

# **Shakespeare's Magie in Opera's**

**Een vergelijking van 'A Midsummer Night's  
Dream' door Benjamin Britten en 'The  
Tempest' door Thomas Adès'**

**Katy Taylor**

**3478564**

**Bachelorscriptie Muziekwetenschap Universiteit Utrecht**

**Begeleider: Prof. Dr. Karl Kügle**

**Blok 3, 2012/2013**

**9 april 2013**

## Inhoudsopgave

Inleiding	1
Het bovennatuurlijke in <i>A Midsummer Night's Dream</i> van Shakespeare	2
Het bovennatuurlijke in <i>A Midsummer Night's Dream</i> van Benjamin Britten	4
<i>Op tekstueel gebied</i>	4
<i>Op muzikaal gebied</i>	5
Het bovennatuurlijke in <i>The Tempest</i> van Shakespeare	9
Het bovennatuurlijke in <i>The Tempest</i> van Thomas Adès	11
<i>Op tekstueel gebied</i>	11
<i>Op muzikaal gebied</i>	12
Vergelijking	14
<i>Op tekstueel gebied</i>	14
<i>Op muzikaal gebied</i>	15
Conclusie	16
Bibliografie	17

## Inleiding

Iedereen kent William Shakespeare. Al eeuwenlang worden de toneelstukken van Shakespeare uitgevoerd door toneelverenigingen. Maar dit is niet alles, deze toneelstukken hebben vele componisten, dramaturgen en regisseurs geïnspireerd bij het schrijven van een compositie, opera of ander toneelstuk. Naar het werk van Shakespeare en werken gebaseerd op Shakespeare is al veel onderzoek gedaan, maar toch sprong mij iets in het oog. Veel opera's gebruiken de werken van Shakespeare als basis, maar zijn geen exacte kopie van het verhaal. Waarom niet? En wat gebeurt er tijdens de adaptatie met het werk van Shakespeare? Waarom worden bepaalde aspecten vergroot of juist compleet vervangen? Deze vragen blijven mij intrigeren waardoor ik mij ben gaan verdiepen in opera's die gebaseerd zijn op Shakespeare.

Voor dit eindwerkstuk heb ik ervoor gekozen om te kijken naar verhalen van Shakespeare waar iets bovennatuurlijks in voorkomt. De twee stukken die gebruikt zijn als casestudy zijn *A Midsummer Night's Dream* en *The Tempest*. Onderstaande punten zijn de redenen geweest voor deze keuze:

- Beide stukken bevatten bovennatuurlijke wezens, namelijk; in *A Midsummer Night's Dream* Titania, Oberon, Cobweb, Peaseblossom, Mustardseed, Moth en Puck.<sup>1</sup> En in *The Tempest* Caliban, Prospero en Ariel.<sup>2</sup>
- Beiden zijn origineel van Shakespeare en niet gebaseerd op bestaande stukken.<sup>3</sup> Enkel 'Pyramus en Thisbe' aan het einde van *A Midsummer Night's Dream* is gebaseerd op een bestaand verhaal; dit is afkomstig van de *Metamorfosen* van Ovidius.<sup>4</sup>
- Beide stukken vallen in de categorie 'komedies' van Shakespeare.<sup>5</sup>
- Shakespeare schreef in beide stukken voor zijn bovennatuurlijke wezens in dezelfde stijl.<sup>6</sup>
- Ariel uit *The Tempest* is gebaseerd op het personage van Puck uit *A Midsummer Night's Dream*: '[...] Shakespeare himself created the only true ancestor of Ariel – his own Puck'<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*, Ed. Roma Gill, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. XXVI

<sup>2</sup> Shakespeare, William, *The Tempest*, Ed. Roma Gill, Oxford: Oxford University Press, 1998, p. XXXIII

<sup>3</sup> McLeish, Kenneth en Stephen Unwin, *The Faber Pocket Guide to Shakespeare's Plays*, London: Faber and Faber Ltd., 1998, p. 143 en p. 197

<sup>4</sup> Ibid. p. 143 en p. 197

<sup>5</sup> Shakespeare, William, *Shakespeare's Comedies*, Ed. Ernest Rhys, London: J.M. Dent & Co, 1906, p. 7 en p. 399

<sup>6</sup> Shakespeare, *The Tempest*, p. 120

<sup>7</sup> Shakespeare, *The Tempest*, p. VIII

Wat ook interessant is, is dat deze twee stukken eerder met elkaar in verband zijn gebracht in de opera *An Enchanted Island* van Jeremy Sams waarbij het verhaal gebaseerd is op de personages uit beide stukken.<sup>8</sup>

De opera's gebruikt voor de casestudy zijn *A Midsummer Night's Dream* van Benjamin Britten en *The Tempest* van Thomas Adès. Beide componisten zijn Brits maar afkomstig uit een andere eeuw. Britten schreef zijn opera in de 20<sup>e</sup> eeuw en Adès in de 21<sup>e</sup> eeuw. In recensies over *The Tempest* wordt Adès vaak vergeleken met Britten waardoor het interessant is om ze eens recht tegenover elkaar te plaatsen.<sup>9</sup> Naar Britten's opera is al veel onderzoek gedaan, maar het bovennatuurlijke wordt hierin zelden uitgelicht. Naar *The Tempest* is echter weinig tot geen onderzoek gedaan waardoor ik met dit eindwerkstuk mijn steentje wil bijdragen aan de academische wereld. Britten werkte voor zijn opera samen met Peter Pears maar schreef het meeste van het libretto en de muziek zelf.<sup>10</sup> Adès werkt voor zijn opera samen met librettist Meredith Oakes.

Om erachter te komen hoe bovengenoemde mensen de bovennatuurlijke sfeer uit Shakespeare's verhaal in hun opera weergeven zal ik kijken naar een aantal punten door middel van literatuuronderzoek, het analyseren van de partituren en het luisteren naar opnames van de opera's. De punten waar ik naar ga kijken zijn: Hoe komt het bovennatuurlijke voor in de verhalen van Shakespeare? Wat doet de componist/librettist op tekstueel gebied om de bovennatuurlijke sfeer weer te geven? Wat doet de componist op muzikaal gebied om de bovennatuurlijke sfeer weer te geven? Hierna volgt een vergelijking om mijn uiteindelijke onderzoeksvraag te beantwoorden: Hoe wordt het bovennatuurlijke uit stukken van Shakespeare weergegeven op tekstueel en muzikaal gebied in opera's?

### **Het bovennatuurlijke in *A Midsummer Night's Dream* van Shakespeare**

Het bovennatuurlijke komt op verschillende manieren voor in deze komedie van Shakespeare. Het begint bij de titel die refereert naar het fenomeen Midsummer Madness.<sup>11</sup> Midsummer Madness wordt door The Oxford Dictionary omschreven als 'foolish or reckless behaviour, considered to be at its height at midsummer'.<sup>12</sup> In *The Oxford School, Midsummer Night's Dream* wordt geschreven dat:

---

<sup>8</sup> Website van The Metropolitan Opera:

<http://www.metoperafamily.org/metopera/news/enchanted-island-music.aspx?icamp=EnchIslint&iloc=prodpage>

<sup>9</sup> Greenfield, Edward, 'The Tempest is a Triumph', *American Record Guide* 67.3, 2004, pp. 40-44

<sup>10</sup> Cooke, Mervyn, 'Britten and Shakespeare: Dramatic and Musical Cohesion in *A Midsummer Night's Dream*', *Music & Letters* 74.2, 1993, p. 246

<sup>11</sup> Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, p VI

<sup>12</sup> Oxford Dictionary Online: [www.oxforddictionaries.com](http://www.oxforddictionaries.com) zoekwoord *Midsummer Madness*



The time spent in the forest is the period immediately before Theseus's wedding [...] But although the night is dark, it is very short – the shortest night of the year. In England, and in most European countries, the night before midsummer day has always been associated with magic, fairies, and lovers. It is also a time for madness, and the phrase 'midsummer madness' is still used to describe a state of mind which is abnormal (perhaps affected by the heat of the sun – or by fairy power), but which does not last long.<sup>13</sup>

Wat hieruit kan worden opgemaakt is dat de woorden *Midsummer Night's* zelf al een sfeer van abnormaliteit creëren. Door *dream* erachter te plaatsen, wat in een bepaalde context ook met fantasie te maken heeft, wordt deze abnormaliteit versterkt.<sup>14</sup>

Het originele verhaal begint in het normale Atheense hof waarna het zich verplaatst naar het bovennatuurlijke bos om vervolgens weer te eindigen in het normale Athene.<sup>15</sup> Er zijn drie verhaallijnen rondom de volgende personages: de geliefden, de feeën en de werklui.<sup>16</sup> De nadruk van het gehele toneelstuk ligt echter op de bruiloft van Theseus in het Atheense hof, hier leiden alle verhaallijnen naar toe.<sup>17</sup> De verschillende verhaallijnen zijn symmetrisch en in balans georganiseerd.<sup>18</sup>

In het bos leven een aantal bovennatuurlijke wezens. Allereerst Titania, een fee die afstamt van de Romeinse godin Diana en koningin van het bos.<sup>19</sup> Daarnaast is er Oberon, de man van Titania en ook de koning van het bos.<sup>20</sup> Titania en Oberon zijn overduidelijk magische wezens, maar de manier waarop ze met elkaar omgaan – de echtelijke ruzies – en de emoties die zij vertonen – bijvoorbeeld jaloezie – vormen ook een menselijke kant.<sup>21</sup> Als laatste zijn er de feeën, dit zijn de bedienden van Titania. Er wordt gesuggereerd dat er vele feeën zijn maar enkel vier hiervan hebben een naam: Peaseblossom, Cobweb, Moth en Mustardseed.<sup>22</sup> Deze feeën worden over het algemeen gespeeld door kleine jongetjes waardoor het speelse karakter en de brutaliteit van de feeën wordt benadrukt.<sup>23</sup> Oberon heeft echter ook een dienaar, deze heet Puck.<sup>24</sup> Zijn naam is geen toeval, als zelfstandig naamwoord betekent het namelijk:

---

<sup>13</sup> Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, p. VI

<sup>14</sup> Oxford Dictionary Online: [www.oxforddictionaries.com](http://www.oxforddictionaries.com) zoekwoord *Dream*

<sup>15</sup> Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, p. V

<sup>16</sup> Ingham, Mike, 'Following the dream/passing the meme: Shakespeare in translation', *Studies in Theatre & Performance* 28.2, 2008, p. 115

<sup>17</sup> Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, pp. 1-83

<sup>18</sup> McLeish, Faber Pocket Guide, p 145

<sup>19</sup> Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, p. IX

<sup>20</sup> Ibid. p. IX

<sup>21</sup> Ibid. p. IX

<sup>22</sup> Ibid. p. IX

<sup>23</sup> McLeish, Faber Pocket Guide, p 143

<sup>24</sup> Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, p. X

A puck was simply a *kind* of fairy [...] They were mischievous beings, able to change their shapes into human and animal forms, and especially likely to appear as flickering lights to mislead travellers in the night. At heart, however, the puck was a friendly spirit [...]<sup>25</sup>

Shakespeare maakt, behalve dat Puck dienaar is van Oberon en de andere vier feeën Titania gehoorzamen, geen duidelijk onderscheid tussen Puck en de andere feeën. Britten maakt hier echter wel onderscheid tussen. Hierover is meer te lezen op pagina 7-8 van dit eindwerkstuk.

Shakespeare schreef zijn verhalen met een specifiek ritme en ging hier ook bewust mee om. Zo schreef hij voor verschillende typen karakters in verschillende stijlen. Voor zijn magische personages schreef hij korte, ritmische zinnen die vaak refereren naar de natuur en planten.<sup>26</sup>

### **Het bovennatuurlijke in *A Midsummer Night's Dream* van Benjamin Britten**

Bij het kijken naar het bovennatuurlijke in Benjamin Britten's *A Midsummer Night's Dream* komen twee vragen aan bod; Hoe geeft het libretto het bovennatuurlijke in deze opera weer? En hoe geeft de muziek het bovennatuurlijke in deze opera weer?

#### ***Op tekstueel gebied***

Het eerste wat men tegenkomt is de titel. Britten heeft ervoor gekozen om deze letterlijk over te nemen.<sup>27</sup> De sfeer die de titel aangeeft, zoals eerder beschreven, is dus ook bij de opera van toepassing. Het begin van Britten's opera is daarentegen wel heel anders dan Shakespeare's verhaal. De beroemde speech van Theseus in scene 1 wordt weggelaten en het overige deel van akte 1 wordt bij Britten verplaatst van Athene naar het bos.<sup>28</sup> Dit is te zien in de partituur waar Britten bovenaan de eerste pagina schrijft: 'The wood – deepening twilight'.<sup>29</sup> Daarnaast wordt de volgorde van gebeurtenissen door Britten hier en daar aangepast en worden sommige stukken tekst verplaatst naar een ander personage.<sup>30</sup> Door deze aanpassingen - het weglaten van de speech van Theseus en het verplaatsen van het gesprek van de werklui naar het bos - krijgt het bovennatuurlijke bos vanaf het begin meteen een prominente rol en wordt het als basis neergezet voor de rest van de opera.<sup>31</sup> Daarnaast heeft Britten de volgorde van

---

<sup>25</sup> Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, p. X

<sup>26</sup> Ibid. p. 97

<sup>27</sup> Britten, Benjamin, *A Midsummer Night's Dream*, Opera in three acts, Op. 64, London: Hawkes & Son Ltd., 1960

<sup>28</sup> Larson, Katherine R. en Lawrence Wiliford, 'A local habitation and a name: Britten Adapts Shakespeare', *University of Toronto Quarterly* 79.3, 2010, p. 900

<sup>29</sup> Britten, *A Midsummer Night's Dream*, p. 1

<sup>30</sup> Ingham, *Following the Dream*, p. 115

<sup>31</sup> Cooke, *Dramatic and Musical Cohesion*, p. 254

gebeurtenissen dusdanig aangepast dat iedere akte wordt geopend en gesloten door de feeën waardoor de nadruk nog sterker op het bovennatuurlijke bos ligt:

Britten's decisions to make the supernatural realm of the woods his dramatic and interpretative starting point is reinforced by the immediate entrance of the fairies. [...] Britten reworks his source so that the fairies bookend every act and the opera as a whole, situating Oberon rather than Theseus as the opera's centre of authority. The fairies' world – and their music – becomes the opera's 'local habitation'.<sup>32</sup>

Hierdoor wordt nogmaals het bovennatuurlijke als basis voor de opera bevestigd. Het publiek ziet bij iedere akte als eerste de feeën en als laatste de feeën waardoor de indruk wordt gewekt dat het bovennatuurlijke altijd aanwezig is.

### ***Op muzikaal gebied***

Britten legt tekstueel duidelijk de nadruk op het bovennatuurlijke bos, maar ook de muziek benadrukt deze magische sfeer.<sup>33</sup> In een speech tijdens het ontvangen van de Aspen Award geeft Britten aan dat het toevoegen van muziek aan een toneelstuk een extra mogelijkheid biedt om het publiek in de magische sfeer van de opera te betrekken.<sup>34</sup> Britten helpt hierbij door in de partituur aan te geven welke sfeer er gecreëerd moet worden met de muziek. Een voorbeeld hiervan is de omschrijving 'slow and mysterious' bij de *glissandi* in de eerste akte.<sup>35</sup> Larson en Wiliford schrijven in hun artikel ook over het feit dat de geschreven muziek het publiek naar een andere sfeer kan brengen.

The strings' haunting *portamenti*, which recur as a *ritornello* throughout the first act, transport the audience into the charmed and dreamlike space of the woods, underscoring the power that music has to create a sense of location. [...] The 'slowly animating' *glissandi* have the effect of obscuring time, of drawing the listener deeper into the realm of sleep and dreams encapsulated by the woods.<sup>36</sup>

---

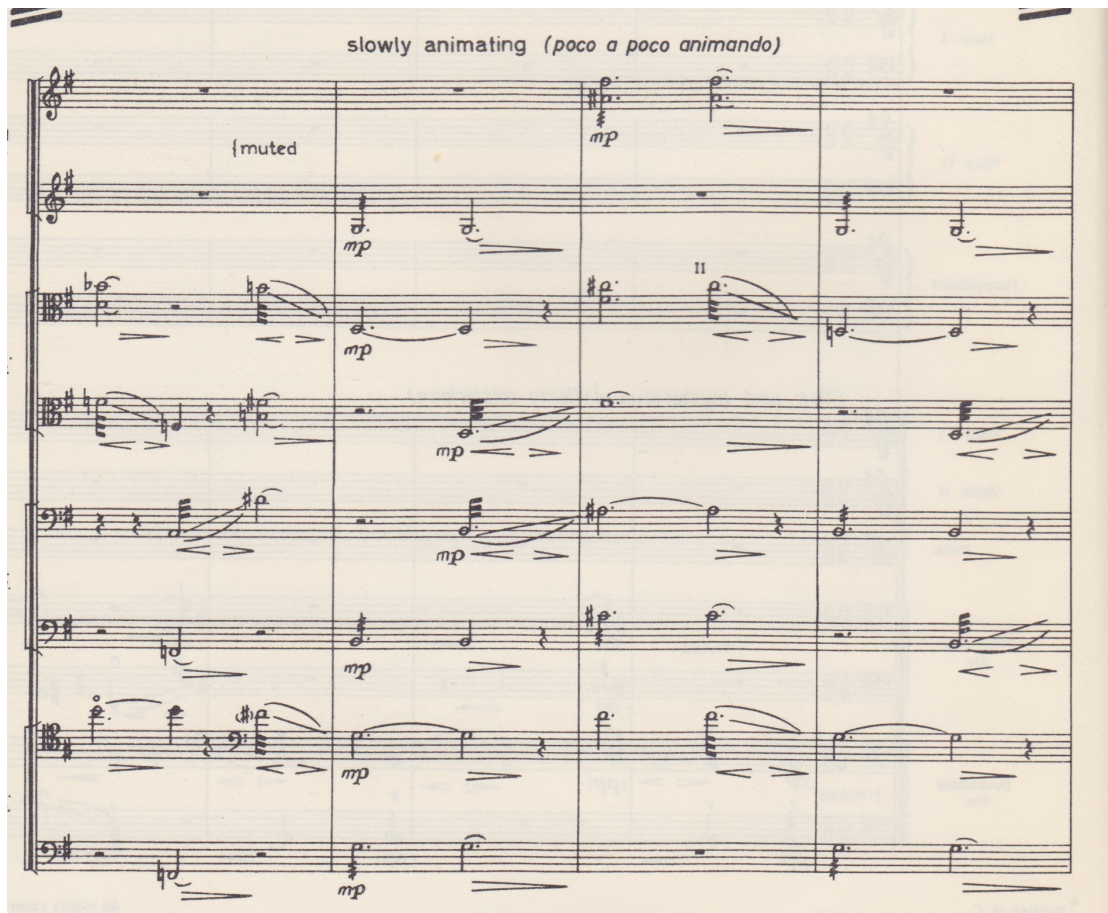
<sup>32</sup> Cooke, *Dramatic and Musical Cohesion*, p. 904

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 904

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 902

<sup>35</sup> Britten, *A Midsummer Night's Dream*, p. 1

<sup>36</sup> Larson, *Local Habitation*, pp. 902-903



Figuur 1<sup>37</sup>

Door de dromerige *ritornello*, te zien in figuur 1, wordt de luisteraar in gedachte verplaatst naar een fantasierijke, magische wereld waarin alles mogelijk lijkt en het bovennatuurlijke uit de opera alleen maar meer wordt versterkt.<sup>38</sup> Mervyn Cooke schrijft in zijn artikel ‘Britten and Shakespeare: Dramatic and Musical Cohesion in *A Midsummer Night’s Dream*’ ook over het benadrukken van de bovennatuurlijke wezens door middel van de muziek:

[...] the principal unifying element in Britten’s opera becomes the magic wielded by Oberon, and this is strongly reflected in the music of Acts I and II, which both employ structural symmetry laying emphasis on the activities of the supernatural characters. [...] the manner in which the musical forms employed by each group of characters contribute to the overall symmetrical effect (see table II), and the succes with which the ritornello sections linking each episode not only bind together the disparate events but also introduce musical techniques later to be of importance in Acts II and III.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Britten, *A Midsummer Night’s Dream*, p. 2

<sup>38</sup> Larson, *Local Habitation*, p. 902

<sup>39</sup> Cooke, *Dramatic and Musical Cohesion*, p. 247 en p. 255

TABLE II  
Structure of Britten's Act I

Musical symmetry	Action	Dramatic symmetry
Ritornello I Aria Duet Arioso Ritornello II Accomp. recit. Ritornello III Arioso Accomp. recit. Arioso Ritornello IV	Fairies (II.1.1-59) Oberon and Tytania (II.1.60-144) Oberon and Puck (II.1.146-85)  Lysander and Hermia I (I.1.128-76)  Oberon (II.1.180-87) Demetrius and Helena I (II.1.188-244) Oberon and Puck (II.1.247-64)	Fairies Oberon  { Lovers A  Oberon { Lovers B Oberon
(Mirror) Recit.	Rustics I (I.2.1-103)	Rustics (Mirror)
Ritornello V Accomp. recit. (Spoken) Accomp. recit. Ritornello VI Aria Arioso Ritornello VII	Lysander and Hermia II (II.2.34-62) Puck (II.2.65-82) Demetrius and Helena II (II.2.83-153) Tytania (II.2.1-8) Fairies (II.2.9-25) Oberon (II.2.26-33)	{ Lovers A Puck { Lovers B  Fairies Oberon

Figuur 2<sup>40</sup>

Door de muzikale symmetrie, te zien in figuur 2, worden allerlei gebeurtenissen met elkaar in verband gebracht. De terugkerende *ritornello* brengt gebeurtenissen die los van elkaar staan in verbinding, waardoor het bovennatuurlijke als een rode draad door alle gebeurtenissen loopt.

Een andere manier waarop Britten het bovennatuurlijke muzikaal met elkaar in verbinding brengt is het gebruik van leitmotieven of specifieke instrumenten die verbonden zijn aan een personage of een karaktergroep.<sup>41</sup>

The high-voiced fairies [...] cast as boy trebles, coloratura soprano, and countertenor, are associated with the harp, harpsichord, celesta, and often gamelan-inspired percussion. The rustics, on the other hand, are accompanied by bassoon and deeper brass instruments, particularly the trombone. [...] the boundaries between these character groupings refuse to remain distinct in Britten's score. This blurring becomes particularly apparent in the musical relationships that Britten develops

<sup>40</sup> Cooke, *Dramatic and Musical Cohesion*, p. 255

<sup>41</sup> Larson, *Local Habitation*, p. 909



between the fairies and the rustics. The harmonies, rhythms, motifs, and even instrumentation associated with these groups regularly overlap.<sup>42</sup>

Deze leitmotieven en toegewezen instrumenten zorgen ervoor dat er, zelfs als de personages (nog) niet in zicht zijn, een link wordt gelegd naar het bovennatuurlijke. Door leitmotieven en toegewezen instrumenten te laten overlappen, zoals Cooke schreef op de vorige pagina, vervagen de grenzen tussen de personages en gebeurtenissen. Bij de overlapping van leitmotieven van de feeën en de werklui is het duidelijk dat het bovennatuurlijke invloed heeft op de gebeurtenissen van de werklui. Britten schreef niet alleen leitmotieven voor personages maar koppelde ook woorden aan een specifiek instrument, noot of melodie. Zo is hij bewust te werk gegaan met het woord *moon* of *moonlight* wat ook bijdraagt aan de bovennatuurlijke sfeer:

Britten returns often to the key of D flat 'to represent moonlight. [...] Each time that Starveling sings the word *Moon*, he jumps an octave to a high F. The octave leap, together with the vibraphone accompaniment in D flat, accentuates the word *Moon* and its association with the higherpitched and percussive realm of the fairies [...] Britten has Quince jump a minor sixth to a D flat on the first syllable of the word *moonlight*.<sup>43</sup>



that is, to bring the moon - light in-to the cham - ber;  
nãmlich, wie kommt der Mond - scheinwohl in die Kam - mer?

B. & H. 18725

**Figuur 3: Een Des op het woord *moon***<sup>44</sup>

Iets anders wat Britten op muzikaal gebied doet is het schrijven van melodieën in gesloten vorm bij de bovennatuurlijke wezens, terwijl dit bij andere personages niet voorkomt.<sup>45</sup> Aan het einde van de opera laat Britten echter de werklui tijdens de uitvoering van hun toneelstuk Pyramus en Thisbe ook in gesloten vorm zingen.<sup>46</sup> Het zingen in gesloten vorm door de werklui kan twee dingen betekenen:

<sup>42</sup> Larson, *Local Habitation*, p. 909

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 912

<sup>44</sup> Britten, *A Midsummer Night's Dream*, p. 171

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 256

<sup>46</sup> Larson, *Local Habitation*, p. 913

1. Doordat de werklui hebben gerepeteerd in het bovennatuurlijke bos dragen zij zelf iets bovennatuurlijks met zich mee;
2. Het bovennatuurlijke is zelf aanwezig in Athene.

Britten schrijft hier verder niks over in zijn partituur waardoor het gissen is naar wat hij hiermee wilde bereiken. Beide mogelijkheden zijn aanneembaar en het is duidelijk dat Britten door het schrijven in de gesloten vorm voor de werklui een link wilde leggen met het bovennatuurlijke.

Gekeken naar de stemsoorten van de bovennatuurlijke wezens is er één ding wat meteen opvalt; het zijn allemaal hoge stemmen. Oberon is countertenor, Titania coloratuursopraan en de feeën zijn jongenssopranen.<sup>47</sup> De feeën worden, net als bij Shakespeare, gespeeld door jonge jongens.<sup>48</sup> Puck wordt daarentegen omschreven als een sprekende rol in plaats van een zingende rol.<sup>49</sup> Larson en Wiliford schrijven hierover:

[...] Puck, who serves as a go-between within the play world, as a speaking role played by an adolescent boy acrobat whose breaking voice fluctuates between high (fairy) and low (human) tessiture, thus acoustically mirroring his mediating function.<sup>50</sup>

Puck's ambivalente karakter en zijn schommelen tussen de menselijke en bovennatuurlijke wereld wordt door Britten tot uiting gebracht door de sprekende stem te laten fluctueren tussen kop- en borststem, net zoals een puberjongen die de baard in de keel heeft.

### **Het bovennatuurlijke in *The Tempest* van Shakespeare**

De titel van dit verhaal, *The Tempest*, betekent volgens The Oxford Dictionary: 'a violent windy storm'.<sup>51</sup> Dit refereert naar de eerste scene van het toneelstuk waarin een vreselijke storm ervoor zorgt dat een schip zinkt en de mensen aan boord stranden op een eiland.<sup>52</sup> In eerste instantie lijkt deze storm realistisch maar zodra de eerste woorden van Miranda klinken wordt duidelijk dat er meer aan de hand is met de storm dan aanvankelijk gedacht: 'If by your art, my dearest father, you have/ Put the wild waters in this roar, allay them.'<sup>53</sup> De storm is opgewekt door Ariel, wie één van de bovennatuurlijke wezens is die voorkomt in *The*

---

<sup>47</sup> Britten, *A Midsummer Night's Dream*, p. V

<sup>48</sup> Ibid. p. V

<sup>49</sup> Ibid. p. V

<sup>50</sup> Larson, *Local Habitation*, p. 910

<sup>51</sup> The Oxford Dictionary Online: [www.oxforddictionaries.com](http://www.oxforddictionaries.com) zoekwoord *Tempest*

<sup>52</sup> Shakespeare, *The Tempest*, p. XI

<sup>53</sup> Ibid. p. 4

*Tempest*.<sup>54</sup> Ariel is een geest die geen vaste vorm of gedaante heeft maar wel overal in kan transformeren.<sup>55</sup> Zoals eerder geschreven is Ariel gebaseerd op Puck.<sup>56</sup> Het andere bovennatuurlijke wezen is Caliban. Hij is de zoon van de heks Sycorax en een duivel.<sup>57</sup> Ariel en Caliban zijn twee uitersten, Ariel is zo licht als lucht en Caliban is heel sloom en aards.<sup>58</sup> Er is nog een personage die bovennatuurlijke krachten heeft, namelijk Prospero. De kracht lijkt in zijn mantel te zitten: 'Laying aside the robe in which his power seems to be invested [...]'.<sup>59</sup> Daarnaast heeft hij ook macht over Ariel en Caliban: '[...] Prospero re-invests himself with the magic of his cloak and summons the power of his servant-spirit, Ariel.'<sup>60</sup>

Net als het bos in *A Midsummer Night's Dream* is er, naast de bovennatuurlijke personages, ook een locatie waar vreemde dingen gebeuren. In *The Tempest* is deze locatie het eiland, die de staat waarin iemand zich bevindt versterkt waardoor eenzelfde object door verschillende mensen anders gezien kan worden:

[...] the magic of the island is perhaps such that perceptions vary according to the characters: what is green and fresh to optimistic Adrian and Gonzalo is brown and stained to the scoffers.<sup>61</sup>

Net als bij *A Midsummer Night's Dream* schreef Shakespeare in dit verhaal korte en ritmische zinnen gebaseerd op de natuur voor zijn bovennatuurlijke personages.<sup>62</sup> Een voorbeeld hiervan is:

***Ariel***

Where the bee sucks, there suck I,  
In a cowslip's bell I lie;  
There I couch when owls do cry;  
On the bat's back I do fly  
After summer merrily.  
Merrily, merrily shall I live now  
Under the blossom that hangs on the bough.<sup>63</sup>

---

<sup>54</sup> Shakespeare, *The Tempest*, p. XIII

<sup>55</sup> Ibid. p. VII

<sup>56</sup> Ibid. p. VIII

<sup>57</sup> Ibid. pp. VII-VIII

<sup>58</sup> Ibid. p. XIII

<sup>59</sup> Ibid. p. XII

<sup>60</sup> Ibid. p. XIII

<sup>61</sup> Ibid. p. XV

<sup>62</sup> Ibid. p. 120

<sup>63</sup> Ibid. p. 81



In bijna alle zinnen van bovenstaand voorbeeld komen dieren of andere natuurlijke elementen voor wat Shakespeare dus vaak bij zijn bovennatuurlijke personages deed. Het bovennatuurlijke is in *The Tempest* eigenlijk altijd aanwezig aangezien Prospero, zelfs als hij niet deelneemt aan een scene, ergens in de buurt is:

From a position high above the stage, invisible to all the other characters [...] Prospero watches with enjoyment the effects of his spells on those who, twelve years ago, conspired his overthrow.<sup>64</sup>

### **Het bovennatuurlijke in *The Tempest* van Thomas Adès**

Net als Britten heeft Adès het bovennatuurlijke zowel tekstueel als muzikaal proberen weer te geven. Doordat er op moment van schrijven weinig onderzoek is gedaan naar *The Tempest* bevat dit deel van mijn eindwerkstuk minder bronnen.

#### ***Op tekstueel gebied***

Adès heeft ervoor gekozen om samen met de librettist Meredith Oakes te werken.<sup>65</sup> In een interview met de Amerikaanse radiozender WXQR geeft Adès aan dat hij Shakespeare's tekst niet letterlijk wilde gebruiken, maar dat deze door Oakes 'vertaald' is naar hedendaags taalgebruik met rijmende en half rijmende zinnen.<sup>66</sup> Oakes zegt zelf over haar libretto:

The opera *The Tempest* is inspired by Shakespeare's play, rather than literally being based on every aspect of it. There are key images from the play as well as new material. [...] The libretto uses contemporary vocabulary. Its lines are short, rhythmic and rhymed or semi-rhymed, echoing Shakespeare's strophic songs more than his blank verse. This choice reflects the play's magical, ritual, childlike elements [...]<sup>67</sup>

Hieruit blijkt dat Oakes ervoor heeft gekozen om de hele opera in de korte, ritmische stijl te schrijven die Shakespeare alleen gebruikt voor zijn bovennatuurlijke personages. Oakes voegt hier echter ook nog rijm en half rijm aan toe om het speelse karakter te versterken. Door het libretto op deze manier te schrijven wordt de bovennatuurlijke sfeer van de opera benadrukt. Een voorbeeld van de 'vertaling' naar hedendaags taalgebruik door Oakes is:

---

<sup>64</sup> Shakespeare, *The Tempest*, p. XVIII

<sup>65</sup> Adès, *The Tempest*, p.I

<sup>66</sup> Officiële website van Thomas Adès: [www.thomasades.com](http://www.thomasades.com), video van een interview tussen Adès en radiozender WXQR op de homepagina

<sup>67</sup> Officiële website van Thomas Adès: [http://thomasades.com/compositions/tempest\\_the](http://thomasades.com/compositions/tempest_the)

Shakespeare	Oakes
<p><i>Ariel</i></p> <p>Full fathom five thy father lies,  Of his bones are coral made;  Those are pearls that were his eyes;  Nothing of him that doth fade,  But doth suffer a sea-change  Into something rich and strange.  Sea nymphs hourly ring his knell.  Ding dong  Hark, now I hear them, ding dong bell<sup>68</sup></p>	<p><i>Ariel</i></p> <p>Five fathoms deep your father lies  Those are pearls that were his eyes  Nothing of him that was mortal  Is the same his bones are coral  He has suffered a sea change  Into something rich and strange  Sea nymphs hourly ring his knell  I can hear them ding dong bell<sup>69</sup></p>

Zoals beschreven op de vorige pagina gebruikte Shakespeare veel natuurlijke elementen in zijn teksten voor bovennatuurlijke personages, Oakes neemt dit in haar ‘vertaling’ over.

### ***Op muzikaal gebied***

Adès heeft er, net als Britten, voor gekozen om zijn bovennatuurlijke personages een hoge stemsoort te geven. Prospero is een hoge bariton, Ariel een hoge sopraan en Caliban een tenor.<sup>70</sup>

In het interview met WXQR omschrijft Adès de manier waarop het publiek magie beleeft tijdens het kijken naar een opera. De kijker weet dat als er iemand verdwijnt, dat er waarschijnlijk ergens een geheim luik zit waar mensen doorheen vallen.<sup>71</sup> Toch wordt het als magie gezien omdat het publiek in een bepaalde sfeer zit tijdens het kijken naar de opera. Deze sfeer wordt veroorzaakt door de muziek. Edward Greenfield schrijft in zijn recensie dat Adès met zijn muziek de magie van Prospero probeert te benadrukken: ‘[...] less intent on being clever, more concerned with creating a musical equivalent of Prospero’s magic, strongly distinguishing each of the main characters.’<sup>72</sup>

<sup>68</sup> Shakespeare, *The Tempest*, p. 21

<sup>69</sup> Adès, *The Tempest*, pp. 57-59

<sup>70</sup> Ibid. p. III

<sup>71</sup> Interview WXQR

<sup>72</sup> Greenfield, *The Tempest is a Triumph*, pp. 40-44

Eén van de manieren waarop de onheilspellende sfeer van Prospero's magie wordt benadrukt is het gebruik van veel dissonante klanken. Dissonanten creëren een tonale spanning die een onheilspellende sfeer versterkt.<sup>73</sup> Een voorbeeld van zo'n dissonante klank is te zien in figuur 4.



Figuur 4<sup>74</sup>

Ariel wordt door Shakespeare omschreven als een 'airy spirit' wat in het Nederlands vertaalt naar 'luchtige geest'.<sup>75</sup> Dit kan op meerdere manieren geïnterpreteerd worden; Ariel zweeft als geest ergens in de lucht en Ariel heeft, zoals eerder beschreven, geen vaste vorm of gedaante waardoor ze gezien kan worden als lucht. Het feit dat Ariel geen vaste vorm heeft zorgt ervoor dat zij schommelt tussen verschillende gedaantes. Dit wordt weergegeven in de manier waarop zij zingt. In plaats van een mooie melodie zingt zij over het algemeen syllabisch en losse intervallen, waarbij de volgende noot vaak onvoorspelbaar is. Deze onvoorspelbaarheid zou te maken kunnen hebben met de transformatie van Ariel's gedaante, die ook steeds kan veranderen en hierdoor onvoorspelbaar kan zijn. Caliban en Prospero zingen over het algemeen ook gebaseerd op intervallen. Vergeleken met de menselijke personages, die wel melodisch zingen, is dit een groot contrast.<sup>76</sup>

In de opera zingt Ariel ontzettend hoog waardoor zij altijd overal bovenuit te horen is. Aangezien zij een 'luchtige geest' is en in alles kan veranderen is zij altijd in de buurt. De schelle noten die zij zingt snijden overal doorheen, dus zelfs als zij op de achtergrond is in een scene belandt zij op de voorgrond en is zij aanwezig door haar hoge gezang. In figuur 5 is een voorbeeld te zien van een aria van Ariel, 'Five fathoms deep', waarin veel intervallen voorkomen. In de eerste drie maten van figuur 5 is duidelijk te zien dat Ariel binnen een paar

<sup>73</sup> Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/> zoekterm *dissonance*

<sup>74</sup> Adès, *The Tempest*, p. 143

<sup>75</sup> Google translate, zoekterm *airy spirit*

<sup>76</sup> CD opname: Adès, Thomas, *The Tempest*, EMI, 2009; Cat. Nr 6952342

noten van de hoge a naar een es gaat, wat meer dan een octaaf verschil is. Hieruit blijkt dat zij schommelt tussen de hoge en de lage kant van haar register. Deze schommeling zou gezien kunnen worden als het transformeren van haar vorm en gedaante.

58 ACT 1 SCENE 5

Ariel

same His bones are co - ral He has suf - fered A s

pp sub. ff sub. mf p

ppp ffppp (loco) ppp

**Figuur 5**<sup>77</sup>

## Vergelijking tussen Britten en Adès

### Op tekstueel gebied

Beide opera's bevatten de korte, ritmische vorm die Shakespeare gebruikt voor zijn magische personages. Britten neemt letterlijk de tekst over van Shakespeare met hier en daar een kleine aanpassing waardoor de focus op het bovennatuurlijke bos ligt in plaats van Athene. Door bepaalde scènes weg te laten en de volgorde van gebeurtenissen aan te passen – zodat de feeën iedere akte openen en sluiten – krijgt het bovennatuurlijke een grotere rol dan in het originele verhaal. Oakes verandert bij *The Tempest* wel wat meer. Het overgrote deel van Shakespeare's tekst heeft zij 'vertaald' in hedendaags taalgebruik, slechts enkele zinnen komen onvertaald voor in het libretto. Voor haar 'vertaling' heeft Oakes ervoor gekozen om het hele libretto te schrijven met de korte, ritmische zinnen die bij Britten alleen voorkomen bij de magische personages. De magie wordt hierdoor in *The Tempest* door het libretto benadrukt. De essentie van het verhaal blijft echter hetzelfde, en er zijn geen grote tekstuele aanpassingen die het bovennatuurlijke in de opera, ten opzichte van het originele verhaal, benadrukken.

Het bovennatuurlijke is overigens in beide opera's altijd aanwezig. Tekstueel is dit in *A Midsummer Night's Dream* bereikt door de feeën iedere akte te laten openen en sluiten terwijl dit in *The Tempest* komt door de luchtige geest van Ariel die, in verschillende gedaantes, bijna altijd aanwezig is en door Prospero die vaak, uit het zicht van de andere personages, in beeld van de kijker is.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Adès, *The Tempest*, p. 58

<sup>78</sup> Shakespeare, *The Tempest*, p. XVIII

### ***Op muzikaal gebied***

In beide opera's gebruiken de componisten de muziek als manier om de sfeer te creëren. Britten creëert met zijn dromerige *ritornello* een dromerige, magische sfeer bij de luisteraar terwijl Adès met zijn dissonanten een onheilspellende sfeer creëert. Beide muzikale middelen versterken de desbetreffende bovennatuurlijke sfeer van de opera.

Britten heeft de muziek van zijn opera dusdanig geschreven dat het symmetrisch is en veel leitmotieven bevat. Door deze leitmotieven kan de indruk worden gewekt dat, zelfs op het moment dat er geen feeën aanwezig zijn, de feeën invloed hebben op de gebeurtenissen. Door leitmotieven te laten overlappen speelt Britten met het feit dat het bovennatuurlijke invloed heeft op gebeurtenissen in de menselijke wereld. Adès werkt niet met specifieke leitmotieven, maar hij heeft wel voor bepaalde personages op een karakteristieke manier geschreven. Zo zingen alle bovennatuurlijke personages syllabisch met veel intervallen en weinig melodie terwijl de overige personages zoals Ferdinand en Miranda melodisch zingen. Hierdoor maakt Adès onderscheid tussen de bovennatuurlijke personages en de menselijke personages.

Alle bovennatuurlijke personages in *A Midsummer Night's Dream* en *The Tempest* hebben een hoge stemsoort. De personages Puck en Ariel hebben, zoals in de inleiding van dit eindwerkstuk al genoemd was, iets met elkaar gemeen. Beiden hebben een ambivalent karakter doordat ze schommelen tussen verschillende gedaantes. Puck schommelt in zijn verhaal tussen de menselijke en bovennatuurlijke wereld terwijl Ariel in haar verhaal transformeert in verschillende vormen. Beide componisten hebben deze schommeling weerspiegelt in de muziek, dit hebben ze echter op verschillende wijze gedaan. Britten heeft ervoor gekozen om Puck te laten spreken in plaats van zingen en hierbij fluctueert Puck van zijn borststem naar zijn kopstem. Dit weerspiegelt de schommeling tussen de menselijke wereld (die laag is) en de bovennatuurlijke wereld (die hoog is). Ariel fluctueert ook tussen hoog en laag binnen haar register en doet dit heel abrupt met sprongen die soms zelfs een octaaf verschillen. Ook hier weerspiegelt het de schommeling van Ariel, alleen bij haar is het niet tussen de menselijke en bovennatuurlijke wereld maar tussen verschillende vormen en gedaantes. Er is echter wel een gelijkenis te zien in de manier waarop Ariel zingt en de manier waarop Puck praat. Ariel zingt namelijk vooral syllabisch op losse intervallen wat vergelijkbaar is met het spreken van Puck op tonen.

## Conclusie

Zowel Britten als Adès gebruiken hun muziek om de bovennatuurlijke sfeer neer te zetten. Britten creëert de dromerige sfeer die voor zijn opera van toepassing is en Adès creëert de onheilspellende sfeer van *The Tempest*. De bovennatuurlijke personages krijgen op muzikaal gebied van beide componisten extra aandacht. Waarbij Britten specifieke leitmotieven en instrumenten gebruikt voor zijn bovennatuurlijke personages heeft Adès over het algemeen syllabisch en met veel intervallen geschreven voor zijn bovennatuurlijke personages.

Beiden hebben de keuze gemaakt om alle bovennatuurlijke personages een hoge stemsoort toe te wijzen. Bij Puck en Ariel hebben zij hetzelfde willen bereiken, namelijk de weerspiegeling van de schommeling tussen verschillende werelden en/of gedaanten, dit hebben zij echter verschillend aangepakt. Britten heeft ervoor gekozen Puck te laten spreken op tonen schommelend tussen borst- en kopstem terwijl Adès voor Ariel voornamelijk intervallen heeft geschreven die schommelen tussen de hoge kant en lage kant van haar register.

Het bovennatuurlijke is in beide opera's altijd aanwezig. Naast de muzikale middelen hierboven beschreven benadrukt de tekst dit ook. In beide opera's komen de korte, ritmische zinnen voor. Britten neemt de teksten van Shakespeare nagenoeg letterlijk over terwijl Oakes de teksten 'vertaalt' naar hedendaags taalgebruik. Oakes heeft er echter wel voor gekozen om de korte, ritmische zinnen voor het gehele libretto te schrijven. Daarnaast past Britten de volgorde van gebeurtenissen aan waardoor de nadruk op het bovennatuurlijke komt te liggen. Bij *The Tempest* is het Ariel die als magische geest altijd aanwezig is.

Kortom, Britten en Adès, samen met Oakes, gebruiken verschillende technieken op tekstueel en muzikaal gebied om het bovennatuurlijke in hun opera's weer te geven.

## Bibliografie

### *Partituren:*

**Adès**, Thomas *The Tempest*, Opera in three acts: Op. 22, London: Faber Music, 2007.

**Britten**, Benjamin, *A Midsummer Night's Dream*, Opera in three acts, Op. 64, London: Hawkes & Son Ltd., 1960.

### *Boeken:*

**McLeish**, Kenneth en Stephen Unwin, *The Faber Pocket Guide to Shakespeare's Plays*, London: Faber and Faber Ltd., 1998, pp. 141-147 en pp. 197-203.

**Shakespeare**, William, *A Midsummer Night's Dream*, Ed. Roma Gill, Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. I-XXV en pp. 1-102.

**Shakespeare**, William, *The Tempest*, Ed. Roma Gill, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. I-XXXIIIIV en pp. 1-125.

**Shakespeare**, William, *Shakespeare's Comedies*, Ed. Ernest Rhys, London: J.M. Dent & Co, 1906, pp. 7-59 en pp. 399-449.

### *Digitale artikelen:*

**Cooke**, Mervyn, "Britten And Shakespeare: Dramatic And Musical Cohesion In 'A Midsummer Night's Dream'," *Music and Letters* 74.2, 1993, pp. 246-268;  
<http://www.jstor.org/stable/735426>, geraadpleegd op 13 februari 2013.

**Greenfield**, Edward, 'The Tempest is a Triumph', *American Record Guide* 67, 2004, pp. 40-44;  
<http://web.ebscohost.com.proxy.library.uu.nl/ehost/detail?sid=9d824dde-6179-4de1-a497-0352aca3313a%40sessionmgr115&vid=1&hid=103&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtG1Z2ZQ%3d%3d#db=afh&AN=13433081>, geraadpleegd op 7 april.

**Ingham**, Mike, 'Following the dream/passing the meme: Shakespeare in translation', *Studies in Theatre & Performance* 28.2, 2008, pp. 111-126;  
DOI: 10.1386/stap.28.2.111\_1, geraadpleegd op 13 februari 2013.

**Larson**, Katherine R en Lawrence Wiliford, 'A Local Habitation and a Name: Britten Adapts Shakespeare', *University of Toronto Quarterly* 79.3, 2010, pp. 899-921;  
DOI: 10.1353/utq.2010.0242, geraadpleegd op 13 februari 2013.

### *Websites:*

**Website van Google Translate:** <http://translate.google.nl/> geraadpleegd op 5 april 2013.

**Website van Metropolitan Opera:** <http://www.metoperafamily.org/> geraadpleegd op 5 april 2013.

**Website Oxford Dictionary Online:** <http://oxforddictionaries.com/>

**Website van Thomas Adès:** [www.thomasades.com](http://www.thomasades.com) geraadpleegd op 2 april 2013.

***CD opnames:***

**Adès**, Thomas, *The Tempest*, EMI, 2009; Cat. Nr 6952342

**Britten**, Benjamin, *A Midsummer Night's Dream*, London: Decca, 1967; 425 663-2

**Further reading**

**Bridge**, Sir Frederick, *Shakespearean Music in the Plays and Early Operas*, London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1923, pp. 49-56.

**Lamb**, Charles en Mary Lamb, *Tales From Shakespeare*, London: British Books Ltd. London, 1e editie 1807, pp. 9-44.

**Stevens**, John, Charles Cudworth, Winton Dean, and Roger Fiske, *Shakespeare in Music: Essays*, Ed. Phyllis Hartnoll, London: Macmillan & Co Ltd, 1964, pp. 104-140.