



Poznań, dnia 20 listopada 2021

RECENZJA

**dorobku artystycznego i dydaktycznego oraz dzieła artystycznego -
szczególnego osiągnięcia
wskazanego w postępowaniu o nadanie panu dr. Piotrowi Peszatowi
stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk muzycznych,
w dyscyplinie *kompozycja i teoria muzyki***

Zleceniodawca recenzji:

Rada do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie (uchwała nr 55/2021).

Dotyczy:

Uchwały nr 55/2021 Rady do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie z dnia 17 września 2021 w sprawie wszczęcia postępowania habilitacyjnego.

Ocena Dokumentacji

Główne elementy Dokumentacji stanowią Autoreferat oraz Wykaz osiągnięć. Dodatkowe informacje znalazłam na stronie internetowej kompozytora (<https://www.piotrpeszat.com>).

W Wykazie osiągnięć widnieją punkty, które nie znalazły swego rozwinięcia. Z oczywistych względów natura działalności muzyka – kompozytora i wykonawcy – pozostaje w niezgodzie z tak sprecyzowanymi kryteriami zawartymi w Ustawie. Aktualne Rozporządzenie Ministra również tej natury nie uwzględnia. Natomiast wielość upublicznionych partytur dr. Peszata uważam za równoważnik wyszczególnionej w podstawach prawnych „monografii naukowej”, a tym bardziej „cyklu powiązanych tematycznie artykułów naukowych”. W przypadku Habilitanta kompozycje jego stanowią niemal za każdym razem dzieła artystyczne wsparte „oryginalnymi osiągnięciami badawczymi, projektowymi i technologicznymi”. Partytury i towarzyszące im opisy rozwiązań technologicznych zostały upublicznione i stanowią w moim przekonaniu pełnowartościowe spełnienie wymogów prawnych.

Wiele punktów wymaganych w Wykazie zostało pominiętych. A przecież, choć Habilitant o tym w swej dokumentacji nie wspomina, zapewne co najmniej część wystąpień na konferencjach naukowych znalazła się także w drukowanych publikacjach. Prawdopodobnie istnieją też inne dane, którymi można by owe punkty rozwinąć – znalazłam sporo takich tropów w Autoreferacie. Wiem też np. o pełnieniu funkcji sekretarza Stowarzyszenia Spółdzielni Muzycznej czy o zaangażowaniu w projekty dla osób z niepełnosprawnością słuchu. Tymczasem autor Wykazu skupia się wyłącznie na partyturach i wykonaniach utworów.

Potrafię to usprawiedliwić faktem, wartym podkreślenia, że aktywność twórcza i artystyczna Habilitanta jest niesłychanie bogata. Dyplom uzyskania stopnia doktora nosi datę 1 marca 2018. Wykaz został złożony dokładnie trzy lata później, a zawiera 38 nowych utworów i 82 wykonania publiczne. Znane mi dotąd partytury są bardzo staranne i precyzyjne, podobnie opisy dotyczące elektroniki świadczą o zmuudnej i czasochłonnej pracy włożonej w uzyskanie niezawodnego i optymalnego rozwiązania technologicznego oraz w zredagowanie opisu jego realizacji.

W Autoreferacie Habilitant zawiera wiele wartościowych refleksji kompozytorskich. Z jednej strony nie skrywa fascynacji innymi kompozytorami, ulegania ich wpływowi lub znaczącej inspiracji na wcześniejszym etapie własnej twórczości. Z drugiej – prezentuje indywidualny sposób rozumienia sytuacji współczesnej sztuki i jej miejsca w społeczeństwie, w dodatku znajdując precyzyjny język dla opisu tego rodzaju zjawisk.

Dokumentacja sporządzona jest starannie, w szczególności Autoreferat mieści w sobie zarówno szczegółowe dane, jak i poglądy kompozytora, budując logiczną i konsekwentną prezentację postawy twórczej. Język jest bardzo rzeczowy, precyzyjny, a zarazem komunikatywny, zaś argumentacja zwięzła i przekonująca. Choć nie z wszystkimi poglądami się utożsamiam, tym chętniej wyszczególnię epizody, w których sposób wyrażenia stanowiska wywołał moje zainteresowanie: na s. 6. o istocie pamięci wobec przenikania się świata realnego i wirtualnego, na s. 17. o wpływie wykonawstwa elektroakustycznego i multimedialnego na warsztat kompozytorski, na s. 28. o odmienności praw rządzących przestrzenią wirtualną, o muzyce i życiu muzycznym w internecie. Natomiast wzbudził moje wątpliwości opis utworu „Real Life Proof”, zwłaszcza doraźność jego założeń (s. 22.). Chciałabym ten utwór usłyszeć (zobaczyć), by stwierdzić, że to nie przerost ideologii nad efektywnością działania kompozycji. Chwilowo jeszcze nie znalazłam nagrania „Real Life Proof” w sieci.

Ocena dzieła wskazanego przez Habilitanta jako szczególne osiągnięcie artystyczne

Z całą pewnością Koncert puzonowy jest znakomitym podsumowaniem dotychczasowych doświadczeń kompozytora. Składają się na nie umiejętności warsztatu kompozytorskiego, znajomość różnorodnych rozwiązań technologicznych i doskonalenie ich zarówno we wcześniejszych utworach, jak i przy okazjach pracy nad streamingiem koncertów klasycznych, wreszcie współpraca z muzykami-instrumentalistami, niekiedy wybitnymi i o wielkim doświadczeniu w nowej muzyce (jak choćby członkowie MusikFabrik czy Ensemble Recherche).

Znajomość wielu partytur i okazje do pracy przy ich realizacji pozwoliły kompozytorowi na zastosowanie w swoich utworach optymalnych sposobów notacji nieklasycznych brzmień, zapisu partii elektronicznych, opisu niestandardowych technik wykonawczych, konfiguracji sprzętu elektronicznego czy adaptacji oprogramowań.

Warta podkreślenia jest umiejętność czerpania z dobrych (i najlepszych) wzorów, a przede wszystkim uczciwość i otwartość w odwoływaniu się do nich oraz do konkretnych pedagogów, a także choćby w opisywaniu zakresu zadań artysty wizualnego (Grzegorza Marta) nazwanego przez kompozytora współtwórcą Koncertu puzonowego. Zarazem tym łatwiej zauważyć i docenić oryginalność absorpcji wyszczególnianych wzorów i unikalność adaptacji różnych rozwiązań.

Dla recenzenta Koncertu puzonowego głównym problemem staje się fakt, że oglądam rejestrację koncertu, a nie żywe wykonanie. W odbiorze pośredniczą więc (interpretują, odkształcają) realizatorzy rejestracji koncertu. Jestem skazana na ich ogląd koncertu okiem kamer i uchem mikrofonów.

Trochę żal, że kompozytor, mając również doświadczenia w streamingu klasycznych koncertów (wyszczególnione na s. 11. Autoreferatu), nie skorzystał z tych doświadczeń, by nadać rejestracji z wykonania Koncertu puzonowego optymalny kształt audiowizualny. Być może było to jednak niemożliwe ze względów formalnych i za tę postać końcową odpowiedzialna jest inna osoba.

Dodatkowo wydaje się, że ekran w sali koncertowej ma mniejsze wymiary, niż te zadysponowane przez kompozytora jako minimalne („nie mniejszy niż 8 x 4,5 m”). Szansa na immersyjność została zagubiona również z tego względu.

Projekcja wideo ograniczona do małego prostokąta ekranu działa zawsze anty-immersyjnie, nie wywołuje też głębszych wrażeń organicznością materii wizualnej, gdy obraz nie pojawia się w znacząco przeskalowanym rozmiarze.

Z powodu wspomnianego pośrednictwa nie sposób dostrzec momentów autonomii warstwy *live electronics*. Ma się wrażenie stałej spójności z brzmieniem instrumentów i nadmiernej dyskrekcji przetworzeń, choć opis w Autoreferacie (s. 15.) obiecuje także inne wrażenia. Nie mam dostępu do kompozytorskiej dyspozycji kwadrofonicznego – zabrakło w dokumentacji pliku „Peszat-TromboneConcerto concert session”. Jedyłą pomocą dla wyobraźni stały się parametry zapisane w partyturze w partii *live electronics*.

Z tego samego powodu – pośrednictwa i wnoszonej przezeń dodatkowej interpretacji – prawdopodobnie odbiór proporcji czasowych poszczególnych segmentów utworu podlega deformacji. Skoro nie mogę przez cały czas widzieć ekranu, a muszę w tym czasie oglądać to, co każą mi oglądać kamery rejestrujące koncert, to chwilami zostaję pozbawiona dostępu do elementów zaplanowanych przez kompozytora, co stanowczo zaburza ogląd dramaturgii całości. Najbardziej bolesnym przypadkiem jest ostatnia faza utworu – „Slider-cadenza” (w rejestracji koncertu niemal pozbawiona partii *live video*) i finalny epizod elektroniczny (z dyspozycją „freeze” dla instrumentalistów, podczas gdy obraz z rejestracji koncertu zachowuje się wręcz przeciwnie, w ostrej sprzeczności z tą dyspozycją).

Są też inne segmenty utworu, w których mam wrażenie zaburzenia proporcji czasowych.

Przykładem jest orkiestrowe podprowadzenie I kadencji (zaledwie 4 takty, 129-132, 8:27-8:43), które wydaje mi się stanowczo za krótkie, zbyt nagłe i wcześniej nieuzasadnione narracją muzyczną.

Choć kompozycja jest zwarta, w sensie materiałowym spójna, o wyrazistych fazach, to moja uwaga jako odbiorcy podczas pierwszego słuchania zaczyna się intensyfikować dopiero od połowy utworu. Wcześniej poznawałam różne wątki proponowane przez kompozytora. Wśród nich z oczywistych względów dominował 3-minutowy wątek (4:15-7:10) z udziałem nagranych tekstów, przelączający uwagę odbiorcy w tryb semantyczny i oddalający percepcję od przebiegu muzyki na długi czas w centralnym odcinku pierwszej fazy utworu. (Do tej sprawy wrócę jeszcze w osobnym akapicie.)

Od taktu 230 (14:50) rytmy klipu wideo wydają mi się kolidować z pulsami muzyki, jakby kompozytor to przeoczył lub nie dość przemyślnie skorelował. Ta faza utworu wcześniej wytraca dramaturgię, a jest bardzo długa – orkiestra wchodzi dopiero w 21:32. Odbiorca

(czyli ja, a więc pogląd subiektywny) traci zainteresowanie dla korenspondencji warstwy wizualnej z audialną i przenosi je na brzmienie, które z kolei wydaje się coraz bardziej przewidywalne i coraz natrętniej (ze względu na powtarzalność) oscylujące wokół akordu C-dur.

Początkowo pojawienie się „Slider-cadenzy” (od t. 283, 22:50) odczuwam jako nieuzasadnione dotychczasową wymową utworu. Sam „chwyt” gestów muzyka pozbawionych skutków dźwiękowych wydaje mi się dość naiwny i powszechnie stosowany (nadużywany). Ponadto podprowadzenie orkiestrowe zwiastowało zupełnie inny początek tej kadencji. Toteż duże gesty puzonisty i brak ich przełożenia na natychmiastowy rezultat brzmieniowy wywołują raczej odruch myślenia o awarii technicznej, niż o artystycznym zabiegu. Zamierzony cel próbowałabym raczej osiągnąć czytelną ewolucją szmerowości w bezdźwięczność wraz z uspokojeniem narracji wizualnej. Nie wiem, jak zrealizował to kompozytor, bo takiemu uspokojeniu przeszkodził montaż rejestracji koncertu, wprowadzający w kluczowym momencie kilka cięć obrazu! „Inwencja” montażysty zdominowała kadencję i finał, odwróciła uwagę od muzyki, praktycznie zdemolowała wymowę całej końcowej fazy kompozycji, beztrudno decydując o momentach zmiany ujęcia, o widoczności ekranu z *live video* i jej braku oraz wprowadzając własny pomysł wizualny w zakończeniu utworu.

W „Slider-cadenza” w rejestracji koncertu w zasadzie nie widać przekształceń obrazu (epizodu *live video*). Na skutek cięć montażowych rejestracji mogę się jedynie domyślać, że dzięki świadomie wykorzystanemu opóźnieniu obraz z kamery GoPro atrakcyjnie dialoguje z gestami solisty w czasie realnym oraz że na koncercie „opóźnienie [...] podkreślało autonomiczny charakter świata wirtualnego” (przypis 9 na s. 9 Autoreferatu). W tym sensie kadencja wydaje mi się wielopoziomową, bardzo interesującą, realizacją zamysłu kompozytorskiego.

Zaburzona została także rola 2. kamery. W nagraniu z prawykonania dość trudno wychwycić jej istotność dla utworu, bo pojawiają się także kadry z solistą pochodzące dopiero z rejestracji prawykonania, w dodatku montowane nierzadko wbrew muzyce. Tu więc znów muszę zaufać kompozytorowi i opisowi dramaturgicznej roli wideo w Autoreferacie na s. 10.

Powyżej przedstawiłam różne moje uwagi, które niekoniecznie odnoszą się do pracy samego kompozytora, bowiem niekiedy trudno wyizolować elementy, które wyniknęły jedynie z inwencji realizatorów rejestracji koncertu.

Moje istotne zastrzeżenia do pracy kompozytorskiej dotyczą właściwie jedynie epizodu wykorzystującego tekst (4:15-7:10).

Na s. 13. Autoreferatu Habilitant sporo pisze o miksie, przestrzenności, efekcie maskowania. Sprawa zrozumiałości tekstu w utworze stoi w sprzeczności z tymi deklaracjami. Nieczytelność mowy pociąga za sobą inne konsekwencje – nie rozumiem nie tylko słów, ale także celu włączenia cytatu, jego roli i wyboru dlań konkretnego miejsca w utworze.

Tekst swą enigmatyczną semantyką, a także błędami technicznymi potęgującymi niezrozumiałość, niweczy cel kompozytorski. Zamierzona znaczącość tekstu wytwarza w słuchaczu obietnicę, która nie znajduje w dalszym przebiegu utworu żadnej kontynuacji, spełnienia, puenty czy innego uzasadnienia.

Tekst wydaje mi się źle w sensie technicznym nagrany, zawiera mnóstwo błędów lub świadomych zabiegów nie mających nic wspólnego z konwencją utworu, z poetyką, ze stylowością. Drażni dudnienie pomieszczenia, w którym nagrywano tekst.

Od razu na samym początku pierwsza głoska jest nieprawidłowa, nieczytelna (przycięty początek słowa „zNOWU”), podobnie w innych miejscach (zwłaszcza 5:09), w dodatku ten pierwszy błąd zostaje potem wielokrotnie powtórzony; chyba jeden jedyny raz słowo „znowu” brzmi prawidłowo w 6:20.

Irytuje powtarzane „voilà” z błędem technicznym. Bardzo przeszkadzają niewyrównane głośności odcinków tekstu. Tekst aktora jest drażniąco porozcinany, cięty „bez powietrza”, bez domknięcia wygłosu, o wmontowanych nienaturalnych odstępach między słowami – wszystko to radykalnie zmniejsza zrozumiałość tekstu. Czasy przerw (i błędy w cięciu) szczególnie dokuczliwe są w 5:38. Te cięcia i tak zostaną wygładzone przez pogłos sali koncertowej, więc ewentualna celowość zabiegu zostanie udaremniona warunkami akustycznymi projekcji. Wszystko to sprawia, że kompletna fraza tekstu ani razu nie jest w pełni zrozumiała.

Przede wszystkim jednak sam tekst wydaje się w tych warunkach pretensjonalny i nielogiczny. Potęgują to wrażenie zabiegi z przestawianiem i eliminacją pojedynczych elementów. Mowa wydaje się ponadto źle „zinstrumentowana”, źle zmiksowana zwłaszcza z brzmieniami w tym samym paśmie częstotliwości (zjawisko maskowania).

W Dokumentacji zabrakło plików o dyspozycji kwadrofonicznej, dołączono jedynie warstwę *audio playback* skompresowaną do stereofonii. Być może tekst po rozplanowaniu w kwadrofonii staje się bardziej zrozumiały, a zjawisko maskowania zostaje wyeliminowane, niemniej nie usuwa to pozostałych wad.

Dość uroczysty wydaje mi się sposób i moment wprowadzenia tekstu. Zdecydowanie przykuwa uwagę odbiorcy. Odruchowo przełączamy się na słuchanie semantyczne. Ponieważ epizod z głosem aktora trwa aż 3 minuty, a tekst wciąż nie do końca został zrozumiany, uwaga odbiorcy przez ten cały czas ignoruje inne bodźce dźwiękowe. W ten sposób zmarnowana została finezja tkanki instrumentalnej, i to na czas dłuższy, niż owe trzy minuty. Tekst jest coraz bardziej rozrzedzany, więc słuchacz nawet długo po jego ostatnim powtórzeniu nadal podtrzymuje semantyczny tryb słuchania. Długo jeszcze spodziewa się, że tekst będzie kontynuowany albo przywrócony, co niepotrzebnie pochłania nadal sporą część mocy percepcyjnych, a nieustanne przełączanie trybów percepcji powoduje przedwczesne zmęczenie.

Dopiero w Autoreferacie na s. 7. okazuje się, że tekst – to nagranie archiwalne, dokumentalne, a nie lektorskie czy aktorskie. Nie odnotowano tego nigdzie w partyturze. Tym bardziej słuchacz na koncercie nie ma o tym pojęcia.

Dokumentalny charakter nagrania tłumaczy wiele jego wad technicznych. Niemniej należało zadbać o odrestaurowanie nagrania w stopniu nie niweczącym, a raczej wręcz podkreślającym jego rangę dokumentu. Przydałaby się naprawa dykcji paru głosek oraz wyrównanie głośności poszczególnych fraz tekstu, a może nawet drobna stylizacja wzmacniająca wrażenie cytatu z przeszłości. Wtedy nawet „voilà” z zakłóceniem technicznym w środku i za niskim poziomem głośności miałoby swój walor. Słuchacz od pierwszej głoski rozumiałby tekst, a przede wszystkim poczuł, że ma do czynienia z cytatem-dokumentem, mimo że niemal z pewnością nie zna jego pochodzenia ani autorstwa. Dodatkowo, rozumiejąc treść pierwszego zdania, doceniłby manipulacje przy jego powtórzeniach. Być może starczyłoby mu także „mocy przerobowych” percepcji na zauważenie ewolucji muzyki, gdyby nie musiał całego wysiłku koncentrować na zrozumieniu tekstu.

Zamierzona „robotyczność” mowy nie została osiągnięta, bo sposób jej montażu (demontażu) niweczy akustyka sali koncertowej wygładzająca swym pogłosem krawędzie demontażu i niwelująca zastosowane środki kompozytorskie.

W odniesieniu do całego Koncertu puzonowego wysoko oceniam wartość artystyczną dzieła, a także wartość zapisu partyturowego, wszelkich objaśnień i opisów technicznych.

Jest to niewątpliwie osiągnięcie oryginalne, wysoce indywidualne artystycznie, zarazem atrakcyjne dla publiczności. Wymaga od odbiorcy także refleksji, a więc i autoweryfikacji

wcześniejszych poglądów i przeświadczeń. Dla innych kompozytorów Koncert pużonowy jest dobrym przykłądem rozwiązań partyturowych oraz ergonomicznych i stabilnie działających rozwiązań technologicznych.

Ocena dorobku artystycznego i naukowo-dydaktycznego

Pan dr Piotr Peszat jest od 2018 roku wykładowcą akademickim. Warto zauważyć, że w tym niedługim okresie trzech lat ponad połowa przypadła na czas pandemii, obostrzeń i zdalnego nauczania. Jego doświadczenie jest więc krótkie i w tych warunkach specyficzne. Myślę przede wszystkim o rzadkim bezpośrednim kontakcie ze studentami i okazjach do wynikającego z niego sprzężenia zwrotnego, tak bardzo potrzebnego w zdobywaniu doświadczenia dydaktycznego.

Habilitant prowadził w minionych trzech latach zajęcia z następujących przedmiotów: Historia muzyki elektroakustycznej, Muzyka elektroakustyczna i komputerowa, Realizacja kompozycji elektroakustycznej, Wprowadzenie do kompozycji, Propedeutyka muzyki współczesnej. Z całą pewnością jego wiedza, doświadczenie, wyrazista osobowość i dojrzały warsztat twórczy czynią z niego cennego kompetentnego wykładowcę. Inne jeszcze atuty, zwłaszcza komunikatywność czy łatwość nawiązywania kontaktu, ujawnią się z pewnością w następnych latach.

Dorobek kompozytorski dra Peszata jest bardzo obszerny i wszechstronny. Dominuje w nim twórczość instrumentalna, także wielkoobsadowa, z udziałem elektroniki. Przypomnę, że wykaz za ostatnie 3 lata zawiera 38 nowych utworów i 82 wykonania publiczne. Rdzeniem twórczości jest muzyka, niemniej kompozytor nie stroni od środków performatywnych i mediów wizualnych. Tematyka nie jest zamknięta w muzyczności, lecz porusza także zagadnienia społeczne.

Podsumowanie

Kompozytor dysponuje rozwiniętą samoświadomością twórczą, wysokiej próby warszatem, szeroką paletą środków kompozytorskich i intermedialnych, a także dogłębną znajomością niektórych technologii stosowanych w muzyce elektroakustycznej. Jego bogate doświadczenie jako kompozytora i jako wykonawcy partii elektronicznych przekłada się na jakość własnej twórczości, a także na potencjał wykładowcy akademickiego. Doświadczenie

to wyniósł ze studiów i licznych kursów, obcując z czołowymi kompozytorami i wykonawcami naszej epoki, a także pracując przy realizacji utworów wielu innych kompozytorów.

Jest twórcą dojrzałym i oryginalnym, a także rozpoznawalnym. Wszystkie te aspekty w moim przekonaniu czynią z niego osobowość wyrazistą, bogatą, unikalną, bardzo przydatną w szkolnictwie akademickim.

Konkluzja

Na podstawie art. 219 ust.1 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce w sprawie kryteriów oceny osiągnięć osoby ubiegającej się o nadanie stopnia doktora habilitowanego stwierdzam, że przedstawiona dokumentacja wraz z dorobkiem oraz szczególne osiągnięcie wskazane przez Habilitanta spełniają wymogi ww. przepisów.

Zatem wnioskuję do Rady do Spraw Dyscypliny - Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie o nadanie panu dr. Piotrowi Peszutowi stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej *kompozycja i teoria muzyki*, w specjalności *kompozycja*.



Lidia Zielińska

Poznań, 20 listopada 2021