

Dr hab. Bettina Skrzypczak, prof. uczelni
Hochschule Luzern - Musik
Dziedzina *sztuki muzyczne*
Dyscyplina artystyczna *kompozycja i teoria muzyki*

Basel, dnia 15.02.2023

RECENZJA

Postępowanie w sprawie nadania stopnia doktora Pani mgr Monice Szpyrce; recenzja została przygotowana na zlecenie Rady do Spraw Dyscypliny - Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, na podstawie ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2022 r. poz. 574, z późn. zm.)

Wstęp

Przedstawiona przez Panią mgr Monikę Szpyrkę kompozycja *Part among Parts* na orkiestrę kameralną i akordeon powstała w 2021 roku na zamówienie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Prawykonanie miało miejsce 24.09.2021 roku (European Workshop for Contemporary Music pod batutą Rüdigera Bohna).

Kompozytorka prowadzi w swym utworze słuchacza przez – sprawiające wrażenie statycznych – krajobrazy barw i zdarzeń muzycznych, egzystujących na zasadzie cykliczności. Jest to muzyka bogata w niuansy, a jej szczególne walory odkrywa słuchacz poprzez koncentrację na szczególe. W końcowej fazie kompozycji pojawia się fragment wiersza angielskiej dziewiętnastowiecznej poetki Emily Dickinson, który w swej warstwie semantycznej koresponduje z ideą utworu.

W poświęconym programowi kompozytorskiemu i samej kompozycji *Part among Parts* komentarzu odautorskim Pani Moniki Szpyrki, znajdujemy szeroko zakrojoną, poszerzoną o kontekst historyczny refleksję Autorki na temat prostoty i złożoności, które w dialektyczny sposób egzystują w jej kompozycji. Doktorantka poddaje refleksji metody pozwalające udoskonalić proces percepcji, która jest dla niej integralną częścią procesu twórczego. W centrum refleksji stoi, zainspirowane publikacją Floyda Merella¹, pojęcie „złożonej prostoty”, co uwidacznia się w tytule samego komentarza.

¹ Merrell F., *Simplicity and Complexity. Pondering Literature, Science and Painting*, The University of Michigan Press 1998.

W moich dalszych rozważaniach na temat utworu *Part among Parts* Pani Moniki Szpyrki, nawiążę do centralnych myśli związanych z programem kompozytorskim Doktorantki, by następnie zapytać o zaistnienie teoretycznych idei w żywej, dźwięczącej materii muzycznej. Ocenę pracy rozpoczynam celowo od przedstawienia myśli dotyczących fazy prekompozycyjnej i samej koncepcji utworu, ponieważ stanowią one spójną i jednoznaczną koncepcję wyjściową, na której bazuje *Part among Parts*.

Praca pisemna

Opis pracy doktorskiej zatytułowała Autorka następująco: *Koncepcja złożonej prostoty (Complex Simplicity) w kontekście utworu „Part among Parts” na orkiestrę kameralną i akordeon*. Zakres i sposób przedstawienia zawartych w jej komentarzu zagadnień świadczy o dogłębnej refleksji i znajomości badanej materii. Autorka wychodzi od definicji złożoności i prostoty (rozd. 1), by w kolejnym odcinku komentarza (rozd. 2) przedstawić trendy muzyczne drugiej połowy XX wieku, które w jakiś sposób kierują się ku tego typu zjawiskom. Osobne podrozdziały dotyczą: nowej prostoty duńskiej, nowej prostoty niemieckiej, pokolenia Wandelweiser, minimalizmu i postminimalizmu, muzyki ambientowej i dronowej, a także nowej złożoności i spektralizmu. We wspomnianym podrozdziale dotyczącym minimalizmu znajdujemy krótką notę na temat twórczości Tomasza Sikorskiego. Szkoda, że Autorka nie skomentowała szerzej znaczenia twórczości tegoż kompozytora dla niej samej, ponieważ zauważam w jej muzyce wątki nawiązujące do koncepcji estetycznej i niektórych rozwiązań kompozycyjnych występujących w muzyce Tomasza Sikorskiego.

W rozdziale drugim Doktorantka kontynuuje opis rozwiązań na temat prostoty i złożoności w odniesieniu do (wyłącznie) sztuki XX-wiecznej; o ile ograniczenie to jest w pełni zrozumiałe, to niejako, mimo woli, pojawia się pokusa ujęcia obu fenomenów: prostoty i złożoności w jeszcze szerszym kontekście historycznym; z dystansu zauważamy bowiem, że nurty predestynujące złożoność i jej przeciwieństwo – prostotę, pojawiały się w historii muzyki permanentnie, bądź to na przemian, bądź równocześnie. Jak wiadomo, ten rodzaj dialektyki niesie ze sobą ciekawą prawidłowość, polegającą na tym, że jeden „stan” świadomości, w swej dojrzałej fazie warunkuje/wywołuje drugi – kontrastowy w stosunku do tego pierwszego. Przykładem może być okres epoki późnego renesansu i wczesnego baroku, w którym dochodzi do silnego przeskoku jakościowego pomiędzy złożoną polifonią a „uproszczoną” techniką monodii akompaniowanej, lub przejście od późnego baroku do epoki klasyki wiedeńskiej, gdzie redukcja środków wyrazu daje się zinterpretować jako reakcja na późnobarokową złożoność faktur. W tym kontekście warto zadać generalne pytanie o wewnętrzne przyczyny tego typu zjawisk. Logiczną wydaje się teza, że skłonność do prostoty rozwiązań jest reakcją na to, co w danym momencie historycznym jawi się jako zbyt złożone (np. wyważona wyrazowość – jako reakcja na emocjonalną złożoność, redukcja środków – jako reakcja na zbyt skomplikowany system), przy czym sama złożoność lub prostota mogą przyjmować różną postać. W ramach nowego stylu dochodzi niejako do implozji uzewnętrznianych w poprzednim stylu treści, przy równoczesnej redukcji materiału. Co ważne: uproszczenie ma na ogół jedynie charakter zewnętrzny i nie dotyczy wewnętrznej treści, która może okazać się niezmiernie złożona.

Autorka porusza to zagadnienie w rozdziale pierwszym, jednakże bardziej w kontekście estetycznym niż historycznym. Szczególnie ważne zdają się dla niej poglądy Leonarda B. Meyera dotyczące kryteriów wartościowania fenomenów prostoty i złożoności w muzyce. Jak pisze (na s. 14): „To na co według Meyera warto zwracać uwagę to syntaktyczna złożoność, określone połączenia (ich integralność) między zdarzeniami muzycznymi, które tworzą wartość w utworze (...)”. I dalej (s. 14/15): „Im większa przewidywalność, tym mniejsza zawartość informacji (tym samym wartość utworu). Kluczowe jest odróżnienie materiałowych środków od ich kryteriów integracji – nie ilość dźwięków, komplikacji rytmicznych i harmonicznym jest istotna, ale obecność **wzorców wyższego rzędu**. Wynika z tego, że prostota środków może powodować bogactwo relacji, którą Meyer łączył z jej złożonością (...)”. Przyniesione przez Autorkę myśli Leonarda B. Meyera korespondują z zastosowaną przez nią samą w „*Part among Parts*” metodą budowania napięć i zależności, wynikających ze stosowania występujących w różnych konstelacjach prostych modeli fakturalnych. Z kolei przegląd postaw estetycznych, trendów we współczesnych sztukach wizualnych i w muzyce drugiej połowy XX wieku stał się dla Autorki – jak sama stwierdza: „jedną z dróg dojścia do artystycznej koncepcji złożonej prostoty”. (str. 31)

Trzeci rozdział komentarza nosi tytuł „*Part among Parts* – omówienie kompozycji. Konteksty i analiza” (s. 32). Dowiadujemy się w nim (3.1.1) o inspiracjach estetycznych Kompozytorki (jak np. estetyka i poglądy J. Cage P. Oliveros i S. Sciarrino), jej wizji estetycznej w odniesieniu do prostoty (3.1.2) i miejscu utworu *Part among Parts* w kontekście własnej twórczości. (3.1.3). W kolejnym rozdziale (3.2) przedstawia Kompozytorka wnikliwą, podpartą licznymi przykładami nutowymi analizę utworu. Na szczególną uwagę zasługują zawarte w rozdz. 3.1 informacje, dotyczące tekstów poetyckich, które pośrednio – jako inspiracja (jak poezja Anny Świrszczyńskiej) lub bezpośrednio – poprzez umuzyycznienie (fragmenty wiersza Emily Dickinson – *A Route of Evanescence*) wykazują ścisły związek z powstałą kompozycją.

W rozważaniach (3.2) dotyczących koncepcji własnej kompozycji Autorka odnosi się do sformułowanego przez Floyda Merella terminu *complex simplicity*. Wychodząc od tegoż terminu przedstawia własną koncepcję estetyczną, polegającą – jak stwierdza – na chęci „porządkowania, **hierarchizowania** pewnych elementów”, przy jednoczesnym dążeniu do „**wysokiego stopnia niuansowości**, zwłaszcza w zakresie barwy dźwięku, złożań fakturalnych, formowania przestrzeni” (s. 14). Pogłębiając refleksję na temat stosowanej przez siebie metody wymienia istotne dla niej kategorie jak: hierarchizacja elementów, obecność stałych, prostych kontrapunktów, zmiana kontekstu w jakim pojawia się dany pomysł muzyczny, mikro-transformacje, multiplikacje prostych morfologicznie warstw. Jak stwierdza: interesuje ją „**poszukiwanie nowej, niezależnej kompozytorskiej metodologii – ale nie poprzez upraszczanie tradycyjnej modernistycznej intelektualnej złożoności, lecz przez budowanie środków od zera, wręcz z ciszy**” (...) (s. 36/37). Ta po części śmiało i przekonująco brzmiąca myśl zawiera w sobie pewną nieścisłość; nieścisłość ta dotyczy sformułowania „modernistyczna złożoność”. Autorka sugeruje, jakoby złożoność ta była wyłącznie efektem koncepcji opartej na przesłankach racjonalnych, a tak przecież być nie musi. Może być ona

również efektem przypadkowości, będącej dla niektórych kompozytorów synonimem spontaniczności i wolności – a zatem wyzwolenia z racjonalnych pęt (Do tej myśli powrócę jeszcze w trakcie omówienia kompozycji Pani Moniki Szpyrki). Pragnę też zwrócić uwagę na fakt, że zawierające krytyczny posmak sformułowanie „**tradycyjna modernistyczna intelektualna złożoność**” nie brzmi całkiem jasno. Nasuwają się pytania: czy Autorka ma na myśli (w drugiej połowie wieku już mało aktualną) technikę 12-tonową lub serialną? Czy może ogólnie rzecz biorąc „przeintelektualizowanie” muzyki/twórczości muzycznej? Ta ostania myśl pozostawałaby jednak (jako myśl krytyczna) w sprzeczności z metodą komponowania Doktorantki, ponieważ w tej metodzie dominuje właśnie zasada skrupulatnego, racjonalnego porządkowania materiału dźwiękowego. Złożoność (a dokładniej złożona prostota *Complex Simplicity*), jak czytamy w jej komentarzu jest dla niej efektem idei „**akustycznego mikroskopu**” – „niuansowego kształtowania materiału”, czyli racjonalnie koncipowanej złożoności w odniesieniu do detalu, przy relatywnym uproszczeniu innych makro-formalnych parametrów muzycznych. Domyślam się zatem, że w sformułowaniu Autorki dotyczącym „tradycyjnej modernistycznej intelektualnej złożoności”, chodzi przede wszystkim nie o krytykę racjonalnej kontroli, lecz o negację tego, co powielane (w sensie - złożoność jako maniera) w przeciwieństwie do tego, co subiektywne, wynikające z własnej inicjatywy twórczej.

W opisie analitycznym *Part among Parts* znajdujemy dalsze informacje na temat języka muzycznego Kompozytorki: na temat organizacji czasu muzycznego, apriorycznej koncepcji formy i organizacji materiału muzycznego.

Generalnie daje się zauważyć, że Kompozytorka w fazie prekompozycyjnej dokładnie planuje konstrukcję/formę utworu, tworząc w jej ramach (oparte na określonych schematach rytmicznych) modele fakturalne, które poddawane są następnie cyklicznym przebiegom. Jak stwierdza (na s. 50) „modele te oznaczają typy struktur/układów fakturalnych powtarzanych na przestrzeni całego utworu (...)”. Wymienia przy tym takie modele jak (ujęcie skrótowe):

- 1) model wybrzmiewającego gestu (litera A),
- 2) model wydobywania pojedynczego planu (t. 5-8),
- 3) model określony przez proces transformacji danej faktury (odcinek w literze J),
- 4) model zawierający gest nagłego wyłonienia jasnej barwy z ciemnych płaszczyzn brzmieniowych (np. t. 124 – litera N),
- 5) model określony przez krótkie rytmiczne kontrastowe motywy (np. takt przed literą G),
- 6) model zawierający krótkie powtórzenia przypominające oddech (np. t. 120-125),
- 7) model stworzony przez kontrapunkcyjną tkankę o regularnych wartościach przy równoczesnych różnicach barwowych,
- 8) model zawierający impuls energetyczny wyzwalaający rozdrobnienie.

Wymienione modele występują w poszczególnych fazach utworu z różną częstotliwością, są one zatem powiązane z kształtowaniem dramaturgii utworu. Kompozytorka zaznacza, że użyty w utworze materiał jest efektem eksperymentów (o czym świadczą załączone do

dokumentacji próbki dźwiękowe), dzięki czemu Autorka może nim bardzo świadomie operować. Ścisłej kontroli podlegają również warstwa dynamiczna i zabiegi instrumentacyjne. Te ostatnie związane są z kombinacjami brzmień różnych instrumentów lub niuansami w ramach pojedynczych instrumentów (transformacje w zakresie barwy). Stanowią one część ogólnej koncepcji tworzenia narracji typu procesualnego. Szczególną rolę zyskuje akordeon potraktowany jako instrument solowy, pełniący funkcję „moderatora” (określenie Kompozytorki); w odniesieniu do tegoż instrumentu używa Doktorantka określenia „ukrytej wirtuozerii”, którą rozumie jako introwertyczną kontemplację – zjawisko kontrastowe, w stosunku do tradycyjnie pojmowanej ekstrawertycznej wirtuozerii XIX wieku.

W trakcie lektury pracy pisemnej czytelnik coraz bardziej utwierdza się w przekonaniu, że Kompozytorce zależy na możliwie maksymalnej kontroli własnego procesu twórczego. Świadczy o tym ścisła systematyka w zakresie planowania formy, czasu muzycznego i operacji jakim poddaje materiał dźwiękowy. Również poglądy dotyczące aktu percepcji muzyki przez słuchacza wskazują na chęć świadomej kontroli tego procesu. Zamysł ten po części sprawdza się w trakcie słuchania, szczególnie w odniesieniu do konturów formy.

Autorka stwierdza: „Kształtowanie przebiegu napięć w utworze *Part among Parts* było w procesie twórczym stale konfrontowane wyobraźniowo z aspektami percepcyjnymi, z myślą o słuchaczu (Kompozytorka powołuje się w tym miejscu na poglądy Witolda Lutosławskiego (s. 70). W tym kontekście nasuwa się kluczowe pytanie o rolę pierwiastka intuicji i o znaczenie tego, co nieprzewidywalne zarówno w odniesieniu do własnej twórczości, w tym kompozycji *Part among Parts*, jak i jej percepcji przez słuchacza. Bo przecież właśnie to, co nieprzewidywalne, niekiedy niespodziewanie dla samego kompozytora – otwiera nowy wymiar, nowe nieznanne światy. Czy zatem w utworze *Part among Parts* jest miejsce na element przypadku, na niespodziewane meandry myśli i emocji, które wiodą – ujmując rzecz metaforycznie – „tam, gdzie wzrok nie sięga” najpierw kompozytora w jego tworzeniu – a później odbiorcę dzieła, słuchacza?

Przyjrzyjmy się dokładniej metodzie kompozytorskiej Doktorantki. Charakteryzuje się ona ścisłą kontrolą materiału i dyscypliną w ramach stworzonego systemu, co niewątpliwie przekłada się również na sam proces percepcji. Utwór jawi się jako kompozycja o czytelnej formie zdefiniowanej przez cyklicznie nawracające, a równocześnie ewoluujące fenomeny brzmieniowe poddane dynamice „wahadłowej” (sformułowanie Kompozytorki). Ogólnie rzecz biorąc, dominuje ciemny koloryt, a świetlane impulsy oraz wiązki barwowe raczej podkreślają, niż niwelują dominującą, mroczną atmosferę, kompozycji. Brzmienie akordeonu w połączeniu z innymi instrumentami wprowadza oryginalne, niekiedy zaskakujące walory brzmieniowe, wpływające na tajemniczą aurę kompozycji. W opozycji do klarownych konturów formy uwagę zwracają ciekawe konstelacje barwowe, wynikające z różnorodnych kombinacji, jakie powstają w wyniku nakładania się na siebie stałych modeli. Wprowadzenie ukrytego pod powierzchnią barw instrumentalnych, poddanego po części dekonstrukcji tekstu poetyckiego wprowadza dodatkowy walor brzmieniowy. Podsumowując: dyscyplina i racjonalne traktowanie materiału zaznaczające się w organizowaniu formy i czasu

muzycznego nie wykluczają w *Part among Parts* wrażenia niespodziewanych doznań, które pojawiają się szczególnie w odniesieniu do jakości brzmieniowych uzyskanych poprzez mikrotransformacje. Uwagę słuchacza pochłaniają zatem drobne – ale jakże ciekawe – zmiany w ramach detalu, który zyskuje walory natury semantycznej. Dzięki temu racjonalna koncepcja nie przesłania zmysłowej/emocjonalnej warstwy percepcyjnej.

W tym miejscu pragnę jeszcze pogłębić refleksję dotyczącą inspiracji tekstami literackimi, a przede wszystkim umuzycznionych czterech pierwszych wersów wiersza Emily Dickinson. Treści poetyckie ukryte w wybranych przez Kompozytorkę strofach poetyckich, korespondują według niej z ideą „**motywu ukrycia**” (sformułowanie Kompozytorki), czyli z sytuacją niedopowiedzenia. Wprowadzenie tego typu określenia świadczy o potrzebie zaprzeczenia wyłączności jednoznacznie zdeterminowanych momentów w kompozycji. W warstwie instrumentalnej utożsamia Kompozytorka tego typu sytuacje z jednej strony ze zjawiskami brzmieniowymi, jak „rozwirowanie” i „rezonans”, a zatem z sytuacjami związanymi z zatarciem konturów, z drugiej zaś – z sytuacją „zrywu”, którą można uznać za metaforę niewidzialnego impulsu. Zapytajmy jeszcze, jak jawi się w tym kontekście umuzyczniony tekst?

Pani Monika Szpyrka posługuje się tekstem oryginału wiersza Emily Dickinson *A route of Evenescence*, wiersza – który w całym swym jestestwie stanowi metaforę przemijania. Słowem – kluczem jest *Evenescence* – w dokładnym tłumaczeniu – przemijanie. Tekst wiersza pojawia się niespostrzeżenie, wtopiony w brzmienia instrumentów w końcowej fazie utworu (począwszy od t. 112), w częściowo w zdekonstruowanej postaci; jest słyszalny tylko w określonych momentach, przeważnie niknie, poprzez wtopienie się w barwy instrumentalne. Podobnie jak przebiegi instrumentalne również i wersy tekstu poddane są procesom cyklicznym. Ten sposób traktowania tekstu powoduje, że zatracą on walory mowy i wtapiając się w tkanekę dźwiękową wchodzi w symbiozę z wypowiedzią muzyczną.

W tym miejscu warto jeszcze zwrócić uwagę na pewien szczegół związany z pracą Doktorantki nad tekstem, a konkretniej na relacje pomiędzy oryginałem wiersza a jego przetłumaczoną wersją. O ile pojawiające się w partyturze 4 wersy występują w oryginalnej (angielskiej) wersji to w trakcie omawiania tekstu Emily Dickinson, operuje Kompozytorka przekładem Stanisława Barańczaka, który w sposób dość swobodny tłumaczy wiersz, rzec by można, że przekład jest wysublimowaną interpretacją wiersza Dickinson zaproponowaną przez Barańczaka. Monika Szpyrka, komentując znaczenie tekstu w swej kompozycji używa polskiego wariantu wiersza i utożsamia przez to angielskie „*evanescence*” (przemijanie) z polskim „uniewidocznieniem” (swobodny przekład Barańczaka). Choć istnieje pomiędzy tymi dwoma słowami pewne pokrewieństwo znaczeń, to w przypadku delikatnej poetyckiej materii otwierają one różne pola skojarzeń. Opierając się na wypowiedzi Kompozytorki muzyka odnosi się do „uniewidocznienia” według Barańczaka, podczas gdy w partyturze pojawia się „*evenescence*” z oryginału; dochodzi zatem do pewnej nieścisłości pomiędzy intencją Kompozytorki („uniewidocznienie”) a rzeczywistym impulsem – słowem oryginału.

Nasuwa się pytanie, czy gra płynną granicą znaczeń poetyckich była zabiegiem świadomym czy w grę wchodzi przypadek?

Niezależnie od poruszonej wyżej kwestii, zwraca uwagę niezmiernie wrażliwe potraktowanie wypowiedzi poetyckiej Emily Dickinson, która staje się istotnym składnikiem ogólnej, obowiązującej w *Part among Parts* koncepcji twórczej.

Na zakończenie warto wspomnieć, że ta całościowa koncepcja podparta została empirycznym projektem artystyczno-badawczym z udziałem muzyków Orkiestry Muzyki Nowej. Jak stwierdza Autorka (na s. 93), celem projektu „było zbadanie i klasyfikacja parametrów muzycznych mających wpływ na percepcję stopniowo wprowadzanych zmian w wyjściowym materiale o prostej konstrukcji”. W końcowym rozdziale komentarza odautorskiego Kompozytorka zaznaja nam ze szczegółami tego niezwykle ciekawego eksperymentu, przedstawiając w załączonej tabeli uzyskane rezultaty a także nagrania próbek dźwiękowych. Ten zamykający refleksję Kompozytorską akcent spina, niczym klamra, koncepcję twórczą Moniki Szpyrki. Kompozytorka bada rzeczywistość by odnaleźć ukryte w niej prawdy i drogi. Pozostaje tylko – zawsze w sztuce aktualne, retoryczne pytanie o miejsce tego, co umyka systemowym założeniom, co nieuchwytnie, rozstrzygane intuicyjnie – choć niekiedy ryzykownie. W trakcie lektury komentarza odautorskiego Kompozytorki tracimy nieco z oczu tę perspektywę, odnajdujemy ją jednak w końcowej refleksji, a przede wszystkim – w pełnym wymiarze – w konfrontacji z żywą muzyką.

W kontekście całościowo potraktowanej twórczości kompozytorki, utwór *Part among Parts* staje się ogniwem łańcucha prowadzonych przez nią konsekwentnie eksperymentów w zakresie organizacji materiału muzycznego, budowania formy muzycznej a przede wszystkim jest świadectwem świadomych poszukiwań dotyczących zjawisk prostoty i złożoności w muzyce. Poszukiwania te podparte są wiedzą natury empirycznej i teoretycznej, która wykorzystywana jest świadomie w realizacji określonych pomysłów artystycznych. Kompozycja *Part among Parts* jest doskonałym tego przykładem. Świadczy ona nie tylko o bogatej fantazji, ale o kompozytorskiej odwadze i jak się wydaje – bliskiej Doktorantce – pasji badacza.

Działalność Doktorantki

Przedstawione przez Panią Monikę Szpyrkę fakty dotyczące jej działalności kompozytorskiej wskazują na rozbudowaną działalność i wynikający z niej pokaźny dorobek twórczy. Znajdujemy bowiem listę utworów na różne składy, wykonanych i nagranych w ramach prestiżowych festiwali muzyki współczesnej. Doktorantka współpracowała z liczącymi się na arenie krajowej i międzynarodowej wykonawcami i zespołami, jak m.in.: Lutosławski-Quartett, Ensemble Modern czy Ensemble Recherche. Brała udział w szeregu kursów mistrzowskich w kraju i za granicą, m.in. z Markiem Andre, Julianą Hodkinson, Kaiją Saariaho, Rebecą Saunders i Agatą Zubeł, co niewątpliwie wpłynęło na jej niezmiernie sprawny warsztat kompozytorski. Twórczość Doktorantki zauważana jest przez media, świadczy o tym szereg recenzji, artykułów i wywiadów związanych z działalnością Kompozytorki.

Jest laureatką prestiżowego konkursu kompozytorskiego 68. Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów w Palermo (za utwór *Part among parts*) i wielokrotną stypendystką znaczących instytucji promujących sztukę młodych artystów.

Obok działalności kompozytorskiej zajmuje się organizacją i programowaniem festiwalu, konferencji i koncertów muzyki nowej.

Warto również wymienić komplementarne wykształcenie muzyczne Pani Moniki Szpyrki w zakresie kierunków: teorii muzyki i kompozycji (dyplomy ukończenia studiów I stopnia, studia magisterskie z kompozycji w Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. dr hab. Anny Zawadzkiej-Gołosz), oraz uzupełniające studia w ramach programu solistycznego z kompozycji (Advanced Postgraduate Diploma in Music, Classis Composition) pod kierunkiem Juliany Hodgkinson, Nielsa Ronsholdta oraz Simona Steena-Andersena.

Podsumowując:

W oparciu o art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2022 r. poz. 574, z późn. zm.) stwierdzam, iż praca mgr Moniki Szpyrki spełnia wymagania nakładane na prace doktorskie i wnoszę do Rady do Spraw Dyscypliny - Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie o dopuszczenie Doktorantki do dalszej procedury postępowania.

Bettina Skrzypczak



