
V tichosti uvnitř hluku:
instrumentální saturace



Jakub Rataj

Silent within noise: instrumental saturation

Abstract: This article deals with a new musical phenomenon – instrumental saturation. First I describe the essential compositional principle related with the instrumental saturation. Further I mention the main personalities of this musical movement and their predecessors as concerns the use of inharmonic material. In the next part I discuss two string quartets of the two composers focusing on three fundamental parameters – time, dynamic and gesture. Concurrently I describe the concepts “absolute saturation” and “infra saturation” as two extreme situations of compositional approach. In the end I compare both the string quartets and describe their similarities and differences in terms of the three fundamental parameters mentioned above.

Keywords: saturation, instrumental saturation, contemporary music, inharmonic material, musical gesture, noise, string quartet, Raphaël Cendo, Franck Bedrossian, Yann Robin

Úvod

V posledních několika letech se v oblasti instrumentální hudby objevuje nový fenomén zvaný „saturace“. Základním principem instrumentální saturace je excesivní (nadměrné) užití minimálně jednoho hudebního parametru v kontextu dané kompozice. Saturace jednoho nebo více hudebních parametrů má za následek vznik nového zvukového materiálu a z hlediska širší perspektivy i nové hudební kvality. Jednoduché přirovnání můžeme nalézt v distorzi, která vzniká při nahrávání nadměrně hlasitého zvuku. Mikrofon ztratí v jistém okamžiku schopnost reprodukovat své zvukové prostředí pravdivě. Následně vzniká nový zvukový artefakt vytvořený excesivním zvukem, kterým je saturace. Pojem „saturace“ v kontextu instrumentální hudby však nesouvisí pouze s hlasitostí, ale rovněž s mírou hustoty zvoleného materiálu v rámci daného časového úseku a dále součtem nebo kombinací zvukových událostí. Takový pohled na pojem saturace je zcela zásadní, a to z toho důvodu, že umožňuje oddělit tento pojem od svého původu (v elektronické amplifikaci zvuku) a zasadit jej do kontextu čistě instrumentální hudby.¹

Mezi hlavní osobnosti spojované s pojmem „saturace“ patří francouzští skladatelé Franck Bedrossian,² Raphaël Cendo³ a Yann Robin.⁴ Byli to především F. Bedrossian a R. Cendo, kteří se v letech 2005–2008 zasloužili řadou rozhovorů a přednášek o postupné etablování pojmu „saturace“ nebo také „*musique saturée*“. Poprvé byl tento název použit jako termín 24. ledna 2008 v Paříži během konference pořádané Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, v rámci které vystoupili F. Bedrossian a R. Cendo každý s vlastním příspěvkem na téma „*excès de son*“. Od té doby bylo napsáno několik hudebněteoretických pojednání na téma saturace,⁵ avšak vzhledem k relativně krátké době zavedení zmíněného pojmu zbývá mnoho neprozkoumaných oblastí, které vyzývají skladatele, interprety i hudební teoretiky k dalšímu objeovávání forem a technik instrumentální saturace.

¹ Raphaël Cendo, „Excès de geste et de matière: la saturation comme modèle compositionnel“. *Dissonance*. 2014, č. 125, s. 21–33. Dostupné také z: http://www.dissonance.ch/fr/archives/articles_de_fond/876/abstract/fr.

² F. Bedrossian (*1971) studoval kompozici u Allaina Gausina, Gérarda Griseya a Marca Stropy na Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (dále jen CNSMDP), v roce 2001 absolvoval *cursus* v Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (dále jen IRCAM) a v současné době působí jako pedagog na univerzitě Berkeley v Kalifornii.

³ R. Cendo (*1975) studoval kompozici na CNSMDP a současně hru na klavír a kompozici na École normale de musique de Paris. Rovněž absolvoval *cursus* v pařížském IRCAMu. Po rezidenčním pobytu v italské Villa Medici se usadil v Berlíně, kde působí dodnes.

⁴ Y. Robin (*1974) studoval nejprve jazz a kompozici u Georgese Boeufa na konzervatoři v Marseille, následně kontrapunkt a harmonii na Sorboně a dále kompozici u Fréderica Durieux na CNSMDP. V letech 2006–8 absolvoval *cursus* v IRCAMu a v následujícím roce stáž ve Villa Medici, kde založil festival Controtempo.

⁵ Názvy jednotlivých článků jsou uvedeny v závěru, kde uvádím použitou bibliografii. Mezi českými tituly nebo překlady odborných článků jsem doposud nenalezl žádný, který by se tématem instrumentální saturace zabýval. Převážná většina takových pojednání vychází z rozhovorů se zmíněnými skladateli nebo jsou autory textů samotní skladatelé.

Soustředěnou kompoziční práci s komplexními inharmonickými plochami bylo možné sledovat již dříve u několika skladatelů dvacátého století, jak uvádí R. Cendo ve své studii *Excès de geste et de matière*. Prvním takovým příkladem je skladba *Partiels* (1976) spektrálního skladatele Gérarda Griseye, ve které dochází během vyústění prvního strukturálního procesu k postupné proměně harmonické hudební plochy v plochu inharmonickou,⁶ jež je tvořena superpozicí několika ruchových rovin. Druhým příkladem je skladba Iannis Xenakis *Tracées* (1987) pro velký orchestr. Xenakis zde pracuje s vrstvením rychlých *glissand*, preparací strun, klastry v žestích a dřevích, hustým překrýváním inharmonického materiálu a rychlým pohybem v rámci relativně krátkého trvání celé kompozice (celková délka činí něco málo přes pět minut). Dalo by se říci, že se jedná o první studii saturace. V případě Griseye je komplexní inharmonická (saturovaná) plocha výsledkem daného procesu na rozdíl od Xenakis, u kterého se jedná spíše o rozšíření předchozího materiálu. Podobně bychom mohli najít řadu dalších skladatelů, kteří ve svých skladbách pracují s ruchy (např. H. Lachenmann, S. Sciarrino a řada dalších), avšak pro tuto studii není obsáhlý výčet skladatelů a popis jejich kompoziční práce s inharmonickým materiálem předmětný.

Je zřejmé, že výše uvedení skladatelé starší generace měli zřetelný a mnohdy přímý vliv na současnou tvorbu Cenda, Bedrossiana a Robina (např. Grisey byl profesorem kompozice Bedrossiana). Zásadní rozdíl však spatřuji v radikálně odlišném přístupu k inharmonickému materiálu a práci s ním. Zatímco skladatelé starší generace pracovali s inharmonickým materiálem spíše jako se součástí zvuku, jako s výsledkem určitého procesu nebo jako s protikladem k tradičnímu orchestrálnímu zvuku, pro skladatele *musique saturée* představuje komplexní inharmonický materiál základní stavební prvek, který nestojí v roli parazitního zvuku vedle „čistého“ tónu, ale naopak se nachází v samotném středu pozornosti, jako svébytné kompoziční východisko.

Ve své studii se budu dále zabývat dvěma smyčcovými kvartety dvou hlavních představitelů *musique saturée* – R. Cenda a F. Bedrossiana, a to z hlediska tří základních parametrů, které vyplývají z popisu pojmu „saturace“ v úvodním odstavci. Těmito stěžejními parametry jsou: čas, dynamika a gesto.⁷ R. Cendo ve svém teoretickém pojednání dále rozlišuje pojmy „absolutní saturace“ a „infra-saturace“, které se zmíněnými třemi parametry přímo souvisí. Pokusím se oba pojmy vysvětlit a následně na ně poukázat v jednotlivých větách smyčcového kvartetu *In Vivo*. V závěru se zaměřuji na podobnosti a rozdílnosti v přístupech obou skladatelů a reflektuji, jakým způsobem se odráží kompoziční východiska *musique saturée* v mém vlastním uvažování.

⁶ Inharmonická plocha je tvořena zvukovým materiálem, který má převážně ruchový charakter. Oproti tomu se harmonická plocha vyznačuje „čistými“ zvuky konkrétních tónových výšek.

⁷ Claude Cadoz. „Instrumental Gesture and Musical Composition“ [Příspěvek na konferenci]. *ICMC 1988 – International Computer Music Conference*. 1988, Cologne, Germany, s. 1–12. Dostupné také z: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00491738/document>.

Raphaël Cendo: *In Vivo*

In Vivo je prvním smyčcovým kvartetem R. Cenda. Je tvořen třemi kontrastními větami, pro které je základním stavebním kamenem jediné gesto: granulární (zrnitý) zvuk tvořený extrémním tlakem smyčce na strunu nástroje (obr. 1). Podrobněji budou jednotlivé artikulační značení a formy notace popsány níže v odstavci, který pojednává o významu a způsobu práce s gestem.



obr. 1: základní gesto

Pro lepší představu o celkové formě skladby a vzájemných proporcích jednotlivých vět se nejprve podívejme na autorův přístup k práci s časem. V tabulce jsou uvedeny změny tempa a délky trvání jednotlivých částí, přičemž celková délka skladby činí 17'40".

Na první pohled jsou zřejmé následující rozdíly mezi jednotlivými větami skladby: počet taktů, výrazně odlišná tempa a dále množství jejich změn vzhledem k délce trvání dané věty. V první větě, která je tvořena celkem dvěma sty devatenácti taktů, dochází k střídání časových úseků tvořených rychlými změnami tempa s úseky s konstantním tempem. Tímto střídáním proměnlivých a konstantních úseků je celá první věta vnitřně členěna, přičemž první dílčí část je v rozmezí taktů 1–12, další dílčí části v rozmezí taktů 13–33, 34–45, 46–89, 90–112, 113–154, 155–180, 181–203 a 204–219.

Extrémně pomalé tempo ($\text{♩} = 48 \text{ bpm}$) v druhé větě skladby vytváří spolu s malým počtem změn tempa výrazný kontrast. Z tabulky je patrná symetrie střídání konstantních a proměnlivých temp a současně počtu taktů těchto změn (12 – 3 – 1 – 3 – 12). Celá druhá věta je, podobně jako věta první, tímto střídáním konstantních a proměnlivých úseků vnitřně členěna.

Ve třetí a poslední větě podobnou symetrii ve střídání tempa nenacházíme. Skladatel zde pracuje s dekonstrukcí předchozího materiálu a tento fragmentární způsob práce se promítá rovněž v nepravidelném střídání úseků s konstantním a úseků s proměnlivým tempem. Z celkového pohledu má poslední věta předepsané nejvyšší hodnoty tempa a spolu s jeho nepředvídatelnými změnami vytváří opět výrazný kontrast k předchozím dvěma větám. Převažujícími parametry podporujícími vnitřní členění jsou kontrastní artikulace a dynamické změny.

I. věta	délka: 7'30"	II. věta	délka: 4'45"	III. věta	délka: 5'25"
takt	čtvrtřávná nota (bpm)	takt	osminová nota (bpm)	takt	čtvrtřávná nota (bpm)
1–3	92	1–12	48	1–38	104
4–7	92 ↔ 126	13–15	48 ↔ 100	39–40	104 ↔ 112
8–10	92	16	48	41–49	112
10–12	92 ↔ 126	17–19	48 ↔ 100	50–51	112 ↔ 120
13–33	126	20–31	48	52–53	120 ↔ 92
34–39	92 ↔ 126			54–55	92
40–41	126 ↔ 92			56–60	112
42–45	92 ↔ 126			61–65	112 ↔ 138
46–89	126			66–87	120
90–92	80			88–91	120 ↔ 138
93–97	60			92–99	138
98–101	60 ↔ 126			100–109	120
102–103	126			110–111	112 ↔ 120
104–106	56			112–113	120
106–109–112	56 ↔ 92 ↔ 132			114–117	120 ↔ 144
113–161	132			118–124	112
162–165	132 ↔ 80			125–129	112 ↔ 144
166–180	80			130–133	144
181–199	126			134–142	112
200–201	92			143–152	112 ↔ 144
202–203	92 ↔ 52			153–165	120
204–212	52				
213	ritard.				
214–219	42				

tab. 1