

23.05.2019 CZW. / THU, godz. 20:00 / 8 pm
NFM, Sala Czerwona / Red Hall

STRINGS, VIDEO & ELECTRONICS

Koncert multimedialny / Multimedia concert

Lutosławski Quartet:

Bartosz Woroch – I skrzypce

/ 1st violin

Dominik Kossakowski – II skrzypce

/ 2nd violin

Artur Rozmysłowicz – altówka / viola

Maciej Młodawski – wiolonczela / cello

Monika Szpyrka, David Bird –
elektronika / electronics

W utworze *drop* Davida Birda wystąpią również / The following artists will join David Byrd for the performance of *drop*:

Danuta Drogowska – I skrzypce

/ 1st violin

Malwina Kotz – II skrzypce / 2nd violin

Marzena Malinowska – altówka / viola

Miłosz Drogowski – wiolonczela / cello

Program / Programme:

David Bird (1990)

forgery #24 na skrzypce i wideo (2013) / for violin and video*

apocrypha na skrzypce, altówkę i ośmiokanałową elektronikę (2017) / for violin, viola, and 8-channel electronics*

drop na oktet smyczkowy i światła stroboskopowe (2015) / for string octet and strobe lights*

Monika Szpyrka (1993)

are there hidden figures? na kwartet smyczkowy, elektronikę i wideo (2019) / for string quartet, electronics and video**

Zamówienie utworu *are there hidden figures?* Moniki Szpyrki dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. / The commissioning of *are there hidden figures?* by Monika Szpyrka was co-funded by the Ministry of Culture and National Heritage from the Culture Promotion Fund as part of the programme 'Composing Commissions' realised by the Institute of Music and Dance.

instytut muzyki i tańca
IMiT

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Przed koncertem zapraszamy na spotkanie z Moniką Szpyrką i Davidem Birdem / Before the concert, we invite you to a meeting with Monika Szpyrka and David Bird (ONE 2 ONE, godz. 19:00 / 7 pm, foyer -1).

STRINGS, VIDEO & ELECTRONICS

23.05.2019

DAVID BIRD. LĘKI EPOKI CYFROWEJ

Właściwie nie powinno dziś dziwić, że młody amerykański kompozytor David Bird (rocznik 1990) muzykę zaczął tworzyć jako kilkunastolatek od razu na komputerze, a nie np. na fortepianie czy wiolonczeli. Jeśli nas to dziwi, to tylko dlatego, że edukacja muzyczna wciąż nie uczy postępowania się nowymi mediami na równi z instrumentami. Bird – piszący przecież także na instrumenty akustyczne – być może jawi się jako przedstawiciel nowej generacji, dla której komputer jest takim samym instrumentem jak każdy inny i nie ma potrzeby wydzielać specjalnej niszy: muzyki elektronicznej czy komputerowej.

Kompozytor grał w szkolnym zespole muzycznym, jednak najbardziej fascynowało go brzmienie instrumentów, które nagrywał po zajęciach i następnie przetwarzał w programach do obróbki dźwięku. Tę fascynację brzmieniem widać w *forger* #24. Skrzypkowi towarzyszy w tym utworze wideo, na którym kompozytor notuje ostatnie takty słynnego *Kaprysu nr 24* Niccolò Paganiniego. Dźwięki ołówka zgrzytającego po papierze są odwzorowywane przez wykonawcę. To nie jedyny przypadek, gdy utwór Birda stanowi sonifikację obrazu wideo. W *commercial vignette* (2014) na organy i wideo punktem wyjścia do stworzenia muzyki stały się... kody kreskowe udźwiękowione przez gęste organowe współbrzmienia.

Utwór *forger* #24 ilustruje też inną ważną cechę twórczości kompozytora – niezwykle wyobraźnię brzmieniową. Jak sam wspomina, początkowo tworzył wyłącznie muzykę elektroniczną; dopiero z czasem zaczął szukać odpowiednich barw i przepisywać to, co stworzył na komputerze, na tradycyjne instrumenty. Umiejętność brzmieniowej mimikry dobrze ilustruje *series imposture* (2013), w którym wokalistka schizofonicznie imituje brzmienie pozostałych instrumentów – fletu, klarnetu i perkusji. W *thresholds* (2017) instrumenty z dużym smakiem podkładają efekty brzmieniowe pod pocięte i zapętlane fragmenty filmu *Speed: Niebezpieczna prędkość* z 1994 r. Wreszcie w *atolls* (2013) kompozytor – idąc w ślady spektralistów – zanalizował i rozpiął na solową pikulinę i otaczających publiczność przynajmniej dwadzieścia dziewięć fletów piccolo dźwięk uderzenia w talerz (jak bardzo inspirujące potrafi być to brzmienie, wiemy przynajmniej od 1959 r. i słynnej *Etiudy konkretnej* Włodzimierza Kotońskiego).

W tym ostatnim utworze widoczny jest inny ważny aspekt twórczości Birda – jej przestrzenność. W *fields* (2010) dwóch perkusistów umieszczono w odległości ponad 100 metrów od siebie. Zlokalizowane przy nich i pomiędzy nimi mikrofony zbierają przemieszczający się dźwięk i tworzą złudzenie, że

muzycy reagują wzajemnie na swoje partie w osobliwej rozgrywce dźwiękowego ping-ponga. Kompozytora inspirują także konkretne przestrzenie, jak w *mediums* (2015), powstałym w różnych lokalizacjach Nowego Jorku z uwzględnieniem ich specyficznej audiosfery. Także *spatia* (2017) została zainspirowana szczególnym miejscem – owalnym dziedzińcem zamku Fontainebleau i jego akustyką wzmacniającą delikatne odgłosy kroków czy śpiewu ptaków.

Przestrzeń w utworach Birda można jednak traktować także symbolicznie, jako przestrzeń wyobrażoną. Kompozycja *apocrypha* (2017) została zainspirowana przez *Solaris* Stanisława Lema, powieść, w której pokrywający całą planetę ocean wpływa na uczucia znajdujących się na stacji badawczej naukowców i ożywia ich wspomnienia. Skądinąd intymny duet skrzypiec i altówki został zatopiony we wszechogarniającej warstwie elektronicznej, która zdaje się wpływać na partie muzyków. Z kolei *drop* (2015) – z migającymi stroboskopowymi światłami – może kojarzyć się z przestrzenią klubową. Kompozytor zresztą przyznaje, że inspirował się popularnymi gatunkami muzyki elektronicznej, w których nagła pauza spełnia ważną rolę dramaturgiczną. Podobne pauzy, połączone z wyciemnieniem światła i statycznym dźwiękiem, przerywają w utworze sekcje intensywne brzmieniowo. W tym kontekście przewrotnie wypada zakończenie utworu, w którym pauzy przedzielają jedynie odgłos wzmagaającego się wiatru.

Znacznie ważniejszym kontekstem dla *drop* jest jednak twórczość Williama Gaddisa, dwudziestowiecznego amerykańskiego pisarza, którego swoistą obsesją stały się pianole (doskonale znane muzyce z twórczości Conlona Nan-carrowa). Dla autora pianole były symbolem mechanizacji i binaryzacji życia, wyrażały zagrożenia związane z nadchodzącą erą cyfrową, w której wszystko sprowadzone zostaje do kodu binarnego. Do idei Gaddisa Bird nawiązuje nie tylko w *drop*, lecz także w *switch* (2015) czy *saloon wars* (2013), bezpośrednio odnoszącym się do pianolowej mechaniczności. To nie jedyne utwory, w których Bird podejmuje temat rozwoju technologii i eksploatacji natury przez człowieka. W *pluck.divide.cut* (2014) oddaje dźwiękowo proces pozyskiwania krwi skrzypłoczy gatunku *Limulus polyphemus*, znajdującej liczne zastosowania w medycynie. W *decoder* (2017) wykonawcy grają na perkusyjnych padach MIDI, nie mając wpływu na brzmienie oraz sposób jego przetworzenia. To komputer podejmuje arbitralne decyzje. Warstwa wizualna spaja całe dzieło, jednak umieszczone przed muzykami ekrany projekcyjne tylko separują wykonawców. Jak na kompozytora w pełni korzystającego z dobrodziejstw technologii David Bird wyjątkowo lubi stawiać pytania o zagrożenia płynące z ich wykorzystania.

Krzysztof Stefański

DAVID BIRD. ANXIETY IN THE DIGITAL AGE

We should not really be surprised that David Bird, a young American composer (born 1990), first started creating his music on a computer rather than on a piano or a cello. If we were surprised, then it would be only because musical education *curricula* rarely cover new media to the same degree as they do classical instruments. Bird, who also composes for acoustic instruments, may seem like a representative of a new generation – a generation which sees the computer as an ordinary instrument and feels no need to create a special niche for ‘electronic’ or ‘computer’ music.

While the composer did play in a school band, what fascinated him most was the sound of the instruments which he recorded after class and then edited using audio editing software. This fascination with sound is apparent in *forgery #24*. In it, the violinist is accompanied by a video in which the composer is writing down the final bars of Niccolò Paganini’s famous *Caprice No. 24*. The sounds of the pencil scratching the surface of the paper are repeated by the performer. This is not the only piece by Bird where the sound is an illustration of the video. His *commercial vignette* (2014) for organ and video, is based on... bar codes, which are transformed into sound through thick, complex organ tones.

forgery #24 also illustrates another important characteristic of his work – an incredible imagination for sound. As he says himself, at first he only made electronic music, and only later started looking for the right timbres and re-writing what he created on the computer for traditional instruments. The skill of sound mimicry is exemplified in *series imposture* (2013), a piece where the vocalist schizophonically imitates the sounds of the other instruments – the flute, the clarinet, and the percussion. In *thresholds* (2017), instruments are used to tastefully add sound effects to cut-up and looped fragments of the 1994 movie *Speed*. Finally, in *atolls* (2013) the composer – following in the footsteps of specialists – analysed and broke down the sound of hitting a cymbal, rewriting it as a composition for solo piccolo and 29 piccolos scattered around the audience. We have known how inspiring such sounds can be since at least 1959, the year when Włodzimierz Kotoński’s *Étude concrète (Study for One Cymbal Stroke)* was released.

atolls are also a good example of a different aspect of Bird’s work – its spatiality. In *fields* (2010), two percussionists are placed over 100 meters away from each other. The microphones located next to and between them capture the travelling sounds and make them seem as if they were reacting to each other’s parts in a bizarre game of sound ping-pong. The composer is also interested in specific spaces – *mediums* (2015) was created in different locations around New

York, taking in to account their particular characteristics. *spatia* (2017) was also inspired by a specific place – the oval courtyard of the Fontainebleau castle and its acoustics, which amplify the delicate sounds of footsteps and birdsong.

Space in Bird's pieces can also be treated symbolically, as an imagined space. His *apocrypha* (2017) was inspired by Stanisław Lem's *Solaris*, in which an ocean covering an entire planet influences the feelings of the scientists observing it from a research base and brings their memories to life. The otherwise intimate duet of a violin and a viola is drowned in an all-encompassing mass of electronics, which seem to influence the musicians' parts. At the same time, the 2015 *drop* with its flashing strobe lights makes one think of the space of a club. In fact, the composer himself admits that he was inspired by genres of popular electronic music in which sudden pauses serve an important dramatic purpose. Similar pauses, combined with dimming of the lights and static sounds, interrupt the piece's more intense sections. In this context the composition's ending, where the pauses interrupt only the sounds of a rising wind, seems subversive.

The works of William Gaddis, a 20th century American writer, provide a much more important context for *drop*. Gaddis grew obsessed with player pianos (which we know well from the music of Conlon Nancarrow), which he considered to be a symbol of the mechanization and binarization of life – they were a symbol of the dangers of the coming digital era, when everything would be reduced to binary code. Besides *drop*, Bird also references Gaddis' writing in *switch* (2015) and *saloon wars* (2013), which directly alludes to the mechanical aspect of the player piano. These are not the only compositions in which Bird brings up the subject of technological progress or the exploitation of nature by man. In *pluck.divide.cut* (2014), he displays an audio representation of the process of harvesting blood from Atlantic horseshoe crabs (*Limulus polyphemus*), which is widely used in medicine. In *decoder* (2017), the performers play on MIDI percussion pads without having any impact on the sound or the way it's processed. The decisions are made arbitrarily by a computer. The visual layer brings the whole piece together, but the projection screens placed in front of the musicians only serve to separate them. For a composer who uses technology to its fullest, David Bird really seems to enjoy asking questions about the dangers it brings.

Krzysztof Stefański
translated by Agata Klichowska

ARE THERE HIDDEN FIGURES?

Dyskryminacja to działanie systematyczne, długotrwałe i zorganizowane, skutkujące ograniczeniem jednostkom lub grupom dostępu do społecznych dóbr. Zjawisko to ma charakter trwały z tendencją do pogłębiania się, którego jedną z konsekwencji jest brak możliwości pełnej integracji z resztą społeczeństwa. Utwór *are there hidden figures?* stanowi sceniczną interpretację wpływu ukrytych praktyk dyskryminacyjnych na zbiorowość. Muzycy kwartetu reprezentują miniaturową strukturę społeczną – zostają podzieleni na dwie początkowo równe sobie grupy, lecz z każdym kolejnym działaniem równość ta zaciera się, stopniowo ujawniając dominującą funkcję jednej z nich. Istotną rolę odgrywa w kompozycji konstrukcja materiału muzycznego, który został ujęty w moduły umożliwiające śledzenie procesu stopniowej zmiany zależności pomiędzy grupami. Modyfikacje czasowe struktur dźwiękowych pozwalają zaprezentować stan integracji w zespole przez synchronizację oraz analogicznie – dezintegracji przez desynchronizację.

Monika Szpyrka

Poniższe wypowiedzi Moniki Szpyrki pochodzą z rozmowy przeprowadzonej przez Magdalенę Pasternak i Jana Topolskiego. Opublikowano ją pod tytułem *Użyteczne statystyki, ograniczone środki* na stronie internetowej magazynu „Glissando”:
<http://glissando.pl/wywiady/rozmowa-z-monika-szpyrka>.

W okolicach 2016 r. przesłama wtedy dość nagle z jednej estetyki w drugą, ale wydaje mi się, że język dźwiękowy do pewnego stopnia pozostał niezmienny – choćby wyczuwanie na barwę, które jest chyba cały czas zauważalne w moich utworach. Natomiast tak, jakieś dwa lata temu, podczas komponowania traktowanych jako cykl *Ready-to-Wear. Instrument fall 2016* i *Instrument spring 2017*, nastąpiło jakieś przesilenie – może dlatego, że eksploruję one absolutnie wszystko, co dotychczas robiłam. Wtedy też zaczęłam się zastanawiać: no dobrze, ale czego chcę więcej? Dotychczasowe utwory mnie satysfakcjonowały, odzwierciedlały moją wrażliwość – ale co by się stało, gdybym zaczęła aplikować do kompozycji więcej elementów zaczerpniętych z codziennego życia, z którymi spotykam się ja, moi znajomi i wszyscy inni ludzie wokół? Zaczęłam się zastanawiać, co sama chciałabym zobaczyć na scenie i jak to rozegrać. Z czasem przestałam też mieć opory przed tym, żeby w utworach ujawniać swoje inspiracje i codzienne zainteresowania. Wcześniej czułam się trochę skrępowana pod tym

względem. Stąd w moich kolejnych kompozycjach pojawił się przemysł mody, ruch *zero waste* czy zjawisko zapętlenia w konsumpcyjnym świecie, na którym oparłam mój ostatni utwór na perkusję *collect.consume.repeat* (2018).

Do przemysłu mody odniosłam się dotychczas w dwóch utworach, *Instrument fall Ready-To-Wear* i *Instrument spring Ready-To-Wear*. Na początku zastanawiałam się w ogóle, jak można by połączyć kwestię wizualną, czyli modę, z muzykami i instrumentami. Pierwsza kompozycja jest właściwie taką fugą – ostatnio zupełnie przerobioną. [...] Także wykorzystałam w nim [*Instrument fall Ready-To-Wear*] kostiumy, ale tym razem już w trakcie grania. W pierwszej wersji muzycy zakładali je na sam koniec występu, a wcześniej występowali w zasadzie tylko w warstwie wideo. W tej nowej uczestniczą natomiast na żywo w całym wykonaniu i też na żywo zakładają kostiumy. Tym samym tropem poszłam w *Instrument spring*, gdzie z kolei kostiumami są rękawy, zakładane w trakcie występu. W tym utworze pojawiły się moje fascynacje kolekcją Ricka Owensa *Cyclops*, właściwie jednego z nielicznych projektantów, który potraktował pokaz mody jako osobisty manifest.

Zwykle staram się powiązać wykorzystywane rytmy z jakąś koncepcją. Na przykład w moim utworze dyplomowym *Useful Statistics* na orkiestrę (2018) rytm ma oznaczać pewne zapętlenie i stanowić jakąś analogię do stereotypów, bo utwór wprost wynika ze statystyki. Chciałam w nim uwypuklić aspekt równości z perspektywy feministycznej. Doszłam do wniosku, że użyję tu kontrastu rytmicznego i potencjału orkiestry jako zespołu, który ma swoje konotacje historyczne związane z nierównościami płci.

W *Rzeźbie rewersyjnej* jedyny raz nawiązałam do konkretnego artysty wizualnego. Yasuaki Onishi tworzył minimalistyczne konstrukcje z folii i kleju, które nazywał *Reverse of Volume* (jako tytuł cyklu instalacji). Wprowadził koncepcję odwróconej przestrzeni, gdzie to samo powietrze jest materią tej rzeźby, więc staje się ona w pełni interaktywna i nieograniczona. Idąc tym tropem, przenieśliśmy to na dźwięki, gdzie powietrzem był naturalny pogłos w kościele św. Katarzyny, kształtując brzmienia i narrację. W *Rotacji pirochloru* też mamy do czynienia z wirtualnym ruchem trójwymiarowego obiektu, który przemienia rytm w harmonię i odwrotnie, wzajemnie wiążąc te dwa parametry, więc stanowiło to rezultat myślenia architektoniczno-geometryczno-wizualnego. Silnie działają na mnie minimalistyczne przestrzenie, bo pokazują, jak ograniczone środki pozwalają na osiągnięcie czegoś więcej niż ich nagromadzenie – podobnie jak obecnie podchodzę choćby do rytmiki.

ARE THERE HIDDEN FIGURES?

Discrimination is a systematic, long-standing and organized action, which yields limited access to social goods by individual person or groups of people. This phenomenon has a permanent nature with an aggravating tendency, a consequence of which is the lack of possibilities to integrate with the rest of society. The piece *are there hidden figures?* is a stage interpretation of the impact of discrimination on collectivity. Performers of the quartet represent a miniature social structure – they are divided into initially equal groups, but with every further act this equality is blurred, gradually revealing the dominant function of one group over the other. The crucial role is being played by how the musical material is constructed – formed in modules that enable tracking changes of the relation between groups. Time modifications of sonic structures enable presentation of the ensemble's integration by synchronisation and *per analogiam* disintegration by desynchronisation.

Monika Szpyrka

The following excerpts come from an interview with Monika Szpyrka conducted by Magdalena Pasternak and Jan Topolski. It was published under the title *Użyteczne statystyki, ograniczone środki* (*Useful statistics, limited resources*) on the website of the *Glissando* magazine: <http://glissando.pl/wywiady/rozmowa-z-monika-szpyrka>. English translation by Agata Klichowska.

Around 2016, I rapidly went from one aesthetic to another, but it seems to me that my sound language has remained mostly unchanged – for example, my sensitivity to timbre, which I think is still very apparent in my pieces. But yes, there was a turning point when I was composing *Ready-to-Wear: Instrument fall 2016* and *Instrument spring 2017* – perhaps because they are an exploration of absolutely everything I did up until that point. This was when I first thought: well, alright, but what else do I want? I was satisfied with my work up to that point, the compositions reflect my sensibility, but what would happen if I started including more of the things that I, my friends and everyone else around encounter in their everyday lives? I started thinking about the things I would like to see on the scene and how to go about doing them. With time, I also stopped being shy about revealing my inspirations and interests, something I was slightly embarrassed to do earlier. This is why my next compositions featured things like the fashion industry, the zero waste movement and the phenomenon of getting caught in an infinite loop of consumption, which is what my last percussion piece, *collect.consume.repeat* (2018), is about.

So far, I referenced the fashion industry in two of my pieces, *Instrument fall Ready-To-Wear* and *Instrument spring Ready-To-Wear*. At first, I thought a lot about how to combine the visuals, that is fashion, with music and instruments. The first composition is basically a fugue, which I recently completely redid. [...] It also features a costume, but this time around it's used during the performance. In the first version the musicians would be basically shown only on video and then put the costumes on at the end of the performance. In the new one, they participate in the whole thing live, and they also put the costumes on live. I did a similar thing in *Instrument spring*, where the costumes consist of sleeves, which they put on during the performance. This piece reflects my fascination with Rick Owens' *Cyclops* collection. I think he's one of very few fashion designers who dared to treat a fashion show as a personal manifesto.

I usually try to combine the rhythms I use with some idea. *Useful Statistics* (2018), my graduation composition which I wrote for orchestra, the rhythm is supposed to signify a kind of a loop and be an analogy of stereotypes, because the piece is directly based on statistics. I wanted it to emphasize equality as understood within the context of feminism. I figured that I would use rhythmic contrast and the potential of the orchestra as an ensemble, which has some historical connotations with regard to gender inequality.

Rzeźba rewersyjna (Revertive Sculpture) was the first piece in which I referenced a visual artist. Yasuaki Onishi created a series of minimalist constructions made of film and glue which he called *Reverse of Volume*. He introduced the notion of reversed space, in which the air itself is what the sculpture is made of, making it fully interactive and limitless. I took this idea and transformed it into sounds. In my version, the natural reverberations in St Catherine church were the air which shaped the sound and the narrative. In *Rotacja pirochloru (Pyrochlore rotation)* there is virtual movement of a three-dimensional object which changes rhythm into harmony and vice versa, binding these parameters to each other; the whole thing is a result of architectonic-geometric-visual thinking. Minimalist spaces really affect me because they show that limited resources can be used to achieve more than abundant resources, which is how I approach rhythm nowadays.

KOMPOZYTORZY / COMPOSERS

DAVID BIRD

David Bird to kompozytor i artysta multimedialny mieszkający w Nowym Jorku. Jego utwory były prezentowane na arenie międzynarodowej, w salach koncertowych i na festiwalach takich jak MATA w Nowym Jorku, Gaudeamus Muziekweek w Utrechcie, Wien Modern, SPOR w Aarhus, ManiFeste w Paryżu i Festival Mixtur w Barcelonie. Komponował i współpracował z takimi zespołami, jak Ensemble intercontemporain, JACK Quartet, Quatuor Bozzini, Yarn/Wire, Talea Ensemble, Mantra Percussion, Mivos Quartet, oenm . österreichisches ensemble für neue musik, AUDITIVVOKAL Dresden, ensemble proton bern, loadbang, Ensemble Moto Perpetuo i Nouveau Classical Project. Jest członkiem założycielem nowo utworzonego zespołu kameralnego TAK Ensemble oraz dyrektorem artystycznym Qubit New Music – grupy non-profit, która działa jako kurator i producent koncertów muzyki eksperymentalnej w Nowym Jorku.

David Bird is a composer and multimedia artist based in New York City. His work has been performed internationally, at venues and festivals such as the MATA festival in New York City, the Gaudeamus Muziekweek in Utrecht, the Wien Modern festival in Vienna, the SPOR festival in Aarhus, the ManiFeste festival in Paris and the Festival Mixtur in Barcelona. He has composed and collaborated with groups like the Ensemble intercontemporain, the JACK Quartet, the Quatuor Bozzini, Yarn/Wire, the Talea Ensemble, Mantra Percussion, the Mivos Quartet, the oenm . österreichisches ensemble für neuemusik, AUDITIVVOKAL Dresden, ensemble proton bern, loadbang, Ensemble Moto Perpetuo, and the Nouveau Classical Project. He is a founding member of the New York-based chamber TAK Ensemble and an artistic director with Qubit New Music, a non-profit group that curates and produces experimental music events in New York City.

MONIKA SZPYRKA

Jej kompozycje były wykonywane podczas festiwalu Musica Electronica Nova, Young Composers Meeting w Apeldoorn i Ostrava New Music Days, a także na Międzynarodowym Festiwalu Kompozytorów Krakowskich, Festival Aktuelle Musik w Norymberdze oraz podczas Międzynarodowych Letnich Kursów Nowej Muzyki w Darmstadt. Współpracowała z zespołami: E-MEX, Kompopolex, orkestr de ereprijs, Ostravská Banda, W/L Duo i Vocal Federation 6. Uczestniczyła również w warsztatach: Donaueschinger Musiktage Next Generation i Synthetis. Podczas kursów poszerzała swoje umiejętności na lekcjach indywidualnych z Markiem Andrém, Richardem Ayresem, Markiem Blaauwem, Johannesem Kreidlerem, Zygmuntem Krauzem, Bernhardem Langiem, Stefanem Prinsem, Rebeccą Saunders, Markiem Stroppą, Kaiją Saariaho, Jennifer Walshe i Agatą Zubeł. Ukończyła studia licencjackie z teorii muzyki oraz magisterskie z kompozycji na Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie Anny Zawadzkiej-Gótosz. Obecnie jest doktorantką na macierzystej uczelni oraz studiuje kompozycję w Royal Academy of Music w Aarhus pod kierunkiem Juliany Hodkinson, Nielsa Rønsholdta oraz Simona Steena-Andersena.

Monika Szpyrka's compositions have been performed during Musica Electronica Nova, Young Composers Meeting in Apeldoorn, Ostrava New Music Days, International Festival of Kraków Composers, Festival Aktuelle Musik in Nuremberg and International Summer Courses for New Music in Darmstadt. She has collaborated with ensembles: E-MEX, orkestr de ereprijs, Kompopolex, Ostravská Banda, Wnuk/Lazar Duo and Vocal Federation 6. She also participated in workshops – Donaueschinger Musiktage Next Generation and Synthetis. She broadened her skills during master classes with: Mark André, Richard Ayres, Marco Blaauw, Johannes Kreidler, Zygmunt Krauze, Bernhard Lang, Stefan Prins, Marco Stroppa, Rebecca Saunders, Jennifer Walshe, and Agata Zubel. She graduated in composition from the Academy of Music in Kraków, where she studied with Anna Zawadzka-Gótosz. She also holds a bachelor's degree in theory of music. Currently, she is doing her PhD at her alma mater and studying composition with Juliana Hodkinson, Niels Rønsholdt and Simon Steen-Andersen at the Royal Academy of Music in Aarhus.

WYKONAWCY / PERFORMERS

LUTOSŁAWSKI QUARTET

Zespół odwołujący się w swojej nazwie do wielkiego kompozytora XX w. – Witolda Lutosławskiego – powstał w 2007 r. i obecnie jest jednym z czołowych kwartetów smyczkowych w Polsce. W ciągu 10 lat działalności gościł już na takich prestiżowych festiwalach, jak Warszawska Jesień, Wratislavia Cantans, Klarafestival, International Ankara Music Festival, Hong Kong Arts Festival, Tongyeong International Music Festival, ISCM 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 Grand Theatre, Forbidden City Concert Hall w Pekinie, Megaron w Atenach, Konzerthaus w Berlinie, Bozar w Brukseli, a także w salach SESC w São Paulo, Filharmonii Narodowej oraz Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego w Warszawie. Zespół koncertował z wybitnymi artystami, takimi jak Garrick Ohlsson, Piotr Anderszewski, Kevin Kenner, Bruno Canino, Michel Lethiec, Tomoko Akasaka, Eugen Indjic, Ryszard Groblewski i Andrzej Bauer, oraz ze znakomitymi jazzmanami, takimi jak Kenny Wheeler, John Taylor, Uri Caine, Benoît Delbecq, Vijay Iyer i Charles Lloyd. Muzycy kwartetu współpracowali również z paryskim IRCAM. Płyty Lutosławski Quartet zostały wydane przez CD Accord, NFM, Naxos i DUX. Zespół wykonuje głównie muzykę XX i XXI w., wiele uwagi poświęca popularyzacji muzyki polskiej, m.in. twórczości Witolda Lutosławskiego, Karola Szymanowskiego i Pawła Mykiety, a także Marcina Markowicza – jednego z członków zespołu. Ostatnia płyta kwartetu – 2016 – zawiera utwory skomponowane specjalnie dla niego i jemu zadedykowane. Lutosławski Quartet działa jako jeden z zespołów Narodowego Forum Muzyki.

Lutosławski Quartet – an ensemble whose name refers to the great composer of the 20th century – Witold Lutosławski – was founded in 2007 and is currently one of the leading string quartets in Poland. During the ten years of activity, it has already visited such prestigious festivals as Warsaw Autumn, Wratislavia Cantans, Klarafestival, International Ankara Music Festival, Hong Kong Arts Festival, Tongyeong International Music Festival in South Korea, ISCM World Music Days, and Jazztopad. It has also appeared in many renowned concert halls, including Kioi Hall in Tokyo, YST Conservatory of Music in Singapore, Hangzhou Grand Theatre, Forbidden City Concert Hall in Beijing, Megaron in Athens, Konzerthaus in Berlin, Bozar in Brussels, SESC halls in São Paulo, Warsaw Philharmonic, and the W. Lutosławski Concert Studio in Warsaw. The ensemble has often performed with outstanding artists such as Garrick Ohlsson, Piotr Anderszewski, Kevin Kenner, Bruno Canino, Michel Lethiec, Tomoko Akasaka, Eugen Indjic, Ryszard Groblewski, and Andrzej Bauer, and excellent jazzmen: Kenny Wheeler, John Taylor, Uri Caine, Benoît Delbecq, Vijay Iyer, and Charles Lloyd. The quartet's musicians have also collaborated with IRCAM in Paris. The Lutosławski Quartet's CDs have been published by CD Accord, NFM, Naxos, and DUX. It mainly performs music of the 20th and 21st centuries, devoting a lot of attention to the popularisation of Polish music, including works by Witold Lutosławski, Karol Szymanowski, Paweł Mykietyn, and Marcin Markowicz – one of the ensemble members. The last album – *2016* – contains pieces composed for and dedicated to the quartet. Lutosławski Quartet has been active as a resident ensemble of the National Forum of Music.



ZAMÓWIENIA KOMPOZYTORSKIE

Zbigniew Penhersi / Sebastian Ładyżyński / Krzysztof Knittel / Marek Pasieczny / Jerzy Rogiewicz / Grzegorz Majka / Marcin Rupociński / Iwona Kisiel / Juliusz Łuciuk / Maciej Małecki / Radziimir Dębski / Kamil Pawłowski / Paweł Softysiak / Ryszard Osada / Dominik Strycharski / Agnieszka Stulgńska / Zaid Jabri / Michał Ossowski / Michał Jurkiewicz / Marcin Markowicz / Bartosz Kowalski-Banasiewicz / Edward Sielicki / Agata Pyzel-Tondera / Marcel Chyrzyński / Jarosław Siwiński / Ye Xiaogang / Marcin Masecki / Piotr Moss / Paweł Mykietyn / Piotr Roemer / Joanna Woźny / Lena Ledoff / Grażyna Pstrokońska-Nawratil / Paweł Sydor / Maciej Staszewski / Maciej Zieliński / Krzysztof Wołek / Aleksander Kościów / Cezary Duchnowski / Joanna Bruzdowicz-Tittel / Paweł Romariczuk / Zbigniew Bujarski / Katarzyna Brochocka / Praszqual / Stanisław Moryto / Euncho Chang / Joachim Mencil / Bohdan Sehin / Maciej Negrey / Jerzy Kornowicz / Marian Borkowski / Krzysztof Czaja / Anna Jędrzejewska / Wojciech Błażejczyk / Olga Hans / Michał Kulenty / Uri Caine / Roman Czura / Jan Duszyński / Sławomir Kupczak / Adam Walicki / Aleksandra Gryka / Katarzyna Szwed / Tadeusz Sudnik / Adam Porebski / Jarosław Kordaczuk / Tomasz Jakub Opałka / Dominik Karski / Włodzisław Siemionow / Piotr Majchrzak / Michał Moc / Andrzej Borzym / Marcin Stańczyk / Przemysław Scheller / Jacek Sotomski / Karol Nepelski / Dobromiła Jaskot / Ehsan Analoui / Łukasz Godyla / Jacek Rogala / Klaudia Pasternak / Arturas Bumšteinas / Paweł Kwapiński / Alicja Gronau / Robert Kurdybacha / Zygmunt Konieczny / Jan Oleszkowicz / Piotr Orliński / Jacek Grudziński / Ignacy Zalewski / Sławomir Zubrzycki / Tomasz Sroczyński / Waldemar Król / Adam Baldych / Piotr Wojtasik / Ewa Trębacz / Kutavicius Bronius / Piotr Pawlik / Jarosław Olszewski / Weronika Ratusińska-Zamuszko / Piotr Komorowski / Krzesimir Dębski / Sławomir Wojciechowski / Mateusz Ryzcek / Sławomir Opaliński / Marcin Błażewicz / Benedykt Konowski / Piotr Filonowicz / Mateusz Kobialka / Juste Janulyte / Grzegorz Piotrowski / Krzysztof Gawlas / Krzysztof Olczak / Wojciech Ziemowit / Bartosz Smorągiewicz / Wojtek Mazolewski / Michał Dobrzyński / Piotr Matusik / Krzysztof Aleksander Janczak / Zbigniew Bagiński / Jakub Polaczyk / Justyna Kowalska-Lasoń / Kolomiet Maxim / Vytautas Germanavičius / Zarycki Andrzej / Pierre Jodłowski / Piotr Tabakiernik / Magdalena Długosz / Mieczysław Litwiński / Borys Somerschat / Ludmiła Dyczko / Tomasz Krzyżanowski / Marcin Gumieła / Błażej Dowlasz / Paulina Zaluśka / Czesław Teofil Minkus / Mateusz Bień / Paweł Buczyński / Jagoda Szymtka / Guillermo Lauzurica / Jakub Gnochowski / Jakub Sarwas / Zygmunt Krauze Joanna Halszka Sokołowska / Paweł Tomaszewski / Andrzej Kwiecieński / Marta Ptaszyńska / Paweł Hendrich / Maciej Żółtowski / Piotr Bańka / Magdalena Cynk / Andrzej Mozgala / Ryszard Latecki / Artur Kroschel / Raminta Šerkšnytė / Miłosz Bembinow / Szymon Brzośka / Maciej Jabłoński / Rafał Augustyn / Michał Talma-Sutt / Tadeusz Wielecki / Marcin Łukaszewski / Dariusz Przybylski / Jarosław Plonka / Robert Jędrzejewski / Leszek Możdżer / Aleksander Nowak / Krystian Kielb / Przemysław Zych / Adrian Robak / Paweł Przeważński / Włodzisław Słowiński / Artur Cieślak / Anna Hawrylec / Zurine Gerenabarrena / Joanna Szymała / Stanisław Bromboszcz / Aldona Nawrocka / Adam Sławiński / Anna Zawadzka-Golosz / Sławomir Kaczorowski / Hubert Zemler / Christof Schläger / Marcin Pączkowski / Lidia Zielińska / Eugeniusz Popławski / Agata Zubeł / Krzysztof Meyer / Łukasz Urbaniak / Anna Stachurska / Tomasz Stańko / Wojciech Widłak / Mikołaj Laskowski / Szymon Godziemba-Trytek / Gabriel Paluk / Ewa Fabiańska / Laurence Osborn / Krzysztof Baculewski / Włodek Pawlik / Ryszard Gabrys / Katarzyna Taborowska-Kaszuba / Adam Sztoba / Patryk Zakrocki / Anna Ignatowicz-Glińska / Bruno Coli / Emil Bernard Wojtacki / Janusz Grzywacz / Zbigniew Bargielski / Anna Akrushyna / Hanna Kulenty / Nikola Kołodziejczyk / Aleksander Lasoń / Grzegorz Duchnowski / Krzysztof Herdzin / Szabolcs Eszterényi / Andrzej Dutkiewicz / Monika Cybulska / Almashi Zoltan / Anthony Oscar Milosz / Jarosław Chelmecki / Artur Zagajewski / Zofia Dowgiałho / Wojciech Blecharz / Łukasz Farcinkiewicz / Roxanna Panufnik / Piotr Klimek / Rafał Janiak / Piotr Wróbel / Bartłomiej Pałyga / Jerzy Maksymowski / Sławomir Czarniecki / Jacek Sykulski / Nikolett Burzyńska / Mikołaj Gruszecki / Łukasz Pieprzyk / Adrian Foltyn / Reso Kiknadze / Paweł Łukaszewski / Richard Einhorn / Michał Jakub Papara / Krzysztof Cybulski / Mikołaj Górecki / Peter Bannister / Mikołaj Majkusiak / Marek Choloniewski / Dominika Jurczuk-Gondek / Oleksii Shmurak / Igor Szczerbakow / Stanisław Krupowicz / Grzegorz Pleniek / Paweł Szymański



posłuchaj / pobierz / wykonaj

zamowieniakompozytorskie.pl

źródło polskiej muzyki najnowszej

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

instytut muzyki i tańca

Wykonanie portalu www.zamowieniakompozytorskie.pl zostało zrealizowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

księgarnia kameralna

niskie łąki

w budynku NFM

poziom 0

online na

niskielaki.pl

oraz w social media

[instagram.com/niskielaki](https://www.instagram.com/niskielaki)

[facebook.com/niskielakinfm](https://www.facebook.com/niskielakinfm)

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Organizator / Presenter:

Narodowe Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego
/ The Witold Lutosławski National Forum of Music
pl. Wolności 1, 50-071 Wrocław
tel. / phone: +48 71 715 97 77, office@nfm.wroclaw.pl

musicaelectronicanova.pl
nfm.wroclaw.pl

ISBN

978-83-64875-55-7 (całość, części 1–10)
978-83-64875-63-2 (część 8)

* pierwsze polskie wykonanie / Polish premiere

** prawykonanie / world premiere

Organizator zastrzega sobie możliwość dokonania zmian w programie.
/ The Presenter reserves the right to change the programme.