

**MARLENA WINNICKA**  
Wydział Edukacji Muzycznej  
UKW w Bydgoszczy

Motto:  
„Największa rzecz na świecie  
to umieć należeć do siebie”  
(Michel Eyquem de Montaigne)<sup>1</sup>

## Fortepianowa twórczość Stefana Kisielewskiego

### 1. Życie i twórczość

Jerzy Waldorff, długoletni przyjaciel Stefana Kisielewskiego w pośmiertnych wspomnieniach tak scharakteryzował – być może nieco żartobliwie, a być może nieco złośliwie – postać kompozytora:

do dziś mam w oczach każdą zmarszczkę na jego twarzy Dyla Sowizdrzała, w lekko drwiący sposób uśmiechniętego nieprzerwanie; widzę jego bladą cerę, bladoniebieskie oczy pod rudymi włosami nad wysokim czołem. Nie tyle chodził, ile żwawo podrygiwał na płaskich stopach, które z czasem opancerzył specjalnie zamówionymi ortopedycznymi butami. Był szczupły, z wiekiem lekko przygarbiony, ale kiedyśmy się spotykali dosyć rzadko, chociaż dzieliła nas odległość jednej ulicy, nie witał się ze mną, lecz od razu zaczynał mówić tak, jak gdyby od połowy zdania, które przerwał przed chwilą. O żadną tam elegancję nie dbał ani trochę. Wszystko na nim było jakoś poprzekęcane, choć schludne, o co dbała Lidia. Idąc, ręce trzymał w kieszeniach albo może tylko miał je zwisające. W każdym razie nie pamiętam, żeby nimi machał do taktu kroków. Raczej w dyskusji gestykulował dłońmi gwoli podkreślenia tego, co mówił<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Michel Eyquem de Montaigne (1533–1592), francuski pisarz, humanista i filozof. Cyt. za: E. Cassirer, *Esej o człowieku*, Warszawa 1971, s. 35.

<sup>2</sup> J. Waldorff, *Słowo o Kisielu*, Warszawa 1995, s. 13–14.



Fot. 1. Stefan Kisielewski – lata 80.

Jeszcze bardziej krytycznie widział postać i osobowość Kisielewskiego jego młodszy przyjaciel Leopold Tyrmand, mimo że, jak twierdził: „Kisiel, czyli Stefan Kisielewski, jest jednym z najznakomitszych ludzi, jakich dane mi było dotąd znać. Takie jest moje zdanie o nim. Już zarysował się w swej epoce jako niezwykła indywidualność i sądzę, że będzie rósł”<sup>3</sup>. Tak o nim mówił w połowie lat 50.

W innym miejscu swych *Dzienników* z 1954 roku kontynuował charakterystykę Kisielewa, jak podpisywał swoje felietony: „W tym momencie życia Kisiel jest jedynym człowiekiem, z którego zdaniem się liczę, którego rad słucham, który po pół godzinie gadania mnie nie nudzi ani nie drażni, nie budzi we mnie chęci ucieczki”<sup>4</sup>, te ciepłe słowa nie przeszkodziły Tyrmandowi w surowej ocenie swego przyjaciela. Pisał o nim dalej:

Kisielewa opisać trudno, jest uosobieniem konfliktu pomiędzy treścią a formą, istotą a przypadłością – mówiąc jak tomiści. Idąc w ich stronę powiedziałbym, że składa się on z duszy i akcesoriów tak do kupy złożonych, że w ciągłej dysharmonii, a przecież nierozszczepialnych. [...] Kisiel jest pedantyczny i niechlujny, jest wrażliwy i ma okropny gust, śmieszny, a zarazem gryząco złośliwy, czyli nie bezbronny. Przepada za wykwentem w każdym wciele-

---

<sup>3</sup> L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1989, s. 98.

<sup>4</sup> Tamże, s. 100–101.



Rys. 1. Karykatury Stefana Kisielewskiego (z lewej) i Leopolda Tyrmanda w wykonaniu Jerzego Zaruby i Edwarda Mańczaka

niu, uprawia wulgarność w niemal każdym odruchu i podejrzewam, że sprawia mu ona większą przyjemność niż jakakolwiek próba wyrefinowania. Wie co to piękno, a przynajmniej wydaje mu się, że wie, ale pociąga go pospoliczność. [...] Jest ryżawym blondynem o karykaturalnym wąsiku, modnym wśród berlińskich kelnerów w latach trzydziestych, o dość sprężystej postaci i zdrowym karku. Ma obecnie czterdzieści trzy lata. Ubiera się jak pracownik poczty w Kłaju, o którego dba żona, żeby się nie przeziębiał. Pije dużo i nieładnie. [...] Podobają mu się kobiety, obok których mógłby przechodzić latami nigdy ich nie zauważywszy. Ma małe, nieco wypukłe, bladoniebieskie oczy w otoku rudawych rzęs i śmieje się zaraźliwie<sup>5</sup>.

Tak widzieli Kisielewskiego jego najbliżsi przyjaciele. Ta drobiazgowość i mało naukowa charakterystyka postaci bohatera tego artykułu zapewne oddaje jego osobowość, co niewątpliwie miało wpływ na jego działalność w wielu dziedzinach. Jest to obraz człowieka odbiegający od ideału, ale taki też był Kisiel. Mimo swych wad posiadał też i zalety, które w tym artykule postaram się uwypuklić.

<sup>5</sup> Tamże, s. 100.



Fot. 2. Stefan Kisielewski – druga połowa lat 80.

Był pierwszym muzykiem w rodzinie o wielkich tradycjach artystycznych. Był synem Zygmunta Kisielewskiego, legionisty i powieściopisarza, autora dramatu o losach Aleksandra Wielopolskiego, pod tytułem *Margrabia*, felietonów *Szydłem i kropidłem*, redaktorem programów literackich w Polskim Radio oraz wiceprezesem Związku Zawodowego Literatów Polskich. Stefan Kisielewski był także bratankiem popularnego na przełomie XIX i XX wieku autora komedii *W sieci*, *Karykatura* oraz jednego z założycieli i pierwszego konferansjera krakowskiego kabaretu „Zielony Balonik”, Jana Augusta Kisielewskiego<sup>6</sup>.

Atmosfera domu rodzinnego z pewnością odcisnęła swoje piętno na życiu przyszłego kompozytora. Urodził się w Warszawie 7 marca 1911 roku. W przeciwieństwie do innych kompozytorów muzyką zainteresował się dość późno. „Stefan mając już lat prawie jedenaście narysował na krawędzi stołu fortepianową klawiaturę i bębnił po niej bez ustanku, ojciec uległ fascynacji jedynaka i wynajął instrument”<sup>7</sup>. Kilka lat później, będąc uczniem Gimnazjum im. Tadeusza Czapskiego, rozpoczął studia muzyczne w Konserwatorium warszawskim. Aby sprawić radość ojcu, potem podjął również studia na polonistyce i filozofii. „Na polonistyce słuchał wykładów Witolda Doroszewskiego i Józefa Ujejskiego, na filozofii Władysława Tatarkiewicza”<sup>8</sup>. Studiów tych jednak nie ukończył. Natomiast ukończył studia muzyczne, i to w trzech specjalnościach: w zakresie teorii muzyki (1934), w zakresie kompozycji w klasie prof. Kazimierza Sikorskiego (1937) i w zakresie fortepianu w klasie prof. Jerzego Lefeldta (1937). W latach 1938–1939 uzupełniał studia muzyczne w Paryżu<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> M. Urbanek, *Kisiel*, Wrocław 1997, s. 6.

<sup>7</sup> Tamże, s. 7.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. kł, Kraków 1997, s. 91.

W kwietniu 1939 roku wrócił z Paryża i objął stanowisko kierownika muzycznego w Polskim Radio, w rozgłośni Warszawa II<sup>10</sup>. Okupację spędził w Warszawie, pracując jako akompaniator i pedagog. W powstaniu warszawskim spłonęła większość jego kompozycji. Mimo że o wybuchu powstania wyrażał się krytycznie, to brał w nim udział w szeregach Armii Krajowej<sup>11</sup>. Po wojnie przeniósł się do Krakowa, gdzie zaczął ożywioną działalność organizacyjną, pedagogiczną, kompozytorską i publicystyczną. W 1945 roku założył działający do chwili obecnej „Ruch Muzyczny” i do roku 1948 był jego redaktorem naczelnym. W latach 1945–1949 wykładał przedmioty teoretyczne w tamtejszej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Jednak w 1949 roku – z powodu swych poglądów politycznych – został z uczelni usunięty. Osobą, która to spowodowała, był ówczesny minister kultury Włodzimierz Sokorski. A sam Kisielewski po latach tak opisał ten epizod swojego życia:

[Sokorski] miał kilka ofiar – Kantora wykończył, wyrzucił z uczelni Cybisa, następnie szykanował Malawskiego, a taką prawdziwą jego ofiarą to ja się stałem. Otóż na Zjeździe Młodzieży Artystycznej w 1949 roku wygłosiłem referat niespodziewany, że nie ma żadnego realizmu w muzyce, a tym bardziej socrealizmu, że to wszystko są nonsensy polityczne i że trzeba sobie dać z tym spokój. Straszna z tego wynikła awantura, on mnie sklął od agentów amerykańskich. A sklął mnie dlatego, że tam był obecny delegat z KC, który był wyższy od niego stopniem, więc się źle poczuł. Wyrzucił mnie natychmiast ze szkolnictwa muzycznego. Piętnaście minut po zebraniu rektor Drzewiecki przyniósł mi dymisję i pieniądze nawet za trzy miesiące, abym się tylko nie pokazywał. [...] Nie mam do niego żalu, chociaż powinienem. Kiedyś go spotkałem i powiedziałem: „Pan mi złamał życie, bo pan mnie wyrzucił z Konserwatorium”. A on odrzekł: „Nie, ja dałem panu życie, boby się pan zajmował tą głupią muzyką, a tak stał się pan politykiem”<sup>12</sup>.

Ten fakt zaważył na dalszym życiu Kisielewskiego. Stał się on celem szykan politycznych, co w praktyce przejawiało się w zakazie wykonywania jego kompozycji, w zakazie druku jego utworów oraz twórczości publicystycznej czy też blokowaniu wydawania paszportu. Znamienny stał się fakt, że w pewnym okresie jego nazwisko wykreślono z encyklopedii muzyki, *vide: Mała encyklopedia muzyki* pod redakcją Stefana Śledzińskiego<sup>13</sup>, a także z książki Józefa Chomińskiego *Muzyka Polski Ludowej*<sup>14</sup>, przy czym we wcześniejszej encyklopedii Józefa Władysława Reissa jego nazwisko widnieje<sup>15</sup>. To zmusiło Kisielewskiego

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> B. Kaczorowski (red. nac.), *Muzyka. Encyklopedia PWN*, Warszawa 2007, s. 388.

<sup>12</sup> S. Kisielewski, *Abecadło Kisiela*, Warszawa 1997, s. 132–133.

<sup>13</sup> S. Śledziński (red.), *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1970.

<sup>14</sup> J. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968.

<sup>15</sup> J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1960, s. 185, 200, 331.



Fot. 3. Stefan Kisielewski – lata 50.

do uciekania się do różnych sztuczek i gier z władzą, aby zapewnić rodzinie środki utrzymania. W latach 1950–1953 był redaktorem *Przewodnika koncertowego* Filharmonii Krakowskiej, a w latach 1955–1957 prowadził audycje radiowe pod tytułem *Rozmowy o muzyce*. Ważnym okresem w jego życiu była współpraca z opozycyjnym katolickim Kołem „Znak”, z ramienia którego przez dwie kadencje był posłem na Sejm (1957–1965). Z kolei w latach 1965–1968 był zatrudniony na stanowisku redaktora naczelnego wydawnictwa muzycznego „Synkopa”<sup>16</sup>. Ponadto – nie zaniedbując kompozycji oraz publicystyki – wygłaszał w różnych miastach kraju i za granicą „odczyty na temat sytuacji politycznej Polski i jej kultury”<sup>17</sup>. Ponadto pracował społecznie w związkach twórczych: czterokrotnie był członkiem zarządu głównego Związku Kompozytorów Polskich (ZKP), był członkiem Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych (ZAiKS) oraz Związku Literatów Polskich (ZLP).

Dokonania Stefana Kisielewskiego, ukierunkowane na różne formy aktywności zawodowej – nie tylko muzycznej – ze wszech miar zasługują na ich przypomnienie, podkreślenie i propagowanie. Dlatego, w skrótowej formie, postaram się przedstawić te aspekty jego działalności.

<sup>16</sup> M. Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. II – *Biogramy*, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 289.

<sup>17</sup> Tamże.

## 1.1. Kompozytor

Na pytanie Mariusza Urbanka o to, kim byłby, gdyby II wojna światowa nie pokrzyżowała mu planów życiowych, Stefan Kisielewski odpowiedział: „Pewnie bym komponował”<sup>18</sup>. Działalność kompozytorską rozpoczął w okresie międzywojennym, łącząc ją jednocześnie z publicystyką muzyczną. W jednym z ostatnich wywiadów stwierdził: „Poza tym w czasie okupacji, głównie zaś po wojnie zacząłem traktować muzykę szalenie zarobkowo. Robiłem (pod pseudonimem) dużo ilustracji teatralnych, filmowych”<sup>19</sup>.

Jednak sytuacja kompozytorów w Polsce po II wojnie światowej nie należała do komfortowych, szczególnie po roku 1949. Wraz z nowymi zasadami ustrojowymi wprowadzono – na wzór Związku Radzieckim – nowe reguły obowiązujące w literaturze, plastyce i muzyce, tzw. realizm socjalistyczny. Był on przeciwieństwem formalizmu, także w muzyce. „Sztuka formalistyczna była w myśl ówczesnych tez dekadencja i antyhumanistyczna; sztuka realistyczna – wartościowa i humanistyczna – była sztuką przyszłości”<sup>20</sup>. Kisielewski nie zgadzał się z takim pojmowaniem sztuki, a muzyki w szczególności, „był jedynym w późnych latach 40. i w latach 50. otwartym i zdeklarowanym przeciwnikiem realizmu socjalistycznego w sztuce, przeciwnikiem wywierania na nią administracyjnych presji i wcielania w życie ideałów sztuki masowej”<sup>21</sup>. Kisielewski oczywiście nie podporządkował się do stosowania nowych zasad w swych kompozycjach, które przez władze opatrzone zostały mianem formalistycznych.

Na temat kompozycji i swego języka dźwiękowego wypowiadał się wielokrotnie. W swych *Dziennikach* pod datą 13 marca 1970 roku pisał: „Nie wierzę w dzieło, które nie wymaga wysiłku technicznego, przezwyciężania oporu materii, a jest tylko czystą koncepcją. To łatwizna, unik, nieporozumienie!”<sup>22</sup>. W swym pojmowaniu muzyki i estetyki muzycznej wyraźnie kierował się poglądami niemieckiego pisarza muzycznego Eduarda Hanslicka, twierdząc, „że muzyka nie ma żadnych treści merytoryczno-duchowych, lecz działa tylko swoją organizacją formalną (organizacja dźwięku), wywołując przeżycie jedyne w swoim rodzaju, nie mające analogii w żadnych uczuciach »życiowych« czy treściach literackich”<sup>23</sup>.

O swojej technice kompozytorskiej pisał:

Terenem, który mi jak na razie całkiem wystarcza, jest balansowanie na styku tonalności i atonalności, „kubistycznej” deformacji, wszelkie zaś kombinowanie czy spontaniczne serializmy nie dla moich widać predyspozycji zostały

<sup>18</sup> M. Urbanek, *Kisiel*, s. 5.

<sup>19</sup> M. Ługowska, *Ostatni wywiad ze Stefanem Kisielewskim*, „Ruch Muzyczny” 1991, nr 21, s. 8.

<sup>20</sup> K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Kraków 1987, s. 24.

<sup>21</sup> Tamże, s. 21.

<sup>22</sup> S. Kisielewski, *Dzienniki*, seria: *Pisma Wybrane*, Warszawa 1996, s. 364.

<sup>23</sup> Tamże, s. 845.

stworzone. Tonalność i proces jej zakłócania, tonalność konfrontowana z perspektywami „świata nowego” – to dla mnie ciekawsze niż zupełnie nowe koncepcje całościowe, to odpowiedni teren treningowy, gdzie niezauważany mogą dokonywać swoich ulubionych samotnych, ale autentycznych doświadczeń; są to ewolucje o niezbyt może szerokim zakresie, ale dobrze się w nich czuję<sup>24</sup>.

O twórczości Kisielewskiego wypowiadali się również muzycy, krytycy, muzykologzy. Wszyscy podkreślali pewne cechy charakterystyczne dla jego kompozycji. Znany muzykolog, zmarły równo dwadzieścia lat po Kisielu (2011), Bohdan Pocij, wyraził opinię, że cechą jego utworów jest prostota i skromna doskonałość, jak również humor, dowcip i błyskotliwość dialogu instrumentalnego.

To cechy niejako oczywiste, programowe muzyki, stylu, estetyki, której pozostaje kompozytor wierny od lat. Ale właśnie doskonałość jest tutaj czymś, co daje dziś do myślenia i każe tę twórczość cenić wysoko. Doskonałość – w utworach instrumentalnych – znaczy pewność ręki, celność każdego efektu, nieomylność zakomponowania formy, lekkość, jakby naturalność [...] prowadzenia dialogu pełnego paradoksów i zaskoczeń<sup>25</sup>.

Podobne walory w kompozycjach Kisielewskiego podkreśla także Sławomir Adamski, a są nimi:

wierność ideałom muzycznej młodości i humor. Kiedy większość kompozytorów jego pokolenia ewoluuje nieustannie, gdy uczy się od swoich uczniów (wzbogacając niekiedy muzykę o bezsporne wartości) on ma odwagę być „niemodnym”. Poczucie humoru jest wprzęgnięte w tok dźwiękowy jego utworów na prawach pierwszoplanowego elementu, jak u innych melodia czy barwa. O ile jednak melodykę można zdefiniować jako następstwo dźwięków w czasie, trudniej określić muzyczny humor. Upraszczając, jak to niektórzy czynili, można powiedzieć, że jest to „następstwo zaskoczeń”. Wysoko-nisko, cicho-głośno, wolno-szybko<sup>26</sup>.

O swym procesie twórczym Kisielewski mówił:

Tak komponuję – bo taki widać ma temperament i upodobania, bo inaczej nie potrafię: w każdym razie przy pisaniu prawie nigdy się nad zagadnieniem stylu czy techniki nie zastanawiam, nie kombinuję – zastanawiać potrafię się tylko nad partyturami cudzymi. Może to wada, może zaleta, ale trudno mi orzec. [...] Wynika z tej postawy, moim zdaniem, tylko jedno: że jestem kompozytorem dobrym czy złym, ale autentycznym. Na przestrzeni lat często spotykałem się z faktami, że różni ludzie [...] mówili, usłyszawszy jakiś utwór: to

<sup>24</sup> S. Kisielewski, *O moim komponowaniu i myśleniu*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 21, s. 13.

<sup>25</sup> B. Pocij, *Kisiel kompozytorem*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 10, s. 18.

<sup>26</sup> S. Adamski (sa), *Koncert kompozytorski Stefana Kisielewskiego*, „Ruch Muzyczny” 1978, nr 6, s. 13.



typowy Kisielewski. Bez względu, czy miał to być komplement czy złośliwość – stwierdzenie takie uważam za sukces<sup>27</sup>.

Różnorodność zainteresowań Kisielewskiego spowodowała, że jego ilościowy dorobek kompozytorski nie jest zbyt imponujący. Stylistycznie nawiązuje do neoklasycyzmu Igora Strawińskiego. „Kompozytor odrzucając treści pozamuzyczne, estetykę romantyczną podkreślał aspekt konstrukcyjny dzieła”<sup>28</sup>. W jego dorobku dominują formy klasyczne, jak sonata, suita, koncert, symfonia.

W budowie swych kompozycji pozostaje wierny zasadom myślenia tematycznego. Jego język dźwiękowy jest silnie dysonansowy, schromatyzowany, choć scentralizowany. Daje to efekt zdeformowanej, odkształconej tonalności. Kisielewski operuje bogatą harmoniką, akordami o wyszukanej budowie, niejednokrotnie używa struktur politonalnych. Na uwagę zasługuje francuska w swej proweniencji, wielka wrażliwość kolorystyczna<sup>29</sup>.

Mimo krótszych lub dłuższych przerw w komponowaniu w jego dorobku znajduje się wiele kompozycji na orkiestrę symfoniczną i kameralną. Wśród nich wymienić należy między innymi takie, jak: *Uwertura* na orkiestrę (1937), *Koncert* na orkiestrę kameralną (1948), *II Symfonia* (1951 – *I Symfonia* zaginęła), *Perpetuum mobile* (1955), *Symfonia na 15 wykonawców* (1961), *Divertimento* na flet i orkiestrę kameralną (1964), *Podróż w czasie* na orkiestrę smyczkową (1965), *Wesołe miasteczko* (1968), *Cosmos I* (1970), *Symfonia w kwadracie* (1978), *Koncert fortepianowy* (1991). Ponadto w jego tece kompozytorskiej znajduje się wiele utworów na różne zestawy kameralne i solowe, kompozycje wokalne-instrumentalne, pieśni, muzyka sceniczna, muzyka do przedstawień teatralnych, muzyka filmowa. Oczywiście dodać tu należy jego twórczość fortepianową, którą omówię bardziej szczegółowo w dalszej części artykułu.

## 1.2. Krytyk muzyczny

Pierwszą recenzję Kisielewski napisał w roku 1932 dla dwutygodnika „Echo Tygodnia”. Potem jako recenzent muzyczny współpracował z takimi pismami, jak: „Pion”, „Bunt Młodych”, „Polityka”, „Zet”. Recenzencka działalność Kisielewskiego doczekała się wielu opracowań, wypowiedzi i podsumowań. Jerzy Skarbowski tak pisał o tej formie jego aktywności:

Działalność krytyczna Kisielewskiego [...] towarzyszy od wielu lat istotnym wydarzeniom krajowego życia muzycznego, dając barwny opis imprez i festiwali muzycznych, demonstrując analizę problemów upowszechniania muzyki i spraw jej wykonawstwa, a nade wszystko prezentując pogłębione rozpoznanie

<sup>27</sup> S. Kisielewski, *O moim komponowaniu...*, s. 13–14.

<sup>28</sup> D. Jasińska, hasło: *Kisielewski Stefan*, [w:] E. Dziębowska (red.), dz. cyt., t. klł, s. 92.

<sup>29</sup> P. Strzelecki, hasło: *Kisielewski Stefan*, [w:] M. Podhajski (red.), dz. cyt., s. 390.

aktualnego stanu współczesnego języka kompozytorskiego, jego trendów rozwojowych, socjologicznych i estetycznych uwarunkowań nowoczesnej myśli twórczej<sup>30</sup>.

Z kolei Magdalena Dziadek o treściach zawartych w tej formie pisarstwa Kisielewskiego pisze: „ukazuje się ono jako cenna propozycja krytyki problemowej, w obrębie której autor dąży do syntetycznego rozpoznania współczesnych zjawisk w muzyce i wpisania ich w obraz całej kultury. Krytyka muzyczna Kisielewskiego wypływa z przeświadczenia pisarza o istnieniu różnorodnych powiązań muzyki z innymi dziedzinami życia”<sup>31</sup>. Autorka analizuje również inne zakresy muzycznego pisarstwa Kisielewskiego. „O brzmieniu poszczególnych sądów decyduje u Kisielewskiego zdecydowana postawa estetyczna. Nie znaczy to jednak, że sądy te cechuje jakiś rygorystyczny aprioryzm. Przeciwnie, poglądy autora będąc typowymi poglądami kontekstualnymi, urabianymi w relacji do konkretnej historycznej rzeczywistości, zmieniają się z biegiem czasu dostosowując się do wymagań sytuacji”. I dalej: „Z zagadnień estetycznych, którym poświęca Kisielewski uwagę w swoich recenzjach, na pierwszy plan wysuwają się: zagadnienia relacji między formą a treścią muzyki, zagadnienie społecznych i narodowych wartości sztuki oraz kwestia nowości w sztuce – jej sensu i wartości”<sup>32</sup>.

Z przytoczonych tu cytatów wynika, że Stefan Kisielewski w swych recenzjach nie ograniczał się jedynie do omówienia jakości wykonywanych utworów, sprawności technicznej wykonawców, ale poruszał także problemy wynikające jak gdyby przy okazji wykonywanych kompozycji. Twierdził, że muzyka posługuje się dźwiękami, które nie mają swych odpowiedników w naturze, jest oparta na pewnych konwencjach stworzonych przez człowieka, winna unikać koturnowości i odświętności.

W latach 70. Kisiel zaprzestał pisanie recenzji i krytyk muzycznych. Swoje zainteresowania skierował bardziej na kwestie ówczesnego stanu i poziomu polskiej krytyki muzycznej. Zmiany, jakie zachodziły w muzyce, możliwościach ich prezentacji nie tylko w salach koncertowych, ale w radio, telewizji, a także poprzez nagrania płytowe, wymusiły inne spojrzenie na ten zakres działania. Nowe środki przekazu oraz zmiany techniczno-społeczne odbioru muzyki wymusiły odmienne sposoby podejścia do tego zawodu, jeśli go tak można nazwać. Jego zdaniem, „wniosek jest prosty: wobec gigantycznej i zróżnicowanej podaży, cechującej dzisiejsze życie muzyczne [...], krytyka muzyczna zrezygnować musi ze swego dawnego, indywidualnego wzorca, wywodzącego się w istocie jeszcze z XIX wieku”<sup>33</sup>. Kisielewski dość negatywnie wypowiada się o stanie współcze-

<sup>30</sup> J. Skarbowski, *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny*, „Ruch Muzyczny” 1975, nr 18, s. 14.

<sup>31</sup> M. Dziadek, *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 5, s. 6.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, Kraków 1974, s. 62.



Rys. 2. Stefan Kisielewski w karykaturze Edwarda Mańczaka

snej mu krytyki muzycznej, a przede wszystkim o samej muzykologii jako nauce. Oto jego słowa:

Muzykologia (którą hodujemy od lat, nie wiedząc właściwie dokładnie, na co nam ona) wyższa jest oczywiście ponad sprawy tak przyziemne. Lecz najgorzej jest właściwie z krytyką, zwłaszcza tą z dzienników, pretensjonalną, protekcjonalną, przemądrzałą, a nie rozumiejącą ani w ząb istoty nowych czasów i ich kultury. Wołam o krytyków fachowców, a zarazem syntetyków i diagnostów, wszechstronnych socjologów i filozofów życia muzycznego, widzianego jako przejaw ewolucji ludzkiego bytowania<sup>34</sup>.

Warto tu również wspomnieć, że Kisielewski swe recenzje poszerzał o sprawy tzw. kultury wysokiej i niskiej. Wiele miejsca poświęcił jazzowi, jego odbiorowi i istocie. W muzyce jazzowej widział pozytyw. Napisał *Wstęp* do wydanej w 1957 roku książki Leopolda Tyrmanda *U brzegów jazzu*<sup>35</sup>. Kisielewski twierdził tam, że na jazz należy patrzeć z trzech punktów widzenia: „jako na zjawisko dźwiękowe, posiadające określony, choć podlegający ewolucji styl muzyczny, jako zjawisko społeczno-socjologiczne i wreszcie jako zjawisko etyczno-emo-

---

<sup>34</sup> S. Kisielewski, *Z muzycznej międzyepoki*, Kraków 1966, s. 169.

<sup>35</sup> L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Kraków 1957.

cjonalne<sup>36</sup>. Zresztą Kisielewski o jazzie wypowiadał się wielokrotnie. Pisał, że jazz to muzyka

stworzona przez „szarych” ludzi, przez nikomu nie znanych amatorów, której wykonawcy osiągnęli w niedługim czasie szczyty wirtuozerii instrumentalnej; to muzyka [...] stosująca jednocześnie w swym języku dźwiękowym wszelkie, najbardziej elitarne zdobycze i eksperymenty światowej awangardy; i wreszcie muzyka nader specyficzna, związana ściśle z pewnymi środowiskami odtwórczymi, która uzyskała zarazem piętno światowego uniwersalizmu, działając jak magnes na swych zwolenników i wielbicieli we wszystkich krajach<sup>37</sup>.

Kisiel pisał również o nowych technologiach. Dostępność muzyki utrwalonej na płytach powodowała, że do jej wysłuchania niepotrzebne są stroje, jak również nie trzeba być obecnym w odpowiednim miejscu i czasie. Upominał się również o wykonywanie kompozycji twórców zapomnianych a wartościowych lub działających poza granicami Polski, jak: Michał Spisak, Roman Palester czy Roman Maciejewski.

### 1.3. Pisarz

Stefan Kisielewski, idąc w ślady swego ojca Zygmunta oraz stryja Jana Augusta, zajął się również twórczością literacką. Ten jego rodzaj działalności obejmuje powieści, nowele, reportaże, dzienniki, a także dość bogatą spuściznę eseistyczną, związaną z tematyką współczesnego mu życia kulturalnego i politycznego.

Kisielewski był człowiekiem niezależnym i bezkompromisowym, narażając się w okresie PRL-u na represje i ingerencje cenzury (podmiotowej i przedmiotowej) bronił zawsze swobody wypowiedzi twórczej, wolności myśli oraz kultury. Jego konsekwentna opozycyjność wobec oficjalnej ideologii, walka o demokratyczny ład i prawdę przyczyniła się do tego, że był dla współczesnych autorytetem moralnym<sup>38</sup>.

Jednym z wielu przejawów znaczenia Kisielewskiego w ówczesnym środowisku artystycznym i kulturalnym Polski był między innymi fakt, że Leopold Tyrmand dedykował mu swój *Dziennik 1954*. Dedykacja ta brzmiała: „Stefanowi Kisielewskiemu – Był w moim życiu obecny, czasem nawet potrzebny. Często był tak mały jak my wszyscy, lecz fakt, że miałem mu to za złe, czynił go jakoś większym, zaś mnie wprawiał w lepsze samopoczucie<sup>39</sup>”.

<sup>36</sup> Tamże, s. 6.

<sup>37</sup> S. Kisielewski, *Z muzycznej międzyepoki*, s. 156.

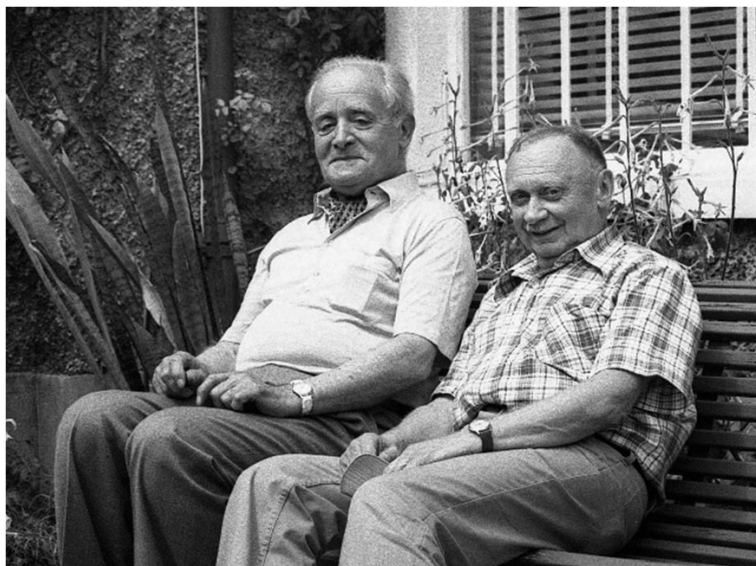
<sup>38</sup> D. Jasińska, dz. cyt., s. 93.

<sup>39</sup> L. Tyrmand, *Dziennik...*, s. 9.

Do zainteresowania się literaturą namówił go Czesław Miłosz, przyjaciel jeszcze sprzed wojny. „Muszę powiedzieć, że był takim moim ojcem literackim, ponieważ namawiał mnie do pisania”<sup>40</sup>. To Miłosz był pierwszym czytelnikiem okupacyjnej powieści *Sprzysiężenie* i on też doprowadził do jej wydania w wydawnictwie Panteon Władysława Ryńcy<sup>41</sup>. Jako że autor był współpracownikiem „Tygodnika Powszechnego”, powieść została w nim anonsowana. Publikacja książki wywołała burzę. Aby nie narażać opinii publicznej, a przede wszystkim kurii biskupiej opiekującej się Tygodnikiem,

Kisiela postanowiono utemperować, lecz bez wywoływania nadmiernej sensacji. Najpierw, w 2 numerze z 1947 roku ukazała się obszerna recenzja pióra Antoniego Gołubiewa. Podkreślając zalety stylu znanego z felietonów, interesujące wątki poboczne, zwłaszcza na temat muzyki, pisarz nie zaważał się nazwać książki „szkodliwą społecznie” ze względu na jej ideologiczną zawartość, rzekomą apoteozę nihilizmu, którego wyrazicielem jest główny bohater – Zygmunt<sup>42</sup>.

Fakt ten spowodował również zawieszenie na pewien czas publikowania w „Tygodniku Powszechnym” cotygodniowych felietonów Kisielewskiego.



Fot. 4. Stefan Kisielewski z Jerzym Giedroyciem w siedzibie Instytutu Literackiego, Maisons-Laffitte w Paryżu

<sup>40</sup> S. Kisielewski, *Abecadło...*, s. 93.

<sup>41</sup> M. Gąsiorowska, *Kisielewski*, Kraków 2011, s. 58.

<sup>42</sup> Tamże.

Twórczość literacka nasiliła się po wojnie, uprawiał ją równoległe z twórczością kompozytorską i publicystyczną. Pisał, ukrywając się pod pseudonimami: Teodor Klon, Tomasz Staliński, Julia Hołyńska, albo po prostu Kisiel, którym to skrótem swego nazwiska podpisywał felietony bądź z rzadka pisane recenzje muzyczne<sup>43</sup>. Kisielewski napisał 11 powieści, ostatniej pod tytułem *Zanim nadzieje śmierć* nie dokończył. Wydano ją wraz z opowiadaniem *Miałem tylko jedno życie* w 1995 roku przez Wydawnictwo Iskry<sup>44</sup>.

Jego książki nie miały szans na wydanie w kraju w oficjalnym obiegu. Z tego względu najczęściej wydawał je we Francji, w kierowanym przez Jerzego Giedroycia Instytucie Literackim w Maisons-Laffitte<sup>45</sup>. Ale w 1959 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego” drukowano w odcinkach powieść *Przygoda w Warszawie*, a 1960 roku – *Kobiety i telefon* – pod pseudonimem Teodor Klon, także w odcinkach w tygodniku „Przekrój”. W 1967 roku ukazała się jego powieść *Widziane z góry*. Tak jak większość jego powieści ukazała się w oficynie wydawniczej Instytutu Literackiego w Paryżu. „Było oczywiste, że na książki o mechanizmach władzy w komunizmie nie znajdzie się w Polsce wydawcy. Powieść *Widziane z góry* – tym razem podpisana Tomasz Staliński (Tomasz to był pseudonim Bolesława Bieruta, nazwisko Staliński tłumaczyło się samo) – ukazała się dopiero [...] w Paryżu”<sup>46</sup>. Maszynopis tej powieści przemycił do Giedroycia Andrzej Micewski, gdyż Kisielewski od pięciu lat nie mógł opuścić Polski. Powieść osiągnęła nakład ponad 3000 egzemplarzy, co uznawane było za spory sukces<sup>47</sup>. „Książka była pierwszą z cyklu kronik politycznych PRL-u, opisem komunizmu *sine ira et studio*, bez miłości, ale i bez gniewu”<sup>48</sup>. Na początku lat 70. ukazały się dwie powieści Kisielewskiego: *Cienie w pieczarze* (1971) i *Romans zimowy* (1972). Obie ukazały się nakładem Instytutu Literackiego w Paryżu pod pseudonimem Tomasz Staliński. W *Romansie zimowym* „Kisiel opisał beznadzieję gomulłowskiego małego realizmu, gdy celem życia staje się walka o śrubkę do traktora. Ale walka o śrubkę, nawet w imię dobra socjalistycznego zakładu, jest zarazem walką z pryncypiami ustroju”<sup>49</sup>. Z kolei *Cienie w pieczarze* początkowo miały nosić tytuł *Cienie w jaskini* i miały być „aluzją do symbolicznej jaskini z *Republiki* Platona. [...] Platon pisał o ludziach przykutych do ściany jaskini, do której nie dochodzi dzienne światło. Płonie tylko ognisko, obok którego jakieś postacie przenoszą posągi zwierząt, ludzi i rzeczy. Przykuci ludzie widzą jednak tylko ich zniekształcone cienie. [...] To ich jedyna infor-

<sup>43</sup> B. Kaczorowski (red. nac.), dz. cyt., s. 389.

<sup>44</sup> M. Gąsiorowska, dz. cyt., s. 311.

<sup>45</sup> A. Grygiel, E. Mierzyńska-Iwanowska (red.), *Encyklopedia sławnych Polaków*, Poznań 2007, s. 155–156.

<sup>46</sup> M. Urbanek, *Kisielewscy*, Warszawa 2006, s. 185.

<sup>47</sup> M. Urbanek, *Kisiel*, s. 100.

<sup>48</sup> Tamże, s. 107.

<sup>49</sup> Tamże, s. 147.

macja o tym, jak wygląda świat<sup>50</sup>. Ta wizja według Kisielewskiego znakomicie oddawała PRL-owską rzeczywistość.

Życie w ówczesnej Polsce opisywał z wielkim krytycyzmem i w innych powieściach. Opisywał absurdalność sytuacji, wydarzeń, zarządzeń władzy. Notował ogłupiające społeczeństwo teksty prasowe. „Wykorzystał te lektury w powieści *Ludzie w akwarium*, inkrustując ją co bardziej kompromitującymi cytatami z artykułów Karola Małcużyńskiego w »Trybunie Ludu«<sup>51</sup>.

Osobnym rozdziałem działalności pisarskiej są jego *Dzienniki*. Pisał je od 1968 roku, lecz „bruliony przechowywał u przyjaciół w obawie, by nie wpadły w niepowołane ręce. Wydane w 1996 roku, okazały się bestsellerem, także ze względu na kąśliwe uwagi oraz często nieprzychylnie oceny dotyczące znanych powszechnie osób<sup>52</sup>. *Dzienniki* zaskoczyły wszystkich. Niezadowoleni byli muzycy, a przede wszystkim kompozytorzy, pisarze, krytycy muzyczni, przyjaciele i wrogowie. „Przebija z nich gorycz, jakiej nawet po »Stańczyku PRL-u« trudno się było spodziewać. To gorycz człowieka mającego poczucie niespełnienia. Także w dziedzinie muzyki i zapasów uprawianych przez tyle lat w jej imię<sup>53</sup>. Sam Kisielewski tak ujął swoje rozczarowanie: „Jak długo można żyć i pisać bez społecznego odzewu, dla siebie, po klasztornemu<sup>54</sup>.

Wiele miejsca poświęcił Kisielewski w *Dziennikach* środowisku muzycznemu. Pod koniec września 1969 roku zakończył się kolejny Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Kisielewski uczestniczył w festiwalowych koncertach, a swe wrażenia opisał pod datą 24 września 1969 roku. O kompozycjach rodzimych twórców pisał:

Z polskich utworów tylko Lutosławski; jego *Livre pour orchestre* to naprawdę utwór wielki, z zębem, z koncepcją, przemyślany i nowoczesny w miarę, tyle ile wypada. Za to tandem Baird – Serocki dał okropnie słodkie, „uczuciowe” chały: wyrafinowana instrumentacja, ale cóż z tego, kiedy tzw. zawartość uczuciowa trąci Mniszkówną, *III Symfonia* Bairda to, jak sobie określiłem „ordynat Michorowski w muzyce”. A znów Serocki dał utwór do poezji Różewicza (śpiewany po angielsku przez Dorothy Dorow), poezja to przecież oszczędna i oschle tragiczna, a on dał przesubtelnioną teatralną orkiestrę i drżącą od liryzmu kantylenę – zły smak u tych ludzi idzie w parze z komercyjnością – oto zdaje się cała tajemnica<sup>55</sup>.

Z kolei o zapowiadanej „Warszawskiej Jesieni ‘70” pisał: „Zbliża się znów festiwal »Warszawska Jesień« – muszę na nią chodzić, choćby dlatego, że zapro-

<sup>50</sup> Tamże, s. 146.

<sup>51</sup> M. Urbanek, *Kisielewscy*, s. 218.

<sup>52</sup> A. Grygiel, E. Mierzyńska-Iwanowska (red.), dz. cyt., s. 156.

<sup>53</sup> M. Gąsiorowska, dz. cyt., s. 209.

<sup>54</sup> S. Kisielewski, *Dzienniki*, s. 17.

<sup>55</sup> Tamże, s. 281–282.

szono mnie do jury festiwalowej nagrody »Orfeusz«. [...] Ale wybieram się bez entuzjazmu”<sup>56</sup>.

Po wielu latach Kisielewski spotkał się z Romanem Maciejewskim, kompozytorem i przyjacielem z dawnych lat. Pod datą 6 października 1972 roku czytamy:

Byłem na przykrym „wieczorze starych ludzi”. Roman Maciejewski, mój kiedyś przyjaciel, [...] kiedyś kompozytor i nowator, przyjechał na miesiąc do Polski i postanowił zorganizować spotkanie starych znajomych ze świata muzycznego. Potrzeba więc było jego wizyty, abyśmy się spotkali: Sikorski, Lefeld, Jasiński, Perkowski (!), Dąbrowski, Roetzler. Wiedziałem, że muzycy są nudni, ale już ci nudni byli rekordowo, jak to emeryci. A do tego jakże konserwatywni, niechętni wszystkiemu, co w muzyce nowe<sup>57</sup>.

Wiele miejsca zajmują w *Dziennikach* również odniesienia do innych grup artystycznych. O znanym ówczesnym krytyku teatralnym w notatce z 20 września 1969 roku czytamy:

W ogólny klangor kłamstwa wpisał się i durny Romcio Szydłowski, który we wspomnieniu teatralnym o Witkacym nazywa go „ofiara faszyzmu”, podczas gdy piewca Czystej Formy odebrał sobie życie w okolicach Baranowa [w rzeczywistości: na pograniczu Polesia i Wołynia], motywując to (w pozostawionym liście) wkroczeniem Armii Czerwonej. Co za łgarze, o mój Boże. I cóż za groteska<sup>58</sup>.

Nie oszczędził również czołowego pisarza PRL-u, Jerzego Putramenta. Pod datą 1 września 1970 roku zanotował:

Przeczytałem tom wspomnień Putramenta zatytułowany *Literaci* i bardzo jestem zdezorientowany. Trudno się bowiem zorientować, czy on udaje głupiego, czy naprawdę jest głupi. Tolo Gołubiew twierdził kiedyś, że konsekwentne udawanie głupiego to wielka sztuka. Dokonuje więc Pucio tej sztuki, gdy twierdzi, że nigdy nie miał pojęcia, iż w procesach moskiewskich 1937 roku było coś anormalnego<sup>59</sup>.

W *Dziennikach* znajdujemy również wiele krytycznych fragmentów dotyczących „Tygodnika Powszechnego” i jego redaktora naczelnego Jerzego Turowicza. „Nie oszczędził Jerzemu Turowiczowi żadnej obelgi, a pismu żadnej inwektywy. Sam pozbawiony możliwości zabierania głosu, zarzucał redakcji, że wydaje nudne, prowincjonalne piśmko. Sumienia ludzi w Polsce są systematycznie gwałcone, a oni zachowują się, jakby byli na bezludnej wyspie, powta-

<sup>56</sup> Tamże, s. 469.

<sup>57</sup> Tamże, s. 701.

<sup>58</sup> Tamże, s. 281.

<sup>59</sup> Tamże, s. 457.



rzał<sup>60</sup>. Te fragmenty *Dzienników* nie spodobały się nawet papieżowi Janowi Pawłowi II, który w liście do księdza Andrzeja Bardeckiego napisał: „Publikacja *Dzienników* jest przykrym zaskoczeniem, w szczególności jest wielką krzywdą wyrządzoną Jerzemu Turowiczowi, ale nie tylko jemu<sup>61</sup>.”

W *Dziennikach* znajdujemy także wiele informacji o życiu rodzinnym Kisielewskich. Wiele miejsca poświęcał swoim dzieciom, a przede wszystkim najstarszemu synowi Wacłowi<sup>62</sup>. Wacław Kisielewski był znakomitym pianistą, ale miał duże ciągoty do hazardu, co niepokoiło ojca, o czym pisał w *Dziennikach*: „Martwię się dziećmi (ładne mi dzieci), mało pracują, Wacek wciąż »żyje towarzysko«, pije, fortepianu ani tknie<sup>63</sup>.” W innym miejscu czytamy: „Wacek siedzi w domu i nic nie robi, gra ze swoją donną w kości – dziwna młodzież, jak długo można tak żyć?<sup>64</sup>”



Fot. 5. Stefan Kisielewski z synami – Wacław (z prawej) i Jerzy (w środku).  
Zdjęcie zrobiono z okazji 75. rocznicy urodzin seniora rodu (1986)

Równie cięty język i krytyczny opis omawianych sylwetek możemy poznać w wydanej w 1997 roku *Abecadle Kisiela*. Genezę powstania *Abecadla* wyjaśnia Tomasz Wołek we *Wstępie* do książki. Podczas kręcenia filmu dokumentalnego o Kisielu okazało się, że wtrąca on wiele dygresji o swoich znajomych,

<sup>60</sup> M. Urbanek, *Kisielewscy*, s. 219.

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Wacław Kisielewski (1943–1986), pianista, uczeń prof. Zbigniewa Drzewieckiego. Współtworzył z Markiem Tomaszewskim duet fortepianowy „Marek i Wacek”. Zginął tragicznie w wyniku wypadku samochodowego pod Wyszkiem 12 VII 1986 r. – oprac. na podstawie: L. Kydryński, *Marek i Wacek, historia prawdziwa*, Bydgoszcz 1990, s. 161.

<sup>63</sup> S. Kisielewski, *Dzienniki*, s. 780.

<sup>64</sup> Tamże, s. 732.

ludziach kultury, artystach, politykach. „Książeczka niniejsza stanowi zatem wierny zapis Kisielowej gawędy. [...] Odstąpiliśmy też od nazbyt rygorystycznych poprawek faktograficznych i od fryzowania wypowiedzi niedość uładowanych”<sup>65</sup>. Dla ilustracji powyższego przytoczę opisy dwóch sylwetek: Grzegorza Fitelberga – dyrygenta i pisarki, Zofii Nałkowskiej.

Grzegorz **Fitelberg** – „wybitna postać, wielki dyrygent. Co najciekawsze, człowiek, który zakochał się w kulturze polskiej. Był synem dyrygenta wojskowego z Rygi, Żyda rosyjskiego. W dzieciństwie nie mówił po polsku w ogóle. A w Polsce tak się zakochał, w polskiej kulturze i muzyce. Stał się propagatorem, przyjacielem Szymanowskiego. Był to świetny muzyk, ale nie bardzo dobry dyrygent, bo się tremował. Na próbach pracował wspaniale, miał doskonały słuch i uczył orkiestrę, a koncerty potrafił zawalić, bo miał takie dziwne ruchy. Ale to bardzo ciekawy człowiek. Arogant potworny, niesamowity”<sup>66</sup>.

Zofia **Nałkowska** – „znałem. Była erotomanką, dobra pisarka. Ona nie ukrywała erotomanii, ale raz się nacięła... Bo zakochała się w pewnym człowieku, i nie mogła zrozumieć, dlaczego on nie ...reaguje. A to był Karol Szymanowski, po prostu pedał. Ona się długo nie mogła zorientować, o co chodzi”<sup>67</sup>.

Jako ciekawostkę w pisarstwie Kisielowskiego należy potraktować książkę pod tytułem *Rzeczy najmniej*<sup>68</sup>. W niej Kisielowski prezentuje się jako aforysta. Jest to zbiór jego przemyśleń, sentencji, jednozdaniowych wypowiedzi wyprowadzonych z jego artykułów, książek i felietonów. Oto dwa przykłady: „Dyletantyzm polityków to zbrodnia i nieszczęście dzisiejszego świata” oraz „Istniejemy dzięki odmienności innych”<sup>69</sup>.

Istotnym i bogatym działem w piśmiennictwie Kisiela jest jego pisarstwo muzyczne. Są tu rozprawy muzyczne, książki o charakterze biograficznym czy zbiory esejów muzycznych. Ograniczę się tutaj do wymienienia kilku z nich: *Poematy symfoniczne R. Straussa* (1955), *Z muzyką przez lata* (1957), dwa tomy biografii kompozytorów pod tytułem *Gwiazdzbior muzyczny* (1959), *Z muzycznej międzyepoki* (1966), *Muzyka i mózg* (1974).

#### 1.4. Publicysta, felietonista

Stefan Kisielowski jako autor felietonów kojarzony jest przede wszystkim z krakowskim „Tygodnikiem Powszechnym”. Pisał je z przerwami przez 42 lata. Pierwszy felieton ukazał się w „Tygodniku” 5 sierpnia 1945 roku. Wszystkie

<sup>65</sup> T. Wołek, *Wstęp*, [do:] S. Kisielowski, *Abecadło...*, s. 5–6.

<sup>66</sup> S. Kisielowski, *Abecadło...*, s. 32–33.

<sup>67</sup> Tamże, s. 100.

<sup>68</sup> S. Kisielowski, Kisiel, *Rzeczy najmniej*, Kraków 1988.

<sup>69</sup> Tamże, s. 62 i 84.

felietony ukazały się w formie książkowej pod tytułem *Lata pozłacane, lata szare*<sup>70</sup>. W *Słowie wstępnym* (rok 1988) Kisiel pisał:

I oto, choć z przerwami i zmiennymi tytułami cykli, ale z niezmiennym pseudonimem „Kisiel” rzecz przetrwała po dziś dzień. W perspektywie czasu widzę ją jako swego rodzaju duchowy kalejdoskop, czy też jako, w myśl definicji Irzykowskiego, publiczne trawienie. Trawiłem co się da i co cenzor pozwolił: politykę, socjologię codzienną, kulturę i sztukę, historię najnowszą, podróże, ba, mój typ religijności nawet<sup>71</sup>.

Do pisania felietonów namówili go redaktor naczelny „Tygodnika Powszechnego” Jerzy Turowicz oraz ojciec duchowy „Tygodnika” – ks. Jan Piwowarczyk.

Swe felietony Kisielewski grupował w cykle, których tytuły zmieniał co kilka lat. I tak w latach 1945–1949 felietony nosiły tytuł *Pod włos*. Lata 1950–1953 – *Lopatą do głowy*, kolejne lata 1956–1961 to *Gwoździe w mózgu*. Następny okres to lata 1962–1968, kiedy ukazywały się pod tytułem *Głowę w ściany*. Lata zapoczątkowane rządami Edwarda Gierka 1971–1975 zatytułował *Bez dogmatu*, by w 1976 roku zmienić na *Wołanie na puszczy*. Ten cykl trwał do roku 1981. Ostatnie dwa cykle to *Widziane inaczej* z lat 1982–1986 oraz kończący wydanie książkowe cykl *Sam sobie sterem* z lat 1986–1987.

O metodologii pisania felietonów dowiadujemy się ze wspomnień najmłodszego syna Kisielewskiego, Jerzego Kisielewskiego. Dniem pisania felietonów był wtorek.

Ojciec siadał w swym pokoju, wśród książek i gazet. Mama, która potem była pierwszą czytelniczką felietonów, przynosiła mu szklankę mocnej herbaty. Wtedy musiało być parę godzin ciszy. A miał takie ucho, że słyszał każdy szmer za drzwiami. Jak dzwonił telefon, odpowiadaliśmy uprzejmie: „Ojca nie ma”. Już w Warszawie, kiedy babcia Kisielewska, mocno starsza pani, a przy tym niezwykle systematyczna, nie mogąc z powodu pogody wyjść na spacer, trenowała równomierne chodzenie po domowym korytarzu. Kiedy zdarzało się to w „felietonowy” wtorek, ojciec wychylał się ze swego pokoju, pytając z irytacją w głosie: – Matka, nie możesz szybciej???!<sup>72</sup>.

Wielu czytelników lekturę „Tygodnika Powszechnego” rozpoczynało właśnie od felietonu Kisielewskiego. Ich stałym czytelnikiem był również papież Jan Paweł II. Kisielewski znał papieża z czasów krakowskich, jeszcze jako kardynała Karola Wojtyłę. Po wyborze na papieża spotkał się z nim w Rzymie na prywatnej audiencji w 1987 roku.

Wcześniej widywali się zwykle w dużym gronie. W trakcie spotkania z twórcami kultury w kościele Świętego Krzyża Jan Paweł II rzucił w przelocie: – Czytuję w Rzymie pana felietony. Ale mnie pan niestety oszczędza. A szkoda.

<sup>70</sup> S. Kisielewski. Kisiel, *Lata pozłacane, lata szare*, Kraków 1989.

<sup>71</sup> Tamże, s. 5.

<sup>72</sup> J. Kisielewski, *Pierwsza woda po Kisielu. Historie rodzinne*, Warszawa 2014, s. 46.

Więc Kisiel, niejako na zamówienie napisał w „Pulsie”, że czuje niedosyt po wizycie papieża w Polsce. Mówił, że oczekiwał precyzyjnych, jasnych wskazań, jak żyć w skomplikowanym świecie absurdu, w którym nie można tylko się modlić, bo życie jest egzaminem z czynów konkretnych<sup>73</sup>.

I takim konkretnym zajęciem była dla Kisielewskiego polityka.

### 1.5. Polityk – poseł

Stefan Kisielewski polityką zaczął się interesować podczas studiów filozoficznych na Uniwersytecie Warszawskim. Polityka bardziej go wciągnęła niż polonistyka, filozofia, a nawet muzyka. „Wstąpił do Legionu Młodych, lewicującej młodzieżówki sanacyjnej kierowanej przez Wincentego Rzymowskiego i Stefana Żółkiewskiego. [...] Legion miał zrównoważyć wśród studentów wpływy endeckiego Obozu Wielkiej Polski”<sup>74</sup>. Jednak koncepcje polityczne reprezentowane przez tę organizację nie odpowiadały mu i po roku wystąpił z Legionu. Dla Kisielewskiego każda ideologia, która dąży do zawładnięcia umysłami ludzi była nie do przyjęcia. Z tego powodu uważał, że powstanie warszawskie nie miało sensu. Twierdził, że „gdyby społeczeństwo знаło istotną stawkę tej walki – to jest całkowite zniszczenie Warszawy i śmierć setek tysięcy ludzi – dziewięć dziesiątych warszawian opowiedziało się przeciwko rozpoczynaniu powstania”<sup>75</sup>. Nowy ustrój, który został narzucony Polsce po wojnie, także uznał za pomyłkę, od 1945 roku był krytyczny wobec nowej rzeczywistości. Jak już wcześniej wspominałam, związał się z „Tygodnikiem Powszechnym”. Redakcję – oprócz Jerzego Turowicza i ks. Jana Piwowarczyka – stanowili w latach 40.: hrabina Maria Czapska, a także przybyli z Wilna Antoni Gołubiew, Stanisław Stomma, a w późniejszym terminie dołączyli jeszcze Paweł Jasienica, Zofia Starowiejska-Morstinowa i Hanna Milewska<sup>76</sup>. Środowisko „Tygodnika”, które ochraniane było autorytetem metropolity krakowskiego Adama Sapięhy, a potem kardynała Karola Wojtyły, pełniło „w ludowej Polsce rolę legalnej opozycji. Nieagresywne wobec instalowanej przez Rosjan władzy i niewdające się w spory, z góry skazane w ocenie redakcji na przegraną”<sup>77</sup>.

I taką opozycyjną rolę przyjął także Kisielewski. W październiku 1956 roku, po okresie stalinizmu, nastąpił w Polsce etap odwilży, względnej swobody politycznej i nadziei na przyszłość. W 460 osobowym sejmie 5 miejsc przeznaczono dla posłów katolickich. Grupa tych posłów przyjęła nazwę Parlamentarna Grupa Znak. Wśród tej grupy posłów znalazł się również Kisielewski. Po wyborach

<sup>73</sup> M. Urbanek, *Kisielewscy*, s. 263.

<sup>74</sup> Tamże, s. 134–135.

<sup>75</sup> Tamże, s. 151.

<sup>76</sup> Tamże, s. 153.

<sup>77</sup> Tamże, s. 154.

otrzymał on gratulacje od ks. Piwowarczyka o treści: „Wielebnemu panu posłowi winszuję zaufania wyborców, ludu, który pana wybrał. Kisielu, cóżes za małpę z siebie wystrugał”<sup>78</sup>. Kisielewski posłował przez dwie kadencje, a swoje obowiązki traktował jako misję. Naiwnie wierzył, „że październikowe przesilenie polityczne pociągnie za sobą istotne przewartościowanie działań we wszystkich sferach życia, starał się pozyskać dla Polski poważne kredyty, które mogłyby zmodernizować i zaktywizować zniszczoną polską gospodarkę”<sup>79</sup>. Jednak, jak się później przekonał, było to nastawienie bardzo naiwne. Pierwsze posiedzenie sejmu go rozczarowało. „Przypomniał popularny wtedy dowcip, że Polska przed Październikiem to był zepsuty samochód, a po Październiku to ten sam grat, któremu tylko zreperowano klakson. Tym klaksonem ma być chyba Sejm, ale jak dotąd to coś wcale nie za głośno trąbi”<sup>80</sup>.

Posłowie Koła „Znak” w swych wystąpieniach poruszali tematy niewygodne dla władzy, jak kwestia cenzury, kwestia uzależnienia Polski od Związku Radzieckiego itp., co nie podobało się ówczesnej władzy. „Represje za nieprawomyślne przemówienia i głosowania posłów Znak były dotkliwe. Po głosowaniu przeciwko ustawie o upaństwowieniu własności kościelnej na ziemiach zachodnich partia obcięła nakład »Tygodnika Powszechnego« o 10 000 egzemplarzy”<sup>81</sup>. Ponadto na Kisielewskiego władza wydała zapis cenzorski, co skutkowało zakazem wykonywania jego kompozycji, zakaz publikowania i wydawania jego utworów oraz zakaz wyjazdów zagranicznych. Jednocześnie nasiliły się na niego

ataki w prasie, na które nie mógł odpowiedzieć, okupowana coraz większą frustracją obecność w sejmie, wszystko to spowodowało, że postanowił wycofać się z czynnej polityki. Odmówił kandydowania do sejmu po raz trzeci. Uznał, że eksperyment polityczny się nie powiódł, a dalsze udawanie, że można na Wiejskiej zrobić coś pożytecznego jest oszukiwaniem wyborców i siebie. Nie chciał dłużej żyrować narzuconego Polsce ustroju<sup>82</sup>.

Dla Kisielewskiego i jego rodziny nastąpiły trudne czasy. Został skazany na niebyt i biedę. O sytuacji tych legalnych do niedawna opozycjonistów czytamy w *Dzienniku 1954* Tyrmanda: „Po dziś dzień są bez pracy ojcowie rodzin: Turowicz, Woźniakowski, Gołubiew, Stomma, Kisielewski, Szczepański. Biegają za pokątnymi zleceniami, coś tam im podsuwają zakony, Kisiel uczy muzyki, Jan Marian Świącicki chory i w nędzy, ksiądz Bardecki przy jakichś sierocińcach, Zbigniew Herbert w spółdzielni papierowych torebek”<sup>83</sup>. Trzeba tu dodać, że wydawanie

<sup>78</sup> M. Urbanek, *Kisiel*, s. 78.

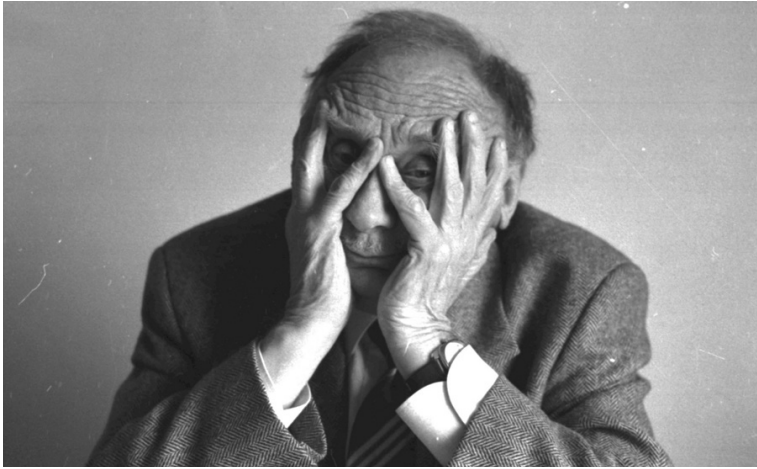
<sup>79</sup> M. Gąsiorowska, dz. cyt., s. 137.

<sup>80</sup> Tamże.

<sup>81</sup> M. Urbanek, *Kisielewscy*, s. 183.

<sup>82</sup> Tamże, s. 185–186.

<sup>83</sup> L. Tyrmand, *Dziennik...*, s. 79.



Fot. 6. Stefan Kisielewski – lata 70.

„Tygodnika Powszechnego” również zostało wstrzymane. Ponadto Kisiel – oprócz nauczania muzyki – utrzymywał się z wydawania powieści w drugim obiegu.

Sytuacja w Polsce zaogniła się po wystawieniu w Teatrze Narodowym w Warszawie przedstawienia *Dziadów* Adama Mickiewicza w reżyserii Kazimierza Dejmka. Przedstawienie stało się pretekstem do późniejszych wydarzeń marcowych i antysemickiej czystki w aparacie władzy w 1968 roku. „Cenzura zarzuciła spektaklowi demonstracyjną antyradzieckość (i to w 50. rocznicę rewolucji październikowej) oraz świadome akcentowanie tych fragmentów tekstu, które mogły być odbierane jako aluzje podważające przyjaźń polsko-radziecką”<sup>84</sup>. Po miesiącu władza podjęła decyzję o zdjęciu *Dziadów* z afisza. Na zebraniu Warszawskiego Oddziału Związku Literatów Polskich, które odbyło się 29 lutego 1968 roku, zabrał głos również i Kisielewski. W podsumowaniu swego wystąpienia stwierdził: „Dyrygowanie cenzurą jest aktem wandalizmu. To dowód skandalicznej **dyktatury ciemniaków**, wyposażonych w absolutnie monopolistyczną władzę”<sup>85</sup>. Tym stwierdzeniem poczuli się obrażeni funkcjonariusze aparatu partyjnego, cenzorzy i osobiście Władysław Gomułka. W prasie ukazały się artykuły sugerujące, że jest on wrogiem Polski, wichrzycielem i inspiratorem burd ulicznych. „Partyjni literaci uznali, że ludzie tacy, jak Kisielewski i Paweł Jasienica, atakują z pozycji reakcyjnych całą Polskę Ludową i jej kulturę”<sup>86</sup>. Na tym się jednak nie skończyło. Wieczorem 11 marca 1968 roku tzw. nieznani sprawcy napadli na Kisielewskiego, kiedy wracał od rodziny Stommów. „Na Kanonii, z tyłu katedry św. Jana, czekało na niego kilku mężczyzn. [...] Zaczęli bić, rękami

<sup>84</sup> M. Urbanek, *Kisiel*, s. 111.

<sup>85</sup> Tamże, s. 113.

<sup>86</sup> M. Urbanek, *Kisielewscy*, s. 209.

i pałkami, a kiedy się przewrócił, kopać. Kopali fachowo, po całym ciele, oszczędzając głowę”<sup>87</sup>. W opinii władzy Kisiel stał się głównym negatywnym bohaterem marcowej propagandy. Przed Kisielem rysowały się czarne chmury: mieszkanie na podsłuchu, zakaz wykonań, zakaz druku i zagranicznych wyjazdów. Sytuacja zmieniła się w roku 1970, gdy Gomółka stracił władzę, a stery partyjne objął Edward Gierek.

W latach 80. – w czasie stanu wojennego, a także po jego zawieszeniu – Kisielewski w dalszym ciągu był bohaterem ataków prasowych. Rzecznik rządu Jerzy Urban twierdził, „że swoją publicystyką buduje stronnictwo zniechęconych, obrażonych na państwo, na społeczeństwo, na świat, uważających się za generację pozbawioną perspektyw”<sup>88</sup>.

\* \* \*



Fot. 7. Stefan Kisielewski – początek lat 90.

Na lata 90. Stefan Kisielewski miał jeszcze skonkretyzowane plany twórcze. Zaczął pisać kolejną książkę. „Zapisał prawie cztery bruliony; sensacyjna intryga zapowiadała się bardzo ciekawie. »Prawdę mówiąc to nie jest książka o Warszawie – mówił. To jest książka o śmierci...«. Miała nazywać się *Zanim nadej-*

<sup>87</sup> Tamże, s. 210.

<sup>88</sup> M. Urbanek, *Kisiel*, s. 197.

*dzie śmierć*. Na 80. urodziny życzył sobie w prezencie jeszcze pięciu lat przytomnego umysłu, żeby wszystko skończyć<sup>89</sup>. Niestety los nie podarował mu tych pięciu lat. Ostatnim słowem, jakie znaleziono w jego brulionie, było: „Wiedziałem”<sup>90</sup>. Choroby nie udało się przezwyciężyć. Stefan Kisielewski zmarł 27 września 1991 w Szpitalu Przemienienia Pańskiego przy ul. Stefana Banacha. Jerzy Turowicz napisał w „Tygodniku Powszechnym”: „Przez tę śmierć Polska stała się uboższa. Zmarł być może najbardziej kochany, ale prawie na pewno najmniej słuchany publicysta wymyślony przez Stalina Polski między Odrą a Bugiem”<sup>91</sup>.

Nazwisko Kisielewskiego w jakimś stopniu zaczyna istnieć w przestrzeni publicznej. „Imię Stefana Kisielewskiego noszą już ulice w kilku miastach: Częstochowie, Przasnyszu, Gdańsku-Wrzeszczu. W Warszawie imieniem Kisielewskiego nazwano skwerek przy trasie jego ulubionej kawiarni Rozdroże, między Agrykolą, aleją Armii Ludowej i ulicą Jazów”<sup>92</sup>.

## 2. Muzyka fortepianowa Stefana Kisielewskiego

Przedwojenny dorobek kompozytorski Stefana Kisielewskiego uległ zniszczeniu w czasie II wojny światowej, także utwory fortepianowe. Niektóre z nich udało mu się odtworzyć po wojnie. Ponadto nie wszystkie kompozycje fortepianowe zostały wydane drukiem. W niniejszym omówieniu skupiłam się na utworach, które udało mi się zdobyć w bibliotece Akademii Muzycznej w Bydgoszczy i Akademii Muzycznej w Gdańsku. Są to następujące utwory:

1. *Danse vive*,
2. *Toccata*,
3. *Preludium i Fuga*,
4. *Serenada*,
5. *Suita*,
6. *II Sonata fortepianowa*,
7. *Berceuse*.

### 2.1. *Danse vive*

*Danse vive* skomponował Kisielewski w 1939 roku i dedykował go Lechowi Miklaszewskiemu<sup>93</sup>. Tak wspominał perypetie związane z tym utworem: „Miał on ciekawą historię, mianowicie, zamówił go u mnie kolega Lech Miklaszewski,

<sup>89</sup> Tamże, s. 238.

<sup>90</sup> Tamże.

<sup>91</sup> Tamże.

<sup>92</sup> Tamże, s. 241.

<sup>93</sup> Lech Miklaszewski (1910–1992), polski pianista, pedagog, publicysta, kompozytor i popularyzator muzyki. Przez wiele lat prowadził w Polskim Radiu audycje umuzykalniające dla dzieci – na podstawie: E. Dziębowska (red.), dz. cyt., t. m, s. 260.



pianista, który grał go w czasie okupacji kilkakrotnie w Kawiarni Woytowicza. Ten utwór również się spalił. Jednakże Miklaszewski spisał go z pamięci po wojnie”<sup>94</sup>. Jak wspominał kompozytor, prawykonanie *Danse vive* odbyło się w czasie okupacji w Salonie Sztuki, bo tak się oficjalnie nazywał lokal prowadzony przez pianistę i kompozytora Bolesława Woytowicza. Salon znajdował się przy Nowym Świecie 27 w Warszawie. „Lech Miklaszewski dokonał także pierwszego archiwalnego nagrania dla Polskiego Radia we wrześniu 1946 roku”<sup>95</sup>. Innym wykonawcą tego utworu był również Władysław Kędra, o czym wspomina kompozytor w swych *Dziennikach*. Pod datą 27 listopada 1968 roku pisze: „Umarł Władek Kędra, świetny pianista, mój przyjaciel – *Danse vive* grał zawsze na bis, chyba kilkaset razy. Był to rzadki typ artysty: nieświnia, nieintrygant, niezawistny, prosty i naprawdę entuzjasta – promieniował entuzjazmem, żył jakby w ciągłym przyspieszeniu, jakby czuł, że ma niewiele czasu. [...] Miał dopiero 50 lat – ileż mógł jeszcze pograć. Szkoda, ogromna szkoda”<sup>96</sup>.

W 1949 roku *Danse vive* został wydany drukiem przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie. Jak wskazuje tytuł kompozycji, jest utrzymany w żywym, szybkim tempie (*vivacissimo*), dominuje metrum 4/4, przeplatane momentami jednotaktowymi zmianami na 5/4 lub 6/4. Ze względu na sposób wykorzystania materiału muzycznego: melicznego, harmonicznego, rytmicznego i fakturalnego w utworze można wyróżnić wiele odcinków. Na kształt formalny tańca składa się osiem odcinków: I – t. 1–18, II – t. 19–30, III – t. 31–59, IV – t. 60–81, V – t. 82–106, VI – t. 107–125, VII – t. 126–172 i VIII – t. 173–184. Każdy z tych odcinków spełnia w utworze określone funkcje. Odcinek I pełni funkcję wstępu: wprowadza materiał dźwiękowy, meliczno-rytmiczny, z którego w dalszym przebiegu utworu kompozytor buduje muzyczną narrację. W początkowej części jest to podział na dwa plany brzmieniowe: ostinatowy akompaniament w ruchu ósemkowym w ręce lewej i krótkie zarysy, a właściwie szkice fragmentów melodii (tryl, krótkie przebiegi szesnastkowe) w ręce prawej. Następnie to ujęcie przekształca Kisielewski w motoryczny tok w postaci szesnastkowej kwintoli. W odcinku drugim kompozytor wprowadza główny temat, 10-taktową melodię w ręce lewej, której rytmika i melika nawiązuje do cech charakterystycznych dla krakowiaka – *vide* przykład 1. Tu także kompozytor zachował dwa plany brzmieniowe, dodając do wspomnianej melodii kontrast rytmiczny w postaci wzmocnionej oktawowo sekundy c-d. Taka postać harmoniczna pojawia się już we wstępie utworu.

<sup>94</sup> M. Gąsiorowska, dz. cyt., s. 32.

<sup>95</sup> Tamże, s. 34.

<sup>96</sup> S. Kisielewski, *Dzienniki*, s. 147.

Przykład 1. S. Kisielewski, *Danse vive*; t. 19–30

W odcinku III (t. 31–59) kompozytor kontynuuje motoryczny przebieg utworu. Ukazana we wstępie figura akompaniamentu lewej ręki przeciwstawiana jest tu akordowym interwencjom ręki prawej, przedzielanej chromatycznymi przebiegami wznoszącej się meliki. Całość przeniesiona jest do niskiego rejestru brzmieniowego. Odcinek IV (t. 60–81) jest nawiązaniem materiałowym i fakturalnym do szesnastkowej kwintoli z odcinka I. Z tym materiałem kontrastuje odcinek V (t. 82–106), który charakteryzuje się akordową budową oraz synkopowanym rytmem w akompaniamencie. Słyszymy tu ponadto wariacyjne nawiązanie do krakowiakowej meliki odcinka II. Odcinek VI (t. 107–125) ponownie nawiązuje do faktury i sposobu kształtowania materiału dźwiękowego odcinka IV. Odcinek VII (t. 126–172) wprowadza pozorne uspokojenie narracji muzycznej przez zastąpienie ruchu szesnastkowego przebiegiem ósemkowym. Jest to uspokojenie pozorne, gdyż szybkie tempo, przesunięcia akcentów utrzymują jednak napięcie emocjonalne. Kompozycję zamyka odcinek VIII (t. 173–184), który jest właściwie codą i wirtuozowskim finałem całej kompozycji. Na tle ostinato ręki lewej, początkowe opadające przebiegi podwójnych oktaw przechodzą w opadającą melikę składającą się z sekund wielkich w ręce prawej. Kisielewski realizuje tu swój zamysł o budowaniu meliki za pomocą „kubistycznej deformacji”. Mimo umieszczenia przy kluczu bemola, znaku chromatycznego sugerującego tonację F-dur, utwór zamyka akord odbiegający od tej sugestii, akord o dźwiękach:  $es^1 - a^1 - b^1 - es^2 - es^3$  – *vide* przykład 2.

The image displays a musical score for 'Danse vive' by Stefan Kisielewski. It consists of four systems of piano notation. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of two flats. The second and third systems continue the piece, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p', 'mf', and 'ff'. The fourth system concludes the piece with a final chord and a copyright notice '(1939)'.

Przykład 2. S. Kisielewski, *Danse vive*; t. 174–184

Mieczysław Tomaszewski określił *Danse vive* jako toccatę. Pisał:

Istotnie – swobodna, niemal improwizowana forma, figuracyjna faktura, a jednocześnie równomierny, inkrustowany synkopowanymi *sforzatami* rytm (mimo kilkakrotnej zmiany metrum) nadają kompozycji taki charakter. A jednocześnie *Danse vive* można określić jako apoteozę krakowiaka, żywego, galicyjskiego tańca, którego pełny temat na 4/4 ukazuje się w utworze raz tylko, gęstniejącym, figuracyjnym wstępie, wcale nie zapowiadającym ludowej melodii<sup>97</sup>.

W *Danse vive* Kisielewski wykorzystuje wszechstronnie pełne możliwości fortepianu. Operuje jego wszystkimi rejestrami brzmieniowymi. Stosuje zróżnicowaną artykulację, jak na przykład *cantabile*, *quasi cantabile*, *marcato*, urozmaiconą treść agogiczną, jak: *avvivando*, *poco meno mosso ma con fuoco* czy *sempre crescendo*. Przez liczne akcenty i zmiany dynamiczne od *p* do *ff*, *sfff*, *fff* bogata i zróżnicowana jest również strona rytmiczna i dynamiczna utworu.

## 2.2. Toccata

W cytowanej wypowiedzi prof. Tomaszewski wspomniał, że *Danse vive* ma charakter toccaty. Kolejny utwór Kisielewskiego nazwę toccata ma już w tytule. *Toccata* została skomponowana w czasie wojny, w 1943 roku, a wydana drukiem przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie w roku 1946. Pierw-

<sup>97</sup> M. Gąsiorowska, dz. cyt., s. 34.

szym wykonawcą *Toccaty* był Władysław Kędra, a pierwszego nagrania dla Polskiego Radia dokonała Maria Bilińska-Riegerowa. Utwór ma budowę trzyczęściową typu  $A+B+A_1$ , gdzie część A rozgrywa się na przestrzeni taktów 1–34, część B – to takty 35–79, a część  $A_1$  – takty 80–104. Na podstawie kształtowania trzyczęściowego widać jednak wyraźne wpływy formy wariacyjnej. Część A – utrzymaną w tempie *presto* – zaczyna ręka prawa szesnastkową figuracją, która polega na skoku kwinty czystej w dół i opisywaniu dźwięku  $e^1$  od góry. Na tym tle ręka lewa realizuje schromatyzowaną melodię w ruchu ćwierćnutowym – *vide* przykład 3.

Presto STEFAN KISIELEWSKI 1943

Piano

Przykład 3. S. Kisielewski, *Toccata*; t. 1–5

W dalszym przebiegu partia prawej ręki ulega modyfikacji i przekształceniom meliczno-rytmicznym – *vide* przykład 4.

Przykład 4. S. Kisielewski, *Toccata*; t. 6–11

Melika ręki lewej kontrastuje z figuracją ręki prawej. „Ambitus ograniczony jest początkowo do oktawy małej i razkreślnej. Ale wszystko »pęka« w miarę rozwoju akcji dźwiękowej. Pojawiają się niespodziewane zakłócenia toku figuracji sygnalizowane zmianą figur czterodźwiękowych na triole, potem na kwintole, zmiany metrum, konkluzje mają charakter retorycznych znaków zapytania”<sup>98</sup>. Ten znak zapytania w wersji muzycznej Kisielewskiego ma kształt trzykrotnie powtórnego akordu zamykającego część A – takt 34 – *vide* przykład 5.



Przykład 5. S. Kisielewski, *Toccata*; t. 32–34

W części B (t. 35–79) następuje dalsza komplikacja materiału dźwiękowego przez różne kombinacje figuracji partii ręki prawej, ostre kontrasty dynamiczne w przebiegu muzycznym (od *pp* do *ff*) oraz rozszerzanie jego ambitusu: do oktawy subkonta w kluczu basowym i oktawy czterokreślnej w kluczu wiolinowym – *vide* przykład 6.

The image shows a musical score for Example 6, consisting of three systems of two staves each. The right hand (treble clef) features complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, including triplets and quintuplets. The left hand (bass clef) has a complex accompaniment with chords and single notes. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *dim. sempre*, and various time signatures including 4/4, 3/4, and 2/4.

Przykład 6. S. Kisielewski, *Toccata*; t. 68–77

<sup>98</sup> Tamże, s. 53.

Część A<sup>1</sup> to najkrótszy, ale zarazem najbardziej ekspresyjny fragment kończący *Toccatę*. Następuje tu nagromadzenie oktaw realizowanych w obrębie całej skali fortepianu, od dynamiki *pp* do *ff* i *fff*.

Marcin Tadeusz Łukaszewski w swej pracy poświęconej toccatom fortepianowym wyróżnił następujące cechy *Toccaty* Kisielewskiego:

- miniaturowość formy,
- wirtuozeria i brawura,
- motoryczność i ruchliwość,
- figuracyjność,
- eksponowanie elementu ruchu, stałego rytmu,
- ostinato szesnastkowe i ósemkowe,
- szybkie tempo<sup>99</sup>.

Ze zdaniem autora trzeba się zgodzić, wszystkie wymienione elementy występują w *Toccacie* Kisielewskiego.

### 2.3. *Preludium i Fuga*

W tym samym 1943 roku Kisielewski skomponował kolejny utwór na fortepian. Z pracy Małgorzaty Gąsiorowskiej dowiadujemy się, że „w czasie okupacji powstało też 6 *preludiumów i fug* na fortepian, ale ocalało tylko jedno *Preludium* i jedna *Fuga*”<sup>100</sup>. Prawykonania dokonał sam kompozytor na koncercie konspiracyjnym w Warszawie w 1943 roku. *Preludium* ma charakter figuracyjny i składa się z dwóch części: a (t. 1–55) i a<sup>1</sup> (t. 56–86). Jego melika wyprowadzona jest z motywu czołowego granego przez prawą rękę, której rytmika oparta jest na trioli ósemkowej, a melika – na skoku oktawowym w dół i odprowadzeniu dźwięku o kwintę do góry (t. 2). Ręka lewa wzmacnia dźwiękowo pierwsze nuty każdej trioli, tworząc dysonansowe współbrzmienia (najczęściej septym wielkich, w artykulacji *staccato*), zamazując tym samym jednoznaczność przebiegu harmonicznego. Inicjujący *Preludium* rozłożony akord e-moll sugeruje, że w tej tonalności przebiega cały utwór – *vide* przykład 7.

<sup>99</sup> M.T. Łukaszewski, *Polskie toccaty fortepianowe XX i XXI wieku. Dzieje gatunku, typologia, idiomatyka*, [w:] I. Mida, A. Waługa (red.), *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga jubileuszowa 2*, Katowice 2018, s. 70.

<sup>100</sup> M. Gąsiorowska, dz. cyt., s. 51.

STEFAN KISIELEWSKI  
(1943)

**Prestissimo**

*non legato senza pedale*

*leggiero*

*simile staccato*

Przykład 7. S. Kisielewski, *Preludium* – początek utworu (t. 1–11)

Część a<sub>1</sub> ma ten sam figuracyjny charakter, również zaczyna się rozłożonym akordem e-moll, lecz jego ciąg dalszy cechuje ograniczanie harmoniki do tonalności e. Szczególnie jest to widoczne w kończącej *Preludium* codzie, dzięki kilkakrotnemu powtórzeniu rozłożonego akordu e-moll oraz zakończeniu utworu na dźwięku „e” w skrajnych rejestrach skali fortepianu. Całe *Preludium* w swym przebiegu realizowane jest w bardzo szybkim tempie *prestissimo*.

Osią tonalną *Fugi* – podobnie jak *Preludium* – jest tonalność e-moll, ale także i tu Kisielewski wzbogaca harmonię przez częste stosowanie chromatyki bądź też zaskakujące pokazy tematu. Sześciotaktowy temat fugi oparty jest oczywiście na tonalności e-moll, „rozpoczyna się wyraziście zarysowaną dwutaktową frazą, zbudowaną na prostej, harmonicznnej relacji toniki i dominanty. Jednak w dalszym ciągu przebiegu, wzorem *Das Wohltemperierte Klavier*, temat otrzymuje postać figuracyjnego continuum przegradzającego się w kontrapunkt, który towarzyszy wejściu w głosie altowym odpowiedzi realnej”<sup>101</sup>. Pierwszą częścią *Fugi* jest ekspozycja kompletna (t. 1–25), w której kompozytor ukazuje cztery pokazy tematu w kwintowych relacjach. Temat realizują kolejno: basy, tenory, alt i sopran – *vide* przykład 8.

<sup>101</sup> Tamże.

Fuga

Allegretto

Przykład 8. S. Kisielewski, *Fuga* – początkowy fragment ekspozycji (t. 1–15)

Kolejne pokazy tematu oddzielane są jednotaktowymi łącznikami. I tak na przykład w takcie 27 alty realizują temat w tonacji C-dur. Pokazowi towarzyszy ostinatowa nuta C w ruchu ćwierćnutowym w oktawie wielkiej oraz kontrapunkt będący figuracyjnym continuum tematu. Dalej temat w tej samej tonacji realizuje bas, także w oktawie wielkiej, co – ze względu duży ambitus pola dźwiękowego – stwarza duże wyzwanie dla pianisty. W takcie 37 następuje nałożenie się dwóch tonacji. Bas kontynuuje temat w tonacji C-dur, a sopran i tenor realizują temat w równoległych sekstach, opierając się na tonacji D-dur. Towarzyszy temu wzmocnienie dynamiczne (*ff*), które jest przygotowaniem kulminacji w przebiegu *Fugi*, do „apogeum, którym jest ukazanie tematu w C-dur, na sposób faubourdonowy, paralelnymi akordami sekstowymi, w dynamice *fff*”<sup>102</sup>. Ta kulminacja kończy się niespodziewaną i gwałtowną zmianą dynamiki (*p*), akordem C<sup>7</sup> i pokazem tematu w h-moll na tle nuty pedałowej „H” – *vide* przykład 9.

<sup>102</sup>Tamże.



The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves: the upper staff has a treble clef and contains several chords, while the lower staff has a bass clef and a melodic line starting with a forte fortissimo (*fff*) dynamic. The second system also has two staves; the upper staff continues with chords, and the lower staff has a melodic line marked *marc.* (marcato). The third system features a treble clef with chords and a bass clef with a melodic line. Dynamics in this system include *ffp*, *p*, and *p*. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 9. S. Kisielewski, *Fuga* – kulminacja i jej rozładowanie (t. 41–51)

Na pokaz tematu w h-moll nakład się odpowiedź w e-moll, tworząc dwugłosowe stretto. Kolejne wejścia głosów przyczyniają się do wzmocnienia dynamicznego narracji muzycznej, następuje stopniowe rozszerzanie skali dźwiękowej, a także staje się to przygotowaniem do figuracyjnej i wirtuozowskiej cody. Codę kończą realizowane w skrajnych rejestrach akordy, a jej zamknięciem jest potrojona oktawa „e” – *vide* przykład 10.

*Allegro (tempo giusto quasi recitativo)*

Przykład 10. S. Kisielewski, kończąca *Fugę* coda (t. 80–98)

## 2.4. *Serenada*

Pierwszym wykonawcą *Serenady* i pianistą, który nagrał utwór dla Polskiego Radia, był Marek Drewnowski. Było to 6 stycznia 1979 roku. *Serenada* – utwór z 1945 roku – to kompozycja trzyczęściowa: a+b+a<sub>1</sub>. Część a to takty 1–51, część b – takty 52–93, część a<sub>1</sub> – takty 94–102. Kryterium takiego podziału formalnego jest sposób kształtowania materiału muzycznego i sposób budowania faktury fortepianowej. Część a zaczyna się rozłożonym trytonem Es-a<sup>1</sup> w układzie rozległym, by w drugim taktie rozwiązać się na kwintę czystą D-a<sup>1</sup>, po czym następuje pochód chromatyczny opadających ósemek w dynamice *pianissimo*. To opadanie następuje do coraz niższych oktaf. Ten schemat powtórzony jest czterokrotnie, a wspomniany pochód chromatyczny powoduje, że ta część przybiera nieco marszowy charakter. Ósemkowe pochody są przerywane pasażowymi interwencjami w szybkim tempie – *vide* przykład 11.

Andantino con moto STEFAN KISIELEWSKI

Przykład 11. S. Kisielewski, *Serenada* – początek części a (t. 1–23)

Przy trzecim i czwartym powtórzeniu powyższego fragmentu marszowy charakter wzmagają dodatkowo równoległe, kwartowe akordy w partii prawej ręki. Część b (t. 52–93) kształtowana jest przez pochody akordowe realizowane z zastosowaniem *arpeggia*. Jej cechą charakterystyczną jest operowanie różnymi barwami fortepianu i zmienność kolorystyczna, realizowana dzięki budowaniu akordów o różnej treści harmoniczej: od budowy tercjowej, kwartowej, po układy sekundowe. Część ta swym klimatem nawiązuje do muzyki francuskiej, a szczególnie do fortepianowych kompozycji Claude’a Debussy’ego – *vide* przykład 12.

Przykład 12. S. Kisielewski, *Serenada* – końcowy fragment części b (t. 68–88)

## 2.5. *Suita*

Kisielewski 10 lat po skomponowaniu *Serenady* napisał *Suitę* na fortepian. Jej prawykonania dokonała 7 listopada 1955 roku Regina Smendzianka, a w 1964 roku nagrała cały cykl dla Polskiego Radia. *Suita* składa się z sześciu części: 1. *Preludium I*, 2. *Preludium II*, 3. *Menuet*, 4. *Gawot*, 5. *Aria*, 6. *Toccata*.

### 2.5.1. *Preludium I*

Otwierające całą *Suitę Preludium I* jest realizowane w zmiennym metrum: 4/4, 3/4, 5/4, 6/4 i szybkim, żywym tempie *allegro veloce*. Zbudowane jest z dwóch części ujętych w schemacie: A (t. 1–46) + łącznik (t. 47–54) + A<sub>1</sub> (t. 55–77). Dwuczęściową budowę ma również część A. Jej wewnętrzną strukturę można określić jako a+b, gdzie odcinek a to takty 1–11, natomiast odcinek b – takty 12–46. Odcinek a kształtowany jest na podstawie dwóch planów brzmieniowych: plan pierwszy, realizowany przez rękę prawą, to motoryczny przebieg szesnastkowy, a plan drugi (dolny), realizowany przez rękę lewą w kluczu wiolinowym, to opierająca się na synkopowanym schemacie rytmiczna linia melodyczna o łukowym ukształtowaniu graficznym. Jego ambitus zwiększa się w trakcie rozwoju akcji muzycznej: od sekundy małej do seksty małej. Równo-

legle z tą narracją melos ręki prawej przenosi kompozytor do coraz wyższego rejestru – *vide* przykład 13.

Przykład 13. S. Kisielewski, *Preludium I*, początek odcinka a (t. 1–6)

W odcinku b następuje zamiana ról w obu planach brzmieniowych: ręka prawa realizuje wzbogaconą o dwudźwięki linię melodyczną o łukowym charakterze, a ręka lewa – motoryczny tok szesnastkowy czterodźwiękowej komórki o gamowym, wznoszącym kierunku – *vide* przykład 14.

Przykład 14. S. Kisielewski, *Preludium I*, fragment odcinka b (t. 16–21)

Uspokojenie ruchu i napięcia energetycznego wprowadza Kisielewski w łączniku dzięki wydłużeniu wartości rytmicznych nut przebiegu muzycznego, którego melika prowadzona jest przez interwałikę tercjową. Po krótkim łączniku następuje przypomnienie materiału początkowego z części A. Lecz tutaj, tzn. w części A<sub>1</sub>, zamiast odcinka b kompozytor wprowadza zamykającą utwór codę. Struktura cody polega na kontynuacji motorycznego przebiegu szesnastkowego przez prawą rękę, a ręka lewa realizuje nutę pedałową w postaci akordu o kwintowej strukturze: E-H-f.

Charakter *Preludium I*, jego motoryka, jej kształt meliczno-rytmiczny oraz przenoszenie tego elementu muzycznego z jednej ręki do drugiej pozwala stwierdzić, iż *Preludium I* ma charakter etudowy. Wymaga od wykonawcy znacznej biegłości technicznej.

### 2.5.2. *Preludium II*

*Preludium II* również utrzymane jest w szybkim tempie i także jego główną cechą jest motoryka. Forma tego utworu kształtowana jest przez snucie motywiczne dwutaktowego pomysłu muzycznego o łukowym rysunku meliki – *vide* przykład 15.

Przykład 15. S. Kisielewski, *Preludium II* – fragment początkowy (t. 1–16)

Zasygnalizowany pomysł muzyczny realizowany jest w artykulacji *staccato*, a kształtowanie formy utworu realizuje Kisielewski przez zastosowanie zmian harmoniczných, przez zmiany rejestrów brzmieniowych oraz urozmaicanie dynamiczne. Cały przebieg oparty jest na stałym schemacie rytmicznym w całym utworze i stałym rysunku meliki.

### 2.5.3. *Menuet*

W *Menuecie* kompozytor wraca do formy trzyczęściowej, która tutaj wygląda następująco:  $A+B+A^1$ , gdzie A to takty 1–31, B – takty 35–81 i  $A^1$  – takty 82–97. Poszczególne części *Menueta* przedzielane są pauzą generalną. Komórką formotwórczą części A i części  $A_1$  jest dwutaktowe ukształtowanie meliczno akordowe (t. 1–2). Fazą pierwszą jest tu powtarzanie sekundy małej, którą tworzą dwa sąsiednie dźwięki ( $h^2 - ais^2$ ), ze wzmocnieniem oktawowym sekundy wielkiej ( $a^1 - h^2$  w ręce prawej), co zaciemnia jednoznaczność harmoniczną tej komórki. Lewa ręka wzmacnia energetycznie tę komórkę decymą: E-g, przy czym dźwięk „g” jest dobarwiony dźwiękiem „a”, tworząc tu także interwał sekundy wielkiej – ulubionego chwytu harmonicznego Kisielewskiego. Fazą drugą tworzy chromatycznie opadająca linia melodyczna w ruchu ósemkowym. Jej tłem harmo-

nicznym jest przesunięte o sekundę małą do góry sformułowanie akordowe zasygnalizowane w taktie 1. Ten dwutakt jest podstawą kształtowania całej części A, która w dalszym przebiegu poddawana jest zmianom melicznym, jak na przykład przez wzmocnienie tercje lub oktawowe meliki, upraszczanie akompaniamentu ręki lewej do przebiegów jednogłosowych – *vide* przykład 16.

Przykład 16. S. Kisielewski, *Menuet* – początkowy fragment części A (t. 1–18)

W części B następuje zmiana materiału muzycznego, sposób jego wykorzystania oraz wyciszenie dynamiki. Komórką formotwórczą jest tutaj trzytaktowy przebieg muzyczny, sekundowy przebieg w ruchu przeciwnym oraz powtarzanie tercji wielkiej  $as^1 - c^2$  w dynamice *pianissimo*. Podobnie jak to się odbywało w części A, także i tutaj Kisielewski wprowadza modyfikacje, zmiany rejestrów brzmieniowych, zmiany akcentacji czy zmiany metrum z 3/4 na 2/4 w dalszym przebiegu tej części – *vide* przykład 17.

Przykład 17. S. Kisielewski, *Menuet* – część B (t. 31–58)

Zamykająca utwór część  $A_1$  tradycyjnie jest skróconą wersją części A, przy czym kompozytor jest tu konsekwentny w zaburzaniu jednoznaczności harmonicznego *Menueta*. Taniec ten kończy kompozytor oktavami: E-e w ręce lewej oraz  $f^2 - f^3$ .

#### 2.5.4. *Gawot*

Po *Menuecie* Kisielewski wprowadził kolejny „dawny taniec”. W zasadzie *Gawot* utrzymany jest w stałym metrum 4/4, z lokalnymi wstawieniami w metrum 2/4. Ma także trzyczęściową budowę: A (t. 1–27) + B (t. 28–57) +  $A_1$  (t. 58–74). W *Gawocie* Kisielewski nawiązuje do tradycyjnego kształtu tego tańca, czyli monodii z akompaniamentem. Prawa ręka realizuje linię melodyczną, a ręka lewa – akompaniament. Wizualny obraz meliki i akompaniamentu też jest nawiązaniem do konwencji muzyki barokowej. Jednak język dźwiękowy, jakim posługuje się Kisielewski, odbiega od tradycji i jednoznacznego obrazu harmoniki utworu.

Część A (t. 1–27) zaczyna się przedtaktem i operuje powtarzaniem tercji małej:  $cis^2 - e^2$  na tle zmiennego harmonicznego akompaniamentu, po czym następuje dialogowanie partii prawej ręki z partią ręki lewej. Ten przebieg muzyczny realizowany jest w dynamice *piano* oraz artykulacji *delicato* – *vide* przykład 18.



Allegro grazioso

Example 18 shows the beginning of part A (measures 1-12) of the piece 'Gawot' by S. Kisielewski. The score is in 4/4 time, marked 'p delicato'. It features a treble and bass clef with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład 18. S. Kisielewski, *Gawot* – początkowy fragment części A (t. 1–12)

Charakterystyczną cechą części B (t. 28–57) jest ostinatowy akompaniament lewej ręki, oparty na współbrzmieniu kwinty czystej (des-as) w ruchu ósemkowym. Na tym tle różne kształty meliki w postaci pojedynczych dźwięków, dwudźwięków i akordów trójdźwiękowych z typowymi dla Kisielewskiego sekundami zakłócają treść harmoniczną danego przebiegu muzycznego – *vide* przykład 19.

Example 19 shows a fragment of part B (measures 28-38) of the piece 'Gawot' by S. Kisielewski. The score is in 4/4 time, marked 'f' and 'p grazioso'. It features a treble and bass clef with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład 19. S. Kisielewski, *Gawot* – fragment części B (t. 28–38)

Część  $A_1$  – tradycyjnie już – jest skróconą wersją części A. Zamknięciem *Gawota* jest niejednoznaczna harmonicznie „kadencja” o treści współbrzmień:  $c-e^2-f^2-a^2$ ,  $a-c-d^2-e^2-a^2$ ,  $C-g-a-c^2-e^2-a^2$ .

2.5.5. *Aria*

Kolejną częścią *Suity* Kisielewskiego jest *Aria*. To także utwór o trzyczęściowej budowie: A (t. 1–37) + B (t. 38–80) + A<sub>1</sub> (t. 81–108) i metrum 4/8 – zmienionym pod koniec na 3/8. Kompozycja utrzymana jest w tempie *andantino*. Także i tu mamy do czynienia z monodią z akompaniamentem, przy czym zastosowany tu akompaniament przybrał formę znanego z muzyki klasycznej „basu Albertiego”. Akompaniament, w ruchu ósemkowym, wyznacza w początkowym stadium tonację F-dur. Na tym tle prawa ręka realizuje linię melodyczną w punktowanej rytmice – *vide* przykład 20.

The image shows a musical score for the beginning of the Aria by S. Kisielewski. The score is in F major and 4/8 time, marked 'Andantino'. It features a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece starts with a piano (p) dynamic and a 'cantabile' marking. The tempo is 'Andantino'. The score includes measures 1-24, with a change in meter to 3/8 at measure 17. Dynamics include p, mf, and mp. The piece concludes with a 'poco rit.' marking and returns to 'a tempo'.

Przykład 20. S. Kisielewski, *Aria* – fragment części A (t. 1–24)

W części B kompozytor wprowadza kontrast rytmiczny, wyrazowy, dynamiczny i fakturalny. Oprócz zmiany metrum 4/8 na 3/8 kompozytor jednogłową melikę zastępuje układami akordowymi prawej ręki na tle ostinatowej figury lewej ręki. Kształt akordów zawiera układy sekundowe, często zwielokrotnione, co staje się cechą charakterystyczną języka kompozytorskiego Kisielewskiego – *vide* przykład 21.

Przykład 21. S. Kisielewski, *Aria* – fragment części B (t. 45–60)

Zamknięciem *Arii* jest część  $A_1$ , co znane jest już z poprzednich utworów, która stanowi skróconą wersję części A. Coda oparta jest na pasażowych pochodach o kierunku wznoszącym, charakteryzuje się zwiększaniem interwałów przebiegu do kwinty i przenoszeniem akcji muzycznej do coraz wyższych rejestrów. Nutą finałową jest pojedynczy dźwięk  $f^3$ .

### 2.5.6. *Tocatta*

Już tytuł kompozycji zamykającej cały cykl wpływa na charakter tego utworu. Ukształtowanie meliczno-rytmiczne utworu, jego rytmika i tempo oddają motoryczny charakter *Toccaty*. Układ formalny *Toccaty* składa się z czterech elementów formalnych, którymi są: wstęp (t. 1–8), część A (t. 9–44), część  $A_1$  (t. 45–66) oraz coda (t. 67–80). Narracja muzyczna przebiega w zmiennym metrum: 4/4, 2/4, 3/4. Wstęp wprowadza tempo utworu, materiał rytmiczny, harmoniczny i oddaje charakter emocjonalny utworu.

Część A budowana jest na podstawie stałego schematu rytmicznego i fakturalnego. Dwa plany brzmieniowe tworzą: ostinato w ruchu ósemkowym realizowane w artykulacji *poco marcato quasi cantabile* – ręka lewa oraz figura rytmiczno-meliczna składająca się z pauzy szesnastkowej i trzech szesnastek, gdzie skrajne dźwięki powtarzają się, a dźwięk środkowy jest dwudźwiękiem odprowadzonym do góry – *vide* przykład 22.

Allegro molto

*f*

*sf*

*p poco marcato quasi cantabile*

ped. ad libitum al fine

Przykład 22. S. Kisielewski, *Toccata* – wstęp oraz początek części A (t. 1–12)

Jak zwykle u Kisielewskiego pomysł kształtujący część A w dalszym przebiegu ulega modyfikacji, przekształceniom melicznym, harmonicznym, zmianom rejestrowym, metrycznym i dynamicznym. Na uwagę zasługuje coda, w której przekształcony motyw początkowy realizowany jest na dłuższej przestrzeni na tle trylu w lewej ręce – to swego rodzaju nuta pedałowa. W dalszym przebiegu obserwujemy przypomnienie materiału wstępu, który staje się kłamrą spinającą cały utwór – *vide* przykład 23.

Przykład 23. S. Kisielewski, *Toccata* – coda (t. 60–80)

## 2.6. II Sonata fortepianowa

*II Sonata fortepianowa* powstała w 1945 roku – I wersja, w 1955 roku – II wersja. Jej prawykonanie odbyło się 31 marca 1985 roku podczas „Poznańskiej Wiosny Muzycznej”, a jej wykonawcą był Janusz Olejniczak.

O *Sonacie* Małgorzata Gąsiorowska pisała: „neoklasyczna w formie i... w treści, choć jeśli o treść chodzi, to bliżej stąd do witalizmu *Sonat* Prokofiewa niż do nadsekwańskiej *sérénité*”<sup>103</sup>. *Sonata* Kisielewskiego składa się z trzech części: I – *Allegro*, II – *Andantino con moto, rubato*, III – *Presto*.

W części I *Sonaty* widać wyraźne wpływy form wariacyjnych. „W istocie pierwszą część można uznać za połączenie allegra sonatowego z wariacjami *ostinatowymi* w typie *passacaglia*”<sup>104</sup>. Wejście tematu głównego poprzedza cztero-taktowy wstęp. Natomiast sam temat to prosta ośmiotaktowa konstrukcja, budo-

<sup>103</sup> Tamże, s. 59.

<sup>104</sup> Tamże, s. 60.

wana z dwutaktowych fraz o łukowym charakterze. Inicjuje go skok trytonu w kierunku wznoszącym – *vide* przykład 24.

Przykład 24. S. Kisielewski, *II Sonata* – początek tematu głównego (t. 5–12)

Ale u Kisielewskiego nic nie jest proste, „kompozytor oparł go w takie ramy harmoniczo-fakturalne, że prosta melodia zmieniła radykalnie swą postać; jako szereg akordów, głównie czterodźwięków, kryjących w swym »wnętrzu« sekundę wielką lub małą, stała się elementem skomplikowanego przeprowadzenia kanonicznego, już w rozwinięciu ekspozycji”<sup>105</sup>. Taki kanoniczny pokaz tematu znajdujemy już w drugiej prezentacji, gdzie prawa ręka realizuje go w postaci akordów w oktawie dwukreślnej i trzykreślnej, a ręka lewa – z opóźnieniem jednego taktu w postaci oktaw w niskim rejestrze fortepianu (oktawa wielka i mała) – *vide* przykład 25.

<sup>105</sup> Tamże.

Przykład 25. S. Kisielewski, *Sonata*, cz. I – kanoniczny pokaz tematu głównego (t. 22–32)

Rolę drugiego tematu w Ekspozycji pełni epizod, który pojawia się po kilkuktaktowym łączniku i wykonywany w artykulacji *cantabile*. Jest to jednogłosowa melodia o diatonicznej strukturze wewnętrznej i opadającym kierunku meliki. Realizuje ją prawa ręka, a jej tłem jest stały, ósemkowy akompaniament w lewej ręce. Ten epizod stanowi kontrast wyrazowy do tematu głównego pierwszej części *Sonaty* – *vide* przykład 26.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'poco meno mosso' and features a 4/4 time signature with a 3-measure triplet. The second system is marked 'cantabile' and also has a 4/4 time signature, with a downward arrow above the first measure. The third system includes a 3-measure triplet and an 8-measure eighth-note pattern. Measure numbers 55 and 60 are indicated at the beginning of the second and third systems, respectively.

Przykład 26. S. Kisielewski, *Sonata*, cz. I – pokaz tematu II (t. 52–63)

Epizod pełniący funkcję tematu drugiego w dalszym przebiegu jest powtórzony dwukrotnie, za każdym razem w odmiennej formie: przez wzbogacenie meliki oktawami oraz urozmaicenie akompaniamentu triodową formułą rytmiczną.

Po tym krótkim epizodzie ponownie pojawiają się pokazy tematu głównego. Ten fragment pierwszej części *Sonaty* można uznać za Przetworzenie. Każdy kolejny pokaz tematu głównego poddawany jest wariacyjnym przekształceniom. Przekształcenia polegają na zmianach melicznych, harmonicznym, zmianach formuły akompaniamentu, gdzie Kisielewski ukazuje swą inwencję i pomysłowość. Ilustrują to kolejne przykłady nutowe.



Przykład 27 ukazuje temat główny w tonalności początkowej i w uproszczeniu meliki do przebiegów jedno- i dwugłosowych.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system continues the melodic line, with a '55' marking above the treble staff. The third system shows a variation of the melodic line in the treble and a different bass accompaniment, with a '100' marking above the treble staff.

Przykład 27. S. Kisielewski, *Sonata*, cz. I – przekształcenia tematu I (t. 93–108)

Z kolei przykład 28 ukazuje temat główny w bogatej fakturze akordowej, z nieodłącznymi interwałami sekundowymi, zarówno w melice ręki prawej, jak i w akompaniamencie ręki lewej.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). It includes dynamic markings 'poco rit.' and 'ff a tempo' with a tempo marking of 120. A downward-pointing arrow is positioned above the first measure of the second system. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes measure numbers 125, 2, 4, and 8, indicating specific points in the piece.

Przykład 28. S. Kisielewski, *Sonata*, cz. I – przekształcenia tematu I (t. 120–128)

Przykład 29 prezentuje temat główny w metrum trzymiarowym, ale z zachowaniem trytonowego skoku, charakterystycznego dla jego meliki. Ponadto temat eksponuje ręka lewa, a ręka prawa wykonuje figuracyjne przebiegi o motorycznym ruchu.

Przykład 29. S. Kisielewski, *Sonata*, cz. I – przekształcenia tematu I (t. 132–138)

Przykład 30 pokazuje temat w ręce lewej w rejestrze basowym w inwersji i skróceniu jego rozmiaru.

Przykład 30. S. Kisielewski, *Sonata*, cz. I – przekształcenia tematu I (t. 160–165)

Repryza, która następuje w takcie 199, nie jest dosłownym powtórzeniem Ekspozycji. Kisielewski dokonuje dalszych zmian i przekształceń, których dopełnieniem jest coda (t. 252–270). Jej motoryczny charakter buduje kompozytor przez szesnastkowy przebieg muzyczny prawej ręki oraz przypomnienie meliki tematu głównego w jednogłosowym ujęciu w ręce lewej. Znakiem rozpoznawczym tematu jest tu również trytonowy skok jako motyw czołowy tematu. Cały przebieg cechuje chromatyzaacja partii prawej ręki oraz stopniowe obniżanie muzycznej narracji do rejestru basowego. Pierwszą część *Sonaty* zamyka krótka ósemka w partii obu rąk na dźwięku „a” o bardzo szerokim ambitusie – *vide* przykład 31.

The image shows a musical score for the coda of the first movement of S. Kisielewski's Sonata, Op. 1. The score is written for piano and consists of five systems of staves. The right hand (RH) plays a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, while the left hand (LH) provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes measure numbers 85, 90, and 92. The final measure (92) features a fortissimo (fff) dynamic marking and a final octave chord on the note 'a' in both hands.

Przykład 31. S. Kisielewski, *Sonata*, cz. I – coda (t. 259–270)

Druga część *Sonaty* – *Andantino con moto, rubato* – jest identyczna z omówioną już wcześniej *Serenadą* z 1945 roku (2.4.). „Dlaczego kompozytor zdecydował się opublikować część swojej *Sonaty* jako *Serenadę* (PWM, 1973) »nikomu nie mówiąc« – trudno dociec. Może II część *Sonaty* wydała mu się najbardziej udana?»<sup>106</sup>. Poza drobnymi przesunięciami kilku nut obie wersje, tzn. *Serenada* i II część *Sonaty*, mają tę samą liczbę taktów.

Część III utrzymana jest w szybkim tempie (*presto*), a „ze względów konstrukcyjnych można uznać [ją] za rodzaj »ronda motorycznego«, albo też, co sugerował sam kompozytor przy okazji prawykonania w 1985 roku, za »stylizowane *Preludium* Bacha«”<sup>107</sup>. Opinię Kisielewskiego można potraktować jako kompozytorską przekorę. Moim zdaniem, część bliższa jest formie ronda. Pomyśłem muzycznym, z którego Kisielewski wyprowadza konsekwencje formotwórcze całej części III, jest opisywanie dźwięku „g!” od góry i od dołu w ruchu szesnastkowym w partii ręki prawej na tle trzydzięciowego akordu z charakterystyczną sekundą wielką w partii lewej ręki (t. 1). Pomyśl ten ulega modernizacji, przekształceniom, zmianom kierunku meliki oraz zmianom funkcji akompaniamentu – *vide* przykład 32.

PRESTO

Przykład 32. S. Kisielewski, *Sonata*, cz. III – początek (t. 1–6)

<sup>106</sup>Tamże, s. 61.

<sup>107</sup>Tamże.

Zaprezentowany powyżej pomysł muzyczny w dalszej części omówienia – zgodnie z przyjętą nazwą tej części *Sonaty* jako ronda – nazywać będę refrenem. Refren pojawia się tu pięciokrotnie, przy czym nie jest to dosłowne powtarzanie, lecz poddawany jest on każdorazowo przekształceniom meliczno-harmonicznym czy też fakturalnym. Fragmenty łączące poszczególne pokazy refrenu utrzymują motoryczny tok przebiegu tej części. Drugi i trzeci pokaz refrenu mają zbliżoną formę i kształt fakturalny. Natomiast czwarty pokaz refrenu przeniesiony jest do niskiego rejestru (oktawa mała), z jednoczesną zmianą akompaniamentu lewej ręki. Jest nim punktowany rytm wykonywany ze wzmocnieniem oktawowym (G-G w oktawie kontra i wielkiej) zamienianej na nonę małą (G-As). W dalszym przebiegu punktowany rytm akompaniamentu przechodzi w stabilny ruch ósemkowy – *vide* przykład 33.

Przykład 33. S. Kisielewski, *Sonata*, cz. III – czwarty pokaz refrenu (t. 65–70)

W piątym pokazie refrenu redukcji ulega jego rozmiar, przy jednoczesnym przekształcaniu jego meliki, gwałtownym zmianom rejestrowym, ale z zachowaniem motorycznego toku muzycznej narracji. Wsparciem harmonicznym tego motorycznego przebiegu jest powtarzana naprzemiennie tercja mała (C-Es), która następnie przybiera postać stałej nuty pedałowej „C”. I w tej też tonalności kończy się cała część III. Ostatnim akordem jest oktawa C-c w ręce lewej oraz oktawa c<sup>2</sup>-c<sup>3</sup> z dodanym dźwiękiem h<sup>2</sup>, aby koniec nie wyglądał zbyt prosto. Cały końcowy przebieg części III realizowany jest przy dużym nasyceniu dynamicznym i *fff* w ostatnim akordzie – *vide* przykład 34.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. The first three systems are written in bass clef, while the fourth and fifth systems are in treble clef. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are present, including '85', '90', and 'fff'. Measure numbers '92' are indicated at the end of the fourth and fifth systems.

Przykład 34. S. Kisielewski, *Sonata* – zakończenie części III (t. 81–92)

## 2.7. *Berceuse*

Stefan Kisielewski napisał *Berceuse* (*Kołysankę*) na Konkurs Kompozytorski, który odbywał się w ramach Ogólnopolskiego Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku w 1968 roku. Kompozycję wysłał pod pseudonimem Jerzy Mru-gacz, ponieważ jego nazwisko było na indeksie i miał zakaz publikacji oraz wykonywania utworów. Kisielewski mógł pisać i komponować „do szuflady” lub ukrywać się pod pseudonimami, co tak też uczynił z *Kołysanką*. Utwór uzyskał

wyróżnienie, a jego prawykonania dokonał 19 lutego 1989 roku Michał Salamon, natomiast na płytę Polskich Nagrań nagrał ją w 1990 roku Marek Drewnowski<sup>108</sup>.

*Berceuse* nie jest typową kołysanką umożliwiającą zasypianie. Ta miniaturka natomiast

może stanowić lekcję pogładową na temat rozwoju faktury fortepianowej od Chopina do Debussy'ego dla inteligentnych, a nieznośnych „milusińskich”, ale czy jest w stanie ułożyć je do snu... to niekoniecznie. Chyba że w końcowym *Andante sostenuto*, gdzie dysonansowość długo wybrzmiewających, finalnych akordów neutralizuje nakaz zagrania ich *pianissimo*. Gorzkawy smak harmonicznej abstrakcji, uzyskiwany zwykle przy pomocy „kubistycznych skrętów” pozwalających bez pardonu zmieniać tonacje, tryby, klimaty, zastąpił tu kompozytor miękkością chromatycznych fioritur, arabską giętkością linii – stąd poczucie „impresyjności” muzyki, tak nie pasujące do wizerunku artysty<sup>109</sup>.

W układzie formalnym *Kołysanki* możemy wyróżnić trzy części typu A+B+A<sub>1</sub>, gdzie część A to takty 1–50, część B – takty 51–92 i część A<sub>1</sub> – takty 93–127. Cechą charakterystyczną dla części A jest układ rytmiczny, który polega na przeciwstawianiu nieparzystych figur rytmicznych rytmowi parzystemu rozgrywającemu się w obu rękach w tempie *Allegretto moderato* i zmiennym metrum. Falista melika ręki prawej kontrastuje w sekundowych pochodami w ruchu ósemkowym w ręce lewej. Wszystko rozgrywa się w wysokim rejestrze, w oktawie dwukreślnej i trzykreślnej – *vide* przykład 35.

The image shows a musical score for the beginning of the first part of S. Kisielewski's *Berceuse*. The score is in 2/4 time, marked 'Allegretto moderato' and 'mp'. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The score is attributed to Stefan Kisielewski.

Przykład 35. S. Kisielewski, *Berceuse* – początek części A (t. 1–10)

<sup>108</sup>Tamże, s. 299.

<sup>109</sup>Tamże, s. 197.



W dalszym przebiegu tej części Kisielewski wzbogaca powyższy tok muzyczny o zarys meliczny w postaci pochodu sekundowego w najniższym głosie – *vide* przykład 36.

Przykład 36. S. Kisielewski, *Berceuse* – część A (t. 20–24)

Część B (*Poco andante*) wnosi nowy materiał dźwiękowy, który wprowadza uspokojenie kontrastu rytmicznego z części A. Istotą nowego materiału jest melika budowana z sekundowych dwudźwięków na tle ćwierćnotowego ruchu ręki lewej. Te przebiegi muzyczne są przeplatane interwencjami o szybkim przebiegu melicznym – *vide* przykład 37.

Przykład 37. S. Kisielewski, *Berceuse* – cz. B (t. 51–62)

W część A<sub>1</sub> zamykającej *Kołysankę* Kisielewski dokonuje tradycyjnych modyfikacji materiału dźwiękowego, harmonicznego oraz różnicuje przebieg rytmiczny. Cały utwór zamyka coda, w której następuje uspokojenie i wyciszenie dynamiczne (od *p* do *ppp*).

### 3. Podsumowanie

Stefan Kisielewski ukończył studia pianistyczne, ale swych utworów fortepianowych publicznie raczej nie wykonywał. Jedyne przykłady jego gry, jakie można znaleźć w przestrzeni publicznej, to ilustracja muzyczna filmu zrealizowanego przez Mariana Terleckiego pod tytułem *Alfabet Kisielewskiego* z 1987 roku. W podkładzie muzycznym do filmu wykorzystano wykonanie *Danse vive* w jego autorskim wykonaniu. Kisiel grywał za to okazjonalnie. Na koncertach kompozytorskich akompaniował wokalistom wykonującym jego pieśni. Zarobkowo grywał w czasie okupacji, nawet jazz. Tak wspominał ten epizod:

do grania jazzu zmuszał mnie mój współlokator, wyrafinowany kawiarniany wówczas pianista, również całkiem bez techniki, ale mający wrodzone uzdolnienia do subtelnej chromatycznej harmoniki i do snuty w nieskończoność synkopowanych fraz. Choć w konserwatorium biłem go o dwie głowy, tu byłem kompletnym hebesem, co zemściło się mocno w lokalu Rio-Rita na Krakowskim Przedmieściu, gdzie pewien czas grywałem. W lokalu tym było na ogół pustawo, od czasu do czasu przychodziła tylko znajoma właścicielom grupka młodzieży, która korzystając z nieobecności Niemców, domagała się ode mnie grania jazzu. Ratowałem się bluesem Gershwina *The Man I Love*, melodiami *Stormy Weather* i *Tea for Two* oraz *Błękitną serenadą* [...], na które to tematy próbowałem kulawo improwizować<sup>110</sup>.

Omówione tu wybrane utwory fortepianowe Kisielewskiego pozwalają dokonać syntezy jego języka kompozytorskiego, uchwycić jego charakterystyczne cechy dominujące w melice, harmonice, kształtowaniu formy, fakturze czy planach agogicznych i dynamicznych. Ważnym elementem utworów fortepianowych Kisielewskiego jest kształtowanie meliki. W budowie linii melodycznych często stosował pochody sekundowe, ale – jak sam twierdził – ich kształt zmieniał poprzez „kubistyczną deformację”<sup>111</sup>. Zabiegami, jakimi to czynił, były między innymi chromatyzacja przebiegów melicznych, skoki interwałowe bądź zderzanie ich z kontrastującym rytmicznie i harmonicznym akompaniamentem. Jego linie melodyczne przybierały różne ukształtowania fakturalne: od układów jednogłosowych (*Fuga* – przykład 8) przez opadającą melikę w ruchu ćwierćnotowym (*Toccata* – przykład 4) po krótkie ósemkowe dźwięki w artykulacji *staccato* oddzielane ponadto pauzami, dzięki czemu Kisielewski zrywał z romantyczną śpiewnością i kantyleną (*Serenada* – przykład 11). Jego melika przyjmuje także formę wielogłosową: od układu współbrzmień sekundowych (*Berceuse* – przykład 37), tercjowych (*Menuet* – przykład 16) po akordowe prowadzenie meliki (*Gawot* – przykład 19). Częstym zjawiskiem w kształtowaniu linii melodycznej jest jej chromatyzacja (*Menuet* – partia lewej ręki, przykład 17).

<sup>110</sup>K. Karpiński, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Kraków 2014, s. 489–490.

<sup>111</sup>Patrz przyp. 24.



Fot. 8. Stefan Kisielewski jako pianista

Ważną rolę w fortepianowych kompozycjach Kisielewskiego odgrywa harmonia. Kisielewski nie stosuje znaków przykluczowych sugerujących oś tonalną utworu. Wyjątkiem jest jedynie *Danse vive*, gdzie bemol przy kluczu wskazuje tonację F-dur lub d-moll. I rzeczywiście w krakowiakowej melodii wyczuwalna jest tonacja d-moll, lecz akordowy akompaniament prawej ręki osłabia wymowę harmoniczną tego przebiegu muzycznego (*Danse vive* – przykład 1). Ulubionym chwytym harmonicznym Kisielewskiego w budowaniu akordów jest stosowanie współbrzmień sekundowych (*Danse vive* – przykład 1, *Menuet* – przykład 19). Umieszcza je zarówno jako skrajne współbrzmienie, ale także i w środku akordów (*Aria* – przykład 21, *Sonata* – przykład 24). Odbiegając od harmoniki dur-moll, stosuje akordy o innej niż tercjowa budowie, na przykład akordy kwartowe (*Serenada* – przykład 12, *Toccata* – przykład 22). *Aria* z fortepianowej *Suity* jest również przykładem, gdzie Kisielewski na krótkim odcinku stosuje współgranie dwóch tonalności. Jest to początkowy fragment utworu: lewa ręka tworzy akompaniament w postaci „basu Albertiego” w tonacji F-dur, a przez podkreślanie w melice dźwięku „h” w partii ręki prawej następuje zakłócenie jednoznaczności tonalnej. To zakłócenie – przez zamianę enharmoniczną dźwięków – powoduje, że słuchacz odbiera przebieg partii ręki prawej w tonacji H-dur (*Aria* – przykład 20, t. 5–6). Kisielewski sam o tym mówił, co zasygnalizowałam już wcześniej, ale tutaj warto tę myśl przypomnieć: „Tonalność i proces jej zakłócania, tonalność konfrontowana z perspektywami »świata nowego« – to dla mnie ciekawsze niż zupełnie nowe koncepcje całościowe”<sup>112</sup>.

<sup>112</sup>S. Kisielewski, *O moim komponowaniu...*, s. 13.

Cechą charakteryzującą omawiane utwory Kisielewskiego jest motoryka. „Jej podstawą jest równomierność toku”<sup>113</sup>. Kisielewski realizuje ten tok przez stosowanie szybkiego tempa oraz budowanie partii obu rąk przez pochodny szesnastkowy (*Preludium I* – przykład 14), stałe schematy rytmiczne (*Preludium II* – przykład 15), zmienność ruchu szesnastkowego – z toku jednogłosowego na ukształtowania akordowe (*Toccaty* – przykład 23), przebiegi szesnastkowe wzmacniane oktawami drugiej ręki (*Sonata* – przykład 31 i 34) czy też stosowanie figur ostinatowych. Tym przebiegom muzycznym najczęściej towarzyszy agresywna płaszczyzna dynamiczna: *forte*, *fortissimo*, a nawet *forte fortissimo*. Te wszystkie motoryczne przebiegi – i tu można powtórzyć za M.T. Łukaszkowskim – cechuje: wirtuozeria, ruchliwość, brawura, figuracyjność, eksponowanie stałego rytmu i szybkie tempo<sup>114</sup>.

W budowie formalnej utworów fortepianowych Kisielewskiego dominuje klasyczny układ trzyczęściowy A+B+A<sub>1</sub> oraz zwraca uwagę tylko jeden utwór z elementami polifonii (*Preludium i Fuga*). Ponadto nieodłącznym elementem omawianych utworów fortepianowych jest ich humor i dowcip muzyczny. Pojawia się on zwykle w takich fragmentach kompozycji, gdzie przeciwstawia się on uznanym zasadom i wywołuje zaskoczenie. „Kompozytor odwołuje się tutaj nie tylko do emocji, ale i pewnej wiedzy słuchacza zdolnego rozpoznać normę, której naruszenie wywołuje efekt komiczny”<sup>115</sup>. Wykorzystywanie przez Kisielewskiego efektów humorystycznych jest tym cenniejsze i godne podziwu, gdy weźmiemy pod uwagę jego sytuację związaną z częstymi zakazami publikacji, druku i wykonywania jego utworów. „Bo fakt, że kompozytor z talentem bawi się różnymi konwencjami lekko je parodiując – to jedna strona medalu. Druga – to wykorzystanie »filozofii śmiechu« jako oręża w walce z absurdami rzeczywistości”<sup>116</sup>.

Stefan Kisielewski wytworzył swój indywidualny język dźwiękowy. Sceptycznie wypowiadał się o wszelkich nowościach w muzyce:

nie wierzę w awangardę z jej happeningami i aleatoryzmem, dalej trzymam się zasady, że kompozytor winien kontrolować wszystko, do najdrobniejszego współbrzmienia, [...] zastanawiam się, czy to nie donkichoteria i czy uszy ludzkie nie odwykły od takiej precyzji. Może to próba „mistrzostwa” trafiająca w próżnię? Ale ja już inaczej robić nie będę, tak umiem, inaczej nie. Czy jestem skamieliną, zastygłą w kamieniu starą muszlą? Myślę, że nie można dać się obłąkać awangardzie i stracić całkowicie wiarę w siebie. Jeśli mam coś robić (to zresztą też pytanie, czy warto?), to po swojemu<sup>117</sup>.

I Kisielewski robił swoje i po swojemu!

<sup>113</sup>B. Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1975, s. 134.

<sup>114</sup>M.T. Łukaszkowski, *Polskie toccaty...*, s. 70.

<sup>115</sup>M. Gąsiorowska, dz. cyt., s. 74.

<sup>116</sup>Tamże, s. 78.

<sup>117</sup>S. Kisielewski, *Dzienniki*, s. 369.

Istotę stylu kompozytorskiego Kisielewskiego scharakteryzował Krzysztof Baculewski. Oto jego słowa:

Trywializacja z założenia, jako krzywe zwierciadło melodyki klasycznej (oczywiście już nie mającej nic wspólnego z folklorem) stanowiła przedmiot zainteresowania – wzorem paryskim – Stefana Kisielewskiego. Estetyka i język dźwiękowy tego kompozytora nawiązują do Poulenca, Milhauda i Strawińskiego. Jest to swoisty „wtórny” neoklasycyzm, ironiczny i sarkastyczny, choć ze śladami liryzmu. Technika kompozytorska pozostaje na usługach prostoty formalnej i harmoniczej, przejrzystości, diatonizmu, wreszcie ostrości i ciętości języka. [...] Jak widać cechy Kisielewskiego, krytyka i kompozytora, w tym ostatnim punkcie się zbiegają<sup>118</sup>.

Natomiast sam Kisielewski w jednym z artykułów w „Ruchu Muzycznym” pisał: „Twierdziłem i uważam, że muzyka jest »sztuczną« organizacją dźwięków posługującą się elementami brzmieniowymi i zespołami tych elementów wymyślonych przez człowieka, elementami, których nie ma w przyrodzie ani w życiu potocznym, że jest wypełnieniem pewnej konwencji, polegającej na doskonaleniu układu owych elementów”<sup>119</sup>.

Za życiowe i artystyczne credo Kisielewskiego można przyjąć zdanie, które zawarł on w swej pierwszej powieści *Sprzysiężenie*. Brzmi ono następująco: „Cierpię, lecz tylko dla siebie – światu robię prezent z mojego dobrego humoru”<sup>120</sup>. Krzysztof Penderecki w jednym ze swych wykładów powiedział: „Trzeba mieć odwagę być sobą”<sup>121</sup>. Swym życiem, swymi dokonaniem i postawą Kisielewski udowodnił, że odwagi nigdy mu w życiu nie brakowało. I to zarówno w życiu społecznym, jak i na swej drodze artystycznej.

To, co powyżej wyraziłam, wiąże się z początkowym mottem Montaigne’a: „Największa rzecz na świecie to umieć należeć do siebie”. Stefan Kisielewski należał do siebie. Zaświadcza o tym jego twórczość kompozytorska, literacka i publicystyczna. Jako kompozytor należał do siebie, bo nie tworzył, podglądając modne kierunki i współczesne mu prądy artystyczne, ale w zgodzie ze swym kompozytorskim sumieniem, tworzył tak, jak mu dyktowało jego poczucie estetyczne, znajomość rzemiosła kompozytorskiego oraz jego potrzeby i jego poczucie piękna.

<sup>118</sup>K. Baculewski, dz. cyt., s. 98.

<sup>119</sup>S. Kisielewski, *O moim komponowaniu...*, s. 14.

<sup>120</sup>S. Kisielewski, *Sprzysiężenie*, Warszawa 1946, s. 19.

<sup>121</sup>K. Penderecki, *Labirynt czasu*, Warszawa 1997, s. 23.



Fot. 9. Stefan Kisielewski – lata 80.

### **Materialy źródłowe**

Stefan Kisielewski, *Toccata*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1946.  
Stefan Kisielewski, *Danse vive*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949.  
Stefan Kisielewski, *Preludium i Fuga*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956.  
Stefan Kisielewski, *Suita na fortepian*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1966.  
Stefan Kisielewski, *Berceuse*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.  
Stefan Kisielewski, *Serenada*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.  
Stefan Kisielewski, *Sonata fortepianowa*, Agencja Autorska, Warszawa 1986.

### **Katalog utworów fortepianowych Stefana Kisielewskiego<sup>122</sup>**

*Wariacje* na fortepian – (1933), utwór zaginiony.  
*Gawot* na fortepian – (1934), utwór zaginiony.  
*I Sonata* na fortepian – (1936), utwór zaginiony.  
*Danse vive* na fortepian – (1939), utwór wydany przez PWM (1949, 1971).  
*Preludium i Fuga* na fortepian – (1942–1943), utwór wydany przez PWM (1956).  
*Toccata* na fortepian – (1943 lub 1944), utwór wydany przez PWM (1946, 1952).  
*II Sonata* na fortepian – (1945 – I wersja, 1955 – II wersja), utwór wydany przez Agencję Autorską (1986).  
*Serenada* na fortepian – (1945), utwór wydany przez PWM (1973).  
*Kaprys wiejski* na fortepian – (1951), utwór wydany przez PWM (1955).  
*Suita taneczna* na fortepian – (1951), utwór niewydany.

---

<sup>122</sup>Katalog został opracowany na podstawie: M. Gąsiorowska, dz. cyt. oraz E. Dziębowska (red.), dz. cyt., t. klł.

- Fantazja* na fortepian – (1951), utwór niewydany.  
*Moto perpetuo* na fortepian – (1953), utwór wydany przez PWM (1970).  
*Suita* na fortepian – (1955), utwór wydany przez PWM (1966).  
*Berceuse* na fortepian – (1968), utwór wydany przez PWM (1971).  
*Trzy sceny burzliwe* na fortepian – (1983), utwór wydany przez PWM (1983).

## Bibliografia

- Adamski Sławomir (sa), *Koncert kompozytorski Stefana Kisielewskiego*, „Ruch Muzyczny” 1978, nr 6, s. 13.
- Baculewski Krzysztof, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Chomiński Józef, *Muzyka Polski Ludowej*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1968.
- Dziadek Magdalena, *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 5, s. 6.
- Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. kłł, m, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Kisielewski*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011.
- Grygiel Agnieszka, Mierzyńska-Iwanowska Eleonora (red.), *Encyklopedia sławnych Polaków*, Wydawnictwo Publicat, Poznań 2007, s. 155–156.
- Jasińska Danuta, hasło: *Kisielewski Stefan*, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. kłł, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997, s. 91–93.
- Kaczorowski Bartłomiej (red. nac.), *Muzyka. Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 388–389.
- Karpiński Krzysztof, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Kisielewski Jerzy, *Pierwsza woda po Kisielu. Historie rodzinne*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2014.
- Kisielewski Stefan, *Abecadło Kisiela*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1997.
- Kisielewski Stefan, *Dzienniki*, seria: *Pisma Wybrane*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1996.
- Kisielewski Stefan. Kisiel, *Lata połączane, lata szare*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989.
- Kisielewski Stefan, *Muzyka i mózg*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Kisielewski Stefan, *O moim komponowaniu i myśleniu*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 21, s. 13–14.
- Kisielewski Stefan. Kisiel, *Rzeczy najmniejsze*, Wydawnictwo Michalineum, Kraków 1988.
- Kisielewski Stefan, *Sprzysiężenie*, Wydawnictwo Panteon, Warszawa 1946.
- Kisielewski Stefan, *Z muzycznej międzyepoki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1966.
- Kydryński Lucjan, *Marek i Wacek, historia prawdziwa*, „Pomorze”, Bydgoszcz 1990.

- Ługowska Marta, *Ostatni wywiad ze Stefanem Kisielewskim*, „Ruch Muzyczny” 1991, nr 21, s. 1, 8.
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Polskie toccaty fortepianowe XX i XXI wieku. Dzieje gatunku, typologia, idiomatyka*, [w:] Iwona Mida, Anna Waluga (red.), *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga jubileuszowa 2*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2018, s. 22–38.
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Przewodnik po muzyce fortepianowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2014, s. 452–455.
- Penderecki Krzysztof, *Labirynt czasu*, Warszawa 1997.
- Pociej Bohdan, *Kisiel kompozytorem*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 10, s. 17–18.
- Podhajski Marek (red.), *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. II – *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie – Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.
- Reiss Józef Władysław, *Mała encyklopedia muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, s. 185, 200, 331.
- Schaeffer Bogusław, *Mały informator muzyki XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Skarbowski Jerzy, *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny*, „Ruch Muzyczny” 1975, nr 18, s. 14–16.
- Strzelecki Paweł, hasło: *Kisielewski Stefan*, [w:] Marek Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. II – *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie – Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 388–391.
- Śledziński Stefan (red.), *Mała encyklopedia muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 440–441.
- Tyrmand Leopold, *Dziennik 1954*, „Res Publica”, Warszawa 1989.
- Tyrmand Leopold, *U brzegów jazzu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957.
- Urbanek Mariusz, *Kisiel*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.
- Urbanek Mariusz, *Kisielewscy*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2006.
- Waldorff Jerzy, *Słowo o Kisielu*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1995.
- Wólek Tomasz, *Wstęp*, [do:] Stefan Kisielewski, *Abecadło Kisielewa*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1997.

## Summary

### Piano music of Stefan Kisielewski

The essay by Marlena Winnicka is a treatise on the numerous aspects of Kisielewski's creative output. The article opens with a brief biography of the artist, followed by discussion of the fields Kisielewski applied himself in. The first aspect discussed is his work as a composer which includes vocal-instrumental, orchestral and chamber pieces as well as stage, film and theatre compositions.

The next facet of Kisielewski's work discussed is musical criticism, a period lasting into the 70s. His main interests in the field were in discussion of the state of the contemporary Polish musical criticism.

Finally, Kisielewski's literary works are discussed. The body of his written works comprises of novels, novellas, reportages and diaries as well as numerous essays on the



contemporary cultural and political landscape. Also discussed is Kisielewski columnist work, chiefly for the “Tygodnik Powszechny” issued in Kraków.

The second chapter of the essay analyses a selection of piano compositions. The pre-war works of Stefan Kisielewski were mostly lost during the Second World War, including the piano pieces. Some, the composer managed to recreate after the war. Some, were never released in print.

The selected piano compositions of Stefan Kisielewski allow for synthesis of his composition language, capturing the characteristics of his melodic motion, harmony, his shaping of the musical form and texture and the agogic and dynamic planes displayed in his works.