

Szymon Guzowski

AUTOREFERAT

Szymon Guzowski – doktor, adiunkt

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego

ul. Święty Marcin 87; 61-808 Poznań

Spis treści

1. Imię i nazwisko – Szymon Guzowski.....	3
2. Posiadane stopnie i tytuły.....	3
3. Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych	4
4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):.....	5
4.1 Johann Mathias Sperger – Koncert Es-dur nr 8 na kontrabas i orkiestrę.....	7
4.2 Antonio Vivaldi – Koncert g-moll, RV 531 w transkrypcji na wiolonczelę i kontrabas.....	11
5. Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych.....	13
5.1 Edukacja.....	13
5.2 Wybrana działalność artystyczna.....	14
5.3 Wyróżnienia i nagrody	16
5.4 Działalność pedagogiczna	17



1. Imię i nazwisko – Szymon Guzowski

2. Posiadane stopnie i tytuły

a. Magister sztuki | 1999 |

Dyplom z wynikiem bardzo dobrym z wyróżnieniem, Akademia Muzyczna im. I.J.Paderewskiego w Poznaniu.

Tytuł pracy dyplomowej: „Wpływ techniki gry na środki wyrazu i ich rozwój na podstawie wybranych utworów”.

b. Stopień nauczyciela kontraktowego | 2002 |

Państwowa Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna II st. im. M. Karłowicza w Poznaniu

c. Stopień nauczyciela mianowanego | 2005 |

Państwowa Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna II st. im. M. Karłowicza w Poznaniu

d. Doktor Sztuki Muzycznej | 2008 |

Dyscyplina artystyczna – instrumentalistka; Specjalność – kontrabas. Nadany uchwałą Rady Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu.

Tytuł rozprawy doktorskiej: „Tradycja wykonawcza a indywidualna koncepcja interpretacji dzieła. Analiza praktyki wykonawczej na podstawie oryginalnych i transkrybowanych utworów na kontrabas”.

e. Studia podyplomowe | 2013 |

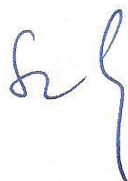
Zakład Instrumentów Historycznych Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu na Wydziale Instrumentalnym w zakresie gry na violone, kontrabasie wiedeńskim i violi da gamba w klasie Kazimierza Pyzika.



3. Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych

- a. 01.10.1999 - 30.09.2000 – Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, umowa o dzieło na Wydziale Instrumentalnym
- b. 01.10.2000 - 30.09.2001 – Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, asystent, ½ etatu na Wydziale Instrumentalnym
- c. 01.10.2001 - 30.09.2002 – Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, asystent, ½ etatu na Wydziale Instrumentalnym
- d. 01.10.2002 - 30.09.2015 – Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, asystent, ½ etatu na czas nie określony, na Wydziale Instrumentalnym.
- e. 01.10.2008 - 30.09.2010 – Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, adiunkt, ¼ etatu na Wydziale Instrumentów Smyczkowych, Harfy, Gitary i Lutnictwa.
- f. 01.04.2011 - 30.09.2015 – Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, adiunkt, pełny etat na Wydziale Instrumentów Smyczkowych, Harfy, Gitary i Lutnictwa.
- g. 01.10.2013 - 30.06.2013 – Akademia Sztuki, umowa o dzieło na Wydziale Instrumentalnym

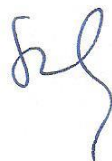
- h. 01.09.2000 - 31.08.2001 – Państwowe Liceum Muzyczne im. M. Karłowicza, nauczyciel stażysta
- i. 01.09.2001 - 31.08.2002 – Państwowa Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna II stopnia im. M. Karłowicza, nauczyciel stażysta
- j. 01.09.2002 - 31.08.2005 – Państwowa Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna II stopnia im. M. Karłowicza, nauczyciel kontraktowy
- k. 01.09.2005 - 31.08.2009 – Państwowa Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna II stopnia im. M. Karłowicza, nauczyciel mianowany



4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):

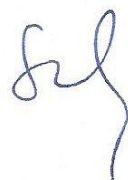
1. Johann Mathias Sperger
Koncert Es-dur nr 8 na kontrabas i orkiestrę. Prawykonanie i nagranie | 2013 |
2. Antonio Vivaldi
Koncert g-moll, RV 531. Transkrypcja i opracowanie na wiolonczelę i kontrabas | 2012 |

Ze stylową interpretacją utworów barokowych i klasycznych po raz pierwszy zetknąłem się jako student, na zajęciach orkiestry. Wtedy po raz pierwszy usłyszałem o figurach retorycznych, *messa di voce*, traktowaniu wibracji jako ozdobnika, specyficznych dla tego okresu zasadach frazowania itd. Szczególnie zapadło mi w pamięci sceniczne wykonanie „Dydony i Eneasza” Henryego Purcella oraz Pasji Mateuszowej J.S.Bacha pod batutą prof. Marcina Sompolińskiego. Mimo iż nie dysponowaliśmy instrumentami pochodzącymi z epoki czy też ich kopiami, dyrygentowi udało się uchwycić idiom wykonawstwa muzyki dawnej i przekonać do niego młodych muzyków. Różnica była ogromna. Wtedy było to dla mnie prawdziwe odkrycie, nowa jakość. Kiedy tylko pojawiła się możliwość pogłębienia i usystematyzowania zdobytej już wiedzy i umiejętności w tym zakresie, podjąłem studia podyplomowe w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w klasie violi da gamba i kontrabasu wiedeńskiego Kazimierza Pyzika. Podążając za sugestią wykładowcy rozpocząłem naukę od violi da gamba aby lepiej zrozumieć istotę gry na kontrabasie wiedeńskim. Zapoznanie się z charakterystyką techniki gry na violi da gambie - instrumentu z którego wyewoluował kontrabas - okazało się słuszną drogą. Pozwoliło mi to inaczej spojrzeć na niektóre aspekty wykonawstwa i niektóre elementy techniki w grze na kontrabasie. Nie oznacza to oczywiście, że od tej chwili posługuję się wyłącznie nimi w grze na kontrabasie. Bardziej chodzi tu o świadomość, wyobraźnię sonorystyczną i potencjał wykonawczy w odniesieniu do barwy, ataku dźwięku, co może znaleźć odzwierciedlenie zwłaszcza w interpretacjach utworów literatury barokowej czy klasycznej. Nauka gry na violi da gamba była zupełnie nowym dla mnie doświadczeniem i wyzwaniem z kilku względów. Niewątpliwie jedną z podstawowych różnic w odniesieniu do mojej specjalności – kontrabasu, jest wielkość.



Znacznie mniejsza, delikatniejsza w konstrukcji, wyposażona w cienkie jelitowe struny, viola da gamba wymaga wielkiej dbałości o emisję dźwięku. Odmienny jest też system smyczkowania; mocne części taktu powinny być grane w górę (wynika to z tradycji, kiedy gambę trzymano nieco bardziej w pozycji poziomej). Kolejnym *novum*, z którym musiałem się zmierzyć, były progi. Spełniają one ważną rolę w posługiwaniu się techniką zarówno prawej jak i lewej ręki. Większa ilość strun (sześć lub siedem) i klucz altowy z pewnością nie ułatwiają, nawet doświadczonemu kontrabasiście, pierwszego kontaktu z tym instrumentem. Trudności te rekompensuje za to niepowtarzalna barwa i możliwości techniczno-wykonawcze violi da gambi. Po kilku miesiącach intensywnej nauki gry, technikę opanowałem w stopniu umożliwiającym pracę w consortach gambowych. Wraz z Grzegorzem Zimakiem (viola barytonowa), Tomaszem Fryczem (viola tenorowa) i prof. Kazimierzem Pyzikim (viola dyszkantowa i *pardessus*) wykonaliśmy szereg utworów, m.in. fugi J. S. Bacha ze zbioru „Das Woltemperierte Klavier” oraz Canzony z Tabulatury Pelplińskiej m.in. Adama Rohaczewskiego, Erlebacha i inne. Praca w consortach przyniosła mi olbrzymią satysfakcję. Pełnia, głębia i niepowtarzalność brzmienia tego ansamblu otworzyła przede mną zupełnie nowe obszary wrażliwości i już na zawsze poszerzyła moją perspektywę percepcji. Z bogatego repertuaru solowego miałem przyjemność zapoznać się głównie z sonatami i suitami barokowymi różnych kompozytorów. Po intensywnych semestrach nauki na violi da gamba przyszedł czas na kontrabas wiedeński.

Ze strojem tercjowo-kwartowym zapoznałem się już na violi da gamba, co dało mi pewną swobodę i orientację w układach i chwytach. Zdążyłem oswoić się również z progami zawiązanymi na podstrunnicy. Z kontrabasem wiedeńskim od razu poczułem się dużo swobodniej w porównaniu z viola da gambą przez wzgląd na wielkość i rejestr. Kolejną różnicą natomiast, w stosunku do viola da gambi, był zapis wykonywanego repertuaru w kluczu wiolinowym. Po początkowych trudnościach z rozczytywaniem dość skomplikowanej partii, przyszło oczarowanie brzmieniem stroju wiedeńskiego. Tercjowo-kwartowy strój, zbliżony do gambowego, na kontrabasie zyskał kolejny walor. Zaskakującą pełnię brzmienia, uzyskaną poprzez rezonans pustych strun oraz szeroką dostępność akordowego wykonywania trójdźwięków w znacznie niższym rejestrze. Ponadto niósł ze sobą szerokie możliwości techniczne z tego względu, że kompozytorzy pisząc swoje utwory brali pod uwagę ten właśnie strój. Granie harmoniczných tercji w szybkich tempach stało się zupełnie nieskomplikowane. Ponadto istnieje o wiele szersza możliwość wykonywania akordów w stosunku do stroju kwartowego (charakterystycznego dla współczesnego kontrabasu) i nieco inny rezonans powodujący specyficzne wybrzmiewanie. Podstawowe różnice, pomiędzy współczesnym kontrabasem a kontrabasem wiedeńskim, mające największy wpływ na jego unikatową barwę,



są następujące: strój – a, fis, d, A, (F), struny jelitowe oraz progi. Oprócz koncertów J. M. Speringera, większość najczęściej grywanych dzisiaj koncertów klasycznych takich jak: koncert D-dur J.H. Vanhalla, E-dur C. D. von Diettersdorfa były pomyślane na ten strój. Istotą jego było takie konstruowanie linii melodycznej, aby zawierała jak największą ilość dobrze brzmiących dźwięków. Zatem opierać się będzie, w dużej mierze, na flazoletach i ergonomicznej aplikaturze w wygodnych pozycjach. Ważnym elementem mającym pomagać w wykonawstwie skomplikowanej, wymagającej technicznie partii były progi. Ich ilość mogła być różna, zazwyczaj od pięciu do siedmiu. Ich obecność ma wpływ zarówno na technikę gry jak i brzmienie. Ułatwiają one grę akordową czyniąc ją mniej męczącą dla lewej ręki, stabilizują intonację oraz wspomagają podtrzymywanie rezonansu, przez co instrument brzmi nośniej.

4.1 Johann Mathias Sperger

Koncert Es-dur nr 8 na kontrabas i orkiestrę. Prawykonanie i nagranie | 2013 |

Koncert Es-dur nr 8 J. M. Speringera, który wskazałem jako dzieło jest w moim przekonaniu utworem odkrywczym z kilku względów. Kompozytora możemy uznać śmiało za eksperta i znawcę kontrabasów z uwagi na fakt, że był jednym z czołowych kontrabasistów a także znanym i liczącym się kompozytorem w ówczesnej Europie. Dowodem na to są choćby koncerty na kontrabas i orkiestrę, których napisał osiemnaście. Po wnikliwym przestudiowaniu jego partytur można dostrzec, że Sperger jest świadomy zarówno słabych jak i mocnych stron kontrabasów. Organizując materię muzyczną, przez cały czas stara się maskować słabsze jego cechy a podkreślać te, które mogą ukonstytuować kontrabas jako instrument solowy. Ciekawym rozwiązaniem zastosowanym w tymże koncercie jest skordatura. W XVIII w. korzystano z tej praktyki znacznie częściej niż miało to miejsce w późniejszych czasach. W przypadku tego dzieła strój kontrabasów jest podwyższony o sekundę małą w górę, podczas gdy orkiestra realizuje swoją partię w tonacji, która jest zapisana. Tonacja Es-dur „zamyka” nieco brzmienie kwintetu („odbierając” puste struny) a podwyższenie stroju partii kontrabasów (który nawet w dzisiejszym kształcie ma często problem z „przebicciem” się przez fakturę orkiestry) „otwiera” i rozjaśnia jego brzmienie. Dla mnie osobiście jest to bardzo odkrywczy pomysł, zwłaszcza w odniesieniu do kontrabasów jako instrumentu solowego.

Kolejnym rozwiązaniem, mającym zapewnić przestrzeń dla instrumentu solowego na tle orkiestry, był innowacyjny i niekonwencjonalny sposób orkiestracji. Kompozytor notuje partię kontrabasów solo na tej samej pięciolinii co partię altówek. Bardzo często stosuje je wymiennie: kiedy gra kontrabas, nie grają altówki, które wypełniają zbliżone pasmo częstotliwości. Tym



samym kontrabas zyskuje dla siebie przestrzeń, której nie powieła żaden inny instrument smyczkowy, przez co staje się wyraźnie słyszalny. Na tle tak skonstruowanej faktury, solista może pozwolić sobie na posługiwanie się szeroką paletą odcieni dynamicznych i artykulacyjnych.

Kolejną ciekawostką dotyczącą tego koncertu, potwierdzającą głębokie znanstwo problematyki, jest smyczkowanie. Sperger zapisał łuki w swoich koncertach bardzo dokładnie. W tym czasie, a mówimy o latach 1770 -1800 w., trwała dość burzliwa dyskusja w świecie basistów na temat zasad smyczkowania. Ścierały się dwa obozy: pierwszy – zwolennicy wyjścia od viola da gamby poprzez violone, którzy utrzymywali, że mocne części taktu należy grać w górę (zgodnie z tradycją) i drugi – którego zwolennicy uważali, że smyczkowanie dla wszystkich instrumentów smyczkowych powinno być jednakowe i w związku z tym mocne części taktu powinny być wykonywane w dół. W trakcie opracowywania przeze mnie partii solowej koncertu Es – dur pojawiła się pewna wątpliwość. Dotyczyła ona początku frazy i kierunków smyczkowania. Kiedy przedtakt grałem pod górę często kulminacja frazy wypadła również pod górę. Miałem dwie możliwości: albo zmienić łuki (czego z założenia starałem się unikać) w środku frazy albo też frazę, rozpoczynającą się od przedtaktu, zacząć w dół. Wybrałem drugą możliwość. Starając się jak najwierniej stosować łuki pochodzące od kompozytora, dopasowałem początki fraz tak, aby kulminacja wypadła w dół. Kiedy zastosowałem ten klucz partia okazała się być opracowana w sposób jasny, logiczny i wskazujący na wirtuozowski charakter tej literatury. W moim odczuciu kompozytor pozostawił wykonawcom dowolność dotyczącą tego w jakim kierunku powinny być zagrane mocne części taktów. Podejrzewam, że sam mógł mieć pewne wątpliwości co jest bardziej właściwe. Osobiście skłaniał bym się ku takiemu rozwiązaniu, aby przestrzegając autorskiego łukowania, nie traktować zbyt dogmatycznie zasad smyczkowania dotyczących początku frazy a raczej koncentrować się na ich zwieńczeniu.

Nie była to jedyna wątpliwość, którą musiałem rozstrzygnąć przygotowując się do nagrania. Pozostało jeszcze kilka innych, spornych kwestii dotyczących zarówno sfery muzycznej jak i historycznej. Chciałem aby efekt końcowy był nie tylko atrakcyjny ale i wiarygodny, czyli zgodny z kanonami wykonawczymi obowiązującymi w czasach kiedy został napisany. Musiałem, w związku z tym, wziąć pod uwagę i starać się pogodzić ze sobą wiele czynników. Abstrahując od pewnego ideału, naszego wyobrażenia o utworze, który mamy zagrać, nagrać, czy też wykonać publicznie, należy pamiętać o tym, że wykonanie dokona się w jakichś określonych warunkach. Podlegać będzie zatem pewnym determinantom, również niepożądanym. Na niektóre z nich możemy mieć wpływ, lecz musimy je wziąć pod uwagę



przed wykonaniem, czy zarejestrowaniem tegoż przedsięwzięcia. Mam tu na myśli na przykład: właściwości konkretnego instrumentu, konkretną salę, konkretnego partnera – osobę lub zespół. Finalizując określony projekt artystyczny, przed jego zwieńczeniem, należy próbować odpowiedzieć sobie na te pytania i starać się przewidzieć konsekwencje podjętych wyborów. Tak więc, mamy do czynienia z dość złożonym zagadnieniem, którego rozmaite aspekty będą wymagały podjęcia świadomych decyzji, jeśli chcemy uniknąć niepożądanych przypadków.

Pierwsze pytanie, na które musiałem znaleźć odpowiedź było następujące: czy wykonać ten utwór na instrumencie dawnym (jelitowych strunach z zawiązanymi progami, tak jak go wykonywałem w trakcie studiów podyplomowych w Zakładzie Instrumentów Historycznych), czy na współczesnym (metalowych strunach bez progów). Różnice są znaczne, zarówno jeśli chodzi o warstwę techniczno-wykonawczą, jak i brzmieniową. Na instrumencie dawnym, zawiązane progi niwelują trudności intonacyjne zwłaszcza przy grze dwudźwięków czy akordów. Poza tym jelitowe struny są o wiele elastyczniejsze co daje większą swobodę, lekkość i szybkość technice lewej ręki. Zupełnie inny, dużo trudniejszy natomiast jest atak dźwięku. Prowadzenie smyczka musi być bardzo dokładne. Każda jego zmiana czy też inicjacja kolejnego dźwięku powinna być wykonana zdecydowanie lecz z dużym wyczuciem. Granica błędu jest bardzo mała. Generalnie dźwięki mają o wiele krótsze wybrzmienie i posiadają inny rysunek pasma alikwotów. Kolejną, bardzo ważną cechą kontrabasowych strun jelitowych jest ich grubość, która praktycznie uniemożliwia posługiwanie się wibracją. Nawet bardzo głębokie wychylenia lewej ręki, zwłaszcza w pozycji kciukowej, przekładają się na ledwo słyszalny efekt. Jeśli dodamy do tego wpływ jaki na wibrację ma fakt istnienia progów (również znacznie ją ograniczającą) to uświadomimy sobie, że jest to środek wyrazu mało istotny przez wzgląd na nikłą efektywność. Z tą cechą kontrabasu wiedeńskiego trudno mi się było pogodzić gdyż, jak wiemy, wibracja była szeroko stosowana w tamtym czasie pełniąc najczęściej funkcję ornamentu. Na podstawie różnych źródeł możemy przypuszczać, że dzisiejszy sposób preparowania strun jelitowych nie jest tak zaawansowany jak w XVIII w., albo też jakiś istotny, technologiczny szczegół umknął dzisiejszym producentom, którzy pomimo ciągłych starań nie potrafią zrobić cienkiej, jasno brzmiącej struny solowej do kontrabasu. Możemy znaleźć opisy, recenzje z których wynika, że ówcześni soliści dysponowali bardzo cienkimi, jasno i szlachetnie brzmiącymi strunami. Nawet po długotrwałych poszukiwaniach nie udało mi się znaleźć takich, które odpowiadały by tym opisom i spełniły moje oczekiwania jeśli chodzi o grę solową. Dodatkowo należy wziąć jeszcze pod uwagę kwestię jakości samego instrumentu. Tylko najwyższej klasy instrument mógłby zniwelować, w pewnym stopniu, brak odpowiednich strun. Ostatecznie nagrania dokonałem na



trzech dolnych strunach jelitowych z metalową owijką i górną metalową. W ten sposób udało mi się uzyskać nieco surowe, archaiczne brzmienie (przypominające niekiedy viola da gamba) nie odbierając jednocześnie śpiewności strunie najwyższej.

Kolejna kwestia wymagająca rozstrzygnięcia dotyczyła wyboru instrumentu w roli zastępcy orkiestry. Instrumentem najodpowiedniejszym, przy realizacji tego rodzaju przedsięwzięcia, z uwagi na oryginalne brzmienie jak również ze względów historycznych, byłoby pianoforte w stroju $a=415$ Hz. Niestety instrument ten był poza moim zasięgiem. Pozostał mi więc do wyboru klawesyn lub fortepian. Klawesyn posiada wiele zalet, z których jedną z ważniejszych jest delikatne brzmienie pozwalające na swobodne prezentowanie instrumentu solowego w szerokiej rozpiętości dynamicznej i artykulacyjnej. Kolejną cechą, przemawiającą za klawesynem, jest możliwość dokonania mechanicznej zmiany wysokości z $a=440$ Hz na $a=415$ Hz. Jest to o tyle wygodne, że możemy bez konieczności transponowania skorzystać z optymalnej temperatury, w której kontrabas zabrzmiał najlepiej w danej chwili. Pomimo jednak wielu zalet klawesynu zdecydowałem się ostatecznie na fortepian, jako instrument dysponujący szerszymi możliwościami artykulacyjnymi, dynamicznymi, kolorystycznymi, w związku z czym, posiadający większe możliwości odzwierciedlenia niuansów partii orkiestrowej. Wydało mi się to o tyle ważne, że specyfika stroju wiedeńskiego narzuca pewne ograniczenia harmoniczne. Kompozytor pisząc w stroju wiedeńskim był zmuszony unikać dalszych odniesień harmonicznymi jeśli chciał osiągnąć efekt lekkości i wirtuozerii w partii solistycznej. W zaistniałej sytuacji posługiwanie się pozostałymi środkami wyrazu takimi jak: artykulacja, dynamika, barwa, powinno zyskać rolę pierwszoplanową niwelując wrażenie pewnej monotonii, czy wręcz surowości harmonicznej.

Nagranie i prawykonanie koncertu Spergera stanowi pewne podsumowanie kilkunastu lat mojej fascynacji muzyką dawną. Dzięki niej zainteresowałem się kontrabasem wiedeńskim i zetknąłem z oryginalną, niewydaną, niewykonywaną i zupełnie nieznaną literaturą kontrabasową, której obiektywnej wartości muzycznej nie sposób przecenić. Nasuwa się tutaj pytanie jak to możliwe, że pozostają jeszcze nieodkryte utwory na najwyższym poziomie z tego okresu zwłaszcza, jeśli mówimy o oryginalnej literaturze kontrabasowej. Powszechnie wiadomo przecież, że nie jest ona zbyt bogata, szczególnie w odniesieniu do pozycji solistycznych, mogących pretendować do miana arcydzieła, prezentujących stosowny poziom artystyczny. Stało się tak dlatego, że znakomita większość utworów klasycznych powstała z myślą o kontrabasie wiedeńskim, który różni się od współczesnego przede wszystkim strojem.



Głównie ten fakt znacznie utrudnił, lub wręcz uniemożliwił wykonywanie tych utworów bez opracowania na strój kwartowy. Niektóre kompozycje udało się opracować w sposób zadowalający, lecz niewątpliwie adaptacja ta musiała pociągnąć za sobą utratę oryginalnego brzmienia, które przez kompozytorów obdarzonych niezaprzeczanym talentem i wyobraźnią zostało wpisane w partyturę. Specyfika utworów napisanych na strój wiedeński sugeruje wykonanie partii, w dużej mierze, w oparciu o flazolety stawiając je na pozycji uprzywilejowanej. Ma to wpływ na charakterystyczny rezonans odzwierciedlający ten strój, stanowiąc o jego unikatowym brzmieniu. Przeniesienie go na współczesny instrument, o kwartowym stroju, przekreśla ten idiomatyczny walor. Podobny efekt można by osiągnąć poprzez opracowanie transkrypcji z jakiegokolwiek innego instrumentu. Wykonywanie utworów z tego okresu na stroju kwartowym, mimo że zagranych na instrumencie, na który zostało przeznaczone, staje się niemalże transkrypcją, która w tym przypadku zyskuje nieco pejoratywne zabarwienie. Nasuwa się tutaj pewna analogia do literatury, którą można by zawrzeć w pytaniu: po co poznawać poezję w przekładzie, kiedy znamy oryginalny język, w którym została napisana? Wskazując ten koncert jako dzieło chciałbym zwrócić uwagę na wymarzoną wprost przestrzeń, w obrębie której kontrabasiści mają sposobność odkrywać i poznawać oryginalne utwory pochodzące z XVIII w. Wskreszenie idei posługiwania się strojem wiedeńskim może również stanowić całkiem nową drogę rozwoju kontrabasu jako instrumentu solowego. Przedstawiciele innych specjalności w zasadzie mogą pozazdrościć nam, kontrabasistom tak szerokiego pola do badań nad nieznanymi dziełami muzyki klasycznej „zakłętymi” przez wieki w stroju wiedeńskim.

Prawykonanie miało miejsce w Poznaniu 28 lutego 2013 roku na koncercie z cyklu „Czwartki z Muzyką Dawną”. Nagranie zostało zarejestrowane 22 czerwca 2013 roku w Auli Nova w Poznaniu.

4.2 Antonio Vivaldi

Koncert g-moll, RV 531. Transkrypcja i opracowanie na wiolonczelę i kontrabas | 2012|

W literaturze kontrabasowej transkrypcje są ważnym elementem repertuaru solistycznego i kameralnego. Stanowią swego rodzaju probierz sprawdzający muzykalność oraz umiejętności techniczne. Często zdarza się, że sam fakt podjęcia próby zmierzenia się z wymagającym utworem, przeznaczonym na inny instrument, bez względu na końcowy efekt, zyskuje uznanie. Jeśli w dodatku jest to utwór, który nas zachwyca, inspiruje, to nie trudno zrozumieć, że dość chętnie ulegamy pokusie zinterpretowania go i wykonania na kontrabasie. Należy



jednak być ostrożnym w wyborze utworu, który zamierzamy poddać takiemu opracowaniu. Zachodzi tu bowiem uzasadniona obawa, że próbując robić coś na siłę, za wszelką cenę, postawimy zarówno siebie, instrument jak i utwór, w niekorzystnym świetle. Z tego względu, w mojej pracy muzyka solisty i pedagoga, staram się szukać najkorzystniejszych warunków dla prezentowania kontrabas jako instrumentu solowego. W moim przekonaniu najlepiej nadaje się do tego literatura oryginalna. Dokonano jednakże szeregu transkrypcji, które również na kontrabasie brzmią bardzo przekonująco. Należy wziąć również pod uwagę fakt, że poszerzają one nasz repertuar, co jest niezwykle istotne zarówno w kontekście akademickim jak i dydaktycznym. Stanowią nowe wyzwania zarówno techniczne jak i stylistyczne. Chęć sprostania im jest cennym imperatywem do doskonalenia naszego warsztatu oraz sprzyja rozwijaniu wrażliwości w sposób bardziej wszechstronny. Mając na uwadze powyższe względy, z inicjatywy mojego przyjaciela dr Tomasza Lisieckiego, podjąłem to wyzwanie.

Tekstem źródłowym, na podstawie którego dokonałem transkrypcji był manuskrypt znajdujący się w Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. W stosunku do pierwowzoru partia drugiej wiolonczeli, którą opracowałem na kontrabas, musiała ulec oczywiście pewnym modyfikacjom. Starłem się ograniczać je do minimum zwłaszcza w stosunku do materiału dźwiękowego. W niektórych miejscach zmiany okazały się jednak konieczne, ze względu chociażby na fizyczne ograniczenia, wynikające ze stroju kwartowego jak np. wykonanie akordów oktawowych. W innym fragmencie zdecydowałem się na odwrócenie kolejności dźwięków w powtarzających się pasażach opartych na trójdźwiękach tak, aby sprawić, że partia wykonywana na kontrabasie nabierze naturalnej płynności. W dużej mierze przenieśliem partię o oktawę wyżej w stosunku do zapisu przywracając *de facto* pierwotne wysokości dźwięków. Starłem się unikać „*tamania*” drobnych motywów transponując o oktawę jak najdłuższe sekwencje.

Większa ilość zmian dotyczy natomiast artykulacji, oznaczeń dynamicznych i łuków. W materiale źródłowym oznaczenia dotyczące tych środków wyrazu pojawiają się stosunkowo rzadko co wpisuje się w XVII i XVIII wieczną tradycję wykonawczą, z której wynika, że nie notuje się kwestii oczywistych, tylko te, które są wyjątkami. Jeśli zatem widzimy, na przykład szeregi szesnastkowe bez łuków, wcale nie oznacza to, że kompozytor życzy sobie aby wykonywać je osobno. Wynika z tego, że kompozytor pozostawił wykonawcom dość dużą swobodę w doborze odpowiedniej artykulacji, zastosowania łuków, itp. przy zachowaniu ogólnie przyjętych ówczesnie zasad smyczkowania. To skłoniło mnie do zawarcia w transkrypcji mojej wizji tego utworu, biorąc pod uwagę oczywiście wskazówki pochodzące od kompozytora. Partię kontrabasową opracowałem dość szczegółowo nie po to by narzucać, lecz



zapropnować swoją koncepcję interpretacji i ułatwić kolejnym wykonawcom przygotowanie tego utworu do prezentacji. Chciałbym jednocześnie podkreślić, że wszystkie wskazówki zostały naniesione po gruntownej weryfikacji, na podstawie wniosków wyciągniętych po dwukrotnym wykonaniu tego utworu z orkiestrą.

Prawykonanie miało miejsce 7 lipca 2012 roku w Szamotułach podczas III Międzynarodowego Festiwalu im. Philippa i Xavera Scharwenków. Koncert w Kolegiacie. soliści: Tomasz Lisiecki – wiolonczela, Szymon Guzowski – kontrabas, dyrygent – Marcin Sompoliński, Orkiestra Collegium F

5. Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych

5.1. Edukacja

Urodziłem się w 1975 roku w Poznaniu. Moją edukację muzyczną rozpocząłem w klasie skrzypiec w Państwowej Podstawowej Szkole Muzycznej im H. Wieniawskiego w Poznaniu. Naukę kontynuowałem w Państwowym Liceum Muzycznym im. Mieczysława Karłowicza w Poznaniu w klasie kontrabas Joachima Marczyńskiego. Już po kilku miesiącach nauki gry na kontrabasie, zrodziła się we mnie prawdziwa pasja do tego instrumentu. Zafascynował mnie swoim brzmieniem i uniwersalnością. Bardzo szybko uświadomiłem sobie, że jest to instrument, który pozwoli mi realizować się na gruncie wielu gatunków muzycznych. Poza klasyką, bardzo interesowała mnie muzyka jazzowa w różnych jej odmianach. Owocem tych zainteresowań, oprócz licznych koncertów, był dwukrotny udział (po wyłonieniu na drodze kwalifikacji) w jedynym wówczas w Polsce, ogólnopolskim konkursie muzyki jazzowej dla młodych muzyków „Jazz Juniors”.

Bardzo ważnym nurtem tego okresu mojej edukacji była orkiestra symfoniczna. Dyrygent szkolnej orkiestry symfonicznej – profesor Marcin Sompoliński, dzięki głębokiej pasji do muzyki, kompetencjom, inteligencji i poczuciu humoru, wypracował poziom, który umożliwił temu zespołowi wykonanie, na profesjonalnym poziomie, takich utworów jak m.in: *Romeo i Julia* P. Czajkowskiego, *Wariacje na temat Henryego Purcella* Benjamina Brittena, czy *Małą Suitę* Witolda Lutosławskiego. Zetknięcie się z tą literaturą i ze zjawiskiem jakim była orkiestra symfoniczna sprawiły, że szybko dokonałem wyboru mojej przyszłej drogi zawodowej. Nie miałem najmniejszych wątpliwości, że oprócz gry solowej, kameralistyki, chcę pracować w orkiestrze symfonicznej. Nauka w Liceum Muzycznym dała mi znacznie więcej niż solidne



podstawy. Nieco później zrozumiałem, że dzięki nauczycielom od Kształcenia Słuchu, Kontrabasu, Harmonii czy Orkiestry moje umiejętności znacznie przewyższają średni poziom wykształcenia. Liceum ukończyłem z wyróżnieniem. Do Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego zostałem przyjęty z trzecią lokatą. Studiowałem na Wydziale Instrumentalnym, w klasie kontrabasu profesora Piotra Czerwińskiego. Pod jego kierunkiem zacząłem stawać się w pełni świadomym muzykiem i solistą. Jego głębokie doświadczenie, rozległa wiedza, charyzma, talent pedagogiczny, wirtuozowskie umiejętności sprawiły, że moja osobowość artystyczna, wrażliwość jak i umiejętności rozwijały się w szybkim tempie. Potwierdzały to moje osiągnięcia na kolejnych konkursach ogólnopolskich i międzynarodowych. Studia ukończyłem w roku 1999 z wyróżnieniem.

W roku 2008 obroniłem pracę doktorską zatytułowaną „*Tradycja wykonawcza a indywidualna koncepcja interpretacji dzieła. Analiza praktyki wykonawczej na podstawie oryginalnych i transkrybowanych utworów na kontrabas*” napisaną pod kierunkiem profesora Piotra Czerwińskiego w Poznaniu. Nadanie mi tytułu Doktora Sztuki Muzycznej w dyscyplinie artystycznej – instrumentalistyka nastąpiło w maju 2008 roku.

W roku 2013 ukończyłem studia podyplomowe w zakresie gry na violone, kontrabasie wiedeńskim i violi da gamba w klasie Kazimierza Pyzika w Zakładzie Instrumentów Historycznych na Wydziale Instrumentalnym w Akademii Muzycznej w Poznaniu.

5.2. Wybrana działalność artystyczna

Od roku 2000 jestem muzykiem Filharmonii Poznańskiej. W ciągu trzynastu lat mojej pracy, początkowo na stanowisku muzyka tutti a później jako solista, wykonałem ok. pięciuset koncertów (głównie symfonicznych). Miałem zaszczyt i przyjemność współpracować z wielkimi osobowościami światowego formatu. Projekty z takimi dyrygentami jak m.in. Neville Marriner, Antoni Wit, Christopher Hogwood, Louis Langree, Stanisław Skrowaczewski, Krzysztof Penderecki, Michael Sanderling, Jan Krenz, Zdenek Macal, Jacek Kasprzyk, Krzysztof Urbański, Jerzy Maksymiuk, Jose Maria Florencio Junior, Łukasz Borowicz wywarły duży wpływ na moją artystyczną osobowość. Równie inspirująca była dla mnie możliwość akompaniowania wielu wybitnym solistom – instrumentalistom i wokalistom. Z pośród liczного grona, do którego zaliczają się artyści wielu generacji wybitnych muzyków i wirtuozów (trudno wymienić wszystkich), szczególnie zapadli mi w pamięci Julian Rachlin, Vadim Repin, Maxim Vengerov, Antonio Meneses, Joshua Bell, Olga Kern, Stephen Hough, Kevin Kenner,



Ingolf Wunder, Albrecht Mayer, Sarah Chang, Victoria Mullova, Alena Baeva, Stephen Isserlis, Simon Trpceski, Yuliana Avdeeva, Simone Kermes, Aleksandra Kurzak, Samuel Ramey, Piotr Beczała, Bartłomiej Nizioł, Sergei Nakariakov, Adam Makowicz, Daniel Stabrawa, Francesco Meli, Christian Lindberg, Ida Haendel, Konstanty Andrzej Kulka, Kaja Danczowska, Aimi Kobayashi, Rafał Blechacz, Gabriel Sabbatini, Piotr Paleczny i wielu innych. Z orkiestrą Filharmonii Poznańskiej dokonałem licznych nagrań. Wiele z tych produkcji zostało bardzo dobrze przyjętych przez krytykę. Wśród nich są pozycje wyróżnione i nagrodzone.

Wiele zawodowej satysfakcji dostarcza mi również praca w mniejszych zespołach – orkiestrach kameralnych i ansamblach. Na stałe współpracuję z orkiestrami: Feel Harmony i Collegium F. W latach 2008 – 2013 brałem udział w wielu koncertach, wykonując muzykę dawną na instrumentach historycznych, w ramach projektów, których inicjatorami były zespoły m. in. Academia dell'a Arcadia, Collegium Musicum Poznań, oraz Musica Humana.

Charakter mojej pracy, zarówno pedagoga jak i muzyka orkiestrowego, zobowiązuje do utrzymywania moich umiejętności wykonawczych na wysokim poziomie. Jednym z najbardziej obiektywnych sposobów sprawdzenia własnej dyspozycji jest wykonanie koncertu solo z towarzyszeniem orkiestry. Wymaga ono od instrumentalisty nie tylko sprostania najwyższym standardom warsztatowym ale i weryfikuje odporność na stres i treść. Staram się jak najczęściej stwarzać sobie okazje do uprawiania tego rodzaju aktywności artystycznej. Jak dotąd miałem okazję wykonać, w charakterze solisty, następujące koncerty z towarzyszeniem orkiestry: Koncert fis-moll S. Kusewickiego, Koncert h-moll G. Bottesiniego, Koncert E-dur J.B.Vanhala, Concerto grosso g-moll na obój i orkiestrę (w transkrypcji na kontrabas w opracowaniu prof. P. Czerwińskiego) G. F. Haendla, Koncert g-moll RV 531A. Vivaldiago (w autorskiej transkrypcji i opracowaniu na wiolonczelę i kontrabas).

Znaczącą rolę w mojej działalności artystycznej odgrywa muzyka współczesna. Uczestniczyłem w wielu prawykonaniach, m.in. *Koncertu podwójnego na skrzypce i altówkę* – Krzysztofa Pendereckiego (polskie prawykonanie), kompozycji Zbigniewa Kozuba *Walk Drumming* na kontrabas i perkusję w 2012 w ramach festiwalu 41. Poznańska Wiosna Muzyczna, *Alecto* na orkiestrę smyczkową Jerzego Fryderyka Wojciechowskiego a w 2013 roku *Dominus regit me* Pawła Łukaszewskiego na baryton i zespół instrumentalny. W ramach 50. Konkursu Młodych Kompozytorów Im. Tadeusza Bairda z zespołem an_ARCHE new music ansamble wzięłem udział w prawykonaniach utworów młodych kompozytorów: *Summer*



Dreams na 14 wykonawców i taśmę, *Iluminacja* na zespół instrumentalny, *Liście* na zespół kameralny i taśmę, *Fucina* na zespół kameralny.


Odkąd pamiętam, zawsze w kręgu moich zainteresowań znajdowała się muzyka rozrywkowa. Jako twórcę i wykonawcę urzekło mnie w niej zawsze to, że jest to przestrzeń, w której mogę poczuć się dużo swobodniej, ulec natchnieniu nie narażając się na zarzuty o brak poprawności stylistycznej czy formalnej. Oczywiście nie jest to muzyka zupełnie pozbawiona reguł, niemniej nie są one tak ściśle określone jak w muzyce poważnej.

W ciągu ostatnich pięciu lat związany byłem głównie z dwoma zespołami. Pierwszym z nich jest Amaryllis. Projekt ten z założenia miał być eksperymentem, polegającym na próbie kompilacji dwóch światów: średniowiecznych i renesansowych pieśni, wykonywanych przez lutnistę i wokalistkę z rockiem progresywnym. Efekty tej syntezy – w czym mieli swój udział zarówno muzycy, producent jak i realizatorzy – przeszły nasze najśmielsze oczekiwania. Owocem kilku lat pracy (oprócz około pięćdziesięciu koncertów, nagród i wyróżnień na ogólnopolskich festiwalach) jest singiel zatytułowany *Prologos* i album *Inquietum est cor* (2009).

Drugą formacją, z którą współpracowałem w latach 2007 – 2013 czasie był zespół Sonic Lake, którego głównym założeniem było promowanie muzyki pogodnej, emanującej pozytywną energią a jednocześnie niebanalnej. Ten projekt również został pozytywnie przyjęty przez publiczność i krytyków. Dowodem uznania są nagrody na ogólnopolskich konkursach i festiwalach. Moja kompozycja *There is a way* została zakwalifikowana do finału polskich eliminacji Konkursu Piosenki Eurowizja 2009 w Oslo. Utwory: *Taniec oddechów*, *Lost*, *Pozytywnie*, *Nie tego chciałam*, transmitowane są przez rozgłośnie radiowe i stacje telewizyjne w Polsce i poza granicami.

5.3. Wyróżnienia i nagrody

W 1997 roku byłem laureatem w VI Ogólnopolskim Konkursie Kontrabasowym im. A. B. Ciechańskiego w Poznaniu, na którym zdobyłem wyróżnienie. W 1998 roku wziąłem udział w międzynarodowym konkursie muzycznym Tunbridge Wells Young International Concert Artists w Wielkiej Brytanii zdobywając 4-te miejsce w sekcji instrumentów smyczkowych. W tym samym roku zdobyłem wyróżnienie na 3-cim Międzynarodowym Konkursie Kontrabasowym w Brnie. W 1999 roku zakwalifikowałem się do drugiego



etapu 34-tego Międzynarodowego Konkursu Kontrabasowego w Markneukirchen w Niemczech. W 2000 roku zdobyłem wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Kontrabasowym im. J. M. Spera w Woltzgarten w Niemczech.

5.4. Działalność pedagogiczna

W roku 2009 prowadziłem Warsztaty Kontrabasowe pt: *Interpretacja utworów kontrabasowych – poszukiwanie kompromisów między stylem epoki a własną wizją utworu* w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. F. Chopina w Poznaniu.

W roku 2013 prowadziłem warsztaty instrumentalne dla pedagogów i uczniów klasy kontrabasu w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II stopnia im. M. Karłowicza w Poznaniu.

W roku 2009, 2010, 2011, 2012, 2013 byłem wykładowcą Międzynarodowego Kursu Muzycznego im. Witolda Friemanna w Koninie. Uczestnictwo w nim jest dla mnie dużym wyzwaniem z kilku względów. Poza rolę wykładowcy kontrabasu prowadzę zajęcia zespołów kameralnych z udziałem przede wszystkim altowiolistów. Prowadzę również lekcje z uczniami i studentami innych specjalności (altówka, wiolonczela). Zasadniczą ideą tego kursu – obok kształcenia młodych adeptów sztuki – jest promowanie literatury skomponowanej przez patrona kursu. Fakt ten stał się dla mnie imperatywem do opracowania transkrypcji wybranych utworów Witolda Friemanna. Wykonywałem je na galowych koncertach inauguracyjnych kursu z szerokim udziałem społeczności miasta konina, miejskich dygnitarzy i mediów. Były to następujące utwory: *Elegia* (w oryginale na puzon i fortepian), *Myśli* i *Pastel* (w oryginale na altówkę i fortepian). Dokonałem również rekonstrukcji (przy współpracy z kompozytorem Piotrem Orlińskim i Biblioteką Narodową) drugiej części koncertu na kontrabas i orkiestrę w autorskim opracowaniu na kontrabas i fortepian. Prapremierowe wykonanie miało miejsce w roku 2010 w Koninie.

W sierpniu 2013 zostałem zaproszony, w charakterze wykładowcy kontrabasu i kontrabasu wiedeńskiego, do udziału w międzynarodowym kursie muzycznym Janowieckie Interpretacje Muzyki.

W roku 2012 i 2013 uczestniczyłem w pracach Jury Makroregionalnych Przesłuchaniach Centrum Edukacji Artystycznej Uczniów Klas Wiolonczeli i Kontrabasu Szkół Muzycznych II st.



W roku 2012 w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu prowadziłem wraz z dr hab. Ewą Guzowską oraz dr Tomaszem Lisieckim warsztaty pt.: *Różnice i podobieństwa w grze na instrumentach smyczkowych.*

Szymon Guzowski