

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.07>

Monika KARWASZEWSKA

<https://orcid.org/0000-0001-6455-0421>

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

e-mail: m.karwaszewska@amuz.gda.pl

## Teksty *Psałterza Dawidowego* w kompozycji intermedialnej Krzysztofa Knittla

---

**Jak cytować [how to cite]:** Monika Karwaszewska, *Teksty Psałterza Dawidowego w kompozycji intermedialnej Krzysztofa Knittla*, „Edukacja Muzyczna” 2021, nr 16, s. 11–28.

---

### Streszczenie

Krzysztof Knittel – kompozytor tworzący na przełomie XX i XXI wieku – jest wierny założeniom artystycznym, które świadczą o jego przynależności do nurtu *transawangardy*, który stawia sobie za cel syntezę kodów nowoczesności i tradycji. Jednym z tego przejawów jest fenomen intermedialności, obrazujący relacje, w jakie dany obiekt (działanie) wchodzi z mediami. Nowatorstwo w twórczości Knittla polega na komponowaniu muzyki intuicyjnej, określanej jako *free improvised music*, oraz *muzyki recyklingowej* czy *ekologicznej*. Lata 70. ubiegłego wieku przyniosły wzmożone zainteresowanie sferami sacrum i duchowości w muzyce polskiej. Cykl pieśni *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, napisany w 2000 roku na chór i media elektroniczne, będąc pierwszą religijną kompozycją Knittla, miał, jak twierdzi kompozytor, „wyrzucić prawdę i siłę wiary”. Pieśni napisane zostały do tekstów *Psałterza Dawidowego* z Biblii Tysiąclecia. Celem artykułu jest próba oceny, w jaki sposób źródło inspiracji wpłynęło na konstrukcję i estetykę omawianego dzieła intermedialnego.

**Słowa kluczowe:** intermedialność, Krzysztof Knittel, muzyka polska XX i XXI wieku, Psalmi Dawida, muzyka religijna.

---

Data zgłoszenia: 22.10.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 5.12.2021/29.12.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 5.12.2021/09.12.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 3: 3.01.2022/06.01.2022

Data akceptacji: 7.01.2022

## 1. Wprowadzenie. Biblijne inspiracje

Począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku, wraz z pojawieniem się nurtu postmodernistycznego w muzyce, kompozytorzy polscy zwiększyli intensywność pisania muzyki sakralnej. Potwierdzają ten fakt słowa Mieczysława Tomaszewskiego, który stwierdził, że „powrót «po latach» do tradycji sakralnej w twórczości czołowych polskich kompozytorów, zapoczątkowany przez Krzysztofa Pendereckiego, był aktem nie tylko artystycznym”<sup>1</sup>. Jak stwierdził muzykolog „rzec można, że w tym rodzaju muzyki w sferę konstytutywnych właściwości dzieła wróciły chyba wszystkie te wcześniej zagubione”<sup>2</sup> w czasie awangardy i pogoni za nowością. Na zwiększone zainteresowanie muzyką religijną miały także wpływ wydarzenia historyczne i polityczne w kraju oraz wybór kardynała Karola Wojtyły na papieża, który przyjął imię Jana Pawła II. Chociażby zareagował na ten fakt H.M. Górecki, który zadedykował Ojcu Świętemu psalm *Beatus Vir*, czy Penderecki, komponując dzieło wykorzystujące tekst hymnu dziękczynnego *Te Deum laudamus. Beatus Vir* Góreckiego (1979) wpisuje się – zdaniem Krzysztofa Droby – w „fazę twórczości religijnej”<sup>3</sup> tego kompozytora. Twórczość ta spełnia podwójną funkcję, z jednej strony nawiązuje bezpośrednio do liturgii Kościoła, z drugiej zaś odwołuje odbiorcę do elementów sakralnych w muzyce, jak np. związek z liturgicznym, łacińskim tekstem, użycie wersetów psalmów czy cytowanie oryginalnej, chorałowej melodii hymnu lub stosowanie fragmentów monodycznych.

Tematyka biblijna stała się jedną z głównych inspiracji artystycznych i duchowych dla kompozytorów. Samo Pismo Święte stanowi fundamentalne źródło teologicznej refleksji nad muzyką. Jak pisze ks. Jacek Bramorski „muzyka w Biblii jest nie tyle ‘estetycznym dodatkiem’ w przekazywaniu prawdy o zbawieniu, ile raczej uprzywilejowanym nośnikiem treści dotyczących tego przesłania”<sup>4</sup>.

*Księga Psalmów* jako hebrajskie poetycko-muzyczne świadectwo Starego Testamentu, w którym zawarte są zróżnicowane pod względem gatunkowym psalmy o wymowie błagalnej i chwalebnej, stała się inspiracją dla wielu kompozytorów. Z polskich twórców oprócz Mikołaja Gomółki, którego *Melodie na Psalterz polski* (wydane drukiem w 1580 r.) stały się cennym zabytkiem polskiego renesansu, wymienić można chociażby Krzysztofa Pendereckiego (*Psalmy Da-*

---

<sup>1</sup> K. Kiwała, *Elementy sakralne w wybranych utworach polskich kompozytorów współczesnych*, [w:] *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. K. Turek, B. Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 131.

<sup>2</sup> Por. M. Tomaszewski, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zastłoniętych i zagubionych*. Tekst wygłoszony na Międzynarodowej Sesji Naukowej pt. „Duchowość Europy Środkowej w muzyce końca XX w.”, Akademia Muzyczna, Kraków 2000 [niepublikowane].

<sup>3</sup> Za: K. Droba, *Górecki*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna efg*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 429.

<sup>4</sup> J. Bramorski, *Teologia muzyki według Księgi Psalmów*, „Collectanea Theologica” 2012, t. 82, nr 1, s. 33–34.

wida na chór mieszany, instrumenty strunowe i perkusję, 1958), Tadeusza Paciorkiewicza (*2 psalmy na głos wysoki i organy*, 1974), Edwarda Bogusławskiego (*Psalmy Dawida* na chór mieszany a cappella, 1997–1998), Krzysztofa Baculewskiego (*Miserere* na chór mieszany a cappella, 1999) oraz Krzysztofa Knittla, którego cykl czterech kompozycji *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* (2000) stał się przedmiotem niniejszego artykułu.

Co istotne, ów pokutny Psalm 130 *De profundis* (*Z głębokości wołam do Ciebie*) jest jednym z najbardziej znanych i umiłowanych przez katolicką tradycję chrześcijańską Psalmów oraz jest chętnie wybierany przez współczesnych polskich kompozytorów do umuzycznienia, o czym świadczą najbardziej znane i wykonywane utwory, m.in.: Andrzeja Krzanowskiego (*De profundis*, kantata na baryton i orkiestrę, 1974), Marcina Tadeusza Łukaszewskiego (*De profundis* na chór mieszany, 1997), Krzysztofa Pendereckiego (*De profundis* z *Siedmiu bram Jerozolimy*, 1998), Bogusława Schaeffera (*De profundis* na sopran i orkiestrę kameralną, 2000), Józefa Świdra (*De profundis clamavi*, 2002), Mariana Sawy (*De profundis* na sopran i organy, 2002), Marka Czerniewicza (*De Profundis – cantata per coro e orchestra*, 2016).

## 2. *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* Krzysztofa Knittla w ujęciu teorii intermedialności

Twórczość muzyczną Knittla charakteryzuje nowatorstwo i eksperyment. Postrzegany jest przede wszystkim jako kompozytor muzyki elektroakustycznej łączonej z praktyką *live electronics*, komputerowej, improwizowanej, *performance* i instalacji dźwiękowych. Jest jednak wierny własnym założeniom artystycznym, co świadczy o jego przynależności do nurtu *transawangardy*<sup>5</sup>, która za cel stawia syntezę kodów nowoczesności i tradycji. Transawangarda, zdaniem autora manifestu, Achille Bonito Olivy, przywraca sztukę do miejsca satysfakcjonującej kontemplacji, pozwalając poruszać się jej we wszystkich kierunkach (w tym do przeszłości), w której mityczny dystans i namysł przepełnione są erotyzmem i energią wywodzącą się z intensywności dzieła i jego wewnętrznej metafizyki<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Wł. *la transanguardia* – kierunek w sztuce, jaka powstawała na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku równocześnie w kilku krajach (Włochy, Francja, Stany Zjednoczone, Skandynawia, Niemcy i Polska), której nomenklaturę zaproponował włoski krytyk sztuki – Achille Bonito Oliva. Więcej na temat transawangardy w muzyce zob. M. Karwaszewska, *From research on the musical „Transavantgarde”. A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of the 20th century Polish music*, „Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard” 2016, t. 7, nr 1, s. 75–88.

<sup>6</sup> Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde. La Transanguardia Italiana*, Milano 1980, s. 54 [tłum. Miłosz Wojtyna].

Nowatorstwo w dorobku twórczym Knittla polega na komponowaniu muzyki intuitywnej, określanej jako *free improvised music*<sup>7</sup> oraz *muzyki recyklingowej* czy *ekologicznej*<sup>8</sup>. Jednym z przejawów transawangardy jest fenomen intermedialności, obrazujący relacje, w jakie dany obiekt (działanie) wchodzi z mediami, które mogą być rozumiane wieloaspektowo, zarówno jako środki wyrazu, gatunki artystyczne, jak i media elektroniczne. Nie bez przyczyny Knittel przyrównuje relacje intermedialne we własnych dziełach do syntezy malarstwa z fotografią, jaką zastosował w obrazach amerykański artysta Robert Rauschenberg (informacja pochodzi od kompozytora).

Intermedialność, jako fenomen kultury ponowoczesnej, stanowi jeden z ważniejszych paradygmatów współczesnych badań komparatystycznych. Termin ten „nie oznacza ani sumy rozmaitych koncesji medialnych, ani usytuowania między mediami poszczególnych dzieł, lecz zintegrowanie estetycznych koncepcji poszczególnych mediów w postaci nowego kontekstu medialnego”<sup>9</sup>. Badacze zjawiska intermedialności (m.in. Irina O. Rajewsky, Chiel Kattenbelt) odwołują je do bardzo szeroko pojętej koncepcji, która nie ogranicza się do tylko określonych zjawisk lub mediów, ani konkretnych celów badawczych. Rajewsky zakłada, że „intermedialność może służyć przede wszystkim jako ogólne określenie wszystkich tych zjawisk, które (jak wskazuje przedrostek *inter-*) zachodzą w jakiś sposób między mediami”<sup>10</sup>. Chiel Kattenbelt uważa, że pojęcie intermedialności (ang. „intermediality”), podobnie jak pojęcia multi- lub transmedialności, wykorzystywane jest w różnych dyskursach (medialnych i artystycznych) i w różnych znaczeniach, zakładając wzajemny afekt, oraz redefinicję relacji pomiędzy mediami i odświeżoną percepcję<sup>11</sup>.

Autor terminu „intermedial” – Dick Higgins – używa go w odniesieniu do dzieł, „w których materiały różnych bardziej ugruntowanych form sztuki są ‘konceptualnie zespolone’, a nie tylko zestawione”<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Pojęcie pochodzi od kompozytora, za: Krzysztof Knittel – *Wokół Free Improvisation*, 2007. Dostępny w Internecie: [http://www.sme.amuz.krakow.pl/wyklady2007\\_2018/Freelmprovisation.pdf](http://www.sme.amuz.krakow.pl/wyklady2007_2018/Freelmprovisation.pdf) [stan z 10.10.2021].

<sup>8</sup> Pojęcia za: K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej. Tom VII, część 2: Współczesność 1975–2000*, e-book, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 272–273.

<sup>9</sup> J.E. Müller, *Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft*, „Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst” 1992, vol. 4, s. 12–21; przekład: *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, [w:] *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1999, s. 152.

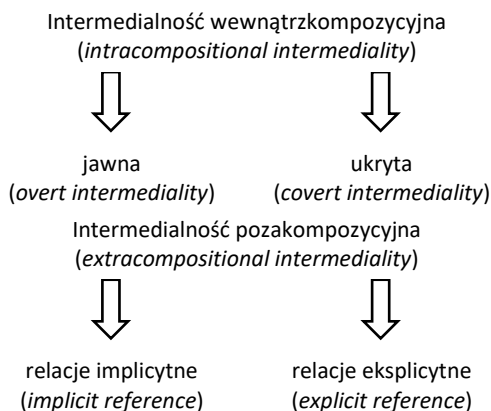
<sup>10</sup> I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermedialités / Intermediality” 2005, nr 6, s. 46.

<sup>11</sup> Ch. Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, „Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation” 2008, vol. 6, s. 25.

<sup>12</sup> Za: E. Vos, *The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*, [w:] *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling, Amsterdam – Atlanta – Rodopi 1997, s. 325.

Intermedialność można sprowadzić do łączenia ze sobą różnych sposobów przekazywania informacji (odniesień intermedialnych). W sztuce zaś intermedialność to nie tylko synteza różnych postaci sztuki – różnych mediów, tj. malarstwa, *visual art*, muzyki, rzeźby, filmu, teatru, literatury, telewizji, fotografii, ale przede wszystkim działanie artystyczne prowadzące do zmiany tradycyjnych sposobów tworzenia sztuki oraz jej odbioru, dzięki czemu powstają nowatorskie kreacje artystyczne, będące zintegrowanym przekazem artystycznym.

W interpretacji dzieła intermedialnego fundamentalna okazuje się teoria intermedialności autorstwa W. Wolfa<sup>13</sup>, która zakłada obecność różnych relacji, w jakie dane medium wchodzi z innymi mediami, dając przykład multimedialności tzw. „hybrydy medialne”. Autor teorii wyróżnia intermedialność *wewnątrzkompozycyjną* (*intracompositional intermediality*), dotyczącą dzieła, w którym w procesie sygnifikacji uczestniczy więcej niż jedno medium, oraz *pozakompozycyjną* (*extracompositional intermediality*), która obok relacji wewnątrzkompozycyjnych dotyczy rozważań na temat wzajemnych relacji między różnymi mediami<sup>14</sup>. Intermedialność wewnątrzkompozycyjna może być jawna – dotyczy dzieła, w którym da się wyodrębnić media, jakie uczestniczą w budowaniu artefaktu, albo ukryta, gdzie tylko jedno z użytych mediów jest oczywiste, inne zaś jest domniemane (por. Diagram 1).



**Diagram 1.** Typologia relacji intermedialnych, Por. W. Wolf, dz. cyt., s. 28.

Powszechnie uważa się w środowisku artystycznym, iż medium sztuki to „konwencjonalnie pojmowane, klasyczne, manualne środki wypowiedzi arty-

<sup>13</sup> W. Wolf, *Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, ed. S.M. Lodato, Amsterdam – New York 2002, s. 28.

<sup>14</sup> Za: M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 36–37.

stycznej [...], w zasadzie charakteryzowane przez materię, w której kształtowane jest dzieło – wypowiedź artystyczna”<sup>15</sup>.

Biorąc pod uwagę ową materię dzieła będącego syntezą różnych sztuk i tworzywa, można stwierdzić, że Knittel użył w swej kompozycji trzech różnych mediów, tworząc układy hybrydowe:

- klasyczne medium muzyczne (chór mieszany),
- literackie medium (teksty *Psalterza Dawidowego* z Biblii Tysiąclecia w tłumaczeniu o. Augustyna Jankowskiego OSB i ks. Lecha Stachowiaka),
- nowoczesne medium muzyczne (środki elektroniczne).

Kompozytor angażuje – zgodnie z koncepcją Wolfa – więcej niż jedno medium do stworzenia konkretnego wytworu artystycznego, które można bezpośrednio wskazać. Utwór ten jest więc przykładem intermedialności wewnątrzkompozycyjnej jawnej.

Wykorzystanie „muzycznego” znaczenia tekstu biblijnego, np. Psalmu 150 w cz. IV kompozycji Knittla, wprost i na zasadzie ekspresyjnego doznania tekstu w dziele muzycznym, ilustruje nowy typ zjawiska intermedialnego – *ekfrazy*<sup>16</sup> (słowna interpretacja muzyki – użycie medium werbalnego do reprezentacji medium niewerbalnego) oraz stanowiącej jej przeciwieństwo – *infrazy*<sup>17</sup> (wewnętrzna muzyczna realizacja tekstu biblijnego – użycie medium niewerbalnego do reprezentacji medium werbalnego). Wybrane motywy ilustrujące wspomniane w tekście instrumenty muzyczne nie są zwykłymi motywami muzycznymi *per se* – poprzez „muzyczność” tekstu słownego stwarzają nowe przestrzenie dźwiękowe, niosąc ze sobą wartości naddane (wzbożone o sieć odniesień intermedialnych), które w ujęciach teoretycznych i terminologicznych, zaproponowanych przez m.in. S. Bruhn, Clausa Clüvera, Jamesa A.W. Heffernana<sup>18</sup>, Chiela Kattenbelta<sup>19</sup>, wchodzą w zakres zjawiska intermedialności.

<sup>15</sup> R.W. Kluszczyński, *Estetyka sztuki nowych mediów. Międzyuczelniana specjalność multimedialna*, UMFC, Warszawa, s. 27, [online], [stan z 10 września 2021], Dostępny w Internecie: <https://docplayer.pl/6755862-Ryszard-w-kluszczyński-estetyka-sztuki-nowych-mediów.html>.

<sup>16</sup> *Ekfrazy* – według Jamesa A.W. Heffernana (badacza tego zjawiska) używa jednego medium służącego do reprezentacji (słowa), aby reprezentować inne medium, które samo jest reprezentujące (obraz) – „verbal representation of graphic representation”. Por. J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991, vol. 22, s. 299. <https://doi.org/10.2307/469040>. Pojęcie *musical ekphrasis* (*ekfrazy muzycznej*) ukonstytuowane pod koniec XX wieku przez amerykańską badaczkę Siglind Bruhn w badaniach nad dziełem muzycznym na podstawie definicji *ekphrasis* Clausa Clüvera, por. S. Bruhn, *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*, „Poetics Today” 2001, vol. 22, nr 3, s. 560. Na tej podstawie Stefan Drajewski, zgłębiając związek muzyki i choreografii w choreografiach Conrada Drzewieckiego, ukuł pojęcie *ekfrazy choreograficznej*. Por. S. Drajewski, *Ekfrazy dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2017, s. 35.

<sup>17</sup> *Infraza* – neologizm powstały na gruncie sztuk plastycznych (dzieło sztuki zainspirowane tekstem werbalnym). Proces odwrotny do *ekfrazy* [pojęcie własne].

<sup>18</sup> Por. przypis nr 16.

<sup>19</sup> Por. przypis nr 11.

### 3. Analiza słowno-muzyczna *Psalmów*

Należy podkreślić, że cykl utworów *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* napisany w 2000 roku na chór i media elektroniczne na specjalne zamówienie Programu 2 Polskiego Radia, był pierwszą religijną kompozycją Knittla i miał, jak twierdzi kompozytor, „wyrazić prawdę i siłę wiary”<sup>20</sup>. Dedykowany został Annie Szostak i Zespołowi Śpiewaków „Camerata Silesia”, którzy prawykonali dzieło podczas MFMW „Warszawska Jesień” 2000<sup>21</sup>. Partia taśmy magnetofonowej została zrealizowana przy współpracy Tadeusza Sudnika. Kompozycja została w 2019 wydana drukiem przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne<sup>22</sup>.

Kompozytor wybrał do umuzycznienia fragmenty z następujących psalmów<sup>23</sup>:

- psalm pokutny 130 (129) *Z otchłani grzechu ku Bożemu miłosierdziu*,
- psalm pochwalny 23 (22) *Bóg pasterzem i gospodarzem*,
- psalm pochwalny 117 (116) *Wszystkie narody chwalcie Pana!*,
- psalm pokutny 51 (50) *Wezwanie i prośba pokutnika*,
- psalm pokutny 102 (101) *Prośby wygnańca*,
- psalm pochwalny 103 (102) *Błogostaw, duszo moja, Pana!*,
- psalm pochwalny 150 *Alleluja*.

Psalmi pokutne wyrażające pokutę i skrucę odmawiane były już w czasach św. Augustyna, natomiast już u zarania chrześcijaństwa używane były w liturgii pokutnej i żałobnej. Zaś psalmy pochwalne (hymny) są modlitwami optymistycznymi, wielbią Boga, wyrażając wiarę w Boga Stwórcę i Wyzwolicieła.

Tekst wybranych psalmów do umuzycznienia nie był przypadkowy. Owe teksty psalmów z Biblii hebrajskiej (Biblii Tysiąclecia), przetłumaczone przez księży, zainspirowały Knittla do napisania pięknej i efektownej muzyki. Knittel wykorzystał teksty psalmów we współczesnym polskim przekładzie autorstwa o. Augustyna Jankowskiego (OSB) i ks. Lecha Stachowiaka. Polscy tłumacze opierali się na zbiorze psalmów Biblii hebrajskiej obejmującej 150 utworów, przekazanych drogą tradycji synagogałnej oraz na ich greckich i łacińskich tłumaczeniach. Są to ponadto teksty liturgiczne utrwalone w tradycji wieloma interpretacjami muzycznymi. Podział psalmów na wiersze, a wierszy na części (zwykle dwie), determinuje budowanie kontinuum formy. Forma muzyczna – psalmodyczna, podobnie jak w chorale wspierana jest na fundamencie tekstu liturgicznego (tekst

<sup>20</sup> Informacja pochodzi od kompozytora.

<sup>21</sup> K. Knittel, Komentarz do: *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*(2000). *Psalmi na chór i taśmę*, [w:] Program 43. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 2000, s. 90.

<sup>22</sup> K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie. Psalmi na chór mieszany i taśmę*, PWM, Kraków 2019.

<sup>23</sup> Por. *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Pallottinum, Poznań 2014; [www.esv.org](http://www.esv.org), [online] © 2001–2017 Crossway [stan z 17.08.2021].

psalmu), który wyznacza wewnętrzne i zewnętrzne cezury. Knittel w swych psalmach wzorował się na stylach melodycznych (melodyka sylabiczna) i wykonawczych (praktyka śpiewu antyfonalnego i responsorialnego) znamiennej dla chóru gregoriańskiego (inspiracja śpiewem psalmów). Wszystkie psalmy napisane są w stylu sylabicznym.

### 3.1. Ustęp I – Psalm 130

Wykorzystany w pierwszym ustępie utworu **Psalm 130** to psalm błagalny, zbudowany z czterech czterowersowych strof, w którym podmiot liryczny w formie lamentu zwraca się do Boga, błagając o łaskę. Na zakończenie modlitewnej pieśni pojawia się odkupienie całego narodu Izraela. Czterofazowa struktura tekstu biblijnego nie została wiernie przełożona na muzyczny dyskurs przez Knittla. Z uwagi na zmiany fakturalne, styl melodyczny i wykonawczy kompozycję można podzielić na cztery fazy z introdukcją, których cezury przypadają w innych miejscach niż w liturgicznym autentyku. Utwór rozpoczyna się introdukcją taśmy magnetofonowej, na jej tle wprowadzona zostaje solowa prezentacja partii basu, który recytuje w długich wartościach rytmicznych przejmujący i pełen medytacji wers psalmu *Z głębokości wołam do Ciebie Panie*. Fragment ten pełni rolę *message*, stanowiąc rodzaj klamry spajającej cykl kompozycji, gdyż przywołany jest ponownie na zakończenie. Powolne tempo, bardzo niski rejestr oraz dramatyczne w nastroju tło warstwy elektronicznej, w sposób dosłowny oddaje słuchaczowi tytułową apostrofę podmiotu lirycznego do Boga tj. „wołanie, które płynie z głębokości zła i grzechu”. Kolejne wersy błagalnego tekstu (wersy 2–4) realizuje w sposób sylabiczny chór mieszany, rozpoczynając pierwszą fazę psalmu (por. Przykład 1).

Wers piąty psalmu *W Panu pokładam nadzieję...* rozpoczyna drugą fazę utworu, w której kompozytor zastosował dialog dwóch par głosów ST i AB. Na zasadzie echa powtarzają one wspomniany wers, przypominając praktykę śpiewu antyfonalnego. Kolejną fazę wprowadza partia taśmy. W fazie tej szósty wers psalmu *Dusza moja oczekuje Pana bardziej niż strażnicy świtu* umuzyczył Knittel w formie kanonu czterogłosowego, w którym imitacja odbywa się z opóźnieniem jednego taktu w ruchu prostym w interwale oktawy i kwinty czystej (T, B, A) oraz w ruchu przeciwnym (S). W ostatnich wersach psalmu, w których zbawienie oczekiwane jest przez cały naród, do kanonu dołącza Knittel sopran solo. Solistka na tle zespołowego kanonu realizuje miłosierną modlitwę.



The image displays three staves of handwritten musical notation for Psalm 130. The top staff is for Bass (B) with a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  and a time signature of 4/4. A red box highlights a specific melodic phrase with the lyrics "Z głą- bo- ko- ści wo- łam do Cie- bie Pa- nie". Below this staff, there is a section labeled "(DŹWIĘKI ELEKTRONICZNE)" with a [CD] symbol and a double sharp sign (#). The middle section features four vocal staves (Soprano S, Alto A, Tenor T, Bass B) with a tempo marking of  $\text{♩} = 72$ . The lyrics are: "Pa- nie słu- chaj gło- su me- go! Na- kłóń uszy swo- je ku gło- sowi me- mu! A- le- ty u- dzie- łasz pre- ba- cze- nia, a- by Gie- si- o- ta- cza- no bo- ja- zni- a." The bottom staff continues the vocal parts with the same lyrics and tempo marking.

Przykład 1. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. I, Psalm 130 [manuskrypt]<sup>24</sup>.

### 3.2. Ustęp II – Psalm 23

Pochwalny **Psalm 23** już w tytule symbolizuje rolę, jaką pełni Bóg – „Pasterza swoich owiec”. Ma on charakter pochwalny, będąc aktem ufności w miłość i dobroć Boga. Psalm zbudowany jest z dziewiętnastowersowej strofy, która ma nieregularną liczbę sylab oraz nierównomierny rozkład akcentów. Tekst tego psalmu umuzyczniony został w ustępie drugim kompozycji. Tytułowa fraza „Pan jest moim Pasterzem”, uporczywie powtarzana w różnych głosach, zyskuje wymiar symboliczny. Głosy, którym kompozytor powierzył do umuzyczenia ów tekst, niosą przesłanie piękna tej części. Tekst recytowany jest sylabicznie na jednym dźwięku i prowadzony jest przez głosy w równoległych tercjach i kwintach (g–d). Tenże materiał muzyczny towarzyszy pozostałym głosom, które śpiewają kontemplacyjną modlitwę o drobnointerwałowej melice. „Swingujące” schematy rytmiczne i częste zmiany metrum (7/8, 11/8, 5/8, 12/8) czynią, iż psalm

<sup>24</sup> Fragmenty manuskryptu kompozycji zacytowane w niniejszym artykule za zgodą kompozytora.

ten przypomina muzykę popularną. Jak się wydaje, owa metryczka może mieć związek z wymową psalmu, w którym głównym elementem staje się ruch i droga człowieka, prowadzonego przez Boga: od pastwiska, poprzez proste ścieżki, aż do ciemnej doliny śmierci. Knittel zastosował w psalmie poczwórną obsadę głosów w chórze, sugerując podział partii na dwa zespoły, które realizują różny tekst. Prowadzą one w ten sposób muzyczny dialog, przypominając śpiew antyfonalny (por. Przykład 2).

45

S (1,2) *na-mas-czasz mi gło-wy o-lej-ko-mi; mój kie-lich jest pra-ob-fi-ty. Tak do-broś*

S (3,4) *Pan jest mo-im pa-ste-rcem, Tak do-broś*

A (1,2) *na-mas-czasz mi gło-wy o-lej-ko-mi; mój kie-lich jest pra-ob-fi-ty. Tak do-broś*

A (3,4) *Pan jest mo-im pa-ste-rcem, Tak do-broś*

T (1,2) *na-mas-czasz mi gło-wy o-lej-ko-mi; mój kie-lich jest pra-ob-fi-ty. Tak do-broś*

T (3,4) *Pan jest mo-im pa-ste-rcem, Tak do-broś*

B (1,2) *na-mas-czasz mi gło-wy o-lej-ko-mi; mój kie-lich jest pra-ob-fi-ty. Tak do-broś*

B (3,4) *Pan jest mo-im pa-ste-rcem, Tak do-broś*

54

S (1,2) *i ta-ska poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia*

S (3,4) *i ta-ska poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia*

A (1,2) *i ta-ska poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia*

A (3,4) *i ta-ska poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia*

T (1,2) *i ta-ska poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia*

T (3,4) *i ta-ska poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia*

B (1,2) *i ta-ska poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia*

B (3,4) *i ta-ska poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia*

Przykład 2. K. Knittel, *Z głębości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. II, Psalm 23 [manuskrypt].

### 3.3. Ustęp III – Psalm 117, 51, 102, 103

W trzecim ustępie kompozycji Knittel wykorzystał fragmenty z czterech psalmów *Psalterza Dawidowego*: 117, 51, 102 i 103, którym towarzyszą efekty elektroniczne. Struktura tej części utworu jest pięciofazowa.

**Psalm 117** to najkrótszy z psalmów, składający się w wersji hebrajskiej wyłącznie z siedemnastu słów, z których aż dziewięciu można nadać znaczenie symboliczne. Uznawany jest za pieśń pochwalną lub hymn o miłości i wierności Jahwe, a rozpoczyna się wezwaniem do wszystkich narodów ziemi „Alleluja.

Chwalcie Pana, wszystkie narody”. Tekst psalmu wypełnia dwie pierwsze fazy trzeciej części (najdłuższej) omawianego utworu. Narracja muzyczna napisana do słowa „Alleluja” operuje współbrzmieniem kwarty we wszystkich głosach chóru w podwójnej obsadzie z towarzyszeniem warstwy efektów elektronicznych. Praktyka nawiązuje do średniowiecznego ścisłego organum paralelnego prowadzonego w interwale kwarty. Poszczególne pary głosów pojawiają się z różnym opóźnieniem, tworząc fakturę polifoniczną. Różne współbrzmienia kwartowe, ale stałe dla danego głosu, prezentowane w odmiennych schematach rytmicznych mogą symbolizować uroczyste wezwanie do wszystkich narodów (Basy: c–f, b–es; Tenory: f–b, es–as; Alty: b–es, as–des; Sopran: es–as, des–ges) (por. Przykład 3).

The image shows a handwritten musical score for a choral setting of 'Alleluia'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and a double bass line (B). The second system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and a double bass line (B). The lyrics 'Al-le-lu-ja' are written below the vocal staves. The music is characterized by a complex, rhythmic texture with many slurs and ties, illustrating a parallel quartal texture. The score is written in a complex, rhythmic style with many slurs and ties, illustrating a parallel quartal texture.

Przykład 3. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. III, Psalm 117 [manuskrypt].

W drugiej fazie tej części kompozycji (Psalmu 117) Knittel ogranicza obsadę do jednego zespołu, który w postaci sylabicznej deklamacji śpiewa na przemian unisono i we współbrzmieniach kwartowych kolejne wersety psalmu. Użyta technika dialogu grupy solistów z chórem przypomina praktykę śpiewu w stylu responsorialnym.

Trzecią fazę części rozpoczyna muzyczna interpretacja tekstu pokutnego **Psalmu 51**, który „wyraża błaganie człowieka zranionego własnym grzechem i określany jest on mianem *Miserere (Miej miłosierdzie)* od pierwszego słowa łacińskiego tłumaczenia dokonanego przez św. Hieronima”<sup>25</sup>. Knittel wykorzystał pięć wstępnych wersów psalmu (w. 3–8), które zawierają dwa wezwania do oczyszczenia z grzechu, wyznania winy i przebaczenia. Podmiot liryczny – grzesznik proszący miłosiernie o przebaczenie – zostaje ukazany w utworze za pomocą solowej recytacji psalmu przez tenora, który realizuje swój śpiew w stylu recytacyjnym. W kolejnych wersach tekstu psalmu dołączają do niego basy, prezentując *quasi*-litaniijną recytację, aby sfinalizować ją w unisonie przez chór. Wprowadzenie techniki *ad libitum* oraz zjawiska polimetrii sukcesywnej pozwala uzyskać swobodny śpiew recytacyjny, jak w chorale gregoriańskim (por. Przykład 4).

Ad libitum (piu vivo)

(à 2)

Zmi-luj się na-de mną Bo-że w swej Ta-ska-wo-sci, w o-gro-mie swe-go mi-To-sier-dzia.

(34)

Wy-móż mo-ją nie-pra-wość, ob-myj mnie za-pet-nie z mo-jej wi-ny i o-cyść mnie z grze-chu mo-je-go.

(2)

Przykład 4. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. III, Psalm 51 [manuskrypt].

Kolejna faza trzeciej części kompozycji to muzyczna interpretacja wersu drugiego i trzeciego pokutnego treści **Psalmu 102**. Psalm rozpoczyna się potrójnym wezwaniem Boga, aby wysłuchał błagania o przebaczenie. Wers drugi recytuje w niskim rejestrze bas, zaś wers trzeci interpretują tenory i basy w stylu responsorialnym (por. Przykład 5).

<sup>25</sup> J. Bramorski, dz. cyt., s. 46.

48  $\text{♩} = 60 \div 70$  (m) (2.1)

Pa-nie, słu-chaj mo-dli-twy mo-jej, a wo-Ta-nie me-je niech do Cie-bie przy-jdź !

---

50

Nie kraj-prze-de mną słu-go o-bli-cza w dniu u-trą-pie-nia mo-je-go ! Na-kłóń ku mie Two-go u-cha :

(2.1) (2.4)

Nie kraj-prze-de mną słu-go o-bli-cza w dniu u-trą-pie-nia mo-je-go ! Na-kłóń ku mie Two-go u-cha :

---

53 (m)

w dniu, w któ-rym Cis wo-Tam, słyb-ko mie wy-słu-chaj !

u dniu, w któ-rym Cis wo-Tam, słyb-ko mie wy-słu-chaj !

Przykład 5. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. III, Psalm 102 [manuskrypt].

W fazie piątej Knittel umuzyczył tekst **Psalmu 103**, który stanowi 22-wierszowy hymn dziękczynny, piękna pieśń o wielkich dziełach Boga. Podmiot liryczny dziękuje Panu za „wszystkie dobrodziejstwa”, poszczególne łaski, a następnie za miłosierdzie okazane ludowi Izraela. Cztery pierwsze wersy tekstu psalmu realizują soprały, najpierw solo, a następnie przy wtórce altów. Kolejne wersy psalmu aż do końca śpiewa cały zespół (por. Przykład 6).

55 *meno mosso*

Bło-go-sław, du-szo mo-ja, Pa-na, i ca-Te mo-je wns-tee, słyb-te i-mię Je-go !

---

57

Bło-go-sław, du-sze mo-ja, Pa-na, i nie za-po-mi-naj o wszy-stkich Je-go do-bro-dziej-stwach !

Bło-go-sław, du-szo mo-ja, Pa-na, i nie za-po-mi-naj o wszy-stkich Je-go do-bro-dziej-stwach !

---

59 *più vivo*

On od-pu-szcza wszy-stkie two-je ni-ny, On le-czy wszy-stkie two-nie-mo-ce,

On od-pu-szcza wszy-stkie two-je ni-ny. On le-czy wszy-stkie two-nie-mo-ce.

(ff)

Przykład 6. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. III, Psalm 103 [manuskrypt].

### 3.4. Ustęp IV – Psalm 150

Finałowy ustęp utworu Krzysztofa Knittla stanowi muzyczną i wyrafinowaną interpretację pochwalnego, najbardziej „muzycznego”, **Psalmu 150**. Kompozy-

tor, podobnie, jak autor *Psalterza*, umieścił tekst tego psalmu na zakończenie dzieła. Otwierające część wezwanie „Alleluja”, utrzymane w radosnym i lekkim charakterze, śpiewane jest przez chór w podwójnej obsadzie. Symboliczny motyw zbudowany jest z opadających interwałów kwarty czystej i poddany jest imitacji, tworząc skomplikowaną ośmiogłosową konstrukcję polifoniczną.

Po 26-taktowej prezentacji „Alleluja”, jeden z zespołów podejmuje tekst kolejnych wersetów psalmu „Chwalcie Boga w jego świątyni [...]”, drugi zaś kontynuuje śpiew „Alleluja”, tworząc dialog w stylu antyfonalnym. W wersetach od 3 do 5 tekstu psalmu psalmista prezentuje sposoby, w jaki można oddać cześć Panu – poprzez aktywność muzyczną człowieka, który gra na instrumentach: rogu, harfie, cytrze, bębnie, strunach – co w oryginale oznacza ogólnie instrumenty strunowe – flecie, dźwięcznych cymbałach, cymbałach brzęczących, a w ostatnim wersecie psalmu pojawia się głos. Można stwierdzić, że ów radosny psalm kierowany jest głównie do instrumentalistów, śpiewaków i tancerzy – świadectwem są sformułowania dotyczące muzyki wokalne, instrumentalnej oraz tańca, za pomocą których wzywa do chwaleń Boga przy użyciu instrumentów, śpiewu czy tańca<sup>26</sup>.

Każdy z instrumentów staje się muzycznym symbolem w utworze – Knittel ilustruje go za pomocą odmiennych, charakterystycznych figur dźwiękowych: harfę i cytrę za pomocą chromatycznych pochodów (w dół i w górę), róg za pomocą opadającego interwału kwarty czystej, bęben i taniec w postaci repetycji jednego dźwięku, instrumenty strunowe i flet w postaci sekundy i tercji, zaś cymbały brzmące i dźwięczne w postaci współbrzmień kwartowych i kwintowych. Muzyczne ilustracje poszczególnych instrumentów oznaczono w przykładzie nutowym kolorami (por. Przykład 7).

Budując finalną kulminację dzieła, Knittel powierza sukcesywnie głosom jednego chóru tekst psalmu „Wszystko, co żyje niech chwali Pana”, który dialoguje z opadającą figurą melodyczno-rytmiczną na słowie „Alleluja”.

Tę cześć i zarazem cały utwór kończy kompozytor materiałem introdukcji wraz z tytułowym wersem recytowanym przez bas i tenor na tle taśmy, po którym następuje finalne wspólne zawołanie „Alleluja” na dźwiękach akordu E-dur, symbolizującego według interpretacji XIX-wiecznej, tonację radości, śmiechu i pełnej rozkoszy<sup>27</sup> (por. Przykład 8).

<sup>26</sup> Por. Ł. Bergel, *Pieśń Mojżesza i Baranka. Znaczenie muzyki wokalne, instrumentalnej i tańca w tekście biblijnym na podstawie Ap 15,2–4 – studium egzegetyczno-teologiczne*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2018, t. 11, nr 1, s. 11–33.

<sup>27</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart powiązał konkretne tonacje z afektami, jakie obowiązywały już we wczesnym baroku, które opisał w swym traktacie *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* z 1806 roku, s. 382–383.

44

S(4)  
S(2)  
A(1)  
A(2)  
T(4)  
T(2)  
B(1)  
B(2)

49

S(1)  
S(2)  
A(1)  
A(2)  
T(1)  
T(2)  
B(1)  
B(2)

Przykład 7. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. IV, Psalm 150 [manuskrypt].

113

S  
A  
T  
B

[CD]

Przykład 8. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. IV, Psalm 150 (koda) [manuskrypt].

#### 4. Podsumowanie

Podsumowując dyskurs, można stwierdzić, że omawiana muzyka Knittla związana jest ze sferą *sacrum* i nie pozostawia słuchacza obojętnym, z jednej strony zmusza do pełnej emocji refleksji i medytacji religijnej, z drugiej zaś stanowi przykład współczesnego podejścia do tekstu biblijnego – interpretacji muzycznej przy użyciu nowych technologii (muzyka elektroniczna). Knittel, pozostając pod wielkim uro-

kiem piękna i teologicznej głębi tekstów biblijnych, połączył tradycyjne brzmienia z dźwiękami wygenerowanymi sztucznie, dając jeden zintegrowany przekaz. Odgłosy zarejestrowane na taśmie magnetofonowej pomagają muzycznie zilustrować narrację tekstu odczytanego przez kompozytora w sensie dosłownym. Do stworzenia partii taśmy kompozytor wykorzystał brzmienia syntezatora Yamaha DX7 IIFD oraz samplera Akai S-20 sterowanego przez klawiaturę Yamaha CBX-KiXG. Dźwięki pochodzenia elektronicznego były w większości realizowane przez Knittla drogą eksperymentalną na DX7 i w kompozycji nie znajdziemy żadnego dźwięku fabrycznego, czyli zaproponowanego przez producenta instrumentu<sup>28</sup>.

Muzyczna interpretacja treści *Psalterza Dawidowego* w omawianym dziele nawiązuje do praktyk znanych z chorału gregoriańskiego (style melodyczne i wykonawcze). Fazy narracji oparte na kolejnych odcinkach tekstu biblijnego wykorzystują obsadę w zróżnicowany sposób: od sylabicznej deklamacji, przez dialogi pomiędzy grupami głosów (imitujące praktykę hoketus łac. *hoquetus*), przez odcinki o fakturze polifonicznej, aż do uroczystej kulminacji z amplifikacją na słowie „Alleluja”.

Współdziałanie różnych mediów biorących udział w budowaniu narracji pozwoliło Knittlowi stworzyć: nową reprezentację użytych mediów, nowe strategie dramaturgiczne, nowe zasady strukturyzacji oraz przedstawiania słów i dźwięków, opracowanie nowego sposobu percepcji oraz wygenerować nowe kulturowe i psychologiczne znaczenia.

## Bibliografia

### Źródła

*Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Pallottinum, Poznań 2014.

Knittel Krzysztof, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie... Psalmi*, Warszawa 2000. [manuskrypt].

Knittel Krzysztof, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie. Psalmi na chór mieszany i taśmę*, PWM, Kraków 2019.

### Opracowania

Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej. Tom VII, część 2: Współczesność 1975–2000*, e-book, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.

Bergel Łukasz, *Pieśń Mojżesza i Baranka. Znaczenie muzyki wokalne, instrumentalnej i tańca w tekście biblijnym na podstawie Ap 15,2–4 – studium egzegetyczno-teologiczne*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2018, t. 11, nr 1, s. 11–33 [<https://doi.org/10.12775/BPTh.2018.001>].

<sup>28</sup> Informacja pochodzi od kompozytora.



- Bramorski Jacek, *Teologia muzyki według Księgi Psalmów*, „Collectanea Theologica” 2012, t. 82, nr 1, s. 33–56.
- Bruhn Siglind, *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*, „Poetics Today” 2001, vol. 22, nr 3, s. 551–605 [<https://doi.org/10.1215/03335372-22-3-551>].
- Drajewski Stefan, *Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2017.
- Droba Krzysztof, *Górecki*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna efg*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 429.
- Heffernan James A.W., *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991, vol. 22, nr 2, s. 297–316 [<https://doi.org/10.2307/469040>].
- Karwaszewska Monika, *From research on the musical „Transavantgarde”. A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of the 20th century Polish music*, „Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard” 2016, t. 7, nr 1, s. 75–88 [<https://doi.org/10.26913/70102016.0111.0004>].
- Kattenbelt Chiel, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, „Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation” 2008, vol. 6, s. 19–29.
- Kiwała Kinga, *Elementy sakralne w wybranych utworach polskich kompozytorów współczesnych*, [w:] *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. Krystyna Turek, Bogusława Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 131–140.
- Knittel Krzysztof, Komentarz do: *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie... (2000). Psalm na chór i taśmę*, [w:] Program 43. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 2000, s. 89–92.
- Müller, Jürgen E., *Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft*, „Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst” 1992, vol. 4, s. 12–21; tłumaczenie: *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, [w:] *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1999, s. 129–156.
- Oliva Achille Bonito, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia Italiana*, Milano 1980.
- Rajewsky Irina O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermedialités / Intermediality” 2005, nr 6, s. 43–64 [<https://doi.org/10.7202/1005505ar>].
- Schubart Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienna 1806.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych. Tekst wygłoszony na Międzynarodowej Sesji Naukowej pt. „Duch-*

wość Europy Środkowej w muzyce końca XX w.”, Akademia Muzyczna, Kraków 2000 [niepublikowane].

Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Wolf Werner, *Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, ed. Suzanne M. Lodato, Amsterdam – New York 2002, s. 13–34.

Vos Eric, *The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*, [w:] *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling, Amsterdam – Atlanta – Rodopi 1997, s. 325–336.

## Internet

Kluszczynski, Ryszard W., *Estetyka sztuki nowych mediów*, Międzyuczelniana specjalność multimedialna, UMFC, Warszawa, s. 27, [online], źródło: <https://docplayer.pl/6755862-Ryszard-w-kluszczynski-estetyka-sztuki-nowych-mediow.html> [stan z 10.09.2021].

Krzysztof Knittel – *Wokół Free Improvisation*. 2007, źródło: [http://www.sme.amuz.krakow.pl/wyklady2007\\_2018/FreeImprovisation.pdf](http://www.sme.amuz.krakow.pl/wyklady2007_2018/FreeImprovisation.pdf) [stan z 10.10.2021]. [www.esv.org](http://www.esv.org), [online] © 2001–2017 Crossway [stan z 17.08.2021].

## Texts of the *Psalter of King David* in an Intermedial Composition by Krzysztof Knittel

### Abstract

Krzysztof Knittel, a composer who has been writing at the turn of the 20th and 21st century, is faithful to his artistic vision that bears testimony to his affiliation to the trans-avantgarde aimed at synthesizing the codes of modernity and tradition. One of its manifestations is the phenomenon of intermediality, picturing the relationships emerging between a given object (action) and media. Novelty in Knittel's works is based on composing intuitive music, described as free improvised music, and recycled, or ecological, music. The 1970s saw increased interest in the sacred and the spiritual in Polish music. The song cycle *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* ('Out of the depths I cry to thee, O LORD!', 2000) for choir and electronic media, the first religious composition by Knittel, was written, as the composer claims, 'to express the truth and the strength of faith'. The songs were written to texts of the *Psalter of King David* from *Biblia Tysiąclecia* ('The Millennium Bible'). The aim of this article is to assess how the source of inspiration influenced the structure and aesthetics of the intermedial work being discussed.

**Keywords:** intermediality, Krzysztof Knittel, 20th- and 21st-century Polish music, the Book of Psalms, religious music.