

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Manuela Antonio Domingueza Salasa

**Teoria Kompozycji: *Discontinuum-continuum*
i jej funkcjonowanie w twórczości Julio Estrady**

Manuel Salas podjął w swej pracy temat wyróżniający się. Jest takim z kilku powodów. Po pierwsze, postać i dokonania Julio Estrady, twórcy wybitnego, pozostaje u nas bardzo mało znana. Następnie, Estrada należy do kompozytorów, u których inwencja muzyczna splata się z teoretyczną niezwykle silnie. Stąd duża waga jego autorskich deklaracji i konkluzji, które mogą stać się z kolei techniczno-metodologiczną podstawą dla dalszych, bardziej odległych zastosowań, w tym także dla badań procesu twórczego. Wreszcie, obracamy się tu w obszarze muzyki aktualnie tworzonej, skąpo jeszcze obrośłej w komentarze, a tym bardziej w drobiazgową analizę, zaś system *discontinuum-continuum* charakteryzuje to, że należy do najbogatszych i najbardziej zaawansowanych w myśli teoretycznej XX i XXI w.

Dla problemowego opracowania przyjętego tu tematu p. Manuel Salas jest osobą bardzo kompetentną. Utrzymując osobisty i korespondencyjny kontakt z kompozytorem, konsultuje z nim wymagające tego zagadnienia, przejawiając - co odsłania treść pracy - pełen inicjatywy temperament teoretyczno-badawczy. Przedstawiona dysertacja doktorska jest obszerna, nie wywołuje jednak wrażenia nadmiaru.

Na ponad 400 stronach tekstu autor prezentuje obie strony konceptu *discontinuum-continuum*: teoretyczną, w jej kilku odsłonach, oraz praktyczną, ukazaną na przykładzie wybranych utworów. Układ rozdziałów odpowiada tej dwoistości; pierwsze dwa z nich poświęcone są kwestiom systemowym a następne dwa egzemplifikacjom dziełowym. Teoria postawiona jest na pierwszym miejscu, ponieważ bez przyswojenia sobie specyficznych założeń myślenia muzycznego Estrady zrozumienie estetyki i semantyki jego dzieł byłoby bardzo trudne. W następujących później analizach utworów, emblematycznych dla kolejnych faz stylu Estrady,

znajdujemy dalsze jeszcze wątki teoretyczne, lokowane na poziomach estetyki, psychologii, filozofii, antropologii, a nawet magii czy ezoteryki.

Rozdział I mieści zarys życia i twórczości Julio Estrady oraz genezę i pierwsze przejawy myślenia kategorią *discontinuum-continuum*. II rozdział poświęcony został tylko zagadnieniom teorii *discontinuum-continuum* od strony jej ogólnych założeń oraz inicjalnych modeli strukturalnych. W III i IV rozdziale, po wstępie dotyczącym kwestii analityczno-metodologicznych autor dokonuje wieloaspektowej prezentacji zróżnicowanych wobec siebie obsadowo, technicznie i stylistycznie utworów. Ostatnie, mogące wiązać się z tematyką pracy pola problemowe dołącza i omawia autor w zakończeniu.

Prezentacja *Teorii komponowania: Discontinuum-continuum* odbywa się płynnie, choć wielowątkowo. Wynika to z dynamiki rozwoju samej teorii, ewoluującej zarówno stadiami korygowanych koncepcji, jak i zmiennym zasobem niesionych treści. Tok narracyjny prowadzony jest w sposób diachroniczny, gdy chodzi o ukazanie dokonujących się przemian, oraz synchroniczny, kiedy zestawiane lub łączone są obszary korespondujących ze sobą zagadnień. Wówczas odległe elementy teorii i komentarze prezentowane bywają w bezpośredniej bliskości, tak jak np. przy przejściu od świata refleksji filozoficznej starożytnych Greków do technologii syntezy granulacyjnej w muzyce elektroakustycznej.

Treść pracy mieści szerokie spektrum zagadnień w diapazonie od bardzo szczegółowych, z zakresu matematyki i fizyki, po ezoteryczne, irracjonalne emanacje podświadomości w rytuałach rdzennych mieszkańców Meksyku. Najważniejsze wątki tekstu koncentrują się wokół postaci Julio Estrady, jako twórcy o szeroko, ale też i głęboko ukierunkowanej wyobraźni, projektanta systemowych podstaw komponowania, oryginalnego kompozytora o idiomatycznym języku wypowiedzi.

Obraz *Teorii komponowania: Discontinuum-continuum*, jaki wyłania się z całości tekstu jest bardzo bogaty. Trzeba jednak dodać, że teoria *discontinuum-continuum* nie pojawiła się jako projekt pełny i zamknięty, jak to bywa w przypadku innych koncepcji teoretycznych. Właściwy jej rozwój autor pracy datuje od roku 1980 i znaczy momentami powstania trzech ważnych omawianych tu utworów: 1990, 2006, 2012. Pierwsze ważne teoretyczne założenia wprowadza tekst pracy doktorskiej Estrady: *Teoria komponowania: nieciągłość-ciągłość (Theorie de la*

Composition: Discontinuum-continuum) z roku 1994. Niemniej już wcześniej, od lat 70. XX w. można znaleźć u kompozytora przykłady myślenia muzyczną dys-kontynuacją wyrażającą się strukturalnym organizowaniem zbiorów interwałowych. Sformalizowane ujęcie takiego podejścia w ramach matematycznej teorii grup skończonych prezentuje książka Julio Estrady i Jorge Gila *Musica y Teoria de Grupos Finitos, 3 variables booleanas* (*Muzyka i teoria grup skończonych, trzy zmienne logiczne*, 1984). Ostatnie u Estrady dookreślenie tej teorii, pochodzące z korespondencji z Manuelem Salasem pochodzi z roku 2020 i brzmi: *Teoria twórczości muzycznej: nieciągłość-ciągłość* („*Teoria de la Creacion Musical: discontinuum-continuum*”).

Różne są źródła powstania teorii *discontinuum-continuum*, których Manuel Salas wymienia kilka. Generalnie, należałoby wyróżnić inspirację mikropolifonią Ligetiego oraz akustycznym doświadczeniem pulsowania; nieciągłego jako rytm zaś ciągłego jako ton. Sensy tytułu dzieła Ligetiego: *Continuum* (1968) i swoistość krótkiej artykulacji klawesynowej znajdują swe odbicia w rozwoju własnej teorii Estrady. Podobnie funkcjonować będzie dobrze znane przejście od percepcyjnej nieciągłości do ciągłości drgań w okolicach 16 Hz. (Syntezy tego zjawiska dokonał Karlheinz Stockhausen w tekstach *Die Einheit der Musikalisch Zeit* i *Wie die Zeit Vergeht*, zaś uniwersalistycznego rozszerzenia Ludwik Bielawski w książce *Czas w muzyce i kulturze*). Doskonałym muzycznym przykładem dla fenomenu przemiany w teorii Estrady może być (znow) utwór Ligetiego *Poemat symfoniczny* na 100 metronomów, z płynnym przejściem od *continuum* litej masy brzmieniowej, przez pośrednią ziarnistość aż po końcowe *discontinuum* pojedynczych impulsów zamierających sprężynowych mechanizmów.

Julio Estrada stara się twórczo wykorzystać ambiwalencję postrzegania najmniejszych rozległości projektując muzyczne obiekty o fakturze ziarnisto-ciągłej (*continuum* w drugim znaczeniu tego słowa: jako ażurowa całość). Chodzi o stany akustycznie dużej gęstości, fizycznie złożone z bliskich, a zarazem oddzielonych elementów (*discontinuum*ów), w percepcji zaś scalających się, niepodzielnych. Będzie badał zjawiska o percepcyjnej minimalnej oraz maksymalnej rozdzielczości także w innych, muzycznych i okołomuzycznych parametrach, nie pomijając tych nieskalowalnych (takich jak barwa brzmienia). Jego kompozytorskie myślenie muzyką w nurcie *discontinuum-continuum* odznacza się wielokierunkową inwencją. Wyraża się ona w sposobach konstruowania formy i narracji dzieła, rozbudowy ilościowej i strukturalizacji jakościowej komponentów dzieła (czasem jest ich kilkadziesiąt, łącznie z parametrem zapachowym - jak w

operze *Murmullos del paramo*), z wizyjną wyobraźnią i pragmatyką wizualną, w tym notacyjną (np. izomorficzna notacja 6-strefowa).

Od strony systemu Estrada rozwinął komponowanie elementami o różnej rozdzielczości wielorako: matematycznie, eksperymentalnie, akustycznie, filozoficznie, szukając rozległości minimalnej lub podstawowej dla bardziej złożonych rozwinięć (określeniem takiej jednostki jest prawdopodobnie skrót *d1*, będący nazwą jednej z teorii pochodnych wobec koncepcji *discontinuum-continuum*).

Piszę „prawdopodobnie”, ponieważ tekst Manuela Salasa niepozbawiony jest niejasności, czasem dość uciążliwych dla czytającego (do nich należy też znaczenie skrótu *d1*). Są też inne przyczyny trudności w lekturze. Należą do nich przede wszystkim:

- sam charakter teorii *discontinuum-continuum*, skrajnie formalizowanej w partiach dotyczących *discontinuum*, zaś niczym nie determinowanej w *continuum* wewnętrznego natchnienia
- enigmatyczność wielu miejsc w tekstach źródłowych samego Estrady
- luki w objaśnieniach prezentowanych przykładów nutowych, graficznych, tabelarycznych
- niedostatek definicji wskazujących dokładnie na sens wyrażenia
- rozproszenie częściowych objaśnień pokrewnych sobie zjawisk i terminów w całym tekście
- usterki tłumaczenia i wieloznaczności językowe
- błędy pisowni

Usterki językowe, nawet dość liczne, nie mają zwykle większego znaczenia w procesie rozumienia tekstu. Tutaj jednak sytuacja jest szczególna. Wywód w dyskursie pochodzącym od kompozytora operuje bardzo wyspecjalizowanym, idiomatycznym zbiorem pojęć, czasem tworzonych tylko na potrzeby kolejnych teorii. Manuel Salas poświęca tym terminom wiele miejsca, jednak czasem są to objaśnienia opisowe nie oferujące jasnego wskazania definiensu.

Fragmentaryczne komentarze do pokrewnych sobie wątków pojawiają się w różnych miejscach pracy i w różnym kontekście. Autor nawiązuje do nich przy okazji omawiania kolejnych koncepcji w twórczości Estrady. Utrudnia to zachowanie spójności ciągłych wątków narracji oraz orientację co do kontekstu omawianych zagadnień. Jak mają się do siebie wyrażenia dźwięk, tembr, poliparametryczność, rytm, continuum, makro, kontrapunkt, szum, chronoakustyka, toponofonia,

ruch - należące przecież do większej wspólnej całości a także do mniejszych całości. Nie chodzi tu o terminologię i definicje, lecz o wzajemną korespondencję pojęć, ich oświećlanie się i uzupełnianie. Także o motywacje decyzji kompozytorskich co do ich dołączania lub oddalania. Autor nie unika odpowiedzi na pojawiające się sukcesywnie pytania, są one jednak rozproszone w tekście, na jego początku bez obietnicy wskazania dalszych powiązań, zaś pod koniec, gdy akcentowana jest nadrzędność intuicji twórczej, bez konkretyzującej cały system refleksji wstecznej.

Przydatne więc byłyby miejsca syntezy, zawierające zestawienia i komentarze wyrażen częściowych konstytuujących pojęcia nadrzędne w podrozdziałach. Podobnie, w zakończeniu pracy lub w aneksie korzystne poglądowo byłoby zebranie przejawów podstawowej opozycji nazwanej tu *discontinuum-continuum* - słownikowe, chronologiczne czy problemowe.

Treść merytoryczna pracy Manuela Salasa budzi uznanie bardzo wysokim poziomem. Ujawnia też zalety p. Salasa jako teoretyka muzyki o skłonnościach do porządkujących kategoryzacji, do wskazywania idei scalających, do analitycznej jasności i głębokiej refleksji. Kreacyjność badawcza powoduje, że autor dołącza odkrywane przez siebie dodatkowe wątki możliwej eksplanacji kompozytorskiej i teoretycznej, poszerzając w ten sposób pola sensu opisywanych zjawisk. W tym, co najważniejsze, we własnych rozwinięciach różnorodnych koncepcji twórczych i teoretycznych autor dysertacji porusza się z dużą sprawnością, wykazując twórczą inwencję, przenikliwość i badawczą inicjatywę, wsparte rozległą erudycją w zakresie dyscyplin muzycznych i humanistycznych w korespondencji z zapleczem wykonawczego doświadczenia. Tutaj jego wywód własny - już nie referujący, lecz interpretujący - jest bardzo sprawny.

W sumie, lektura całej pracy okazuje się procesem pogłębiającego się rozumienia osobliwości myślenia muzyką i sposobów jej realizowania przez Julio Estradę. Wyjaśnianie owych sposobów przyjmuje więc formę opowieści, rozwijanej stadiami kolejno pojawiających się i rozwiązywanych problemów, z kontekstem nowych wątków, przyłączanych i pojawiających się w stale rozwijanej ewolucji poglądów Estrady.

Autor rozprawy podaje we wstępie trzy hipotezy badawcze ukierunkowane na wyodrębnienie idiomatycznych cech teorii Julio Estrady. Jako kluczowe wymienia: metodę empiryczną, rozumowanie abdukcyjne, związek z muzyką rdzennych kultur. Rezultat jego pracy odśladania coś

więcej: stałą obecność spajającej wszystkie elementy idei nadrzędnej, wyrażonej tu opozycją *discontinuum-continuum* (a także innymi określeniami ze słownika tej teorii), ale możliwą do nazwania w różnych kategoriach. Problem ontologicznego paradoksu, którego przejawem jest m.in. zjawisko nieciągłych ciągłości, zajmuje umysł ludzki od zarania dziejów; symbolizowany jest w stało-zmiennej wariantowości księgi I Ching, we wszechjedni Parmenidesa czy nieuchwytywnej rzece Heraklita, tańcu Sziwy i paradoksach eleackich. Idea kompozytorska Julio Estrady konstruowana od-muzycznie i stopniowo, finalnie lokuje się więc w wymiarze uniwersalnym.

Trudno powstrzymać się od refleksji, że realizacja pracy doktorskiej stała się zapewne dla autora sprzyjającą okolicznością dla penetracji zagadnień teorii muzyki w jej niemal pełnym obszarze. Wynika to z szerokiego spektrum preferencji kreacyjnych Estrady, ale też i z przekraczającego ten zakres pełnego zaangażowania nastawienia Manuela Salasa.

Uważam, że rozprawa pana Manuela Salasa spełnia warunki stawiane pracom doktorskim przez art. 13 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki i wnioskuję o dopuszczenie jej autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.