańsk: Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej, 1959.
- „Zebrania Towarzystw odbędą się”. *Gazeta Gdańska*, 14 stycznia, 1920.

Summary

THE POLISH SINGERS MOVEMENT IN PRE-WAR GDAŃSK – ORGANIZATION, SOCIAL ROLE AND REPERTOIRE

The activity of Polish pre-war singing societies in the area of the Second Free City of Gdańsk was originally growing out of patriotic motives. Emphasizing Polish roots and cultivating national traditions was the most important premise for joint amateur singing. Gradually, however, the musical awareness of singers and their artistic ambitions also increased. The Polish community organized conducting courses were and educated youth at the Polish Conservatory of Music. In addition to eminent representatives of the native population, such as Tadeusz Tylewski, the group of those involved in the construction of the choral movement in pre-war Gdańsk was expanded by Kazimierz Wiłkomirski, whose arrival to the city was of enormous importance for the development of the Polish musical potential. At first, Gdańsk choirs performed popular repertoire – stylized folk songs, religious and occasional songs. In the 1930s, however, the works of the old masters and modern Polish choral music – the works of Żeleński, Maklakiewicz, Szymanowski, Szeli-gowski, and Wiechowicz – were reached. These repertoire items testify to the significant expansion of the executive potential of Gdańsk teams. Wiłkomirski and Tylewski also wrote to their needs, adapting their work to the specificity of the Polish musical life in pre-war Gdańsk.

Key words: *singers movement, singers societies, choirs, pre-war Gdańsk, Kazimierz Wiłkomirski, Tadeusz Tylewski*

