

**Recenzja dorobku i rozprawy doktorskiej Anny Gigiel-Biedki
pt. „Klasyczne i nieklasyczne techniki wokalne jako podstawa wykonania i
interpretacji dzieł musicalowych na wybranych przykładach”
w postępowaniu o nadanie stopnia doktora**

Jest rok 2012, na deskach Teatru Dramatycznego im. Gustawa Holoubka swoją musicalową wersję „Operetki” Witolda Gombrowicza realizuje Wojciech Kościelniak. Wtedy to miałem przyjemność poznać fantastyczną osobę i talent Anny Gigiel - Biedki, gdyż znaleźliśmy się wspólnie w obsadzie tego spektaklu wraz z m.in. Paulą Kinaszewską, Pawłem Tucholskim i Pawłem Paprockim. Pracę przy spektaklu jak i samo artystyczne spotkanie z Anią wspominam niezwykle miło. Jest aktorką znakomicie przygotowaną do stawianych przed nią zadań, oddaną pracy, dysponującą świetnym warsztatem, zarówno wokalnym jak i aktorskim. Dziś mija ponad dekada od tego spotkania i przychodzi mi w udziale recenzowanie naukowej dysertacji mojej scenicznej koleżanki z czego się niezmiernie cieszę.

Anna Gigiel-Biedka postanowiła w swojej pracy doktorskiej zmierzyć się z zagadnieniem doboru odpowiedniej techniki wokalne, w optymalny sposób wykorzystującej właściwości głosu oraz predyspozycje wokalne wykonawcy w konfrontacji ze stylistyką i zakresem trudności danego dzieła muzycznego w obrębie sztuki musicalowej. Wskazuje, że każdy wykonawca dysponuje indywidualnym konglomeratem uwarunkowań fizycznych, technicznych oraz osobowościowych. Dobór odpowiedniej techniki może uwydatnić najlepsze cechy głosu i dać możliwość swobodnej i pełnowymiarowej interpretacji utworu. Każda rola to inny charakter postaci, inny kontekst dramaturgiczny, inna stylistyka i ekspresja wykonawcza. Wokalista musicalowy powinien realizować materiał literacko-muzyczny w sposób elastyczny i kreatywny. Według autorki ma w tym pomóc znajomość odmiennych technik wokalnych i wnikliwa analiza dzieła oraz dobór środków wykonawczych dostosowany do kryteriów owego dzieła. Istotne z mojego punktu widzenia jest położenie przez doktorantkę nacisku na możliwość wykorzystania przez artystę zarówno klasycznych jak i nieklasycznych technik wokalnych. Jej zdaniem te z pozoru bardzo odległe style wykonawcze mogą w określonych okolicznościach być wręcz niezbędne dla uzyskania całkowitej wiarygodności artystycznej interpretacji. Pozwolę sobie tutaj na refleksję, że dowodzi to ewolucji w podejściu do traktowania

ram klasycznej techniki wokalne, kiedyś zarezerwowanej wyłącznie do realizacji dzieł klasycznych kompozytorów. Współczesna twórczość musicalowa obejmuje niezwykle szeroką materię gatunkową, od klasyki począwszy, po jazz, rock, muzykę popularną czy nawet hip hop. Pomimo iż historia śpiewu klasycznego jest nieporównanie bogatsza, musical daje artyście możliwość ustawienia jego potencjałów w szeregu narzędzi wykonawczych na równi z innymi technikami. Spieszę jednak zaznaczyć, że autorka dysertacji podkreśla doniosłą rolę klasycznej emisji głosu i szkoły *bel canto* jako bazy oraz punktu wyjścia do kształtowania się wszystkich późniejszych technik.

Praca doktorska została stworzona na podstawie osobistych i zawodowych doświadczeń autorki oraz na podstawie zgromadzonych przez nią i przestudiowanych materiałów naukowych poruszających zagadnienia z omawianej dziedziny.

Praca doktorska Anny Gigiel powstała w oparciu o stworzone przez nią dzieło artystyczne, na które składa się trzynaście utworów musicalowych, zróżnicowanych pod względem charakteru i stylu. Materiał został dobrany w taki sposób by jak najszerszej zaprezentować możliwą do wykorzystania gamę technik wokalnych. W pierwszych częściach autorka omawia szczegółowo klasyczne i współczesne techniki wokalne, ostatnią zaś część poświęca analizie własnej interpretacji utworów zawartych w przygotowanym przez nią dziele.

Autorka dysertacji podjęła się niełatwego zadania, gdyż jak sama wskazuje, na polskim rynku wydawniczym nie znajdziemy wielu pozycji dotyczących współczesnych technik wokalnych. Literatura z jakiej korzystała to w większości prace w języku angielskim kompleksowo opisujące interesujący ją obszar. Wymienione przez doktorantkę nieliczne przykłady opracowań tematyki ewolucji technik wokalnych w języku polskim zaskakuje w kontekście rosnącej popularności teatru musicalowego w Polsce. Na terenie całego kraju od lat funkcjonują znakomite sceny musicalowe i wciąż powstają nowe, regularnie wystawiające dzieła tego gatunku. Na uczelniach artystycznych powstają kierunki skrojone specjalnie pod kątem kształcenia aktorów i wokalistów musicalowych. Naturalną więc wydaje się potrzeba stworzenia solidnych podstaw teoretycznych zarówno dla nauczycieli, studentów jak i aktywnych zawodowo wykonawców. W obliczu takiego zapotrzebowania praca Anny Gigiel-Biedki stanowi niezwykle cenny wkład naukowy. Cieszy mnie to także ze względu na moje osobiste doświadczenia. Sięgając pamięcią do czasów kiedy odbywałem własną drogę edukacji podczas studiów w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, wspominam znakomitych nauczycieli impostacji, którzy wprowadzali nas w tajniki operowania głosem, jednak głównie w zakresie mowy scenicznej. Jeżeli adept aktorstwa pragnął rozwijać swoje umiejętności wokalne pod kontem scen muzycznych, musiał to czynić

we własnym zakresie uzupełniając edukację w szkołach muzycznych. Dzisiaj studenci aktorstwa mają szansę wyboru kierunku oraz dostęp do fachowej edukacji, która powinna się nadal rozwijać dzięki wiedzy i działalności naukowej takich artystów i pedagogów jak Anna Gigel-Biedka.

Rozdział pierwszy dysertacji wyczerpująco i ciekawie opisuje rozwój technik wokalnych w kontekście przemian historycznych i ewolucji gatunków. Na uwagę zasługuje ukazanie przez doktorantkę szerszego kontekstu rozwoju form muzycznych, na bazie których podejście do głosu ewoluowało na przestrzeni dziejów. Autorka zreżymnie przedstawia punkty zwrotne w historii wokalistyki, takie jak powstanie operetki, teatru balladowego, rewii, burleski i innych, zarówno na kontynencie europejskim jak amerykańskim, tym samym dokonując klarownego uszeregowania istotnych faktów. Znaczące i przełomowe kompozycje są zawsze opisane w kontekście ich genezy, wpływu migracji, polityki, przemian historycznych i kulturowych. Takie ujęcie tematu nadaje pracy uniwersalny i wszechstronny charakter, bowiem by rozumieć sztukę powinniśmy dostrzegać jej kulturowe i społeczne konteksty.

Cenne jest dla mnie także zwrócenie przez autorkę uwagi na fakt, iż rozwój muzyki wokalne i wynikająca z niego ewolucja w zakresie emisji głosu nie wynikały jedynie z warstwy czysto muzycznej, ale także ze zmieniającej się z czasem tematyki zawartej w treści literackiej. Fabuła musicali poruszała kwestie o większym ciężarze w wymiarze społecznym, psychologicznym i emocjonalnym, co wymagało poszukiwania nowych środków wyrazu, a co za tym idzie - technik wokalnych.

W rozdziale drugim Anna Gigiel przedstawia historię, specyfikę oraz ewolucję szkoły *bel canto*, będącej podstawą klasycznych technik wokalnych. Rozdział przekrojowo i wyczerpująco przedstawia zarówno czołowe postaci szkoły *bel canto*, jak i rozwój techniki na podstawie zmieniających się gustów, ewolucji form muzycznych oraz pogłębianej przez teoretyków, wykonawców i pedagogów wiedzy na temat anatomii i funkcjonowania głosu. W ostatniej części rozdziału autorka dzięki licznym przykładom muzycznym dowodzi jak istotna jest znajomość techniki *bel canto* również na polu wykonawstwa dzieł z gatunku musicalu. Przytaczane przez doktorantkę fakty są opisane w sposób przejrzysty i barwny. Zabiegi takie, jak przywołanie wątku z życiorysu opisywanych postaci, czynią pracę niezwykle interesującą.

Rozdział trzeci poświęcony jest współczesnym technikom wykorzystywanym w śpiewie musicalowym oraz szkołom wokalnemu stworzonym pod kątem wykonawstwa współczesnej muzyki rozrywkowej i musicalowej. Również w tym rozdziale autorka w sposób czytelny i wyczerpujący opisuje poszczególne zagadnienia, które nawet dla osoby nie będącej ekspertem w dziedzinie

wyrafinowanych technik wokalnych, przedstawione są w sposób w pełni zrozumiały i przystępny. Praca może dzięki temu stanowić ogromną pomoc jako źródło specjalistycznej wiedzy zarówno dla studentów jak i praktykujących wykonawców.

W tej części pracy, opis poszczególnych technik wzbogacony jest o historyczne tło - genezę ich powstawania. Autorka wskazuje na bardzo ciekawe zjawisko przenikania się gatunków muzyki rozrywkowej i musicalowej, które stanowiło podstawę ewolucji sposobu emitowania dźwięku. Tam gdzie zderzają się różnorodne jakości, tam zachodzi rozwój. Tak przedstawiona perspektywa prowadzi mnie do osobistej konkluzji, że wszelkiego rodzaju rozwój w sztuce jest zdeterminowany konfrontacją odmiennych jakości.

Szczegółowo przez doktorantkę opisane współczesne techniki wokalne, ukazujące także przebieg procesu fizjologicznego, jaki zachodzi podczas stosowania danej metody, wskazują na wnikliwą znajomość tematu.

W dalszej części rozdziału autorka przedstawia trzy szkoły wokalne oraz sylwetki ich autorów: Setha Riggsa, Jo Estill i Cathrine Sadolin, którzy swoje metody stworzyli w oparciu o wieloletnie badania, własne doświadczenia sceniczne i dydaktyczne, oraz dogłębną analizę fizjologii głosu. Również tutaj znajdziemy wyczerpujące treści podane w sposób fachowy i wyczerpujący.

Rozdział czwarty dysertacji to obszerny przegląd badawczy utworów musicalowych składających się na przedstawione przez autorkę dzieło artystyczne. Utwory zostały wybrane w taki sposób, by możliwie najszerszej wykazać możliwość zastosowania odmiennych technik wokalnych w zależności od wymogów danego dzieła. Autorka sięgnęła po kompozycje pochodzące z różnych okresów rozwoju musicalu: Kurt Weill, George Gershwin, Claude-Michel Schönberg, Frederick Loewe, Alan Menken, Björn Ulvaeus, Benny Anderson, Tori Amos, Dana P. Rowe i Lucy Simon.

W koncertowej, czy też nagraniowej interpretacji utworów będących fragmentami większej formy zawsze pojawia się trudność polegająca na konieczności uchwycenia kontekstu w jakim znajduje się bohater. Numery musicalowe mogą oczywiście funkcjonować jako utwory niezależne formalnie, jak dla przykładu *Summertime* Georga Gershwina. Utwór, który przytaczam dla przykładu później stał się standardem muzyki jazzowej interpretowanym przez najwybitniejszych wokalistów i instrumentalistów, pierwotnie pochodzi z opery *Porgy and Bess* i funkcjonuje w nim jako kołysanka będąca częścią fabuły libretta, elementem większej całości, z czego wykonawca powinien zdawać sobie sprawę.

Ania Gigiel-Biedka doskonale rozumie potrzebę świadomości kontekstu wykonywanych utworów. W swojej pracy przywołuje wątki dramaturgiczne poszczególnych momentów muzycznych, dokonuje charakterystyki postaci, wreszcie

odnajduje relacje pomiędzy warstwą dźwiękową a literacką. Zarówno w pracy aktora, jak i wokalisty, głębokie przeniknięcie do źródła motywów postaci, nakreślenie jej historycznego tła, czy też proveniencji społecznej, jest w moim przekonaniu niezbędne dla procesu budowania roli. Powiedziałbym więcej - jest to warunek, jaki wyznacza zawód artysty, by to co swym kunsztem tworzy i czym dzieli się z publicznością miało wymiar sztuki wyższej. Analiza intencji postaci, w połączeniu z jej rysem psychologicznym tworzy iluzję powołania do życia tego, co na papierze jest tylko fragmentem tekstu, czy zestawem nut na pięciolinii. Konstancy Stanisławski powiedział kiedyś: „Każdy człowiek, który jest prawdziwym artystą pragnie stworzenia w swoim wnętrzu innego, głębszego i bardziej fascynującego życia niż to, które aktualnie go otacza.”

Doktorantka opisując proces doboru technik do poszczególnych utworów sięga także po istotne dla ich źródła konteksty. Dla przykładu - w części poświęconej fragmentom z musicalu *Doktor Żywago* znajdziemy takie informacje przytoczone przez autorkę: „Utwór *Gdy Muzyka gra*, w którym główna bohaterka Lara rozlicza się z grzechów przeszłości, opowiada o jej związku z Wiktorem Komarowskim, próbując wyznać swoje winy przyszłemu mężowi Paszy Antipowowi. Jest to utwór zróżnicowany w swojej konstrukcji, przez co słuchacz odnosi wrażenie mnogości i zmienności emocji Lary.” - Mamy tu kontekst - przeszłość, mamy relację z partnerem w teraźniejszości i trudne położenie w jakim znajduje się bohaterka. W tych kilku nakreślonych przez doktorantkę słowach dowiadujemy się ogromnie dużo o możliwym do wykorzystania interpretacyjnie stanie emocjonalnym postaci.

Ze stworzonego przez doktorantkę opisu utworu *Przestać się bać* dowiadujemy się o pragnącej otworzyć się na miłość bohaterce musicalu *Company*. Autorka, podobnie jak w innych przypadkach, posługując się zaledwie kilkoma zdaniami charakteryzującymi postać, potrafi trafnie uchwycić stan w którym ta się obecnie znajduje, właśnie w chwili kiedy śpiewa swoją partię.

W podrozdziale poświęconym utworowi *Czekaj no Higińszczaku* pochodzącemu z musicalu *My Fair Lady* Frederica Loewe'a i Alana Jaya Lenera czytamy: „Jest to zabawny i pełen gniewu utwór Elizy Doolittle, która zirytowana brakiem postępów w nauce fonetyki oraz nieustępliwością swojego mentora - Henry'ego Higginsa, planuje zemstę na nauczycielu.” Zacytowany przeze mnie fragment po raz kolejny dowodzi niezwykłej umiejętności autorki do syntetyzowania fabuły w taki sposób, że czytający jest w stanie całościowo i w szczególności objąć wyobraźnią stan emocjonalny postaci i okoliczności w jakich się znajduje. Jest to bardzo przydatne narzędzie służące nie tylko do opisywania istoty i funkcji dramaturgicznej utworu, ale także do pracy nad jego interpretacją. To tylko kilka

przykładów, lecz doktorantka podobną biegłością w podawaniu esencji treści literackich wykazuje się w przypadku każdego z omawianych dzieł.

Wszystkie opracowywane przez doktorantkę utwory są poddane szczegółowej analizie pod względem muzycznym w każdym istotnym aspekcie: melodyki, harmonii, metrum, rytmiki, rozpiętości skali, dynamiki, faktury instrumentalnej oraz stylu. Co istotne dla mnie, z punktu widzenia interpretatora, wszystkie te elementy autorka utrzymuje w ścisłej relacji z przebiegiem akcji utworu oraz ze stanem emocjonalnym odgrywanej postaci.

Przytoczę kilka przykładów z różnych podrozdziałów:

- „Tonacja sprzyja utrzymaniu nastroju tajemniczości i smutku, który zawiera tekst śpiewany przez bohaterkę”
- „ (...) motyw linii wokalne utrzymany w niskim rejestrze i w niewielkim ambitusie wzmacnia u słuchacza poczucie zagubienia i tęsknoty”
- „Gniew dziewczyny podkreślany jest już na samym początku piosenki przez zastosowanie wyrazistej artykulacji i punktowanego rytmu”
- Wspomniane przez bohaterkę w tekście lato spędzone z ukochanym można potraktować jako okres beztroski, pełen ciepła i miłości, po którym nastąpiła jesień ich nagłego rozstania. Według Beckha tonacja Es-dur jest właśnie tym czasem ciemności po świetle słońca”
- „Na słowach mówiących o trudności w zapomnieniu tych czasów melodia linii wokalne skacze w górę, podkreślając jak ciężko jest wymazać je z pamięci”.

To tylko nieliczne dowody na znanstwo warstwy muzycznej utworów w jednoczesnym ciągłym związku z tekstem. Autorka rozumie i przedstawia ze szczegółami liczne zamiary kompozytorów, polegających na stosowaniu określonych środków dla podkreślenia relacji między dźwiękami a tekstem, faktur orkiestrowych w warstwie akompaniamentu i innych zabiegów mających na celu uwypuklenie emocji bohaterów. Bez tej wiedzy w moim osobistym przekonaniu nie sposób w pełni zrozumieć tzw. anatomię utworu niezbędną do skutecznego doboru techniki, by wreszcie najpełniej zrealizować wymogi interpretacyjne. Sam pracując nad utworami z dziedziny piosenki aktorskiej lub musicalowej, którymi zajmuję się od lat w swojej pracy zawodowej, przyjmuję podobną strategię wielowarstwowej analizy materiału w celu odnalezienia relacji między słowem a dźwiękiem.

Słuchając wykonań utworów składających się na artystyczne dzieło Anny Gigiel-Biedki przekonuję się w każdym szczególe o wiarygodności zapisanych przez nią słów. Każda opisana przez nią technika wykorzystana w danym momencie utworu jest wyraźnie rozpoznawalna w wykonaniu. Co istotne, dobór danej techniki doskonale oddaje potrzeby interpretacyjne poszczególnych utworów. Tam gdzie mamy do czynienia z fragmentami pełnymi ekspresji, artystka sięga po techniki

umożliwiający wydobycie większej dynamiki i pozwalający na przekazanie odpowiedniego ładunku emocjonalnego. We fragmentach lirycznych korzysta z takich rodzajów emisji, które pozwalają nie tylko wyeksponować walory frazy i melodyki, ale, co ważne ze względu na interpretację, dają możliwość oddania głosem stanu melancholii, smutku i innych subtelnych odcieni emocjonalnych bohaterów. Szalenie spodobał mi się fragment, który cytuję tu na dowód powyższych obserwacji „To nie tylko sekwencja dźwięków, ale prawdziwa podróż, gdzie każda nuta koresponduje z głębszymi uczuciami i przeżyciami postaci”. W taki sposób Anna Gigiel-Biedka podsumowuje zagadnienia związane z utworem *Przestać się bać* Stephena Sondheim’a, ale na tym nie poprzestaje, bowiem jej muzyczna interpretacja doskonale oddaje sens i prawdę zapisanych wniosków.

Warta podkreślenia jest ogromna dbałość autorki o czytelność śpiewanego przez nią tekstu. Nie umknęło mi ani jedno słowo w wysłuchanych wykonaniach artystki. Nawet w utworach, które są niezwykle skomplikowane pod względem tempa i rytmiki, jak na przykład *Czekaj no Higińszczaku* Fredericka Loewe. Zdaję sobie sprawę z poziomu wyzwania, biorąc pod uwagę fakt, że owe utwory pierwotnie zapisane w języku angielskim, na ten język skrojone, po przetłumaczeniu na nasz, naszpikowany spółgłoskami język polski, stają się jeszcze trudniejsze i wymagające od wykonawcy wybitnej sprawności dykcyjnej. Podobnie jest w przypadku wykonania utworu *Lovesick* Dawida Yazbecka, gdzie kompozytor podnosi poprzeczkę wykonawczą rozbijając melodię na nieustanne skoki interwałowe. Również z tym wyzwaniem artystka radzi sobie znakomicie, wykonując utwór jednocześnie płynnie i z konieczną intensywnością podawania tekstu utworu.

Wrażenie robi również łatwość z jaką Anna Gigiel-Biedka zmienia techniki, w zależności od potrzeb. Brawurowe jest pod tym względem wykonanie utworu *Słuchaj się mnie* Alana Menkena w znakomitym tłumaczeniu Michała Wojnarowskiego, gdzie artystka bez najmniejszego trudu przez cały utwór przechodzi od mowy do śpiewu, jednocześnie stosując różne rodzaje emisji i zmienną dynamikę. Aktorska interpretacja utworu jest dzięki temu wyrazista i pełna skonstrastowanych barw.

Reasumując, doktorantka przedstawiła dzieło precyzyjnie przygotowane i wirtuozowsko wykonane, poprzedzone skrupulatną analizą, dającą możliwość doboru odpowiednich środków wykonawczych. Dysertacja jest przejrzysta i sumienna, dowodząca zarówno w sposób teoretyczny jak i praktyczny, iż znajomość różnorodnych technik wokalnych daje wykonawcy szerokie możliwości interpretacyjne. Autorka dowodzi również swoim znakomitym przykładem, że konsekwentne doskonalenie warsztatu przynosi imponujące efekty. Mój dawny profesor i wieloletni mentor Jan Englert, mówiąc nam - studentom o konieczności doskonalenia i poszerzania warsztatu aktorskiego, porównywał go do pęku kluczy:

im więcej „kluczy” posiada artysta, tym więcej obszarów jest dla niego dostępnych na polu interpretacji i budowania roli.

Chciałbym odwołać się do mojego osobistego doświadczenia: Dzięki latom poświęconym nauce gry na skrzypcach, a później kształceniu wokalnemu, mam świadomość jak mocno dziedzina muzyczna skupiona jest na technologii wytwarzania dźwięku, dyscyplinie intonacyjnej, rytmicznej i wielu innych elementach. Żeby tę wiedzę muzyczną przełożyć na świat, w jakim nasza doktorantka się znalazła, czyli w przestrzeni przenikania się muzyki i teatru, musimy sobie uświadomić jak ważna jest edukacja artysty muzyka pod kątem realizacji zadań aktorskich. Świadomość wagi słowa, treści, kontekstu, jak i możliwość odczytania i zrozumienia motywów działania kreowanej postaci, są niezbędne w artystycznym działaniu zarówno na gruncie opery, operetki czy musicalu. Jest to moim zdaniem niezbywalny i niezwykle potrzebny aspekt, który stwarza pełnię interpretacyjną, tak jak to widzimy na przykładzie omawianego dzieła oraz w jego teoretycznym rozwinięciu w postaci pisemnej dysertacji autorstwa Anny Gigiel-Biedki.

Punktem wyjścia, podstawą działania aktora, jest słowo. Możemy je sobie wyobrazić jako ziarno. Jeśli operujemy w kategoriach sztuki teatralnej, musicalowej lub operowej, artysta jest dostarczycielem istoty tego ziarna do odbiorcy, akuszerem jego rozwoju. Słowo - ziarno musi się w nim ukorzenie, musi wytworzyć emocję. A żeby tak się stało, powinno być przez niego właściwie odczytane i rozumiane. Kiedy już w dogłębnym i subiektywnym procesie analizy słowa wytworzy się autentyczna emocja, przeniesiemy ją skutecznie do widza, ale tylko posiadając odpowiedni nośnik, czyli technikę. Technika bowiem jest niczym język komunikacji między artystą a widzem. Dzięki odpowiedniej technice - treści i emocje dotrą do odbiorcy w sposób najciekawszy i najlepiej poprzez kunszt właśnie, wyposażony.

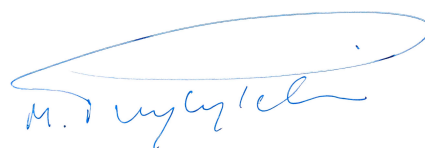
Jeden z twórców technik aktorskich, Michaił Czechow, w swojej pracy pt. „*O technice aktora*” pisze: „Jeżeli zdasz sobie sprawę, że jako aktor różnisz się od człowieka nie będącego artystą, tym, że posiadasz umiejętność takiego widzenia rzeczy i przekazywania zjawisk otaczającego cię świata, jakiej on nie posiada, i kiedy zadajesz sobie pytanie, w jakim sensie każde ćwiczenie „otwiera oczy” i w jakim stopniu uczy przekazywania środkami sztuki tego, co postrzegasz, wtedy to, co istotne w każdym ćwiczeniu i w całej metodzie, stanie się dla ciebie zrozumiałe i uchwytnie”.

Doktorantka nie tylko znakomicie rozumiała potrzebę zgłębienia wiedzy i przyswojenia sobie różnorodnych metod posługiwania się głosem, ale, co najistotniejsze, potrafi ją wykorzystać w swojej artystycznej pracy w sposób najwłaściwszy z możliwych, aby w pełni przekazać istotę i sens, zawarte zarówno w muzyce jak i w słowie.

Z całą mocą popieram przyznanie mgr Annie Gigiel-Biedce tytułu doktora sztuki, na podstawie przenikliwej i wartościowej pracy doktorskiej zaprezentowanej w formie dzieła muzycznego oraz pisemnej dysertacji.

Stwierdzam, że rozprawa doktorska mgr Anny Gigiel - Biedki spełnia wymogi ustawy i wnioskuję dopuszczenie do dalszych etapów postępowania.

Prof . dr hab. Marcin Przybylski

A handwritten signature in blue ink, consisting of a large, sweeping oval shape above the cursive text "M. Przybylski".