

Laitmotivul declinului în opera *Moarte la Veneția* de Benjamin Britten

Teodora Constantinescu

Benjamin Britten a fost una dintre figurile emblematice ale muzicii secolului XX, reușind să pună Marea Britanie înapoi pe harta operei mondiale. Britten a compus 17 lucrări pentru scenă, între care se regăsesc o operetă (*Paul Bunyan* – primul opus scenic), o operă comică (*Albert Herring*), o operă pentru copii (*The Little Sweep*), un balet (*The Prince of the Pagodas*) și mai multe lucrări cu caracter biblic (*Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace*, *The Prodigal Son*). Partea importantă a partiturilor de scenă este de fapt dedicată operei, dintre care amintesc *Peter Grimes*, *The Rape of Lucretia*, *Billy Budd*, *A Midsummer Night's Dream* și *Death in Venice*.¹ Preluând și valorificând moștenirea stilistică lăsată de Henry Purcell, Britten aduce contribuții semnificative genului operistic în special prin perspectiva din care a abordat subiecte sensibile sau controversate la acea vreme, așa cum este cazul lui *Peter Grimes*, cu personajul său eponim – un pescar dur și solitar, marginalizat de comunitate pentru comportamentul aparent abuziv. Grimes devine deopotrivă victimă a propriului temperament impulsiv și călăul condamnat de mulțime pentru că nu se poate supune conformismului steril. În *The Rape of Lucretia*, protagonista este o victimă, violată de un prinț etrusc pe nume Tarquinius. Stilul declamator, dar intim, preluat de la Henry Purcell, iese la suprafață, creionând o societate romană opresivă și coruptă.² *Billy Budd* explorează autoritatea și conflictul dintre lege și conștiință, precum și balanța dintre violență și inocență.³ În *The Turn of the Screw*, Britten abordează sexualitatea infantilă și homoerotismul, acest subiect fiindu-i sugerat de către libretista sa preferată, Myfanwy Piper⁴, cu care Britten a colaborat pentru mai multe

¹ Philip Brett, Heather Wiebe, Jennifer Doctor, Judith LeGrove, Paul Banks. „Britten, (Edward) Benjamin”. Grove online
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046435#omo-9781561592630-e-0000046435>, pp. 38-40.

² Brett, Wiebe, Doctor, LeGrove, Banks, p. 13.

³ Brett, Wiebe, Doctor, LeGrove, Banks, p. 18.

⁴ Britten a colaborat cu Piper pentru operele *The Turn of the Screw*, *Owen Wingrave* și *Death in Venice*. Ea a mai scris librete și pentru compozitorul galez Alun Hoddinott.

lucrări. Se pare că talentul lui Piper de a adapta textele pentru muzica de operă era în acord perfect cu idealul lui Britten.¹

Compozitorul își canaliza așadar atenția pe subiecte dintre cele mai puțin convenționale, reușind prin muzica sa să capteze o varietate impresionantă de trăiri umane. O caracteristică interesantă a partiturilor sale o constituie faptul că majoritatea personajelor feminine erau interpretate de bărbați.² Chiar și cel mai înduioșător rol feminin creat de el, femeia nebună din *Curlew River*, este interpretată de un bărbat.³ De asemenea, de-a lungul carierei sale a colaborat îndeaproape cu tenorul Peter Pears care a interpretat majoritatea rolurilor masculine din operele lui Britten. Compozitorul a scris multe dintre acestea pe calapodul vocal al tenorului, pentru a pune în valoare timbrul și iscusința interpretativă a partenerului său de viață.

În septembrie 1970, Britten i-a cerut lui Myfanwy Piper să scrie un libret după nuvela lui Thomas Mann – *Moartea la Veneția* – care îl preocupa de ceva timp. Spera ca această partitură să fie cel mai mareț lucru la care a lucrat vreodată.⁴ Starea sa de sănătate era deja deteriorată și este posibil ca, din această cauză, impactul unei oarecare empatii între compozitor și personajul Aschenbach să fi fost motorul care a determinat lucrul febril asupra acestei opere⁵.

Publicată în anul 1912, nuvela lui Thomas Mann rămâne o meditație profundă asupra relației dintre artă și viață, disciplină și pasiune, civilizație și barbarie; nu este doar o tragedie individuală, ci un diagnostic al culturii europene al începutului de secol XX, cultură captivă între raționalismul rigid și forțele iraționale care erau pe cale să izbucnească. Acțiunea îl urmărește pe Gustav von Aschenbach, un scriitor celebru din München, care, epuizat de munca sa intelectuală riguroasă, decide să călătorească spre sud pentru a-și reface forțele. Ajuns la Veneția, atenția îi este captată de Tadzio, un adolescent

¹ Brett, Wiebe, Doctor, LeGrove, Banks, p. 18.

² Este posibil ca Britten să urmeze tradiția shakespeariană conform căreia femeile nu erau acceptate pe scenă, rolurile acestora fiind jucate tot de bărbați. Acest aspect a fost schimbat abia în anul 1660, când Margaret Hughes a fost prima femeie care a jucat oficial pe o scenă profesionistă de teatru, în rolul Desdemonei din *Othello* de Shakespeare.

³ Brett, Wiebe, Doctor, LeGrove, Banks, p. 34.

⁴ Brett, Wiebe, Doctor, LeGrove, Banks, p. 30.

⁵ *Moartea la Veneția* a fost ultima operă compusă de Britten (finalizată în 1973). În ciuda stării precare de sănătate din timpul lucrului la această partitură, compozitorul a mai trăit încă trei ani după premiera acesteia. Ultima sa lucrare, *Welcome Ode*, op. 95, menită să marcheze vizita Reginei Elisabeta a II-a la Ipswich, a fost compusă în 1976, cu numai câteva luni înainte de moartea sa.

polonez de 14 ani, de o frumusețe statuară, care devine încetul cu încetul obiectul obsesiei sale tăcute și acaparatoare. Plăcerea de a îl privi și a fi tot timpul în preajma tânărului sunt umbrite de izbucnirea, pe nesimțite, a unei epidemii de holeră, care este ținută în mare secret de autorități. Deși nemulțumit de clima din Veneția, Aschenbach își amână planurile de plecare, fiind fascinat de prezența lui Tadzio. Protagonistul decade treptat, abandonându-și demnitatea și morala burgheză în favoarea unei pasiuni de voyeur. După priviri lungi și urmărituri, Aschenbach se stinge pe plajă, într-o stare vădită de degradare fizică și psihică, admirând cu aceeași intensitate ființa spre care își canalizase toată atenția din ultimul timp.

Gustav von Aschenbach este una dintre cele mai complexe figuri ale literaturii moderne. Nu doar un personaj realist, ci un simbol al artistului rigid, guvernat de rațiune, el eșuează în tentativa de a reprima latura dionisiacă a existenței, lăsându-se condus până la urmă întru totul de aceasta. În capitoul al doilea este menționată teama sa obsesivă de a nu muri înainte de a-și fi desăvârșit menirea artistică pe acest pământ. Aschenbach nu scrie datorită inspirației divine, ci dintr-o încrâncenare voită, operele sale fiind o reacție de împotrivire la necazuri, chinuri, sărăcie și alte aspecte negative ale vieții. Este guvernat de rațiune, treptat cade în extrema plafonării și este în căutarea unei scântei care să îi redea inspirația și pofta de viață. Veneția, cu atmosfera sa sufocantă și apele ce stagnează, activează latura sa dionisiacă: haosul, excesul, dizolvarea limitelor și pierderea rațiunii.

Când îl vede pe Tadzio, Aschenbach încearcă inițial să intelectualizeze/raționalizeze frumusețea băiatului, comparându-l cu statuile grecești pentru a menține o distanță estetică sigură. Totuși, acest scut intelectual cedează, iar coșmarul pe care îl are spre finalul nuvelei, în care participă la o orgie barbară în cinstea „zeului străin”, marchează capitularea totală a rațiunii în fața instinctului. Procesul de degradare a lui Aschenbach este meticolos orchestrat. Punctul culminant al umilinței este vizita la bărbierul hotelului. Omul care își disprețuia propria natură fizică ajunge să se lase vopsit, pudrat și rujat, transformându-se într-o caricatură a tinereții, similară cu „bătrânul fardat” pe care îl privise cu dezgust pe vapor, la începutul călătoriei. Veneția funcționează ca o oglindă a sufletului lui Aschenbach: o fațadă splendidă care maschează putrefacția. Epidemia de holeră, ascunsă de autorități pentru profit, reprezintă o analogie la pasiunea ascunsă a lui Aschenbach, care îl erodează sub masca respectabilității.

Moarte la Veneția prezintă eșecul unei vieți construite exclusiv pe voință și intelect. Dispariția lui Gustav von Aschenbach nu este un accident, ci o consecință firească a modului său de viață: cel care neagă „demonul” interior va fi în cele din urmă devorat de el.

Opera lui Britten reușește să redea tumultul din mintea protagonistului, să creeze atmosfera descrisă de Mann și să contureze, în final, o lucrare artistică valoroasă, de anvergura nuvelei care a inspirat-o. Iscușința libretistei Myfanwy Piper este notabilă în acest caz pentru că reușește să surprindă esența operei literare, transpunând în monologuri interioare descrierile lui Thomas Mann. Astfel, cele cinci capitole ale nuvelei sunt transformate în operă în două acte, primul divizat în șapte scene, iar al doilea în 10. Corelarea capitolelor cu scenele cărții este disproporționată din punctul de vedere al cantității, astfel că scena 1 acoperă acțiunea din primele două capitole ale nuvelei, scenele 2, 3 și 4 coagulează întâmplările din capitolul al treilea, în timp ce capitolul 5 acaparează restul de 13 scene. Capitolul 4 al nuvelei nu se regăsește în mod explicit în desfășurarea operei pentru că acolo mintea lui Aschenbach este cea care țese noi și noi scenarii despre tânărul Tadzio (vezi Anexa). La Mann, capitolele sunt doar numerotate, în schimb, la Britten, fiecare dintre acestea este însoțit de un titlu.

Cu toate că acțiunea primordială are loc preponderent în mintea lui Gustav Aschenbach, fiind din această cauză destul de statică, Britten și Piper reușesc să imprime o anume dinamică a evenimentelor, astfel că opera devine, cu ajutorul muzicii, chiar alertă de mai multe ori. Spre exemplu, sonoritatea din începutul operei creează o senzație de închistare, de anxietate și lipsă de putere care caracterizează adecvat starea psihică a protagonistului, cu toate că, inițial, publicul nu știe de unde izvorăsc aceste trăiri ale personajului.¹ Discursul din incipitul operei pe cuvintele „My mind beats on” are rolul de a sintetiza descrierea tulburării pe care o simte Aschenbach în începutul nuvelei. Alături de muzică, textul creează o senzație de tensiune, de încătușare. Cuvintele denotă acțiune, energie, însă sunt rapid suprimate de continuarea frazei – „and no words come”. Din punct de vedere muzical, primul motiv se constituie pe o succesiune de două secunde mari ascendente despărțite de o secundă mică descendentă, și la fel și al doilea.²



Ex. 1 Motivul „My mind beats on”

¹ Sandra Corse, Larry Corse. *Britten's "Death in Venice": Literary and Musical Structures* în *The Musical Quarterly*, 1989, Vol. 73, No. 3 (1989), p. 349.

² Corse, Corse, pp. 347-348.

Viziunile exotice și dorința inexplicabilă de a vizita locuri îndepărtate (dat fiind că protagonistul detesta, în general, să călătorească) sunt puternice, iar în operă, drumețul este cel care induce ideea de călătorie, cu toate că nu comunică direct cu Aschenbach, pentru că acesta stă cu spatele, conform indicațiilor scenice. Melodia care se aude atunci când Aschenbach îl privește pe drumeț este constituită din trei doimi urmate de o notă întregă cu punct pe sunetele *re-do-mi-re*¹, cu un contur care nu respectă întocmai pe cel al motivului BACH, dar îl sugerează. Motivul pe care îl cântă drumețul („Marvels unfold”) seamănă cu motivul „my mind beats on”, cântat în incipit de Aschenbach, cu câteva sunete modificate (*do* în loc de *re*, *re*[#] în loc de *mi*).



Ex. 2 Motivul „Marvels unfold”

Această paralelă are rolul de a sugera că impulsul de a călători al lui Aschenbach provine din aceeași forță sinistră pe care o reprezintă drumețul.²

Repetiția motivelor nu are rolul de a defini anumite obiecte sau idei, ci acestea sunt folosite mai degrabă pentru a manipula audiența cu scopul de a crea multiple sensuri.³ Spre exemplu, cântecul gondolierului este o variație a cântecului drumețului tocmai pentru a întruchipa răul cu mai multe chipuri. Aceste personaje sunt interpretate de același bariton, în scopul de a crea unitatea tematică. Iată o altă modalitate la care Britten apelează în transpunerea textului lui Mann în operă, alegând ca același bariton să interpreteze personaje diferite pentru a evidenția caracteristicile similare ale acestora: este vorba despre bătrânul de pe barcă, gondolier, manager și bărbier. Toți cântă melodii similare, așadar relația dintre ei (de multiplu în unu) devine și mai evidentă. În literatura populară, această tipologie de personaj este asociată cu diavolul.⁴

Un alt artificiu stilistic la care apelează Britten este alegerea unor dansatori care să îi întruchipeze pe Tazio și familia sa, ca o referire la faptul că aceștia nu vorbesc decât între ei, și foarte puțin din discursul lor ajunge cu adevărat la Aschenbach, așadar ar fi fost în neconcordanță cu povestea originală să fi fost întruchipați de cântăreți și să fi avut replici. În operă, ei nu folosesc cuvinte pentru a comunica, ci mișcări specifice care să reflecte ceea ce

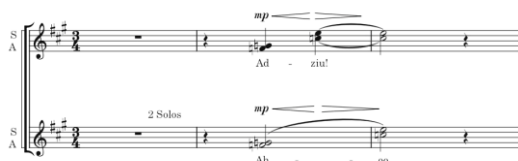
¹ Corse, Corse, p. 350.

² Corse, Corse, p. 351.

³ Corse, Corse, p. 350.

⁴ Corse, Corse, p. 346.

Aschenbach înțelege despre ei.¹ Momentul în care Aschenbach aude că Tadzio este strigat de rudele sale, dar nu reușește să deslușească numele său, este evidențiat muzical printr-un cor de femei (sopran și alto) care pronunță „Adziu” și de un alt grup de soprane care cântă sexte și cvinte descendente, pe vocalele „a” și „o”, sugerând, pe de-o parte, legătura strânsă dintre tânăr și mare (în mintea protagonistului), iar pe de altă parte, ajutând la o înțelegere mai dificilă a numelui său.²



Ex. 3 Corul de femei

De asemenea, faptul că Tadzio este întruchipat de un dansator, iar Aschenbach este cântăreț denotă distanța dintre cei doi și faptul că nu ajung niciodată să-și vorbească unul celuilalt. Totuși, unele priviri ale băiatului sunt interpretate de Aschenbach ca dorind să-i comunice ceva, într-un mod vag. „Izolarea” scenică a lui Aschenbach-cântărețul și Tadzio-dansatorul indică și mai puternic faptul că cei doi provin din lumi eminamente diferite.³

Aceste diferențe sunt punctate și prin timbralitate, aparițiile lui Tadzio fiind acompaniate de vibrafon și creând astfel un univers sonor care poate fi perceput drept ciudat, care aparține unei alte lumi. De asemenea, intervențiile lui Tadzio sunt acompaniate de un grup mare de instrumente de percuție care delimitează un ansamblu orchestral cu mult diferit din punct de vedere sonor față de cel care acompaniază alte personaje. Muzica lui Tadzio are întotdeauna la major ca centru tonal sau modul lidian de pe sunetul *la*. Vibrafonul rămâne instrumentul său caracteristic, sonoritatea celestă a acestuia sugerând tendința lui Aschenbach de a-l vedea ca pe o zeitățe, consecință a faptului că nu poate stabili o relație normală cu el.⁴

Cei doi sunt foarte bine individualizați din punct de vedere muzical. Dacă la major este tonalitatea lui Tadzio, mi major îl însoțește pe Aschenbach. Muzica pe care dansează tânărul se desfășoară simplu și elegant, de cele mai multe ori în tonalitatea sa. Când Aschenbach spune că „Eros is in the word”, o

¹ Corse, Corse, p. 345.

² Corse, Corse, p. 356.

³ Corse, Corse, p. 346.

⁴ Corse, Corse, p. 357.

face în tonalitatea lui Tadzio, însă în final, când admite că îl iubește, muzica revine în tonalitatea protagonistului. Întreaga arhitectură sonoră este creată în jurul acestor motive-simboluri care au rolul de a defini, întări sau ghida ascultătorul spre anumite concluzii.¹ Tonalitatea lui Aschenbach încheie actul I, iar cea a lui Tadzio, actul al II-lea. Totuși, cele două tonalități nu se amestecă, ci mai degrabă se individualizează una față de cealaltă, arătând și mai pregnant cele două lumi diferite din care fac parte Aschenbach și Tadzio sau faptul că lumea tânărului este atât de îndepărtată față de cea a scriitorului.²

Trimiterile la scrierile lui Platon, la Apollo și Dionis din opera lui Britten creează o intertextualitate între libret și muzică, oferind astfel pluralitatea caracteristică operei. Aschenbach se asociază cultului lui Apollo, considerând că iubirea sa pentru frumos este una rațională, simplă și că, în consecință, interesul său pentru Tadzio este în consonanță cu această idee.³ În actul al II-lea, când Aschenbach adoarme, visul său se concretizează scenic ca o dezbatere între Apollo și Dionis, inspirată din *Banchetul* lui Platon. Conform lui Socrate, dacă ai urma calea oricăruia dintre cei doi, sufletul ți-ar fi distrus. Acest aspect este sugerat muzical prin utilizarea tonalității lui Tadzio.⁴ „Tema viziunii” este intonată de trompetă și lemn atunci când Aschenbach îl vede pe Tadzio de la fereastra hotelului și este atins de frumusețea sa absolută (după Platon); aceasta mai poate fi denumită și viziunea transcendentalului.⁵



Ex. 4 Tema viziunii

În operă apare și un personaj nou – vocea lui Dionysus, cântat tot de bariton și care nu se regăsește în nuvela lui Mann.⁶

Britten folosește motivele muzicale pentru a dezvălui din ce în ce mai clar că forțele răului sunt cele care l-au atras pe Aschenbach în Veneția.

¹ Corse, Corse, p. 360.

² Corse, Corse, p. 362.

³ Corse, Corse, p. 358.

⁴ Corse, Corse, p. 360.

⁵ Clifford Hindley. *Platonic Elements in Britten's 'Death in Venice'* în *Music & Letters*, Vol. 73, No. 3 (Aug. 1992), Oxford University Press, p. 409.

⁶ Corse, Corse, p. 346.

Personajul se teme de epidemia de holeră nu pentru că ar pune în pericol sănătatea lui sau pe a altora, ci pentru că o percepe ca pe o amenințare a relației lui cu Tadzio.¹ Alternanța major-minor creează ambiguitatea Veneției: cheful de joacă al celor mici, accentul pe senzualitate, în contrast cu biserica și cei care se duc să se roage în ea.

Aschenbach este portretizat ca un om lipsit de empatie, critic și dezgustat de aspecte pe care apoi ajunge să le pună în practică (spre exemplu, bătrânul îmbrăcat tinerește și spoit – la final, protagonistul va recurge la aceste tertipuri pentru a se simți mai apropiat de Tadzio). Aschenbach reprezintă tipologia scriitorului disciplinat, de o înaltă moralitate, care consideră că singurul țel natural al artei este onoarea. Cu toate acestea, scrierile sale capătă această onoare mai curând datorită psihologiei auditoriului decât valorii lor intrinsece.²

Zbuciumul interior al protagonistului, lupta permanentă dintre rigoarea apolinică și haosul dionisiac sunt elemente care converg către finalul tragic al acestuia. Construcția personajului Aschenbach din *Moarte la Veneția* de Benjamin Britten reflectă iscusința compozitorului de a caracteriza aspecte eminamente psihologice prin mijloace muzicale și artificii scenice, precum și capacitatea de a reda cu fidelitate acțiunea din nuvela omonimă a lui Thomas Mann.

Comparație schematică între nuvelă și libret

Benjamin Britten	Thomas Mann
Act I	
Scena 1: Munich	Cap. 1
	Cap. 2
Scena 2: On the boat to Venice	Cap. 3
Overture: Venice	
Scena 3: The journey to the Lido	
Scena 4: The first evening at the hotel	
Scena 5: On the beach	Cap. 5
Scena 6: The foiled departure	
Scena 7: The Games of Apollo	
Act II	
Scena 8: The Hotel Barber's shop (I)	
Scena 9: The pursuit	
Scena 10: The Strolling Players	
Scena 11: The travel bureau	
Scena 12: The Lady of the pearls	

¹ Corse, Corse, p. 354.

² Corse, Corse, p. 355.

Scena 13: The dream	
Scena 14: The empty beach	
Scena 15: The Hotel Barber's shop (II)	
Scena 16: The last visit to Venice	
Scena 17: The departure	

BIBLIOGRAFIE

- Brett, Philip; Wiebe, Heather; Doctor, Jennifer; Legrove, Judith; Banks, Paul. „Britten, (Edward) Benjamin”. Grove online – la <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046435#omo-9781561592630-e-0000046435>, pp. 38-40.
- Britten, Benjamin. *Death in Venice (partitură)*. New York, Faber Music Limited.
- Corse, Sandra; Corse, Larry. «Britten's "Death in Venice": Literary and Musical Structures» în *The Musical Quarterly*, 1989, Vol. 73, No. 3 (1989).
- Hindely, Clifford. «Platonic Elements in Britten's 'Death in Venice'» în *Music & Letters*, Vol. 73, No. 3 (Aug. 1992), Oxford University Press.
- Mann, Thomas. *Moartea la Veneția* (Trad. Ion Roman). București, 2021, Editura Humanitas Fiction.

SUMMARY

Teodora Constantinescu

The Leitmotif of Decline in Benjamin Britten's *Death in Venice*

Benjamin Britten's opera *Death in Venice* succeeds in conveying the turmoil within the protagonist's mind, recreating the atmosphere described by Mann, and ultimately crafting a valuable work of art on a par with the novella that inspired it. Librettist Myfanwy Piper's skill is particularly noteworthy here, as she succeeds in capturing the essence of the literary work, translating Thomas Mann's descriptions into inner monologues. Thus, the five chapters of the novella are adapted into a two-act play, with the first act divided into seven scenes and the second into 10. The main character's inner struggle, the constant conflict between Apollonian discipline and Dionysian chaos, are elements that converge toward his tragic end, evocatively rendered in music by the composer.