

## *Sudden Rain* (2008) Aleksandra Nowaka. Niezwyyczajna opera o zwyczajnych problemach

Gdy w 2008 r. Aleksander Nowak rozpoczynał pracę nad swoją pierwszą operą, miał już w dorobku kompozycje kameralne i orkiestrowe z towarzyszeniem głosu ludzkiego. Pierwsze próby połączenia śpiewu z zespołem instrumentalnym podjął w 2005 r. – powstała wówczas *Wyspa wiatrów i mgieł* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2005). Rok później skomponował *Fiddler's Green and White Savannas Never More* na chór męski i orkiestrę kameralną (2006), a w 2007 r. dorobek kompozytorski uzupełniły dwa cykle pieśniowe *Songs of Caress* na mezzosopran, skrzypce, wiolonczelę i fortepian oraz *Trzy krótkie pieśni* na tenor i fortepian. Głos ludzki inspirował Aleksandra Nowaka nie tylko ze względu na swoje właściwości ekspresyjne, lecz również z uwagi na możliwość wzbogacenia muzyki o świat dodatkowych pojęć, które, zdaniem kompozytora, działają na jej korzyść. W rozmowie z Marcinem Trzęsiokiem wyznał: „Fascynuje mnie współdziałanie muzyki i słowa”<sup>1</sup>. A komponując cykl pieśni *Songs of Caress*, mówił: „Choć nie jestem znawcą ani wielkim miłośnikiem poezji, to jakości ekspresyjne głosu ludzkiego są dla mnie niezwykle inspirujące”<sup>2</sup>. Podjęcie operowego ga-

---

<sup>1</sup> M. Trzęsiok, *Muzyka rzeczywistego świata. Rozmowa z Aleksandrem Nowakiem*, „Kwarta” 2011, nr 1(16), s. 4.

<sup>2</sup> M. Stochniol, *Songs of Caress (2007) Aleksandra Nowaka na tle idei nowego romantyzmu*, w: *Literatura w kalejdoskopie sztuki. Twórczość poetów i pisarzy polskich XX wieku jako inspiracja dla dzieł muzycznych, plastycznych i filmowych. W 100-lecie urodzin Czesława Miłosza*, red. G. Darłak, I. Melson, I. Mida, Katowice 2013, s. 119.

tunku było zatem dla kompozytora naturalnym krokiem na drodze poszukiwań twórczych. Skomponowana w 2008 r. opera kameralna Aleksandra Nowaka *Sudden Rain* na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę kameralną to pierwsza i jak dotąd jedyna w dorobku tego kompozytora próba zmierzenia się z dziełem sceniczno-dramatycznym. Prawykonanie kompozycji odbyło się w 2010 r. w ramach cyklu *Terytoria* organizowanego przez Teatr Wielki – Operę Narodową<sup>3</sup>. Głównym tematem opery jest brak porozumienia między dwójgim bliskich sobie ludzi.

Aktualność problematyki niesionej przez *Sudden Rain* wzbudziła zainteresowanie krytyków i słuchaczy, a debiut operowy Nowaka był jednym z niecierpliwiej oczekiwanych. W prasie codziennej pojawiły się liczne notki anonujące przedstawienie, wywiady z reżyserką przedstawienia Mają Kleczewską<sup>4</sup>, a także artykuły podejmujące pytanie, jaka powinna być opera XXI w.<sup>5</sup>

Bezpośrednie reakcje na pojawienie się *Sudden rain* były, jak się zazwyczaj zdarza, podzielone. W stronę utworu kierowano przede wszystkim dwa zarzuty: nie dość zwarte i nieco banalne libretto oraz zbyt silne zakorzenienie warstwy muzycznej w tradycji. Jako pole inspiracji wskazywano przede wszystkim muzykę pierwszej połowy XX w. Krytycy podkreślali świetny kunszt Nowaka, jednak, ich zdaniem, muzyce brakowało świeżości. Według Ewy Szczecińskiej muzyka opery

ubrana w piękne, pastelowe kolory oscyluje stylistycznie między impresjonizmem Debussy'ego a kolorystyczną wyrazistością i ekspresją późnego Messiaena. Nie ma w niej miejsca na eksperymentowanie. Nowak wykorzystuje dawno sprawdzone harmonie, faktury i instrumentacyjne chwytły – bezwstydnie sięga po techniki sprzed wielu lat i w prosty, naturalny sposób wykorzystuje do własnych ekspresyjno-teatralnych celów<sup>6</sup>.

Choć wpływ Messiaena i Debussy'ego na brzmienie kompozycji wydaje się zdecydowanie przeceniony, to, zdaniem Szczecińskiej, położenie akcentu na sprawdzone środki muzyczne spowodowało, iż muzyka *Sudden Rain* stała się wtórna i przewidywalna. Z kolei w „Ruchu Muzycznym” Dorota Kozińska stwierdziła: „Aleksander Nowak dysponuje znakomitym warształem, świetnie pisze na głos ludzki (to u nas prawdziwa rzadkość), tka jednak swą tkaninę z nitki wypruty z innych, nie swoich całości<sup>7</sup>”.

Równie sceptycznie o operze wypowiadał się Michał Mendyk, dla którego problemem okazała się konstrukcja kompozycji. Autor pisał: „Nowak stworzył niemal klasyczną partyturę dramatyczną, opartą na sprawdzonych chwytach impresjonistycznych i ekspresjonistycznych<sup>8</sup>”. W nieco dalszym fragmencie sam sobie zaprzecza, raz od-

---

<sup>3</sup> Wykonawcami byli Chór i Orkiestra Opery Narodowej pod dyr. Marka Mosia. Obsada: Ona – Ingrida Gapova, On – Tomasz Piluchowski. Spektakl reżyserowała Maja Kleczewska. Oprócz utworu Nowaka tego samego wieczoru zaprezentowana została opera *Between* Agaty Zubeł.

<sup>4</sup> M. Fuzowski, *Takt goni sceny. Rozmowa z Mają Kleczewską*, „Newsweek Polska” 18/10, 7 maja 2010; A.S. Dębowska, *Nowe terytoria opery*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna”, 13 maja 2010.

<sup>5</sup> Mowa o tekście M. Mendyka *Moniuszko XXI wieku*, „Dziennik Gazeta Prawna”, 8 maja 2010.

<sup>6</sup> E. Szczecińska, *Polska opera współczesna*, „Dwutygodnik. Strona kultury”, [www.dwutygodnik.com/artukul/939-polska-opera-wspolczesna.html](http://www.dwutygodnik.com/artukul/939-polska-opera-wspolczesna.html) [dostęp: 29.11.2013].

<sup>7</sup> D. Kozińska, *Dziwny przypadek dwójga nocną porą*, „Ruch Muzyczny” 2010, nr 13, [www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=1423](http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=1423) [dostęp: 29.11.2013].

<sup>8</sup> M. Mendyk, *Triumf wyobraźni*, „Dziennik Gazeta Prawna”, 29 maja 2010.

notowując względem tekstu opery: „sprawnie napisany, a momentami nawet błyskotliwy”<sup>9</sup>, innym razem konstatując: „wątki literacko”, libretto pełne „mielizn”. Lakonicznie o utworze wyraża się Jacek Marczyński, który stwierdza, że muzyka nie podąża za tekstem, lecz jedynie „tworzy klimat”<sup>10</sup>. Najprzychylniej o *Sudden Rain* pisał Bronisław Tumiłowicz, dla którego ekspresja muzyczna utworu współgrała z dialogiem głównych postaci. Według Tumiłowicza muzyka opery jest „wyrafinowana brzmieniowo, czasem spokojna, ale w momentach klótni energiczna, nawet brutalna”<sup>11</sup>. Krytycy dyskutowali więc problem muzyki wyłącznie w odniesieniu do tradycji muzycznej, pozostawiając poza obszarem swoich zainteresowań muzykę opery jako taką, jej konstrukcję czy estetyczny wyraz. Tematyka ta wydaje się w tym kontekście szczególnie interesująca.

---

## Geneza i kontekst

Dla kompozytora od początku było jasne, że chciałby napisać operę o relacjach międzyludzkich, o braku porozumienia i samotności w związku<sup>12</sup>. Pracę nad librettem poprzedził długi okres poszukiwań odpowiedniego tekstu w kręgu przeróżnych sztuk teatralnych. Na przekór obecnej w operze nieco „sztucznej” konstrukcji języka, Nowak poszukiwał tekstu, który przypominałby codzienną mowę:

Tekstu gotowego szukałem dość długo i intensywnie, ale nie znalazłem nic, co by mnie w całości zadowalało – chyba głównie dlatego, że szukałem pośród sztuk teatralnych, w których, mówiąc najogólniej, jest za dużo tekstu, przynajmniej jak na moje wyczucie opery. Chyba najbliższe temu, czego szukałem są sztuki Harolda Pintera, ale żadna nie pasowała mi w 100%. Przez jakiś czas próbowałem tekst napisać sam, ale rezultat zupełnie mnie nie zadowolił. Wówczas już wiedziałem, że chcę stworzyć rodzaj kompilacji tekstów gotowych zaczerpniętych z autentycznych zapisków osoby autystycznej, i tekstu zupełnie nowego, który miałby być prostym, wręcz trywialnym dialogiem ukazującym pewną powierzchowność ludzkich kontaktów, i ukazującym trochę dramatyczne, a trochę groteskowe nieporozumienia<sup>13</sup>.

Prostota tekstu słownego, do której zmierzał kompozytor, nie spełniła w całości jego oczekiwań. *Post fatum* stwierdził: „Teraz widzę, że nie takie to proste, i że pewna «sztuczność» czy abstrakcyjność języka jest na scenie operowej czymś dobrym, a w każdym razie nieuniknionym”<sup>14</sup>.

Doświadczenia związane z poszukiwaniem tekstu doprowadziły do tego, że Nowak zdecydował się samodzielnie napisać tekst. Do współpracy zaprosił Annę Konieczną<sup>15</sup>, z którą wspólnie stworzył dialog pary małżeńskiej, która w dzień rocznicy swojego ślubu, miast celebracji i wspólnego świętowania, dokonuje rozliczenia i gorzkiego podsu-

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> J. Marczyński, *Zamach na starą operę*, „Rzeczpospolita”, 19 maja 2010.

<sup>11</sup> B. Tumiłowicz, *Spotkać szczęśliwą parę*, „Przegląd”, 2 czerwca 2010.

<sup>12</sup> „Pomysł na temat do opery, który ogólnie można określić jako nieporozumienia między ludźmi, pojawił się bardzo dawno, na długo przed samym pisaniem opery”. Z rozmowy z kompozytorem, marzec 2013.

<sup>13</sup> Z rozmowy z kompozytorem, marzec 2013.

<sup>14</sup> M. Trzęsiok, *op. cit.*, s. 4.

<sup>15</sup> Anglistka, prawnik i socjolog, prywatnie siostra żony kompozytora.

mowania związku. Kontrapunktem dla głównego tematu opery stały się zapiski osoby cierpiącej na zespół Aspergera. Tekst ten, posiadający odmienny charakter, ze swoją epicką konstrukcją i „statystycznym” charakterem, wprowadza zupełnie odmienną jakość do toczącego się dialogu. Jego użycie otwiera interpretację kompozycji na zupełnie nowy kontekst, związany, z jednej strony, z problemem egzystowania osób obarczonych chorobami ze spektrum autyzmu, z drugiej zaś – z metaforycznym ujęciem braku porozumienia między dwójgim ludzi.

Sięgając po ten środek, Nowak w pewnym zakresie zainspirował się kompozycją Philipa Glassa *Einstein on the Beach* (1976), bazującą częściowo na tekstach poety autystycznego Christophera Knowlesa. O tej kompozycji Glassa Nowak wspomina:

Tekst Knowlesa to poszatkowany zapis spostrzeżeń o świecie. Nie bardzo łączą się one ze sobą, ale tworzą kolaż znaczeń, który w zestawieniu ze statyczną, ni to banalną, ni to mantryczną muzyką Glassa, tworzy niesamowitą całość. Więc, idąc tym tropem, na nieco innej zasadzie wykorzystałem w librecie zapiski osoby autystycznej. To po prostu zbiór różnych faktów, danych liczbowych, który pełni tu rolę metaforyczną (bo odnosi się do problemu nieporozumienia) i sugestywną<sup>16</sup>.

Dla Mai Kleczewskiej fakt ten wydał się szczególnie ciekawy:

Zainterесowało mnie potraktowanie autyzmu jako metafory współczesnych relacji międzyludzkich: wyalienowania, braku kontaktu czy chęci dogadania się<sup>17</sup>.

---

### Konstrukcja tekstu

Tekst został skonstruowany w taki sposób, by jego formuła miała jak najbardziej otwarty charakter. W operze wprost powiedziane zostaje niewiele: bohaterami *Sudden Rain* są małżonkowie: Ona i On. Podczas spotkania z przyjaciółmi następuje eskalacja tkwiącego między nimi, a dotąd niezauważanego (?) niezrozumienia. Małżeństwo poznajemy podczas rozmowy o pogodzie (czyż może być bardziej banalny i płytki temat do rozmowy?). Deszcz, który jest jej przedmiotem (a właściwie przeczucie jego nadejścia), jest swoistą metaforą nadchodzących małżeńskich kłopotów. Pozornie banalna fabuła i treść stają się dla kompozytora przyczynkiem do zadania ważnych pytań: o relacje człowieka z drugim człowiekiem, o samotność w związku, w końcu – o kondycję instytucji małżeństwa, niegdyś uświęconą, dziś nietrwałą i dla wielu bez większego znaczenia.

O parze nie wiemy niczego szczególnego: jakim byli małżeństwem, jak długo się znali, czy sytuacja, którą obserwujemy, jest pierwszą, czy też kolejną, spośród wielu już wcześniejszych. Być może jakąś odpowiedź przynosi komentarz chóru, sugerujący, że dotąd małżeństwo była szczególnie dobrze dobrane – jak się okazuje, było to tylko złudzenie:

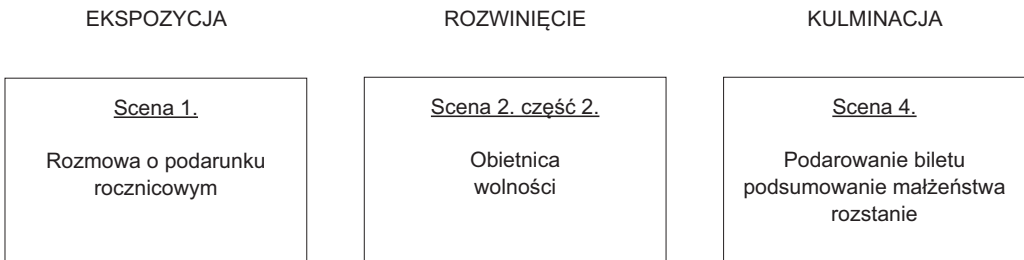
---

<sup>16</sup> M. Trzęsiok, *op. cit.*, s. 4.

<sup>17</sup> Rozmowa z M. Kleczewską, „NewsweekPolska” 18/10, 7 maja 2010. Rozmawiał M. Fuzowski.

Dziś jest ich rocznica ślubu.  
 Zjednoczeni w gorący letni dzień,  
 nadal jednością w długie zimowe noce,  
 razem sadząc bazylię w donicy,  
 razem robiąc zakupy w małym sklepie,  
 w czasie walki, małych łask i złości.  
 Dziś jest ich rocznica ślubu<sup>18</sup>.

Tekst układa się w obrazy – sceny, których konstrukcja i rola dramaturgiczna jest bardzo klasyczna: ekspozycja – rozwinięcie — kulminacja (z tragicznym rozwiązaniem):



Przykład 1. *Sudden Rain* – akcja główna.

W tak czytany tekście znajdują się dwa fragmenty przełamujące ów banalny dialog: jest to pierwsza część sceny 2 (zapiski osoby autystycznej) oraz scena 3. Początkowe słowa sceny 2 brzmią następująco:

Jest ponad miliard owiec na Świecie; jest ponad trzysta tysięcy chorób; jest paliwo produkowane z wodorotlenku; są lasy, autostrady, morza i sieci bezprzewodowe; Tak! Światło przemierza ponad miliard kilometrów na godzinę. Astronauci mkną z prędkością trzydziestu tysięcy, a kapsuły bezzałogowe trzysta tysięcy kilometrów na godzinę; wymyślono inteligentny pył; myślący! Są wyścigi samochodowe; konkursy pływania, tańca, gotowania i piękności; Tak!<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> It is their wedding anniversary today.  
 Wed on a summer's hot day,  
 still wed through winter's long nights,  
 wed when growing basil in the pot,  
 wed when doing shopping in the mall,  
 fighting, small graces, anger, embraces.  
 It is their wedding anniversary today.

Ten i kolejne fragmenty libretta w tłumaczeniu Autorki.

<sup>19</sup> There are about a billion sheep in the World; there are over three hundred thousand diseases; there is fuel produced from hydro-oxygen; there are forests, highways, seas and wireless networks; Yes! Light travels at over a bilion kilometers per hour. Astronauts reach thirty thousand kilometers per hour and humanless capsules three hundred thousand; they've invented intelligent dust; it thinks! There are car races; there are swimming, dancing, cooking and beauty contests; Yes!

Drugi fragment to scena 3. Jest to najistotniejsza scena opery z punktu widzenia psychologicznego. To moment zatrzymania akcji, spojrzenia w przeszłość, moment symbolicznego pożegnania małżonków (dosłowne pożegnanie nastąpi w scenie kolejnej), ale również podsumowania kończącej się miłości. W tym miejscu opery następuje również pierwsza kulminacja kompozycji (w inscenizacji Kleczewskiej jest to jedyny moment, w którym małżonkowie pozostają sami na scenie). Jest to jednocześnie najkrótsza z całej opery scena, trwająca niecałe 5 minut. Uwagę zwracają słowa początkowe oraz kończące opisywany fragment:

Świat cały zasypia,  
Słowa wszystkie padły.  
Świat cały w rozsypce,  
Słowa wszystkie padły<sup>20</sup>.

Pesymistyczny wydźwięk słów otwierających ten fragment nie pozostawia wątpliwości. Oto wszystko, co było, już jest przeszłością i nic zrobić się nie da. Nowak w niezwykle prosty sposób odwołuje się do wrażliwości słuchaczy i stara się w tych banalnych słowach pokazać dramat małżeńskiej pary. Brak „napuszenia”, wielkiego zadęcia daje niezwykle poruszający wydźwięk. Można rzec, że Nowak odwołuje się do pamięci indywidualnej każdego z odbiorców, do indywidualnych doświadczeń każdego z nas.

Scenę 3 zamykają słowa wnoszące nieco „otuchy” w ten fragment. Prawda „stara jak świat”, że każde doświadczenie nas zmienia, że pozostaje w nas na zawsze, w naszej pamięci i sercu.

Chowam, chowam, chowam głęboko,  
Chowam w środku głęboko, W środku, chowam, w środku,  
W zasięgu wzroku, chowam, w środku, w zasięgu ciebie!<sup>21</sup>

Z uwzględnieniem dwóch scen uzupełniających główną narrację konstrukcja przedstawia przykład 2.

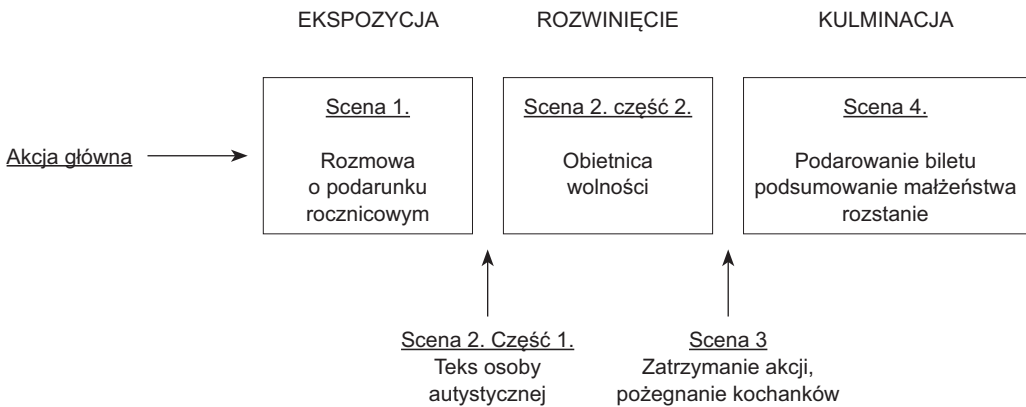
Pomysł „otwarcia”, zrealizowany względem tekstu, dotyczy również konstrukcji głównych bohaterów. Postaci są niczym „schematy”, brak im imion, brak informacji o każdym z nich. Zupełnie jakby kompozytor dawał możliwość, by to odbiorca nadał im imię (może własne, może kogoś bliskiego) i interpretował ich działania w dowolnym, osobistym odniesieniu. „Wszystko balansuje tu na granicy realności i abstrakcji, dialogi małżonków wydają się niekiedy dialogami nie żywych postaci, lecz małżeńskich alegorii”<sup>22</sup> – podejmuje w podobnym tonie Ewa Szczecińska. Tak nakreślona sytuacja powoduje niemożliwość zinterpretowania lub przeciwnie – możliwość dowolnego interpretowania miejsca, w którym rozgrywa się akcja, kraju, nawet czasu. Akcja opery jest

---

<sup>20</sup> All the World falling asleep,  
All the words fallen.  
All the World falling apart,  
All the words fallen.

<sup>21</sup> I hide, I hide, I hide, deeply inside,  
Hide deeply inside, Inside, hide, inside,  
In sight, hide, inside, In sight of you!

<sup>22</sup> E. Szczecińska, *op. cit.*



Przykład 2. *Sudden Rain* – akcja główna oraz sceny uzupełniające.

„zawieszona” gdzieś i kiedyś, nie jest to ważne. Nowak w operze pokazuje uniwersalny, międzyludzki problem, niezależny od zewnętrznych czynników, a tak aktualny w XXI w.

Czytając tekst libretta, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że mimo zupełnego rozmiękania się intencji małżonków para nadal się kocha. On daje temu wyraz, mówiąc:

Badam linie odcisków twoich palców,  
 szukając znaczenia w ich labiryncie.  
 By znaleźć, co czyni ciebie – tobą.  
 Patrzę w twe oczy, gdy śpisz,  
 poznając krajobraz twoich snów.  
 By to znaleźć.  
 Słucham, gdy do mnie mówisz,  
 i składuję to, co powiedziałaś w mojej pamięci,  
 by pamiętać i przywołać to w momentach takich jak ten<sup>23</sup>.

Ona w końcowej scenie trzykrotnie potwierdza chęć spędzenia życia z nim, mimo iż czuje, że wszystko zostało już zaprzepaszczone.

Wybrałam ciebie, gdy cię spotkałam,  
 spojrzałam na ciebie i wybrałam cię, gdy się pobieraliśmy,  
 spojrzałam znowu i wybrałam ciebie po raz kolejny<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> I trace the lines of your fingerprints,  
 searching for meaning in their labyrinths.  
 To find what makes you – you.  
 I look into your eyes when you sleep,  
 studying the landscapes of your dreams.  
 To find it.  
 I listen to you when you speak to me,  
 and stow what you said in my memory,  
 to remember, and to use at times like this.

<sup>24</sup> I chose you when I met you.  
 I looked at you and I chose you when we got married  
 I looked again and chose you again

Banalny tekst przemawia niezwykle silnie, bo codzienność przedstawionej sytuacji, ich skrajna trywialność staje się płaszczyzną porozumienia między kompozytorem a odbiorcą. To rodzaj lustra, który kompozytor postawił przed słuchaczami, pozwalając przejrzeć się im i być może zobaczyć obrazy z własnego życia.

---

---

*Muzyka między  
starym a nowym*

Muzyka Nowaka jak dotąd kojarzona była głównie z nurtem noworomantycznym oraz twórczością Pokolenia 51. Decyduje o tym z jednej strony przyjęta przez kompozytora antyawangardowa postawa, z drugiej zaś – istotne dla jego muzyki kategorie estetyczne: liryzm, subiektywizm, silny emocjonalizm. Kompozytor nieraz podkreślał, że emocje, ich pojawienie się u twórcy oraz wywołanie u słuchacza to nadrzędny cel jego działań twórczych: „chciałbym, żeby muzyka była silnie emocjonalna. Wynika to przede wszystkim z mojego doświadczenia jako słuchacza muzyki”<sup>25</sup>.

W operze Nowak pokazał zupełnie inną twarz. Z doświadczeń stalowowolskich pozostało niewiele: pod względem harmonicznym wciąż obecne są dalekie odniesienia do systemu dur-moll (bardziej widoczne w partyturze niż słyszalne w utworze), pod względem narracji niezwykle wyraziste, długo-oddechowe kształtowanie kulminacji, które cechuje wszystkie sceny *Sudden Rain*. Muzyka opery balansuje na granicy różnych światów. Słychać w niej odniesienia do muzyki początku XX w., lecz echa te są bardzo delikatne i subtelne. Słuchacz ma wrażenie, że z jednej strony obcuje z językiem muzycznym bardzo dobrze przez niego rozpoznawalnym, z drugiej zaś – niezwykle świeżym i nowym. Jest to wyjątkowa zdolność pogodzenia tych pozornych przeciwności i odnalezienia w tradycyjnym języku nowych jakości. Chociaż od tradycji trudno Nowakowi się oderwać, jednak w operze udało się stworzyć zupełnie nową jakość brzmieniową, będącą zespoleniem tego, co tradycyjne, z doświadczeniami neoekspresjonistycznymi. Z kolei Dorota Kosińska sugeruje powiązanie opery z tradycją neosonorystyczną. Wydaje się to najbardziej widoczne w początkowych taktach sceny drugiej. Fragment ten został zakomponowany w taki sposób, by dać wrażenie swobodnej improwizacji. Charakter gwarnej rozmowy opiera się na aleatorycznych fragmentach recytowanych przez chór, oddzielanych przez wspólne okrzyki „Tak!”, dające za każdym razem wyrazistą cezurę formalną. Grupa instrumentalna towarzyszy chórzystom, realizując swobodnie przebiegi dźwiękowe. Poczucie swobody wzmacnia grupa instrumentów dętych i perkusyjnych, gdzie kolejne dźwięki pojawiają się na różnych miarach pulsu i niezależnie od siebie<sup>26</sup>.

Operę otwiera niewielka, niespełna trzydziestotaktowa uwertura. Ze względu na pomysł oparcia jej wyłącznie na jednym dźwięku przywodzi na myśl *Inwencję* na jednym dźwięku z trzeciego aktu *Wozzecka* Albana Berga, co potwierdza, że tradycja początku minionego wieku jest Nowakowi nieobca. Uwertura ta jest krótkim studium kształtowania kulminacji: muzyka rodzi się w ciszy, z pomocą instrumentacji, dynamiki i agogiki wybuchu w „szerokim” fortissimo.

---

<sup>25</sup> M. Trzęsiok, *op. cit.*, s. 1.

<sup>26</sup> Ten i dalsze przykłady udostępnione z rękopisu kompozytora. Autorka dziękuje Kompozytorowi za możliwość wykorzystania fragmentów partytury w artykule.



230 231  $\frac{3}{8}$   $\text{♩} \approx 120$

Fl.   
 Ob.   
 Cl.   
 Bass   
 Fts.   
 Tpt.   
 Tbn.   
 Perc. I   
 Perc. II   
 Trbn.   
 S.   
 A.   
 T.   
 B.   
 T.   
 B.

*(Solo 4th)*  
pp   
 p

*(Solo 9th)*  
Ingraves on glass pattern  
pp / mp  
p  
f

*Tutti*  
mf  
f

we (at)  
we (at)

there are car - ts - cots. there are swain - ing, danc - ing, cook - ing and beas - ty - coo - tots.  
there are swain - ing, danc - ing, cook - ing and beas - ty - coo - tots.

230 231  $\frac{3}{8}$   $\text{♩} \approx 120$

Vln. I   
 Vln. II   
 Vla.   
 Vcl.   
 Cb.

Przykład 3. *Sudden Rain*, scena 2, nr 230-231.

Warstwa muzyczna opery jest bardzo „naturalna”. Muzyka jest „idealną towarzyszką” słowa, którego treść, przesłanie, a niejednokrotnie szeroką symbolikę uwypukla. Uwagę na to zwrócili również krytycy, którzy, choć pełni wątpliwości względem libretta opery, nie szczędzili muzyce pochwał. W *Sudden Rain* uwagę zwraca kilka fragmentów, które mówią wiele o zasadach konstrukcji narracji stosowanej przez Nowaka.

Dążenie do stworzenia sytuacji jakby „z życia wziętej”, deklarowane przez kompozytora w odniesieniu do libretta, znalazło swoje odzwierciedlenie w muzyce, zwłaszcza w sposobie konstrukcji partii solowych. W inicjalnych taktach sceny pierwszej melodia partii solowych stara się możliwie najbardziej zbliżyć do naturalnej mowy. W wielu fragmentach partia solistów opiera się na melorecytacji (brak fragmentów typowo solowych czy wirtuozowskich), a kształt linii melodycznej odzwierciedla intonację głosu: sugestywny przykład daje kończenie zdania pytającego skokiem interwałowym w górę – niczym w tradycyjnej, barokowej retoryce. Paleta zastosowanych środków wyrazowych ma za zadanie przedstawić albo spokojną rozmowę, albo wzburzoną kłótnię. Mamy więc rytmikę quasi- swobodną, dla porządku jedynie zanotowaną w taktach (a i tak często z dopiskiem *not strictly rhythmically, filling the space of each bar*) oraz liczne dopiski dotyczące emocji: *happy, with enthusiasm, screaming in panic, with a little tease*.

The image shows a musical score for two voices, 'She' and 'He', in 3/4 time. The 'She' part is on a treble clef staff, and the 'He' part is on a bass clef staff. The lyrics are: 'It looks like it might rain to-day don't you think?' for 'She' and 'rain? no, ... I don't think so...' for 'He'. Dynamic markings include 'mf', 'plaint', and 'confident'. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

Przykład 4. *Sudden Rain*, scena 1, takty 35-40.

Szczególne miejsce w operze zajmuje scena trzecia. Jest to jeden z najpiękniejszych muzycznie fragmentów w całym utworze. W reżyserii Kleczewskiej scena ta to kolejna rozmowa małżonków podczas przyjęcia, jednak w zamyśle kompozytora sceneria miała być zgoła odmienna. W didaskaliach czytamy, iż rzecz dzieje się w pociągu, w ciągłym ruchu, w zamieszaniu tworzoną przez osoby wsiadające i wysiadające, w końcu – podczas przybycia do stacji końcowej, na której widać przechodniów niosących parasole. Być może to aluzja kompozytora do małżeństwa jako paraleli wobec tego, co z symboliką pociągu się kojarzy – miejsca spotkania obcych ludzi, wspólnego podróżowania w tę samą stronę, możliwością swobodnego opuszczenia w dowolnym momencie (na dowolnej stacji), ale i nieuchronności końca podróży.

W muzyce odnajdujemy wyraźne skojarzenia z tą właśnie scenerią. Miarowy puls podkreślany przez partię fortepianu i instrumentów perkusyjnych, zrazu bazujący na jednej nucie (nuta stała determinuje również partię instrumentów smyczkowych), w przebiegu sceny rozwija się, a rytmika i kontrapunkty melodyczne – zwłaszcza instrumentów dętych – nabierają rozmachu. W oderwaniu jednak od zapisków i sugestii kompozytora (a tak było w wypadku scenografii zaproponowanej przez Mają Kleczewską) nasuwa się inne skojarzenie. Tempo i miarowość, ale również niski rejestr i operowanie ciemnymi barwami dają wrażenie, że oto Nowak stworzył coś na kształt marsza żałobnego. W kontekście rozliczania małżeństwa ze wspólnie spędzonego czasu skojarzenie to jest jeszcze silniejsze.

287 288 289

A Fl. *mf* *f*

Ob.

Bs. Cl. *mf* *f*

Bsn.

Hr.

Trp. *mf* *f* quickly take out snare

Tbn.

Perc. 1 *mf* *f* Toms, Gong, Snare *mf* *f* Cym

Perc. 2 *mf* *f* *mf* *f* quickly take out mtr

Pno.

Fl.

Vln. 1 *f* *ff*

Vln. 2 *f* *ff*

Vla. *mf* *f* *ff*

Vcl. *mf* *f* *ff*

Ch.

287 288 289

Przykład 5. Sudden Rain, scena 3.

337

338 339

Fl.

Ob.

Bn.

Cl.

Trp.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Pno

Bn.

Ba.

Soprano

Alto

Tenore

Basso

337

338 339

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

hide in - side - in - side - hide in - side

hide in - side - in - side - hide in - side

Przykład 6. *Sudden Rain*, takt 339, akord dwunastodźwiękowy.

W scenie tej kompozytor stworzył kulminację niemal idealną. Od pierwszych do ostatnich taktów ten fragment opery to rodzaj niezwykle skonstruowanej gradacji. Choć dominuje tu jedno tempo, słuchacz ma wrażenie ciągłego rozwoju. Dzieje się tak za sprawą zastosowanej rytmiki: od trwających, półnutowych brzmień, aż po rozdrobnione niemiarowe i synkopowane grupy. Wszystkie grupy instrumentalne podejmują narrację w najniższym rejestrze i stopniowo „wspinają się” aż do rejestru najwyższego. Efekt ten wspomaga harmonia: współbrzmienia z pierwszych taktów sceny 3. opierają się niemal wyłącznie na układach kwartowo-kwintowych, by w miarę rozwoju osiągnąć pełen dwunastodźwięk (takt 339, pierwsza miara). Taki sposób konstrukcji harmoniczych – od prostego, nieraz tonalnego do dwunastodźwiękowego współbrzmienia – spotyka się u Nowaka nie po raz pierwszy<sup>27</sup>.

---

### *Dlaczego deszcz?*

Na zakończenie wypada dodać kilka słów o tytule opery, bowiem niespodziewany deszcz staje się w sposób dosłowny i metaforyczny kluczem do odczytania utworu Aleksandra Nowaka. Deszcz – jego symbolika zawarta w Biblii, podaniach ludowych i literaturze pięknej – jest niezwykle bogata. To literacki symbol smutku i melancholii, według wierzeń ludowych mógł również symbolizować żałobę<sup>28</sup>. Mimo pierwszego, oczywistego skojarzenia, interpretację należałoby rozszerzyć. Deszcz, który budzi skojarzenia z płaczem rozstających się małżonków, może być również odczytywany jako symbol oczyszczenia trwającej sytuacji niezrozumienia, symbolicznego zamknięcia kończącego się etapu.

I wreszcie, tytuł opery Nowaka przynosi skojarzenie z książką amerykańskiej pisarki Maritty Wolff, której powieść *Sudden Rain* opowiada historię sześciu małżeństw będących na życiowym zakręcie. Choć napisana w latach 60., wydana niedawno, powieść Wolff nie straciła nic ze swej aktualności, a podjęcie podobnego tematu niezależnie przez dwóch twórców jest przykładem smutnej paraleli – mówiącej o kondycji człowieka w świecie i między innymi ludźmi na przełomie wieków.

---

*Magdalena Stochniol*

*Summary*

*Sudden Rain* (2008) by Aleksander Nowak. An extraordinary opera about ordinary problems

In the oeuvre of Aleksander Nowak, *Sudden rain* represents the composer's first attempt at a dramatic work for the stage. The opera was written in 2008 and is intended for soprano, baritone, mixed choir and chamber orchestra. Its theme focuses on a disagreement between two

---

<sup>27</sup> Podobną konstrukcję harmoniczną opisywałam w odniesieniu do cyklu pieśni *Songs of Caress*. M. Stochniol, *op. cit.*

<sup>28</sup> J.E. Circlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 109.

people who are close to each other. The first part of the article describes the genesis of the composition and analyses the text of the opera, indicating important structural elements and their symbolic meaning. The second part discusses the influence of other twentieth-century musical trends on opera, such as the new romanticism and sonorism. The final part of the article attempts to determine the essential features of compositional skills and the aesthetic of Aleksander Nowak's music.