

Gdańsk, dnia 5 stycznia 2021 roku

Recenzent, prof. Roman Perucki

Dziedzina, sztuki muzyczne; Dyscyplina: instrumentalistyka

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku; ul. Łąkowa 1/2, 80-743 Gdańsk

adres domowy: Sarnia 22, 81-598 Gdynia

RECENZJA

Zlecniodawca recenzji

Zlecniodawcą recenzji jest Akademia Muzyczna w Krakowie. Do pisma Przewodniczącej Rady do Spraw Dyscypliny-Sztuki Muzyczne tejże Uczelni, informującego

o wyznaczeniu mej osoby na recenzenta pracy doktorskiej w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka mgra Michała Białki zatytułowanej „W obronie tradycji. Robert Fuchs (1847-1927) – ostatni wiedeński twórca romantycznej muzyki organowej” została dołączona następująca dokumentacja:

- praca doktorska - dzieło artystyczne.
- dokumentacja dotycząca postępowania.

Podstawowe dane o Kandydacie

Michał Białko (rocznik 1987) dyplom magistra sztuki uzyskał w 2011 roku na krakowskiej Akademii Muzycznej w klasie organów profesora Andrzeja Białki (wynik bardzo dobry z wyróżnieniem). W 2012 roku ukończył Conservatorium van Amsterdam, gdzie kształcił się pod kierunkiem wybitnego artysty i pedagoga Pietera van Dijka.

Swe umiejętności muzyczne doskonalił podczas licznych kursów mistrzowskich prowadzonych przez uznanych znawców gatunku, m. in. takich jak: Joachim Grubich,

Julian Gembalski, Gerhard Gnann, Bernard Haas, Lorenzo Ghielmi, Jaroslav Tůma

i David Titterton.

Doktorant jest laureatem II nagrody Ogólnopolskiego Konkursu Organowego „Mendelssohn – Eben” (Kraków, 2002).

Szczególne miejsce w działalności doktoranta zajmuje działalność pedagogiczna – prowadzi klasę organów w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w rodzinnym Krakowie.

OCENA DOROBKU ARTYSTYCZNEGO

Michał Białko jako solista i kameralista koncertuje w wielu polskich i zagranicznych ośrodkach muzycznych w ramach festiwali i cykli muzycznych (w kościołach i salach koncertowych upowszechniających muzykę organową. Wśród licznych koncertów warto wymienić:

- koncert w ramach „VIII Oświęcimskich Recitali Organowych” w kościele św. Maksymiliana Marii Kolbego (2002),
- koncert w ramach „Tynieckich Recitali Organowych”, sezon XXXVI w Opactwie oo. Benedyktynów (2007),
- koncert w ramach „XVIII Międzynarodowego Festiwalu Młodych Laureatów Konkursów Muzycznych” w kościele Opatrzności Bożej w Katowicach (2008 rok),
- koncert w Sali Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie – „IV Dni Jana Pawła II WIARA I NAUKA” (2009),
- koncerty w krakowskim kościele Bożego Ciała oraz w bazylice mniejszej Matki Boskiej Anielskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej (2010),
- koncert w ramach „XXXV Festiwalu Muzyka w Starym Krakowie” w bazylice oo. Paulinów Na Skalce (2010 rok),
- koncerty w Holandii: w Amsterdamie, Alkmaar, Middenbeemster (2011),
- koncert charytatywny w krakowskiej Bazylice Mariackiej (2011),
- koncerty Portugalii: w Porto, Nogueira da Regedoura (2012),
- koncert w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Łusławicach (2014),
- koncerty we włoskim Bibione (2014, 2015, 2016),
- koncerty w Wiedniu (2014, 2016, 2017),
- koncerty w niemieckim Delitzsch (2016, 2017),
- koncerty na Ukrainie: we Lwowie (2017, 2018), Równem i Czerniowicach (2018)
- koncert w czeskim Brnie (2017), norweskim Trondheim (2018),
- koncert w ramach „XIV Międzynarodowego Festiwalu Wieczory Organowe u Opatrzności Bożej”, Wrocław 2019.

Regularnie współpracuje z Chórem Mieszanym Katedry Wawelskiej, Collegium Zieleński, zespołem OCTAVA oraz Filharmonią Krakowską im. Karola Szymanowskiego.



W swoim dotychczasowym dorobku artystycznym posiada udział w nagraniach płytowych:

- *Muzyka organowa u św. Marcina* (PTB 003, 2011), nagranie *Fantazji i fuga g-moll BWV 542* Jana Sebastiana Bacha,
- *Andrzej Białko Organ Recital* (DUX 0921, 2013), nagranie *Pièce d'Orgue BWV 572* Jana Sebastiana Bacha,
- *Bartłomiej Pękiel: Opera Omnia* (DUX 1454/55/56, 2017), nagranie 4 utworów Bartłomieja Pękiela: *I. Missa senza la cerimonia, II. Missa senza la cerimonia, Missa Paschalis, Fuga*.
- *Complete Works for Violin and Organ* (Ars Sonora, ARSO-CD-161, 2020), nagranie utworów Josepha Rheinbergera: *Sechs Stücke für Violine und Orgel op. 150, Suite für Violine und Orgel op. 166*, oraz Tomasa Antonia Vitaliego: *Ciaccona g-moll*.

OCENA DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Praca doktorska mgr Michała Białki jest bardzo obszerna (liczy ponad 200 stron).

Przedstawia sylwetkę nieznanego szerzej twórcy późnego romantyzmu związanego przez całe życie z Wiedniem – Roberta Fuchsa (1847-1927). Autor pracy opisał sytuację polityczną, społeczną i kulturalną, a w szczególności wiedeńską muzykę organową, określoną datami pobytu Roberta Fuchsa w stolicy Austrii, tj. lat 1865-1927. Następnie przedstawiona została sylwetka i ogólna charakterystyka twórczości Roberta Fuchsa oraz muzyka organowa tego wiedeńskiego kompozytora. Doktorant opisał również instrumenty na jakich przyszło grać omawianej postaci: organy w kościele O. Pijarów oraz instrument Buckowa z 1862 roku

w kaplicy zamku Hofburg (znajdujących się obecnie w Muzeum Techniki w Wiedniu).

Omówił problemy rejestracyjne i wskazówki wybitnych twórców epoki: Christiana Heinricha Rincka, Ernsta Friedricha Richtera, Felixa Mendelssohna – Bartholdiego, Josepha Gabriela Rheinbergera, kantora św. Tomasza w Lipsku, Karla Piutti'ego, Josefa Weippeta,

Hugo Riemanna i Johannes Brahmsa.

Instrument i sposób rejestracji utworów organowych jest niezwykle ważny w interpretacji utworów omawianego okresu. Podobnie jak omawiana w dysertacji artykulacja, tempo (również tempo rubato), użycie możliwości w rozwijającym się budownictwie organowym (wałek crescendo, żaluzje, wolne kombinacje, etc.). To właśnie twórcy wpływali na rozwój budownictwa organowego, a organmistrzowie pod wpływem inspiracji kompozytorów wprowadzali „nowinki” do powstających instrumentów. W ten sposób powstała muzyka,

która mogła być interpretowana na nowopowstających instrumentach. Bardzo emocjonalna, pełna płynnych zmian dynamicznych, od pp do ff, oddająca niezwykłą dynamikę i rozwój wirtuozostwa z jednej strony, a z drugiej głębię uczuć, subiektywizm i indywidualizm twórców. Stąd twórcy tacy jak Robert Fuchs i instrumentarium epoki dają olbrzymie możliwości do indywidualnych interpretacji organistów wirtuozów.

Michał Białko do nagrania:

Preludium i fuga Des-dur, Fantazji C-dur op. 87, Fantazji e-moll op. 91, Wariacji cis-moll na temat własny oraz opublikowanego dopiero w roku 2008 utworu skomponowanego

23 kwietnia 1917 roku: *Fantazji Des-dur op. 101* wybrał organy firmy Martin Binder&Sohn w kościele św. Józefa w Chorzowie.

Po krótkich wnioskach końcowych autor rozprawy doktorskiej umieścił bogatą bibliografię (publikacje książkowe, artykuły, dysertacje /a więc praca Michała Białki jest drugą pracą poświęconą Robertowi Fuchsowi/, hasła encyklopedyczne, wydawnictwa nutowe, rękopisy, źródła internetowe, ilustracje) oraz katalog dzieł Roberta Fuchsa oraz spis utworów na płycie – dziele artystycznym.

Praca doktorska mgr Michała Białki obejmuje całokształt zagadnień związanych z epoką, twórcą i zagadnieniami potrzebnymi do właściwego wykonania jego dzieł. Praca napisana jest prawidłowym językiem, ale mimo to autor nie ustrzegł się drobnych błędów językowych

i niekonsekwencji. Przykładowo:

- zawsze piszemy imię i nazwisko kompozytora pojawiające się po raz pierwszy w pracy – na str. 46 brakuje imienia przy nazwisku Rembrandta,
 - na stronie 40: błąd stylistyczny w zdaniu – „Ostatecznie zmiany te doprowadziły do podziału między osobami związanymi z organami, wśród których jedne były zwolennikami nowego stylu budownictwa a inne w sposób skrajny się mu przeciwstawiały”,
 - na stronie 50: niepotrzebna jest litera „w” (błąd logiczny), powinno być „[...] ocalenia cesarza Franciszka Józefa z zamachu [...]”,
 - na stronie 67: w zdaniu [...] w latach 1902-1939, i z którym grał Fuchs [...] niepotrzebna litera „i”,
 - na stronie 111: błąd logiczny – w zdaniu Wykonawca utworów Fuchsa ma szansę na wykorzystanie licznych możliwości instrumentu [...]” należy skreślić wyraz „licznych”,
 - na stronie 139: błąd stylistyczny w zdaniu – „Najkrótsza z organowych fantazji Roberta Fuchsa – *Fantazja e-moll op. 91*, jest utworem nie mniej od pozostałych interesującym”.
- Autor używa w swej rozprawie doktorskiej banalnych sformułowań:
- na stronie 114: „[...] autor starał się grać legato tam, gdzie to było możliwe”, przecież są różne rodzaje legata! Sam autor na stronie 100 pisze: „[...] proponowane przez kompozytora palcowanie w wielu sytuacjach wyklucza możliwość osiągnięcia absolutnego legata.”,
 - na stronie 117 Michał Białko pisze: „W utworze nie wprowadzano gwałtownych zmian rejestracyjnych, dodawano tylko i odejmowano pojedyncze głosy celem osiągnięcia efektu crescendo lub diminuenda”,



- na stronie 131: „*Fantazja C-dur op. 87 jest dla wykonawcy utworem w całości trudnym*”,
- na stronie 134: „*Dokładność wykonania partii pedału jest też bardzo istotna w taktach 89-98 [...]*”,
- na stronie 144: „*Często stosował technikę rubata i wiele czasu poświęcił dokładnemu opanowaniu materiału*”,
- na stronie 145: „*Niewygodna partia pedału wymaga w tym miejscu opracowania odpowiedniej aplikatury a ponadto sprawia, że opanowanie fragmentu zająć może proporcjonalnie więcej czasu*”,
- na stronie 164: „*Ze względu na krótki czas trwania tej wariacji, w nagraniu autor wykonał wszystkie przewidziane powtórki*”.

Na stronie 75 w przypisach pojawiających się po raz pierwszy powinno się pojawić imię i nazwisko autora, niewiadomo jakiej pozycji dotyczy przypis.

Ponadto są błędy redakcyjne, np. na stronie 110 (spacje), podobnie na stronie 41. Na stronie 48 autor pisze: „*Na początku XX wieku w budownictwie organowym w Austrii pojawiła się tendencja do tworzenia dużych instrumentów, wyposażonych w liczne urządzenia pomocnicze, co najmniej jedną żaluzję, walec crescendo oraz trakturę pneumatyczną*

lub elektropneumatyczną, co często wiązało się z utratą jakości pojedynczych głosów”.

Czyżby jakość pojedynczych głosów zależała od użytej traktury i żaluzji?

Kolejne lapsusy językowe, niekonsekwencje to:

- na stronie 114: zamiast sformułowania „*Zagadnienia interpretacyjne oraz techniczne*”, lepiej byłoby zastosować „*problemy techniczne*”, albo lepiej „*problemy wykonawcze*”,
- na stronie 139: autor pisze [...] *Fantazja e-moll op. 91 jest utworem nie mniej do pozostałych interesującym*”, a dalej na tej samej stronie pisze „*Fantazja e-moll jest utworem rozbudowanym [...]*”.

We wnioskach końcowych na stronie 206 autor informuje: „*Najważniejsze << powody,*

dla których warto poznać twórczość Roberta Fuchsa>> wymienił profesor Peter Planyavsky w rozmowie z autorem”. Szkoda, że autor nie podzielił się tą wiedzą, np. w formie wywiadu, a jak podał w pozycji 7 w bibliografii „*Notatki z rozmowy w archiwum autora pracy*”.

Autor pracy przy omawianiu każdego utworu porusza następujące kwestie:

- czas i okoliczności powstania danego dzieła,
- budowę utworu lub jego części,
- różnice między rękopisem a wydaniem nutowym,
- zagadnienia interpretacyjne i problemy wykonawcze,
- registracja.

Pisząc o twórczości Roberta Fuchsa na stronie 74 doktorant używa sformułowania, iż „*prawie dorównuje dorobkowi jego przyjaciela Johannes Brahmsa*”. Za internetową publikacją

R. Psacall podaje: „*Fuchs przez cały okres swojej aktywności wykorzystywał piękne, śpiewne melodie, prezentował znakomite opanowanie warsztatu zwłaszcza w utworach pisanych w technice imitacyjnej oraz przejawiał zamiłowanie do stosowania licznych modulacji*”.

Z kolei na stronie 97 umieszcza ważną (aczkolwiek w Polsce mało znaną) pozycję literatury dla dobrego wykonania twórczości ówczesnych kompozytorów, w tym R. Fuchsa: Rudolf Bibl (1832-1902) „*Praktische Orgel-Schule op. 81*”, w której omawia charakterystykę brzmienia poszczególnych typów głosów organowych i zasady ich łączenia. Na stronie 97 rozprawy pisze „*Kompozytor sugerował, iż w doborze odpowiedniej registracji najważniejsze jest gruntowne poznanie konkretnego instrumentu, a także każdego jego głosu z osobna*”. To bardzo trafne i odpowiedzialne twierdzenie!

Na stronie 99 i kolejnej Michał Białko podaje za Jonem Laukviem (i jego wiekopomnym dziełem) reguły zasadne także przy wykonywaniu muzyki organowej R. Fuchsa:

„*Im szybsza i głośniejsza muzyka, tym mniej wymagana jest artykulacja legato*”.

- *Jeżeli głosy skrajne da się wykonać legato, to głosy środkowe nie muszą być grane całkowicie legato, gdy jest to niewygodne. Uwaga ta również dotyczy raczej szybkiego niż wolnego tempa*.

- *Nie trzeba grać legato pochodów akordowych w fortissimo*.

- *Im wolniejsze tempo i cichsza registracja, tym bliższa powinna być artykulacja i viceversa. Kwestią kluczową jest tutaj charakter muzyki: mocne, ekstrawaganckie pasáže naturalnie grane są mniej legato niż fragmenty łagodne, delikatne, liryczne*.

- *Decydujące jest w tej kwestii brzmienie w pomieszczeniu, a nie przy stole gry*.

W zależności od warunków akustycznych to, co brzmi dobrze grane legato przy stole gry może brzmieć jak legato w pomieszczeniu. Dlatego wyobraźnia dźwiękowa, która pozwala uchwycić brzmienie przestrzeni przy stole gry powinna być rozwijana i podtrzymywana”.

Wszystkie wymienione wyżej zasady należy zastosować w dobrym wykonywaniu muzyki romantycznej w tym twórczości wiedeńskiego mistrza.

Ze względu na to, iż autor recenzji posiada partyturę utworu nr 1 na płycie (wydawnictwo Gaussa) - *Fantazji C-dur op. 87* zajął się dokładną analizą wykonawczą tego nagrania, a do innych utworów sformułuje tylko ogólne uwagi.

W wykonaniu *Fantazji C-dur op. 87* należałoby realizować wszystkie wskazania artykulacyjne, stosować większy oddech pomiędzy poszczególnymi motywami (łuki) zarówno w głosie najwyższym, jak w partii pedału. Fuchs konstruuje swoją fantazję

wykorzystując niesymetryczne (co taktowe) łukowanie: jeden łuk kończy się wraz z taktem, inny dopiero na pierwszą wartość w następnym takcie! Takie następstwo można wykorzystać do lepszego prowadzenia narracji. Na przykład w drugiej minucie nagrania dialog między partią pedału a akordami umieszczanymi w partii manualu. Na początku *Fantazji* partia pedału jest trochę za głośno zarejestrowana. W miejscach, w których akordy nie są legowane należy zastosować więcej artykulacji (więcej oddzielać, jednakże prowadząc wokalnie frazę muzyczną).

W 2'10" nagrania akordy po pauzach nie powinny być akcentowane. Należy prowadzić narrację na wzór muzyki orkiestrowej: utwór jednocześnie wykonuje wielu artystów, którzy prowadzą pięknie swoją partię, a całość składa z pięknej narracji muzycznej wszystkich członków orkiestry. Taką narrację prowadzi Michał Białko w kolejnej części omawianej *Fantazji: Piu mosso*, choć w miejscu, w którym pojawiają się triole, należałoby zastosować jeszcze więcej myślenia orkiestrowego (tak, jak grają frazy muzyczne dwa flety i oboje).

Jakże pięknie potrafią współbrzmieć!

Około 4'10" wykonawca nie zrealizował efektu crescendo do *forte* i *diminuenda*. Nie trzeba zawsze te oznaczenia realizować za pomocą zmiany rejestrów, ale z pewnością można by było ten efekt zrealizować odpowiednią agogikę.

W 4'30" minucie nagrania powrót do *poco meno* – lewa ręka wykonująca partię szesnastek jest nieczytelna. W części *con moto* wykonawca dobrze prowadzi narrację we wszystkich głosach. I takiego prowadzenia oczekiwać należy w całym utworze! Temat fugi wchodzi po pauzie – zauważalny jest brak „oddechu”. Partia pedału (pierwsze wejście) jest za słabo zarejestrowana. Około 10'20" niedokładnie wykonywany jest rytm (pauzy!; wykonawca przesuwa ponadto akcent na ostatnią nutę niszcząc puls). Należałoby zastosować więcej przerwy, oddechu w pauzach. Około 12 minuty nagrania utwór staje się

nieczytelny, bowiem wykonawca nie realizuje łuków frazowych.

Należy zawsze dostosować artykulację do brzmienia organów w danej przestrzeni, a zmiany rejestracyjne, czy zmiany manualów należy dostosować do charakteru utworu tak, by mogły one, cytując autora pracy „nie przebiegać gwałtownie i zaburzać puls utworu”.

Fuga wykonywana jest w dobrym tempie. Ze względu na czas pogłosu kościoła,

we fragmentach głośniejszych należałoby zastosować lepszą artykulację w narracji muzycznej. Podobnie w decrescendo należy wprowadzić więcej „oddechu”, uspokojenia. Utwór pod względem technicznym został wykonany z wielką precyzją.

Pozycja nr 2 na płycie to *Fantazja e-moll op. 91*. Na początku dzieła partia pedału jest trochę za mocno zarejestrowana.

Artykulacja motywów i całych fraz ich legowanie lub wykonywanie nut oddzielnie ma służyć budowaniu napięć i odprowadzania tychże. Nie można wykonywać ich ciągle tak samo!

W 3'50" nagrania muzyk zrealizował piękne odejście z właściwym oddechem. Z kolei w 7'30" nagrania zbyt duży jest skok rejestracyjny, co niszczy ciągłość charakteru utworu

(zmiana barwy). Mimo drobnych uwag wieloczęściową fantazję udało się artyście tak zaprezentować, aby stanowiła interesującą całość.

Kolejną pozycją na płycie jest *Fantazja Des-dur op. 101*. Wykonawca rozpoczął z właściwą energią (*molto moderato*), przy powrocie do *tempo primo* nieznacznie zwolnił. W kolejnej części *Fantazji*, w trio, należałoby kolejne muzyczne myśli wprowadzać bez akcentu

„z powietrza”. W *Largo* niezrozumiały do końca jest rytm. Część rozpoczyna się od pauzy,

a w drugim takcie jest synkopa. W *Andante tranquillo* Michał Białko stosuje zbyt dużo akcentów na każdą nutę, co sprawia wrażenie, że tempo przyspiesza i w ten sposób powstaje wrażenie braku spokoju w narracji, mimo zastosowania wolnego tempa twórcy utworu.

Czwartą pozycję na płycie jest *Preludium i fuga Des-dur*. W preludium muzyk dobrze prowadzi narrację muzyczną, buduje właściwie napięcie i odprężenie, na sposób dobrze skonstruowanej, ciągłej frazy muzycznej z odpowiednim „oddechem”. Z kolei temat fugi prowadzony jest zbyt mało wokalnie (zbyt dużo jest myślenia pojedynczym dźwiękiem, a nie całą frazą).

Już od drugiego wejścia wykonawca znacznie lepiej prowadzi głos. Dobrze wprowadza kolejne pokazy tematu, buduje formę utworu, choć tempo wydaje się trochę za wolne.

Ostatnim pięknym utworem na płycie są *Wariacje cis-moll na temat własny*. Utwór być może skomponowany pod wpływem twórczości przyjaciela Fuchsa, Johannes Brahmsa,

który skomponował podobny fortepianowe dzieło. Doktorant dobrze wprowadza temat, z właściwym spokojem, oddechem (trochę na wzór początku *Chorału h-moll* Césara Francka). W wariacji 1: *scherzo* wykonawca przyjął zbyt ostrożne tempo i artykulację.

Puls musi obowiązywać od pierwszej nuty! W drugiej wariacji w partii pedału należy realizować łuki artykulacyjne, które pozwolą jeszcze lepiej uwypuklić temat umieszczany w sopranie. W kolejnej wariacji jest bardzo dobre tempo, choć nieczytelne są triole. W czwartej wariacji, podobnie do drugiej, należy zadbać jeszcze bardziej i realizacji łuków artykulacyjnych w głosie najniższym. W części *con moto* przyjęto zbyt ostrożne tempo.

Artysta – wykonawca bardzo dobrze wykonał dwie kolejne wariacje. W wariacji ósmej (*con moto*) należałoby „wyciągnąć” więcej punkowanego rytmu. W wariacji dziewiątej wykonawca ładnie prowadzi dialog między głosem najniższym, a głosami wyższymi.

W wariacji dziesiątej *scherzando* należałoby zastosować jeszcze więcej zróżnicowanej artykulacji, podkreślającej charakter tej części. *Finale* powinno być grane w rytmie uwerturowym (do raz), w trochę szybszym tempie.



5

Podsumowując należy wskazać, że utwory Roberta Fuchsa Michał Białko wykonał z dużą precyzją w dbałości o szczegóły, z dużą troską o właściwą rejestrację, choć trochę zbyt ostrożnie. Artysta reprezentuje styl tzw. „obiektywnego grania”, choć muzyka Roberta Fuchsa należy do kręgu tzw. „późnoromantycznej” muzyki z dużą odwagą do ciągłych zmian i rytmicznych, i modulacyjnych, niekiedy niezwykle interesujących i odkrywczych.

Robert Fuchs (nauczyciel m.in. Gustava Mahlera, Fr. Schmidta oraz Jeana Sibeliusa)

był znaczącą postacią życia muzycznego Wiednia przełomu XIX i XX wieku, kiedy dochodziło do zmian nowatorskich w twórczości ówczesnych kompozytorów.

KONKLUZJA

Wielką zasługą doktoranta jest zainteresowanie twórczością tego wybitnego kompozytora i mamy nadzieję wprowadzenia jej do literatury wykonywanej w Polsce. Niezbyt obszerna dokumentacja dorobku artystycznego wskazuje zainteresowanie mgra Michała Białki różnorodną literaturą organową od czasów najdawniejszych do późnego romantyzmu. Mimo drobnych błędów językowych i stylistycznych, drobnych uwag wykonawczych, artysta w sposób całościowy przedstawił sylwetkę i twórczość wiedeńskiego kompozytora, a nagranie utworów organowych Roberta Fuchsa, wykonane zostało z dużą precyzją, stanowi wkład w rozwój polskiej organistyki.

Praca doktorska Michała Białki 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 (Dz.U. z 2017 r. poz. 1789, z późn. zm.).

Biorąc pod uwagę wykształcenie mgra Michała Białki, jego dotychczasową działalność artystyczną, wykonanie dzieła artystycznego, mimo przedstawionych uwag pracę doktorską mgra Michała Białki przyjmuję i popieram jego starania o uzyskanie tytułu doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie instrumentalistyka:

prof. Roman Perucki



