

AKADEMIA MUZYCZNA IM. S. MONIUSZKI W GDAŃSKU

WYDZIAŁ WOKALNO - AKTORSKI

KATEDRA WOKALISTYKI

Alicja Węgorzewska-Whiskerd

**ASPEKTY TWORZENIA POSTACI
Z POŁĄCZENIA KONWENCJI DRAMATU ANTYCZNEGO
ZE WSPÓŁCZESNYM TEATREM OPEROWYM
W TYTUŁOWEJ PARTII W OPERZE BENJAMINA BRITTENA
*THE RAPE OF LUCRETIA***

Praca doktorska napisana

pod kierunkiem naukowym

prof. dra hab. Dariusza Paradowskiego

Gdańsk 2015

Partia Lukrecji z opery Benjamina Brittena *The Rape of Lucretia* należy do jednej z najbardziej okazałych dla głosu mezzosopranowego spośród oper XX i XXI wieku. W całej literaturze operowej wyróżnia się bogactwem inwencji w potraktowaniu tego głosu, zwłaszcza w odniesieniu do muzycznych elementów takich jak melodyka i metryka. Również pod względem sztuki aktorskiej stanowi nie lada wyzwanie, bowiem całe dzieło Brittena nawiązuje do dramatu antycznego. Zatem połączenie kanonów sztuki antycznej ze współczesnym teatrem operowym jest bardzo interesujące aczkolwiek niekoniecznie proste.

W tym kontekście interpretacja tytułowej postaci nie należy do łatwych. Składają się na ten stan rzeczy pod względem muzycznym z jednej strony środki techniki kompozytorskiej Benjamina Brittena jak i fakt, iż język oryginału, czyli angielski „nie służy” wokalnej technice operowej. Chcąc bowiem prawidłowo wykonać partię pod względem wokalnym narusza się mimo woli strukturę języka angielskiego. Gdy jednak dba się o jego wymowę, to z kolei nie jest się w zgodzie z wokalnym traktowaniem zgłosek i samogłosek. Pogodzenie tych dwóch aspektów należy do jednej z najtrudniejszych wyzwań interpretacyjnych.

Muzyka angielskiego kompozytora jest pełna uroku, wręcz ilustracyjności, ale wokalistka realizująca postać Lukrecji, musi jakże często rozpoczynać swoje kwestie jakby znikąd, gdyż wcześniej nie ma żadnej muzycznej „podpowiedzi” (np. w orkiestrze) co do wysokości początkowego dźwięku. Użycie ponadto niskiego rejestru (poza skalą mezzosopranu) także nastęca wielu trudności. Metryka jest niebywale skomplikowana poprzez częste występowanie grup rytmicznych niemiaryowych oraz zmiany metrum.

Z kolei pod względem aktorskim rola Lukrecji także jest niełatwym zadaniem. Sława jej cnoty opromienia imię jej męża Collatinusa. Ta cnota jest przedmiotem obsesji etruskiego władcy Rzymu – Tarkwiniusza, który zamierza Lukrecji jej pozbawić. Tymczasem ona, jako nadal wierna (i to wyjątkowo na tle innych kobiet) budzi podziw i równocześnie niechęć wobec ideału, który bardzo rzadko pojawia się wśród ludzi nie tylko tamtych czasów. Oszczędnymi acz czytelnymi środkami aktorskimi odtwórczyni głównej roli winna przekazać odmienne stany emocjonalne: miłość i wierność małżeńską, obrzydzenie i niechęć do Tarkwiniusza, upokorzenie i ogromne poczucie winy, gdy jednak zostaje zgwałcona.

Problematyka etyczna grzechu i fatum są nadrzędnymi w dziele Brittena i, podobnie jak w operze Karola Szymanowskiego *Król Roger*, aspekt mistyczny wysuwa się na pierwszy plan. W przypadku dzieła Brittena zderzają się dwa światy: pogański i cywilizowany – chrześcijański. Lukrecja jest symbolem ducha chrześcijańskiego, a więc takich cech jak pokora, niewinność, wierność, które niełatwo jest wyrazić na scenie. Dodatkowym

utrudnieniem interpretacji aktorskiej (a także i wokalne) jest fakt, iż niemała część akcji dzieje się, gdy Lukrecja znajduje się w pozycji leżącej.

Ostatni akt życia, śmiertelny, samobójczy cios zadany sztyletem – jest dowodem na potwierdzenie jej wierności. Jednakże muzyka jaka pojawia się już po śmierci Lukrecji wyraża poczucie grzechu oraz skrywane pragnienia namiętności. Zatem tak subtelną i jednocześnie różnorodną paletę uczuć winna wyrazić odtwórczyni głównej roli.

Miałam przywilej interpretacji postaci Lukrecji w pierwszej polskiej premierze dzieła Benjamina Brittena w Operze Krakowskiej w 2004 roku. Przedstawienie pod kierownictwem muzycznym Piotra Sułkowskiego w reżyserii Włodzimierza Nurkowskiego utrzymane było w stylistyce antycznego dramatu. Cztery lata później, w 2008 roku, kreowałam postać Lukrecji w Operze Bałtyckiej w Gdańsku (w reżyserii Petera Telihy'ego i pod kierownictwem muzycznym José Maria Florêncio). Z kolei ta prezentacja odznaczała się zupełnie innymi walorami. Ascetyczna scenografia, umowne podejście do wielu scen łącznie z najważniejszą, czyli sceną gwałtu oraz symbolika kolorów i specyficzna gra aktorska zbliżyły ją do konwencji współczesnego teatru operowego.

Celem mojej pracy jest, więc próba odpowiedzi na następujące pytanie: Jak wykreować postać Lukrecji w Operze Benjamina Brittena „*Gwałt na Lukrecji*”, aby zawrzeć zarówno aspekty dramatu antycznego i współczesnego teatru operowego?

Odpowiedzą na tak sformułowane pytanie będzie dookreślenie tych aspektów w kreacji tytułowej postaci opery Benjamina Brittena.

Praca składa się z czterech rozdziałów. W pierwszym przedstawiam (w oparciu o literaturę) konwencje dramatu antycznego i współczesnego teatru operowego. Drugi rozdział został poświęcony Benjaminowi Brittenowi jako kompozytorowi oper, w tym przede wszystkim twórcy dzieł kameralnych, tworzonych z myślą o kolejnych zespołach operowych powoływanych w Wielkiej Brytanii po II wojnie światowej. Trzecia część pracy dotyczy genezy powstania opery oraz jej libretta. Natomiast czwarty i ostatni rozdział został poświęcony postaci Lukrecji i jej interpretacji w kontekście użycia środków technik: aktorskiej i wokalne adekwatnych dla antycznej treści dzieła kierowanej wobec współczesnego adresata. Pracę zwińcza podsumowanie, spisy: bibliograficzny, fotografii i przykładów muzycznych oraz załączniki.

Awangarda, czyli tendencje artystyczne o nastawieniu nowatorskim i eksperymentalnym, jakie pojawiły się w sztuce XX wieku, niosły ze sobą ogromny imperatyw buntu wobec zastanych struktur formalnych, kanonów estetycznych i światopoglądowych. Częstym jej efektem była destrukcja, burzenie dotąd usankcjonowanych reguł. Także Benjamin Britten w swojej twórczości operowej podążał z duchem czasu. Choć jego muzyka stroni od ekstrawagancji, to jednak stanowi kompilację trendów muzyki XX wieku. Rozszerzona tonalność w powiązaniu z bogatą paletą kolorystyczną, dyktowane znakomitym talentem lirycznym i dramatycznym Brittena, pozwoliły na stworzenie własnego języka, *do pewnego stopnia oryginalnego, choć za oryginalnością nigdy nie goni*. Cechą istotną była swoista pokora kompozytora do nowości (impresjonizmu, politonalności), które podobnie jak w stosunku do muzyki tradycyjnej u niego są poddawane jakby archaizacji.

Stąd muzyka Benjamina Brittena stanowi największe wyzwanie dla wokalistki interpretującej tytułową postać *Gwałtu na Lukrecji*. Warstwa dźwiękowa jest na tyle skomplikowana, że – zgodnie z dwoistością natury samego kompozytora – –niejednoznacznie dookreśla cechy bohaterki. To w muzyce odzwierciedlane są głęboko skrywane namiętności Lukrecji do swojego gwałciciela, choć na zewnątrz deklaruje ona wierność małżonkowi. To muzyka wyraża wątpliwości targające Lukrecją. Stąd koncepcja jednoznaczności postaci, bohaterów antycznych dramatów, zostaje podważona przez samego kompozytora. Lukrecja patrycjuszka zachowuje się godnie, z szacunkiem dla królewskiego syna oferuje mu gościnę. W scenie gwałtu jest wiarygodna, pozostawia jednak wrażenie nie do końca jednoznaczne, gdy mimo zapewnień małżonka o miłości i wymazaniu incydentu, popełnia pospiesznie akt samobójstwa.

Zgodnie z koncepcją Arystotelesa opera Brittena *Gwałt na Lukrecji* skonstruowana jest z *ekspozycji, perypetii i katastrofy*. Zachowana jest także jedność czasu i, nie licząc prologu (sceny I), także jedność miejsca. Z dwóch porównywanych inscenizacji wersja Opery Krakowskiej zbliżona jest bardziej do koncepcji dramatu antycznego, co podkreśla cały entourage wizualny: kostiumy, scenografia, maski, projekcja filmowa. Także gra aktorska oszczędna, acz przekonująca, wyróżnia tę realizację jako zbliżoną do naszych wyobrażeń o dramacie antycznym.

Z kolei koncepcja współczesnego teatru, zakładająca bliski kontakt aktora z widownią z dążeniem do zmniejszenia zapory, jaką jest rama prosceniowa, została zrealizowana w spektaklu Opery Bałtyckiej. Był on odzwierciedleniem próby skoncentrowania uwagi na wykonawcach i skłonności do przestrzegania, by strona dekoracyjna nie odciągała widza

od tego, co dzieje się na scenie. Kontakt z widownią jest tu najważniejszy. Publiczność, bowiem nie jest traktowana jako zbiór odbiorców patrzących, ale emocjonalnie przeżywających zgodnie z indywidualną siłą gry wyobraźni każdego z nich.

Budując postać Lukrecji, odtwórczyni tej roli winna więc respektować fakt, że według koncepcji dramatu antycznego jest rzymską patrycjuszką, której nie godzi się zachowywać się inaczej, niż przystoi kobietom jej stanu. Chyba nie przypuszcza, że zmuszona siłą do współżycia, będzie czerpała jednak przyjemność z tego faktu. Być może do samobójstwa pcha ją również konieczność zabicia własnego wstydu, a nie tylko zbrukanie cnoty.

W koncepcji współczesnego teatru Lukrecja bardziej otwarcie przyznaje się do swojej głęboko skrywanej ekscytacji wobec tego, który okrywa ją hańbą. Preferowanie nagości, rozrywanie szat czyni ją bardziej niepohamowaną. Adresuje wobec widza niejednoznaczną postawę wobec faktu gwałtu i swego zamiaru: śmierci zamiast życia w pohańbieniu czy śmierci w obliczu wstydu wiarołomstwa ze wskazaniem na tę drugą ewentualność? Bez względu jednak na interpretację tych intencji, akt samobójstwa Lukrecji staje się, zgodnie z przekazami historyków, sygnałem do wzniecenia zrywu Rzymian ku zastąpieniu monarchii republiką.

Dokonując próby wyboru między koncepcjami dramatu antycznego, a współczesnego teatru należy uznać, że decydująca rola przypada realizatorom spektaklu. To ich wizja nadaje stygmat głównej postaci. Wybór koncepcji ułatwia sam kompozytor. Postać Lukrecji jest bowiem znakomitą egzemplifikacją inklinacji Brittena do sięgania po skomplikowane charakterologicznie postacie. Obok Petera Grimesa, Alfreda Herringa, Billy'ego Buda i Gloriany – Lukrecja jest osobowością złożoną i niejednoznaczną, o nieakceptowanych społecznie uczuciach. W ten sposób sam Britten przekazywał swój wizerunek głęboko skrywanej orientacji, która w jego czasach i w Wielkiej Brytanii traktowana była nagannie. Jakkolwiek by nie oceniać kontrowersyjnej osobowości głównej bohaterki, magia muzycznej wirtuozerii Brittena osiągniętej skromną paletą instrumentów, budzi powszechny podziw.

Kompozytor potrafił znaleźć swój własny, oryginalny język, choć o te oryginalność nigdy nie zabiegał. Niewątpliwie na firmamencie muzyki światowej Benjamin Britten pojawił się i pozostaje jako gwiazda pierwszej wielkości.

THE STANISŁAW MONIUSZKO MUSIC ACADEMY IN GDAŃSK
FACULTY OF VOCALISM AND ACTING
VOCALISM CHAIR

Alicja Węgorzewska-Whiskerd

**THE ASPECTS OF CREATING CHARACTERS BY COMBINING
CONVENTIONS OF THE ANCIENT DRAMA
WITH CONTEMPORARY OPERA THEATRE
IN THE TITLE PART OF THE BENJAMIN BRITTEN'S OPERA
*THE RAPE OF LUCRETIA***

Doctoral thesis written
under the supervision of
prof. dr hab. Dariusz Paradowski

Gdańsk 2015

The Part of Lucretia from the Benjamin Britten opera *The Rape of Lucretia* is one of the most imposing for mezzo-soprano voice from all operas of the XX and XXI century. In all of the opera literature it stands out with its richness of invention in treating this voice, especially in reference to musical elements such as melodics and metro-rhythmics. It also poses a challenge regarding the art of acting, because Britten's whole work refers to ancient drama. Therefore, connecting the canons of ancient art with contemporary opera theatre is very interesting, although not necessarily easy.

In this context, the interpretation of the title character is not an easy one. In musical terms what comprises this state are the means of Benjamin Britten's compositional technique and the fact that the original language, English, does not work in favour of the operatic vocal technique. Because when attempting to correctly perform the part vocally, the structure of the English language involuntarily becomes fractured. When there is an emphasis on pronunciation, then there is an undermining in treating syllables and vowels. Bringing together these two aspects is one of the hardest interpretative challenges.

The music of the English composer is full of charm, almost illustrative, but the singer playing the role of Lucretia has to often begin her lines almost from nowhere, because there is no prior musical “hint” (for example in the orchestra) as to the pitch of of the first sound. Moreover, using a low register (beyond the mezzo-soprano scale) also poses difficulties. The metro-rhythmics is exceptionally complicated because of the frequently appearing irregular rhythmic groups and meter changes.

In turn, the role of Lucretia is also not an easy task in terms of acting. The glory of her virtue shines upon the name of her husband, Collatinus. That virtue is the obsession of an Etruscan ruler of Rome – Tarquinius, who intends to deprive Lucretia of it. In the meantime, being still faithful (and exceptionally in comparison to other women) she arouses simultaneously admiration and aversion towards the ideal which very rarely appears among the people belonging not only to that time. The actress playing the title role should, using limited but clear means of acting, present different emotional states: love, marital fidelity, disgust and reluctance towards Tarquinius, humiliation and an immense guilt after she gets raped.

The issues of ethics, sin and doom are overriding in Britten's work, and similarly to Karol Szymanowski's opera *King Roger*, the mystic aspect is put out to the forefront. In Britten's work two worlds collide: the pagan world and the civilized-Christian one. Lucretia is the symbol of the Christian spirit, therefore such qualities as humility, innocence or

faithfulness which are not easy to be presented on stage. An additional impediment in the interpretation (vocal and acting) is the fact that Lucretia is in the lying position during a significant amount of time.

The last act of life, a fatal, suicidal dagger blow – is proof of her faithfulness. Although, the music which appears right after Lucretia's death expresses the sense of sin and a hidden desire for passion. Therefore, the actress should express such subtle and at the same time diverse palette of emotions.

I had the privilege of interpreting the character of Lucretia in the first Polish premier of Benjamin Britten's work at the Krakow Opera in 2004. The show under the musical leadership of Piotr Sułowski and directed by Włodzimierz Nurkowski was kept in the style of an ancient drama. Four years later, in 2008, I was creating the character of Lucretia at the Baltic Opera in Gdańsk (directed by Peter Telihy and under the musical leadership of José Maria Florêncio). This presentation however, had a totally different character. The ascetic stage design, a spurious approach towards many scenes including the most important one (the scene of rape), the symbolism of colours and peculiar acting made brought the play closer to the convention of modern opera theatre.

The aim of my thesis is therefore an attempt at answering the following question. How to create the character of Lucretia in Benjamin Britten's opera *The Rape of Lucretia* in order to include both elements, of ancient drama and modern opera theatre.

The answer to such a question will be defining these aspects in the creation of Benjamin Britten's title character.

The thesis consists of four chapters. In the first one I present (basing on the bibliography) the convention of ancient drama and modern opera theatre. The second chapter has been devoted to Benjamin Britten as a composer of operas, and a creator of mainly chamber works which were created with following opera groups appointed in Great Britain after the second World War in mind. The third part of the thesis considers the origin of creating the opera and its libretto. The fourth and final chapter is devoted to the character of Lucretia and its interpretation in the context of acting and vocal techniques adequate to the antique content of the work which is directed at a contemporary recipient. The thesis ends with a summary, lists: bibliography, photographs and musical examples, and appendices.

Avant-garde, namely artistic tendencies of an innovative and experimental disposition, which appeared in the art of the XX century, brought with them an immense imperative of rebellion towards the existing formal structures, aesthetic and belief canons. Its frequent effect was the destruction and demolition of sanctioned rules. Benjamin Britten also went with the

zeitgeist in his opera productions. Although his music avoids extravagance, it is a compilation of musical trends of the XX century. The expanded tonality along with the rich palette of colours, dictated by Britten's excellent lyrical and dramatic talents, allowed the formation of an own language, *to a certain point original, although he never pursued originality*. An important feature was the composers peculiar humility towards newness (impressionism, polytonality), which similarly to traditional music, in his works undergo archaization.

Hence, the music of Benjamin Britten is the toughest challenge for the singer interpreting the title character of *The Rape of Lucretia*. The sound stratum is so complicated that – in accordance with the duality of the director's nature – defines ambiguously the qualities of the character. It is music in which Lucretia's deeply hidden passions towards her rapist are reflected, although on the surface she declares faithfulness to her husband. It is music which expresses doubts which torment Lucretia. Hence, the conception of the explicitness of the characters of ancient drama, becomes undermined by the composer himself. Lucretia, as a patrician, acts appropriately and with respect to the king's son, offers him to stay. During the rape scene she is believable, although she leaves an impression of being not quite unambiguous when after her husband ensures her of his love and effacing the incident, she quickly commits suicide.

In accordance with Aristotle's conception, Britten's opera *The Rape of Lucretia* consists of *exposition, peripeteia and catastrophe*. The unity of time is maintained, and excluding the prologue (the first scene) so is the unity of place. From two comparable productions of the opera the one by the Krakow Opera is closer to the conceptions of the ancient drama, which emphasizes the visual entourage: costumes, stage designs, masks, film projection. Also acting, conservative but convincing, favours this version as the one closer to our idea of the ancient drama.

In turn the concept of the contemporary theatre, which assumes the actor's close contact with the audience, aiming at reducing the barrier which is the proscenium frame, has been implemented in the production done by the Baltic Opera. It was a reflection of an attempt of focusing the attention on the performers and the tendency to ensure that the decorations do not distract the viewer from what is going on on the stage. The contact with the audience is the most important. They are treated not as a collective of observers, but as experiencing emotionally accordingly to their individual power of imagination.

Creating the character of Lucretia, the main actress should respect the fact that according to the conception of ancient drama, she is a Roman patrician for which it is not proper to act differently than for women of her status. Surely, she does not consider the

possibility that when forced to sexual intercourse, she will enjoy it. Perhaps what pushes her towards suicide is not only the loss of her virtue but also the need to kill her own shame.

In the conceptions of contemporary theatre Lucretia admits more openly to the deeply hidden excitement towards the one who brings shame on her. Preferring nakedness and tearing of the raiment make her more uninhibited. She addresses the viewer with an ambiguous attitude as to the rape and her intentions: death rather than living in shame or death in the face of faithlessness with an emphasis on the latter? Regardless the interpretation of these intentions, the act of Lucretia's suicide becomes, accordingly with what historians say, the signal for Romans to stand up and overthrow the monarchy in favour of a republic.

When attempting to choose between the conceptions of ancient drama and of contemporary theatre one has to agree that the decisive role belongs to the producers of the show. It is their vision that gives the main character her stigma. The composer makes it easier to choose. Because the character of Lucretia is an excellent exemplification of Britten's inclination for reaching out for characterologically complexed characters. Next to Peter Grimes, Alfred Herring, Billy Bud and Gloriana – Lucretia is a complex and equivocal character, with socially unacceptable feelings. This way Britten represented his vision of a deeply hidden orientation which in his times and in Great Britain was considered blameworthy. In whatever way the controversial personality of the main character should be judged, the magic of Britten's musical virtuosity achieved with a humble palette of instruments, arouses universal admiration.

The composer managed to find his own unique language although he never solicited for that uniqueness. Undoubtedly, Benjamin Britten appeared and remains a shining star on the firmament of world music.