

**Prof. dr hab. Krzysztof Knittel**  
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Warszawa, 28 stycznia 2018 r.

### **RECENZJA**

pracy doktorskiej magistra Piotra Peszata, na którą składają się  
cykl utworów multimedialnych *Erwachsenen-Szene*  
oraz dysertacja pt. „Realizacja koncepcji *conscious music* na przykładzie cyklu  
*Erwachsenen-Szene*”  
w dziedzinie *sztuk muzycznych*  
w dyscyplinie artystycznej *kompozycja i teoria muzyki*  
w specjalności *kompozycja*

#### **Zleceniodawca recenzji:**

Dziekan Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Artystycznej Akademii Muzycznej w Krakowie prof. dr hab. Wojciech Widłak w piśmie z dnia 30 listopada 2017 r.

#### **Dotyczy:**

Postępowania w sprawie przewodu doktorskiego magistra Piotra Peszata wszczętego 5 września 2016 roku na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Artystycznej Akademii Muzycznej w Krakowie w dziedzinie *sztuk muzycznych* w dyscyplinie artystycznej *kompozycja i teoria muzyki* w specjalności *kompozycja*. Promotorem pracy doktorskiej jest prof. dr hab. Marek Chołoniewski.

#### **Podstawowe dane o kandydacie:**

Piotr Peszat urodził się w roku 1990 w Krakowie. Studia magisterskie (z wyróżnieniem) ukończył na Akademii Muzycznej w Krakowie w roku 2014 w klasie Krzysztofa Meyera. Ponadto w roku 2015 w The Royal Academy of Music w Aarhus uzyskał tytuł Master of Music w dziedzinie kompozycji (studia pod kierunkiem Simona Steena-Andersena). Brał udział w kursach nowej muzyki w Ostrawie, Radziejowicach i Darmstadt, a także w Next-Generation program w ramach Donaueschinger Musiktage. Brał udział w wielu festiwalach nowej muzyki w Europie. Jest laureatem szeregu konkursów kompozytorskich, m.in. Roche Young Commissions w Lucernie (2015), Meetings International Competition w Kopenhadze (2014-15) i Ung Nordisk Musik Danmark (2015) – jako zwycięzca tego ostatniego konkursu reprezentował Danię podczas Ung Nordisk Musikfestival w Helsinkach w roku 2015.

Dane biograficzne o Piotrze Peszacie można również znaleźć na jego stronie internetowej:

<https://www.peszat.com/>.

## Recenzja pracy doktorskiej mgr Piotra Peszata:

Na przedstawioną do recenzji pracę doktorską magistra Piotra Peszata składają się wspólnie partytura cyklu utworów multimedialnych *Erwachsenen-Szene for different chamber setups, audio playback and video* oraz dysertacja pt. „Realizacja koncepcji *conscious music* na przykładzie cyklu *Erwachsenen-Szene*” napisana pod kierunkiem promotora prof. dr hab. Marka Chołoniewskiego.

Ponadto recenzentowi dostarczone zostały przygotowane przez Piotra Peszata materiały informacyjne oraz nagranie cyklu utworów *Erwachsenen-Szene*.

### (1) Partytura i nagranie *Erwachsenen-Szene for different chamber setups, audio playback and video*.

Cykl multimedialny *Erwachsenen-Szene* składa się z sześciu kompozycji na solowe instrumenty i na małe obsady wykonawcze oraz media elektroniczne (czyli *audio playback* i projekcja video). Są to następujące utwory:

- I. *Duck and Cover #2* na wiolonczelę, *audio playback* i video;
- II. *Birth of Venus #2* na wiolonczelę, dowolny instrument smyczkowy, *audio playback* i video;
- III. *Ririchiyo #2* na zespół kameralny i *audio playback*;
- IV. *Peszat's Got Talent #3* na akordeon, wiolonczelę, *audio playback* i video;
- V. *Grocery Store Music #2* na zespół kameralny i *audio playback*;
- VI. *Jenny's Soul. Or Dirk's?* na perkusję, *audio playback* i video.

Zwracają uwagę barwne i zaskakujące tytuły poszczególnych utworów, ale Piotr Peszat w swoim opisie artystycznej pracy doktorskiej nie podaje ich źródeł, choć czasami częściowe objaśnienia niektórych z nich można odnaleźć w omówieniu kolejnych utworów cyklu w drugiej części dysertacji.

Są to informacje silnie powiązane z pozamuzyczną treścią kompozycji, a ponieważ ta treść to jeden z głównych tematów teorii *muzyki świadomej* Piotra Peszata, dlatego zdecydowałem się na początku recenzji umieścić kilka zdań o pochodzeniu tytułów multimedialnych utworów *Erwachsenen-Szene* (w dosłownym tłumaczeniu z niemieckiego tytuł cyklu oznacza *scenę dla dorosłych*). Zarówno ten tytuł, jak i nazwy poszczególnych kompozycji są istotne również dla idei *sztuki relacyjnej*, w której społeczne relacje stają się tworzywem sztuki. Termin ten, użyty po raz pierwszy pod koniec lat dziewięćdziesiątych przez kuratora i krytyka sztuki Nicolasa Bourriauda (w publikacji *Relational Aesthetics* z roku 1998), został wykorzystany dla sformułowania przez filozofa Harriego Lehmana pojęć *muzyki relacyjnej* i *muzycznego relatu*, do których wielokrotnie w swojej dysertacji odwołuje się Piotr Peszat. A więc:

- *Duck and Cover #2* (2015) nawiązuje do rozpowszechnianych w Stanach Zjednoczonych na początku lat pięćdziesiątych metod osobistej ochrony przed zagrożeniem nuklearnym, taki tytuł ma też częściowo animowany film dla dzieci z tego okresu zimnej wojny, krótki film instruktażowy, omawiający sposoby ochrony przed promieniowaniem podczas wybuchu bomby atomowej (<https://www.youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60>);

- ***Birth of Venus #2*** (2015) nawiązuje oczywiście do obrazu Sandra Boticellego znajdującego się w galerii Uffizi we Florencji; przypuszczalnie jednak może tu chodzić bardziej o *cover* albumu i video reklamujące piosenkę *Venus* Lady Gagi, w którym obok obrazu Boticellego artysta Jeff Koons wykorzystał pomysł zawarty w dziele z 2005 roku *Portrait with Scorpion (Closed Eyes)* serbskiej artystki Mariny Abramović; związki treściowe utworu Piotra Peszata z twórczością Mariny Abramović występują w tej kompozycji wiele razy w akcji scenicznej, na przykład pojawiający się na początku obraz video stołu, znanego z performance *Night Sea Crossing* Mariny Abramović i jej życiowego partnera, niemieckiego artysty Franka Uwe Layspiena, występującego pod pseudonimem Ulay, a potem, od taktu 94 kolejny obraz video siedzącej przy tym stole Mariny Abramović; przede wszystkim jednak ten związek treściowy jest zauważalny w materiale video odtwarzanym od taktu 27 do końca utworu na telewizorze ustawionym między widzami – to rejestracja słynnego performance zatytułowanego *The Lovers: The Great Wall*, kiedy to Marina Abramović i jej partner, po kilkunastu latach wspólnego życia i artystycznej współpracy postanowili podjąć wędrowkę z obu stron Muru Chińskiego, aby po 90 dniach spotkać się w połowie drogi i podjąć wtedy decyzję o rozstaniu (<https://www.youtube.com/watch?v=zaso0j9x098>);

- ***Ririchiyo #2*** (2014-15) to z kolei tytuł pochodzący przypuszczalnie od imienia bohaterki animowanego serialu telewizyjnego z roku 2012, japońskiej nastolatki Ririchiyo Shirakiin ([https://en.wikipedia.org/wiki/Inu\\_x\\_Boku\\_SS](https://en.wikipedia.org/wiki/Inu_x_Boku_SS));

- ***Peszat's Got Talent #3*** to nawiązanie do międzynarodowego formatu telewizyjnego, stworzonego w Wielkiej Brytanii i błyskawicznie rozpowszechnionego w wielu krajach świata (*Britain's Got Talent*, *America's Got Talent*, *Das Supertalent*, *Lietuvos talentai*, itd.) polska wersja tego konkursu to program *Mam Talent!* prezentowany przez stację TVN ([https://pl.wikipedia.org/wiki/Britain%E2%80%99s\\_Got\\_Talent](https://pl.wikipedia.org/wiki/Britain%E2%80%99s_Got_Talent));

- ***Grocery Store Music #2*** pochodzi od nazwy muzyki tworzonej dla amerykańskich supermarketów od połowy lat 70., a pierwsza kasetka audio ze zbiorem „lekkich, łatwych i przyjemnych” utworów została wydana w 1975 pod nazwą *Sounds For The Supermarket* (<https://www.youtube.com/watch?v=U-WzMovyZUA>);

- wreszcie tytuł ***Jenny's Soul. Or Dirk's?*** został wzięty z filmowej animacji szeregu zdjęć Sandry Hoyn pt. *Jenny's Soul*, nagrodzonych na World Press Photo Awards 2015, a treścią tej animacji jest opowieść o Dirku, którego twarzy nie widzimy na zdjęciach, i historia jego miłości do silikonowej lalki (<https://www.lensculture.com/articles/sandra-hoyn-jenny-s-soul>).

***Erwachsenen-Szene*** trwają około godziny i mogą być wykonywane jako pełen cykl lub jako samodzielne, niezależne utwory. Prawykonanie odbyło się 20 listopada 2016 roku na 24. Festiwalu Audio Art w Akademii Muzycznej w Krakowie, a wykonawcą był zespół Spółdzielni Muzycznej Contemporary Ensemble pod batutą Mateusza Rusowicza.

Do wykonania całości cyklu potrzebna jest następująca obsada: flet, klarnet B (oraz klarnet basowy), akordeon, perkusja (16” tom-tom), fortepian, skrzypce, altówka, wiolonczela i media elektroniczne, czyli tzw. *audio playback* (jak Peszat nazywa w swojej pracy dźwięki odtwarzane z komputera) oraz projekcja video.

Partytura jest klarownie i czytelnie napisana, a do każdego utworu są podane na początku szczegółowe objaśnienia wykonawcze po angielsku i po polsku (strona tytułowa tylko po

angielsku). W objaśnieniach zostały też przedstawione plany scenicznego ustawienia wykonawców w poszczególnych utworach cyklu, a także ustawienia ekranów oraz urządzeń technicznych. Te wstępne opisy wprowadzają również w klimat poszczególnych kompozycji, dostarczają niezbędnych informacji na temat synchronizacji z elektroniczną partią audio i video i wreszcie zawierają dla każdego instrumentu objaśnienia notacji rozszerzonych technik instrumentalnych zastosowanych w tym cyklu.

Zapis nutowy oparty jest w dużej mierze na technikach instrumentalnych stosowanych przez wielu współczesnych kompozytorów i znanych m.in. z takich publikacji, jak zrealizowany przez Matthiasa Hermanna i Macieja Walczaka CD ROM pt. *Extended Techniques in the Music of Helmut Lachenmanna* wydany przez Breitkopf & Härtel w roku 2013.

W partyturach poszczególnych kompozycji znajdziemy też nawiązania do fragmentów dzieł Gerarda Griseya (np. w utworze *Peszat's Got Talent #3*), Helmuta Lachenmanna (np. w utworach *Duck and Cover #2*, *Peszat's Got Talent #3* czy *Grocery Store Music #2*), Krzysztofa Pendereckiego (np. w utworze *Duck and Cover #2*), do Salvatore Sciarrino (np. w kompozycji *Ririchiyo #2* i *Grocery Store Music #2*) czy Johannesesa Kreidlera (w postaci licznych koncepcji audiowizualnych). O tych zapożyczeniach, np. w formie cytatów brzmień utworów współczesnych mistrzów informuje nas precyzyjnie Piotr Peszat w swojej dysertacji, albowiem ta zasada nawiązywania do dzieł niedawnej przeszłości jest jedną z podstaw teoretycznych jego koncepcji *muzyki świadomej* („omawiane fragmenty funkcjonują jako symbol konkretnej estetyki muzycznej”). Podobnie postępuje z ikonami sztuki wizualnej, cytując np. dzieła Andy Warhola i Mariny Abramović. Niezależnie od zapożyczonych z klasyki współczesnej twórczości wysokiej Piotr Peszat sięga też do fragmentów utworów muzyki popularnej, czasami poddając te dźwięki daleko idącym transformacjom brzmienia.

Oprócz zapisu nutowego oraz skrótowych słownych informacji dotyczących realizacji obrazu video oraz odtwarzanych dźwięków (*audio playback*) w utworach jest umieszczona partia synchronizacyjna, tzw. *click*, która pozwala zarówno dyrygentowi, jak i wszystkim muzykom dokładnie realizować wszystkie partie instrumentów akustycznych według czasu podanego w partyturze. Od czasu do czasu można też znaleźć na stronach partytury zdjęcia pomagające muzykom wykonywać działania parateatralne i przekazujące sugerowane przez autora gesty lub akcje sceniczne. Wszystkie te dodatkowe i nietypowe dla muzycznych partytur informacje mają na celu ułatwić wykonawcom utworu „wejście” w sceniczną przestrzeń pozamuzyczną, która odgrywa rolę swoistego katalizatora treści wiążących muzykę ze światem znaczeń. Piotr Peszat w swojej dysertacji wielokrotnie powołuje się na utwory Johannesesa Kreidlera. Wiele z nich można odnaleźć w przestrzeni internetu – są to dowcipne, z wielką wyobraźnią zrealizowane projekty muzyczne, często nie pretendujące do rangi „dzieła artystycznego”, ale będące zabawnymi muzycznymi działaniami o wysokiej randze artystycznej. Rejestracje filmowe akcji Kreidlera uświadamiają potrzebę poczucia humoru i dystansu do siebie, w swojej prostocie przypominają zabawy dziecka albo sztubackie żarty, są subtelną kpina z powagi świata muzyki klasycznej i współczesnej, są bezpośrednie i zarazem – jako gest artystyczny i działanie – odważne i radykalne. Zawierają ryzyko, tak charakterystyczne dla postaw i poglądów twórców dzieł koncepcyjnych. Piotr Peszat nie zdecydował się jednak na tak radykalne gesty, jak np. opisany przez niego w dysertacji Robert Rauschenberg, bo nie „wymazuje” on brzmienia muzyki Helmuta Lachenmanna czy Gerarda Griseya, jak to zrobił Rauschenberg z rysunkiem Willema de Kooninga. Peszat w pewnym sensie świadomie

naśladuje te partytury i te brzmienia, czy też nawiązuje do nich, nadając im jednak inne znaczenie poprzez sam koncept ich zestawienia np. z akcją parateatralną lub z wybranym utworem muzyki rozrywkowej.

Inny pogląd o artystycznej odwadze i podejmowaniu ryzyka przez Piotra Peszata wyraziła Monika Pasiecznik w recenzji w „Odrze” nr 1/2016: „Wszelkie środki, takie jak video czy gest odnoszą się do muzyki, dekonstruuja jej znaczenie, komentują dyskurs, obnażają pewniki (...). Peszat odważnie poszukuje własnych pomysłów na uruchamianie refleksji nad językiem muzycznym. Cechuje je dystans do siebie i do roli kompozytora, a także lekkość i błyskotliwość multimedialnej kompozycji.”

W nagraniu video załączonym do partytury zostało zarejestrowane wykonanie utworów Piotra Peszata przez Spółdzielnię Muzyczną Contemporary Ensemble, które precyzyjnie oddało wszystkie muzyczne i pozamuzyczne niuanse partytury.

## (2) Rozprawa doktorska pt. „Realizacja koncepcji *conscious music* na przykładzie cyklu *Erwachsenen-Szene*”

Opis pracy artystycznej Piotra Peszata składa się z wprowadzenia i dwóch rozbudowanych rozdziałów: I – *Muzyka świadoma*, II – *Realizacja koncepcji muzyki świadomej w utworze *Erwachsenen-Szene**. W pierwszym z nich omawia swoją koncepcję muzyki świadomej w kontekście zwrotu treściowo-estetycznego Harry’ego Lehmana, a także koncepcje sztuki modernizmu, awangardy, postmodernizmu, modernizmu refleksywnego, sztuki i muzyki konceptualnej, ze szczególnym podkreśleniem dzieł Johannes’a Kreidlera, podejmuje też próbę definicji muzyki postinternetowej. W drugim rozdziale Piotr Peszat omawia utwory cyklu *Erwachsenen-Szene* i strategię działań kompozytorskich, analizuje pracę z treścią – z elementami znaczącymi i treściowym materiałem muzycznym. Dwie strony zakończenia oraz bibliografia uzupełniają tę pracę.

Na pierwszej stronie dysertacji, jeszcze przed tekstem wprowadzenia autor umieścił motto – cytując z tekstu kanadyjskiej artystki i kuratorki Jennifer Chan, zajmującej się między innymi przejawami kultury internetowej: „Waszym kanonem był Warhol, Dada i Duchamp. Moim jest Cantopop, Pokemony i nastolatki wrzucający swoje covery w sieci. Dlaczego tworzyć sztukę, która wygląda i odnosi się do działań artystycznych, które mają ponad 40 lat? Dlaczego nie tworzyć sztuki, która odpowiada działaniom online, które są istotne dla nas w tym momencie?”. Jednak na 165 stronach tej pracy odnajdujemy liczne odniesienia do najnowszej historii sztuki i współczesnej twórczości muzycznej, przewijają się nazwiska Marcela Duchampa, Andy’ego Warhola, Johna Cage’a, George’a Brechta, Mariny Abramović, Helmuta Lachenmanna, Gerarda Grisey’a, Salvatore’ego Sciarrino i wielu innych twórców nowej sztuki. To ich dzieła dają materiał do założeń formalnych i podstawowych brzmień kompozycji Piotra Peszata, o czym wielokrotnie pisze wprost w swojej dysertacji, analizując poszczególne utwory swojego cyklu. To skąd takie motto, które odnosi się chyba bardziej do tytułów tego cyklu oraz jego treści estetycznej, niż samej materii dźwiękowej?

Nie sposób recenzować pracy doktorskiej Piotra Peszata bez przedstawienia, przynajmniej w największym skrócie, idei muzyki konceptualnej i muzyki relacyjnej niemieckiego filozofa Harry’ego Lehmana, a przede wszystkim jego świetnego tekstu pt. *Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce (Konzeptmusik als Katalysator der gehaltsaesthetischen Wende in der Neue Musik*, pierwodruk – Glissando #22,



2013). Warto też w tym miejscu podkreślić wysoką jakość polskiego tłumaczenia tego tekstu przez Monikę Pasiecznik oraz współpracujących z nią Tomasza Biernackiego, Piotra J. Wojciechowskiego i Monikę Zamiętką. W eseju Lehmana znajdziemy szereg ważnych przemyśleń na temat rozszerzonych technik instrumentalnych i brzmienia nowej muzyki: „komponowanie z użyciem lachenmannowskich rozszerzonych technik instrumentalnych należy do standardowego repertuaru środków nowej muzyki”, a „odwrócona muzyka absolutu” oraz „nowy materiał brzmieniowy stracił(y) już dziś swoją siłę negacji”. Są tam istotne uwagi o muzyce relacyjnej: „mój postulat jest taki, aby odrzucić roszczenia muzyki czysto instrumentalnej do bycia tą *prawdziwą* (...) i zamiast tego od podstaw opisać muzykę artystyczną jako muzykę relacyjną”, „idea muzyki relacyjnej realizuje się tam, gdzie muzyka łączy się bezpośrednio z mową, obrazem lub ruchem”, „tam, gdzie dźwięki zachowują swoją tożsamość” (np. jako odgłosy świata zewnętrznego – *przyp. KK*), a „relaty muzyczne zachowują odmienną jakość także w samej kompozycji (...), dostarczają (one – *przyp. KK*) dodatkowych informacji, przez które można dotrzeć do koncepcyjnej ramy utworu i w konsekwencji wydobyć treść estetyczną”.

Istotne są przemyślenia Lehmana na temat muzyki konceptualnej, o której można mówić wtedy, „gdy w utworze muzycznym dochodzi do specyficznej negacji medium i dzieła”, a „nawet jeśli początki muzyki konceptualnej sięgają co najmniej pół wieku wstecz, dopiero dziś ma ona realną szansę stać się nowym gatunkiem muzycznym, stworzyć swój własny kanon i oddziaływać refleksywnie na kulturę muzyczną”. Jako przykład muzyki konceptualnej Lehmann podaje m.in. *Aus den sieben Tagen* Karlheinz Stockhausena.

Wiele poglądów Lehmana Piotr Peszat cytuje w swojej pracy, przede wszystkim „diagnozę *upadku estetyki materiału*”, tj. braku możliwości twórczego rozwoju działań kompozytorskich na płaszczyźnie czysto materiałowej”. Przedstawia też jego teoretyczny model sztuki XX wieku, oparty na współdziałaniu trzech elementów: medium, dzieła i refleksji i – również za Lehmannem – omawia funkcjonowanie tych trzech elementów w sztuce muzycznej na przestrzeni XX wieku.

Podkreśla rolę modernizmu refleksywnego, gdzie „polem zainteresowania artysty nie jest rozwój stricte materiałowy (...), lecz pozamuzyczny koncept, który determinuje środki wykorzystane przez kompozytora”. A jednocześnie zaznacza, że konceptualizm w teorii Lehmana jest etapem przejściowym, jest *katalizatorem zwrotu treściowo-estetycznego* „mającym zainicjować kolejne formy działalności artystycznej”. Cytuje również słowa Matthiasa Spahlingera: „Muzyka jest muzyką nową, o ile stawia pytanie *Czy to rzeczywiście jest muzyka?*” Omawia szczegółowo pojęcie *relatu muzycznego*, który „zachowuje odmienną jakość po zaadaptowaniu na grunt utworu” i tego musi być świadomy autor kompozycji, a *muzyka świadoma* powinna tworzyć komentarze na temat współczesności.

Czytając ten opis artystycznej pracy doktorskiej nietrudno zauważyć, że Peszat posługuje się nie tylko koncepcjami współczesnej muzykologii, ale też teoriami z dziedziny literatury i sztuk plastycznych, przenosząc szereg pojęć na teren sztuki muzycznej. Analizując przykłady występowania koncepcji teoretycznych w utworach cyklu *Erwachsenen-Szene* można dostrzec wyraźne związki zastosowanych metod twórczych i koncepcji artystycznych z poglądami teoretycznymi – odnoszę wrażenie, że teorie te silnie warunkują kształt i przekaz poszczególnych utworów. Wynika to m.in. z autorskiej koncepcji *muzyki świadomej*, ze „świadomości historycznych referencji materiału muzycznego oraz możliwości twórczego wykorzystania owej świadomości”. Opisowi koncepcji *muzyki świadomej* i poglądom Peszaty

na temat „transformacji społeczno-kulturowej” oraz „samotności i wyobcowania współczesnego – pomodernistycznego – społeczeństwa” towarzyszy dyskusyjna (moim zdaniem) uwaga o „archaicznym charakterze modernizmu, którego symbolem staje się twórczość Gerarda Griseya oraz Helmuta Lachenmanna”. Dyskusyjna szczególnie w przypadku tych właśnie autorów. Trudno się jednak nie zgodzić z opinią Piotra Peszata o uzależnieniu współczesnego muzycznego modernizmu od tych dwóch najważniejszych jego postaci kompozytorskich.

Tu wróć do partytury cyklu i do przesłuchanych i obejrzanych nagrań wszystkich utworów. Poglądy Lehmana stanowią intelektualną podstawę dla koncepcji *muzyki świadomej* Piotra Peszata, do świadomego korzystania z technik kompozytorskich, z brzmień i barw, a także z metod zapisu pochodzących z utworów Lachenmanna, Grisey’a czy Sciarrino. Zarazem jednak pojawiają się one w utworach Peszata w jakimś sensie „na niby”, tak jakby były one grane z przymrużeniem oka, bo jesteśmy przecież na koncercie muzyki współczesnej, bo przecież tak trzeba – tu cytat z napisu w partii video w drugim takcie pierwszego utworu całego cyklu: „Shhh... it’s a new music concert”, zaraz po pierwszym takcie, w którym w głośnikach słychać zagwizdaną prostą melodyjkę z filmu *Duck and Cover*.

I jeszcze jeden powrót – tym razem do mojego pytania o motto tej rozprawy, albowiem dopiero poszukując znaczenia tytułów utworów Peszata odnalazłem w nich szereg wskazówek i źródeł inspiracji pochodzących ze sztuki popularnej, z telewizyjnych konkursów, muzyki supermarketów, z animowanej postaci japońskiej nastolatki czy opowiedzianej obrazami fotograficznymi miłosnej historii nieszczęśliwego samotnika. Zacząłem zastanawiać się, czy ten opis artystycznej pracy doktorskiej, analizy teoretycznej konstrukcji utworów, bogate słownictwo i rozbudowana podstawa filozoficzna, podobnie jak przedstawiony do recenzji cykl utworów, nie stanowią swoistej intelektualnej zasłony dla autorskiej gry z rzeczywistością, dla żonglerki konwencjami, ideami i medialnymi ikonami, skrywanymi się za tytułami poszczególnych utworów.

Wprowadzenie treści pozamuzycznych do utworu powoduje, że słuchacz zaczyna elementy pozamuzyczne odbierać jako swoistą narrację, której sens nie musi oznaczać treści fabularnej, ale posiada wymiar znaczeniowy. I dlatego warto zadać autorowi cyklu *Erwachsenen-Szene* pytanie, jaki jest powód opowiadania tych historii zatytułowanych tak barwnie, jak *Narodziny Wenus*, *Dusza Jenny*. *Albo Dirka?* czy też *Peszat ma Talent!* Czy odpowiedzią na to pytanie mogłoby być zdanie, które znalazłem na 128 stronie dysertacji, dotyczące kompozycji *Grocery Store Music #2*: „Narrację utworu można w metaforyczny sposób opisać jako proces stopniowego odrywania słuchacza od szmerowej tkanki czy subtelnych brzmień i kierowania go w stronę realnych problemów oraz własnych przemyśleń”? Czy powodem skomponowania tego cyklu utworów może być chęć oderwania słuchacza od muzyki niedawnej przeszłości modernistycznej i skierowanie go w stronę jego „realnych problemów i własnych przemyśleń”? Czy taką rolę widzi Piotr Peszat w muzycznych dziełach przyszłości? Moje pytania biorą się ze zdań zawartych w podsumowaniu pracy teoretycznej, ze słów o „świadomości potrzeby użyteczności sztuki” oraz „możliwości jej krytycznego wyrazu”. Czytelny jest dla mnie postulat świadomego obrazu rzeczywistości i krytycznego jej oglądu, ale zastanawiam się nad słowami o „potrzebie użyteczności sztuki”. Podzielałam wyrażoną przez Piotra Peszata krytykę postawy eskapistycznej i „ucieczki od sfery mediów cyfrowych i technologicznego postępu”, ale nie bardzo rozumiem, co w sztuce dla autora dysertacji może

być „użyteczne”. Może „użyteczne” jest przede wszystkim to, co wpływa na postawę i na wrażliwość odbiorców dzieła sztuki? Tu przypomina mi się twórczość Krzysztofa Wodiczki, którego prace są dla mnie przykładem świadomego działania artystycznego dotyczącego ważnych problemów społecznych. Wśród nich takie dzieła, jak *Laska tulacza*, jak video na fasadzie budynku Zachęty, gdzie kobiety, ofiary męskiej przemocy opowiadały o swoim życiu, jak wyświetlane z dachu opancerzonego wojskowego pojazdu na frontonie Politechniki Warszawskiej traumatyczne wspomnienia polskich wojskowych z wojny w Iraku, a zapisy ich relacji przedzielane były dźwiękami serii z karabinu maszynowego. To przykłady związku sztuki z realnymi problemami i realnym życiem, czasami oglądanym w przekazie medialnym. Społeczny charakter miała także większa część twórczości niemieckiego artysty i teoretyka sztuki Josepha Beuysa.

Piotr Peszat powołuje się na ideę sztuki relacyjnej Nicolasa Bourriauda, na zwrot treściowo-estetyczny Harry'ego Lehmana, na twórczość Johannesesa Kreidlera. Każdy z wymienionych przez niego artystów i teoretyków powoływał się z kolei na twórczość Josepha Beuysa, autora wielu instalacji, rzeźb i akcji o charakterze społecznym, a nawet teorii rzeźby społecznej. Dalszy rozwój idei *muzyki świadomej* Piotra Peszata – przy wyrażonej przez niego potrzebie jej „krytycznego wyrazu” – poprowadzić może jego twórczość w kierunku sztuki i muzyki o charakterze społecznym i tak zrozumiałem słowa o „potrzebie użyteczności sztuki”.

## (2) Podsumowanie

Oryginalność pomysłów twórczych i teoretycznych koncepcji Piotra Peszata zasługuje na wysoką ocenę, podobnie jak jego szeroka wiedza w dyscyplinie artystycznej *teoria muzyki i kompozycja*, którą twórczo wykorzystał w swoim cyklu multimedialnym ***Erwachsenen-Szene***. Dogłębna znajomość technik kompozytorskich i nowych technologii cyfrowych oraz umiejętne wykorzystanie technik multimedialnych wspiera jego kreatywne podejście do muzyki. W swojej dysertacji szczegółowo omówił szereg teorii estetycznych i modeli teoretycznych sztuki, leżących u podstaw jego własnej twórczości i przedstawił własną teorię *muzyki świadomej* oraz analizę cyklu swoich utworów multimedialnych.

### **Konkluzja:**

Stwierdzam niniejszym, że oryginalny język kompozytorski i twórcze pomysły Piotra Peszata zawarte w multimedialnym cyklu utworów pt. ***Erwachsenen-Szene***, a także jego solidna wiedza teoretyczna i umiejętność korzystania z niej we własnej twórczości oraz jego liczne dotychczasowe osiągnięcia spełniają wymagania *Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. Nr 65 poz. 595 z 2003 r. z późniejszymi zmianami)* i zwracam się do Rady Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Artystycznej Akademii Muzycznej w Krakowie o przyjęcie pracy i dopuszczenie magistra Piotra Peszata do obrony pracy doktorskiej.



Prof. dr hab. Krzysztof Knittel