

Manuel Antonio Dominguez Salas

Teoria kompozycji discontinuum-continuum meksykańskiego kompozytora Julio Estrady

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 32 (1), 111-125

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Manuel Antonio Dominguez Salas

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

Teoria kompozycji *discontinuum-continuum* meksykańskiego kompozytora Julio Estrady

Meksykański kompozytor Julio Estrada (ur. 1943), choć niemal nieznan w Polsce, należy do najwybitniejszych kompozytorów ostatnich dekad. Zasłynął również jako teoretyk, twórca nowej, oryginalnej teorii kompozycji, określonej przez niego jako *discontinuum-continuum*. Studia muzyczne odbył w Mexico City pod kierunkiem Juliana Orbona, następnie uzupełnił je u sław takich, jak Olivier Messiaen, Nadia Boulanger i Iannis Xenakis we Francji oraz György Ligeti i Karlheinz Stockhausen w Niemczech. Jego oryginalna koncepcja dzieła muzycznego narodziła się podczas pracy w paryskim Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales (1980–1986); teorię tę wykorzystywał w kształtowaniu struktury swych utworów. Do najważniejszych kompozycji Estrady zaliczyć można: muzykę elektroakustyczną *euàon* na system UPIC (1980), kwartet smyczkowy *ishini'ioni* (1984–1990), *eolòoolin* na sextet perkusistów (1984–1998), *yuunohui'sen* na skrzypce solo (1990), operę *Murmullos del páramo* (1992–2006), *euàon'òme* na orkiestrę (1995), a także *yuunohui'èhecatl* na flet solo, obój, klarnet, fagot, waltornię, trąbkę, puzon i tubę (2010–2012).

Dorobek kompozytorski Estrady dopełniają i kształtują badania z zakresu teorii i filozofii muzyki, prowadzone w ramach pracy naukowej w Instituto de Investigaciones Estéticas na Universidad Nacional Autónoma de México (IIE UNAM). Wyniki przeprowadzonych badań

kompozytor opublikował m.in. w pracach: *Música y teoría de grupos finitos* (1984), *El sonido en Rulfo* (1989), *El continuo de las escalas. Teoría d1* (2004), *Realidad e imaginación continuas. Filosofía, teoría y métodos de creación musical en el continuo* (2012) oraz *Canto Roto. Silvestre Revueltas* (2012). Sens równoczesnego uprawiania obu nurtów – teorii i praktyki muzycznej – oddają najlepiej słowa samego Estrady: „komponować to – urzeczywistnić to, co wyobrażone”¹.

Świadectwem wysokich ocen, z jakimi spotykają się w zachodniej Europie i rodzinnym Meksyku kompozycje Estrady oraz jego publikacje naukowe, są nagrody i wyróżnienia. Wśród nich wymienić można francuską nagrodę Ordre des Arts et des Lettres (1981, 1986), monachijską Prix Prince-Pierre-de-Monaco (1999) i nagrody meksykańskie, w tym Premio Universidad Nacional en Creación Artística (2000) i Medalla Bellas Artes (2016).

Teoria *discontinuum-continuum*

Dla ukształtowania się teorii *discontinuum-continuum* Estrady, która wpłynęła na muzyczny pejzaż dźwiękowy i zręby jego techniki muzycznej, fundamentalne znaczenie miała zarówno jego muzyczna wyobraźnia, jak i prowadzone przez niego badania naukowe, integrujące wiedzę etnomuzykologiczną z obszaru kultury meksykańskiej, matematykę oraz fizykę. Estetyczną przesłanką teorii stała się natomiast myśl kompozytora wyrażona w stwierdzeniu: „Piękno jest, po prostu, samą niedoskonałością, a także częścią wszechświata”².

Poszukując formy, która najbardziej odpowiadałaby jego wyobraźni i fantazji, kompozytor przeszedł kilka etapów kształtowania języka muzycznego. Proces ten zainicjowało poznanie współczesnych europejskich systemów kompozytorskich dzięki studiom w Meksyku, Francji i w Niemczech. Te doświadczenia artystyczne pozwoliły mu sformułować w latach osiemdziesiątych wspomnianą już teorię kompozycji, którą określił mianem *discontinuum-continuum*. Jej elementy krystalizowały

1 Cyt. za: N. Velia, *El arte de frontera en la música de Julio Estrada*, „Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas” 81 (2002), s. 124. Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora artykułu.

2 „La belleza es, simplemente, la imperfección misma, parte también del universo”. Tamże, s. 136.

się stopniowo, a każdy etap przebiegał według cyklu, którego przebieg sam Estrada przedstawił następująco: kreatywność – poszukiwanie/badanie – osiągnięcie – produkcja – kontynuacja – kreatywność³. Taki rytm pracy jest charakterystyczny również dla obecnej działalności kompozytora. Co istotne, proces kreowania brzmienia w powstających kompozycjach przebiega niezależnie od tradycyjnych współczynników dzieła muzycznego, takich jak: melodia, rytm, metrum i forma. Kluczowe dla Estradowskiej teorii kompozycji są natomiast trzy pojęcia: *discontinuum*, *continuum* i *macro-timbre* (makrobrzmienie).

Discontinuum odnosi się do struktury wysokościowej i czasowej dzieła muzycznego, którego zasady organizacji zainspirowane zostały teoriami matematycznymi: teorią grup nieskończonych, teorią sieci i teorią potencjalnej kombinacji interwałów. Kategoria **continuum** natomiast oznacza maksymalną rozdzielczość rytmu i dźwięku, co w rezultacie uniemożliwia rozróżnienie i organizowanie zawartego w nim materiału muzycznego oraz jego kombinacji.

Trzeciej, niezwykle istotnej i najbardziej złożonej kategorii warto poświęcić osobny podrozdział.

Macro-timbre i proces muzycznej transkrypcji

Kategoria *macro-timbre* zainspirowana została Einsteinowską teorią czasoprzestrzeni. Obejmuje ona dźwięki, których wysokość i trwanie zostały zintegrowane. Inspiracją dla tej koncepcji były prace amerykańskich kompozytorów i muzykologów: Juliána Carilli, Henry'ego Cowella i Conlona Nancarrowa. Analiza ich twórczości stała się impulsem do wprowadzenia podziału oktawy na blisko 800 mikrointerwałów. Uzyskane wysokości dźwięku i właściwe im struktury drgań kompozytor wykorzystał następnie do tworzenia poliagogicznych przebiegów muzycznych, co z kolei pozwoliło mu uzyskać różne poziomy kontrapunktów rytmicznych.

Strukturę tak ukształtowanego utworu cechuje synteza materiału muzycznego. Występująca w niej fuzja wysokości dźwięku i jego rytmu podobna jest do fuzji czasu i przestrzeni we współczesnej fizyce. Jak zauważa Estrada, w przypadku materiału muzycznego przyczyną tego zespolenia jest równoważność parametrów konstytuujących *macro-timbre*. Po pierwsze, częstotliwość fali akustycznej warunkuje pod względem

3 N. Velia, dz. cyt., s. 124.

struktury rytmicznej czasu trwania, zaś melodycznej – jego wysokość, po drugie, amplituda fali determinuje atak, akcentuację dla rytmu oraz intensywność dla brzmienia, po trzecie, skład widmowy fali kształtuje na poziomie rytmu mikrostrukturę trwania (porównywane przez kompozytora do *vibrato* i *tremolo*), a na poziomie brzmienia – barwę dźwięku⁴. Kompozytor podkreśla, że w procesie kształtowania brzmienia kompozycji wszystkie wymienione parametry są całkowicie równoważne.

Powstawanie utworu muzycznego opartego na tej teorii jest procesem wielostopniowym, odmiennym od tradycyjnego. Punkt wyjścia jest ten sam: zanim wyobrażony pejzaż muzyczny otrzyma realną postać, rodzi się idea utworu muzycznego. Jej źródłem jest wyobraźnia kompozytora, poddanie się intuicji, swobodnym skojarzeniom, fantazji i percepcjom słuchowym. Różnica zachodzi na etapie porządkowania owego muzycznego pejzażu:

Wyobrażenie może być przełożone na muzykę poprzez chronograficzną metodę utrwalenia, wykorzystującą precyzyjny proces zapisu podobny do procedury nagrywania dźwięku, w której materiał muzyczny zostaje rozbity na liczne kategorie chronoakustyczne. W ten sposób tradycyjne pojęcia rytmu i dźwięku zostają rozszerzone, by stworzyć szerszą płaszczyznę odniesienia dla graficznych metod utrwalania. [Kluczowe dla tego procesu jest] inne rozumienie transkrypcji tego, co postrzegane jest tutaj jako *continuum* rytmu i dźwięku. Pozbawiona jakichkolwiek specyficznych odniesień do uprzedniego języka muzycznego, taka metodologia kompozycji opiera się na chronoakustycznym opisie albo wyobrażonego uniwersum indywidualnego, albo innych metodologii zmierzających do abstrakcyjnych transformacji materiału muzycznego⁵.

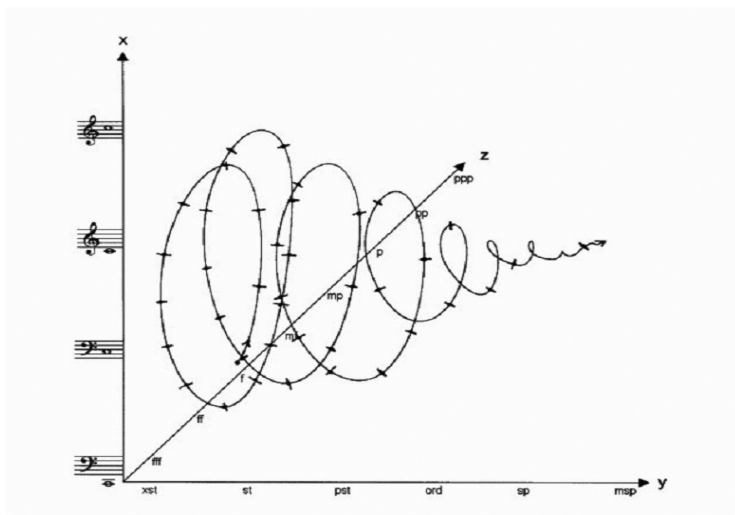
Proces tworzenia partytury metodą chronograficzną ulegał przez lata modyfikacji. W początkowym okresie, gdy Estrada studiował u greckiego kompozytora i architekta Iannisa Xenakisa, skupiony był na kontrolowaniu przekształceń wysokości dźwięku. Następnie podejście to udoskonalił, wykorzystując stworzony przez Xenakisa program komputerowy UPIC, pozwalający uzyskać różne kształty obwiedni dźwięku.

Estrada uznał jednak tę procedurę za niekompletną i niewystarczającą, by stosować ją do trójwymiarowej, chronograficznej rejestra-

4 J. Estrada, *Focusing on Freedom and Movement in Music. Methods of Transcription Inside a Continuum of Rhythm and Sound*, „Perspectives of New Music” 2002, nr 1, s. 72–73.

5 Tamże, s. 71.

cji dźwięków. Poszukiwał więc innych metod, dających możliwość wielowymiarowego odzwierciedlenia jednoczesnych trajektorii poszczególnych komponentów *macro-timbre*, tak aby w trójwymiarowej przestrzeni każdemu wymiarowi dźwięku można było przypisać określone parametry, np.: osi x – częstotliwość fali, y – amplitudę, z – skład harmoniczny (przykład 1).



Przykład 1. Trójwymiarowa rejestracja dźwięków. Parametry: x – częstotliwość, y – skład harmoniczny, z – amplituda. Krótkie kreski na spirali wyznaczają jednostki czasowe⁶.

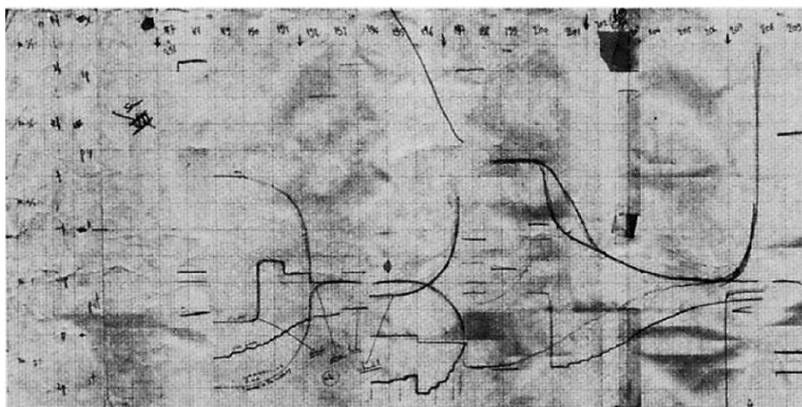
Praca kompozytorska Estrady rozpoczynała się od przygotowania szkiców poszczególnych warstw muzycznych. Od lat 90. proces ten wspomagał program komputerowy zwany *euaòolin* (z języka Nahuatl: *eua* – odlatywać, *oolin* – ruch, czyli ruch lotów), który Estrada opracował na Universidad Nacional Autónoma de México w latach 1990–1995. Chronograficznie zarejestrowane dźwięki stawały się podstawą partytury muzycznej. Zapisane w niej parametry dźwięków tworzących kompozycję służyły wykonawcom jako punkt wyjścia znajdowania własnych interpretacji. Pomimo wielości informacji zawartych w partyturze, celowo nie ujawnia ona w pełni zamysłu kompozytora, staje się tylko wskazaniem możliwości realizowania jego twórczego zamysłu.

6 Źródło: J. Estrada, *Focusing on Freedom and Movement in Music*, dz. cyt., s. 78.

Sam Estrada ujął następująco ów proces muzycznej transkrypcji, czyli „konwersji chronograficznego zapisu do notacji muzycznej”:

1. Zapis chronograficzny – dokładna kopia oryginalnego materiału muzycznego.
2. Skorelowanie wybranych parametrów z seriami przedziałek (*reference scales*) w celu uzyskania konwersji danych chronograficznych.
3. Stworzenie serii zamienników w celu transkrypcji danych w wielowymiarową partyturę muzyczną.
4. Wykonanie muzyczne, czyli nowa wersja oryginalnego materiału muzycznego (I) oparta na powstałej partyturze⁷.

Za przykład ilustrujący przebieg tego procesu może posłużyć seria kompozycji *yuunohui* na różne obsady, powstająca w latach 1983–2012. Oryginalny zapis chronograficzny najwcześniejszego utworu, *yuunohui'hei*, posłużył następnie kompozytorowi do stworzenia wielu odmiennych transkrypcji, a w rezultacie – nowych kompozycji o zróżnicowanych parametrach (przykłady 2 i 3).



Przykład 2. Fragment oryginalnego zapisu chronograficznego pierwszych dziewięciu jednostek trwania kompozycji *yuunohui'hei* (1983)⁸.

⁷ Tamże, s. 80.

⁸ Źródło: J. Estrada, *yuunohui'hecatl. Collective score for solo woodwinds and/or brass instruments*, facsimile, Mexico 2012, s. 3.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. It consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is highly complex, featuring a variety of rhythmic values, including many sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are numerous 'x' and 'y' symbols scattered throughout the score, often marking specific notes or rests. Some notes are circled, and there are several circled numbers (e.g., 8, 9, 10, 11) that likely refer to specific measures or patterns. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 415, 419, 423, 427, and 431 visible at the bottom of the staves. The handwriting is dense and detailed, characteristic of a composer's working draft.

Przykład 3. J. Estrada, *ishini'ioni* – fragment partytury kwartetu smyczkowego⁹.

Mikropolifonia Estrady

Mehmet Okonşar w pracy *Micropolyphony. Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by György Ligeti* porównał fakturę mikropolifoniczną do formy istnienia mikrobakterii i jej złożonego systemu integracyjnego. Według tego muzykologa mikropolifonia jest „zintegrowaną masą muzycznej faktury, czyli złożoną z wielu głosów strukturą, w której nie są one dostrzegalne jako indywidualne przebiegi”¹⁰.

9 Źródło: J. Estrada, *ishini'ioni*, facsimile, Mexico City 2012, s. 34.

10 Cyt. za: M.A. Dominguez Salas, Nowe spojrzenie na Preludia i fugę na 13 instrumentów smyczkowych Witolda Lutosławskiego w kontekście analizy mikropolifonicznej, [w:] *Dzieło muzyczne i jego źródła*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2014, s. 291. Zob. O. Mehmet, *Micropolyphony. „Microscopic” Polyphony*, [w:] tenże, *Micropolyphony. Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by György Ligeti*, Ankara [b.r.], [online] <http://www.okonsar.com/Documents/Analysis-Ligeti.pdf> [dostęp: 4.04.2013].

Faktura mikropolifoniczna w muzyce Estrady otwiera nowe spojrzenie na technikę tworzenia dźwięku. W ramach teorii *d1*, którą stworzył w Laboratorio de Creación Musical Escuela de Musica w latach 1997–2000, kompozytor razem z matematykami uporządkował wszystkie możliwości mikrotonów¹¹. Wyróżniono w efekcie cztery bazy, w których posegregowane mikrotony umieszczono w systemie *permutahedron*. Od lat osiemdziesiątych dzieła muzyczne meksykańskiego kompozytora opierają się na mikrointerwałach i stanowią przykład tworzenia nowej estetyki w zakresie kształtowania wysokości dźwięku i rytmu.

Interesujące zastosowanie mikropolifonii ukazuje kompozytor w kwartecie smyczkowym *ishini'ioni* (1984–1990). Wykorzystane

Przykład 4. Wariacje topologiczne stosowane w ramach mikropolifonii w kwartecie smyczkowym *ishini'ioni*, t. 360–375¹².

11 J. Estrada, *MÚSIIC-Win. Teoría d1* [program komp.], Mexico 2006.

12 Źródło: J. Estrada, *Focusing on Freedom and Movement in Music. Methods of Transcription Inside a Continuum of Rhythm and Sound*, „Perspectives of New Music” 2002, nr 1, s. 86.

zostały w nim dwie skale, przy czym pierwsza podzielona jest na 24 mikrotony, a druga – na 36 mikrotonów. W powyższym przykładzie można zaobserwować wariacje topologiczne – efekt transkrypcji rozmaitych przestrzennych przekształceń (np. rotacji) pierwotnego trójwymiarowego kształtu obecnego w zapisie chronograficznym kompozycji.

Rytm

Aspekt rytmiczny w muzyce Julio Estrady jest jednym z najważniejszych dla badacza, ponieważ prawdopodobnie to na tym polu pierwsze przejawy wyobrażonego dźwięku zyskują swoją konkretną postać. Idea organizacji rytmicznej w muzyce tego kompozytora polega na utrzymywaniu fali rytmu, jego fluktuacyjnego przebiegu niepodporządkowanego żadnemu metrum. Zabieg ten kompozytor określił jako bezokresowość. Ideę tę można rozpoznać już we wczesnych dziełach Estrady: *Memorias* na fortepian, akordeon lub perkusję (1971), *Arrullo* na głos kobiecy solo lub z towarzyszeniem instrumentów (1978) oraz *Cantos* (1973–1978). Elastyczna bezokresowość rytmu, będącego w stanie ciągłej fluktuacji, wynika z nieustannego przyspieszania i spowalniania pulsu. W utworze *eoloòolin* na sextet perkusistów (1983) kompozytor wzbogacił dodatkowo tę technikę o niezsynchronizowany wertykalnie rytm. Dalsze etapy jej rozwijania doprowadziły w 1995 roku do zastosowania w utworze *euabònome* blisko pięćdziesięciu różnych makrobrzmień, tworzących *continuum* w całości oparte na mikropolifonii.

Forma poliwersyjna i trójwymiarowa przestrzeń wykonania

Estradowska koncepcja formy muzycznej opiera się na idei poliwersyjności. Partytury jego utworów zawierają liczne elementy niedookreślone, które dają wykonawcom okazję do odkrycia wielu możliwości zupełnie różnych wykonań danego dzieła. Miejsca takie występują zarówno w partii solowej, jak i w partiach zespołowych. Estrada w niektórych swoich utworach daje także wykonawcom swobodę w dobrze obsady bądź kolejności części (np. *Canto alterno* na wiolonczelę, 1978). Interesującym przykładem Estradowskiego podejścia do formy jest *ensamble* *yuunohui* na instrumenty smyczkowe i dęte

(1983–2012). Możliwości rozmaitego łączenia samodzielnych ustępów dostarcza również omówiona niżej opera Estrady, *Murmulllos del páramo* (1992–2006), złożona z kilku modułów o różnej obsadzie (m.in. *Mictlan, hum, mictla'ome, Fosiles resonantes, Retrato*), które można wykonać oddzielnie lub łączyć w dowolnej kolejności i konfiguracji.

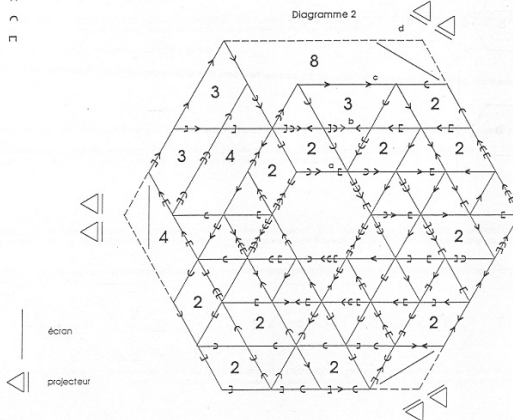
Otwarty charakter formy muzycznej wynika również z mobilnego charakteru jej przestrzennej realizacji, tj. zmiennego usytuowania instrumentalistów na scenie podczas wykonania utworu. Trójwymiarowość przestrzeni wykonawczej jest w Estradowskiej koncepcji kompozycji niezwykle istotna, stanowi ostatni element procesu „urzeczywistnienia tego, co wyobrażone”¹³. Doskonale widać to w przywoływanym już kwartecie smyczkowym *ishini'ioni* (1984–1990). W legendzie do utworu ujętej w formie diagramu twórca ściśle określa ukształtowanie przestrzeni i ruch sceniczny muzyków podczas wykonywania tego dzieła (przykład 5). To uwzględnienie trójwymiarowego charakteru muzyki jest typowe nie tylko dla kształtowania poszczególnych utworów, lecz również dla całej teorii kompozycji Estrady.

XVI

Le Diagramme 2 indique tous les couloirs utilisés dans le partition. Il suggère les endroits les plus spacieux, où pourraient être placés les trois couples d'écrans et les rétroprojecteurs (petits triangles) dans l'espace du concert. Les nombres indiquent la quantité de triangles correspondant aux espaces non employés comme couloirs dans la partition.

Dans le Diagramme 2, trois flèches différentes représentent l'espace couvert par les différents linéaires des trois instrumentistes tout au long de la partition :

violon 1 ^
 violon 2 v
 alto □



Un enregistrement de la version dans le forum traditionnel effectué lors de la création mandataire par le Quatuor Arditi au Konzerthgebouw d'Amsterdam le 9 juin 1991, est disponible aux Editions Sicairet et constitue une excellente version de référence.

Przykład 5. Kwartet smyczkowy *ishini'ioni* – legenda¹⁴.

13 Por. przyp. 1.

14 Źródło: J. Estrada, *ishini'ioni*, Mexico 2010, s. XVI.

Murmullos del páramo*, pierwsza opera oparta na teorii *discontinuum-continuum

Jednym z pierwszych, zarazem niezwykle istotnych utworów Estrady jest opera *Murmullos del páramo*. Ważną inspiracją dla kompozytora stała się w tym przypadku dwudziestowieczna literatura meksykańska, zwłaszcza nurt realizmu magicznego¹⁵, łączący elementy mitologii oraz sztuki prekolumbijskiej ze współczesną kulturą meksykańską. Szczególną rolę odegrała tutaj twórczość Juana Rulfo (1918–1986), uznawanego za ikonę literatury meksykańskiej.

Estrada po raz pierwszy zetknął się jego dziełami w 1960 roku – w audycji radiowej usłyszał wówczas opowiadanie *¡Diles que no me maten!*. Postanowił zagłębić się w literaturę Rulfa, zwłaszcza jej warstwę brzmieniową. Badania te stały się dla Estrady inspiracją do napisania książki *El sonido en Rulfo: „el ruido ese”* (1989), w której analizuje sonorystyczne aspekty tej twórczości. Wyróżnił on w prozie Rulfa cztery rodzaje sonorystyczności:

- sonorystyczność narracji,
- sonorystyczność otoczenia (miejsca akcji powieści),
- sonorystyczność muzyki (opisanej w książce),
- sonorystyczność czasu (tj. ewolucja czasu i strategia manipulacji nim w tekście).

Badania Estrady, zwieńczone wydaniem książki, zaprowadziły go do kolejnej fazy jego muzycznych odkryć. Ukoronowaniem tego etapu stała się wspomniana już opera *Murmullos del páramo*. Jest ona oparta na wydanej w 1955 roku powieści Rulfa *Pedro Páramo*. Dzieło to ukazuje powrót bohatera do Comali, która okazuje się opuszczonym miasteczkiem jakby z zaświatów, skrywającym krwawą historię, gdzie dusze ludzkie szepczą, krzyczą i lamentują. Co ważne, opera oparta jest nie na fabule powieści, lecz na jej warstwie sonorystycznej: krzykach, jękach, szepcach, lamentach zmarłych, pojawiających się w różnych

15 Jako pierwszy określenia „realizm magiczny” użył niemiecki krytyk sztuki Franz Roh w 1925 roku, odnosząc go do postekspresjonizmu. Współcześnie łączy się go przede wszystkim z jednym z ważnych nurtów współczesnej literatury, powstałym i rozwijanym w krajach Ameryki Południowej w drugiej połowie XX wieku. Nawiązując do wierzeń ludowych i magii, realizm magiczny wprowadza do codziennej rzeczywistości elementy irracjonalne, niezwykle i tajemnicze.

konfiguracjach. Elementy te korespondowały z elastyczną strukturą czasową właściwą twórczości Estrady. W rezultacie powstało dzieło będące doskonałą fuzją „realizmu magicznego” prozy Rulfa i teorii *discontinuum-continuum* ucieleśnionej w muzyce Estrady.

W strukturze opery wskazać można cztery poziomy organizacji dzieła:

- tekst wypowiedziany przez aktorów,
- dźwięki nagrane uprzednio,
- muzykę graną podczas wykonania,
- ruchy tancerza *butō*, stwarzające dramatyczną wizualizację ciał zmarłych.

Opera dzieli się na dwa akty zatytułowane *Doloritas* i *Susana San Juan*, a także, niezależnie od nich, na moduły: *Mictlan* (głos żeński, *noisemaker*, kontrabas), *hum* (kwintet wokalny), *Matlapoa* (shō), *Retrato* (puzon), *iztacihuatl* (dwa głosy żeńskie, jeden głos męski, kontrabas, puzon, *noisemaker*), *Caja con trenzas* (gitara), *Fósiles resonantes* (kwintet wokalny i kwintet instrumentalny).

The image shows a handwritten musical score for a solo part. It consists of three staves: a vocal line (V.), a bass line (B.), and a contrabass line (Cb.). The vocal line includes lyrics in Spanish: "é Se Na a Bó a Raá a Par e, Raá o o Heá o o Sin sardina". Above the vocal line, there are dynamic markings such as ppp, mp, p, and P, along with performance instructions like "loza" and "smile". The bass line features a "Rhomboid (humide)" section with a triplet of notes and a "3" marking. The contrabass line has various rhythmic patterns and dynamic markings like mp and p. The score is numbered from 0 to 10 across the top.

Przykład 6. *Murmulllos del páramo*, moduł *Mictlan*, partia solowa, fragmenty A1–A5¹⁶.

¹⁶ Źródło: J. Estrada, *Murmulllos del páramo*, facsimile, Mexico 2012.

Murmillos del páramo ukończone zostało 2006 roku, po czternastu latach pracy. W maju tego samego roku odbyła się w Madrycie premiera dzieła, następne wykonania miały miejsce w lipcu tego samego roku w Stuttgarcie, we wrześniu w Meksyku, w październiku w Wenecji oraz w 2010 roku w Tokio. Ostatnie wykonanie miało miejsce w 2014 roku w Pekinie. Opera doczekała się wielu pozytywnych recenzji we Francji, Hiszpanii i w Niemczech, a na Universidad Nacional Autónoma de México powstał poświęcony temu dziełu film dokumentalny w reżyserii Aurelie Semichon¹⁷.

Zakończenie

Inspirowana zarówno tradycyjną, jak i dwudziestowieczną kulturą meksykańską teoria kompozycji *discontinuum-continuum* Julio Estrady wprowadza do procesu tworzenia dzieła istotny pierwiastek wolności. Celem estetycznym Estrady jest bowiem manifestowanie swobody oraz ciągłego ruchu za pomocą ściśle określonych procedur kompozytorskich. Cała działalność naukowo-artystyczna tego kompozytora i naukowca jest owocem owych założeń, ale też eksploracji świata dźwięków oraz inspiracji kulturą meksykańską, zwłaszcza tekstami literackimi Juana Rulfo. Fenomenologiczne badania nad makrobrzmieniem oraz pogłębione rozważania nad całą koncepcją *macro-timbre* odnaleźć można w wielu publikacjach, artykułach oraz kompozycjach samego artysty. Udowadniają one, że kategorię *macro-timbre* odnieść można do dziedzin tak odległych, jak muzyka, estetyka, filozofia, pedagogika, fizyka i matematyka. Ma więc ona szansę przyczynić się do kształtowania współczesnej generacji odbiorców muzyki.

Teoria *discontinuum-continuum* oraz skomponowane według jej założeń dzieła, zwłaszcza opera *Murmillos del páramo*, zauważone zostały przez środowiska muzyczne Meksyku, Francji i Niemiec. Można spodziewać się, że w przyszłości twórczość ta zostanie dostrzeżona również w innych krajach europejskich. W Polsce muzyka Estrady rozbrzmiała dotąd tylko raz, i to niemal czterdzieści lat temu. Miało to miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 1981 roku, gdy utwór *Canto Naciente* (1978) został

¹⁷ *Murmillos de Julio Estrada* [film], reż. A. Semichon, Meksyk 2012, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=5sWYBTUh5eE> [dostęp: 30.03.2017].

wykonany pod batutą samego kompozytora. Pozostaje mieć nadzieję, że niniejszy tekst przyczyni się do powrotu tej niezwykle interesującej twórczości na polskie sale koncertowe.

Bibliografia

- Carrillo J., *El infinito en las escalas y en los acordes*, Mexico City 1957.
- Carrillo, J., *Rectificación básica al sistema musical clásico. Análisis físico-músico pre-sonido 13*, San Luis Potosi 1930.
- Cowell H., *New Musical Resources*, New York 1964.
- Dominguez Salas M.A., *Nowe spojrzenie na Preludia i fugę na 13 instrumentów smyczkowych Witolda Lutosławskiego w kontekście analizy mikropolifonicznej*, [w:] *Dzieło muzyczne i jego źródła*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2014.
- Estrada J., *El sonido en Rulfo: „el ruido ese”*, Mexico City 1989.
- Estrada J., *Focusing on Freedom and Movement in Music. Methods of Transcription Inside a Continuum of Rhythm and Sound*, „Perspectives of New Music” 2002, nr 1.
- Estrada J., *Théorie de la composition. Discontinuum-continuum*, praca doktorska, Université de Strasbourg II, Strasbourg, 1994.
- Estrada J., *MÚSIIC-Win. Teoria d1* [program komp.], Mexico 2006.
- Gann K., *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge 1995.
- McHard J., *The Future of Modern Music. A Philosophical Exploration of Modernist Music in the 20th Century and Beyond*, Utah 2001.
- Mehmet O., *Micropolyphony. Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by Gyorgy Ligeti*, Ankara [b.r.], [online] <http://www.okonsar.com/Documents/Analysis-Ligeti.pdf> [dostęp: 4.04.2013].
- Murmullos de Julio Estrada* [film], reż. A. Semichon, Meksyk 2012, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=5sWYBTU5eE> [dostęp: 30.03.2017].
- Velia N., *El arte de frontera en la música de Julio Estrada*, „Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas” 81 (2002).
- Velia N., *Escuela del continuo en Mexico*, „Perspectiva Interdisciplinaria de Música” 2 (2008).
- Velia N., *Recherche-création dans l'oeuvre de Julio Estrada*, praca doktorska, Université de Paris VIII, Paris 2003.
- Xenakis I., *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Hillsdale 1992.

Abstract

Discontinuum-continuum: the theory of composition by Julio Estrada

The Julio Estrada's output is still the unexplored area, what creates the opportunity to study the phenomenon called *discontinuum-continuum*. During the last 36 years of the creative activity, Estrada has developed several aspects of the *macro timbre* that integrate several compounds of a composition. In his research, Estrada confronts two different situations in the compositional process: continuous transformation of the sound and chronographical method, using strictly defined recording process in order to receive three-dimensional movements of the sound in the topological order. As a result of existing these two situations, a musical work is impossible to be defined by one technique or musical style. Examination of the theory of composition called *discontinuum-continuum* allows one to understand a new methodology of musical creation that involves scientific research of the physical phenomenon of sound and introspection of the imagination of the sound.

Keywords

Julio Estrada, discontinuum-continuum, macro-timbre, contemporary Mexican music