

dr hab. Bettina Skrzypczak  
Akademia Muzyczna  
imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy  
Dziedzina *sztuki muzyczne*  
Dyscyplina artystyczna *kompozycja i teoria muzyki*

Basel, dnia 30 lipca 2021 roku

## RECENZJA

w przewodzie doktorskim Pana mgr. Kamila Kruka przygotowana na zlecenie Rady do Spraw Dyscypliny - Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, na podstawie ustawy z dnia 14.03.2003 roku o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2017 r. poz. 1789, z późn. zm.)

### Ocena pracy pisemnej

Tytuł: *Narracja tła w scenie dźwiękowej i strategię jej kształtowania w utworze „Sequenze di ologrammi” na orkiestrę*

Punktem wyjścia komentarza autorskiego mgr. Kamila Kruka jest szereg zagadnień związanych z problematyką percepcji dzieła (Rozdz.I./ podrozdziały 1.,2.,3.). Naukowymi punktami odniesienia stały się dla Autora przede wszystkim: teoria analizy sceny słuchowej (Auditory scene analysis - ASA) oraz wybrane aspekty z zakresu psychologii postaci (Gestaltpsychologie); w jego rozważaniach obecna jest również, wyeksponowana w osobnym rozdziale myśl Witolda Lutosławskiego. W rozdziale drugim (Rozdz. II/Podrozdziały 1.,2.,3.) zajmuje się Kompozytor analizą i interpretacją swojego utworu. Logicznie skonstruowany tok myślenia pozwala na zrozumienie zadania (eksperymentu), jakiego podjął się Doktorant. Eksperyment ten dotyczył kompozycji o niekonwencjonalnej obsadzie (piła i orkiestra), a zamiarem Doktoranta było przewartościowanie relacji pomiędzy figurą a tłem (pojęcia wywodzące się z teorii Alberta Bregmana) i stworzeniu takiej narracji tła, by jej znaczenie percepcyjne pozwoliło na doznanie określonego brzmienia jako „struktury znaczącej”. W trakcie bogatej w fakty lektury odautorskiego komentarza czytelnik zadaje sobie pytanie, jak dalece zainteresowania czy wręcz fascynacja Kompozytora aktualnymi teoriami związanymi z aktem percepcji (własnej lub słuchacza), wpływają na konkretne pomysły kompozytorskie i ich realizacje. Czy kompozytor świadomie planuje konkretne sytuacje muzyczne i oczekuje ich konkretnego oddziaływania, czy też może poddaje refleksji własne pomysły kompozytorskie i wyciąga z tego odpowiednie wnioski? I dalej: w jaki sposób wiedza kompozytora może wpływać na akt percepcji u słuchacza?

W pierwszej kolejności odniosę się do myśli Doktoranta zawartych w jego pracy pisemnej poświęconej kompozycji *Sequenze di ologrammi* na orkiestrę, co wydaje się istotne

dla zrozumienia jego programu kompozytorskiego. Autor podzielił komentarz na dwie części, z których pierwszą poświęca wybranym teoriom percepcji, w drugiej odnosi się do kompozycji własnej.

W pierwszym rozdziale (*Zarys problematyki percepcyjnej w kontekście twórcy i odbiorcy*) Autor podejmuje refleksje w odniesieniu do tych teorii, które jak pisze, „pozostawiły ślady w jego dotychczasowym dorobku kompozytorskim”. Zajmuje się teorią analizy sceny (Auditory scene analysis) i teorią strumieniowania Alberta Bregmana, ideą *komponowanej percepcji* Witolda Lutosławskiego, a także opisuje aspekty z zakresu psychologii postaci (Max Wertheimer); dalsze podrozdziały dotyczą problematyki czaso-przestrzenności dzieła muzycznego (2.) i problematyki narracji muzycznej w odniesieniu do procesów percepcyjnych (3.).

Na podstawie zawartych w wymienionych rozdziałach komentarzy odnoszę wrażenie, że Autorowi zależy na odkryciu pewnych uniwersalnych zasad, podpartych badaniami naukowymi, pozwalających na lepsze rozumienie własnego aktu twórczego i na uzyskaniu określonych rezultatów w zakresie kontrolowania procesów percepcji. Kompozytor podkreśla jednak, że traktuje zastosowanie owych teorii jako eksperyment, ponieważ: „sięgając po prawa percepcji zbadane i sformułowane przez naukę nie ma się gwarancji ich percepcyjnego przekładu na tworzywo artystyczne”. Można z tym stwierdzeniem się zgodzić, choć zaprzecza ono w pewien sposób intencji bardziej świadomej kontroli własnych idei i materii muzycznej, zasad organizacji materiału, czy też panowaniu nad formą. W tym kontekście warto również zapytać, czy nie przeceniamy niekiedy wagi samych (pozamuzycznych) teorii, zapominając o bogatej spuściźnie w postaci dzieł muzycznych dawnych i nowszych epok, jak i samej wiedzy z dziedziny teorii muzyki. Nie zapominajmy, że szereg zasad zakorzenionych w tradycji, a równocześnie głęboko utwierdzonych w naszej podświadomości – wpływających nie tylko na konstrukcję, ale i na percepcję dzieła muzycznego, zaistniało, zanim psychologia uczyniła je obiektem swych badań. Przykładem może być sposób operowania pamięcią słuchacza w formach muzyki klasycznej. Część tychże teorii w praktyczny sposób wypróbowana została poprzez mistrzów minionych epok. Musimy je niekiedy jedynie „rozszyfrować” i zrozumieć.

Można spróbować zatem odwrócić sytuację i zapytać jakie fenomeny występujące w muzyce (również w tej dawnej) mogą stać się atrakcyjnym obiektem badań psychologii odbioru, czy też świadomej refleksji teoretyka muzyki oraz kompozytora. Jak wiadomo próby takie poczyniono; przykładem jest analiza tzw. „melodii złożonej” (teoria Schenkerowska), w której wyodrębniane są poniekąd różne plany percepcji. Innym przykładem może być problematyka wieloplanowości, czy też przestrzenności w muzyce polifonicznej (w fizycznym i abstrakcyjnym tego słowa znaczeniu). Z kolei Witold Lutosławski opierał część doświadczeń

z zakresu percepcji na formach klasycznych i ich działaniu na psychikę. Autor komentarza nawiązuje pośrednio do tej problematyki w rozdziale poświęconym roli percepcji w muzyce Witolda Lutosławskiego; ponieważ jednak nie jest to główna myśl jego rozważań, można zrozumieć, dlaczego jej nie zgłębia.

W trakcie swych rozważań (1.2.) Kamil Kruk konfrontuje czytelnika z problematyką pamięci oraz ze zjawiskiem psychologicznym zwanym *habituacją* (sukcesywne zanikanie reakcji na określony bodziec), które (jak podkreśla) podobnie jak i elementy Bregmanowskiej teorii stosował w swojej kompozycji. W odniesieniu do tej ostatniej, rozpatruje on znaczenie takich terminów jak: **scena** [rozumiana jako „(...) przestrzeń-pole (w umyśle słuchacza) gotowe do wypełnienia określoną treścią dźwiękową i jej interpretacją”], **strumieniowanie słuchowe** (rozumiane jako „identyfikacja percepcyjna (...) oraz równoczesna jej interpretacja”), a także **figura i tło** (pojmowane jako główny i drugoplanowy obiekt percepcji). Są to dla Kompozytora zagadnienia szczególnie ważne, bo stają się one punktem wyjścia dla przedstawionej kompozycji; Autor rozpatruje też znaczenie takich terminów jak: *fuzja, polaryzacja, zerkanie i maskowanie, kadrowanie, zoom, konwersja i indukcja*. Jak zaznacza, w zgłębieniu wymienionych terminów pomocna mu była publikacja J. Humięckiej-Jakubowskiej<sup>1</sup>.

Podrozdział dotyczący „komponowanej percepcji” W. Lutosławskiego (1.3.) przynosi inną, podpartą doświadczeniami natury estetycznej perspektywę spojrzenia na akt percepcji. Fakt, że Autor pracy poświęca poglądom i wypowiedziom Lutosławskiego stosunkowo wiele miejsca, pozwala wnioskować, że dostrzega wagę indywidualnych doświadczeń kompozytorskich na polu percepcji.

Jak wiadomo, w przypadku Witolda Lutosławskiego, zabiegi takie powiązane były z głęboką znajomością praw psychologii i miały swe źródło w potrzebie przekazania istotnych treści natury muzycznej. To przecież ta silna potrzeba „przekazu” nadaje sens poszukiwaniom możliwie najlepszej drogi umożliwiającej słuchaczowi zrozumienie intencji kompozytora. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na znaczenie samej **narracji dzieła**, której kształtowanie jest związane z indywidualnym językiem danego kompozytora. Autor tekstu zwraca uwagę na ten aspekt, podkreślając znaczenie „prowadzenia percepcji w sposób narracyjny” w kompozycji własnej.

W rozdziale drugim (2.) komentarza, Kompozytor poddaje głębszej analizie takie pojęcia jak: *figura i tło, czaso-przestrzeń* [rozumiana najogólniej w sensie fizycznym i w kontekście filozoficzno/psychologicznym (Heidegger/ Pocięj/ Polony)] oraz *narracja tła w scenie dźwiękowej*. Wykazuje różnice pomiędzy percepcją wizualną i słuchową, jak również

---

<sup>1</sup> J. Humięcka-Jakubowska. *Scena słuchowa muzyki dwudziestowiecznej*, Poznań 2006.

różnice występujące w samym akcie słuchania („słyszenie” i „słuchanie”). Przeważa myśl dotycząca zależności pomiędzy figurą a tłem (ich wzajemne uwarunkowanie, znaczenie konkretnego tła jako czynnika warunkującego rozpoznawalność danego obiektu, powtarzalność lub odrębność kontekstu). Rozdział pierwszy zamykają rozważania na temat narracji muzycznej (3.) w kontekście procesów percepcyjnych. Autor buduje definicje tego terminu (3.1.), powołując się przy tym na liczne sprawdzone źródła i teorie (min. L. B. Meyera, E. Tarastiego i G. Griseya). Zajmuje się też problematyką czasowości, powołując się przy tym głównie na R. Ingardena. W tym kontekście przywołuje ponownie kategorię pojęciową *sceny słuchowej* (jako jakości wyobraźniowej) rozszerzając ją o komplementarną wobec niej jakość – *scenę dźwiękową* (3.2.).

Na zakończenie Autor eksponuje problematykę hierarchii ważności elementów pola percepcji. Interesuje go pytanie, jak dalece możliwe jest skomponowanie sceny słuchowej w taki sposób, aby te elementy, które pełnią funkcję „tła” mogły być doświadczane i zinterpretowane przez słuchacza jako struktura znacząca (kwestia podświadomości, nastawienie odbiorcy). Teoria Bregmanowska potwierdza, że sytuacja taka jest możliwa. Zamiarem Kompozytora jest wypróbowanie tej sytuacji w swojej kompozycji.

W drugim rozdziale - poświęconym kompozycji własnej (*Sequenze di ologrammi* - analiza i interpretacja) znajduje czytelnik informacje na temat relacji pomiędzy przedstawionymi przez autora teoriami a ich praktycznym zastosowaniem, przy czym w centrum uwagi Kompozytora znajduje się część druga kompozycji (*Apeiron*).

Po omówieniu idei utworu (1.), przedstawieniu informacji na temat architektoniki formy (2.), zagadnień dotyczących faktury i brzmienia (3.1.) i strategii kształtowania narracji tła (3.2.) przeprowadza Kompozytor dokładną analizę trzynastu odcinków „scen” (3.3). Każdej scenie przypisuje inną ideę percepcyjną, którą wnikliwie charakteryzuje; w podsumowaniu kompozycji wymienia te czynniki, które szczególnie silnie wpływają na segregację strumieni (*figury i tła*) w organizacji pola percepcji. Należą do nich np. opozycja w zakresie barwy, kontrasty fakturalne, rodzaj ruchu w przestrzeni, synteza i multiplikacja elementów w przestrzeni. Wymienione elementy składające się na dramaturgię (a co za tym idzie i na percepcję utworu i sposoby organizacji materii muzycznej) usystematyzowane zostają w szczegółowym diagramie (str. 72).

## **Ocena kompozycji**

W dalszych rozważaniach zajmę się przedstawioną przez mgr. Kamila Kruka kompozycją *Sequenze di ologrammi* na orkiestrę (partytura i nagranie drugiej części).

Równocześnie, na podstawie lektury drugiego rozdziału pracy pisemnej odniosę się do relacji pomiędzy teoretyczną koncepcją utworu a jej realizacją w przedstawionej kompozycji.

Wśród zawartych na początku partytury „uwag wykonawczych” znajdujemy informacje o zastosowaniu w utworze oryginalnego instrumentu – piły (w drugiej części w dwóch wersjach: sega 1 i sega 2). Ze względu na nietypowość tego instrumentu dziwi fakt, że Kompozytor nie zaznaczył go w tytule na okładce partytury. To całkowite pominięcie instrumentu – piły w tytule wpływa na niekorzyść w postrzeganiu tej jakże oryginalnej kompozycji. Być może Twórca obawiał się zbyt jednoznacznej, odbiegającej od przyjętej koncepcji utworu, interpretacji nadającej rolę instrumentu solowego, podczas gdy jej zaplanowana funkcja ma charakter zmienny.

Utwór zbudowany jest z dwóch części wykonywanych attacca. Części te różnią się składem: pierwsza posiada obsadę symfoniczną z udziałem piły, druga zaś (o nazwie *Apeiron*) napisana jest na kwintet smyczkowy: (6,5,4,3,2,1) i piłę (w dwóch odmianach). Jak zaznacza Kompozytor, utwór może być wykonany w dwóch wersjach: w całości, albo wyłącznie część druga. W legendzie do partytury znajdujemy też uwagi dotyczące umieszczenia piły na estradzie: w pierwszym przypadku w środku grupy instrumentów perkusyjnych, w drugim – przed orkiestrą. O ile w pierwszej części, ten będący źródłem istotnych impulsów instrument występuje raczej sporadycznie, to w części drugiej jest on silnie wyeksponowany (uzyskuje charakter „koncertujący”). Ta śmiała formalno-przestrzenna koncepcja i jej brzmieniowa realizacja wywołają z pewnością (poprzez kontrast) u słuchacza reakcję zaskoczenia, a wzmożenie aktywności „instrumentu solowego” w części drugiej otworzy nowe pole dla doznań słuchowych.

Obok materiału dźwiękowego opierającego się na skali równomiernie temperowanej, pojawiają się w kompozycji również mikrotony, używane w celu podkreślenia płynności zmian poszczególnych przebiegów. W instrumentach dętych zastosowano multifony, w partyturze oznaczone literą „M”. Ich dokładna struktura („chwyt”) zdefiniowana jest (informacja Kompozytora) w głosach orkiestrowych. Podobne oznaczenia multifonów pojawiają się w partyturze również w partii piły, w przypadku której określenie wielotonu jest o wiele trudniejsze czy wręcz niemożliwe; dlatego warto zaproponować inną notację tego typu brzmień.

Punktem wyjścia kompozycji stała się idea „przekomponowania percepcji”, której wynikiem jest nadawanie warstwie dźwiękowej na pozór drugoplanowej, istotnego znaczenia w akcie percepcji (to w tym kontekście kompozytor używa sformułowania „narracja tła”). Konsekwencją tego pomysłu jest poszukiwanie strategii pozwalających na jego brzmieniowe urealnienie. Doktorant poszukuje wsparcia w przedstawionych przez siebie teoriach z zakresu psychologii percepcji, po części opiera się na własnych doświadczeniach. Oryginalna

koncepcja prowadzi do innego myślenia muzycznego, a w przypadku refleksji również i do innych metod analitycznych. Kompozytor niezwykle konsekwentnie kroczy obraną drogą. Uważam, że zarówno jego zaangażowanie, jak i konsekwentna metoda sprawia, że utwór będzie trafiał do słuchacza, zaciekał i fascynował go swą oryginalnością.

W dalszym ciągu odniosę się do przykładów przedstawiających rezultaty strategii percepcyjnych zastosowanych przez Kompozytora w zakresie formy i poszczególnych scen.

1. Stworzenie specyficznej dwuczęściowej formy o zróżnicowanym instrumentarium części pierwszej i drugiej i zmiennej roli instrumentu „solowego” jakim jest piła.

Formę tą określa Kompozytor jako „mobilną”, uwzględniając możliwość wykonania obu części (priorytet), lub jedynie części drugiej. Odrębna instrumentacja pierwszej i drugiej części utworu pozwala na tworzenie różnych konstelacji w ramach samej tkanki dźwiękowej orkiestry (część I), a także pomiędzy piłą i orkiestrą (część II). Powstaje rozległe pole dla eksperymentów natury percepcyjnej podpartych wiedzą i intuicją.

2. Element przestrzenny; w celu spotęgowania relacji figura - tło. Kompozytor wprowadza zmiany w ustawieniu piły na estradzie (inaczej w części I i w części II); sytuacja ta powoduje nie tylko zmiany w percepcji dźwięku, ale wnosi również działanie elementu wizualnego, który niejako „wzmacnia” doznania słuchowe .

3. W części pierwszej dochodzi do symultanicznego zestawienia grup instrumentów realizujących warianty „gier przestrzennych”, a narracja powiązana zostaje z zasadą: „im gęstsza faktura tym większe spowolnienie czasowe”; w sensie percepcji stosowana jest w tym odcinku „strategia zmieniających się figur na tym samym tle”. W tej samej części zastosowane zostało też zjawisko habituacji (np. Część II, partytura, str. 12/13, t. 50- 55).

4. Poprzez jednoznaczne rozgraniczenie: smyczki - piła, w drugiej części pojawia się (zwraca na to uwagę Kompozytor) jednoznaczna sytuacja wyjściowa: figura - tło, pozwalająca na obserwację zmian występujących w ich relacjach (np. zamiana ról figury i tła).

Redukcja instrumentarium w drugiej części powoduje wyeksponowanie instrumentu solowego; równocześnie występuje on w różnej roli: jako instrument koncertujący albo jako składnik zespołu. Dochodzi tu też do wykorzystania specyficznych własności brzmienia piły w różnych rejestrach, co doprowadza do zmiennej percepcji walorów tegoż instrumentu.

Warto się jeszcze zastanowić nad działaniem tego oryginalnego instrumentu na słuchacza. Ponieważ piła jest instrumentem wybitnie niekonwencjonalnym, więc siłą rzeczy szczególnie zwraca na siebie uwagę. To fakt nie bez znaczenia dla samego aktu percepcji, która jest tak istotnym zagadnieniem dla Kompozytora. Dla słuchacza, który po raz pierwszy usłyszy utwór, dźwięk piły, będzie swego rodzaju „sensacją”. Będzie się on, zapewne,

koncentrował na nim, co spowoduje, że warstwa orkiestrowa przejdzie do „tła”. Nasuwa się pytanie, czy Kompozytor uwzględnił tę możliwość planując narrację?

Godny uwagi wydaje się jeszcze szczególnie ciekawy kontekst powstania drugiej części utworu – pozamuzyczne inspiracje krajobrazami i zjawiskami, z którymi się Kompozytor zetknął podczas pobytu w Islandii. Miały one wpływ na tytuły odcinków (nazywanych aktami) części drugiej: *Geysir*, *Gullfoss*, *Dynjandi*, *Hornstrandir*, *Aurora*. Jak podkreśla Kompozytor nie posiadają one ilustracyjnego znaczenia i nie wyznaczają odrębnych części utworu, lecz powiązane są z „ogladaną i zapamiętaną” strukturą tych zjawisk oraz z ich „wewnętrzną poetyką”.

Centralnym zamiarem było jednak także i w tej części - zakomponowanie określonej sytuacji dramaturgicznej, której głównymi aktorami stały się piła i orkiestra. Te dwie biorące udział w narracji partie pozostają względem siebie w odmiennych, niż w tradycyjnej zależności solisty i orkiestry, konstelacjach. Relacje te dotyczą zarówno makroformy jak i wyodrębnionych, krótkich odcinków mikroformalnych. Druga część utworu podzielona zostaje na akty (5) – ogniwa formy określone poprzez pozamuzyczne tytuły, fazy (4) – jako odcinki o zmiennym „charakterze”, wywołujące określone wrażenia i sceny (13). Dzięki udostępnionemu przez kompozytora nagraniu drugiej części utworu możliwe stało się skonfrontowanie przedstawionych przez niego myśli i teorii z żywym dźwiękiem. (Atrakcyjność tego nagrania wzmaga fakt, że sam Kompozytor jest również wykonawcą partii instrumentu solowego - piły.) Ta dynamiczna kompozycja charakteryzuje się wartością akcji, ciągłością formy i barwną instrumentacją. I choć słuchacz pozostaje w ciągłym napięciu, nieustannie podąża za główną myślą, która niczym nić Ariadny prowadzi go przez labirynt zdarzeń.

### **Ocena działalności Doktoranta**

Pan mgr Kamil Kruk jest absolwentem Akademii Muzycznej w Krakowie w dwóch specjalnościach: teoria muzyki (2013) i kompozycja (2015); obie specjalności ukończył z wyróżnieniem.

Przedstawione przez niego *dossier* świadczy zarówno o aktywności artystycznej jak i naukowej (teoria muzyki). Doktorant dysponuje bogatym dorobkiem kompozytorskim obejmującym utwory na skład solowy, kameralny, na orkiestrę jak również kompozycje wzbogacone o warstwę elektroniczną. Miał on możliwość wielokrotnej publicznej prezentacji swych utworów, czego dowodem jest załączona lista wykonań (w tym 25 prawykonań). W roku 2012 kompozytor otrzymał wyróżnienie (za utwór *Strzępy snu* na klarnet basowy i wibrafon) w ramach Konkursu Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda, zaś w roku 2014 otrzymał Stypendium Marszałka Województwa Małopolskiego za szczególne osiągnięcia artystyczne

(„Sapere Auso”). W roku 2017 został zwycięzcą Konkursu na Stypendium im. Witolda Lutosławskiego.

W ramach działalności naukowej Doktorant wygłosił szereg referatów na konferencjach naukowych. Jest również autorem czterech prac dyplomowych (są to jego prace licencjackie i magisterskie).

Dopełnieniem działalności artystycznej i naukowej mgr. Kamila Kruka jest działalność dydaktyczna; prowadził on zajęcia w krakowskiej Akademii Muzycznej [min. propedeutyka kompozycji, współczesne techniki kompozytorskie (2015/2016)], jest również pracownikiem Szkoły Muzycznej II stopnia, w której prowadzi przedmioty teoretyczne. Od roku 2017 należy do Stowarzyszenia „Małopolska Manufaktura Sztuki”; w roku 2017 w ramach tegoż Stowarzyszenia prowadził kursy mistrzowskie.

## **Konkluzja**

Mgr Kamil Kruk postawił sobie niełatwe zadanie – postanowił na podstawie zdobytej i usystematyzowanej wiedzy z zakresu psychologii percepcji skomponować utwór na niekonwencjonalny skład – piłę (instrument koncertujący) i orkiestrę. Koncepcja utworu pozostaje w ścisłym związku z teorią Alberta Bregmana – to właśnie z tej teorii wywodzi Kompozytor ideę „narracji tła”. Przeprowadzony przez Doktoranta eksperyment przebiega dwuwymiarowo. Po pierwsze: sama obsada (niekonwencjonalne brzmienie instrumentu solowego zestawione z brzmieniem orkiestry) prowadzi do uzyskania nowych walorów brzmieniowych. Po drugie – przyjęta metoda komponowania jaką jest „komponowana percepcja” pozwala na szczególny, nietypowy sposób kontrolowania przebiegu narracji. Praca doktorska mgr. Kamila Kruka, zarówno kompozycja jak i komentarz do niej, wyróżniają się oryginalnością, bogactwem pomysłów i wysokim poziomem ich realizacji. Specyficzne walory estetyczne utworu stają się wypadkową wiedzy teoretycznej i fantazji kompozytorskiej. Co ważne – założenia teoretyczne sprawdzają się również w odbiorze audytywnym kompozycji. Jestem przekonana, że także słuchacz nie znający kulisów powstania utworu będzie ulegał fascynacji nowymi jakościami brzmieniowymi, specyficznym rodzajem narracji i formą utworu.

W działalności mgr. Kamila Kruka zwraca uwagę szeroki zakres jego zainteresowań; poddawane są one pogłębionej refleksji, która staje się motorem przedsięwzięć artystycznych. Wyrażam przekonanie, że bogate odniesienia i niebanalne, odważne, poszukiwania twórcze okażą się silną motywacją rozwoju indywidualnego języka muzycznego Kompozytora.



**Podsumowując:**

Stwierdzam, iż praca mgr. Kamila Kruka spełnia warunki sformułowane w art.13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2017 r. Poz 1789, z późn. zm.) i wnoszę do Rady do Spraw Dyscypliny-Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie o dopuszczenie Doktoranta do dalszej procedury przewodowej.



Bettina Skrzypczak