

CHANDOS 21
FOR

BRITTEN

THE RAPE OF LUCRETIA



Catherine Pierard soprano

Patricia Rozario soprano

Ameral Gunson mezzo-soprano

Jean Rigby contralto

Nigel Robson tenor

Donald Maxwell baritone

Alan Opie baritone

Alastair Miles bass

City of London Sinfonia

Richard Hickox





Greg Barrett

Richard Hickox
(1948 – 2008)

Benjamin Britten (1913 – 1976)

The Rape of Lucretia, Op. 37

Opera in Two Acts

Libretto by Ronald Duncan (1914 – 1982)

after the play *Le Viol de Lucrèce* (1931) by André Obey (1892 – 1975)

Female Chorus	Catherine Pierard soprano
Lucia , Lucretia's maid	Patricia Rozario soprano
Bianca , Lucretia's nurse	Ameral Gunson mezzo-soprano
Lucretia , wife of Collatinus.....	Jean Rigby contralto
Male Chorus	Nigel Robson tenor
Tarquinius , an Etruscan prince.....	Donald Maxwell baritone
Junius , a Roman general	Alan Opie baritone
Collatinus , a Roman general	Alastair Miles bass

City of London Sinfonia

Richard Hickox

COMPACT DISC ONE

Act I

Scene 1

28:28

The Generals' tent in the camp outside Rome

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | Male Chorus: 'Rome is now ruled by the Etruscan upstart' – | 5:47 |
| [2] | Male Chorus: 'Here the thirsty ev'ning has drunk the wine of light' – | 3:05 |
| [3] | Collatinus: 'Who reaches heaven first is the best philosopher' – | 7:46 |
| [4] | Male Chorus: 'Oh, my God, with what agility does jealousy
jump into a small heart' – | 8:52 |
| [5] | Male Chorus: 'Tarquinius does not dare when Tarquinius
does not desire' – | 2:57 |

Interlude

3:13

- | | | |
|-----|---|--|
| [6] | Male Chorus: 'Tarquinius does not wait for his servant to wake' – | |
|-----|---|--|

Scene 2

20:28

A room in Lucretia's house in Rome, the same evening

- | | | |
|------|---|------|
| [7] | Female Chorus: 'The spinning wheel unwinds dreams which
desire has spun' – | 5:38 |
| [8] | Lucretia: 'Listen! I heard a knock. Somebody is at the Gate' – | 3:03 |
| [9] | Female Chorus: 'Time turns upon the hands of women' – | 5:36 |
| [10] | Female Chorus: 'None of the women move. It is too late
for a messenger' | 6:09 |

TT 52:12

COMPACT DISC TWO

Act II

Scene 1

24:30

Lucretia's bedroom

1	Female Chorus: 'The prosperity of the Etruscans was due to the richness of their native soil' –	7:39
2	Female Chorus: 'She sleeps as a rose upon the night' –	3:01
3	Male Chorus: 'When Tarquinius desires, then Tarquinius will dare' –	2:33
4	Tarquinius: 'Within this frail crucible of light' –	4:47
5	Tarquinius: 'Lucretia!' –	6:29

Interlude

4:14

6	Female and Male Chorus: 'Here in this scene you see Virtue assailed by sin' –
---	---

Scene 2

35:25

A room in Lucretia's house in Rome, the next morning

7	Lucia: 'O what a lovely day' –	6:38
8	Bianca: 'Hush! Here she comes!' –	3:36
9	Lucretia: 'Flowers bring to ev'ry year the same perfection' –	6:24

10	Collatinus: 'Lucretia! Lucretia! O never again must we two dare to part' –	5:07
11	Lucretia: 'Last night Tarquinius ravished me and tore the fabric of our love' –	3:35
12	Collatinus: 'This dead hand lets fall all that my heart held when full' –	4:21
13	Female Chorus: 'Is it all? Is all this suffering and pain, is this in vain?'	5:39
		TT 64:14

City of London Sinfonia
Richard Hickox music director

violin

Nicholas Ward
Edward Roberts

viola

Stephen Tees

cello

Shuna Wilson

double-bass

Lynda Houghton

flute / piccolo / alto flute

Duke Dobing

oboe / cor anglais

Christopher Hooker

clarinet / bass clarinet

David Rix

bassoon

Stephen Maw

horn

Stephen Stirling

percussion

Charles Fullbrook

harp

Rachel Masters

piano

Ian Watson

Britten: The Rape of Lucretia

Throughout his long and immensely fruitful career as an opera composer, Benjamin Britten (1913 – 1976) never lost the capacity to astonish his public by engaging with new themes, new musico-dramatic problems. Yet, however new and seemingly different from its predecessor the actual choice of subject, it is always possible to trace some connections with previous work and, with hindsight, glimpse some anticipation of characteristic motifs ahead. Night, sleep, and the world of dreams, innocence violated, the brevity of beauty, the exploration of the conflicts that lie between human love and moral obligation, the ambiguities that lurk in the portrayal of 'good' and 'evil' – these are amongst the great tragic themes in Britten, and we find them all in *Lucretia*.

Although a comparatively early work – the second, in fact, of his thirteen full-length operas – *The Rape of Lucretia* marked a turning point in its composer's career. In 1945 *Peter Grimes* had, at a stroke, brought Britten international (albeit controversial) acclaim, and put English opera – a path previously paved with good intentions rather than solid achievement – on the map.

But if the general public now looked for a comparable successor to *Grimes* they were in for a surprise. *Grimes* may have seemed remote from Wagnerian 'grand opera' in its design, in its choice of the social outsider as anti-hero and homely East Anglian locale, in its being a 'people's' opera with a people's chorus (as in Mussorgsky's *Boris Godunov*) and its positively Dickensian assembly of sharply drawn minor characters from the Borough. Yet it had retained the epic scale of the genre – in, for instance, the idea of the 'symphonic' sea interludes as important commentaries on the stage action, and the way in which the opera unfolds in the traditional big three-act form. In *Lucretia*, the break with 'grand opera' is decisive, and the composer moves on into territory which he was subsequently to make his very own. In contradistinction to *Grimes*, we have two acts (subsequently a favourite form with Britten), and a tightening of formal means that firmly embrace baroque conventions. We have, moreover, an intimate, even domestic subject set in the historically remote, 'classicising' context of ancient Rome in 500 B.C., with a small cast, a 'chorus' that is embodied

in a single male and female narrator, and a twelve-piece chamber orchestra consisting of single wind, piano, harp, percussion, and solo string quintet. As is well known, the apparent change of direction was for Britten motivated to some extent by practical and personal circumstances. The experience, to an artist of his acute sensitivity, of mounting *Grimes* at Sadler's Wells had been far from comfortable, and the prospects for further commissions either there or at Covent Garden seemed distinctly remote. (In a climate that sought the revival of the standard operatic repertoire after the austerities of wartime, Britten's promise of establishing English opera as a force to be reckoned with did not fit easily into the agenda.) But with the enviable good fortune that seemed to be part of his genius, he found John Christie at Glyndebourne favourably disposed towards the idea of mounting a new opera to mark the re-opening of his opera house after the war. And Britten was to have as his team a group of dedicated artists which included the producer and writer Eric Crozier, the artist-designer John Piper, the tenor Peter Pears, and a cast headed by a new discovery, the English contralto Kathleen Ferrier who made her operatic debut in the title role. The conductor was to be no less an international figure on the contemporary music scene than

the sixty-three year old Ernest Ansermet, close associate of Stravinsky (and *Lucretia* is, perhaps, of all Britten's scores closest to Stravinsky). The experience led to the formation of the English Opera Group and the premiere, at Glyndebourne again, the following year of *Albert Herring*, Britten's second chamber opera – in Mozartean terms the *opera buffa* to the *opera seria* of *Lucretia*. And in its turn it led directly to the creation by Pears and Britten of the Aldeburgh Festival, in 1948. The following year both *Lucretia* and *Herring* were given there, with a new children's opera in miniature, *The Little Sweep*, thrown in for good measure. Britten's course was now set for life. As composer-musician entrepreneur Britten pitched his camp in his native Suffolk, and Aldeburgh was henceforth to be at the centre of his work.

* * * * *

So much for the historical place of *Lucretia* in relation to the career of Britten. Its resonances within his work as a whole continue right up to his last opera, *Death in Venice*, though this is a subject that can only be merely touched on in an introductory note. What of the libretto? In a famous preface, written in 1946 to the first printed edition, Britten stated that the

working together of poet and composer... seems to be one of the secrets of writing a good opera... The composer and poet should at all stages be working in the closest contact, from the most preliminary stages right up to the first night. It was thus in the case of *The Rape of Lucretia*.

The poet and dramatist Ronald Duncan (1914–1982) had struck up a close friendship with the composer since their first meeting in 1935. (It is interesting – in view of the 'Stravinsky-isms' of Britten's score – that Duncan, like the conductor, Ernest Ansermet, was himself a Stravinsky enthusiast, had met the composer, and, like Britten at that time, knew such works as the *Symphony of Psalms* and *Œdipus Rex*.) And it was during the first performances of *Grimes* (on the libretto of which Britten had sought Duncan's advice) that they got together to consider a suitable subject on which they could collaborate for Britten's next venture. To begin with, Ronald Duncan tells us, he and Britten warmed to the idea of a comic opera based on Chaucer's *Canterbury Tales* but this was soon set aside in favour of *Lucretia* – a subject suggested by Britten's future librettist Eric Crozier. Duncan based his libretto on the play by André Obey *Le Viol de Lucrèce* (1931) which had drawn from Shakespeare's poem, and the action of the opera follows the events of the play fairly

closely. Moreover, the opera took over Obey's brilliant idea of introducing 'commentators' who, in Anthony Gishford's words,

describe and speculate on the action as it takes place and even – daring experiment – participate in the drama.

This device was not new to opera: Monteverdi had turned to it in his *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, though there is no indication that Britten and Duncan were consciously influenced by Monteverdi in taking it over from Obey. If they were aware of a musico-dramatic model, the likelihood is that it came from Stravinsky in *Œdipus Rex*, or perhaps even Bach, in the part played by the Evangelist in his great Passions – music much admired and subsequently performed by Britten at Aldeburgh. *Lucretia* is indeed something of a twentieth-century 'passion' in its musico-dramatic techniques, and this analogy is reinforced by the decision, on the part of composer and librettist, to place the story in the context of a Christian ethic. The Prologue and Epilogue form a 'frame', not unlike that of the horn solo in the *Serenade* or Vere's recitative at the beginning and the end of *Billy Budd*. And, as in *Budd*, it offers a glimpse of salvation and atonement in a story that would otherwise seem too harsh. Its hymnal shape, important as a leitmotif in the whole opera, is sculpted out of a falling third,

its inversion of a sixth, and a rising scale to the words:

While we as two observers stand between
This present audience and that scene;
We'll view these human passions and
these years
Through eyes which once have wept with
Christ's own tears.

This moral stance persists whenever the chorus describes or intervenes in the action. For instance, in the Interlude to Act I, describing the ride to Rome, Tarquinius is urged to turn back, and nowhere is the denunciation more powerful than in the violent climax of Act II, when the rape occurs. Commenting on the role of the chorus in his perceptive note, provided for the first Aldeburgh production of the opera, in 1949, the Earl of Harewood pointed out that what was done by the orchestra alone in *Grimes* – the duties of preparation, comment, heightening of the tension, and summing up – is here done by tenor and soprano in tandem with the orchestra.

* * * * *

The *dramatis personæ*, with the formality that is characteristic of this most statuesque of operas, are presented in Act I in two scenes that are separated by

an Interlude: in the first, Tarquinius and his comrades-in-arms in the General's tent outside Rome; in the second, Lucretia and her attendants in a room in her house the same evening. It is night, and the first scene (CD 1, Track 1) is prepared by the Male Chorus in a sombre *lento tranquillo* full of nocturnal insect music, the croaking of bullfrogs, and strange cries. (Here Britten anticipates by eleven years the music of his *Nocturne*.) Tarquinius – impulsive, arrogant, destructive, at the mercy of his lust – is encountered in a quarrelsome drinking scene at the Roman camp (Track 3). Bored with his easy conquests of women and attracted by reports of the unassailable chastity of Lucretia, wife of Collatinus, he resolves to lay siege to her honour (Track 5). After the Interlude (Track 6), in which the Male Chorus describes his ride on horseback to Rome, the curtain rises (Track 7) on the calm serenity of the women at their domestic tasks. The soft textures of flute and harp, in association with their soaring lyricism, appear in striking contrast. Breaking in on this seemingly timeless scene of peaceful domestic seclusion, Tarquinius arrives late at night (Track 10). In the following scene the characters mime the actions described by the Male Chorus or Female Chorus. All retire to their rooms in a formal 'Good night'.

Act II begins with a depiction by the Female Chorus of a city that is ripe for rebellion under Etruscan rule (CD 2, Track 1). The menacing Morse-code rhythm of 'Down with the Etruscans' is a refrain that recurs amongst the muttered sounds (off-stage) of insurrection. The curtain rises on Lucretia's bedroom with Lucretia asleep (Track 2). The Female Chorus, accompanied by bass flute, muted horn, and bass clarinet, sings of her innocent rest. (Ironically, the orchestra's theme here will be taken up by Tarquinius as he wakes Lucretia.) Tarquinius softly draws near (Track 3); his approach is described in a tense *Sprechstimme* by the Male Chorus, accompanied by the soft tread of bass, tenor, and side drum. The violence of the rape is accentuated through its long-drawn-out, lyrical preparation (Track 4). Tarquinius kisses Lucretia. She draws him down, dreaming of her husband Collatinus... and suddenly (Track 5) the dream is shattered by the crack of the whip and Tarquinius's urgent importuning. Here is a perennial *motif* in Britten: the intrusion of violence on tranquillity. The turmoil of the rape, not shown on stage, is portrayed in the orchestra in a cunningly devised Interlude (Track 6). This takes the form of a chorale prelude in which the Chorus – as in the duet for two armed men in Mozart's *Die Zauberflöte* – sing in octaves (the

theme is based on the *Lucretia* motif of two interlocking minor thirds) against tortuous cross-rhythms in the orchestra:

Here in this scene you see
 Virtue assailed by sin
 With strength triumphing
 All this is endless Sorrow and pain for him.

The tragedy inexorably draws to its close. It is daybreak the next morning and Lucretia's women are arranging flowers to the accompaniment of harp music of incomparable freshness and beauty (Track 7). Lucretia enters (Track 8) in a state of horror and self-revulsion ('would it had been a dream'). She sends for her husband, and at one of the most moving moments of the opera – a slow, Bach-like processional with cor anglais obbligato (Track 10) – walks towards him in silence to make her confession (Track 11). Despite her husband's willingness to forgive, her sense of guilt drives her to suicide in a symbolic act of atonement. She dies, and in an austere passacaglia (Track 12) derived from the Chorus's opening motto theme of falling third and rising scale (the order is now reversed) the entire cast take their leave of her corpse with the question 'Is it all?' to the falling third motif. There follows the Epilogue (Track 13). While the actors continue to kneel round Lucretia's body the Female Chorus takes up the question. In a melting transition the Male Chorus responds

with the message of Christian salvation: 'He is all.' And so, in a luminous C major (the key of Lucretia's innocence to which the whole opera has aspired) we reach the hymnal close. The formal return of the motto theme of the Chorus – all passion spent – is now sung to the bleached words:

Since Time commenced or Life began
Great Love has been defined by Fate or Man.
Now with worn words and these brief notes
we try
To harness song to human tragedy.

But it can hardly lessen our sense of the tragic futility of this individual death as the tiny motif is echoed from instrument to instrument in the fading light of the stage.

The ending remains a bone of contention. Duncan wrote it at Britten's personal request and continued to feel that it was a mistake on the part of the composer. Critics of the time, such as Desmond Shawe-Taylor, thought so too, but in subsequent revisions of the score Britten left it untouched. Whatever the dubious moral force of what may appear to some as an unconvincing religious gloss on pagan tragedy, it remains consistent with the integral part played by the Chorus throughout the opera and, musically speaking, perfectly fulfils the formal, tonal demands of the piece as a whole. And the very ambiguity of the ending – the tension between the 'positive'

verbal meaning of the Christian message and the sadness of the final dying fall in the orchestra – is characteristic of a composer whose clarity of musical expression could never hide a deeply divided sense of life's unanswerable questions.

© Eric Roseberry

At the time of his untimely death at the age of sixty in November 2008, **Richard Hickox** CBE, one of the most gifted and versatile British conductors of his generation, was Music Director of Opera Australia, having served as Principal Conductor of the BBC National Orchestra of Wales from 2000 until 2006 when he became Conductor Emeritus. He founded the City of London Sinfonia, of which he was Music Director, in 1971. He was also Associate Guest Conductor of the London Symphony Orchestra, Conductor Emeritus of the Northern Sinfonia, and co-founder of Collegium Musicum 90.

He regularly conducted the major orchestras in the UK and appeared many times at the BBC Proms and at the Aldeburgh, Bath, and Cheltenham festivals, among others. With the London Symphony Orchestra at the Barbican Centre he conducted a number of semi-staged operas, including *Billy Budd*, *Hänsel und Gretel*, and *Salome*. With the

Bournemouth Symphony Orchestra he gave the first ever complete cycle of Vaughan Williams's symphonies in London. In the course of an ongoing relationship with the Philharmonia Orchestra he conducted Elgar, Walton, and Britten festivals at the South Bank and a semi-staged performance of *Gloriana* at the Aldeburgh Festival.

Apart from his activities at the Sydney Opera House, he enjoyed recent engagements with The Royal Opera, Covent Garden, English National Opera, Vienna State Opera, and Washington Opera, among others. He guest conducted such world-renowned orchestras as the Pittsburgh Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Bavarian Radio Symphony Orchestra, and New York Philharmonic.

His phenomenal success in the recording studio resulted in more than 280 recordings, including most recently cycles of orchestral works by Sir Lennox and Michael Berkeley and Frank Bridge with the BBC National Orchestra of Wales, the symphonies by Vaughan Williams with the London Symphony Orchestra, and a series of operas by Britten with the City of London Sinfonia. He received a Grammy (for *Peter Grimes*) and five *Gramophone Awards*. Richard Hickox was awarded a CBE in the Queen's Jubilee Honours List in 2002, and was the recipient of many other awards, including two Music Awards of the Royal Philharmonic Society, the first ever Sir Charles Groves Award, the *Evening Standard* Opera Award, and the Award of the Association of British Orchestras.

Britten: The Rape of Lucretia

Während seiner langen und äußerst fruchtbaren Schaffensperiode als Opernkomponist verlor Benjamin Britten (1913 – 1976) nie die Fähigkeit, sein Publikum mit neuen Themen und neuen musikdramatischen Fragen in Erstaunen zu versetzen. Obwohl die Wahl seiner Themen neu und offensichtlich anders als die seiner Vorläufer war, so können dennoch Verbindungen zu früheren Werken gezogen werden, und im Nachhinein kann auch die Antizipation von charakteristischen Motiven erahnt werden. Nacht, Schlaf, die Welt der Träume, geschändete Unschuld, Vergänglichkeit von Schönheit, die Analyse der Konflikte zwischen menschlicher Liebe und moralischer Pflicht, die Zweideutigkeiten in der Darstellung von "gut" und "böse", sind wohl die tragischsten Themen bei Britten. Alle diese Themen sind in *Lucretia* verarbeitet worden.

Obwohl es sich um ein eher frühes Werk handelt, genauer gesagt, um seine zweite Oper von dreizehn vollständigen Opern, so markiert *The Rape of Lucretia* einen Wendepunkt in Brittens Karriere als Komponist. 1945 hatte ihm *Peter Grimes* auf einen Schlag zwar kontroverse, aber

dennoch internationale Anerkennung verschafft. War das Publikum nun auf einen Nachfolger von *Peter Grimes* gespannt, so sollte es eine Überraschung erleben. *Grimes* war von der Anlage her von der "Großen Oper" *à la* Wagner weit entfernt, und zwar in der Wahl eines Außenseiters der Gesellschaft als Anti-Helden und des vertrauten East Anglia als Schauplatz, in der Ausgestaltung des Werks zu einer "Volks"-Oper mit großem Chor (wie in Musorgskys *Boris Godunow*) und durch die Einbeziehung einer Gemeinschaft im Sinne von Dickens mit eindeutig charakterisierten Nebenfiguren der Gegend. Das Werk weist aber auch eine epische Variante des Genus auf, wie beispielsweise in der Idee der sinfonischen Zwischenspiele (*Sea Interludes*), die die Handlung auf der Bühne kommentieren, sowie in der Art, wie sich die Oper zu einem traditionellen Werk in drei Akten entwickelt. In *Lucretia* wird Brittens Bruch mit dieser "großen Oper" nur allzu deutlich, und der Komponist wagt sich in ein Gebiet vor, das später ganz zu seinem eigenen werden sollte. Im Gegensatz zu *Grimes* besteht das Werk aus zwei Akten (die zukünftige bevorzugte

Form für Brittens Opern) und die formalen Mittel sind spärlich, was an Konventionen des Barock zu erinnern vermag. Das Thema entstammt der Privatsphäre und ist in das entfernte Zeitalter des Klassizismus des alten Roms 500 J.v.Chr. verlegt worden. Die Besetzung ist verhalten, mit einem Chor, der aus allein einem männlichen und einem weiblichen Erzähler besteht und aus einem Kammerorchester mit zwölf Instrumenten aus Holzbläser, Klavier, Harfe, Schlagzeug und einem solo Streichquintett. Brittens offensichtlicher Wechsel seines Kompositionsstils ist teilweise auf praktische und persönliche Umstände zurückzuführen. Die Erfahrung hatte ihm gelehrt, daß es nicht einfach gewesen war, *Grimes* in Sadler's Wells auf die Bühne zu bringen, und die Aussicht auf weitere Aufträge von dort oder Covent Garden schienen eher unrealistisch. Der Komponist fand aber in John Christie von Glyndebourne Unterstützung, der der Idee zugeneigt war, eine neue Oper zu inszenieren, um die Neueröffnung seines Hauses nach dem Kriege zu markieren. Britten hatte ein Team mit engagierten Künstlern zur Verfügung, u.a. den Produzent und Autor Eric Crozier, den Künstler-Designer John Piper, den Tenor Peter Pears und eine Besetzung mit einer neuen Entdeckung in der Titelrolle: Kathleen Ferrier als Alto, die in dieser Rolle

ihr Operndebüt erlebte. Der Dirigent war ebenfalls eine international bekannte Figur der zeitgenössischen Musikszene, und zwar der dreiundsechzig Jahre alte Ernest Ansermet, der eng mit Strawinsky verbunden war (*Lucretia* ist wohl von allen Partituren von Britten am ehesten mit Strawinsky verwandt). Dieses Ereignis führte zu der Bildung der English Opera Group und zu der Premiere von *Albert Herring*, Brittens zweiter Kammeroper, in Glyndebourne im darauffolgenden Jahr – in Mozarts Begriffen könnte man sie als *opera buffa* und *Lucretia* als *opera seria* bezeichnen. Dieses Ereignis ließ außerdem Pears und Britten 1948 das Aldeburgh Festival gründen. Im darauffolgenden Jahr wurden sowohl *Lucretia* wie auch *Herring* dort gegeben, zusammen mit *The Little Sweep*, einer Oper für Kinder in Miniaturformat. Brittens Laufbahn war nun bis an sein Lebensende festgelegt. Unternehmer als Komponist-Musiker schlug er sein Lager in seiner Heimat Suffolk auf, und Aldeburgh wurde von nun an zum Zentrum seiner Arbeit.

* * * * *

Damit sollte chronologisch der Platz von *Lucretia* in Brittens Werk deutlich geworden sein. Anklänge an *Lucretia* in Brittens Gesamtwerk finden sich bis hinein in seine

letzte Oper, *Death in Venice*. In diesen einleitenden Bemerkungen kann jedoch nur am Rande auf diesen Zusammenhang hingewiesen werden. Was gibt es zum Libretto zu sagen? In seinem berühmten Vorwort von 1946 zu der ersten gedruckten Auflage bemerkt Britten,

die Zusammenarbeit von Schriftsteller und Autor ... scheint für das Entstehen einer guten Oper eines der Geheimnisse zu sein ... Komponist und Schriftsteller sollten in allen Phasen eng zusammenarbeiten, von den ersten Entwürfen bis zur ersten Aufführung. Genau so war es bei *The Rape of Lucretia*.

Der Dichter und Dramatiker Ronald Duncan (1914 – 1982) hatte mit Britten bei ihrem ersten Zusammentreffen 1935 eng Freundschaft geschlossen. Und während den ersten Aufführungen von *Grimes* (Britten hatte bei dem Libretto Duncan um Rat gebeten) dachten sie bereits gemeinsam über ein Thema für Brittens nächstes Werk nach. *Lucretia* wurde als Thema von Brittens zukünftigen Librettisten vorgeschlagen, Eric Crozier. Duncan verwendete für sein Libretto das Stück von André Obey, *Le Viol de Lucrece* (1931), das auf ein Gedicht von Shakespeare beruhte, und die Handlung der Oper ist der Dramenhandlung sehr ähnlich. Außerdem wurde in der Oper Obey's hervorragende Idee

übernommen, "Kommentatoren" einzuführen, die in Anthony Gishfords Worten

die Handlung beschreiben und antizipieren, während sie stattfindet und sogar – ein kühnes Experiment – im Drama mitspielen.

Dieser Kunstgriff war in der Operngeschichte jedoch nicht ganz neu. Monteverdi hatte darauf bereits in *Combattimento di Tancredi e Clorinda* zurückgegriffen, obwohl kein Hinweis zu finden ist, daß Britten und Duncan bewußt an Monteverdi dachten, als sie Obey's Stück auswählten. Hatten sie musikdramatische Modelle vor Augen, so war es möglicherweise *Edipus Rex* von Strawinsky oder vielleicht Bach, in dem Teil der Evangelisten in der großen Passionen. Diese Musik fand bei Britten viel Bewunderung und wurde immer wieder in Aldeburgh aufgeführt. Die musikdramatischen Techniken von *Lucretia* erinnern tatsächlich an eine "Passion" des zwanzigsten Jahrhunderts, und diese Analogie wird noch dadurch verstärkt, daß Komponist und Librettist die Handlung in einen christlichen Kontext verlegen. Prolog und Epilog bilden einen "Rahmen", fast wie derjenige der Horn-Solostellen in der *Serenade* oder der des Rezitativs von Vere am Anfang und Ende von *Billy Budd*. Und wie in *Budd* bietet dieser Rahmen Rettung und Sühne, in einer Geschichte, die sonst zu hart erscheinen würde. Die hymnenartige

Form, die als Leitmotiv in der gesamten Oper anklingt, beruht auf fallenden Terzen, deren Inversion in eine Sexte und einer ansteigenden Skala zu den Worten:

While we as two observers stand between
This present audience and that scene;
We'll view these human passions and
these years
Through eyes which once have wept with
Christ's own tears.

Diese moralische Strophe erklingt jedesmal, wenn der Chor in die Handlung eingreift. In dem Zwischenspiel des ersten Aktes beispielsweise, in welchem der Ritt nach Rom beschrieben wird, wird Tarquinius zur Rückkehr gezwungen, und an keiner Stelle ist die Verurteilung deutlicher, als in dem kräftigen Höhepunkt des zweiten Aktes im Moment der Vergewaltigung. In seinen Bemerkungen zu dem Chor in den Programmnotizen für die erste Aufführung der Oper in Aldeburgh 1949, bemerkte der Graf von Harewood, daß der vom Orchester übernommene Teil in *Grimes* – die Vorbereitung, Kommentierung, Spannungssteigerung und Zusammenfassung – in dem vorliegenden Werk vom Tenor und Sopran zusammen mit dem Orchester bestritten wird.

* * * * *

Die *dramatis personæ* werden förmlich vorgestellt, was für diese statuenhafte Oper charakteristisch ist, und zwar im ersten Akt, in zwei, durch ein Zwischenspiel getrennte Szenen. Die erste Szene zeigt Tarquinius und seine bewaffneten Kameraden im Zelt des Generals vor Rom. Die zweite Szene zeigt Lucretia und ihr Gefolge in einem Zimmer ihres Hauses am selben Abend. Es ist Nacht, und die erste Szene (CD 1, Track 1) wird durch ein dunkles *lento tranquillo* von einem Männerchor vorbereitet, in dem Musik der nächtliche Tierwelt anklingt wie das Gequarke von Fröschen und seltsame Schreie. (In diesem Teil greift Britten mit einem Vorsprung von elf Jahren sein *Nocturne* auf.) Der impulsiven, arroganten, destruktiven, seiner Lust ergebene Tarquinius wird bei einem streitsüchtigen Trinkgelage im römischen Lager gezeigt (Track 3). Gelangweilt von seinen einfachen Eroberungen von Frauen und beeindruckt von der unnahbaren Unschuld von Lucretia, der Frau Collatinus', entschließt er sich, eine Belagerung zu ihren Ehren durchzuführen (Track 5). Nach einem Zwischenspiel (Track 6), in welchem der Männerchor seinen Ritt nach Rom schildert, erhebt sich der Vorhang (Track 7) vor der ruhigen Heiterkeit der Frauen bei ihren häuslichen Arbeiten. Als Kontrast erklingen die weichen Strukturen von Flöte

und Harfe zusammen mit den erhabenen lyrischen Melodien. Tarquinius bricht mit seiner Ankunft spät nachts mitten in diese scheinbar zeitlose Szene von friedlicher Abgeschlossenheit ein (Track 10). In der darauffolgenden Szene imitieren die Figuren die vom Männer- und Frauenchor geschilderte Handlung. Alle ziehen sich mit einem offiziellen "Gute Nacht" zu ihren Räumen zurück.

Zu Anfang des Zweiten Akts schildert der Frauenchor die Stadt, die zu einer Rebellion nach etruskischen Regeln bereit ist (CD 2, Track 1). Der drohende Rhythmus im Morsealphabet von "Down with the Etruscans" ist ein Refrain, der bei den Geräuschen der Revolte im Hintergrund (*off-stage*) wiederkehrt. Der Vorhang erhebt sich vor Lucretias Schlafgemach mit der schlafenden Lucretia (Track 2). Der Frauenchor besingt in Begleitung von Baßflöte, gedämpften Horn und Baßklarinette ihre unschuldige Ruhe. (Ironischerweise wird hier das Thema des Orchesters von Tarquinius übernommen, während er Lucretia weckt.) Tarquinius nähert sich sanft (Track 3). Seine Annäherung wird mit angespannter Sprechstimme durch den Männerchor bei Begleitung eines sanften Rhythmus von Baß, Tenor und Wirbeltrommel beschrieben. Die Gewalt der Vergewaltigungsszene wird besonders

hervorgehoben, da diese Szene sich lang hinzieht und lyrisch vorbereitet wird (Track 4). Tarquinius küßt Lucretia. Sie zieht ihn zu sich herunter und träumt von ihrem Mann Collatinus ... plötzlich jedoch (Track 5) wird dieser Traum durch einen Peitschenhieb und Tarquinius' Drängen zerstört. Bei Britten gibt es dieses immer wiederkehrende *Motiv* von Gewalt vor dem Hintergrund von Ruhe. Die Gewalt der Vergewaltigung, die nicht auf der Bühne zu sehen ist, spiegelt das Orchester in einem geschickt verfremdeten Zwischenspiel wieder (Track 6). Dieses Zwischenspiel erhält die Form eines Präludiums zu einem Choral, in welchem der Chor, wie in dem Duett der zwei bewaffneten Männer in Mozarts *Die Zauberflöte*, in Oktaven gegen einen gewaltigen Kreuzrhythmus des Orchesters ansingt, wobei das Thema auf dem *Lucretia*-Motiv mit zwei ineinandergreifenden Terzen in Moll beruht:

Here in this scene you see
Virtue assailed by sin
With strength triumphing
All this is endless Sorrow and pain for him.

Die Tragödie neigt sich unerbittlich ihrem Ende zu. In der Morgendämmerung des folgenden Morgens stecken Lucretias Kammerfrauen Blumen zu der Begleitung von Harfenmusik von unvergleichbarer Frische und Schönheit (Track 7). Lucretia tritt auf

(Track 8), schaudert vor sich selbst voller Selbstverachtung ("Wäre es nur ein Traum gewesen"). Sie schickt nach ihrem Gatten und – zu einem der wohl bewegendsten Sätze der Oper, eine langsame Prozessionshymne mit obligaten englischen Horn (Track 10) – geht schweigsam auf ihn zu, um ihr Geständnis abzuliegen (Track 11). Obwohl ihr Gatte bereit ist, ihr zu vergeben, so treibt ihr eigenes Schuldempfinden sie zu der Handlung eines symbolischen Selbstmords. Sie stirbt, und zu einer kühnen Passacaglia (Track 12), die von dem Eröffnungsmotto des Chors aus fallenden Terzen zu steigender Skala abgeleitet ist (die Reihenfolge ist nun umgekehrt), verabschiedet sich ihr Gefolge von ihrem Körper mit der Frage "Ist dies alles?" zu dem Motiv aus fallenden Terzen. Es folgt der Epilog (Track 13). Während die Schauspieler weiter um Lucretias Körper knien, nimmt der Frauenchor die Frage auf. In einer verschmelzenden Transition antwortet der Männerchor mit der Botschaft der Rettung Christis: "Er ist alles." In C-Dur, der Tonart von Lucretias Unschuld, auf die sich die ganze Oper hinbewegt hat, findet das Werk ein hymnisches Ende. Die formale Wiederkehr des Mottos beim Chor, nachdem alle Leidenschaften sich gelegt haben, wird nun zu den geläuterten Worten gesungen:

Since Time commenced or Life began
Great Love has been defined by Fate or Man.

Now with worn words and these brief notes
we try
To harness song to human tragedy.

Doch kann dadurch das Gefühl der tragischen Vergänglichkeit eines individuellen Todes kaum abgeschwächt werden, während das Motiv von Instrument zu Instrument übergeht und die Bühne sich langsam verdunkelt.

Das Ende ist immer umstritten worden. Duncan schrieb es auf Britten's persönlichen Wunsch und empfand es als einen Fehler von seiten des Komponisten. Kritiker der Zeit, wie Desmond Shawe-Taylor, waren ebenfalls dieser Ansicht, doch ließ Britten auch bei seinen weiteren Bearbeitungen der Partitur das Ende unverändert stehen. Was auch immer die zweifelhafte moralische Kraft bedeutet, die vielleicht auf manche wie eine kaum überzeugende, irreführende Deutung einer heidnischen Tragödie wirkt, so bleibt sie mit dem integralen Teil des Chors innerhalb der gesamten Oper bestehen und erfüllt im musikalischen Sinne vollständig die tonalen und formalen Anforderungen des Werks. Und die Zweideutigkeit am Ende – die Spannung zwischen der "positiven" wörtlichen Bedeutung der christlichen Botschaft und der Trauer des Todes am Ende löst sich im Orchester auf – ist für einen Komponisten charakteristisch, dessen Klarheit in seinem musikalischen Ausdruck nie eine in sich

tief gesplittene Auffassung gegenüber den nicht zu beantwortenden Fragen des Lebens verbergen konnte.

© Eric Roseberry

Übersetzung: Sabine Schildknecht

Bei seinem frühzeitigen Tod im November 2008 wirkte der sechzigjährige **Richard Hickox** CBE, einer der begabtesten und vielseitigsten britischen Dirigenten seiner Generation, als Musikdirektor an der Opera Australia. Sein Name verbindet sich vor allem auch mit der 1971 von ihm gegründeten und künstlerisch geleiteten City of London Sinfonia sowie dem BBC National Orchestra of Wales, dem er von 2000 bis 2006 als Chefdirigent vorstand und danach als Conductor Emeritus treu blieb. Außerdem war er Gastdirigent beim London Symphony Orchestra, Conductor Emeritus der Northern Sinfonia und Mitbegründer des Collegium Musicum 90.

Er dirigierte regelmäßig die namhaften Orchester Großbritanniens und gastierte vielfach bei den BBC-Proms und anderen Festivals, wie Aldeburgh, Bath und Cheltenham. Mit dem London Symphony Orchestra gab er im Barbican Centre konzertant inszenierte Opernaufführungen, darunter *Billy Budd*, *Hänsel und Gretel* und

Salome. Mit dem Bournemouth Symphony Orchestra brachte er zum erstenmal in London den gesamten Zyklus von Vaughan-Williams-Sinfonien zu Gehör, und im Rahmen seiner langjährigen Zusammenarbeit mit dem Philharmonia Orchestra dirigierte er Elgar, Walton und Britten gewidmete Konzertreihen im Londoner Southbank Centre sowie beim Aldeburgh Festival eine konzertante Inszenierung von *Gloriana*.

Trotz seiner Tätigkeit in Australien konnte er weiterhin Einladungen an die Royal Opera Covent Garden, English National Opera, Wiener Staatsoper und Washington Opera folgen. Weltberühmte Orchester wie das Pittsburgh Symphony Orchestra, das Orchestre de Paris, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und die New Yorker Philharmoniker verpflichteten ihn als Gastdirigenten.

Sein phänomenaler Erfolg im Schallplattenstudio schlug sich in mehr als 280 Aufnahmen nieder; jüngste Projekte waren Gesamteinspielungen der Orchesterwerke von Frank Bridge sowie Sir Lennox und Michael Berkeley mit dem BBC National Orchestra of Wales, die Sinfonien von Vaughan Williams mit dem London Symphony Orchestra und eine Reihe von Britten-Opern mit der City of London Sinfonia. Richard Hickox wurde

mit einem Grammy (für *Peter Grimes*) und fünf *Gramophone Awards* ausgezeichnet. Neben dem britischen Verdienstorden CBE (Commander of the Order of the British Empire), der ihm 2002 verliehen wurde, erhielt

er zahlreiche weitere Auszeichnungen, so etwa zwei Royal Philharmonic Society Music Awards, den ersten Sir Charles Groves Award, den *Evening Standard* Opera Award und den Association of British Orchestras Award.

Britten: The Rape of Lucretia

Tout au long de sa longue et prolifique carrière de compositeur d'opéras, Benjamin Britten (1913 – 1976) a toujours su étonner le public par la nouveauté de ses thèmes et de ses problématiques musico-dramatiques. Néanmoins, malgré leur diversité, il est toujours possible de rattacher chaque nouveau sujet à certains aspects des œuvres précédentes, de même que l'on peut y trouver des anticipations des œuvres à venir. La nuit, le sommeil et le monde des rêves, l'innocence outragée, la fugacité de la beauté, les conflits entre amour et devoir, les ambiguïtés cachées entre le bien et le mal – constituent certains des grands sujets tragiques de Britten, tous présents dans cet opéra.

Bien qu'il s'agisse d'une œuvre assez précoce – le deuxième de ses treize opéras véritables – *The Rape of Lucretia* constitue un tournant dans la carrière du compositeur. En 1945, le succès de *Peter Grimes* avait permis à Britten de s'affirmer tout d'un coup sur le plan international (malgré ses détracteurs). Mais le public qui aurait attendu de lui une deuxième œuvre du même genre aurait été déçu. Si *Peter Grimes* pouvait sembler éloigné du genre grandiloquent de l'opéra wagnérien,

aussi bien par sa conception d'ensemble, par l'emploi d'un anti-héros étranger à la société et au milieu anglican que par son caractère d'opéra des masses avec une partie chorale comparable à *Boris Godounov* de Moussorgski, ses fresques de caractères mineurs et pittoresques à la Dickens, il en maintint néanmoins la dimension épique, par exemple dans ses interludes symphoniques de la mer qui commentent les événements de l'action, ou par sa subdivision traditionnelle en trois actes. Dans *The Rape of Lucretia*, où le compositeur se rapproche d'une tendance qui lui sera propre, le détachement du "grand opéra" est fondamental. À la différence de *Peter Grimes*, le nouvel opéra ne comporte que deux actes (caractéristique fréquente des futurs opéras de Britten), et manifeste une concentration des formes musicales rattachable aux conventions de l'époque baroque. De plus, son sujet intime, "domestique", est situé dans un contexte historique et classique, celui de l'Antiquité romaine, 500 ans av. J.-C. Le nombre des personnages est réduit, le "chœur" est incarné par les seules voix d'un homme et d'une femme, et l'orchestre ne comporte

que douze instruments: bois par un, piano, harpe, percussion et quintette à cordes. Ce changement stylistique apparent a été déterminé en partie par des circonstances extérieures et personnelles. L'expérience liée à la représentation de *Peter Grimes* au théâtre du Sadler's Wells était loin d'avoir été facile, et la probabilité de recevoir d'autres commandes du même théâtre ou de Covent Garden était très réduite. Le compositeur trouva un encouragement en la personne de John Christie, de Glyndebourne, qui semblait intéressé par l'idée d'un nouvel opéra pour la réouverture du Festival après la Guerre. Britten put avoir des collaborateurs précieux parmi lesquels le producteur et écrivain Eric Crozier, le décorateur John Piper, le ténor Peter Pears et Kathleen Ferrier, dominant le reste de la distribution, qui débuta sur la scène à cette occasion dans le rôle-titre. Le chef d'orchestre devait être une figure tout aussi importante sur le plan international: Ernest Ansermet, alors âgé de soixante-trois ans, proche collaborateur de Stravinsky (de toutes les œuvres de Britten, *The Rape of Lucretia* est peut-être la plus stravinskienne). Cette expérience porta à la création de l'English Opera Group et à la création à Glyndebourne, l'année suivante, d'*Albert Herring*, deuxième opéra de chambre de Britten – pour employer des

termes mozartiens, *opera buffa*, faisant pendant à l'*opera seria* *The Rape of Lucretia*. Pears et Britten créèrent à leur tour le Festival d'Aldeburgh en 1948. L'année suivante on y joua *Lucretia* et *Herring*, en même temps que *The Little Sweep*, opéra miniature pour enfants. La carrière de Britten fut ainsi tracée. Il s'établit en tant que compositeur et entrepreneur dans sa région natale, le Suffolk, et Aldeburgh devint dorénavant le centre de son activité.

* * * * *

Voilà ce qu'il en est de la place historique prise de *Lucretia* dans la carrière du compositeur. Les conséquences de cette expérience dans l'œuvre de Britten se firent entendre jusqu'à son dernier opéra, *Death in Venice* (La Mort à Venise). Qu'en est-il du livret de l'opéra? Dans une préface célèbre que Britten écrivit en 1946 pour la première édition de la partition, il affirme que

le travail de collaboration entre le poète et le compositeur... me semble être l'un des secrets pour écrire un proche opéra...
Le compositeur et le poète devraient travailler en étroite association dans toutes les étapes du travail, depuis les stades préliminaires jusqu'à la soirée de la création. Tel a été le cas pour *The Rape of Lucretia*.

Depuis leur première rencontre en 1935 le poète et dramaturge Ronald Duncan (1914 – 1982) était devenu un proche ami du compositeur. C'est pendant les premières représentations de *Peter Grimes* (Britten avait demandé conseil à son ami sur le livret de cet opéra) que les deux hommes discutèrent d'un sujet sur lequel ils pourraient collaborer. Leur première idée fut, selon Ronald Duncan, celle d'écrire un opéra comique inspiré des *Canterbury Tales* (Contes de Canterbury) de Chaucer. Cette idée fut néanmoins rapidement mise de côté pour celle de *Lucretia*, qui avait été suggérée par le futur librettiste de Britten, Eric Crozier. Duncan avait écrit son livret d'après la pièce *Le Viol de Lucrèce* (1931), d'André Obey, qui avait elle-même été inspirée par le poème shakespearien. L'action du livret suit assez fidèlement les événements de la pièce. De plus, l'opéra a maintenu la brillante idée d'Obey d'introduire des "commentateurs" qui, selon les paroles d'Anthony Gishford, décrivent et commentent l'action pendant son déroulement, et parfois – selon une idée hardie – y participent.

Ce procédé n'était pas nouveau dans un genre théâtral: Monteverdi l'avait employé dans son *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, bien qu'aucun élément ne nous porte à croire à une influence consciente de Monteverdi sur Britten et Duncan. S'il existe un

modèle dramatique et musical de leur opéra, c'est vraisemblablement dans *Ædipus Rex* de Stravinsky qu'il faut le trouver, ou peut-être aussi dans la partie de l'Évangéliste des Passions de Bach (Britten admirait beaucoup ces dernières, qu'il avait aussi exécutées à Aldeburgh). *The Rape of Lucretia* a quelque chose d'une Passion du vingtième siècle par ses procédés musicaux et dramatiques. Cette analogie a été renforcée par le choix, de la part du compositeur et du librettiste, d'un contexte relatif à la morale chrétienne. Le Prologue et l'Épilogue forment un "cadre" similaire à celui du solo de cor dans la *Serenade* ou du récitatif de Vere au début et à la fin de *Billy Budd*. De même que dans ce dernier, il apporte espoir de salut et de rédemption dans une œuvre qui autrement aurait pu paraître trop rude. Son caractère d'hymne, qui revient comme un leitmotif tout au long de l'opéra, est formé d'une tierce descendante, son inversion en sixte et une gamme ascendante sur les paroles:

While we as two observers stand between
This present audience and that scene;
We'll view these human passions and
these years
Through eyes which once have wept with
Christ's own tears.

Cette strophe revient chaque fois que le chœur décrit ou intervient dans l'action. Dans

l'interlude du premier acte, par exemple, qui décrit la chevauchée vers Rome, Tarquinius est incité à faire demi-tour. C'est dans la scène la plus intense du second acte, la scène du viol, qu'il est dénoncé le plus explicitement. En commentant le rôle du chœur dans ses notes pour le programme de la première représentation à Aldeburgh en 1949, le comte de Harewood a souligné que le rôle de l'orchestre dans *Peter Grimes* – celui de préparer, commenter, exalter et résumer l'action – est ici tenu par le soprano et le ténor conjointement à l'orchestre.

* * * * *

Les différents personnages sont présentés dans les deux scènes du premier acte que sépare un interlude. La première scène a lieu près de Rome, dans la tente où se trouve Tarquinius avec ses soldats; la seconde, dans une chambre de la maison de Lucrece, où elle se trouve avec sa suite cette même soirée. Il fait nuit lorsque le chœur d'hommes (ténor, *lento tranquillo*) introduit la première scène (DC 1, Piste 1), avec ses bruits d'insectes nocturnes, le coassement des grenouilles et des cris étranges. (Britten anticipe ici la musique de son *Nocturne* qu'il composera onze ans plus tard.) Nous voyons Tarquinius, impulsif, arrogant, agressif et concupiscent,

dans une scène de beuverie et de dispute dans le campement romain (Piste 3). Las de ses trop faciles conquêtes féminines, et attiré par les voix entendues sur la chasteté et la fidélité de Lucrece, femme de Collatinus, il décide de porter atteinte à son honneur (Piste 5). Après l'interlude (Piste 6), où le chœur (ténor) décrit son voyage à cheval vers Rome, le rideau se lève (Piste 7) sur la scène de calme et de sérénité des femmes pratiquant leur tâches domestiques. La douce sonorité de la flûte et de la harpe contraste avec leur lyrisme intense. L'arrivée, tard dans la nuit, de Tarquinius (Piste 10), interrompt cette scène de paix intemporelle. Dans la scène suivante, les personnages miment les actions décrites par les chœurs (soprano et ténor). Ils se retirent tous dans leurs chambres en se souhaitant "bonne nuit".

Le second acte commence par une description, de la part du chœur féminin (soprano), d'une ville prête à la rébellion sous la domination étrusque (DC 2, Piste 1). Le rythme "en morse" de "À bas les Étrusques" constitue un refrain que l'on entend parmi les sons étouffés (dans les coulisses) de l'insurrection. Le rideau se lève sur la chambre de Lucrece, avec Lucrece endormie (Piste 2). Le chant du soprano (chœur) accompagné par la flûte alto, le cor en sourdine et la clarinette basse, décrit l'innocence de son repos. (Le thème

orchestral sera repris de manière ironique par Tarquinius lorsqu'il réveille Lucrèce.) Tarquinius se rapproche doucement (Piste 3); son approche est décrite en *Sprechstimme* par le ténor (chœur) sur un accompagnement de la percussion (roulement de tambours). La violence du viol est exaltée par la montée dramatique qui le précède (Piste 4). Tarquinius donne un baiser à Lucrèce. Lucrèce l'attire vers elle, en rêvant de son mari Collatinus..., mais soudain (Piste 5) le rêve se dissipe par le bruit du fouet et l'importunité de Tarquinius. Ici on retrouve un thème typique de Britten: celui de la violence mettant fin à un état de paix. Le tumulte provoqué par le viol, que l'on ne voit pas sur scène, est évoqué dans l'interlude par l'orchestre (Piste 6). Celui-ci consiste d'un prélude choral dans lequel – comme dans le duo des hommes armés de *Die Zauberflöte* (La Flûte enchantée) – le chœur chante à l'octave (le thème est dérivé du motif de Lucrèce, formé de deux tierces mineures imbriquées), sur un accompagnement de l'orchestre jouant des rythmes entrecroisés:

Here in this scene you see

Virtue assailed by sin

With strength triumphing

All this is endless Sorrow and pain for him.

La tragédie s'approche inexorablement de sa fin. Au lever du jour les femmes de chambre de Lucrèce disposent des fleurs

accompagnées d'une musique pour harpe d'une beauté et d'une fraîcheur incomparables (Piste 7). Lucrèce entre (Piste 8) écoeuvée et horrifiée ("would it had been a dream"). Elle envoie chercher son mari, et dans un des moments les plus émouvants de l'opéra – une musique lente avec cor anglais *obbligato* (Piste 10), proche de Bach – elle marche lentement vers lui pour avouer les événements de la nuit (Piste 11). Malgré le pardon de son mari, son sens de culpabilité la conduit au suicide, par un geste symbolique d'expiation. Elle meurt, et dans une passacaille austère (Piste 12), dérivée du motif du motto initial du chœur (tierce descendante et gamme ascendante, mais maintenant en ordre renversé), tous les personnages s'éloignent de son corps en posant la question "Est-ce tout?" chantée sur la tierce descendante. Suit l'Épilogue (Piste 13). Pendant que les acteurs restent agenouillés autour du corps de Lucrèce le chœur féminin répète la question. Dans une émouvante transition le chœur masculin répond par un message de salut chrétien: "Il est tout." Et ainsi, dans la tonalité d'ut majeur (tonalité de l'innocence de Lucrèce, vers laquelle a tendu tout l'opéra) on arrive à l'hymne final. Le retour final du motif du motto choral – toute passion éteinte – est chanté maintenant sur les paroles suivantes:

Since Time commenced or Life began
Great Love has been defined by Fate or Man.
Now with worn words and these brief notes
we try
To harness song to human tragedy.

Mais ceci ne peut amoindrir notre sentiment de la futilité tragique de cette mort individuelle, alors que le motif passe comme un écho d'un instrument à l'autre pendant que la lumière baisse sur la scène.

La fin reste un sujet de dispute. Duncan l'écrivit à la demande explicite de Britten, tout en étant convaincu qu'il s'agissait là d'une erreur de la part du compositeur. Certains critiques de l'époque, comme Desmond Shawe-Taylor, furent du même avis, mais lors des révisions qu'en fit Britten, il n'y toucha pas. Quelque soit l'ambiguïté morale de ce qui peut paraître à certains comme une glose religieuse peu convaincante sur la tragédie païenne, elle demeure cohérente par rapport au rôle de partie intégrante de l'œuvre joué par le chœur tout au long de l'opéra, et sur un plan purement musical, elle permet de répondre aux exigences formelles et à l'équilibre tonal de l'œuvre dans son ensemble. Et l'ambiguïté même de la fin – la tension entre la signification "positive" du message verbal chrétien et la tristesse de la chute finale à l'orchestre – est typique d'un compositeur dont la transparence

du discours musical ne put jamais cacher son sentiment profond et partagé pour les questions qui demeurent sans réponse.

© Eric Roseberry

Traduction: Angelo Cantoni

Au moment de sa disparition prématurée à l'âge de soixante ans en novembre 2008, **Richard Hickox** CBE, l'un des chefs d'orchestre britanniques les plus doués et les plus complets de sa génération, était le directeur musical d'Opera Australia. Auparavant, il avait été chef principal du BBC National Orchestra of Wales de 2000 à 2006, date à laquelle il devint chef honoraire. Il était le directeur musical du City of London Sinfonia qu'il fonda en 1971. Il était également chef invité associé du London Symphony Orchestra, chef honoraire du Northern Sinfonia et co-fondateur de Collegium Musicum 90.

Il dirigea régulièrement les plus grands orchestres du Royaume-Uni et participa souvent aux Proms de la BBC ainsi qu'aux festivals d'Aldeburgh, de Bath et de Cheltenham entre autres. Avec le London Symphony Orchestra, il dirigea au Barbican Centre à Londres plusieurs mises en scène partielles d'opéras dont *Billy Budd*, *Hänsel und Gretel* et *Salome*. À la tête du

Bournemouth Symphony Orchestra, il donna la première intégrale des symphonies de Vaughan Williams à Londres. Dans le cadre de son association avec le Philharmonia Orchestra, il dirigea des festivals Elgar, Walton et Britten au South Bank de Londres et une mise en scène partielle de *Gloriana* au Festival d'Aldeburgh.

Outre ses activités avec l'Opéra de Sydney, il avait récemment travaillé entre autres avec le Royal Opera de Covent Garden, l'English National Opera, l'Opéra d'état de Vienne et le Washington Opera. Il fut invité à diriger des orchestres de renom mondial tels le Pittsburgh Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise et le New York Philharmonic.

Connaissant un succès phénoménal en studio, il réalisa plus de 280 enregistrements, dont dernièrement des cycles d'œuvres orchestrales de Sir Lennox Berkeley, Michael Berkeley et Frank Bridge avec le BBC National Orchestra of Wales, les symphonies de Vaughan Williams avec le London Symphony Orchestra ainsi qu'une série d'opéras de Britten avec le City of London Sinfonia. Il obtint un Grammy (pour *Peter Grimes*) et cinq *Gramophone Awards*. Créé Commandeur de l'Ordre de l'empire britannique (CBE) en 2002, Richard Hickox remporta de nombreux autres prix, dont deux Music Awards de la Royal Philharmonic Society, le tout premier Sir Charles Groves Award, l'*Evening Standard* Opera Award et l'Association of British Orchestras Award.



The premature death of Richard Hickox on 23 November 2008, at the age of just sixty, deprived the musical world of one of its greatest conductors. The depth and breadth of his musical achievements were astonishing, not least in his remarkable work on behalf of British composers. An inspiring figure, and a guiding light to his friends and colleagues, he had a generosity of spirit and a wonderful quality of empathy for others.

For someone of his musical achievements, he was never arrogant, never pompous. Indeed there was a degree of humility about Richard that was as endearing as it was unexpected. He was light-hearted and, above all, incredibly enthusiastic about those causes which he held dear. His determination to make things happen for these passions was astonishing – without this energy and focus his achievements could not have been as great as they were. He was able to take others with him on his crusades, and all in the pursuit of great music.

Richard was a completely rounded musician with a patience, kindness, and charisma that endeared him to players and singers alike. His enthusiasm bred its own energy and this, in turn, inspired performers. He was superb at marshalling

large forces. He cared about the development of the artists with whom he worked and they repaid this loyalty by giving of their best for him.

An unassuming man who was always a delight to meet, Richard was a tireless musical explorer who was able to create a wonderful sense of spirituality, which lifted performances to become special, memorable events. For these reasons, Richard was loved as well as respected.

The Richard Hickox Legacy is a celebration of the enormously fruitful, long-standing collaboration between Richard Hickox and Chandos, which reached more than 280 recordings. This large discography will remain a testament to his musical energy and exceptional gifts for years to come. The series of re-issues now underway captures all aspects of his art. It demonstrates his commitment to an extraordinarily wide range of music, both vocal and orchestral, from the past three centuries. Through these recordings we can continue to marvel at the consistently high level of his interpretations whilst wondering what more he might have achieved had he lived longer.



Catherine Pierard



Malcolm Crowthers

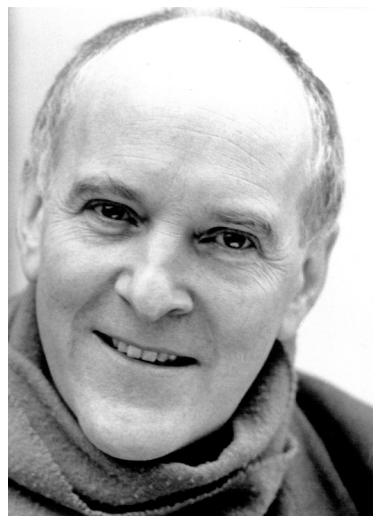
Patricia Rozario



Ameral Gunson



Jean Rigby

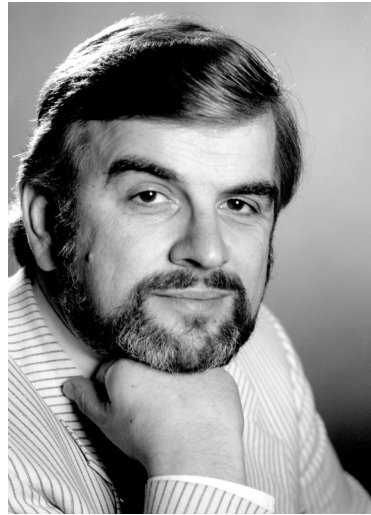


Nigel Robson

Katie Vandyck

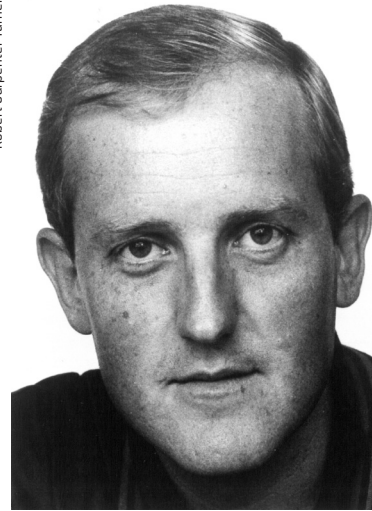


Donald Maxwell



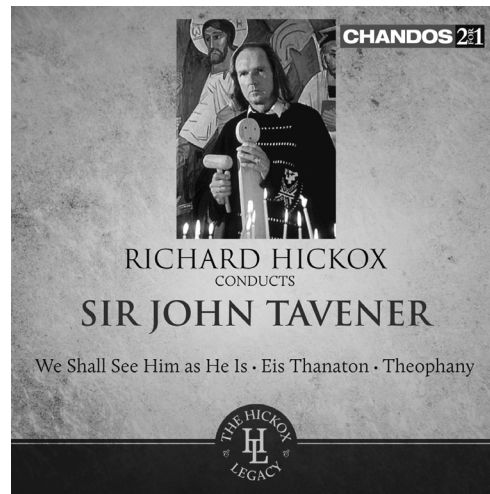
Alan Opie

Robert Carpenter Turner



Alastair Miles

Also available

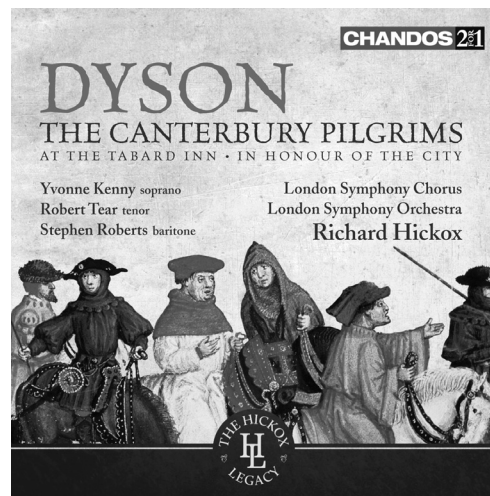


Tavener

We Shall See Him as He Is • Eis Thanaton • Theophany

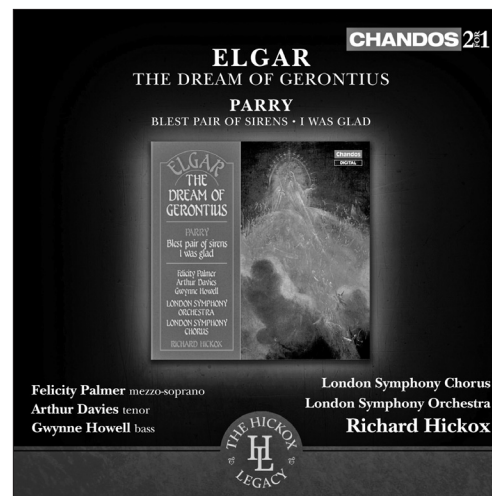
CHAN 241-42

Also available



Dyson
At the Tabard Inn • The Canterbury Pilgrims • In Honour of the City
CHAN 241-43

Also available



Parry • Elgar
Blest Pair of Sirens • I was glad • The Dream of Gerontius
CHAN 241-46

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Recorded in association with the Britten Estate and the Ronald Duncan Trust

Libretto available from Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, Aldwych House,
71-91 Aldwych, London WC2B 4HN, UK. www.boosey.com

Recording producer Brian Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Richard Lee

Editor Peter Newble

Mastering Jonathan Cooper

Recording venue Goldsmiths College, London SE14; 5-8 July 1993

Front cover Montage by designer incorporating the original CD cover which included a reproduction of the painting *The Death of Lucretia* (1871) by Eduardo Rosales (1836-1873), courtesy of Casón del Buen Retiro, Madrid / The Bridgeman Art Library

Back cover Photograph of Richard Hickox by Greg Barrett

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

© 1994 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

BRITTEN: THE RAPE OF LUCRETIA – Soloists/CLS/Hickox

CHANDOS
CHAN 241-51

CHANDOS DIGITAL

2-disc set CHAN 241-51

Benjamin Britten (1913–1976)

The Rape of Lucretia, Op. 37

Opera in Two Acts

Libretto by Ronald Duncan (1914–1982)

after the play *Le Viol de Lucrèce* (1931) by André Obey (1892–1975)

Female Chorus **Catherine Pierard** soprano
Lucia, Lucretia's maid **Patricia Rozario** soprano
Bianca, Lucretia's nurse **Ameral Gunson** mezzo-soprano
Lucretia, wife of Collatinus **Jean Rigby** contralto
Male Chorus **Nigel Robson** tenor
Tarquinius, an Etruscan prince **Donald Maxwell** baritone
Junius, a Roman general **Alan Opie** baritone
Collatinus, a Roman general **Alastair Miles** bass

City of London Sinfonia
Richard Hickox

COMPACT DISC ONE

1–10 Act I (Scene 1 – Interlude – Scene 2)
TT 52:12

COMPACT DISC TWO

1–13 Act II (Scene 1 – Interlude – Scene 2)
TT 64:14

© 1994 Chandos Records Ltd Digital remastering © 2014 Chandos Records Ltd © 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BRITTEN: THE RAPE OF LUCRETIA – Soloists/CLS/Hickox

CHANDOS
CHAN 241-51