

Original research paper

Received: 17.10.2015

Accepted: 15.12.2015

Joanna Schiller-RydzewskaUniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Olsztyn**ZJAWISKO MIĘDZYKULTUROWYCH INSPIRACJI
W TWÓRCZOŚCI WSPÓŁCZESNYCH KOMPOZYTORÓW
ŚRODOWISKA GDAŃSKIEGO**Słowa kluczowe: *Gdańsk, kompozytorzy współcześni, międzykulturowe inspiracje, muzyka gdańska, środowisko kompozytorów gdańskich, muzyka Trójmiasta i regionu Pomorza*

Omawiając zjawisko międzykulturowych inspiracji w twórczości współczesnych kompozytorów środowiska gdańskiego¹, należy uwzględnić szereg istotnych przesłanek. Pierwszą z nich jest specyfika miejsca w aspekcie historycznym i geograficznym; drugą – charakterystyka gdańskiego środowiska kompozytorów²; trzecią zaś – systematyka obszarów międzykulturowych inspiracji.

Pod względem miejsca decydujące znaczenie ma usytuowanie Gdańska jako jednego z najważniejszych bałtyckich portów, wieńczącego jednocześnie wiślany szlak rzecznej komunikacji; od zarania dziejów jest dominującym ośrodkiem handlu w tej części Europy³. To geograficzne położenie zadecydowało o sile i znaczeniu miasta,

¹ Niniejszy tekst nie pretenduje do rangi leksykonu kompozytorów środowiska gdańskiego. W myśl rozmaitych kryteriów, takich jak: miejsce urodzenia, wykształcenie czy miejsce zamieszkania, w omawianym okresie można byłoby wymienić ponad stu twórców działających na Pomorzu Gdańskim. Z oczywistych więc względów gruntowna analiza dokonań wszystkich postaci wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Podstawowym wyznacznikiem doboru sylwetek omawianych kompozytorów jest kryterium inspiracji zjawiskami międzykulturowymi. Dodatkowo ważkie jest także kryterium wykształcenia, rozumiane jako ukończenie studiów kompozytorskich.

² Por. H. Czyżewski, *Twórczość kompozytorów Wybrzeża po II wojnie światowej*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 1972, t. XI, s. 333-349; *Kompozytorzy gdańscy – monografie 1945-1978*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1980; M. Podhajski, *Gdańskie środowisko kompozytorskie – aktualne problemy i perspektywy rozwoju*, [w:] *Kultura Muzyczna Północnych Ziem Polski 3*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1988, s. 235-255.

³ Por. T. Błaszkiwicz, *Życie muzyczne Gdańska w XX wieku*, [w:] *Polska kultura muzyczna w XX wieku*, „Seria Musica Practica, Musica Theoretica 3”, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2001, s. 25-34; J. Borzyszkowski, *Gdańsk i Pomorze w XIX i XX wieku. Studia z dziejów kultury regionu*, Gdańsk 1999; *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. 1-2, red. J. Krassowski, Gdańsk 1988, 1992; B. Zakrzewska-Nikiporczyk, *Życie muzyczne Pomorza w latach 1815-1920*, Gdańsk 1982; J.M. Michalak, *Od Förstera do Frühlinga: przyczynki do dziejów życia muzyczne-*

jego bogactwie, szerokiej autonomii politycznej, ale także o strukturze społecznej. Do Gdańska od wieków przybywała ludność z różnych zakątków Europy, zachęcona przywilejami miejskimi, wszechobecnym dobrobytem i atmosferą miasta. Swoisty tygiel narodowościowy przez stulecia był siłą i najważniejszą cechą kulturowej tożsamości miasta. Mieszały się tu hanzeatyckie wpływy bałtyckich portów, ludności niemieckiej, holenderskiej, polskiej, estońskiej i wielu innych. Wśród wybitnych postaci związanych z Gdańskiem odnajdujemy osobistości świata nauki i kultury, jak Jan Heweliusz, Daniel Fahrenheit czy Artur Schopenhauer. Historia miasta opiewa wiele pomysłnych i dramatycznych wydarzeń. Jego burzliwe losy są adekwatne do znaczenia miasta na europejskiej mapie. Okres największej świetności i rozkwitu kultury przypadł na czas pod panowaniem polskim, kiedy to Gdańsk rozwijał się swobodnie na mocy nadanych mu przywilejów. Wtedy to właśnie miasto było najbardziej otwarte na wpływy kulturowe różnych mieszkających tu nacji. Pod panowaniem Prus, które rozpoczęło się wraz z zaborami, w Gdańsku zaczęła dominować społeczność niemiecka, często była to ludność zgermanizowana, która w wyniku celowej akcji stopniowo zaczęła utożsamiać się z niemieckim kręgiem wpływów kulturowych.

Szczególne wydarzenia historyczne XX wieku przyniosły miastu biegunowo różne doświadczenia kulturowe. W I poł. była to dominacja kultury niemieckiej, zarówno w czasie panowania pruskiego, jak i w okresie Wolnego Miasta Gdańska. W sferze muzycznej niemieckie pozostawały zarówno instytucje, szkolnictwo, jak i piśmiennictwo. Mniejszość polska rozwijała swoje muzyczne aspiracje głównie w ruchu amatorskim skupionym wokół towarzystw śpiewaczych i chórów parafialnych⁴. Enklawą polskości okazało się utworzone w Wolnym Mieście Polskie Konserwatorium Muzyczne Macierzy Szkolnej kierowane do 1939 roku przez Kazimierza Wilkomirskiego⁵. Znaczenie tej instytucji w życiu muzycznym miasta było ogromne, a jego absolwenci tworzyli załazek powojennego życia muzycznego Gdańska.

Na drugim biegunie sytuuje się powojenny rozwój kultury muzycznej miasta, z jego jednoznacznie polskim narodowościowo obliczem. Jest ono jednocześnie nacechowane silnymi wpływami regionalnymi różnych stron Polski, gdyż pejzaż muzyczny Gdańska tworzą do dziś w równym stopniu jego rdzenni mieszkańcy, co ogromna rzesza ludności napływowej – początkowo wileńscy i lwowscy repatrianci, a także przybysze z innych zakątków kraju.

W latach powojennych ta społeczna struktura z dominantą ludności napływowej skupiona była wokół poszukiwania własnej tożsamości. Aspekt środowiskowy wzmacniało dodatkowo początkowe zamknięcie na kontakty ze światem Europy Zachodniej. Co jednak istotne dla kultury muzycznej regionu, portowy charakter miasta przyczynił się do wzrostu znaczenia muzycznej kultury popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki jazzowej⁶, bowiem nieformalne kontakty ludno-

go i teatralnego dawnego Gdańska, Gdańsk 2009; P. Podejko, *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujaw*, Gdańsk 2001.

⁴ Por. T. Błaszkiwicz, *Życie muzyczne Gdańska...*; J. Borzyszkowski, op. cit.; *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. 1-2...; B. Zakrzewska-Nikiporczyk, op. cit.

⁵ L. Mokrzecki, *Dwa etapy działalności Polskiego Konserwatorium Muzycznego w Gdańsku (1929-1939)*, [w:] *Gdańskie lata Kazimierza Wilkomirskiego*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2002, s. 22-37.

⁶ S. Danielewicz, *Jazzowisko Trójmiasta. Historia jazzu w Gdańsku, Gdyni i Sopocie 1945-2010*, Kraków 2011.

ści z przybywającymi na statkach marynarzami stały się okazją do zdobywania płyt z nagraniami zakazanej muzyki zza żelaznej kurtyny. Ten fakt w powojennej historii miasta miał również istotne znaczenie dla budowania międzykulturowych związków, które jeszcze w okresie PRL były żywym elementem muzycznego oblicza Gdańska.

Drugą z istotnych przesłanek dla zjawiska międzykulturowych inspiracji w twórczości kompozytorów gdańskich jest charakterystyka samego środowiska, jego fluktuacji i poczucia tożsamości. Powojenna struktura społeczna miasta znajduje swoje doskonale odzwierciedlenie w środowisku muzycznym i kompozytorskim Gdańska⁷. Można zatem mówić o trzech grupach kompozytorów, które w panoramie II poł. XX wieku stanowiły trwałe układy. Po pierwsze są to twórcy wywodzący się z Gdańska, Trójmiasta i jego okolic, których zarówno korzenie, jak i droga życiowa pozostawały w ścisłym związku ze środowiskiem Pomorza Kaszubskiego. Czołowym przedstawicielem tej grupy był Henryk Hubertus Jabłoński, gdańszczanin urodzony w 1915 roku, jako wiolonczelista wychowanek Kazimierza Wiłkomirskiego w Polskim Konserwatorium Macierzy Szkolnej, działający już przed wojną kompozytor i instrumentalista. W latach późniejszych ważną postacią środowiska kompozytorów był także, urodzony co prawda w Wąbrzeźnie, ale od najmłodszych lat związany z regionem Kaszub, a ostatecznie zamieszkały w Gdyni, Kazimierz Guzowski⁸. Wśród najmłodszego pokolenia twórców gdańsko-gdyński rodowód mają Radosław Łuczowski⁹ i Tadeusz Dix¹⁰.

Drugą grupę reprezentują kompozytorzy przybywający do miasta, którzy następnie na trwałe wiążą z nim swoje losy. W ich życiowe i twórcze doświadczenia zjawisko międzykulturowości jest tym samym niejako wpisane z racji związków z miejscem swego urodzenia. W okresie powojennym grono tych twórców stanowili m.in. Władysław Walentynowicz i Konrad Pałubicki. Zaliczam tu także urodzonego w Toruniu Eugeniusza Głowskiego¹¹, który do Gdańska przybył już jako siedmiolatek w 1945 roku, oraz Edwina Rymarza, Zbigniewa Pniewskiego i Wandę Dubanowicz¹². Do omawianej grupy należą także znacznie młodsi kompozytorzy, aktywnie działający w chwili obecnej: łódzianin – Krzysztof Olczak¹³, urodzony na Warmii Ma-

⁷ H. Czyżewski, op. cit; *Kompozytorzy gdańscy – monografie 1945-1978...*; M. Podhajski, *Gdańskie środowisko kompozytorskie...*

⁸ Można tu także wspomnieć o Mieszku Górskim, który urodził się w Gdyni, ale już od wielu lat mieszka w Stanach Zjednoczonych, czy Marzenie Komście również urodzonej w Gdyni, która obecnie mieszka i tworzy w Paryżu. Kompozytorzy ci jednak, choć wywodzący się z Trójmiasta, swoje artystyczne kariery rozwijają w odległych zakątkach świata, tym samym nie tworzą regionalnego pejzażu muzycznego.

⁹ Polskie Centrum Informacji Muzycznej, *Radosław Łuczowski*, www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=482&view=czlowiek&litera=14&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 14.03.2015].

¹⁰ Polska Filharmonia Bałtycka im. Fryderyka Chopina w Gdańsku, *Tadeusz Dix*, www.filharmonia.gda.pl/index.php/pl/artysci/solisci/323-tadeusz-dixa [dostęp: 14.03.2015].

¹¹ Polskie Centrum Informacji Muzycznej, *Eugeniusz Głowski*, www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=253&view=czlowiek&litera=8&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 14.03.2015].

¹² *Kompozytorzy gdańscy – monografie 1945-1978...*

¹³ K. Olczak, www.krzysztofolczak.com/index.htm [dostęp: 14.03.2015]; Polskie Centrum Informacji Muzycznej, *Krzysztof Olczak*, www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=202&view=czlowiek&litera=17&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 14.03.2015].

rek Czerniewicz¹⁴ czy przedstawicielka najmłodszego pokolenia, kielczanka Agata Krawczyk¹⁵.

Do trzeciej grupy zaliczam twórców, dla których Gdańsk jest tylko jednym z wielu przystanków na życiowej mapie. Ta grupa kompozytorów buduje swój artystyczny świat, opierając się na źródłach czerpanych z wielu różnych kulturowych przestrzeni¹⁶. Grono tych twórców jest zmienne i trudno je wyszczególnić, ale można tu wymienić przedstawicielkę najmłodszej generacji kompozytorów: Agnieszkę Stulgińską¹⁷, urodzoną w Ostrołęce, która po studiach kompozytorskich w Gdańsku przebywa obecnie w Brukseli.

Ta różnorodność wpływów kulturowych, które są immanentnym doświadczeniem kompozytorów gdańskich, pozostaje istotną cechą ich twórczości.

Wobec tak rozmaitych korzeni kulturowych omawianej grupy twórców konieczne jest usystematyzowanie obszarów interesujących nas międzykulturowych zjawisk. Te obszary obejmują trzy podstawowe grupy artystycznych inspiracji, które w różnym stopniu odbijają się w dziele. Po pierwsze są to wszelkie inspiracje kulturą odległą w sensie przestrzeni, a więc europejskimi i pozaeuropejskimi zjawiskami muzycznymi. W szerokim spektrum sytuują się tu także wszelkie związki z kulturą innych, niekiedy bardzo egzotycznych zakątków świata¹⁸. W kręgu zjawisk międzykulturowych mieszczą się także wszelkie artystyczne próby czerpania inspiracji z muzyki ludowej, regionalnej. Te inspiracje, do których najczęściej należą teksty poezji ludowej, melodyka, skalowość, charakterystyczna motywika lub struktura rytmiczna, zyskują swoje nowe oblicze, wkraczając w obszary kultury wysokiej, budują tym samym całkiem nową artystyczną rangę. Ostatnim omawianym przeze mnie zjawiskiem międzykulturowym obecnym w twórczości kompozytorów gdańskich jest poszukiwanie inspiracji w muzyce popularnej, jazzowej, a nawet dyskotekowej. Tu również formy, środki i brzmienia muzyki użytkowej usytuowane zostają w przestrzeni sztuki wysokiej. Zyskują tym samym całkiem inny kształt, stają się wspólną przestrzenią dla różnych zjawisk kulturowych.

Te trzy charakteryzowane aspekty międzykulturowych inspiracji w twórczości kompozytorów gdańskich są zazwyczaj powiązane z rysem pokoleniowym. Kompozytorzy działający głównie w okresie PRL-u najczęściej eksploatowali kulturę ludową. To zjawisko miało swoje różnorakie podłoże. Po pierwsze wywodziło się

¹⁴ O Ornece jako miejscu urodzenia oraz warmińskich korzeniach kompozytora piszę w kilku artykułach. Por. J. Schiller-Rydzewska, *Charakterystyka fenomenu brzmieniowego cyklu pieśni „Mayne teg” Marka Czerniewicza*, [w:] *Jazz w kulturze polskiej*, red. R. Ciesielski, Zielona Góra 2014, s. 143-158; J. Schiller-Rydzewska, *Muzyka elektroniczna Marka Czerniewicza – technologia w służbie duchowego przesłania*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 6, red. J. Uchyla-Zroski, Katowice 2014, s. 59-71; Marek Czerniewicz, www.marekczerniewicz.com/ [dostęp: 14.03.2015].

¹⁵ Polskie Centrum Informacji Muzycznej, *Agata Krawczyk*, www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=507&view=czlowiek&litera=12&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 14.03.2015].

¹⁶ Do tej grupy można byloby także przypisać Henryka Czyżewskiego – urodzonego we Włodzimierzu Wołyńskim, w okresie dzieciństwa mieszkającego w Pabianicach, a następnie w Gdańsku, po studiach kompozytorskich był pedagogiem ówczesnej PWSM w Gdańsku. Ostatecznie zaś związał się z Uniwersytetem Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

¹⁷ A. Stulgińska, www.stulginska.com/ [dostęp: 14.03.2015].

¹⁸ Por. J. Chaciński, *O rozumieniu muzyki innego kręgu kulturowego – możliwości i ograniczenia horyzontów własnego poznania*, „Ars inter Culturas” 2010, nr 1, s. 93-105.

z przedwojennych tradycji muzycznych dwojakiego rodzaju. Z jednej strony jako przejaw odniesień postromantycznych, dla których ważnym źródłem była muzyka Chopina. Ten aspekt szczególnie ujawnia się w muzyce Władysława Walentynowicza. Z drugiej zaś strony inspiracje folklorem pozostawały ważnym nurtem muzyki neoklasycznej¹⁹, która w dobie doktryny socrealizmu stała się enklawą artystycznej autonomii. Twórcy czerpiący z kultury ludowej pozostawali poza podejrzeniami o formalizm i przyswajanie prądów dekadentckiego Zachodu. Wszelkie nawiązania do folkloru spełniały wymogi obowiązującej doktryny, stając się tym samym doskonałym polem do muzycznych poszukiwań. Zainteresowanie folklorem w twórczości kompozytorów gdańskich dodatkowo spotęgowane zostało szczególnym położeniem Gdańska i całego Trójmiasta w regionie stosunkowo mało do tej pory eksploatowanym jako źródło inspiracji muzycznej. Folklor kaszubski okazał się więc niezwykle ważną przestrzenią²⁰, którą powojenni kompozytorzy gdańscy zagospodarowali bardzo intensywnie. Znamienne jest również to, że folklorystyczne odniesienia odnajdujemy zarówno wśród twórców związanych od urodzenia z regionem, jak i napływowych. W tym zjawisku objawia się siła muzyki Kaszub, jej wyjątkowa atrakcyjność jako nowej estetycznej przestrzeni.

Z racji urodzenia i ciągłości zamieszkiwania w Gdańsku największy udział w penetrowaniu muzycznej kultury kaszubskiej miał Henryk Hubertus Jabłoński²¹ (do 1947 roku Helmut Degler). Kompozytor samodzielnie zbierał melodie kaszubskie, odbywając podróże po rodzimym regionie, zapisywał je, a następnie opracowywał jako materiał dźwiękowy w swych utworach. Wiele z nich to kompozycje wokально-instrumentalne, głównie pieśni, których dodatkowym świadectwem międzykulturowych inspiracji pozostaje obecność języka kaszubskiego. W ramach tej obszernej gałęzi twórczości Jabłońskiego na szczególną uwagę zasługują chórálne pieśni kaszubskie wydane w dwóch zbiorach *Bursztynowy dzban* (1967) oraz *Z Wýbrzeża i morza* (1973) w liczbie bliskiej stu, *I Symfonia Kaszubska* (1952), pieśń *Pomorski szumi wiatr* (1961) na chór mieszany *a cappella*, fragmenty *Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę* (1958), szczególnie jego druga i trzecia część, oraz pieśni w cyklu *Gromicznik* na sopran i bas

¹⁹ M. Podhajski, *Neoklasycyzm*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. I: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 217-228.

²⁰ *Muzyka Kaszub: materiały encyklopedyczne*, red. W. Frankowska, Gdańsk 2005.

²¹ Por. W. Anczykowska, *Henryka Jabłońskiego życie z muzyką*, [w:] *Henryk Hubertus Jabłoński (1915-1989) kompozytor gdański*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2009, s. 5-24; W. Anczykowska-Wysocka, *Jabłoński, Henryk Hubertus*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005, s. 328-330; V. Kostka, *Henryk Jabłoński: 4 pieśni na głos wysoki i fortepian do słów Juliana Tuwima. Związki muzyki z tekstem słownym*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. II, red. J. Krassowski, Gdańsk 1992, s. 227-235; A. Poszowski, *Folklor kaszubski w twórczości kompozytorów polskich*, [w:] *Oskar Kolberg na Pomorzu Gdańskim*, red. M. Pietrzykowska, Gdańsk 1997, s. 155-165; A. Poszowski, *Obraz dźwiękowy pieśni Henryka Jabłońskiego do poezji kaszubskich Alojzego Nagla*, [w:] *Marynistyka w muzyce*, „Prace Specjalne 15”, red. J. Krassowski, Gdańsk 1978, s. 97-117; A. Poszowski, *Twórczość wokально-instrumentalna Henryka Hubertusa Jabłońskiego*, „Zeszyty Naukowe AM we Wrocławiu” 1986, nr 42, s. 129-159; G. Rubin, *Pomorski szumi wiatr na chór mieszany a cappella Henryka Jabłońskiego*, [w:] *Marynistyka w muzyce*, „Prace Specjalne 15”, red. J. Krassowski, Gdańsk 1978, s. 119-135; M. Szemił, *Fazy twórczości Henryka Hubertusa Jabłońskiego – propozycja klasyfikacji*, „Aspekty Muzyki” 2012, t. 2, s. 173-183.

z fortepianem napisane do tekstu kaszubskiego poety Alojzego Nagla. Marek Szemieli w swym tekście zatytułowanym *Fazy twórczości Henryka Hubertusa Jabłońskiego*²² wskazuje na to, że kompozytor podchodzi do tworzenia ludowego dwojako: opracowując melodie kaszubskie lub bezpośrednio cytując pieśni i tańce, których melodyka przyjmuje często rolę formotwórczą.

Fascynacja folklorem kaszubskim była także udziałem innych twórców działających w Gdańsku bezpośrednio po wojnie – szczególnie Władysława Walentynowicza, a w mniejszym stopniu Konrada Pałubickiego.

Niezwykle ciekawa biografia Walentynowicza²³ czyni go twórcą o największym osobistym doświadczeniu międzykulturowym. Rodzina kompozytora wywodząca się z kresowej szlachty przeżyła długą drogę, osiadając na syberyjskich rubieżach rosyjskiego cesarstwa. Obcując na co dzień z kulturą rosyjską, rodzice i bliscy kompozytora stale pielęgowali tradycje polskiej kultury, utrzymywali kontakty z ojczyzną. Po wybuchu rewolucji bolszewickiej udało się całej rodzinie powrócić do kraju. Władysław jednak zdążył zetknąć się z wielką kulturą rosyjską, szczególnie podczas niespełna rocznego pobytu w Moskwie. Po tej przymusowej wędrówce rodzina kompozytora osiedliła się w Warszawie i tu Walentynowicz zbierał nowe doświadczenia muzyczne, na których przemożnie zaciążyły ówczesne idee przywrócenia wysokiej rangi polskiej kulturze narodowej. Źródło tej kultury według przedwojennych autorytetów związane było z kulturą ludową, folklorem, poszukiwaniem pierwiastków narodowych w tradycyjnej muzyce regionalnej. Jak wskazuje biografka kompozytora Anna Szarapka²⁴, to właśnie doświadczenia tego okresu ukształtowały powojenny język muzyczny kompozytora. Pozostając wiernym przedwojennym ideom, Walentynowicz napisał kilkanaście utworów inspirowanych muzyką kaszubską, są to głównie pieśni: cykl z roku 1948 *Pieć pieśni kaszubskich*, *Hafciarka z Żukowa*, *Je bēlica*, *Zeńcy*, ale także utwory instrumentalne, jak *Szeper – wariacje na temat ludowej pieśni kaszubskiej na klarnet i fortepian*. Sposób wykorzystania przez kompozytora tworzywa ludowego to zwykle cytaty i opracowania kaszubskich melodii. W pieśniach kompozytor często posługiwał się także oryginalnymi tekstami w języku kaszubskim. Zachowała się także wypowiedź Walentynowicza dotycząca tych inspiracji: „Prawdę o morzu znalazłem w melodyce ubożuchnych muzycznie, lecz pięknych swą treścią pieśni ludowych. Do skromnych motywów pieśni rybaków helskich lub znad Zalewu udało mi się dorobić oprawę fortepianową”²⁵.

Przedwojenny postulat tworzenia muzyki narodowej na kanwie folkloru zaowocował w twórczości Walentynowicza nawiązaniem do kultury innych ziem polskich. Odnajdujemy tu choćby stylizacje tańców – krakowiak, kujawiak, oberek. Są one jednak znacznie rzadsze.

²² M. Szemieli, op. cit.

²³ M. Gronowska, *Utwory orkiestrowe Władysława Walentynowicza*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1993 [maszynopis]; J. Krassowski, *Walentynowicz Władysław*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II..., s. 1051-1053; A. Szarapka, *Władysław Walentynowicz – twórca, pedagog i organizator życia muzycznego*, praca doktorska, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009, [komputeropis]; M. Ueno, *Pieśni Władysława Walentynowicza*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. II..., s. 237- 243; A. Zawilski, *Władysław Walentynowicz*, [w:] *Rocznik Sopotki 1997*, red. W. Brydak, Sopot 1997, s. 260-265.

²⁴ A. Szarapka, op. cit.

²⁵ *Prof. Walentynowicz o swej pracy kompozytorskiej*, „Głos Wyrzeża”, styczeń 1950.

Z kolei wywodzący się z Pomorza, związany w młodości z Bydgoszczą, Konrad Pałubicki²⁶ w swej twórczości konsekwentnie penetrował zdobycze awangardowe. W jego muzyce wpływy folkloru kaszubskiego w sposób najbardziej transparentny uwidaczniają się we wczesnym i raczej marginalnym dziele *Hejnał Bydgoszczy* (1945), który został oparty na ludowym wiwacie kaszubskim. Do pewnych reminiscencji o podłożu ludowym nawiązuje także kompozytor w *Balladzie gdańskiej na chór i orkiestrę symfoniczną* (1969) oraz w *Hymnie do morza* na sopran z towarzyszeniem organów (1977). Oba utwory były nagrodzone na konkursach kompozytorskich²⁷.

Zjawisko międzykulturowych inspiracji odwołujących się do ludowych korzeni ujawnia się również w muzyce młodszych twórców, czyli kompozytorów urodzonych około roku 1930: Kazimierza Guzowskiego (ur. 1933), Edwina Rymarza (ur. 1936)²⁸ i Wandy Dubanowicz (ur. 1928)²⁹. Nawiązywanie do folkloru, w tym rodzimej muzyki Kaszub, dla kompozytorów tego pokolenia stało się przejawem autentycznej twórczej potrzeby. Było to bowiem pokolenie twórców wolne już od ideologicznej presji.

Najbardziej spektakularne dzieło w kręgu inspiracji muzyką kaszubską w twórczości kompozytorów gdańskich urodzonych około roku 1930 wyszło spod pióra Kazimierza Guzowskiego³⁰, była to *Msza kaszubska* (1999). Właśnie dla tego twórcy muzyka kaszubska była naturalnym, głęboko zakorzenionym źródłem inspiracji twórczych. Pierwsze próby jednoznacznego nawiązania do muzyki Kaszub podjął Guzowski w swoich *6 Kołędach kaszubskich* napisanych w roku 1982. Są to krótkie, diatoniczne utwory, w których odnajdujemy charakterystyczne dla folkloru kaszubskiego zwroty interwałowe i motywy rytmiczne. Cechą typową jest także zachowanie oryginalnego kaszubskiego języka. Właśnie język kaszubski okazał się dla kompozytora tak ważnym twórczym impulsem, że w 1980 roku napisał Guzowski oryginalną muzykę do tekstów wierszy kaszubskiego poety Jerzego Stachurskiego³¹.

Odrębne miejsce w twórczości Guzowskiego zajmuje *Msza kaszubska na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną*. Do jej powstania przyczyniło się ogłoszenie konkursu kompozytorskiego przez Nadbałtyckie Centrum Kultury w 1999 roku na utwor

²⁶ J. Krassowski, *Pałubicki Konrad Józef*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II..., s. 719-722; M. Maćkowiak-Koszykowska, *Refleksje nad twórczością Konrada Pałubickiego: autoportret kompozytora własny*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś I*, t. II..., s. 217-225; M. Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki – człowiek i twórca*, Bydgoszcz 2009.

²⁷ W myśl przyjętych założeń inne utwory tego kompozytora wyrastające z inspiracji miejscem, jak np. *IV Koncert fortepianowy Gdański* dedykowany Katarzynie Popowej-Zydroń, czy z pozamuzycznych inspiracji innymi sztukami, jak utwór *Galeria 85* inspirowany malarstwem Jerzego Zabłockiego, nie są przedmiotem niniejszej refleksji.

²⁸ Kompozytor zmarł w roku 2008. Datę urodzenia w nawiasie podaję dla uwypuklenia przynależności pokoleniowej.

²⁹ Kompozytorka zmarła w roku 2008.

³⁰ T. Błaszkiewicz, *9 utworów na fortepian Kazimierza Guzowskiego. Problemy techniki kompozytorskiej*, [w:] *Gdynia Muzyczna 1926-1996*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1997, s. 164-172; E. Frołowicz, „*Moje komponowanie to po prostu hobby*”: *Kazimierz Guzowski – pedagog i kompozytor z Gdyni*, [w:] *Gdynia Muzyczna 1926-1996*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1997, s. 152-163; E. Frołowicz, *Guzowski Kazimierz Marian*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II..., s. 289-290.

³¹ J. Stachurski, www.jerzy.stachurski.wizytowka.pl/ [dostęp: 14.03.2015].

napisany dla uczczenia wizyty Ojca Świętego Jana Pawła II w Gdańsku. Msza ma tradycyjny układ części: *Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*. Jedynym odstępstwem jest tu ostania część *Ite missa Est*, która dodatkowo opatrzona jest podtytułem w języku kaszubskim: *me trzimome z Bodziem*. Tu właśnie kompozytor cytuje fragment hymnu kaszubskiego łącznie z jego oryginalnym tekstem. Całe dzieło dzięki wykorzystaniu języka kaszubskiego, jak również wielu brzmieniowych odniesień do muzyki Kaszub, wybitnie oddaje klimat regionalnej muzyki. Obecność cytatu z hymnu kaszubskiego – niezwykle ważnej, patriotycznej pieśni Kaszubów – dodatkowo wzmacnia symboliczne przesłanie utworu³².

Zapomniana dziś twórczość Wandy Dubanowicz³³ koncentruje się wokół muzyki pisanej dla dzieci – do piosenek, spektakli teatralnych i audycji radiowych. Kompozytorka działała głównie jako pedagog w Średniej Szkole Muzycznej w Gdańsku-Wrzeszczu³⁴. Wśród utworów inspirowanych folklorem kaszubskim odnajdujemy tu *Cztery pieśni kaszubskie na sopran, tenor, chór mieszany i orkiestrę*. Kompozytorka sięgała także do inspiracji folklorem innych regionów, np. w *Temacie z wariacjami „Melodia góralska”* (1986)³⁵.

Do muzyki kaszubskiej w swych pieśniach chóralnych nawiązywał także Edwin Rymarz³⁶, którego domeną stała się działalność organizacyjna jako dyrektora POSM w Gdańsku. Kompozytor był cenionym twórcą marynistycznym. W jego muzyce instrumentalnej bezpośrednio odniesienia do kaszubskości ujawniają się w *Suicie kaszubskiej* (1965) na małą orkiestrę kameralną. Tkanką utworu są oryginalne melodie kaszubskie w kontrastowym opracowaniu agogicznym i wyrazowym.

W grupie kompozytorów urodzonych w latach powojennych do głosu dochodzą równorzędnie także inne przejawy międzykulturowych inspiracji. Obok dalszych prób penetracji twórczości ludowej, w tym głównie kaszubskiej, istotne znaczenie zyskuje eksploatawanie muzyki jazzowej, popularnej lub wprost rozrywkowej. To zjawisko obecne było także w twórczości kompozytorów starszych, jednak do tej pory twórcy wyraźnie oddzielali przestrzenie muzyki popularnej i wysokiej. Można było mówić tu więc o drugim, traktowanym z przymrużeniem oka, nurcie twórczości, który był jednak obecny i ważny. Do znakomitych przykładów piosenkowej, rozrywkowej twórczości kompozytorów gdańskich należy choćby wykonywana między innymi przez Mieczysława Fogga³⁷ piosenka *Pierwszy siwy włos* Henryka H. Jabłońskiego, której sukces przerósł znacznie popularność innych dzieł orkiestrowych i kameralnych z kręgu kultury wysokiej tego twórcy.

Kompozytorzy należący do młodszego pokolenia inspiracje różnych przestrzeni kulturowych traktują równorzędnie.

³² D. Kiedrowski, *Msza kaszubska w twórczości kompozytorów gdańskich. Na przykładzie utworów Kazimierza Guzowskiego, Marka Kuczyńskiego i Bogusława Grabowskiego*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 2003 [komputeropis].

³³ *50 lat Zespołu Szkół Muzycznych w Gdańsku-Wrzeszczu*, red. W. Brydak, Gdańsk 1996; B. Długońska, *Dubanowicz Wanda*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II..., s. 192-193; *Wanda Dubanowicz In memoriam*, red. R. Kaczorowski, Pelplin 2011.

³⁴ *50 lat Zespołu Szkół ...*

³⁵ Zespół Szkół Muzycznych w Gdańsku-Wrzeszczu, *Wanda Dubanowicz*, www.zsm-gdansk.edu.pl/wandaDubanowicz.htm [dostęp: 18.02.2014].

³⁶ H. Nowakowska, *Rymarz Edwin*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II..., s. 858.

³⁷ Pierwszą interpretatorką piosenki była Marta Mirska, której kompozytor zadedykował ten utwór.

Znakomitym przykładem są tu dokonania Eugeniusza Głowskiego³⁸, który w wielu utworach bezkompromisowo odwołuje się do melodycznej prostoty, synkopowanej rytmiki i bogatej, quasi-tonalnej harmoniki. W młodości Głowski sam zajmował się muzyką rozrywkową, pisał lekkie, taneczne melodie, zwykle na potrzeby zespołów, w których sam występował. Warto tu także wspomnieć o duecie fortepianowym, który Głowski tworzył pod koniec lat 50. wraz z wybitnym gdańskim pianistą i kameralistą – Janem Kuleszą³⁹. Kompozytor o osobistym doświadczeniu jazzowo-improvizatorskim w sposób całkowicie naturalny łączy różne przestrzenie muzyczne, budując w ten sposób swój własny świat brzmień. Do utworów szczególnie wyraźnie nacechowanych tą poetyką zaliczam kompozycje kameralne, np. *Poza kalendarem*, oraz chóralne, np. *Wierzba przydrożna*.

Podobne cechy odnajdujemy w twórczości Zbigniewa Pniewskiego⁴⁰, kompozytora który z równym upodobaniem uprawiał różne, niekiedy całkiem odległe muzyczne konwencje. W swej twórczości Pniewski sięga często po elementy jazzu tradycyjnego, stosuje pastisz i stylizacje taneczne⁴¹. Te kategorie pozostają wyrazem różnych obecnych w twórczości kompozytora stylistyk, które można także odczytywać przez pryzmat życiowych doświadczeń odbijających się w dziele. Z jednej strony związki z muzyką ludową, folklorem kaszubskim manifestują się w takich utworach, jak: *Suita Tańców Polskich* na trio stroikowe, w której występuje także *Taniec kaszubski* z wyraźnym cytatem melodii ludowej, lub *Msza kaszubska* na dwa głosy solowe, chór i orkiestrę. Z drugiej strony w twórczości Pniewskiego odnajdujemy wyraźne odniesienia do kultury francuskiej. Kompozytor dwukrotnie przebywał na paryskich stypendiach. Za pierwszym razem, jako zwycięzca Konkursu Młodych Kompozytorów w Warszawie, otrzymał stypendium Rządu Francuskiego na przełomie lat 1975/76. Po raz drugi było to stypendium ufundowane przez Witolda Lutosławskiego na siedmiomiesięczny pobyt w Paryżu w latach 1986-87. To zetknięcie za pierwszym razem z charyzmatyczną Nadią Boulanger, za drugim zaś głównie z Romanem Palestrem przyczyniło się do szczególnej, skoncentrowanej na brzmieniu stylistyki utworów kompozytora. Bezpośrednie związki z Francją manifestują się choćby w tytułach utworów, np.: *Quatre regards de la Tour Eiffel* na smyczki, chór, 6 instrumentów dętych, organy i perkusję (1976), czy *Points du jour* (1988) z wykorzystaniem środków elektronicznych.

Wśród innych inspiracji warto wskazać na wyraźne echa egzotyki, jakie pobrzmiewają w utworze *Brahma sanatanam* (1989), który odnosi się do filozofii hinduskiej.

Ostatni charakteryzowany przeze mnie obszar międzykulturowości, czyli odniesienia do muzyki jazzowej i popularnej, również jest ważnym źródłem inspi-

³⁸ E. Frołowicz, *Charakterystyka twórczości kameralnej Eugeniusza Głowskiego na przykładzie utworu Poza kalendarem na klarnet, wiolonczelę i fortepian*, „Zeszyty Naukowe AM w Bydgoszczy” 1999, nr 12, s. 73-80; E. Frołowicz, *Głowski Eugeniusz*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II..., s. 254-256; K. Sperski, Figliki II *Eugeniusza Głowskiego – cechy muzycznej wypowiedzi*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 1981, t. XX, s. 207-216.

³⁹ K. Sperski, *Eugeniusz Głowski*, [w:] *Kompozytorzy gdańscy, szkice*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1980, s. 75-79.

⁴⁰ R. Skupin, *Pniewski Zbigniew*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II..., s. 766-767; A. Zawilski, *Zbigniew Pniewski*, [w:] *Rocznik Sopotki 1997*, red. W. Brydak, Sopot 1996, s. 214-221.

⁴¹ R. Skupin, op. cit.

cji w twórczości Pniewskiego. W tym nurcie sytuują się m.in. *Suita dixielandowa* na klarnet, saksofon altowy, trąbkę, puzon, bas, fortepian i perkusję (1999), *Ragtime* na chór żeński (1997). Kompozytor jest ponadto znanym twórcą muzyki do spektakli teatralnych, użytkowej i okazjonalnej, w której szczególnie wyraźnie zaznaczają się wpływy kultury popularnej. Ta różnorodność w twórczości Pniewskiego sprawia, że jest on pierwszym z omawianych kompozytorów gdańskich, u którego odnaleźć można wszystkie wyznaczone sfery międzykulturowych inspiracji.

W tym miejscu należy także wspomnieć o gdańskiej kompozytorce z krakowskim rodowodem – Ewie Synowiec⁴² – niezwykle ciekawej, choć enigmatycznej postaci gdańskiego życia muzycznego. Wychowanka klasy Bogusława Schaeffera w swej twórczości pozostała wierna awangardowym poszukiwaniom, które były udziałem jej mistrza. Znakiem rozpoznawczym jej dokonań z początku drogi są różnorodne próby porządkowania materiału dźwiękowego wyrastające z myślenia dodekafonicznego i serialnego, w których odniesienia liczbowe są podstawowym kryterium konstrukcyjnym. Liczba jest także kategorią istotną dla wielopoziomowego zastosowania aleatoryki w twórczości Synowiec. Porządki tworzone na podstawie losowego układu cyfr, gier logicznych są charakterystyczną cechą jej działań. Stopniowo także kompozytorka skłaniała się w kierunku muzyki graficznej, która ostatecznie stała się domeną jej twórczości.

W kontekście zjawisk międzykulturowych charakterystyczne dla Ewy Synowiec są zainteresowania kulturą obcych – europejskich i pozaeuropejskich – krajów. W pierwszej kolejności obserwujemy rozmaite odniesienia do muzyki i sztuki francuskiej, ta fascynacja obecna jest nie tylko symbolicznie w tytułach utworów (*Plus ça change – plus c'est la même chose* na sextet smyczkowy z 1973, *Refuge* z 1982), ale także jako głęboka przyczyna architektoniki dzieła (*Sezon w piekle / Une saison en enfer* na orkiestrę symfoniczną z 1983). Jej źródłem również, jak w przypadku Zbigniewa Pniewskiego, był pobyt we Francji na stypendium pianistycznym⁴³. Do utworów szczególnie naznaczonych tą poetyką należy wspomniany już *Sezon w piekle / Une saison en enfer* według dzieła Arthura Rimbauda. Symbolika francuskiej poetyckiej prozy znajduje tu bowiem wyraźne przełożenie na cechy konstrukcyjne utworu⁴⁴.

W późniejszym okresie w twórczości Ewy Synowiec pojawiają się także wyraźne zainteresowania kulturą Dalekiego Wschodu, szczególnie Japonii. O tych inspiracjach świadczą wyraźnie: *Bajka japońska* (kompozycja graficzna, 1987), *Cykl pieśni do własnych wierszy Haiku* na głos i fortepian (1996) oraz *Trzydzieści Haiku* na fortepian (1999).

⁴² P. Fredrich, *Twórczość kameralna Ewy Synowiec z udziałem fortepianu*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 2000 [komputeropis]; T. Błaszkiwicz, *Problemy konstrukcyjne w sonatach fortepianowych Ewy Synowiec*, [w:] *Muzyka fortepianowa X*, „Prace specjalne 53”, red. J. Krassowski, Gdańsk 1995, s. 171-180; T. Błaszkiwicz, *Synowiec Ewa*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II..., s. 964-967; E. Marciniak, *Muzyka graficzna Ewy Synowiec*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1992, s. 245-257; E. Marciniak, *Muzyka graficzna Ewy Synowiec*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1992 [maszynopis].

⁴³ Por. E. Marciniak, *Muzyka graficzna Ewy Synowiec*, praca magisterska...; P. Fredrich, op. cit.

⁴⁴ R. Kurylak, *Sezon w piekle wg Rimbaud Ewy Synowiec: technologia i symbolika*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 2001 [komputeropis].

Jak nietrudno zauważyć, świat międzykulturowych inspiracji w dokonaniach Ewy Synowiec znacznie poszerza ich krąg na mapie doświadczeń kompozytorów gdańskich. Zainteresowanie obcym, a nawet egzotycznym, kręgiem kulturowym jest w tym obszarze stosunkowo rzadkim zakresem poszukiwań. Tu ujawnia się wyraźnie odrębność kompozytorki w kontekście pokolenia, do którego należy.

W gronie kompozytorów młodszych, urodzonych po 1950 roku, przestrzeń międzykulturową bardzo silnie eksploatuje Krzysztof Olczak⁴⁵. Z urodzenia łódzianin, przybył do Gdańska po studiach akordeonowych w Warszawie i tu skończył kompozycję w klasie Eugeniusza Głowskiego. Ta droga twórcza jest godna podkreślenia o tyle, że domeną zainteresowań Olczaka jest nieco przewrotnie – kaszubski folklor. W swojej wypowiedzi⁴⁶ kompozytor wskazuje również na postać Jerzego Stachurskiego⁴⁷ – poety i działacza kaszubskiego, który niezwykle sugestywnie zainteresował Olczaka muzyką, obrzędowością i kulturą kaszubską. Dzięki Stachurskiemu Olczak zetknął się z publikacjami Pawła Szeffa⁴⁸ – bardzo ważnym i cennym źródłem dokumentującym głównie zwyczaje i tańce przedwojennych Kaszubów. Fascynacja oryginalną, tradycyjną muzyką kaszubską zaowocowała wieloma utworami, w których kompozytor bezpośrednio lub w bardziej zawołany sposób do tej muzyki się odnosi. Mam tu na myśli akordeonowy cykl o nazwie *Rzapielnik, czyli szkicownik z Pomorza* – utwór jest zbiorem 6 miniatur przeznaczonych do celów dydaktycznych, a więc ułożonych progresywnie: od najprostszego do najtrudniejszego. Nazwa cyklu odnosi się do instrumentu ludowego przypominającego diabelskie skrzypce, nazywanego na Kaszubach *rzepielem*. Każda z miniatur poprzedzona jest incipitem oryginalnej melodii ludowej, tym samym łatwo zaobserwować, jak kompozytor opracowuje ją w utworze. W zamyśle twórcy cykl stanowi także kolejne etapy wtajemniczenia w kontekście nowatorskich środków kompozytorskich. Tym samym jest wartościowym studium edukacyjnym⁴⁹.

Związki z muzyką kaszubską odnajdziemy także w utworze: *Pozymk* (1982) dla czterech wykonawców: mezzosopranu, głosu recytującego, fletu prostego i akordeonu. W tym utworze Olczak sięgnął bezpośrednio do poezji Jerzego Stachurskiego napisanej w języku kaszubskim. Wiersz *Pozymk* jest w rzeczywistości patriotycznym manifestem nawiązującym do zrywu solidarnościowego w Gdańsku i dramatu wprowadzenia stanu wojennego. W języku kaszubskim słowo *pozymk* oznacza czas po zimie, a więc jeszcze nie wiosnę, ale jakby przedwiośnie, czyli rodzaj odwilży. Przewrotność tego utworu tkwi w kaszubszczyźnie, której sens słów pozostał dla cenzury tajemnicą, a ich znaczenie było wystarczająco nośne dla grona słuchaczy.

⁴⁵ S. Feherpataky, *Zagadnienia współczesnej ekspresji wokalne na podstawie wybranych utworów wokarno-instrumentalnych Krzysztofa Olczaka*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1994 [komputeropis]; E. Frołowicz, *Olczak Krzysztof*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II..., s. 686-687; V. Kostka, *The music of Krzysztof Olczak*, [w:] *Musica Baltica: Interregionelle musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, red. E. Ochs, N. Schuler, L. Winkler, Sankt Augustin 1996, s. 320-333.

⁴⁶ Wywiad z kompozytorem przeprowadzony 3 lutego 2014.

⁴⁷ Por. J. Stachurski, op. cit.

⁴⁸ P. Szeffa, *Tańce kaszubskie, zeszyt 1-4*, Gdańsk 1968-1969; P. Szeffa, Z. Madejski, *Kaszubskie pieśni i tańce ludowe*, Wejherowo 1936.

⁴⁹ Nazwy kolejnych miniatur również mają tytuły kaszubskie: *Nasza Nënka*, *Szewe*, *Kôwól*, *Rëb-acki tónec*, *Dzëk*, *Naspik*.

Niemniej przejmujący w swym przesłaniu jest utwór *Szpegawsk in memoriam* na sopran i smyczki, napisany przez kompozytora również w 1982 roku, także do tekstu Jerzego Stachurskiego. Dzieło jest upamiętnieniem kaźni ok. 7000 przedstawicieli polskiej inteligencji z Kociewia i Kaszub, która dokonała się w Lasach Szpegawskich w okolicach Starogardu Gdańskiego z rąk hitlerowskich nazistów w czasie II wojny światowej.

Do utworów inspirowanych, a także bezpośrednio nawiązujących do kultury ludowej Pomorza zaliczam jeszcze: *Intradę Kościerską* (1998), *Kantatę Starogardzką* (1998) oraz gitarowy *Koncert gdański* (1997), w którym kompozytor cytuje fragment melodii hymnu kaszubskiego.

W kręgu inspiracji obcymi kulturami w twórczości Krzysztofa Olczaka ważną przestrzeń zajmuje ludowa muzyka islandzka. Ten nurt twórczości związany jest z prawie rocznym pobytem kompozytora w Islandii. Utwory, które powstały w tym okresie, charakteryzują się prostotą i przeznaczone są głównie dla dzieci w sensie wykonawców i odbiorców. Zwykle kompozytor osnową dzieła czyni tu ludową melodię, wierszyk lub popularną piosenkę islandzką i na tej bazie buduje złożoną konstrukcję utworu. Wśród tych kompozycji wymienić trzeba: *God' a mamma* (2003), wariacje na temat dziecięcej piosenki ludowej na akordeon, organowe *Visur Islendinga* (2003), *Buxur, vesti...* (2003) – humoreska na chór mieszany *a cappella*, *Illur Laekur* (2003) na werbel i akordeon i 3 *Etiudy na skrzypce solo* (2002) oparte na melodiach islandzkich kołęd.

W kręgu inspiracji odległymi kulturami w twórczości Krzysztofa Olczaka sytuuje się również utwór będący owocem podróży na Festiwal Nowej Muzyki w Iranie⁵⁰ *Bahar Miayad* (2007), co w swobodnym tłumaczeniu znaczy *Idzie wiosna*. Dzieło wyraźnie opiera się na skalach muzyki irańskiej, w warstwie instrumentarium wykorzystuje tradycyjny instrument irański – bębenek o nazwie *tombak*.

I wreszcie penetracja kultury popularnej ujawnia się w muzyce Olczaka szczególnie w dwóch utworach: *Signum temporis* (2004) na wokalistkę jazzową i zespół instrumentalny – napisanym specjalnie dla Urszuli Dudziak i przez artystkę wykonanym, a także w *Acco tango* (2012) – stworzonym dla znakomitego gdańskiego akordeonisty Pawła Zagańczyka. W tym ostatnim utworze kompozytor przyznaje, że obszarem jego zainteresowań była kultura DJ-ska, z charakterystyczną dla niej techniką tzw. loopowania⁵¹.

Tym samym muzyka Olczaka również (obok omówionej twórczości Zbigniewa Pniewskiego) prezentuje różnorodność międzykulturowych wpływów, od fascynacji muzyką ludową, poprzez rozmaicie opracowane wątki obce, po wplatanie w tkanę dzieła elementów kultury popularnej, rozrywkowej, a nawet dyskotekowej.

Wśród kompozytorów młodszego pokolenia, urodzonych w latach 70., wyjątkowe miejsce w kontekście międzykulturowych inspiracji zajmuje twórczość Marka Czerniewicza⁵². Kompozytor świadomie, odważnie i niebanalnie czerpie z bogactwa róż-

⁵⁰ Na podstawie wywiadu z kompozytorem przeprowadzonego 3 lutego 2014 r.

⁵¹ Ibidem.

⁵² J. Krassowski, *Czerniewicz Marek*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II..., s. 164-165; M. Czerniewicz, www.marekczerniewicz.com/ [dostęp: 14.03.2015]; J. Schiller-Rydzewska, *Charakterystyka fenomenu brzmieniowego...*, s. 143-158; J. Schiller-Rydzewska, *Muzyka elektroniczna Marka Czerniewicza...*, s. 59-71.

norodności kulturowej. Cechą jego utworów są często pojawiające się muzyczne symbole, którymi twórca operuje z rozmysłem, prowadząc swoistą grę ze słuchaczem.

Muzyka Czerniewicza znakomicie reprezentuje wszystkie wyróżnione na początku artykułu kategorie. W kontekście związków z kulturą ludową kompozytor czerpie z tradycji wyniesionych z rodzinnego domu. Szczególne zetknięcie z tą kulturą stało się udziałem Czerniewicza w wiejskim domu jego dziadków⁵³. Tam spędzając na przykład okres wakacji, kompozytor niejako zanurzał się w regionalnym folklorze – dziadek grał na akordeonie i innych instrumentach, babcia prowadziła zespół ludowy, pisała teksty⁵⁴. To najbardziej bezpośrednio i całkiem naturalne spotkanie ze sztuką ludową stało się dla kompozytora ważnym źródłem w budowaniu własnego muzycznego ego. W kompozycjach Czerniewicza inspirowanych sztuką ludową silnie zaznacza się naturalność i surowość brzmienia, która wywodzi się z pierwotnego charakteru tej muzyki. Kompozytor rzadko sięga po oryginalne melodie ludowe, preferuje raczej eksponowanie cech dla folkloru typowych, jak wariantywność motywiczna, skalowość, rytmika. Często pojawiają się także słowa pozbawione semantycznego kontekstu wykorzystane w ujęciu czysto brzmieniowym. Do znakomitych przykładów takiego czerpania ze źródeł kultury ludowej zaliczam: *Koły-sankę mojej babci Irenie* (2011), *Szeptun* (2012), *1946* z cyklu *Cztery zapomniane fotografie* (2008) czy *Dwa obrazki warmińskie* (2005). Źródłem inspiracji dla kompozytora pozostają także ludowe legendy, opowiadania i baśnie, które stały się osnową takich utworów, jak: *Maki Matki boskiej* na chór *a cappella* (1997), *Legenda o żelaznym diable* na 11 instrumentów (1997) czy muzyka do spektaklu plenerowego z okazji 700-lecia Słupska *Legenda o gryfie* (2010).

Równie bogaty i różnorodny jest w muzyce Czerniewicza nurt twórczości wyrastający z inspiracji innymi, obcymi kulturami. Wśród najbardziej egzotycznych odniesień sytuują się tu *Haiku* na sopran i orkiestrę (1998) – cykl 14 utworów do japońskiej poezji tradycyjnej, w których kompozytor koncentruje się na niepowtarzalnej symbolice i lapidarności tekstów. Czy nie mniej egzotyczna parafraza chińskiej piosenki popularnej, której tytuł w swobodnym tłumaczeniu brzmi *Jakbym o niej mógł nie myśleć*.

W bliższej perspektywie sytuuje się obszerny krąg utworów inspirowanych muzyką żydowską, klezmerską. Genezy tej gałęzi twórczości Czerniewicza należy upatrywać w znajomości kompozytora z charyzmatycznym śpiewakiem i aktorem – Andre Ochodlo⁵⁵. Artysta ten był pomysłodawcą i organizatorem sopockiej sceny letniej, czyli Teatru Atelier i właśnie dla tego miejsca kompozytor napisał szereg utworów, w których kultura żydowska obecna jest w środkach typowo muzycznych – melodyka z charakterystyczną skalowością, rytmika, instrumentarium – ale także pozamuzycznych – jak poetyckie teksty jidysz. Znakomitym przykładem tej twórczości jest cykl pieśni *Mayne teg* (2005), w którym kompozytor zespala elementy żydowskie z brzmieniem jazzowego zespołu i odniesieniami do muzyki wiedeńskich

⁵³ O warmińskich korzeniach twórcy piszę w cytowanych artykułach: J. Schiller-Rydzewska, *Charakterystyka fenomenu brzmieniowego...*; J. Schiller-Rydzewska, *Muzyka elektroniczna Marka Czerniewicza...*

⁵⁴ Na podstawie wywiadu z kompozytorem przeprowadzonego 4 stycznia 2014 r.

⁵⁵ J. Schiller-Rydzewska, *Charakterystyka fenomenu brzmieniowego...*

mistrzów⁵⁶. Wśród innych utworów w tym nurcie ważne miejsce zajmują: *Osiem pieśni jidysz na głos męski i zespół instrumentalny* (2002), *Dwie pieśni jidysz do słów Mordechaja Gebirtiga na głos męski, klarnet, skrzypce, akordeon, gitarę, kontrabas i instrumenty perkusyjne* (2003), *Naara na kwintet dęty blaszany* (2006) i wiele innych.

Odrębnym nurtem jest pięć pieśni napisanych do spektaklu *Fatum*, wystawianego na scenie gdańskiego Teatru Wybrzeże, w interpretacji śpiewającej aktorki Marzeny Nieczuji- Urbańskiej. Artystka jest znaną wykonawczynią muzyki fado, a w spektaklu wykorzystano oryginalne teksty portugalskie w tłumaczeniu Szymona Jachimka. Zachowując tę konwencję, kompozytor odwołuje się tu do brzmienia portugalskiej tradycji pieśni fado, pozostając jak sam mówi, „trochę takim portugalskim Czerniewiczem”⁵⁷.

Niezwykle ważne miejsce w twórczości kompozytora zajmują także inspiracje muzyką jazzową, popularną, a nawet dyskotekową. Czerniewicz w swojej muzycznej przeszłości ma również epizod pianisty jazzowego, a więc znakomicie odnajduje się w muzyce improwizowanej, użytkowej, wykonywanej w trójmiejskich klubach muzycznych. Do najbardziej spektakularnych przejawów łączenia, inspirowania się muzyką popularną, codzienną, użytkową zaliczam utwór *Aleja grzybów z cyklu Pięć małych utworów na wiolonczelę i fortepian* (1996), w którym kompozytor stworzył własną interpretację muzyczną gry komputerowej, o takiej właśnie nazwie. Podobna stylistyka leży u podstaw *Autoportretu z martwą muzyką z cyklu Trzy utwory na fortepian i taśmę* (2009), w którym Czerniewicz bezpośrednio nawiązuje do dyskotekowej „martwej”, jak ją nazywa, muzyki. Muzyka techno jest również inspiracją utworu elektronicznego *Melancholia dyskotek* (2011). Tu pomysłem konstrukcyjnym jest celowa dekompozycja elektronicznego tworzywa, w ten sposób, że twórca wyodrębnia poszczególne warstwy utworu, a następnie poddaje je przekształceniom⁵⁸. W wyniku tych zabiegów uzyskuje całkiem niekonwencjonalne, atrakcyjne i nowoczesne efekty, które jednocześnie są próbą nawiązania dialogu ze słuchaczem *stricte* dyskotekowym.

Omówione przykłady międzykulturowych inspiracji w muzyce Czerniewicza są jedynie ich najbardziej spektakularnymi przejawami. Zjawisko to jest bowiem w dziełach kompozytora przestrzenią intensywną i twórczą penetracji.

Pokolenie kompozytorów najmłodszych, urodzonych już w latach 80. i później, to grupa twórców, których język brzmieniowy pozostaje jeszcze w sferze krystalizacji. Próbą poszerzenia przestrzeni kulturowej jest cykl Agaty Krawczyk *Dos lunas de tarde* – dwie pieśni na głos żeński i fortepian do wierszy Federica Garcíi Lorki. Kompozytorka zafascynowana charakterem, stylistyką i tematyką wierszy wybrała tu dwa teksty, które spełniały w swej budowie wymóg muzycznej rytmiczności. Dla abstrakcyjnej treści, dominantą tomu wierszy jest obraz Księżycy. W pieśniach Agaty Krawczyk pobrzmiewają także wyraźnie echa hiszpańskiej muzyki, jak mówi kompozytorka: „starałam się nawiązać do tego [hiszpańskiego] rodzaju temperamentu”⁵⁹.

W poczynionych obserwacjach wyraźnie rysuje się tendencja do stopniowego poszerzenia pola zainteresowań zjawiskami międzykulturowymi w twórczości kom-

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Na podstawie wywiadu z kompozytorem przeprowadzonego 4 stycznia 2014 r.

⁵⁸ Podejmowane w tym utworze działania mają charakter zabiegów z kręgu spektralizmu.

⁵⁹ Wywiad z kompozytorką przeprowadzony 27 lutego 2014 r.

pozytorów gdańskich II poł. XX wieku. Początkowo, w okresie powojennym, kompozytorów interesowała głównie muzyka regionalna, którą w swych utworach podnosili do rangi sztuki wysokiej. Takie tendencje wyraźnie rysują się w muzyce Jabłońskiego, Walentynowicza, Rymarza i Guzowskiego. W perspektywie poczynionych obserwacji wydaje się również, że zainteresowania muzyką popularną, którą większość twórców uprawiała w okresie młodości, sytuują się na drugim miejscu jako źródło inspiracji muzyki wysokiej. Echa tych doświadczeń artystycznych pobrzmiewają w dziełach Głowskiego, Rymarza, Pniewskiego, Olczaka i Czerniewicza. Z czasem do głosu dochodzą coraz częściej inspiracje kulturą obcą – innych zakątków Europy i odległych części świata. To pole eksploatują szczególnie aktywnie Zbigniew Pniewski, Ewa Synowiec, Krzysztof Olczak i Marek Czerniewicz, a także przedstawicielka najmłodszego pokolenia – Agata Krawczyk. Z tych obserwacji wynika, że bezpośredni wpływ na zainteresowanie kompozytorów gdańskich kulturami innych narodów ma możliwość obcowania z nimi. Twórcy czynią to osobiście – podróżując, a także wyjeżdżając na dłuższe pobyty, ale również za pomocą Internetu, do czego przyznają się szczególnie młodszy przedstawiciele tego środowiska.

Powyższe studium obserwacji różnych obszarów międzykulturowych inspiracji w twórczości kompozytorów gdańskich prowadzi do wniosku, że twórcy ci eksploatują w różnym stopniu wszystkie wyznaczone kategorie. Każdy z przedstawionych kompozytorów czyni to zgoła odmiennie, selektywnie podchodząc do środków muzycznych, tekstów literackich czy bardziej intuicyjnych wyobrażeń międzykulturowych zjawisk.

Bibliografia

- Ancykowska W., *Henryka Jabłońskiego życie z muzyką*, [w:] *Henryk Hubertus Jabłoński (1915-1989) kompozytor gdański*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2009.
- Ancykowska-Wysocka W., *Jabłoński, Henryk Hubertus*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Błaszkiwicz T., *9 utworów na fortepian Kazimierza Guzowskiego. Problemy techniki kompozytorskiej*, [w:] *Gdynia Muzyczna 1926-1996*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1997.
- Błaszkiwicz T., *Problemy konstrukcyjne w sonatach fortepianowych Ewy Synowiec*, [w:] *Muzyka fortepianowa X*, „Prace specjalne 53”, red. J. Krassowski, Gdańsk 1995.
- Błaszkiwicz T., *Synowiec Ewa*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Błaszkiwicz T., *Życie muzyczne Gdańska w XX wieku*, [w:] *Polska kultura muzyczna w XX wieku*, „Seria Musica Practica, Musica Theoretica 3”, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2001.
- Borzyszkowski J., *Gdańsk i Pomorze w XIX i XX wieku. Studia z dziejów kultury regionu*, Gdańsk 1999.
- Chaciński J., *O rozumieniu muzyki innego kręgu kulturowego – możliwości i ograniczenia horyzontów własnego poznania*, „Ars inter Culturas” 2010, t. 1.
- Czyżewski H., *Twórczość kompozytorów Wybrzeża po II wojnie światowej*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 1972, t. XI.
- Danielewicz S., *Jazzowisko Trójmiasta. Historia jazzu w Gdańsku, Gdyni i Sopocie 1945-2010*, Kraków 2011.

- Długońska B., *Dubanowicz Wanda*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Feherpataky S., *Zagadnienia współczesnej ekspresji wokalne na podstawie wybranych utworów wokально-instrumentalnych Krzysztofa Olczaka*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1994 [komputeropis].
- Fredrich P., *Twórczość kameralna Ewy Synowiec z udziałem fortepianu*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 2000 [komputeropis].
- Frołowicz E., „*Moje komponowanie to po prostu hobby*”: *Kazimierz Guzowski – pedagog i kompozytor z Gdyni*, [w:] *Gdynia Muzyczna 1926-1996*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1997.
- Frołowicz E., *Charakterystyka twórczości kameralnej Eugeniusza Głowskiego na przykładzie utworu Poza kalendarzem na klarnet, wiolonczelę i fortepian*, „*Zeszyty Naukowe AM w Bydgoszczy*” 1999, nr 12.
- Frołowicz E., *Głowski Eugeniusz*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Frołowicz E., *Guzowski Kazimierz Marian*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Frołowicz E., *Olczak Krzysztof*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Gronowska M., *Utwory orkiestrowe Władysława Walentynowicza*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1993 [maszynopis].
- Kiedrowski D., *Msza kaszubska w twórczości kompozytorów gdańskich. Na przykładzie utworów Kazimierza Guzowskiego, Marka Kuczyńskiego i Bogusława Grabowskiego*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 2003 [komputeropis].
- Kompozytorzy gdańscy – monografie 1945-1978*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1980.
- Kostka V., *Henryk Jabłoński: 4 pieśni na głos wysoki i fortepian do słów Juliana Tuwima. Związki muzyki z tekstem słownym*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. II, red. J. Krassowski, Gdańsk 1992.
- Kostka V., *The music of Krzysztof Olczak*, [w:] *Musica Baltica: Interregionelle musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, red. E. Ochs, N. Schuler, L. Winkler, Sankt Augustin 1996.
- Krassowski J., *Czerniewicz Marek*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Krassowski J., *Pałubicki Konrad Józef*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Krassowski J., *Walentynowicz Władysław*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Kurylak R., *Sezon w piekle wg Rimbaud Ewy Synowiec: technologia i symbolika*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 2001 [komputeropis].
- Maćkowiak-Koszykowska M., *Refleksje nad twórczością Konrada Pałubickiego: autoportret kompozytora własny*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. II, red. J. Krassowski, Gdańsk 1992.
- Marciniak E., *Muzyka graficzna Ewy Synowiec*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. II, red. J. Krassowski, Gdańsk 1992.
- Marciniak E., *Muzyka graficzna Ewy Synowiec*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1992 [maszynopis].

- Michalak J.M., *Od Förstera do Frühlinga: przyczynki do dziejów życia muzycznego i teatralnego dawnego Gdańska*, Gdańsk 2009.
- Mokrzejcki L., *Dwa etapy działalności Polskiego Konserwatorium Muzycznego w Gdańsku (1929-1939)*, [w:] *Gdańskie lata Kazimierza Wilkomirskiego*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2002.
- Muzyka Kaszub: materiały encyklopedyczne*, red. W. Frankowska, Gdańsk 2005.
- Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. 1-2, red. J. Krassowski, Gdańsk 1988, 1992.
- Nowakowska H., *Rymarz Edwin*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Pietrzykowska M., *Konrad Pałubicki – człowiek i twórca*, Bydgoszcz 2009.
- [Pięćdziesiąt] *50 lat Zespołu Szkół Muzycznych w Gdańsku-Wrzeszczu*, red. W. Brydak, Gdańsk 1996.
- Podejko P., *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujaw*, Gdańsk 2001.
- Podhajski M., *Gdańskie środowisko kompozytorskie – aktualne problemy i perspektywy rozwoju*, [w:] *Kultura Muzyczna Północnych Ziem Polski* 3, red. J. Krassowski, Gdańsk 1988.
- Podhajski M., *Neoklasycyzm*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. I: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk-Warszawa 2005.
- Poszowski A., *Folklor kaszubski w twórczości kompozytorów polskich*, [w:] *Oskar Kolberg na Pomorzu Gdańskim*, red. M. Pietrzykowska, Gdańsk 1997.
- Poszowski A., *Obraz dźwiękowy pieśni Henryka Jabłońskiego do poezji kaszubskich Alojzego Nagla*, [w:] *Marynistyka w muzyce*, „Prace Specjalne 15”, red. J. Krassowski, Gdańsk 1978.
- Poszowski A., *Twórczość wokalnie-instrumentalna Henryka Hubertusa Jabłońskiego*, „Zeszyty Naukowe AM we Wrocławiu” 1986, nr 42.
- Prof. Walentynowicz o swej pracy kompozytorskiej*, „Głos Wybrzeża”, styczeń 1950.
- Rubin G., *Pomorski szumi wiatr na chór mieszany a cappella Henryka Jabłońskiego*, [w:] *Marynistyka w muzyce*, „Prace Specjalne 15”, red. J. Krassowski, Gdańsk 1978.
- Schiller-Rydzewska J., *Muzyka elektroniczna Marka Czerniewicza – technologia w służbie duchowego przesłania*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 6, red. J. Uchyła-Zroski, Katowice 2014.
- Schiller-Rydzewska J., *Charakterystyka fenomenu brzmieniowego cyklu pieśni „Mayne teg” Marka Czerniewicza*, [w:] *Jazz w kulturze polskiej*, red. R. Ciesielski, Zielona Góra 2014.
- Skupin R., *Pniewski Zbigniew*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa-Gdańsk 2005.
- Sperski K., *Eugeniusz Głowski*, [w:] *Kompozytorzy gdańscy, szkice*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1980.
- Sperski K., *„Figliki II” Eugeniusza Głowskiego – cechy muzycznej wypowiedzi*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 1981, t. XX.
- Szarapka A., *Władysław Walentynowicz – twórca, pedagog i organizator życia muzycznego*, praca doktorska, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009 [komputeropis].
- Szefka P., *Madejski Z., Kaszubskie pieśni i tańce ludowe*, Wejherowo 1936.
- Szefka P., *Tańce kaszubskie, zeszyt 1-4*, Gdańsk 1968-1969.
- Szemiel M., *Fazy twórczości Henryka Hubertusa Jabłońskiego – propozycja klasyfikacji*, „Aspekty Muzyki” 2012, t. 2.

- Ueno M., *Pieśni Władysława Walentynowicza*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. II, red. J. Krassowski, Gdańsk 1992.
- Wanda Dubanowicz In memoriam*, red. R. Kaczorowski, Pelplin 2011.
- Wysocka W., *Właściwości języka muzycznego w Kantacie gdańskiej Kazimierza Wilkomirskiego*, [w:] *Marynistyka w muzyce*, „Prace Specjalne 15”, red. J. Krassowski, Gdańsk 1978.
- Zakrzewska-Nikiporczyk B., *Życie muzyczne Pomorza w latach 1815-1920*, Gdańsk 1982.
- Zawilski A., *Władysław Walentynowicz*, [w:] *Rocznik Sopotki 1997*, red. W. Brydak, Sopot 1997.
- Zawilski A., *Zbigniew Pniewski*, [w:] *Rocznik Sopotki 1997*, red. W. Brydak, Sopot 1996.

Źródła internetowe

- Czerniewicz M., www.marekczerniewicz.com/ [dostęp: 14.03.2015].
- Olczak K., www.krzysztofolczak.com/index.htm [dostęp: 14.03.2015].
- Polska Filharmonia Bałtycka im. Fryderyka Chopina, *Tadeusz Dixa*, www.filharmonia.gda.pl/index.php/pl/artysci/solisci/323-tadeusz-dixa [dostęp: 14.03.2015].
- Polskie Centrum Informacji Muzycznej, *Eugeniusz Głowski*, www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=253&view=czlowiek&litera=8&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 14.03.2015].
- Polskie Centrum Informacji Muzycznej, *Radosław Łuczkowski*, www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=482&view=czlowiek&litera=14&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 14.03.2015].
- Polskie Centrum Informacji Muzycznej, *Agata Krawczyk*, www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=507&view=czlowiek&litera=12&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 14.03.2015].
- Polskie Centrum Informacji Muzycznej, *Krzysztof Olczak*, www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&view=kompozytorzy&typOsoby=&litera=17&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 14.03.2015].
- Stachurski J., www.jerzy.stachurski.wizytowka.pl [dostęp: 14.03.2015].
- Stulgińska A., www.stulginska.com/ [dostęp: 14.03.2015].
- Zespół Szkół Muzycznych w Gdańsku-Wrzeszczu, *Wanda Dubanowicz*, www.zsm-gdansk.edu.pl/wandaDubanowicz.htm [dostęp: 18.02.2014].

Summary

THE PHENOMENON OF MULTICULTURAL INSPIRATIONS IN WORKS OF MODERN GDAŃSK COMPOSERS

Multicultural inspirations in the works of modern composers from Gdańsk are phenomena that became a part of tradition, social structure, geographical situation, and the history of Gdańsk. In the diversified musical environment of the post-war Gdańsk, the three groups of composers active in the city are recognized. The first group includes the native-born composers; the second group consists of composers who came from different parts of Poland and settled in Gdańsk; the third group (the most difficult to compartment-

talize) includes composers temporarily living in the city. The examination of artistic achievements of Gdańsk composers after the Second World War reveals three distinct domains of multicultural inspirations. The first involves cultural fascination with remote places of Europe and the world. The second draws on inspiration from the native folk culture, including the Kashubian folklore. The third domain borrows from the mass culture that aspires to the rank of sophisticated art.

Key words: *Gdańsk, modern composers, multicultural inspirations, music in Gdańsk, Gdańsk's composers milieu, artistic milieu, music in Tricity and Pomerania Region*

