

Ewa NIDECKA

MUZYKA W DIALOGU Z BOGIEM Kompozycje religijne Andrzeja Nikodemowicza

Andrzej Nikodemowicz nigdy nie dostosowywał wypracowanej techniki kompozytorskiej do rodzaju tekstu religijnego. Przyznawał, że czerpiąc z tekstów maryjnych, hymnicznych, antyfonalnych, psalmowych oraz ze współczesnej poezji religijnej, technikę kompozytorską kształtował bezpośrednio podczas aktu twórczego, w zależności od semantyki tekstu i własnego, subiektywnego jego rozumienia.

„Świadek niezłomnej wiary”¹ – tymi słowami biskup Mieczysław Cisko określił Andrzeja Nikodemowicza (1925-2017), charakteryzując osobowość tego kompozytora. Niewątpliwie wiara miała dla Nikodemowicza szczególny wymiar, promieniowała na wszystkie dziedziny jego życia. Przenikała do codzienności, kształtowała postawę życiową, wyznaczała kierunki działania, była determinantą dokonywanych wyborów. Przenikała również do twórczości, stając się silnym impulsem w procesie komponowania². Nie dziwi zatem fakt, że twórczość ta od początku ukształtowana została przez tradycję Kościoła

¹ Zob. M. Cisko, *Świadek niezłomnej wiary*, w: *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, red. T. Księska-Falger, Gaudium, Lublin 2018, s. 11-13.

² Na temat twórczości religijnej Andrzeja Nikodemowicza zob. np. B. Pocięj, *Andrzej Nikodemowicz*, „Tygodnik Powszechny” 25(1971) nr 9, s. 4; tenże, *Psalm Andrzeja Nikodemowicza*, „Ruch Muzyczny” 29(1985) nr 19, s. 6n.; tenże, *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Kraków 8-10 grudnia 1983*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1986, s. 49-61; *O drodze do Polski i „Polskiej pasji”*, „Ruch Muzyczny” 45(2001) nr 9, s. 10n.; J.J. Bójarski, *Papież i lwowski profesor*, „Niedzielnik. Pismo Miejskiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie” 2007 nr 1(7), s. 1n.; tenże, *Andrzej Nikodemowicz – profesor znany i nieznan*, „Niedzielnik. Pismo Miejskiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie” 2002 nr 2, s. 10-12; E. Nidecka, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010; tenże, *Wykorzystanie hymnów średniowiecznych w twórczości sakralnej Andrzeja Nikodemowicza na przykładzie utworu „De Christo moriente”*, „Moderato” 2010, nr 1, s. 26-36; tenże, *Inspiracje artystyczne w dziełach litanijnych Andrzeja Nikodemowicza* w: *Horizonty umenia*, red. M. Ol’ha, Akademia umeni v Banskej. Bystrici, Banska Bystrica 2013, s. 1-13; tenże, *Andrzej Nikodemowicz – twórczość i głębia wiary*, w: *Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym. Studia i szkice*, t. 2, *Muzyka jako przedmiot recepcji, refleksji pedagogicznej i badań interdyscyplinarnych*, red. E. Nidecka, J. Wąsacz-Krztoń, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2020, s. 69-112; B. Pazur, *Gorzkie żale inspiracją dla współczesnych polskich kompozytorów muzyki chóralnej na przykładzie kompozycji Rafała Rozmusa i Andrzeja Nikodemowicza*, Polihymnia, Lublin 2013; K. Krzymowski, *Szacowanie, Twórczość maryjna Andrzeja Nikodemowicza*, „Roczniki Teologiczne” 64(2017) nr 13, s. 63-84.

katolickiego. Z wiarą łączy się miłość, która – jak stwierdza we wspomnieniach po śmierci kompozytora jego córka Małgorzata Nikodemowicz – „była tym, co kierowało jego życiem”³. Miłość do Boga, rodziny, świata, muzyki, przyrody, to czynniki wyzwalające w kompozytorze potencjał do działania⁴. Jego stosunek do otaczającej rzeczywistości wskazywał na głębokie zakorzenie w wartościach chrześcijańskich. W swojej muzyce religijnej Andrzej Nikodemowicz podejmował tematykę maryjną⁵, hymniczną, eschatologiczną, problematykę upadku człowieka jako istoty grzesznej, komponował też muzykę do współczesnej poezji religijnej. Ukazanie na przykładzie konkretnych utworów postawy twórczej kompozytora, którą określić można jako dialog z Bogiem, jest właśnie celem niniejszego artykułu.

Nikodemowicz jest autorem siedemdziesięciu trzech utworów religijnych i kilkuset opracowań kolęd, pieśni wielkopostnych, wielkanocnych, adwentowych oraz innych pieśni kościelnych⁶. Ta liczba wskazuje na przynależności kompozytora do określonego kręgu światopoglądowego, będącego wyznacznikiem jego artystycznej drogi. W rozmowach z autorką niniejszego tekstu Andrzej Nikodemowicz wielokrotnie dawał wyraz potrzebie wyrażania swoich uczuć religijnych w muzyce. Świat bez wiary był dla niego pusty, niezrozumiały i bezwartościowy.

W muzyce religijnej pierwszoplanową rolę odgrywa słowo. Nikodemowicz z niezwykłą starannością dobierał teksty religijne, tak aby wraz z muzyką oddawały jego stan ducha oraz zawierały treści zgodne z jego myślami, uczuciami i koncepcją twórczą. Słowo w połączeniu z muzyką ostatecznie spełniało potrzeby estetyczno-duchowe kompozytora, urzeczywistniane w procesie komponowania. W ostatnim okresie jego twórczości, poczynwszy od roku 2010 do ostatniego dzieła datowanego na rok 2016, dominują utwory religijne skoncentrowane na modlitwie (*Tryptyk – Grudki kadzidla* – trzy pieśni na mezzosopran i organy, 2010; *Dyptyk pasyjny*, 2011-2012); opłakiwaniu ofiar tragedii (*Epitafium pamięci Ofiar Tragedii Smoleńskiej 10 IV 2010*, 2011), cierpieniu (wspomniany wyżej *Dyptyk pasyjny*; *Epitafium cierpienia*, 2014). Tylko nieliczne spośród utworów religijnych tego okresu mają wydźwięk pochwalny (*Jubilate Deo*, 2011; *Tryptyk ku czci bł. Jana Pawła II*, 2011; *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, 2013). Swymi ostatnimi dziełami kompozytor wyraził poczucie nieuchronności zbliżającego się kresu drogi jego życia – w nich właśnie dialog z Bogiem był szczególnie wymowny.

³ M. N i k o d e m o w i c z, *Ojciec*, w: *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, s. 21.

⁴ Por. tamże, s. 21n.

⁵ Zob. K r z y m o w s k a - S z a c o ń, dz. cyt.

⁶ Zob. A. N i k o d e m o w i c z, M. N i k o d e m o w i c z, *Spis kompozycji*, w: *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, s. 186-198.

Andrzej Nikodemowicz nigdy nie dostosowywał wypracowanej techniki kompozytorskiej do rodzaju tekstu religijnego. Przyznawał, że czerpiąc z tekstów: maryjnych, hymnicznych, antyfonalnych, psalmowych oraz ze współczesnej poezji religijnej, technikę kompozytorską kształtował bezpośrednio podczas aktu twórczego, w zależności od semantyki tekstu i własnego, subiektywnego jego rozumienia⁷.

Znaczną część twórczości religijnej Nikodemowicza można określić jako muzyczny dialog kompozytora z Bogiem. Jedną z kompozycji szczególnie przepojonych modlitwą, bólem i cierpieniem jest *Dyptyk pasyjny*. Składa się z utworów: *Przypatrz się duszo* (z *Gorzkich żalów* – hymn II/I) i *Niech Ci, mój Jezus, cześć będzie w wieczności* (transkrypcja cz. VI z *Placzu u grobu Chrystusa Pana*). Każdy z tych utworów ma dwie wersje – na chór męski oraz na chór mieszany (oznaczonych przez kompozytora odpowiednio jako 1 a, 2 a i 1 b, 2 b). Obie wersje są w zasadzie takie same pod względem brzmieniowym, niewielkie różnice polegają na innym rejestrze dla obu zespołów wykonawczych i drobnych zmianach w postaci pojedynczych dźwięków. Różny jest też czas powstania obu utworów i ich wersji, mianowicie w roku 2011 powstała wersja druga utworu *Przypatrz się duszo*, a jego pierwsza wersja oraz pozostałe dwie wersje drugiego utworu *Niech Ci, mój Jezus, cześć będzie w wieczności* kompozytor ukończył w roku 2012. Pierwszy utwór *Dyptyku...*, *Przypatrz się duszo*, niezwykle porusza warstwą tekstową i muzyczną. Chorałowa projekcja podkreśla każde skrupulatnie dobrane słowo i także współbrzmienie. Wyrażają one powagę, skupienie, zmuszają do refleksji nad miłością Boga („Przypatrz się duszo, jak Cię Bóg miłuje”⁸) i grzesznością człowieka („Przecież Go bardziej [...] złość twoja męczy”⁹; „Oby się serce we łzy rozplęwało, że Cię mój Jezus sprośnie obrażało”¹⁰). Na spistość warstwy muzycznej i tekstowej wpływa ujednolicona, spokojna, w większości ćwierćnutowa rytmika i niewielkie odległości interwałowe w ruchu melodycznym. Współbrzmienia konsonansowe kompozytor przeplata dysonansami, które następnie rozwiązuje. W tych zmianach akordowych i harmonicznym, raz nieznacznych, konsonansowych, innym razem bardziej widocznych i dysonansowych, kryje się metoda komponowania, która w połączeniu z tekstem słownym pozwala wyrazić głębię uczuć religijnych kompozytora.

⁷ Informacje te pochodzą z rozmów z kompozytorem przeprowadzonych przez autorkę artykułu.

⁸ A. N i k o d e m o w i c z, *Dyptyk pasyjny. Przypatrz się duszo* (z *Gorzkich żalów*), rps, prywatne archiwum kompozytora, obecnie w posiadaniu Małgorzaty Nikodemowicz, s. 1 (początek utworu).

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 2.

Drugi utwór *Dyptyku...* – *Niech Ci, mój Jezu, cześć będzie w wieczności* – jest krótki, zaledwie trzynastotaktowy, i ma charakter pochwalny. Stanowi on niedokładną transkrypcję czwartej części wcześniejszego utworu Nikodemowicza, skomponowanego w roku 1965: *Placz u grobu Chrystusa Pana* (z *Gorzkich żalów*). Kompozytor zastosował tekst słowny identyczny z tekstem z utworu z roku 1965 (zaczynający się od słów „Niech Ci, mój Jezu, cześć będzie w wieczności”¹¹), zmienił natomiast obsadę z głosu solowego (barytonu) i orkiestry kameralnej na chór męski bądź mieszany i w nieco większym stopniu zmienił strukturę muzyczną. Zachowane zostało jedynie brzmienie niektórych wersetów tekstu słownego (głównie głosu solowego, chociaż i w tym przypadku niekiedy występują zmiany), w innych wersetach kompozytor poszerzył fakturę z mniejszej ilości głosów do czterogłosu chóralnego. Ważnym aspektem podporządkowania muzyki słowu jest wprowadzenie w większym stopniu niż w pierwowzorze z roku 1965 polirytmicznej (6₄, 9₄, 7₄), którą wyznacza budowa poszczególnych wersetów tekstu. Również i ten zabieg ma na celu przybliżenie – poprzez nieregularność – warstwy słowno-muzycznej do formy modlitwy. Efekt ten osiągnięty został jednak nieco innymi środkami, mianowicie fakturę chorałową kompozytor zastąpił fakturą polifonizującą, z prymatem przebiegu melodycznego w poszczególnych głosach.

Zgoła odmienny charakter ma hymn *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego* (ukończony 28 maja 2013 roku), utwór, który kompozytor opatrzył dedykacją adresowaną do starszego brata: „Kochanemu bratu Olkowi z okazji 90. urodzin 5 VI 2013”¹². Tekst zaczerpnięty został ze zbioru *Hymnów średniowiecznych*¹³ w przekładzie urodzonej w Przemyślu lwowskiej poetki Jadwigi Gamskiej-Lempickiej, wydanego o w roku 1934 we Lwowie¹⁴. Z pochodzącego z dziesiątego wieku hymnu anonimowego autora Nikodemowicz wykorzystał dwie strofy w wersji łacińskiej – pierwszą i piątą. Ich treść odczytana z perspektywy życia kompozytora, ma szczególną wymowę. Pierwsza strofa jest prośbą o przyjście Ducha Świętego wraz z promieniem Jego światłości, ostatnia zaś wyraża prośbę o zesłanie Jego siedmiu darów, zasługę

¹¹ Tamże, s. 3.

¹² T e n ż e, *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, rps, prywatne archiwum kompozytora, obecnie w posiadaniu Małgorzaty Nikodemowicz (strona tytułowa). Kompozytor wykorzystał tekst w wersji łacińskiej.

¹³ Zob. *Ad Spiritum Sanctum – Do Ducha Świętego*, w: *Hymny średniowieczne*, tłum. J. Gamska-Lempicka, Nakładem Filomaty, Lwów 1934, s. 184n. Każdy hymn w niniejszym wydaniu zawiera zarówno oryginalny tekst po łacinie (na kartkach z lewej strony) i tłumaczenie na język polski Jadwigi Gamskiej-Lempickiej (na kartkach z prawej strony).

¹⁴ Por. E. N i d e c k a, *Zbiór hymnów średniowiecznych wydanych w 1934 roku we Lwowie. Zawartość i przekład*, w: *Musica Galiciana*, t. 12, red. G. Oliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 112n.

cnoty oraz – co w tym ujęciu najważniejsze – o „salutis exitum” (w przekładzie Gamskiej-Łempickiej „niebo po żywocie”)¹⁵ i o radość w wieczności. Taki dobór tekstu może być interpretowany jako symboliczne przygotowanie się na odejście i modlitwa o wieczną radość po przekroczeniu bramy ciszy. Teza ta staje się wiarygodna zwłaszcza wobec faktu, że po omawianym utworze kompozytor napisał jeszcze tylko dwie kompozycje: w roku 2014 utwór o znamennym tytule *Epitafium cierpienia*, a w roku 2016 *Tryptyk IV* – trzy psalmy na trzygłosowy chór a cappella op. 138. W ostatnich utworach kompozytor dotyka zatem tematyki śmierci, nawet jeśli nie czyni tego wprost. Śmierć rozumiana jest jako tajemnicza ekstaza przejścia ku Najwyższemu, jako przejście – wzorem Chrystusa – ze świata stworzonego do świata wieczności¹⁶.

Pomimo że utwór *Ad Spiritum Sanctum* skomponowany został na chór mieszany, Nikodemowicz dopuścił możliwość wzmocnienia głosów chóralnych kwintetem smyczkowym. W zakresie języka muzycznego kompozytor zastosował pełną atonalność, w której co jakiś czas pojawiają się uwypuklone przez niego współbrzmienia, wertykalne kwinty i trójdźwięki, najczęściej durów. Widoczną zasadą konstrukcji materiału dźwiękowego jest wznoszące prowadzenie głosów w równoległych tercjach (najczęściej wielkich) oraz wspomnianych kwintach i trójdźwiękach (najczęściej w drugim przewrocie) prowadzonych w taki sposób, aby całkowicie uniemożliwić jakiegokolwiek osadzenie tonalne. Najważniejszą jednak kwestię w twórczości Nikodemowicza stanowi powiązanie tekstu słownego z muzyką w taki sposób, aby oddać jego treść za pomocą różnych środków muzycznych. W *Ad Spiritum Sanctum* kompozytor wybiórczo i w ograniczonym zakresie posługuje się zasadami barokowej retoryki muzycznej (na przykład figurą anabasis¹⁷), podkreślając znaczenie wybranych słów hymnu. Należy do nich między innymi słowo „caelitus” („niebios”) (takt 25), „lumen” („veni, lumen cordium” – „przybądź, serc jasności”¹⁹), prowadzone pochodami sekundowymi lub skokiem w górę

¹⁵ Nikodemowicz, *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, rps, s. 4; *Ad Spiritum Sanctum – Do Ducha Świętego*, w: *Hymny średniowieczne*, s. 184n.

¹⁶ Por. C.S. Bartnik, *Teologiczna interpretacja wydarzenia śmierci*, „Ateneum Kapłańskie” 72(1980) t. 95, nr 1(429), s. 21.

¹⁷ „Anabasis” to figura retoryczna w muzyce, za pomocą której wyrażane są ruch w górę, wywyższenie lub rzeczy wzniosłe i wspaniałe. Por. P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki muzycznej w baroku*, Docplayer, https://docplayer.pl/4378038-Piotr-zawistowski-rozwazania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku.html#show_full_text, s. 15.

¹⁸ Nikodemowicz, *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, rps, s. 1; *Ad Spiritum Sanctum – Do Ducha Świętego*, w: *Hymny średniowieczne*, s. 184n. Wersy 1-3 pierwszej strofy hymnu: „Veni, sancte Spiritus, et emitte caelitus, lucis tuae radium”; w przekładzie Jadwigi Gamskiej-Łempickiej: „Przybądź, Duchu święty, / spuść nam, z niebios zdjęty / promień Twej światłości”.

¹⁹ Nikodemowicz, *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, rps, s. 2; *Ad Spiritum Sanctum – Do Ducha Świętego*, w: *Hymny średniowieczne*, s. 184n. Wersy 4-6 pierwszej

(takt 43, 45, 48-49). Kompozytor powtarza poszczególne wersety tekstu w celu doprowadzenia do kulminacji. Taka kulminacja występuje na zakończenie pierwszej strofy, właśnie na tekście „veni, lumen cordium” (takt 43-49)²⁰. Kompozytor przesuwając równolegle zdwojone tercje wielkie wznoszącymi pochodami chromatycznymi, gdzieś tam zaburzonymi małymi skokami w przeciwnym kierunku. W tym miejscu wyraźnie realizowana jest figura anabasis, w której tercja wielka przypisana do akordu durowego wzmacnia pochwalny charakter kompozycji. Należy jednak zaznaczyć, że Andrzej Nikodemowicz jako kompozytor, dla którego w procesie komponowania najważniejsza jest wolność wypowiedzi twórczej, nigdy nie pisał w oparciu o jakąś restrykcyjną zasadę (jak dodekafonia czy barokowe figury retoryczne). Dobrał różne środki wyrazu muzycznego w zależności od koncepcji dzieła, inspiracji i swego aktualnego stanu ducha. W procesie komponowania dobierał zatem środki wyrazu muzycznego jednostkowo, „tu i teraz”. W hymnie *Ad Spiritum Sanctum* charakter pochwalny tekstu osiągnięty został z jednej strony poprzez prowadzenie współbrzmień pionowych (tercji, trójdźwięków) w technice nota contra notam, rozszerzanie faktury i wolumenu brzmienia, z drugiej zaś poprzez działania odwrotne: redukcję faktury, ograniczenie liczby głosów chóralnych, wprowadzenie techniki polifonizującej z elementami imitacji (od taktu 83). Najmocniejszy akcent stanowi jednak zakończenie utworu. Jest nim patetyczna prośba-zawołanie „da virtutis meritum, da salutis exitum, da perenne gaudium” („daj zasługę cnocie, niebo po żywocie, a w wieczności radość”)²¹, wyrażona chromatycznymi wznoszącymi pochodami z zastosowaniem nuty pedałowej, zwieńczona akordem H-dur. To jeden z bardziej wyrazistych przykładów zastosowania barokowej figury retorycznej anabasis. Po silnie dysonansowej sekwencji doprowadzającej do wzrostu napięcia następuje rozwiązanie na wspomnianym akordzie H-dur. Zgodnie z treścią tekstu słownego cały zabieg, przy zastosowaniu wymienionych środków muzycznych prowadzących do wzrostu i rozładowania napięcia, pogłębia uczucia wzniosłości i radości. Jest to najmocniejszy pod względem wyrazowym fragment w utworze. Jak się okazuje, akord (centrum tonalne) H-dur nie tylko w tym dziele symbolizuje właśnie radość, jasność i nadzieję.

strofy hymnu: „Veni, Pater pauperum, veni, dator munerum, veni, lumen cordium”; w przekładzie Jadwigi Gamskiej-Lempickiej: „Przybądź, Ojciec biednych, / dawco darów niebnych, / przybądź, serc jasności”.

²⁰ Andrzej Nikodemowicz nie wszędzie jednak stosuje zasady barokowej retoryki muzycznej, biorąc pod uwagę powtórzenia tych samych wersetów.

²¹ Nikodemowicz, *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, rps. s. 3n.; *Ad Spiritum Sanctum – Do Ducha Świętego*, w: *Hymny średniowieczne*, s. 184n. Cytowany tekst to wersy 4-6 piątej strofy hymnu.

Interesującym przykładem muzyki, za pomocą której Andrzej Nikodemowicz wyraża własne uczucia religijne, jest *Jubilate Deo* na chór mieszany (z roku 2011). Warstwa tekstowa pochodzi z wybranych wersetów Psalmu 66. Chociaż utwór ma charakter pochwalny, warstwa melodyczna, przesyciona chromatyką, dysonansami, zwłaszcza w pierwszej części utworu w tempie Moderato (o dwuczęściowej budowie), przepojona jest bólem i cierpieniem. W części tej kompozytor zrezygnował z tekstu, projektując warstwę melodyczną na samogłosce „a”. Na charakter modlitewnego „zawodzenia” wpływają naprzemienne pochody sekund małych i wielkich, brak osadzenia tonalnego, zastosowanie nieregularnej rytmiki, a przede wszystkim – pomimo stałego, parzystego metrum i zachowania podziału na takty – budowa fraz muzycznych, które mają tu całkowicie nieregularny przebieg (są dwu-, trzy-, cztero- i więcej taktowe). Dodatkowo uczucia bólu i cierpienia pogłębia występowanie w ruchu melodycznym sekundy zwiększonej (alt, takt 11) oraz interwału trytonu (bas, takt 25; tenor, takt 28), będącego symbolem Krzyża. Ten modlitewny dialog rozpoczynają alty, do których następnie dołączają sopran. Dalej dialog ów przejmują głosy męskie, aby zakończyć pierwszą część utworu tutti, „rozświetlonym” akordem F-dur. Cała pierwsza część jest wyciszona, w większości w stopniowanej dynamice piano, przyjmuje charakter osobistego wyznania.

Pełnię pochwalnego tekstu *Jubilate Deo* ukazuje druga część utworu, przeprowadzona w szybszym tempie Allegretto. Kompozytor wykorzystał pierwsze cztery wersety Psalmu 66²²: „Jubilate Deo, Omnis terra, psalmum dicite, nomini Eius”²³ („Sławcie Boga z radością, wszystkie ziemie, / opiewajcie chwałę Jego imienia, / cześć Mu świętą oddajcie!” – Ps 66, 1-2). Budowa tekstu słownego wprowadza już większą regularność przebiegu muzycznego, chociaż sporadycznie zdarzają się synkopy (basy, takt 26, tenory, takt 33). Kompozytor wprowadził rozszerzoną fakturę, co wiąże się z mniejszą liczbą solowych projekcji w poszczególnych głosach, oraz zwiększył wolumen brzmienia. Pomimo zachowania pełnej atonalności, częściej pojawiają się zwracające w tym kontekście uwagę akordy durowe. Występują one w zakończeniu fraz i w połączeniu z gradacją dynamiki forte (od mezzoforte do fortissimo), wzmacniają pochwalny charakter utworu, zakończonego akordem F-dur z dodaną septymą wielką.

Kolejnym przykładem muzycznego dialogu z Bogiem jest *Epitafium cierpienia* na baryton i fortepian do słów Aliny Jahołkowskiej²⁴. Jest to przedostat-

²² Kompozytor zmienił kolejność wersetów, zamienił werset trzeci z czwartym.

²³ Na cytowanym łacińskim tekście kompozytor oparł cały utwór (por. A. N i k o d e m o w i c z, *Jubilate Deo*, rps, prywatne archiwum kompozytora, obecnie w posiadaniu Małgorzaty Nikodemowicz, s. 2n.).

²⁴ Zob. A. J a h o ł k o w s k a, *Epitafium cierpienia*, w: *taż, To jeszcze twój czas*, Polihymnia, Lublin 2013, s. 6.

nia kompozycja, jaka wyszła spod ręki Nikodemowicza. Trudno nie odnieść tematyki utworu do sytuacji zdrowotnej kompozytora, którego kondycja w tym czasie ulegała wyraźnemu pogorszeniu. Głęboko poruszająca jest warstwa tekstowa dzieła, na którą składa się tekst poetycki Jahołkowskiej z tomiku *To jeszcze twój czas* oraz fragment Psalmu 85. Siłę wyrazu wiersza, którego podmiot liryczny rozpamiętuje cierpienie, niepewność, troskę o życie syna i zawiedzioną nadzieję oraz zwątpienie w wierze, pogłębia projekcja tekstu w technice parlando. Ta właśnie technika, oparta na melorecytacji, jest formą najbardziej zbliżoną do recytacji modlitewnej. Redukcji uległa również warstwa instrumentalna kompozycji w partii towarzyszącego fortepianu. Statyczna, ataktowa muzyka, zbudowana z sześciu krótkich sekwencji, z których każda składa się z kilku dźwięków, stanowi tło fragmentu psalmu: „Boże, czyż to nie Ty przywracasz nam życie” (por. Ps 85,7)²⁵, wykonywanego przez głos barytonowy techniką parlando, z wyjątkiem dwóch ostatnich sekwencji. Są one oparte na sześciu dźwiękach: c-H-d-f-gis-h, opatrzonego tekstem: „w głębokim tunelu ich życia aż po światło nadziei”²⁶. W wybranych wysokościach dźwięków uwagę zwraca czterodźwięk zmniejszony, zawierający trójdźwięk zmniejszony, podkreślający interwał trytonu. W swojej twórczości Nikodemowicz wiele razy odwoływał się do wymienionych wyżej struktur dźwiękowych (zwłaszcza trytonu i trójdźwięku zmniejszonego), oddających symbolikę Krzyża, między innymi w kompozycjach: *Placz u grobu Chrystusa Pana* (1965), *Litania Loretańska II* (1985), *Lamentacja „Rythm do Pana Jezusa Ukrzyżowanego Patrząc na Figurę Męki Pańskiej”* (1971), *Antyfona do Najświętszej Maryi Panny* (1982) i *De Christo moriente* (2002). Ostatni dźwięk *Epitafium cierpienia*, śpiewany przez solistę (h), wpisany w dwie tercje wielkie h-dis w zdwojonej oktawie w partii fortepianu tworzące niepełny akord H-dur, wymownie oddaje treść słów ostatniego wersetu: „światło nadziei”. Podobnie zatem jak w hymnie *Ad Spiritum Sanctum*, kompozytor za pomocą centrum tonalnego H-dur buduje w zakończeniu kompozycji optymistyczną aurę, budzącą skojarzenia z jasnością, radością i nadzieją.

Charakteryzując siebie jako kompozytora, Andrzej Nikodemowicz powiedział o swojej twórczości religijnej, że postrzegana z perspektywy czasu odzwierciedla jego własną drogę pogłębiania wiary²⁷. W całej swej twórczości kompozytor wiele utworów poświęcił też różnym obliczom cierpienia. Motyw cierpienia zawarty jest nie tylko w utworach pasywnych, lecz również w pie-

²⁵ A. N i k o d e m o w i c z, *Epitafium cierpienia*, rps, prywatne archiwum kompozytora, obecnie w posiadaniu Małgorzaty Nikodemowicz, s. 1.

²⁶ Tamże, s. 2; por. J a h o ł k o w s k a, dz. cyt., s. 6.

²⁷ Por. A. N i k o d e m o w i c z, *Inspiracja religijna w mojej twórczości*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 39.

śniach, czego przykładem może być omówione wyżej *Epitafium cierpienia*. Przyznał jednak, że zrozumienie cierpienia osiągnął dopiero po latach, kiedy uświadomił sobie, że powinno ono być zjednoczone z cierpieniem „Chrystusowego Krzyża, który jest drogą ku Zmartwychwstaniu”²⁸. Swoją muzykę kompozytor określił jako zespoloną formę: płaczu, modlitwy i nadziei, wyznaczając „linię wzlotu modlitwy, od cierpienia, poprzez zawierzenie i nadzieję, ku uwielbieniu”²⁹. Nie tylko zatem poprzez własną twórczość, ale również w wypowiedzianych wprost słowach, kompozytor dał wyraz swojej postawie artystycznej, swemu artystycznemu credo.

Różne są oblicza muzycznego dialogu z Bogiem w dziełach Nikodemowicza. Raz jest to muzyka wzniosła, pochwalna, o patetycznym wydźwięku, innym razem osobista, oszczędna, wyciszona, naznaczona cierpieniem, będąca prośbą o miłosierdzie, przebaczenie i wieczną radość. Niezależnie jednak od formy, utwory te są wyrazem potrzeby zarówno komponowania, jak i wyrażania najgłębszych uczuć. Głęboka wiara pozwoliła Andrzejowi Nikodemowiczowi przetrwać najtrudniejsze momenty życia. Twórczość religijna kompozytora, będąca żarliwym dialogiem z Bogiem, stanowi świadectwo postawy zgodnej z wartościami Kościoła katolickiego i przekonania o ponadczasowości jego fundamentów.

Po śmierci Andrzeja Nikodemowicza Olga Pasiecznik napisała, że był on „wzorem skromności i człowieczeństwa”³⁰. Słowa te w sposób szczególny dopełniają obrazu jego osobowości twórczej. Chociaż kompozytora nie ma już z nami, jego przesłanie, wyrażone za pomocą muzyki religijnej oraz przykład postawy życiowej i artystycznej, jego dialog z Bogiem, nadal rezonują, przemawiając swą siłą.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- “Ad Spiritum Sanctum.” In *Hymny Średniowieczne*. Translated by Jadwiga Gamska-Lempicka. Lwów: Nakładem Filomaty, 1934.
- Bartnik, Czesław Stanisław. “Teologiczna interpretacja wydarzenia śmierci.” *Ateneum Kapłańskie* 72, vol. 95, no. 1 (429) (1980): 16–30.
- Bojarski, Jerzy J. “Papież i lwowski profesor.” *Niecodziennik: Pismo Miejskiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie*, no. 1 (7) (2007): 1–2.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ O. Pasiecznik, „Via Crucis” i „Lamentacje” z Freiburga, w: *Czas i dźwięk – spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, s. 66.

- . “Andrzej Nikodemowicz – profesor znany i nieznany.” *Niecodziennik: Pismo Miejskiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie*, no. 2 (2002): 10–12.
- Cisło, Mieczysław. “Świadek niezłomnej wiary.” In *Czas i dźwięk: Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*. Edited by Teresa Ksińska-Falger. Lublin: Gaudium, 2018.
- Jahołkowska, Alina. “Epitafium cierpienia.” In Jahołkowska, *To jeszcze twój czas*. Lublin: Polihymnia, 2013.
- Krzymowska-Szacoń, Kinga. “Twórczość maryjna Andrzeja Nikodemowicza.” *Roczniki Teologiczne* 64, no. 13 (2017): 63–84.
- Nidecka, Ewa. “Andrzej Nikodemowicz: Twórczość i głębia wiary.” *Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym: Studia i szkice*. Vol. 2. *Muzyka jako przedmiot recepcji, refleksji pedagogicznej i badań interdyscyplinarnych*. Edited by Ewa Nidecka and Jolanta Wąsacz-Krztoń. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2020.
- . “Inspiracje artystyczne w dziełach litanijnych Andrzeja Nikodemowicza.” In *Horizonty umenia*. Edited by Matúš Ol’ha. Banská Bystrica: Akademia umeni v Banskej Bystrici 2013.
- . *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010.
- . “Wykorzystanie hymnów średniowiecznych w twórczości sakralnej Andrzeja Nikodemowicza na przykładzie utworu ‘De Christo moriente.’” *Moderato*, no. 1 (2010) 26–36.
- . “Zbiór hymnów średniowiecznych wydanych w 1934 r. we Lwowie: Zawartość i przekład.” In *Musica Galiciana*. Vol. 12. Edited by Grzegorz Oliwa. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010.
- Nikodemowicz, Andrzej. *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*. Script. Andrzej Nikodemowicz’s private archive in the possession of Małgorzata Nikodemowicz.
- . *Dyptyk pasyjny: Przypatrz się duszo (z Gorzkich żalów)*. Script. Andrzej Nikodemowicz’s private archive in the possession of Małgorzata Nikodemowicz.
- . *Epitafium cierpienia*. Script. Andrzej Nikodemowicz’s private archive in the possession of Małgorzata Nikodemowicz.
- . “Inspiracja religijna w mojej twórczości.” In *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*. Edited by Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek, and Antoni Zoła. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1992.
- . *Jubilare Deo*. Script. Andrzej Nikodemowicz’s private archive in the possession of Małgorzata Nikodemowicz.
- Nikodemowicz, Andrzej, and Małgorzata Nikodemowicz. “Spis kompozycji.” In *Czas i dźwięk: Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*. Edited by Teresa Ksińska-Falger. Lublin: Gaudium, 2018.

- Nikodemowicz, Małgorzata. "Ojciec." In *Czas i dźwięk: Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*. Edited by Teresa Księska-Falger. Lublin: Gaudium, 2018.
- "O drodze do Polski i 'Polskiej pasji.'" *Ruch Muzyczny* 45, no. 9 (2001): 10–11.
- Pasiecznik, Olga. "Via Crucis i Lamentacje z Freiburga." In *Czas i dźwięk: Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*. Edited by Teresa Księska-Falger. Lublin: Gaudium, 2018.
- Pazur, Barbara. *Gorzkie żale inspiracją dla współczesnych polskich kompozytorów muzyki chóralnej na przykładzie kompozycji Rafała Rozmusa i Andrzeja Nikodemowicza*. Lublin: Polihymnia, 2013.
- Pociej, Bohdan. "Andrzej Nikodemowicz." *Tygodnik Powszechny* 25, no. 9 (1971): 4.
- . "Psalmy Andrzeja Nikodemowicza." *Ruch Muzyczny* 29, no. 19 (1985): 6–7.
- . "Sacrum w polskiej muzyce współczesnej." In *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70: Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej; Kraków 8-10 grudnia 1983*. Edited by Leszek Polony. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1986.
- Zawistowski, Piotr. *Rozważania na temat retoryki muzycznej w baroku*. Docplayer, https://docplayer.pl/4378038-Piotr-zawistowski-rozwazania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku.html#show_full_text.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Ewa NIDECKA – Muzyka w dialogu z Bogiem. Kompozycje religijne Andrzeja Nikodemowicza

DOI 10.12887/37-2024-3-147-09

Celem artykułu jest ukazanie specyfiki twórczości Andrzeja Nikodemowicza (1925-2017) jako rezultatu przymysłów kompozytora i jego relacji z Bogiem. Droga twórcza Nikodemowicza od początku kształtowana była przez tradycję Kościoła katolickiego. Muzyka religijna stanowiła jeden z głównych działów jego twórczości, obejmujący kompozycje do współczesnej poezji religijnej, utwory hymniczne, dzieła o tematyce maryjnej, eschatologicznej i hamartologicznej. Znaczna liczba kompozycji tego rodzaju wskazuje na przynależność kompozytora do chrześcijańskiego kręgu wartości, będącego wyznacznikiem jego artystycznej drogi. W tym kontekście szczególnie ważny wydaje się ostatni okres aktywności twórczej Nikodemowicza (lata 2010-2016), skoncentrowany na wierze i modlitwie wyrażanej muzyką. Twórczość religijna kompozytora jawi się jako osobliwy dialog z Bogiem.

Słowa kluczowe: Andrzej Nikodemowicz, polska muzyka religijna, polska muzyka współczesna, wartości chrześcijańskie

Kontakt: Instytut Muzyki, Uniwersytet Rzeszowski, ul. Dąbrowskiego 83, 35-040 Rzeszów

E-mail: enidecka@ur.edu.pl
Tel. 17 7822801
<https://www.ur.edu.pl/pl/pracownik/strony-pracownicze/ewa-nidecka>
ORCID 0000-0003-1788-3201

Ewa NIDECKA, Music in Dialogue with God: Religious Works of Andrzej Nikodemowicz

DOI 10.12887/37-2024-3-147-09

The aim of the article is to show the specificity of the oeuvre of Andrzej Nikodemowicz (1925-2017) as being a result of his reflection and relationship with God, understanding the meaning of religious texts and bearing witness to the Christian attitude. Nikodemowicz's creative path was shaped by the tradition of the Catholic Church. Religious music accompanied him from the beginning of his work, constituting one of its main sections. His religious compositions comprise hymns and settings of contemporary religious poetry and are inspired by Marian themes, eschatological issues, and the questions pertaining to the condition of man as a fallen creature. A significant number of works of this type testifies to the composer's adherence to a specific set of values which defined his artistic path. In this context, the last period in the composer's creative activity, covering the years 2010-2016, seems to be particularly important, focused on faith and prayer. His deep faith in God allowed Nikodemowicz to endure the most difficult moments of his life, and his religious work invariably appears as a peculiar dialogue with God.

Keywords: Andrzej Nikodemowicz, Polish religious music, Polish contemporary music, Christian values

Contact: Institute of Music, University of Rzeszów, ul. Dąbrowskiego 83, 35-040 Rzeszów, Poland
E-mail: enidecka@ur.edu.pl
Phone: +48 17 7822801
<https://www.ur.edu.pl/pl/pracownik/strony-pracownicze/ewa-nidecka>
ORCID 0000-0003-1788-3201