



*Ópera de cámara de Benjamin Britten
con libreto de Ronald Duncan*

TARQUINIUS

The rape of Lucretia

ÍNDICE

Presentación

Ficha artística

Sinopsis argumental

Dramaturgia

Espacio escénico

Música y espacio sonoro

Dossier de prensa

Contacto

Galería fotográfica

Vídeo promocional



PRESENTACIÓN

La oscuridad definida como la ausencia de luz no nos compromete emocionalmente. La oscuridad que se cierne sobre un individuo como resultado del maltrato, la violación o la vejación moral, la oscuridad no deseada rodeada de la luz que no puedes ver, la ceguera sobrevenida o las masas de tarquín chapoteando en la playa cubriendo la resplandeciente espalda de los bañistas sí nos compromete emocionalmente. Someter a través de la perversidad, subyugar la voluntad ante una elección de posibilidades igual de dañinas apelando a la libertad humana de elegir, cuando no existe tal posibilidad, o cuando cualquiera de los escenarios planteados conducen a la fatalidad es el auténtico motor del drama. Lucrecia está atrapada entre la muerte mancillada y la violación. La negra mancha del tarquín de la deshonra, expuesta a la galería social o ser devorada por el negro betún en su interior. Lucrecia podría no decir nada a nadie, mancillada silenciosa de por vida, pero su decisión es el suicidio para escarnio de todas las violadas.

La dualidad inmaterial del alma humana se revela como el centro gravitacional de los personajes del libretista Ronald Duncan. Éste se basará en un texto homónimo de André Obey "Le viol de Lucrece" que tendrá por fuentes más cercanas la "Rhyme Royal" del siempre inquieto bardo universal Shakespeare y como más lejanas La historia

de Roma de Tito Livio. Pero, la pregunta siempre es la misma a pesar del fornido paso del tiempo. ¿Cuál es el material que conforma el alma humana? La respuesta dialéctica es el recurso más empleado para su transformación en arte. Un sistema de representación que va desde la Grecia clásica hasta las películas de la Paramount en el siglo XX. No se entiende a Lucrecia sin Tarquinius, ni a Spiderman sin el Dr. Octopus, ni a Hamlet sin su Claudio. No existe la bondad sino que la produce la misma maldad. Y al representar este exceso de simplificación blanquinegrina nos sentimos reconfortados al darnos cuenta de que estamos justo en el punto medio, el gris. Es evidente, que el tarquín y la aséptica cal forman el mapa del alma humana, pero es igual de evidente que su representación se vale de un sistema de

estereotipos donde, parece ser, nuestro intelecto se siente a salvo. Nadie es totalmente malo o bueno. Los grises dominan en un atlas complejo que siempre intentamos atrapar al representarlo. La violación de Lucrecia nos tranquiliza con una mirada irónica sobre nuestra propia naturaleza al ponerla en escena, todo ocupa su lugar sin sobresaltos, Tarquinius, el malo y Lucrecia, la buena. Pero no nos interesa el análisis moralista de sí Tarquinius hizo bien o mal, sino más bien la ética que sustenta la acción: ¿por qué lo hizo?

La traslación espacio-temporal que proponemos intenta poner el énfasis en el análisis anteriormente expuesto situando la acción en un campamento de guerra que representará cualquier acuartelamiento de cualquier guerra ocurrida entre el 500 a.C. hasta la actualidad. Evidentemente tenemos donde elegir. En un campo de refugiados todos son un daño colateral, como Lucrecia. La democratización del mito provoca que la heroicidad del suicidio perpetrado por la protagonista adquiera tintes aún más dramáticos, si cabe. La violación de los derechos como consecuencia de las guerras es uno de los mayores dramas de la humanidad, teniendo en cuenta que los enfrentamientos bélicos siempre persiguen un fin distinto del oficialmente reconocido. Bien y mal están siempre presentes, no son mutuamente excluyentes sino más bien al contrario se necesitan, se corrompen el uno al otro, se atraen. Bienaventurados sean los malvados pues permitirán que existan los bondadosos.



FICHA ARTÍSTICA

La violación de Lucrecia

Ópera de cámara en dos actos y un epílogo con música de Benjamin Britten y libreto de Ronald Duncan. Basada en el homónimo francés de André Obey: Le viol de Lucrèce.

FICHA ARTÍSTICA

Título: TARQUINIUS – The rape of Lucretia

Música: Benjamin Britten

Libreto: Ronald Duncan

Basada: Le viol de Lucrèce de André Obey

Género: Drama

Duración: 1 hora y 45 minutos, más un descanso de 25 minutos

Estreno: Glyndebourne 12 de julio de 1946

Idioma: Inglés. Subtítulos al castellano

DIRECCIÓN MUSICAL

Jorge Giménez

DIRECCIÓN ESCÉNICA Y DRAMATURGIA

Tono Berti

PERSONAJES

CAST A:

Lucrecia: Marina Pinchuk

Tarquinius: Piotr Kumon

Coro femenino: Ilona Mataradze

Coro masculino: Yu Shao

Collatinus: Augusto Val

Junius: Sebastià Peris

Bianca: Myriam Arnouk

Lucia: Carmina Sánchez

Cámara: Alejandro Sánchez

CAST B:

Lucrecia: Agata Schmidt

Tarquinius: Vladimir Kapshuk

Coro femenino: Elodie Hache

Coro masculino: Oleksiy Palchykov

Collatinus: Andriy Gnatiuk

Junius: Tiago Matos

Bianca: Cornelia Oncioiu

Lucia: Armelle Khourdoian

ORQUESTA

Violín/Concertino: Pilar Moor

Violín: Sarahi Sancho

Viola: David Churcher

Cello: Laura González

Contrabajo: Julio Joaquín Hernández

Oboe: Fernando Vilella

Fagot: Hector Soler

Flauta: Inma Fraile

Clarinete: Rafael Fernández

Trompa: Salvador Juan Pascual

Arpa: Úrsula Segarra

Percusión: Roberto Soria

Piano: Rubén Sánchez

EQUIPO ARTÍSTICO

Asistente de dirección musical y pianista

repetidor: Rubén Sánchez

Ayudante de dirección e imagen: Pilixip

Ayudante de dirección y dirección figuración:

Pura Marco

Espacio Escénico: Pilixip y Tono Berti

Vestuario: Concha García

Caracterización: Mabel Soriano y Carola Castañón

Realización Escenografía: Paco Pellicer – Fet d'ecarrec

Coaching idiomas: M^a José Seguí Cosme

Videoproyección: Xavi Selvi- Xip multimèdia

Utileria: Pilixip, Carola Castañón, Josep Ferriol y Júlia Miralles Tarín

Dirección técnica y diseño de luces: Robert Corella

Maquinaria: Núria López

Regiduría: Pura Marco y Pilixip

Producción: Concejalía de cultura del Ayuntamiento de Godella

Producción ejecutiva: Fernando Vilella

Producción: Teresa Segura



SINOPSIS ARGUMENTAL

PRÓLOGO ACTO I

Silencio. El cámara y un reportero (Coro Masculino) del programa "God Loves You" de un canal televisivo entran en el campamento del ejército. Ante una señal del cámara comienza a sonar la cabecera del telediario, y el reportero utilizando una de las armas más poderosas de dominación, expone a los telespectadores la situación que se está viviendo en la zona de guerra que están

cubriendo. Una reportera del mismo canal (Coro Femenino) entrará con el general Tarquinius. Una entrevista comprometida. La reportera descubrirá con asombro las torturas a las que someten a los prisioneros de guerra. El aspecto del campo es desolador, la tortura de los presos moverá a los reporteros a intentar grabar estas escenas. Resultado: la expulsión.

La acción sucede en una época indeterminada, cualquier campamento de refugiados y cualquier campo de batalla de cualquier guerra, de cualquier época. La localización no es necesaria para entender el drama, siempre es igual, no importa ni el tiempo ni el lugar. De hecho hubiera sido mejor tener que buscar arduamente para encontrar un conflicto armado con víctimas civiles, por extraño que parezca no fue así.



ACTO I

El ejército etrusco está sitiando una ciudad cercana. El caluroso tedio del atardecer sucede al estrépito de las cacerías de los etruscos en busca de romanos rebeldes. Nada que hacer, la vista se deposita en las luces de la cercana Roma y los generales beben con una profundidad inusitada. La actividad química del etanol provocará el consecuente aumento de testosterona y una trivial pelea dialéctica sobre la castidad de sus mujeres acabará hundiendo a Junius en la hoguera de su propia vanidad. ¡Lucrecia, la casta! Tan sólo ella superó la prueba de la virtud, sólo ella se encontraba en el campo de refugiados atendiendo a la población desplazada, sólo ese amor tiene sentido, el resto unas putas. Desde la impotencia Junius urdirá la trama de su venganza y ascensión al poder. La marioneta: Tarquinius. ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde? Junius retará a Tarquinius a demostrar la castidad de Lucrecia, algo así como invitar a un cerdo a un refinado ágape nocturno, pues Junius sabe que Tarquinius no podrá resistir y la violará sin remedio.

¡Lucrecia! Grita desesperado Tarquinius desde el subconsciente más freudiano y

espoleado por la fecunda idea que Junius ha depositado en su cerebro montará su caballo para dirigirse al campo de refugiados donde Lucrecia ejerce de medico obstetra.

Gira el sol en nuestro rededor, gira la vida y la fortuna, giran las blancas vendas alrededor de las heridas. Diez partos, cien heridas, mil niños, diez mil personas, sordas potencias de diez inabarcables para los pocos medios en un campo de refugiados. Mientras los hombres destrozan, allí Lucrecia y sus asistentes, Bianca y Lucia, reponen y reconstruyen los girones de vida guardados en pequeñas cajas blancas. Lucrecia intuye el desastre en cada vida destrozada, la suya misma es una más y la premonición de que algo no va bien gravita pesadamente en el campo de refugiados. Los sonidos se amplifican al llegar la noche, un resuello oscuro, la metálica rotura de una rama o el chapoteo de los cascos de un caballo vadeando el arroyo. Tras la metálica estela de herraduras aparece Tarquinius, como un helado orín enfriado sobre la ropa de cama. Las caras heladas, el corazón desbocado. Nada que hablar, incluso nada que decir, tan solo una idea: ¿A qué ha venido el general Tarquinius al campo de refugiados?



PRÓLOGO ACTO II

Los etruscos tratan a los romanos como estos los habrían tratado de estar justo en la situación contraria. El dictador oprime, los oprimidos protestan. El dictador mata, los oprimidos lloran. El dictador viola, los oprimidos se lamen las heridas. La población romana del campo de refugiados protesta y los reporteros de guerra dan testimonio de la situación que allí se está viviendo.

ACTO II

Lucrecia agotada, se ha quedado dormida sobre la camilla de obstetricia en la cual diariamente atiende a las mujeres del campo de refugiados. Tarquinius deambula despierto buscando la prueba definitiva de la castidad de Lucrecia. Podría no encontrarla y nada hubiera sucedido. Podría no besarla y hubiera vuelto al campamento de guerra. Podría no violarla, pero qué sería de una Lucrecia sin mancillar.

Pobre sino siempre cumplido. Tarquinius ante Lucrecia se siente atomizado, diminuto, casi molecular. Lucrecia grande en su belleza sueña con su amado, mientras Tarquinius solo desea que despierte. ¡Despierta, repite desesperadamente! Al despertar, el general etrusco descubre la verdadera naturaleza de Lucrecia, ella es casta. De nacimiento, desde la cuna. El asombro que produce en Tarquinius la integridad de Lucrecia le obliga a decidir desgarrarla. No solo la vagina, también el alma. No puede quedar ninguna, así ninguna.

Bianca y Lucia amanecen con la inesperada noticia de la llegada al campamento de refugiados del envío bianual de provisiones. Una montaña de cajas blancas con alimentos, material médico, medicinas y alguna caja de chokolatinas que sus compañeros en Europa habrán puesto para ellas. Flores para una guerra, flores para un funeral, flores para entretener la mirada, ni rastro del material quirúrgico o de los necesarios antibióticos. No contienen más que flores. Los refugiados rebuscan abriendo desesperadamente las cajas. Solo flores. Lucrecia amanecerá entre los restos de las cajas para atender su consulta diaria. Desbrozada como un camposanto en invierno manda a su asistente Bianca para que un mensajero avise a su marido, Collatinus. Esa misma mañana Tarquinius partió de regreso al campamento del ejército. Allí Junius, con la mirada atenta, al verlo supo sordamente que se había consumado la tragedia por él fecundada y para que se ejecute la sentencia solo falta que el juez se persone en el escenario del crimen.



Espoleado por Junius, Collatinus llegará al campamento de refugiados antes de que ni siquiera el mensajero haya salido. Ante la llegada de Collatinus acompañado por Junius, Lucrecia comprende toda la dimensión del drama, y después de pedir perdón a su marido, coge el puñal que Junius lleva en su mano y se da muerte.

EPÍLOGO

Un plató en cualquier país europeo, no importa cuál. Un programa de televisión: Dios te ama. Dos reporteros dan testimonio de lo acontecido en el campo de refugiados desde el cobijo y la tranquilidad que les proporciona la vieja Europa. Una sola pregunta: ¿Eso es todo?

Una sola respuesta: Eso es todo, Dios te ama.



GOD
LOVES
YOU



DRAMATURGIA

TARQUINIUS: EL JUICIO MORAL DEL BIEN Y DEL MAL

Es de amplia aceptación que la moral es un conjunto de códigos socialmente aceptados por los cuales el individuo procede atendiendo a unas reglas de comportamiento que le son propias, es decir, la moral responde a la pregunta: ¿qué debemos hacer? Por otra parte, la ética respondería a la pregunta: ¿por qué debemos hacerlo o no? Existe un juicio moral cuestionable en el comportamiento de Tarquinius, a todas luces reprobable, lo que realmente nos interesa es el análisis ético que nos permite entender el porqué.

El general etrusco actúa espoleado por el insolente y político Junius, figura notable de la Roma imperial, que se esfuerza por alcanzar el poder. La acción se sitúa en un campamento cerca de Roma. Los etruscos están sitiando la cercana población de Ardea, al sur de la ciudad santa. Durante la dilatada espera que supone el sitio de una ciudad, los altos cargos del ejército etrusco viajan libremente a Roma. Una noche de holgazanería deciden realizar una apuesta sobre la castidad de las mujeres y envían a un espía a fiscalizar las actividades de sus esposas. El resultado no puede ser más funesto, todas las mujeres de los generales se están comportando como unas ramerías excepto Lucrecia que permanece en su casa esperando beatíficamente el regreso de su marido. La disputa surge de inmediato entre Tarquinius y Junius, los cuales intercambian encendidas dedicatorias. Collatinus apacigua las aviesas palabras que intercambian ambos.



Al quedar solos, **Junius aprovechará para fecundar a Tarquinius con la febril idea de que Lucrecia no es casta y que sólo él puede demostrarlo.** Ni corto, ni perezoso, Tarquinius galopará hasta la casa de Lucrecia y la violará salvajemente.

Tarquinius actúa de una forma salvaje y desmesurada ante un conflicto que no deja de ser un pelea de gallos hormonados. Pero, ¿qué grado de responsabilidad tiene Junius en la violación? Esta es la verdadera pregunta que queremos devolver al público espectador y este es el verdadero juicio de moral. Sólo la ética podrá explicarnos por qué Junius no debió anteponer los fines a los medios que utilizó para alcanzarlos. Al sembrar la semilla de la violación en Tarquinius este sabía la reacción del pueblo de Roma.

Estaba conduciendo a la estirpe de los etruscos a su fin como gobernantes y así instaurar una república basada en una oligarquía gobernante cuyo primer cónsul sería el propio Junius.

La traslación espacio-temporal que proponemos intenta poner el énfasis en el análisis anteriormente expuesto situando la acción en un campamento de guerra que representará cualquier acuartelamiento de

cualquier guerra ocurrida entre el 500 a.C. hasta la actualidad. Evidentemente tenemos donde elegir. Donde hay un conflicto armado hay desplazamientos de la población civil que ante la imposibilidad de subsistir se hacen en los mal llamados campos de refugiados, pues son campos santos.

En un campo de refugiados todos son un daño colateral, como Lucrecia y por lo tanto su violación es una más ante las miles que se perpetúan en estos recintos.

La generalización del mito provoca que la heroicidad del suicidio perpetrado por la protagonista adquiera tintes aún más dramáticos si cabe. Ya no podemos hablar de la violación de Lucrecia en singular y su suicidio no provocará la fundación de la ciudad eterna. Sí que podemos hablar de la democratización del ejercicio de la violencia en su sentido pleno, pues son las democracias occidentales las que provocan los grandes conflictos geopolíticos consentidos de una forma directa o indirecta por los pueblos que las sustentamos. La cuarta convención de Ginebra establece la protección de los civiles en los conflictos armados y para ello establece zonas de refugio o neutrales que vienen definidas por los dos bandos enfrentados.

Es así como aparecen los denominados campos de refugiados, una autoprisión consentida en tiempos de guerra. **La violación de los derechos como consecuencia de las guerras es uno de los mayores dramas de la humanidad, teniendo en cuenta que los enfrentamientos bélicos siempre persiguen un fin distinto del oficialmente reconocido.**

La traslación de la fábula creemos que pondrá el énfasis en la explicación ética del comportamiento de Tarquinius y por extensión de Junius.

Dos son las premisas que nos hacen aventurarnos de tal forma, por una parte la idea de que al buscar un momento en el tiempo más próximo al espectador les proporciona una mayor empatía hacia el drama y el efecto catártico será mayor; y por otra, la cercanía social que produce el ver que la violación no ocurre en una casta Lucrecia del siglo V a.C., sino en una profesional de la medicina que trabaja en un campo de refugiados mientras su marido está en la guerra. Pensamos que hoy en día nos conmueve más la bondad que la castidad, la profesión de médico cooperante nos produce un reconocimiento implícito de persona buena, que impacta con mayor fuerza y más cercanamente en nosotros que una Lucrecia perteneciente a la oligarquía cuya única virtud es vivir entregada en cuerpo y alma a su marido. Así, la violación de Lucrecia adquiere tintes más épicos y contemporáneos, y el insidioso Tarquinius crece en la felonía cometida.



Junius tampoco escapa de este carácter acentuador del drama que propone la traslación espacio-temporal que sugerimos. Nos preguntábamos al principio por cuál es el material del que está compuesto el alma humana. Bien y mal están siempre presentes, no son mutuamente excluyentes sino más bien al contrario se necesitan, se corrompen el uno al otro se atraen.

Bienaventurados sean los malvados pues permitirán que existan los bondadosos.

Caso aparte merece el análisis de la función dramática de los coros masculino y femenino, figura que deriva directamente de la obra de André Obey, quien los introduce para transportarnos a la antigüedad donde el teatro era el lugar para contemplar la realidad. Los coros herederos del teatro griego constituyen la visión moral del drama. Establecen el eje ético de la ópera que vertebrada y explica el por qué de la acción dramática que allí está sucediendo. En la primera escena del primer acto, e introduciendo el tema musical que les acompañará toda la ópera, los coros masculino y femenino cantan la siguiente declaración de intenciones:

COROS FEMENINO Y MASCULINO:

Mientras, nosotros, como dos observadores, permanecemos entre esta audiencia del presente y aquella escena del pasado, veremos las pasiones de aquellos años a través de los ojos que una vez lloraron con las propias lágrimas de Cristo.

La intervención pone de manifiesto la intención del libretista declarando que su ética está derivada directamente de una de las religiones de libro oficialmente constituidas en occidente: el cristianismo. Una ética profética que se desvela por conexión directa con una deidad a través de un mesías que nos revela la voluntad de una inteligencia superior incomprensible para el ser humano. La aparición de la justicia divina y, por lo tanto, de una ética teológica no abarcable en el drama propone una revolución copernicana completa del hecho artístico.

Nada puede hacer la ética derivada de la razón y del conocimiento natural frente a la ética revelada. Es evidente que cuando alguien o algo ha estado en contacto con la divinidad y puede interpretar sus deseos y voluntades, pues el concepto de Dios implica la absoluta verdad perentoria, adquiere una categoría filosófica inalcanzable para cualquier mortal. Cualquier posible argumentación ante la verdad revelada salta por los aires. No existe crítica, ni opinión, Britten introduce la forma de un Agnus Dei para concluir la ópera, en una especie de liturgia de cierre, a pesar de que en la eucaristía clásica se reza un poco antes de la consagración. El significado de este atrevimiento es confuso y nos llena de dudas. Cordero de dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros. Danos la paz.

La visión cristiana del drama de Lucrecia introduce un elemento nuevo en la respuesta a la pregunta que estamos intentando resolver, ¿por qué Tarquinius violó a Lucrecia?



Supongamos que Lucrecia fuera una simple suicida, por ello estaría en pecado mortal y no tendría la posibilidad de entrar en el reino de los cielos condenada eternamente a vagar en los infiernos; luego, su sacrificio habría sido en vano.

Pero si Lucrecia se inmola a causa de su violación, este acto se eleva a la categoría de sacrificio, uno de los elementos claves en la teología.

La intervención del elemento cristiano como redentor de todos los pecados del mundo aporta un elemento discente fundamental pues se produce un paralelismo entre el sacrificio de Jesús y el sacrificio de Lucrecia, para que este no se produzca en vano y no caiga en el olvido aportando una clara vocación pedagógica. Lucrecia no ha sido tratada justamente en este mundo, pero tras su abnegado suicidio le espera la vida eterna y la justicia divina. Este mundo es injusto por naturaleza pues la justicia sólo existe en el venidero, para lo cual el tránsito a través de la muerte y posterior resurrección es la esencia del vivir. Tan sólo nacemos para morir.

El consabido engaño de que no existe justicia en este mundo para obtenerla en el incierto cielo, no es más que una forma de opresión más de las religiones hacia la población que confiada acepta la injusticia social, económica, sexual y un largo etcétera, sin pestañear. La conclusión absolutamente reprobable a la que nos lleva es inmediata, pues debemos entender la violación de

Lucrecia no como un acto singular, sino como una herida más en nuestro salvador que debe perdonarnos por haberle causado tanto sufrimiento. ¿Debe, entonces, pedir perdón Lucrecia por haber sido violada? Por simple

reducción al absurdo, uno percibe que esta no puede ser la tesis que defienden Britten y Duncan en la ópera. Algo nos dice que se están preguntando: ¿esto es todo?

No nos sumas en la oscuridad.



ESPACIO ESCÉNICO

LA TRASLACIÓN DE LA FÁBULA

Violar en un sentido amplio supone el uso de la violencia para obtener un propósito o un fin. La violencia ha dominado y domina el mundo humano. El género humano se autoviola constantemente, utilizando la violencia contra si mismo para conseguir comida, sexo o cualquier beneficio ideológico. El hombre ha violado constantemente usando la fuerza para desgarrar una vagina, exterminar a los judíos o controlar a los refugiados saharauis en medio del desierto. Los humanos violaremos a nuestros hijos pues heredarán estepas y saladares.

No encontramos mejor justificación para situar la ópera en un campo refugiados que aquella que nos permite reflexionar sobre la realidad de la mujer en estos complejos de vida hacinada y deshumanizada, y en el sinfín de violaciones de los derechos humanos que allí concurren diariamente, para permitirnos dudar de la necesidad de una existencia de la justicia divina, pues es evidente que en la justicia humana no tenemos ninguna confianza.

Debíamos encontrar, pues, una funcionalidad dramática de los personajes al producirse esta deslocalización espacio-temporal tan profunda. La sencillez al encontrarla nos confirmó que estábamos en el buen camino.



La escena representa dos ubicaciones claramente diferenciadas, por una parte el campamento etrusco y por otra la casa de Lucrecia en Roma. Nuestra traslación espacio-temporal situará una primera localización de un campamento en una situación de guerra de un ejército cualquiera de una época indeterminada; y por otra parte, un

campo de refugiados en cualquier nación y en cualquier época. Al analizar cuál era la base conceptual que define estéticamente y semióticamente cualquier campo de refugiados, castro militar o parecido, es decir, donde el ser humano se asienta de una forma provisional, fue la simetría y la repetición de estructuras geométricas muy simples,

casi siempre con forma de cuadrícula. Cada campo de refugiados está definido por un elemento escénico diferente, de forma que el campamento de guerra se construye a partir de una cerca de estacas que proporcionan una visión del elemento fálico masculino y de la situación de cerco en la que se encuentran todos los campos de guerra. Por otra parte, el campamento de refugiados está definido por

cajas blancas, las cajas de vida que contienen toda la historia de los refugiados y constituyen los muros, las fronteras de ese improvisado país que habitan cientos de miles de personas. Las cajas contienen la esperanza de una vida diferente pero, al mismo tiempo crean un muro que les aísla y separa del entorno. No son ciudadanos de ningún país, tan sólo se les permite deambular y sobrevivir.

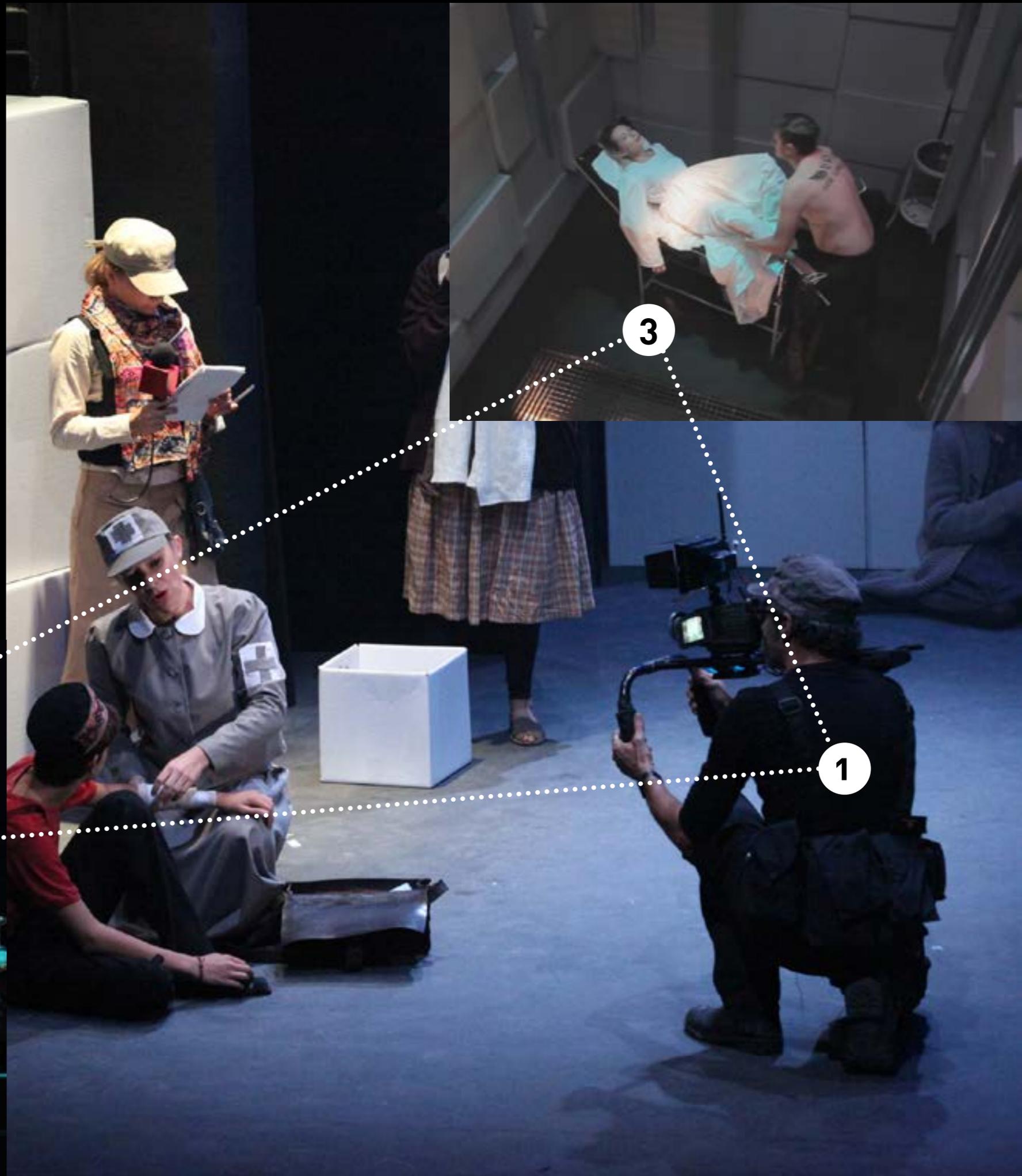
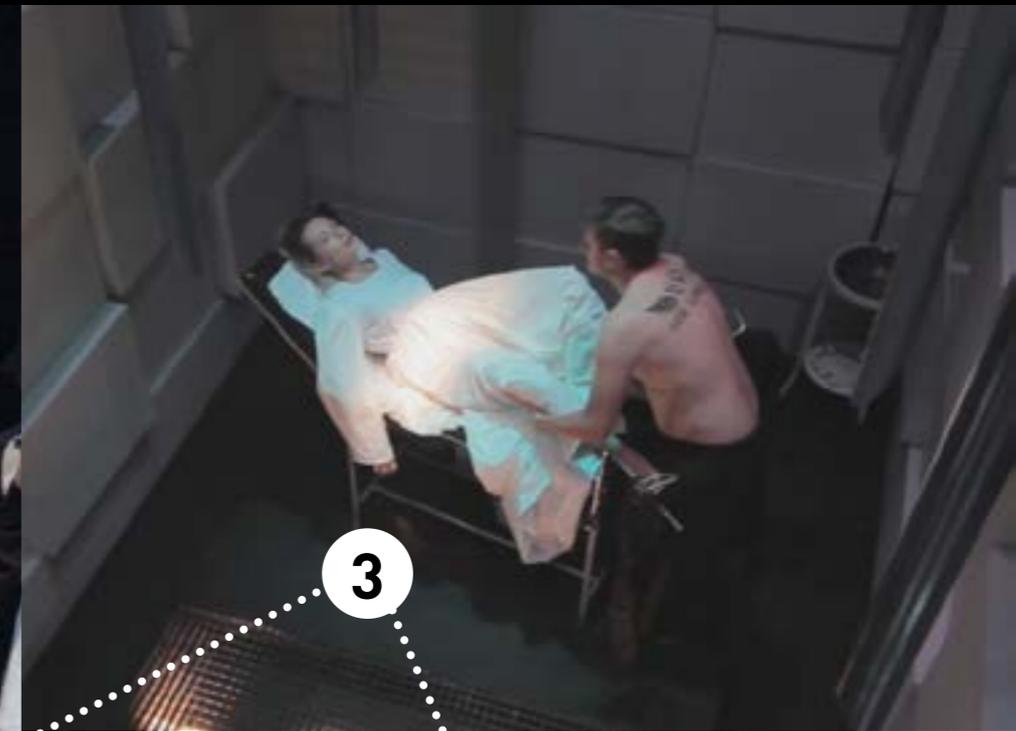


Otro de los elementos narrativos más característicos de la presente propuesta son los diferentes planos escénicos que podemos encontrar. Por una parte la acción escénica que transcurre en algún momento indeterminado de los últimos dos mil quinientos años, por otra tenemos el **plano de la videoproyección** que pone en comunicación la acción escénica con el momento en el que está sucediendo la representación a través de dos proyecciones sobre las paredes del teatro.



Existen tres niveles de tratamiento de las imágenes proyectadas:

- 1 **Videoproyección oficial:** Tomada por un cámara profesional que graba en directo en escena, representa las imágenes que se envían al mundo como testimonio de lo que allí está ocurriendo. Es una visión oficial y poco crítica de la realidad.
- 2 **Videoproyección no oficial:** Tomada por los propios narradores, son imágenes no oficiales que quedarán en la intimidad de unas pocas personas que tendrán acceso a ellas. Denuncian lo que no puede ofrecerse en los informativos.
- 3 **Ojo de dios:** Imágenes que provienen de una cámara fija con gran angular situada en el techo técnico del teatro. Nos devuelve una visión subjetiva de la mirada de la divinidad.



MÚSICA Y ESPACIO SONORO

En esta obra no es difícil apreciar la gran experiencia de Britten y su facilidad para escribir música vocal, al igual que su admiración por compositores como Mahler, Berg o Stravinski, o elementos de la música barroca (sobre todo del británico Purcell), pero también en ella nos desnuda sus sentimientos e ideas, su pacifismo, y sobre todo su entrega al texto y al teatro en cada sonido.

Ya en los años 30 su música se vinculaba a la palabra, a la voz humana, al teatro e incluso a las películas-documentales. Esta pasión por la voz le acompañara durante toda su vida, llegando a componer 17 óperas en inglés y una cantidad enorme repertorio de canciones inglesas. Esto le sitúa en el compositor más importante para el repertorio operístico inglés desde Purcell en el s.XVII. Su obra vocal consigue como pocos una relación perfecta entre texto, teatro y música.

Al finalizar la segunda guerra mundial, la cual el pasó en América, vuelve a Inglaterra y se encuentra con teatros que intentan recuperar una audiencia y una cultura operística que ha desaparecido durante la guerra. Pocos de ellos apuestan por nuevas creaciones y la mayoría invierte en repertorio de ópera clásica. La solución para Britten es de componer una ópera de cámara, con menos presupuesto, un conjunto de 13 músicos y 8 cantantes, que se lleva a estreno en la Glyndebourne English Opera Group en 1946.

Encontramos en la partitura una gran habilidad en la orquestación y en la explotación de los mínimos recursos. Su conocimiento por cada uno de los instrumentos, al igual que de las voces, le permite lograr combinaciones fascinantes, empleando a los 13 músicos para tocar 17 instrumentos (sin contar la variedad de instrumentos y efectos utilizados en la

percusión). De esta forma se beneficia de un solo clarinetista para tocar el clarinete en Si b, en La y el clarinete bajo, un oboísta para el oboe y corno inglés o un flautista para la flauta en Do, en Sol y el Piccolo, consiguiendo así una densidad orquestal inverosímil para un grupo tan reducido.

En sus armonías y recursos expresivos encontramos una paleta enorme de sentimientos, que van desde la más apacible y calma felicidad que se expresa en algunos de los conjuntos femeninos hasta la más caótica, oscura y descontrolada fuerza que mueve a Tarquinius en La violación de Lucrecia, pasando por la ternura e inocencia de Lucia, la angustia y furia de Junius o la desesperación de Lucrecia. Con todo, tenemos una música cargada de dramatismo y emociones de principio a fin.



DOSSIER DE PRENSA

ARTÍCULOS PREVIOS PUBLICADOS

<http://www.operaworld.es/una-vision-contemporanea-de-tarquinius-the-rape-of-lucretia/>

<http://www.godella.es/es/content/godella-produce-tarquinius-una-opera-de-benjamin-britten>

<http://www.laveupv.com/noticia/11318/godella-produeix-tarquinius-una-opera-de-benjamin-britten>

<http://roland5.o2switch.net/MCH/spip/spip.php?article37197>

<http://auladeflauta.wordpress.com/2014/09/29/magnifica-actividad/>

http://www.elperiodicodeaqui.com/pdfs/12_9_14/horta.pdf

ARTÍCULOS POSTERIORES PUBLICADOS

<http://www.operaworld.es/tarquinius-la-violacion-de-lucrecia-b-britten-godella-valencia/>

<http://www.godella.es/es/content/de-britten-berti>

<http://amicsoperaartscv.blogspot.com.es/2014/10/la-violacion-de-lucrecia-rape-of.html>

ÁLBUM DE FOTOS EN FACEBOOK

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.745588632174460.1073742414.297717290294932&type=1>



CARTEL Y RECURSOS PROMOCIONALES



Marina Pinchuk, Lucrecia
Piotr Kumon, Tarquinius
Ilona Mataradze, Coro femenino
Yu Shao, Coro masculino
Augusto Val, Collatinus
Sebastià Peris, Junius
Myriam Arnouk, Bianca
Carmina Sánchez, Lucia

*Òpera de càmera de Benjamin Britten
amb libreto de Ronald Duncan*

Direcció musical: **Jorge Giménez**
Direcció escènica: **Tono Berti**

TEATRE CAPITOLI
4 OCTUBRE 2014 - 20:00
5 OCTUBRE 2014 - 19:30

TARQUINIUS

The rape of Lucretia

Una producció de 

Preu: 20 €
Preu reduït: 15 €

 Instant Ticket
PREU REDUÏT
15 €



Marina Pinchuk, Lucrecia
Piotr Kumon, Tarquinius
Ilona Mataradze, Coro femenino
Yu Shao, Coro masculino
Augusto Val, Collatinus
Sebastià Peris, Junius
Myriam Arnouk, Bianca

*Òpera de càmera de Benjamin Britten
amb libreto de Ronald Duncan*

Direcció musical: **Jorge Giménez**
Direcció escènica: **Tono Berti**

TEATRE CAPITOLI
4 OCTUBRE 2014 - 20:00
5 OCTUBRE 2014 - 19:30
GODELLA

TARQUINIUS

The rape of Lucretia

Preu: 20 €
Preu reduït: 15 €



Una producció de 

Marina Pinchuk, Lucrecia
Piotr Kumon, Tarquinius
Ilona Mataradze, Coro femenino
Yu Shao, Coro masculino
Augusto Val, Collatinus
Sebastià Peris, Junius
Myriam Arnouk, Bianca
Carmina Sánchez, Lucia

*Òpera de càmera de Benjamin Britten
amb libreto de Ronald Duncan*

Direcció musical: **Jorge Giménez**
Direcció escènica: **Tono Berti**

TEATRO CAPITOLIO
4 OCTUBRE 2014 - 20:00
5 OCTUBRE 2014 - 19:30

TARQUINIUS

The rape of Lucretia

CONTACTO

PRODUCTORA

Adí Producciones, SL

Promotor: Lluís Miquel Campos

Tel.: +34 963740287

Dirección:

C/Joaquim Costa 51 pta 6 - 46005 Valencia

e-mail: adi@adiproducciones.com

PRODUCCIÓN

Teresa Segura

Tel.: +34 616284264

e-mail: teresa.sgmt@gmail.com

DIRECCIÓN TÉCNICA

Rober Corella

Tel.: +34 637524736

e-mail: robercorella@gmail.com

DIRECCIÓN ESCÉNICA

Tono Berti

Tel.: +34 654126179

e-mail: tonoberti@yahoo.es



GALERÍA FOTOGRÁFICA









VIDEO PROMOCIONAL

<https://vimeo.com/115269124>