

Poznań, dnia 14 maja 2023 roku

Strona | 1

dr hab. Justyna Humięcka-Jakubowska, prof. UAM  
Wydział Nauk o Sztuce, Instytut Muzykologii  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

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

**1. Ocena wyboru tematu pracy, określenia problemu badawczego podjętego w rozprawie, celów badań, poprawności tezy badawczej i sformułowania tytułu dysertacji**

O Chopinie napisano bardzo wiele. Pisano rzeczy ważne i banalne, wartościowe i nieistotne, naukowe i popularne. Każde kolejne opracowanie wnosi „coś nowego do wiedzy o muzyce Chopina”. Rozważania teoretyczne, opracowania muzykologiczne, badania naukowe – nie są celem samym w sobie. Nie są „sztuką dla sztuki”. Mają sens wówczas, gdy przybliżają wiedzę o twórcy a przede wszystkim o jego dziele, o jego języku muzycznym. Mają głęboki sens, gdy prowadzą do wykonywania muzyki<sup>1</sup>.

Spośród wielu konstatacji na temat piśmiennictwa dedykowanego osobie i dziełu Fryderyka Chopina wybrałam myśl Stanisława Moryty (1947-2018) – kompozytora, organisty i pedagoga – zamieszczoną w krótkim tekście poprzedzającym przedmowę do kolejnej monografii o tym – jak pisze Autorka dysertacji – „kompozytor[ze] europejskiego ‘kanonu’” (s. 289). W odniesieniu do cytowanej myśli mogę z pełnym przekonaniem stwierdzić, że przedstawiona do recenzji dysertacja mgr Marty Tabakiernik jest pracą ważną, wartościową i naukową. Wnosi do naszej świadomości i dotychczasowej wiedzy o muzyce Chopina nie „coś”, lecz wiele „nowego”, a wręcz – w moim mniemaniu – jest nową propozycją refleksji naukowej na temat twórczości Chopina i – w pewnym sensie – Chopina *per se*.

Już na pierwszych stronach pracy Doktorantka eksplicytnie deklaruje „przebadanie i opisanie recepcji twórczości Chopina w muzyce po 1970 roku” (s. 3). Jakkolwiek podjęcie badań

<sup>1</sup> Anna Brożek, Jacek Jadacki, *Fryderyk Chopin: środowisko społeczne — osobowość — światopogląd — założenia twórcze*, Wydawnictwo Naukowe *Semper*, Warszawa 2010, s. 14.

nad recepcją twórczości Chopina – choć w gruncie rzeczy także recepcją Chopina-kompozytora i Chopina-pianisty (do tego wątku jeszcze powrócę) – nie świadczyłyby o nowości tej propozycji badawczej, to już wskazanie „miejsca” poszukiwań cech tejże recepcji – „muzyka po 1970 roku” – sugeruje konfrontację twórczości XIX-wiecznej z muzyką ostatniego półwiecza, co w chopinologii jest niepowszednią strategią badawczą. Doktorantka świadomie wybiera taki temat badawczy, podkreślając, że jest to „zjawisk[o] ledwie naszkicowane[-] w literaturze muzykologicznej” (s. 3). W rezultacie tak ujętego tematu badań Doktorantka przeprowadziła analizy 64 utworów skomponowanych po 1970 roku zarówno przez polskich, jak i zagranicznych twórców, choć należy podkreślić, że liczba ta nie wskazuje wszystkich dzieł przywołanych w dysertacji (w sumie jest ich 125).

O nowości i wadze tematu recenzowanej pracy stanowi również przyjęta perspektywa badawcza anonsowana w drugiej części tytułu dysertacji – „Studium zapożyczeń”. Wskazując za cel podjętych badań „wieloaspektową charakterystykę zjawisk muzycznych (materiałowych) i znaczeniowych związanych z zapożyczeniami Chopinowskimi” (s. 4), Doktorantka przekonująco uzasadnia przyjęcie dolnej granicy czasowej okresu w historii muzyki objętego oglądem (1970), bowiem istotnie od lat 70. XX wieku obserwuje się „wyczerpanie[-] potencjału rozwoju estetyki drugiej awangardy”, a także „intensywny czas ‘powrotów do...’ i pluralizmu stylistycznego, uznawanych za wpływ postmodernizmu”, jak również „odejście[-] od dominacji jednego paradygmatu tworzenia” (s. 4). Doktorantka słusznie zauważa, że w okresie uwzględnionym w podjętym temacie badań „zmienia się też kontekst interpretowania” przywołanych tu wcześniej „powrotów do...”.

W tym miejscu recenzji należy podkreślić, że Doktorantka, przeprowadzając wnikliwy i erudycyjny przegląd propozycji badawczych i interpretacyjnych dotyczących zapożyczeń – walory tych treści pracy omówię w części recenzji dotyczącej ich oceny merytorycznej – ostatecznie zaproponowała własną definicję tytułowego terminu, wskazując, że zapożyczenie rozumie jako „strategię kompozytorską, polegającą na wykorzystywaniu istniejących dzieł/muzyki (w tym również: popularnej, ludowej) w nowym dziele, na poziomie strukturalnym i/lub znaczeniowym” (s. 57). Tak rozumiana perspektywa badawcza analizowanych dzieł zdeterminowała określenie jeszcze jednego ważnego celu pracy. Stawiając tezę, iż „występujące w literaturze terminy, np. aluzji, reminiscencji czy parafrazy, [są] problematyczne w kontekście precyzyjnego przeniesienia na grunt współczesnej twórczości muzycznej [a i]ch stosowanie nie może mieć więc cech klasyfikacyjnych, jedynie metaforyczne i pomocnicze.” (s. 57), Doktorantka

określiła jako kolejne cele swoich badań także poszukiwanie „metody pracy adekwatnej do uchwycenia istoty i różnorodności zjawisk reprezentowanych w [analizowanych i interpretowanych dziełach]”, a także „wyznacz[enie] now[ych] kategorii[i] porządkując[ych]”. Autorka podkreśla, że „[c]elem było także znalezienie takiej metody ich [zjawisk] analizy, która byłaby aplikowalna nie tylko do zapożyczeń Chopinowskich, lecz także innych przejawów muzyki w muzyce” (s. 57).

Krytyczna interpretacja istniejących metod badawczych i stosowanej terminologii w odniesieniu do problemu zapożyczeń w muzyce, a także uwzględnianych w analizach dzieł, skutecznie argumentuje zasadność wyżej wspomnianych celów.

W tym punkcie recenzji poddaję pod dyskusję sposób sformułowania pierwszej części tytułu dysertacji. Chociaż jawnie deklarowana wola zidentyfikowania i scharakteryzowania sposobu „opracowania zapożyczonego materiału Chopinowskiego przez współczesnego kompozytora” (s. 285) została z sukcesem zrealizowana w rozdziale III zawierającym „studia przypadków”, to już rozważania w rozdziale IV określone jako „zagadnienia tematyczne” wskazują, że w polu uwagi Doktorantki znalazła się nie tylko twórczość, ale też osoba Chopina i to jako pianisty i/lub jako „mitologizowanego” i/lub „kanonicznego” kompozytora. Wobec tego, tytułowa „recepja Chopina” bardziej adekwatna jest do tych rozważań, które bądź co bądź nie są wiodące dla niniejszej dysertacji. W moim przekonaniu nie o „recepji Chopina” jest to praca, lecz o „recepji twórczości Chopina” lub – uwzględniając dodatkowo niejako przedstawione problemy – o „recepji twórczości i osoby Chopina”.

## **2. Ocena poprawności struktury rozprawy oraz wartości merytorycznej dysertacji**

Struktura pracy ma układ typowy dla prac naukowych włączających postępowanie analityczne, a więc zawiera część teoretyczną, metodologiczną i analityczną. Układ został wyróżniony poprzez jawne wyodrębnienie rozdziałów i nadanie im stosownych tytułów. Rozprawa składa się więc ze stosunkowo krótkiego wprowadzenia (s. 3-7), czterech rozdziałów merytorycznych (s. 8-278) i zakończenia (s. 279-290). Poza spisem treści, pracę otwiera jej streszczenie w języku angielskim, a zamykają ją bibliografia, stosowne spisy i aneks z wykazem kompozycji zawierających zidentyfikowane zapożyczenia materiału Chopinowskiego.

W ocenie struktury pracy podkreślenia wymagają dwie kwestie.

Po pierwsze, zwięzłość *WPROWADZENIA* – moim zdaniem – wynika z przyjętej przez Doktorantkę strategii strukturyzowania przedstawionych treści. W ocenie merytorycznej *WPROWADZENIA* chcę zwrócić uwagę na fakt, że dla jego wartości funkcjonalnej i poznawczej istotna jest w nim obecność uzasadnienia podjęcia tematu rozprawy, celu głównego i celów szczegółowych, określenia zakresu merytorycznego (przedmiotu badawczego) i zawartości poszczególnych rozdziałów. Natomiast zwykle ujmowane w tym miejscu pracy: teza/-y, stań badań, charakterystyki materiałów i źródeł badawczych, przedstawienie metodyki badań i schematu procedury badawczej zostały włączone do treści rozdziałów. Dzięki takiej strategii w dwóch pierwszych rozdziałach – rozdział I: *ZAGADNIENIA WSTĘPNE* (s. 8-44) i rozdział II: *STUDIUM ZAPOŻYCZEŃ – ZAGADNIENIA TEORETYCZNE* (s. 45-80) – Doktorantka nie tylko nakreśliła kontekst teoretyczny przeprowadzonych badań, ale powiązała go z charakterystyką stanu badań nad recepcją w dziedzinie muzyki, a szczególnie twórczości Chopina (rozdział I), a także z charakterystyką stanu badań nad kluczowym dla niniejszej dysertacji pojęciem – zapożyczeniem – i jemu pokrewnymi: cytatem, aluzją, reminiscencją, parafrazą (rozdział II). Krytyczna refleksja Doktorantki nad wskazanymi problemami badawczymi (recepcja, chopinologia, „muzyka w muzyce” od lat 70. XX w., zapożyczenia) w kontekście dotychczas stosowanych wobec nich metod badawczych i przyjętej terminologii wykazała gruntowną wiedzę Doktorantki na temat teorii naukowych i piśmiennictwa w zakresie wybranego przedmiotu badań, jak również doskonałe opanowanie przez Doktorantkę warsztatu badawczego. Erudycyjne i krytyczne *STUDIUM ZAPOŻYCZEŃ* doprowadziło do ustalenia i wprowadzenia autorskiej koncepcji metodologicznej i klasyfikacji zapożyczeń. Doktorantka wprowadziła więc pojęcia modelowania, meta-modelowania i montażu, „natomiast do badania znaczeń zapożyczeń w danym dziele” zastosowała – jak twierdzi – „popularną w naukach kognitywnych i coraz częściej aplikowaną do różnych dziedzin humanistycznych teorię integracji pojęciowej Fauconniera i Turnera” (s. 6).

Drugą kwestią, którą chcę podkreślić w ocenie struktury pracy jest strategia dość częstego „otwierania” rozdziałów i podrozdziałów krótkimi komentarzami objaśniającymi postępowanie badawcze i wprowadzającymi do dalej przedstawianych rozważań (np. s.: 8, 32, 161, 226), jak również wprowadzanie cząstkowych podsumowań (np. s.: 41, 79-80, 209, 220), których pojawienie się w dysertacji Doktorantka czasem „zapowiada” graficznym wydzieleniem tego fragmentu tekstu (trzy gwiazdki np. na stronach: 161, 190, 225).

Wskazane tu elementy struktury pracy traktuję jako jej walor, gdyż zapewniają one ciągłość wywodu, a w przypadku podsumowań – uwypuklają wielopoziomowość uzyskanych wyników badań, odnoszących się zarówno do zagadnień szczegółowych, jak i ogólnych.

Wysoko oceniam wartość merytoryczną recenzowanej dysertacji. Począwszy od ustalonego na potrzeby niniejszych badań postępowania badawczego, które prowadzone jest konsekwentnie odnośnie do każdego objętego analizą dzieła, poprzez przemyślaną i przekonującą klasyfikację zapożyczeń, po interesujące i słuszne wnioski końcowe zamieszczone w zakończeniu dysertacji, Doktorantka osiągnęła wszystkie założone cele.

Z wielu ważnych myśli przedstawionych przez Doktorantkę w ocenianej pracy chcę przytoczyć kilka. Uważam za słuszne stanowisko Doktorantki co do przedstawienia charakterystyki zapożyczeń z twórczości Chopina na poziomie struktury muzycznej w muzyce ostatniego półwiecza w kontekście trzech zaproponowanych pojęć: modelowania, montażu i meta-modelowania. Zdaniem Autorki „modelowanie można rozumieć jako metodę twórczą, intencjonalny i świadomy sposób kształtowania wybranych struktur nowej kompozycji i formowania przebiegów na wybranych wzorcach, a w odniesieniu do tematu niniejszej dysertacji – materiale zapożyczonym z repertuaru Chopina” (s. 61).

Do zaproponowanego na s. 64 rozróżnienia między montażem a *collagem* proponowałabym jakieś drobne uzupełnienia. Otóż zdaniem Autorki rozróżnienie polega na tym, że: „montaż rozumie[-] jako zabieg kompozytorski polegający na zapożyczeniu danego fragmentu innego utworu i przeniesieniu go do nowego utworu w niezmienionej tudzież prawie niezmienionej wersji. W collage’u natomiast dochodzi do spiętrzenia zapożyczeń z różnych źródeł” – tu warto dodać, że chodzi o źródła muzyczne, bo jak pokazuje treść rozdz. IV nie zawsze są one źródłami zapożyczeń – i dalej Doktorantka pisze o *collage’u* „przy czym mogą one [zapożyczenia] mieć charakter montażu jak i modelowania”. W moim odczuciu wyżej przedstawiona definicja montażu zasadniczo nie różni się od istoty cytatu. Poza tym, Doktorantka sama podkreśla, że „[w] przypadku repertuaru, który jest przedmiotem niniejszej dysertacji, rozpoznawalność cytatu w wielu przypadkach może być łatwiejsza dla mniej przygotowanego odbiorcy, ze względu na kontrast stylistyczny między muzyką nową a pierwowzorami Chopinowskimi, lub popularność cytowanych kompozycji Chopina”, choć dalej Doktorantka podkreśla, że „[n]ie można jednak tej kwestii generalizować” (s. 71). Z drugiej strony podobną opinię wyraża co do montażu – „[w]e wszystkich przedstawionych

przykładach montażu skutkiem tego zabiegu było stworzenie silnego kontrastu między materiałem nowym i zapożyczonym. Wrażenie nieprzystawalności i odrębności wykorzystane było do realizacji idei przewodniej utworu, o charakterze pozamuzycznym czy quasi-programowym” (s. 190). Mam więc wrażenie, że zaproponowane rozumienie montażu jest mało ostre wobec powszechnego rozumienia cytatu.

Z kolei w pełni przekonuje mnie propozycja wyróżnienia meta-modelowania, jak i samo jego rozumienie zaproponowane przez Doktorantkę, która zauważa, że „w niektórych przypadkach kompozytorzy nie nawiązują bezpośrednio do żadnego konkretnego utworu Chopina, choć modelują nowy utwór opierając się na wybranym aspekcie jego muzyki, jak np. idiomie pianistycznym, ekspresji, nastroju, elementach stylu. Te zabiegi nazywam meta-modelowaniem” (s. 191).

Za bardzo wartościowe w ocenianej dysertacji uznaję wnioski z analiz 64 kompozycji, których wykaz umieściła Autorka w ostatniej części bibliografii – wskazuję to miejsce w ten sposób, bo nie zostało ono wydzielone w spisie treści. Zwłaszcza analiza znaczeń zapożyczeń dokonywana w kontekście modelu integracji pojęciowej wnosi wiele nowych ustaleń na temat badanych kompozycji (często mało znanych lub wręcz nieznanymi) i twórczości Chopina *per se*. Te ustalenia – co ważne – nierzadko są konfrontowane z informacjami pozyskanymi od twórców (często informacje pochodzą z licznej korespondencji kompozytorów z Doktorantką). Cenna poznawczo jest także udana propozycja aplikacji koncepcji „lęku przed wpływem” Harolda Blooma. Wśród wielu istotnych w tym miejscu dysertacji myśli Doktorantki wyróżniam stwierdzenie mówiące o tym, że „[w] perspektywie makro, teorię wpływu można odnieść do samej historii recepcji, w której znalazły się etapy chopinizmów i jawnego naśladownictwa, modernistycznego dystansu i wreszcie – postmodernistycznej syntezy tradycji i nowoczesności. W przypadku Chopina aspekt artystycznego wpływu miesza się jednak nieustannie z jego kulturową obecnością, narzucającą pewne wzorce odbioru. Często to właśnie społeczno-kulturowa znaczeniowość Chopina jest przyczyną twórczej negacji” (s. 227). Rozważania te rozpoczynające rozdział IV inicjują przeniesienie nacisku z refleksji nad dziełami (kreowanymi i zapożyczonymi) na osobę twórcy i jego postawę wobec przeszłości, a przede wszystkim wobec „kompozytor[ów] europejskiego ‘kanonu’”. Przykładowo świadczą o tym rozważania w kontekście przywołanego utworu *The Artist's Way* Piotra Peszata (s. 237). Z zakończenia dysertacji – które notabene ma

wydzieloną część reasumującą wnioski i interpretacje dotyczące stosowania zapożyczeń wobec obecnych w sztuce zawłasczeń i część określoną jako podsumowanie, a będącą syntetycznym omówieniem wiodących tendencji w wykorzystywaniu zapożyczeń przez kompozytorów, jak i zawierającą wyszczególnienie najistotniejszych, zdaniem Doktorantki, wniosków płynących z badań nad Chopinowskimi zapożyczeniami – chciałabym wyróżnić konstatację na temat roli konceptu w podejmowanych przez twórców strategiach kreatywnych – „[p]ojęcie konceptu staje się kluczem do rozumienia i oceny wielu nowych zjawisk. Bez tego klucza problematyczne byłoby często określenie artystycznej wartości dzieła, a niekiedy wręcz dostrzeżenie jego twórczego wymiaru. Mam tu na myśli rozumienie twórczości jako koniunkcji nowości i wartości danego wytworu. W przypadku muzyki opierającej się w dużym stopniu (lub wręcz w przeważającym wymiarze) na materiale zapożyczonym, kategoria materiałowej nowości mogłaby zostać łatwo obalona. Istotny jest więc często sam koncept, nadający dziełu ramy interpretacyjne oraz wspomnianą – domyślną – wartość i oryginalność” (s. 284). W odniesieniu do recepcji twórczości i osoby Chopina jako modelu zapożyczeń, w moim mniemaniu, ważna jest konstatacja głosząca, iż „nigdy wcześniej, recepcja ta nie była modelem dla dzieł utrzymanych w tak różnorodnych nurtach i technikach, zderzona z awangardowym językiem muzycznym tak bardzo odległym od języka dźwiękowego epoki romantyzmu, jak w ostatnim pięćdziesięcioleciu” (s. 289-290).

Na koniec tej części recenzji chciałabym przywołać kilka kwestii polemicznych. Za błąd uznaję wskazanie w tabeli charakteryzującej modelowanie kompozycji Pawła Mykietyna *Buchholziada* na 10 fortepianów jako typu modelowania całego utworu na fragmentach innego utworu (s. 154) – wnioski z analizy, jak i umieszczenie omówienia tej kompozycji w podrozdziale 3.1.7. zatytułowanym *Modelowanie całego utworu na całej kompozycji Chopina* świadczą o tym, że nie jest to przykład modelowania całego utworu na fragmentach innego utworu. Moją wątpliwość rodzi też stwierdzenie: „W dalszej części rozprawy, wskazując na funkcję zapożyczenia w nowym dziele, posługiwać się będę innymi określeniami, mówiąc o postawach: afirmatywnej, neutralnej i krytycznej” (s. 71), podczas gdy Doktorantka właściwie nie dyskutuje tych postaw. Wprawdzie w analizach zawsze jest dookreślona postawa twórcy wobec Chopina czy jego dzieła, lecz również zawsze jest wskazana postawa afirmatywna. W żadnym miejscu dysertacji Autorka eksplicytnie nie wskazuje postawy neutralnej czy krytycznej. Jeśli jest to wynikiem uznania, że twórcy takich

postaw nie przyjmowali, to uważam, że powinna w dysertacji znaleźć się ocena tego stanu rzeczy lub próba jego uzasadnienia. W odniesieniu do treści rozdziału zatytułowanego *ZAGADNIENIA TEMATYCZNE* uważam, że zwłaszcza w podrozdziałach 4.2.5-4.2.8. (*Fortepian, Nostalgia, Narodowość, Popkultura*) jako „modelowy” ukazany jest głównie Chopin-pianista i Chopin-kompozytor (zarówno mitologizowany, jak i odbrązawiany). Uważam więc, że ten aspekt rozważań poszerza przedmiot badań o, jak pisze Doktorantka, „zjawiska powtarzalne” często odnoszone już nie do konkretnych dzieł czy wybranych przez kompozytorów pewnych cech twórczości Chopina a do właśnie jego osoby: pianisty, kompozytora i Polaka zmuszonego do emigracji. W rozdziale IV zaobserwowałam też pewne powtórzenia myśli Autorki co do roli niektórych cech muzyki Chopina w strategii kreowania omawianych dzieł współczesnych. Nie jest to jakiś zasadniczy zarzut, ale spowodowało to sytuację, w której wprowadzając do tego fragmentu zwłaszcza dotąd nieprzywoływane dzieła (np. *Nocturniana* Livii Teodorescu- Ciocănea) Doktorantka ponownie dokonuje analizy dzieła z zapożyczeniem, a więc dokonuje kolejnego „studium przypadku” (por. s.242-245). Rozumiejąc intencję Doktorantki przyświecającą umieszczeniu w dysertacji rozważań o „zjawiskach powtarzalnych” i chęć dopełnienia informacji o dziełach, których wnioski z analizy stanowią zasadniczą treść rozdziału III, mam jednak wrażenie, że paradoksalnie w takich przypadkach Doktorantka „zaciera” refleksję o danym zjawisku informacjami o cechach materiałowych zapożyczenia i modelu, a w przypadku utworów, które już były przedmiotem refleksji – czasem powtarza już sformułowane interpretacje.

### 3. Ocena formalnej strony pracy

W ocenie strony formalnej recenzowanej pracy chcę podkreślić także jej walory. Dysertacja jest napisana klarownym i poprawnym językiem, co ułatwia skupienie się na jej stronie merytorycznej. Autorka zadbała o umieszczenie wymaganych przypisów i wykonała je z należyłą starannością i obowiązującymi standardami. Na szczególne wyróżnienie zasługują starannie wykonane przykłady nutowe, diagramy i zestawienia tabelaryczne, są one niezwykle ważne dla pracy i są wykonane wzorcowo. Muszę jednak obiektywnie stwierdzić, że w ocenie strony formalnej recenzowanej pracy zauważyłam kilka mankamentów. Po pierwsze, Doktorantka nie dokonała spisu ujęć tabelarycznych, które same w sobie są nie do przecenienia. Po drugie, nie wyszczególniła w spisie treści wspomnianego już w recenzji również tabelarycznego zestawienia partytur i nagrań



utworów analizowanych kompozycji. Mankamentem tego jest możliwość błędnej interpretacji zestawienia tych źródeł jako kolejnego typu źródeł bibliograficznych, które skądinąd bardzo skrupulatnie są w tejże bibliografii posegregowane wg typów. Ujednolicenia – korekty – wymaga też zapis tytułów kompozycji w *ANEKSIE* z ich zapisem zarówno w powyżej wspomnianej tabeli, jak i z ich zapisem w poszczególnych rozdziałach. Chodzi tu zarówno o wielki/małe litery, kursywa/prosta czcionka, jak i włączanie bądź nie do tytułów kompozycji ich podtytułów czy też obsady. Ponieważ chodzi o repertuar mało znany, jak i najnowszy ważne jest także ujednolicenie podawanego roku/lat jego powstania (np. utwór Hamelina s. 311 i s. 324, Sciarrino s. 311 i s. 331 czy spektakularna różnica w datowaniu utworu Neuwirth – s. 313 (2018) i s. 327 (2008)). W pracy pojawia się też dosłownie kilka literówek i moim zdaniem czasem nadmiarowa interpunkcja (np. przecinek poprzedzający spójnik „czy”).

### Konkluzja

Mimo kilku kwestii polemicznych i mankamentów, które jednak nie rzutują na merytoryczną stronę pracy, recenzowana dysertacja mgr Marty Tabakiernik jest dziełem pionierskim, ważnym i niezwykle wartościowym poznawczo. Wnosi istotny wkład do badań nad problemem „muzyki w muzyce”, recepcji twórczości w ogólności i recepcji twórczości i osoby Chopina w szczególności. Doktorantka wykazała ogromną wiedzę i orientację w przedmiocie badań oraz kompetencje warsztatowe. Dysertacja, po niezbędnych i ewentualnych (co do kwestii polemicznych) korektach, winna ukazać się drukiem.

Z przekonaniem stwierdzam, że **dysertacja spełnia wszelkie wymogi sformułowane w obowiązującym ustawodawstwie i wnoszę o jej wyróżnienie oraz dopuszczenie mgr Marty Tabakiernik do dalszych etapów przewodu doktorskiego.**

