



### Література:

1. Другий ВПЦС УАПЦ., 17-30 жовтня 1927 р. : документи і матеріали НАН України. *Джерела історії Церкви в Україні*. Кн. 2 / упор С. І. Білокінь та ін., ред В. А. Смолій та ін.]: К. 2007. 699 с.
2. Мартирологія Українських Церков у чотирьох томах. Т.1. *Українська Православна Церква*. Документи, матеріали, християнський самвидав України / упоряд. І ред.. О. Зінкевич і О. Воронин. Торонто, Балтимор: "Смолоскип", 1987. 1208 с.
3. Преловська І. М. Відправа Благовісника. Розбудова держави. К., 1996. Ч. 1. (42). С. 45-51.
4. Псалми і Літургії автокефальної Церкви 1925-1927 рр. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України)*. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. № 149 (а). 499 с.
5. Чехівський В. Мистецтво проповіді в Українській Церкві. *Церква і Життя*. 1927. Ч. 1. 89 с.

*Nidecka Ewa*  
(*Rzeszów, Polska*)

**DOI:** <https://doi.org/10.37835/AMS-2024-17-18-04-2.03>

УДК 783(092)

#### **Elementy duchowości w twórczości Andrzeja Nikodemowicza**

Bez wątplenia można stwierdzić, że twórczość Andrzeja Nikodemowicza (1925-2017) ukształtowała się na głębokim zakorzenieniu w tradycji Kościoła rzymskokatolickiego. Kompozytor wychował się w rodzinie głęboko katolickiej, która była silnie powiązana ze środowiskiem polskiej inteligencji ówczesnego Lwowa, mieście szczęśliwego dzieciństwa, w którym dorastał i przeżył znaczną część swego dojrzałego życia. Elementy duchowości przeniknęły zatem w naturalny sposób do utworów religijnych, które powstawały przez całą drogę twórczą kompozytora, kształtowaną równolegle do twórczości niereligijnej.

Kompozytor wielokrotnie podkreślał, że istotną rolę w jego życiu odgrywa religia. Jak mawiał:

"Wiara w Boga jest motorem moich działań i nieraz już pomogła mi wyjść na prostą w trudnych chwilach. Jestem dumny z bycia katolikiem i komponuję również na chwałę Bożą. Dlatego moje utwory opierają się na różnych tekstach religijnych, również biblijnych. [...] uważam, że bez wiary świat a przede wszystkim człowiek, byłby pusty i bez charakteru" [2].



W akcie tworzenia kompozytor w pełni utożsamiał się także z wypowiedzią polskiego kompozytora Zbigniewa Bujarskiego, wygłoszoną na seminarium w Warszawskiej Akademii Teologii Katolickiej, w której autor stwierdził:

*"muzyka, w której pragnę wypowiedzieć siebie, wyrazić swoje przeżycia, jest religijną. Może wielu z nas nie uświadamia sobie, że każda sztuka natchniona – obojętne, czy chodzi o malarstwo, poezję, literaturę, czy muzykę – jest religijna, gdyż stanowi różnorodną formę rozmowy człowieka z Bogiem" [1, s. 37].*

Andrzej Nikodemowicz dalej stawia tezę, że sztuka prawdziwie religijna, w tym muzyka, to niekoniecznie ta, której przedmiotem jest konkretny temat religijny, sceny biblijne, święte postacie czy tekst religijny, lecz ta, w której inspiracją jest zachwyt nad wszechświatem, przeżywanie mistyki egzystencji i świadomości Boskiej Wszechobecności, a więc muzyka, która jest wyrazem prawdziwego, szeroko pojętego przeżycia religijnego artysty – "w wymiarze religijnym i eschatologicznym – która jest jego modlitwą" [1, s. 37]. W tym ujęciu muzyka jest metafizycznym aktem kontaktu z Bogiem.

Andrzej Nikodemowicz kierował się dwojakim podejściem do tekstu: pierwsze podejście – wyznaczało drogę od fascynacji i przeżycia treści tekstu do muzyki, będącej nie jego ilustracją, lecz muzycznym wyrazem zainspirowanego przez tekst przeżycia. Drugie podejście cechuje odwrotna kolejność: kompozytor przeżywając pewne treści religijne (w przypadku Nikodemowicza do owych treści religijnych należało zwłaszcza misterium Wielkiego Tygodnia, związane z odczuwaniem i rozpamiętywaniem śmierci Chrystusa) poszukiwał odpowiednich tekstów, które by wyrażały te uczucia [1, s. 38].

Elementy duchowości odnajdujemy we wszystkich utworach religijnych Nikodemowicza. Lata 80. XX w. przynoszą nasilenie tego rodzaju twórczości. Jednym z dzieł powstałym w tym czasie jest *Litania Loretańska II* na sopran solo i organy, którą Andrzej Nikodemowicz ukończył w 1985 r. Utwór zadedykował wybitnej polskiej sopranistce Stefanii Woytowicz. Tekst utworu pochodzi z wybranych wersów Litanii loretańskiej – modlitwy do Matki Bożej w liturgii kościoła rzymskokatolickiego. Jak nadmienia sam kompozytor, źródłem procesu twórczego w jego utworach religijnych jest indywidualne, subiektywne przeżycie. Kompozycja wybranych wersów tekstu Litanii służy oddaniu właściwego nastroju i budowaniu głębi wyrazowej, oddających metafizyczny charakter modlitewnego przeżycia. Tekst ma charakter błagalny, którego przesłaniem jest prośba do Matki Chrystusa o akt łaski. Nikodemowicz wielokrotnie sięgał w swojej twórczości do tematyki maryjnej, która – jak sam zaznaczył – zawsze go urzekała, jako genetycznie powiązana z Misterium Odkupienia. Sama postać Matki Boskiej, wielkiej Pośredniczki i Odkupicielki, jest jednocześnie dla niego symbolem niepojętej pokory, czystości i piękna, należących do odwiecznych tęsknot człowieka [1, s. 40-41]. Całą



koncepcję utworu Nikodemowicz wywodzi z jednego zwartej motywu, o przewadze sekund i tercji, który został poddany licznym modyfikacjom przy kolejnych powtórzeniach. Przebieg napięciowy dąży do uwypuklenia najważniejszych słów kompozycji: "Maryjo, Święta Maryjo, Matko, Święta Maryjo". Te słowa, kilkakrotnie powtórzone, stanowią jednocześnie punkt kulminacyjny. Przewaga melodyki wąskozakresowej wpływa na spójność partii głosu solowego. Środkami wyrazowymi jak dynamika, struktura motywiczną, frazowanie, kompozytor pogłębia wagę tekstu słownego. Warto zwrócić uwagę na partię organów, w której występują struktury o silnej emancypacji dysonansu i ambitusie septymy, oraz – epizodycznie – klastery całotonowe wpisane w interwał kwinty zwiększonej.

Andrzej Nikodemowicz obokma w dorobku jedyną mszę. Jest nią *Misterium Krzyża Świętego* na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę, powstała na zamówienie Prezesa Stowarzyszenia Sacro-Art. Jana Oberbeka, z okazji obchodów dwudziestolecia pontyfikatu Jana Pawła II. Prawykonanie dzieła odbyło się 25 października 1998 r. w bazylice O. O. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie<sup>4</sup>.

Ważną inspiracją do powstania wielu dzieł religijnych kompozytora był zbiór hymnów średniowiecznych, opracowanych przez lwowską poetkę *Jadwigę Gamską-Lempicką*. Został odnaleziony na Wołyniu z początkiem lat czterdziestych XX w. przez najstarszego brata Andrzeja Nikodemowicza – Aleksandra i wydany we Lwowie w 1934 r. Zarówno tematyka jak i sama treść wzbudziła ogromne zainteresowanie kompozytora<sup>5</sup>.

Jednym z utworów do tekstu zaczerpniętego ze wspomnianego zbioru jest *De Christo moriente* na sopran i baryton solo, chór mieszany a cappella. Jest to jedna z wcześniejszych kompozycji religijnych tego autora. Utwór ma dwie wersje. Pierwsza pochodzi z 1963 r. i była trudna technicznie do wykonania. W 2002 r. kompozytor postanowił napisać drugą wersję utworu na sopran i baryton solo, chór sopranów i orkiestrę smyczkową. Podstawą kompozycji jest dwunastowieczny tekst *De Christo moriente (O Chrystusie umierającym)*, autorstwa Bernardusa Claravallensisa, który jest także twórcą licznych prac o tematyce religijnej<sup>6</sup>. Jak sam zaznaczył, w wymienionych dziełach doszedł pod względem treściowym do pewnej syntezy, poprzez ujęcie ich w zespoloną formę: płacz – modlitwa – nadzieja. Założona forma wymagała ingerencji w oryginalny tekst psalmów. Zatem ze względu na zmienność nastroju, kompozytor dobierał ich poszczególne fragmenty tak, aby swą treścią odpowiadały jego koncepcji utworu muzycznego [1, s. 39].

<sup>4</sup> Rozmowa telefoniczna kompozytora z autorką z listopada 2006 r.

<sup>5</sup> List kompozytora do autorki z 5 października 2006 r.

<sup>6</sup> Prawdziwe nazwisko to Saint Bernardo di Chiaravalle / Bernard z Clairvaux, żył w latach 1090-1153.



Tekst hymnu *De Christo moriente* koncentruje się głównie na opisie śmierci Chrystusa. Stopniowo od trzeciej zwrotki tekstu słownego zmienia się punkt ciężkości. Jego głównym wątkiem staje się grzeszny człowiek, który mimo swoich ułomności pragnie zbliżyć się do Boga, pragnie poznania Boga. Ostatnie zwrotki wyrażają prośbę o obecność boską podczas konania człowieka. Zakończenie ukazuje moc zbawienia krzyża. W tekście hymnu uderza prostota poetycka, jasność przekazu, jego pewna uporządkowana forma. Ze względu na obsadę wykonawczą *De Christo moriente* należy do nietypowych utworów Andrzeja Nikodemowicza (sopran i baryton solo, chór sopranów, orkiestra smyczkowa), gdyż kompozytor stosunkowo rzadko wykorzystywał chóralny głos sopranów. Utwór cechuje uproszczona faktura, zwłaszcza pod względem rytmicznym i gęstości brzmienia, oraz wyrazista motywika. W drugiej części utworu (w pięcioczęściowej budowie) dochodzi do stopniowego zagęszczania rytmicznego, między innymi przez wprowadzenie trioli ćwierćnutowej i polimetrii. Część ta, oznaczona jako *Doloroso*, przedstawia obraz Chrystusa przed śmiercią. Kompozytor zestawia barwy głosów żeńskich w ten sposób, że chór sopranów porusza się tylko w niskich rejestrach, oddając nastrój żałoby, zaś sopran solo – wykorzystuje szeroki ambitus, początkowo również w niskim, a następnie w wysokim rejestrze. Ma to związek z rozwojem frazy i kształtowaniem napięcia. Jego zasadniczą kwestią jest stosowana z różnym nasileniem chromatyka, wpisana w kontekst atonalny, ale z zachowaniem centrów tonalnych. Wykorzystane środki wyrazu muzycznego podkreślają nastrój powagi i żałoby.

*Hymnus pro peccatis (Żal za grzechy)* na sopran solo i organy to kolejny utwór, którego tekst pochodzi ze zbioru hymnów średniowiecznych. Został skomponowany w 1999 r. Był to okres największego rozkwitu twórczości sakralnej na drodze twórczej kompozytora. Schyłek lat 90. XX w. był tragiczny, ze względu na fakt śmierci jego ukochanej żony, co musiało znaleźć odzwierciedlenie w jego twórczości. Kompozytor do tekstu hymnu dodał inny tekst, mianowicie fragmenty "Drogi krzyżowej", zaczerpniętej ze *Śpiwnika kościelnego* ks. Jana Siedleckiego. Z jednej strony tekst ukazuje poszczególne etapy Drogi Krzyżowej Chrystusa, rozpamiętuje jego cierpienie, z drugiej – zawiera głęboki żal za grzechy upadłego człowieka i jego pokorne prośby o przebaczenie. Sfera muzyczna, za sprawą struktury melodycznej, dla którego podstawową komórką strukturalną jest półton-cały ton w różnym układzie, podparta naprzemiennie stosowanymi współbrzmieniami beztercjowymi i zagęszczonymi, wyraża modlitewny stan skupienia. Współbrzmienia te w sposób łagodny przechodzą jedno w drugie w wyniku preferowanego ruchu sekundowego, tworzą falujący typ przebiegu napięciowego, pozbawionego kontrastów dynamiczno-fakturalnych, podkreślające moment zadumy nad grzesznością natury ludzkiej. Warto podkreślić sposób operowania fakturą chóralną, widoczną zwłaszcza we fragmentach chóralnych a



cappella, która eksponuje wysublimowaną harmonikę. Znajdziemy w niej pewne barokowe wzorce, jak stosowanie opóźnień, figur *nota cambiata*, dźwięków przejściowych, oraz echa muzyki cerkiewnej, wyrażające się swobodą w stosowaniu trybów naprzemiennych dur i moll.

Jednym z bardziej przepojonych modlitwą, bólem i cierpieniem, jest *Dyptyk pasyjny*. Utwór ma dwie obsady wykonawcze – na chór męski i chór mieszany, składa się z dwóch części (oznaczone przez kompozytora 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. Powyższe informacje należy uzupełnić o różny czas powstania obu utworów, mianowicie wersję I kompozytor ukończył w 2012 r., zaś II – w 2011. Pierwszy utwór *Przypatrz się duszo* (z Gorzkich żalów) niezwykle porusza warstwą tekstową i muzyczną. Chorałowa projekcja podkreśla każde skrupulatnie dobrane każde słowo i także samo współbrzmienie, które mają tu wielką wagę. Wyrażają powagę, skupienie, zmuszają do refleksji nad miłością Boga ("Przypatrz się duszo, jak cię Bóg miłuje") i grzesznością człowieka ("Przecież Go bardziej [...] złość twoja męczy"; "Oby się serce we łzy rozplýwało, że Cię mój Jezu sprośnie obrażało"). Na spoistość warstwy muzycznej i tekstowej wpływa ujednoliconość, spokojna, w większości ćwierćnotowa rytmika i stosowanie niewielkich odległości interwałowych w ruchu melodycznym. Współbrzmienia konsonansowe kompozytor przeplata dysonansami, które następnie rozwiązuje. W tych zmianach akordowych i harmonicznym, raz nieznacznym, konsonansowym, innym razem bardziej widocznym i dysonansowym, kryje się metoda komponowania, która w połączeniu z tekstem słownym wyraża głębię uczuć religijnych kompozytora.

Drugi utwór *Dyptyku* jest krótki, bo zaledwie 13-taktowy, ma charakter pochwalny. Jest niedokładną transkrypcją z VI części wcześniejszego utworu Andrzeja Nikodemowicza, skomponowanego w 1965 r. *Placz u Grobu Chrystusa Pana (fragment z Gorzkich Żalów)*. Kompozytor zachował identyczny tekst słowny jak w pierwotnie napisanym utworze, zaczynający się od słów "Niech Ci mój Jezu, cześć będzie w wieczności", zmienił natomiast obsadę z głosu solowego (baryton) i orkiestry kameralnej na chór męski/mieszany i w nieco większym stopniu muzyczną strukturę. Zachowane zostało jedynie brzmienie niektórych wersetów tekstu słownego (głównie głosu solowego, chociaż i w tym przypadku niekiedy występują zmiany), w innych wersach kompozytor poszerzył fakturę z mniejszej ilości głosów do czterogłosu chóralnego. Ważnym aspektem podporządkowania muzyki słowu jest wprowadzenie polirytmii naprzemiennych ( $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ) w większym stopniu jak w pierwowzorze z 1965 r., którą wyznacza budowa poszczególnych wersetów tekstu. Również i ten zabieg swoją nieregularnością ma na celu przybliżenie warstwy



słowno-muzycznej do formy modlitwy. Jest jednak wyrażony nieco innymi środkami, mianowicie faktura chorałowa została zastąpiona fakturą polifonizującą, w której prymat w warstwie muzycznej objął linearny przebieg melodyczny w poszczególnych głosach.

Cała twórczość religijna Andrzeja Nikodemowicza odwołuje się do tradycji Kościoła rzymskokatolickiego. Dotyka głębokiej sfery uczuć kompozytora, które mają wiele odcieni: od płaczu, do modlitwy i nadziei. Sfera ta była dla kompozytora wytchnieniem w trudnych czasach, pozwalając wytrwać w niezłomności swoich przekonań w oczekiwaniu na lepsze jutro.

### **Bibliografia:**

1. Nikodemowicz Andrzej Inspiracja religijna w mojej twórczości. *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*. red. ks. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła. Lublin, 1992. s. 37-41.
2. Schulz-Brzyska A. Klasyczny romantyk współczesności. Wczesna twórczość Andrzeja Nikodemowicza w kontekście jego biografii i źródeł inspiracji. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia, 2009. s. 140.

**Зосім Ольга Леонідівна**  
(м. Київ, Україна)

**DOI:** <https://doi.org/10.37835/AMS-2024-17-18-04-2.04>

**УДК** 783 (092)

### **"Septem Sacramenta" Франца Ліста: особливості інтерпретації християнської догматики в музиці**

Християнська догматика у чистому вигляді в силу своєї специфіки доволі рідко стає текстовою основою музичних творів. І хоча усі літургічні тексти мають богословсько-догматичний вимір, лише частина з них є "зручними" для композиторського втілення, а саме ті, що спираються на яскраві художні образи, як, наприклад, книга Псалтир. "Сухі" догматичні тексти, серед яких, наприклад, Символі віри ("Вірую"/"Credo"), принаймні його віровчительні, а не наративні, частини, є непростими для композиторів. У цьому контексті варто зазначити, що найбільшою популярністю користуються тексти, що відносяться до релігійно-комунікативних модусів "людина – Бог" (анабатичний вимір літургії) та "людина – людина", тобто молитовне, благальне, прославне звертання людини до Бога або духовне напучування людини людиною, ніж до модусу комунікації "Бог – людина" (катабатичний вимір літургії), до якої можна віднести усю догматику, яка у стислих формулах подає зміст Божого