



LUTOSŁAWSKI QUARTET

2016



LUTOSŁAWSKI QUARTET

2016

MARKOWICZ

KWIECIŃSKI

MYKIETYN

LUTOSŁAWSKI QUARTET

2016

MARCIN MARKOWICZ (*1979)

Kwartet smyczkowy nr 4 /

String Quartet No. 4 (2016)

[23'40]

1	I	3'22
2	II	4'46
3	III	3'32
4	IV	6'54
5	V	5'04

ANDRZEJ KWIECIŃSKI (*1984)**[P/PE(s)]** (2016)

[14'09]

6	I	1'08
7	II	1'46
8	III	1'46
9	IV	1'09
10	V	0'14
11	VI	1'53
12	VII	1'22
13	VIII	0'27
14	IX	0'22
15	X	1'20
16	XI	1'01
17	XII	1'34

PAWEŁ MYKIETYN (*1971)**18** *Kwartet smyczkowy nr 3 /*
String Quartet No. 3 (2016)

12'40

Czas całkowity / Total time

50'50

LUTOSŁAWSKI QUARTET

2016

LUTOSŁAWSKI QUARTET

BARTOSZ WOROCH – I skrzypce / 1st violin

MARCIN MARKOWICZ – II skrzypce / 2nd violin

ARTUR ROZMYŚŁOWICZ – altówka / viola

MACIEJ MŁODAWSKI – wiolonczela / cello

LUTOSŁAWSKI QUARTET

2016

MARKOWICZ

KWIECIŃSKI

MYKIETYN

MARCIN MARKOWICZ

KWARTET SMYCZKOWY NR 4

Ewa Szczecińska: Jak kształtował się twój kompozytorski styl? Nie podajesz w życiorysie studiów kompozytorskich...

Marcin Markowicz: Studiów kompozytorskich nie podaję, ponieważ nigdy ich nawet nie rozpocząłem... Moimi „nauczycielami” początkowo byli kompozytorzy, których utwory grałem na skrzypcach albo na fortepianie, potem w zespołach kameralnych i w orkiestrach. Zawsze też czytałem dużo partytur i to mi wystarczało. Szczepnie mówiąc, nigdy nie czułem potrzeby studiowania kompozycji. Wychodziłem z założenia, że pisanie muzyki to naturalna potrzeba i robiłem to od najwcześniejszych lat. Myślę, że moja muzyka jest efektem wszystkich artystycznych i życiowych doświadczeń – to były, są i zawsze będą moje najlepsze studia kompozytorskie.

Sytuacja, gdy kompozytor jest zarazem wykonawcą, jest dziś nietypowa – muzyk kwartetowy komponujący kwartet smyczkowy ma przecież w głowie całą kwartetową tradycję. Trzeba dokonać wyboru – jaki jest twój wybór?

Bardzo żałuję, że w XX wieku nastąpił podział na wykonawców i kompozytorów. Trzeba zaznaczyć, że dotyczy to tylko muzyki poważnej, przecież Radiohead nie zamawia u nikogo kompozycji do nowego albumu. Uważam jednak, że każdy kompozytor biorący się za komponowanie muzyki na kwartet smyczkowy powinien mieć w głowie kwartetową tradycję! Późne utwory Beethovena czy komplet kwartetów Bartóka to himalaje muzyki. A przecież są jeszcze Haydn, Lutosławski...

Granie w takim zespole jest szkołą nie do przecenienia – można od środka poznawać specyfikę tej bardzo skomplikowanej konfiguracji, jaką jest kwartet smyczkowy. Szczególnie gdy gra się partię drugich skrzypiec, jest się jeszcze bardziej „w środku muzyki”. Poznawanie utworu na różnych płaszczyznach, od czysto teoretycznej, warsztatowej, przez interpretacyjną, aż po wyjście na estradę i zagranie utworu na koncercie – to wszystko inspiruje do własnej twórczości.

Zapisujesz muzykę w partyturze, jednocześnie masz przywilej komunikowania swoich intencji podczas prób. Jak wygląda partytura twojego kwartetu? Wyobrażasz sobie, że inny zespół wykona ten utwór?

Będąc na co dzień wykonawcą utworów solowych, kameralnych i orkiestrowych, cenię sobie bardzo jasność i przejrzystość partytury jako czegoś, co ma służyć na długie lata, nawet kiedy kompozytora z nami już nie będzie. Uważam, że partytura powinna być finalną formą przekazu kompozytora. Takim wzorem dla mnie jest twórczość Witolda Lutosławskiego. Żadnych wątpliwości, żadnych wersji pierwszych, drugich czy piątych; mimo że jego utwory są bardzo skomplikowane (choćby *Kwartet smyczkowy*), wszystko jest przejrzyste i klarowne.

Na próbach naszego kwartetu staram się – co nie jest wcale proste – jak najbardziej odsunąć emocjonalnie od mojego utworu, mam tu na myśli przywiązanie czysto osobiste, a nie muzyczne. Wsłuchuję się w uwagi kolegów, czasami powiem „zagraj to może tak“, ale nie różni się to przecież w ogóle od naszej pracy nad innymi utworami, np. Beethovena.

Ekscytujące byłoby dla mnie znalezienie się na koncercie, na którym byłby grany któryś z moich utworów bez wcześniejszych konsultacji ze mną. Czy ktoś się dzisiaj przejmuje, grając koncert fortepianowy Beethovena, jak zareagowałby sam kompozytor? Im bardziej czytelna partytura, tym wykonanie bliższe wizji kompozytora – niby takie proste, a często lekceważone...

W IV Kwartecie są pewne rozpoznawalne leitmotywy, między innymi dialog fraz odbijanych jak piłeczki w przestrzeni. Jakie są komponenty formy tego utworu?

Pomysł na *IV Kwartet* narodził się po obejrzeniu *Przypadku* Krzysztofa Kieślowskiego, ale ważniejszy był dla mnie fakt, że *Kwartet* powstał dla Lutosławski Quartet, w którym sam gram i który właśnie obchodzi swoje dziesiąte urodziny. Chciałem w jakimś sensie podsumować w tym utworze 10 lat naszego wspólnego grania, dlatego umieściłem w nim cytaty utworów ważnych i bliskich zespołowi. Jak wspominałem, film *Przypadek* ma tu również swój wpływ. Każda z pięciu części zaczyna się identycznym wstępem, opartym na pierwszych dźwiękach monologu pierwszych skrzypiec z *Kwartetu* naszego patrona – Witolda Lutosławskiego (jest to utwór grany przez nas najczęściej na całym świecie). Cała pierwsza część została oparta na tym monologu. Druga część to zbiór autocytatów – dialogi motywów zaczerpniętych z moich poprzednich kwartetów. Kolejna część to scherzo, którego uporczywie zapętlony szybki motyw w pierwszych skrzypcach to cytat drugiego tematu z pierwszej

części *IV Kwartetu* Grażyny Bacewicz, kompozytorki niezwykle dla nas ważnej – nagraliśmy komplet jej kwartetów, które graliśmy też wielokrotnie na koncertach. Środkowe ogniwo tej części, czysto perkusyjne, kończy się kulminacją opartą na siatce rytmicznej z pierwszych taktów *II Kwartetu* Pawła Mykietyna (Paweł, wybacz!), który uwielbiamy. Czwarta część to wariacje nawiązujące do głównego tematu *II Kwartetu* Karola Szymanowskiego. Z kolei ostatnia część to zwariowane rondo, w którym pojawiają się co jakiś czas „szalone solówki” – najpierw altówki, potem skrzypiec i na końcu wiolonczeli. Tu nawiązałem do niecodziennych projektów, w których braliśmy udział: jazzowych, współpracy z Uri Caine’em; część ta jest też odbiciem rockowych fascynacji niektórych z nas.

ANDRZEJ KWIECIŃSKI

[P|PE(s)]

Ewa Szczecińska: Przełom renesansu i baroku, manieryzm – ten czas zamieszania w kulturze wydaje się szczególnie ci bliski. Czy tak jest też w kwartecie smyczkowym [P|PE(s)]? Tym razem tytuł sugeruje coś innego...

Andrzej Kwieciński: Wszystko, co powiedziałaś, jest prawdą, ale ten kwartet rzeczywiście jest inny – muzyka dawna nie ma na niego żadnego wpływu. Muzycy grający moje utwory wielokrotnie porównywali doświadczenie wykonywania mojej muzyki do gry w komputerową grę zręcznościową, np. do *Super Mario Bros*, kultowej gry z lat 80. ubiegłego wieku. Główny bohater, Super Mario, przechodzi przez kolejne poziomy

trudności – musi skakać, biegać, pokonywać przeszkody. Osoba grająca w tę grę doświadcza niemal fizycznie wszystkich ruchów, które wykonuje główny bohater. Grając w taką grę, trzeba szybko myśleć i działać z refleksem. I tak samo dzieje się w mojej muzyce, gdzie zmiany gestów muzycznych przebiegają bardzo dynamicznie, potrzebna jest koncentracja, zręczność i refleks. Tak zrodził się pomysł na ten utwór i jego formę.

Kolejny ważny komponent twojego stylu to taneczność pomieszana z mechanicznością i dźwiękowym poczuciem humoru. Jakie są twoje wymagania wobec muzyków w tym względzie w *[PIPE(s)]*?

Odpowiem na to pytanie, opowiadając, jak zbudowałem utwór: do konstrukcji formy użyłem gameplaya, czyli wideozapisu tworzonego podczas gry w *Super Mario Bros*. Inicjalnym pomysłem była muzyczna reinterpretacja tej gry. W *Super Mario Bros* użytych jest sześć charakterystycznych i natychmiast rozpoznawalnych tematów oraz wiele efektów dźwiękowych akompaniujących czynnościom wykonywanym przez głównego bohatera. W oparciu o gameplay stworzyłem własną wersję muzyczną „levelu” gry, powiązaną z ilustracyjnymi efektami dźwiękowymi. Z tak pomyślanego zbioru dźwięków i gestów stworzyłem strukturę muzyczną. Po przeprowadzeniu analizy formalnej rozwinąłem ten szkielet, dodając do niego nowe elementy.

W mojej muzyce rzeczywiście rytm i repetycja są bardzo ważne. Makroformę *[PIPE(s)]* zbudowałem z szeregu miniatur. Utwór składa się z 12 części skonstruowanych w oparciu o parę podstawowych gestów, które podlegają permutacjom i dowolnym zniekształceniom. Stworzyłem podstawową komórkę zbudowaną z czterech gestów muzycznych – stanowi ona punkt wyjścia dla materiału muzycznego (prawie) każdej z miniatur. To jest strukturalna podstawa utworu.

Innym ważnym pomysłem była „fantomowa harmonia” – chodzi o nawiązanie do „phantom limb” czyli „fantomowej kończyny”. Gdy ktoś straci np. rękę, wciąż pozostaje mu jej poczucie – odczuwa ból, pieczenie, mimo że tej ręki już nie ma! I na tym polega mój pomysł na harmonię fantomową: mimo że harmonii dur-moll w mojej muzyce nie ma, chcę żeby słuchacz cały czas miał poczucie, że ona jednak tam jest. Posługuję się licznymi technikami rozszerzonymi, buduję tkankę muzyczną z niestandardowych kolorów i barw, ale w taką narrację wplątam frazy, elementy harmoniczne, które sugerują istnienie innej (tonalnej) harmonii. Oczywiście to iluzja, nie tyle tonalności, co samej harmonii – i tak jest też w *[PIPE(s)]*.

Słuchając *[PIPE(s)]*, mam wrażenie, że każdy drobiazg jest przez ciebie precyzyjnie wymyślony. Opowiedz o detalach, z jakich ten utwór jest zrobiony.

Zostałem muzykom trochę swobody, bo wiedziałem, że są świetni i nie boją się wyzwań – niemniej rzuciłem im różne kłody pod nogi, np. tzw. metra nieracjonalne wymyślone przez Briana Ferneyhough’a albo multifony, które najlepiej brzmią na niskich instrumentach smyczkowych. Multifon to rodzaj flażoletu, wielodźwięk zbudowany z kilku tonów składowych, np. z 3, 4, 10 i 13. W mojej muzyce nie ma równomiernej temperacji skali, ja się wręcz z równomiernej temperacji nabijam.

Homo ludens: radość i poczucie humoru – taka jest ta muzyka. Gry zręcznościowe to według ciebie kontynuacja tej tradycji?

Pierwszy raz skonstruowałem dużą formę muzyczną z szeregu miniaturowych, oczywiście było to podyktowane budową gry *Super Mario Bros*. To prawda, jest w tym kwartecie dużo zabawy, elementów teatralnych, np. „paniczne” przekładanie kartek. Niektóre części kończą się nagłym tupnięciem jako symbolicznym „zgonem” bohatera. Muzycy siedzą naprzeciwko siebie i grają ze sobą, jakby grali w komputerową grę.

PAWEŁ MYKIETYN

KWARTET SMYCZKOWY NR 3

Ewa Szczecińska: Czas w muzyce najwyraźniej fascynuje cię od dawna, słysząc to szczególnie np. w *Sonacie wiolonczelowej* z 2006 roku czy w *Czarodziejskiej górze* z 2015 roku. Dlaczego czas i zakłócenia przebiegu czasu muzycznego są dla ciebie tak ważne?

Paweł Mykietyń: Podobnie jak większość kompozytorów od dłuższego czasu staram się wypracować własny, oryginalny język dźwiękowy, w miarę możliwości niepodobny do niczego, co już istnieje.

Nie potrafiłbym wypowiedzieć się przy pomocy instalacji dźwiękowych czy form parateatralnych. Drażni mnie powszechne nadużywanie wizualizacji, szczególnie w formie dodatku do utworów pomyślanych jako „czysto” muzyczne. Wciąż wierzę w „tradycyjnie” rozumianą, dobrą, pocziwą muzykę, choć zdaję sobie oczywiście sprawę, że dziś, w XXI wieku, w czasach twórczej nadprodukcji trudno znaleźć obszary, które nie byłyby mocno wyeksploatowane, a perspektywa wyważania otwartych drzwi nie jest dla artysty szczególnie kusząca.

Kiedy systematycznie analizowałem poszczególne elementy dzieła muzycznego, doszedłem do wniosku, że agogika jest domeną, która w odróżnieniu od innych praktycznie leży odłogiem. Należy tu oczywiście podkreślić, że rytm i tempo to dwa różne zagadnienia. Moje permanentne acceleranda i ritenuta (przyspieszenia i zwolnienia) zrodziły się więc chyba z czystej kalkulacji.

Czas w przyspieszeniu – takie jest też pierwsze wrażenie przy słuchaniu twojego najnowszego *III Kwartetu smyczkowego*. Jednocześnie oczywiście są rozmaite iluzje związane z percepcją procesów, które przeprowadzasz w tym utworze na czasie. Jakie są twoje metody na manipulowanie czasem, by osiągnąć taki efekt?

Wyprowadziłem pewien szczególny algorytm regulujący dystrybucję materiału dźwiękowego – jest on oparty na precyzyjnie przeprowadzonym procesie ciągłego przyspieszenia. Na taką przyspieszającą matrycę nakładam dowolne struktury dźwiękowe, rządzące się swoimi niezależnymi relacjami czasowymi, w przypadku *III Kwartetu* jest to proste następstwo harmoniczne, w którym zmiana akordów następuje w równych odstępach czasowych. To zabieg analogiczny do tego, który w malarstwie nazywa się anamorfozą (z gr. – przekształcenie). Sztandarowym przykładem anamorfozy, czyli de facto deformacji obrazu, jest słynna trupia czaszka na obrazie *Ambasadorowie* Hansa Holbeina z 1533 roku.

Operacje na czasie, nieustające przyspieszenie i anamorfoza to jedno, ale w *III Kwartecie* słychać też mozaikę melodii i kontrapunktów. Z ilu i z jakich warstw zrobiony jest ten utwór?

Te melodie i kontrapunkty to właśnie strzępy tego wyjściowego „chorału“, stanowiącego tzw. strukturę głęboką utworu. Wszystkie moje ostatnie utwory oparte na „przyspieszającym“ algorytmie składają się z dziesięciu ściśle powiązanych ze sobą warstw, będących odpowiednikami poszczególnych głosów w tradycyjnie pojmowanej polifonii.

MARCIN MARKOWICZ**STRING QUARTET NO. 4**

Ewa Szczecińska: How has your composing style evolved?
You don't mention composition studies in your CV...

Marcin Markowicz: I don't mention composition studies, as I have never begun them, actually... My 'teachers' were composers whose pieces I played on the violin or on the piano, and later in chamber ensembles and orchestras. I have always read a lot of scores too, and I have found that this is enough for me. Frankly, I have never felt the need to study composition. My point of departure has been an assumption that writing music is a natural impulse and I have been doing this since my early years. I think my music is the result of all my artistic and existential experiences – they have been and will be the best composition studies ever.

A situation in which the composer is at the same time the performer is untypical nowadays – a string quartet member composing a string quartet has the whole string quartet tradition in his head, after all. You have to make a choice – what is your choice?

I deeply regret the fact the 20th century split musicians into composers and performers. It must be highlighted this division refers only to classical music. The Radiohead don't commission anyone to write compositions for a new album. Yet I believe that every composer who goes about writing for string quartet should have the whole string quartet tradition in their head! Beethoven's late quartets or the Bartók complete quartets are the Himalayas of music. And there are also Haydn, Lutosławski...

Playing in this line-up is something you really cannot overvalue, as you can learn the specifics of this very complicated configuration of the string quartet from inside. Especially when you play the second violin part, you are even more 'inside' the music. Learning the piece on various levels, from theory, to craft, to interpretation, to entering the stage and live performance – all this inspires me in my own creative work.

You write the score and at the same time enjoy the privilege of communicating your intentions during rehearsals. What does your *String Quartet* score look like? Can you imagine that it will ever be played by a string quartet other than the Lutosławski Quartet?

On a daily basis I perform solo, chamber and orchestral music, and what I value the most is clarity and transparency of the score as a tool which serves us a long time, even after the composer has passed away. I believe the score should be the final form of the composer's message. To me, such a good pattern is the work of Witold Lutosławski. No doubts, no first, second or fifth versions, despite the fact that his pieces are very complicated (for instance his *String Quartet*), all is transparent and clear.

While rehearsing with my string quartet I try to – which is not at all simple – distance myself emotionally from my own work; what I mean is a purely personal bond, and not my musical approach. I listen carefully to my colleagues' remarks, sometimes I say 'perhaps you could play it this way,' but it isn't different from our work on other pieces, e.g. by Beethoven.

What would be exciting for me would be listening to a concert featuring one of my pieces played without prior consultations with me. Does anybody care nowadays, playing a piano concerto by Beethoven, how the composer himself would have reacted to their playing? The more intelligible the score, the closer we are to the composer's vision. A simple thing, and yet so often disregarded...

There are certain recognisable leitmotifs in your *String Quartet No. 4*, including a dialogue of phrases bouncing like little balls in the space. What are the components of the form in this piece?

The idea of my *Quartet No. 4* was born after I saw Kieślowski's *Blind Chance*. But more importantly, the *Quartet* was written for the Lutosławski Quartet which whom I play myself and we are now celebrating our 10th anniversary. So I wanted to sum up in this piece the 10 years of playing together, and therefore I included quotes from some works which were important to the Lutosławski Quartet members. As I said before, the *Blind Chance* is also an influence here. Each of the five movements begins with an identical introduction, based on the first notes of the 1st violin monologue from our eponym Witold Lutosławski's *String Quartet* (his is the piece we play most often around the world). The whole first movement was based on this monologue. The second movement is a string of self-quotes – dialogues of motifs taken from my previous quartets. The following movement is a scherzo whose tenaciously looped up fast motif in the 1st violin is a quotation of the second theme in the first movement

of Grażyna Bacewicz's *String Quartet No. 4*. Bacewicz has been exceptionally important to us as we have recorded her complete string quartets and we have played them many times in concerts, too. The middle section of this movement, purely percussive, ends with a climax based on the rhythmic pattern from Paweł Mykietyn's *String Quartet No. 2* (Paweł, forgive me!), which we adore. The fourth movement is a set of variations drawing from the main theme of Karol Szymanowski's *String Quartet No. 2*. And the last movement is a bonkers rondo with 'lunatic solos' appearing here and there – first played by the viola, then by the violins and at the end by the cello. Here I referred to extraordinary projects in which we participated – with jazz musicians, the project with Uri Caine; this movement also reflects the rock fascinations of some of us.

ANDRZEJ KWIECIŃSKI

[P|PE(s)]

Ewa Szczecińska: Mannerism which came between Renaissance and Baroque was a time of cultural havoc, which seems especially close to you. Is this the case of your string quartet *[P|PE(s)]*? This time the title suggests something different...

Andrzej Kwieciński: What you have just said is true, but this quartet is really different – there are no early music influences. The musicians playing my works have often compared their experiences of my music to playing a computer game of skill, e.g. *Super Mario Bros*, which

was hugely popular in the 1980s. The protagonist, Super Mario, goes through difficulty levels – he must jump, run, and overcome hurdles. The person playing the game has an almost palpable experience of all the protagonist's movements. Playing such a game, you must think fast and respond quickly. Exactly the same happens in my music where musical gestures change very dynamically, where you need to focus, be agile and responsive. This is how the idea of this work and its form were born.

Another important feature of your style is a dancing quality mixed with a mechanical quality and a sonic sense of humour. In *[P/PE(s)]* what would you require from the musicians in this respect?

I will answer by telling you how I built this piece: I used a gameplay i.e. the video recording created while playing *Super Mario Bros*. The initial idea was a musical reinterpretation of this game. In *Super Mario Bros* there are six characteristic and instantly recognizable themes and multiple sound effects accompanying the protagonist's actions. Basing on the gameplay, I created my own musical version of one of the game's levels, with illustrative sound effects. I built a musical structure drawing from the set of sounds and gestures conceived this way. Having carried out a formal analysis, I developed this framework by adding new elements.

In my music rhythms and perception are actually very important. I built the macroform of *[PIPE(s)]* using a sequence of miniatures. The work consists of 12 movements built basing on a couple of simple gestures which are then permuted and gradually distorted. I created a basic 'cell' built of four musical gestures – this is the point of departure for the musical material of (almost) each miniature. This is the structural basis of the piece.

Another important idea was the 'phantom harmony' referring to the 'phantom limb'. When someone loses a hand, they keep feeling it nonetheless – they feel pain or a burning sensation even though the hand

is gone! And this is my idea of phantom harmony: even though there is no major-minor harmony in my music, I want the listener to have a feeling it is still there. I use numerous extended techniques and build the musical fabric using untypical colours and tones, but into this narrative I weave phrases or harmonic elements which suggest an existence of another (tonal) harmony. Of course it's an illusion, not so much of tonality as of harmony, and this is just the case of *[PIPE(s)]*.

While listening to *[P/PE(s)]*, I have an impression that every tiniest thing is precisely conceived by you. Please tell us about the details the work is made of.

I gave musicians some freedom as I knew they were excellent and unafraid of challenges – nevertheless I threw various hurdles at their feet, e.g. the so-called irrational time signatures conceived by Brian Ferneyhough or multi-phones which sound the best when played by low register string instruments. A multi-phone is a kind of harmonic multi-tone, made up of several tone components, e.g. three, four, ten and thirteen. My music doesn't have equal temperament of the scale. On the contrary, I actually mock equal temperament.

Homo ludens: joy and sense of humour – this is what your music is about. Are games of skill a continuation of this tradition?

For the first time I constructed a big form made up of a string of miniatures, which was obviously determined by the game structure of *Super Mario Bros*. True, this quartet is great fun, and it also contains lots of theatricality, e.g. the panicky turning of the pages. Some movements end with abrupt stomping of the feet, which symbolises the protagonist's 'death'. Musicians sit facing each other and play together as if they played a computer game.

PAWEŁ MYKIETYN**STRING QUARTET NO. 3**

Ewa Szczecińska: Time in music has clearly been your fascination for a long time, which can be heard e.g. in your *Cello Sonata* from 2006 or in *The Magic Mountain* from 2015. Why are time and disruptions of musical time so important to you?

Paweł Mykietyn: Like most composers, for a long time now I have been trying to elaborate my own, original sound language, if possible unlike anything that already exists.

I wouldn't know how to make my voice heard by means of sound installations or quasi-theatrical forms. I'm irritated by the commonplace abuse of visualisations, especially as complements to pieces conceived as 'pure' music. I still believe in the traditionally understood, good, decent music, though I'm aware that today, in the 21st century, at the time of creative overproduction, it is difficult to find areas that have not yet been strongly exploited, and the perspective of unlocking an open door is not terribly tempting to an artist.

Analysing systematically various elements of the work of music, I came to a conclusion that tempo, unlike others, was a fallow land. It should be stressed, though, that rhythm and tempo are two different matters. So my permanent accelerandos and ritenutos (accelerating and slowing down) may have been born from pure calculation.

Time in acceleration – this is probably the first impression while listening to your latest *String Quartet No. 3*. At the same time, various illusions about how we perceive the processing of time in this piece are obvious. What are your methods of manipulating time to achieve this effect?

I have introduced a certain algorithm regulating the distribution of the sound material – it's based on a precisely conducted process of continuous acceleration. Upon such an accelerating matrix I superimpose freely chosen sound structures, governed by their own independent time relationships, and in the case of *String Quartet No. 3* it is a simple harmonic progress in which the change of chords takes place at equal time intervals. This is analogous to what we call anamorphosis in painting (the Greek word for transformation). The flagship example of anamorphosis which is de facto an image distortion is the famous skull visible in *The Ambassadors* by Hans Holbein from 1533.

Operating on time, the never-ending acceleration and anamorphosis are one thing, but in your *Quartet No. 3* we can hear a mosaic of melodies and counterpoints. How many layers and what layers is this piece made of?

These melodies and counterpoints are actually shreds of the initial 'chorale' constituting the so-called deep structure of the work. All my recent pieces based on the accelerating algorithm consist of ten tightly bound layers, corresponding to individual parts in the traditionally understood polyphony.





LUTOSŁAWSKI QUARTET

Zespół odwołujący się w swojej nazwie do wielkiego kompozytora XX wieku – Witolda Lutosławskiego – powstał w 2007 roku i obecnie jest jednym z wiodących kwartetów smyczkowych w Polsce.

Lutosławski Quartet dość szybko ugruntował swoją wysoką pozycję. W ciągu dziesięciu lat działalności gościł już na takich prestiżowych festiwalach, jak Warszawska Jesień, Wratislavia Cantans, Klarafestival w Brukseli, Ankara Music Festival w Turcji, Hong Kong Arts Festival, Tongyeong International Music Festival w Korei Południowej, World Music Days i Jazztopad. Wystąpił też w wielu renomowanych salach koncertowych, m.in. w Kioi Hall w Tokio, YST Conservatory of Music w Singapurze, Hangzhou Theatre, Forbidden City Concert Hall w Pekinie, Megaron w Atenach, Konzerthausie w Berlinie, Bozar i La Monnaie w Brukseli, salach SESC w São Paulo, w Filharmonii Narodowej oraz Studiu im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie.

Zespół niejednokrotnie koncertował z wybitnymi artystami, takimi jak Garrick Ohlsson, Piotr Anderszewski, Kevin Kenner, Bruno Canino, Michel Lethiec, Tomoko Akasaka, Eugen Indjic, Ryszard Groblewski, Andrzej Bauer, oraz ze znakomitymi jazzmanami, w tym z Kennym Wheelerem, Johnem Taylorem, Uri Caine'em czy Benoît Delbecqiem. Muzycy kwartetu współpracowali również z paryskim IRCAM-em.

Płyty Lutosławski Quartet zostały wydane przez CD Accord, NFM, Naxos i DUX. Zespół wykonuje głównie muzykę XX i XXI wieku, wiele uwagi poświęca popularyzacji muzyki polskiej, m.in. Witolda Lutosławskiego, Karola Szymanowskiego, Pawła Mykietyna, a także Marcina Markowicza – jednego z członków kwartetu.

Lutosławski Quartet działa jako jeden z zespołów Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu.

Named after the great 20th century Polish composer Witold Lutosławski, the ensemble was founded in 2007 and is now one of the leading Polish string quartets.

The Lutosławski Quartet has quickly established itself on Polish and international classical music scene, appearing at numerous prestigious festivals: Warsaw Autumn, Wratislavia Cantans, Klarafestival in Brussels, Ankara Music Festival in Turkey, Hong Kong Arts Festival, Tongyegong International Music Festival in South Korea, World Music Days, and Jazztopad. The Lutosławski Quartet has performed in the following concert halls: Kioi Hall in Tokyo, YST Conservatory of Music in Singapore, Hangzhou Theatre, Forbidden City Concert Hall in Beijing, Megaron in Athens, Konzerthaus in Berlin, Bozar and La Monnaie, as well as at SESC in São Paulo, Warsaw Philharmonic, and the Witold Lutosławski Concert Studio of the Polish Radio in Warsaw.

The Lutosławski Quartet has enjoyed collaborations with Garrick Ohlsson, Piotr Anderszewski, Kevin Kenner, Bruno Canino, Michel Lethiec, Tomoko Akasaka, Eugen Indjic, Ryszard Groblewski, Andrzej Bauer, and with outstanding jazz musicians: Kenny Wheeler, John Taylor, Uri Caine, and Benoît Delbecq. The ensemble has cooperated with IRCAM in Paris.

The Lutosławski Quartet's CDs were published by CD Accord, NFM, Naxos, and DUX. The Lutosławski Quartet performs mainly music of the 20th and 21st centuries, with a focus on Polish music, including works by Witold Lutosławski, Karol Szymanowski, Paweł Mykietyn, and Marcin Markowicz – the quartet's 2nd violinist.

The Lutosławski Quartet is a resident ensemble of the National Forum of Music in Wrocław.

LUTOŚŁAWSKI QUARTET

2016

Nagrano w Sali Czerwonej Narodowego Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego, w dniach 12–14 marca [6–18] oraz 5–6 maja [1–5] 2016 roku. / Recorded in the Red Hall of the Witold Lutosławski National Forum of Music, 12–14 March [6–18], and 5–6 May [1–5] 2016.

Reżyseria nagrania, montaż, mastering / Recording Producers, editing, mastering – Andrzej Sasin, Aleksandra Nagórko

Producent wykonawczy / Executive Producer – Katarzyna Markowicz

Redakcja / Editor – Agnieszka Kurpisz

Tłumaczenia na język angielski / Translations into English – Anna Marks

Zdjęcie / Photo – Łukasz Rajchert

Opracowanie graficzne / Graphic design – Miłosz Wiercioch

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Płyta jest częścią projektu wydawnictw realizowanych w ramach programu Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Wydano dzięki dofinansowaniu ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. / This album is part of a publishing series project realised within the programme of European Capital of Culture Wrocław 2016. It was released thanks to a subsidy from the Ministry of Culture and National Heritage.

Instytut muzyki i tańca



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Zamówienie utworów: *Kwartetu smyczkowego nr 3* Pawła Mykietyna oraz *Kwartetu smyczkowego nr 4* Marcina Markowicza dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Kolekcje” – priorytet „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. / The commissioning of works: *String Quartet No. 3* by Paweł Mykietyn and *String Quartet No. 4* by Marcin Markowicz was co-funded by the Ministry of Culture and National Heritage as part of the programme ‘Collections’ – priority ‘Composing Commissions’, realised by the Institute of Music and Dance.

NFM 37

© 2016 Narodowe Forum Muzyki
www.nfm.wroclaw.pl

ACD 233-2

© 2017 CD Accord
www.cdaccord.com.pl
e-mail: cdaccord@cdaccord.com.pl

Distributed in Poland by Universal Music Polska
Worldwide distribution by Naxos

LUTOSŁAWSKI QUARTET

BONUS DVD

Bonus DVD: *Lutosławski Quartet* [22'00] directed by Kuba Kossak

Reżyseria, kamera i montaż / Direction, camera and editing – Kuba Kossak

Druga kamera / 2nd camera – Grzegorz Ruzik

Asystent operatora kamery / Camera assistant – Piotr Twardowski

Reżyseria dźwięku, mix i mastering / Sound recording, mix and mastering
– Marcin Lenarczyk

Napisy angielskie / English subtitles – Anna Marks

This is a region-free PAL DVD

Disc format: Widescreen 16:9

Sound format: Stereo 2.0

Subtitles: ENG

This DVD © NFM 2016 & © CD Accord 2017

Contact: www.lutoslawski quartet.com

