

Z PROBLEMATYKI HISTORYCZNEJ

SEMINARE
t. 35 * 2014, nr 3, s. 173-189

MARCIN TADEUSZ ŁUKASZEWSKI

Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej,
Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC, Warszawa

CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI I ZAŁOŻENIA TECHNIKI KOMPOZYTORSKIEJ ALICJI GRONAU

1. WPROWADZENIE

Na łamach jednego z wcześniejszych tomów „Seminare” opublikowałem artykuł poświęcony Alicji Gronau-Osińskiej¹ (ur. 1957) – warszawskiej kompozytorce, teoretyczce muzyki i pedagog, związanej z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Wzmiankowany tekst kładł nacisk na przybliżenie jej biografii oraz na opis jej działalności naukowej i pedagogicznej. W poniższej natomiast refleksji koncentruję uwagę na problematyce twórczości, języka muzycznego i techniki kompozytorskiej Alicji Gronau².

Alicja Gronau³ jest absolwentką (1986) klasy kompozycji prof. Mariana Borkowskiego w warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina (obecnie UMFC). Jak stwierdza Tadeusz Kobierzycki: „Jako kierownik klasy kompozycji, Marian Borkowski dba o rozwijanie potencjałów twórczych swoich uczniów. Mają oni własne osobowości, ale są pewne elementy wspólne, które pozwalają zauważyć zarys szkoły kompozytorskiej, opartej na specjalnych przesłaniach filozoficznych, kulturowych, religijnych, etnicznych, technicznych”⁴.

¹ M. T. Łukaszewski, *Działalność kompozytorska, naukowa i pedagogiczna Alicji Gronau w świetle biografii kompozytorki*, *Seminare. Poszukiwania Naukowe* 32(2012), s. 253-266.

² Wyboru analizowanych dalej dzieł dokonałem w oparciu o kryterium ich zaistnienia w świadomości społecznej jako fakt artystyczny poprzez wykonania, nagrodę uzyskaną na konkursie kompozytorskim, nagranie lub wydanie drukiem, a także wskazanie przez samą autorkę na ważność danego dzieła w jej kompozytorskim dorobku.

³ Alicja Gronau jako kompozytorka posługuje się wyłącznie nazwiskiem rodzowym i taką formę pisowni przyjmuję w niniejszym artykule. Natomiast jako teoretyk muzyki oraz w niektórych publikacjach podpisuje się jako Gronau-Osińska lub jako Gronau, stąd różne pisownie jej nazwiska w niniejszym artykule, przyjęte za cytowanymi publikacjami.

⁴ T. Kobierzycki, *Marian Borkowski – jego twórczość muzyczna i szkoła kompozytorska*, *Musica Sacra Nova* (2008)2, s. 219.

Piśmiennictwo poświęcone Alicji Gronau, poza hasłami encyklopedycznymi⁵, obejmuje przede wszystkim szereg autorefleksji⁶, w tym publikację książkową⁷. Alicja Gronau z wykształcenia jest także teoretykiem muzyki. Jej refleksje są więc nie tyle wypowiedziami natury osobistej, co gruntownie przemyślanymi pod względem warsztatu kompozytora i teoretyka muzyki analizami własnej twórczości. O muzyce sakralnej Gronau powstała również praca magisterska⁸.

Twórcza aktywność Alicji Gronau rozpoczęła się w 1981 r. utworem *Przenikanie* na klarnet solo, powstałym na pierwszym roku studiów kompozytorskich. W swoich utworach stosowała układy ścisłe, w tym dodekafonię, aleatoryczne i swobodne z improwizacją włącznie, formę otwartą, technikę okien, multiwarstwowość, zaś w kompozycjach wokalnych i wokально-instrumentalnych brzmienia eufoniczne i heterofonię. Wykaz dotychczasowego jej dorobku obejmuje łącznie 65 kompozycji napisanych w latach 1981-2013. O twórczości Alicji Gronau Kobierzycki stwierdza, że jej utwory charakteryzuje narracja lingwistyczna⁹, a muzykę kompozytorka traktuje jako „język, krystalizujący się wokół warstwy brzmieniowej, z niej wyrastają znaczenia zachowujące swoistą równowagę dynamiczną. Jej utwory są medytacjami harmonicznymi, eleganckimi freskami i szepkami na temat sensu życia”¹⁰.

Pracę nad każdym utworem Gronau rozpoczyna zazwyczaj od naszkicowania planu graficznego. Jak sama podkreśla, w szkicu tym ujmuje precyzyjnie

⁵ M. T. Łukaszewski, *Gronau (właśc. Gronau-Osińska), Alicja Dorota*, w: *Almanach Kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina*, tom I, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, s. 157-170; J. Osińska, M. Ueno, *Gronau-Osińska Alicja*, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. M. Podhajski, tom II: *Biogramy*, AMFC, AMiSM, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 282-283; hasło biograficzne A. Gronau na stronie internetowej Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, <www.polmic.pl>, (data dostępu 07.10.2013).

⁶ A. Gronau, *Wielowarstwowość / Poliwarstwowość / Multiwarstwowość*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (Zeszyty naukowe nr 42)*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 1999, s. 22-24; też, *Idiom wokально-instrumentalny kantaty Afirmacje*, w: *Muzyka chóralna. II Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2001, s. 47-63; też, *Naprawdę „Ciało jako instrument”*, w: *Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe. III Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. M. Borkowski, A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2003, s. 26-34; też, *Improwizacja jako element dzieła muzycznego*, w: *Muzyka kameralna kompozytorów AMFC (I). IV Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2006, s. 28-43; też, *Uniwersalizm przekazu w indywidualnej formie*, *Musica Sacra Nova* (2007)1, s. 180-203; też, *Wpływ rozwiązań technologiczno-formalnych i estetycznych Iannisa Xenakisa na moją twórczość*, w: *Dzieło muzyczne. Rezonans*, red. A. Nowak, AM im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2008, s. 261-276; też, *Integracja formy w Poemacie-Requiem na orkiestrę symfoniczną*, w: *Muzyka symfoniczna kompozytorów UMFC*, red. A. Gronau-Osińska, UMFC, Warszawa 2009, s. 51-118; też, *The intergration of Form in The Poem-Requiem for Symphony Orchestra*, *Revista Artes* (2010)9-10, s. 257-311.

⁷ A. Gronau-Osińska, *Poemat – Requiem. Forma znacząca*, AMFC, Warszawa 2007.

⁸ M. Rogusz, *Nurt religijny w twórczości kompozytorskiej Alicji Gronau*, praca magisterska, KUL, Lublin 2006.

⁹ Por. T. Kobierzycki, *Marian Borkowski – jego twórczość...*, s. 219.

¹⁰ Tamże, s. 219.

zapisany przebieg dramaturgiczny dzieła, jego plan formalny i podstawowe założenia kompozytorskie. Jak sama przyznaje, nie traktuje improwizacji jako pracy prekompozycyjnej, z rzadka również korzysta z fortepianu: „Nigdy nie pisałam przy instrumencie. Fortepian bywa mi potrzebny, gdy chcę sprawdzić struktury harmoniczne [...]. Tak więc używam fortepianu, aby mieć pewność, że to, co sobie wyobraziłam, jest zgodne z tym, co brzmi. Wydaje mi się, że improwizacja po prostu stanowiła bodziec, dzięki któremu uświadomiłam sobie, że posiadam możliwości twórcze”¹¹.

2. TWÓRCZOŚĆ NA INSTRUMENTY SOLOWE

Twórczość na instrumenty solowe Alicji Gronau obejmuje następujące utwory¹²: na flet solo – *Progres I* (1994), *Agnezioni* (per Agnes¹³) (2006), *Agnezioni II* (2011); na klarnet solo – *Przenikanie* (1981/1983), *Progres II* (1997); na perkusję – *Scena* (1987), *Quartango* na marimbę (2010), a także *Anielskie podzwonne* na fortepian z preparacją do słów własnych (2010) i *Hejnał Gdański* na trąbkę solo (2001). Zwraca uwagę zastosowanie ściśle określonego instrumentarium: flet poprzeczny (utwory pisane z myślą o flecistce Agnieszce Prosofskiej-Iwickiej), klarnet, jednostkowo trąbka oraz instrumenty perkusyjne, które kompozytorka wykorzystuje zarówno w utworach przeznaczonych dla jednego wykonawcy, jak i zespołowych.

W debiutanckim *Przenikaniu* na klarnet solo (1981/1983) można wyróżnić siedem krótkich części. Architektonikę utworu warunkuje następujący schemat: części utrzymane w notacji metrycznej (*Aggiustamente*) są rozdzielane kadencjami ujętymi w zapisie beztaktowym. Kompozytorka zaznacza w dołączonych do utworu objaśnieniach, że odcinki oznaczone jako *Aggiustamente* należy wykonywać ściśle według zapisu (*rigore* – jak dodaje po tytule kompozytorka). W kadencjach natomiast jest dopuszczalna większa swoboda wykonawcza (*scorrevole e improvisando*). Wartości nut i pauz są orientacyjne. Gronau wyróżnia dwie podstawowe wartości nut: długą (oznaczoną w objaśnieniach jako biała nuta) oraz krótką – zanotowaną pod postacią nuty czarnej (por. przykład 1). Ugrupowania rytmiczne są połączone za pomocą wiązań, które wskazują frazowanie. Język dźwiękowy utworu jest atonalny. W niektórych fragmentach, np. w pierwszej części, można zauważyć załączki myślenia serialnego i punktualistycznego. Każdemu dźwiękowi jest przyporządkowana inna wartość rytmiczna, inne oznaczenie artykulacji i dynamiki. Pierwsza część pełni rolę introdukcji. Jej przebieg wyznacza podział czasu przemiennie na odcinki o wartościach krótkich i pauzach oraz od-

¹¹ M. T. Łukaszewski, niepublikowana rozmowa z Alicją Gronau, przeprowadzona w Warszawie dnia 20.06.2005. Cały materiał w posiadaniu autora.

¹² Wszystkie wykazy dzieł w niniejszym artykule opieram na materiałach uzyskanych od kompozytorki: partyturach utworów oraz wykazie kompozycji z dnia 7.10.2013 otrzymanym w korespondencji elektronicznej.

¹³ Dedykacja wskazująca flecistkę Agnieszka Prosofską-Iwicką.

ciniki o nutach długich. W materiale dźwiękowym kompozytorka wykorzystwała kolejno (z niewielkimi zmianami) wszystkie dźwięki skali dwunastodźwiękowej. Charakterystyczne są kontrasty dynamiczne i rejestrowe, a także układy symetryczne. Podobne upostaciowania i technikę interwalistyczną Gronau zastosowała we wszystkich częściach oznaczonych jako *Aggiustamente*. Z kolei kadencje oznaczają się większą ruchliwością i linearnością linii melodycznej, której towarzyszy dynamika gradacyjna (por. przykład 1). *Coda* stanowi podsumowanie całości; syntetyzuje środki techniki kompozytorskiej zaprezentowane we wcześniejszych ogniwach utworu. Stanowi swoistą *pointę*, bowiem w toku narracji w poszczególnych częściach elementy kadencji przenikają (stąd tytuł) do części ścisłych, które zaczynają operować już nie krótkimi, oderwanymi motywami, lecz frazami, zaś kadencje „dyscyplinują się”, stając się pod względem metrycznym bardziej zwarte. *Coda* ukazuje harmonijne połączenie obu sposobów (swobodnego i ścisłego) kształtowania muzycznego.

Przykład 1. A. Gronau, *Przenikanie* na klarnet solo (1981/1983), cz. 2 *Cadenza*

Progres na flet solo (1994), wraz z drugą wersją na klarnet solo (1997), różni się od *Przenikania*, jednakże we wszystkich trzech utworach można dostrzec elementy świadczące o spójności stylu kompozytorki. *Progres* (1994) ma budowę jednoczęściową, jest zanotowany beztaktowo. Przebieg utworu rozwija się w sposób gradacyjny pod względem ekspresji i dynamiki, co zdaje się ilustrować tytułowy „progres”. Spokojny i refleksyjny charakter na początku utworu z czasem staje się wyraźnie ożywiony i ruchliwy. Cechą charakterystyczną jest przemienne występowanie dźwięków długich i epizodów ruchliwych. Te ostatnie, początkowo jedno- lub dwudźwiękowe, przybierają z czasem postać odcinków o większej niż na początku liczbie dźwięków i figuracji. Precyzyjnie dookreślone są w partyturze

elementy artykulacji i dynamiki. W początkowej fazie utworu kompozytorka posługuje się zamiennie dwoma dźwiękami – a^1 i g^1 (inicjały Alicji Gronau). Zwraca uwagę linia melodyczna o charakterze descendentálním, oparta na glissandzie z dźwięku a na g . Staje się ono motywem przewodnim całego utworu, *sui generis* refrenem czy mottem, przebiegając początkowo w oktawie razkreślnej, a następnie o oktawę wyżej.

3. TWÓRCZOŚĆ KAMERALNA I ORKIESTROWA

Utwory na zespoły kameralne obejmują zróżnicowane układy obsadowe – od duetów począwszy, po kompozycje przeznaczone na zespoły sześć- i siedmioosobowe. Zwraca uwagę szczególne zainteresowanie obsadą instrumentów dętych (zespoły jednolite, np. saksofonowe lub fletowe), perkusji, kwartetu smyczkowego, a także układami mieszanymi. Wykaz dzieł kameralnych Alicji Gronau obejmuje utwory na kwartet smyczkowy – dwa *Kwartety* (I 1984, II 1996/97), *Last of February* (2010), *Kilka spojrzeń na Paulę* (2012); utwory na zespoły instrumentów dętych: *Re-garden Music* na sextet dęty (2001), *Tomaszewszy – 90-sekundowy list do Mieczysława Tomaszewskiego* na flet i saksofon sopranowy (2011), *Winter is icumen in* na 7 saksofonów (2011), *Winter is icumen in III* na 4 flety (2012); utwory na zespoły perkusyjne: *Passaggio* dla 2 perkusistów (1987), *Rozmowa dwóch młodych perkusistów: Stasia i Ignasia* – duet perkusyjny na 2 ksylofony (2009), *Marsz perkusistów dla dwóch wykonawców* na perkusyjne instrumenty niemelodyczne (2010), *Sambattro* na 4 perkusistów (2010), *Drabiną do ...? 5 Wariacji* dla 3 perkusistów (2012); utwory na zespoły mieszane: *Open* na klarnet, altówkę i róg (1983), *Lapidaria* na saksofon sopranowy i altowy oraz skrzypce (2007, istnieje również wersja z udziałem improwizującego zespołu ruchowego), *7 Walców minutowych* na flet i fortepian (2009), *Winter is icumen in II* na saksofon altowy i fortepian (2012).

Idea kompozycyjna *Open* (1983), przeznaczonego na trio instrumentalne w składzie: klarnet, altówka i róg, nie przewiduje tradycyjnego zapisu partyturowego, lecz wyłącznie głosy poszczególnych instrumentów, zanotowane graficznie, bez pięciolinii (por. przykład 2). Dzieło jest utrzymane w tzw. formie otwartej. Partia każdego instrumentu składa się z dwóch kart, na których kompozytorka zanotowała poszczególne modele (por. przykład 2). Materiał dźwiękowy utworu obejmuje osiem modeli, oznaczonych przez autorkę symbolami literowymi (A, B, C, D, E, F, G, H). Większość z nich (z wyjątkiem D i G) składa się z mniejszych elementów, zamkniętych w określonych przedziałach czasowych. Można je wykonywać w dowolnym tempie, jednakże wybrane (z podanych) tempo powinno pozostać stałe. Kompozytorka dopuszcza możliwość prezentacji poszczególnych modeli z pominięciem niektórych elementów.

Utwór został przewidziany do wykonania w dwóch wersjach: jako jednoczęściowa, trwająca około trzech minut, lub wieloczęściowa o czasie trwania

od trzech do sześciu minut. Pierwsza wersja (jednoczęściowa) może składać się z dowolnej liczby modeli. Swobodny jest także układ poszczególnych modeli, które mogą być wykonywane bez przerwy lub z pauzami (o wartości ca 1 – 10 sekund). Z kolei wersja wieloczęściowa powinna obejmować od dwóch do siedmiu części, z nich zaś – jak wskazuje kompozytorka – dwie lub trzy powinny wyróżniać się dłuższym czasem trwania (maksymalnie 1' 30"), krótsze natomiast części powinny trwać minimum 15 sekund. W objaśnieniach do utworu czytamy: „Każda część stanowi odrębną całość i może być utworzona z dowolnej ilości modeli, w dowolnym ich układzie, wykonanych *attacca* lub przedzielonych pauzami [...]. Możliwe jest także powtarzanie modeli (w ramach każdej części). Każda część może rozpoczynać się i kończyć jednocześnie lub sukcesywnie. Kilka części, lecz nie wszystkie, mogą być wykonane solo lub w duecie; możliwe jest także wykonanie wszystkich części przez wszystkie instrumenty”¹⁴. Znaki dynamiczne są pozostawione do wyboru, zaś wartości rytmiczne oraz szereg znaków wykonawczych i artykulacyjnych są zanotowane w przybliżeniu. Do nietypowych rozwiązań należy np. słyszalny wdech i wydech realizowany przez muzyków grających na instrumentach dętych – w czarę głosową lub wzdłuż powierzchni instrumentu, w sam ustnik bez wydobywania realnego dźwięku lub w instrument bez ustnika; efekty perkusyjne, takie jak bezgłośnie naciskanie kłap, uderzenia płaską dłonią w roztrąb instrumentu, uderzenie jednym lub kilkoma palcami bądź całą dłonią w powierzchnię instrumentu; na altówce – tremolo dwóch palców (opuzkami lub paznokciami) realizowane na pudle rezonansowym, pojedyncze uderzenia w pudło rezonansowe: palcami, dłonią lub przegubem, a także smyczkiem. Tak więc, *Open* wpisuje się nie tylko w technikę aleatoryzmu kontrolowanego, ideę formy otwartej, lecz także w technikę sonorystyczną. Własności tej techniki manifestują się w *Open* szerokim i zróżnicowanym zastosowaniem niekonwencjonalnych metod gry na poszczególnych instrumentach oraz bogatych środkach artykulacyjnych.

¹⁴ A. Gronau, *Open per clarinetto in B, viola e corno in F* (1983). Uwagi wykonawcze do utworu, rękopis w posiadaniu kompozytorki.

Przykład 2. A. Gronau, *Open per clarinetto in B, viola e corno in F* (1983), model E, partia klarnetu

MODEL E 2"-15"

zakres dźwięków: do dźwięku pustego

[stacc non legato]

E₁ 2"-3"

E₂ 4"-7"

E₃ 3"-5"

s = slap tongue

OPEN-clarinetto

MODEL F 2"-12"

F₁ 2"-8"

F₂ 3"-10"

F₃ 3"-8"

F₄ 4"-12"

The image contains handwritten musical notation for an open clarinet part. It is divided into two main sections: Model E (2"-15") and Model F (2"-12"). Model E includes three parts: E₁ (2"-3"), E₂ (4"-7"), and E₃ (3"-5"). Model F includes four parts: F₁ (2"-8"), F₂ (3"-10"), F₃ (3"-8"), and F₄ (4"-12"). The notation includes dynamic markings such as *stacc*, *non legato*, *tr*, *fff*, *mf*, *f*, *ppp*, and *ff*. It also features articulation markings like *[s]* and *[p-s]*. A note at the bottom of Model E states "s = slap tongue". The notation is presented as a series of horizontal lines with notes and stems, indicating pitch and rhythm.

Passaggio per batteria (1987), dedykowane wybitnemu perkusie i profesorowi UMFC, Stanisławowi Skoczyńskiemu, wskazuje poprzez tytuł na ideę kompozycyjną utworu. Pierwszy perkusista, zgodnie ze wskazaniem autorki, powinien przechodzić wzdłuż sceny, od wejścia z lewej strony aż do wyjścia z prawej, grając na poszczególnych instrumentach usytuowanych na całej szerokości estrady, aż do ostatniej grupy instrumentów, na którą składają się *chimesy* (por. przykład 3). Drugi perkusista, pogrążony w ciemności, usytuowany tuż przy wyjściu, gra wyłącznie na jednym instrumencie – *japanese cup gong* (*temple*)¹⁵. Publiczność również pozostaje pogrążona w ciemnościach. Jedyne światło jest skierowane punktowo na pierwszego wykonawcę i podąża wraz z nim w trakcie jego przemieszczania się po estradzie (por. przykład 3). Tak zakomponowany przebieg wykazuje ślady twórczości multimedialnej Alicji Gronau, w której to twórczości istotnym elementem jest improwizacja i ruch sceniczny¹⁶.

Utwór rozpoczyna się znieacka, mocnym uderzeniem w wielki bęben (por. przykład 3). W pierwszym odcinku akcja rozgrywa się wyłącznie dzięki grze instrumentów o nieokreślonej wysokości dźwięku (*2 tom-toms contrabbassi*, *gran*

¹⁵ Jest to mały japoński, „filiżankowy” gong świątynny.

¹⁶ Por. rozdział 5 niniejszego artykułu.

cassa, 2 *bongosy*, *conga*). Drugi odcinek jest solową kadencją wibrafonu. W celu zachowania związków z pierwszym odcinkiem kompozytorka zaznacza, aby pierwszy perkusista znalazł w wibrafonie dźwięk o tej samej wysokości, co gong japoński (drugi perkusista), którego brzmienie zamyka odcinek pierwszy. W przebiegu tego odcinka intencją kompozytorki jest nasłuchiwanie dźwięku pojawiającego się „znikąd” i następnie dostrajanie się do tego dźwięku. Perkusista pierwszy jak gdyby „podąża” za tym dźwiękiem. Trzeci odcinek jest ponownie przeznaczony na instrumenty o nieokreślonej wysokości brzmienia (2 *timbales*, werbel). Kolejny, czwarty odcinek, to solo dzwonów, sekwencja wykonywana na kotle (średnim lub dużym) oraz na zawieszonym w pobliżu membrany kotła dużym *almglocku*. Kocioł nie ma w tym utworze określonej wysokości dźwięku; należy wykonywać na nim wyłącznie *glissanda* w podanym przez kompozytorkę kierunku i kształcie. Każde *glissando* na kotle jest poprzedzone uderzeniem w *almglock*. W następnym odcinku należy wykonać cztery uderzenia w gong, który później zanurza się w pojemniku z wodą, w sposób wskazany w partyturze, co wywołuje swoiste *glissando* brzmienia. W ostatnim odcinku ponownie zostały zastosowane instrumenty o nieokreślonej wysokości dźwięku (4 talerze różnej wielkości, *conga*, a także wspomniane *chimesy*, tzw. „przeszkadzajki”). Przebieg utworu zamyka gra na „przeszkadzajkach” oraz na kieliszku – pocieranie wilgotnym palcem jego krawędzi. Ten ostatni dźwięk, najbardziej podobny do brzmienia *japanese cup gong*, stanowi konkluzję utworu.

Ekspresję przebiegu *Passaggia* wzmaga operowanie światłem. Duże znaczenie w tworzeniu tej ekspresji ma również partia drugiego perkusisty (niewidoczny dla publiczności). Gra on wyłącznie na jednym instrumencie i w ten sposób „komentuje” partię pierwszego perkusisty, a w ostatnim ogniwie częściowo przejmuje przewodnią rolę w przebiegu utworu. Partia drugiego perkusisty pojawia się w częściach I, III i VI. Odcinki na wibrafon (II), dzwony i kocioł (IV) oraz gong (V) są przeznaczone do wykonania wyłącznie przez pierwszego perkusistę.

można zakwalifikować do nurtu muzyki dydaktycznej. Z takich założeń wynika klarowna, czytelna faktura, prostota języka dźwiękowego, wykorzystującego tradycyjne środki wyrazu, znane z tradycji środki techniki kompozytorskiej oraz bazującą na tonalności dur-moll organizację materiału dźwiękowego. Makroforma dzieła obejmuje sześć części: I. *Allegro risoluto*, II. *Gettato sempre*, III. *Cantabile molto*, IV. *Rondo pizzicato*, V. *Valzer strano*, VI. *Finale*. Obsadę wykonawczą tworzy orkiestra smyczkowa z fletem, harfą i fortepianem. Kontrasty wyrazowe i barwowe są uzyskane przede wszystkim za pomocą operowania instrumentacją: I część – smyczki, flet, fortepian i harfa; II i III część – smyczki; IV część – smyczki (*pizzicato*) i harfa; V część – fortepian (partia wiodąca), harfa i flet. W tej części ujawnia się poliwarstwowość – jedna z charakterystycznych cech warsztatu kompozytorskiego Alicji Gronau¹⁷. Z kolei dwuczęściowość ogniwa V manifestuje się przez continuum formy, stopniowe włączanie do gry poszczególnych instrumentów oraz *crescendo*, tworzące charakterystyczną narrację tej części. Warto dodać, że materiał melodyczny dwóch części utworu (III i VI) jest oparty na wybranych piosenkach Stinga.

4. TWÓRCZOŚĆ WOKALNA I WOKALNO-INSTRUMENTALNA

Twórczość chóralna *a cappella* Alicji Gronau obejmuje osiem utworów napisanych w latach 1982-2011. Są to kompozycje o tematyce świeckiej (do tekstów M. Białoszewskiego i własnych), dziecięce (*Wyliczanki*), a także kompozycje o tematyce religijnej do tekstów zaczerpniętych ze Starego Testamentu (*Księga Daniela* w utworze *Błogosławiony*) oraz autorskiego wyboru łacińskich sentencji pochodzących z tekstów liturgicznych Kościoła katolickiego (*Veni. Illumina. Gloria*). Wykaz dzieł chóralnych *a cappella* Alicji Gronau obejmuje utwory na chór mieszany: *Mironczarnia II*, śł. M. Białoszewski (1992), *Invocazione – sinfonia vocale* (1998), *Błogosławiony* na trzy chóry mieszane (1999), *Veni. Illumina. Gloria* (per Yoa¹⁸) (2003), *Ach, ten walc*, śł. A. Gronau (2011); na inną obsadę chóralną: *Mironczarnia I – cztery pieśni na sekstet wokalny*, śł. M. Białoszewski (1982), *Wyliczanki* na sześciogłosowy chór dziecięcy (1991), *Sei canzoni latini per il coro femminile* (2001).

Alicja Gronau wykorzystuje chór również w dwóch kantatach o tematyce religijnej: *Hiob* na chóry i orkiestrę (1986) i *Afirmacje* – kantata kameralna na sopran, mezzosopran, alt, dwa chóry mieszane i orkiestrę kameralną (1995), a także w dwóch kompozycjach na chór z towarzyszeniem instrumentów perkusyjnych: *Gioco per voci e batteria* (1982), przeznaczone na cztery głosy solowe i cztery perkusje, oraz *Wielki tydzień* na dowolny zespół wokalny i dwie perkusje (2010).

¹⁷ Założenia tej techniki kompozytorka przedstawiła w jednej ze swych publikacji. Por. A. Gronau, *Wielowarstwowość...*, s. 22-24.

¹⁸ Yoa – Joanna Osińska, córka kompozytorki.

Kompozytorka wykazuje również zainteresowanie liryką wokalną. Jest autorką czterech cykli pieśni na głos lub głosy solowe z towarzyszeniem zróżnicowanej obsady – fortepianu, zespołu kameralnego lub orkiestry kameralnej. W grupie tych dzieł sytuują się następujące: *Pobłyski* na sopran i orkiestrę kameralną (2001); *Trzy kotwice: nadzieja – miłość – wiara* – cykl pieśni do słów Stanisławy Gronau¹⁹ na sopran, flet, fortepian i perkusję (2005); *Trzy pieśni* na sopran, mezzosopran, alt i kwartet smyczkowy do tekstów psalmów: *O Panie* (psalm 8), *Niech błogosławi* (psalm 67), *Dziękczynienie* (psalm 100 i 29) (2009); *Zwei selbsverfasste Lieder für Mezzosoprano und Piano* (2013): 1. *Bedauern*, 2. *Schmerz*.

Przytoczone powyżej wykazy dzieł można podzielić na grupy utworów, w których wykorzystane zostały teksty poetyckie (*Mironczarnie I i II*, *Pobłyski*, *Trzy kotwice*) oraz dzieła o treści religijnej: *Invocazione – sinfonia vocale*, *Błogosławiony*, *Sei canti latini per il coro femminile*, *Veni. Illumina. Gloria, Hiob, Afirmacje*. W nurcie tym sytuują się także *Trzy kotwice*, których teksty zawierają motywy religijne. Jeden utwór – *Gioco* – wykorzystuje tekst asemantyczny autorstwa Kurta Schwittersa, natomiast warstwę słowną *Wylicznek* tworzą znane dziecięce powie-dzonka-wyliczniki, np. *Siała baba mak*.

Gioco (1982), ze względu na wykorzystaną w utworze warstwę słowną, może wywoływać skojarzenia z *Avantures* György Ligetiego (1923-2006). Na pytanie o związki pomiędzy *Gioco* a *Avantures* kompozytorka odpowiada: „Specjalnie wzięłam do tego utworu tekst asemantyczny, dadaisty Kurta Schwittersa. Zawsze mnie pasjonowały *Avantures* Ligetiego. W pewnym sensie zamiłowanie do zabaw słownych było rzeczą wrodzoną. Moja mama była polonistką, więc z domu wyniosłam zamiłowanie do gier językowych [...]. Poszukiwanie dźwiękowości w języku, różnych konstrukcji, połączeń, było dla mnie czymś całkowicie naturalnym [...]. Była to świetna zabawa, i myślę, że część tej zabawy jest też w *Gioco*, który jest bardzo specyficznym napisanym utworem”²⁰.

Obszerne, osiemnastogłosowe dzieło na chór a cappella – *Invocazione. Sinfonia vocale* (1998), o łącznym czasie trwania 18 minut, jest reprezentacyjnym utworem w zbiorze dzieł chóralnych Alicji Gronau. Kompozytorka zaplanowała rozbudowaną obsadę wykonawczą, obejmującą minimum 18 śpiewaków (w przypadku chórów kameralnych), w wersji – jak sama podaje – „optymalnej” – 72 chórzystów, zaś w wersji rozbudowanej – 144. Partia chóru jest podzielona na sześć głosów: trzy żeńskie – soprany, mezzosoprany i alt i trzy męskie – tenory, barytony i basy. Ponadto każdy z głosów dzieli się wewnętrznie jeszcze na trzy. Dzieło obejmuje siedem części o następujących tytułach: I. *Introduzione* (*Boże, Tyś Bóg mój...*), II. *Inizio* (*Z głębokości wołam...*), III. *Progresso* (*Słysz, Boże...*), IV. *Progressione e culminazione massimo* (*Czemu, Panie...*), V. *Culminazione minimo* (*I któż...*), VI. *Culminazione secondo e discesa* (*Boże mój, Boże...*), VII. *Chiusura* (*Panie, aż pod niebiosy...*). Warstwę słowną cyklu tworzą teksty zaczerpnięte

¹⁹ Stanisława Gronau (1925-2003) – matka kompozytorki.

²⁰ M. T. Łukaszewski, niepublikowana rozmowa z Alicją Gronau.

z psalmów (podaję w kolejności ich występowania w partyturze): w części I – psalm 63; w części II – psalmy 130 i 27; w części III – psalmy 61, 27, 44 i 89; w części IV – psalmy 10, 88, 83 i 143; w części V – psalmy 6 i 88; w części VI – psalmy 22, 36, 88, 77 i 39; w części VII – psalm 36. Z powyższych psalmów kompozytorka dokonała wyboru tematycznie powiązanego o charakterze błagalno-pokutnym. Zastosowała zarówno znane z tradycji, jak i nowsze środki techniki kompozytorskiej. Do niektórych z nich zaliczają się np. takie, jak: mowa o nieokreślonej wysokości i orientacyjnej rytmizacji, mowa o przybliżonej wysokości i określonej rytmizacji, szept o orientacyjnej rytmizacji, szept o określonej rytmizacji, nieokreślony dźwięk w najwyższym rejestrze, *liberamente* – przebieg realizowany swobodnie w czasie, niesynchronicznie w grupie, *con rigore* – ściśle, *grido* – krzyk. Wszystkie wskazane powyżej sformułowania zostały przez kompozytorkę zaznaczone w objaśnieniach i znalazły odpowiednie odwzorowanie graficzne w partyturze.

W utworze *Błogosławiony* (1999) materiał dźwiękowy opiera się na pentatonice anhemitonicznej, którą tworzy szereg dźwięków: *a - c - d - e - g*. W przebiegu utworu kompozytorka posługuje się wyłącznie tym zbiorem dźwięków. Dzieło ma fakturę polifoniczną; autorka zastosowała fugato oraz kanon wariacyjny. Wariacyjność odnosi się do transpozycji układu dźwięków opartych na innym dźwięku centralnym w każdym z głosów. Przy stałej strukturze, bazującej – jak wspomniano – na pentatonice – zmieniają się zależności interwałowe w linii melodycznej. Drugą zmianę wariacyjną tworzą przesunięcia linii melodycznej, za każdym razem dostosowanej do *ambitus* danego głosu. Niezmienną wartością pozostaje rytm, wynikający z przystosowania ugrupowań rytmicznych do warstwy słownej. Centralną zasadą linii melodycznej jest transpozycja układu tekstu, rozpoczynającego się i kończącego tymi samymi słowami, na opadającą frazę melodyczną o pofałdowanym rysunku, odpowiadającym rytmice warstwy słownej.

5. TWÓRCZOŚĆ MULTIMEDIALNA

Podstawowym założeniem dziewięciu dzieł tego gatunku jest improwizacja oraz położenie nacisku na kreatywność i pomysłowość wykonawców. Ich zadaniem jest gra na różnych instrumentach, a często także śpiew, recytacja, ekspozycja określonych gestów, ruch sceniczny. Zapis utworu jest bardziej instrukcją dla wykonawców, wskazaniem, w jaki sposób mają oni w danym momencie zachować się na estradzie, aniżeli partyturą w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia. Autorka pozostawia swobodę artystom, dookreśla jednak szereg szczegółów i przebieg makroformy. Niewątpliwie w utworach tego typu ujawniają się kompozytorskie inklinacje Alicji Gronau do teatru instrumentalnego i muzyki graficznej, lecz także jej zainteresowania rytmiką jako dyscypliną artystyczną. Wpływ na powstanie twórczości multimedialnej miała wieloletnia współpraca kompozytorki z Barbarą Turską i Szabolcsem Esztényim w Eksperymentalnym Warsztacie Rytmiki w Akademii Muzycznej im. F. Chopina.

Omawiana grupa utworów obejmuje:

1. *Ekspresyjny rytm swobodny. Minimedialny happening chwilowy* na improwizujący zespół muzyczno-ruchowy oraz recytatora i taśmę (2003);

2. *Naprawdę «Ciało jako instrument»* na improwizującego solistę muzyczno-ruchowego (2003);

3. *Rytm swobody* na dowolny improwizujący zespół (2003);

4. *Marianiana. Selection for 4* na zespół improwizujący i taśmę (2003) (współautorstwo z Jerzym Kornowiczem, Aldoną Nawrocką i Magdaleną Wajzner);

5. *Improwizacja! Ty nad poziomy...* na improwizującego solistę muzyczno-ruchowego i taśmę (2005);

6. *Miłe – miłego początki* na zespół improwizujący i ścieżkę dźwiękową (współautorstwo z Małgorzatą Krawczak i A. Nawrocką; układ ruchu: M. Wajzner) (2009);

7. *Drzewo życia* (współautorstwo z Anną Ignatowicz-Glińską, M. Wajzner, Małgorzatą Lewandowską, Agatą Chodyrą) (2011);

8. *Dwojakość – wspomnienie. Audioscena* na improwizującego ruchem i głosem tancerza lub aktora (2012) (współautorstwo z Aleksandrą Dziurosz);

9. *Sześć spojrzeń na Paulę. Widowisko muzyczno-plastyczno-ruchowe* na kwartet smyczkowy, wizualizację i wykonawców ruchowych (2013).

O inspirującej roli improwizacji i rytmiki kompozytorka pisze w jednej z autorefleksji w następujący sposób: „[...] jednym z czynników, które wpłynęły na wybór przeze mnie tej specjalności [rytmiki – przyp. M.T.Ł.], było zetknięcie się z metodą kształcenia zakładającą kreatywność jako element podstawowy. Mam tu na myśli jedyną taką metodę – Emila Jaques-Dalcroze’a, zwaną rytmiką. Improwizacja w niej ma różne oblicza: to improwizacja ruchowa, improwizacja fortepianowa, improwizacja muzyczno-ruchowa, także improwizacja głosowa czy wokalna, wokально-ruchowa, wokально-ruchowo-forte-pianowa, a jeszcze dodać do tego zbioru należy improwizację zakomponowaną [...] czy wreszcie kompozycję z elementami improwizacji”²¹.

O jednym z wzmiankowanych powyżej utworów, dedykowanych prof. Witoldowi Rudzińskiemu (1913-2004) – kompozytorowi i teoretykowi muzyki, pod kierunkiem którego Alicja Gronau napisała pracę magisterską z teorii muzyki w Akademii Muzycznej im. F. Chopina, kompozytorka pisze: „[...] sięgnęłam do pracy magisterskiej²² i zagadnienia w niej omawiane ujęłam w grupową improwizację instrumentalno-ruchowo-wokalną, zatytułowaną *Ekspresyjny rytm swobodny. Minimedialny happening chwilowy* [...]. Moją śp. Mamę poprosiłam o napisanie trzech krótkich wierszy, dotyczących zarówno Osoby, jak i teorii rytmu sformułowanej przez Jubilata [...]. Zakomponowane zostały przede wszystkim elementy, z których zbudowana miała być całość, a następnie ich układ liniowy

²¹ A. Gronau, *Improwizacja jako element...*, s. 28.

²² Taż, *Rytm swobodny i jego realizacja w ekspresyjnym ruchu ciała*, praca magisterska, mps, AMFC, Warszawa 1982 – przyp. M.T.Ł.

w czasie. Elementy zostały opisane w różny sposób: albo jako typ materiału muzycznego, np. powtarzający się w stałym pulsie sekundowym pojedynczy dowolny dźwięk lub wielodźwięk, gest lub krok, albo jako zadanie, np. wybierz ulubioną kadencję dowolnego koncertu skrzypcowego, albo jako instrukcja, np. zinterpretuj wiersz poprzez recytację oraz ruch, ułóż z nieparzystej ilości dźwięków powtarzający się układ itp. Powstająca całość zamknięta została w formę ronda [...]”²³ (por. przykład 4).

W *Ekspresyjnym rytmie swobodnym...* (2003) kompozytorka określa sposób przebiegu utworu. Zapis graficzny może sugerować kierunek przemieszczania się wykonawców po estradzie. Przebieg jest podzielony na refreny i kuplety, nasuwając skojarzenia z formą ronda. Pod względem tradycyjnie rozumianych elementów dzieła muzycznego określony jest w zarysie jedynie schemat rytmiczny w kupiecie I. W pozostałych ogniwach utworu kompozytorka umieszcza natomiast warstwę słowną (autorstwa Stanisławy Gronau). Dodaje również informacje określające kolejność podejmowanych przez wykonawców czynności, np. po „Tekście I” (jeden z elementów obrazu partytury), emitowanym – jak wskazuje kompozytorka – z płyty, następuje „dźwięk gongu, z którego wyłania się refren I”²⁴.

Przykład 4. A. Gronau, *Ekspresyjny rytm swobodny. Minimedialny happening chwilowy* (2003), partytura

PROFESOROWI WITOLDOWI RUDZIŃKIEMU
z podziękowaniem za troskę pedagogiczną – Alicja Gronau-Oświńska

GRAFICZNA PARTYTURA UTWORU: EKSPRESYJNY RYTM SWOBYDNY, MINIMULTIMEDIALNY HAPPENING CHWILOWY (2003)
na najmniejszych legendach muzycznych oraz reagatora i tańca

The graphic score is titled "PROFESOROWI WITOLDOWI RUDZIŃKIEMU" and is dedicated to "z podziękowaniem za troskę pedagogiczną – Alicja Gronau-Oświńska". It is a "GRAFICZNA PARTYTURA UTWORU: EKSPRESYJNY RYTM SWOBYDNY, MINIMULTIMEDIALNY HAPPENING CHWILOWY (2003) na najmniejszych legendach muzycznych oraz reagatora i tańca".

The score is divided into several sections:

- KUPLET I:** Features rhythmic notation with letters (a, t, ta) and numbers (437, 825, 136) arranged in a grid.
- KUPLET II:** Represented by a large, abstract, cloud-like shape.
- KUPLET III:** Represented by a series of wavy, vertical lines.
- KUPLET IV:** Features rhythmic notation with numbers (437, 825, 136) arranged in a grid.
- KUPLET V A:** Represented by a series of simple house-like shapes.
- KUPLET VI:** Represented by a large, abstract, cloud-like shape.

Other elements include:

- REFREN I, II, III, IV:** Represented by dashed lines and arrows.
- TEKST I, II, III:** Represented by speech bubbles.
- GONG:** Represented by a speech bubble.
- I-| z improwizacją:** A vertical list of hearts on the left side.

²³ Taż, *Improwizacja jako element...*, s. 30.

²⁴ Taż, fragment instrukcji do utworu *Ekspresyjny rytm swobodny. Minimedialny happening chwilowy* (2003), w: taż, *Improwizacja jako element...*, s. 36.

Rytm swobody... (2003) zawiera – zamiast partytury – trzystronicową instrukcję wykonania. A. Gronau określa w niej sposoby realizacji improwizacji muzyczno-ruchowej, notuje niektóre ugrupowania rytmiczne, a także przykładowe przebiegi faz improwizacji. Kompozytorka zastosowała w omawianym utworze szereg zróżnicowanych rodzajów improwizacji. W autorefleksji poświęconej tej kompozycji zalicza do nich następujące: warstwa słowna staje się podstawowym materiałem, który jest poddawany różnym sposobom realizacji, takim jak rytmizacja tekstu, tekst wędrujący po kole, w dialogu, zastąpienie rytmizacji tekstu klaskaniem lub grą na instrumentach perkusyjnych, wykorzystanie *crescendo* i *diminuendo* – odpowiednio wraz z przyspieszeniem lub zwolnieniem, glissando-wa zmiana rejestrów głosu. Drugi materiał tworzy wspólny puls improwizującej grupy, realizowany poprzez grę na instrumentach (perkusja, dęte, fortepian), gestodźwięki (np. pstrykanie palcami) oraz głosem. W oparciu o wskazane powyżej dwa rodzaje materiału muzycznego kompozytorka zaznacza, że mogą one zostać ułożone w fazy o dowolnej kolejności²⁵.

Z kolei w utworze *Marianiana. Selection for 4* na zespół improwizujący i taśmę (2003) tytuł jest trawestacją dwóch utworów adresata dedykacji – prof. Mariana Borkowskiego: *Norwidiana 75* na głos żeński i zespół kameralny (1975) oraz *Selection for 5* na zespół kameralny (1972). *Marianiana* jest partyturą graficzną, napisaną na jubileusz 70-lecia urodzin M. Borkowskiego przez grupę kompozytorów: Alicję Gronau, Jerzego Kornowicza, Aldonę Nawrocką (wszyscy troje są absolwentami klasy kompozycji M. Borkowskiego w warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina) oraz Magdalenę Wajzner (rytmiczkę). Jest to partytura graficzna, zestawiona z szeregu mniejszych grafik, uporządkowanych następnie w postaci jednego utworu. Stanowi nie tyle właściwą partyturę graficzną, co zanotowaną po wykonaniu improwizacji impresję ilustrującą symbolicznie jej przebieg. Grafikę przygotowała A. Gronau, aby ją wręczyć prof. Marianowi Borkowskiemu na zakończenie koncertu jako muzyczny podarunek z okazji jego jubileuszu.

Improwizacja w utworach multimedialnych Alicji Gronau jest wkomponowana w narrację dzieła, lecz nie jest „totalna”. Jej fazowy przebieg wskazuje forma, a także szereg detali, które kompozytorka dookreśla w instrukcjach. Reasumując, jest to improwizacja muzyczno-ruchowa, zakładająca udział muzyków-instrumentalistów oraz rytmiczki, często w połączeniu z ich ruchem scenicznym, gestyką lub recytacją. Wykonawcy mają w kreowaniu *ad hoc* dzieła swój istotny udział, stając się w pewnym stopniu również współtwórcami danej kompozycji.

6. PODSUMOWANIE

Alicja Gronau porusza się swobodnie zarówno na gruncie muzyki instrumentalnej, wokalne i wokalnie-instrumentalnej, jak i multimedialnej. W równym

²⁵ Por. też, fragment instrukcji do utworu *Rytm swobody* (2003), w: też, *Improwizacja jako element...*, s. 31.

stopniu ważne miejsce zajmują w jej dorobku utwory instrumentalne – orkiestrowe, kameralne (na różne zespoły instrumentalne) i solowe oraz kompozycje wokalne i wokально-instrumentalne. Dominantą jest jednak twórczość instrumentalna. Muzyka na instrumenty solowe była obecna w twórczości Gronau przez cały dotychczasowy okres jej kompozytorskiej aktywności. Podobnie utwory na zespoły kameralne powstawały od początku jej drogi twórczej, jednakże nasilenie ich komponowania nastąpiło po roku 2009. Na wokalną i wokально-instrumentalną twórczość Gronau składają się dzieła zróżnicowane pod względem obsadowym, gatunkowym oraz użytych tekstów: religijne, zaczerpnięte ze Starego Testamentu, łacińskie liturgiczne, a także poetyckie teksty świeckie – Mirona Białoszewskiego i Stanisławy Gronau. Wśród tych dzieł można wyróżnić pieśni na głos solo z towarzyszeniem fortepianu, zespołu instrumentów lub orkiestry, utwory chóralsne *a cappella*, kantaty na chór z solistami i orkiestrą, utwór na chór z perkusją, a także operę kameralną *I co wy na to ? Czyli cierpienia nowego Pirandella* – na 6 solistów, chór mieszany i orkiestrę kameralną (2003). Szczególne zainteresowania autorka przejawia w zakresie form otwartych, wykorzystujących element improwizacji, ruchu i łączenia różnych mediów, które stosuje nie tylko w utworach multimedialnych.

Reasumując, twórczość Alicji Gronau jest zjawiskiem zróżnicowanym i na tle polskiej twórczości kompozytorskiej ostatnich dwóch dekad XX wieku i pierwszej dekady XXI stulecia – oryginalnym, pomimo wyraźnych nawiązań do muzyki polskiej lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, do teatru instrumentalnego Bogusława Schaeffera i sonoryzmu. Jej utwory często są hybrydami zróżnicowanych stylistyk. Posługuje się zarówno notacją beztaktową (zwłaszcza w utworach wcześniejszych), jak i znaną z tradycji, ujętą w taktach. W całej twórczości wykorzystuje zróżnicowane techniki kompozytorskie, sięgając zarówno po aleatoryzm kontrolowany, formę otwartą, wielowarstwowość, technikę sonorystyczną, dodekafonię, jak i elementy poetyki dźwiękowej nawiązujące do tradycji muzycznej, oparcie materiału muzycznego na różnych skalach, w tym zarówno skali dwunastodźwiękowej, jak i pentatoniki oraz innych układów skalowych, często konstruowanych na potrzeby danego dzieła.

Powyższy artykuł, z konieczności, przedstawia twórczość Alicji Gronau w sposób pobieżny. W dalszych badaniach pożądana będzie koncentracja na głębokich warstwach dzieła muzycznego w poszczególnych kompozycjach. Odrębnego analitycznego spojrzenia powinna się doczekać opera kameralna oraz twórczość orkiestrowa, ze szczególnym uwzględnieniem techniki orkiestracyjnej.

A CHARACTERISTIC OF ALICJA GRONAU'S WORKS
AND THE KEY FEATURES OF HER COMPOSITIONAL TECHNIQUE

Summary

This article presents the work of Alicja Gronau (b. 1957), composer, musical theorist, and teacher at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw. Since 1981, her oeuvre comprises 65 songs for solo instruments, chamber ensembles (strings, saxophones, flutes, various instruments), orchestra, a cappella choir, vocal-instrumental and multi-media compositions, as well as one chamber opera. The article analyses these genres on the basis of selected works. Gronau uses a wide range of compositional techniques, including elements of twelve-tone technique, aleatory, sonorism, open form and improvisation. She also employs major-minor tonality.

Keywords: Alicja Gronau, composition, eurhythmics, improvisation, Marian Borkowski, open form, Witold Rudziński

Nota o Autorze: Marcin Tadeusz Łukaszewski, dr nauk humanistycznych, adiunkt na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC. Zainteresowania naukowe: polska muzyka chóralna o tematyce religijnej XX wieku, pianistyka i polska muzyka fortepianowa. Strona internetowa: www.marcinlukaszewski.eu

Słowa kluczowe: aleatoryzm, Alicja Gronau, forma otwarta, improwizacja, kompozycja, Marian Borkowski, rytmika, sonoryzm, teatr instrumentalny