

ISSN: 1897-824X

ISSN (Online): 2544-9303

“Res Facta Nova” 2022, tom 23 (32)



Karol Furtak

Katolicki Uniwersytet Lubelski, Instytut Nauk o Sztuce

ORCID: 0000-0002-8009-2173

Tryptyk – Grudki kadzidła IV Andrzeja Nikodemowicza i metafizyka człowieka medytującego

DOI: 10.14746/rfn.2022.23.5

Andrzej Nikodemowicz urodził się we Lwowie w 1925 roku. Odebrał wyższe wykształcenie muzyczne we Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej w dwóch kierunkach: kompozycji (dyplom u prof. Adama Sołtysa) oraz gry na fortepianie (dyplom u prof. Tadeusza Majerskiego). Problemy zdrowotne uniemożliwiły mu karierę pianisty, w związku z czym podstawowymi zajęciami Nikodemowicza po studiach stały się komponowanie oraz pedagogika – zaczął wykładać w swojej Alma Mater. Sytuacja ta trwała nieprzerwanie do 1973 roku, kiedy to stracił posadę. Przyczyną takiej decyzji władz lwowskiej uczelni było jawne izolowanie się rodziny Nikodemowiczów od popierania światopoglądu forsowanego przez władze sowieckie, szczególnie w zakresie stosunku do religii. Staraniem polskich środowisk akademickich, dziennikarskich i artystycznych, kompozytor uzyskał zgodę na wyjazd z rodzinnego Lwowa i osiedlił się w 1980 roku wraz z rodziną w Lublinie. Tam kontynuował pracę kompozytorską i pedagogiczną (był wykładowcą Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Wyższego Seminarium Duchownego, gdzie prowadził chór, oraz nauczycielem w szkołach muzycznych)¹. Zmarł w 2017 roku.

Andrzej Nikodemowicz wpisał się w kulturę muzyczną jako twórca ściśle związany z muzyką religijną. Świadczy o tym spis jego dzieł, w którym wśród 138 skatalogowanych przez samego kompozytora pozycji znajduje się 48 utworów *stricte* religijnych. Stanowią one tym samym niemal 35 % jego dorobku kompozytorskiego. Ponadto istnieje jeszcze pokaźny katalog opracowań

1 Por. E. Nidecka, *Twórczość sakralna Andrzeja Nikodemowicza*, Rzeszów 2010, s. 99–104.

obejmujący ponad 500 pieśni kościelnych (sam Nikodemowicz nie włączył tych utworów do spisu swoich dzieł)².

Podkreślić należy fakt, że utwory religijne komponowane były przez Nikodemowicza na każdym etapie jego drogi artystycznej, także wtedy, gdy autor żył ze świadomością, że w ówczesnej atmosferze społeczno-politycznej Lwowa kompozycje religijne mają znikome szanse na wykonanie. Kinga Krzymowska-Szacoń tak opisuje tę sytuację: „Znamienne jest, że właśnie wówczas, w latach intensywnej propagandy, zaczął pisać muzykę religijną. Kompozytor doskonale wiedział, że nie mogła ona ujrzeć światła dziennego, jednak – jak sam później przyznał – pisał ją z wewnętrznej potrzeby”³.

Perspektywa opisu twórczości Nikodemowicza jako kompozytora przede wszystkim związanego z muzyką religijną została już podjęta w pracach syntetycznych i analitycznych. Kontekst religijny pojawia się także w analizach i interpretacji muzyki świeckiej Nikodemowicza, co sugeruje choćby Agnieszka Schulz-Brzyska w odniesieniu do wczesnych jego dzieł⁴ i Ewa Nidecka, która przyjmuje taki punkt widzenia, badając twórczość koncertową tego artysty, powstającą w późnym okresie jego życia⁵.

Z tego samego późnego okresu pochodzi cykl stanowiący przedmiot niniejszego tekstu – *Tryptyk- Grudki kadzidla IV* – złożony z pieśni do poezji religijnej autorstwa Beaty Obertyńskiej (1898–1980). Andrzej Nikodemowicz skomponował *Grudki kadzidla IV*, według adnotacji umieszczonych na partyturze kompozycji, w dniach 3–8 grudnia 2010 roku. W literaturze, korespondencji czy we wspomnieniach po kompozytorze nie zachowały się ślady czynnika zewnętrznego, który sprowokowałby Nikodemowicza do podjęcia tej pracy twórczej. *Tryptyk* stanowi więc wynik własnej kompozytorskiej inwencji. Skomponowany został na obsadę kameralną: mezzosopran z towarzyszeniem organów. Skupię się w poniższym artykule na ujawnieniu treści pozamuzycznych, jakie dają się odczytać w *Tryptyku* w kontekście metodologicznych refleksji Lawrence’a Kramera.

Za punkt wyjścia dla rozważań metodologicznych niech posłuży ogólna teza Bohdana Pocięja, według której muzyka „może w słuchaczu budzić uczucia metafizyczne”⁶. Amerykański muzykolog uważa podobnie. Czytamy: „To codzienna rzeczywistość, prawdziwa powszechna

2 Wśród tych opracowań znajdują się zarówno utwory na chór a cappella, jak i na chór z towarzyszeniem organów lub niewielkiego zespołu instrumentalnego.

3 K. Krzymowska-Szacoń, *Twórczość maryjna Andrzeja Nikodemowicza*, „Roczniki Teologiczne” 2017, t. 64, nr 13, s. 65.

4 A. Schulz-Brzyska, *Andrzej Nikodemowicz – kompozytor uduchowiony. Rodem Lwowianin Lublina Obywatel?*, „Roczniki Teologiczne” 2017, t. 64, nr 13, s. 158.

5 E. Nidecka, *II Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – poszukiwanie oryginalnego brzmienia*, „Edukacja Muzyczna” 2017, t. XII, s. 85.

6 B. Pocięj, *Świadomość kompozytorska i „poetyka muzyczna” (próba ujęcia historycznego)*, [w:] *Poetyka muzyczna. Autoreflexje kompozytorskie: warsztatowe, teoretyczne i estetyczne*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1978, s. 40–41.

praktyka. Znaczenie muzyki jest czymś, o czym od dawna trudno nam myśleć, ale z czym nie mamy problemu w życiu codziennym”⁷.

Dostrzegając ogólność takiego stwierdzenia i dystans interpretatora, Kramer doprecyzowuje kategorie językowe, z pomocą których znaczenia te ulegają konkretyzacji oraz definiuje relacje między tymi kategoriami. Treści pozamuzyczne według Kramera są wyrażane za pośrednictwem metafor i metafizyki. O pierwszej z tych kategorii autor pisze: „Metafora zazwyczaj łączy pojęcie zaczerpnięte ze świata fizycznego z pojęciem należącym do «wyższej», niematerialnej dziedziny. [...] W przypadku muzyki, metafora wprowadza wzorce dźwiękowe we wzajemne związki z całą paletą stanów podmiotowych i społecznych uwarunkowań, które stanowią jej historyczną rzeczywistość”⁸.

Metafora tym samym jest sposobem wyrażenia treści pozamuzycznej, który struktury dźwiękowe tłumaczy na pozamuzyczne doświadczenia podmiotu. Z kolei metafizyka stanowi kategorię bardziej ogólną, wiążącą dzieło muzyczne z zespołem założeń, wartości i zasad⁹.

Kluczowe dla procesu interpretacji jest powiązanie ze sobą tych dwóch kategorii. Kramer proponuje zatem ich zbalansowanie i stosowanie w taki sposób, by się nawzajem uzupełniały. Muzykolog konstatuje: „Metafory ożywiają i odnawiają znaczenia. Metafizyka dostarcza do tego narzędzi intelektualnych. Metafory mają zdolność rozwijania się i stawania metafizyką; metafizyka może ulec krystalizacji w metaforach”¹⁰.

Prezentacja wyników prac analitycznych zmierza więc w niniejszym tekście do wskazania tych elementów struktury cyklu *Grudki kadzidla* Andrzeja Nikodemowicza, które w procesie doświadczenia estetycznego prowadzą odbiorcę ku dającym się ująć w języku metafor pozamuzycznym treściom i związanej z nimi metafizyce. Posłużą do tego te elementy struktury, które Kramer definiuje jako „okna hermeneutyczne”, czyli te o charakterze tekstowych inkluzji – w tym przypadku to warstwa poetycka cyklu – oraz te, które nazywa tropami strukturalnymi – to wybory kompozytora w zakresie przywoływania lub przekraczania historyczno-kulturowych konwencji kształtowania materii dźwiękowej¹¹.

Inkorporowanie poezji Beaty Obertyńskiej w twórczości Andrzeja Nikodemowicza nie stanowiło w roku 2010 *novum*. Kompozytor wykorzystał wówczas jej wiersze – wydane w roku 1987 jako tomik *Grudki kadzidla* w opracowaniu Wojciecha Ligęzy – już po raz czwarty. Pierwsze

7 „It is an everyday reality, a true common practice. Musical meaning is something we have long had trouble thinking about, but no trouble at all living with.” L. Kramer, *Music, Metaphor and Metaphysics*, „The Musical Times” 2004, t. 145, nr 1888, s. 11.

8 „A metaphor typically conjoins a term drawn from the physical world with a term belonging to a ‘higher’, non-material domain. [...] As to music, metaphors bring its sounding patterns into a reciprocal engagement with the array of subjective states and social conditions that constitute its historical world.” Ibidem, s. 14.

9 Ibidem, s. 10.

10 „Metaphors animate and renew meanings; metaphysics supplies tools to think with. Metaphors can expand into metaphysics; metaphysics can crystallise into metaphors.” Ibidem, s. 10–11.

11 Por. A. Wojda, *Hermeneutyczne okna Lawrence’a Kramera, czyli o nowych paradygmatach (po)rozumienia*, [w:] *Nowa muzykologia*, t. 5, red. M. Jabłoński, M. Gamrat, Poznań 2016, s. 53–60.

nawiązanie do tej poezji nastąpiło już w dwa lata po jej wydaniu. *Grudki kadzidla I* – cykl dziewięciu miniatur na trzygłosowy zespół niskich głosów męskich i trzygłosowy zespół głosów żeńskich skomponowany został w 1989 roku. Jeszcze w tym samym roku Nikodemowicz skomponował *Grudki kadzidla II* – sześć miniatur na sopran i alt a cappella, a po raz trzeci teksty Obertyńskiej opatrzył muzyką w roku 1991, komponując *Cantus humilis – Grudki kadzidla III*, kantatę kameralną w trzech wersjach na zróżnicowane składy wykonawcze¹². Zainteresowanie tomikiem Beaty Obertyńskiej powróciło w omawianym cyklu po 19 latach przerwy, na kilka tygodni przed 86. urodzinami Nikodemowicza. Artysta spoglądał więc na liryki poetki z perspektywy doświadczonego już człowieka. Daje to słuchaczowi asumpt do myślenia o *Grudkach kadzidla* jako o twórczości ostatniej Nikodemowicza, jak nazwałby ją Mieczysław Tomaszewski. Tym samym jawić się ona może jako bliska w swoim charakterze testamentowi, autorefleksji stanowiącej emanację Augustynowskiego *soliloquium* – rozmowy z samym sobą¹³.

Sam wybór poezji Obertyńskiej interpretować można zatem w kategorii postrzegania *Tryptyku* jako osobistej wypowiedzi twórcy. Tezę tę uprawomocniają także analogiczne wątki biograficzne poetki i kompozytora. Podczas pisania wierszy, które weszły w skład tomiku (za życia Obertyńskiej nie został on opublikowany; wydano go w końcu lat ‘80, ale kolejne czterowiersze powstawały w latach 1944–1968¹⁴), autorka po doświadczeniach II wojny światowej przebywała na emigracji, głównie w Londynie¹⁵. Poza wspólnym wątkiem emigracyjnym, oboje artystów łączy pochodzenie. Beata Obertyńska także urodziła się i wychowała we Lwowie. Za tezę o osobistym stosunku do wierszy Obertyńskiej przemawia ponadto fakt, że są one jedyną współczesną kompozytorowi poezją o tematyce religijnej, po którą sięgał wielokrotnie.

Andrzej Nikodemowicz dokonał na potrzeby *Grudek kadzidla IV* subiektywnego wyboru trzech wierszy Obertyńskiej. Jego utwór nie zdradza konstrukcyjnego nawiązania do struktury tomiku, który został przez poetkę podzielony na siedem części, przy czym ostatnia zatytułowana została *Różaniec*. Kompozytor ułożył z wybranych czterowierszy indywidualny cykl, kierując się tematyką kolejnych utworów. Jego struktura semantyczna odpowiada wymogom formalnym dookreślonym w tytule – na wzór tryptyku części skrajne różnią się tematycznie od części środkowej.

Punktem wyjścia do analizy struktury cyklu jest jego nazwa i jej związek z makroformą dzieła, czyli nawiązanie do formuły tryptyku poprzez wybór trzech części, ale także zasób środków

12 Wspomniane powyżej wersje *Grudek kadzidla III* to kolejno: wersja na sopran, alt i tenor solo oraz kameralny zespół instrumentalny (wersja I), wersja analogiczna z dodanym chórem głosów mieszanych (wersja II) i wersja na tenor solo z towarzyszeniem zespołu kameralnego (wersja III). Wszystkie skomponowane zostały w tym samym, 1991 roku.

13 M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe*, [w:] *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2003, s. 26.

14 W. Ligęza, *Przedmowa do „Grudek kadzidla” Beaty Obertyńskiej*, Kraków 1987, s. 7.

15 Por. K. Pawlikowski, *Wspomnienie o Beacie Obertyńskiej*, [w:] *Zakłęte przestrzenie. O twórczości Beaty Obertyńskiej*, red. Z. Anders, Z. Ożoga, Toruń 2005, s. 12–14.

kompozytorskich, które posłużyły do ich opracowania. W każdej z pieśni wyraźnie dostrzegalne są cezury, które umożliwiają wyróżnienie kolejnych faz rozwoju utworu. Cezury te wynikają z wybranych przez Nikodemowicza sposobów kształtowania materiału muzycznego – w pieśniach skrajnych kompozytor posługuje się snuciem motywicznym, które pozwala na ewolucyjne traktowanie wyjściowej struktury, niejako na wzór wariacji ostatecznych; pieśń środkowa z kolei zbudowana jest w oparciu o zasadę identycznego powtarzania materiału muzycznego.

Pieśni pierwsza i trzecia dzielą się tym samym wewnątrz na trzy części, a pieśń druga – na dwie. Kolejne części zostaną oznaczone wielkimi literami alfabetu, co pozwala wskazać na najważniejsze bezpośrednie nawiązania, jakie dają się między nimi uchwycić. Część A pieśni *Jakże mnie ufność Twoja...* obejmuje 16 taktów i odpowiada dwóm pierwszym wersom utworu Obertyńskiej. W częściach B i B1 (kolejno 8 i 7 taktów) kompozytor opracowuje odpowiednio frazę *Nieśmiertelnego przecie*, stanowiącą połowę wersu, i pozostałe półtora wersu. Nikodemowicz zamyka tę pieśń trzytaktową codą. Drugi z wierszy Obertyńskiej podzielony został niemal symetrycznie na dwie części, z których każda inkorporuje po 2 wersy poezji. Odpowiadają one kolejno częściom C i C1 pieśni *Posyp nam serca miłością* (obejmującym 14 i 15 taktów), które różnią się od siebie jedynie prozodią tekstu wynikającą z innego układu sylab w wersach oraz formułami kadencyjnymi. Pieśń *A kadzidło...* z kolei zbudowana jest z odcinka A1, stanowiącego bezpośrednie nawiązanie do części A pierwszej z pieśni (8 taktów), oraz w dalszej kolejności z części D i D1 (8 i 7 taktów) zakończonych dwutaktową codą. Części A1 i D zawierają po jednym wersie Obertyńskiej, zaś w części D1 opracowane zostały dwa wersy. Tym samym narrację tryptyku przedstawić można za pomocą schematu (ze względu na krzyżowy układ rymów w czterowierszach, litery a i b odpowiadają kolejno rymującym się wersom):

Tabela 1. Realizacja formuły tryptyku w Grudkach kadzidła IV Andrzeja Nikodemowicza.

Pieśń	<i>Jakże mnie ufność Twoja...</i>				<i>Posyp nam...</i>		<i>A kadzidło...</i>			
Część	A	B	B1	coda	C	C1	A1	D	D1	coda
Takty	1-16	17-24	25-31	32-34	1-14	15-29	1-8	9-16	17-23	24-25
Wersy	a, b	a (1/2)	a (2/2), b		a, b	a, b	A	b	a, b	

Z zaprezentowanego schematu wyłania się czytelny dla słuchacza sposób muzycznej realizacji formuły tryptyku, co samo w sobie stanowi źródło pozamuzycznych metafor. Wybór formuły tryptyku, w swoim najbardziej pierwotnym znaczeniu identyfikowanego w kulturze jako forma pamięci zbiorowej¹⁶, odwołuje słuchacza do sztuki sakralnej doby średniowiecza¹⁷. W kontekście identyfikacji *Grudek kadzidła* jako osobistej wypowiedzi kompozytora ważna jest także

16 Por. B. Żyłko, *Semiotyka kultury*, Gdańsk 2009, s. 104–105.

17 J. Jagła, *Tryptyk*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XIX, red. E. Gigilewicz, Lublin 2013, s. 1097–1098.

historyczna funkcja tryptyków – wiele z nich powstawało na potrzeby indywidualnej modlitwy, o czym decydowała ich funkcjonalność związana z możliwościami transportu (przykładem jest *Tryptyk drezdeński* Jana van Eycka). Tytuł taki może wreszcie kierować odbiorcę ku symbolicznym znaczeniom związanym z tryptykiem, który posiada początek, środek i koniec, a tym samym stanowi próbę ogarnięcia wszystkiego¹⁸. Wskazane powyżej metafory dają asumpt do rozumienia tryptyku w kontekście metafizyki związanej z formacją intelektualną doby średniowiecza. Tezę tę uzasadniają również poszczególne elementy mikroformy kompozycji,

Cykl otwiera wiersz o incipicie *Jakże mnie ufność Twoja...* Podmiot, mimo odczuwania sprzecznych emocji, okazuje wiarę w plan Boży i nadzieję na zbawienie. Zanim wybrzmia jego pierwsze słowa, słyszalny jest motyw czołowy zbudowany z następstwa wstępującej tercji małej i opadającej sekundy małej. Motyw ten opracowany jest w układzie czterogłosowym nawiązującym pochodami równoległych kwint do organum (por. Przykład 1).

Przykład 1. A. Nikodemowicz, *Tryptyk – Grudki kadzidła IV*, cz. I, t. 1–11.

Jednostajna rytmika, wykorzystująca przede wszystkim długie wartości, skutkuje surowym efektem brzmieniowym, który metaforycznie daje się opisać w kategorii ascezy. Motyw ulega następnie przetworzeniu, przy czym nadal w melodyce prym wiodą interwały tercji i sekundy, brzmienie konstruowane jest z wykorzystaniem współbrzmienia kwinty, ewentualnie kwarty, a rytmika pozostaje jednostajna. Dopiero gdy do akompaniamentu organowego dołącza głos solowy, partia organów wprowadza kontrapunktujący pochód sekund. Partia głosu wokalnego, która rozwija się z motywu czołowego partii organów, w części A (*Jakże mnie ufność Twoja, Mądrości Doskonała, ośmiela i przeraża, raduje i przygnębia*) posługuje się recytatywnym tokiem narracji, z przeważającym wykorzystaniem interwałów tercji i sekundy. Sytuacja ta zmienia się dopiero w zakończeniu drugiego wersu, gdy podmiot liryczny, jedyny raz w całym cyklu, ujawnia swoje emocje. Słowom *ośmiela i przeraża, raduje i przygnębia*, towarzyszą retoryczne figury *anabasis* i *katabasis*¹⁹ (por. Przykład 2).

Przykład 2. A. Nikodemowicz, *Tryptyk – Grudki kadzidła IV*, cz. I, t. 12–16.

Podmiot ujawnia zatem swoje wewnętrzne rozdarcie pomiędzy skrajnymi emocjami, jakie rodzi w nim świadomość istoty Boga – Jego Doskonałej Mądrości. Wtopienie tych zdradzających emocję słów w jednostajną muzyczną narrację nie powoduje, co istotne, wrażenia egzaltacji w ich eksponowaniu. Wydają się one raczej oznaką introwertyzmu lirycznego „ja” i nie pozbawiają go cech utożsamianych z jego ascetyczną postawą.

W tej części słyhać nałożone na siebie skale c-moll naturalną i dorycką (bez zachowania konsekwencji wynikających z potencjalnego kierunku ich wykorzystania, który sugerowałyby użycie

18 Por. M. Lurker, *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 174.

19 P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, „<http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> (dostęp: 21.12.2022), s. 15.

skali molowej melodycznej). Ponadto równoległe kwinty następujące po sobie w interwale tercji skutkują uzyskaniem w kolejnych taktach brzmienia tożsamego z następstwem akordów septymowych. Efekt ten wywołuje poczucie stabilnego centrum tonalnego, choć bez stosowania następstwa akordów wpisującego się w funkcyjne zasady systemu dur-moll. W zamian za to wpisuje się on w indywidualną koncepcję tonalną, a zarazem uniemożliwia postrzeganie kompozycji w kategoriach prostej stylizacji. Otrzymana w ten sposób struktura brzmieniowa uświadamia słuchaczowi już od pierwszych taktów, że dzieło, mimo czytelnych nawiązań do muzyki doby późnego średniowiecza, wyszło spod pióra kompozytora współczesnego.

W częściach B i B1 (*Nieśmiertelnego przecie, w śmiertelnej klatce ciała pomnego dróg powrotnych strzec daleś mi gołębia*) narracja ulega zmianie. Analogicznie do części A najpierw słychać organy solo, które powtarzają schemat harmoniczny otwierający część A, jednak ze zwiększoną ruchliwością poszczególnych głosów i charakterystyczną nutą pedałową *c*, która pojawia się także w dalszej narracji tej pieśni (por. Przykład 3).

Przykład 3. A. Nikodemowicz, *Tryptyk – Grudki kadzidla IV*, cz. I, t. 17–20.

Partia mezzosopranu wprowadzona zostaje ponownie z wykorzystaniem jedynie interwałów tercji i sekund, z zastosowaniem recytatywnego toku narracji. Neumatyczna narracja pojawia się jedynie w celu podkreślenia sekundowymi wychyleniami słowa *śmiertelny* (por. Przykład 4) oraz pod koniec pieśni.

Przykład 4. A. Nikodemowicz, *Tryptyk – Grudki kadzidla IV*, cz. I, t. 25, partia głosu solowego.

Narracja ta staje się częścią charakterystycznego wzniosłego zawołania, zasygnalizowanego przez wznoszący kierunek melodii, pojawiającej się w stosunkowo wysokim rejestrze na tle zmierzającego ku codzie akompaniamentu (por. Przykład 5).

Przykład 5. A. Nikodemowicz, *Tryptyk Grudki kadzidla IV*, cz. I, t. 29–31.

Zwrot ten jest jakby wyrazem nadziei, a jednocześnie stanowi zawieszenie narracji, sugerujące gotowość lirycznego ja do dalszej modlitwy. Podkreśla to także coda, kończąca się niejednoznacznie tonalnie akordem kwartowo–kwintowym, którego podstawą jest dźwięk *c*. Zastosowana w pieśni *Jakże mnie ufność Twoja* melodyka ugruntowuje słuchacza w poczuciu silnego związku partii solowej z twórczością chorałową, z jednej strony surową, nastawioną na podkreślenie prozodycznych właściwości tekstu, z drugiej jednak podatną na jego niuanse semantyczne – w tym przypadku podkreślenie śmiertelności podmiotu i jego modlitewnej intencji – za chwilę bowiem podmiot zwróci się bezpośrednio do Boga.

Centrum tonalne nadal pozostaje uchwytnie za sprawą zastosowania tego samego schematu harmonicznego co w części A i wspomnianej nuty pedałowej. Zasób dźwięków, z których korzysta kompozytor, ulega jednak rozbudowaniu wraz z postępującą komplikacją faktury partii organów. W

części B1 wykorzystane są już wszystkie dźwięki skali chromatycznej. Powoduje to zintensyfikowanie efektu brzmieniowego, co wobec introwertycznej narracji lirycznego „ja” prowadzi słuchacza ku przeświadczeniu o zagubieniu podmiotu, jego zmaganiu się z własnymi odczuciami. Podmiot próbuje poradzić sobie ze świadomością Boga, który *śmiertelnego człowieka* obdarzył *gołębiem*, powiązany w tekście Obertyńskiej z nieśmiertelnością, stanowiącą istotę obietnicy zbawienia. Tym samym pieśń odwołuje słuchacza do ludzkiej niedoskonałości, małości oraz kieruje jego uwagę ku przeznaczeniu człowieka, jakim jest śmierć utożsamiana z powrotem – ponownym zjednoczeniem się z Bogiem. Wyrafinowany język brzmieniowy Nikodemowicza wiąże się w jego późnej twórczości z jeszcze jednym aspektem istotnym z perspektywy medytacyjnego nastroju pieśni – chodzi o poczucie „zatrzymania muzycznego czasu”, które Ewa Nidecka charakteryzuje następująco:

Odgrywają one [momenty zatrzymania muzycznego czasu] rolę szczególnego wyróżnika, o wyjątkowym znaczeniu estetycznym, sprzyjającym dostrzeżeniu muzycznego detalu, wysublimowanych jakości brzmieniowych, zwróceniu uwagi na walory kolorystyczne, zwłaszcza w zakresie doboru pastelowych barw instrumentalnych oraz wprowadzeniu nastroju refleksyjno-medytacyjnego, skoncentrowanego na zadumie i nostalgii²⁰.

Zgodnie z założeniem tryptyku ogniwo środkowe – *Posyp nam serca miłością* – kontrastuje z otwierającą tryptyk pieśnią. Już sam incipit tego utworu świadczy o tym, że w centrum tryptyku umieszczona została modlitwa, co sugeruje odbiorcy jej kluczową rolę w życiu człowieka. Wspomniany kontrast jest dla słuchacza czytelny już od pierwszego taktu. W partii organów wprowadzony zostaje bowiem temat, który następnie, z opóźnieniem jednego taktu, jest w interwale oktawy imitowany przez drugi z akompaniujących głosów (por. Przykład 6).

Przykład 6. A. Nikodemowicz, *Tryptyk – Grudki kadzidła IV*, cz. II, t. 1–8, partia organów.

W części C1 odwróceniu ulega relacja pomiędzy głosami – temat słyszalny jest najpierw w planie dolnym, a imituje go głos w planie górnym. Temat wykorzystuje wszystkie dwanaście dźwięków skali chromatycznej. Wyraźnie inna niż w pierwszym ogniwie cyklu jest także melodyka. Choć przeważa recytatywny tok narracji, to zwiększa się zakres następstw interwałów (do seksty małej), a rytmika głosu solowego jest bardziej rozdrobniona. Dotyczy to także akompaniamentu (podstawową jednostką jest ósemka), a szczególne ożywienie w tym zakresie następuje w instrumentalnych kadencjach wieńczących części C i C1 (wprowadzenie trzydziestodwójkowych motywów prowadzących do faktury akordowej po każdej z nich; por. Przykład 7).

Przykład 7. A. Nikodemowicz, *Tryptyk – Grudki kadzidła IV*, cz. II, t. 11–14, partia organów.

20 E. Nidecka, *IV koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – wyrafinowany świat dźwięków*, „Muzyka, Historia Teoria, Edukacja” 2019, t. 9 [10], s. 72.

Muzyka oferuje więc słuchaczowi szybsze odczuwanie czasu trwania narracji.

Pieśń nadal odwołuje odbiorcę do dawnych technik kompozytorskich przez zastosowanie prostej techniki imitacyjnej, w której głos solowy stanowi kontrapunkt do rozwijanego w akompaniamencie kanonu. Zmiana wiodącej techniki kompozytorskiej na czytelną polifonię i zastosowanie motywu czołowego, który w opozycji do pieśni pierwszej sugeruje tryb durowy, skutkuje rozjaśnieniem warstwy brzmieniowej. Uwagę zwraca także faktura organowa zastosowana w ustępach kadencyjnych części C i C1. Pobrzmiwają w niej, poza wspomnianymi już charakterystycznymi strukturami rytmicznymi, także równolegle prezentowane piony akordowe eksponujące współbrzmienia dysonansowe. Kadencje owe są elementem wiążącym narrację pieśni *Posyp nam serca miłością* z ogniwem otwierającym cykl, przywołaniem w pamięci słuchacza emocjonalnego wzmożenia, które towarzyszy podmiotowi lirycznemu wraz ze stopniowym zagęszczaniem harmoniki w pieśni pierwszej. Samo zakończenie pieśni, podobnie jak w przypadku kompozycji *Jakże mnie ufność Twoja...*, sugeruje zawieszenie i pozostaje z zakończeniem pieśni pierwszej w wyraźnym stosunku kwartowo–kwintowym (pieśń kończy niejednoznaczny tonalnie akord kwartowo–kwintowy, którego podstawą jest dźwięk g).

W tej części podmiot liryczny zdradza swoją wrażliwość na otaczającą go naturę. Skupienie na wewnętrznej refleksji emocjonalnej podmiotu zostaje zastąpione ekspozycją wrażliwości lirycznego „ja” na otaczającą go przyrodę i poszukiwaniem w niej śladów Boga. Zdaje się, że wzrost tempa muzycznej narracji odnosi słuchacza do intensyfikacji doznań podmiotu, która towarzyszy mu podczas modlitwy, będącej efektem doświadczenia otaczającej go przyrody (*Posyp nam serca miłością, i każ ją dalej roznosić, jak pył ów, co go pod skrzydła po to bez wiedzy pszczół kładziesz*). Jednocześnie podmiot prosi Stwórcę o nadanie sensu ludzkiej egzystencji. Sensem tym jest poczucie misji jednostki – misji uświadamiania innym ludziom roli Boskiej miłości w życiu człowieka (*Zechciej nas użyć trojako, bo miód i wosk to nie dosyć. Daj naszym pszczelom przelotom serca zapylać w Twym sadzie!*). W tym wierszu dokonuje się ponadto apoteoza niematerialnych, duchowych efektów aktywności człowieka, co sugeruje, że to one stanowią sens jego życia. Podobnie jak poprzednia, także ta pieśń kończy się zawołaniem – tym razem jednak sugeruje je wznosząca tercja wielka, która stanowi zapowiedź bardziej optymistycznej kontynuacji (por. Przykład 8).

Przykład 8. A. Nikodemowicz, *Tryptyk – Grudki kadzidła IV*, cz. II, t. 22–24, partia głosu solowego.

Wraz z rozpoczęciem pieśni trzeciej – *A kadzidło...* – wraca nawiązanie do organum i motyw czołowy z pierwszej pieśni, przy czym współbrzmienia kwinty zastąpione zostały współbrzmieniami kwarty. Inwersji ulega także interwał początkowy partii mezzosopranu (tym razem jest to tercja mała w dół; por. Przykład 9).

Przykład 9. A. Nikodemowicz, *Tryptyk – Grudki kadzidła IV*, cz. III, t. 1–4.

Przywołanie narracji części pierwszej w zmienionej formule trwa w krótkiej części A1 odpowiadającej słowom *A kadzidło, co przed Tobą się zwęgła*. Po niej wykorzystany jest znany z części pierwszej schemat harmoniczny z zagęszczeniem faktury organowej. Części D i D1 pieśni *A kadzidło...* opracowane zostały z wykorzystaniem czterogłosowego akompaniamentu, w którym kompozytor dwa głosy opracował w oparciu o wartości długonutowe, a pozostałe dwa figuracyjnie (w części D głosy figuracyjne prowadzone są triolami ósemkowymi, w D1 szesnastkami). Głosy bardziej ruchliwe poruszają się w interwałach kwarty, kwinty, septymy i seksty w ruchu równoległym i przeciwrównoległym. To kolejne nawiązanie do prostej pod względem ruchu głosów techniki polifonicznej, która ugruntowuje w słuchaczu poczucie związku z początkami polifonii w muzyce europejskiej, a także zabieg o charakterze ilustracyjnym (por. Przykłady 10 i 11).

Przykład 10. A. Nikodemowicz, *Tryptyk – Grudki kadzidła IV*, cz. III, t. 9–12, partia organów.

Przykład 11. A. Nikodemowicz, *Tryptyk – Grudki kadzidła IV*, cz. III, t. 17–20, partia organów.

Budzić może on bowiem skojarzenia z tłącym się kadzidłem, o czym mowa w warstwie tekstowej (*A kadzidło co przed Tobą się zwęgła, to nie bursztyn z jałowcem pospołu*). Głosy długonutowe prowadzą narrację będącą wariacją stosowanego wcześniej schematu harmonicznego. Znamienna jest tu zmiana trybu. Już w czwartym taktie części A słyszalny jest tryb durowy, utrzymany konsekwentnie do końca części D1. Materiałem dźwiękowym jest skala C-dur z wariantowym podejściem do jej VII stopnia (wykorzystana jest zarówno odmiana naturalna tej skali, jak i wersja z obniżonym VII stopniem). Powoduje to, że materiał brzmieniowy wydaje się słuchaczowi bardziej rozświetlony, skonstrastowany z tajemniczym nastrojem pieśni otwierającej cykl. Dopiero coda wykorzystuje skalę chromatyczną i zmierza do zakończenia pieśni wyraźnym (podkreślonym nutą pedałową) akordem C-dur septymowo–nonowym (por. Przykład 12).

Przykład 12. A. Nikodemowicz, *Tryptyk Grudki kadzidła IV*, cz. III, t. 24–25.

Słuchacz ma tym samym poczucie definitywnego zakończenia narracji, skrajnie innego niż w poprzednich dwóch pieśniach. Prowadzi to ponownie do refleksji związanej z symbolicznym rozumieniem tryptyku jako całości, która wyłania się z części, i zwraca uwagę słuchacza na trzecią pieśń jako tę, która ową całość podsumowuje. Wariacyjne nawiązanie do pieśni pierwszej i ograniczenie w akompaniamencie wykorzystania skali chromatycznej sugerują także przemianę podmiotu lirycznego, która dokonuje się poprzez wyeksponowaną w środkowej części cyklu modlitwę. Liryczne „ja” wyraźnie docenia jej znaczenie w drodze do zbawienia (*To modlitwy różańcowej ziarenka, wybierane w chmurach przez Aniołów*). Ofiary materialne nie są tak istotne

jak modlitwa, zwłaszcza modlitwa różańcowa²¹. Jednocześnie bardziej klarowna harmonika prowadzi słuchacza ku refleksji związanej z wyzbyciem się przez podmiot poczucia zmieszania i wzmożenia emocjonalnego, które pobrzmiewa w pierwszej z pieśni.

Z przedstawionego powyżej metaforycznego oglądu struktury dźwiękowej kompozycji wyłaniają się następujące centralne idee związane z metafizyką człowieka medytującego, determinującą sposób rozumienia *Tryptyku – Grudki kadzidła IV*:

- a. odwołanie do formacji intelektualnej doby średniowiecza,
- b. apoteoza medytacyjnej postawy podmiotu lirycznego,
- c. podkreślenie roli modlitwy w życiu człowieka,
- d. przemiana lirycznego „ja”, dokonująca się od postawy skupionej na własnych emocjach, wynikających ze świadomości małości człowieka wobec Bożego planu zbawienia, w stronę postawy modlitewnej,
- e. kontemplacja natury,
- f. refleksyjność lirycznego „ja” skupiona na poszukiwaniu sensu ludzkiej egzystencji.

Idee te korespondują z interpretacjami poezji Beaty Obertyńskiej. Jej *Grudki kadzidła* stanowią wyraz potrzeby zjednoczenia się z Bogiem, która koncentruje się na dostrzeganiu Boga w rzeczywistości i na problemach zadanych przez Stwórcę ludzkiej egzystencji. Nadzieja przeplata się u Obertyńskiej z grozą, a, jak pisze Wojciech Ligęza, paradoks bliskości i nieuchwytności Boskiego planu dla jednostki ludzkiej kieruje uwagę poetki w stronę refleksji nad niedoskonałością i samotnością człowieka. W refleksji tej wyraża się dążność do religijnego przeżycia w pełnym tego słowa znaczeniu, co determinuje modlitewny, medytacyjny charakter jej poezji²². W całym cyklu, obejmującym w wersji przygotowanej przez Ligęzę około 200 czterowierszowych liryków, podmiot liryczny wierszy reprezentuje postawę *homo meditans* – człowieka medytującego, dla którego sens życia koncentruje się na medytacji, a jego życiowy *modus operandi* zakłada pełną otwartość wobec modlitwy²³.

Metafizyka ta ujawnia się najpełniej w zakresie przemiany podmiotu lirycznego, który jawi się na początku cyklu jako skupiony na własnym zakłopotaniu wynikającym z niemożności zrozumienia istoty Boga. Kontemplacja natury i dostrzeganie przez człowieka obecności w niej Stwórcy prowadzą do rozumienia sensu ludzkiej egzystencji jako ściśle związanego z modlitwą. Wynika stąd identyfikowany w całości kompozycji, choć zróżnicowany, kontemplacyjny, medytacyjny nastrój, wpisujący się w koncepcję *homo meditans*.

21 Modlitwa różańcowa wiąże się z kultem maryjnym. Dla oglądu twórczości religijnej Andrzeja Nikodemowicza tematy maryjne stanowią zagadnienie istotne. Obszernie pisze o tym w swoim artykule Kinga Krzymowska-Szacoń. Por. K. Krzymowska-Szacoń, op. cit., s. 66–70.

22 W. Ligęza, op. cit., s. 9.

23 D. Heck, „*Homo meditans*” w *twórczości Beaty Obertyńskiej*, [w:] *Zakłęte przestrzenie. O twórczości Beaty Obertyńskiej*, red. Z. Anders, Z. Ożoga, Toruń 2005, s. 58.

Przywołanie elementów struktury dających się metaforycznie powiązać z formacją intelektualną charakterystyczną dla doby średniowiecza buduje w słuchaczu przeświadczenie o istotnej funkcji dzieła. Opiera się ono na podstawowych założeniach myśli św. Tomasza z Akwinu²⁴, w której filozof postuluje kluczową rolę zmysłów w procesie poznania – to poznanie zmysłowe prowadzi do poznania intelektualnego; finalnie zaś do wcielenia tego, co poznawane, w duszę człowieka²⁵. Dzieło jawi się w tym kontekście jako poznawany zmysłowo byt. Odbiorca w procesie jego poznania inkorporuje metafizykę identyfikowaną z postawą człowieka medytującego. Stanisław Dąbek w swoim artykule z 2006 roku sytuuje Andrzeja Nikodemowicza w grupie tych kompozytorów, którzy, w przeciwieństwie do postaw kompozytorskich uniwersalizujących gatunki muzyki religijnej, czego przykładami są dzieła K. Szymanowskiego, S. Gubaiduliny, K. Pendereckiego i A. Panufnika, pozostają wierni muzyce religijnej wykorzystywanej w liturgii²⁶. W przypadku *Grudek kadzidla* ta teza nie sprawdza się – chociaż cykl nie jest utworem liturgicznym, zawiera on jednak znamiona muzyki konfesyjnej. Wspiera to tezę o jego społecznej funkcji, jaką z perspektywy odbiorcy można przypisać *Tryptykowi* w kontekście współczesnych realiów społeczno-kulturowych. Obecnie Kościół katolicki diagnozuje kryzys wiary jako uwarunkowany zewnętrznymi przez powszechny relatywizm, postmodernizm i liberalizm, ale i wewnętrznymi, w kontekście samego człowieka, który wobec takich realiów staje przed trudnym zadaniem rozpoznania istoty swojej wiary. Według Kościoła remedium na tak zdefiniowany kryzys ma być wiara rozumna, czyli wiara, która oznacza „zawierzenie Logosowi, Sensowi, który podtrzymuje cały świat, w tym także człowieka”²⁷. We wskazanym powyżej kontekście postawa człowieka medytującego może być rozumiana jako droga do osiągnięcia wiary rozumnej – postawa medytacyjna jawi się jako źródło tego, co stanowi rzeczony Logos, Sens.

Ponadto w przypadku *Tryptyku – Grudki kadzidla*, ze względu na charakterystyczny sposób postrzegania twórczości Andrzeja Nikodemowicza w kulturze, postawę *homo meditans* daje się przypisać samemu kompozytorowi. Świadczą o tym nie tylko wspomniane na początku argumenty przemawiające za osobistym stosunkiem kompozytora do twórczości Beaty Obertyńskiej i możliwy sposób oglądu tego dzieła jako Augustynowskiego *soliloquium*. Sam kompozytor jasno wyrażał się o stosunku jego natury do jego dzieł religijnych. Oto przykład wypowiedzi, która prowokuje w odbiorcach postrzeganie jego twórczości religijnej w taki sposób: „Patrząc z perspektywy lat, robię dziś ciekawe dla siebie spostrzeżenie, iż cała moja twórczość

24 D. Wagner, *Peirce, Panofsky, and the Gothic*, „Transactions of the Charles S. Peirce Society” 2012, t. 48, nr 4, s. 449–450.

25 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1. *Historia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2002, s. 278–279.

26 S. Dąbek, *Współczesna muzyka religijna. Uwarunkowania i aspekt duchowy*, „Ethos” 2006, t. 19, nr 73/74, s. 81.

27 K. Gózdź, *Kryzys i moc wiary. Refleksja nad myślą Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, „Roczniki Teologii Dogmatycznej” 2012, t. 4 (59), s. 17–18.

religijna jest w jakiejś mierze odzwierciedleniem mojej drogi pogłębienia wiary”²⁸. Tezę tę wspierają także uwagi Ewy Nideckiej, która wśród motywów skłaniających Nikodemowicza do pisania muzyki religijnej na pierwszym miejscu stawia wewnętrzną potrzebę jej komponowania. Ponadto wskazuje na elementy biografii kompozytora, które stanowią źródła jego idiomatycznego języka muzycznego, a mówiąc ściślej, na jego związki z heterofoniczną muzyką Europy Wschodniej²⁹.

W tym kontekście warto wskazać przemianę postawy religijnej kompozytora, jaką można wyinterpretować porównując *Tryptyk – Grudki kadzidla* z jego wcześniejszymi kompozycjami. Wczesna twórczość religijna Nikodemowicza prowokowała skojarzenia z postawą, jak określił to Ireneusz Krapiec, kompozytora *dolorosus*³⁰, czyli twórcy pełnego bóleści. Wynikało to nie tylko z obecnych w jego biografii represji na tle religijnym, które spotkały go przed wyjazdem z Lwowa. Tezę tę uprawomocnia dająca się wywieść z religijnych kantat Nikodemowicza metaforyka, wyraźnie związana z tematem cierpienia. Do reprezentatywnych dzieł pod tym względem należą między innymi następujące kantaty: *Słysz Boże, wołanie moje!* z 1981 roku, *Planctus Christi morientis* z 1960 roku, *Dialogus Virginis cum Cruce* z 1959 i 1971 roku oraz *Lamentacja (Rythm do Pana Jezusa Ukrzyżowanego patrząc na figurę Męki Pańskiej)* z 1971 roku³¹. *Grudki kadzidla* dowodzą zmiany w tym zakresie. Prezentacja niestabilnej emocjonalności wynikającej z refleksji nad naturą Boga nie daje się w tym dziele odczytywać jako wyraz bóleści. Kategoria ta została zastąpiona skłonnością do postawy medytacyjnej i poszukiwania sensu w modlitwie oraz intelektualnej kontemplacji.

Istotna w tym kontekście jest także obecność dzieł Andrzeja Nikodemowicza we współczesnej kulturze muzycznej. Choć zgadzam się ze stanowiskiem Nideckiej, według którego wzrasta koncertowe i publicystyczne zainteresowanie twórczością Nikodemowicza³², nadal nie jest to proces ożywiony, gdyż ogranicza się on przede wszystkim do lokalnego środowiska związanego z Lublinem. Fakt obecności dzieł Nikodemowicza głównie w tym kontekście, gdzie znajomość jego biografii stanowi ważną przesłankę oglądu jego twórczości, wpływa znacząco na sposób jej postrzegania. Lokalne funkcjonowanie twórczości Nikodemowicza w kulturze muzycznej dotyczy także *Grudek kadzidla IV* – cykl ten doczekał się wykonań przede wszystkim w lokalnym środowisku – podczas festiwalu Czas i Dźwięk imienia kompozytora (2016) i koncertu

28 A. Nikodemowicz, *Inspiracja religijna w mojej twórczości*, [w:] *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii, materiały z sympozjum Instytutu Muzykologii KUL, 16-17 lutego 1989*, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Lublin 1992, s. 42.

29 Por. E. Nidecka, *Twórczość ...*, op. cit., s. 290–292.

30 Andrzej Nikodemowicz, film dokumentalny, Lublin 2008, https://www.youtube.com/watch?v=rwZr6VL2VGQ&ab_channel=TvKUL-telewizjadlaCiebie%21 (dostęp: 20.08.2022).

31 Daty podane wraz z tytułami kompozycji dotyczą jedynie ich pierwotnych wersji. Niektóre dzieła, tak jak choćby *Lamentacja*, doczekały się kilku opracowań na różne składy. Dwie daty wskazane przy kompozycji *Dialogus Virginis cum Cruce* wynikają z faktu napisania przez Nikodemowicza dwóch niezależnych kantat odwołujących się do tego samego tekstu.

32 E. Nidecka, *IV Koncert fortepianowy...*, op. cit., s. 78.

zatytułowanego *Muzyka religijna ostatniego ćwierćwiecza* organizowanego w ramach festiwalu Fonie Lublina w 2020 roku. Poza Lublinem wykonano go także na festiwalu Muzyczne Przestrzenie w Koninie w roku 2021.

Dające się uchwycić w *Grudkach kadzidla* „okna hermeneutyczne” prowokują w słuchaczu metaforyczne interpretacje i prowadzą go ku metafizyce człowieka medytującego w sposób niezależny od intencji postrzegania cyklu w kontekście dających się z niego wywieść treści o charakterze biograficznym. Tym samym przedstawiona powyżej interpretacja sprzyja uniwersalnemu rozumieniu cyklu, który rezonuje w odbiorcy we współczesnym kontekście społeczno–politycznym w sposób czytelny i aktualny.

Bibliografia:

- Andrzej Nikodemowicz*, film dokumentalny, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, TVP 3, Lublin 2008. https://www.youtube.com/watch?v=rwZr6VL2VGO&ab_channel=TvKUL-telewizjadlaCiebie%21 (dostęp: 18.09.2022).
- Dąbek Stanisław, *Współczesna muzyka religijna. Uwarunkowania i aspekt duchowy*, „Ethos” 2006, t. 19, nr 73/74, s. 76–86.
- Gózdź Krzysztof, *Kryzys i moc wiary. Refleksja nad myślą Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, „Roczniki Teologii Dogmatycznej” 2012, t. 4 (59), s. 7–18.
- Heck Dorota, „*Homo meditans*” w *twórczości Beaty Obertyńskiej*, [w:] *Zakłęte przestrzenie. O twórczości Beaty Obertyńskiej*, red. Zbigniew Anders, Zenon Ożoga, Adam Marszałek, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 58–67.
- Jagła Jowita, *Tryptyk*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XIX, red. Edward Gigilewicz, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2013.
- Kramer Lawrence, *Music, Metaphor and Metaphysics*, „The Musical Times” 2004, 145, nr 1888.
- Krzyszowska-Szacoń Kinga, *Twórczość maryjna Andrzeja Nikodemowicza*, „Roczniki Teologiczne” 2017, t. 64, nr 13, s. 65–84.
- Ligęza Wojciech, *Przedmowa do „Grudek kadzidla” Beaty Obertyńskiej*, Znak, Kraków 1987.
- Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. Ryszard Wojnakowski, Znak, Kraków 1994.
- Nidecka Ewa, *II Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – poszukiwanie oryginalnego brzmienia*, „Edukacja Muzyczna” 2017, t. XII, s. 83–100.
- Nidecka Ewa, *IV Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – wyrafinowany świat dźwięków*, „Muzyka, Historia, Teoria, Edukacja” 2019, t. 9 [10], s. 63–79.
- Nidecka Ewa, *Twórczość sakralna Andrzeja Nikodemowicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.
- Nikodemowicz Andrzej, *Inspiracja religijna w mojej twórczości*, [w:] *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii, materiały z sympozjum Instytutu Muzykologii KUL, 16–17 lutego 1989*, red. Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek, Antoni Zoła, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 37–43.
- Pawlikowski Kasper, *Wspomnienie o Beacie Obertyńskiej*, [w:] *Zakłęte przestrzenie. O twórczości Beaty Obertyńskiej*, red. Zbigniew Anders, Zenon Ożoga, Adam Marszałek, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 7–22.
- Pociej Bohdan, *Świadomość kompozytorska i „poetyka muzyczna” (próba ujęcia historycznego)*, [w:] *Poetyka muzyczna. Autoreflexje kompozytorskie: warsztatowe, teoretyczne i estetyczne*, red. Mieczysław Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1978, s. 5–41.
- Schulz-Brzyska Agnieszka, *Andrzej Nikodemowicz – kompozytor uduchowiony. Rodem Lwowianin Lublina Obywatel*, „Roczniki Teologiczne” 2017, 64, nr 13, s. 149–160.

- Tatarkiewicz, Władysław, *Historia filozofii*, t. 1. *Historia starożytna i średniowieczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Tomaszewski Mieczysław, *Życia twórcy punkty węzłowe*, [w:] *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2003, s. 35–48.
- Wagner David, *Peirce, Panofsky, and the Gothic*, „Transactions of the Charles S. Peirce Society” 2012, 48, nr 4, s. 436–455.
- Wojda Aleksandra, *Hermeneutyczne okna Lawrence’a Kramera, czyli o nowych paradygmatach (po)rozumienia*, [w:] *Nowa muzykologia*, t. 5, red. Maciej Jabłoński, Małgorzata Gamrat, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2016, s. 49–64.
- Zawistowski Piotr, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*.
<http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> (dostęp: 21.12.2022).
- Żyłko Bogusław, *Semiotyka kultury, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Źródło przykładów nutowych: partytura *Tryptyku – Grudki kadzidła IV* – czystopis ze zbiorów własnych Andrzeja Nikodemowicza

SUMMARY

Karol Furtak

Tryptyk – Grudki Kadzidła IV [Triptych – Nuggets of Incense IV] by Andrzej Nikodemowicz and the Metaphysics of a Meditating Human

The oeuvre of Andrzej Nikodemowicz (1925–2017), a composer born and living until 1980 in Lviv and then in Lublin, is largely seen through the prism of his religious music. This situation influences the interpretations of his works, including those of a secular nature. Hitherto, the oeuvre of Andrzej Nikodemowicz has been discussed in the literature with regard to his early works, works of the cantata genre and concertante works. The author of this article places Nikodemowicz's cycle composed in 2010 to Beata Obertyńska's religious poetry *Tryptyk: Grudki kadzidła IV* at the centre of his interest. First of all, he aims to draw from it an interpretation related to the attitude of a meditating human being (*homo meditans*), known from the works of the aforementioned poet. In order to accomplish this goal, it is necessary to identify in the musical structure of the cycle 'hermeneutic windows' in the character of textual inclusions and structural tropes, and then the interpretative categories to which they might refer the listener. Inspired by Lawrence Kramer's theory, these categories are presented, on the one hand, as metaphors, referring to the listener's subjective states, on the other hand, as a set of views and theses of a general nature, which this American musicologist calls metaphysics.

Keywords

Nikodemowicz, Grudki kadzidła, homo meditans, hermeneutics, contemporary, hermeneutic windows, religious music