

dr hab. Barbara Literska, prof. UZ  
Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki  
Instytut Muzyki  
Uniwersytet Zielonogórski

**Recenzja pracy doktorskiej mgr Marty Tabakiernik  
pt. „Recepcja Chopina w twórczości kompozytorskiej po 1970 roku.  
Studium zapożyczeń”  
przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Iwony Lindstedt, prof. UW**

**OCENA DOROBKU NAUKOWEGO mgr Marty Tabakiernik**

Pani mgr Marta Tabakiernik jest zawodowym muzykiem rytmikiem i pianistą, muzykologiem oraz dyplomowanym kustoszem. Artystyczne kwalifikacje zawodowe uzyskała w Zespole Szkół Muzycznych I i II st. w Toruniu (1994–2006), a studia wyższe na kierunku muzykologia ukończyła na Uniwersytecie Warszawskim na poziomie studiów I stopnia (2010) i II stopnia (2012). Studia licencjackie zwieńczyła pracą dyplomową pt. „Przejawy makabry, groteski i absurdu w *Le Grand Macabre* György Ligetiego na przykładzie 1. sceny opery”, a studia magisterskie – pracą pt. „Opera *L'amour de loin* Kaiji Saariaho. Analiza i interpretacja dzieła”, która została wyróżniona w Konkursie im. prof. Zofii Lissy. Obie te prace Pani Tabakiernik napisała pod kierunkiem dr hab. Iwony Lindstedt. Ścieżkę naukową kontynuowała na studiach doktoranckich, które rozpoczęła w 2012 roku na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Przewód doktorski otworzyła sześć lat później (2018), a tematem jej poszukiwań badawczych była „Recepcja Chopina w twórczości kompozytorskiej po

1970 roku. Studium zapożyczeń”. W efekcie powstała dysertacja doktorska, która jest przedmiotem niniejszej recenzji.

Od 12 lat kariera zawodowa Pani Tabakiernik jest związana z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina (NIFC), gdzie w Muzeum Fryderyka Chopina pracowała kolejno jako: edukator (2011–2012), asystent muzealny (2013–2017), Kierownik Zespołu ds. Wystaw i Wydawnictw (2017–2018), p.o. Kuratora Muzeum (2019–2020), Kierownik Zespołu ds. Wystaw i Wydawnictw (od 2020). Doktorantka posiada również czteroletnie doświadczenie dydaktyczne jako prowadząca zajęcia ze studentami warszawskiej muzykologii w ramach przedmiotów: opera w dobie postmodernizmu (semestr letni 2012/2013), analiza technik kompozytorskich XX i XXI w. (semestry letnie: 2013/2014, 2014/2015, 2015/2016). Ta działalność zawodowa ma bezpośrednie przełożenie na charakterystykę jej całego dorobku naukowego i popularyzatorskiego, który obejmuje łącznie 45 pozycji (por. tab. 1).

Tabela 1. Marta Tabakiernik – aktywność naukowa i z zakresu popularyzacji nauki

OSIĄGNIĘCIE NAUKOWE I Z ZAKRESU POPULARYZACJI NAUKI		LICZBA OSIĄGNIĘĆ
Kategoria osiągnięcia	Rodzaj osiągnięcia/ Funkcja w osiągnięciach z zakresu popularyzacji nauki	
Publikacje	Rozdziały w monografiach	1
	Artykuły w czasopismach naukowych	6
	Teksty w katalogach z wystaw	3
Konferencje	Udział w konferencjach międzynarodowych	4
	Udział w konferencjach krajowych	6
Wystawy czasowe i przedsięwzięcia wystawiennicze	Kurator wystawy	2
	Współkurator wystawy	2
	Autor scenariusza wystawy	1
	Współpraca scenariuszowa	3
	Współpraca realizacyjna	3
	Koordinator	13
	Katalogi z wystaw – koordynacja publikacji	1
RAZEM		45

Merytorycznie działania badawcze Doktorantki z okresu po uzyskaniu tytułu zawodowego magistra sytuują się wokół wybranych zagadnień z twórczości György Ligetiego, Kaiji Saariaho, Salvatore Sciarrino, Marcina Stańczyka oraz szeroko rozumianej recepcji muzyki Fryderyka Chopina. Ich ułożenie w czasie wskazuje na logiczne przejście od tematyki poruszanej w obu pracach dyplomowych po zagadnienia chopinowskie „wywołane” pracą zawodową w NIFC. Są to osiągnięcia wartościowe, potwierdzające dobry warsztat naukowy Doktorantki. Jej teksty ukazały się przede wszystkim w prasie muzykologicznej („Musicology Today”, „Przegląd

Muzykologiczny”, „Res Facta Nova”, „Glissando”), a prezentacje konferencyjne miały miejsce w polskich ośrodkach muzykologicznych i muzycznych (Uniwersytecie Warszawskim, Uniwersytecie Jagiellońskim, Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu).

Ważnym dla rozwoju zainteresowań dotyczących recepcji twórczości Chopina jest okres 12 lat pobytu w NIFC. Doświadczenia wyniesione z prac dotyczących gromadzenia, ewidencjonowania, digitalizacji, udostępniania zbiorów związanych z Chopinem oraz organizacji wystaw tematycznych i współpracy międzyinstytucjonalnej w tym zakresie dały solidną, praktyczną podstawę do głębokiej refleksji teoretycznej będącej bazą dla przygotowanej rozprawy doktorskiej. Szczególne powiązanie widać w 16 zrealizowanych wystawach dotyczących m.in. wirtuozerii jako fenomenu kulturowego (*Wirtuoz*, 2015), wizualnej recepcji muzyki Chopina (*Widzę muzykę*, 2021) czy kulturowej recepcji wizerunku artysty (*Chopin. Potęga znaku*, 2021–2020). Ten zakres działalności nadaje szczególny rys Pani Tabakiernik jako muzykologowi głęboko zakorzenionemu w kontekście interdyscyplinarnym. Ta cecha jest widoczna w recenzowanej dysertacji.

## OCENA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

### Zagadnienia metodologiczne

Rozprawa doktorska z wyłączeniem strony tytułowej i *Summary* liczy 332 strony (490 przypisów), w tym: Wprowadzenie (5 stron), Rozdział I. Zagadnienia wstępne (37 stron), Rozdział II. Studium zapożyczeń – zagadnienia teoretyczne (36 stron), Rozdział III. Zapozyczenia Chopinowskie – studia przypadków (145 stron), Rozdział IV. Zagadnienia tematyczne (53 strony), Zakończenie (12 stron). Praca zawiera także: spis treści, bibliografię, spisy przykładów, rysunków i ilustracji oraz aneks z wykazem kompozycji/zapożyczeń (44 strony).

Układ pracy jest prawidłowy, w jej centrum znajdują się dwa zasadnicze rozdziały (II i III) najbardziej obszerne i prezentujące zagadnienie zapożyczeń Chopinowskich – otoczone teoretycznym wprowadzeniem, rozszerzeniem (rozdział IV) i zakończeniem. Porównując zawartość pracy do jej tytułu już według samego spisu treści wyraźnie widać, że punkt ciężkości położony jest na zagadnienie zapożyczeń, któremu poświęcona jest ponad połowa pracy (181 stron). Zatem jej tytuł, choć zgodny z zawartością, to jednak nie odzwierciedla istniejącej w pracy hierarchii poruszanych zagadnień. Ta podpowiada jego inne brzmienie: „Zapozyczenia Chopinowskie jako forma recepcji muzyki Chopina w twórczości kompozytorskiej po 1970 roku”.

Wybór tematyki pracy jest trafny. Muzyka Chopina jest nieustannie obecna w obiegu komunikacji kulturowej już od 1830 roku w formie różnego rodzaju zapożyczeń określanых mianem: przeróbek, opracowań, transkrypcji, parafraz, wariacji, reminiscencji, cytatów, aluzji, jest przedmiotem kompozytorskich zabiegów nazywanych: modelowaniem, montażem i meta-modelowaniem, powtórzeniem

w muzyce, *patchworkiem*. Fenomen takiej obecności muzyki Chopina w światowej kulturze muzycznej zadziwia i skłania do naukowej refleksji. Autorka przekonująco uzasadnia potrzebę wypełnienia luki badawczej referując stan badań w tym zakresie. Wskazuje, że obok wielu opracowań dotyczących jednostkowych problemów jedynie Barbara Literska w sposób kompleksowy i szczegółowy opracowała tę tematykę w odniesieniu do okresu 1830–1919. Próba zmierzenia się z tą problematyką przez Martę Tabakiernik zasługuje na uznanie, gdyż jest kontynuacją badań w odniesieniu do okresu 1970–2020.

Praca ma charakter teoretyczno-analityczny, a jej zadaniem jest przebadanie i opisanie recepcji twórczości Chopina w muzyce po 1970 roku przede wszystkim przez pryzmat muzycznych zapożyczeń (s. 3). Autorka sprecyzowała cel pracy jakim jest wieloaspektowa charakterystyka zjawisk muzycznych (materiałowych) i znaczeniowych związanych z zapożyczeniami Chopinowskimi (s. 4). Nie wiadomo jednak jaka teza przyświecała temu badaniu. Intuicyjnie można przyjąć, że jest nią założenie oparte na autorskiej koncepcji zapożyczeń z wyróżnieniem trzech strategii w pracy kompozytora: modelowania, montażu, meta-modelowania (s. 64). Termin zapożyczenie Autorka definiuje jako działanie polegające na „wykorzystywaniu istniejących dzieł/muzyki (w tym również: popularnej, ludowej) w nowym dziele, na poziomie strukturalnym i/lub znaczeniowym” (s. 57). Z tej tezy bezpośrednio wynika sama metoda postępowania analitycznego na poziomie muzycznej struktury zapożyczenia oraz jego interpretacji znaczeniowej.

Sposób referowania przeglądu literatury, choć jest bardzo erudycyjny to pozostawia niedosyt, gdyż nie zawsze znamy odpowiedź na zasadnicze pytanie: Co z tego opisu wynika dla recenzowanej pracy? Jednym z wielu przykładów jest obszerne wtrącenie dotyczące poglądu Włodzimierza Boleckiego na temat intertekstualności w literaturze, które zostało umieszczone w podrozdziale dotyczącym muzyki (s. 49). W innym miejscu, w rozdziale „Zapożyczenia w muzyce a terminologia – literatura polska” (s. 45–51) Autorka przywołuje stan literatury dotyczącej terminu cytata w muzyce jako formy zapożyczenia. Referuje kolejne teorie i poglądy badaczy (Zofii Lissy, Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej, Mieczysława Tomaszewskiego, Bogumiły Miki, Grzegorza Mani), ale nie przedstawia swoich wyborów, nie ocenia ich przydatności dla własnej pracy badawczej. W efekcie ta wstępna część jest rodzajem *patchworku* naukowego tj. zestawieniem różnych poglądów na tę samą sprawę bez podania konkluzji, własnego wnioskowania. Nie powinno to mieć miejsca w pracy naukowej, bo udzielenie odpowiedzi na zadane pytania i wnioskowanie leży po stronie badacza (autora pracy).

Dobór i wykorzystanie materiału empirycznego są właściwe. Jednak Autorka nie sprecyzowała ani w tekście, ani w tabelarycznych zestawieniach co ostatecznie było źródłem do badań analitycznych: czy zbiór 64 utworów zamieszczony w wykazie „Partytury i nagrania utworów” (s. 310–316), czy może zbiór 106 kompozycji zawartych w Aneksie? Odpowiedź trzeba znaleźć samemu.

Dobór bibliografii jest właściwy i wystarczający, choć nie uwzględnia np. pracy bezpośrednio związanej z tematyką dysertacji (B. Literska, *Nineteenth-Century Transcriptions of Works by Fryderyk Chopin*, Peter Lang, 2020). Bibliografia

obejmuje literaturę aktualną, wartościową merytorycznie, polską i obcojęzyczną: książki i rozdziały w książkach w (140 pozycji), artykuły w czasopismach i referaty (60), dysertacje (9), katalogi (7), słowniki i encyklopedie (3), strony internetowe, wywiady, popularnonaukowe omówienia utworów (35), komentarze do utworów (27). Problematyka poruszana w tych pozycjach ma swoje odzwierciedlenie w zawartości pracy, a dotyczy zarówno zagadnień ogólnych (repcji, intertekstualności, postmodernizmu), jak i rozważań czysto muzycznych odnoszących się do zapożyczeń w działalności kompozytorskiej.

Pracę charakteryzuje dobry styl pisarski, cytaty, przypisy są skonstruowane poprawnie. Natomiast brak precyzji i konsekwencji widoczny jest w sposobie prezentacji i zawartości tabel. W całej pracy nie są one opatrzone numerami i tytułami, ich wykaz nie jest zamieszczony na końcu pracy (zob. 13 tabel opisujących analityczny opis modelu, s. 86–154). Również obiekty graficzne wykorzystane do opisu zagadnienia montażu nie posiadają numeracji ani tytułów, nie są ujęte w spisie końcowym (zob. 5 obiektów, s. 169–190). W całym tekście brakuje odnośników do elementów graficznych. Praca nie jest wolna od usterek redakcyjnych, literówek i błędów merytorycznych (np. Chopin nie napisał Preludium op. 48 nr 4, s. 144). Spośród zauważonych niedoskonałości redakcyjnych należy zwrócić uwagę na fakt, że wykazy „Partytury i nagrania utworów” oraz „Aneks: wykaz kompozycji/zapożyczeń” nie zawierają tych samych kompozycji, a powinny (np. Marc-André Hamelin, *Triple Etude*; Stefano Gervasoni, *Fantasia*); podają różne informacje dotyczące tej samej sprawy: różnie zdefiniowane są typy zapożyczeń dla tego samego utworu (np. George Crumb, *Dream Images*); brakuje nazwiska kompozytora przed tytułem (s. 310); są błędy w nazwisku (np. Beaudoin/Beadoin); brakuje pełnego adresu kompozycji Chopina (Preludium D-dur op. 28 nr..., s. 321); są różne daty powstania tych samych kompozycji (Henryka Mikołaja Góreckiego, Elżbiety Sikory, Marc-André Hamelina, Salvatore Sciarrino, Krzysztofa Baculewskiego, Piotra Peszata, Zygmunta Krauzego, Alfreda Schnittke, Georges-a Aperghisa). Podobne nieścisłości zauważamy przy porównaniu tekstu głównego z Aneksem (np. kompozycja *Bright Music* Neda Rorema, s. 99, 323). Poza tym wykaz pierwszy ułożony jest według bliżej nieznanego kryterium. Dopiero jego porównanie ze „Spisem przykładów” przynosi domniemaną odpowiedź. Przy linkach źródłowych odsyłających do stron internetowych nie zawsze widnieje data dostępu. Ponadto jako wykonawca w przykładach dźwiękowych służących do analizy utworu *Études d'un prélude* Richarda Beaudoina wskazana jest Martha Argerich (w tekście pracy, s. 100, 102, 103), natomiast Mark Knoop w wykazie „Partytury i nagrania utworów” (s. 310).

### **Zawartość merytoryczna**

Pierwszy rozdział pracy jest relacją ze stanu badań nad zagadnieniami wstępnymi – repcji, chopinologii oraz „muzyki w muzyce” od lat 70. XX wieku. Znajdziemy tu między innymi wskazanie na formy repcji dzieła i postaci Chopina w różnych dziedzinach działalności człowieka (muzycznej, wizualnej, filmowej,

związanej z kulturą słowa, społeczno-kulturowej, antropologiczno-kulturoznawczej, historycznej). Ten przegląd poglądów i postaw artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki ukazuje bardzo trudny kontekst, w którym trzeba stworzyć własny koncept ujęcia problematyki zapożyczeń w odniesieniu do muzyki Chopina.

Studium zapożyczeń w ogóle i w odniesieniu do Chopinowskiej muzyki prezentują rozdziały II i III. Autorka przyjmuje termin *borrowing* (zaczepnięty od J. Petera Burkholdera, wykorzystany przez wielu m.in. przez Manuellę Blackburn) jako wyjściowy dla swoich rozważań, na nim buduje własną teorię zapożyczeń, w której wyróżnia trzy typy: modelowanie, montaż i meta-modelowanie. Modelowanie jest „intencjonalnym i świadomym sposobem kształtowania wybranych struktur nowej kompozycji i formowania przebiegów na [...] materiale zapożyczonym z repertuaru Chopina” (s. 61). Montaż stoi w opozycji do modelowania i oznacza przeniesienie fragmentów cudzych utworów do nowych kompozycji bez dodatkowej ingerencji w pierwotną ich strukturę. Meta-modelowanie zachodzi wówczas, gdy nowa kompozycja powstaje na podstawie modelu wyobrażonego lub modelu gatunkowego (s. 62).

Autorka wyjaśnia swoją klasyfikację zapożyczeń porównując ją wnikliwie z zagadnieniem rezonansu zdefiniowanym przez Mieczysława Tomaszewskiego (tabela, s. 64–65). Szkoda, że nie podjęła próby tak szczegółowego porównania (w formie tabel) z dokonaniem innych polskich muzykologów w zakresie badań nad: RECEPCJĄ (wg Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz), CYTATEM (wg Zofii Lissy, Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej, Bogumiły Miki, Mieczysława Tomaszewskiego, Grzegorza Mani), TRANSKRYPCJAMI (wg Macieja Gołęba, Barbary Literkiej). Skupienie się na tych wzorcach pozwoliłoby na bardziej przekonującą argumentację dla własnej klasyfikacji zapożyczeń (np. w odniesieniu do Gołęba i Literkiej w dyskusji pominięte zostały istotne zagadnienia transkrypcji rekontekstowych, użytkowych i dyfuzyjnych, s. 57). Być może wówczas powstałby model metodologiczny będący kontynuacją prac ww. badaczy. Istotne i wręcz kluczowe dla badań nad recepcją Chopina jest stworzenie katalogu opracowań jego muzyki Chopina z okresu 1970–2020, który nawiązywałby do wielkiego dzieła jakim jest „Katalog dzieł Fryderyka Chopina” autorstwa Teresy Dalili Turło i Józefa Michała Chomińskiego, w którym opracowaniom muzyki Chopina poświęcono osobny dział.

Zaproponowana w dysertacji terminologia jest nowym nazwaniem spraw powszechnie muzykom i muzykologom znanych: modelowanie jest synonimem przetwarzania, twórczego opracowania; montaż – cytatu, kompilacji lub kolażu; a meta-modelowanie – stylizacji. Rozumiem, że dla potrzeb klasyfikacji nowoczesnej muzyki nowoczesny muzykolog potrzebuje nowoczesnej terminologii, która jak się okazuje zdaniem samej Autorki jest niewystarczająca, bo modelowanie może być również zasadą tworzenia transkrypcji i aranżacji (s. 65), czyli jest synonimem zasad transkrybowania i aranżowania.

Zestawienia tabelaryczne służące podsumowaniu analiz są nieprecyzyjne. Autorka na początku rozdziału trzeciego (s. 81–83) proponuje konkretne kategorie (ich nazwy), których nie stosuje w tabelach, ani też w tytułach podrozdziałów. W zamian za to podaje ich warianty, co jest oznaką braku konsekwencji w opisach analitycznych

i utrudnia lekturę. Podaję przykłady: jest „Typ modelowania”, powinno być „Typ modelowania wg kryterium ilościowego”; jest „Model”, powinno być „Kompozycja-model”; jest „Stałe”, powinno być „Elementy stałe niepodlegające modelowaniu”; jest „Zmienne”, powinno być „Elementy zmienne podlegające modelowaniu”; jest „Funkcja w nowym dziele”, powinno być: „Funkcja modelowania w nowym utworze”; jest „Czytelność modelu”, powinno być „Czytelność modelu w utworze”. Ponadto dwie kategorie: „Postawa twórcy wobec modelu” oraz „Wskazanie na obecność modelu przez kompozytora” nie należą do zagadnienia modelowania w zakresie jakościowym, co sugeruje ich umiejscowienie w zapisie tabelarycznym.

Odnosnie do funkcji zapożyczenia (s. 85) Autorka dopuszcza wiele możliwości w dwóch zakresach: jakościowym (samej materii muzycznej) i znaczeniowym (gestu znaczeniowego skłaniającego do interpretacji pozamuzycznych). Za brawurowe, bo wychodzące ponad kompetencje muzykologa, uznaję deklaracje Autorki dotyczące możliwości pogłębionej interpretacji muzyki w związku z kondycją psychiczną samego artysty sięgającego po muzykę innych (s. 87).

Doktorantka buduje też własną teorię zapożyczeń na poziomie znaczeniowym. Analizując opinie innych badaczy dotyczące znaczenia muzyki (Christophera Ballentine'a, Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej, Bogumiły Miki, Ewy Kofin, Zofii Helman, Leonarda B. Meyera, Jeanette Bicknell) słusznie konkluduje, że zapożyczenia mają funkcję znaczeniową wyłącznie w procesie komunikacji między kompozytorem a słuchaczem, relacja ta jest uwarunkowana stopniem muzycznej erudycji słuchacza. Proponuje także rozgraniczenie trzech postaw kompozytora wobec przekształcanego/zapożyczanego utworu: afirmatywnej, neutralnej i krytycznej. Ostatnim elementem rozważań jest propozycja modelu integracji pojęciowej, który powstał na bazie kognitywnej teorii *Conceptual Blending Theory* Gillesa Fauconniera i Marka Turnera oraz jej zaadaptowania na grunt muzyczny przez Lawrence'a Zbikowskiego, Nicholasa Cooka, Violetty Kostki. Formułuje więc własną metodę interpretacji znaczeń zapożyczeń muzycznych realizowaną za pomocą narzędzi – schematów graficznych wzorowanych na modelu sieci integracji pojęciowej ww. autorów. Potwierdzenie powyższych procedur analitycznych odnajdujemy w konkretnych przykładach analiz łącznie 35 utworów (14 w zakresie modelowania, 4 w zakresie montażu, 17 w zakresie meta-modelowania).

Na podstawie przeprowadzonych analiz Doktorantka dowiodła, że w muzyce Chopina tkwi olbrzymi potencjał twórczy do jej wykorzystania w muzyce najnowszej – nie tylko do jednoznacznie odczytywanego przetwarzania, ale także do zawoalowanego wykorzystania w ramach różnorodnych technik, koncepcji muzycznych i ponadmuzycznych: *minimal music* (Philip Corner, György Ligeti), *microtiming* (Richard Beaudoin), repetycyjności (Henryk Mikołaj Górecki), rocznicowego zwrotu ku muzycznej przeszłości z elementami patriotyzmu (Elżbieta Sikora, Krzysztof Penderecki, Bronisław Kazimierz Przybylski, Aleksander Nowak), eksploracji wirtuozerii pianistycznej (Stefano Gervasoni), gry stylistycznych przeciwieństw: muzyki rockowej z Chopinowską (Hans Thomalla) czy muzyki perkusyjnej z fortepianową Chopinowską (Michael Hennagin), *compositional challenge* w wysoce artystycznej fortepianowej kompilacji (Marc-André Hamelin),

udanych muzycznych mezaliansów z aurą dźwiękową rodem z pieśni George'a Gershwina i Cole'a Portera (Salvatore Sciarrino), politemporalności (Paweł Mykietyn), działań intermedialnych (Jarosław Kapuściński), działań performatywnych (Frederik Rzewski), preparacji fortepianu (Georges Aperghis). Ponadto Autorka opisała interesujące przykłady przekształcania muzyki Chopina w jednym akcie równoczesnego tworzenia i wykonania przez jednego artystę: kompozytora-pianistę (Marcin Masecki, Zygmunt Krauze). Doktorantka nie ukrywa, że ma problem z klasyfikacją działań Evana Holloway'a polegających na prezentacji oryginalnej muzyki Chopina „w odwróceniu”/„w krzywym zwierciadle” za pomocą technologicznych sztuczek tego artysty wizualnego, który muzykiem nie jest. Uważam, że niepotrzebnie, bo propozycja Holloway'a jednoznacznie wpisuje się w postmodernistyczną grę ze słuchaczem, jest świadomym zabiegiem artysty, więc jest przykładem modelowania.

Rozdział czwarty ma charakter dopełnienia, gdyż referuje zagadnienie recepcji muzyki Chopina na bazie subiektywnych rozważań mających podstawę w koncepcji „lęku przed wpływem” Harolda Blooma (krytyka literatury i kultury) dotyczącej dążenia każdego artysty do indywidualności i samodzielności twórczej. Autorka obrazuje to zagadnienie przywołując wypowiedzi wybranych kompozytorów (m.in. Lidii Zielińskiej, Włodzimierza Kotońskiego, Marcina Bortnowskiego, Pawła Mykietyna). W drugim podrozdziale narracja opiera się na dziesięciu kategoriach (a nie sześciu, jak znajdujemy w tekście, s. 234), które dla Doktorantki są istotne jako znaczeniowe punkty odniesienia. Stanowią one mapowanie myśli na temat Chopina skoncentrowanych wokół niejednorodnych i często zazębiających się kategorii: Kanon i powtórzenie; Nowoczesność; Rytm, ruch; *Loop*; Fortepian; Nostalgia; Narodowość; Popkultura; Kompozycje o Chopinie; Zapożyczenia wielokrotne. Autorka pozornie zmienia sposób spojrzenia – z analizy muzycznych zapożyczeń przechodzi na ich poziom znaczeniowy. Faktycznie jednak odwołuje się do charakterystyki muzycznych komponentów dzieła (melodii, rytmu, tempa, faktury itd.). Na przykładzie wielu różnych kompozycji współczesnych (również tych analizowanych w III rozdziale) przywołuje tezy powszechnie znane, że muzyka Chopina stanowi kanon (jest arcydziełem, podstawą kulturowej identyfikacji), a zarazem jest nowoczesna. W jej substancji tkwi potencjał wykorzystywany przez twórców współczesnych odwołujących się do zagadnień brzmienia fortepianu, tempa (*rubato*), repetytywności, wybranych gatunków (preludium, nokturnów, etiud, mazurków, Marsza żałobnego z Sonaty b-moll op. 35). Przedmiotem artystycznych przekształceń jest także nostalgiczny i narodowy wyraz tej muzyki, jak i biografia Chopina.

W zakończeniu swej pracy Doktorantka wskazuje na nieostrość (niejednoznaczność), więc niedoskonałość podjętych przez nią rozstrzygnięć, bo jak się okazuje wiele z Chopinowskich zapożyczeń nie byłoby odczytanych przez słuchacza, gdyby nie wyraźne wskazanie kompozytora (np. Mathiasa Spahlingera, Piotra Tabakiernika, Witolda Lutosławskiego, Marcina Stańczyka, Aleksandra Nowaka). Niestety w podsumowaniu Autorka nie zarysowała perspektyw dalszych badań. A interesujące jest na przykład sprawdzenie tezy: Preludium e-moll op. 28 nr 4 i Marsz żałobny z Sonaty b-moll op. 35 są ponadczasowymi wyróżnikami Chopina.



W tym celu należałoby porównać liczbowe zestawienia opracowań tych kompozycji powstałych w okresach 1970–2020 i 1830–1919.

Pani Tabakiernik w recenzowanej dysertacji dokonała próby racjonalnego wyjaśniania muzyki, co wyraża się w dwóch sposobach działania: w analizie samej muzyki oraz w interdyscyplinarnej interpretacji zmian dokonanych w tej muzyce. Odpowiedziała bowiem na pytania: JAK dokonywano zapożyczeń? DLACZEGO te zapożyczenia powstały? Badając tak różnorodny materiał źródłowy z tych dwóch zasadniczych perspektyw Doktorantka udowodniła, że problem Chopinowskich zapożyczeń w muzyce ponowoczesnej jest stale obecny, ale jego specyfika jest trudna do naukowego okiełznania.

### Kwestie dyskusyjne

1. Pojawia się pytanie, czy traktowanie *en bloc* wybranego zakresu czasowego 1970–2020 dla podjętych badań jest celne? Ten okres charakteryzuje się przecież ogromnymi zmianami w sposobie działalności człowieka za sprawą powszechności Internetu od 1989 roku (jego użycia w urządzeniach mobilnych oraz powstania portali społecznościowych) i pojawienia się „cyfrowych tubylców” od ok. 2000 roku. To miało bezpośredni wpływ zarówno na indywidualizację procesu twórczego (w tym na zjawisko zapożyczeń), jak i recepcję muzyki. Podkreśla to sama Autorka pisząc, że w ciągu tych 50 lat zmieniał się kontekst interpretowania powtórzeń w muzyce (s. 5). Zdefiniowane metody twórcze: modelowanie jako intencjonalny i świadomy sposób kształtowania wybranych struktur nowej kompozycji i formowania przebiegów na materiale zapożyczonym z repertuaru Chopina (s. 61) oraz montaż jako przenoszenie cudzych fragmentów utworów do nowych kompozycji bez dodatkowej ingerencji w ich pierwotną strukturę (s. 61) funkcjonowały ponad wszelkimi granicami czasowymi. Tak od wieków działali kompozytorzy – zapożyczając od innych i siebie w sposób dosłowny lub przekomponowany. Różnica tkwi jedynie w samej materii wynikającej m.in. z dostępnego w danym czasie historycznym medium wykonawczego, narzędzi kompozytorskich i wywodzących się z nich słów sygnujących te działania (np. *Loop*). Wobec tego, należałoby rozważyć chronologiczny porządek omówienia wg okresów: 1970–1990; 1991–2010; 2011–2020, w które wpisują się także Chopinowskie rocznice przynoszące znaczny przyrost zapożyczeń. Za takim ujęciem przemawiają także liczby kompozycji uwzględnionych w Aneksie: 1970–1990 (35); 1991–2010 (55); 2011–2020 (23).
2. Na jakiej podstawie Doktorantka dokonała klasyfikacji wielu kompozycji zawartych w Aneksie, skoro nie poddała ich analizie w toku pracy? Na przykład w *I Symfonii* Alfreda Schnittke określiła zapożyczenie z Sonaty b-moll op. 35 Chopina (z Marsza żałobnego) jako modelowanie, nie wiemy jednak o którą część tej symfonii chodzi.

3. Inna uwaga dotycząca klasyfikacji zapożyczeń odnosi się do *Dream Images (Love-Death Music)* Georga Crumba z cyklu *Makrokosmos I* na fortepian preparowany (1972), kompozycji uznanej przez Doktorantkę za przykład montażu sukcesywnego. Obok ewidentnego cytatu z Fantazji-Impromptu (t. 41–45, 71–74, 79–80) w kompozycji Crumba mamy jeszcze przekomponowany motyw początkowy z Etiudy a-moll op. 10 nr 11, który nieustannie przypomina o Chopinie. Jest to więc także przykład modelowania.
4. Bardzo subiektywne, więc niereprezentatywne są rozważania dotyczące meta-modelowania w odniesieniu do gatunków Chopinowskich. Autorka przyjęła, że nokturn, berceuse, etiuda, ballada, preludium są „własnością” Chopina. Zatem fakt, że np. Sciarrino skomponował nokturn jest prostym skojarzeniem z naśladownictwem Chopina, a dlaczego nie Fielda? Poza tym argumentowanie, że *Nokturn* Saariaho naprowadza nas na Chopina, gdyż utwór został zadedykowany Lutosławskiemu, który był admiratorem muzyki Chopina jest nieprzekonujące. W swojej argumentacji Autorka sama unieważnia taki sposób wnioskowania pisząc: „Zygmunt Krauze zapytany o pokrewieństwo swojej *Ballady* z Chopinem podkreślił, że nie ma takiego związku” (s. 222); „Kompozytor [K. Meyer] twierdzi jednak, że tworząc swe dzieło nie myślał o Chopinowskim pierwowzorze” (s. 225). Cały podrozdział dotyczący meta-modelowania w zakresie recepcji gatunków jest interesującym przeglądem najnowszej literatury muzycznej, która posługuje się staromodnymi terminami w tytułach utworów (preludium, ballada, itd.). Brakuje jednoznacznych argumentów na to, że w procesie komponowania wszyscy zaprezentowani artyści myśleli o gatunkach Chopinowskich w kategorii inspiracji (meta-modelu). Autorka przedkłada tutaj subiektywną interpretację, osobiste przywiązanie do Chopina i własny „horyzont oczekiwań” ponad wyraźne i jednoznaczne deklaracje wielu z przywołanych kompozytorów. Podobne interpretacje z zakresu psychologii twórczości, która nie jest przedmiotem pracy, czyni Doktorantka w rozdziale 4.1. „Bariery”.
5. W podsumowaniu Autorka pisze: „zapożyczenie Chopinowskie może być pomocne w dotarciu z muzyką współczesną do nowych odbiorców i odwrotnie – poprzez muzykę współczesną, przypominać można o nowatorstwie muzyki Chopina wśród np. młodszych słuchaczy” (s. 290). Ten oczywisty wniosek wynika ze znanej powszechnie strategii edukacyjnego działania polegającej na poznawaniu twórczości odległej w chronologicznym odwróceniu za pomocą jego najdalszych kopii (współczesnych przeróbek). Takie działanie ma jednak pewną wadę, nie nadaje się do powszechnej edukacji muzycznej w Polsce, w której zarówno muzyka Chopina, jak i np. muzyka Ligetiego są zjawiskami trudnymi, bo nieznanymi. Zatem ujawnianie muzyki trudnej (oryginału Chopina) za pomocą muzyki jeszcze trudniejszej (Ligetiego) raczej nie przyniesie sukcesu edukacyjnego.

## Konkluzja

W świetle powyższych rozważań dotyczących rozprawy doktorskiej mgr Marty Tabakiernik, stwierdzam, że praca ta stanowi oryginalne ujęcie zagadnienia twórczej recepcji muzyki Chopina za sprawą muzycznych zapożyczeń powstałych w okresie 1970–2020. Jej wkład w rozwój dyscypliny nauk o sztuce jest wymierny i wyraża się w nowym ujęciu problematyki opracowań muzyki Chopina bazującej na mało znanym, a zarazem różnorodnym materiale źródłowym. Pani Magister wykazała się dobrym warsztatem naukowym, samodzielnością w prowadzeniu badań w tym w przeprowadzaniu procedur analityczno-muzycznych. Niedoskonałości wskazane w niniejszej recenzji zostaną zapewne skorygowane w procesie redakcyjnym tej pracy, która zasługuje na publikację w formie monografii.

Przedłożona dysertacja spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim, dlatego wnioskuję o jej przyjęcie i dopuszczenie do dalszego procedowania w ramach przewodu doktorskiego Pani Magister Marty Tabakiernik.



*Barbara Literska*  
Zielona Góra, 1 maja 2023 roku

