

Rozmowa dziewiąta

24 września 2016, godz. 19:30

Filharmonia Narodowa

Koncert finałowy

Wykonawcy:

Sophie Schafleitner, skrzypce

WARSZAWSKI CHÓR CHŁOPIĘCY

Jakub Hutek, Marcin Piotr Łopacki, przygotowanie chóru

Krzysztof Kusiel-Moroz, dyrektor artystyczny

NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA W

KATOWICACH

Emilio Pomàrico, dyrygent

Program:

Salvatore Sciarrino *Shadow of Sound*

Aureliano Cattaneo *Koncert skrzypcowy ** (nowa wersja)*

Zofia Dowgiałło *Kompozycja z ruchomym tłem*

Iannis Xenakis *Polla ta Dbina*

Marcin Trzęsiok: Wczorajszy koncert finałowy – porozmawiajmy o nim. Idźmy po kolei. Dość plebiscytów, niech nas forma nie zniewala. Na początek bohater tego festiwalu: Salvatore Sciarrino i jego *Shadow of Sound*. Rzutujemy ten utwór na znane nam już wcześniej trzy kompozycje Sciarrino. Porównujemy. Jest o czym mówić.

Barbara Spodymek: Dobrze było zobaczyć nową odsłonę Sciarrino, bo mieliśmy już styczność z dwoma operami, utworem kameralnym. I wreszcie pełna orkiestra, gdzie możliwości instrumentacyjne były większe i można było uzyskać więcej efektów.

Joanna Kołodziejska: Przyznam szczerze, że mnie najmniej zachwyił ten utwór, oczywiście w kontekście wszystkich usłyszanych na festiwalu kompozycji tego twórcy. W zasadzie nie zaskakiwał niczym nowym poza nowym aparatem wykonawczym, o którym słusznie wspomniała Basia. Oczywiście, orkiestra dawała inne możliwości brzmieniowe, ale nie miałam wrażenia, że została on jakoś szczególnie wykorzystana. Dalej pozostawaliśmy w konwencji poszukiwania dźwięków w ciszy, oddechu. Nie powiem, że byłam rozcieszona, ale oczekiwałam chyba czegoś innego, nowego – przede wszystkim dlatego, że tym razem był to utwór na orkiestrę...

MT: Czy ktoś chciałby zaoponować?

BS: Ja. *Shadow of Sound* jest spójny z całą twórczością Sciarrino. Nie mógł zrobić czegoś zupełnie innego tylko dlatego, że ma do czynienia z orkiestrą. Więc to było po prostu płynne rozszerzenie instrumentacyjne jego wizji.

Piotr Krajewski: Ja myślałem – dopóki nie przeczytałem, że utwór został napisany w 2005 roku – że jest to efekt brzmieniowy od którego kompozytor wychodził, zaś utwory, które słyszeliśmy wcześniej, to był właśnie efekt do którego dążył. Wiadomo, że walor i wolumen brzmieniowy orkiestry jest o wiele większy. Jednak tej ciszy było jednak trochę za mało.

MT: Było jej tyle, że słyszeliśmy szum głośnika albo wentylacji... na samym początku.

PK: Mimo wszystko odniosłem wrażenie, że za mało było ciszy. Może dlatego, że smyczki były bardzo ekspresyjne i to klóciło się z odbiorem pozostałych utworów Sciarrino, które usłyszeliśmy na festiwalu.

MT: Tak, ja też zwróciłem uwagę na smyczki, na glissanda. I na tą taką motoryczną energię, która została pod koniec utworu wprowadzona przez te smyczki. Takie elastyczne, odbijające się jak ping-pong glissanda. Efekt, którego wcześniej u niego nie było. [cisza] Dobrze, zbieramy dalej wrażenia.

Karolina Majewska: Pod względem formalnym utwór był podobny do tego co usłyszeliśmy wcześniej. W sumie znowu wyszliśmy od tego niskiego pułapu dźwięków ciszy, rozbrzmiewania, aż dotarliśmy do jakiegoś konkretnego crescendo, które pojawiło się w około dwóch trzecich utworu i trwało do końca. Możemy to chyba uznać za jakąś cechę charakterystyczną dla tego kompozytora.

MT: Taka naturalna forma łukowa...

Joanna Zabłocka: Myślę, że to był najmniej zaskakujący utwór Sciarrino na tym festiwalu.

MT: Wypływa stąd wniosek, że Sciarrino jest kompozytorem predestynowanym do pisania na składy kameralne, tak?

PK: No właśnie, tak też mi się wydawało... . Z tego powodu, że smyczki tak bardzo mi przeszkadzały, pomyślałem, że lepiej brzmiałyby same instrumenty dęte w tym utworze.

BS: A może nie wykorzystał do końca brzmienia orkiestrowego.

MT: No, ale nie mógł tego zrobić. A przede wszystkim – nie chciał.

BS: Ale chodzi mi o to, że w mniejszym składzie mógłby uzyskać podobny efekt.

MT: Czy ktoś miał jakieś skojarzenia związane z tytułem? A może to przypadek... A kto zna utwór *Klangschatten* Lachenmanna? To chyba utwór z początku lat 1970, gdzie Lachenmann próbuje stworzyć negatyw brzmienia symfonicznego. Coś łączy oba te utwory. Całkiem możliwe, że Sciarrino świadomie tu nawiązuje i dyskutuje z utworem Lachenmanna. To jest jeden kontekst, który chciałbym tu zaznaczyć. Ale są też inne, jak np. problem kameralnego wykorzystania orkiestry. To nie jest tylko problem Sciarrina, ale w ogóle modernizmu w jego niektórych jego odsłonach, zwłaszcza wczesnych. W 1913 roku miały miejsce dwa najslawniejsze skandale, które otwierają muzykę XX wieku – czerwcowy, czyli *Święto wiosny* w Paryżu. I jeszcze ten majowy, w Wiedniu, gdzie wykonano utwory Schoenberga i jego uczniów, m.in. *Altenberglieder* op. 4 Albana Berga. Jeden z powodów tej furii, w jaką wpadła publiczność wiedeńska był taki: oto na scenie zasiada wielka orkiestra, ale muzycy grają kameralnie. Absurd – jakby kompozytor się nabijał, wybierając orkiestrę, a potem każąc instrumentalistom siedzieć na scenie bezczynnie. Więc to nie jest nowy problem, wielka orkiestra i wielka cisza. I wielka dysproporcja. U Berga zresztą jeszcze większa, bo tam są miniatury. A tutaj mieliśmy utwór, który trwał odpowiednio długo, jak przystało na utwór orkiestrowy. Jeszcze chciałbym wrócić do komentarza, bo myślę, że komentarz wyjątkowo trafnie, w uniwersalny sposób prezentuje intencje Sciarrino. Więc warto sobie podyskutować o tym, w kontekście tego utworu i w kontekście wszystkich utworów, które usłyszeliśmy... [czytamy komentarz]. Czy dalsie się prowadzić tymi sugestiami danymi przez kompozytora?

BS: One są dosyć oczywiste biorąc pod uwagę język dźwiękowy Sciarrino.

MT: No i czy to nie jest paradoks? Są takie oczywiste! Wszystko już z góry wiemy! On pisze tutaj, że trzeba usłyszeć dźwięk na nowo. A tu proszę – robimy z tego kliszę, gotowca... Jest ten program Sciarrino realistyczny czy utopijny? Bo ta uwaga wskazywałaby na to, że jednak utopijny.

JK: To w zasadzie zależy od odbiorcy, od tego jak zechce słuchać utworu. Jeśli poważnie potraktuje sugestię kompozytora, to być może znajdzie nowy dźwięk w tym, co już zna.

MT: Oczywiście, nawet mówi o wyższym stanie świadomości. O wyostrzeniu tej naszej stepionej wrażliwości.

JK: Jednak również sama muzyka Sciarrino, przepelniona ciszą i subtelnościami, skłania do tego, żeby się wsluchać – usłyszeć dźwięki, na które kompletnie nie zwracamy czasem uwagi. Ja myślę, że cała ideologia kompozytora jest bardzo spójna, a zarazem piękna. Często jest tak, że w wielu utworach drobne brzmienia, niuanse, „smaczki” umykają na koszt zrobienia wrażenia na słuchaczu, zszokowania, między innymi hałasem. Wydaje mi się, że idea Sciarrino ma sens. Co więcej, opis utworu ma odzwierciedlenie w dziele.

MT: Zauważmy, że on nam nie tłumaczy jaki to jest sens. Mówi, że sami musimy usłyszeć coś na nowo, wyostrzyć nasz aparat percepcyjny i znaleźć klucz. Być może sens jest jakiś pozawerbalny? To całkiem prawdopodobne. No i miałbym teraz ochotę powiedzieć, że u Sciarrino pojawia się nurt sztuki epifanicznej, rzecz bardzo dzisiaj rzadka. Epifania to blysk, objawienie czegoś nieznanego, nienazwanego, mocnego, jakiejś energii. Coś pierwotnego, coś pokrewnego greckiemu poczuciu zadziwienia, które jest źródłem filozofii. Wielkimi twórcami epifanicznymi byli na początku XX wieku zwłaszcza literaci, np. James Joyce, który pisze swoje epifaniczne poematy, a później włącza je do *Ulyssesa*. Autorów można wymienić wielu, np. D. H. Lawrence, Rilke, Pound, William Carlos Williams (jego słynny wiersz o czerwonej taczce). W dziełach epifanicznych oni niczego nie tłumaczyli, tylko opisywali. Te nurty istniały też po wojnie, m.in. w malarstwie amerykańskim u Marca Rothko czy Barnettta Newmana. Oni malowali omalże monochromatycznie. Stając przed nimi – a są to ogromne formaty – można było zawołać: „O, to jest czerwień, jaka siła koloru!”. Takie rozpoczynanie od nowa. Ładnie ten moment opisał na płaszczyźnie muzycznej Richard Taruskin. W jego pięciotomowej historii muzyki jest taki rozdział „Starting from the Scratch”, o powojennej awangardzie. Twórcy awangardy nowojorskiej, w swym przekonaniu, rozpoczynali muzykę od zera. A ich punktem wyjścia jest wsluchanie się w sam dźwięk, poza wszelkimi systemami muzycznymi. Te tendencje są też u Sciarrina, ale w sposób zupełnie inny niż u Cage’a, który jest mu w pewien sposób bliski. Różnica polega na tym, że są bardzo wyrafinowane pod względem warsztatu kompozytorskiego. To jednak są znowu utwory, a nie tylko eksperymenty. Więc to jest ważny kontekst. Ja tak buduję te konteksty nie dlatego, żeby robić wykład akademicki. Mam po prostu silne poczucie, że dzieło nie rodzi się w próżni, że oddziałują na niego różne siły. Niekoniecznie trzeba ich szukać w bezpośrednim otoczeniu i w bliskości czasowej. Dostrzeganie tych sił należy do zadań krytyki muzycznej. Ale dobrze, idziemy dalej - **Koncert skrzypcowy Aureliano Cattaneo...**

[cisza]

MT: Spuszczamy na niego zasłonę milczenia? Naprawdę nie ma o czym mówić?

[śmiech]

BS: To był bardzo tendencyjny utwór. Ja się wynudziłam....

MT: Co to znaczy „tendancyjny”? Jednostronny?

BS: Jeżeli bym wyobrażała sobie jak ma wyglądać koncert skrzypcowy, to właśnie byłby ten koncert skrzypcowy. I każdy inny.

MT: Jest tu pewne niebezpieczeństwo. O Sciarrino wszystko wiemy. Słuchamy, i proszę, potwierdzają się nasze przypuszczenia. O koncercie skrzypcowym też wszystko wiemy. Słuchamy, i oczywiście, też potwierdzają się nasze przypuszczenia. Jesteśmy może trochę... gruboskórni? Zepsuci? A może zmęczeni?

JK: Mnie ten utwór także niczym nie zaskoczył. Mieliśmy do czynienia z konwencją typowego trzyczęściowego koncertu. Gdzieś pobrzmiewał cień stylu *brillant* – elementy kantylenowe zostały zestawione z popisowymi. To wszystko było takie typowe... I z jednej strony jestem pod wrażeniem konsekwencji z jaką kompozytor trzymał się ram formalnych, które potraktował zupełnie poważnie. Z drugiej strony brakowało mi „tego czegoś”. Takiego błysku w oku, osobowości kompozytora.

MT: A skrzypaczka nie wystarczała...? To znaczy, solista nigdy nie wystarcza – ale czy utwór nie bronił się chociażby dzięki wykonaniu? Podobała wam się?

PK: Dla mnie w partii skrzypiec brakowało oddechu. Solistka nie mogła się pokazać, zaprezentować.

MT: Celna uwaga! Bo skrzypaczka cały czas grała. Musimy to zauważyć, jeżeli chcemy o tym utworze powiedzieć coś więcej niż tylko wyrazić nasze subiektywne odczucia. Więc ona prawie cały czas grała!

PK: Szczególnie w momencie kulminacji pierwszej części, narastało *crescendo* i nagle skrzypaczka została *solo* w wysokim rejestrze. Liczyłem na to, że chociaż w tym momencie coś się w jej partii zmieni, że był to moment kulminacji. Ale, niestety, tak się nie stało.

MT: No dobrze. Mamy już dwie trafne uwagi, które w pewien sposób przybliżają obraz dźwiękowy tego utworu. Pierwsza, że skrzypaczka niemal cały czas grała, i druga, że często grała w wysokim rejestrze. To może przypadkiem, ale kojarzy się ze stylem skrzypcowym Szymanowskiego czy Prokofiewa (w *I Koncercie*). Albo z koncertem Albana Berga, gdzie też orkiestra jest rozbita na małe zespoły kameralne, a skrzypce pozostają w wysokim rejestrze. Dlaczego tak podkreślam, że ona cały czas grała? Bo potwierdziło się to, co zostało zapisane w nudnej i bardzo technicznej nocie programowej. Jest w nim uwaga kluczowa, że orkiestra idzie tu za solistką. Koncert był skoncentrowany na linii skrzypiec, orkiestra ją tylko dobarwiała. Nie była to „walka” między orkiestrą a solistką. Solistka ciągnęła resztę. Co jest założeniem dosyć ciekawym. Gdybyśmy z takim nastawieniem posłuchali tego utworu, to może inne byłby odbiór... No ale nie mówię tego, żeby udowodnić, że to jest jakieś arcydzieło. To był dobrze napisany utwór muzyki współczesnej, którego się dobrze słucha, ale który nie zostaje w pamięci. Muzyka płynęła, miała wiele subtelności. No tak, a potem była przerwa. A po przerwie utwór **Zofii Dowgiałło *Kompozycja z ruchomym tłem***. Co powiecie?

AG: Przede wszystkim utwór był genialnie zinstrumentowany. Próbowалам sobie wyobrazić barwy, jednak wiem, że kompozytorka jest synestetką, więc prawdopodobnie sama ta informacja

popudzała moją wyobraźnię. Niestety, czasami był zbyt przeladowany, za gęsty. Momentami miałam skojarzenia z Lutosławskim. Chodzi o percepcyjną grę figurą i tłem.

MT: Tak, to jest słuszne. Tam nie było tematów, tylko załączki motywów. I trudno było określić, czy one są figurą, czy może częścią zmieniających się i gęstych układów dźwiękowych, które wypełniały te wyobrażone bryły dźwiękowe. Nie było jasne, czy te motywy się wyodrębniają czy wtapiają w tło.

BS: Ja ten utwór słyszałam na Festiwalu Prawykonania i w zestawieniu z innymi utworami tego koncertu byłam nim rozczarowana. Ale założyłam, że na Warszawskiej Jesieni podejść do tego na świeżo. I utwór wypadł lepiej. Mam całkiem pozytywne wrażenie. I zgodzę się, że barwa i instrumentacja były mocnym elementem.

PK: Ja po samym tytule spodziewałem się czegoś innego – bardziej zróżnicowanego tła, większego zaburzenia relacji figura-tło. Zgodzę się z Anią, że utwór był zbyt gęsty. Ale jednak pojawiały się oddechy, redukcja brzmienia symfonicznego. Stąd słuchało się tego całkiem przyjemnie.

JK: Ja niewiele mam do powiedzenia. Nie byłam w stanie przesłuchać tej kompozycji z pełną koncentracją, skupieniem. Być może dlatego, że to był kolejny dobry utwór, który nie został w pamięci na dłużej. Cała przygoda z nim zaczęła się i skończyła na Warszawskiej Jesieni.

MT: Rozumiem, ale nie jest dobrze, kiedy dyskusja krytyczna opiera się na subiektywnych odczuciach: „był dobry, ale nic mi nie zostało w pamięci”. Krytyk powinien odnieść się również do materii muzycznej, czyli wykonać tę fachową pracę, której na razie zrobiliśmy niewiele. Przypomnijmy: Ania powiedziała, że kompozytorka ma dar synestezji, że utwór miejscami przypominał Lutosławskiego, że był czasem za gęsty, że były motywy, które wylaniały się jako figura, ale nie mogły się w pełni oderwać od tła. Piotr powiedział coś ciekawego, że były momenty oddechu i pauzy. A jakie są uwagi Joanny [Zabłockiej] i Karoliny?

JZ: Trudno było mi się tam na czymś „zaczepić”. Ciągły ruch sprawiał, że utwór w nieoczywisty sposób był trudny w odbiorze.

MT: Słusznie! Jeśli mielibyśmy umieścić *Krajobraz*... w jednej z pięciu kategorii Davida Metzera, to wpisalibyśmy go w rubrykę *sonic flux* – to jest ta odmiana modernizmu współczesnego. Muzyka, która ciągle zmienia swoją formę, nigdy nie dochodząc do postaci finalnej. Tę zasadę można by też nazwać „wariacją ewoluującą” – terminem wymyślonym przez Schöberga, który wprowadził go w swych analizach muzyki... Brahmsa. W wariacji ewoluującej nie ma tematu. Jest jakiś zaczyn – drobny motyw, idea – podlegający nieustannym metamorfozom, bez formy początkowej i formy finalnej. A Karolina?

KM: Męczył mnie ten utwór. Przez te ciągle zmiany, motywy, które się pojawiały, a których w zasadzie nie było, wydawał mi się strasznie pstrokaty i migotliwy, ale w złym znaczeniu tego słowa. W zasadzie nie można było się na niczym oprzeć i skupić, bo ciągle pojawiała się jakaś zmiana. Jak już zdążyłam się do czegoś przyzwyczać, to po raz kolejny coś się zmieniało. Zbyt wielka była ta paleta barw jak na koncert finałowy, i końcówkę tego koncertu.

MT: Hm... Jestem teraz w trudnej sytuacji, bo mnie ten utwór zachwycił. Mam wrażenie, że jest w nim rodzaj subtelności i kunsztu bardzo rzadko dziś spotykanego, szczególnie w polskiej muzyce. No ale oczywiście nie mogę i nie chcę tego zdania narzucić. Myślę jednak, że wart poświęcić temu utworowi jeszcze kilka minut. To, co powiedziała Karolina o nieustającej

zmienności, wielości elementów, jest bardzo trafne. I rodzi się pytanie, czy słuchając tego utworu nie popełniamy takiego błędu, że koncentrujemy się na szczegółach, tych drobnych elementach, zamiast szukać ich sumy, wypadkowej.

BS: Ja miałam skojarzenie z *Farben* [Schönberg, op. 15 nr 3], z jakąś masą dźwiękową, która przez cały czas się obraca i pokazuje swoje migotliwe brzmienie. Trochę jak w kalejdoskopie: mamy obraz, który nieustannie się zmienia, przez co zyskujemy coraz to nowe barwy w kalejdoskopowych szybkach.

MT: Bardzo dobrze. Ja bym powiedział, że utwór wyrasta z takiej estetyki sonorystycznej, z tych mas dźwiękowych, jakie mamy w *Trenie* czy w *Polimorfii* Pendereckiego. Przy czym używa języka dźwiękowego o wiele bardziej kolorowego, i wymagającego precyzyjnej kontroli harmonicznego i rytmicznego. To znaczy wyobraźnia jest podobna, sonorystyczna, ale kontrola słuchowa tych bardzo bogatych wielodźwięków – w których czasem pasmo górne trwa, a dół się zmienia, potem dół zostaje, a góra się zmienia, potem środek się zmienia itd. – budzi najwyższy szacunek. Niektórzy mówili, że to było *passé*, że taki neom impresjonizm. Ja mam wrażenie, że tu słyhać było muzykę spektralną, z powodu tych wielopiętrowych akordów, rozpiętych od basu po bardzo wysokie rejestry. Nie sądzę jednak, żeby te harmonie obliczał komputer, choć nie wiemy tego na pewno. Tak czy owak, Debussy czy spektralizm, jest to muzyka *à la française*. Mój mały problem wiąże się z komentarzem, który – przynajmniej na początku – jest złym doradcą. Takich komentarzy jest co niemiara. Szybko o nim w ogóle zapomniałem, ale teraz myślę, że on odsłania ścieżki wyborazni i może jest też kluczem analitycznym do utworu. Zgoda, moment synestezji jest tu sugestywny: w barwie, w harmonii, w instrumentacji. Ja też się gubiłem w formie, która jest nieoczywista. Narracja przypomina krążenia wokół jakiegoś zanikającego punktu. Znikąd i donikąd to nie zmierza, więc człowiek się gubi. Ale jakie to było wspaniałe zagubienie! Czasem trzeba stracić grunt pod nogami. A ta oniryczna atmosfera była tak pozytywna, promienna. I na koniec jeszcze dwie sprawy. W tych gęstych fragmentach, rzeczywiście, być może pobrzmiewał Lutosławski...

AG: Skojarzenia z Lutosławskim nasuwały mi się również przez język harmonicznego, który był bardzo jasny...

MT: Otóż to. Tylko trudno o tym mówić teraz, bez partytury. Bo chyba nie była taka jasna konstrukcja jak u Lutosławskiego, inne zasady budowania wielodźwięków...

AG: Nie, zostałam źle zrozumiana, chodzi po prostu o konsekwencję.

MT: Ale chciałbym powiedzieć o tych kulminacjach coś innego. Przypominały, choć to może przypadek, *III Symfonię* Szymanowskiego, albo Skriabina, albo Knapika: kładziemy akord, wyciągamy go fakturalnie za pomocą blachy, powtarzamy w fanfarowym rytmie, zapewne z triolą. No i druga, ostania już sprawa. Gdzie jest właściwe miejsce dla takich kompozycji? Na festiwalu muzyki nowej, być może. Jednak tu oczekuje się wciąż dzieł przelomowych – przy czym kryteria ocen bywają bardzo gruboskórne, nie mówiąc o absurdalności takich wymagań... Muzyka Dowgiałło nie wpisuje się też w repertuar muzyki filharmonicznej. Tu jej nie zaakceptują, bo konserwatywna, tam też nie, bo progresywna. Ale być może na takiej ziemi niczyjej lądują dziś dzieła, które mają szansę na przyszłość – będą słuchane, wyjdą z getta festiwalowego? Tego bym życzył! Idźmy dalej, na końcu był **Xenakis, Polla ta Dbina**. Wciąż słyszymy ten wybrzmiewający dźwięk?

BS: Ja byłam zachwycona, totalnie. Myślę, że jedyną wadą, jaką mogłabym wskazać, jest to, że utwór trwał tak krótko. Tak wciągnęłam się w narrację Xenakisa, że gdy utwór dobiegł końca, to zostałam taka... sama...

JK: To był doskonały zabieg programowy, że ten utwór pojawił się na końcu. Moje wątpliwości budziło jedynie wykonanie chóru. Miałam wrażenie, że coś się nie zgadza, jest trochę nierówno, że zgubili się pod orkiestrą. Ale jeżeli chodzi o dobór tego utworu – strzał w dziesiątkę.

BS: Dla mnie nie było istotne, czy ktoś śpiewa równo czy nierówno. Najważniejsze było to, jak ten utwór na mnie oddziaływał, wpłynął.

MT: Czy czuliście różnicę czasu? Ten utwór powstał ponad 50 lat temu. Jakby było napisane „rok powstania: 2016” to byście uwierzyli?

BS: To zależy. Są kompozytorzy, którzy uznają takie dzieła za prehistorię. Dla nich najważniejsze jest szukanie nowych rzeczy i obiektów. A inni trzymają się w tradycji.

MT: Ale uwierzylibyście, że to mogło powstać dzisiaj?

Wszyscy: Tak.

MT: No, to ciekawa jest sytuacja tej muzyki Xenakisa. Ja bym też chyba uwierzył, że to mogło powstać dzisiaj, ale... Co mogłoby budzić wątpliwości?

JK: Może sam temat? Co prawda tematy starogreckie pojawiają się dalej. Jednak chyba rzadziej.

MT: Chyba rzadziej, to była zresztą specjalność Xenakisa. Chociaż z drugiej strony mieliśmy ostatnio *Phylakterion* Pawła Szymańskiego, wprowadzie nawiązanie do tradycji wczesnochrześcijańskiej, ale też greckiej... A sposób użycia instrumentów, zwłaszcza dętych? Nie brzmiało to na lata 1960? W tym wyczuwało się okres tej muzyki mas brzmieniowych, poszukiwania efektów sonorystycznych. Tu moglibyśmy mieć wątpliwości, czy data 2016 nie jest sfalszowana. Jednak, z drugiej strony, położenie tego dźwięku stałego w partii chóru było nietypowe dla tamtych lat.