

## OSOBOWOŚĆ PRZESTRZENI

Z Ewą Trębacz rozmawia Justyna Rudnicka

### Czym jest dla Ciebie przestrzeń?

To konkretne miejsca, w których coś się wydarza. Przestrzeń nie jest dla mnie czymś abstrakcyjnym, zawsze wiąże się z jakimś emocjonalnym przeżyciem oraz z ludźmi, z którymi pracuję. A od strony technicznej: wiadomo, że dźwięk zawsze funkcjonuje w przestrzeni. Od decyzji kompozytora zależy, czy zechce tę przestrzeń aktywnie wykorzystać.

### Czyli w Twoich eksperymentach z rejestrowaniem dźwięku przestrzennego nie chodzi wyłącznie o uchwycenie wyjątkowej akustyki danej przestrzeni, ale raczej o zapisanie konkretnego zdarzenia?

Nazywam to rejestrowaniem magicznych momentów – unikatowych sytuacji zatrzymanych w danym czasie i miejscu. Czasem porównuję swoją pracę do fotografowania natury, podczas którego godzinami trzeba czekać, aż coś z tego przysłowiowego lasu wylezie. Podobnie wyglądają nasze sesje nagraniowe. Z zaprzyjaźnionymi muzykami jeździmy w różne dziwne miejsca, improwizujemy i czekamy. Aż wreszcie dochodzi do jakiejś kumulacji energii i wydarza się ten magiczny moment. Utrwalam go, odwołuję się do niego, a następnie przywołuję w czasie wykonania koncertowego – już z innymi ludźmi, w zupełnie innym miejscu. Wówczas przestrzeń staje się katalizatorem dla konkretnego wydarzenia.

### Te dziwne miejsca, w których nagrywasz, to np. pustynia, Góry Kaskadowe, podziemna cysterna w Fort Worden. Zastanawiam się, jaki wpływ na Twoją fascynację przestrzenią miały krajobrazy stanu Waszyngton, w którym zamieszkałaś po wyjeździe z pięknego, ale chyba nieco dusznego Krakowa.

Kraków ma wiele bardzo interesujących przestrzeni dźwiękowych – kościołów i różnych zakamarków, do których niekiedy bardzo ciężko się dostać. Jest trochę jak taki wielopiętrowy tort złożony z różnych warstw historycznych. Wdychałam specyficzny zapach tej historii przez dwadzieścia lat swojego życia. Wówczas pracowałam z przestrzenią jedynie intuicyjnie, np. w nietypowy sposób ustawiając instrumenty podczas koncertu. Natomiast gdy zamieszkałam w Seattle, ogromne wrażenie zrobiło na mnie tutejsze zróżnicowanie geologiczne i geograficzne. Przejeżdżając przez stan Waszyngton, możemy podziwiać niemal wszystko – od pustyni, przez góry i wulkany, po las deszczowy. Są tutaj ogromne tereny, przez które można jechać godzinami i nie spotkać śladu cywilizacji. Mnie od zawsze bliskie są góry: jeszcze kiedy mieszkałam w Polsce, należałam do klubu wysokogórskiego, a tutaj dochodzi skala, jakiej w Europie nie ma. Są też miejsca o wyjątkowej osobowości, takie jak wspomniana cysterna, w której dwadzieścia lat przede mną Pauline Oliveros realizowała ze swymi współpracownikami nagrania do słynnego projektu *Deep listening*. To ogromna, podziemna budowla z czterdziestopięciosekundowym pogłosem. Dzięki kilkudziesięciu kolumnom, które się w niej znajdują, dźwięk podróżuje, porusza się po jakichś niesamowitych trajektoriach.

### Ale żeby te akustyczne podróże dźwięku zarejestrować, potrzeba specjalnej technologii. Od kilkunastu lat korzystasz z tzw. technik ambisonicznych. Na co one pozwalają?

Najprościej rzecz ujmując, techniki *Ambisonics* to zestaw narzędzi, które pozwalają na bardzo precyzyjną rejestrację dźwięku w jego trójwymiarowej postaci, z zachowaniem wszelkich relacji przestrzennych.



Dźwięk przecież rozchodzi się jako sfera we wszystkich kierunkach, tymczasem większość systemów dźwiękowych to abstrakcyjne twory, które nie mają wiele wspólnego z naturalnym sposobem rozchodzenia się dźwięku. Dzięki technikom ambisonicznym nie muszę myśleć o głośnikach, ponieważ pracuję na modelu, który jest rodzajem „czarnej skrzynki” i nie jest przypisany do żadnego systemu. Dopiero później rozpakowuję go na konkretny system nagłośnieniowy. Zatem najpierw z użyciem specjalistycznych mikrofonów rejestruję dźwięk, a następnie dokonuję na nim różnych przestrzennych manipulacji. To trochę jak w kamerze: można zrobić zoom czy focus. Tak samo jest z dźwiękiem *Ambisonics* – można np. skupić się na pewnej części tej sfery dźwiękowej, można to wszystko obrócić. Ze względu na to, że mam do dyspozycji sferę, mogę dokonywać wszelkich matematycznych manipulacji na takim modelu. Przyznam jednak, że nie jestem specjalnie przywiązana do żadnej technologii. Tak naprawdę korzystam z *Ambisonics*, bo techniki te pozwalają mi z maksymalną precyzją zarejestrować magiczne momenty, nad którymi mogę później pracować, a podczas koncertu łączyć je z żywym wykonaniem. Ale zdaję sobie sprawę z tego, że techniki ambisoniczne to również pewna etykieta, którą mi w Polsce przyczepiono. Stało się tak chyba ze względu na utwór *Minotaur*, który był prezentowany podczas Warszawskiej Jesieni w 2005 r. Gdy rozpoczynałam swoje próby z nagrywaniem trójwymiarowego dźwięku, sprzęt do takich działań był bardzo drogi. Mnie się udało, bo jako doktorantka Center for Digital Arts and Experimental Media University of Washington w Seattle po prostu dostałam go do ręki. Teraz ten sprzęt jest dużo bardziej przystępny cenowo i znajduje się w powszechnym użyciu.

**Gdy słuchałam twoich utworów, chociażby wspomnianego *Minotaura*, miałam wrażenie silnej integralności warstwy elektronicznej z graną na żywo partią solisty lub orkiestry – nie zawsze potrafiłam od razu ustalić pochodzenie danego fragmentu. Czy próba uzyskania pewnej spójności między tymi dwiema warstwami jest jakimś programowym zamierzeniem w twojej pracy?**

Rzeczywiście, gdy łączę dźwięki instrumentalne, które zostały zarejestrowane w konkretnej przestrzeni, z dźwiękami, które są wykonywane na żywo, to szukam najlepszego miejsca dla połączenia tych dwóch sfer. Jeśli to miejsce połączenia jest niezauważalne, to bardzo się cieszę. Często, gdy sama słucham różnych utworów muzyki elektroakustycznej, odnoszę wrażenie, że istnieją w nich dwa światy, pomiędzy którymi nie ma żadnych punktów stykowych. Ja natomiast pracuję w taki sposób, że stwarzam jakiś obraz dźwiękowy, z którym instrumentalista nawiązuje dialog podczas wykonania. Dochodzi wówczas do interakcji między tym, co zdarza się teraz, a tym, co zdarzyło się wcześniej i co często zagrał ktoś, z kim wykonawca nigdy się nie spotkał. Wówczas bardzo potrzebny jest jakiś punkt wspólny, który stanie się pomostem między przeszłością i teraźniejszością, a także między różnymi osobowościami muzycznymi. Tworząc obraz dźwiękowy, korzystam z dźwięków instrumentalnych, które jednak modyfikuję komputerowo, niekiedy dość znacznie. Pewna „naturalność” ich brzmienia to wiele godzin pracy nad nagraniami. Tak naprawdę jednak nie wypracowałam jakiegось jednej specjalnej teorii komponowania. Każdy projekt jest trochę inny. Czasem myślę o tym jak o roślinie. Znajduję jakiś magiczny moment i z niego wyrasta cała reszta.

**Procesualność (wzrost, rozrastanie się) kompozycji jest w twoim podejściu do tworzenia niezwykle ważna. Widać to nawet w twoim słowniku, bo często zamiast określenia „utwór” używasz słowa „projekt”. O stopniowym wzroście można mówić również w kontekście *Ligei*. Jak rósł ten projekt?**

Do *Ligei* zaangażowałam dwoje moich przyjaciół, z którymi stale współpracuję – nie da się powiedzieć o tym utworze bez mówienia o nich. Anna Niedźwiedz to sopranistka z Krakowa, która na co dzień wykłada etnografię na Uniwersytecie Jagiellońskim, a hobbystycznie śpiewa muzykę dawną. Ponieważ robi badania w wielu częściach świata, uczestniczy w różnego rodzaju obrzędach, często na pograniczu teatru i religijnej ekstazy, a jej pozamuzyczne doświadczenia wnoszą do naszych projektów niezwykle ciekawą perspektywę. I Josiah Boothby – waltornista, którego poznałam w Seattle i z którym zrobiłam już wiele projektów, rozpoczynających się niekiedy od wspólnego wyjścia i nagrywania zupełnie bez żadnego planu. Gdy zaczęliśmy pracę na *Ligeia*, byliśmy w dwóch różnych krajach, więc na początku wysyłaliśmy sobie różne nagrane materiały. Później razem pojechaliśmy do bunkrów z czasów pierwszej wojny światowej w Fort Worden i tam zrobiliśmy kilka sesji nagranych, które nawiązywały do początkowych pomysłów. Wszystko powoli narastało – kolejna warstwa wynikała z poprzedniej, ponieważ po każdej sesji przesłuchiwałam nagrane materiały. Z tych nagrań stworzyłam *soundscape*, który jest punktem wyjścia dla partii żywych instrumentów. Akurat *Ligeia* została zamówiona przez Seattle Modern Orchestra, w której Josiah był waltornistą, więc on uczestniczył również w wykonaniu utworu. Ania natomiast nigdy nie pojawia się na żywo. Jest głosem syrenim w tle, duchem, który gdzieś tam egzystuje, a jednocześnie staje się siłą napędową utworu.

**W jednym z wywiadów powiedziałaś, że interakcja między ludźmi zachodząca podczas wykonania utworu jest dla ciebie niezwykle ważna. Czy podczas koncertów korzystasz z jakichś sposobów, które miałyby tę interakcję ułatwić?**

Wszystko zależy od przestrzeni, w której odbywa się dane wykonanie. Trzeba ją poznać i na nią zareagować. Są przestrzenie, które mają inspirującą osobowość, są też takie, w których trzeba tę osobowość przywołać. Mam kolekcję modeli pogłosów z różnych miejsc ciekawych pod względem akustycznym. Wybieram któryś z tych modeli i przetwarzam go na żywo, przenosząc w rzeczywistość sali koncertowej. Ważne jest to, by publiczność razem z wykonawcami była objęta systemem głośników, a inne kwestie to już decyzja wynikająca z reakcji na zastaną przestrzeń. I na tym to właśnie polega: utwór żyje swoim życiem i zmienia się od wykonania do wykonania. Takim klasycznym przykładem jest wspomniany wcześniej *Minotaur*, który był już wykonywany na różne sposoby. Czasem waltornista przemieszczał się między słuchaczami, a czasem grał ze sceny, czasem z użyciem światła, czasem w całkowitej ciemności.

**Dla *ERRAI* – utworu wykonanego podczas Warszawskiej Jesieni w 2009 r. – stworzyłaś dodatkowo animacje stereoskopowe. Jak w kontekście odbioru twojej muzyki traktujesz element wizualny?**

To jest tak samo jak z przestrzenią akustyczną – aspekt wizualny wykonania zawsze istnieje, ale to od nas zależy, czy chcemy go kontrolować. Odbiorca jest również widzem i musi zdecydować, czy i na co będzie patrzeć. Rzeczywiście udało mi się zrobić kilka projektów audiowizualnych, chociaż nie czuję się w tym jakąś specjalistką. Zazwyczaj kontroluję to, co widać, przede wszystkim za pomocą reżyserii światła. I tu również muszę zareagować na przestrzeń, bo wiele zależy od tego, czy sala jest wizualnie interesująca. Tak naprawdę nie mam żadnej gotowej formuły na żaden utwór – każde wykonanie jest czymś nowym. Staram się je w jakiś sposób kierunkować.

**Interakcja to również dobry termin na określenie twojej pracy z muzykami. Dajesz dużą swobodę, zapraszasz do współtworzenia, oczekujesz improwizacji. Czy ten dość ryzykowny model pracy zawsze się sprawdza?**

Sprawdza się, ale tylko w przypadku współpracy z niewielką liczbą muzyków. W przypadku orkiestry zastosowanie takiego modelu pracy jest właściwie niemożliwe, dlatego partia orkiestry jest w moich utworach zazwyczaj ściśle zapisana. Natomiast w momencie, gdy dopiero zaczynam pracę nad utworem, lubię mieć bezpośrednią styczność z muzykiem. Już sama praca nad materiałem dźwiękowym rodzi się z interakcji i improwizacji, czyli tego, co od zawsze leżało u podstaw muzyki, a co dla mnie stanowi jej esencję. Tak pracowałam również nad koncertem skrzypcowym *Metanoia*. Rozpoczęłam od nagrywania improwizacji oraz różnych obiektów metalowych w budynku reaktora jądrowego. Kiedy przetworzyłam ten materiał i wzbogaciłam o dźwięki generowane algorytmicznie, powstała warstwa elektroakustyczna, która stała się szkieletem koncertu. Dla skrzypka natomiast mam sugestie – zapisałam pewne momenty, jednak to od niego zależy, czy będzie chciał z nich skorzystać. Ja z ciekawością będę obserwować jego działania. Element improwizacji rzeczywiście przenika już samą partię elektroakustyczną, ale jest również kluczowy w partii solisty. Jedynie w orkiestrze tej improwizacji nie ma.

**W tej początkowej improwizacji często uczestniczysz nie tylko jako kompozytorka, lecz także jako skrzypaczka. Czym było napisanie koncertu przeznaczonego na najbliższy ci instrument?**

Moja historia ze skrzypcami jest pełna rozstań i powrotów. Skończyłam szkołę muzyczną na skrzypcach i chociaż później poszłam na kompozycję, to dalej grałam. Jak przyjechałam do Stanów Zjednoczonych, to przez pierwszy rok grałam przede wszystkim w orkiestrach. Ale w pewnym momencie musiałam na kilka lat odłożyć skrzypce, bo zostałam potrącona przez samochód i złamałam kręgosłup w kilku miejscach. Powrót do gry pomógł mi w odzyskaniu kontroli nad własnym ciałem. Było to bardzo trudne, ponieważ musiałam całkowicie zmienić aparat gry – zaczynałam naukę właściwie od zera. Pomagał mi w tym profesor Ilkka Talvi, który całkowicie zmienił moje podejście do tego instrumentu. Teraz gra na skrzypcach ma dla mnie zupełnie inne znaczenie – to jakaś część mnie, którą straciłam i mogłam odzyskać. Dlatego napisanie koncertu skrzypcowego, zwłaszcza z częścią improwizowaną, było dla mnie bardzo osobistym przeżyciem i ogromnie cieszę się na jego wykonanie.

**Gdy mówisz o muzyce, bardzo często mówisz o konkretnych osobach – mistrzach, stałych współpracownikach. Czy wśród ludzi, którzy wywarli znaczący wpływ na twój sposób tworzenia i słuchania dźwięków, znajduje się również Bogusław Schaeffer, u którego studiowałaś kompozycję?**

Bogusław Schaeffer to była olbrzymia osobowość. Nie miałam z nim bardzo bliskiego kontaktu, bo dzieliła nas duża różnica wieku, ale to jemu zawdzięczam cały podstawowy trening kompozytorski. Był encyklopedią, jeśli chodzi o instrumentację czy warsztat. W środowisku uchodził za eksperymentatora, jednak w dziedzinie nauczania utrzymywał wyjątkową dyscyplinę i stawiał na rzetelną pracę. Gdybym na profesora nie wpadła (zresztą dość przypadkowo), to nie wiem, czy w ogóle zostałabym kompozytorką. Ale profesor nie tylko szkolił w zakresie warsztatu, lecz także zachęcał swoich studentów do poszukiwania własnych dróg. Nie akceptował stagnacji w żadnej formie. To w czasie studiów w Krakowie podjęłam decyzję, że wszystko, co będę w komponowaniu robić, musi mieć dla mnie osobiste i emocjonalne znaczenie. I tego się trzymam. Dziękuję za rozmowę.