

KRAKOWSKA
OPERA

SEZON I

GWAŁT NA LUKRECJI
(THE RAPE OF LUCRETIA)

BENJAMIN BRITTEN



Dyrektor Naczelny / General Director
BOGUSŁAW NOWAK

Dyrektor Artystyczny / Art Director
RYSZARD KARCZYKOWSKI

Spektakl pod patronatem honorowym
Ambasadora Wielkiej Brytanii w Polsce



Ambasada Brytyjska
www.britishebassy.pl

oraz

Brytyjsko-Polskiej Izby Handlowej w Krakowie



This performance is staged under the honorary auspices
of His Excellency the Ambassador of the United Kingdom
of Great Britain to Poland and the British-Polish Chamber
of Commerce in Kraków



Opera Krakowska - instytucja kultury Województwa Małopolskiego
The Kraków Opera – Cultural Institution of Małopolska Regional Government

Spektakl wystawiono za zgodą / Staged by permission
of Boosey & Hawkes Music Publishers Limited

ISBN 83-917992-4-7

OPERA
KRAKOWSKA
SEZON L

BENJAMIN BRITTEN
GWALT NA LUKRECJI
[THE RAPE OF LUCRETIA]

Opera w dwóch aktach
libretto Ronald Duncan według sztuki André Obeya
Prapremiera w Glyndebourne, 12 lipca 1946

Opera in Two Acts
libretto by Ronald Duncan based on André Obey's Drama
World Premiere in Glyndebourne on 12 July 1946

REALIZATORZY / PRODUCTION TEAM

Kierownictwo muzyczne / Music Director
PIOTR SUŁKOWSKI

Reżyseria / Director
WŁODZIMIERZ NURKOWSKI

Scenografia i kostiumy / Set Designer and Costumes
ANNA SEKUŁA

PREMIERA POLSKA 8, 9 LUTEGO 2004
Scena Operowa w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie
Première in Poland 8 and 9 February 2004
The Opera Stage at the Słowacki Theatre in Kraków

WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA
PRODUCERS' CO-OPERATION

Asystent reżysera / Assistant Director
MARIUSZ KOLUCH
EWA STENGL

Korepetytorzy solistów / Soloists' Coaches
IRENA CELIŃSKA
KRISTINA KUTNIK
MAŁGORZATA WESTRYCH

Sufler / Prompter
AGNIESZKA SURCZYŃSKA

Inspicjent / Stage Manager
ANNA JAWORSKA

Tłumaczenie i przygotowanie tekstu na tablicę elektroniczną
Translation and Display-Board Text Editing
WŁODZIMIERZ NURKOWSKI

Obsługa tablicy elektronicznej / Display Board Operator
EWA GĄSIEWSKA
KRZYSZTOF SZAFRAN

Libretto

Akt I

Odstona 1.

Scena ukazuje obóz wojskowy nad Tybrem, a w nim etruskiego księcia Tarquinius (który, jak informuje chór, zasiadł niedawno na tronie królewskim), pijącego wino wspólnie z dwoma rzymskimi wodzami, Collatinusem i Juniussem. Ze swobodnej towarzyskiej rozmowy wynika, że obydwaj Rzymianie poprzedniej nocy udali się do Rzymu, aby niespodziewanym przybyciem zaskoczyć swoje małżonki i przekonać się o ich wierności. Niestety, jedynie Lukrecja żona Collatinusa, okazała się cnotliwą i godną zaufania, toteż serce Juniusa gryzie gniew i zawiść. Obawia się też, że szczęśliwy Collatinus może teraz wystawić go na pośmiewisko i odebrać przychylność ludu. Podszeptuje więc Junius na stronie Tarquiniusowi, aby zechciał wystawić na próbę stałość Lukrecji i przekonać się, czy jej cnota nie jest tylko brakiem okazji... Po krótkim wahaniu etruski władca oddała się, by wskoczyć na konia i popędzić do Rzymu. W gruncie rzeczy bowiem uśmiecha mu się ta podniecająca przygoda.

Odstona 2.

Do domu Collatinusa wkracza król Tarquinius, który prosi o gościnę na noc twierdząc, że jego koń okulał. Lukrecja z troską wypytuje go o swojego małżonka, co Tarquinius zbywa lekceważącym śmiechem, po czym kobiety prowadzą gościa do przeznaczonej dlań sypialni, życząc mu dobrej nocy. Scena ta ujęta została przez kompozytora w formę mistrzowskiego kwartetu z bardzo charakterystycznym prowadzeniem głosów, w melodii których rysuje się już przeczucie nadciągającego nieszczęścia.

Akt II

Jest noc. Tarquinius skrada się do łóżka śpiącej Lukrecji i budzi ją pocałunkiem. Pragnie on zrazu, aby małżonka Collatinusa uległa mu dobrowolnie; stara się więc pozyskać jej względy, rozbudzić namiętność. Lukrecja jednak nie chce o niczym słyszeć; opiera się i broni energicznie, wobec czego wściekły, nie panujący już nad sobą Tarquinius grozi jej wydobytym mieczem i siłą przeprowadza swą wolę.

Gdy budzi się dzień, Tarquinius znika, zaś zrozpaczona Lukrecja chce natychmiast posłać swą służebną po Collatinusa. Ten jednak wnet pojawia się sam, wraz z Juniussem, gdyż nocne zniknięcie Tarquinius zaniepokoiło go i obudziło złe przeczucia. I oto Lukrecja, ubrana w purpurową żałobną szatę, opowiada mu o dramatycznych wydarzeniach minionej nocy. Daremnie stara się Collatinus pocieszyć małżonkę, zapewniając iż nie uważa jej za winną i że zapomni o wszystkim. Lukrecja nie mogąc znieść doznanej hańby, sama własną ręką zadaje sobie śmierć. Collatinus i służebne niewiasty klękają przy jej zwłokach, podczas gdy Junius wzywa lud do zemsty i obalenia z tronu nikczemnego władcy.

[za: Józef Kański, *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1995]

Synopsis

Act I

Scene 1.

In a military camp on the Tiber, the Etruscan Prince Tarquinius (who only recently acquired the throne, as the chorus sings), is drinking wine with two other Roman generals, Collatinus and Junius. Their lively conversation indicates that the two Romans had travelled to Rome the previous night to surprise their wives and test their fidelity. Unfortunately, only Collatinus' wife Lucretia had proved faithful and trustworthy. Junius' heart is overwhelmed by anger and hatred. He is afraid that happy Collatinus may ridicule him causing mistrust of the people. Junius whispers to Tarquinius to challenge Lucretia's chaste and check if her virtue is only caused by lack of temptation... After short hesitation, the Etruscan ruler rides off to Rome. In fact, he enjoys the exciting adventure.

Scene 2.

Tarquinius enters Collatinus' home and asks to stay overnight claiming that his horse is lame. Lucretia asks Tarquinius about her husband with concern, but he only laughs neglectfully. Lucretia and her servants show him to his bedroom and wish him good night. That scene has been rendered by the composer in a form of a virtuoso quartet, with unique voice structures where melodies predict eminent misfortune.

Act II

During the night, Tarquinius creeps up to sleeping Lucretia and wakes her with a kiss. First, he wants Collatinus' wife to give in voluntarily. He tries to gain her favours and arise her passion. However, Lucretia refuses to surrender and struggles against his advances. Angry Tarquinius loses control, threatens her with his sword and rapes her.

Next morning, Tarquinius disappears. Distressed Lucretia wants to send her maid for Collatinus, but he arrives together with Junius, because of his concern of the sudden disappearance of Tarquinius. Lucretia, dressed in a crimson mournful gown, tells her husband about the dramatic events. Collatinus tries in vain to console his wife, assuring her of his understanding and promising to forgive her. But Lucretia is not able to bear disgrace and she stabs herself. Collatinus and servants kneel down at her corpse, while Junius calls the people to take revenge and overthrow the mean ruler.

[Józef Kański, *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1995]

Andrzej Tuchowski

Symbolika „Gwałtu na Lukrecji”

Z początkiem 1946 roku – a więc kilka miesięcy po pełnej sukcesu premierze *Petera Grimesa* – podejmuje Britten pracę nad swą pierwszą operą kameralną: *Gwałt na Lukrecji*. Bezpośredniego impulsu do powstania opery dostarczyła sztuka Andre Obeya *La Viol de Lucrece*, oparta na starożytnej opowieści o rzymskiej cnocie zbrukanej etruską żądzą i zdradą. Opowieść ta pojawia się już u Liwiusza i Owidiusza, później temat ten przejął Szekspir w swym wczesnym poemacie *The Rape of Lucretia*. Wszystkie te źródła opiewają historię, która miała się zdarzyć w V wieku p.n.e., w okresie panowania Etrusków nad Rzymem. Sławna ze swej urody i wierności żona rzymskiego patrycjusza – Lukrecja – została zgwałcona przez etruskiego władcę, po czym popełniła samobójstwo.

U Brittena historia ta nabiera wielorakiej wymowy symbolicznej. Zdaniem librecisty, Ronald Duncana, legenda o Lukrecji wywodzi się z mitologii etruskiej: „Tak, jak żyźność życia zniweczona zostaje przez śmierć, tak duch ulega profanującemu działaniu czasu. W moim przekonaniu Lukrecja jest symbolem ducha, Tarkwiniusz – uosobieniem losu”. Z kolei rzymski punkt widzenia podkreśla polityczną wymowę czynu Tarkwiniusza: gwałt na Lukrecji staje się symbolem zniewolenia Rzymu i barbarzyńskiego sposobu sprawowania władzy. Powyższe symbole unieważnione zostają w chrześcijańskim planie dzieła reprezentowanym przez chór patrzący na przedstawione wydarzenia oczami, które *niegdyś plakały łzami Chrystusa*. Pojęcie fatum zastąpione zostaje grzechem – ale i przebaczeniem, zaś Tarkwiniusz i Lukrecja jawią się jako słabe istoty ludzkie przeciwstawione moralnej potędze Zbawcy, którego błogosławieństwo sięga w obu kierunkach biegu czasu.

Ta chrześcijańska konkluzja wieńcząca opowieść z czasów pogańskich, przyjęta przez Duncana pod naciskiem kompozytora, była w latach 40-tych częstym przedmiotem ataków krytyki. Jednakże spojrzenie z perspektywy całokształtu twórczości Brittena ujawnia, iż tego rodzaju odniesienia są niezmiernie charakterystyczne w przypadkach podjęcia przezeń motywów krzywdy, przemocy, czy też niewinności zdeprawowanej brutalnymi prawami życia. I właśnie ta ostatnia problematyka zdaje się w omawianym dziele dominować, nabierając cech symbolu o zabarwieniu autobiograficzno-psychoanalitycznym. Otóż w bibliotece Brittena w Aldeburgh zachował się rysunek Williama Blake'a przedstawiający uskrzydłonego chłopca i odrażającego starca, który wielkimi nożycami podcina chłopcu skrzydła. Podpis oznajmia, iż w ten sposób niewinność (*innocence*) zostaje unicestwiona doświadczeniem życiowym (*experience*). Jak wiadomo, postać zadźrzczonego chłopca, ginącego w rozmaitych okolicznościach, pojawia się u Brittena wręcz obsesyjnie. Interesujące prawidłowości zauważamy również obserwując funkcje dramatyczne głównych postaci w całej operowej twórczości kompozytora. Znamienne jest, iż kobiety na ogół występują w rolach kojarzonych z macierzyństwem dosłownym i metaforycznym. Z kolei wśród postaci męskich dominuje romantyczny outsider samotnie przeciwstawiający się otoczeniu, pojawia się również ironiczna stylizacja archetypu starca-mędrca – typowa dla brytyjskich twórców owego pokolenia. Natomiast zestawienie postaci męskich i kobiecych ujawnia kolejną prawidłowość: jedynie postacie męskie są aktywne wobec świata, ale właśnie ich aktywność staje się bezpośrednią przyczyną zaistniałych tragedii.

Wydaje się oczywiste, iż u źródeł opisanych prawidłowości i symboli leży homoerotyzm i pacyfizm kompozytora, konsekwencją czego było narastające u niego poczucie frustracji, alienacji i wyobcowania ze społeczeństwa. Nie ulega wątpliwości, że Britten utożsamiał się ze swymi outsiderami. Również ów bolesny Blake'owski symbol zdaje się odnosić do jego własnych rozterek, które przeżywał w okresie dojrzewania gdy uświadomił sobie

Symbolic Meanings of The Rape of Lucretia

Early in 1946, or several months after a successful premiere of *Peter Grimes*, Britten initiated work on his first chamber opera, *The Rape of Lucretia*. A direct impetus for that decision was given to him by Andre Obey's play, *La Viol de Lucrece*, based on an ancient Roman story of chastity destroyed by Etruscan lust and betrayal. The story can be found in Livy and Ovid, and it was later adopted by Shakespeare in his early poem *The Rape of Lucretia*. All those sources resounded the story which supposedly had happened in the fifth century B.C. when Etruscans reigned in Rome. Lucretia, the wife of a Roman patrician, notorious for her charm and faithfulness, committed a suicide after she had been raped by an Etruscan ruler.

In Britten's rendering, the story assumed many symbolic meanings. It reflected two diverse systems of values determined by pagan and Christian cultures. According to Ronald Duncan, the author of the libretto, the legend of Lucretia originated from the Etruscan mythology: "As the fertility of life is destroyed by death, the spirit gives way to the desecrating operation of time. In my opinion, Lucretia is a symbol of spirit and Tarquinius a personification of fate." The Roman viewpoint emphasises a political significance of Tarquinius' deed: the rape of Lucretia becomes a symbol of Roman captivity and barbarous reign. However, such symbols are nullified in the Christian understanding of the work. That viewpoint is represented by the Chorus commenting on the events as they develop and observing them with the eyes *which once cried out Christ's tears*. The concept of fate is replaced by the concept of sin, accompanied however by forgiveness, while Tarquinius and Lucretia appear to be weak humans opposing the moral power of the ruler whose blessing extends in both directions of time.

That Christian conclusion of a pagan story accepted by Duncan under the composer's pressure became an object of frequent criticism in the 1940's. However, if we look at it from the prospect of Britten's complete works, we may find that such references are extremely characteristic for him whenever he chooses to exploit the motifs of harm, violence, or innocence depraved by brutal rules of life. Indeed that last issue seems to dominate the opera under discussion and assumes symbolic meaning, with autobiographic and psychoanalytical taints. In fact Britten's library in Aldeburgh keeps a sketch by William Blake showing a winged boy and a repugnant old man who cuts off the boy's wings with huge scissors. The inscription says that innocence is destroyed by experience. As we know, figures of oppressed boys dying in various circumstances appear in Britten's works as obsessions. Interesting regular occurrences can also be found in dramatic functions of main protagonists in all the composer's operas.

It is significant that women occur generally in their roles associated with maternity, both literal and metaphoric. They offer upbringing and care, including feudal power as the most distant range of associations related to upbringing and care. However, male protagonists are dominantly solitary romantic outsiders opposing the community. There is also an ironic stylisation of the archetype of an old wise man, typical for British artists of that generation. A juxtaposition of male and female protagonists displays another regularity: only male figures represent active attitudes towards the world, although their activity becomes a direct reason of tragedy.

It seems obvious that the source of such irregularities and symbols is the composer's homoeroticism and pacifism, resulting in a growing feeling of frustration, alienation and isolation from the community. Undoubtedly, Britten identified himself with outsiders rather. Also that Blake's painful symbol seems to refer to Britten's own perplexities experienced in puberty when he realised his difference that was hard for him to acknowledge. Although the theme of the legend of Lucretia perfectly fits Britten's fascinations, the heterosexual implications of the story are definitely rather

swoją „inność”, z którą nie mógł się pogodzić. O ile więc tematyka legendy o Lukrecji doskonale wpisuje się w zakres fascynujących Brittena tematów, o tyle nietypowo przedstawia się zdecydowanie „heteroseksualna” implikacja opowieści. Albowiem postać kobiety uosabiająca zarówno niewinność, jak i odmiennność w stosunku do zdemoralizowanego otoczenia, jest dość wyjątkowym u Brittena zjawiskiem personifikacji przymiotów zwykle reprezentowanych przez dziecko (niewinność) i młodego mężczyznę (outsider). Próby rozwikłania owej zagadki dokonuje Humphrey Carpenter, sugerujący dość sensacyjną tezę, iż Britten miał powody, aby utożsamiać się ze swą tytułową bohaterką. Zdaniem Carpentera, Britten przeszedł piekło homoerotycznej deprawacji w szkole, w wyniku brutalnego molestowania ze strony jednego z nauczycieli. Wprawdzie teza Carpentera oparta jest bardziej na insynuacjach niż dowodach, niemniej nie można jego interpretacji odmówić pewnej logiki. W ten sposób bowiem pojawia się nowe tłumaczenie ironicznego ujęcia archetypu starca, a także skojarzenia władzy patriarchalnej z gwałtem i deprawacją. Z drugiej zaś strony nowego znaczenia nabiera wielokrotnie już zauważana przez badaczy twórczości Brittena dwuznaczność ujawnianych przez muzykę podświadomych pragnień Lukrecji. Otóż operowanie przez kompozytora motywami obu głównych postaci (zgodnie z jego koncepcją, iż to właśnie muzyka daje nam wgląd w tajniki duszy postaci na scenie) wyraźnie sugeruje, iż niewinność Lukrecji zagrożona jest nie tylko z zewnątrz. Motywy symbolizujące obie główne postaci dzieła po raz pierwszy zaprezentowane zostają w pierwszej scenie, w partii Tarkwiniusza. Jego „osobisty” motyw, oparty na czterodźwiękowym odcinku opadającej gamy pojawia się, gdy w wyniku kłótni z Juniuszem gniewnie przypomina kim jest (*You forget I am the Prince of Rome!*). Bezpośrednio po tym następuje - oparty na następstwie małych tercji i małych sekund - swoiście „zaokrąglony” motyw Lukrecji. Słyszymy go, gdy Tarkwiniusz śławi „inność” Lukrecji - a więc jej zasady moralne (*To the chaste Lucretia*). „Czysta Lukrecja” staje się obsesją zięjącego nienawiścią i zazdrością Juniusza oraz ogarniętego rosnącą namiętnością Tarkwiniusza, zaś dominacja jej motywu w całej tej scenie ukazuje w jakim stopniu myśli mężczyzn zaprzątnięte są jej osobą. Motoryczne interludium ilustrujące pęd rumaka, na którym Tarkwiniusz podąża w ową fatalną noc do domu Lukrecji, oparte jest na augmentacji jej motywu i tenże motyw stanowi podstawę ostatinowych figur fletowych ilustrujących bierny opór fal Tybru, ustępujących pod naporem zwycięskiej energii konia i jeźdźcy. Tymczasem Lukrecja tęskni za mężem. Ilekroć jednak wypowiada jego imię słyszymy odwrócony motyw Tarkwiniusza! Te freudowskie implikacje powracają, gdy jej tęsknota przeistacza się w ból: *Jakże okrutni są mężczyźni ucząc nas miłości - budzą ze snu dziecinnych marzeń, wprowadzają w świat namiętności, a potem - odjeżdżają*. Przy słowie „namiętność” motyw Tarkwiniusza objawia się w całej okazałości. I wreszcie w scenie poprzedzającej gwałt, w trakcie nerwowego dialogu Lukrecja z przerażeniem wyjawia Tarkwiniuszowi: *W gąszczu moich snów zawsze byłem tygrysem!* Wówczas oba muzyczne symbole, przetransponowane do tonacji cis-moll zlewają się w jeden wspólny motyw żądy. Jego siła urasta do ogromnych rozmiarów gdy chór przedstawia, jak wielka podziemna rzeka płynie przez Lukrecję, zatapiając Tarkwiniusza. Dla obojga nie ma już odwrotu...

Na drugi dzień Lukrecja niemal histerycznie reaguje widząc orchidee: *tylko kwiaty mogą być czyste!* Do końca nie wiemy, czy powodem jej samobójstwa był rzeczywiście czyn Tarkwiniusza, czy raczej odkrycie w sobie pragnień, które stały w jaskrawej sprzeczności z takim obrazem własnego „ja”, jaki Lukrecja chciała za wszelką cenę zachować.

Prawykonywanie dzieła miało miejsce 12 lipca 1946 w Glyndebourne. Całość reżyserował Eric Crozier (przyszły librecista *Alberta Herlinga*, który zresztą pierwszy zwrócił uwagę Brittena na sztukę Obeya), scenografię opracował John Piper (późniejszy wieloletni współpracownik Brittena), dyrygował Ernest Ansermet, a pojawiający się we wszystkich operach Brittena tenor Peter Pears tym razem wystąpił w roli chóru męskiego i narratora.

untypical. Here, the figure of the woman who is both innocent and different from demoralised community is a fairly exceptional Britten's phenomenon of personification of the nature usually represented by a child (innocence) or a young man (outsider).

Attempts at resolving the mystery were made by Humphrey Carpenter who suggested quite a sensational premise in his biography published in 1992 and based on the composer's letters and diaries previously inaccessible under a testament: Britten had reasons to identify himself with his title female protagonist. According to Carpenter, Britten went through a hell of homoerotic depravation at school as a result of brutal abuse by one of his teachers. Although Carpenter's premise was based more on insinuation than evidence, we may not deny a certain logic of his interpretation. Thus, we obtained a new explanation of an ironic presentation of an archetypal old man, as well as association of patriarchal authority with rape and depravation.

On the other hand, new significance is assumed by the ambiguity of Lucretia's subconscious desires revealed by music. That was noticed by many researchers of Britten's works before. The use of main protagonists' motifs by the composer (in compliance with his conception that music gives us an insight into the stage figures' secrets) clearly suggests that Lucretia's innocence is threatened not only from the outside. The motifs which symbolise both protagonists are presented for the first time in Tarquinius' part in scene one. His "personal" motif, based on the four-sound section of the decreasing scale, appears when he angrily reminds Junius who he is (*You forget I am the Prince of Rome!*). Soon afterwards, we can hear a sequence of small thirds and small seconds representing a specifically "rounded up" Lucretia's motif. We can hear it when Tarquinius praises Lucretia's uniqueness of moral principles (*To the chaste of Lucretia*). "Pure Lucretia" becomes an obsession of both hateful and jealous Junius and more and more passionate Tarquinius, while the domination of her motif in the whole scene displays to what degree men's thoughts are preoccupied with her. The dynamic interlude which illustrates the running horse on which Tarquinius travels to Lucretia's home on that fatal night is based on the augmentation of her motif and, indeed, that motif becomes a basis of "ostinate" flute figures which illustrate a passive resistance of the Tiber waves giving way to the pressure of the victorious power of the horse and the rider. Meanwhile, Lucretia longs to her husband. Whenever she says his name, we can hear a reverse Tarquinius' motif! Those Freudian implications come back when her longing turns into pain: *How cruel are those men who teach us love — they wake us from a child's dream, introduce to the world of passion, and later — leave.* Tarquinius' motif is displayed in full with the word "passion." And finally, in the scene preceding the rape, scared Lucretia reveals to Tarquinius in her nervous dialogue: *In the midst of my dream, you have always been a tiger!* At that time, both music symbols, transposed to sharp minor, integrate into a single motif of desire. Its power grows tremendously when the Chorus presents how *a big river is flowing in Lucretia and floods Tarquinius.* There is no return for either of them...

The following day, Lucretia reacts to orchids almost hysterically: *only flowers can be pure!* We will not know until the end whether the reason of her suicide is what Tarquinius has done, or rather the discovery of her desires which clearly opposed her ego which Lucretia wanted to preserve for any price.

The world premiere took place in Glyndebourne on 12 July 1946. It was directed by Eric Crozier (the future author of the libretto of *Albert Herling*, who was in fact the first person to mention Obey's play to Britten). Sets were prepared by John Piper (later, a long-term Britten's associate). The conductor was Ernest Ansermet, while the tenor Peter Pears appearing in all Britten's operas played the Male Chorus and the Narrator that time.

OBSADA / CAST

LUKRECJA / LUCRETIA
Agnieszka Cząstka
Alicja Węgorzewska-Whiskerd

BIANKA / BIANCA
Elżbieta Janus
Bożena Zawisłak-Dolny

LUCIA
Dorota Mentel
Katarzyna Oleś-Błacha

TARQUINIUS
Mariusz Godlewski
Grzegorz Pazik

COLLATINUS
Zbigniew Grygielski
Jacek Ozimkowski

JUNIUS
Włodzimierz Skalski
Krzysztof Witkowski

CHÓR ŻEŃSKI / FEMALE CHORUS
Magdalena Barylak
Małgorzata Kneć-Ajdukiewicz

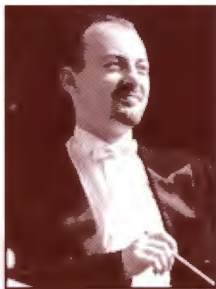
CHÓR MĘSKI / MALE CHORUS
Mariusz Koluch
Jarosław Nowaczek

MARKIETANKI, MARKIETANI / CAMP-FOLLOWERS
Justyna Cynk, Martyna Szyszka
Dariusz Brojek, Tomasz Szaro

ORKIESTRA OPERY KRAKOWSKIEJ
THE KRAKÓW OPERA ORCHESTRA

Czas trwania spektaklu - 2 godziny / Running time - 2 hours

Piotr Sulkowski (Kierownik muzyczny / Music Director)



„Przygotowanie opery *Gwałt na Lukrecji* było niełatwym wyzwaniem, zarówno dla wykonawców, jak i realizatorów. Trudność tego dzieła wynika ze skomplikowanej warstwy muzycznej i bardzo trudnych partii wokalnych. Dodatkowo kameralny skład orkiestry, reprezentowanej przez pojedyncze instrumenty, postawił przed każdym instrumentalistą solistą wirtuozowskie zadania. Praca nad tą operą przyniosła mi wiele satysfakcji i zadowolenia. Mam nadzieję, że przedstawienie spodoba się widzom.”

„Our preparation of *The Rape of Lucretia* has not been easy for our performers or staff. The difficulty of this opera lies in its complex music composition and very demanding vocal parts. In addition, a chamber orchestra, with single instrument representations, poses virtuoso challenges for each instrument soloist. Our work on this opera was very satisfying and rewarding, and I hope that our audience will like it.”

Włodzimierz Nurkowski (Reżyser / Director)



„...To dzieło nieco powikłane. Odwołuje się do historii antycznej, do czasów walki Rzymian z Etruskami (i my też w inscenizacji odwołujemy się do teatru antycznego), a z drugiej strony prowadzi nas nie tylko w stronę jakiejś archaiczności, w przełom VI i V wieku p.n.e., ale i w głąb mroków naszej psychiki, ku ciemnym, nieokreślonym, tłumionym jej sferom. Jest też w tym dziele człowiecza tęsknota i dążenie do sublimacji, do światła – wyzwolenie od śmierci przez ofiarę miłości (wątek chrześcijańskiego odkupienia przewija się przez tę tragedię).”

„...This work is somewhat complicated. It makes references to the antique history, or the days of struggle of Romans against Etruscans. We also make indications to the antique theatre in our production. However, the performance leads us not only to some archaic aspects essential at the turn of the fifth century BC, but also deep into our minds, towards dark, uncontrolled and restrained feelings. In that piece, there is human longing for and aspiration to sublimation of higher values, or light, or liberation from death by the sacrifice of love (with the plot of Christian redemption being present in that tragedy).”

Agnieszka Cząstka (Lukrecja / Lucretia)



„Opera ta kojarzy mi się z malarstwem impresjonistycznym. Z bliska to zbiór różnobarwnych plam – wszystkich kolorów ludzkich namiętności. Oglądane z pewnej odległości tworzą spójną całość, dając przemawiający konkretną treścią obraz.”

„I associate this opera with an impressionist painting. At close range, it is a collection of colourful touches of brush where we can identify all the colours of human passions. But if you look from a distance, you find a unified entity producing an image communicating concrete messages.”

Alicja Węgorzewska-Whiskerd (Lukrecja / Lucretia)



„Fascynuje mnie to, że nie jest to opera oderwana od rzeczywistości, nie jest typowym koturnowym dziełem. Porusza tematy, które są ciągle aktualne, wyraża emocje naszych czasów – sytuacja taka może się zdarzyć i dziś.”

„I am fascinated by the fact that this opera is not detached from reality. It is not a typical buskined-type of work. It touches upon the evergreen issues and expresses the passions of our days, as well. Indeed, the plot may happen today.”

Elżbieta Janus (Bianka / Bianca)



„Jest to mój debiut w teatrze, po raz pierwszy też muszę się wcielić w postać dojrzałej kobiety, która okazuje uczucia opiekuńcze wobec swojej pani. Nie jest to łatwe, wymaga specjalnego przygotowania (jak tempo, czy sposób poruszania się).”

„It is my theatre debut. And for the first time I must play a mature woman who demonstrates her feelings towards her lady. That is not easy and requires special training of the pace and movements.”

Bożena Zawisłak-Dolny (Bianka / Bianca)



„Dla mnie to przede wszystkim nowa rola, nowe zadanie wokalnokantorskie, które chciałabym wykonać jak najlepiej. Zadanie trudne, wymagające specyficznej estetyki wokalne, dużej dyscypliny głosu i bardzo powściągliwych emocji.”

„For me, it is first of all a new role, or a new task of singing and acting, which I would like to perform as perfectly as possible. It is a difficult challenge that requires unique vocal aesthetics, great vocal discipline and highly controlled emotions.”

Dorota Mentel (Lucia)



„Jestem służącą, żyję w cieniu swojej pani Lukrecji; jestem razem z nią i przeżywam z nią wszystkie jej emocje.”

„I am a maid, and I live in the eclipse of lady Lucretia. I am always with her, and I experience all her feelings myself.”

Katarzyna Oleś-Blacha (Lucia)



„Dzieło pełne kontrastów. Istotny jego walor to pobudzająca zmysły muzyka, momentami nastrojowa, to znów drapieżna i niepokojąca. Sztuka wymagająca od widza aktywnego słuchania, zaangażowanego podążania za tokiem myśli bohaterów.”

„This opera is full of contrasts. Its essential value lies in stimulating music, sometimes being impressive, or otherwise grasping and disturbing. This form of art requires the audience to listen actively, with involvement in the course of protagonists' thinking.”

Mariusz Godlewski (Tarquinius)



„Ta opera jest dla mnie przede wszystkim wyzwaniem aktorskim, ponieważ grana przeze mnie postać wymaga szerokiej gamy aktorskich środków wyrazu”.

„This opera is for me primarily an actor's challenge, because my protagonist requires a wide selection of actor's means of expression.”

Grzegorz Pazik (Tarquinius)



„Britten w swym dziele ukazuje dramat człowieka skażonego grzechem pierworodnym; przedstawia jego bolesne poszukiwanie raju utraconego. Pomimo kontrowersyjnego tytułu i dramatycznego libretta, *Gwałt na Lucrecji* to opera nadziei. Nadzieją tą jest Chrystus, który umarł za każdego człowieka. On jest Alfą i Omegą.”

„In his work, Britten presented a drama of a man infected with a mortal sin, with his painful search for paradise lost. Despite its controversial title and a dramatic libretto, *The Rape of Lucretia* is an opera of hope. That hope is Jesus Christ who died for each human. He is the Alpha and Omega.”

Zbigniew Grygielski (Collatinus)



„Po utworach Dariusza Milhauda, Franka Martena i Krzysztofa Pendereckiego jest to kolejne moje spotkanie ze współczesną muzyką przeznaczoną na scenę. *Gwałt na Lucrecji* to dzieło wybitne, wymagające kolorowej wyobraźni zarówno od wykonawcy, jak i od odbiorcy. Miejmy nadzieję, że krakowska realizacja dzieła Brittena przyciągnie tłumy, tak jak to się dzieje w teatrach świata wystawiających opery kompozytorów XX wieku.”

„After the works by Darius Milhaud, Frank Marten and Krzysztof Penderecki, this opera is my next meeting with present-day music designed for staging. *The Rape of Lucretia* is an outstanding opera which requires colourful imagination on the part of both performers and viewers. I hope that the Kraków production of Britten's work will attract crowds as it happens in other theatres which stage the operas by the 20th century composers.”

Jacek Ozimkowski (Collatinus)



„Jest to mieszanina najbardziej skrajnych ludzkich uczuć i przewrotności natury ludzkiej.”

„It is a mixture of the most extreme human feelings and the perversity of human nature.”

Włodzimierz Skalski (Junius)



„Bardzo się cieszę z ponownego spotkania z muzyką Brittena. W tej operze kompozytor w bardzo sugestywny, czasami wręcz ilustracyjny sposób opisuje targaną wielkimi emocjami historię bohaterów. Skomplikowana psychologicznie i niełatwa we współczesnym brzmieniu postać Juniusa jest dla mnie wielkim wyzwaniem.”

„I am very happy to encounter Britten's music again. In his opera, the composer is very suggestive, sometimes describing the emotional story in a very vivid way. The nature of Junius presents a challenge to me because it looks psychologically complex and uneasy in today's contexts.”

Krzysztof Witkowski (Junius)



„Zazdrość, nienawiść, zdrada, obłuda – to główne cechy bohaterów opery Brittena *Gwałt na Lucrecji*, ale także i nas samych. Jeśli spojrzymy na to dzieło z perspektywy emocji wywołanych w postaciach i sytuacji scenicznej, to wówczas muzyka okaże się przejrzysta i klarowna. W przeciwnym zaś przypadku – nie ukrywam – będzie to utwór trudny w odbiorze.”

„Jealousy, hatred, betrayal and hypocrisy are the main features of the protagonists of Britten's opera, *The Rape of Lucretia*, as well as of ourselves. If we look at the work from the prospect of emotions released in the protagonists and scenes, music becomes clear and transparent. Otherwise, most certainly, it gets difficult to comprehend.”

Magdalena Barylak (Chór żeński / Female Chorus)



„Udział w tej operze zmusza mnie do zastanowienia się nad złożonością ludzkiej natury – w odniesieniu do współczesności i do wartości, które określają nasze życie”.

„My part in this opera makes me consider the complexity of the human nature, with respect to our lives and values which determine our conduct.”

Małgorzata Kneć-Ajdukiewicz (Chór żeński / Female Chorus)



„Britten na wzór antycznej tragedii powierzył chórowi żeńskiemu rolę komentującą. Stanowi to dla mnie duże wyzwanie, ponieważ tak typowe dla tego kompozytora podporządkowanie muzyki tekstowi, prowadzi w tym wypadku do powstania szczególnej formy recytatywu. Jednakże wiele śpiewnych i wyjątkowo wokalnie napisanych fraz podkreśla znaczenie melodyki, która nadal pozostaje jednym z głównych elementów struktury dzieła. Cieszę mnie także niezwykle piękne poetyckie teksty, dzięki którym mogę przekazać słuchaczom prawdy zawsze aktualne.”

„Britten furnished the Female Chorus with a role of a commentator, similarly to antique tragedies. That is a considerable challenge for me because the submission of the music to the libretto, which is so typical for that composer, leads to the development of a recitative form. That proves that melodious aspects are essential and they remain basic elements of the works' structure. I especially enjoy that, owing to extremely beautiful and poetic lyrics, I am able to deliver the truths which are valid centuries after.”

Mariusz Koluch (Chór męski / Male Chorus)



„Gwałt na Lucrecji to z pewnością rodzaj thrillera. Intryga, podłość i przemoc, sceny liryczne i wyuzdane orgie! Każdy znajdzie tu coś dla siebie, zarówno wielbiciel Zorra, jak i Antygony. Całość spaja piękna muzyka. Czego chcieć więcej?”

„The Rape of Lucretia is most certainly a type of thriller, with intrigues, mean attitudes and violence, as well as lyrical scenes and debauchery! Everyone may find something suitable, both lovers of Zorro and Antigone. And the whole is united by beautiful music. What else may one expect?”

Jarosław Nowaczek (Chór męski / Male Chorus)



„Muzyka Brittena to zupełnie inny język muzyczny niż ten, którym posługiwałem się do tej pory. Początkowo nieco skomplikowany, z czasem coraz bardziej czytelny, aż w końcu dochodzi do momentu, w którym odkrywa się obrazy, intencje, emocje.”

„Britten's music presents a completely different musical language than the one I used in my previous operas. Initially, it was slightly complex, but it became more and more legible with time to reach a moment where I discovered its images, intentions and emotions.”

Mecenas:



Sponsorzy:

Sponsor Opery Krakowskiej



Bank Przemysłowo-Handlowy PBK SA



Patronat medialny:



OPERA KRAKOWSKA
ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków
tel.: (48 12) 628 91 01, fax: (48 12) 628 91 03
e-mail: opera@opera.krakow.pl
www.opera.krakow.pl

SPRZEDAŻ I REZERWACJA BILETÓW
TICKETS AND RESERVATIONS
KASY BILETOWE (prowadzą sprzedaż na wszystkie spektakle)
BOX OFFICE (tickets sold for all performances)

SCENA OPEROWA
Teatr im. J. Słowackiego, pl. św. Ducha I
kasa czynna:
poniedziałek, piątek, sobota: 10.00 – 13.00, 16.00-19.00
wtorek, środa, czwartek : 13.00-18.00
niedziela: 12.00-19.00
tel.: (48 12) 421 16 30

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

SCENA przy ul. Lubicz 48
kasa czynna:
od wtorku do piątku: 10.00-13.00, 16.00-18.00
sobota: 2 godziny przed spektaklem
tel.: (48 12) 421 42 00

OPERA STAGE
Teatr im. J. Słowackiego, Plac Św. Ducha I
Box Office: Monday, Friday, Saturday: 10 a.m. – 1 p.m., 4 p.m. – 7 p.m.
Tuesday, Wednesday, Thursday: 1 p.m. – 6 p.m.
Sunday: 12 noon – 7 p.m.
Tel.: (48 12) 421 16 30

STAGE at 48, Lubicz Street
Box Office: Tuesday-Friday: 10 a.m. – 1 p.m., 4 p.m. – 6 p.m.
Saturday: 4 p.m. – 7 p.m. (performance days)
Tel.: (48 12) 421 42 00

REZERWACJA
Biuro Obsługi Widza (rezerwacja biletów zbiorowych)
czynne od poniedziałku do piątku w godz. 8.00-16.00
tel.: (48 12) 628 91 13, 628 91 15, fax: (48 12) 628 91 11
e-mail: bilery@opera.krakow.pl
Internetowa sprzedaż biletów www.cbilet.pl



RESERVATIONS
Group tickets: Biuro Obsługi Widza
Monday-Friday: 8 a.m. – 4 p.m.
Tel.: (48 12) 628 91 13, 628 91 15, fax: (48 12) 628 91 11
e-mail: bilety@opera.krakow.pl
On-line ticket sales: www.cbilet.pl

Redakcja programu/Edited by
Katarzyna Brykowicz

Tłumaczenie/Translation
Henryk Zwolski

Opracowanie graficzne, skład i łamanie/Artwork, composition and layout
Dariusz Lena

Druk/ Printed by Drukarnia M8

BANK BPH  **BANK PBK** 

Bank Przemysłowo-Handlowy PBK SA



BPH PBK SA WSPIERA POLSKĄ KULTURĘ

Po przedstawieniu mówiła, że zostanie aktorką.
Po wystawie chciała być malarką.
Wczoraj byliśmy na koncercie...

Internet: www.bphpbk.pl
Infolinia: 0 801 321 321
(koszt jak za połączenie lokalne)





Sezon L
Scena Operowa

Benjamin Britten **GWAŁT NA LUKRECJI**

15 lutego 2004

Wykonawcy:

Lukrecja	Alicja Węgorzewska-Whiskerd
Bianka	Bożena Zawisłak-Dolny
Lucia	Katarzyna Oleś – Blacha
Tarquinius	Mariusz Godlewski
Collatinus	Zbigniew Grygielski
Junius	Włodzimierz Skalski
Chór żeński	Magdalena Barylak
Chór męski	Jarosław Nowaczek
Markietanie	Tomasz Szaro, Justyna Cynk, Martyna Szyszka, Dariusz Brojek

Orkiestra Opery Krakowskiej:

Paweł Wójtowicz (I skrzypce), Iwona Ibek – Milewska (II skrzypce),
Aleksandra Michajlenko (altówka), Radosław Bukała (wiolonczela),
Jerzy Porosło (kontrabas), Wiesław Suruło (flet), Leonid Pozdiejew (obój),
Stanisław Olko (klarnet), Marcin Krakowski (fagot),
Paweł Siedlik (waltornia), Maria Stojek, Żaneta Seweryn (perkusja),
Barbara Rykiert (harfa), Maria Mazurkowska (fortepian)

Projekcja video: Krzysztof Kiwerski

Dyrygent: Piotr Sulkowski

