

O związkach życia i dzieła w biografii artystycznej Ludomira Michała Rogowskiego

„Muzyka jest mową uczuć”¹ – pisał Rogowski u kresu drogi twórczej, podsumowując swoje poglądy na temat istoty sztuki dźwięków. W licznych pismach wielokrotnie dawał wyraz przekonaniu, że dzieło muzyczne rodzi się z przeżycia twórcy i jest ekspresją jego osobowości. Podkreślał, że „kompozycja musi być żywym organizmem, poczętym z emocji twórczej”², co stanowi *condicio sine qua non* muzyki dobrej, prawdziwej. Zwracał uwagę na silny związek dzieła z życiem twórcy. To właśnie życie daje twórcze impulsy i wskazuje źródła inspiracji, bowiem „każda muzyka powstaje pod wpływem jakiegoś bodźca zewnętrznego, wrażenia (...), które twórca przetapia i wypowiada dźwiękami”³.

Ludomir Michał Rogowski (1881-1954) działał jako kompozytor i teoretyk, propagator idei postępu w sztuce i idei muzyki narodowej, dyrygent i organizator życia muzycznego, krytyk muzyczny i pisarz. Jego obfita i różnorodna twórczość muzyczna obejmuje opery, balety, symfonie i inne utwory symfoniczne, przeważnie o charakterze programowym, a ponadto muzykę fortepianową, kameralną i pieśni. Zarówno muzyka, jak również liczne pisma literacko-estetyczne Rogowskiego zostały wydane w niewielkim zakresie⁴, co stanowi jedną z przyczyn po-

¹ L.M. Rogowski, *Linia rozwoju muzyki*, maszynopis datowany marzec 1951, Archiwum Miejskie w Dubrowniku, sygnatura 4.IV.1, s. 1.

² L.M. Rogowski, *Na czym polega piękno muzyki*, maszynopis datowany 27 VI 1951, Archiwum Miejskie w Dubrowniku, sygnatura 4.IV.7, s. 3.

³ L.M. Rogowski, *Muzyka przyszłości. Przyczynki i szkice estetyczne*, Lublin 1922, s. 73.

⁴ W czasie pobytu kompozytora w Paryżu w latach 1914-1917 wydawnictwo B. Roudanez opublikowało w sumie osiem jego utworów, w tym trzy kameralne, dwa fortepianowe, dwa cykle

wikłanych dziejów recepcji jego myśli i twórczości. Obecny w polskim życiu muzycznym w okresie międzywojennym zniknął następnie na wiele lat i nie zdołał zapisać się w historii muzyki polskiej jako trwały element jej pejzażu z pierwszej połowy XX wieku⁵.

Niezwykła biografia Rogowskiego – naznaczona piętnem emigranta i anachorety – intryguje i zaprasza do interpretacji. Narracja życia kompozytora przedstawiona zostanie w trzech przybliżeniach, odkrywających stopniowo coraz więcej związków dzieła z życiem twórcy. Przy pierwszym spojrzeniu na życie Rogowskiego z przemożną siłą narzuca się jego dwudzielność. W roku 1926 kompozytor podjął decyzję o wyjeździe z Polski na stałe. Decyzja ta stanowi punkt zwrotny, który rozdziela jego życiową drogę na dwa etapy, dwie kontrastujące ze sobą części. Część pierwsza to czas niepokoju, gorączkowej aktywności i nieustannych zmian, czas szukania swojego miejsca na ziemi. Część druga to czas spokoju i stabilizacji, dopełniony poczuciem akceptacji i spełnienia.

Po ukończeniu w roku 1906 nauki w Warszawskim Konserwatorium, Rogowski podróżował po Europie uzupełniając studia, m.in. w Lipsku, Monachium i Rzymie. W latach 1908-1911 przebywał w Wilnie, gdzie działał intensywnie na rzecz podniesienia poziomu kultury muzycznej, a jego największym sukcesem było założenie orkiestry symfonicznej. Siedem lat (1914-1921) spędził we Francji, w Paryżu poznał artystów tej miary co Anatol France, Paul Claudel, Gabriele d'Annunzio, Gabrielle Colette, Isadora Duncan. Dwukrotnie wracał do Warszawy, skąd w roku 1906 wyruszył na trwającą dwadzieścia lat wędrówkę: w roku 1912 – na dwa lata, w roku 1921 – na dłużej. W odrodzonym państwie polskim z właściwym sobie zaangażowaniem włączył się w nurt życia muzycznego, licząc na uznanie opiniotwórczego środowiska artystycznego. Rozczarowany niepowodzeniami na tym polu zdecydował się po pięciu latach opuścić kraj. Wyjechał do Dubrownika, gdzie spędził resztę życia, zaledwie kilka razy na krótko opuszczając miasto. W pisany tam pamiętniku zanotował:

pieśni i *Marsz generała Hallera* na głos i fortepian. W latach dwudziestych w Warszawie nakładem wydawnictwa Gebethner i Wolff ukazały się trzy pozycje: *Propos sérieux et plaisants* na fortepian, *Trois poèmes de Yuan Tseu Ts'ai* na głos średni i fortepian oraz *Trois caprices* na sopran koloraturowy, altówkę i fortepian bez tekstu. W roku 1930 Wydawnictwo Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich opublikowało cykl *Fantasmagories* na głos i orkiestrę kameralną. Jest to jedyny utwór orkiestrowy wydany drukiem w Polsce. W okresie po śmierci kompozytora ukazały się drukiem dwa jego utwory: w roku 1965 Izdanie Historyjskog Arhiva u Dubrovniku wydało *Dubrovačke impresije* na małą orkiestrę symfoniczną, a w roku 1972 Polskie Wydawnictwo Muzyczne – *Za przykładem słowika* w opracowaniu J. Młodziejewskiego na sopran lub flet i orkiestrę smyczkową. Szczegółowy wykaz twórczości muzycznej i pism Rogowskiego – wraz z informacjami o wydaniu lub miejscu przechowywania rękopisu znajduje się w: E. Wójtowicz, *Ludomir Michał Rogowski. Sylwetka życia i twórczości*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009.

⁵ Ostatnia wizyta Rogowskiego w kraju w roku 1938 była szeroko komentowana w prasie. Następne teksty – o charakterze wspomnieniowym – ukazały się w piątą rocznicę śmierci kompozytora, w roku 1959. Pierwszy większy, syntetyczny artykuł poświęcony Rogowskiemu opublikował w roku 1967 M. Bristiger, a w latach siedemdziesiątych twórczość kompozytora badał w aspekcie materiału dźwiękowego A. Poszowski.

Por. M. Bristiger, *L.M. Rogowskiego skale i idee muzyczne*, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, Zofia Liss (red.), PWM, Kraków 1967, s. 446-456; A. Poszowski, *Teknika dźwiękowa Ludomira Michała Rogowskiego*, Prace Specjalne Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku, nr 6, Gdańsk 1974.

Choć urodziłem się w Polsce, czuję się dobrze jedynie na Południu. Nigdzie jednak, w najpiękniejszych miejscowościach Europy nie byłem w stanie pozostawać dłużej nad trzy lata – byłem obcym i pośród obcych, musiałem wędrować dalej i znów gdzie indziej. W Dubrowniku jestem wśród Swoich (...). Zdobyłem tu niejako drugą Ojczyznę, którą Kocham niemal tak samo gorąco, jak tę Pierwszą⁶.

W drugim przybliżeniu w narracji życia Rogowskiego można wskazać dwie analogiczne pary punktów węzłowych. Dwukrotnie wchodził kompozytor w „smugę cienia”: w Paryżu w latach 1914-1917 i w Warszawie w latach 1921-1926. W obu wypadkach chodziło o stan zagrożenia egzystencji twórczej, którego symptomami było wyczerpanie sił twórczych i poczucie niemożności funkcjonowania w określonym środowisku. Za każdym razem kryzys przezwyciężony został dzięki wycofaniu się, ucieczce w świat natury, na Południe, do morza i słońca, których dobroczynne działanie przywracało Rogowskiemu siły fizyczne i duchowe. Wyjechał do Villefranche sur Mer w roku 1917 i do Dubrownika w roku 1926 – to właśnie ich pejzaż, klimat, pozytywna aura i możliwość codziennego obcowania z naturą przynosiły kompozytorowi „wiatr w żagle”. Lata pobytu nad Morzem Śródziemnym (1917-1920) i nad Adriatykiem (1926-1954) są czasem wzmożonej aktywności twórczej, kiedy Rogowski formułował nowe idee i komponował najlepsze utwory: w Villefranche sur Mer napisał manifest *Muzyka przyszłości* i cykl *Fantasmagories* na głos i orkiestrę kameralną, w Dubrowniku dopracował własną koncepcję muzyki narodowej i skomponował pięć z sześciu symfonii.

W trzecim przybliżeniu życie Rogowskiego można podzielić gęściej, wskazując szereg momentów znaczących, które wyznaczają kolejne fazy twórczości i dopełniają obraz artystycznej biografii kompozytora. Moment przejęcia dziedzictwa i faza twórczości początkowej związane są z okresem studiów u Zygmunta Noskowskiego w latach 1903-1906. Utwory Rogowskiego z tego okresu nie wykazują jeszcze silnych cech indywidualnych, niektóre stanowią udaną realizację form poznawanych w czasie kursu kompozycji (np. orkiestrowe *Wariacje* czy fortepianowe *Sonata* i *Sonatina*), inne są wyrazem zainteresowania muzyką ludową, wyniesionego z domu rodzinnego (*Oberek „charakterystyczny”* na fortepian, *Polonez* na kwartet męski). Za swoim nauczycielem przejął Rogowski upodobanie do muzyki Moniuszki i szacunek dla Chopina. Nie pozostał jednak bezkrytyczny wobec dość konserwatywnej estetyki Noskowskiego, ukształtowanej pod wpływem muzyki pierwszej połowy XIX w. i po zakończeniu nauki w Warszawskim Konserwatorium postanowił doskonalić warsztat za granicą.

W Lipsku studiował harmonię według metody Riemanna, ale moment „pierwszej fascynacji” nastąpił później, kiedy to w czasie letnich wędrowek po wsiach w okolicach Wilna poznał folklor białoruski w jego „naturalnym środowisku”. Pieśni ludowe notował, a następnie opracował na chór mieszany⁷. Z inspiracji folklorem powstała też czteroczęściowa *Suita białoruska* (I. *Pejzaż białoruski*, II. *Sceny taneczne*, III. *Dziady*, IV. *Zakończenie*), wykonana przez Wileńską Filharmonię pod batutą kompozytora 25 listopada 1910 roku, niestety zaginiona. Pierwsze spotkanie z oryginalnym folklorem białoruskim wywarło decydujący wpływ na kształtującą się wtedy wizję stylu narodo-

⁶ L.M. Rogowski, *Wstęp*, w: *Mój klasztor*, pojedyncza kartka maszynopisu bez daty, Archiwum Miejskie w Dubrowniku, sygnatura 4.III.1.

⁷ Pojedyncze pieśni drukowane były w „Tygodniku Wileńskim”, natomiast nakładem wydawnictwa Naszaje Niwy ukazał się w Wilnie w roku 1911 zbiór białoruskich pieśni ludowych w opracowaniu chóralnym Rogowskiego *Białoruski piesniennik z notami dla narodnych i szkolnych chorou*.

wego Rogowskiego. Jej fundamentem był postulat wykorzystania muzyki ludowej jako źródła twórczości muzycznej, zarówno w sferze inspiracji, jak też materiału. Folklor miał być niezbędnym gwarantem odrębności muzyki polskiej, która – wraz z muzyką innych narodów słowiańskich – byłaby zdolna przeciwstawić się dominacji kultury niemieckiej.

Rogowski był przekonany o konieczności oczyszczenia muzyki polskiej z niemieckich wpływów i w poszukiwaniu impulsów dla swej twórczości od razu skierował się na Południe Europy, inaczej niż Szymanowski, który przejściowo uległ fascynacji kulturą niemiecką. Programowo antyniemiecka postawa Rogowskiego umocniła się w czasie jego pobytu we Francji w latach 1914-1921, m.in. pod wpływem zauroczenia muzyką i estetyką Debussy'ego. Widział w nim Rogowski nowatora w zakresie tonalności, formy i instrumentacji, mistrza muzyki programowej, który potrafi stworzyć subtelny obraz ewokowany poetyckim tytułem, nie uciekając się do fabularyzowania muzyki za pomocą szczegółowego programu. O *Prélude à „L'après-midi d'un faune”*, które uważał za idealny przykład muzyki programowej, pisał: „wystarczy sugestia tytułu, byśmy zobaczyli gorące, duszne popołudnie i leniwego, lubieżnego fauna”⁸. Wydaje się, że Rogowskiego i Debussy'ego łączył podobny rodzaj wrażliwości. Jej elementy to wyczulenie na brzmienie, skłonność do poszukiwań skalowych i zdolność kreowania poetyckich tytułów utworów, zyskujących rangę samodzielnego tekstu literackiego, którego lektura może się stać źródłem estetycznych doznań. Porównanie tytułów dzieł obu kompozytorów, związanych z naturą jako źródłem inspiracji, wykazuje zaskakujące zbieżności. Obaj odwołują się do sfery doznań wzrokowych, na przykład Rogowski w utworach orkiestrowych: *Ogród w czasie deszczu*, *Błyski po morzu*, *Tańce księżycowych lśniei* i Debussy w fortepianowych: *Ogrody w deszczu*, *Odblaski na wodzie*, *Światło księżycyca*. Debussy nazywał swoje cykle fortepianowe: *Estampes*, *Images*, a Rogowski swoje dzieła orkiestrowe: *Obrazki mojej córki*, *Images ensoleillées*.

Pierwsze lata pobytu we Francji, lata paryskie (1914-1917) nie przyniosły w twórczości Rogowskiego – jak można by oczekiwać – utworów „własnych”, dojrzałych. Kompozytor skupiony był na przezwyciężaniu trudności materialnych i w ogóle niewiele wtedy pisał. Aby utrzymać siebie i rodzinę, koncertował w salonach paryskiej arystokracji, wykonując także własne miniatury. Narastało w nim jednak przekonanie, że jako „muzyk salonowy” trwoni talent i siły twórcze. Stopniowo wchodził w pierwszą „smugę cienia”. Poczucie zagrożenia egzystencji wzmogła choroba, która przyśpieszyła decyzję o wyjeździe w roku 1917 na południe Francji, do Villefranche sur Mer.

W skomponowanych tam utworach Rogowski po raz pierwszy pokazał „własną twarz”. Cechy stylu twórczości tego okresu to stosowanie w melodyce i harmonice skal spoza systemu dur-moll, faktura warstwowa i struktury ostinatowe, wysmakowana barwna instrumentacja i szeregowa forma. Kompozycje powstałe w Villefranche sur Mer można podzielić na dwie grupy: pierwsza wyrasta z inspiracji naturą i kulturą antyku, druga związana jest z egzotyką orientu. Pierwszą reprezentują utwory z roku 1918: cykl *Images ensoleillées* na różne instrumenty solo i orkiestrę oraz suita orkiestrowa *Villafranca*. W każdym z siedmiu *Images* kompozytor sportretował muzycznymi środkami jakąś śródziemnomorską roślinę: oliwki, pomarańcze, winorośl, eukaliptus, mimozę, agawę i figowiec, tworząc jedyny w swoim rodzaju „zielnik”⁹. Również dwie z czterech

⁸ L.M. Rogowski, *Na czym polega piękno muzyki*, op. cit., s. 2.

⁹ *Images ensoleillées (Obrazki słoneczne)* na różne instrumenty solo i orkiestrę: I. *Ce, que racontent les oliviers (O czym opowiadają oliwki)*, II. *Comment les orangers s'enflent d'orgueil (Jak pomarańcze pyszną się w słońcu)*, III. *A quoi revent les vignes (O czym marzy winorośl)*, IV.

części suity *Villafranca*: część pierwsza *Paysage actuel* i trzecia – *Hymne Orphique des sommets* poświęcone są obrazom śródziemnomorskiej przyrody. Kompozytor oddał w nich hołd miejscu, w którym znalazł tak dogodne warunki do pracy twórczej. Dwie pozostałe części: druga – *Hercule dans les jardins des Hespérides* i czwarta – *Cortège de Dionysos* odwołują się do wybranych wątków z mitologii greckiej. Herkules to nie tylko symbol pracowitości i wytrwałości, ale też „indywidualnego wyzwolenia, [...] duchowych zmagania kończących się »zdobyciem złotych jabłek z ogrodu Hesperyd«”¹⁰. Dla kompozytora, który właśnie opuścił Paryż, próbując przezwyciężyć kryzys twórczy przywołanie postaci greckiego herosa w jednej z jego dwunastu mitycznych prac nie było chyba przypadkowe. Równie znaczący wydaje się wybór postaci Dionizosa – greckiego boga winnej latorośli i płodnych sił natury. Jego rolę potwierdza powrót po niemal trzydziestu latach w samodzielnym utworze orkiestrowym pod tym samym tytułem, napisanym w Dubrowniku w roku 1947. Muzyka obu wersji *Cortège de Dionysos* wyraża radosną afirmację życia i natury. Rogowski, „południowiec nie z pochodzenia, a z wiary”¹¹ – by posłużyć się słowami Nietzschego z dzieła *Poza dobrem i złem*, którego fragment wybrał kompozytora jako motto swojej *Muzyki przyszłości*¹² – w całej twórczości dążył do realizacji nietzscheańskiego ideału sztuki dionizyjskiej, która przekazuje istotne wartości kultury śródziemnomorskiej, takie jak związek z naturą, młodość, radość.

Druga grupa utworów skomponowanych w Villefranche sur Mer związana jest z egzotyką orientu. W roku 1920 powstały pieśni *Trois poèmes de Yuan Tseu Ts'ai* na głos średni i fortepian do tekstu XVIII-wiecznego poety chińskiego i cykl *Fantasmagories (Mamidła)* na głos i orkiestrę kameralną, bez tekstu. Pojawiają się w nim postaci z panteonu bóstw indyjskich: Kriszna, Ganeśa, Kama i Agni¹³. Czas pobytu na południu Francji zamyka projekt pierwszej w twórczości Rogowskiego wielkiej formy symfonicznej – *Symphonie-Offrande*, ukończony w Brukseli w roku 1921. Pięcioczęściowy cykl składa się z trzech części głównych: *Annonciation*, *Offrande*, *Glorification*, przedzielonych interludiami: *1^{re} danse sacrée* i *2^{me} danse sacrée*. Programowe tytuły, sugerujące, że muzyka towarzyszy jakiemś misterium, wskazują na pokrewieństwo treści z *Le Sacre du Printemps* Strawińskiego.

Twórczości muzycznej towarzyszyła w Villefranche sur Mer refleksja teoretyczno-estetyczna. W 1919 roku powstała praca *Muzyka przyszłości*. Jej podstawowa teza to stwierdzenie ostatecznego wyczerpania możliwości systemu dur-moll i postulat odnowienia materiału dźwiękowego poprzez wprowadzenie skal „naturalnych”, powstałych w wyniku „rytmicznego” następstwa kroków kwintowych. Są to skale: pentatoniczna,

Paroles nonchalantes d'un eucalyptus (Nonszalanckie słowa eukaliptusa), V. *Extase ensoleillée des mimosas (Słoneczna ekstaza mimozy)*, VI. *L'offrande d'un agave au soleil (Taniec ofiarny agawy)*, VII. *Berceuse tres maternelle d'un figuier (Matczyna kołysanka figowca)*.

¹⁰ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 157-158.

¹¹ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, § 254. Cyt za: L.M. Rogowski, *Muzyka przyszłości*, op. cit., s. 6.

¹² Zamieszczony przez Rogowskiego na początku *Muzyki przyszłości* cytat z *Poza dobrem i złem* Nietzschego wykorzystał wcześniej – w ramach nieco dłuższego fragmentu – F. Busoni w zakończeniu pracy *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907).

¹³ *Fantasmagories (Mamidła)* na głos i orkiestrę kameralną: I. *Berceuse (Mâyâ chante) (Kołysanka Mayi)*, II. *Danse de Krichna (Taniec Kriszny)*, III. *Prière a Ganêça (Modlitwa do Ganeśi)*, IV. *Les abeilles de Kâma (Pszczoły Kamy)*, V. *Invocation d'Agni (Wezwanie do Agni)*.

całotonowa, *Zirefkend* (zbudowana naprzemiennie z półtonu i całego tonu lub odwrotnie) i „minorowo-majorowa” (równoważna z jedną ze skal cygańskich). Skale te należały już w XX w. do przyswojonych powszechnie elementów języka muzycznego, stosowali je kompozytorzy szkoły rosyjskiej, Claude Debussy, Bela Bartók.

Na kartach *Muzyki przyszłości* rezonują poglądy F. Busoniego, sformułowane dwanaście lat wcześniej w pracy *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*¹⁴. Busoni występował przeciw rutynie w sztuce, ale był zarazem przeciwny burzeniu tradycji w imię nowości i szukaniu oryginalności dla niej samej. Istoty postępu w muzyce upatrywał w stałym jej wzbogacaniu, a nie w ustawicznej zmianie środków. Podobnie Rogowski twierdził, że eksperymentu nie należy utożsamiać z dziełem sztuki: „Poszukiwanie w sztuce to jeszcze nie sztuka, jak rewolucja nie jest ustrojem państwowym”¹⁵ – pisał i deklarował: „nie mam zamiaru obalać cośkolwiek – pragnę tylko budować dalej wielki gmach Sztuki”¹⁶. Również w kwestiach bardziej szczegółowych poglądy kompozytorów były zbieżne. Busoni nawoływał do wyzwolenia muzyki ze schematyzmu formy, Rogowski dążył, by każdemu dziełu nadać formę jemu właściwą, zgodną z „wewnętrzną treścią”. W dziedzinie muzyki programowej obaj nie uznawali niewolniczego podążania za programem, w twórczości operowej odrzucali zarówno estetykę Wagnera, jak i włoskiego weryzmu, postulując – jako najbardziej odpowiednią dla dzieł scenicznych – tematykę jak najdalej od realiów życia codziennego. Tak postulat odnowy dźwiękowych podstaw muzyki, sformułowany w *Muzyce przyszłości*, jak i zainteresowanie kulturami pozaeuropejskimi w *Trois poèmes de Yuan Tseu Ts'ai* i *Fantasmagories* czy artystyczna wizja pogańskiego misterium w *Symphonie-Offrande* były zatem odbiciem bardziej ogólnych tendencji obecnych wówczas w muzyce europejskiej.

Wkrótce po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Rogowski postanowił wrócić do kraju. Z charakterystyczną dla niego energią włączył się w odbudowę życia muzycznego w warunkach odzyskanej państwowości: organizował koncerty, publikował recenzje i artykuły, akcentując potrzebę wspierania i upowszechniania muzyki polskiej. Pochłonięty tymi działaniami komponował niewiele. Początkowo prezentował w Warszawie utwory napisane we Francji, które przyjęte zostały z życzliwym zainteresowaniem. Jednak na opinii Rogowskiego w środowisku muzycznym stolicy negatywnie zaważyła premiera baletu *Bajka* w 1923 roku. W utworze tym – napisanym pośpiesznie na zamówienie Emila Młynarskiego, dyrektora Opery Warszawskiej – kompozytor przedstawił uproszczoną, anachroniczną postać folkloryzmu, polegającą na zestawieniu szeregu tradycyjnie opracowanych melodii ludowych. Sam Rogowski uznał z czasem *Bajkę* za utwór nieudany¹⁷. Niefortunny balet nie tylko nadszarpnął jego reputację kompozytora „obiecującego”, ale także obniżył poczucie własnej wartości. Sytuację autora *Bajki* w warszawskim środowisku muzycznym dodatkowo komplikował fakt, że w działaniach „o polskość kultury muzycznej” związał się z grupą oponentów Szyma-

¹⁴ F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest 1907. Wydanie polskie: *Zarys nowej estetyki muzyki*, Lektorat Języka Niemieckiego – Sekcja Tłumaczeń, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach, Katowice 1962.

¹⁵ L.M. Rogowski, *Muzyka przyszłości*, *op. cit.*, s. 69.

¹⁶ *Ibidem*, s. 60.

¹⁷ Dwadzieścia lat po premierze *Bajki* – w roku 1943 – Rogowski opracował nową wersję baletu. Rękopis partytury znajduje się w Archiwum Miejskim w Dubrowniku.

nowskiego. Z wolna narastało w nim poczucie izolacji i kryzysu twórczego, stopniowo wchodził w drugą w swoim życiu „smugę cienia”. Po latach wspominał:

Poczułem raptem, że już nie mogę, że nie mam czym istnieć w naszym środowisku, poczułem, że (...) muszę za wszelką cenę uciekać do słońca. (...) Tak jest: mam najzupełniej dosyć tego widoku wścieklej gonitwy za uznaniem, tej szalonej autoreklamy (...), dość mam tego fałszu, tej obłudy i kupczenia nowością. (...) Uciekłem przed zgiełkiem, przed pośpiechem, przed wyrzucaniem z siebie potęg i zamienianiem ich w maszyny. Wśród tych zadziwiających maszyn czułem się zdruzgotany, bezbronny i bezsilny. (...) Uciekłem przed pustką ducha, która grozi naszej cywilizacji, uciekłem z wewnętrzną, głęboką wiarą, że Opatrzność mnie nie opuści, że znajdę miejsce i możliwość pracy nad duchem własnym¹⁸.

Miejscem tym okazał się Dubrownik. Tu powstała ponad połowa wszystkich utworów Rogowskiego, tu także dojrzała jego koncepcja muzyki narodowej. Pierwszym dziełem skomponowanym nad Adriatykiem było oratorium *Cud świętego Błażeja* na solistów, chór mieszany i orkiestrę do tekstu chorwackiego pisarza Ivo Vojnovicia. Impulsem do jego powstania mógł być udział kompozytora w uroczystościach ku czci św. Błażeja, patrona miasta, obchodzonych tradycyjnie w lutym. Premiera oratorium, niestety zaginionego, odbyła się w czasie takich obchodów w 1928 roku. Po tym wydarzeniu Rogowski zyskał w lokalnym środowisku artystycznym popularność i uznanie, których tak brakowało mu w Warszawie. Władze miasta przyznały mu mieszkanie w pobenedyktynskim średnio-wiecznym klasztorze św. Jakuba, położonym za murami miasta w uroczym zakątku, otoczonym bujną roślinnością, skąd roztaczał się wspaniały widok na morze i wyspę Lokrum. Kompozytor umiłował to miejsce, znajdując w nim upragniony spokój. Mieszkał tam do końca życia, a pisany w Dubrowniku pamiętnik zatytułował wymownie *Mój klasztor*.

Drugim w kolejności ważnym utworem Rogowskiego skomponowanym nad Adriatykiem była opera *Królewicz Marko* do libretta Ilji Goleniszczewa-Kutuzowa według ludowych eposów Słowian bałkańskich (1930). Kontakt z folklorem Słowian południowych sprawił, że Rogowski powrócił do rozważań nad koncepcją muzyki narodowej, rozwinął ją i dopracował. Jej ostatecznym rozwiązaniem stała się skala „słowiańska”, która miała najlepiej wyrażać ducha narodów słowiańskich. Pod względem budowy interwałowej jest ona identyczna ze skalą podhalańską (*c d e fis g a b c*). W nazwie skali „słowiańskiej” jej twórca zawarł intencję dotarcia do wspólnego prazródła muzyki słowiańskiej i wyjaśnienia prasłowiańskiego rodowodu kultury polskiej. Z kolei sposób, w jaki zinterpretował budowę skali, traktując ją jako połączenie skali całotonowej (od pierwszego do czwartego stopnia – *c d e fis*) i perskiej *Zirefkend* (od czwartego do ósmego stopnia – *fis g a b c*) stał się dla niego argumentem na rzecz wschodniej pro-weniencji kultury polskiej, o której był głęboko przekonany.

Dopracowaną w Dubrowniku koncepcję muzyki narodowej zaprezentował Rogowski polskim czytelnikom w roku 1937 w dwóch artykułach opublikowanych na łamach „Muzyki Polskiej”¹⁹, a rok później przedstawił warszawskiej publiczności *II Symfonię*

¹⁸ L.M. Rogowski, *Jak istnieć przestałem*, maszynopis, Archiwum Miejskie w Dubrowniku, sygnatura 4.VIII.1, s. 5.

¹⁹ Por. L.M. Rogowski, *O polskość naszej kultury muzycznej* [w odpowiedzi na ankietę], „Muzyka Polska” 1937, nr 10, s. 443-446 oraz *Pro domo sua*, „Muzyka Polska” 1937, nr 10, s. 459-461.

(*Radosną*), w której po raz pierwszy zrealizował swoją koncepcję stylu narodowego. W krajowej prasie wydarzenia te komentowano bardzo krytycznie, traktując Rogowskiego z pobłażaniem jako sympatycznego idealistę. Na przykład K. Regamey wskazał na wyraźny rozdźwięk pomiędzy deklarowanymi przez twórcę *Symfonii radosnej* hasłami a rzeczywistością muzyczną²⁰. Kompozytor wycofał się do dubrownickiego azylu i do swojej pierwszej ojczyzny już nie wrócił. Ostatnia próba zaistnienia w polskim środowisku muzycznym, zakończona bolesnym niepowodzeniem, to w życiu Rogowskiego znak interpunkcyjny, który wyznacza okres dogłębnego odczucia samotności, ale i zgody na nią, prowadzącej do akceptacji statusu outsidera.

Muzyka Rogowskiego, pozbawiona w prowincjonalnym Dubrowniku możliwości konfrontacji z twórczością innych kompozytorów i płynących stąd stymulujących impulsów, nie zwróciła się „ku nowym brzegom” ani w sferze wyrazu, ani w zakresie środków technicznych. Wciąż wyrażała radość istnienia, pogodę ducha i umiłowanie przyrody. Po roku 1936 kompozytor nie poszerzał już zasobu środków technicznych, skala „słowiańska” była w tym zakresie jego ostatnim odkryciem²¹. Postawił sobie teraz nowe zadanie: postanowił zmierzyć się z nobilitującą każdego twórcę wielką formą symfoniczną. W latach 1936-1949 powstało pięć autonomicznych symfonii, które stanowią interesującą propozycję wielkiej formy symfonicznej poza tradycją symfoniki niemieckiej. Symfonie Rogowskiego ignorują obowiązki gatunku wobec norm allegro sonatowego, a technikę przetworzeniową zastąpiła w nich zasada szeregowania odcinków, wariantowanych przy udziale środków fakturalnych i instrumentacyjnych. Zachowana jest natomiast wyrazowa odrębność poszczególnych ogniw trzy-, cztero- lub pięcioczęściowego cyklu.

Poza serią symfonii w twórczość Rogowskiego z okresu dubrownickiego zaznaczają się jeszcze dwa biegnące równolegle nurty, zapowiedziane przez utwory skomponowane w pierwszych latach pobytu nad Adriatykiem. Opera *Królewicz Marko* otwiera nurt kompozycji inspirowanych folklorem słowiańskim, w których kompozytor stosuje skalę „słowiańską”. Do grupy tej należą: balet *Korowaj* (1938) według scenariusza Zofii Stryjeńskiej i *Wizje pogańskie* na chór mieszany i małą orkiestrę symfoniczną (1951). Z kolei oratorium *Cud świętego Błażeja* inicjuje nurt utworów wyrosłych z inspiracji nadadriatycką przyrodą i kulturą Dubrownika, w których kompozytor operuje środkami wypracowanymi wcześniej, w okresie *Muzyki przyszłości*, poddając je jednak pewnemu uproszczeniu. Do grupy tej należą: *Pieśni morza* na baryton, dwie waltornie i fortepian, bez tekstu (1940), dwa cykle orkiestrowe o charakterze programowym – *Dubrovačke impresije* (1950) i *Błyski po morzu. Pięć opowieści Jadrana* (1952) oraz *Tri pjesme iz stare dubrovačke lirike* na baryton i fortepian (1953) do renesansowych poezji Šiško Menčetića i Djore Držića.

Dzieła Rogowskiego z lat dubrownickich wykazują zarówno cechy właściwe twórczości szczytowej, jak i późnej. Czas Dubrownika to w biografii artystycznej kompozytora drugi – po czasie Villefranche sur Mer – okres twórczej pełni. Tu nastąpiła kryształizacja idiomu stylistycznego z chwilą wprowadzenia skali „słowiańskiej” – to cecha

²⁰ Por. K. Regamey, *Hasła a żywa twórczość w muzyce współczesnej*, „Muzyka Polska” 1938, nr 3, s. 111-118.

²¹ Wprowadzenie skali „słowiańskiej” – podobnie jak zastosowanie wcześniej innych skal – nie spowodowało w muzyce Rogowskiego radykalnych konsekwencji w zakresie harmoniki, tonalności, faktury czy rytmiki.

twórczości szczytowej. Natomiast cechy twórczości późnej to pewna redukcja środków w utworach inspirowanych naturą i obecne w nich akcenty autobiograficzne w postaci tytułów, w których kompozytor przywołał i utrwalił drogie mu miejsca. Na przykład *Dubrovačke impresije* rozpoczyna część pod tytułem *Samostan sv. Jakova (Klasztor św. Jakuba)*, część trzecia otrzymała tytuł *Gradac*²², a czwarta – *Serenada na Prijekome*²³, natomiast czwarta część cyklu *Błyski po morzu* zatytułowana została *Lokrum wyspa miłości*.

W końcowych latach drogi twórczej Rogowskiego pojawił się także ton właściwy twórczości ostatniej. Chodzi o zupełnie wyjątkową sytuację, gdy w drugiej części *Wizji pogańskich* jedyny raz w całej twórczości kompozytor wprowadził motyw śmierci. Część ta nosi tytuł *Strawa (Palenie zmarłego)*, co u dawnych Słowian oznaczało ofiarę ku czci zmarłych. W dramatycznej kulminacji kończącej *Wizję* chór stawia zmarłemu natarczywe pytanie: „Gdzie jesteś, mów, gdzie jesteś, gdzie masz swój dom”, które pozostaje bez odpowiedzi.

Dubrownicki okres życia Rogowskiego – pomimo, a może właśnie dzięki dobrowolnej artystycznej samoizolacji i bez względu na troski natury materialnej, szczególnie dotkliwe w czasie drugiej wojny światowej – był dla niego nie tylko czasem twórczej obfitości, ale i duchowej równowagi. Czuł się spełniony jako artysta i człowiek. Wydaje się przy tym, że w miarę upływu lat w jego postawie życiowej zachodziła stopniowo pewna zmiana. Równie ważna jak komponowanie stała się dla Rogowskiego sztuka samego istnienia – duchowe samodoskonalenie, któremu służyły medytacja, ćwiczenia oddechowe i adoracja natury. W pamiętniku notował: „Coś tam piszę, coś mi się marzy i kształtuje w głębi... dojrzeje to kiedyś, przecież jestem poza czasem, przede mną – wieczność”²⁴.

²² Gradac to nadmorski park, miejsce spotkań i odpoczynku dubrowniczian.

²³ Prijeko to ulica równoległa do Stradunu – głównej ulicy starego Dubrownika, pełna restauracji i kafejek, w których często rozbrzmiewa muzyka.

²⁴ L.M. Rogowski, *Mój klasztor*, rękopis, Archiwum Miejskie w Dubrowniku, sygnatura 4.VII.5, s. 89.