



KRYSTYNA JUSZYŃSKA

*Katedra Teorii Muzyki
Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
ul. Okólnik 2, 00-368 Warszawa
krysusz@op.pl*

Sonata nr 4 Miłósza Magina — ostatni utwór fortepianowy kompozytora

I. Miłosz Magin — pianista i kompozytor

Twórczość Miłósza Magina (1929–1999) — polskiego pianisty i kompozytora, który 40 lat swego życia spędził w Paryżu — nie jest zbyt dobrze znana i wykonywana w Polsce, gdyż w 1957 roku opuścił on kraj na stałe i przez wiele lat odmawiano mu wydań i wykonań jego utworów. W kraju ojczystym był artystą zapomnianym i przemilczanym. Dopiero 1974 roku, po 17 latach nieobecności, przyjechał do Polski na zaproszenie Filharmonii Narodowej, z którą wykonał *Koncert e-moll* Fryderyka Chopina. W kolejnych latach koncertował w kraju wielokrotnie, wykonując głównie dzieła Chopina i własne kompozycje. Zapraszany był także do prowadzenia kursów interpretacji pianistycznej i jako juror w konkursach muzycznych. Ostatnie koncerty Magina w Polsce odbyły się 24 stycznia 1999 roku w Łodzi i 1 lutego 1999 roku w Warszawie. Były to dwa recitale, podczas których wykonał szereg utworów Chopina oraz dwie własne kompozycje — cykl miniatur *Images d'enfants* i *Sonatę nr 4*.

Dotychczas nikt nie podjął pracy analitycznej nad *Sonatą nr 4* Miłósza Magina w kontekście jego twórczości, a zwłaszcza trzech wcześniejszych sonat fortepianowych. Do roku 2019, w którym ukazała się pierwsza na świecie

monografia poświęcona Maginowi¹, brak było obszerniejszych publikacji na temat tego pianisty i kompozytora. Poza hasłami encyklopedycznymi² i kilkoma artykułami naukowymi³ rzadko ukazywały się w polskiej prasie muzycznej okazjonalne artykuły lub wywiady z artystą⁴. Na uwagę zasługują niepublikowane prace dyplomowe studentów klas fortepianu różnych akademii muzycznych w Polsce⁵, omawiające zagadnienia wykonawcze wybranych utworów Magina. Ciekawą analizę porównawczą *Sonaty nr 1* Magina i *Sonaty b-moll* Chopina (tylko części pierwszych) przeprowadziła polska pianistka Barbara Scheffs-Endres⁶ w swojej pracy magisterskiej obronionej na Uniwersytecie w Évora w Portugalii, wskazując na podobieństwa melodyczne, harmoniczne i fakturalne. Natomiast we Francji w prasie paryskiej publikowano czasami wywiady z artystą i recenzje koncertów, jednak nie podejmowano żadnych prac naukowych nad twórczością Magina. Można nawet powiedzieć, że Magin jako polski artysta odnoszący sukcesy pianistyczne i kompozytorskie w Europie, w pewnym sensie był „izolowany” w środowisku francuskim, nigdy nie zaproponowano mu pracy w paryskim konserwatorium, a on sam nie utrzymywał blis-

¹ K. Juszyńska, *Milosz Magin. Pianista — Kompozytor — Pedagog*, Warszawa 2019.

² L. Polony, „Magin Miłosz”, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziebowska, t. m, Kraków 2000, s. 18; Aleksandra Bęben, „Magin Miłosz”, hasło w: A. Bęben, E. Kowalska-Zajac, M. Szoka, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000. Leksykon*, Łódź 2001, s. 117–120; S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 400–404.

³ K. Juszyńska, *Milosz Magin — łodzianin w Paryżu*, w: *Pianistyka łódzka* (Kultura muzyczna Łodzi), red. K. Juszyńska, Łódź 2008, s. 123–142; eadem, *Milosz Magin i jego muzyka fortepianowa*, „Aspekty Muzyki” 2018, t. 8, s. 391–415; eadem, *Walory dydaktyczne utworów dla dzieci Miłosza Magina*, „Konteksty Kształcenia Muzycznego” 2019, t. 6, nr 1 (10), s. 27–44.

⁴ J. Kański, *Magin. Utwory fortepianowe*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 3, s. 42; J. Janyst, *Tworzę spontanicznie. Rozmowa z Miłozem Maginem*, w: J. Janyst, *Kompozytorzy łódzcy. Portret zbiorowy*, [wywiad przeprowadzony w 1993], Łódź 1994, s. 57–61.

⁵ Justyna Galant, *Twórczość fortepianowa Miłosza Magina — charakterystyka w oparciu o I Sonatę i Tryptyk polski*, praca dyplomowa, promotor: prof. Kazimierz Gierzod, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1994; Oliwia Różańska, *Styl kompozytorski, język harmoniczny oraz elementy folkloru w twórczości Miłosza Magina na podstawie wybranych utworów: IV Sonaty i III Koncertu na fortepian, orkiestrę smyczkową i perkusję*, praca dyplomowa, promotor: prof. Tadeusz Chmielewski, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2008; Róża Wysocka, *Język kompozytorski III Sonaty fortepianowej Miłosza Magina*, praca dyplomowa, Akademia Muzyczna we Wrocławiu, promotor prof. Włodzimierz Obidowicz, Wrocław 2000; Krzysztof P. Kozłowski, *III Sonata Miłosza Magina — analiza utworu i synteza stylu*, praca dyplomowa, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, promotor: prof. Anna Jastrzębska-Quinn, Warszawa 2011.

⁶ B. Scheffs-Endres, *A importância e influência do gênio de Frédéric Chopin (1810–1849) na vida e obra do pianista e compositor Miłosz Magin (1929–1999)*, praca magisterska, Universidade de Évora, Departamento de Música, Évora (Portugalia) 2009.

kich kontaktów z kompozytorami francuskimi, choć w Paryżu mieszkał prawie całe życie.

Miłosz Magin, artysta urodzony w Łodzi, studiował w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (1950–1957) fortepian i kompozycję, uzyskując dwa dyplomy z wyróżnieniem. Karierę pianistyczną rozpoczął w 1955 roku, zdobywając laury w międzynarodowych konkursach pianistycznych: Fryderyka Chopina w Warszawie (1955), Marguerite Long i Jacques’a Thibaud w Paryżu (1955 i 1957) i Vianna da Motta w Lizbonie (1957). Dwa lata (1957–1959) przebywał w Portugalii, a następnie w 1960 roku osiadł na stałe w Paryżu.

Działalność pianistyczna Magina obejmuje kilkaset recitali i koncertów w wielu krajach na świecie: w Europie (Polska, ZSRR, Białoruś, Albania, Anglia, Niemcy, Portugalia, Hiszpania, Włochy, Francja), Afryce (Egipt, Angola, Mozambik), Ameryce Północnej (USA) i Południowej (Brazylia), Polinezji Francuskiej (wyspy Tahiti i Bora-Bora). W repertuarze miał wszystkie utwory solowe Chopina, utwory kompozytorów polskich (K. Szymanowski, I. Paderewski, J. Zarębski), francuskich (C. Debussy, M. Ravel), rosyjskich (P. Czajkowski, A. Skriabin, S. Rachmaninow, A. Chaczaturian), utwory Bacha, Mozarta, Beethovena, Schumanna, Liszta. Wielkim jego sukcesem pianistycznym było wykonanie w styczniu 1974 roku w Rzymie wszystkich utworów solowych Chopina podczas 9 recitali. Cennym źródłem poznania sztuki pianistycznej Magina są jego nagrania, szczególnie komplet dzieł Chopina, dokonane w latach 1969–1978 dla firmy Decca, wydane ponownie w 2000 roku przez firmę Universal Music na 10 płytach CD. Wśród nagrań artysty znajdują się również jego własne kompozycje.

Dorobek kompozytorski Magina obejmuje głównie utwory fortepianowe (4 koncerty, 4 sonaty, suity, cykle miniatur, utwory dla dzieci), orkiestrowe (dwie symfonie, suity, koncerty na różne instrumenty), kameralne (na skrzypce, klarnet i wokalne z fortepianem) oraz balet *Bazyliżek*. Styl muzyczny Magina jest indywidualny i oryginalny, choć widoczne są wpływy muzyki Chopina i muzyki francuskiej, a także folkloru polskiego. Twórczość Magina ma różnorodny oblicza — są utwory poważne, utwory inspirowane polską muzyką ludową, liczne utwory dla dzieci oraz krótkie utwory żartobliwe, tzw. „perełki Magina”.

Magin zajmował się także pracą pedagogiczną — przez 24 lata uczył w różnych szkołach muzycznych, udzielał lekcji prywatnych i konsultacji koncertującym pianistom, m.in. przygotował trzech Francuzów do Konkursu Chopinowskiego w Warszawie, którzy zostali laureatami: Jean-Marc Luisada (V nagroda, 1985), Caroline Sageman (VI nagroda, 1990) i Philippe Giusano (II nagroda, 1995). Od 1985 organizował w Paryżu Międzynarodowe Konkursy Pianistyczne im. Magina, propagujące muzykę polską.

Zmarł 4 marca 1999 roku na wyspie Bora-Bora podczas Festiwalu Chopinowskiego na Tahiti (Polinezja Francuska), na którym dwa dni później miał wykonać recital finałowy. Został pochowany na cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu bardzo blisko grobu Chopina.

II. Sonaty fortepianowe w twórczości Miłosza Magina

W twórczości Miłosza Magina dominują utwory fortepianowe, co wynika z tego, że był pianistą i często sam wykonywał swoje kompozycje. Cztery sonaty fortepianowe Miłosza Magina, obok czterech koncertów fortepianowych, stanowią ważny punkt w jego dorobku kompozytorskim. Wszystkie sonaty powstały w Paryżu na przestrzeni prawie 30 lat w dość dużych odstępach czasowych: 1968, 1981, 1990, 1997. W sonatach można usłyszeć dalekie echa muzyki Chopina, Szymanowskiego, Strawińskiego, Ravela i Debussy'ego, do których najczęściej był porównywany, jednak w utworach tych, co należy podkreślić, Magin ukazał swój własny oryginalny język muzyczny, balansujący na granicy tonalności. Muzyka Magina charakteryzuje się ciekawą, mocno schromatyzowaną harmoniką, zróżnicowaną fakturą, artykulacją i dynamiką, częstymi zmianami nastroju, nawiązywaniem do folkloru polskiego poprzez kształtowanie melodyki i rodzaj akompaniamentu oraz elementami wirtuozowskimi o wysokim stopniu trudności technicznych.

Konfrontując daty powstania sonat fortepianowych z okresami twórczości Magina⁷ (tabela 1), możemy stwierdzić, że w okresie polskim (1948–1957) nie powstała żadna sonata, choć formę sonatową wykorzystał w swoich utworach powstałych w tym czasie — w *Koncertie nr 1* na fortepian (1954) i w *Concertino* na fortepian i orkiestrę (1956). *Sonata nr 1* na fortepian powstała w 1968 roku w okresie paryskim tzw. „koncertowym” (1963–1977), w którym Magin skomponował kilka koncertów i symfonię, wykorzystując formę sonatową: *Koncert nr 2* (1964) i *nr 3* (1970) na fortepian, *Concerto rustico* na skrzypce (1975), *Koncert* na wiolonczelę (1977) oraz *I Symfonię* (1969). W kolejnym okresie twórczości (1980–1990), określonym jako paryski „sonatowy”, Magin skomponował dwie sonaty fortepianowe — *Sonatę nr 2* (1981), *Sonatę nr 3* (1990) — oraz *Sonatinę* (1982), utwór o mniejszym stopniu trudności technicznych. Ponadto w tym czasie powstały kolejne dzieła w formie sonatowej — *Koncert nr 2*

⁷ Okresy twórczości Magina zostały wyodrębnione na podstawie dat powstania jego utworów, wyraźnych kilkuletnich przerw w komponowaniu, miejsca pobytu artysty i dominacji pewnych form muzycznych w danym okresie.

na skrzypce (1980) i *Koncert* na klarnet (1989) i *Symfonia nr 2* (1988). W ostatnim okresie twórczości (1994–1998) — paryskim „fortepianowym” — Magin skupił się głównie na twórczości fortepianowej i skomponował *Sonatę nr 4* (1997) i *Koncert nr 4* na fortepian (1998). Kompozytor pracował jednocześnie nad innymi utworami m.in. nad cyklami miniatur, utworami orkiestrowymi, kameralnymi, wokalnymi, baletem i transkrypcjami.

Tabela 1. Sonaty fortepianowe i inne utwory w formie sonatowej Miłosza Magina w kolejnych okresach twórczości

Okresy twórczości	Nazwa okresu	Sonaty fortepianowe	Inne utwory w formie sonatowej
1948–1957	polski		<i>Koncert nr 1</i> na fortepian (1954) <i>Concertino</i> na fortepian i ork. (1956)
1963–1977	paryski „koncertowy”	<i>Sonata nr 1</i> (1968)	<i>Koncert nr 2</i> na fortepian (1964) <i>Symfonia nr 1</i> (1969) <i>Koncert nr 3</i> na fortepian (1970) <i>Concerto rustico</i> na skrzypce (1975) <i>Koncert</i> na wiolonczelę (1977)
1980–1990	paryski „sonatowy”	<i>Sonata nr 2</i> (1981) <i>Sonata nr 3</i> (1990)	<i>Koncert nr 2</i> na skrzypce (1980) <i>Sonatina</i> (1982) <i>Symfonia nr 2</i> (1988) <i>Koncert</i> na klarnet (1989)
1994–1998	paryski „fortepianowy”	<i>Sonata nr 4</i> (1997)	<i>Koncert nr 4</i> na fortepian (1998)

Sonaty fortepianowe Miłosza Magina reprezentują dość tradycyjny układ części oraz wyraźnie nawiązują do formy sonatowej (tabela 2). Kompozytor zwykle wyodrębnia cztery części w sonatach, jedynie *Sonata nr 3* jest bardziej rozbudowana i ma aż sześć części. Część pierwsza sonat jest zwykle szybkim *Allegro* (*Sonata nr 1*) lub *Allegro molto* (*Sonata nr 4*), natomiast w *Sonacie nr 2* poprzedzone jest ono wstępem *Lento maestoso*, a w *Sonacie nr 3* występuje *Allegro appassionato* jako część III, poprzedzona dwoma wolnymi ustępami — część I. *Andante* i część II. *Lento doloroso*. Wszystkie sonaty Magina zawierają części w tempie *allegro*, które wykazują ściśle związki z klasyczną formą sonatową. Części drugie sonat — w przeciwieństwie do układu klasycznego — są częściami szybkimi w tempie *presto* (*Sonata nr 1* i *nr 2*), *presto leggierissimo* (*Sonata nr 3*) lub *molto vivace e leggero* (część IV *Sonaty nr 3*). Części te zbudowane są we-

dług schematu ABA (*Sonata nr 3 i nr 4*) lub jego wariantów ABA' (*Sonata nr 1*) i AA'BAA' (*Sonata nr 2*). Trzyczęściową budowę formalną wykazują ustępy wolne sonat, występujące dopiero jako trzecie części sonat. Utrzymane są zwykle w tempie *lento* (*Sonata nr 1, nr 3 i nr 4*) lub *andante molto tranquillo* (*Sonata nr 2*), przy czym w *Sonacie nr 3* wolna część jest marszem żałobnym (część V. *Marche funebre*). Finałowe części sonat są bardzo szybkie, zawsze w tempie *allegro* z dodatkowym wzmacniającym wyrazowość określeniem np. *con fuoco* (*Sonata nr 1 i nr 4*), *appassionato* (*Sonata nr 2*), *furioso* (*Sonata nr 3*). Forma części finałowych jest dość swobodna, ewolucyjna, oparta na trudnych technicznie figuracjach pianistycznych z elementami wirtuozowskimi.

Tabela 2. Formy poszczególnych części sonat fortepianowych Miłosza Magina

Sonaty fortepianowe	Rok powstania	Części sonat	Forma poszczególnych części
<i>Sonata nr 1</i>	1968	I. <i>Allegro</i> II. <i>Presto</i> III. <i>Lento</i> IV. <i>Allegro con fuoco</i>	allegro sonatowe ABA' ABA swobodna ewolucyjna
<i>Sonata nr 2</i>	1981	I. <i>Lento maestoso — allegro molto</i> II. <i>Presto</i> III. <i>Andante molto tranquillo</i> IV. <i>Allegro appassionato</i>	swobodna forma + dwie fugi AA'BAA' ABA' swobodna ewolucyjna
<i>Sonata nr 3</i>	1990	I. <i>Andante</i> II. <i>Lento doloroso</i> III. <i>Allegro appassionato</i> IV. <i>Molto vivace e leggiero</i> V. <i>Marche funèbre — Lento</i> VI. <i>Allegro furioso</i>	AB (wstęp) AB allegro sonatowe ABA ABA' swobodna ewolucyjna
<i>Sonata nr 4</i>	1997	I. <i>Allegro molto</i> II. <i>Presto leggierissimo</i> III. <i>Lento</i> IV. <i>Allegro con fuoco</i>	allegro sonatowe ABA ABA swobodna ewolucyjna

Analizując sonaty fortepianowe Magina, warto poznać kilka faktów związanych z ich powstaniem, wydaniem, nagraniem czy dedykacją oraz ogólnym charakterem utworu.

Sonata nr 1 została skomponowana w 1968 roku, gdy po kilkuletniej przerwie spowodowanej wypadkiem samochodowym Magin triumfalnie powrócił na estrady koncertowe. Artysta miał wówczas 39 lat. Dodatkowym impulsem do pracy twórczej było również podpisanie w tym czasie z firmą Decca kontraktu na nagranie wszystkich dzieł Chopina, co Magin realizował konsekwentnie przez

10 lat. Ukazywanie się kolejnych płyt i koncerty promocyjne w prestiżowych salach Paryża rozsławiły Magina jako znakomitego pianistę i wzmocniły jego pozycję w świecie muzycznym. Kompozytor swoją pierwszą sonatę zadedykował Denise Dallonneau, która była dyrektorem artystycznym firmy Decca.

Twórczość Magina po wypadku w 1963 roku stała się bardziej dojrzała i znacznie głębsza emocjonalnie. Widoczne jest to również w *Sonacie nr 1*, w której nastroje zadumy i nostalgii przeplatają się z burzliwymi i dramatycznymi uniesieniami. Żadne wydawnictwo we Francji nie chciało wydać tej *Sonaty*, ponieważ twierdzono, że jest za trudna i nikt — poza Maginem — jej nie zagra. Jednak wydawnictwo Durand, uważane za bardzo prestiżowe, zdecydowało się na jej wydanie w 1970 roku. Do tej pory istnieją tylko dwa nagrania tej *Sonaty* — samego Miłosza Magina z 1970 roku dla firmy Vega (*Collection Musique du Siècle* nr 8.510 A), a później Decca (*Collection Aristocrate* nr 7355) i drugie nagranie z 2008 roku amerykańskiego pianisty Ryana MacEvoy McCullough dla firmy Acte Préalable (APO 168).

Sonatę nr 2 skomponował Magin w 1981 roku, a więc 13 lat po *Sonacie nr 1*, gdy artysta miał 52 lata. W tym okresie powstało wiele innych utworów m.in.: *Mała suita polska* na fortepian, kilka utworów na orkiestrę (*Symfonia nr 1*, *Stabat Mater*), dwa koncerty skrzypcowe i koncert wiolonczelowy. Nowością w traktowaniu formy sonatowej przez Magina było odejście od ścisłego schematu formalnego i umieszczenie w pierwszej części utworu dwóch fug. W *Sonacie nr 2* występuje często bitonalność, np. w zakończeniu utworu w dynamice *forte* brzmia jednocześnie dwa akordy *Fis⁹* i *F* powtórzone sześciokrotnie, po których następuje imponujące opadające *glissando* realizowane jednocześnie na białych (prawą ręką) i czarnych (lewą ręką) klawiszach. *Sonata nr 2* jest przepełniona emocjami, ma wiele nowatorskich rozwiązań formalnych, zawiera elementy wirtuozowskie i jest dziełem dojrzałym zarówno pod względem kompozytorskim, jak i pianistycznym.

Utwór został wydany w 1983 w Polsce przez Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej. Istnieje kilka nagrań *Sonaty nr 2* — samego Magina z 1983 roku oraz pianistów z różnych krajów: Isabelle Oehmichen z Francji (1990), Magdaleny Adamek z Polski (2000), Philippe Devaux z Francji (2001) i Maria-laura Cirillo z Włoch (2005).

Sonata nr 3 Miłosza Magina powstała w 1990 roku, gdy kompozytor miał 61 lat i dedykowana jest jego uczennicy, pianistce francuskiej Isabelle Oehmichen. W okresie 9 lat pomiędzy *Sonatą nr 2* (1981) i *nr 3* (1990) Magin skomponował kolejne utwory na orkiestrę (m.in. *Symfonię nr 2*), na dwa fortepiany (*Diverti-*

mento) i cztery ręce (*Karnawał lalek*), *Koncert* na klarnet i kilka cykli miniatur na fortepian.

Utwór jest dziełem wyjątkowym i dojrzałym. Magin — choć pierwotnie tego nie planował — pod wpływem jakiejś wewnętrznej siły skomponował najpierw marsz żałobny, wokół którego powstały pozostałe części. Nietypowa forma sonaty złożonej z sześciu części, bogata w dysonanse harmonika, wielowarstwowa struktura i przebieg emocjonalny utworu są dość swobodne i wynikają jedynie z nieograniczonej wyobraźni kompozytora. Zmieniające się nastroje, symboliczne znaczenie motywów i akordów prowadzą do kulminacji, po której następuje poetycki spokój, zatrzymanie i odejście. Magin tworzył w sposób spontaniczny, kierując się jedynie chęcią wiernego oddania własnych wewnętrznych przeżyć. Szczególne walory pianistyczne i wirtuozowskie stanowią istotne atuty tej kompozycji.

Prawykonanie *Sonaty nr 3* przez samego kompozytora odbyło się w marcu 1991 roku w Paryżu podczas inauguracji IV Konkursu Pianistycznego im. Miłosza Magina. Utwór został wydany przez Editions Concertino w Paryżu w 1993 roku. Jedyne dotychczas nagranie zostało zarejestrowane przez Magina w 1991 roku dla Polskich Nagrań i wydane na jednej płycie z *Koncertem e-moll* Chopina dopiero w 2004 roku.

Sonata nr 4 została skomponowana w 1997 roku w Paryżu w ostatnim okresie twórczości. Magin nie chciał już podejmować wielkich wyzwań i komponować dzieł większych rozmiarów, jednak za namową swego przyjaciela i ucznia, Alexandre'a Bodaka⁸, lekarza kardiologa, skomponował specjalnie dla niego dwa imponujące utwory fortepianowe — *Sonatę nr 4* i *Koncert nr 4*. W zasadzie *Sonata nr 4* jest ostatnim utworem większych rozmiarów Magina na fortepian solo. Wspomnieć należy, że w roku 1997 skomponował także efektowne i dowcipne *Tango* z kręgu „perelek Magina”, w 1998 roku powstał *Koncert nr 4* na fortepian i orkiestrę oraz cykl pt. *Autour de la danse (Wokół tańca)*, zawierający miniatury w rytmach tańców różnych narodów. W ostatnim roku pracy kompozytorskiej Magin dokonał transkrypcji na klarnet z fortepianem dwóch własnych utworów: *Tańców polskich* na skrzypce i fortepian oraz *4 Wokaliz* na sopran i fortepian.

W styczniu 1999 roku Magin przyjechał do Polski i wykonał recital w Muzeum Historii Miasta Łodzi (24 I 1999) oraz w Towarzystwie im. Fryderyka Cho-

⁸ Alexandre Bodak jest lekarzem kardiologiem, pianistą francuskim o słowiańskich korzeniach, laureatem konkursów pianistycznych, m.in. zdobył II nagrodę w Konkursie Magina w Paryżu w 1995 roku. Koncertował we Francji, Belgii, USA. Nagrał płytę z utworami m.in. Chopina, Schuberta, Prokofiewa, Skriabina i *Sonatą nr 4* Magina.

pina w Warszawie (1 II 1999). Było to jego ostatnie koncerty w Polsce. Potem wrócił do Paryża i przygotowywał się do Festiwalu Chopinowskiego na Tahiti, gdzie wystąpił po raz ostatni 3 marca 1999 roku. Następnego dnia nagle zmarł...

Magin pracował nad *Sonatą nr 4* w czasie wakacji 1997 roku, podczas pobytu w swojej letniej posiadłości nad Kanałem La Manche w miejscowości Merlimont-Plage (ok. 60 km na południe od Calais), gdzie odbywały się letnie kursy muzyczne dla dzieci — głównie uczniów Idalii Magin, żony kompozytora. Miłosz w wolnych chwilach ciągle coś przegrywał, improwizował, tworzył. Gdy po kursach przyjechali nad morze przyjaciele i znajomi Maginów, w tym również Bodak, Miłosz proszony po kolacji, by coś zagrał, wykonał nieznaną dotychczas utwór — całą sonatę z pamięci. Gdy skończył, goście byli pod ogromnym wrażeniem, a on zapytał Bodaka, czy mu się podobała „sonata dla niego”. Wzruszony i zachwycony Bodak dziękował Miłoszowi. „No dobrze, to teraz mogę ją zapisać” — powiedział Magin. Całą sonatę miał w głowie, a dopiero potem ją zapisał⁹.

Prawykonanie *Sonaty nr 4* przez Alexandre’a Bodaka odbyło się w Salle Gaveau w Paryżu w marcu 1998 roku. Utwór wydany został przez Editions Concertino w Paryżu w 2002 roku. Istnieją dotychczas tylko dwa nagrania *Sonaty*: Alexandre’a Bodaka (1998) wydane we Francji i Ryana MacEvoy McCullough (2008) wydane w Polsce.

III. Bliższe spojrzenie na *Sonatę nr 4* Miłosza Magina

Analiza *Sonaty nr 4* Magina wykazuje pewne oddziaływanie liczby 4 na różne parametry dzieła, np. jest to czwarta sonata, ma cztery części, dominującym interwałem w tworzeniu struktur melodycznych i harmonicznym, jak również tematu głównego, jest kwarta (również tryton), którą kompozytor stosuje we wszystkich częściach utworu. Trudno dziś stwierdzić, czy jest to przypadek, czy rzeczywiście kompozytor świadomie inspirował się tą liczbą. *Sonata nr 4* na fortepian Miłosza Magina obejmuje cztery części:

- I. *Allegro molto*
- II. *Presto leggierissimo*
- III. *Lento*
- IV. *Allegro con fuoco*

⁹ Relacja Margot Magin, córki kompozytora, podczas XVIII Międzynarodowej Konferencji „Muzyka Fortepianowa” w Akademii Muzycznej w Gdańsku, 29 XI 2019.

Część I. *Allegro molto* w ogólnym zarysie formalnym jest formą sonatową, o czym przesądza występowanie dwóch kontrastowych wyrazowo tematów w ekspozycji, część przetworzeniowa oraz pojawienie się obu tematów w reperyzie.

Ekspozycję (t. 1–55) rozpoczyna szybki i energiczny temat I (t. 1–22, zob. przykład 1), złożony z dwóch odcinków — w pierwszym (t. 1–10) melodia tematu prowadzona jest równolegle w planie górnym i dolnym w odległości dwóch oktaw w dynamice *fortissimo* i artykulacji *marcato*. Melodyka oparta na interwale kwarty, falująca w górę i w dół, oraz schemat rytmiczny w ruchu triol i szybkie tempo od razu nadają rozpędu tej części. W odcinku drugim (*più mosso*, t. 11–22) figuracje kwartowe występują tylko w partii prawej ręki, natomiast w planie dolnym pojawiają się oktawy w równoległych kwartach w artykulacji *staccato*. Zarówno melodyczne pochody kwartowe, jak i oktawy w partii lewej ręki kompozytor wielokrotnie wykorzystał w dalszym przebiegu tej części. Łącznik pomiędzy tematami (t. 23–34) przynosi uspokojenie emocji, wyciszenie dynamiki (*decrescendo*) i zwolnienie tempa (*ritenuto*).

Kontrastowy temat II (*Andante*, t. 35–55) utrzymany w wolniejszym tempie, cichy i subtelny, rozpoczyna się i kończy wyraźnie w h-moll, choć pojawia się również w a-moll (t. 37) i b-moll (t. 45). Kantylenowa melodia o charakterze nokturnowym z lapidarnym motywem początkowym, składającym się zaledwie z dwóch nut (*g-fis*), oparta jest na dwutaktowej frazie, progresywnie przesuwanej w dół na tle powtarzanych akordów, stale modyfikowanych i wzbogacanych dźwiękami obcymi. Na uwagę zasługuje także linia basu prowadzona chromatycznie w dół od *h* do *fis* w półnutowym rytmie (zob. przykład 2).

W przetworzeniu (t. 56–129) wykorzystany został materiał muzyczny obu tematów. Najpierw wracają energiczne pochody kwartowe z tematu I w figuracjach równoległych obu planów w bardzo szybkim tempie (*Molto vivace*, t. 56–66) oraz z linią basu prowadzoną oktawami w partii lewej ręki (t. 66–70). Następnie oba tematy występują jednocześnie w bardzo ciekawej konfiguracji (*Molto tranquillo*, t. 75–102) — melodia tematu II pojawia się w augmentacji w partii prawej ręki na tle figuracji kwartowych z tematu I nieco zmodyfikowanych w partii dolnej. Kolejny odcinek przetworzenia (t. 103–129) przynosi nową „marszową” wersję tematu I z charakterystycznymi oktawami przesuwanymi o interwał kwarty w dół granymi *staccato* w partii lewej ręki. Dynamika *forte*, stopniowe *crescendo* i *più animato* prowadzą do kulminacji.

Repryza (t. 130–188), zasygnalizowana oznaczeniem *Tempo primo*, przywołuje temat I (t. 130–152), który przebiega analogicznie jak w ekspozycji pod względem rytmiki, melodyki i faktury. Krótki łącznik między tematami (t. 152–

162) operuje wyizolowanymi figurami kwartowymi prowadzonymi w przeciwnych kierunkach na przemian w lewej i prawej ręce w rytmie triol ósemkowych np. w takcie 155: *a-e-h* w dół lewa ręka, *cis-fis-h* w górę prawa ręka, *es-b-f* w dół lewa, *g-c-f* w górę prawa itd. Temat II (*Andante*, t. 163–188) pojawia się w niezmienionej postaci w stosunku do ekspozycji, jedynie w innej tonacji — rozpoczyna się w b-moll, następnie pojawia się w as-moll (t. 165), cis-moll (t. 171), c-moll (t. 173) i ostatecznie w cis-moll (t. 180). Dynamika *piano*, *diminuendo* i *ritenuto* oraz wielokrotnie powtarzany opadający dwudźwiękowy motyw (*a-gis*) na tle akordu cis-moll z dodaną septymą wielką (dźwięk *his*), prowadzą do zakończenia i zatrzymania wszelkiego ruchu na fermacie.

Przykład 1. Miłosz Magin, *Sonata nr 4*, część I, temat I (fragment początkowy), t. 1–9, © Copyright 2002 Éditions Concertino

SONATA Nr 4

I

MIŁOSZ MAGIN

Allegro molto

ff *marcato*

8

accel. e decres.

Przykład 2. Miłosz Magin, *Sonata nr 4*, część I, temat II (fragment początku), t. 35–43, © Copyright 2002 Éditions Concertino

The musical score is presented in three systems. The first system is marked 'Andante' and 'p sempre legato'. It features a melodic line in the right hand with various ornaments and fingerings (e.g., 3-2, 3-2, 5-4-2, 3-2) and a bass line with chords and single notes. The second system continues the melodic line with similar ornaments and fingerings. The third system is marked 'poco cresc.', 'dim.', and 'p'. It features a melodic line with ornaments and fingerings, and a bass line with chords and single notes. The score is in 3/4 time and consists of three systems.

Część II. *Presto leggerissimo* utrzymana jest w formie trzyczęściowej ABA' i z uwagi na bardzo szybkie przebiegi figuracyjne ma charakter wirtuozowski.

Część A (t. 1–88) zwiewna, błyskotliwa, niebywale szybka i delikatna (zob. przykład 3), utrzymana jest w dynamice *piano*, choć dwukrotnie dochodzi do kulminacji w *forte* (t. 21 i 49). Ósemkowe przebiegi w górnym planie, rozpoczynające się od dźwięku *cis*², zdominowane interwałem sekundy małej i skokiem kwarty (*cis-d-his-cis-fis-g*), powtarzane i przesuwane progresywnie oraz modyfikowane w różnorodny sposób, początkowo pojawiają się na tle ćwiercnotowego akompaniamentu granego *staccato*, w którym dominują współbrzmienia kwart czystych i trytonów (t. 1–52), następnie prowadzone są w równoległych oktawach (t. 53–88).

Część B (t. 89–172), utrzymana w fakturze akordowej, jest bardzo interesująca z uwagi na 3-głosowe akordy w partii prawej ręki imitujące grę trzech waltorni, które rozbrzmiewają na tle akompaniamentu ćwiercnotowego w partii lewej ręki (dźwięk *F* i dwudźwięk *c-ges*), powtórzony aż 78 razy. Na uwagę zasłu-

guje przebieg harmoniczny tego odcinka, w którym kompozytor stosuje przeważnie trójdźwięki kwartsektowe (rzadziej sekstowe lub tercjowe). Są to akordy durowe — choć wiadomo, że Magin miał tendencję do kolorowania akordów dysonansowymi dźwiękami dodanymi — zestawiane w stosunku sekundy lub tercji: *F-E-C-As* (t. 92–95), *B-A-F-Des* (100–103), *Es-D-Es-H* (t. 108–115) itd. (zob. przykład 4). W odcinku tym występuje szerokie *crescendo*, dochodzące do kulminacji (t. 141), po czym napięcie spada, choć figuracja ósemkowa w prawej ręce oparta jest na samych trytonach, a warstwa środkowa na septymach i trytonach (*f-es-a*, *h-dis-a*, *h-f*, *f-h*) zarówno w przebiegu horyzontalnym, jak i wertykalnym na przestrzeni aż 30 taktów (t. 142–172).

Przykład 3. Miłosz Magin, *Sonata nr 4*, część II, część A (fragment początkowy), t. 1–12, © Copyright 2002 Éditions Concertino

Presto leggierissimo II

Część A' (t. 173–286) przynosi powrót delikatnych figuracji ósemkowych z części A. Odcinek końcowy (od t. 256) oparty jest na półtonowo-trytonowej figurze modelowanej w różnych konfiguracjach — progresjach, inwersji lub uporczywym powtarzaniu np. w dolnym planie następstwo dźwięków *A-Gis-D-Dis* w oktawie kontra zostało powtórzone 24 razy. Dwa końcowe akordy, bardzo rozległe i zagrane *arpeggio* w dynamice *pianissimo*, odległe są od siebie o tryton i są to C^9 (w którym zamiast *g* jest *as*) i *fis-moll*.

Część III. *Lento* ma formę trzyczęściową ABA', charakter kontemplacyjny, gęstą fakturę warstwową i niezwykle interesującą warstwę harmoniczną.

Przykład 4. Miłosz Magin, *Sonata nr 4*, część II, część B (fragment początkowy), t. 89–100, © Copyright 2002 Éditions Concertino

Część A (t. 1–28) odznacza się bogatą harmoniką i piękną kolorystyką, inspirowaną muzyką impresjonistyczną. Na tle rozbudowanych akordów o budowie tercjowej, mocno wzbogaconych dźwiękami obcymi, prowadzona jest nostalgiczna melodia, nawiązująca swym sekundowym motywem do tematu II z pierwszej części *Sonaty* (zob. przykład 5). Początkowo spokojny nastrój stopniowo staje się coraz bardziej dramatyczny, wręcz tragiczny. Na uwagę zasługuje tu trzywarstwowa faktura, którą tworzą: 1) melodia w głosie najwyższym, 2) gęste akordy w głosach środkowych 3) nuty basowe w najniższym rejestrze. Warto zwrócić uwagę na pierwsze współbrzmienie tej części, gdzie kompozytor zestawia akord półmniejszy (*g-b-des-f*) z akordem zwiększonym (*b-d-fis*), osiągając w ten sposób ciekawy efekt kolorystyczny. Zabieg ten występuje w tej części wielokrotnie, choć niekiedy akord zmniejszony zastąpiony jest akordem molowym septymowym (t. 5–7, 9–11).

Część B (t. 26–68) *Molto tranquillo* wprowadza pewien niepokój, który kompozytor osiąga poprzez użycie w basie nuty stałej *As* (t. 27–44), a następnie *A* (t. 57–66) w rytmie synkopowanym. Melodia oparta jest najpierw na wznoszącym się sekundami motywie przesuwanym progresywnie w górę, utrzymanym w stałym schemacie rytmicznym (ćwierćnuta–ćwierćnuta z kropką–ósemka), a później na motywie sekundowym (w rytmie półnuta–ćwierćnuta) w progresji opadającej.

Część A' (t. 69–105) powtarza materiał muzyczny części A, lecz w znacznie skróconej postaci. Gęsta faktura warstwowa stopniowo się rozrzedza, następuje wyciszenie dynamiki i znaczne uspokojenie. W zakończeniu sekundowy motyw melodyczny pojawia się w tenorze (t. 87) i waha się pomiędzy uporczywie powtarzającymi dźwiękami *b i as*, z dominacją żalobnego *b*. Ostatni wybrzmiewający

w dynamice *pianissimo* akord jest nałożeniem dźwięków akordu majorowego G i Es z kwartą podwyższoną.

Przykład 5. Miłosz Magin, *Sonata nr 4*, część III, część A (fragment początkowy), t. 1–9, © Copyright 2002 Éditions Concertino

Część IV. *Allegro con fuoco* ma budowę swobodną, choć — biorąc pod uwagę rodzaj figuracji pianistycznej — można wyodrębnić wstęp, pięć odcinków następujących po sobie, powtórzenie dwóch odcinków początkowych i codę. Zatem schemat formalny tej części kształtuje się następująco: wstęp (t. 1–2), a (t. 3–12), b (t. 13–22), c (t. 23–38), d (t. 39–47), e (t. 47–54), a (t. 54–62), c (t. 63–75), *coda* (t. 75–78).

Finał *Sonaty* jest burzliwy, wirtuozowski, utrzymany w tempie *allegro con fuoco* i ruchu szesnastkowym. Rozpoczyna się pięciokrotnym powtórzeniem pełnych emocji w dynamice *forte* akcentowanych akordów o budowie kwartowo-tercjowo-sekundowej złożonych z 10 dźwięków (a więc tylu, ile pianista ma palców).

Poszczególne odcinki tej części zbudowane są ze zmieniających się figuracji melodycznych i harmoniczych, w których jednak można dostrzec pewne powtórzenia, progresje lub przesunięcia. Są to: łamane seksty i trytony (odcinek a), figury wahadłowe ze współbrzmieniami sekund, tercji i kwart (odcinek b), tercje lub akordy grane przemiennie przez prawą i lewą rękę (odcinek c), figuracje na tle powtarzanych oktaw (odcinek d), kaskady opadających figur i *tremolo*

oktawowe (odcinek e). Powrót odcinka a (t. 54–62) i c (t. 63–75), z pominięciem odcinka b, pozwala odczuć pewną reprzyzowość, choć bardzo umownie. Należy zauważyć, że w tej części kompozytor z upodobaniem wykorzystuje interwał trytonu np. w jednym takcie (t. 3 i analogiczne) można wskazać aż 12 trytonów — w górnym planie *cis-g* występuje dwa razy, w dolnym *h-f* w różnych układach 10 razy (zob. przykład 6).

Przykład 6. Miłosz Magin, *Sonata nr 4*, część IV, t. 1–4, zaznaczono trytony, © Copyright 2002 Éditions Concertino

Allegro con fuoco

Sonata kończy się siedmiokrotnym powtórzeniem pełnych dramatyzmu akordów (As^7 w dolnym planie i F z kwartą podwyższoną i septymą wielką w górnym), po których następuje efektowne *glissando* w ruchu rozbieżnym, przeprowadzone w bardzo interesujący sposób. Otóż prawa ręka rozpoczyna od c małego, a lewa od cis^2 , a więc pianista musi mocno skrzyżować ręce, aby w ogóle zagrać te dźwięki, ponadto lewa ręka musi być koniecznie nad prawą, bo w przeciwnym razie wykonanie tego *glissando* byłoby niemożliwe; następnie lewa ręka przesuwana się po czarnych klawiszach w dół przez pięć oktaw, a prawa po białych w górę, kończąc eliptycznym akordem H (domyślnie durowym, bo bez tercji) w oktawach kontra w lewej ręce i czterokreślnej w prawej ręce (zob. przykład 7).

Finał *Sonaty nr 4* wymaga nie tylko doskonałej techniki pianistycznej, ale również wytrzymałości fizycznej. Jak mówi wykonawca tego dzieła, amerykański pianista Ryan MacEvoy McCullough „pod koniec sonaty jestem zazwyczaj

po prostu zziąjany. Popisowość stanowi ważny element twórczości Magina, a publiczność uwielbia obserwować, jak wykonawca oblewa się potem...”¹⁰.

Przykład 7. Miłosz Magin, *Sonata nr 4*, część IV, t. 74–78, *glissando* w zakończeniu, © Copyright 2002 Éditions Concertino

IV. Wnioski z analizy

Szczegółowa analiza *Sonaty nr 4* Miłosza Magina — ostatniego dzieła na fortepian — w kontekście trzech sonat wcześniejszych i innych utworów wykorzystujących formę sonatową (np. koncertów i symfonii) pozwala na sformułowanie kilku wniosków, dotyczących konstytutywnych elementów tego utworu: formy, faktury, harmoniki i techniki pianistycznej.

Formę sonaty Magin traktuje dość tradycyjnie, co widoczne jest w samym tytułowaniu utworów (sonaty, koncerty, symfonie) oraz wyodrębnianiu i numerowaniu poszczególnych części. Utworów tego typu jest w twórczości Magina aż 16: *Sonatina*, 4 sonaty fortepianowe, 4 koncerty fortepianowe, 4 koncerty na inne instrumenty, *Concertino* na fortepian i orkiestrę, 2 symfonie. Każda sonata czy koncert (poza *Sonatą nr 2*) zawiera część o strukturze formy sonatowej,

¹⁰ Wypowiedź Ryana MacEvoy McCullough zacytowana w książeczce do CD *Miłosz Magin. Piano Works*. Autor tekstu Dorota Staszkiwicz, książeczka do CD s. 3, Acte Préalable, nr APO 168.

określonej przez kompozytora jako *allegro* i jest to zwykle część pierwsza (wyjątkowo w *Sonacie nr 3* jest to część III). Schemat formalny jest niekiedy dość swobodnie potraktowany, np. występuje wstęp, rozbudowane przetworzenie, nowe tematy lub myśli muzyczne, kody i kadencje. Ważnym czynnikiem formy sonatowej jest dualizm tematyczny, który w utworach Magina jest wyraźnie zachowany, a tematy są mocno skonstrastowane — temat I jest zwykle energiczny, rytmiczny i żywy, natomiast temat II liryczny, spokojny i kantylenowy. Drugie części sonat są szybkie, natomiast wolne części występują zwykle jako trzecie części cyklu. Obie mają najczęściej formę ABA lub jej warianty. Finały sonat mają formę swobodną, kształtowaną ewolucyjnie lub segmentowo, a ich najważniejszą cechą jest wirtuozowski charakter i wysoki stopień trudności technicznych. Magin zapisuje swoje kompozycje w sposób tradycyjny, stosuje określenia włoskie, a fortepian traktuje jako instrument koncertowy przeznaczony do pięknej gry i wyrażania różnorodnych emocji.

Faktura sonat fortepianowych Magina jest bardzo zróżnicowana. W *Sonacie nr 4* spotykamy kilka jej rodzajów: homofoniczną, figuracyjną, akordową, warstwową. Jednym z przykładów faktury homofonicznej jest temat II w części I, w którym wyrazista linia melodyczna prowadzona jest na tle akordowego akompaniamentu (zob. przykład 2). Faktura figuracyjna w sonatach jest często spotykana, gdyż Magin z upodobaniem tworzył najrozmaitsze struktury następstw dźwiękowych, nietypowych, oryginalnych, czasami skomplikowanych i wyszukanych, wynikających z właściwości klawiatury, czyli układu białych i czarnych klawiszy oraz budowy dłoni pianisty i różnej długości palców. Można zauważyć, że nie są to typowe, mozolnie ćwiczone przez pianistów „gamy i pasaże”, lecz figury o oryginalnych kształtach z wykorzystaniem interwałów kwart, trytonów, sekund i septym, w zmiennych kierunkach, przerzucane do różnych oktaw i rejestrów, przesuwane progresywnie, przechodzące z jednej do drugiej ręki. Doskonałym przykładem faktury figuracyjnej w *Sonacie nr 4* jest temat I w części I (zob. przykład 1), skrajne ustępy części II (zob. przykład 3) oraz wiele fragmentów części IV. Faktura akordowa, charakteryzująca się dużą gęstością i nasyceniem brzmienia, występuje w ustępie środkowym części II, w którym kompozytor imituje grę trzech waltorni (zob. przykład 4) lub fragmente części IV (t. 35–39) z czterodźwiękowymi akordami w bardzo szybkim tempie przechodzącymi z prawej do lewej ręki. Faktura warstwowa najczęściej kształtowana jest w następujący sposób: 1) melodia w głosie najwyższym, 2) gęsta i bogata harmonia w głosach środkowych, 3) linia basu, ostinato lub nuta stała w niskim rejestrze. Taką strukturę tkanki muzycznej spotykamy w całej części III, choć poszczególne warstwy przybierają różną postać (zob. przykład 5).

Harmonika w muzyce Magina ma bardzo ważne znaczenie, gdyż nadaje jej specyficzny, wyszukany koloryt i czaruje przepięknymi brzmieniami, zwłaszcza w akompaniamencie. Kompozytor osiąga ciekawe sonorystyczne efekty, stosując kilka zabiegów, np. używa akordy wzbogacane dźwiękami dysonansowymi (z upodobaniem dodaje kwarty czyste i zwiększone, septymy wielkie, sekundy wielkie i małe), nakłada na siebie różne akordy (jednoczesne występowanie akordów w odległości sekundy, tercji, kwarty zwiększonej), przesuwa swobodnie akordy o sekundę, tercję czy kwartę zwiększoną, tworząc swoiste „ciągi” brzmieniowe, zaskakuje niespodziewanymi następstwami akordów. Struktura akordów jest niekiedy bardzo prosta (budowa tercjowa w postaci zasadniczej lub przewrotach), a niekiedy przesadnie skomplikowana z licznymi dźwiękami obcymi. Muzyka Magina jest posttonalna, swobodna w operowaniu dźwiękami, choć często pojawiają się fragmenty w określonej tonacji. Wówczas Magin nie stosuje żadnych modulacji, lecz „przeskakuje” bez przygotowania do tonacji, którą chce użyć.

Problemy pianistyczne w utworach fortepianowych Magina obejmują cały wachlarz umiejętności technicznych. Kompozytor sam był znakomitym pianistą, więc nie ograniczał elementów wirtuozowskich — biegników, pasaży, akordów, skoków, efektownych glissand. Najtrudniejsze wydają się do opanowania nietypowe pasaże (z kwartami, trytonami, kwintami, sekundami) i biegniki (nie po gamie), odległe skoki oraz akordy o złożonej strukturze i dużej rozpiętości. Pewnym ułatwieniem w opanowaniu materii utworów jest powtarzalność niektórych ustępów oraz wielokrotne repetowanie i przesuwanie figur na klawiaturze (np. figura czterech ósemek powtórzona 42 razy w *Sonacie nr 4*, część III, t. 256–284). Pomimo wysokiego stopnia trudności technicznych, pianiści grający utwory Magina twierdzą, że wszystko dobrze „leży pod palcami” i jest wygodne do wykonania. Widać, że te utwory fortepianowe skomponował pianista.

V. Konkluzja

W twórczości Miłosza Magina dostrzegamy trzy źródła inspiracji:

- 1) muzyka Chopina, którą szczególnie cenił i wykonywał, co widoczne jest w sposobie kształtowania faktury fortepianowej, rodzajach figuracji, swobodnym traktowaniu formy oraz bogatej i niebanalnej harmonice;
- 2) polski folklor muzyczny, który wykorzystywał w kształtowaniu melodyki i rytmiki, charakterystycznej dla polskich tańców ludowych;
- 3) muzyka francuskich impresjonistów, która miała wpływ na walory kolorystyczne, subtelność brzmienia i śpiewność melodyki.

Kompozycje fortepianowe Magina, zwłaszcza sonaty, reprezentujące poważny nurt jego twórczości, są przykładem syntezy idei muzyki przeszłości z tendencjami współczesnymi. Muzyka Magina jest autentyczna, wyraża głębokie uczucia i świat przeżyć duchowych. Kompozytor wypracował własny styl indywidualny, który ukształtował się podczas jego studiów kompozytorskich u profesora Jana Maklakiewicza w Warszawie. Profesor często powtarzał swojemu studentowi, aby nigdy nie podążał za żadnymi trendami, modami, które przychodzą i odchodzą, lecz tworzył tak, jak odczuwa i wyobraża sobie, gdyż tylko to jest prawdziwą drogą do znalezienia własnego stylu, języka i wyrazu.

Źródłem inspiracji kompozytorskich Magina był — jak sam powiedział w wywiadzie w 1993 roku w Łodzi¹¹ — jego świat wewnętrzny, refleksje, wspomnienia. Ponieważ od 1960 roku mieszkał w Paryżu, gdzie miał kontakty z artystami z różnych dziedzin sztuki, dokonała się w nim pewna kondensacja myśli, zwartość i nastąpiło odrzucenie wszystkiego, co zbędne. Te właśnie cechy były najważniejsze dla Magina w jego twórczości kompozytorskiej. Nie poddawał głębokiej „obróbce” intelektualnej tworzywa muzycznego, nie kierował się określonymi założeniami ani żadnym systemem, co dawało mu swobodę w stosowaniu środków muzycznych. Komponował spontanicznie, tworzył to, co słyszał w sobie. Magin nie należał do żadnej szkoły, nie posługiwał się żadną z góry narzuconą techniką kompozytorską, nie podążał za żadną modą. Z wielkim smakiem dobierał kolorystykę utworów, poszukiwał niebanalnych brzmień, eksponował melodykę i ciekawie kształtował dramaturgię formy. Miłosz Magin czerpał z tradycji, ale w swoich utworach stosował wiele ciekawych, indywidualnych rozwiązań twórczych, świadczących o jego talencie kompozytorskim.

¹¹ Wywiad przeprowadzony przez Janusza Janysta opublikowany w: J. Janyst, op. cit., s. 57–61.

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy jednej z czterech sonat fortepianowych Miłosza Magina (1929–1999) — polskiego pianisty i kompozytora, który 40 lat swego życia spędził w Paryżu, a którego twórczość ciągle nie jest zbyt dobrze znana i wykonywana w Polsce. Zawiera prezentację *Sonaty nr 4* (1997) na tle innych sonat fortepianowych kompozytora, powstałych w Paryżu na przestrzeni prawie 30 lat (od 1968), a także innych cykli sonatowych w spuściźnie twórcy. Autorka stwierdza, że wszystkie sonaty fortepianowe wykazują związki z tradycyjnym modelem formalnym, w którym przynajmniej jedna część jest formą sonatową. W artykule przedstawione są okoliczności powstania ostatniej sonaty fortepianowej Magina, skomponowanej na prośbę przyjaciela, Alexandre’a Bodaka, i jemu dedykowanej oraz charakterystyka jej cech materiałowych i formalnych. Autorka zauważa, że kompozycję tę cechuje wykorzystanie interwału kwarty czystej (również trytonu) jako tworzywa w budowaniu struktur melodycznych i harmoniczných, a Magin ukazał tu swój własny oryginalny i nowoczesny język muzyczny. Jego cechą jest balansowanie na granicy tonalności, ciekawa, mocno schromatyzowana harmonika, różnorodna faktura (homofoniczna, figuracyjna, akordowa, warstwowa), zróżnicowana artykulacja i dynamika, częste zmiany nastroju — od żywiołowej motoryki do nostalgicznej liryki — oraz elementy wirtuozowskie techniki pianistycznej o wysokim stopniu trudności technicznych.

SŁOWA KLUCZOWE: Magin Miłosz, *Sonata nr 4* na fortepian, forma sonatowa, cykl sonatowy, muzyka fortepianowa XX wieku

ABSTRACT

Sonata No. 4 — Miłosz Magin's Last Work for Piano

The article describes one of four piano sonatas by Miłosz Magin (1929–1999) — a Polish pianist and composer, who spent 40 years of his life in Paris and whose works are still not commonly performed in Poland. The author presents *Sonata no. 4* (1997) against a backdrop of Magin's other sonatas written in Paris over the period of nearly 30 years (since 1968) as well as his other sonata collections. She proves the connection between all of Magin's piano sonatas and the traditional formal model in which at least one movement retains the sonata form. The article discusses the circumstances under which Magin's last piano sonata, dedicated to and composed at the request of his friend Alexandre Bodak, was written, as well as characterises this composition in terms of features such as the use of the pure 4th (and the tritone) as material for building melodic and harmonic structures. The conclusions of the analyses incorporate the stylistic qualities of the work in question viewed in the context of Magin's musical language. These qualities, amongst others, include: balancing on the verge of tonality, interesting, highly chromatised harmony, diverse textures (homophonic, figurative, chordal, multi-layered), varied articulation and dynamics, frequent mood changes — ranging from highly vigorous to lyrically nostalgic — as well as elements of virtuoso piano technique displaying a high level of technical difficulty.

KEYWORDS: Magin Miłosz, *Sonata no. 4* for piano solo, the sonata form, the sonata cycle, 20th-century piano music

BIBLIOGRAFIA

Bęben Aleksandra, „Magin Miłosz”, hasło w: Bęben Aleksandra, Kowalska-Zajac Ewa, Szoka Marta, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000. Leksykon*, Łódź 2001, s. 117–120.

Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 400–404.

Janyst Janusz, *Tworzę spontanicznie. Rozmowa z Miłozsem Maginem*, w: J. Janyst, *Kompozytorzy łódzcy. Portret zbiorowy*, [wywiad przeprowadzony w 1993], Łódź 1994, s. 57–61.

Juszyńska Krystyna, *Miłosz Magin — łodzianin w Paryżu*, w: *Pianistyka łódzka* (Kultura muzyczna Łodzi), red. Krystyna Juszyńska, Łódź 2008, s. 123–142.

Juszyńska Krystyna, *Miłosz Magin i jego muzyka fortepianowa*, „Aspekty Muzyki” 2018, t. 8, red. Elżbieta Frołowicz, Alicja Kozłowska-Lewna, s. 391–415.

Juszyńska Krystyna, *Walory dydaktyczne utworów dla dzieci Miłozsa Magina*, „Konteksty Kształcenia Muzycznego” 2019, t. 6, nr 1 (10).

Juszyńska Krystyna, *Miłosz Magin. Pianista — Kompozytor — Pedagog*, Warszawa 2019.

Kański Józef, *Magin. Utwory fortepianowe*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 3, s. 42.

Polony Leszek, „Magin Miłosz”, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. m, Kraków 2000, s. 18.