DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.24

Iwona A. Siedlaczek

Szkoła Muzyczna I i II stopnia: im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie, Polska

WIELKI POETA I „MAŁY" KOMPOZYTOR. STANISŁAW WYSPIAŃSKI I BOLESŁAW RACZYŃSKI W CIENIU *AKROPOLIS*

Bohaterem artykułu jest Bolesław Raczyński (1879–1937) ukazany w kontekście spotkania z wielkim artystą Stanisławem Wyspiańskim. Raczyński to postać tragicznie uwikłana w stosunki społeczne tamtego czasu. Kompozytor, pedagog i niezły publicysta nie rozwinął swego potencjału. Na prośbę poety 19-letni Raczyński komponował muzykę do przedstawień dramatów Wyspiańskiego. Zachowały się muzyczne fragmenty do *Akropolis*. Autorka zadaje pytanie, dlaczego Wyspiański wybrał niedoświadczonego kompozytora do tak odpowiedzialnego zadania. Przywołuje przyjaźnie i znajomości ze znacznie prominentniejszymi muzykami (Henryk Opieński, Felicjan Szopski), którzy jednak na prośbę Wyspiańskiego nie odpowiedzieli i muzyki do jego dramatów nigdy nie napisali. Raczyński był postacią znaną w Krakowie okresu Młodej Polski. Winiety na okładki jego utworów tworzyli Wyspiański i Stanisław Kamocki. Świetny portret młodego Raczyńskiego namalował jego przyjaciel Witold Wojtkiewicz. Z fragmentów zachowanej twórczości Raczyńskiego wynika, że spotkanie z Wyspiańskim było wielkim momentem jego życia. Zdaje się, niewykorzystanym.

Słowa kluczowe: *Akropolis*, Wyspiański, Młoda Polska w muzyce, dziennikarstwo muzyczne w Krakowie początku XX wieku

Stanisław Wyspiański (1869–1907) wrósł w kulturę polską jako wielki twórca nieodwołalnie. Fakty z jego życia i dzieła są doskonale znane. Niniejszy tekst przypomni postać zapomnianą – muzyka Bolesława Zygmunta Raczyńskiego (1879–1937), którego los połączył na krótko z Wyspiańskim. Po śmierci Raczyński zatonął prawie całkowicie (zwłaszcza dla świata muzycznego)[1] w mrokach niepamięci. Jego

[1] B. Raczyński nie ma biogramu w *Encyklopedii Muzycznej PWM*, nie ma też o nim wzmianki w znakomitym skądinąd haśle *Wyspiański Stanisław* (i muzyka – dodajmy) pióra M. Tomaszewskiego (t. 12, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 283–286). W *Słowniku muzyków polskich* (t. II, red. J. Chomiński, Kraków 1967, s. 135) jest mała notka z kilkoma informacjami i datami, a króciutki biogram, bez podania nawet tych dat, z zaledwie kilkoma informacjami, zamieszczono jeszcze w pracy zbiorowej pod red. M. Podhajskiego *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 808. Autorem hasła jest J. Krassowski. Biogram najobszerniejszy napisała historyczka i redaktorka Polskiego Słownika Biograficznego, E. Orman, t. XXIX, 1986. Tu korzystam z wersji w *Internetowym Polskim Słowniku Biograficznym*, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/boleslaw-zygmunt-raczynski (20.08.2024).

nazwisko przywołane zostaje tu z powodu i w kontekście spotkania i chwilowej relacji muzyka i poety. Relacji bardzo niesymetrycznej. Raczyński dopiero zaczynał naukę teorii i kompozycji, Wyspiański był natomiast w pełni ukształtowanym, świadomym siebie i swojej roli artystą, którego otaczały już wtedy sława i kult. Także ślady tego związku nie są nadzwyczajne, bo nie była to ze strony Wyspiańskiego ani fascynacja, ani przyjaźń. Co zatem być mogło? W sukurs przychodzi nam sam Raczyński, który po latach, w roku 1934, umieszcza na łamach krakowskiego „Kuriera Literacko-Naukowego" swój cykl wspomnieniowy o poecie. W pierwszym odcinku[2] pisze, że poznał Wyspiańskiego na przełomie 1898 i 1999 roku i od początku „łączył go z wielkim poetą interes artystyczny". Wyspiański potrzebował wówczas ilustratora muzycznego dla swoich dramatów.

> Ilustrowałem więc: *Akropolis*, *Bolesława Śmiałego*, *Noc listopadową*, *Legion*, *Legendę* […] Dlaczego wybór padł na mnie? Bez powodu. Wyspiański, poznawszy mię, wiedząc, że uczę się kompozycji, zaproponował mi ilustrację Akropolis. Ustępy tego dramatu, wykonane oddzielnie, podobały mu się i tak zostałem „nadwornym" ilustratorem powstających dramatów […]. W ten sposób ośmioletni okres mego życia wplótł się w życie St. Wyspiańskiego. O nawiązaniu jakichś intymniejszych zbliżeń nie było mowy. Byłem młody, zdrowy, lekkomyślny, Wyspiański zaś o 11-cie lat starszy ode mnie (co w wieku 19:30 lat stanowi wielką różnicę)[3].

Raczyński siebie nazywa „pentakiem"[4], a Wyspiańskiego „Wielkim Twórcą". Do spotkania nie przywiązywał wtedy większej wagi, bardziej myśląc o tym, czy dobrze odrobił zadania z harmonii do „Starego belfra", jak nazywa Władysława Żeleńskiego, u którego studiował kompozycję. „Nie zdawałem sobie sprawy, żyjąc przez 8 lat obok człowieka tej miary co Wyspiański, że ten okres mego życia był «chwilą osobliwą». Zrozumiałem to dopiero znacznie później"[5]. W cyklu wspomnieniowym[6] postanawia podzielić się z czytelnikami zapamiętanymi

[2] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański (Wspomnienia na tle osobistych przeżyć)*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 33 (13 VIII), s. 6–7.

[3] *Ibidem*, s. 6.

[4] Pisownia oryginalna.

[5] Te słowa Gospodarza z *Wesela*: „Chwila dziwnie osobliwa / żem niejako jest wezwany" dopiero z ich dalszym ciągiem wskazują na istotę tego zdania. B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański*…, s. 6.

[6] Nie zagłębiam się w cykl w takim stopniu, aby brać pod uwagę negatywną ocenę tych wspomnień dokonaną przez L. Płoszewskiego, badacza i dokumentalistę życia i dzieła Wyspiańskiego, *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1–2, Kraków 1971, który we wstępie t. 1 pisze: „W zupełne mroki prowadzą czytelników wspomnienia muzyka Bolesława Raczyńskiego". Na potwierdzenie swoich słów cytuje niepublikowaną polemikę ze wspomnieniami Raczyńskiego pióra S. Estreichera, który podsumowuje, że „jest to stek bredni, plotek, fałszów – i należy ostrzec przyszłych biografów Wyspiańskiego przed bezkrytycznym korzystaniem z nich". O tych wspomnieniach Płoszewski pisze, że „są najpewniej zmyśleniami". Ale w ustach L. Staffa fantazją okazały się też wspomnienia W. Reymonta, jak informuje Płoszewski na tej samej stronie (*ibidem*, s. XXIX). Także inni cenzurowali, kłamali albo zatajali informacje o Wyspiańskim, jak choćby jego bliska rodzina, o czym wielokrotnie wspominają redaktorzy *Listów Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski, M. Rydlowa, Kraków

szczegółami z codziennego życia Wielkiego Twórcy, „z którym los dozwolił mu obcować" przez 8 lat. Raczyński pragnie, by czytelnik poznał Wyspiańskiego-człowieka, którego „rzeczywistość gniecie, tłoczy, włazi w uszy, usta, oczy". „A rzeczywistość ta po tysiąckroć więcej gniotła poetę, jak otoczenie"[7] – stwierdza. W tymże odcinku opisuje Kraków młodości Wyspiańskiego jako miasto niezwykle hierarchicznie wyczulone, mieszczańskie, w zasadzie zamknięte na artystów[8]. Jan Matejko, Władysław Żeleński i Adam Asnyk byli wtedy traktowani jako „spadkobiercy trzech wieszczów"[9], postawieni na piedestale i jednocześnie całkowicie odizolowani zarówno przez konwenanse, jak i brak miejsc, w których mogliby się kontaktować ze swoimi odbiorcami. Wyspiański jako znajomy Lucjana Rydla – poety, pojawiał się w salonach Rydlów i Pareńskich (wybitnych lekarzy), które prowadziły ich wyrobione intelektualnie i towarzysko żony. Salony były wtedy miejscami, w których artyści, ludzie kultury, nie zawsze elita w sensie urodzenia i majątku, mogli się spotykać i w miarę swobodnie rozmawiać. Wyspiański upodobał sobie zwłaszcza salon Pareńskich[10], których córki portretował (także w *Weselu*), a z porad lekarskich Pareńskiego korzystał. Korzystał też z porad jego zięcia, dr. Jana Raczyńskiego – pediatry, którego sprowadzał do swoich dzieci. Lubił go i portretował (albo portretował go, bo go lubił i poważał)[11]. Salon

1994. Zdaje się, że nigdy nie dowiemy się „prawdy". Warto natomiast wydobywać ją z zachowanych dzieł, które były efektem spotkania w sensie inkontrologicznym. Zob. na s. 454, przyp. 12. To stanowi bowiem istotę kultury wysokiej.

[7] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański*…, s. 6. Raczyński tym razem cytuje słowa Poety z *Wesela*: „takby gdzieś het gnało, gnało/ takby się nam serce śmiało/do ogromnych wielkich rzeczy/ a tu pospolitość skrzeczy/a tu pospolitość tłoczy/ włazi w usta, w uszy, oczy".

[8] „Kraków jest zbyt mały, zbyt ciasny i zbyt mieszczański. A on właśnie w Krakowie czuje się nie dość swobodny, nie dość pewny i nie dość odporny. W ogóle na Kraków ludzi szkoda. Tu się ludzie niszczą, zużywają, zagłuszają" – pisze współczesna biografka Wyspiańskiego, M. Śliwińska, *Wyspiański. Dopóki starczy życia*, Warszawa 2017, s. 136. Podobnie myślał Raczyński, gdy podsumowywał życie Wyspiańskiego w Krakowie.

[9] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański*…, s. 7.

[10] Który prowadziła żona tego wybitnego lekarza internisty – Eliza z Mühleisenów Pareńska (1857–1918). Dr Raczyński to starszy brat Bolesława.

[11] „Portret powstał w roku 1904, w ramach zamierzonej przez Wyspiańskiego galerii pastelowych wizerunków krakowskich osobistości. Dr Jan Rudolf Raczyński (1865–1918), był znanym lekarzem pediatrą, uczniem prof. Macieja Leona Jakubowskiego, zwanego «ojcem polskiej pediatrii». Wyspiański cenił Raczyńskiego i jego lekarską wiedzę, nieraz też prosił go o zbadanie swoich chorujących dzieci. Dobrze znał również Marię (Marynę) z Pareńskich, żonę doktora (od 1904), której portrety malował nie tylko pastelami, ale także piórem – jako Marynę w *Weselu* […] W roku 1905 [Raczyński – przyp. I.A.S.] utworzył we Lwowie drugą na ziemiach polskich Katedrę Pediatrii na Uniwersytecie Lwowskim, a na wniosek Komitetu Szpitala Dziecięcego św. Zofii został także dyrektorem oddziałów – Wewnętrznego i Zakaźnego. Największy rozgłos przyniosły mu pionierskie obserwacje na skalę światową nad znaczeniem niedostatku światła słonecznego w etiologii krzywicy. Praca ta, przedstawiona w 1912 r. na I Międzynarodowym Kongresie Pediatrów w Paryżu, nie wzbudziła zainteresowania. Dopiero po 50 latach z inicjatywy prof. Franciszka Gröera, na X Międzynarodowym

Pareńskich gościł także młodszego brata znakomitego pediatry i stał się tym miejscem, w którym spotkali się Raczyński i Wyspiański[12].

Rodzina Raczyńskich to nie c i Raczyńscy[13], ale znacznie skromniejsza familia związana z Nowym Sączem. Stamtąd pochodzili dziadkowie Bolesława – Mateusz i Klara (z domu Helebrandt) Raczyńscy oraz rodzice Jan i Helena Angela (z domu Bulgiewicz) Raczyńscy.

Była to liczna rodzina kupiecka, a o jej stopniu zamożności świadczy fakt, że swoim dzieciom zapewnili staranne wykształcenie. Jan Rudolf był najstarszym z rodzeństwa (1865–1918), prócz niego siostra Klara (ur. 1867) oraz dwaj bracia Adam Mateusz (187–1938) oraz Bolesław Zygmunt (1879–1937)[14].

Na przełomie 1898 i 1899 roku, kiedy Raczyński poznał Wyspiańskiego, miał raptem 19 lat. Od 3 lat studiował w krakowskim Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego (w latach 1895–1902) skrzypce pod kierunkiem Wincentego Singera[15] i u Żeleńskiego – teorię i kompozycję, nauczanie których przejął potem młody uczeń Żeleńskiego, Felicjan Szopski[16]. „Po wykonaniu poematu symfonicznego *Noc listopadowa* na koncercie chóru akademickiego 15 października 1907 roku prasa krakowska nazwała Raczyńskiego „poszukiwaczem nowych dróg"[17]. Jego utwory znalazły się w programach koncertów Młodej Polski w Teatrze Starym w Krakowie (1907), obok dzieł Karola Szymanowskiego, Ludomira Różyckiego

Kongresie Pediatrów w Lizbonie w 1962 roku, oddano hołd Janowi Raczyńskiemu i jego odkryciu". https://www.agraart.pl/portret-dr-jana-raczynskiego-1904-2/ (15.08.2024). O rodzinie Raczyńskich można się dowiedzieć najwięcej właśnie z artykułu zamieszczonego na tej stronie. Informacje pochodzą z archiwum rodzinnego i zostały zdobyte na potrzeby kwerendy dotyczącej portretu.

[12] Pojęcia *spotkanie* używam tu w znaczeniu, jakie nadał mu filozof kultury A. Nowicki (1919–2011), gdzie „inkontrologia" oznacza „spotkania w rzeczach". Taki rodzaj spotkania, określony przez Raczyńskiego słusznie jako „interes artystyczny", miał miejsce w przypadku kontaktów z Wyspiańskim. Wyspiański, jak wynika z jego biografii, właściwie nie uznawał innych spotkań, na które szkoda mu było czasu, A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991, zwłaszcza s. 349–366.

[13] Herbu Nałęcz, szlachta wielkopolska.

[14] Adam Mateusz został lekarzem dentystą. https://www.agraart.pl/portret-dr-jana-raczynskiego-1904-2/ (15.08.2024).

[15] Wincenty Singer (1852–1899) – skrzypek, kameralista i pedagog pochodzenia żydowskiego. Pochodził z rodziny muzycznej. Kształcił się w grze na skrzypcach pod kierunkiem W. Górskiego (1864–1866) w Instytucie Muzycznym w Warszawie. W latach 1866–1878 był skrzypkiem w Orkiestrze Teatru Wielkiego w Warszawie, w okresie 1878–1899 profesorem gry na skrzypcach w Szkole Muzycznej, następnie w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Występował jako solista i kameralista. Jego uczniem był m.in. H. Opieński, który zapowiadał się jako koncertujący skrzypek. L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 225.

[16] F. Szopski w latach 1893–1907 uczył przedmiotów teoretycznych i gry na fortepianie w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie.

[17] Z. Jachimecki negatywnie ocenił tę kompozycję. Zob. przyp. 28, s. 456–457.

i Szopskiego[18]. To informacja świadcząca o tym, że młody kompozytor jakoś się zapowiadał. Ale wcześniej, w roku 1906, wydał *Nokturn* na skrzypce i fortepian, który został okrzyknięty plagiatem *Sonaty skrzypcowej A-dur* Cesara Francka z 1886 roku, co odkrył spostrzegawczy Józef Reiss[19]. Już w wydanej w tym samym roku pieśni *Hania I* kompozytor wykorzystał figurę fortepianowego wstępu sonaty Francka, która została potraktowana jako swoisty motyw przewodni pieśni, zastosowany w charakterze wstępu, wstawek wewnętrznych i zakończenia[20]. *Nokturn* zawiera dosłowne lub prawie dosłowne cytaty z sonaty[21]. Może nie warto wdawać się w przebrzmiałą polemikę, ale Raczyński pewnie zachwycił się utworem, który zrobił zawrotną karierę[22]. Melodię zapamiętał. Świetne motywy szyb-

[18] E. Orman, *Bolesław Raczyński*, PSB, t. XXIX, Wrocław 1986.

[19] J.W. Reiss pisze, że sonatę „wykonali Władysław Górski i Zygmunt Stojowski na koncercie 26 listopada 1906 r. Dla szerszego ogółu kompozycja ta pozostała nieznana tak, że niedługo potem mógł Bolesław Raczyński dokonać na niej bezkarnie plagiatu, ogłosiwszy środkową część sonaty Francka jako swoją kompozycję pt. *Nokturn* na skrzypce z fortepianem! Żerując na tej sonacie, wziął z niej następnie kilka fragmentów i użył ich jako «akompaniamentu» do cyklu pieśni, zatytułowanych *Hania*. Nikt mu tego nie wytknął, bo nikt nie znał Cezara Francka! Co więcej: skrzypek Szwarcenstein grał ową pseudokompozycję Raczyńskiego *Nokturn* na koncercie dnia 3 kwietnia 1908 r., jakkolwiek niespełna przed dwoma miesiącami wykonali sonatę Francka na wieczorze sonat Wacław Kochański i Jerzy Lalewicz dnia 20 stycznia 1908 r.
«Dzieła» Bolesława Raczyńskiego wyszły nakładem księgarni S.A. Krzyżanowskiego. Dzienniki krakowskie sygnalizowały wśród nowości muzycznych coraz to inne kompozycje Bolesława Raczyńskiego: Baśń muzyczną *Królewicz Jaszczur*, wystawioną przez Ludwika Solskiego jako «eksperyment» w teatrze miejskim w r. 1907, nadto ilustracje muzyczne do dramatów Stanisława Wyspiańskiego: *Nocy listopadowej* 1908 i *Legionu* 1911, do dramatu C. Norwida *Krakus książę nieznany*, do komedii Arystofanesa *Gromiwoja* […] i do *Dziejów Orestesa* Ajschylosa, w przekładzie Kasprowicza. Po wykonaniu poematu symfonicznego *Noc listopadowa* 15 XI 1907 prasa krakowska nazwała Bol. Raczyńskiego «poszukiwaczem nowych dróg»! Ponieważ dramaty Stanisława Wyspiańskiego wystawia się nadal z muzyką B. Raczyńskiego, trzeba by na podstawie doświadczeń z sonatą C. Francka zbadać, czy te wszystkie kompozycje Raczyńskiego są jego własną pracą, czy też «twórczość» jego zostaje pod znakiem zapytania, a zarazem którzy kompozytorzy padli ofiarą jego korsarstwa". J.W. Reiss *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. 1, Kraków 1939, s. 132.

[20] B. Raczyński nie wykorzystał z pewnością motywów C. Francka w pieśniach *Hania II*, *III*, *VI* i *IX*, co można sprawdzić, bo są dostępne w domenie publicznej, a *Hania II* została nagrana przez K. Wiwer (sopran) i M. Szlezera (fortepian) w 2020 r. w ramach wydarzenia „Muzyczne podwieczorki w Swoszowicach". https://www.youtube.com/watch?v=USc7wGlP_q4&t=41s (20.09.2024). Pieśń *Hania I* do wglądu na stronie: https://polona.pl/item-view/5505dc37-7acd-42bd-a46c--a7274f591bc9?page=6 (15.09.2024).

[21] Wygląda to następująco: z cz. I takty nr 33–34 i 41–43 z partii fortepianu, charakterystyczna melodia przeniesiona zostaje do partii skrzypiec, dalej partia fortepianu u B. Raczyńskiego powiela jeszcze takty nr 48–49 C. Francka z tej części, z alteracją e na eis u Raczyńskiego; z cz. III zostały zacytowane w sposób dosłowny takty nr 5–6, włącznie z tym, że Raczyński daje ten sam tytuł temu fragmentowi, co Franck całej części – *Recitativo* (Franck *Recitativo-Fantasia*), wykorzystując dalej motyw Francka do zbudowania kadencji skrzypcowej.

[22] Za sprawą pierwszego i od razu genialnego wykonawcy, któremu zresztą autor podarował ją jako prezent ślubny. Adresatem prezentu był 28-letni geniusz skrzypiec Eugène Ysaÿe (1858–1931).

ko zapadają w pamięć, być może nawet po jednokrotnym wysłuchaniu[23], co oznacza, że ucho tego jakoś wykształconego skrzypka zareagowało – prawidłowo. Wykorzystanie znakomitego motywu przez przeciętnego kompozytora świadczy przynajmniej o jego wrażliwości na piękno i wartość muzyki świetnie zrobionej.

> Skopiowanie cudzego pomysłu, ogólnej koncepcji czy idei utworu nie jest […] plagiatem w rozumieniu prawa autorskiego. […] Skopiowanie do własnego utworu cudzej oryginalnej myśli muzycznej jest plagiatem. […] Jeżeli podobieństwo melodii ogranicza się tylko do fragmentu myśli muzycznej, to nie jest to plagiat. Będzie to co najwyżej inspiracja cudzym utworem

– pisze Aleksandra Sewerynik[24], prawniczka i dyrygentka. Wczytując się w jej tekst, można dojść do wniosku, że Raczyński w *Nokturnie* działał na granicy między inspiracją a plagiatem, kradnąc (łac. *plagium*) kilka oryginalnych myśli muzycznych Francka i wplatając je, całkiem zręcznie, w swoją własną tkankę muzyczną oraz budując ogólny nastrój utworu na podobieństwo tej wspaniałej sonaty. Reiss słusznie zauważył to ewidentne podobieństwo, ale awantura, która wybuchła w środowisku, spowodowała, że Raczyński już nigdy nie odzyskał reputacji[25]. Najbardziej prominentne postaci ówczesnego środowiska muzykologicznego i muzycznego miały o nim jak najgorsze zdanie. Warto przytoczyć te wypowiedzi: „pan Raczyński, sam naturalnie kompletne zero pod każdym względem – (muzycznym)"[26]; „Raczyński wydał pieśni u Breitkopfa w Lipsku. Umarłemu ani kadzidło"[27]; „Raczyńskiego *Król jaszczur*, bzdury muzyczne, pacholęce granie na wykłutej fujarce, wystawiono we Lwowie, przeważnie bez powodzenia. Młodzieniec ten uczył się u Krehla – jak twierdzi"[28]; „Raczyńskich,

---

Także za sprawą M. Prousta i jego powieści *A la recherche du temps perdu*, której muzyczne predylekcje (także do wyżej wymienionej sonaty) zostały już obszernie przez badaczy udokumentowane.

[23] Mocno wątpliwe, że miał swój egzemplarz nut. I wydanie Hamelle, Paris 1887 pewnie było za drogie i niedostępne dla młodego twórcy. Poznał zatem tę sonatę na koncercie, ale data 26 listopada 1906 r. byłaby mocno spóźniona na zapoznanie się z utworem, bo wydanie *Nokturnu* jest rocznikowo identyczne, a przecież na nie się czeka. Może więc słyszał ją wcześniej, niż sugeruje J.W. Reiss.

[24] A. Sewerynik, *Sprawdzanie plagiatu – melodia*, blog *Prawo muzyki*, 2.09.2013, http://prawomuzyki.sewerynik.pl/2013/09/02/sprawdzanie-plagiatu-melodia/ (15.09.2024).

[25] Jeśli „literatura żywi się cudzymi słowami", jak pisała M. Prussak za M. Łukasiewicz, zob. M. Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*, Kraków 2023, s. 120, to muzyka żywi się cudzymi dźwiękami w równym stopniu. Warto o tym pamiętać!

[26] List nr 29 Z. Jachimeckiego do A. Chybińskiego, Wiedeń, 31 maja 1906 [w:] *Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, oprac. K. Winowicz, Kraków 1983, s. 95.

[27] List nr 45 A. Chybiński do Z. Jachimeckiego, Monachium, 3 kwietnia 1907 [w:] *Troski i spory*…, s. 135.

[28] List nr 50 Z. Jachimeckiego do A. Chybińskiego, Kraków, 2 maja 1907 [w:] *Troski i spory*…, s. 155. Z. Jachimecki napisał recenzję z koncertu muzyki Młodej Polski [*Muzyka w Krakowie*, „Przegląd Polski" 1907, t. 166, kwartał II (X, XI, XII), s. 499–514], na którym wykonano utwory

Walewskich[29] et consortes znam również z reputacji i niektórych kompozycji jako niepospolitych […] idiotów"[30]; „Zauważył pan zapewne, jakie gałgaństwa wygrywają choćby przy dramatach Wyspiańskiego w Krakowie"[31]; „To, co popisał Wyspiańskiemu Bol. Raczyński, to wprost horrendum!"[32] Być może z powodu takich opinii Raczyński wycofał się z komponowania. Pozostaje na razie pytaniem, czy wyjechał studiować czas jakiś w Lipsku kompozycję u Stephana Krehla (1864–1924)[33], bo informacja ta nie została nigdzie potwierdzona, a cytowany tu Zdzisław Jachimecki raczej ją kwestionuje. Rzeczywiście natomiast wydał w 1907 roku u Breitkopfa w Lipsku *Starą piosenkę*, bo ta się zachowała[34], ale czy inne jeszcze, nie wiadomo. Studiowała w podobnym okresie u Krehla Anna Maria Klechniowska (1888–1973), która potem została zatrudniona w Instytucie

kompozytorów krakowskich młodego pokolenia (A.M. Klechniowska, B. Raczyński, M. Świerzyński, B. Wallek-Walewski,), do których „obramienie", jak pisze autor, stanowili kompozytorzy z Młodą Polską do dziś kojarzeni: K. Szymanowski i L. Różycki. Krakowscy kompozytorzy (A.M. Klechniowska mieszkała i pracowała wtedy w Krakowie w Instytucie muzyki) byli „zaprzeczeniem pięknego, tak mile brzmiącego hasła". Autor podsumował, że wartość artystyczna i nowatorska ich utworów była „bardzo mała". Najniżej ocenił poemat symfoniczny *Noc listopadowa* Raczyńskiego, uważając, że nie ma on nic wspólnego z dramatem Wyspiańskiego, który miał służyć za inspirację. Następnie opisuje wystawienie baśni teatralnej z muzyką *Królewicz Jaszczur* Raczyńskiego. Odrzuca jako słabe wszystkie pomysły i realizacje kompozytora, który sam był autorem tekstu stylizowanego na wiejską gwarę i takichże stylizacji melodii. Dwadzieścia lat później, w 1927 r., baśń wystawiono we Lwowie, gdzie została zaanonsowana jako dzieło „wybitnego kompozytora krakowskiego". „Światowid" 1927, nr 9 (6 II), s. 7. Baśń była też wystawiana przez Krakowskie Towarzystwo Operowe w 1915 r. Może Raczyński niezadowolony z efektu poprawił swoją baśń? Dla przeciwwagi przytoczyć można recenzję z przedstawienia, które widział i Jachimecki, a które przez nieznanego recenzenta teatralnego zostało opisane jako „interesująca próba stworzenia dramatu muzycznego wyłącznie prawie z surowego materiału muzyki ludowej. Tekst i muzyka tworzą doskonale zharmonizowaną stylową całość. Słowa są proste, naiwne, pierwotne, zachowują wszystkie właściwości poezji ludowej, wraz z jej «nieokrzesaną» gwarową formą. Taka sama jest muzyka. […] Jeżeli «baśń» miała być rzeczywiście baśnią, jeśli miała dać nastrój marzenia dziewczyny wiejskiej o zaczarowanym królewiczu, nie mogło być inaczej". *Z teatru krakowskiego (Królewicz Jaszczur, baśń muzyczna w 3-ch odsłonach, słowa i muzyka B. Raczyńskiego*), „Świat" 1907, nr 48 (30 XI), s. 22–23.

[29] Kompozytor ma tu na myśli Bolesława Wallek-Walewskiego (1885–1944).

[30] List nr 30 K. Szymanowski do G. Fitelberga, Elizawetgrad, 6 XII 1907 [w:] K. Szymanowski, *Korespondencja: pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 1: *1903–1919*, zebrał i oprac. T. Chylińska, Kraków 2007, s. 160–161.

[31] List nr 62 K. Szymanowski do S. Żeromskiego, Warszawa, 11 IV 1910 [w:] K. Szymanowski, *Korespondencja*…, s. 230–231. Jest to odpowiedź negatywna na propozycję S. Żeromskiego napisania muzyki do jego tragedii *Sułkowski*. W tym czasie w Krakowie muzykę do sztuk S. Wyspiańskiego pisał B. Raczyński.

[32] List nr 70 K. Szymanowski do S. Żeromskiego, Tymoszówka, 11 VII 1910 [w:] K. Szymanowski, *Korespondencja*…, s. 241–242.

[33] Niemieckiego teoretyka, kompozytora i pedagoga, który od 1902 r. do śmierci wykładał i był rektorem (1907–1924) w tamtejszym Konserwatorium.

[34] Jest dostępna tutaj: https://polona.pl/preview/4415df36-1702-4bbd-8370-6e644f4b9c8e (15.09.2024).

Muzycznym[35], do którego kadry – jako skrzypek i teoretyk dołączył też Raczyński około roku 1908. Był na tyle czynnym i zaangażowanym pedagogiem, że napisał podręcznik *Teorya muzyki (Elementarz muzyczny)*[36] – zachowany i dlatego można stwierdzić, że na ówczesnym rynku muzycznej literatury pedagogicznej mogła to być rzecz przydatna jako jasno i rzetelnie ułożona.

Ponadto Raczyński angażował się mocno w działalność okołomuzyczną. Kiedy w 1919 roku powstał Związek Muzyków Polskich w Krakowie, pierwszym prezesem był Bolesław Kopystyński (wiolonczelista) a wiceprezesem Jachimecki (muzykolog)[37]. Raczyński został wybrany kolejnym prezesem 7 czerwca 1920 roku. Pod jego szefostwem zarząd wzmógł rozpoczęte już działania ukierunkowane na utworzenie w Krakowie stałej orkiestry symfonicznej, a na przewodniczącego Komisji Symfonicznej w 1922 roku wybrano Artura Lustgartena, który był zagorzałym melomanem i radcą prawnym, (wówczas zwanym syndykiem) i „sprawa organizacji poranków symfonicznych stała się jego pasją życiową, a jego dom gościł stale przyjezdnych solistów i dyrygentów"[38]. Raczyński razem z innymi zrezygnował, kiedy okazało się, że orkiestra z winy niesumiennych muzyków gra słabo i jest krytykowana przez słuchaczy. Raczyński należał też do Krakowskiego Towarzystwa Operowego, którego Zarząd stanowili wtedy: Wallek-Walewski – główny animator, kierownik artystyczny i dyrygent opery, Alfred Jendl – prezes, Raczyński – kierownik administracyjny, Adam Ludwig i Stanisław Tarnawski – reżyserzy[39].

Przez całe dojrzałe życie Raczyński był dziennikarzem, przede wszystkim muzycznym. Był sprawnym publicystą, entuzjastycznym popularyzatorem muzyki i jej recenzentem na łamach „Nowej Reformy" (1916), „Ilustrowanego Kuriera Codziennego" (w roku 1918 jako recenzent operowy pod szyldem *Opera w Krakowie*), „Gońca Krakowskiego" (1919), „Krakowskiego Przeglądu Teatralnego" (1920), socjalistycznego „Naprzodu" (1920–1921)[40]. Zajmował się i krytyką muzyczną, do której miał stosunek odmienny od „akademików". Polemizował w tej

[35] Instytut w 1908 r. otworzyła wybitna pianistka i kameralistka Klara Czop-Umlaufowa (1872–1924), razem ze świetnym skrzypkiem Stanisławem Giebułtowskim (1875–1965). Kadrę prócz założycieli stanowili: B. Wallek-Walewski – dyrygent i kompozytor, wiolonczelista B. Kopystyński, A. Sas-Bandrowski – śpiewak operowy, B. Raczyński jako skrzypek i teoretyk oraz pianistka i kompozytorka A. Klechniowska. *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980, s. 146.

[36] B. Raczyński, *Teorya muzyki (Elementarz muzyczny)*, Kraków 1911.

[37] *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980, s. 76.

[38] *Ibidem*, s. 77. Ponadto jako radca prawny prowadził muzykom sprawy przeciwko ich nieuczciwym pracodawcom, co było wówczas nagminne.

[39] *Ibidem*, s. 92 i 93. Za tego kierownictwa w sezonie 1921/1922 wystawiono : *Cyganerię* G. Pucciniego, *Pajaców* R. Leoncavallo, *Rycerskość wieśniaczą* P. Mascagniego, *Wertera* J. Masseneta, *Halkę* i *Straszny dwór* S. Moniuszki, *Carmen* G. Bizeta, *Cyrulika sewilskiego* G. Rosssiniego i operę *Dola* B. Wallek-Walewskiego (prapremiera 14 sierpnia 1919 r.).

[40] B. Raczyński był w tych latach członkiem redakcji tego czasopisma i czynnym publicystą. A. Toczek, *Krakowski „Naprzód" i jego polityczne oblicze 1919–1934*, Kraków 1997, s. 27 i 30–31.

kwestii z Reissem na łamach dwutygodnika literacko-artystycznego „Maski"[41]. Raczyński uważał subiektywizm i emocjonalizm wypowiedzi krytyka za bardzo istotny[42], odnosząc wypowiedź Reissa do sytuacji w ówczesnej Polsce, gdzie prawie nie było jeszcze fachowych pism, a krytyki muzyczne i teatralne (operowe) zamieszczano na łamach dzienników. Fachowa krytyka, o jaką boje toczyli Reiss czy Jachimecki, pojawiła się dopiero w okresie PRL. Jeśli robiące furorę felietony Jerzego Waldorffa na łamach tygodnika „Polityka" czy później podobnie Andrzeja Chłopeckiego w „Gazecie Wyborczej" – czasopismach niefachowych, miały jeszcze jakąś siłę oddziaływania i nośność, to inne były pisane wyłącznie dla wąskiego grona zainteresowanych, najczęściej specjalistów. Raczyński, zdaje się, miał bardziej liberalne podejście do ludzi, którzy z muzyką mieli mało wspólnego, i raczej liczył, że pisząc dla nich prostsze, bardziej zrozumiałe i emocjonalne krytyki, po prostu zachęci ich do słuchania. Reiss i Jachimecki popadali w patetyczny ton i grzmieli na gazetowych krytyków i słuchaczy, a okazuje się, że nawet dostępność szkół muzycznych, co także wprowadzono w Polsce w okresie PRL i co „jakoś" trwa nadal, nie spowodowała rozwinięcia muzykalności i wrażliwości na wyższą sztukę dźwięku w polskim społeczeństwie. Z dzisiejszego punktu widzenia właściwie nie wiadomo, kto i czy ktokolwiek miał rację.

Nauczycielem liberalnego stosunku do nieobeznanego z muzyką społeczeństwa mógł być dla Raczyńskiego i Wyspiański, który kochał muzykę miejskich i wiejskich grajków, zachwycał się śpiewem żony-chłopki, fascynował krakowiakiem[43] i ludowymi zabawami, dlatego zaprojektował strój Lajkonika, do niedawna

[41] J. Reiss, *Reforma krytyki muzycznej*, „Maski" 1919, z. 8, s. 127–128; B. Raczyński, *O recenzyach muzycznych*, „Maski" 1919, z. 10, s. 159–160.

[42] Dodam, że „obiektywizm" bardziej wykształconych albo tylko bardziej „umocowanych" środowiskowo krytyków i recenzentów okazywał się po latach również niepozbawiony osobistych resentymentów, animozji, zwyczajnej ludzkiej niechęci, co jasno pokazuje choćby cytowana tu korespondencja muzykologów. K. Szymanowskiego, którego muzykę wielbię od szkoły średniej, znakomicie „rozpracowała" pod tym względem D. Gwizdalanka, *Uwodziciel*, *Rzecz o Karolu Szymanowskim. O osobie, muzyce, przyjaciołach, wyznawcach i (urojonych) wrogach. O inspiracjach, fascynacjach i fobiach*, Kraków 2021. Pisze tam bardzo trzeźwo o krętych ścieżkach życia genialnego kompozytora, sponsorowanego i wspieranego przez liczne grono ludzi uwiedzionych jego urokiem osobistym. I całe szczęście, ale trzeba też dodać, że nie wszystkim tak wiele było dane i jednocześnie wybaczane.

[43] Mówi o tym kompozytor Stanisław Radwan (1939–2023) – wielokrotny twórca muzyki do teatru Wyspiańskiego – w rozmowie z M. Prussak: „Wyspiański tak był tym dwudziałowym tańcem, bardzo wielką rzadkością w światowej muzyce ludowej zafascynowany, tak to czuł, że ja mu się wcale nie dziwię, że on tu nie zostawił cienia wolności następnym inscenizatorom. W pierwszym wydaniu *Wesela* od razu na ostatniej stronie jest zapisane «Pod Krakowem ciemny las» jako melodia Chochoła. Nie zostawił tu cienia swobody. Ja raz próbowałem uciec od tego i to była taka katastrofa […] Mnie się wydawało, że ten terror jego można ominąć"/ *Usłyszeć rytm i brzmienie. Ze Stanisławem Radwanem rozmawia Maria Prussak (8 października 2007)* [w:] M. Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*, s. 607.

jeszcze wykorzystywany. To, jakie wypowiedzi Wyspiańskiego zapamiętał i które wspominał w swoich *Wspomnieniach* Raczyński, świadczy o tym wyraźnie. Wyspiański był dla młodego kompozytora mentorem. A ponieważ wypowiadał się z poziomu wielkiego artysty, twórcy, za którego zresztą Raczyński brał go całkowicie, jego słowa musiały robić wielkie wrażenie na początkującym muzyku. Stąd pewnie i późniejsza fascynacja Raczyńskiego muzyką ludową, co najpełniejszy wyraz znalazło w baśni o charakterze ludowym *Królewicz Jaszczur* i suitach dramatycznych na chór mieszany *Kolendy i Wielkanoc*. Raczyński zaangażował się też publicystycznie w propagowanie badań muzyki ludowej, co zostało odnotowane przez Jacka P. Jackowskiego[44]. Autor ten przypomina rozbudowany artykuł Raczyńskiego z pierwszej strony miesięcznika artystycznego „Muzyka i Śpiew" i jego polemikę z Adolfem Chybińskim dotyczącą nagrań muzyki ludowej, nazbyt defetystyczną, jak się po latach okazało, ale i nie pozbawioną pewnych racji[45]. Wywód Raczyńskiego pełen jest optymizmu co do muzykalności Polaków, brak „wypływa jedynie z braku kultury muzycznej, z braku uświadomienia". Pisze też o „dostojności naszej pieśni narodowej"[46], co jest parafrazą słów samego Wyspiańskiego[47].

Koniec Raczyńskiego rozpoczął się faktycznie na kilkanaście lat przed śmiercią, kiedy uległ on strasznemu wypadkowi. Próbując w biegu wskoczyć do tramwaju, spadł ze stopni, wpadł pod koła przyczepy (nazywanej kuplówką) i był wleczony czas jakiś, zanim motorniczy nie wstrzymał biegu[48]. Muzyk i publicysta, któremu w wyniku tego zdarzenia w wieku 43 lat amputowano zmiażdżoną pod kołami prawą rękę powyżej łokcia i usunięto oko, żył jeszcze lat 15[49], ale musiał się coraz

[44] „Sceptycznie, a nawet z pewną dozą uszczypliwości, do fonograficznej idei Adolfa Chybińskiego odnosił się Bolesław Raczyński, związany z Biblioteką Jagiellońską. Sam, postulując konieczność zbierania pieśni […] w zakrojonej na szerszą skalę akcji zbierawczej, którą miałyby przeprowadzić «drużyny gramofonowe», widział podstawowy mankament, jakim jest sama sytuacja nagraniowa – z gruntu dość sztuczna i wyzuta z autentycznego kontekstu funkcjonowania pieśni (np. obrzęd) i muzyki (np. taniec) ludowej – a więc nie mogąca aspirować do statusu dostarczyciela niekwestionowanego źródła […] Ze współczesnego punktu widzenia trudno odmówić Raczyńskiemu cienia racji, a nawet trzeba dostrzec antycypację poważnego problemu dokumentacji [tu autor w przyp. 249, s. 108–109, stwierdza: „Dziś etnomuzykolodzy-dokumentaliści, w kontekście wierności zapisu np. zwyczaju czy obrzędu, zwracają uwagę nawet na możliwość użycia «ukrytego mikrofonu i kamery»]. Z drugiej jednak strony idea Chybińskiego niewątpliwie dawała stopniowo podwaliny powojennej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego". J.P. Jackowski, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*, Warszawa 2014, s. 108–110.

[45] B. Raczyński, *O naszą pieśń ludową*, „Muzyka i Śpiew" 1926, nr 63 (czerwiec), s. 1–3.

[46] *Ibidem*, s. 1.

[47] Zob. przyp. 71 na s. 465.

[48] Informacja w „Nowości Illustrowane" 1922, nr 23 (10 VI), s. 3–4.

[49] Nekrolog Raczyńskiego, https://polona.pl/item-view/e3df23ff-9280-46ac-b0d5-75b17281fbca?page=0 (15.08.2024).

bardziej zapadać w sobie. Jeszcze w latach 30. pisywał do gazet[50], ale zupełnie brak jest informacji o tym okresie jego życia.

Muzyka do *Akropolis*

W latach 1904–1907 Wyspiański wraz z krakowskim architektem Władysławem Ekielskim (1855–1927) opracowali pełen rozmachu projekt przebudowy wzgórza wawelskiego. Wizji tej nadał dumną nazwę *Akropolis* sam Wyspiański. Warto tu zwrócić uwagę na fakt, że Ekielski czuł się wyróżniony zaproszeniem do współpracy, choć nie miał wątpliwości co do „wielkiej różnicy między mym uzdolnieniem, a jego genialnym umysłem". I też, jak Raczyński, zastanawiał się, dlaczego? Tylko że zadał to pytanie Wyspiańskiemu i dostał odpowiedź: „we mnie ujrzał ten stopień bezinteresowności i wrodzonego poświęcenia dla sztuki, jaki uważał za konieczny, aby takie dzieło wykonać"[51]. Warto to wyznanie skonfrontować z sytuacją Raczyńskiego, bo prawdopodobnie była podobna. Wyspiański wiedział, że takich ludzi może mieć bezinteresownie po swojej stronie ze względu na przekonanie o jego wielkości i całkowite podporządkowanie się jego wizji artystycznej. A to dla Wyspiańskiego, w jego bezkompromisowości artystycznej, było sprawą wagi najwyższej.

Projekt *Akropolis* wzorowany był na architekturze starożytnej, z zachowaniem struktury i charakteru wawelskiego wzgórza i zamku królewskiego. Wyspiański chciał wykreować Wawel na wzór ateńskiego Akropolu. Projekt zakładał ulokowanie tu siedzib sejmu i senatu, Muzeum Narodowego, Akademii Umiejętności i Kurii Biskupiej, a także greckiego amfiteatru czy posągu bogini Nike. Nigdy nie został zrealizowany[52]. „Wawel był przez całe życie cudownym i tragicznym marzeniem Wyspiańskiego. W ostatnich latach życia artysty przeobraził się on w jego duszy w czarowną wizję polskiej Akropolis…"[53]. Niedawna „wielka, jubileuszowa i wielowymiarowa wystawa czasowa w Zamku Królewskim na Wawelu poświęcona motywom wawelskim w twórczości Stanisława Wyspiańskiego"[54] pokazała dobitnie twórcze bogactwo artysty pod tym szyldem się kryjące, motywy wawelskie

[50] Na pewno pisywał wtedy *Listy z Krynicy* do krakowskiego konserwatywnego dziennika „Czas", choćby do nr 14 (18 I) z 1933, s. 2.

[51] W. Ekielski, *Wspomnienia o Wyspiańskim* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 363.

[52] W. Ekielski, *Akropolis: pomysł zabudowania Wawelu obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904–1906*, Kraków 1908. Co znamienne, wydanie ukazało się nakładem Ekielskiego.

[53] A. Waśkowski, *Kraków w twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1957, s. 71.

[54] A. Janczyk, *Wawel Wyspiańskiego*, https://karnet.krakowculture.pl/53401-krakow-wawel-wyspianskiego (20.09.2024).

obecne są bowiem zarówno w jego dziełach plastycznych, jak i literackich.

Tutaj interesuje nas dramat *Akropolis,* którego piękne wydanie autorskie z dodaną muzyką Raczyńskiego wyszło w Krakowie w 1904 roku. Wyspiański namawiał co najmniej dwóch muzyków, aby pisali do jego dramatów muzykę. Męczył o to zwłaszcza swego przyjaciela jeszcze z gimnazjum – Henryka Opieńskiego (1870–1942). Opieński, jeden z najbliższych przyjaciół Wyspiańskiego[55], nigdy za życia artysty nie odpowiedział pozytywnie na jego liczne prośby (wręcz „nukania") o muzykę do tworzonych dramatów. Poczynając od *Daniela*, którego manuskrypt Wyspiański przesyła muzykowi i w listach mocno doprasza się o muzykę, a którego to wyzwania przyjaciel próbował się podjąć, ale bezskutecznie. Jedyną kompozycją Opieńskiego do tekstu Wyspiańskiego pozostaje więc *Veni Creator*[56] z 1907 roku. Fascynuje natomiast fakt, że niedokończony *Kwiat paproci* Opieńskiego, ta *Rzecz w VI-u obrazach* na orkiestrę, to inspiracja obrazem Wyspiańskiego *Skarby sezamu* z 1897 roku. Joanna Cywińska pisze, że „postaci fantastyczne z opisu scenografii Obrazu II opery Opieńskiego są niemal dosłownym odwzorowaniem sceny przedstawionej na obrazie Wyspiańskiego"[57]. Wyspiański był wielkim admiratorem studiów muzycznych Opieńskiego[58], który początkowo, na prośbę rodziców, studiował chemię w Pradze[59]. Tak bardzo pragnął, aby ktoś zajął się muzyką do jego dramatów!

Drugim kompozytorem, którego Wyspiański próbował zwerbować do tworzenia muzyki, był Felicjan Szopski (1865–1939).

> Około r. 1903–4 rozpoczęły się rozmówki między Wyspiańskim a Felicjanem Szopskim (którego byłem uczniem), nad wspólnym napisaniem opery. Wyspiański wtedy marzył o napisaniu „naprawdę polskiej opery". […] Wyspiański miał utworzyć libretto, Szopski muzykę. Jako libretto miała służyć ballada Mickiewiczowska *Lilje*[60].

---

[55] Także w tytule pierwszej biografii pióra J. Cywińskiej, *Przyjaciel Paderewskiego, Wyspiańskiego i Karłowicza. Henryk Opieński jako kompozytor*, Toruń 2023, s. 9.

[56] Kantata skomponowana na konkurs ogłoszony przez polonijny chór św. Wojciecha działający przy parafii św. Jacka w Avondale w Chicago. *Ibidem*, s. 269–270.

[57] *Ibidem*, s. 268. Pomysł tej opery, jeszcze jako *Sobótka*, pojawił się w 1894 r. po wspólnym ze S. Wyspiańskim wypadzie na wieś ze Lwowa w Noc Kupały (por. *ibidem*, s. 258). H. Opieńskiego pomysł intrygi opartej na chłopskiej zdradzie Wyspiański krytykował ze względu na według niego nieetyczne zachowania chłopskie, których Wyspiański nie uważał za możliwe. Opieński polemizuje z nim na temat „etyczności" chłopstwa, która według niego jest całkiem inna, niż myśli Wyspiański, i zostawia swój pomysł. Por. *List nr 24*, Żółkiew 12 maja 1894 [w:] *Henryk Opieński. Listy do Anny*, z. 1: *Okres żółkiewski 1.03–16.08.1894*, oprac. J. Cywińska, M. Sieradz, J. Leśniewska, J. Sygnarski, Fryburg 2021, s. 69.

[58] Por. J. Cywińska, *Przyjaciel Paderewskiego*…, s. 306.

[59] *Ibidem*, s. 38.

[60] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański (Wspomnienia na tle osobistych przeżyć). VII Nastawienie muzyczne*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 39 (24 IX), s. 3. F. Szopskiego prawdopodobnie skonsternowała propozycja S. Wyspiańskiego, niekonwencjonalna, zdecydowanie wyprzedzająca swój czas! Szopski chyba był konserwatystą i nie rozumiał intencji Wyspiańskiego, który odwróce-

Dalej autor tej opowieści, sam Raczyński, mówi o wynikłych nieporozumieniach. „Wyspiański zażądał, aby Szopski napisał najpierw muzykę do II aktu, a muzyka da Wyspiańskiemu impuls do pomysłów dramatycznych". Szopski nie godził się na to, chciał libretta, a „Wyspiański w sprawach artystycznych był apodyktyczny [podkr. I.A.S.][61] i *Lilje* pisane przez spółkę Wyspiański-Szopski skończyły się na pogadankach o pierwszym akcie.

Jeszcze raz zwrócił się do Szopskiego Wyspiański o muzykę do *Nocy listopadowej*. Znakomicie opisuje to znawca teatru Wyspiańskiego, Rafał Węgrzyniak:

> 23 lipca 1904 w austriackim Bad Hall[62] Wyspiański przygotował dla starszego od siebie o cztery lata kompozytora – Felicjana Szopskiego dyspozycje zatytułowane *Do „Nocy listopadowej" część muzyczna*, zawierające program uwertury, siedmiu antraktów i „finale". Stanowić on miał dopełnienie wątków mitologicznych dramatu. Wyspiański w liście do Szopskiego bynajmniej nie ukrywał, iż zamierza mu narzucać rozwiązania: „Ja chcę stworzyć operę polską, którą [Stanisław] Moniuszko ledwo rozpoczął. Ja chcę ją prowadzić w obmyślanej przeze mnie całości muzycznej i w szczegółach". Jednocześnie zaznaczył, że oczekuje od Szopskiego stosowania wyłącznie nowatorskich środków: „Wszystkiego tego, czym rozporządza dzisiaj opera przeciętna, tak w instrumentacji, jak i w śpiewach, nie chcę i nie życzę sobie stanowczo". Szopski, chociaż skomponował potem dwie opery[63], propozycji Wyspiańskiego nie przyjął[64].

28 listopada 1908 roku, czyli w rok po śmierci Wyspiańskiego, odbyła się uroczysta prapremiera *Nocy listopadowej* w reżyserii Solskiego. Spektakl był grany w dziesięciu obrazach z dekoracjami uzgodnionymi jeszcze w roku 1906 z autorem. Na afiszu podkreślono, że w spektaklu pojawią się „nowe dekoracje wykonane z modeli" niegdyś „uznanych przez" Wyspiańskiego. To samo z muzyką:

> „Ilustracja muzyczna" była dziełem ucznia Szopskiego – Bolesława Raczyńskiego, który już wcześniej współpracował z Wyspiańskim, komponując muzykę do *Akropolis*, a za sprawą jego sugestii latem 1904 wysłuchał oper Wagnera w Bayreuth. Dla orszaku Hymena, w obrazie III, odprowadzającego Korę schodzącą do podziemi, napisał Raczyński muzykę weselną opartą na moty-

---

niem sytuacji dał Muzyce (Wyspiański kochał majuskuły i stosował je dla podkreślenia wagi wszystkich sztuk!) szansę na prawdziwie ważną rolę w dramacie.

[61] *Ibidem*. Owa apodyktyczność, słusznie zauważona przez B. Raczyńskiego, mogła mieć zasadniczy wpływ na decyzję o zwerbowaniu niedoświadczonego i całkowicie „ulepialnego" kompozytora. M. Prussak w swoich tekstach o dramatach Wyspiańskiego wielokrotnie używa tego określenia, choćby na s. 13, 131, 461, 503, 533 („Wyspiański już od samego początku, od chwili literackiego debiutu, stawia opór – czytelnikom, twórcom teatru, widzom, komentatorom, wszystkim"!), 608 („To nie był zadufek, tylko człowiek świadomy tego, że takiego artysty nie ma. On nie siebie bronił, tylko sztuki"), 638–639 (artystyczna bezkompromisowość).

[62] S. Wyspiański, bardzo już schorowany, przebywał tam na kuracji.

[63] Trzyaktową operę *Lilie* (wystawiona została w Warszawie w 1916 r.) oraz *Erosa i Psyche* według dramatu J. Żuławskiego. To przecież Wyspiański podsunął F. Szopskiemu mickiewiczowski temat!

[64] R. Węgrzyniak, *Łazienki jako przedsionek Hadesu. Historia „Nocy listopadowej" Stanisława Wyspiańskiego*, https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/historia-nocy-listopadowej-stanislawa-wyspianskiego (15.09.2024).

wach krakowskich, zgodnie z dyspozycją Wyspiańskiego. 21 września 1904 zanotował Wyspiański w *Raptularzu*, że omawiał właśnie z Raczyńskim „motyw weselny Kory". W prapremierowej inscenizacji „orszak weselny" stanowili zaś drużbowie i muzykanci w krakowskich strojach ludowych oraz białych sukmanach. Było to oczywiste nawiązanie do *Wesela*[65].

Widać z tego, że ilustracje, które miały być dziełem już wykształconego Szopskiego, zostały powierzone jego uczniowi. Jednak ilustracje muzyczne Raczyńskiego do sztuk Wyspiańskiego nie są znane[66]. Jedyną znaną ilustracją jest ta do *Akropolis*, tylko dlatego, że Wyspiański zamieścił ją wraz z tekstem dramatu w autorskim wydaniu. Można więc tę muzykę uznać za „autoryzowaną" przez artystę. Nie wypada zatem pomijać jej całkowicie, jak to się stało w historii muzyki polskiej. Patrząc na stronę muzyczną *Akropolis*, trudno mówić o kompozycji, ale przypuszczam, że Wyspiański w taki sam sposób egzekwował od Raczyńskiego ilustrację muzyczną, jak w wyżej opisanym przypadku *Nocy listopadowej* i znanych nam instrukcji wysyłanych w listach do Opieńskiego[67]. Jest to zatem jakaś próbka tego, co Raczyński tworzył pod dyktando i jednocześnie jakiś muzyczny zamysł samego Wyspiańskiego, skoro zdecydował się to wydrukować-autoryzować.

Druk zawiera 6 numerów, 156 taktów muzyki: 76-t. *Andante* na początek Aktu I na skrzypce solo (*con sordino*) i organy (3/2, D-dur); 8-t. melodia z Aktu II Scena 4 *Paź i Poliksena* (3/8, G-dur) oraz 8-t. *Z okienka* i *Lutniści* z Aktu II Scena 5 (2/4, G-dur) – obydwie proste, jak ludowe melodie; 8-t. melodia *Dzwonka klasztornego* (3/8, B-dur) w Scenie 5 Aktu II, czyli zgrabna melodyjka kurantowa; 24-t. *Adagio* na początek Aktu IV (4/4, G-dur) na smyczki (skrzypce I i II, altówki i wiolonczele *divisi* oraz kontrabas); 24-t. *Adagio* na zakończenie Aktu IV (4/4, G-dur) na instrumenty dęte (flet, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty i 3 waltornie), instrumentacyjnie poszerzone od taktów nr 13–16 o smyczki, a w ostatnim fragmencie (takty nr 17–14) z dodatkiem 2 trąbek in F, 3 puzonów, tuby i kotłów; 8-t. *Arfa ze Szczytu Choru* w Akcie IV (4/4, A-dur).

Obydwa *Adagia* i *Arfa* zostały oparte na tej samej melodii (harfa prowadzi ją w akordach arpeggio). Melodia ta przypomina pieśń kościelną w jej spokojnym i dostojnym charakterze[68]. Raczyński wspomina, że zaczął komponowanie mu-

[65] *Ibidem*.

[66] Choć być może zachowały się gdzieś w archiwach teatralnych.

[67] Dotyczących *Daniela* i potem *Wandy*, co Opieński wyczerpująco opisuje w: H. Opieński, *Młodość Wyspiańskiego i jego muzyka* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 161–167. M. Prussak pisze, że „jako dwudziestoparoletni młodzieniec apodyktycznie planował życie swoich szkolnych kolegów i wyznaczał im zadania, jakie mają do spełnienia w kulturze polskiej". M. Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*, s. 13.

[68] Być może jest to zacytowana melodia jakiejś pieśni kościelnej. „Imitacja – bezwiedna zresztą – jakiejś starej pieśni kościelnej stworzyła nutę klątwy w *Bolesławie Śmiałym*" – pisze H. Opieński, *Znaczenie muzyki w dramatach Wyspiańskiego* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 159.

zyki do *Akropolis* od „hymnu ożywionego Dawida", a to właśnie *Arfa u szczytu Choru* jest tym hymnem. Hymn jako uroczysta pieśń pochwalna, a jest to słyszalne w owej melodii, stał się zatem swoistym leitmotivem symbolizującym być może dostojeństwo samego Akropolis-Wawelu. Melodia hymnu została zinstrumentowana na różne sposoby (smyczki, dęte, harfa), co sprawia, że w każdej instrumentacji ma ona inną barwę, inny nastrój (kiedy dochodzą dęte z tubą i kotły, staje się on bardziej burzliwy). Wiemy, że Wyspiański był zafascynowany *Gesamtkunstwerk* Wagnera i w takim widowisku „totalnym" widział odrodzenie opery polskiej[69]. Zasugerowanie kompozytorowi, aby taki motyw się pojawił, nie byłoby wcale dziwne, choć Raczyński nic o tym nie wspomina. Ten hymn zrobił duże wrażenie na recenzencie przedstawienia *Akropolis* (1916), które z powodów przede wszystkim wojennych zostało zredukowane do aktu II i IV. Pisze Władysław Józef Prokesch:

> A k t czwarty, rozpoczynający się mszą w kaplicy św. Stanisława, a kończący hymnem na cześć zmartwychwstającej Polski, jest wspaniałym obrazem, w którym wieszcze przeczucie poety wypowiedziało się w natchnionej inwokacyi do Apollina. Nigdy słowa Wyspiańskiego nie brzmiały mocniej i prawdziwiej, nigdy milszemi nie były i nie miały bardziej charakteru wieszczby, jak w chwili obecnej. I ten nastrój chwili spotęgowany natchnieniem poety, ilustrowany znakomicie rzeźbionem słowem artystów, oraz przepiękną, pełną wyrazu i majestatycznej melodyi kościelnej, muzyką B. Raczyńskiego, dawał specyalny charakter wczorajszemu przedstawieniu. Wszystkim artystom, odtwarzającym martwe figury Wawelu, należy się za ich stylowe usiłowanie rzetelna pochwala[70].

Melodie Raczyńskiego do aktu II, skoczne, zalotne w charakterze, czerpią z muzyki ludowej, którą Wyspiański tak bardzo lubił i cenił[71], a z której korzystał i sam Raczyński podczas komponowania ludowej z ducha baśni *Królewicz Jaszczur*. O tym, jakie uwagi słyszał od Wyspiańskiego na temat ilustracji muzycznej dramatu, Raczyński pisze w V odcinku swoich wspomnień[72]. Warto je tutaj w skrócie

[69] A. Okońska dowodzi, że „Wyspiańskiemu znane były teorie Wagnera, dotyczące dramatu i muzyki. Był w nich zorientowany już w czasie studiów gimnazjalnych, a nie jak sądzą niektórzy biografowie Wyspiańskiego dopiero w czasie pobytu w Paryżu". A. Okońska, *Wyspiański a muzyka cz. 1*, „Muzyka" 1960, nr 2, s. 57.

[70] W.J. Prokesch, *Z teatru miejskiego*, „Nowa Reforma" 1916, nr 607 (2 XII), s. 3. O tym przedstawieniu pisał także E. Haecker, *Akropolis*, „Naprzód" 1916 nr 334, s. 3, ale o muzyce ani słowa. Prokesh po wydaniu *Akropolis* na wiosnę 1904 r. napisał omówienie dramatu [*Akropolis Stanisława Wyspiańskiego*, „Biesiada Literacka" 1904, nr 17 (22 IV), s. 325–326], które wzburzyło nie tylko autora, ale i jego przyjaciela, A. Chmiela, a następnie M. Prussak (*Brzmienia Wyspiańskiego*, s. 601–505), która o wymianie listów między Wyspiańskim i Chmielem pisze. Otóż Prokesh nic nie zrozumiał z dramatu, po 12 latach już poszło lepiej. Zauważył więcej, był przejęty. Opisał muzykę, którą w omówieniu z 1904 r. tylko wzmiankował. Świadczy to przede wszystkim o geniuszu wizjonerskim Wyspiańskiego, któremu myślą mało kto wtedy, a i dziś jeszcze – był w stanie dorównać!

[71] „A dzieło sztuki dla pojęcia artystycznego jest obojętnem czy jest piosenką ludową czy katedrą gotycką", jak miał mówić. B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański (Wspomnienia na tle osobistych przeżyć). V Wyznania artystyczne*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 37 (10 IX), s. 2.

[72] *Ibidem*, s. 2.

przywołać. Otóż ilustracja musi być całkowicie usprawiedliwiona akcją dramatu i „tak stopiona z dramatem, że widz na widowni, po ukończeniu aktu nie zdaje sobie sprawy, że w minionym akcie działała muzyka”[73]. Muzyka Raczyńskiego spełnia tę rolę, może być określona jako „niezauważalna”. Ponoć czas trwania muzyki Wyspiański mierzył ściśle podczas prób, tak aby „ożywiony Dawid, stojący na organach wawelskich, zstąpił z tych organów na posadzkę, poczem podszedł do wielkiego ołtarza” w czasie trwania hymnu[74]. Sam Raczyński wspomina, że Wyspiański miał sobie wrodzoną wielką muzykalność, ale teoretycznych założeń muzyki zupełnie nie rozumiał. „Wyspiańskiemu była dostępną melodyka i rytmika piosenki, którą wyczuwał i oceniał nadzwyczajnie. Muzyki, którą trzeba fachowo rozumieć (harmonia, polifonia, barwa instrumentalna, forma) nie zrozumiał”[75] – pisze.

Wyspiański–Raczyński. Podsumowanie

Dziś nie ma wątpliwości, że „Wyspiański muzyk [to] dość szczególny kompozytor, bo niemający wiedzy o technicznych środkach kompozycji[76]. Takie określenie zawiera w sobie oczywiście pewną prowokację”, jak pisze Leonardo Masi[77]. Zasługi Wyspiańskiego dla rozwoju polskiego teatru, a pośrednio opery polskiej po Moniuszce, zostały dokładnie opisane. Wyspiańskiemu nie była „potrzebna” w jego teatrze muzyka taka, jaką studiowali Opieński, Szopski i Raczyński. Sam w *Legendzie I* z powodzeniem zastosował

> leitmotiv w sensie wagnerowskim, którym staje się tutaj melodia *Jaskółko leć* stworzona przez samego Wyspiańskiego na kanwie ludowej pieśni. […] Leitmotiv obecny jest także w *Warszawiance*: jest nim pieśń patriotyczna Delavigne'a w przekładzie Karola Sienkiewicza będąca jednocześnie tytułem tego jednoaktowego dramatu. Element muzyczny jest tutaj nierozerwalnie związany ze strukturą dramatu, który n i e p r z e w i d u j e j e d n a k d o d a t k o w y c h k o m p o z y c j i [podkr. I.A.S.]”[78].

Masi uchwycił tu istotę dramatów Wyspiańskiego, których wewnętrzna muzyczność formy, budowy, struktury i odniesień nie potrzebuje dodatkowej muzyki „dźwięków”. To wszystko, co muzyczne, zawiera już warstwa słowna (brzmie-

[73] *Ibidem*.

[74] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański (Wspomnienia na tle osobistych przeżyć). VII Nastawienie muzyczne*…, , s. 2.

[75] *Ibidem*.

[76] Gdyby S. Wyspiański bardzo pragnął uczyć się kompozycji, to pewnie by to robił. Wiemy, że „brał po powrocie z Paryża w r. 1894 jakiś czas lekcje na fortepianie u mojej siostry” – podaje H. Opieński (*Młodość Wyspiańskiego*…, s. 164), szybko „zarzucił, zniechęcony regułami i kwestiami technicznymi” – dodaje A. Okońska, *Wyspiański a muzyka*…, s. 55.

[77] L. Masi, *Wyspiański – muzyk*, „Krytyka Muzyczna” 2010, nr 2, https://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/krytyka_2_masi.pdf (15.09.2024), s. 6.

[78] *Ibidem*, s. 3–4.

niowa!)[79] i dramaturgiczna, a czasami także sugerowany cytat z istniejącej już muzyki, również muzyki natury (fale rzeki, szum trawy, drzewa w *Legendzie* czy głosy ptaków – jak kruk w *Akropolis*), muzyki przedmiotów i narzędzi (jak dzwony, które też są instrumentami, i zegary w *Akropolis*).

Właściwie począwszy od *Warszawianki*, Wyspiański wydaje się myśleć bardziej jak kompozytor niż librecista i kierowany umiarkowanym instynktem zmierza w stronę takiego rodzaju twórczości literackiej, która nieustannie odwoływałaby się do muzyki, w warstwie zarówno samego tekstu, jak i tej pozatekstualnej, bez konieczności dodawania jakiegoś szczególnego rodzaju muzyki[80],

a „najbardziej ambitny zamysł Wyspiańskiego wyraża się w chęci stworzenia tekstu na wzór partytury muzycznej", jak to ma miejsce w *Weselu*[81], gdzie na przykład „Wyspiański stosuje jakby instynktownie technikę kompozycyjną właściwą sonacie, przewidującą tak zwany «łącznik modulujący», który pozwala na łagodne przejścia z jednej tonacji w drugą"[82].

To dlatego Opieński pisał, że „dorabiać do dramatów [Wyspiańskiego] muzykę w sensie operowym nie uważałbym za stosowne […] dlatego, że wytłumaczenie muzyczne przez kogoś obcego jego języka dramatycznego byłoby niesłychanie trudne – może zbyteczne"[83].

Tylko ktoś, kto był tak młody, uczący się dopiero sztuki muzycznej, mógł znieść despotę Wyspiańskiego, który w swej niebotycznej wyobraźni potrafił stworzyć muzykę, ale właściwie nie potrafił jej zanucić, nie mówiąc o zapisaniu. Ręką, która miała to zrobić, stała się ręka niedoświadczonego, jeszcze niewiele potrafiącego w muzyce Raczyńskiego. Sądzę, że ani Opieński, ani Szopski, ani nikt inny nie był w stanie zgodzić się na taki układ, a może po prostu „zabrakło mu [Wyspiańskiemu – przyp. I.A.S.] podobnie myślącego kompozytora, który usłyszałby nowoczesność tej struktury dramatycznej"[84]. Wyspiański był zbyt wielki, oryginalny, niepowtarzalny. Ale „mały" Raczyński nadawał się doskonale. I rolę swoją zdaje się spełnił. To on odważył się i śmiał współpracować. Słuchał i na tyle, na ile potrafił, rzetelnie wykonywał narzucone zadania. Muzyka do *Akropolis* jest niepozorną ilustracją i tylko nią! Ale już w pieśniach i *Nokturnie* (mimo plagiatu) Raczyński pokazuje, że umie komponować, choć są to utwory mieszczące się w przeciętnej kompozytorów polskich tamtego czasu.

[79] K. Dejmek mówił o „muzyce w strukturze tekstu". M. Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*, s. 604. Zdaniem S. Radwana Wyspiański „musiał zastanawiać się, jak to będzie brzmiało ze sceny […] A to jest imperatyw rasowego kompozytora – po pierwsze musi dobrze brzmieć". *Ibidem*, s. 616.

[80] L. Masi, *Wyspiański – muzyk*, s. 4,

[81] O czym tak znakomicie pisze M. Tomaszewski w haśle *Wyspiański*.

[82] L. Masi, *Wyspiański – muzyk*, s. 4 i 5.

[83] H. Opieński, *Znaczenie muzyki*…, s. 159. W związku z językiem S. Wyspiańskiego „lektura jego dramatów może sprawiać wrażenie obcości i dziwactwa", „ale może to właśnie była jego obrona przed napierającą falą frazesu", który dziś, dodajmy, zdominował kulturę. M. Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*, s. 470.

[84] *Ibidem*, s. 615.

Spotkanie Raczyńskiego z Wyspiańskim wpłynęło na jego świadomość artystyczną. Warto wspomnieć, że korzystając z sugestii Wyspiańskiego, zrobił Raczyński suitę dramatyczną *Kolendy*[85]. Wydanie około 1905 roku ma na okładce *Macierzyństwo* Wyspiańskiego. Po latach pisze on o procesie powstawania utworu, w którym Wyspiański czynnie uczestniczył[86]. Sądzę, że mając te sugestie w pamięci, skomponował jeszcze jedną suitę dramatyczną *Wielkanoc: suita na chóry mieszane* (1910)[87]. Wyspiański projektował też okładkę do *Pieśni* Raczyńskiego do słów Lucjana Rydla z 1903 roku[88], na której znajduje się winieta ze znanym wszystkim motywem różanym, tak charakterystycznym dla Wyspiańskiego. W ogóle wydania Raczyńskiego mają świetne okładki. Na okładce *Starej piosenki* (Lipsk 1907) znalazł się rysunek znakomitego młodopolskiego pejzażysty i grafika Stanisława Kamockiego (1875–1944) przedstawiający dwór w różach. Jeśli mówimy o malarzach, to warto przypomnieć, że niezwykły *Portret muzyka Bolesława Raczyńskiego* namalował w roku 1905 jego przyjaciel, Witold Wojtkiewicz (1879–1907), możemy więc dowiedzieć się, jak wyglądał Raczyński w czasie tworzenia ilustracji do *Akropolis*. Jest na nim postacią niezwykle interesującą.

> Jego portret skomponowany jest w sposób charakterystyczny dla wielu obrazów Wojtkiewcza, z asymetrycznym ujęciem głównego motywu. Tło, które stanowi kilka marionetek umieszczonych na półkach, jest opowieścią o profesji, nastroju i psychice modela. Kukiełki, wyposażone w instrumenty muzyczne i nuty, tworzą groteskową kapelę. Jej solistą zdaje się być zapamiętały w graniu skrzypek. Być może jest to metafora rodzącej się nowej kompozycji, w której śmieszna, imaginowana orkiestra akompaniuje muzykowi grającemu właśnie na niewidocznym dla nas fortepianie[89].

Śmierć Raczyńskiego została odnotowana z szacunkiem w prasie krakowskiej[90]. Kilkanaście lat przed 100-leciem tej śmierci upominam się o wprowadzenie z powrotem do kultury muzycznej Bolesława Raczyńskiego – interesującej postaci młodopolskiego i międzywojennego świata kultury polskiej Galicji, był on bowiem jego pełnoprawnym członkiem, a także go współtworzył.

---

[85] Według sugestii S. Wyspiańskiego głosy chóralne *Kolend* są nazwane: Dziewuchy (soprany), Baby (alty), Parobki (tenory) i Chłopy (basy).

[86] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański o powstaniu jasełek*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 53 (25 XII), s. 6.

[87] Obydwie udane i można je z powodzeniem wykorzystywać do współczesnych jasełek i koncertów wielkanocnych zamiast oklepanych opracowań. Dostępne w domenie publicznej.

[88] W zbiorze znalazły się pieśni: *Żale*, *Hania II* i *Hania IX*.

[89] Ś. Lenartowicz, *Witold Wojtkiewicz (1879–1907). Portret muzyka Bolesława Raczyńskiego*, 1905, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2010, http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX010 (20.08.2024).

[90] „ZGON MUZYKA. W Krakowie zmarł w 58-mym roku życia ś.p. Bolesław Raczyński, ceniony kompozytor i pedagog. Napisał on szereg ilustracyj muzycznych do dramatów Wyspiańskiego oraz operę «Królewicz-Jaszczur». Przed kilku laty wyskakując z tramwaju uległ ciężkim obrażeniom, straciwszy prawe ramię i oko". „Światowid" 1937, nr 13 (27 III), s. 21.

Bibliografia

Źródła

Ekielski W., *Akropolis: pomysł zabudowania Wawelu obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904–1906*, Kraków 1908.

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski, M. Rydlowa, Kraków 1994.

Opieński H., *Listy do Anny*, z. 1, *Okres żółkiewski 1.03–16.08.1894*, oprac. J. Cywińska, M. Sieradz, J. Leśniewska, J. Sygnarski, Fryburg 2021.

Prokesh W.J., *Akropolis Stanisława Wyspiańskiego*, „Biesiada Literacka” 1904, nr 17, s. 325–326.

Prokesch W.J., *Z teatru miejskiego*, „Nowa Reforma” 1916, nr 607, s. 3.

Raczyński B., *O recenzyach muzycznych*, „Maski” 1919, z. 10, s. 159–160.

Raczyński B., *Stanisław Wyspiański (Wspomnienia na tle osobistych przeżyć)*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 33, s. 6–7; II *W kole rodzinnym*, nr 34, s. 6–7; III *Zdrowie Wyspiańskiego*, nr 35, s. 2–3; IV *Profesor Akademii Sztuk Pięknych* nr 36, s. 2–3; V *Wyznania artystyczne*, nr 37, s. 2–3; VI *Wyspiański a recenzenci*, nr 38, s. 2–4; VII *Nastawienie muzyczne*, nr 39, s. 2–3; VIII *Wyspiański w teatrze*, nr 40, s. 2–3; IX *Opinje, plotki i ploteczki*, nr 41, s. 5–7.

Raczyński B., *Stanisław Wyspiański o powstaniu jasełek*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 53, s. 6.

Raczyński B., *Stara piosenka*, Lipsk 1907, nuty, https://polona.pl/preview/4415df36-1702-4bbd-8370-6e644f4b9c8e (15.09.2024).

Raczyński B., *Teorya muzyki (Elementarz muzyczny)*, Kraków 1911.

Raczyńskiego wypadek, „Nowości Illustrowane” 1922, nr 23, s. 3–4.

Raczyński B., *O naszą pieśń ludową*, „Muzyka i Śpiew” 1926, nr 63, s. 1–3.

Raczyński B., *Listy z Krynicy*, „Czas” 1933, nr 14, s. 2.

Raczyńskiego Nekrolog, https://polona.pl/item-view/e3df23ff-9280-46ac-b0d5-75b17281fbca?page=0.115 (15.08.2024).

Reiss J., *Reforma krytyki muzycznej*, „Maski” 1919, z. 8, s. 127–128.

Szymanowski K., *Korespondencja: pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 1: *1903–1919*, zebrał i oprac. T. Chylińska, Kraków 2007.

Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim, oprac. K. Winowicz, Kraków 1983.

Z teatru krakowskiego (Królewicz Jaszczur, baśń muzyczna w 3-ch odsłonach, słowa i muzyka B. Raczyńskiego), „Świat” 1907, nr 48, s. 22–23

Opracowania

Błaszczyk L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.

Cywińska J., *Przyjaciel Paderewskiego, Wyspiańskiego i Karłowicza. Henryk Opieński jako kompozytor*, Toruń 2023.

Ekielski W., *Wspomnienia o Wyspiańskim* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych* t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 352–363.

Gwizdalanka D., *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim. O osobie, muzyce, przyjaciołach, wyznawcach i (urojonych) wrogach. O inspiracjach, fascynacjach i fobiach*, Kraków 2021.

Janczyk A., *Wawel Wyspiańskiego*, https://karnet.krakowculture.pl/53401-krakow-wawel-wyspianskiego (20.09.2024).

Jackowski J.P., *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*, Warszawa 2014.
Kraków muzyczny 1918–1939, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980.
Krassowski J., *Raczyński*, hasło [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 808.
Lenartowicz Ś., *Witold Wojtkiewicz (1879–1907). Portret muzyka Bolesława Raczyńskiego*, 1905, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2010, http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX010 (20.08.2024).
Okońska A., *Wyspiański a muzyka*, „Muzyka" 1960, nr 2, s. 54–68; nr 3 s. 96–115.
Masi L., *Wyspiański – muzyk*, „Krytyka Muzyczna" 2010, nr 2, https://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/krytyka_2_masi.pdf (20.08.2024).
Michalik J., *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1913–1918*, Kraków 2018.
Nowicki A., *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991.
Opieński H., *Młodość Wyspiańskiego i jego muzyka* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 161–167.
Opieński H., *Znaczenie muzyki w dramatach Wyspiańskiego* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 156–160.
Orman E., *Bolesław Raczyński* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXIX, Wrocław 1986, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/boleslaw-zygmunt-raczynski (20.08.2024).
Prussak M., *Brzmienia Wyspiańskiego*, Kraków 2023.
Raczyńskich Rodzina, https://www.agraart.pl/portret-dr-jana-raczynskiego-1904-2/ (15.08.2024).
Reiss J.W., *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. 1, Kraków 1939.
Sewerynik A., *Sprawdzanie plagiatu – melodia*, blog *Prawo muzyki*, 2.09.2013, http://prawomuzyki.sewerynik.pl/2013/09/02/sprawdzanie-plagiatu-melodia/ (15.09.2024).
Słownik muzyków polskich, t. II, red. J. Chomiński, Kraków 1967.
Śliwińska M., *Wyspiański. Dopóki starczy życia*, Warszawa 2017.
Toczek A., *Krakowski „Naprzód" i jego polityczne oblicze 1919–1934*, Kraków 1997.
Tomaszewski M., *Wyspiański Stanisław* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 12: *w–ż*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 283–286.
Waśkowski A., *Kraków w twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1957.
Wyspiański w oczach współczesnych, t. 1–2, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971.
Węgrzyniak R., *Łazienki jako przedsionek Hadesu. Historia „Nocy listopadowej" Stanisława Wyspiańskiego*, https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/historia-nocy-listopadowej-stanislawa-wyspianskiego (15.09.2024).

THE GREAT POET AND THE "LITTLE" COMPOSER. WYSPIAŃSKI AND RACZYŃSKI IN THE SHADOW OF *AKROPOLIS*

Abstract

The main character of the article is Bolesław Raczyński (1879–1937), showed in a context of meeting the great artist Stanisław Wyspiański. Raczyński is a man who was tragically involved in social conditions of his time. Composer, teacher and quite a good columnist didn't develop his potential. Raczyński, at the age of 19, composed music for Wyspiański's dramas on his demand. Musical excerpts from *Akropolis* were preserved. The author asks: why did Wyspiański choose such inexperienced composer? She brings back Wyspiański's acquaintances with much more prominent musicians (Henryk Opieński, Felicjan Szopski), who didn't respond to his request and never wrote

music for his dramas. Raczyński was a well-known character in Cracow, Young Poland period. Wyspiański and Stanisław Kamocki were creating vignettes for editions of his works. Witold Wojtkiewicz painted an excellent portrait of young Raczyński, who was his good friend. Fragments of Raczyński's preserved work show that meeting with Wyspiański was a great moment of his life. It seems he didn't make the most of this opportunity.

Keywords: *Akropolis*, Wyspiański, Young Poland in music, music journalism in Cracow at the beginnig of 20th century