

MARLENA WINNICKA

Wydział Edukacji Muzycznej

UKW w Bydgoszczy

Formy taneczne w fortepianowych utworach Miłosza Magina – na podstawie wybranych utworów

Zmiany, jakie nastąpiły w Europie po II wojnie światowej, spowodowały wielkie komplikacje również w polskim życiu gospodarczym, społecznym, a przede wszystkim kulturalnym. Wielu twórców nie mogło się odnaleźć w nowej rzeczywistości. Szczególne niepokoje i rozterki przeżywali kompozytorzy, którym przyszło żyć i działać po 1945 roku. Nowy ustrój wymusił na nich zaangażowanie się realizację nowych treści ideowych oraz konieczność powiązania ich z techniką kompozytorską. „W ślad za tym wyłonił się postulat uproszczenia środków technicznych, który zrodził zawiłą problematykę tzw. formalizmu i realizmu w muzyce. Dyskusje na ten temat miały początkowo charakter teoretyczny, ale od czasu zjazdu w Łagowie (1949) stały się narzędziem walki o nową twórczość nie obciążoną powiązaniem z okresem międzywojennym”¹. W Łagowie sformułowano konkretne zasady, jakimi winna charakteryzować się ówczesna muzyka. Było to m.in.:

- wyjście poza twórczość przeznaczoną wyłącznie dla elity intelektualnej,
- wzmożenie narodowego charakteru muzyki we wszystkich jej gatunkach,
- powiązanie ideowe tych gatunków i form z życiem Polski Ludowej².

Powyższe zasady odbiły się w znacznym stopniu na poziomie artystycznym tej twórczości.

Eklektyzm tej twórczości był właściwie odpowiednikiem eklektyzmu artystycznego, mianowicie eklektyzm estetyczny prowadził do niezwykle zawiłych spekulacji intelektualnych, eklektyzm w twórczości muzycznej był wyrazem

¹ J. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 41-42.

² Z. Lissa, *Muzyka polska w latach 1945-1956*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, Kraków 1968, s. 11-60.

zubożenia i wulgaryzacji środków artystycznych. (...) Nie zdawano sobie sprawy, że materiał muzyczny, nawet uformowany w konkretne struktury, nie może być symbolem tak konkretnych treści, jak np. język literacki w powieści, dramacie, poezji³.

Jednak nie wszyscy artyści chcieli realizować nowe zasady narzucone przez władze i angażować się w budowę oraz utrwalanie nowego ładu społecznego. „Postulat komunikatywności twórczości muzycznej i powiązania jej z aktualnymi treściami ograniczał kompozytorom margines swobody twórczej i poszukiwań nowych środków. Powstał zatem konflikt między potrzebami społecznymi a wewnętrznymi potrzebami twórców”⁴. I nie dotyczyło to tylko muzyków, ale również plastyków czy literatów. Szereg muzyków wybrało emigrację, pozostając w krajach zachodniej Europy tuż po zakończeniu II wojny światowej. Tak postąpił Szymon Laks (1901-1983), który po opuszczeniu obozu koncentracyjnego w Dachau udał się do Paryża, Tadeusz Zygfryd Kassern (1904-1957), który w grudniu 1945 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych czy Michał Spisak (1914-1965), który po wojnie został we Francji. Natomiast inni kompozytorzy, uznając, że panujący w Polsce nowy ustrój nie daje im pełnej skali artystycznego rozwoju – wykorzystując różne sposoby – postanowili wyjechać z kraju na Zachód. Do tej grupy należeli m.in. Roman Palester (1907-1989), który opuścił Polskę w 1947 roku, czy Andrzej Panufnik (1914-1991), który wyjechał do Anglii w 1954 roku. W tej grupie znalazł się również Miłosz Magin. Poza krajem mieszkał ponad 40 lat, tam tworzył, tam wykonywano i wydawano jego kompozycje. W Polsce bywał rzadko, choć częstotliwość jego wizyt w kraju zwiększyła się pod koniec jego życia. Także jego dokonania artystyczne: pianistyczne i kompozytorskie bardziej znane były poza granicami niż w Polsce. Dlatego w tym miejscu warto przybliżyć sylwetkę tego artysty.

Miłosz Magin urodził się 6 lipca 1929 roku w Łodzi. Tak więc w roku 2019 przypada 90. rocznica jego urodzin. Naukę gry na fortepianie rozpoczął w swym mieście rodzinnym, ale studia muzyczne ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie na dwóch kierunkach: w 1954 roku uzyskał dyplom z wyróżnieniem w klasie fortepianu prof. Margerity Trombini-Kazuro, a w 1957 – także z wyróżnieniem, ukończył studia kompozytorskie, przy czym studia te rozpoczął w klasie prof. Jana Maklakiewicza, a ukończył w klasie prof. Kazimierza Sikorskiego⁵. Jednak początkowo Magin swą karierę artystyczną wiązał bardziej z rolą pianisty niż kompozytora. Będąc studentem warszawskiej PWSM,

³ J. Chomiński, dz. cyt., s. 42-43.

⁴ Z. Lissa, dz. cyt., s. 13.

⁵ A. Bęben, hasło Magin Miłosz, [w:] *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945-2000*, Łódź 2001, s. 117.

zakwalifikował się w skład ekipy na V Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Przygotowania do konkursu rozpoczęły się już w 1951 roku. „W połowie tego roku odbyły się w Katowicach eliminacje, mające wyłonić skład ekipy na V konkurs. Do eliminacji przystąpiło 25 młodych pianistów”⁶. Z kronikarskiego obowiązku warto tu przytoczyć kilka nazwisk uczestniczących w eliminacjach młodych pianistów, którzy w latach późniejszych zdobywali laury także w innych dziedzinach sztuki muzycznej. W katowickich eliminacjach wzięli udział m.in.: Juliusz Borzym (Warszawa) – późniejszy aranżer piosenek Kabaretu Starszych Panów i akompaniator w Kabarecie „Dudek”, Jerzy Godziszewski (Toruń) – profesor Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, Joachim Gudel (Kraków) – profesor Akademii Muzycznej w Gdańsku, Józef Świder (Katowice) – czołowy twórca polskiej muzyki chóralnej. Jednak ostatecznie w konkursie wystąpili: Lidia Grychtołówna, Adam Harasiewicz, Edwin Kowalik, Miłosz Magin oraz Włodzimierz Obidowicz⁷. Zwycięzcą tego konkursu został Adam Harasiewicz, a Miłosz Magin uzyskał wyróżnienie⁸. Ponadto Magin uczestniczył w innych konkursach pianistycznych. I tak w 1957 roku uzyskał I nagrodę w Międzynarodowym Konkursie im. Margerite Long i Jaques’a Thibaud w Paryżu czy III nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym imienia portugalskiego pianisty i kompozytora Josè Vianna da Motty w Lizbonie (1957). Po konkursie w Lizbonie ukazało się szereg pochlebnych recenzji na temat gry M. Magina.

Jury przyznało mu wprawdzie III nagrodę, ale młody pianista został bardzo wysoko oceniony przez krytyków i publiczność. Wkrótce po konkursie w Lizbonie markiza de Cardaval, portugalska arystokratka, melomanka i protektorka muzyków, zaprosiła go do swej rezydencji w Sintra, na południu Portugalii. (...) Miłosz Magin wraz z żoną zamieszkał więc w pałacyku położonym w gaju pomarańczowym, ćwicząc w salonie między płótnami Rubensa i fortepianem Liszta, który markiza ofiarowała Polsce. Z drugiej strony wyrazem uznania były liczne *engagement* na występy do różnych miast Portugalii, w radio i telewizji, które wypełniły Maginowi kalendarz koncertowy na przeciąg jednego roku. Udało mu się podbić Portugalię. Krytycy nazwali go „drugim Cortot”, stawiając w czołówce pianistów świata⁹.

W kolejnych latach Magin koncertował w wielu państwach Europy i świata, w tym także w Polsce. Warto tu odnotować, iż 4 października 1957 roku wystąpił w Filharmonii Pomorskiej Bydgoszczy. Orkiestrą filharmoniczną dyrygował Zdzi-

⁶ J. Jasiński, *Piąty Międzynarodowy Konkurs imienia Fryderyka Chopina*, „MUZYKA” 1955, nr 1-2, (Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa), s. 57.

⁷ Tamże, s. 60.

⁸ L. Polony, hasło Magin Miłosz, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, tom m, Kraków 2000, s. 18.

⁹ S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 401.

sław Wendyński, który poprowadził *V Symfonię* D. Szostakowicza, a Magin wykonał *II Koncert fortepianowy c-moll* S. Rachmaninowa. Paweł Podejko w „Ruchu Muzycznym” tak ocenił grę Magina:

II Koncert fortepianowy c-moll S. Rachmaninowa znalazł w Miłoszu Maginie świetnego interpretatora. Olbrzymi temperament, wybitna muzykalność i młodzieńcza brawura pianisty przyczyniły się do wielkiego sukcesu *Koncertu*. (...) Na bisy solisty (własne drobiazgi fortepianowe) specjalnie gorąco zareagowała młodzież, którą wykonawca porwał brawurową techniką, błyskotliwością, świeżością i dowcipem kompozycji¹⁰.

W latach 1957-1959 mieszkał w Londynie, by w roku 1960 osiedlić się na stałe w Paryżu. W Paryżu dzielił czas na pomiędzy koncerty, kompozycję oraz działalność pedagogiczną. W latach 1963-1973 prowadził klasę fortepianu w Konserwatorium im. Sergiusza Rachmaninowa, a w latach 1975-1980 – na Międzynarodowym Uniwersytecie Muzycznym, także w Paryżu¹¹. W 1968 roku podpisał kontrakt z francuską wytwórnią płytową DECCA na nagranie kompletu dzieł Fryderyka Chopina.

Na przestrzeni dziesięciu lat utrwalił wszystkie etiudy, walce, mazurki, impromptu, ballady, wielkie polonezy, 2 sonaty (*b-moll* i *h-moll*), *Écossaises*, *Barkarolę*, *Bolero*, *Fantazję*, *Barceuse*, *Koncert f-moll*, *Largo*, *Marsza żałobnego*, *Kartkę z albumu*, *Contredans*, *Cantabile* i *Fugę a-moll*. Z powodu jakichś kłopotów firmy, projekt nie został zrealizowany do końca. W autorskiej interpretacji wydał na płytach różnych wytwórni utwory własne: tryptyk *Toccatę*, *Chorał* i *Fugę*, *Obrazki dziecięce*, *Scherzo*, *Polkę*, *I Sonatę* (Vega) oraz *II Sonatę*, *Sonatinę*, *Obrazki dziecięce* i *Tryptyk polski* (MAG)¹².

Fascynacja muzyką Chopina zaprowadziła Magina do Valdemozy na Majorce, gdzie w 1979 r., w obecności króla Hiszpanii Juana Carlosa i jego małżonki Sophie, wykonał szereg utworów Chopina i własnych. „Magin-artysta starał się godzić dwie wielkie pasje: granie na fortepianie (głównie Chopina) oraz komponowanie. Jako chopinista osiągnął bardzo dużo; krytycy pisali o nim jako o »nowej wielkości chopinowskiej wśród pianistów«, który »ma transcendentalną technikę, a jednocześnie jest wielkim interpretatorem poetyckich odczuć« itp.”¹³.

W roku 1985 M. Magin powołał do życia „Concours International de Piano Miłosz Magin”, czyli międzynarodowy konkurs pianistyczny swego imienia. Konkurs odbywa się co dwa lata. W jego programie obowiązkowymi utworami są

¹⁰ P. Podejko, *Życie muzyczne w kraju – Bydgoszcz*, „Ruch Muzyczny” nr 15, 1 grudnia 1957 r. (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków), s. 30.

¹¹ M.T. Łukaszewski, *Przewodnik po muzyce fortepianowej*, Kraków 2014, s. 540.

¹² S. Dybowski, dz. cyt., s. 403.

¹³ Tamże.

kompozycje twórców francuskich i polskich, w tym także Magina. Z kompozycji polskich w programie znajdują się utwory fortepianowe F. Chopina, K. Szymanowskiego, I.J. Paderewskiego i J. Zarębskiego¹⁴. Jedną z ostatnich edycji konkursu odbyła się w dniach 18-23 marca 2015 roku, była to 15 edycja tego konkursu.

Magin, po zmianach ustrojowych w Polsce, częściej bywał w kraju. Utrzymywał stałe kontakty z Łodzią, swym miastem rodzinnym, gdzie koncertował, prowadził kursy mistrzowskie, a z orkiestrą Filharmonii Łódzkiej pod dyrekcją Wojciech Czepiela w 1992 roku nagrał dla firmy Polskie Nagrania szereg swych kompozycji, m.in. *III Koncert fortepianowy*. Uczestniczył tam również jako juror w Międzynarodowym Konkursie im. Karola Szymanowskiego¹⁵.

Ostatnim koncertem Magina był recital w dniu 1 lutego 1999 roku w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Oprócz utworów Chopina wykonał także własne *Obrazki dziecięce* oraz *Sonatę nr 4*. Także bisy wypełniły kompozycje Magina. Recenzję z tego recitalu zamieścił Józef Kański, który w Ruchu Muzycznym pisał:

Niewiele dziś można spotkać pianistów, umiających znakomicie odtwarzać wielką muzykę romantyczną. Jeszcze mniej takich, których bez wahań i zastrzeżeń można nazwać chopinistami. Chodzi bowiem o samo podejście do instrumentu, o gatunek dźwięku, o typ ekspresji – wszystko zaś w takim rodzaju, jakiego nie uświadczymy u wielu współczesnych wirtuozów, świetnie skądinąd władających techniką pianistyczną. Do tych nielicznych, którzy potrafią grać naprawdę w romantycznym stylu, a przy tym wyśmienicie czują klimat muzyki naszego wielkiego kompozytora, należy z pewnością zamieszkały od wielu lat w Paryżu, rzadko odwiedzający Polskę Miłosz Magin. Stąd też jego recital 1 lutego w Sali warszawskiego Towarzystwa im. Chopina, obejmujący w pierwszej części właśnie dzieła Chopina, sprawił szczególną radość miłośnikom sztuki pianistycznej¹⁶.

Po pochwałach dotyczących wykonania utworów Chopina J. Kański ocenił również warsztat kompozytorski Magina. W recenzji czytamy:

Miłosz Magin jest także wybitnym kompozytorem i – znów – jednym z nielicznych, którzy potrafią pisać na fortepian, a nie przeciwnie w naturze tego instrumentu, w dodatku pisze muzykę, która przy swej »umiarkowanej« nowocześnieści pozwala zabłysnąć wykonawcy i znajduje niezawodną drogę do słuchacza. Dał tego dowód, grając w drugiej części napisaną przed laty suitę *Obrazki dziecięce* oraz jedno z najświeższych dzieł, po raz pierwszy wykonaną w Polsce, znakomicie skonstruowaną, czteroczęściową *Sonatę nr 4* z kapitalnym, wirtuo-

¹⁴ A. Bęben, dz. cyt., s. 117.

¹⁵ Tamże, s. 117.

¹⁶ J. Kański, *Miłosz Magin w TiFC*, „Ruch Muzyczny” nr 5, 1-15 marca 1999 r. (Warszawa), s. 26.

zowskim finałem. Na bis usłyszeliśmy cztery miniatury w tanecznych rytmach, przyjęte pełnym entuzjazmem aplauzem publiczności¹⁷.

Jednak pianista tych pochlebnych słów już nie przeczytał. Po warszawskim koncercie po raz ostatni rozmawiał ze Stanisławem Dybowskim, który w swym *Słowniku pianistów polskich* napisał pełne ekspresji słowa: „[Magin] Wyjechał do Polinezji Francuskiej, nad morze, »by wypocząć« (...). Tam dopadła go śmierć!”¹⁸. Miłosz Magin zmarł na wyspie Bora Bora 4 marca 1999 roku. „Artysta spoczął na cmentarzu Père Lachaise, 30 metrów od grobu Chopina, swego ukochanego twórcy”¹⁹.

Śmierć Miłosza Magina nie wzbudziła większego oddźwięku w polskim życiu muzycznym. W „Ruchu Muzycznym” nr 6/1999 ukazała się jedynie krótka notatka pod tytułem *Miłosz Magin nie żyje*: „Wybitny pianista i kompozytor polski zmarł nagle 4 marca br. Na wyspie Bora Bora. Był laureatem Konkursu Chopinowskiego w 1955 r. (...)”²⁰.

Utwory fortepianowe zajmują dominujące miejsce w dorobku kompozytorskim Miłosza Magina. Zaczynał od drobnych utworów fortepianowych, często o charakterze pedagogicznym, od miniatur, tańców, poprzez cztery sonaty fortepianowe, utwory kameralne z fortepianem, aż po cztery koncerty fortepianowe, które pisał na przestrzeni lat 1954-1998.

W polskiej kulturze muzycznej fortepian zajął miejsce naczelne – realne i mityczne – dowodem choćby historia Konkursów Chopinowskich i zainteresowanie, jakie one wywołują. W muzyce Chopina mamy parę gatunków, a w każdym razie są to szczyty: preludia, ballady, nokturny albo scherza, a czy dadzą się pominąć etiudy, skoro zajmują pierwsze miejsce? Forte pianowi powierzył Chopin taniec i melodię, czerpane ze źródła ludowego lub popularnego i wywyższone²¹.

Tym samym tropem starał się pójść również Miłosz Magin. Formy taneczne w jego utworach fortepianowych znajdujemy już w roku 1948, w jego pierwszych, młodzieńczych kompozycjach, jak na przykład: *Polka* (1948), *Danse de sorciere* (1948) – oba utwory na fortepian czy *Cracovienne* (1950) na fortepian i orkiestrę. Jednak za podstawę do realizacji tematu niniejszego artykułu wybrałam następujące cykle fortepianowe Miłosza Magina:

- 1) *Tryptyk polski (Triptyque polonais)* – 1967,
- 2) *Miniatury polskie (Miniatures polonaises)* – 1982,
- 3) *Obrazki z Polski (Images de Pologne)* – 1982.

¹⁷ Tamże, s. 26.

¹⁸ S. Dybowski, dz. cyt., s. 400.

¹⁹ Tamże, s. 404.

²⁰ *Miłosz Magin nie żyje*, notatka, „Ruch Muzyczny” nr 6, 21 marca 1999 r. (Warszawa), s. 3.

²¹ M. Bristiger, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010, s. 195.

Omówienia poszczególnych cykli dokonałam, stosując zasadę stopniowania trudności, a nie chronologię ich powstania, a więc kierując się zastosowanymi przez kompozytora środkami technicznymi, a nie – datą powstania danego cyklu.

1. *Miniatury polskie (Miniatures polonaises)*

Najprostsze środki techniczne kompozytor zawarł w powstałym w 1982 roku cyklu *Miniatury polskie*. Cykl składa się z sześciu miniatur przeznaczonych dla młodych adeptów pianistyki, mających walory pedagogiczne. Każdą miniaturę charakteryzuje opisowy tytuł w języku francuskim, a jego uzupełnieniem jest podtytuł określający nazwę polskiego tańca. Oto poszczególne utwory omawianego cyklu:

- 1) *Danse des sauterelles* (cracovienne) – *Taniec polnych koników* (krakowiak),
- 2) *Nostalgie du pays* (polonaise) – *Tęsknota za krajem* (polonez),
- 3) *Jeux enfantins* (mazur) – *Gry dziecięce* (mazur),
- 4) *Les bûcherons* (danse montagnarde) – *Drwale* (taniec góralski, zbójnicki),
- 5) *Rêve lointain* (kujawiak) – *Odległe marzenie* (kujawiak),
- 6) *Campagne en fête* (oberek) – *Wesele na wsi* (oberek).

Otwierający cały cykl krakowiak pt. *Taniec polnych koników* zgodnie z tradycją utrzymany jest w metrum 2/4. Fundamentem kompozycji jest ostinatowy akompaniament lewej ręki – tworzący zarazem dwutaktowy wstęp – na którym opiera się jednogłosowa melika ręki prawej. Jej cechą charakterystyczną jest na przemian realizowany ruch ósemkowy i synkopa – przykład 1.



Przykład 1. *Taniec polnych koników* (t. 1-10)

Układ formalny tego utworu to typ trzyczęściowy $a+b+a_1$. Utwór utrzymany jest w żywym tempie (*vivace*), w którym dominuje artykulacja staccato, a pod względem harmonicznym utrzymany jest w tonalności F-dur – tu należy dodać,

że Magin nie stosuje żadnych znaków przykluczowych, a jedynie przy dźwiękach. Na uwagę zasługuje zamykająca utwór coda oparta melicznie na wznoszącym się pasażu, a przebiegającym przez tonacje: d – Des – H – F.

Drugim utworem cyklu jest polonez *Tęsknota za krajem* utrzymany w tonalności a-moll, co można odczytać jako nawiązanie do tonacji poloneza M.K. Ogińskiego *Pożegnanie Ojczyzny*. Jego faktura i budowa formalna jest analogiczna jak *Taniec polnych koników*. Także i tu lewa ręka tworzy ostinatywy podkład harmoniczo-rytmiczny dla ręki prawej, realizującej linię melodyczną utworu. Melika ma charakter falisty, a zbudował ją Magin z dwóch motywów: pierwszy to skok małej seksty w górę i odprowadzenie przez tercję małą w dół, a motyw drugi – to skok kwarty czystej w dół i przejście o sekundę małą również w dół – przykład nr 2. Budowa formalna tej miniatury to także układ 3-częściowy typu: a+b+a₁. Także i w tej miniaturze narrację muzyczną kompozytor realizuje przez stosowanie pojedynczych dźwięków w lewej i prawej ręce.



Przykład 2. *Tęsknota za krajem* (t. 1-4)

Bogatsze środki kompozytorskie zastosował Magin w trzecim utworze cyklu, w miniaturze *Gry dziecięce*. Cechą charakterystyczną utworu są zastosowane we wstępie oraz w akompaniamencie lewej ręki równoległe kwinty. Także ta miniatura ma układ formalny 3-częściowy: a+b+a₁. Bazą harmoniczną są tu odniesienia tonalne Es – G, i tak zaczyna się kompozycja: charakterystyczny mazurkowy wstęp w równoległych kwintach (Es), a następnie część a przebiega w tonalności G – przykład 3.



Przykład 3. *Gry dziecięce* (t. 1-6)

Interesujący przebieg harmoniczny stworzył Magin także w części środkowej (b), gdzie realizuje dwie różne tonalności w obu rękach. Część b rozpoczyna melika o kształcie dominanty septymowej (t. 13), a w tym samym czasie ręka lewa realizuje akompaniament w postaci równoległych kwint w tonalności Es. Następnie partie obu rąk spotykają się w tonacji G-dur. Podobnie budowany jest dalszy ciąg tej części: melika ręki prawej prowadzona jest w tonacji C-dur, a ręki lewej w tonalności Cis (t. 15), by ponownie wrócić do tonalności G (t. 16 i dalsze) – przykład 4.

Przykład 4. *Gry dziecięce* (t. 13-18)

Czynnik harmoniczny dominuje również w odcinkach łączących części b z a₁. Przy zachowaniu struktury meliczno-rytmicznej w łączniku Magin stosuje tercjowe odniesienia tonalne: H – G, w dynamice piano. Harmonika dominuje również w 6-taktowym końcowym fragmencie *Gier dziecięcych*. Kompozytor powtarza tu początkowy zwrot meliczno-harmoniczny z części b, to znaczy powtarza w partii obu rąk dwie osie tonalne: D – w ręce prawej i Es – w ręce lewej, aby następnie całość zakończyć w tonacji G-dur.

Czwarta miniatura, czyli *Drwale*, utrzymana jest w charakterze polskiego tańca zbójnickiego. Aby jeszcze bardziej podkreślić góralski charakter utworu, Magin oparł kompozycję na skali góralskiej od dźwięku f: f-g-a-h-c-d-es-f. Jej cechą naczelną jest tryton pomiędzy I a IV stopniem skali. *Drwale* to miniatura dwuczęściowa: a+a₁, gdzie melika budowana jest z 4-taktowych fraz, przy czym każda fraza kończy się półnutą. Na uwagę zasługuje akompaniament lewej ręki, oparty na stałym powtarzaniu w ruchu ćwierćnutowym równoległych kwint: f-c – przykład 5.

Allegro vivace

Przykład 5. *Drwale* (t. 1-10)

Piąta miniatura to kujawiak pt. *Odległe marzenia* o budowie formalnej $a+b+a_1$. Części skrajne budowane są ponownie z 4-taktowych fraz w tonalności d, a część środkowa (b) – w tonalności dominanty A, ale z zachowaniem tej samej struktury interwałowej w melice realizowanej przez rękę prawą. Jej tłem i podstawą harmoniczną są równoległe kwinty w długich wartościach rytmicznych, które kompozytor zamienia stopniowo na kwartę, sekstę małą i wielką. Cała akcja muzyczna odbywa się w wysokim rejestrze brzmieniowym: w oktawie razkreślnej i dwukreślnej – przykład 6.

Andantino

Przykład 6. *Odległe marzenie* (t. 1-5)

Cały cykl *Miniatury polskie* zamyka najbardziej rozbudowany utwór o charakterze oberkowym pt. *Wesele na wsi*. Oberek ma – znaną z poprzednich utworów – budowę 3-częściową: $a+b+a_1$. Podstawą harmoniczną części skrajnych jest tonalność C, a części środkowej – tonalność F. Melikę części skrajnych Magin buduje w oparciu stałą strukturę rytmiczną: $3/4$ ♪ ♪ ♪ ♪, której towarzyszy ostinatowy akompaniament ręki lewej, oparty na kwintowych współbrzmieniach, wyznaczających tonalność poszczególnych części. Również równoległe kwinty tworzą wstęp do całego utworu – przykład 7.



Przykład 7. *Wesele na wsi* (t. 1-10)

Z kolei melika części środkowej realizowana jest w postaci ruchu ósemkowego w metrum 3/4. Zamknięciem utworu i całego cyklu jest 10-taktowa coda wykorzystująca kwintowy akompaniament i kończące akordy w tonalności C.

2. *Obrazki z Polski (Images de Pologne)*

Już pobieżny ogląd zapisu nutowego cyklu *Obrazki z Polski* pozwala stwierdzić, że kompozytor zawarł w nim bardziej skomplikowane środki wyrazu niż w cyklu pierwszym. Są to przebiegi meliczne w ruchu szesnastkowym, skoki interwałowe w melice oraz ujęcia akordowe w akompaniamencie. Oba cykle łączy ta sama ilość zawartych w nich utworów oraz brak znaków chromatycznych przy kluczach. *Obrazki* to także cykl składający się z sześciu kompozycji. Są to:

- 1) *Les brigands* (dance montagnarde) – *Zbójcy* (taniec góralski, zbójnicki),
- 2) *Fête villageoise* (mazur) – *Wiejskie święto* (mazur),
- 3) *Danse noble* (polonaise) – *Taniec szlachecki* (polonez),
- 4) *Danse campagnarde* (oberek) – *Taniec wiejski* (oberek),
- 5) *Chant des moissons* (kujawiak) – *Pieśń żniwiarzy* (kujawiak),
- 6) *Petit cheval de bois* (cracovienne) – *Drewniany konik* (krakowiak).

Pierwszym utworem jest taniec zbójnicki w parzystym metrum 2/4, tempie *allegro vivace* i trzyczęściowej budowie: a+b+a₁. Kryterium takiego podziału formalnego jest tu harmonika i struktura meliczno-rytmiczna partii prawej ręki. Utwór otwiera dwutaktowy wstęp, a bazą harmoniczną części a jest skala góralska od dźwięku „d” (d-e-fis-gis-a-h-c-d) z charakterystycznym zwrotem trytonu w melice. W części b kompozytor zmienia strukturę rytmiczną meliki i transponuje skalę góralska od dźwięku „a” (a-h-cis-dis-e-fis-g-a). Tłem harmoniczno-rytmicznym dla partii ręki prawej są równoległe kwinty w ruchu ćwierćnutowym w partii ręki lewej – przykład 8.

Przykład 8. *Taniec zbójnicki* (t. 1-13)

Kolejny utwór to mazur pod tytułem *Wiejskie święto*. Przyjmując takie same kryteria podziału jak w *tańcu zbójnickim*, także i tu wyróżniamy budowę 3-częściową: a+b+a₁. Utwór otwiera 4-taktowy, charakterystyczny dla mazura wstęp w partii lewej ręki oparty na równoległych kwintach w malejących wartościach rytmicznych. Ten ruch równoległych kwint staje się akompaniamentem w całym utworze. Mimo nagłych zwrotów harmoniczných w konstrukcji utworu, jak na przykład: F-H, F-Cis, D-As, cały utwór utrzymany jest w tonalności F.

Trzecim obrazkiem z Polski jest polonez o tytule *Taniec szlachecki*. Także i ten utwór ma 3-częściową budowę typu: a+b+a₁. Narracja muzyczna rozgrywa się tu wokół osi tonalnej D. Melikę prawej ręki charakteryzuje duży ambitus oraz skoki interwałowe. Akompaniament ręki lewej składa się z dwóch planów brzmieniowych: pierwszy to wypełniający cały takt dźwięk „d” – co w zasadzie dzieje się na przestrzeni całego utworu, a plan drugi buduje kompozytor z ujęć akordowych w jednostajnym ruchu ósemkowym, zmieniając jego treść harmoniczną w zależności od zawartości dźwiękowej linii melodycznej. Utwór kończy coda, w której na uwagę zasługuje jej treść harmoniczną. Po typowym dla poloneza zwrocie kadencyjnym w melice ręki prawej i omówionym wcześniej kształtowaniu akompaniamentu ręki lewej (t. 25-26) następuje harmoniczne dopełnienie w postaci 4-głosowych akordów (ręka prawa) na tle ostinata rytmicznego na dźwięku „d” (ręka lewa). Treść harmoniczną przebiega przez następujące akordy: akord zmniejszony (c-es-fis-a) – G² – Es⁴ – D (t. 27-30) – przykład 9.



Przykład 9. *Taniec szlachecki* – coda (t. 25-30)

Czwartym obrazkiem jest oberek pod tytułem *Taniec wiejski* o budowie 3-częściowej: a+b+a₁. Układ formalny wynika tu z podstawy harmonicznego utworu. W częściach skrajnych jest to skala: c-d-e-fis-g-a-h-c, a w części b transpozycja tej skali od dźwięku „a”: a-h-cis-dis-e-fis-g-a. W obu przypadkach mamy do czynienia z wykorzystaniem interwału trytonu i wynikającymi z tego konsekwencjami w budowie linii melodycznej prawej ręki. Partia ręki lewej budowana jest w oparciu o równoległe kwinty na drugiej i trzeciej wartości taktu, dostosowywana do treści skali w części a lub b. Podobne rozwiązania stosował Magin w tańcach w rytmach trzymiarowych w omówionym wcześniej cyklu *Miniatury polskie*.

Kolejny utwór utrzymany jest również w metrum trzymiarowym. To kujawiak *Pieśń żniwiarzy* w tempie *andantino*. Podstawą tonalną jest gama e-moll, przy czym kompozytor nie stosuje się do zasad harmonii tonalnej. Akordy łączy według własnych potrzeb i według tej zasady stosuje znaki chromatyczne. Także i ten obrazek zbudowany z trzech części: a+b+a₁. W budowaniu linii melodycznej przeważają skoki interwałowe, mniej jest pochodów diatonicznych. Cechą charakterystyczną akompaniamentu lewej ręki jest nuta stała „e”, do której Magin dodaje odpowiednie akordy, gdzie punktem wyjścia jest układ harmonicznego: e-Fis, za-sygnalizowany już we wstępie utworu – przykład 10.



Przykład 10. *Pieśń żniwiarzy* (t. 1-10)

Trzydzięciowy ostatni obrazek cyklu, czyli *Drewniany konik*, to zarazem jedyny utwór, w który Magin umieścił znaki chromatyczne przy kluczu. Trzy krzyżyki sugerują tonacje A-dur. I tak też jest w częściach skrajnych (a), natomiast część środkowa (b) przebiega w tonacji H-dur. Kompozytor zastosował tu znane z innych utworów cyklu zasady: 4-taktowy wstęp, wprowadzający synkopowany rytmiczno-meliczny akompaniament lewej ręki. Taka forma akompaniamentu obowiązuje w całym utworze. W takcie 5 wprowadzona jest linia melodyczna o falistym rysunku, wykorzystująca przebiegi trójdźwiękowe i pochody tercjowe wynikające z treści harmonicznego akompaniamentu. Utwór utrzymany jest w szybkim tempie (*vivace*) i wymaga od pianisty dużej sprawności technicznej. Jest zarazem błyskotliwym zamknięciem całego cyklu – przykład 11.



Przykład 11. *Drewniany konik* (t. 1-10)

Oba omówione cykle zawierają – choć w różnych zestawieniach – te same tańce, przy czym należy wziąć pod uwagę fakt, że oba powstały w tym samym 1982 roku. Dominują tańce w metrach trójdzielnych: polonez, kujawiak, mazur i oberek. W mniejszości są tańce w rytmach parzystych, związanych z południowymi regionami Polski: krakowiak i zbójnicki.

W obu zbiorach Magin stosuje podobne rozwiązania formalne: melodia (ręka prawa) i akompaniament (ręka lewa). W utworach o trójdzielnych metrach z reguły stałą zasadą jest wykorzystanie ujęć kwintowych w akompaniamentcie przypadających na drugą i trzecią miarę taktu.

3. *Tryptyk polski (Triptyque polonais)*

W przeciwieństwie do tańców, które stanowiły cykle: *Miniatury polskie* i *Obrazki z Polski*, i które miały raczej walory pedagogiczne, to *Tryptyk polski* ma charakter czysto koncertowy, choć chronologicznie powstał jako pierwszy. Magin

skomponował go w 1967 roku – zapewne z myślą o sobie i wykonywaniu go podczas swych licznych podróży koncertowych po świecie. Na *Tryptyk* – jak sama nazwa wskazuje – składają się trzy tańce polskie:

- 1) *Mazur (Mazurka vive)* – mazur
- 2) *Kujawiak (Mazurka lente)* – kujawiak
- 3) *Oberek (Danse paysanne – Taniec chłopski, taniec wiejski)* – oberek

W komentarzu Editions Mario Bois, które wydało *Tryptyk*, czytamy m.in.: „Te trzy tańce prezentują oryginalną postać polskiego folkloru z regionu Mazowsza. Każdy z nich ma swój własny charakter”²². Wszystkie tańce mają metrum trzymiarowe i zestawione są na zasadzie kontrastu wyrazowego, agogicznego i dynamicznego: taniec szybki – wolny – szybki. Według założeń kompozytora całość winna trwać 8 minut (3+2+3).

Mimo że *Tryptyk polski* powstał najwcześniej, to zawiera on największy zasób komplikacji środków kompozytorskich, nowatorski język dźwiękowy i wymaga od pianisty wielkiego zaawansowania pianistycznego. „Skutkiem stosowania rytmów mazurowych jest stosowanie akcentów dynamicznych na słabych częściach taktu, gdyż w tych właśnie miejscach przypadają większe wartości rytmiczne. Rytm mazurowy należy w Polsce do bardzo częstych i charakterystycznych, tak, że stały się wyznacznikiem polskości w muzyce”²³. Otwierający cykl *Mazur* Magina zawiera wszystkie te cechy charakterystyczne. Kompozytor konsekwentnie trzyma się zasady trzyczęściowości, którą stosuje również w *Mazurze*. Jego kształt formalny można ująć w schemacie: A (a+b+a₁) + B (a+b+a₁) + A₁ (a) + coda.

Magin buduje formę *Mazura* z 8-taktowych zdań, gdzie główne części utworu przedzielane są rytmicznymi łącznikami, których struktura rytmiczna oparta jest na charakterystycznych rytmach mazurowych z wykorzystaniem równoległych kwint. Układ formalny pierwszej części A to schemat: a+b+a₁. Na uwagę zasługuje ciekawa warstwa harmoniczna *Mazura* – zarówno w kształtowaniu linii melodycznej partii ręki prawej i realizującej akompaniament partii ręki lewej. Istotnym interwałem jest tu tryton. Linia melodyczna prowadzona jest w dwugłosie. Głos wyższy wyznacza opartą na typowej rytmice mazurowej melodię główną, a głos niższy w ruchu ćwierćnutowym dopełnia harmonicznie akompaniament ręki lewej. Akompaniament realizowany jest w ruchu ćwierćnutowym, a rozpoczyna go dwutaktowy wstęp oparty na współbrzmieniu kwinty czystej (B-f). Także kwinta czysta (Es-b) rozpoczyna towarzyszenie melodii ręki prawej. Wyznacza on zarazem treść harmoniczną towarzyszącą całemu

²² M. Magin, *Tryptyk polski*, komentarz w partyturze kompozycji, Paryż 1967, s. 3.

²³ J. Woźniak, *Polski folklor muzyczny*, Gdańsk 1995, s. 76.

przebiegowi muzycznemu. Akordami tymi są na przemian akordy Es – F, nie zawsze w wersji „czystej”. Kompozytor dobarwia je dźwiękami obcymi: np. dźwięk „fis” w akordzie F-dur – stąd interwał trytonu. Czterotaktowe zdanie kończy się zaakcentowanym akordem Des-dur. Tak więc mamy przebieg harmoniczny części a: Es-Es-F | Es-Es-F | Es-Es-F | Es-Es-Des. Drugie zdanie ma taką samą treść harmoniczną. Drugą fazą rozwojową części a jest przeniesienie o tryton w dół pierwszych ośmiu taktów *Mazura*, to znaczy do tonacji A-dur. Część ta jest dosłowną transpozycją meliki i harmoniki poprzedniej części i ma następującą treść harmoniczną: A-A-H | A-A-H | A-A-H | A-A-G. Także i tu znajdujemy obce w kształtowaniu struktury harmoniczne narracji muzycznej – przykład 12.

Przykład 12. *Tryptyk polski – Mazur*; cz. a, faza I i II (t. 1-18)

Po fazie drugiej następuje ponowne przeniesienie przebiegu muzycznego do pierwotnej tonacji: Es-dur.

Cała część b kształtowana jest z dwóch pomysłów muzycznych. Tutaj 4-taktowe frazy składają się z dwóch 2-taktowych pomysłów muzycznych. Pierwszy z nich to dwudźwiękowy przebieg w kierunku wznoszącym zbudowany na przemian z sekund i tercji, którego tłem są rozłożone akordy o ambitusie nony małej i niejednoznacznej treści harmoniczej. Pomysł drugi to struktura rytmiczna wprowadzona z mazurowej rytmiki – przykład 13.



Przykład 13. *Mazur*; końcowy fragment części b (t. 37-48)

Powyższy wzór meliczno-rytmiczny przenoszony jest czterokrotnie do różnych rejestrów brzmieniowych. Część tę kończy rytmiczna figura mazurowa, która wprowadza ponownie materiał początkowy, czyli część a_1 . Część ta jest powtórzeniem jej wersji początkowej z dodaniem zmian harmoniczných w fazie końcowej, która jest przygotowaniem nowego materiału i wprowadzeniem części środkowej, części B.

Część B wnosi uproszczenie faktury przy zachowaniu 3-częściowej budowy $a+b+a_1$. Uproszczenie polega na jednogłosowym prowadzeniu melodii w wysokim rejestrze fortepianu na tle kwintowego akompaniamentu, znanego już z wcześniejszych omówionych utworów Magina. Motywem czołowym meliki jest skok septymy małej do góry i powrót w dół do dźwięku wyjściowego, a następnie skok seksty wielkiej do góry i sekundowe odprowadzenie w dół. Ta 4-taktowa fraza powtarzana jest ze zmianami rejestru i jej długości – przykład 14.



Przykład 14. *Mazur*; część B (t. 67-78)

Podobny kształt formalny widzimy w części b, przy drobnych zmianach rytmicznych oraz zmianie osi tonalnej. Następnie pojawia się materiał części a (t. 101), a zmiany harmoniczne powodują, że określamy ją jako a₁. Przebieg muzyczny *Mazura* zamyka ponowny pokaz skróconego materiału muzycznego części A. Domknięciem utworu jest coda, w której na tle stałej nuty pedałowej w postaci 4-głosowego akordu o ambitusie duodecymy i kwintowym układzie dźwięków, prawa ręka realizuje początkową frazę meliczną *Mazura* w wysokim rejestrze. Utwór kończy dwutaktowa fraza przypominająca materiał główny kompozycji w tempie początkowym i dynamice fortissimo – przykład 15.

Przykład 15. *Mazur*; coda (t. 152-167)

Druga część *Tryptyku* to *Kujawiak*, którego formę można zdefiniować jako układ dwuczęściowy: A (a+a₁+b) + A₁ (a) + coda. Spośród tańców polskich o rytmach mazurkowych kujawiak posiada najwolniejsze tempo. „W kujawiakach instrumentalnych (a także w naśladowujących instrumentalistę śpiewanych kujawiakach) wolne tempo sprzyja wprowadzaniu szeregu ozdobników melodycznych”²⁴. I tak też jest w *Kujawiaku* Miłosza Magina, gdzie w rysunku linii melodycznej kompozytor stosuje ozdobniki w postaci podwójnej przednutki, przy czym melikę prowadzi cały czas w wysokim rejestrze: w oktawie dwukreślnej i trzykreślnej. Melodia w partii prawej ręki rozpoczyna się w taktie 5 i kształtowana przez 8-taktowe zdania muzyczne – przykład 16.

²⁴ Tamże, s. 78.



Przykład 16. *Tryptyk polski* cz. II *Kujawiak* (t. 1-11)

4-taktowy wstęp, realizowany przez rękę lewą, wprowadza klimat kujawiaka poprzez długie wartości rytmiczne oraz treść harmoniczną, którą są dwa akordy o tonalności A i H. Te dwa akordy wspiera stała nuta pedałowa na dźwięku „fis” z oktawy małej odzywająca się na słabej części taktu. Część b wyprowadzona jest materiałowo z części a, ale przeniesiona o tercję małą do tonalności Fis. Zamknięciem formalnym *Kujawiaka* jest coda również spokrewniona tematycznie z materiałem początkowym omawianego tańca.

Utworem zamykającym cykl *Tryptyk polski* jest **Oberek**. Jest to najbardziej rozbudowany pod względem formy, bogaty artykulacyjnie, agogicznie i dynamicznie utwór. *Oberek* Magina posiada wszystkie teoretyczne założenia, o których pisze cytowana już wcześniej J. Woźniak.

Oberek jest najszybszym tańcem trójmiarowym o rytmice mazurkowej. (...) Szybkie tempo spowodowało, że rytmika tego tańca przybrała szereg specyficznych cech. Oberek jest bowiem formą czysto instrumentalną. Uzależnienie od tekstu słownego spowodowało wprowadzenie rozdrobnionej rytmiki o powtarzających się figurach. Zanika typowa dla kujawiaka ornamentyka, czy mazurkowe rytmy punktowane. Akcenty z powodu szybkiego tempa redukują się i przypadają zwykle na drugą część ósmego taktu²⁵.

Omawiany *Oberek* napisany jest w tempie *presto*. A zastosowane w utworze przebiegi rytmiczne, skoki interwałowe i zastosowana treść harmoniczną powodują, że wykonawca tego utworu, jak i całego cyklu winien dysponować znakomitą biegłością palcową oraz dużym doświadczeniem muzycznym. Forma utworu

²⁵ J. Woźniak, dz. cyt., s. 81.

wyłamuje się ze znanych i przedstawionych wcześniej struktur 3-częściowych. Utwór otwiera rozbudowany oraz realizowany w ruchu ósemkowym wstęp, którego melika zapowiada materiał meliczny głównego tematu *Oberka*. Ósmio-taktowy temat składający się z dwóch fraz 4-taktowych w tonalności E, realizowany jest na tle stałej figury rytmicznej w partii ręki lewej – przykład 17.



Przykład 17. *Tryptyk polski*, cz. III, *Oberok* (t. 21-28)

Po nim następuje rozbudowany łącznik. Kompozytor buduje je z dwóch elementów: melodycznego, przeplatanego harmonicznym. Element meliczny to wznoszący się tercjowo przebieg w ruchu ósemkowym, bądź opadający w tym samym ruchu przebieg o interwałach sekst i kwint. Te przebiegi przedzielają dwudźwiękowe interwencje zaczerpnięte z akompaniamentu wstępu i towarzyszenia tematowi – przykład 18.



Przykład 18. *Oberok* – łącznik 1 (t. 43-56)

Po łączniku 1 ponownie pojawia się temat w tonalności C (t. 61-68), po czym z dwutaktowego wzoru, wykorzystującego materiał tematyczny kompozytor bu-

duże wznoszącą się progresję. Interwałem, o który wznosi się ta progresja, jest tercja – przykład 19.

Przykład 19. *Oberek* – temat 2 i progresja zbudowana na jego materiale (t. 61-75)

Następnie progresja przechodzi w kolejny łącznik, gdzie znany materiał z łącznika nr 1 wzbogacony zostaje o elementy glissanda w kierunku wznoszącym w oktawie dwukreślnej. Po nim Magin po raz trzeci przypomina temat. Ale tym razem realizuje go ręka lewa, a prawa uzupełnia rytmicznie melodykę tematu. Bazą tonalną tego tematu jest oś harmoniczna F. Po ośmiotaktowej prezentacji Magin ponownie z tego materiału buduje wznoszącą się progresję, przenosząc kolejne frazy o interwał tercji – przykład 20.

Przykład 20. *Oberek* – temat nr 3 oraz progresja (t. 117-128)

Inną formę łącznika stosuje kompozytor po zakończeniu wspomnianej progresji. W taktie 157 zastosował dialog pomiędzy ręką lewą a prawą, który konsekwentnie – aby zachować jednolitość materiałową – wyprowadza z głównego tematu *Oberka* – przykład 21.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '155', consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system, labeled '160', continues the piece with similar rhythmic and melodic elements. The notation includes various accidentals and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Przykład 21. *Oberka* – łącznik 3 (t. 157-164)

Czwarty i ostatni pokaz tematu obserwujemy w taktach 173-180 i przebiega on w tonalności E. Po nim następuje ponowna prezentacja materiału łącznikowego. Z tego wynika, że w *Oberku* temat ma znaczenie marginalne, a dominują łączniki i inne struktury budowane w oparciu o materiał meliczny motywicznie wyprowadzony z tematu. Na uwagę zasługuje również strona harmoniczna *Oberka*. Magin konsekwentnie unika zdecydowanego określenia akordów pod względem harmonii funkcyjnej. W akordach stosuje jednocześnie tercję małą i tercję wielką, co powoduje niejednoznaczność funkcyjną takiego akordu, stosuje wiele dźwięków obcych, pełniących przede wszystkim zadania kolorystyczne. Magin stosuje również rozwiązania akordów dalekie od harmonii klasycznej. Z tego względu możemy tu mówić o tonalności, a nie o tonacji. I tak kolejne pokazy tematu możemy przypisać do następujących osi tonalnych: pokaz I – E, pokaz II – F, pokaz III – C i pokaz IV – ponownie E.

Dzięki zastosowaniu przez kompozytora stałego pulsu rytmicznego jego dominującą cechą jest motoryka. Cały *Oberka* ma charakter koncertowy, popisowy, co wynika z zastosowanego przez kompozytora tempa i zastosowanego materiału meliczno-rytmicznego.

Zaprezentowane tu utwory fortepianowe Miłósza Magina odznaczają się zróżnicowanym stopniem trudności, zastosowanym w nich materiałem muzycznym: sposobem kształtowania meliki, wykorzystania rytmiki i harmoniki. We wszystkich omówionych tu cyklach kompozytor stosuje konwencjonalne sposoby gry na fortepianie – zarówno w miniaturach, jak i utworach o większych rozmiarach, o charakterze koncertowym.

W swych cyklach wykorzystał wszystkie podstawowe tańce polskie, jak: polonez, kujawiak, mazur, oberek, krakowiak czy zbójnicki. Jego tańce z reguły mają budowę 3-częściową, poprzedzone są wstępem i zakończone codą. W budowaniu meliki wykorzystywał szeroki materiał harmoniczny, od skal charakterystycznych dla polskiej muzyki ludowej, po harmonikę tonalnie rozszerzoną. W akompaniamentcie operuje częstym zwrotem harmoniczno-rytmicznym, jakim są równoległe kwinty. Mimo czterdziestu lat spędzonych poza krajem czuł się kompozytorem polskim. Świadczą o tym jego dokonania kompozytorskie, a w nich silne inspiracje polskim folklorem. Swe przywiązanie do Polski podkreślał także tytułami swych utworów, nie tylko fortepianowych, jak m.in. *Rapsodia polska* na orkiestrę, *Suita polska* na orkiestrę czy wspomniany już wcześniej *Cracovienne* na fortepian i orkiestrę.

Bibliografia

- Bęben Aleksandra, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945-2000*, hasło: „Magin”, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001.
- Bristiger Michał, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Chomiński Józef, *Muzyka Polski Ludowej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, hasło: „Magin Miłosz”, Wydawnictwo Selene, Warszawa 2003, s. 400-404.
- Dziębowska Elżbieta (red.), *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, PWM, Kraków 1967.
- Jasieński Jerzy, *Piąty Międzynarodowy Konkurs imienia Fryderyka Chopina*, „MUZYKA” 1955, nr 1-2 (Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa), s. 55-66.
- Kański Józef, *Miłosz Magin w TiFC*, „Ruch Muzyczny” nr 5, 1-15 marca 1999 r. (Warszawa).
- Lissa Zofia, *Muzyka polska w latach 1945-1956*, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, PWM, Kraków 1968.
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Przewodnik po muzyce fortepianowej*, PWM Editions, Kraków 2014.
- Magin Miłosz, *Tryptyk polski*, komentarz w partyturze kompozycji, Editions Mario Bois, Paryż 1967.
- Miłosz Magin nie żyje*, notatka, „Ruch Muzyczny” nr 6, 21 marca 1999 r. (Warszawa).
- Podejko Paweł, *Życie muzyczne w kraju – Bydgoszcz*, „Ruch Muzyczny” nr 15, 1 grudnia 1957 r. (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków), s. 30-32.
- Polony Leszek, hasło: „Magin Miłosz”, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. m, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000.
- Woźniak Jolanta, *Polski folklor muzyczny*, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 1995.

Streszczenie

Formy taneczne w fortepianowych utworach Miłosza Magina – na podstawie wybranych utworów

Artykuł składa się z trzech części. W części pierwszej autorka prezentuje krótką charakterystykę sytuacji w Polsce po II wojnie światowej. Omawia również sytuację artystów w tej nowej rzeczywistości. Kolejna część to opis sylwetki mieszkającego od 1960 roku w Paryżu polskiego pianisty i kompozytora Miłosza Magina, a także rys jego działalności kompozytorskiej oraz osiągnięcia artystyczne jako pianisty.

W części trzeciej autorka omawia formy taneczne w wybranych utworach fortepianowych. Podstawą do przeprowadzonych analiz były trzy cykle fortepianowe:

- 1) *Tryptyk polski (Triptyque polonais)*,
- 2) *Miniatury polskie (Miniatures polonaises)*,
- 3) *Obrazki z Polski (Images de Pologne)*.

Cykle pochodzą z lat 1967 i 1987 i są zróżnicowane pod względem trudności pianistycznych. Magin wykorzystał tu podstawowe tańce polskie, jak: polonez, kujawiak, mazur, oberek czy krakowiak. Mają one budowę 3-częściową, poprzedzone są wstępem i zakończone codą. Kompozytor wykorzystuje skale charakterystyczne dla polskiej muzyki ludowej, które opracowywał w tonalności rozszerzonej. W akompaniamentcie pojawiają się równoległe kwinty. Mimo że kompozytor przebywał poza krajem od wielu lat, zachował w omawianych utworach polski charakter i polskiego ducha.

Summary

Dance styles in pieces for piano of Miłosz Magin – based on selected compositions

The article consists of three parts. In the first one, the author presents a concise description of Polish situation after World War II. She also describes the situation of artists in the new reality. The second part is a portraiture of Miłosz Magin – Polish pianist and composer, who has been living in Paris since 1960. In the last part the author writes about dance styles in selected pieces for piano. The analysis was conducted based on three composition cycles:

- 1) *Tryptyk polski (Triptyque polonais)*,
- 2) *Miniatury polskie (Miniatures polonaises)*,
- 3) *Obrazki z Polski (Images de Pologne)*.

The cycles were composed in 1967 and 1987 and their difficulty levels are diverse. Magin used basic Polish dances such as *polonez*, *kujawiak*, *mazur*, *oberek* and *krakowiak*. They are tripartite, preceded by an intro and concluded by a coda. The composer used tonality-extended scales specific for Polish folk music. In the instrumental part there are several parallel fifths. Even though Magin has lived abroad for years, he preserved Polish spirit in the mentioned pieces.