



jagoda szmytka

Body Loud!

Zur Arbeit von Jagoda Szmytka

von Michael Rebhahn

Die Worte waren zu viel geworden, zu fest, zu starr in ihrer semantischen Eindeutigkeit: Als Jagoda Szmytka für einige Zeit das Schweigen dem Sprechen vorzog, hatte sie fünf Jahre mit Worten verbracht, Kunstgeschichte und Philosophie studiert, Latein und Altgriechisch gelernt, war dem Ideal einer klassisch-humanistischen Bildung gefolgt. „Nach diesen fünf Jahren“, erinnert sie sich, „hatte ich regelrechte Schwierigkeiten zu sprechen. Sprache erschien mir paradox: allzu fixiert in ihrer Bedeutung, zugleich aber indirekt und gebrochen in ihren Aussagen.“ Die (bloß vordergründig nicht paradoxe) Entscheidung für die Musik, für das *Schreiben* von Musik, traf Szmytka aus dieser Sprachlosigkeit heraus. Insoweit erscheint es nur konsequent, dass die Kommunikation jenseits semantischer Logiken eine zentrale Rolle in ihren Stücken spielt. Musik ist für sie stets ein Medium der Ambiguität – nicht eindeutig im Ausgagewert und nicht auf die Bezeichnung konkreter Inhalte beschränkt. Zudem sieht sie ihren Geltungs- und Wirkungsbereich keineswegs aufs Akustische limitiert: „Klang“, sagt Szmytka, „ist nicht nur eine Angelegenheit des Ohres, sondern betrifft ebenso das Auge, den Körper, das Denken. Klang berührt die Haut, durchdringt Stoffe, geht in die Knochen, ist direkt. Körper, die in den Klang eintauchen, werden nicht nur *berührt* – sie werden zu *einer Einheit* mit dem Klang.“

Eine prinzipielle Skepsis gegenüber der Körperlosigkeit sprachlicher Begriffe führt in Jagoda Szmytkas Kompositionen zum exakten Gegenteil: Ihre Musik *ist* Körper – zumeist ein geforderter, bisweilen ein geschundener. Der Aspekt der körperlichen Arbeit, die zur Tonerzeugung geleistet werden muss, ist mindestens

ebenso wichtig wie das klingende Resultat selbst. Das bedeutet nichts weniger, als dass Szmytka ihre Interpreten an physische Grenzen zu bringen versucht; das Spielen ihrer Musik soll anstrengend sein, darf erschöpfen, durchaus auch schmerzen. Lange Bögen, beharrliche Repetitionen, rasche Bewegungsabläufe und ausgreifende Gesten – Körperlichkeit meint in Szmytkas Musik nicht Wellness, sondern Strapaze.

Den drei Ensemblestücken *electrified memories of bloody cherries, for travellers like angels or vampires* und *hand saw WeltAll-Stars. generously*, entstanden in enger zeitlicher Abfolge zwischen Juli 2011 und Juli 2012, ist die Idee einer physischen Musik in besonderer Weise inhärent. *electrified memories* hat Szmytka als „musikalische Landschaft“ konzipiert, in die Erinnerungsspuren eingeschrieben sind. Objekte der Erinnerung wurden zu Klangobjekten, und die Partitur führt wie eine Landkarte durch dieses Terrain. *for travellers* basiert wiederum auf einer konzisen gestischen „Zelle“ – einem aufsteigenden Glissando. Diese Geste durchzieht das ganze Stück in vielfältigen Varianten, wobei die verschiedenen Qualitäten und Ausprägungen eines kontinuierlichen Übergangs fokussiert werden. *hand saw* rückt schließlich den wichtigsten Körperteil des Instrumentalisten in den Mittelpunkt: die Hand, die den musikalischen Gesten Form und Energie gibt.

Der im Grunde simplen Tatsache, dass es der *Kontakt* zwischen Interpreten- und Instrumentenkörper ist, der die Musik elementar hervorbringt, gilt hier die ganze Aufmerksamkeit der Komponistin. Das Mittel dieser Akzentuierung ist die „Vergrößerung“ der Klänge – in allen drei Stücken ist das Ensemble verstärkt.

Verstärkung. Ein Moment, das in Jagoda Szmytkas Musik allgegenwärtig ist; kaum ein Stück kommt ohne jenes „Lauter-Machen“ aus. An einem Volumen im Sinne der schieren Erhöhung des Schalldruckpegels ist ihr dabei allerdings nicht

gelegenen. Stattdessen verwendet sie die Verstärkung als eine Art akustisches Brennglas, als ein Werkzeug, das die Perspektive auf den Klang verändert, indem es seinen Nahbereich hörbar macht. Das Knistern der Bogenhaare, das Entlanggleiten der Finger auf den Saiten, die Mechanik des Klaviers – gemeinhin als Nebenprodukte ausgeblendete Vorgänge werden zu ebenbürtigen Phänomenen. Mit dieser Gleichstellung erweitern sich die gestalterischen Möglichkeiten enorm: Als ein „Skulptieren von Klang“ bezeichnet Szmytka ihren Umgang mit der Melange aus rohen und sublimierten Materialien, die im Rahmen ihrer Kompositionen von ihrer „Klassenzugehörigkeit“ entbunden werden. „Nicht selten“, sagt die Komponistin, „justiere ich den Anteil der Verstärkung so, dass der Kern des ‚schönen Klanges‘ hinter seinen Produktionsgeräuschen verschwindet.“ Auch das entspricht der Emphase des Körpers als einer Entität, deren Stilisierung von profanen Notwendigkeiten nicht abgekoppelt werden kann.

Dichte. Ein weiteres Charakteristikum von Szmytkas Musik. Ihre Kompositionen scheinen getrieben von einem *horror vacui*, der jeden weißen Fleck und die darin aufgehobene Stille scheut. Alles ist immer in Bewegung, es gibt kein Innenhalten, keinen Rückzugsort; denn das widerspräche dem Ideal einer fordernden, durchweg energetischen Musik, die nur aus permanenter Intensität hervorgehen kann. „Meine Musik“, sagt Szmytka, „soll das unmittelbare Beteiligt-Sein der Interpreten jederzeit erfahrbar machen.“

Um falsche Schlüsse zu vermeiden: Auch wenn Begriffe wie *Körperlichkeit* oder *Direktheit* die Fährte legen mögen, hat Jagoda Szmytkas Komponieren mit der Gewährung improvisatorischer Freiräume nichts zu tun. Ihre Partituren zeichnen sich durch äußerste Exaktheit aus, nichts wird dem Zufall überlassen, alles ist bis ins letzte Detail notiert. „Ich mag Kontrolle“, bekennt die Komponistin unum-

wunden, wobei das letztlich Kontrollierte wiederum nicht völlig frei von Einflussnahmen seitens der Interpreten ist. So gingen etwa der Komposition des Quartetts *pores open wide shut* intensive Arbeitstreffen mit den Musikerinnen und Musikern des Ensembles voraus, in denen Szmytka sie um Angebote ersuchte: „Was möchtest Du spielen, wie willst Du Dich im Stück wiederfinden?“ Wiewohl solche Konzessionen letztlich unverbindlich bleiben (und bleiben müssen, um ein Abgleiten ins Flickwerk zu vermeiden), formen sie die Gestalt des finalen kompositorischen Resultats, indem sie den Prozess seiner Entstehung mit „Nährstoffen“ anreichern. Dass Szmytkas die Tätigkeit des Komponierens gern als *Vampirismus* bezeichnet, sei an dieser Stelle bemerkt.

Vampire sind einsame Wesen, Nachtgestalten, die ihrem Tun im Verborgenen nachgehen. Auch darin ähneln sie den Komponisten. „Komponieren“, sagt Jagoda Szmytka, „ist eine mühsame, uniforme Arbeit, die zudem erst einmal nur dazu dient, ein Zwischenprodukt herzustellen.“ Jenes isolierte Setzen einer musikalischen Schrift – das Niederlegen sanktionierter Zeichen und Symbole zum Zweck der anschließenden Dechiffrierung – steht in eklatantem Widerspruch zur sozialen bzw. kommunikativen Realität der Gegenwart, in der die Mechanismen und Funktionen von *Social Media* und *User Generated Content*, von Suchmaschinen, Online-Enzyklopädien und -Übersetzern das menschliche Verhalten und Handeln fundamental umgeprägt haben. In einigen ihrer Kompositionen versucht Szmytkas, die Auswirkungen des *Digital Turn* auf die Lebenswirklichkeit musikalisch zu fassen. In *sky-me, type-me* für vier verstärkte Stimmen ist es die Trivialität mancher *Skype*-Chats. An Sprachstückwerk der Couleur „All good?“, „Are you there?“, „Did you disappear?“, „I have to eat now and then I'm leaving soon“ hangeln sich die Interpreten hier durch ein richtungsloses Kommunikationssurrogat. Auch die vorgefertigten

Affektsymbole der Emoticons werden auskomponiert: „happy“, „surprised“, „tired“, „fear“, „pain“ – für jede Gemütslage gibt es das adäquate Attribut.

Im Ensemblestück *greetings from a doppelgänger* wiederum findet die technologische „Fremdsteuerung“ in Gestalt unvollkommener Doubles der Musiker statt. Über Transducer (Kontaktlautsprecher) werden qualitativ minderwertige Aufnahmen der Instrumente zugespült, wobei die Hörbarmachung dieser Aufnahmen über den Instrumentenkörper als Resonanzraum erfolgt. Auch hier spielt Szmytko einmal mehr mit der Aufhebung der Differenz zwischen gemeinhin als „erhaben“ bzw. „unzulänglich“ klassifizierten Materialien – in diesem Fall mit der Verwischung der Trennlinie zwischen Original und Nachbildung.

Die Ästhetik von Jagoda Szmytko ist ein flüchtiges Phänomen. Sie entzieht sich einer Bestimmung in Kategorien oder der Einspurung in Traditionslinien; diese Offenheit und Flexibilität ist der Komponistin wichtig. Und das nicht nur in ihrer Musik: Auch für ihre Person sind Wandlungen, Überraschungen und Widersprüche typisch. Alles ist immer in Bewegung, wie gesagt. Das Komponieren ist ihr in dieser Rastlosigkeit Halt und Nemesis zugleich. Die Strapazen, mit denen sie die Interpreten konfrontiert, finden ihre Entsprechung in den Bedingungen, die sie ihrer kompositorischen Arbeit auferlegt. Nichts darf leicht von der Hand gehen, nichts mühelos abrufbar sein: „Meine Musik beginnt da, wo ich den Glauben an gebrauchsfertige Werkzeuge und Materialien verloren gebe; sie beginnt da, wo mir nichts anderes bleibt, als diese Verlorenheit anzunehmen.“

Das Komponieren eines Stücks als Bürde zu erleben, begreift Jagoda Szmytko – einmal mehr der Figur der Paradoxie folgend – nicht als Last. Im Gegenteil: Das tatsächlich physische „Im-Stück-Sein“ ist für sie eine notwendige Voraussetzung für jede Form von Kreativität. „Der kreative Prozess“, sagt sie, „ist langwierig, ver-

langt Konzentration und Fokussierung, fordert geistig und körperlich heraus. Er kann schwächen, sogar krank machen. In diesem Sinne meint Komponieren, von einem Stück ‚infiziert‘ zu sein und den Versuch zu unternehmen, sich selbst zu heilen.“

Eine Komposition „Leeres Geschwätz“ (*inane prattle*) zu nennen, ist im Grunde ein Affront. Dass Jagoda Szmytka im Jahr 2013 ihren Beitrag für ein Projekt mit dem Titel „Music at Risk“ eben so betitelte, ist ein lebhaftes Beispiel für den hohen Anspruch, den sie an sich stellt. Kann Musik „riskant“ sein? Und für wen? Für den Hörer, den Musiker, den Komponisten? Vielleicht hat es die Komponistin aber auch bloß amüsiert, den vollmundigen Anspruch einer „risikoreichen Musik“ ein wenig zurechtzustutzen. Denn, trotz aller Selbstkritik: Eine humorvolle Distanz zum eigenen Tun ist Jagoda Szmytka keineswegs fremd. Und manchmal geht das Komponieren dann doch unbeschwert vonstatten. Wie etwa im Fall des Duos *f* for music* – einem kurzen, lakonischen Stück, das, so glaubt Szmytka, jeder Kommentator unnötig verkomplizieren würde: „Was soll ich dazu sagen?“ – Nichts, wenn die Worte zu viel würden.



Biografie

Jagoda Szmytka, geb. 1982 in Legnica (Polen), studierte zunächst Kunstgeschichte und Philosophie, dann Musiktheorie und Komposition in Wrocław (Polen). Aufbaustudien in Komposition bei Pierluigi Billone (Graz), Beat Furrer (Graz und Frankfurt a. M.) und Wolfgang Rihm (Karlsruhe) schlossen sich an. Sie war u. a. Stipendiatin des DAAD, der Kunststiftung Baden-Württemberg, des ZKM Karlsruhe sowie von La Muse en Circuit (Frankreich), erhielt das Staubach Honorarium und den Stipendienpreis der Darmstädter Ferienkurse.

Ihre Werke wurden u. a. beim Warschauer Herbst, dem ECLAT Festival Neue Musik Stuttgart, den Darmstädter Ferienkursen, dem Festival Ultraschall Berlin, dem Lucerne Festival und dem Festival Wien Modern, beim Deutschlandfunk Köln und in der Nationaloper Warschau gespielt. Sie schrieb Kompositionen für das Ensemble Garage, ensemble recherche, Ensemble L'arsenale, Ensemble Interface, den European Workshop for Contemporary Music, das Duo leise dröhnung und Kwartludium.

www.jagodaszmytka.com

Body Loud!
The Music of Jagoda Szmytka
 by Michael Rebhahn

The words had become too much, too firm, too fixed in their semantic solidity. When Jagoda Szmytka chose to prefer silence to speech, she had already spent five years with words, studying art history and philosophy, Latin and Greek, pursuing the ideal of a classical education. 'After those five years', she recalls, 'I had difficulty speaking at all. Language seemed paradoxical to me – too fixed in its meaning, but indirect and fractured in its pronouncements.' Beneath the surface, her decision to take up music – to *write* music – was paradoxical: it was her speechlessness that led to this decision. Viewed in this light, it seems only natural that communication outside the realm of semantic logic should play a key role in her compositions. To her, music is invariably a vehicle for ambiguity – indistinct in its utterances, unbound to specific meanings and references. Moreover, her field of application and activity is, she feels, by no means limited to the acoustical realm: 'Sound', she explains, 'is not just a matter of the ear; it also affects the eye, the body, the mind. Sound touches the skin, penetrates cloth, gets into the bones. It's immediate. Bodies immersed in sound are not only *touched*; they *coalesce* with the sound.'

In Szmytka's music, a basic scepticism toward the incorporeality of verbal concepts leads to the exact opposite: her music *is* a body, usually one under stress, and sometimes ravaged. The physical labour required to generate a sound is at least as important as the acoustical result itself. This means nothing less than that she tries to push her performers to their physical limits; playing her music is meant to be strenuous, exhausting, at times even painful. Long bowstrokes, re-

lentless repetitions, madcap runs, expansive gestures: corporeality in Szmytka's music means strain, not wellness.

Szmytka's three ensemble pieces *electrified memories of bloody cherries, for travellers like angels or vampires* and *hand saw WeltAll-Stars. generously* were written in quick succession between July 2011 and July 2012. All three bear witness in a special way to the idea of physical music. *electrified memories* is conceived as a 'musical landscape' in which traces of memory are inscribed. The objects of memory have become sound objects, and the score guides us through this terrain like a map. In contrast, *for travellers* is based on a concise gestural 'cell' consisting of an upward glissando. This gesture pervades the piece in a wide range of variants, focussing the various forms and qualities into a continuous transition. Finally, *hand saw* directs our attention to the most important body part of every instrumentalist: the hand, which imparts form and energy to the musical gestures. Here Szmytka's full attention falls on the basically simple fact that it is the *contact* between performer and physical instrument that, at root, brings forth music. The device she chooses to underscore this idea is 'sonic magnification': in all three pieces the ensemble is amplified.

Amplification is omnipresent in Szmytka's music; hardly any of her works make do without magnifying the sound. Yet raising the sound pressure level – the volume – is not her concern. Rather, she uses amplification as a sort of acoustical magnifying glass, as a tool that alters our perspective on sound by rendering its surroundings audible. The scratching of the bow hair, the sliding of the fingers along the strings, the inner workings of the piano: these processes, generally blotted out as by-products, become phenomena of equal importance. Their equivalence enormously expands her creative options: 'sculpting with sound' is the term she gives to the manner in which she handles the mélange of raw and sublimated materials liberated from

their 'class affiliation' in her music. 'Often enough', she adds, 'I adjust the amount of amplification so that the nucleus of the „beautiful sound“ vanishes beneath the noises of its production.' This, too, coincides with her emphasis on the body as an entity whose stylisation cannot be disconnected from brute necessity.

Density is another defining feature of Szmytka's music. Her compositions seem driven by a *horror vacui* that shuns every blank spot and the silence it encapsulates. Everything is always in flux; there is no pausing for breath, no place of retreat, for this would contradict the ideal of a demanding, unceasingly energetic music that can emerge only from unbroken intensity. 'My music', Szmytka says, 'is designed to make the immediate participation of the performers perceivable at every moment'.

To avoid drawing the wrong conclusions: Though terms such as *corporeality* and *immediacy* may suggest otherwise, Szmytka's music has nothing to do with granting license to improvise. Her scores are noteworthy for their extreme exactitude; nothing is left to chance, everything is set down to the last detail. 'I like control', she freely admits. That said, what she ultimately controls is not completely free of input from the performers. Her quartet *pores open wide shut*, for instance, was preceded by intensive meetings with the musicians of Ensemble Interface, during which Szmytka asked them for suggestions: 'What would you like to play? How do you want to see yourself in the piece?' Though concessions of this sort ultimately remain non-obligatory (as they must lest the piece become a patchwork), they form the shape of the compositional result by adding 'nutrients' to its gestation. It is worth noting here that Szmytka likes to refer to the act of composition as 'vampirism'.

Vampires are solitary beings, nocturnal creatures that conduct their business in secret. In this way, too, they resemble composers. 'Composing', Szmytka feels,

'is a wearisome and monotonous affair that serves first and foremost to create an intermediate product'. Each isolated mark of musical notation – the placing of permissible signs and symbols for the purpose of their subsequent encryption – stands in sharp contradiction to the social and communicative reality of the present, where the mechanisms and functions of 'social media' and 'user generated content' – of search engines, web encyclopaedias and online translators – have redefined human behaviour and action. In some of her compositions Szmytka attempts to gain a musical handhold on the impact of the 'digital turn' on everyday reality. In *sky-me, type-me*, for four amplified voices, the handhold is the banality of so many skype chats. The performers dally on such piecemeal verbiage as 'All good?', 'Are you there?', 'Did you disappear?' and 'I have to eat now and then I'm leaving soon', inching through an aimless surrogate for conversation. Even the predefined emoticons are written out: 'happy', 'surprised', 'tired', 'fear', 'pain', with an appropriate attribute for each frame of mind.

In contrast, the ensemble piece *greetings from a doppelgänger* finds its technological 'remote control' in the form of imperfect duplicates of the musicians. Low-quality recordings of the instruments are fed in via transducers and rendered audible by the ensemble as a resonant space. Once again Szmytka toys with obliterating the distinction between materials commonly classified as 'sublime' or 'inadequate', in this case by blurring the line between the original and its replica.

Szmytka's aesthetic is a fleeting phenomenon that resists definition in philosophical terminology or classification in lines of tradition. This open-endedness and flexibility is important to her way of thinking, and not only in her music: changes, surprises and contradictions are no less typical of her personality. As already mentioned, everything is always in flux. In this restlessness, composing is

at once her refuge and her nemesis. The exertions she exacts from her performers find their correlate in the conditions she imposes on her own creativity. Nothing is allowed to flow easily from her pen and lie effortlessly at her fingertips: 'My music begins where I lose faith in ready-made tools and materials. It begins where I have no choice but to accept this loss.'

Once again indulging in paradoxes, Szmytka does not consider it burdensome to experience the composition of a piece as a burden. On the contrary, being 'physically in the piece' is a necessary precondition for every form of her creativity. 'The creative process', she observes, 'is tedious. It demands concentration and focus. It poses a spiritual and physical challenge. It can sap one's strength and even make one ill. In this sense, to compose is to be „infected“ by a piece and to attempt to cure oneself.'

To call a composition *inane prattle* is basically an insult. That Szmytka gave this name to her 2013 contribution to a project entitled 'Music at Risk' is a vivid example of the high standards she imposes on herself. Can music be 'risky'? Risky for whom? For the listener? the performer? the composer? Perhaps she merely found it amusing to knock the inflated notion of 'music at risk' into more tractable shape. After all, despite her self-critical stance, Szmytka is by no means averse to amused detachment from her own creations. Sometimes composing actually does proceed without a hitch, as in the duo *f* for music*, a brief, short-spoken piece which, she feels, would only be made needlessly complicated by discussion. 'What's there to say about it?', she asks. Nothing, when words become too much.

Biography

Born in Legnica (Poland) in 1982, Jagoda Szmytka first studied art history and philosophy before changing to music theory and composition in Wrocław (Poland), followed by advanced courses in composition with Pierluigi Billone (Graz), Beat Furrer (Graz and Frankfurt a. M.) and Wolfgang Rihm (Karlsruhe). Among other things she received scholarships from the German Academic Exchange Service, the Art Foundation Baden-Württemberg, the ZKM | Centre for Art and Media for Art and Media and La Muse en Circuit (France) as well as winning the Staubach Honorarium and the Stipend Prize of the Darmstadt International Summer Course for New Music.

Her compositions have been performed *inter alia* at the Warsaw Autumn, the EcLat New Music Festival (Stuttgart), the Darmstadt Summer Courses, the Ultraschall Festival (Berlin), Lucerne Festival, Wien Modern, at Deutschlandfunk Köln and in the National Opera in Warsaw. She has written works for Ensemble Garage, ensemble recherche, Ensemble L'arsenale, Ensemble Interface, the European Workshop for Contemporary Music, the duo leise dröhnung and Kwartludium.

www.jagodaszmytka.com

Body Loud!

Le travail de Jagoda Szmytka

par Michael Rebhahn

Les mots étaient devenus trop nombreux, trop rigides, trop figés dans leur univocité sémantique : lorsque Jagoda Szmytka a décidé de privilégier pour quelque temps le silence à la parole, elle venait de passer cinq ans avec des mots, avait étudié l'histoire de l'art et la philosophie, appris le latin et le grec ancien, suivant en cela l'idéal de l'éducation humaniste classique. « Après ces cinq années », se souvient-elle, « j'avais de réelles difficultés à parler. Le langage m'a paru paradoxal : trop fixé dans sa signification, indirect et brisé dans son propos ». Cette vacuité du langage a mû le choix de Szmytka pour la musique (un choix superficiel et non paradoxal), pour l'*écriture* de la musique. Il semble donc parfaitement logique que la communication au-delà des logiques sémantiques joue un rôle central dans sa composition. Pour elle, la musique est toujours un vecteur d'ambiguïté – son propos n'est pas univoque et ne se limite pas à la description de contenus concrets : « Le son », dit Szmytka, « n'implique pas uniquement l'oreille, mais tout autant l'œil, le corps, la pensée. Le son touche la peau, pénètre les tissus, s'immisce jusque dans la moelle, est direct. Les corps qui plongent dans le son ne sont pas seulement *touchés*, ils forment *une entité* avec le son ».

Sa méfiance fondamentale à l'égard de l'incorporalité des concepts linguistiques mène Jagoda à l'exact opposé dans ses compositions : sa musique est corps – un corps souvent mis au défi, parfois écorché. Le travail physique que nécessite la production de sons importe au moins autant que le résultat sonore lui-même. Cela implique que Szmytka essaie d'emmener ses interprètes au bord de leurs limites physiques ; jouer sa musique doit être éprouvant, peut épuiser, voire faire

mal. Longues liaisons, répétitions acharnées, séquences rapides de mouvements et gestes amples – dans la musique de Szmytka, la corporalité n'est pas une sinécure, elle est fatigue.

Les trois pièces pour ensemble, *electrified memories of bloody cherries, for travellers like angels or vampires* et *hand saw WeltAll-Stars. generously*, successivement composées à brefs intervalles entre juillet 2011 et juillet 2012, se placent de façon singulière sous le signe d'une musique physique. Szmytka a conçu *electrified memories* comme un « paysage musical » dans lequel sont gravées des traces mémorielles. Les objets du souvenir sont devenus des objets sonores et la partition nous guide, telle une carte géographique, à travers ce terrain. *for travellers* repose sur une « cellule » gestuelle concise – un glissando ascendant. Ce geste traverse toute l'œuvre sous de multiples versions et éclaire les diverses qualités et formes d'une transition continue. *hand saw*, enfin, focalise sur la partie du corps la plus importante de l'instrumentaliste : la main, qui donne forme et énergie aux gestes musicaux.

Amplification : un critère clé de la musique de Jagoda Szmytka ; aucune de ses compositions ou presque ne s'en sort sans « monter le son ». Mais elle ne cherche pas ici le volume au sens d'une pure augmentation du niveau de pression acoustique. Elle utilise l'amplification comme une sorte de miroir ardent acoustique, comme un outil qui modifie la perspective sur le son en rendant audible ce qui l'entoure. Le frottement des crins de l'archet, le glissement des doigts sur les cordes, la mécanique du piano – ces processus généralement considérés comme des artefacts, masqués, deviennent ici des phénomènes comme les autres. Cette mise sur un pied d'égalité élargit considérablement les espaces de création : Szmytka décrit son rapport avec le brassage de matières

brutes ou sublimes comme une « sculpture du son », qui se libère de son « appartenance de classe » dans ses compositions. « Il n'est pas rare », dit la compositrice, « que je règle la part d'amplification de manière à ce que le noyau du 'beau son' disparaisse derrière la production de ses bruits ». Encore un geste qui correspond à une emphase du corps comme une entité dont la stylisation est indissociable des nécessités profanes.

Densité. Un autre trait caractéristique de la musique de Jagoda Szmytka. Ses compositions semblent mues par une *horror vacui*, qui redoute toute zone vierge et le silence qu'elle renferme. Tout est toujours en mouvement, il n'y a pas de pause, pas de refuge; cela contreviendrait à l'idéal d'une musique exigeante, foncièrement énergétique, qui ne peut résulter que d'une intensité permanente. « Ma musique », dit Szmytka, « doit constamment rendre tangible l'implication directe de l'interprète ».

Pour éviter toute conclusion erronée: en dépit de ce que pourraient induire des termes comme *corporalité* ou *immédiateté*, l'écriture de Jagoda Szmytka est loin de laisser libre cours à l'improvisation. Ses partitions se distinguent par l'exactitude la plus minutieuse; rien n'est laissé au hasard, tout est noté jusque dans le moindre détail. « J'aime le contrôle », reconnaît sans ambages la compositrice, même si les interprètes ne sont pas sans exercer une influence dans ce contrôle. Ainsi, l'écriture du quatuor *pores open wide shut* repose sur des réunions de travail intenses avec les musiciens de l'Ensemble Interface, au cours desquelles Szmytka a sollicité des propositions: « Que veux-tu jouer, comment veux-tu te retrouver dans l'œuvre? » Si ces concessions n'ont pas de caractère obligatoire à terme (et ne doivent pas en avoir pour éviter le dérapage vers un assemblage disparate), elles donnent forme à la composition finale en enrichissant le processus de créa-

tion « de substances nutritives ». Soulignons ici que Szmytka décrit volontiers l'acte de composition comme un *vampirisme*.

Les vampires sont des êtres solitaires, nocturnes, qui agissent dans l'ombre. En cela aussi, ils ressemblent aux compositeurs. « Composer », dit Jagoda Szmytka, « est un travail pénible, monotone, qui, de plus, sert uniquement dans un premier temps à accoucher d'un produit intermédiaire ». Chaque notation isolée d'une écriture musicale – la mise par écrit de signes et symboles codifiés dans le but de leur décryptage ultérieur – est en contradiction patente avec la réalité sociale ou communicative contemporaine, dans laquelle les mécanismes et fonctions des *médias sociaux* et des *contenus générés par les utilisateurs*, des moteurs de recherche, encyclopédies et traducteurs en ligne ont fondamentalement modifié l'action et le comportement humains. Dans certaines de ses compositions, Szmytka essaie d'appréhender, par la musique, les répercussions du *digital turn* sur la réalité existentielle. Dans *sky-me, type-me* pour quatre voix amplifiées, c'est la trivialité de certains chats sur *Skype*. Les interprètes progressent dans un succédané de communication sans but et composé de bricolages linguistiques tels que « All good? », « Are you there? », « Did you disappear? », « I have to eat now and then I'm leaving soon ». Les symboles affectifs tout fait des émoticônes se retrouvent dans la composition: « happy », « surprised », « tired », « fear », « pain » – tous les états d'âme ont leur attribut adéquat.

Dans *greetings from a doppelgänger* pour ensemble, le « téléguidage » technologique prend les traits d'un double imparfait des musiciens. Les enregistrements de basse qualité des instruments sont retransmis par des transducteurs et sont audibles via le corps de l'instrument qui sert de caisse de résonance. Szmytka joue ici une fois de plus avec l'abolition de la différence entre les ma-

tières communément classées « sublimes » et « insuffisantes » – ici, elle estompe la frontière entre original et reproduction.

L'esthétique de Jagoda Szmytka relève de l'éphémère. Elle se dérobe à toute définition catégorielle ou à une inscription dans des traditions ; cette ouverture et cette flexibilité importent beaucoup à la compositrice. Pas seulement dans sa musique : transformations, surprises et contradictions sont également typiques de sa propre personne. Nous l'avons dit, tout est toujours en mouvement. Dans cette agitation continuelle, la composition est à la fois pilier et dévouement. La fatigue à laquelle l'artiste confronte les interprètes se retrouve dans les conditions qu'elle s'impose dans l'écriture. Rien ne doit sortir facilement de la plume, être disponible sans effort : « Ma musique commence là où j'arrête de croire en des outils et matières prêts à l'emploi ; elle commence là où il ne me reste plus d'autre choix que d'accepter cette détresse ».

Vivre la composition d'une œuvre comme un fardeau ne signifie pas, selon Jagoda Szmytka, – fidèle ici encore à la figure du paradoxe – que ce soit un poids. Au contraire, le fait d'être physiquement « dans l'œuvre » représente une condition impérative de toute créativité. « Le processus créatif », dit-elle, « est un travail de longue haleine, il exige concentration et focalisation, il représente un défi physique et intellectuel. Il peut affaiblir, parfois rendre malade. En ce sens, composer revient à être 'infecté' par un morceau et entreprendre de se guérir soi-même ».

Le fait de nommer une composition « Verbiage » (*inane prattle*) constitue, en principe, un affront. Et pourtant c'est bien ainsi que Jagoda Szmytka a intitulé sa contribution au projet « Music at Risk » en 2013. Un exemple éloquent de la haute ambition qui l'anime. La musique peut-elle être « risquée » ? Et pour

qui ? Pour l'auditeur, le musicien, le compositeur ? Peut-être la compositrice s'est-elle tout simplement amusée à tailler un peu en pièce l'ambition fanfaronne d'une « musique à risques » ? En dépit de toute autocritique en effet, Jagoda Szmytka sait aussi user d'humour et prendre ses distances avec son œuvre. Elle compose même parfois avec insouciance. Comme dans le duo *f^a for music* – une pièce courte, laconique, que tout commentaire, pense Szmytka, compliquerait inutilement : « Que dois-je en dire ? » – Rien, si les mots sont de trop.

Biographie

Jagoda Szmytka, née à Legnica (Pologne) en 1982, a étudié l'histoire de l'art et la philosophie, puis la musicologie et la composition à Wrocław (Pologne). Elle a ensuite suivi les classes de composition de Pierluigi Billone (Graz), de Beat Furrer (Graz et Francfort s/ M.) et de Wolfgang Rihm (Karlsruhe). Elle a notamment été boursière du DAAD, de la fondation d'art Baden-Württemberg, du ZKM Karlsruhe comme de La Muse en Circuit (France) et a été distinguée par le Staubach Honorarium et le prix d'étude des Cours d'été de musique moderne de Darmstadt.

Ses œuvres ont été exécutées au festival Automne de Varsovie, à ECLAT Festival Neue Musik Stuttgart, pendant les Cours d'été de musique moderne de Darmstadt, au festival Ultraschall Berlin, à Lucerne Festival, au festival Wien Modern, au Deutschlandfunk Köln y a la Opéra National de Varsovie. Elle a écrit des compositions pour Ensemble Garage, ensemble recherche, Ensemble L'arsenale, l'Ensemble Interface, l'European Workshop for Contemporary Music, le duo leise dröhnung et Kwartludium.

www.jagodaszmytka.com



DEUTSCHER MUSIKRAT

edition

zeitgenössische musik

Mit den CD-Porträts der Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK, die der Deutsche Musikrat seit 1986 herausgibt, wird das Schaffen junger deutscher oder in Deutschland lebender Komponistinnen und Komponisten dokumentiert. Ihnen wird damit oft erstmals die Möglichkeit gegeben, sich auf Tonträgern einem breiteren Publikum im In- und Ausland zu präsentieren. Einführende Kommentare und Analysen, der Abdruck der vertonten Texte sowie Werkverzeichnisse sollen zu einem tieferen Verständnis der Musik und der Gedankenwelt führen, der sich die jungen Autoren verbunden fühlen.

Über die Einzelförderung hinaus verbindet der Deutsche Musikrat mit der stetig wachsenden Edition die Absicht, übergreifende Tendenzen im Komponieren der Gegenwart aufzuzeigen.

Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Die Produktionen entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

www.musikrat.de/edition

EDITION
ZEITGENÖSSISCHE
MUSIK



DEUTSCHER MUSIKRAT

edition

zeitgenössische **musik**

The CD-series

EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

is a project of the German Music Council.

All the following composers have been portrayed

Carola Bauckholt · WER 6538 2

Jörg Birkenkötter · WER 6536 2

Annesley Black · WER 6590 2

Achim Bornhöft · WER 6577 2

Johannes Boris Borowski · WER 6412 2

Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2

Sebastian Claren · WER 6567 2

Michael Denhoff · WER 6514 2

Andreas Dohmen · WER 6568 2

Moritz Eggert · WER 6543 2

Dietrich Eichmann · WER 6550 2

Reinhard Febel · WER 60502-50

Orm Finnendahl · WER 6562 2

Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2

Burkhard Friedrich · WER 6554 2

Lutz Glandien · WER 6529 2

Detlev Glanert · WER 6522 2

Saed Haddad · WER 6578 2

Peter Michael Hamel · WER 6520 2

Karin Haußmann · WER 6558 2

Markus Hechtle · WER 6570 2

Carsten Hennig · WER 6565 2

Arnulf Herrmann · WER 6576 2

Detlef Heusinger · WER 6531 2

York Höller · WER 6515 2

Adriana Hölszky · WER 6511 2

Klaus K. Hübler · WER 6524 2

Leopold Hurt · WER 6410 2

Márton Illés · WER 6584 2

Jamilia Jazylbekova · WER 6583 2

Jens Joneleit · WER 6566 2

Johannes Kalitzke · WER 6512 2

Gordon Kampe · WER 6581 2

Malika Kishino · WER 6411 2

Juliane Klein · WER 6559 2

Ernst August Klötzke · WER 6552 2

Babette Koblenz · WER 6508 2
 Sven-Ingo Koch · WER 6573 2
 Joachim Krebs · WER 6526 2
 Claus Kühnl · WER 6525 2
 Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
 Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2
 Jörg Mainka · WER 6557 2
 Philipp Maintz · WER 6589 2
 Elena Mendoza · WER 6580 2
 Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2
 Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50
 Jan Müller-Wieland · WER 6535 2
 Isabel Mundry · WER 6542 2
 Sarah Nemtsov · WER 6585 2
 Sergej Newski · WER 6587 2
 Matthias Ockert · WER 6588 2
 Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
 Helmut Oehring · WER 6534 2
 Erik Oña · WER 6563 2
 Matthias Pintscher · WER 6553 2
 Anton Plate · WER 60501-50
 Robert HP Platz · WER 6521 2
 Enno Poppe · WER 6564 2
 Bernfried E. G. Pröve · WER 6544 2
 Andreas F. Raseghi · WER 6533 2
 Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2
 Peter Ruzicka · WER 6518 2
 Steffen Schleiermacher · WER 6530 2

Annette Schlünz · WER 6539 2
 Tobias PM Schneid · WER 6560 2
 Oliver Schneller · WER 6579 2
 Martin Schüttler · WER 6575 2
 Jay Schwartz · WER 6572 2
 Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50
 Hannes Seidl · WER 6574 2
 Charlotte Seither · WER 6548 2
 Daniel Smutny · WER 6586 2
 Mathias Spahlinger · WER 6513 2
 Gerhard Stäbler · WER 6516 2
 Volker Staub · WER 6545 2
 Christoph Staude · WER 6546 2
 Günter Steinke · WER 6541 2
 Thomas Stiegler · WER 6561 2
 Sebastian Stier · WER 6569 2
 Ulrich Stranz · WER 6519 2
 Jagoda Szmytka · WER 6414 2
 Hans Thomalla · WER 6571 2
 Jakob Ullmann · WER 6532 2
 Caspar Johannes Walter · WER 6537 2
 André Werner · WER 6540 2
 Jörg Widmann · WER 6555 2
 Heinz Winbeck · WER 6509 2
 Stephan Winkler · WER 6556 2
 Helmut Zapf · WER 6528 2
 Fredrik Zeller · WER 6551 2
 Walter Zimmermann · WER 6510 2

... to be continued ...

EDITION
 ZEITGENÖSSISCHE
 MUSIK

Jagoda Szmytka (*1982)

- 1 electrified memories of bloody cherries (2011) 10:17**
für verstärktes Ensemble

Ensemble Garage: Nils Kohler, Klarinette · Steffen Ahrens, E-Gitarre ·
Eva Boesch, Violoncello · Caleb Salgado, Kontrabass ·
Agnieszka Koprowska-Born, Schlagzeug
Leitung: Mariano Chiacchiarini
- 2 for travellers like angels or vampires (2012) 8:35**
für verstärktes Ensemble

Ensemble Garage: Liz Hirst, Flöte · Frank Riedel, Saxophon ·
Steffen Ahrens, E-Gitarre · Vera Schnider, Harfe · Maximilian Haft, Violine ·
Eva Boesch, Violoncello · Malgorzata Walentynowicz, Klavier ·
Agnieszka Koprowska-Born, Schlagzeug
Leitung: Mariano Chiacchiarini
- 3 hand saw WeltAll-Stars. generously (2011) 9:56**
für verstärktes Ensemble

Ensemble Garage: Liz Hirst, Flöte · Maximilian Haft, Violine ·
Annegret Mayer-Lindenberg, Viola · Eva Boesch, Violoncello ·
Caleb Salgado, Kontrabass · Malgorzata Walentynowicz, Klavier
Leitung: Mariano Chiacchiarini

- | | | |
|----------|--|--------------|
| 4 | sky-me, type-me (2011)
für 4 verstärkte Stimmen
Ensemble Garage: Liz Hirst · Annegret Mayer-Lindenberg ·
Frank Riedel · Richard Haynes
Leitung: Mariano Chiacchiarini | 6:49 |
| 5 | pores open wide shut (2013)
für Flöte, Violoncello, Klavier, Schlagzeug
Ensemble Interface: Bettina Berger, Flöte · Christophe Mathias, Violoncello ·
Anna D'Errico, Klavier · Agnieszka Koprowska-Born, Schlagzeug | 8:34 |
| 6 | f* for music (2012)
für E-Gitarre, verstärktes Cello
leise dröhnung: Steffen Ahrens, E-Gitarre · Niklas Seidl, Cello | 8:33 |
| 7 | greetings from a doppelgänger (2013)
für verstärktes Ensemble und Kontaktlautsprecher
Ensemble Garage: Liz Hirst, Flöte · Annegret Mayer-Lindenberg, Viola ·
Eva Boesch, Violoncello · Malgorzata Walentynowicz, Klavier ·
Agnieszka Koprowska-Born, Schlagzeug
Klangregie: Sebastian Schottke
Leitung: Mariano Chiacchiarini | 11:55 |

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn
 Projektbeirat (Auswahlsitzung 2013): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Carola Bauckholt · Titus Engel ·
 Hans-Peter Jahn · Frank Kämpfer · Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry · Rainer Pöllmann ·
 Peter Rundel · Dr. Thomas Schäfer · Dagmar Sikorski · Dr. Friedrich Spangemacher
 Projektleitung: Olaf Wegener
 edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

1–4, 7: Koproduktion Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft
 mbH · 8.–12. Juni 2014 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
 Tonmeister: Michael Peschko · Toningenieure: Michael Morawietz, Jutta Stein
 5: Koproduktion Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH ·
 29. Mai 2014 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
 Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieure: Ernst Hartmann, Caro Thon
 6: Koproduktion Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH ·
 1. Juni 2014 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
 Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieure: Hendrik Manook, Corinna Hornung

Noten: © Edition Juliane Klein

Erstellung des CD-Masters: Stephan Schmidt
 Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH ·
 Autor: Dr. Michael Rebhahn · Translator: Dr. J. Bradford Robinson · Traductrice: Barbara Hahn
 Redaktion: Sina Haberkorn

Cover Bildmotiv: © Paulina Otylie Surys
 Bildmotiv Bookletrückseite und Inlay: © Aleksandra Waliszewska
 Porträtfotos Jagoda Szmytka (S. 1, S. 8): © Paulina Otylie Surys
 Grafisches Konzept: HJ. Kropp
 Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Wiesbaden
 © + © 2014 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
 Manufactured and printed in Germany
 WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany
 service@wergo.de · www.wergo.de