



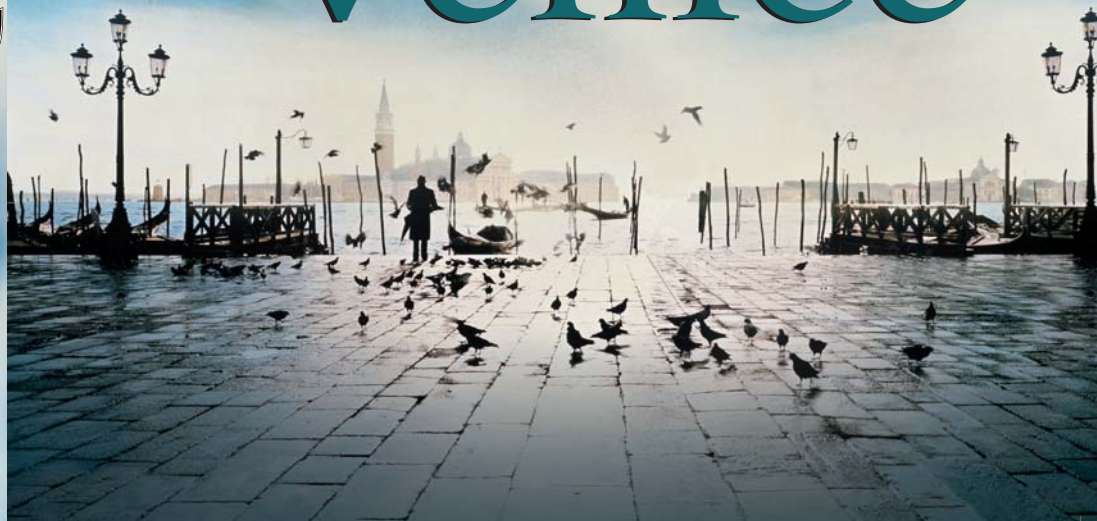
CHAN 10280(2)

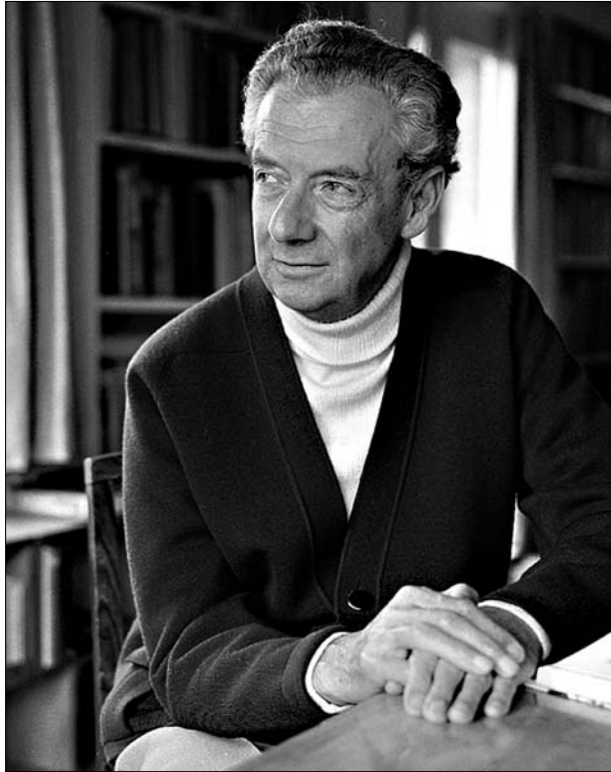
Benjamin Britten  Death in Venice

CHANDOS

Benjamin Britten

death in • venice





Edward Morgan

Benjamin Britten

Benjamin Britten (1913–1976)

Death in Venice, Op. 88

An opera in two acts

Libretto by Myfanwy Piper based on the short story by Thomas Mann

Gustav von Aschenbach, a novelistPhilip Langridge *tenor*

The Traveller

The Elderly Fop

The Old Gondolier

The Hotel Manager

The Hotel Barber

The Leader of the Players

The Voice of Dionysus

The Voice of ApolloMichael Chance *counter-tenor*

Youths and girls, hotel guests and waiters, gondoliers and boatmen, street vendors, touts and

beggars, citizens of Venice, choir of St Mark's, tourists, followers of Dionysus

BBC Singers

Stephen Betteridge *chorus master*

City of London Sinfonia

Nicholas Ward *leader*

Martin Fitzpatrick *assistant conductor*

Richard Hickox

Solo parts taken by members of the BBC Singers

sopranos

Danish Lady	Margaret Feaviour
Russian Mother	Eleanor Meynell
English Lady	Elizabeth Poole
French Girl	Ildikó Allen
Strawberry Seller	Alison Smart
Lace Seller	Jennifer Adams-Barbaro
Newspaper Seller	Carolyn Foulkes
Girl, Strolling Player	Olivia Robinson

contraltos

French Mother	Jacqueline Fox
German Mother	Kim Porter
Russian Nanny	Alison Place
Beggar Woman	Siân Menna

tenors

Hotel Porter	Andrew Murgatroyd
First American	David Roy
Second American	Ian Kennedy
First Gondolier	Vernon Kirk
Third Gondolier	Julian Stocker
Glass Maker	John Bowley
Boy, Strolling Player	Philip Salmon

baritones and basses

Ship's Steward	Graham Titus
Lido Boatman	Edward Price
Polish Father	Simon Birchall
German Father	Graham Titus
Russian Father	Richard Fallas
Hotel Waiter	Christopher Foster
Guide in Venice	Simon Birchall
Restaurant Waiter	Stephen Charlesworth
Second Gondolier	Edward Price
Priest in St Mark's	Paul Charrier
Young English Clerk in the travel bureau	Stuart MacIntyre
Hotel Guests	Eleanor Meynell, Julia Batchelor, Ian Kennedy, Graham Titus
2 solo voices (within women's chorus)	Margaret Feaviour, Margaret Cameron

COMPACT DISC ONE

Act I

Scene 1. Munich

[1]	Aschenbach: 'My mind beats on'	5:39	51
[2]	(<i>He is suddenly aware of the Traveller...</i>) – Aschenbach: 'Who's that?'	4:38	53
[3]	Aschenbach: 'I have always kept a close watch over my development'	1:45	55

Scene 2. On the boat to Venice

[4]	Youths: 'Hey there, hey there, you!'	6:52	57
[5]	Overture. Venice	2:35	65

Scene 3. The journey to the Lido

[6]	Aschenbach: 'Ah Serenissima!'	5:09	67
[7]	Aschenbach: 'Mysterious gondola'	1:30	75

Scene 4. The first evening at the hotel

[8]	Hotel Manager: 'We are delighted to greet the Signore'	2:52	75
[9]	Aschenbach: 'So I am led to Venice once again'	3:26	77
[10]	Hotel Guests: 'The Lido is so charming, is it not?'	3:40	79
[11]	Aschenbach: 'How does such beauty come about?'	1:35	85

Scene 5. On the beach

[12]	<i>Aschenbach and Hotel Guests stroll about –</i> Aschenbach: 'The wind is from the West'	2:26	85
[13]	(<i>A group of children play at beach games...</i>) – Strawberry Seller: 'Le bele fragole'	2:21	85
[14]	Aschenbach: 'Ah, how peaceful to contemplate the sea'	2:51	87
[15]	(<i>children's games with Tadzio as ringleader</i>) – Chorus: 'Adziù, Adziù!'	3:30	87
[16]	Aschenbach: 'As one who strives to create beauty'	1:33	89

Scene 6. The foiled departure

[17]	<i>Aschenbach crosses to Venice in a gondola –</i> Gondolier: 'Aou! Stagando, aou!'	4:48	89
[18]	Hotel Manager: 'Naturally, Signore, I understand'	3:38	95
[19]	Hotel Porter: 'There you are, Signore, just in time'	1:07	97
[20]	Aschenbach: 'I am become like one of my early heroes'	1:51	99
[21]	Hotel Manager: 'A thousand apologies to the Signore'	3:43	101

Scene 7. The Games of Apollo

[22]	Chorus of Hotel Guests: 'Beneath a dazzling sky the sea...'	1:17	101
[23]	Chorus: 'No boy, but Phoebus of the golden hair'	1:57	103
[24]	Chorus: 'See where Hyacinthus plays'	2:46	105
[25]	Chorus: 'Phaedrus learned what beauty is'	2:02	105

TT 75:43

	Time	Page
COMPACT DISC TWO		
1 Chorus: 'First, the race!'	0:51	107
2 Chorus: 'Try your skill'	0:49	107
3 Chorus: 'Young discobolus'	0:53	107
4 Chorus: 'Up and over'	1:08	109
5 Chorus: 'Measure to fight'	1:03	109
6 Aschenbach: 'The boy, Tadzio, shall inspire me'	4:09	111
Act II		
7 [Orchestral introduction]	2:26	113
8 Aschenbach: 'So, it has come to this'	2:41	113
Scene 8. The Hotel Barber's shop (i)		
9 Hotel Barber: 'Guardate, Signore!'	2:32	115
Scene 9. The pursuit		
10 <i>Aschenbach is crossing to Venice –</i> Aschenbach: 'Do I detect a scent?'	4:56	117
11 (<i>Aschenbach begins following the family</i>) – Aschenbach: 'And now I cannot let them out of sight'	2:31	123
12 Chorus: 'Kyrie eleison'	6:09	123
13 Aschenbach: 'Gustav von Aschenbach, what is this path you have taken?'	1:00	129
Scene 10. The Strolling Players		
14 Hotel Porter: 'This way for the players, Signori!'	2:06	129
15 (<i>The Leader of the Players comes forward...</i>) – Leader of the Players: 'La mia nonna always used to tell me'	2:14	133
16 Leader of the Players: 'Fiorir rose in mezo al giasso'	4:28	135
17 A Young English Clerk: 'One moment, if you please'	5:29	139

Scene 11. The travel bureau**Scene 12. The Lady of the Pearls**18 *Aschenbach walks up and down agitatedly –*

Aschenbach: 'So it is true, true, more fearful than I thought'

19 Aschenbach: 'So – I didn't speak!'

Scene 13. The dream

20 Voice of Dionysus: 'Receive the stranger god'

Scene 14. The empty beach21 *Aschenbach slowly moves to his chair on the beach... –*

Aschenbach: 'Do what you will with me!'

Scene 15. The Hotel Barber's shop (ii)

22 Hotel Barber: 'Yes! a very wise decision, if I may say so'

Scene 16. The last visit to Venice23 *Aschenbach, with his new appearance, is seen getting gaily into a gondola –*

Aschenbach: 'Hurrah for the Piazza'

24 Aschenbach: 'Does beauty lead to wisdom, Phaedrus?'

Scene 17. The departure

25 Hotel Manager: 'The wind still blows from the land'

26 (*The Hotel Manager watches Aschenbach go out to the deserted beach...*) –

Aschenbach: 'Ah, no!'

TT 75:46

Britten: Death in Venice

'It's either the best or the worst music I've ever written', wrote Benjamin Britten in a letter shortly after completing the first draft in December 1972 of what would prove to be his last opera. The composer had known Thomas Mann's novella *Der Tod in Venedig*, published in 1912, for some time; his copy of the standard (inaccurate) English translation by H.T. Lowe-Porter was a 1929 imprint but Britten wrote his name on it during the 1950s or '60s. According to Dr Donald Mitchell, Britten always used to 'think about things for decades'; at any rate, his music assistant at the time, Rosamund Strode, believes that the idea of setting the novella was already 'well in mind by 1965'. Finally, in September 1970, Britten asked the author Myfanwy Piper (1917–1997) to write the libretto of *Death in Venice* for him. Married to the artist John Piper, who designed the sets for the premiere of many of Britten's stage works, including *Death in Venice*, she had just finished collaborating with the composer on *Owen Wingrave* and had previously written the libretto for *The Turn of the Screw* which, first performed at Teatro la Fenice in Venice, had been his first international premiere.

Work on the new opera began properly in 1971 when, rather like Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal before them, Britten and his librettist took off on a motoring trip (through France) to thrash out some basic details of the project. There were to be many interruptions as their work progressed.

Never an 'ivory tower' composer at the best of times, Britten during the early 1970s was hyperactive as artistic director of the Aldeburgh Festival, as freelance conductor and pianist, and as a frequent recording artist of his own and others' music for Decca. He completed his herculean task ('it took us a little over two and a half years from our first conversation to the first night at Snape on June 16, 1973', said Piper), but at serious personal cost. 'I wanted passionately to finish this piece before anything happened', said Britten, and in order to do so he decided to postpone vital heart surgery. The eventual operation, thus delayed, was not wholly successful, shortening the composer's life and lessening his physical control in the years that were left to him.

After an initial collaboration with W.H. Auden in *Paul Bunyan* – the 'operetta' about the legendary American lumberjack, with which he had made his debut for the lyric stage in New York in 1941 – Britten would never again seek operatic texts that were deliberately 'great' in either a generally literary or specifically poetic sense. Rather, he preferred librettists with whom he could collaborate closely in an ongoing work of musical dramaturgy. Although he regularly drew on the works of established writers (Herman Melville for *Billy Budd*, Henry James for *The Turn of the Screw* and *Owen Wingrave*, Shakespeare for *A Midsummer Night's Dream*, and Thomas Mann for *Death in Venice*), the texts he secured from his various librettists lent his operas an

intentional everyman's universality. Britten was at heart no romantic, and this fact has helped ensure the continued and expanding presence of his operas in today's international repertoire.

Like other major composers for the stage, Britten was able to hit upon a unique sound world for each operatic subject; as the craftsman he was, he, unlike many, set himself the task of adapting his muse to different sizes of venue and ensemble. The success of the 'grand opera' *Peter Grimes* (premiered at Sadler's Wells in 1945) was followed by the early productions of the English Opera Group (*The Rape of Lucretia*, *Albert Herring*, *The Turn of the Screw*) which effectively recreated serious dramatic chamber opera as a form of repertoire lyric theatre. The later children's pieces and the trilogy of church parables were classic experiments in music theatre of the 1960s, as far removed as possible from the conventions of in-house grand opera.

Then, at the very end of the 1960s, Britten broke almost a decade of silence with respect to full-scale opera to deliver works on two themes of crucial importance to him. One might not have expected Britten to be so likely as many of his younger European and American contemporaries to turn to themes of late twentieth-century topicality, but the subjects for what would be his last two operas could hardly be of more burning relevance even today. The first of them, *Owen Wingrave*, was written at a time when the American involvement in Vietnam was at its height. It concerned the pacifist's desire to stop the killing of fellow humans in war. When Britten composed the second, *Death in Venice*, censorship of art, books and films was easing up in many Western

European countries, and attitudes towards homosexuality were relaxing. Mann once wrote about the subject of his novella:

what I originally wanted to deal with was not anything homoerotic at all. It was the story – seen grotesquely – of the aged Goethe and that little girl in Marienbad whom he was absolutely determined to marry... Passion as confusion and as a stripping of dignity was really the subject of my tale.

Britten's opera – although it certainly portrays Aschenbach's passion moving through stages of 'confusion' and the 'stripping of dignity' – is more about the right of the individual to express himself, both in art and in love, without fear of social (and legal) censure. It provided, besides, a special opportunity to create a mature man's role for his lifelong companion, interpreter and muse, Peter Pears. In an uncharacteristically self-revealing statement, Britten said that '*Death in Venice* is everything that Peter and I have stood for'.

Although Mann's novella must have seemed to Britten the perfect source from which to develop the subject matter of his second late large-scale opera, the process of converting the book into a libretto for a musical medium that communicates through singing and acting was far from easy. Stage works rely on action and dialogue, both of which are in short supply in a literary work that is, in essence, a stream of consciousness monologue. Myfanwy Piper recalled:

My first thought was that it was impossible; the second was that, if Britten said it could be done, it could.

Piper gave shape to her scenario by turning the musings of the central character, Aschenbach, into elements of a kind of psychological thriller. To focus

the drama, the decision was made to assign various characters whom Aschenbach meets in the book to one single performer. The figure which resulted (sung by a bass-baritone) would provide Aschenbach with a powerful opponent appearing in many guises: a tempter but also an educator, a harbinger of death who yet offered the buttoned-up writer the possibility of an exciting new life.

Piper's libretto constructed two further characters from intellectual ideas developed in Mann's text. A struggle plays out in Aschenbach's mind between order, purity and reason – thought to be attributes of the god Apollo – and disorder (or chance), impurity (or indulgence) and emotion – attributes of the god Dionysus. Thus Britten and Piper gave voice, through Apollo and Dionysus, to the interior debate that haunts Aschenbach's thoughts and dreams. Apollo, following a suggestion by Peter Pears seconded by Piper, became a counter-tenor; Dionysus was added among the roles taken by the bass-baritone.

During the period in which he was working on the words and music of *Death in Venice*, Britten was involved in the composition, study and performance of a formidable amount of other music. In 1970 he undertook concerts for the opening of the newly reconstructed Maltings concert hall, international tours, and performances and recordings of works by Purcell (*The Fairy Queen*), Mozart (*Idomeneo*), Schubert, Shostakovich (the British premiere of his Symphony No. 14, dedicated to Britten), Bliss (the world premiere of his Cello Concerto) besides his own *Rape of Lucretia*, Piano Concerto and Violin Concerto – not to mention the premiere recordings (both on television and for the gramophone) of the

brand new *Owen Wingrave*. In 1971, the first year of concentrated work on *Death in Venice*, Britten completed his own *Canticle IV* and Third Cello Suite, worked on *Who are these Children?* and performed and recorded works of the scale of the *St John Passion*, Mozart's Requiem, *Winterreise*, *The Fairy Queen* (at the Proms) and *The Dream of Gerontius*. In 1972 his schedule included a further performance of the *St John Passion* and the preparation of Schumann's rarely heard *Scenen aus Goethes Faust* for both concerts and a recording – the last time Britten was ever to conduct.

The two largest of the works which Britten decided to perform and record in 1971–72, Schumann's *Faust* and Elgar's *Gerontius*, have intriguing dramatic parallels with *Death in Venice*. (He seems always to have admired Schumann's work; towards *Gerontius*, initially an idea of Pears's, he was more ambivalent, sometimes, as Dr Mitchell remembers, 'quite critical' of the work. The end result, though, was one of the most individual recordings in the oratorio's history. Is it too fanciful to hear resonances of Elgar's writing in some of the choral passages of *Death in Venice*?) In the opera Aschenbach and the bass-baritone character who continually confronts him enact a series of relationships akin to those between Faust and Mephistopheles in Schumann's musical treatment of Goethe's play. In the opera's Scene 1 ('Munich') Aschenbach is reading inscriptions on the facade of a mortuary chapel, feeling that the 'light everlasting' promised to the dead is stronger than the 'light of inspiration', which has 'left' him. Suddenly, an unfamiliar figure appears (the writer immediately concludes that he is 'a traveller... from beyond the

Alps') and offers Aschenbach an exotic but dangerous escape route: 'travel to the South.' Similarly, Faust, longing to die from boredom with a life that he feels he has never really lived, is attracted by offers made by a stranger from another world, in reality a devil: Mephistopheles. We may also see that this graveyard scene represents the initiation of a symbolic 'death' for Aschenbach: as in the case of Gerontius ('I fell asleep, but now I am refreshed'), his Soul will be freed.

The parallels continue. Throughout Britten's opera the bass-baritone acts variously as guide, tempter and evil demon to Aschenbach, as Mephistopheles does to Faust; and there is always a price to be paid. The feeling that, like the soul of Gerontius, Aschenbach is entering a kind of after-life continues too – an after-life, the libretto evoking Apollo and Dionysus, appropriately mixed in with overtones of Greek mythology. The surly and difficult Old Gondolier (once more the bass-baritone) ignores his passenger's express wishes and transports Aschenbach from the City of Venice all the way to the Hotel des Bains on the Lido, choosing, like the ferryman Charon on the waters of the Styx, a long and enigmatic route. The Hotel itself, especially in Act II when cholera – the plague – has taken hold of the city, has much of Hades about it. It assumes the function of a last resting place, presided over by a Manager (or Pluto, or God) sung, he too, by the bass-baritone. In this 'after-life' Aschenbach, 'guided' by Tadzio like the Soul of Gerontius by his Angel, decides, unlike all the other guests, to stay behind, to face the full power of his love for the boy, and the full threat of cholera. As guests depart, the Hotel Manager becomes even more

of a controlling deity, commenting that 'who comes and goes is my affair' and, to Aschenbach, 'No doubt the Signore will be leaving us soon? We must all lose what we think to enjoy the most'.

The narratives of Mann's novella and of its two subsequent major cinematic and operatic treatments base their fiction on a number of facts. First there was Thomas Mann himself, who directly transcribed many events experienced during a recent holiday of his own to the city. There really was a 'Tadzio', a 'very pretty' child from Warsaw holidaying in Venice with his family. Years later, when that child had long since become a man, and calling himself Władysław Moes, Mann's Polish translator established contact with him: Mann had indeed taken a strong liking to this boy – in fact, with a passion, noted his wife, that he never expressed about any woman in his fiction – although the pursuit of him remained for Mann private and imaginative. There were even, on this holiday, a surly gondolier, lost luggage, and a threat of plague (though in Southern Italy). Moreover, while Mann was staying in the same Hotel des Bains as would serve as the setting for much of the novella, he learned of the death of Gustav Mahler (in whom Mann saw 'the most serious and holy artistic will of our era'), whose name and 'passionately strong features' suggested themselves for the hero of his new story.

Then, in 1971, came the film by Luchino Visconti: a gorgeous exercise in period reconstruction that took the liberty of making links explicit between the fictional Gustav von Aschenbach and the real Gustav Mahler that may have been present in Thomas Mann's thoughts but were certainly not spelled out on the page. Those frequent repetitions on the soundtrack of

the *Adagietto* from Mahler's Fifth Symphony (and of some excerpts from the Third) have often annoyed musicians and serious students of both Mahler and Mann; but a film is not a history lecture and the effect to which this primally evocative music contributed, in conjunction with Visconti's cinematography, undoubtedly helped to increase the sales of records of Mahler's music to a younger generation.

As for the opera itself, there are any number of factors connecting the composer, the novella, and even the film (although Britten deliberately never saw it). While these may not be admissible as evidence of how *Death in Venice* was conceived (or suggestive of how to interpret the opera), they are too seductive to ignore entirely. Britten loved Mahler's music and was reading, understanding and performing it some time before scholars, concert promoters and big record companies turned their attention to it. In 1937, after having heard a performance of *Das Lied von der Erde*, he wrote an ecstatic letter in praise of the work's final movement, 'Der Abschied' (The Farewell):

[the Mahler movement] passes over me like a tidal wave – and that matters not a jot either, because it goes on for ever, even if it is never performed again – that final chord is printed on the atmosphere... At the moment I can do no more than bask in its Heavenly light – and it is worth having lived to do that.

This music was surely still resounding in his head some thirty-five years later as Britten worked on the last pages of 'The departure', the opera's Scene 17, in which Aschenbach watches Tadzio and another boy playing and fighting on the beach.

Thomas Mann himself, according to his son Golo, loved Britten's music – although it is not yet clear

what he knew of it and where he heard it. Golo Mann told Britten that

my father used to say, that if it ever came to some musical illustration of his novel, *Doctor Faustus*, you would be the composer to do it.

The idea of Britten providing music for that novel's Adrian Leverkühn, the neo-Schoenbergian twelve-tone composer who sells his soul to the devil, might seem surprising, but it was that preference on the part of Mann, remembered by his family, that ensured their acceptance as a matter of mere formality when a setting by Britten of *Death in Venice* was proposed to them. Like Mann, Britten loved Venice and travelled to the city frequently. (According to Rosamund Strode, it was on a visit there in 1968 that he picked up the viral infection which led to the heart weakness that was to complicate the last years of his life.) After the premiere of *Death in Venice* he even managed a final visit to the city, one that inspired the Third String Quartet whose final movement quotes from – and in some measure expands upon – the music of the opera.

Finally, it is difficult to resist the temptation to equate Britten's artistic position in the early 1970s with that of the fictional Aschenbach. Both were artists who felt that the public regarded their inspiration as flagging. As the 1960s (ironically his most experimental period) wore on, Britten had indeed been greeted by press reaction that was more respectful than warm. By the 1970s he had come to feel, like Aschenbach, that it was time to break through psychological and social barriers towards an expression of his true feelings about beauty and desire. At the end of the opera, the decision to stay

in Venice, watching Tadzio, costs Aschenbach his life – but in a literal, rather than a spiritual, sense. The final bars (no words, just the orchestra in the sort of operatic epilogue that Mahler or Shostakovich never got round to writing, or in a symphonic coda that was permitted Britten himself) suggest something massively positive: rebirth, redemption, relief.

© 2005 Chandos Records Ltd

Synopsis

Act I

Scene 1. Munich

The famous writer Gustav von Aschenbach is walking in the suburbs of Munich on a spring evening. He has been sleeping badly and is suffering from writer's block. He enters a cemetery and reads to himself the inscription on the facade of a mortuary chapel. The 'light everlasting' promised to the dead seems more attractive than the 'light of inspiration', which has left him.

A traveller 'from beyond the Alps' suddenly appears, telling Aschenbach of another land with strange vegetation and wildlife, where 'marvels unfold!' Before disappearing, he urges the writer to 'travel to the South', for 'great poets before you have listened to its voice'.

Aschenbach pulls from his pocket a book, the symbol of his profession as well as of his life, weighs the stranger's proposition and decides that his 'ordered soul' will be 'refreshed' by yielding to the temptation of 'freedom..., the sun and the south'.

Scene 2. On the boat to Venice

As the boat sets off, Italian boys and girls flirt and make fun of an extravagantly dressed Fop. They all sing a song ('We'll meet in the Piazza') in anticipation of their arrival in Venice. When the Fop addresses Aschenbach, the writer is shocked to discover that the man is elderly, rouged and wrinkled. While his travel companions sing again in praise of Venice ('Serenissima'), Aschenbach begins to doubt the wisdom of returning to the city at all.

Overture. Venice

As though the preceding scenes had been only an introduction to the drama proper, the Overture now paints a sound-picture of the city in which the rest of the opera is to take place – bells, liturgical strains, gondola music – as Aschenbach arrives.

Scene 3. The journey to the Lido

Aschenbach is being rowed by an Old Gondolier who insists, against his protests, on taking his passenger direct to his hotel on the Lido. Aschenbach eventually ceases his objections, and throws money to a boatload of boys and girls who pass them, singing of Venetian traditions ('Bride of the sea'). When they arrive at the hotel, the Old Gondolier disappears immediately without waiting for payment. The hotel staff denounce him as 'a bad lot' and Aschenbach muses about how his journey had been like riding in a coffin across the river of death ('Mysterious gondola').

Scene 4. The first evening at the hotel

Aschenbach is greeted very unctuously by the Hotel Manager and shown to his room with its special view

of the beach. Pulling out his book, Aschenbach reflects on fame and how his art has turned him away from his youthful abandon. He resolves to enjoy 'the leisured world' and the sound of the sea.

In a babel of their native languages the hotel guests assemble for dinner: Frenchmen, Americans, Germans, Danes, Englishmen, Russians, and Poles, among whom Aschenbach notices one in particular, 'a beautiful young creature, the boy'. He takes up his notebook and speculates on the nature of beauty and on its temptations for the writer.

Scene 5. On the beach

Aschenbach fears the sultry weather may force him to leave. Buying some fruit from a Strawberry Seller, he sees the Polish boy ('Eros – his very self') playing with friends and comes to learn his name: Tadzio. Telling himself that he has 'grown reserved, self-sufficient', Aschenbach decides that it is 'better to live, not words but beauty'.

Scene 6. The foiled departure

Aschenbach crosses the lagoon by gondola for an outing in Venice. Assailed by smells, beggars and street vendors, he has a change of heart and makes up his mind to leave Venice. The Hotel Manager bids him a reluctant farewell but, seeing Tadzio once more passing through the hotel, Aschenbach wonders if he has been overhasty ('Shall I never see these columns rise again?'). A mix-up with his baggage moves him to return to the hotel. Fearing that he is becoming 'like one of my early heroes, passive in the face of fate', the writer nonetheless confesses to himself that he is secretly glad not to be going. It was 'the charming

Tadzio' who had made it hard to leave; Aschenbach will now, as he says, 'dedicate my days to the sun, to the sun and Apollo himself'.

Scene 7. The Games of Apollo

On the beach Aschenbach watches Tadzio and the boys competing at running, long jump, discus, javelin and wrestling. The hotel guests comment on the action with allusions to Greek mythology, while a voice (that of the god Apollo, himself unseen) declares that beauty is worthy to be worshipped. Tadzio wins all five events, inspiring Aschenbach to write 'what the world waits for, rejoicing in his presence'. But he cannot bring himself actually to speak to Tadzio. As the boy leaves the beach he gives Aschenbach a smile, and the writer realises the truth: 'I – love you.'

Act II

Aschenbach struggles with himself over his private declaration of love for Tadzio, but he concludes that it 'must be accepted; ridiculous and sacred too and no, not dishonourable'.

Scene 8. The Hotel Barber's shop (i)

While having his hair cut, Aschenbach learns that there is a mysterious 'sickness' in the city, but the Hotel Barber declines to comment further.

Scene 9. The pursuit

Aschenbach crosses to Venice where warnings have been posted listing precautions to prevent infection. The locals will not tell him any more, but a German

newspaper advises all German citizens to leave immediately. Spotting Tadzio and his family, Aschenbach is determined that they must be left unaware of the threat, so that they will stay in Venice. He follows them into a church, around the city, on a gondola ride and back to the hotel ('O voluptuous days'). Worrying again about the 'path' he has taken, he consoles himself with the thought that 'when heroes have flourished, Eros has flourished too'.

Scene 10. The Strolling Players

A group of Players entertains the hotel guests, including Aschenbach and Tadzio, with various numbers ('O mio carino', 'La mia nonna' and the laughing song 'Fiorir rose'). Aschenbach attempts to interview the Leader of the Players about the infection in the city but is fobbed off with jokes. Neither he nor Tadzio laughs at the Player's jokes. Aschenbach wonders whether the serious Tadzio is looking to him, the older man, for guidance, and has a premonition that time is running out.

Scene 11. The travel bureau

Aschenbach finally succeeds in obtaining the truth about the infection in Venice from a Young English Clerk who reveals to him that a serious plague has reached the city: 'Rather than put it off till tomorrow, you would do well to leave today.'

Scene 12. The Lady of the Pearls

Prompted by his conscience, Aschenbach rehearses what he will say to Tadzio's mother to warn her about the plague, but when he encounters her in the hotel

hall, he cannot bring himself to speak and turns away. Alone in his room, he reproaches himself for his failure once more 'to make everything decent and above board', but soon decides in favour of 'the rewards of chaos'. He will remain silent about 'the city's secret'. What if only he and Tadzio were to survive...

Scene 13. The dream

In his sleep Aschenbach hears the voices of the gods Apollo and Dionysus arguing their claims to his soul. As Apollo retreats ('I go, I go now'), Dionysus calls on Aschenbach to 'join the worshippers'. Awaking, Aschenbach resigns himself to the fate that is the will of the gods.

Scene 14. The empty beach

Watching Tadzio and his friends play, Aschenbach repeats his decision, now yielding to the power which the boy has represented.

Scene 15. The Hotel Barber's shop (ii)

Aschenbach allows the Barber to work on his hair and skin to make him look younger.

Scene 16. The last visit to Venice

Aschenbach, sporting his new look, follows Tadzio's family across the lagoon to Venice, paraphrasing the song with which the Elderly Fop and the Youths in Scene 2 had anticipated the arrival in the city. He buys strawberries again, but they are now old and 'over-ripe' and taste bad. Tired and ill, he remembers what he once learned about passion and beauty from reading Socrates.

Scene 17. The departure

All the hotel guests are leaving, including, after lunch, Tadzio's family. Aschenbach goes onto the beach and watches Tadzio arrive with other children. He is disturbed by a fight in which another boy overwhelms Tadzio and pushes his face into the sand. Tadzio gets up and walks towards the sea. Looking back, he beckons to Aschenbach. At that moment Aschenbach slumps in his chair. Tadzio turns and continues his walk out to sea.

© 2005 Chandos Records Ltd

Born in Kent, the tenor **Philip Langridge** CBE studied at the Royal Academy of Music, London. He appears at international festivals and opera houses across Europe, North America and Japan, performing with internationally renowned orchestras under the world's leading conductors. He is also active in recital and has recently formed a trio with the fortepianist David Owen Norris and his daughter, the cellist Jennifer Langridge. He was made a CBE in the Queen's Birthday Honours List of 1994 and has received a number of other awards, including the prestigious Olivier Award, the Singer of the Year Award from the Royal Philharmonic Society, the Santay Award from the Worshipful Company of Musicians and, most recently, the NFMS/Charles Groves Prize in 2001 'for his outstanding contribution to British Music'. He sang Aron in the *Grammy* award-winning recording of *Moses und Aron* under Sir Georg Solti. Philip Langridge appears on Chandos' recordings of Handel's *Messiah*, Janáček's *Osud*, Dyson's *Quo Vadis*, Tippett's *King Priam* and Britten's *War Requiem*

(*Gramophone Award*), *Peter Grimes* (*Grammy*) and *Billy Budd*.

The baritone **Alan Opie** appears frequently at The Royal Opera, Covent Garden, English National Opera, The Metropolitan Opera in New York, Teatro alla Scala in Milan, Bayerische Staatsoper in Munich, Vienna State Opera and Glyndebourne Festival Opera in a large repertoire that includes Giorgio Germont (*La traviata*), Beckmesser (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Sharpless (*Madama Butterfly*), The Forester (*The Cunning Little Vixen*) and Balstrode (*Peter Grimes*) besides the title roles in Verdi's *Rigoletto* and *Falstaff* and in the world premiere of Berio's *Outis*. He has participated in almost twenty complete opera recordings for Chandos, singing the roles of Figaro (*The Barber of Seville*), Enrico (*Lucia of Lammermoor*), Don Carlo (*Ernani*), Count di Luna (*Il trovatore*), Tonio (*Pagliacci*) and Marcello (*La bohème*). He was nominated for an Olivier Award for 'outstanding achievement in opera' for his performance as Falstaff with English National Opera, and appears in two *Grammy*-award-winning recordings, including Chandos' *Peter Grimes* as Captain Balstrode.

Having earned an English degree at King's College, Cambridge, where he was also a choral scholar, the counter-tenor **Michael Chance** received vocal training from Rupert Bruce Lockhart. He made his operatic debut in Ronald Eyre's staging of Cavalli's *Giasone* at the Buxton Festival, and has subsequently performed in opera houses, concert and recital halls and at international festivals around

the world. His wide-ranging repertoire reaches from Elizabethan lute songs to contemporary works composed specifically for him by composers such as Sir Richard Rodney Bennett, Alexander Goehr, Tan Dun, Anthony Powers, Sir John Tavener and Elvis Costello. He premiered the roles of Orpheus in *The Second Mrs Kong* by Sir Harrison Birtwistle and a Military Governor in *Night at the Chinese Opera* by Judith Weir, both of which were written for him. His discography includes, for Chandos, Elizabethan and Jacobean lute songs, German sacred cantatas, liturgical works by Vivaldi and J.S. Bach and Tavener's *Fall and Resurrection*. Michael Chance is a visiting Professor at the Royal College of Music.

Established in 1924, the **BBC Singers** constitute Britain's only full-time professional chamber choir and the versatility of this virtuoso twenty-four voice ensemble makes it both an important resource in the BBC's music broadcasting and a significant presence in British musical life. The BBC Singers' repertoire includes everything from Renaissance music to the latest contemporary scores, and the choir's unrivalled expertise with the latter has brought about creative relationships with some of the most important composers and conductors of the twentieth and twenty-first centuries.

As at home on the concert platform as in the recording studio, the BBC Singers also regularly work with the BBC's own orchestras, a wide range of period instrument and contemporary music ensembles, and with a host of internationally renowned conductors. The BBC Singers' rapidly

expanding education programme now embraces regular outreach work with school children, youth choirs, the amateur choral community, and young professional composers, singers and conductors.

The **City of London Sinfonia** (CLS), founded in 1971 by its Music Director, Richard Hickox CBE, performs more than 100 concerts a year at many of the UK's leading festivals and concert venues, as well as touring abroad and giving regular radio broadcasts. The orchestra offers concert series in the towns of High Wycombe, Chatham, Ipswich and King's Lynn, and in London gives regular performances of innovative programmes at the Barbican Centre. In 2004 CLS was appointed Resident Orchestra for Opera Holland Park.

The orchestra's Education & Community Programme, founded in 1988, was one of the first such programmes to be established by a chamber orchestra, and is widely recognised as a leader in the field. CLS musicians work closely with children and young people in mainstream and special needs education, with parents and toddlers, musicians in amateur orchestras, patients in hospitals and residents in homes and hospices. Members of the orchestra give informal performances and lead creative music-making workshops.

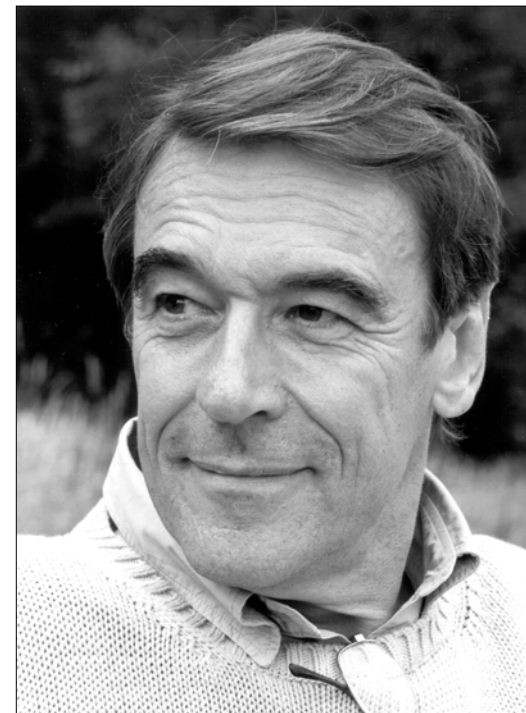
CLS leads an active touring life and has travelled extensively throughout the world. Its discography now exceeds 100 recordings, including the recent release on Chandos of Britten's *Albert Herring* which has received wide critical acclaim.

One of Britain's most gifted and versatile conductors, **Richard Hickox** CBE is Principal Conductor of the BBC National Orchestra of Wales and from January 2005 will be Music Director of Opera Australia in Sydney. He founded the City of London Sinfonia, of which he is Music Director, in 1971. He is also Associate Guest Conductor of the London Symphony Orchestra, Conductor Emeritus of the Northern Sinfonia, and co-founder of Collegium Musicum 90. His most recent guest engagements outside the UK include concerts with the Pittsburgh Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Orchestre de Paris and Netherlands Radio Philharmonic. Recent operatic engagements apart from Sydney have included his debut with the Vienna State Opera and several productions with The Royal Opera, Covent Garden and English National Opera; in September 2004 he conducted at the Washington Opera.

Richard Hickox has regularly conducted the major UK orchestras and has appeared many times at the BBC Proms and at the Aldeburgh, Bath and Cheltenham festivals among others. With the London Symphony Orchestra at the Barbican Centre he has conducted a number of semi-staged operas, among

them *Billy Budd*, *Hänsel und Gretel* and *Salome*. With the Bournemouth Symphony Orchestra he gave the first ever complete cycle of Vaughan Williams's symphonies in London, and conducted concert series devoted to music by Elgar and Walton besides a Britten festival at the Royal Festival Hall with the Philharmonia Orchestra, including a semi-staged performance of Britten's opera *Gloriana*, which was presented also at the Aldeburgh Festival in 2003.

His phenomenal success in the recording studio has resulted in more than 250 recordings. His exclusive association with Chandos Records continues well into the future with the completion of his series of Britten operas with the City of London Sinfonia and complete cycles of the music of Frank Bridge and Sir Lennox Berkeley with the BBC National Orchestra of Wales. He has received a *Grammy* (for *Peter Grimes*) and four *Gramophone* Awards. Richard Hickox was awarded a CBE in the Queen's Jubilee Honours List in 2002, and has received many other awards including two Royal Philharmonic Society Music Awards, the first ever Sir Charles Groves Award, the Evening Standard Opera Award, and the Association of British Orchestras Award.



Richard Davies

Philip Langridge

Britten: Death in Venice

“Das ist entweder die beste oder die schlechteste Musik, die ich jemals komponiert habe”, schrieb Benjamin Britten in einem Brief nur kurze Zeit, nachdem er im Dezember 1972 den ersten Entwurf der Oper vollendet hatte, die sich als sein letztes Bühnenwerk herausstellen sollte. Der Komponist kannte Thomas Manns 1912 erschienene Novelle *Der Tod in Venedig* schon seit einiger Zeit; sein Exemplar der (unzuverlässigen) englischen Standardübersetzung von H.T. Lowe-Porter stammte aus einer Auflage von 1929, allerdings hatte Britten es erst in den 1950er oder 1960er Jahren signiert. Nach Mitteilung von Dr. Donald Mitchell pflegte Britten immer “jahrzehntelang über Dinge nachzudenken”; seine Musikassistentin in jener Zeit, Rosamund Strode, ist jedenfalls der Meinung, daß er die Idee einer Vertonung der Novelle “1965 schon fest im Sinn hatte”. Im September 1970 schließlich bat Britten die Autorin Myfanwy Piper (1917–1997), das Libretto von *Death in Venice* für ihn zu schreiben. Die Ehefrau des Künstlers John Piper, der die Bühnenbilder zu den Premieren zahlreicher Opern Brittens schuf, darunter auch *Death in Venice*, hatte gerade ihre Zusammenarbeit mit dem Komponisten an *Owen Wingrave* abgeschlossen und zuvor schon das Libretto zu *The Turn of the Screw* geschrieben, dessen Uraufführung am Teatro la Fenice in Venedig Brittens erste internationale Premiere gewesen war.

1971 nahm die Arbeit an der neuen Oper ihren eigentlichen Anfang, als Britten und seine

Librettistin – dem Beispiel von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal folgend – eine Autofahrt (durch Frankreich) unternahmen, um einige grundsätzliche Aspekte des Projekts zu erarbeiten. Während ihre Arbeit voranschritt, gab es viele Unterbrechungen. Britten war zu keiner Zeit ein Komponist, der im Elfenbeinturm lebte, doch in den frühen 1970er Jahren war er geradezu hyperaktiv – als künstlerischer Leiter des Aldeburgh-Festivals, als freischaffender Dirigent und Pianist sowie schließlich als vielbeschäftigter Interpret sowohl eigener als auch fremder Werke bei Decca. Die Vollendung dieser wahrhaften Herkulesarbeit – nach Aussage von Piper vergingen “von unserem ersten Gespräch bis zur Premiere in Snape am 16. Juni 1973 kaum mehr als zweieinhalb Jahre” – war für ihn jedoch mit großen persönlichen Opfern verbunden. “Ich wollte dieses Werk unbedingt vollenden, bevor irgendetwas passierte”, sagte Britten; er beschloß daher, eine lebenswichtige Herzoperation zu verschieben. Der dann später durchgeführte Eingriff war nur bedingt erfolgreich; dies verkürzte das Leben des Komponisten und minderte in den ihm verbleibenden Jahren seine physische Leistungsfähigkeit.

Nachdem er zunächst mit W.H. Auden an *Paul Bunyan* zusammengearbeitet hatte – der “Operette” über den legendären amerikanischen Holzfäller, mit der er 1941 in New York sein Bühnendebüt feierte –, sollte Britten nie wieder Operntexte wählen,

die entweder im allgemein literarischen oder im spezifisch poetischen Sinn absichtlich “heroisch” waren. Stattdessen bevorzugte er Librettisten, mit denen er in einem sich entwickelnden Prozeß musikalischer Dramaturgie eng zusammenarbeiten konnte. Obwohl er regelmäßig auf Werke etablierter Autoren zurückgriff (Herman Melville für *Billy Budd*, Henry James für *The Turn of the Screw* und *Owen Wingrave*, Shakespeare für *A Midsummer Night's Dream* und Thomas Mann für *Death in Venice*), verliehen die Texte seiner verschiedenen Librettisten seinen Opern eine absichtlich alltägliche Allgemeingültigkeit. Britten war im Grunde kein Romantiker, und dieser Umstand hat dazu beigetragen, daß seine Opern im heutigen internationalen Repertoire weiterhin und zunehmend vertreten sind.

Wie andere große Komponisten, die für die Bühne arbeiteten, war auch Britten imstande, für jedes Opernprojekt eine unverwechselbare Klangwelt zu schaffen; als guter Handwerker sah er es – im Gegensatz zu vielen Kollegen – als Herausforderung an, seine Muse den verschiedenartigsten Anlässen und Ensemblestärken anzupassen. Auf den Erfolg der “großen Oper” *Peter Grimes* (1945 in Sadler's Wells uraufgeführt) folgten die frühen Inszenierungen der English Opera Group (*The Rape of Lucretia*, *Albert Herring*, *The Turn of the Screw*), die die ernsthafte dramatische Kammeroper als eine Form des lyrischen Repertoiretheaters effektiv nachschuf. Die später entstandenen Werke für Kinder und die Trilogie der Kirchenparabeln waren klassische Experimente des Musiktheaters der 1960er Jahre, so weit wie nur irgend möglich entfernt von den Konventionen der großen Opernhausrepertoires.

Ende der 1960er Jahre schließlich brach Britten sein in Bezug auf die große Oper nahezu ein Jahrzehnt lang währendes Schweigen und stellte Werke vor, die zwei ihm ganz besonders am Herzen liegende Themen behandelten. Man hätte vielleicht nicht erwartet, daß Britten sich ähnlich wie zahlreiche seiner jüngeren europäischen und amerikanischen Zeitgenossen typischen Themen des späten zwanzigsten Jahrhunderts zuwenden würde, doch die Thematik seiner beiden letzten Opern ist auch heute noch von unvermindert brennender Relevanz. Die erste, *Owen Wingrave*, entstand zu einer Zeit, als die amerikanische Beteiligung am Vietnamkrieg auf ihrem Höhepunkt war, und beschäftigte sich mit dem pazifistischen Wunsch, das Töten von Mitmenschen im Krieg zu verhindern. Als Britten das zweite Werk – *Death in Venice* – schrieb, wurde die Zensur von Kunstwerken, Büchern und Filmen in vielen westeuropäischen Ländern gerade gelockert und auch die Haltung gegenüber der Homosexualität entspannte sich. Mann schrieb einmal über das Thema seiner Novelle:

Was ich ursprünglich behandeln wollte, war gar nicht etwas Homoerotisches. Es war – aus groteskem Blickwinkel – die Geschichte vom alternden Goethe und dem kleinen Mädchen in Marienbad, das zu heiraten er absolut entschlossen war ... Leidenschaft als Verwirrung und als Verlust der Würde war eigentlich das Thema meiner Erzählung.

Brittens Oper – obwohl sie in der Tat Aschenbachs Leidenschaft darstellt und zeigt, wie sie die Stadien der “Verwirrung” und des “Würdeverlusts” durchläuft – handelt aber mehr noch vom Recht des Einzelnen, sich sowohl in der Kunst als auch in der

Liebe ohne Angst vor gesellschaftlicher (oder rechtlicher) Zensur auszudrücken. Darüber hinaus bot das Werk Britten eine besondere Gelegenheit, für seinen lebenslangen Gefährten, Interpreten und Inspirateur Peter Pears die Rolle eines reifen Mannes zu schaffen. In einer ungewöhnlich offenen Äußerung sagte Britten einmal, "Death in Venice verkörpert alles, wofür Peter und ich gestanden haben."

Obwohl Manns Novelle Britten für die Thematik seiner zweiten späten großangelegten Oper als die ideale Quelle erschienen sein muß, war der Umwandlungsprozeß vom Buch in ein Libretto für ein musikalisches Medium, das sich durch Gesang und Schauspiel mitteilt, alles andere als leicht. Bühnenwerke basieren auf Handlung und Dialog, die beide eher spärlich vorhanden sind in einem im wesentlichen aus einem inneren Monolog bestehenden literarischen Werk. Myfanwy Piper erinnerte sich:

Mein erster Gedanke war, daß es unmöglich sei; der zweite war: Wenn Britten sagt, es läßt sich machen, dann stimmt das auch.

Piper verlieh ihrem Szenario Gestalt, indem sie die Gedankengänge der Hauptfigur Aschenbach zu Elementen einer Art von psychologischem Thriller verarbeitete. Um dem Drama die nötige Geschlossenheit zu verleihen, wurde die Entscheidung getroffen, verschiedene Personen, denen Aschenbach im Buch begegnet, einem einzigen Darsteller zuzuweisen. Die so entstehende Figur (von einem Baßbariton gesungen) würde Aschenbach einen vielgestaltigen, mächtigen Widerpart bieten – einen Verführer aber auch einen Erzieher, einen Vorboten des Todes, der dem zugeknöpften Schriftsteller

zugleich die Möglichkeit eines aufregenden neuen Lebens bot.

Auf der Basis von intellektuellen Gedanken, die in Manns Text entwickelt werden, schuf Piper in ihrem Libretto zwei weitere Charaktere. In Aschenbachs Bewußtsein findet ein Kampf statt zwischen Ordnung, Reinheit und Vernunft – angeblich Attribute des Gottes Apollo – und Unordnung (oder Zufall), Unreinheit (oder Schwelgerei) und Emotionalität – Attribute des Gottes Dionysos. Auf diese Weise verliehen Britten und Piper durch Apollo und Dionysos dem inneren Konflikt, der Aschenbach in seinen Gedanken und Träumen verfolgte, eine Stimme. Apollo wurde – auf einen Vorschlag von Peter Pears hin, den Piper unterstützte – von einem Countertenor gesungen, Dionysos fiel als weitere Rolle dem Baßbariton zu.

Während der Zeit, in der er am Text und an der Musik von *Death in Venice* arbeitete, war Britten zugleich mit der Komposition, dem Einstudieren und der Aufführung einer großen Zahl von anderen Werken beschäftigt. Das Jahr 1970 sah Konzerte zur Eröffnung der rekonstruierten Konzerthalle Maltings, internationale Tourneen, Aufführungen und Einspielungen von Kompositionen von Purcell (*The Fairy Queen*), Mozart (*Idomeneo*), Schubert, Schostakowitsch (die britische Erstaufführung seiner Britten gewidmeten Sinfonie Nr. 14) und Bliss (die Uraufführung seines Cellokonzerts) neben Britzens eigenen Werken *The Rape of Lucretia*, dem Klavierkonzert und dem Violinkonzert – ganz zu schweigen von den Ersteinspielungen (sowohl für das Fernsehen als auch für Tonträger) seines brandneuen *Owen Wingrave*. 1971, im ersten Jahr der

konzentrierten Arbeit an *Death in Venice*, vollendete Britten sein *Canticle IV* und die Dritte Cellosuite, arbeitete an *Who are these Children?* und war mit Aufführungen und Einspielungen solch gewichtiger Werke wie der *Johannes-Passion*, Mozarts Requiem, der *Winterreise*, der *Fairy Queen* (im Rahmen der Proms) und des *Dream of Gerontius* beschäftigt. 1972 umfaßten seine Termine eine weitere Aufführung der *Johannes-Passion* und die Vorbereitung von Schumanns selten gehörten *Scenen aus Goethes Faust* für Konzertaufführungen und eine Einspielung – es sollte das letzte Mal sein, daß Britten dirigierte.

Die beiden größten unter den Werken, zu deren Aufführung und Einspielung Britten sich 1971/72 entschloß – Schumanns *Faust* und Elgars *Gerontius* – weisen interessante dramatische Parallelen zu *Death in Venice* auf. (Britten scheint Schumanns Werk schon immer bewundert zu haben; *Gerontius*, ursprünglich eine Idee von Pears, sah er ambivalenter; wie Dr. Mitchell sich erinnert, war er hier "recht kritisch". Das Resultat war jedoch eine der individuellsten Aufnahmen in der Geschichte dieses Oratoriums. Wäre es zu weit hergeholt, in einigen der Chorpässagen von *Death in Venice* Anklänge an Elgars Komponierweise hören zu wollen?) In der Oper spielen Aschenbach und die ihn immer wieder konfrontierende, vom Baßbariton gesungene Gestalt eine Reihe von Beziehungen durch, die denen von Faust und Mephistopheles in Schumanns musikalischer Bearbeitung von Goethes Schauspiel vergleichbar sind. In der ersten Szene der Oper ("München") liest Aschenbach eine Inschrift an der Fassade einer Grabkapelle und spürt, daß das den Toten versprochene "ewige Licht" stärker ist als das "Licht der Inspiration", das ihn "verlassen" hat.

Plötzlich taucht ein Unbekannter auf (der Schriftsteller vermutet sofort, daß dieser "ein Reisender – von jenseits der Alpen" ist) und bietet Aschenbach einen exotischen, doch zugleich auch gefährlichen Ausweg: "Reise in den Süden." In ähnlicher Weise läßt sich Faust, der sich danach sehnt, aus Langeweile über sein nicht wirklich gelebtes Leben zu sterben, von dem Angebot eines Fremden aus einer anderen Welt verführen, der in Wirklichkeit ein Teufel ist – Mephistopheles. Wir sehen auch, daß diese Friedhofsszene für Aschenbach die Einführung eines symbolischen Todes bedeutet – wie bei Gerontius ("Ich schlief ein, doch nun bin ich erfrischt") wird auch seine Seele befreit werden.

Die Parallelen setzen sich fort. Auf die ganze Oper verteilt spielt der Baßbariton Aschenbach gegenüber wechselweise die Rolle eines Reiseführers, eines Versuchers und eines bösen Dämons, genau wie Mephistopheles in *Faust*; und immer gilt es einen Preis zu bezahlen. Auch die Empfindung, daß Aschenbach genau wie die Seele des Gerontius eine Art Nachwelt betritt, setzt sich fort – eine Nachwelt, zu der das Libretto Apollo und Dionysos heraufbeschwört, passend verquickt mit Untertönen aus der griechischen Mythologie. Der mürrische und unzugängliche Alte Gondoliere (auch diese Gestalt wird von dem Baßbariton gesungen) ignoriert den ausdrücklichen Wunsch seines Passagiers und befördert Aschenbach den ganzen Weg vom Zentrum Venedigs bis zum Hotel des Bains auf dem Lido, wobei er wie der Fährmann Charon auf den Wassern des Styx eine lange und gewundene Route wählt. Das Hotel selbst – besonders im zweiten Akt, als die Choleraeuche von der Stadt Besitz ergriffen

hat – erinnert in vielem an den Hades. Es übernimmt die Funktion einer letzten Ruhestätte, über die ein Manager (oder Pluto, oder Gott) herrscht, der ebenfalls von dem Baßbariton gesungen wird. In dieser “Nachwelt”, beschließt Aschenbach, der – wie die Seele des Gerontius von seinem Engel – von Tadzio “geleitet” wird, im Gegensatz zu den übrigen Gästen zu bleiben und sich der vollen Macht seiner Liebe zu dem Jungen und zugleich der vollen Bedrohung durch die Cholera zu stellen. Als mehr und mehr Gäste abreisen, wird der Hotelmanager immer deutlicher zu einer beherrschenden Gottheit; er kommentiert, “wer kommt und wer geht, ist meine Sache”, und sagt zu Aschenbach: “Kein Zweifel, auch der Signore wird uns bald verlassen? Wir alle müssen aufgeben, was uns am meisten gefällt.”

Der Stoff von Manns Novelle sowie auch dessen nachfolgende Behandlung in Film und Oper gründen ihre Fiktion auf einer Reihe von Fakten. Zunächst war da Thomas Mann selbst, der zahlreiche Erfahrungen eines kurz zuvor unternommenen Urlaubs in der Stadt unmittelbar verarbeitete. Es gab wirklich einen “Tadzio”, ein “sehr hübsches” Kind aus Warschau, das mit seiner Familie in Venedig die Ferien verbrachte. Jahre später, als das Kind längst zum Mann herangewachsen war, der den Namen Władysław Moes trug, nahm Thomas Manns polnischer Übersetzer Kontakt zu ihm auf; Mann hatte tatsächlich eine starke Zuneigung zu dem Kind gefaßt – wie seine Frau bemerkte, entwickelte er eine solche Leidenschaft, wie er sie in seinen erzählerischen Werken nie für eine Frau ausdrückte –, die Verfolgung des Jungen beschränkte sich jedoch auf Manns private Vorstellungskraft. Sogar ein mürrischer

Gondoliere, verlorenes Gepäck und eine drohende Seuche (allerdings im Süden Italiens) kamen in diesem Urlaub vor. Hinzu kommt, daß Thomas Mann in der Zeit, als er sich in eben dem Hotel des Bains aufhielt, in dem sich ein Großteil der Handlung der Novelle abspielen sollte, vom Tod Gustav Mahlers erfuhr, den er für “den ernsthaftesten und heiligsten künstlerischen Willen unserer Epoche” hielt und dessen Name und “leidenschaftlich kräftige Gestalt” sich für den Helden seiner neuen Erzählung anbot.

1971 dann erschien der Film von Luchino Visconti – eine prächtige Etüde in der Rekonstruktion einer Epoche, die sich die Freiheit nahm, Verbindungen zwischen dem fiktiven Gustav von Aschenbach und dem wirklichen Gustav Mahler sichtbar zu machen, die zwar in Thomas Manns Gedanken existiert haben mögen, die aber sicherlich nicht in den Text eingeflossen waren. Die häufigen Wiederholungen des *Adagietto* aus Mahlers Fünfter Sinfonie (und einiger Ausschnitte aus der Dritten) auf dem Soundtrack haben Musiker wie ernsthafte Studenten der Werke sowohl Mahlers als auch Manns oft verärgert; aber ein Film ist keine Geschichtsvorlesung, und der Eindruck, den diese elementar aufrührende Musik in Verbindung mit Viscontis cinematographischen Effekten vermittelte, hat seinerzeit zweifellos dazu beigetragen, den Verkauf von Schallplatten mit Mahlers Musik an eine jüngere Generation anzuregen.

Was die Oper selbst betrifft, so gibt es eine Reihe von Faktoren, die den Komponisten, die Novelle und selbst den Film (obwohl Britten bewußt vermied, ihn jemals anzuschauen) miteinander verbinden. Während diese Faktoren natürlich nicht als Beweismittel für den Entstehungsprozeß von *Death in Venice*

herangezogen werden können (oder Hinweise auf die Interpretation der Oper liefern), sind sie zu suggestiv, um gänzlich ignoriert zu werden. Britten liebte die Musik Mahlers und setzte sich im privaten Studium wie auch in öffentlichen Darbietungen mit dessen Werk auseinander, lange bevor Wissenschaftler, Konzertveranstalter und die großen Plattenfirmen ihm ihre Aufmerksamkeit zuwandten. Als er 1937 eine Aufführung von *Das Lied von der Erde* hörte, schrieb er einen enthusiastischen Brief über den letzten Satz dieser Komposition, “Der Abschied”:

[Mahlers Satz] überrollt mich wie eine Flutwelle – und das macht überhaupt nichts, denn das geht immer weiter, selbst wenn er nie wieder gespielt wird – dieser Schlußakkord ist in die Atmosphäre eingraviert ... Im Moment kann ich nichts weiter tun als mich in seinem himmlischen Licht zu sonnen – und schon dafür hat es sich gelohnt zu leben.

Sicherlich hallte diese Musik auch rund fünfunddreißig Jahre später noch in seinem Kopf nach, als Britten an den letzten Seiten von “Die Abreise” arbeitete, der 17. Szene der Oper, in der Aschenbach zusieht, wie Tadzio und ein anderer Junge am Strand spielen und sich balgen.

Thomas Mann selbst liebte Brittens Musik, wie sein Sohn Golo bezeugt; allerdings ist noch nicht klar, was er von ihm kannte und wo er seine Werke gehört haben mag. Golo Mann teilte Britten mit,

mein Vater pflegte zu sagen, daß, wenn es je zu einer musikalischen Umsetzung seines Romans *Doktor Faustus* kommen sollte, Sie hierfür der geeignete Komponist wären.

Der Gedanke, daß Britten die Musik für den Romanhelden Adrian Leverkühn beisteuern könnte, den Neo-Schönbergischen Zwölftonkomponisten, der

seine Seele dem Teufel verkauft, mag überraschen; es war jedenfalls diese von seiner Familie nicht vergessene Vorliebe Manns, die ihre Zustimmung als eine reine Formalität erscheinen ließ, als man ihnen die Vertonung von *Der Tod in Venedig* durch Britten antrug. Wie Mann liebte auch Britten Venedig und besuchte die Stadt häufig. (Wie Rosamund Strode mitteilt, infizierte er sich 1968 auf einer Venedig-Reise mit dem Virus, der zu seiner Herzschwäche führte, die ihn in den letzten Jahren seines Lebens belasten sollte.) Nach der Premiere von *Death in Venice* konnte er der Stadt noch einen letzten Besuch abstatten, der sein Drittes Streichquartett inspirierte, dessen letzter Satz Musik aus der Oper zitiert und in gewissem Sinne weiterentwickelt.

Schließlich fällt es schwer, der Versuchung zu widerstehen, Brittens künstlerische Position in den frühen 1970er Jahren mit der des fiktiven Aschenbach zu vergleichen. Beide Künstler empfanden, daß die Öffentlichkeit ihre Inspiration schwinden sah. Im Laufe der 1960er Jahre (ironischerweise seine experimentellste Phase) mußte Britten tatsächlich feststellen, daß die Presse auf ihn eher respektvoll als begeistert reagierte. Mit Beginn der 1970er Jahre war er wie Aschenbach zu der Überzeugung gelangt, daß es an der Zeit sei, psychische und gesellschaftliche Schranken zu überwinden und seinen wahren Empfindungen über Schönheit und Begehren Ausdruck zu verleihen. Am Ende der Oper kostet Aschenbach die Entscheidung, in Venedig zu bleiben und Tadzio zu sehen, das Leben – allerdings im wirklichen und nicht im übertragenen Sinn. Die abschließenden Takte des Werks hingegen (keine Worte, sondern nur das Orchester in einer Art

Opernepilog, wie Mahler oder Schostakowitsch ihn nie geschrieben haben, oder in einer sinfonischen Coda, die Britten selbst sich erlaubte) suggerieren etwas durch und durch Positives – Wiedergeburt, Erlösung, Befreiung.

© 2005 Chandos Records Ltd

Übersetzung: Stephanie Wollny

Synopse

Erster Akt

Szene 1. München

Der berühmte Schriftsteller Gustav von Aschenbach streift an einem Frühlingsabend durch die Vororte von München. Er leidet seit einiger Zeit unter Schlafstörungen und hat zudem eine Schreibblockade. Er betritt einen Friedhof und liest die Inschrift an der Fassade einer Grabkapelle. Das den Toten verheißene "ewige Licht" erscheint ihm attraktiver als das "Licht der Inspiration", das ihn verlassen hat.

Ein Reisender "von jenseits der Alpen" taucht unvermittelt auf und erzählt Aschenbach von einem fremden Land mit seltener Vegetation und eigenartigen wilden Tieren, wo "Wunder sich auftun!" Bevor er verschwindet, drängt er den Autor, "in den Süden" zu reisen, denn "große Dichter schon vor dir sind seiner Stimme gefolgt".

Aschenbach nimmt ein Buch aus seiner Jackentasche, Symbol seines Berufes wie seines Lebens; er wägt den Vorschlag des Fremden ab und beschließt, seine "geordnete Seele" werde "Erfrischung finden", indem er der Versuchung

nachgibt und seine Tage "der Freiheit ..., der Sonne und dem Süden" widmet.

Szene 2. Auf dem Boot nach Venedig

Während das Boot ablegt, flirtet eine Gruppe italienischer Jungen und Mädchen miteinander und macht sich über einen extravagant gekleideten Stutzer lustig. Alle zusammen singen ein Lied ("Wir treffen uns auf der Piazza"), das ihrer Vorfreude auf ihre Ankunft in Venedig Ausdruck verleiht. Als der Stutzer Aschenbach anspricht, erschrickt dieser über die Entdeckung, daß der Mann ältlich, geschminkt und faltig ist. Während seine Reisegefährten erneut ein Loblied auf Venedig singen ("Serenissima"), kommen Aschenbach Zweifel an der Weisheit seines Entschlusses, überhaupt in die Stadt zurückzukehren.

Ouvertüre. Venedig

Als hätten die vorangehenden Szenen nur zur Vorbereitung des eigentlichen Dramas gedient, zeichnet die Ouvertüre nun zur Untermalung von Aschenbachs Ankunft ein Klangbild der Stadt, in der sich der Rest der Oper ereignen wird – Glocken, Fragmente liturgischer Gesänge, Gondelmusik.

Szene 3. Die Fahrt zum Lido

Aschenbach wird von einem Alten Gondoliere gerudert, der gegen seinen Widerstand darauf besteht, ihn gleich bis zu seinem Hotel am Lido hinauszubringen. Aschenbach gibt seinen Protest schließlich auf und wirft einer vorüberfahrenden Bootsladung von Jungen und Mädchen, die venezianische Traditionen besingen ("Braut des Meeres"), Münzen zu. Als sie am Hotel eintreffen,

verschwindet der Alte Gondoliere plötzlich, ohne auf seine Entlohnung zu warten. Das Hotelpersonal beschimpft ihn als "üblen Gesellen", während Aschenbach darüber sinniert, wie sehr seine Fahrt dem Überqueren des Todesflusses in einem Sarg glich ("Geheimnisvolle Gondel").

Szene 4. Der erste Abend im Hotel

Aschenbach wird vom Hotelmanager recht salbungsvoll begrüßt und zu seinem Zimmer mit besonderer Aussicht auf den Strand geleitet. Indem er sein Buch hervorzieht, reflektiert Aschenbach über den Ruhm und darüber, wie seine Kunst ihn von dem Ungestüm seiner Jugend entfernt hat. Er beschließt, die "Welt des Müßiggangs" und die Klänge des Meeres zu genießen.

Die Hotelgäste versammeln sich in einem babylonischen Gemisch ihrer Landessprachen zum Abendessen – Franzosen, Amerikaner, Deutsche, Dänen, Engländer, Russen und Polen, unter denen Aschenbach eine Gestalt ganz besonders auffällt, "ein schönes junges Wesen, der Knabe". Er greift wieder zu seinem Buch und macht sich Gedanken über das Wesen der Schönheit und ihre besonderen Versuchungen für den Schriftsteller.

Szene 5. Am Strand

Aschenbach befürchtet, das schwüle Wetter könne ihn zur Abreise zwingen. Während er einer Erdbeerverkäuferin einige Früchte abkauft, sieht er den polnischen Jungen ("Eros in Person") beim Spiel mit seinen Freunden und erfährt seinen Namen – Tadzio. Indem er sich sagt, er sei "zurückhaltend geworden, selbstgenügsam", trifft er die

Entscheidung, daß es besser sei, "zu leben, nicht Worte, sondern Schönheit".

Szene 6. Die vereitelte Abreise

Aschenbach überquert die Lagune in einer Gondel, um einen Ausflug nach Venedig zu unternehmen. Als ihm der Gestank, die Bettler und die Straßenhändler zusetzen, ändert er seine Meinung und beschließt, Venedig zu verlassen. Der Hotelmanager wünscht ihm widerstrebend gute Reise; als Aschenbach jedoch Tadzio noch einmal durch die Hotelhalle gehen sieht, fragt er sich, ob sein Entschluß übereilt war ("Soll ich diese Säulen nie wieder sich erheben sehen?"). Eine Verwechslung seines Gepäcks veranlaßt ihn schließlich, zum Hotel zurückzukehren. Er fürchtet zwar, "wie einer meiner frühen Helden" zu werden, "passiv im Angesicht des Schicksals", gesteht sich zugleich aber ein, daß er froh ist, nicht abzureisen. "Der bezaubernde Tadzio" hat ihm das Scheiden so schwer gemacht; nun will Aschenbach, wie er sagt, seine "Tage der Sonne widmen, der Sonne und Apollo selbst".

Szene 7. Die Spiele des Apollo

Am Strand schaut Aschenbach zu, wie Tadzio und die Jungen sich im Rennen, Weitsprung, Diskuswerfen, Speerwerfen und Ringen messen. Die Hotelgäste kommentieren die Handlung mit Anspielungen auf die griechische Mythologie, während eine Stimme (die des Gottes Apollo, der aber verborgen bleibt) erklärt, daß Schönheit es wert sei, angebetet zu werden. Tadzio gewinnt alle fünf Wettkämpfe; Aschenbach sieht sich hierdurch inspiriert und will nun schreiben, "worauf die Welt wartet, und mich an seinem Dasein erfreuen". Doch er kann sich nicht überwinden, Tadzio direkt

anzusprechen. Als der Junge den Strand verläßt, lächelt er Aschenbach an und der Autor begreift die Wahrheit: "Ich – liebe dich."

Zweiter Akt

Aschenbach kämpft mit sich wegen seiner privaten Liebeserklärung an Tadzio, kommt aber zu dem Schluß, daß er seine Gefühle akzeptieren muß; "lächerlich, aber zugleich auch heilig – und nein, nicht unehrenhaft".

Szene 8. Beim Hotelfriseur (i)

Während er sich die Haare schneiden läßt, erfährt Aschenbach, daß in der Stadt eine mysteriöse "Krankheit" grassiert; der Hotelfriseur weigert sich jedoch, sich weiter zu äußern.

Szene 9. Die Verfolgung

Aschenbach setzt nach Venedig über, wo Anschläge ausgehängt worden sind mit Listen von Vorsichtsmaßnahmen zur Vermeidung von Infektionen. Die Anwohner wollen ihm nichts verraten, aber eine deutsche Zeitung empfiehlt allen Deutschen, sofort abzureisen. Indem er Tadzio und dessen Familie erblickt, faßt Aschenbach den Entschluß, daß sie nichts von der Bedrohung erfahren dürfen, so daß sie weiterhin in Venedig bleiben. Er folgt ihnen in eine Kirche und sodann durch die Stadt, schließlich auf eine Gondelfahrt und zurück zum Hotel ("Oh sinnliche Zeit"). Erneut macht er sich Sorgen über den Weg, den er eingeschlagen hat, doch schließlich tröstet er sich mit dem Gedanken, "wenn Helden triumphierten, triumphierte auch Eros".

Szene 10. Die Straßenspieler

Eine Gruppe von Schauspielern unterhalten die Hotelgäste, darunter auch Aschenbach und Tadzio; sie geben verschiedene Nummern zum Besten ("O mio carino", "La mia nonna" und das Lachlied "Fiorir rose"). Aschenbach versucht, den Anführer der Spieler wegen der Seuche zu befragen, wird jedoch mit witzigen Ausfluchten abgespeist. Weder er noch Tadzio lacht über die Scherze der Spieler. Aschenbach fragt sich, ob der ernsthafte Tadzio zu ihm, dem Älteren, als Vorbild aufblickt und hat eine Vorahnung, daß die Zeit knapp wird.

Szene 11. Das Reisebüro

Es gelingt Aschenbach schließlich, von einem Jungen Englischen Angestellten die Wahrheit über die in Venedig grassierende Infektion zu erfahren; dieser enthüllt ihm, daß eine schlimme Seuche die Stadt erfaßt hat: "Warten Sie nicht bis morgen, reisen Sie lieber noch heute ab."

Szene 12. Die Dame mit den Perlen

Von seinem Gewissen geplagt, studiert Aschenbach die Worte ein, die er an Tadzios Mutter richten will, um sie vor der Seuche zu warnen, doch als er ihr in der Hotelhalle begegnet, kann er sich nicht zum Sprechen überwinden und wendet sich ab. Allein in seinem Zimmer, macht er sich erneut Vorwürfe wegen seiner Unfähigkeit, "alles offen und ehrlich anzugehen", doch bald entscheidet er sich für den "Lohn des Chaos". Er wird über "das Geheimnis der Stadt" Schweigen bewahren. Was wäre, wenn nur er und Tadzio überleben sollten ...

Szene 13. Der Traum

Im Schlaf hört Aschenbach die Stimmen der Götter Apollo und Dionysos, die sich über ihren Anspruch auf seine Seele streiten. Als Apollo weicht ("Ich gehe, ich gehe nun"), fordert Dionysos Aschenbach auf, sich den "Anbetern" anzuschließen. Als er erwacht, beschließt Aschenbach, sich mit dem ihm von den Göttern beschiedenen Schicksal abzufinden.

Szene 14. Der leere Strand

Während er Tadzio und seinen Freunden beim Spielen zusieht, wiederholt Aschenbach seinen Entschluß und überläßt sich nun der Macht, die der Junge über ihn hat.

Szene 15. Beim Hotelfriseur (ii)

Aschenbach erlaubt dem Friseur, sein Haar und seine Haut einer Behandlung zu unterziehen, die ihn jünger aussehen läßt.

Szene 16. Der letzte Besuch in Venedig

In seiner neuen Aufmachung folgt Aschenbach Tadzios Familie über die Lagune nach Venedig und paraphrasiert dabei das Lied, mit dem der Ältliche Stutzer und die Jungen in Szene 2 ihrer Freude über die Ankunft in Venedig Ausdruck verliehen. Er kauft noch einmal Erdbeeren, die nun jedoch alt und "überreif" sind und schlecht schmecken. Erschöpft und krank erinnert er sich daran, was er einst bei der Lektüre von Sokrates über Leidenschaft und Schönheit lernte.

Szene 17. Die Abreise

Alle Hotelgäste reisen nun ab, nach dem Mittagessen schließlich auch Tadzios Familie. Aschenbach geht an

den Strand und sieht Tadzio mit einigen anderen Kindern auftauchen. Verstört beobachtet er einen Kampf, in dem einer der Jungen Tadzio zu Boden ringt und sein Gesicht in den Sand drückt. Tadzio steht auf und geht auf das Meer zu. Indem er zurückschaut, winkt er Aschenbach zu. In diesem Augenblick sinkt Aschenbach in seinem Sessel zusammen. Tadzio wendet sich ab und läuft weiter in die See hinaus.

© 2005 Chandos Records Ltd

Übersetzung: Stephanie Wollny

Der aus der Grafschaft Kent in Südengland gebürtige **Philip Langridge** CBE studierte an der Royal Academy of Music in London. Er tritt auf internationalen Festivals und an Opernhäusern in ganz Europa, Nordamerika und Japan auf und arbeitet mit international renommierten Orchestern unter weltweit führenden Dirigenten zusammen. Außerdem gibt er regelmäßig Recitals und hat kürzlich mit dem Fortepianist David Owen Norris und seiner Tochter, der Cellistin Jennifer Langridge, ein Trio gegründet. 1994 wurde ihm anlässlich der Geburtstagsehrungen der Königin der Titel eines CBE (Commander of the Order of the British Empire) verliehen; außerdem hat er eine Reihe weiterer Auszeichnungen erhalten, darunter den begehrten Olivier Award, den von der Royal Philharmonic Society verliehenen Singer of the Year Award, den Santay Award der Worshipful Company of Musicians und 2001 schließlich den NFMS/Charles Groves Prize "für seinen herausragenden Beitrag zur britischen Musik". In der mit dem *Grammy Award* ausgezeichneten Einspielung

von *Moses und Aron* unter Sir Georg Solti sang er den Aron. Für Chandos hat Philip Langridge Handels *Messiah*, Janáček's *Osud*, Dysons *Quo Vadis*, Tippett's *King Priam* sowie Britten's *War Requiem* (ausgezeichnet mit dem *Gramophone Award*), *Peter Grimes* (*Grammy*) und *Billy Budd* aufgenommen.

Der Bariton **Alan Opie** hat regelmäßig Auftritte an der Royal Opera Covent Garden, der English National Opera, der Metropolitan Opera in New York, dem Teatro alla Scala in Mailand, der Bayerischen Staatsoper in München, der Wiener Staatsoper und der Glyndebourne Festival Opera; zu seinem umfassenden Repertoire zählen Giorgio Germont (*La traviata*), Beckmesser (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Sharpless (*Madama Butterfly*), der Förster (*Das schlaue Fuchslein*), Balstrode (*Peter Grimes*) sowie die Titelrollen in Verdis *Rigoletto* und *Falstaff* und die Weltpremiere von Berios *Outis*. Opie war an fast zwanzig vollständigen Operneinspielungen für Chandos beteiligt, dabei sang er die Rollen des Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Don Carlo (*Ernani*), Graf di Luna (*Il trovatore*), Tonio (*Pagliacci*) und Marcello (*La bohème*). Für seine Interpretation des Falstaff an der English National Opera wurde er für einen Olivier Award in der Kategorie "herausragende Leistungen auf dem Gebiet der Oper" nominiert; außerdem wirkte er bei zwei mit dem *Grammy Award* ausgezeichneten Einspielungen mit, darunter in der Chandos-Produktion von *Peter Grimes* als Captain Balstrode.

Der Countertenor **Michael Chance** absolvierte zunächst ein Studium der Englischen Literatur am

King's College in Cambridge, wo er zugleich auch als Choral Scholar wirkte, und nahm anschließend bei Rupert Bruce Lockhart Gesangsunterricht. Sein Operndebüt feierte er in Ronald Eyres Inszenierung von Cavallis *Giasone* im Rahmen des Buxton Festivals. Seither ist er weltweit in Opernhäusern, auf Konzertpodien, in Recitals und auf internationalen Festivals aufgetreten. Sein breitgefächertes Repertoire erstreckt sich von elisabethanischen Lautenliedern bis hin zu speziell für ihn komponierten zeitgenössischen Werken von Komponisten wie Sir Richard Rodney Bennett, Alexander Goehr, Tan Dun, Anthony Powers, Sir John Tavener und Elvis Costello. Er sang die Rolle des Orpheus in der Premiere von *The Second Mrs. Kong* von Sir Harrison Birtwistle sowie die eines Militärgouverneurs in der Uraufführung von *Night at the Chinese Opera* von Judith Weir; beide Partien wurden eigens für ihn geschrieben. Seine Diskographie bei Chandos umfaßt Lautenlieder aus der Zeit Elisabeths I. und des frühen siebzehnten Jahrhunderts, deutsche geistliche Kantaten, liturgische Werke von Vivaldi und J.S. Bach sowie Taveners *Fall and Resurrection*. Michael Chance ist Gastprofessor am Royal College of Music.

Die 1924 gegründeten **BBC Singers** sind der einzige kontinuierlich arbeitende professionelle Kammerchor Großbritanniens, und die Virtuosität dieses vierundzwanzig-stimmigen Ensembles ist ein wichtiger Faktor sowohl in den Musiksendungen der BBC als auch im britischen Musikleben überhaupt. Das umfassende Repertoire der BBC Singers reicht von der Renaissance bis zu den neuesten zeitgenössischen Werken, und gerade in letzterem Bereich hat ihr

unvergleichliches Können zu schöpferischen Verbindungen mit einigen der wichtigsten Komponisten und Dirigenten des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts geführt.

Die BBC Singers sind auf dem Konzertpodium ebenso zu Hause wie im Aufnahmestudio und arbeiten zudem regelmäßig mit den BBC-eigenen Orchestern, einer breiten Palette von Ensembles aus dem Bereich der historischen Aufführungspraxis und solchen, die sich auf zeitgenössische Musik spezialisieren, sowie einer Vielzahl international bekannter Dirigenten zusammen. Die rasch zunehmenden pädagogischen Aktivitäten der BBC Singers umfassen heute regelmäßige Projekte mit Schulkindern, Jugendchören, dem Laienchorwesen und jungen professionellen Komponisten, Sängern und Dirigenten.

Die **City of London Sinfonia** (CLS) wurde 1971 von ihrem Musikdirektor Richard Hickox CBE gegründet und hat mit jährlich über hundert Auftritten bei den berühmten Festivals und in den Konzertsälen Großbritanniens sowie mit Auslandstourneen und regelmäßigen Rundfunksendungen ein starkes Profil. Das Orchester gibt in den Städten High Wycombe, Chatham, Ipswich und King's Lynn Konzerte und macht in London regelmäßig mit innovativen Konzertprogrammen im Barbican Centre von sich reden. 2004 wurde die CLS zum Gastorchester der Opera Holland Park ernannt.

Als eines der ersten Kammerorchester richtete die CLS 1988 ein Bildungs- und Gemeinschaftsprogramm ein, das auch heute noch vorbildlich unterhalten wird. Mitglieder des Orchesters geben informelle

Darbietungen und veranstalten kreative Musikworkshops mit Eltern und Kleinkindern, Schülern im Rahmen der regulären Bildung und der Sondererziehung, Musikern in Amateuorchestern, Patienten in Krankenhäusern sowie Bewohnern von Alten- und Pflegeheimen.

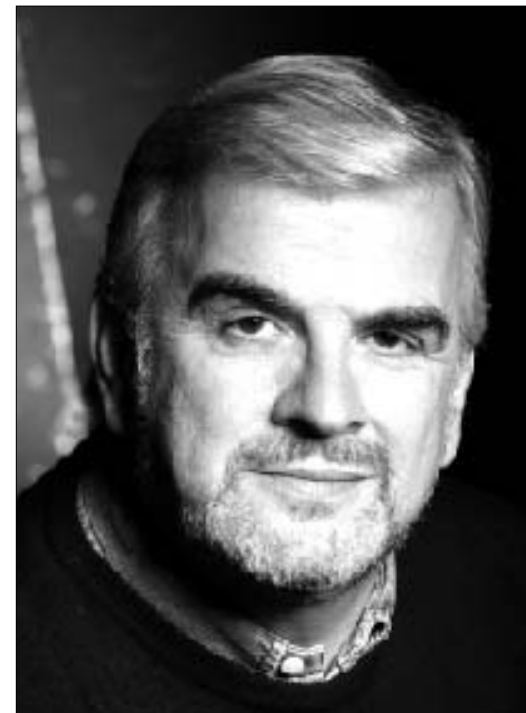
CLS pflegt ein aktives Tourneeprogramm und hat weite Teile der Welt bereist. Die Diskographie des Orchesters umfasst mittlerweile über hundert Titel, darunter die jüngst bei Chandos erschienene Britten-Oper *Albert Herring*, die von der Kritik begeistert aufgenommen worden ist.

Richard Hickox CBE gilt international als einer der angesehensten und vielseitigsten Dirigenten Großbritanniens. Er wirkt gegenwärtig als Chefdirigent des BBC National Orchestra of Wales und wird im Januar 2005 am Sydney Opera House die Position des Musikdirektors der Opera Australia übernehmen. Er ist Musikdirektor der 1971 von ihm gegründeten City of London Sinfonia, Assoziierter Gastdirigent des London Symphony Orchestra, Emeritierter Dirigent der Northern Sinfonia und Mitbegründer des Collegium Musicum 90. Zu seinen jüngsten Auslandsverpflichtungen gehörten Konzerte mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre de Paris und Nederlands Radio Filharmonisch Orkest. Sein Interesse an der Oper, das ihn nach Sydney führen wird, hat auch im Debüt an der Wiener Staatsoper und in verschiedenen Inszenierungen an der Royal Opera Covent Garden und English National Opera Ausdruck gefunden; im September 2004 dirigierte er an der Washington Opera.

Richard Hickox hat regelmäßig alle namhaften britischen Orchester geleitet und an Festivals wie Aldeburgh, Bath, Cheltenham und den BBC Proms teilgenommen. Mit dem London Symphony Orchestra hat er im Barbican Centre eine Reihe von szenischen Operaufführungen gegeben, darunter *Billy Budd*, *Hänsel und Gretel* und *Salome*. Er führte mit dem Bournemouth Symphony Orchestra zum erstenmal in London den gesamten Zyklus von Vaughan-Williams-Sinfonien auf und dirigierte Elgar und Walton gewidmete Konzerte sowie ein Britten-Festival mit dem Philharmonia Orchestra in der Royal Festival Hall; die dazu gehörende szenische Aufführung der Britten-Oper *Gloriana* wurde auch beim Aldeburgh Festival 2003 gegeben.

Sein phänomenaler Erfolg im Schallplattenstudio hat

sich in mehr als 250 Aufnahmen niedergeschlagen. Er steht exklusiv bei Chandos Records unter Vertrag, und für die Zukunft sind u.a. der Abschluss seines Britten-Opernzyklus mit der City of London Sinfonia und Gesamteinspielungen der Musik von Frank Bridge und Sir Lennox Berkeley mit dem BBC National Orchestra of Wales geplant. Er ist mit einem *Grammy* (für *Peter Grimes*) und vier *Gramophone Awards* ausgezeichnet worden. Richard Hickox ist seit 2002 Träger des britischen Verdienstordens CBE (Commander of the Order of the British Empire) und hat zahlreiche weitere Anerkennungen erhalten, so etwa zwei Royal Philharmonic Society Music Awards, den ersten Sir Charles Groves Award, den Evening Standard Opera Award und den Association of British Orchestras Award.



Michael Cooper

Alan Opie

Britten: Death in Venice

“C’est soit la meilleure, soit la pire musique que j’aie jamais composée”, dit Benjamin Britten dans une lettre qu’il écrivit peu après avoir achevé, en décembre 1972, l’ébauche de ce qui serait son dernier opéra. Il y avait un moment que Britten connaissait la nouvelle de Thomas Mann *Der Tod in Venedig* (Mort à Venise), éditée en 1912; l’exemplaire de la traduction anglaise courante (inexacte) de H.T. Lowe-Porter dont il disposait était une édition de 1929, mais ce n’est que dans les années cinquante ou soixante que Britten signa sa propre version du texte. Selon Donald Mitchell, le compositeur avait coutume de “réfléchir aux choses pendant des dizaines d’années”; quoi qu’il en soit, Rosamund Strode, son assistante musicale à l’époque, pense qu’il avait déjà “bien à l’esprit, en 1965,” l’idée de mettre la nouvelle en musique. C’est finalement en septembre 1970 que Britten demanda à l’auteur Myfanwy Piper (1917–1997) d’écrire pour lui le livret de *Death in Venice*. Elle était l’épouse de l’artiste John Piper qui conçut les décors pour la création de nombreuses œuvres scéniques de Britten, y compris *Death in Venice*. Elle venait d’achever avec le compositeur *Owen Wingrave* et avait écrit le livret de *The Turn of the Screw* (Le Tour d’écrou) dont la création au Teatro la Fenice à Venise avait été la première création mondiale de Britten.

Le travail sur le nouvel opéra commença réellement en 1971 lorsque Britten et sa librettiste, un peu à l’image de Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal avant eux, entreprirent un voyage en voiture (à travers

la France) pour débattre quelques grandes lignes du projet. La rédaction de ce livret fut souvent interrompue. Au début des années 1970, Britten, qui même dans les moments les plus favorables ne se retranchait jamais dans une “tour d’ivoire”, était extrêmement actif: il était directeur artistique du Festival d’Aldeburgh, chef d’orchestre et pianiste freelance, et il interprétait souvent sa propre musique et celle d’autres compositeurs pour les enregistrements de Decca. Il acheva sa tâche herculéenne (“un peu plus de deux ans et demi s’écoulèrent entre notre conversation initiale et la première soirée à Snape, le 16 juin 1973”, dit Piper), mais il en paya sérieusement le prix. “Je tenais absolument à terminer cette œuvre avant qu’il arrive quoi que ce soit”, dit Britten et, pour atteindre cet objectif, il décida de retarder une grave opération cardiaque. Quand l’intervention eut lieu, elle ne réussit pas tout à fait, et ceci abrégua la vie du compositeur et l’invalida physiquement pour les années qui lui restaient à vivre.

Après avoir collaboré avec W.H. Auden pour *Paul Bunyan* – l’“opérette” avec laquelle il fit ses débuts à la scène lyrique à New York en 1941 et dont le héros était le légendaire bûcheron américain –, Britten ne chercha plus jamais à mettre la main sur des textes d’opéra délibérément “grands” au sens littéraire général ou spécifiquement poétique. Il préférait collaborer étroitement et de manière continue avec des librettistes sur un projet de dramaturgie musicale. Bien qu’il ait régulièrement puisé dans les œuvres

d’auteurs réputés (Herman Melville pour *Billy Budd*, Henry James pour *The Turn of the Screw* et *Owen Wingrave*, Shakespeare pour *A Midsummer Night’s Dream* [Le Songe d’une nuit d’été] et Thomas Mann pour *Death in Venice*), les textes qu’il fit écrire par ses divers librettistes revêtaient ses opéras d’une intentionnelle universalité. Fondamentalement, Britten n’était pas un romantique, et ceci a contribué à assurer la présence continue et de plus en plus fréquente de ses opéras dans le répertoire international actuel.

Comme d’autres compositeurs éminents d’œuvres scéniques, Britten était capable de créer un univers sonore unique pour chaque thème d’opéra; il maîtrisait son art de manière telle qu’il s’imposait, contrairement à bien d’autres, d’adapter sa muse à la palette diverse des lieux et des ensembles. Le succès du “grand opéra” *Peter Grimes* (créé au théâtre Sadler’s Wells en 1945) fut suivi des premières productions de l’English Opera Group (*The Rape of Lucretia* [Le Viol de Lucrèce], *Albert Herring*, *The Turn of the Screw*) grâce auxquelles l’opéra de chambre dramatique sérieux retrouva une place dans le répertoire en tant que forme de théâtre lyrique. Les pièces enfantines plus tardives et la trilogie des paraboles religieuses furent, dans les années soixante, des expériences classiques de musique de scène aussi éloignées que possible des conventions du grand opéra maison.

Puis, à la toute fin des années 1960, Britten mit un terme à un silence de près de dix ans dans le genre de l’opéra de grande envergure pour produire des œuvres sur deux thèmes d’une importance cruciale pour lui. On n’aurait sans doute pas imaginé que le

compositeur, comme nombreux de ses contemporains européens et américains plus jeunes, fût si porté à se tourner vers des thèmes d’actualité en cette fin de vingtième siècle, mais il ne pouvait y avoir de sujets plus brûlants que ceux de ses deux derniers opéras, et cela reste vrai à l’heure actuelle. Le premier, *Owen Wingrave*, fut écrit au plus haut de l’engagement américain au Vietnam. Le souhait du pacifiste de mettre un terme au massacre de ses semblables en temps de guerre y était central. Quand Britten composa le second, *Death in Venice*, la censure dans l’art, la littérature et le cinéma s’assouplissait dans de nombreux pays d’Europe occidentale, et l’homosexualité y était perçue avec moins de sévérité. Mann écrivit un jour au sujet de sa nouvelle:

ce dont j’ai voulu traiter à l’origine n’avait rien d’“homo-érotique”. C’était l’histoire – perçue d’un point de vue grotesque – de Goethe, âgé, et de cette petite jeune fille à Marienbad qu’il avait la ferme intention d’épouser... La passion en tant que désordre et avilissement est en fait le thème de mon récit.

L’opéra de Britten – bien qu’il dépeigne la passion d’Aschenbach passant par des étapes de “désordre” et d’“avilissement” – traite plus du droit de l’individu de s’exprimer en art et en amour, sans redouter la censure sociale (et légale). En outre, ce projet offrait à Peter Pears, son compagnon, son interprète et sa muse de toujours, une opportunité de créer un rôle d’homme mûr. En des mots qui, contrairement à l’habitude, sont révélateurs à son propre propos, Britten dit que “*Death in Venice* est tout ce que Peter et moi-même avons défendu”.

Britten avait sans doute l’impression que la nouvelle de Mann était la source idéale à laquelle

puiser pour développer le thème du second grand opéra qu'il composa à la fin de sa vie, mais transformer cet ouvrage en un livret d'opéra, où chant et action sont le véhicule de toute communication, était loin d'être aisé. Les œuvres scéniques s'appuient sur le dialogue et l'action, et ces deux éléments ne sont guère présents dans une œuvre littéraire qui est, essentiellement, un monologue de la conscience. Myfanwy Piper déclare:

Ma première impression fut que c'était impossible; la seconde fut que si Britten disait que c'était réalisable, ce l'était.

Piper donna forme à son scénario en métamorphosant les rêveries du protagoniste, Aschenbach, en un genre de thriller psychologique. Pour que le drame soit en point de mire, les rôles des différents personnages qu'Aschenbach rencontre dans le livre furent confiés à un seul interprète. De cet amalgame surgirait un puissant opposant (ce rôle étant chanté par un baryton-basse) pour Aschenbach, prenant l'apparence tantôt d'un tentateur, tantôt d'un éducateur, tantôt d'un messager de la mort ouvrant cependant à l'écrivain guindé les portes d'une exaltante vie nouvelle.

Le livret de Piper construit deux autres caractères à partir d'idées développées dans le texte de Mann. Dans l'esprit d'Aschenbach, un combat est livré entre l'ordre, la pureté et la raison – considérés comme des attributs du dieu Apollon – et le désordre (ou le hasard), l'impureté (ou l'indulgence) et l'émotion – attributs du dieu Dionysos. Britten et Piper ont donc illustré, au travers d'Apollon et de Dionysos, le conflit qui hante les pensées et les rêves d'Aschenbach. Apollon, comme l'a suggéré Peter Pears appuyé par

Piper, devint un contre-ténor et Dionysos fut ajouté aux rôles assurés par le baryton-basse.

Britten, pendant qu'il travaillait sur le texte et la musique de *Death in Venice*, était absorbé par la composition, l'étude et l'exécution d'un nombre énorme d'autres œuvres. En 1970, il mit sur pied des concerts pour l'ouverture de The Maltings, une salle de concert récemment reconstruite, il entreprit des tournées internationales, et exécuta et enregistra des œuvres de Purcell (*The Fairy Queen* [La Reine des fées]), Mozart (*Idomeneo*), Schubert, Chostakovitch (la création en Angleterre de sa Symphonie no 14, dédiée à Britten), Bliss (la création mondiale de son Concerto pour violoncelle) en plus de ses propres œuvres: *The Rape of Lucretia*, le Concerto pour piano, le Concerto pour violon – sans compter les premiers enregistrements (en télévision et sur disque) de son récent opéra *Owen Wingrave*. En 1971, la première année d'intense labeur sur *Death in Venice*, Britten termina le *Canticle IV* et la Troisième Suite pour violoncelle, il travailla à *Who are these Children?*, et exécuta et enregistra des œuvres d'envergure telles la *Passion selon saint Jean*, le Requiem de Mozart, le *Winterreise*, *The Fairy Queen* (aux Proms de la BBC de Londres) et *The Dream of Gerontius*. En 1972, il avait au programme une nouvelle exécution de la *Passion selon saint Jean* et la préparation d'une œuvre de Schumann rarement entendue, *Scenen aus Goethes Faust*, en vue de concerts et d'enregistrements – ce fut la dernière prestation de chef d'orchestre de Britten.

Les deux œuvres les plus importantes que Britten décida d'exécuter et d'enregistrer en 1971–1972, *Faust* de Schumann et *Gerontius* d'Elgar, sont

étrangement similaires à *Death in Venice* sur le plan dramatique. (Britten semble avoir toujours admiré l'œuvre de Schumann; il se montrait plus ambivalent à l'égard de *Gerontius*, initialement une idée de Pears, et était parfois "assez critique" à son sujet comme le rappelle Mitchell. L'enregistrement final fut cependant l'un des plus originaux dans l'histoire de l'oratorio. Est-ce un caprice de l'imagination de percevoir dans certains passages choraux de *Death in Venice* des échos du style d'Elgar?) Dans l'opéra, Aschenbach et son interlocuteur, le baryton-basse qui sans cesse s'oppose à lui, illustrent une série de relations proches de celles de Faust et de Méphistophélès dans l'interprétation musicale de la pièce de Goethe par Schumann. Dans la Scène 1 de l'opéra ("Munich"), Aschenbach lit des inscriptions sur la façade d'une chapelle mortuaire et sent que la "lumière éternelle" promise aux morts est plus puissante que la "lumière de l'inspiration" qui l'a "quitté". Soudain Aschenbach aperçoit un personnage peu familier (l'écrivain conclut d'emblée qu'il s'agit d'un "voyageur... venu d'au-delà des Alpes") qui lui fait miroiter les avantages d'une évasion pleine d'exotisme, mais non sans risque: "va, dirige-toi vers le Sud." De même, Faust qui aspire à mourir rongé par l'ennui d'une vie qu'il a l'impression de n'avoir jamais vraiment vécue est séduit par les propositions d'un étranger venu d'un autre monde qui n'est autre que le diable: Méphistophélès. La scène du cimetière pourrait aussi être l'illustration de l'initiation d'Aschenbach à une "mort" symbolique: comme dans le cas de Gerontius ("I fell asleep, but now I am refreshed" [Je me suis endormi, mais je suis à présent régénéré]), son âme sera libérée.

Les similitudes ne s'arrêtent pas là. Dans l'opéra de Britten, le baryton-basse joue pour Aschenbach à la fois le rôle de guide, de tentateur et d'esprit du mal, comme Méphistophélès pour Faust, et il y a toujours un prix à payer. Le sentiment qu'à l'image de l'âme de Gerontius Aschenbach pénètre dans une sorte d'existence posthume est aussi continuellement présent: une existence posthume mêlée avec pertinence, lorsqu'Apollon et Dionysos sont évoqués dans le livret, aux accents de la mythologie grecque. Le Vieux gondolier revêché (le baryton-basse une fois encore) ignore les souhaits qu'exprime son passager et conduit Aschenbach de la Cité de Venise à l'Hôtel des Bains au Lido choisissant comme Charon, le rocher des Enfers sur les eaux du Styx, un trajet long et plein de mystère. L'hôtel lui-même, particulièrement dans l'Acte II quand le choléra – le fléau – s'est abattu sur la ville, évoque Hadès par de nombreux aspects. Il fait office d'ultime lieu de repos, dirigé par un Géant (ou Pluton, ou Dieu) dont le rôle est interprété aussi par le baryton-basse. Dans cette "existence posthume", Aschenbach, "guidé" par Tadzio comme l'âme de Gerontius par son Ange, décide, contrairement aux autres hôtes, de rester à Venise, de faire face à toute la force de son amour pour l'adolescent et aux nombreux risques du choléra. Quand les hôtes s'en vont, le Géant de l'hôtel apparaît plus encore comme une divinité toute puissante: "arrivées et départs sont mon affaire", dit-il, et, plus tard, s'adressant à Aschenbach, "Le Signore va nous quitter sans doute bientôt? Nous devons tous nous séparer de ce que nous pensons le plus aimer."

La fiction dans la nouvelle de Mann et dans les deux adaptations qui ont suivi, pour le cinéma et

l'opéra, se fonde sur un certain nombre de faits. Il y eut d'abord le récit de Thomas Mann lui-même, qui narra les nombreux événements vécus lors de son récent séjour dans la cité. Il y avait vraiment un "Tadzio", un "très bel" enfant venu avec sa famille de Varsovie pour passer des vacances à Venise. Des années plus tard, le traducteur polonais de Mann prit contact avec cet enfant, depuis longtemps adulte – il portait le nom de Władysław Moes. Mann s'était pris en effet d'une grande amitié pour ce garçon – selon son épouse, il éprouvait pour lui une passion, des sentiments qu'il ne laissa jamais transparaître dans ses romans pour aucune femme – bien que sa quête soit restée une affaire privée et de pure imagination. Il y eut même, lors de ces vacances, un gondolier revêché, des bagages égarés et une menace d'épidémie (mais dans le sud de l'Italie). De plus, alors que Mann était lui-même à l'Hôtel des Bains qui allait servir de décor à une grande partie de sa nouvelle, il apprit le décès de Gustav Mahler (que Mann considérait comme "la volonté artistique la plus impressionnante et respectable de notre ère") dont le nom et les "traits d'une force passionnée" lui vinrent à l'esprit pour le héros de cette nouvelle histoire.

Puis, en 1971, il y eut le film de Luchino Visconti: un superbe exercice de reconstruction d'une époque qui s'autorisa d'établir entre le personnage romanesque qu'était Gustav von Aschenbach et le bien réel Gustav Mahler des liens explicites peut-être présents dans les pensées de Thomas Mann, mais certes pas formulés dans le texte. Les fréquentes répétitions de la bande sonore de l'*Adagietto* de la Cinquième Symphonie de Mahler (et de certains extraits de la Troisième) ont souvent ennuyé les musiciens et les étudiants

spécialistes de Mahler ou de Mann; mais un film n'est pas une leçon d'histoire et l'effet produit par cette musique essentiellement évocatrice, ajouté à la cinématographie de Visconti, contribua sans aucun doute à augmenter les ventes des enregistrements de la musique de Mahler aux plus jeunes.

Quant à l'opéra lui-même, de nombreux liens existent entre le compositeur, la nouvelle, et même le film (bien que Britten ait délibérément ignorés ce dernier). Il n'est guère évident que ceux-ci soient intervenus dans la conception de *Death in Venice* (ou suggèrent comment interpréter l'opéra), mais ils sont trop fascinants pour être tout à fait ignorés. Britten adorait la musique de Mahler et il l'a déchiffrée, comprise et exécutée bien avant que les musicologues, les organisateurs de concerts et les grandes maisons d'enregistrement s'y soient intéressés. En 1937, après avoir entendu une exécution de *Das Lied von der Erde*, Britten écrivit une lettre dans laquelle il rendit hommage au dernier mouvement de l'œuvre, "Der Abschied" (L'adieu), qui l'avait émerveillé:

[le mouvement de Mahler] déferle sur moi comme un raz-de-marée – et peu importe, car il se prolonge infiniment, sans même être encore exécuté – ce dernier accord imprègne l'atmosphère... En ce moment je ne peux faire rien de plus que me laisser bercer par sa lumière céleste – et cela vaut la peine d'avoir vécu pour que cela soit.

Cette musique résonnait toujours dans la tête de Britten sans doute lorsqu'il travaillait, quelque trente-cinq ans plus tard, sur les dernières pages de la Scène 17 de l'opéra, "Le départ", dans laquelle Aschenbach regarde Tadzio et un autre garçon jouer et se disputer sur la plage.

Selon son fils Golo, Thomas Mann adorait la musique de Britten – bien que l'on ne sache pas exactement encore ce qu'il en connaissait, ni où il l'avait entendue. Golo Mann déclara ceci à Britten:

mon père disait que si un jour une illustration musicale devait être faite de son roman, *Doktor Faustus*, vous en seriez le compositeur.

Il peut sembler surprenant que Britten ait écrit de la musique pour Adrian Leverkühn, le compositeur néoschoenbergien dodécaphoniste du roman qui vend son âme au diable, mais c'est ce choix exprimé par Mann et évoqué plus tard par sa famille qui amena celle-ci à accepter, comme s'il s'agissait d'une pure formalité, la proposition qui lui fut faite d'une adaptation par Britten de *Death in Venice*. Tout comme Mann, Britten adorait Venise et il s'y rendait souvent. (Selon Rosamund Strode, c'est lors d'une visite là-bas en 1968 qu'il fut contaminé par un virus dont les séquelles cardiaques l'invalideront pendant les dernières années de sa vie.) Après la création de *Death in Venice*, Britten réussit à se rendre une dernière fois à Venise, un séjour qui lui inspira le Troisième Quatuor à cordes dont le mouvement final cite – et développe dans une certaine mesure – certains passages de l'opéra.

Il est difficile de résister à la tentation d'assimiler la position de Britten au début des années 1970 à celle du personnage fictif d'Aschenbach. L'un et l'autre étaient des artistes qui sentaient que le public percevait le déclin de leur inspiration. Dans les années soixante (la période la plus expérimentale de Britten, ironiquement), et plus la fin de la décennie approchait, les hommages rendus au compositeur par la presse se firent plus respectueux qu'chaleureux.

En 1970, Britten avait déjà compris, comme Aschenbach, qu'il était temps de franchir les barrières psychologiques et sociales pour exprimer ses véritables sentiments au sujet de la beauté et du désir. À la fin de l'opéra, la décision d'Aschenbach de rester à Venise et de regarder Tadzio lui coûte la vie – au sens littéral plus que spirituel. Les mesures finales (aucune parole, seul l'orchestre dans le genre d'épilogue opératique que Mahler ou Chostakovitch ne sont jamais arrivés à écrire, ou une coda symphonique qui était à la portée de Britten) suggèrent quelque chose d'éminemment positif: renaissance, rédemption, soulagement.

© 2005 Chandos Records Ltd

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Synopsis

Acte I

Scène 1. Munich

Un écrivain réputé, Gustav von Aschenbach, se promène dans les faubourgs de Munich par une soirée de printemps. Son sommeil ne l'a pas reposé et il voit son inspiration se tarir. Il entre dans un cimetière et lit les inscriptions sur la façade d'une chapelle mortuaire. La "lumière éternelle" promise aux défunts semble plus attirante que la "lumière de l'inspiration" qui l'a quitté.

Un voyageur "venu d'au-delà des Alpes" apparaît soudain. Il parle à Aschenbach d'un pays où la végétation et la vie sauvage sont étranges, et s'exclame: "Quelle splendeur!" Avant de disparaître, il

conseille vivement à l'écrivain de partir: "Va, dirige-toi vers le Sud", car "d'éminents poètes avant toi ont écouté sa voix."

Aschenbach sort un livre de sa poche, symbole de son métier d'écrivain et symbole de sa vie. Il réfléchit à la proposition de l'étranger et décide que son "âme méthodique" sera "rafaïchie" s'il cède à la tentation de "liberté..., au soleil et au Sud".

Scène 2. Sur le bateau à destination de Venise

Tandis que le bateau s'éloigne du quai, de jeunes italiens flirtent et se moquent d'un Dandy habillé de manière extravagante. Ensemble, ils chantent une chanson ("Rendez-vous sur la Piazza"), anticipant leur arrivée à Venise. Aschenbach est surpris, quand le Dandy s'adresse à lui, de découvrir que l'homme est d'âge mûr, fardé et ridé. Tandis que ses compagnons de voyage chantent encore à la gloire de Venise ("Serenissima"), Aschenbach se demande s'il est sage de retourner dans la cité.

Ouverture. Venise

Comme si les scènes qui précédaient n'avaient été qu'une introduction au drame proprement dit, l'Ouverture brosse un tableau sonore de la cité, et c'est dans ce décor que la suite de l'opéra se déroulera – des cloches, des chants liturgiques, la musique des gondoliers – à l'arrivée d'Aschenbach.

Scène 3. La traversée vers le Lido

Aschenbach est entre les mains d'un Vieux gondolier qui veut absolument, en dépit de ses objections, le conduire directement à l'hôtel au Lido. Aschenbach cesse de protester et jette de la monnaie à un groupe

de jeunes gens et de jeunes filles qui passent en bateau et chantent les traditions vénitienes ("Fiancée de la mer"). Lorsqu'il arrive à l'hôtel avec le Vieux gondolier, celui-ci disparaît sans attendre le paiement de sa course. Le personnel de l'hôtel l'accuse d'être "un mauvais bien" et Aschenbach songe à son voyage qui a été comme la traversée, en cercueil, du fleuve des Enfers ("Mystérieuse gondole").

Scène 4. La première soirée à l'hôtel

Aschenbach est salué obséquieusement par le Gérant de l'hôtel qui le conduit à sa chambre d'où il a une vue exceptionnelle sur la plage. Aschenbach sort son livre et réfléchit à la célébrité et à son art qui l'a fait renoncer à sa désinvolte jeunesse. Il décide de se laisser aller à "l'oisiveté" et de se délecter du chant de la mer.

Dans un brouhaha de conversations en différentes langues, les hôtes se rassemblent pour le dîner: Français, Américains, Allemands, Danois, Anglais, Russes, et Polonais. Aschenbach remarque tout particulièrement un jeune Polonais, "une superbe jeune créature, le garçon". Il saisit son carnet et réfléchit à la beauté et à ses tentations pour l'écrivain.

Scène 5. Sur la plage

Aschenbach a peur que l'atmosphère étouffante qui règne à Venise l'oblige à quitter la ville. Au moment où il achète quelques fruits à une Marchande de fraises, il aperçoit le jeune Polonais ("Éros – en personne") jouant avec des amis, et il entend son nom: Tadzio. Aschenbach se dit qu'il est "devenu un personnage réservé, autosuffisant" et décide que c'est "mieux de vivre non de mots, mais de la beauté elle-même".

Scène 6. Le faux départ

Aschenbach traverse la lagune en gondole pour flâner dans Venise. Assailli par des miasmes, des mendiants et des marchands ambulants, il change d'avis et décide de quitter la ville. Le Gérant de l'hôtel lui dit au revoir et lui exprime ses regrets, mais quand Aschenbach voit passer Tadzio dans l'hôtel une fois encore, il se demande si sa décision n'a pas été trop précipitée ("Ne verrai-je plus jamais se dresser ces colonnes?"). Un problème de bagages l'amène à retourner à l'hôtel. Aschenbach a peur de devenir "comme l'un de mes anciens héros, passif face au destin", néanmoins il s'avoue secrètement heureux de ne pas partir. C'est "le charmant Tadzio" qui rendait le départ si difficile. "Je resterai, et dédierai mes jours au soleil, au soleil et à Apollon lui-même", telle est maintenant la volonté d'Aschenbach.

Scène 7. Les jeux d'Apollon

Sur la plage, Aschenbach regarde Tadzio et ses compagnons rivaliser d'adresse dans différents sports: la course, le saut en longueur, le lancer du disque, le lancer du javelot et la lutte. Les hôtes commentent la compétition en faisant des allusions à la mythologie grecque tandis qu'une voix (celle du dieu Apollon, invisible) déclare que la beauté mérite d'être louée. Tadzio remporte les cinq épreuves, et il devient source d'inspiration pour Aschenbach: "J'écirai ce que le monde attend, dans le ravissement de sa présence." Mais Aschenbach n'arrive pas à adresser la parole à Tadzio. En quittant la plage, l'adolescent lui sourit et l'écrivain prend conscience de la vérité: "je – t'aime."

Acte II

Aschenbach est en conflit avec lui-même au sujet de la déclaration d'amour privée faite à Tadzio, mais il conclut que cela "doit être accepté; ridicule, mais sacré aussi, et non!, point déshonorant".

Scène 8. Le salon de coiffure de l'hôtel (i)

Pendant qu'il coupe les cheveux d'Aschenbach, le Coiffeur de l'hôtel fait allusion à une mystérieuse "maladie" qui frappe la cité, mais il refuse de faire tout autre commentaire.

Scène 9. La poursuite

Aschenbach est en gondole et se dirige vers Venise où sont affichés des avis incitant la population à prendre des précautions contre l'infection. Les habitants ne veulent rien lui dire, mais un journal allemand conseille à tous les citoyens allemands de quitter Venise immédiatement. Aschenbach aperçoit Tadzio et sa famille, et décide qu'il faut qu'ils ne sachent rien de la menace afin qu'ils restent à Venise. Il les suit dans l'église, dans la ville, lors d'une promenade en gondole jusqu'à leur retour à l'hôtel ("Ô jours voluptueux"). Inquiet une fois encore d'avoir emprunté ce "chemin", il se console en songeant que "comme grandissent les héros, grandit aussi Éros".

Scène 10. Les comédiens ambulants

Un groupe de comédiens divertit les hôtes, parmi lesquels se trouvent Aschenbach et Tadzio, en chantant des chansons ("O mio carino", "La mia nonna" et le chant du rire "Fiorir rose"). Aschenbach essaye d'en savoir plus sur la maladie qui a frappé la

cité en interrogeant le Chef du groupe de comédiens, mais celui-ci se débarrasse de lui en plaisantant. Ni Aschenbach, ni Tadzio ne rient des facéties des comédiens. Aschenbach se demande si le grave adolescent compte sur lui, homme d'âge mûr, pour le guider, et il sent fuir le temps.

Scène 11. Le bureau de voyage

Aschenbach apprend enfin la vérité par un Jeune employé anglais qui lui dit qu'une grave épidémie a touché la cité: "Plutôt que de remettre votre départ à demain, partez aujourd'hui, vous feriez mieux."

Scène 12. La Dame aux perles

Écoutant sa conscience, Aschenbach décide de prévenir la mère de Tadzio du danger d'épidémie et il se répète les mots qu'il va lui dire, mais lorsqu'il la rencontre dans le hall de l'hôtel, il ne se résout pas à lui parler et se détourne. Seul dans sa chambre, il se reproche de n'avoir pas réussi, de nouveau, "à faire les choses décemment, dans les règles", et il opte bientôt pour les "récompenses du chaos". Il gardera le silence sur le "secret de la cité". Qu'en serait-il si seuls Tadzio et lui-même survivaient...

Scène 13. Le rêve

Dans son sommeil, Aschenbach entend les voix des dieux Apollon et Dionysos discutant et revendant son âme. Tandis qu'Apollon se retire ("je m'en vais, je m'en vais à présent"), Dionysos dit à Aschenbach: "rejoins les adorateurs." Aschenbach se réveille et se résigne à accepter le destin que lui imposent les dieux.

Scène 14. La plage désertée

Aschenbach regarde Tadzio et ses compagnons qui sont occupés à jouer et répète sa décision, cédant à présent au pouvoir que l'adolescent a exercé sur lui.

Scène 15. Le salon de coiffure de l'hôtel (ii)

Aschenbach laisse le Coiffeur lui soigner les cheveux et la peau pour paraître plus jeune.

Scène 16. La dernière visite à Venise

Aschenbach, arborant son apparence nouvelle, suit la famille de Tadzio à travers la lagune jusqu'à Venise, en paraphrasant la chanson du Vieux dandy et des Jeunes dans la Scène 2 qui imaginaient leur arrivée dans la cité. Il achète encore des fraises, mais elles sont défraîchies, "trop mûres" et elles ont mauvais goût. Fatigué et malade, Aschenbach se souvient de ce que la lecture de Socrate lui a enseigné au sujet de la passion et de la beauté.

Scène 17. Le départ

Tous les hôtes sont en train de partir, y compris la famille de Tadzio dont le départ est prévu après le déjeuner. Aschenbach descend sur la plage et regarde Tadzio qui arrive avec d'autres enfants. Il est perturbé par une dispute au cours de laquelle un garçon fait tomber Tadzio et lui enfonce le visage dans le sable. Tadzio se lève et se dirige vers la mer. Il jette un regard derrière lui et fait signe à Aschenbach. À ce moment, Aschenbach s'affaisse dans son fauteuil. Tadzio se détourne et continue sa promenade vers le grand large.

© 2005 Chandos Records Ltd

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

Né dans le Kent, le ténor **Philip Langridge** CBE a fait ses études à la Royal Academy of Music de Londres. Il se produit dans des festivals internationaux et des théâtres lyriques en Europe, en Amérique du Nord et au Japon, chantant avec des orchestres de renom international sous la direction des plus grands chefs d'orchestre du monde. Il donne aussi beaucoup de récitals et a récemment formé un trio avec le pianiste David Owen Norris (qui joue sur piano-forte) et sa fille, la violoncelliste Jennifer Langridge. Il a été fait Commander of the Order of the British Empire (CBE), distinction décernée à l'occasion de l'anniversaire de la reine en 1994, et a reçu plusieurs autres récompenses, notamment le prestigieux Olivier Award, le Singer of the Year Award de la Royal Philharmonic Society, le Santay Award de la Worshipful Company of Musicians et, plus récemment, le Prix NFMS/Charles Groves en 2001 "pour sa remarquable contribution à la musique britannique". Il a chanté le rôle d'Aaron dans l'enregistrement de *Moses und Aron* qui a reçu un *Grammy Award*, sous la direction de Sir Georg Solti. Philip Langridge figure dans plusieurs disques enregistrés pour Chandos, notamment *Messiah* de Haendel, *Osud* de Janáček, *Quo Vadis* de Dyson, *King Priam* de Tippett ainsi que le *War Requiem* (*Gramophone Award*), *Peter Grimes* (*Grammy*) et *Billy Budd* de Britten.

Le baryton **Alan Opie** chante souvent au Royal Opera de Covent Garden, à l'English National Opera, au Metropolitan Opera de New York, au Teatro alla Scala de Milan, à la Bayerische Staatsoper de Munich, à l'Opéra d'état de Vienne et au Glyndebourne Festival Opera. Son vaste répertoire comprend notamment les

rôles de Giorgio Germont (*La traviata*), Beckmesser (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Sharpless (*Madama Butterfly*), le Forestier (*La Petite Renarde rusée*), Balstrode (*Peter Grimes*), outre les rôles titres de *Rigoletto* et *Falstaff* de Verdi; il a aussi chanté dans la création mondiale d'*Outis* de Berio. Il a participé à près de vingt enregistrements d'opéras intégraux pour Chandos, interprétant les rôles de Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Don Carlo (*Ernani*), le comte di Luna (*Il trovatore*), Tonio (*Pagliacci*) et Marcello (*La bohème*). Il a été sélectionné pour un Olivier Award au titre de sa "réussite remarquable à l'opéra" pour son interprétation de Falstaff avec l'English National Opera. Il a participé à deux enregistrements qui ont remporté des *Grammy Awards*, notamment l'enregistrement chez Chandos de *Peter Grimes* dans le rôle du capitaine Balstrode.

Après avoir obtenu un diplôme d'anglais au King's College de Cambridge, où il a également étudié le chant choral, le contre-ténor **Michael Chance** a travaillé le chant avec Rupert Bruce Lockhart. Il a fait ses débuts lyriques dans *Giàson* de Cavalli mis en scène par Ronald Eyre au Festival de Buxton, puis a chanté dans des théâtres lyriques, en concert, en récital et dans des festivals internationaux du monde entier. Son vaste répertoire s'étend du "lute song" (chant accompagné au luth) élisabéthain aux œuvres contemporaines composées spécifiquement pour lui par des compositeurs comme Sir Richard Rodney Bennett, Alexander Goehr, Tan Dun, Anthony Powers, Sir John Tavener et Elvis Costello. Il a créé les rôles d'Orphée dans *The Second Mrs Kong* de Sir Harrison Birtwistle et d'un gouverneur militaire dans *Night at*

the Chinese Opera de Judith Weir, qui ont été écrits pour lui. Sa discographie comprend, pour Chandos, des "lute songs" élisabéthains et jacobéens, des cantates sacrées allemandes, des œuvres liturgiques de Vivaldi et J.S. Bach et *Fall and Resurrection* de Tavener. Michael Chance est professeur invité au Royal College of Music de Londres.

Fondé en 1924, les **BBC Singers** sont le seul chœur de chambre professionnel à temps plein de Grande-Bretagne. L'éclectisme de ce groupe virtuose de vingt-quatre chanteurs constitue une ressource importante pour la radio de la BBC et fait de l'ensemble une présence marquante sur la scène musicale britannique. Le répertoire des BBC Singers s'étend de la période de la Renaissance aux plus récentes partitions contemporaines, et leur expertise sans égale dans le domaine de la musique de notre temps a permis des collaborations fructueuses avec plusieurs des plus grands compositeurs et chefs d'orchestre du vingtième et vingt-et-unième siècle.

Aussi à l'aise en concert que dans les studios d'enregistrement, les BBC Singers travaillent régulièrement avec les orchestres de la BBC, une grande variété d'ensemble spécialisés – depuis les groupes d'instruments d'époque jusqu'à des ensembles de musique contemporaine –, et sous la direction de chefs d'orchestre de réputation internationale. Le programme pédagogique des BBC Singers s'élargit rapidement, et inclut maintenant des activités régulières avec des écoliers, des chœurs de jeunes, des chorales d'amateurs, et des jeunes professionnels (compositeurs, chanteurs et chefs).

Le **City of London Sinfonia** (CLS), fondé en 1971 par son directeur musical Richard Hickox CBE, donne plus de cent concerts par an dans le cadre des principaux festivals et dans les plus grandes salles du Royaume-Uni; par ailleurs, l'ensemble fait des tournées hors du Royaume-Uni et donne régulièrement des concerts à la radio. L'orchestre organise des séries de concerts dans les villes de High Wycombe, Chatham, Ipswich et King's Lynn et donne régulièrement au Barbican Centre à Londres des programmes innovateurs. En 2004, le CLS a été nommé orchestre résident pour Opera Holland Park.

Le programme éducatif et communautaire de l'orchestre, lancé en 1988, l'un des premiers du genre à être mis sur pied par un orchestre de chambre, est reconnu comme l'un des chefs de file dans ce domaine. Les musiciens du CLS travaillent de près avec des enfants et des adolescents dans les écoles et les établissements spécialisés, avec des parents et leurs bambins, avec les musiciens des orchestres amateurs, les malades dans les hôpitaux et les pensionnaires des maisons de repos et des hospices. Certains membres de l'orchestre donnent des concerts improvisés et mènent des ateliers de musique d'éveil.

Le CLS effectue de nombreuses tournées et a beaucoup voyagé à travers le monde entier. Sa discographie compte plus de cent disques dont l'enregistrement récent d'*Albert Herring* de Benjamin Britten pour Chandos qui a fait l'unanimité des critiques.

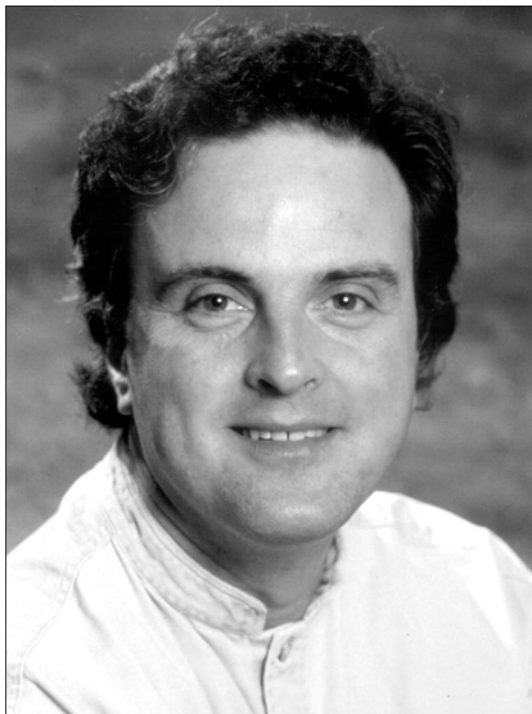
L'un des chefs d'orchestre les plus talentueux et les plus universels de Grande-Bretagne, **Richard Hickox** CBE est chef principal du BBC National Orchestra of Wales et en janvier 2005 deviendra directeur musical

de Opera Australia à Sydney. C'est en 1971 qu'il fonda le City of London Sinfonia dont il est directeur musical. Il est aussi chef invité associé du London Symphony Orchestra, chef honoraire du Northern Sinfonia et co-fondateur de Collegium Musicum 90. En dehors du Royaume-Uni, il a récemment été invité à diriger le Pittsburgh Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, l'Orchestre de Paris et l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise. Dans le domaine de l'opéra, outre ses activités à Sydney, il a récemment fait ses débuts avec l'Opéra d'état de Vienne et a participé à plusieurs mises en scène du Royal Opera de Covent Garden et de l'English National Opera; il a dirigé au Washington Opera en septembre 2004.

Richard Hickox a dirigé régulièrement les principaux orchestres du Royaume-Uni et s'est fréquemment produit aux festivals d'Aldeburgh, de Bath et de Cheltenham entre autres, ainsi que dans le cadre des BBC Proms. Avec le London Symphony Orchestra au Barbican Centre, il a dirigé plusieurs opéras dans des mises en scène partielles, parmi lesquels *Billy Budd*, *Hänsel und Gretel* et *Salome*. On lui doit le premier cycle intégral des symphonies de

Vaughan Williams à Londres avec le Bournemouth Symphony Orchestra, des séries de concerts consacrées à la musique d'Elgar et de Walton et un Festival Britten au Royal Festival Hall avec le Philharmonia Orchestra, avec entre autres au programme une mise en scène partielle de l'opéra de Britten *Gloriana* qui fut reprise dans le cadre du Festival d'Aldeburgh en 2003.

Son succès phénoménal dans le studio d'enregistrement a abouti à plus de 250 enregistrements. Son contrat d'exclusivité avec Chandos Records semble garanti pour l'avenir avec l'achèvement de sa série d'opéras de Britten avec le City of London Sinfonia et des cycles complets de la musique de Frank Bridge et de Sir Lennox Berkeley avec le BBC National Orchestra of Wales. Il a reçu un *Grammy* (pour *Peter Grimes*) et quatre prix de la revue *Gramophone*. Richard Hickox se vit décerner le titre honorifique de CBE (Commander of the Order of the British Empire) en 2002 et a reçu bien d'autres récompenses dont deux Royal Philharmonic Society Music Awards, le tout premier Sir Charles Groves Award, l'Evening Standard Opera Award et l'Association of British Orchestras Award.



Gerald Place

Michael Chance



Greg Barrett

Richard Hickox

Mort à Venise

PREMIER DISQUE COMPACT

Acte I

Scène 1. Munich

Aschenbach déambule dans les faubourgs de Munich par une soirée de printemps.

Aschenbach

Mon esprit est en éveil
et aucun mot ne vient.
Éprouvé, fatigué,
rigide, stérile –
mon esprit est en éveil.
Le sommeil ne me repose point.

Moi, Aschenbach,
écrivain réputé,
apprécié, honoré,
dont la force est l'autodiscipline,
l'ordre des jours la routine,
dont l'imagination sert la volonté.

Mon esprit est en éveil,
pourquoi suis-je perplexe?

Je rejette les mots que dicte la passion,
je suspecte le jugement facile du cœur –
maintenant que la passion elle-même m'a quitté,
et me complais en un choix délicat.

Mon esprit est en éveil,
et je suis épuisé.
Ô feuilles tendres et tardif printemps, rafraîchissez-moi!
(*Il s'arrête devant l'entrée d'un cimetière.*)
Quelle solitude ici –
le silence des tombes,
le silence des trépassés.

(*Il remarque les inscriptions sur la façade de la chapelle mortuaire.*)

Death in Venice

COMPACT DISC ONE

Act I

Scene 1. Munich

Aschenbach is walking in the suburbs of Munich on a spring evening.

Aschenbach

My mind beats on
and no words come.
Taxing, tiring,
unyielding, unproductive –
my mind beats on.
No sleep restores me.

I, Aschenbach,
famous as a master-writer,
successful, honoured,
self-discipline my strength,
routine the order of my days,
imagination servant of my will.

My mind beats on,
why am I now at a loss?

I reject the words called forth by passion,
I suspect the easy judgement of the heart –
now passion itself has left me,
and delight in fastidious choice.

My mind beats on,
and I am at an end.
O tender leaves and tardy spring, refresh me!
(*He stops before the entrance to a cemetery.*)
How solitary it is here –
the silent graveyard,
and the silent dead.

(*He notices the texts on the facade of the mortuary chapel.*)

Der Tod in Venedig

ERSTE COMPACT DISC

Erster Akt

Szene 1. München

Aschenbach streift an einem Frühlingsabend durch die Vororte von München.

Aschenbach

Mir rast der Verstand,
doch kommt kein Wort.
Belastend, ermüdend,
unnachgiebig, unproduktiv –
mir rast der Verstand.
Kein Schlaf bringt Erholung.

Ich, Aschenbach,
berühmter, meisterhafter Schriftsteller,
erfolgreich, geehrt,
Selbstdisziplin meine Stärke,
Routine das Gebot meiner Tage,
die Fantasie meinem Willen zu Diensten.

Mir rast der Verstand,
warum bin ich jetzt ratlos?

Ich lehne die aus der Leidenschaft erwachsenen Worte ab,
das rasche Urteil des Herzens ist mir suspekt –
nun hat die Leidenschaft selbst mich verlassen,
und das Gefallen an wählerischem Geschmack.

Mir rast der Verstand,
und ich bin am Ende.
Oh zarte Blätter und säumiger Frühling, erquickt mich!
(*Vor dem Eingang eines Friedhofes hält er inne.*)
Wie einsam es hier ist –
der stille Friedhof
und die stillen Toten.

(*Er bemerkt die Inschrift an der Fassade der Grabkapelle.*)

Chœur (*en coulisse*)

"Ils entrent dans la demeure du Seigneur."

Aschenbach

Où! Venant de cette sombre fosse rectangulaire creusée dans la terre.

Chœur (*en coulisse*)

"Que la lumière éternelle brille sur eux."

Aschenbach

Lumière éternelle?

Si la lumière de l'inspiration avait pu ne pas me quitter!

(Il est soudain conscient de la présence du Voyageur debout sur les marches de la chapelle. Ils se dévisagent.)

Qui est-ce donc? Un étranger, un voyageur sans doute – venu d'au-delà des Alpes d'après son allure.

Quel regard: un gars grossier, insolent.

Je l'ignore, je ne veux pas le voir.

(Aschenbach se détourne, plongé dans des pensées suscitées par la rencontre du Voyageur.)

Voyageur

Quelle splendeur!

Une jungle gonflée d'une effrayante végétation, monstrueuse, épaisse,

et des fleurs enivrantes

pullulent dans le marais fumant.

Des arbres, distordus comme un rêve,

trempent leurs racines nues

dans un miroir d'une verte transparence

où flottent de grandes fleurs aux coloris laiteux;

et en bordure, là où stagne les eaux,

d'immenses oiseaux se dressent, voûtés, immobiles.

Aschenbach

Étrange – étrange hallucination,

inexplicable désir.

Voyageur

Regarde! dans les impénétrables fourrés de bambous

Chorus (*off stage*)

'They enter into the house of the Lord.'

Aschenbach

Yes! From the black rectangular hole in the ground.

Chorus (*off stage*)

'May light everlasting shine upon them.'

Aschenbach

Light everlasting?

Would that the light of inspiration had not left me.

² *(He is suddenly aware of the Traveller standing on the steps of the chapel. They stare at each other.)*

Who's that? A foreigner, a traveller no doubt – from beyond the Alps by his looks.

How he stares: a rude, insolent fellow.

I won't, don't want to notice him.

(Aschenbach turns away, sunk in thoughts called up by the Traveller.)

Traveller

Marvels unfold!

A wilderness, swollen with fearful growth, monstrous and thick,

and heady flowers

crowd in the steaming marsh.

Trees, distorted as a dream,

drop naked roots

into a glass-green pool,

where float great milk-white blooms

and at the stagnant edge

huge birds stand hunched and motionless.

Aschenbach

Strange – strange hallucination,

inexplicable longing.

Traveller

See! in the knotted bamboo grove

Chor (*hinter der Bühne*)

"Sie gehen ein in das Haus des Herrn."

Aschenbach

Ja! Aus dem rechteckigen schwarzen Loch in der Erde.

Chor (*hinter der Bühne*)

"Möge das ewige Licht ihnen leuchten."

Aschenbach

Das ewige Licht?

Hätte doch das Licht der Inspiration mich nicht verlassen.

(Ihm fällt plötzlich der Reisende auf, der auf den Stufen der Kapelle steht. Sie starren einander an.)

Wer ist das? Ein Fremder, sicherlich ein Reisender – von jenseits der Alpen, so wie er aussieht.

Wie er mich anstarrt; ein rüder, unverschämter Kerl.

Ich will nicht, werde ihn nicht bemerken.

(Indem er weiter über den Fremden nachgrübelt, wendet Aschenbach sich ab.)

Reisender

Wunder tun sich auf!

Eine Wildnis, schwellend mit beängstigendem Wachstum, monströs und dick,

und betörende Blüten

füllen das brütende Marschland.

Bäume, verzerrt wie im Traum,

senken ihre nackten Wurzeln

in einen glasgrünen Teich,

in dem große milchweiße Blüten schwimmen,

und am trüben Ufer

stehen riesige Vögel, reglos gebeugt.

Aschenbach

Seltsam – seltsame Halluzination,

unerklärliche Sehnsucht.

Reisender

Shau! In dem knotigen Bambushain

(ô effroi, ô merveille) une lueur
 prédatrice soudaine,
 l'œil du tigre, tapi.

Aschenbach

Quel est cet élan qui emplit mon cœur
 épuisé, une soif, un trouble sauvage qui jaillit,
 un désir profond!

Voyageur

Quelle splendeur!
 Aucun lien ne te retient,
 Va, dirige-toi vers le Sud.
 D'éminents poètes avant toi
 Ont écouté sa voix.

(Aschenbach cherche le Voyageur, mais il est introuvable.)

Aschenbach

Disparu, il a disparu, aussi brusquement qu'il a surgi –
 le voyageur venu d'au-delà des Alpes.

Devrais-je me rendre aussi par-delà les montagnes?
 Devrais-je laisser l'élan guider mes pas?
 Devrais-je renoncer à lutter en vain contre les mots?

(Aschenbach sort de sa poche un petit livre, symbole de sa vie de romancier.)

(comme s'il parlait)

J'ai toujours été attentif à mon évolution comme écrivain, à mon comportement comme être humain. Devrais-je maintenant, sans réfléchir, rompre avec l'habitude que j'ai prise de travailler l'été dans la montagne, pour me reposer dans la chaleur et la beauté du sud? Ces vacances, bien sûr, peuvent être justifiées par la fatigue qui me gagne et que personne ne doit suspecter, que je ne dois trahir par aucun signe de fléchissement de mon inspiration. Oui, cet état peut justifier ma décision – mais la vérité est qu'elle est précipitée par un désir subit d'inconnu.

(Il range son livre.)

Qu'il en soit ainsi!

(O terror and delight) a sudden
 predatory gleam,
 the crouching tiger's eyes.

Aschenbach

What is this urge that fills my tired
 heart, a thirst, a leaping, wild unrest,
 a deep desire!

Traveller

Marvels unfold!
 No boundaries hold you,
 Go, travel to the South.
 Great poets before you
 Have listened to its voice.

(Aschenbach looks for the Traveller, but he is nowhere to be seen.)

Aschenbach

Gone, he's gone, as suddenly as he came –
 the traveller from beyond the Alps.

Should I go too beyond the mountains?
 Should I let impulse be my guide?
 Should I give up the fruitless struggle with the word?

(Aschenbach takes from his pocket a small book, the symbol of his novelist's trade.)

(as if speaking)

³ I have always kept a close watch over my development as a writer, over my behaviour as a man. Should I now, without thought, break my habit, my summer of work in the mountains, to holiday in the warm and lovely south? The break can be justified of course by this growing fatigue, that no one must suspect and that I must not betray by any sign of flagging inspiration. Yes, it can be justified – but the truth is that it has been precipitated by a sudden desire for the unknown.

(He puts his book away.)

So be it!

(oh Schrecken und Entzücken) ein jähés
 raubtierhaftes Aufblitzen
 im Auge des duckenden Tigers.

Aschenbach

Welch ein Drängen erfüllt mein müdes
 Herz, ein Dürsten, eine jagende, wilde Unruhe,
 ein tiefes Verlangen!

Reisender

Wunder tun sich auf!
 Keine Schranken halten dich,
 Geh, reise in den Süden.
 Große Dichter schon vor dir
 Sind seiner Stimme gefolgt.

(Aschenbach blickt sich nach dem Reisenden um, doch er ist nirgends zu sehen.)

Aschenbach

Fort, er ist fort, so plötzlich wie er kam –
 der Reisende von jenseits der Alpen.

Soll auch ich jenseits der Berge reisen?
 Soll ich mich von dem Impuls leiten lassen?
 Soll ich den nutzlosen Kampf mit dem Wort aufgeben?

(Aschenbach nimmt ein kleines Buch aus der Jackentasche, Symbol seiner schreibenden Zukunft.)

(als spräche er)

Ich habe immer sehr streng auf meine Entwicklung als Autor geachtet, auf mein Verhalten als Mann. Soll ich nun gedankenlos mit meinen Gewohnheiten brechen, meinen Arbeitssommer in den Bergen aufgeben für einen Urlaub im warmen und lieblichen Süden? Die Unterbrechung läßt sich natürlich rechtfertigen durch diese wachsende Müdigkeit, von der niemand etwas ahnen und die ich durch keinerlei Anzeichen nachlassender Inspiration verraten darf. Ja, sie läßt sich rechtfertigen – die Wahrheit ist allerdings, daß der Auslöser eine plötzliche Lust auf das Unbekannte ist.

(Er steckt sein Buch wieder ein.)

So sei es!

Je vais choisir la liberté
et offrir mes jours
au soleil et au sud.
Mon âme méthodique s'en trouvera rafraîchie enfin.

(Exit)

Scène 2. Sur le bateau à destination de Venise

Un groupe de jeunes se penchent au-dessus du bastingage; ils interpellent à grands cris leurs petites camarades sur la plage.

Jeunes

Hé là-bas, hé vous là-bas!
Venez avec nous,
venez avec nous, venez!

Jeunes filles sur la plage (en coulisse)
Venir avec vous? Peu de chances!

Un jeune homme

N'êtes-vous pas assez grandes pour quitter la maison?

(Tous rient.)

Jeunes

"Serenissima, Serenissima."

Deux jeunes filles

Du calme!

Un jeune homme

Laissez les filles tranquilles,
il y en a plein là où nous allons.

Un autre

...plein là où nous allons.

Jeunes filles

Attention aux filles là-bas!
Elles vous accrocheront, c'est sûr!
Elles vous piégeront, c'est sûr!
Elles vous auront, c'est sûr! C'est sûr!

Un jeune homme

Merci, nous pouvons nous en tirer!

I will pursue this freedom
and offer up my days
to the sun and the south.
My ordered soul shall be refreshed at last.

(Exit)

Scene 2. On the boat to Venice

A group of youths lean over the boat rail and shout to their girlfriends on shore.

Youths

⁴ Hey there, hey there, you!
You come along with us,
come along do!

Girls on shore (off stage)
Not with you, not very likely, not with you!

One Youth

Aren't you old enough to leave home?

(The youths all laugh.)

Youths

'Serenissima, Serenissima.'

Two Girls

You be quiet!

One Youth

Let the girls alone,
there are plenty where we're going.

Another

...plenty where we're going.

Girls

Look out for the girls over there!
They'll hook you, they will!
They'll trap you, they will!
They'll get you, they will! They will!

One Youth

Thanks, we can look after ourselves!

Ich werde dieser Freiheit nachgehen
und meine Tage
der Sonne und dem Süden widmen.
Meine geordnete Seele wird endlich Erfrischung finden.

(geht ab)

Szene 2. Auf dem Boot nach Venedig

Eine Gruppe Jugendlicher lehnen sich über die Reling und rufen zu ihren Mädchen am Ufer hinüber.

Jungen

He da, he Ihr da!
Kommt doch mit uns,
kommt doch mit!

Einige Mädchen am Ufer (hinter der Bühne)
Mit euch nicht, bestimmt nicht mit euch!

Ein Junge

Seid ihr noch nicht alt genug, daß man euch aus dem Haus läßt?

(Die Gruppe lacht.)

Jungen

"Serenissima, Serenissima."

Zwei Mädchen

Jetzt hört schon auf!

Ein Junge

Laßt die Mädchen in Ruhe,
wo wir hingehen gibt es noch viele mehr.

Ein anderer

... gibt es noch viele mehr.

Die Mädchen

Nehmt euch in Acht vor den Mädchen da drüben!
Die angeln euch, ja das werden sie!
Die fangen euch ein, ja das werden sie!
Die kriegen euch, und ob sie das tun!

Ein Junge

Danke, wir können selbst auf uns aufpassen!

(Un ami des jeunes, le Vieux dandy, vient les rejoindre.)

Jeunes filles

Oh! Voilà le jeune Casanova,
là, avec son chapeau.
Il va semer la pagaille!

Vieux dandy

Moi, Casanova?
Moi, semer la pagaille?
Je ne sais pas ce que c'est, pas vrai, les gars?

(Il grimpe sur la passerelle.)

Jeunes

Il ne sait pas ce que c'est, pas vrai, les gars?

Vieux dandy

Venez, cara mia!
On sera gentils avec vous.

Jeunes (le suivant)

Hé, reviens! Reviens!

Vieux dandy

On sera gentils avec vous.
Laissez-moi tranquilles, les gars!
(Ils l'empoignent et le tirent en arrière tandis que retentit la sirène et que le bateau quitte le port.)
Nous voilà partis! Addio!

Jeunes filles sur la plage

Vous voilà partis! Trop tard! Prudents! Addio!
Les voilà partis! Bon débarras! Addio!

Jeunes (sur le bateau)

Nous voilà partis! Dieu merci! Addio!
Nous voilà partis! Hourra pour Serenissima! Addio!

(Le Vieux dandy arrête les "Addios" et commence à chanter.)

Vieux dandy et jeunes

Rendez-vous sur la Piazza,
Les drapeaux flottent au vent,

(The youths are joined by their friend, the Elderly Fop.)

Girls

Ho! Here comes young Casanova,
there, him with the hat.
He'll make trouble!

Elderly Fop

Me Casanova?
Me make trouble?
I don't know what trouble is, do I, boys?

(He goes up the gangway.)

Youths

Doesn't know what trouble is, does he, boys?

Elderly Fop

Come on, cara mia!
We'll be nice to you.

Youths (following him)

Hi, come back! Come Back!

Elderly Fop

We'll be nice to you.
Leave me alone, boys!
(They struggle with him and pull him back as the hooter sounds and the boat leaves.)
I say, we're off! Addio!

Girls on shore

You're off! Too late! Be careful do! Addio!
They're off! Good riddance too. Addio!

Youths (on boat)

We're off! Thank goodness. Addio!
We're off! Hurrah for Serenissima! Addio!

(The Elderly Fop stops the 'Addios' and starts the song.)

Elderly Fop and Youths

We'll meet in the Piazza,
The flags will be flying,

(Zu den Jungen gesellt sich ihr Freund, der Ältliche Stutzer.)

Mädchen

Oha! Da kommt der junge Casanova,
da, der mit dem Hut.
Das gibt Scherereien!

Ältlicher Stutzer

Ich Casanova?
Ich soll Scherereien machen?
Ich weiß gar nicht, was Scherereien sind, was, Jungs?

(Er geht die Gangway hinauf.)

Jungen

Weiß nicht, was Scherereien sind, was, Jungs?

Ältlicher Stutzer

Komm schon, cara mia!
Wir werden nett zu dir sein.

Jungen (folgen ihm)

He, komm zurück! Komm zurück!

Ältlicher Stutzer

Wir werden nett zu dir sein.
Laßt mich in Ruhe, Jungs!
(Sie kämpfen mit ihm und ziehen ihn zurück, als die Sirene ertönt und das Boot ablegt.)
Oh, wir legen ab! Addio!

Die Mädchen am Ufer

Es geht los! Zu spät! Seid bloß vorsichtig! Addio!
Sie legen ab! Die sind wir los. Addio!

Jungen (auf dem Boot)

Es geht los! Gott sei Dank. Addio!
Wir legen ab! Ein Hurra auf die Serenissima! Addio!

(Der Ältliche Stutzer beendet die "Addios" und beginnt das Lied.)

Ältlicher Stutzer und Jungen

Wir treffen uns auf der Piazza,
Wo die Fahnen wehen,

Et autour de San Marco,
Nous reluquons les filles en passant.

(Aschenbach arrive sur le pont.)

Vieux dandy

Silence, les gars, du calme!
Nous avons à bord un noble compagnon.

Jeunes

Asseyons-nous sur la Piazza,
L'orchestre sera là jouant,
Mais au cœur de San Marco,
S'élèvent prières et chants.

Vieux dandy (à Aschenbach)

Salut, Conte!
En route pour Serenissima, sans doute.

(Aschenbach s'étonne de voir qu'il n'est pas jeune, mais d'âge mûr, fardé et ridé.)

Aschenbach

Quoi, il est vieux!
Il n'est pas jeune du tout.

Vieux dandy

Mais vous avez l'air perplexe?
Ne changez pas d'avis surtout, vous ne le regretterez pas!
Venise – excellent choix,
vous y trouverez tout ce que vous voulez –
n'est-ce pas, les gars?

(pires)

Jeunes

Les cloches de San Marco
Nous invitent à travailler,
Mais je quitterai la Piazza
Et suivrai ma beauté.

(Ils s'encourent tous.)

And outside San Marco
The girls we'll be eyeing.

(Aschenbach comes on to the deck.)

Elderly Fop

Hush boys, quiet!
We have a noble companion on board.

Youths

We'll sit in the Piazza,
The band will be playing,
But inside San Marco
They're singing and praying.

Elderly Fop (to Aschenbach)

Greetings, Conte!
Bound for Serenissima, I'm sure.

(Aschenbach starts as he sees he is not young, but elderly, rouged and wrinkled.)

Aschenbach

Why, he's old!
He's not young at all.

Elderly Fop

But you look doubtful?
Pray don't change your mind, you won't regret it!
Venice – an excellent choice,
you'll find everything you're wanting –
won't he, boys?

(laughs)

Youths

The bells of San Marco
Call us to our duty
But I'll leave the Piazza
And follow my beauty.

(They all run off.)

Und wir vor San Marco
Den Mädchen zusehen.

(Aschenbach kommt an Deck.)

Ältlicher Stutzer

Still, Jungs, Ruhe!
Wir haben einen noblen Gefährten an Bord.

Jungen

Dann sitzen wir auf der Piazza,
Die Kapelle wird spielen,
Doch in San Marco
Wird man beten und singen.

Ältlicher Stutzer (zu Aschenbach)

Seien Sie begrüßt, Conte!
Sind wohl auf dem Weg zur Serenissima.

(Aschenbach schreckt zurück, als er sieht, daß der Mann nicht mehr jung ist, sondern ältlich, geschminkt und faltig.)

Aschenbach

Ach, er ist alt!
Er ist gar nicht mehr jung.

Ältlicher Stutzer

Doch Sie zweifeln?
Bitte bleiben Sie bei Ihrer Entscheidung, Sie werden es nicht bereuen!
Venedig – eine ausgezeichnete Wahl,
hier finden Sie alles, was Ihr Herz begehrt –
nicht wahr, Jungs?

(lacht)

Jungen

Die Glocken von San Marco
Rufen uns zur Pflicht,
Doch ich verlasse die Piazza
Und folge meiner Schönen.

(Alle laufen davon.)

Aschenbach

Pouah! Comment supportent-ils cette contrefaçon,
cette jeune-vieille horreur?
Fichue troupe, fichu bateau!

(Un Steward s'avance avec un fauteuil.)

Steward

Voulez-vous un fauteuil, Signore?

Aschenbach

Oui, mettez-le là, loin de ces jeunes gens.
(à lui-même)

Quel est le fantasme romantique
qui m'a incité à venir par la mer?

(Le Steward dépose le fauteuil et Aschenbach s'y installe.)

Jeunes (en coulisse)

"Serenissima."

Aschenbach

Nuages bas, la grisaille à perte de vue.

Jeunes (en coulisse)

"Serenissima."

Aschenbach

Sous la sombre coupole
l'étendue déserte de la mer.

(Il s'assoupit.)

Jeunes (en coulisse)

"Mène-nous à Serenissima."

(Le Vieux dandy passe devant Aschenbach.)

Vieux dandy

Silence, les gars, le Conte rêve!
Il rêve d'amour et de Serenissima.

(Il s'en va.)

Aschenbach

Ugh! How can they bear that counterfeit,
that young-old horror?
A wretched lot, a wretched boat.

(A Steward comes forward with a chair.)

Steward

Do you want a chair, Signore?

Aschenbach

Yes, put it there, away from the young men.
(to himself)

What romantic notion
made me want to come by sea?

(The Steward puts the chair down and Aschenbach settles himself in it.)

Youths (off)

'Serenissima.'

Aschenbach

Low-lying clouds, unending grey.

Youths (off)

'Serenissima.'

Aschenbach

Beneath the sombre dome
the empty plain of the sea.

(He dozes.)

Youths (off)

'Row us over to Serenissima.'

(The Elderly Fop crosses in front of Aschenbach.)

Elderly Fop

Hush, boys, the Conte is dreaming!
Dreaming of love and Serenissima.

(He goes off.)

Aschenbach

Huch! Wie können sie diesen Heuchler ertragen,
dieses jung-alte Scheusal?
Erbärmliches Volk, erbärmliches Boot.

(Ein Steward nähert sich mit einem Deckstuhl.)

Steward

Möchten Sie einen Stuhl, Signore?

Aschenbach

Ja, stellen Sie ihn da hin, weg von den jungen Männern.
(zu sich selbst)

Welch romantische Anwandlungen
haben mich dazu bewogen, den Weg übers Meer zu wählen?

(Der Steward stellt den Stuhl ab und Aschenbach läßt sich darauf nieder.)

Jungen (von ferne)

"Serenissima."

Aschenbach

Niedrige Wolken, endloses Grau.

Jungen (von ferne)

"Serenissima."

Aschenbach

Unter der düsteren Kuppel
die öde Fläche der See.

(Er döst.)

Jungen (von ferne)

"Rudert uns zur Serenissima hinüber."

(Der Ältliche Stutzer geht an Aschenbach vorüber.)

Ältlicher Stutzer

Still, Jungs, der Conte träumt!
Träumt von Liebe und der Serenissima.

(Er geht ab.)

Jeunes (en coulisse)
"Serenissima."

(Aschenbach se lève et jette un regard vers la plage de Venise maintenant visible.)

Aschenbach
Qu'en est-il de l'accueil
que ma chère Venise m'a toujours réservé?

(Le bateau arrive à destination. Le Vieux dandy et les jeunes, qui ont un peu trop bu, arrivent en courant.)

Vieux dandy et jeunes
Nous y voilà, nous y voilà!

Vieux dandy
Attendez-moi, je viens aussi,
je veux voir ma belle, hurrah!

Jeunes
Hurrah pour la Piazza,
Fierté de la cité,
Vive San Marco,
Hurrah pour ma beauté!

*(Les jeunes et le Vieux dandy quittent le bateau avec précipitation suivi d'Aschenbach qui marche plus lentement.)
(Le Vieux dandy se tourne vers Aschenbach.)*

Vieux dandy (à Aschenbach)
Au revoir, Conte!
Ne nous oublie pas surtout
et, à propos,
bien des choses à la jolie petite chérie –
sait-on jamais!

Ouverture. Venise

Scène 3. La traversée vers le Lido
Aschenbach est dans une gondole; le Vieux gondolier rame.

Youths (off)
'Serenissima.'

(Aschenbach gets up and looks towards the shore of Venice now visible.)

Aschenbach
Where is the welcome
that my Venice always gave me?

(The boat arrives. The Elderly Fop and the youths, by now rather drunk, come running on.)

Elderly Fop and Youths
Here we are, here we are!

Elderly Fop
Wait for me, I'm coming too,
I want my beauty, Hurrah!

Youths
Hurrah for the Piazza,
The pride of the city,
All hail to San Marco,
Hurrah for my beauty!

*(The youths and Elderly Fop rush on shore, followed slowly by Aschenbach.)
(The Elderly Fop turns back to Aschenbach.)*

Elderly Fop (to Aschenbach)
Au revoir, Conte!
Pray keep us in mind
and, by the way,
our love to the pretty little darling –
don't you know!

5 Ouverture. Venice

Scene 3. The journey to the Lido
Aschenbach is in a gondola rowed by the Old Gondolier.

Jungen (von ferne)
"Serenissima."

(Aschenbach erhebt sich und blickt zum nun sichtbaren Ufer Venedigs hinüber.)

Aschenbach
Wo ist das Willkommen,
das mein Venedig mir bisher immer bereitet hat?

(Das Boot legt an. Der Ältliche Stutzer und die Jungen, die inzwischen recht angetrunken sind, laufen herbei.)

Ältlicher Stutzer und Jungen
Da wären wir, da wären wir!

Ältlicher Stutzer
Wartet auf mich, ich komme auch,
Will zu meiner Schönen, hurra!

Jungen
Ein Hurra auf die Piazza,
Den Stolz von Venedig,
Ein Hoch auf San Marco,
Ein Hurra meiner Schönheit!

*(Die Jungen und der Ältliche Stutzer eilen an Land, Aschenbach folgt langsam nach.)
(Der Ältliche Stutzer wendet sich zu Aschenbach um.)*

Ältlicher Stutzer (zu Aschenbach)
Au revoir, Conte!
Behalten Sie uns in Erinnerung;
und, da fällt mir ein,
beste Grüße an den hübschen kleinen Liebling –
Sie wissen schon!

Ouverture. Venedig

Szene 3. Die Fahrt zum Lido
Aschenbach sitzt in einer Gondel, die der Alte Gondoliere rudert.

Aschenbach

Ah Serenissima!
Où irais-je si ce n'est ici
Pour m'apaiser et me revivifier,
Où, si ce n'est ici,
Pour vivre cette existence magique
Entre la mer et la cité?
Qu'est-ce qui m'attend ici,
Venise l'ambiguë,
Où l'eau se marie à la pierre,
Où la passion confond les sens?
Venise l'ambiguë.

Vieux gondolier (à lui-même)

Les passagers doivent suivre,
Suivre où je les conduis,
Nul choix pour les vivants,
Nul choix pour les trépassés.

(Aschenbach remarque soudain que le Vieux gondolier se dirige vers le Lido.)

Aschenbach

Où va cet homme?
(au Vieux gondolier)
Je voudrais me rendre à Schiavone.

Vieux gondolier

Le Signore est en route pour le Lido.

Aschenbach

Oui, en vaporetto.

Vieux gondolier

Le Signore ne peut y aller en vaporetto,
le vaporetto ne prend pas les bagages.

Aschenbach

Ça c'est mon affaire; faites demi-tour.

Vieux gondolier (à lui-même)

Personne n'a d'ordre à me donner,

Aschenbach

⁶ Ah Serenissima!
Where should I come but to you
To soothe and revive me,
Where but to you,
To live that magical life
Between the sea and the city?
What lies in wait for me here,
Ambiguous Venice,
Where water is married to stone
And passion confuses the senses?
Ambiguous Venice.

Old Gondolier (to himself)

Passengers must follow,
Follow where I lead,
No choice for the living,
No choice for the dead.

(Aschenbach suddenly realises the Old Gondolier is rowing out to the Lido.)

Aschenbach

Where is the man going?
(to Old Gondolier)
I want to go to Schiavone.

Old Gondolier

The Signore is going to the Lido.

Aschenbach

Yes, by vaporetto.

Old Gondolier

The Signore cannot go by vaporetto,
the vaporetto does not take baggage.

Aschenbach

That is my affair; you will turn round.

Old Gondolier (to himself)

Nobody shall bid me,

Aschenbach

Ah Serenissima!
An wen sonst hätte ich mich wenden können,
Mich zu trösten und wiederzubeleben,
Wo sonst zu leben
Dieses magische Leben
Zwischen dem Meer und der Stadt?
Was erwartet mich hier,
Zweideutiges Venedig,
Wo das Wasser dem Stein vermählt ist
Und Leidenschaft die Sinne verwirrt?
Zweideutiges Venedig.

Alter Gondoliere (zu sich selbst)

Die Passagiere müssen folgen,
Folgen wohin ich sie führe,
Keine Wahl den Lebenden,
Keine Wahl den Toten.

(Aschenbach bemerkt plötzlich, daß der Alte Gondoliere zum Lido hinausrudert.)

Aschenbach

Wo fährt der Mann hin?
(zum Alten Gondoliere)
Ich möchte nach Schiavone.

Alter Gondoliere

Der Herr fährt zum Lido.

Aschenbach

Ja, mit dem Vaporetto.

Alter Gondoliere

Der Signore kann nicht mit dem Vaporetto fahren,
das Vaporetto nimmt kein Gepäck mit.

Aschenbach

Das ist meine Sache, kehren Sie um.

Alter Gondoliere (zu sich selbst)

Mir befiehlt keiner,

Je vais où je veux.

Je vais comme je veux,

Je n'ai rien à perdre.

Aschenbach (*à lui-même*)

Est-ce l'argent qui l'intéresse?

Vieux gondolier

Le Signore va payer la course.

Aschenbach

Je ne payerai rien

si vous ne me menez pas où je veux.

Vieux gondolier

Au Lido.

Aschenbach

Mais pas avec vous.

Vieux gondolier

Je rame comme il faut.

Aschenbach (*à lui-même*)

Exact, il rame comme il faut.

Je vais le laisser tranquille,
retourner à mes rêves,
au balancement du bateau
et à l'indolent clapotis des vagues.

Vieux gondolier (*à lui-même*)

Ils savent comment je rame pour eux,

Ils prennent ce que j'offre,

Mais tant que je vivrai

Personne n'aura d'ordre à me donner.

*(Dans le lointain, on entend chanter un groupe de jeunes à
bord d'une embarcation.)*

Chœur (*en coulisse*)

Serenissima, Serenissima,

Mène-nous à Serenissima.

Fille

Fiancée de la mer –

I go where I choose.

I go my own way,

I have nothing to lose.

Aschenbach (*to himself*)

Is it money he's after?

Old Gondolier

The Signore will pay.

Aschenbach

I will pay nothing

if you do not take me where I want to go.

Old Gondolier

To the Lido.

Aschenbach

But not with you.

Old Gondolier

I row you well.

Aschenbach (*to himself*)

True, he rows well.

I shall leave him alone,
go back to my dreams,
to the sway of the boat
and the indolent lapping waves.

Old Gondolier (*to himself*)

They know how I row them,

They take what I give,

But nobody shall bid me,

Not while I live.

*(A boatload of boys and girls singing is heard in the
distance.)*

Chorus (*off*)

Serenissima, Serenissima,

Row us over to Serenissima.

Girl

Bride of the sea –

Ich geh, wohin ich will.

Ich gehe meinen eigenen Weg,

Ich habe nichts zu verlieren.

Aschenbach (*zu sich selbst*)

Ist er auf Geld aus?

Alter Gondoliere

Der Signor wird bezahlen.

Aschenbach

Gar nichts werde ich bezahlen,

Wenn Sie mich nicht dahin bringen, wohin ich will.

Alter Gondoliere

Zum Lido.

Aschenbach

Aber nicht mit Ihnen.

Alter Gondoliere

Ich rudere gut.

Aschenbach (*zu sich selbst*)

Stimmt, er rudert gut.

Ich werde ihn gewähren lassen,
mich wieder meinen Träumen zuwenden,
dem Schaukeln des Bootes
und dem kecken Wellenschlag.

Alter Gondoliere (*zu sich selbst*)

Sie wissen, wie ich rudere,

Sie nehmen, was ich gebe,

Doch mir befiehlt keiner,

Nicht solange ich lebe.

*(In der Ferne hört man eine Bootsladung singender Jungen und
Mädchen.)*

Chor (*von ferne*)

Serenissima, Serenissima,

Rudere uns hinüber zur Serenissima.

Mädchen

Braut des Meeres –

Garçon
Ma fiancée –

Filles
Bavarde et flâne –

Garçon
Lorgne chaque fille –

Fille
Choisis la bonne –

Garçon
Et prends-la pour toi –

(Les jeunes s'approchent.)

Filles
Et si elle refuse –

Garçons
Laisse-la tranquille –

Fille
Traîne, amuse-toi –

Filles
Taquine tous les gars –

Garçons
Tu t'amuses trop longtemps –

Garçon
Je vais chanter autrement –

Jeunes
Serenissima,
Fiancée de la mer,
Ma fiancée.

(Le bateau s'approche et Aschenbach jette de la monnaie aux jeunes.)

Tous
Mille grazie, Signore.

Boy
True bride for me –

Girls
Gossip and stroll –

Boy
Eye every girl –

Girl
Choose the right one –

Boy
Make her your own –

(The boatload gets nearer.)

Girls
If she won't come –

Boys
Leave her alone –

Girl
Loiter and play –

Girls
Tease every boy –

Boys
You play too long –

Boy
I'll change my song –

Boys and Girls
Serenissima,
Bride of the sea,
True bride for me.

(As the boatload approaches, Aschenbach throws them money.)

All
Mille grazie, Signore.

Junge
Die rechte Braut für mich –

Die Mädchen
Schwatzet und schlendert –

Junge
Beäuge jedes Mädchen –

Mädchen
Wähle den Richtigen –

Junge
Mach' sie Dein eigen –

(Das vollbeladene Boot kommt näher.)

Die Mädchen
Will sie nicht mitkommen –

Jungen
Laß sie allein –

Mädchen
Verweilet und spielt –

Die Mädchen
Neckt alle Jungs –

Jungen
Du spielst zu lange –

Junge
Ich wechsele das Lied –

Jungen und Mädchen
Serenissima,
Braut des Meeres,
Die rechte Braut für mich.

(Als das Boot mit den jungen Leuten sich nähert, wirft Aschenbach ihnen einige Münzen zu.)

Alle
Mille grazie, Signore.

Mène-nous à destination.

Tanti auguri.

Addio, addio...

(disparaissant)

Vieux gondolier (à lui-même)

Personne n'a d'ordre à me donner,

Je fais ce que je désire,

Je ne suis pas là pour faire plaisir.

(La gondole arrive devant le Lido.)

(Aschenbach se lève et gagne le quai aidé d'un Loueur de canots et du Portier de l'hôtel.)

Loueur de canots

Buon giorno, Signore. Piano, piano!

Portier de l'hôtel

Par ici, Signore, prego.

Aschenbach

Un moment s'il vous plaît, je n'ai pas payé le gondolier.

(Il se retourne pour payer le Vieux gondolier, mais il a disparu.)

Tiens, il est parti – parti sans son argent!

Portier de l'hôtel

Il est filé, Signore,

un mauvais bien.

Loueur de canots

Il est repéré ici,

un mauvais bien.

Portier de l'hôtel

Un homme peu fiable.

Loueur de canots

Un homme sans licence.

Loueur de canots et Portier de l'hôtel

Mais le Signore a de la chance,

il a eu sa course pour rien.

Row us over.

Tanti auguri.

Addio, addio...

(fading away)

Old Gondolier (to himself)

Nobody shall bid me,

I do what I want to,

I'm not out to please.

(The gondola arrives at the Lido quayside.)

(Aschenbach gets up and is helped ashore by a Boatman and the Hotel Porter.)

Boatman

Buon giorno, Signore. Piano, piano!

Hotel Porter

This way, Signore, prego.

Aschenbach

One moment please, I have not paid the gondolier.

(He turns to pay the Old Gondolier, who has disappeared.)

Why, he's gone – gone without his money.

Hotel Porter

He made off, Signore,

a bad lot.

Boatman

He was recognised here,

a bad lot.

Hotel Porter

A man we don't trust.

Boatman

A man without a licence.

Boatman and Hotel Porter

But the Signore is lucky,

he had his gondola ride for nothing.

Rudere uns hinüber.

Tanti auguri.

Addio, addio ...

(verklingen)

Alter Gondoliere (zu sich selbst)

Mir befiehlt keiner,

Ich mach, was ich will,

Ich muß niemandem schöntun.

(Die Gondola legt am Kai des Lido an.)

(Aschenbach erhebt sich; ein Bootsmann und der Hotelportier helfen ihm an Land.)

Bootsmann

Buon giorno, Signore. Piano, piano!

Hotelportier

Hier entlang, Signore, prego.

Aschenbach

Einen Augenblick bitte, ich habe den Gondoliere noch nicht bezahlt.

(Er wendet sich um, den Alten Gondoliere zu bezahlen, doch der ist verschwunden.)

Ach, er ist verschwunden – verschwunden ohne sein Geld.

Hotelportier

Der hat sich davongemacht, Signore,

ein übler Geselle.

Bootsmann

Man hat ihn hier erkannt,

ein übler Geselle.

Hotelportier

Dem Typ trauen wir nicht.

Bootsmann

Der hat keine Lizenz.

Bootsmann und Hotelportier

Doch der Signore hat Glück gehabt,

er hat die Passage gratis bekommen.

(Aschenbach donne un pourboire au Loueur de canots. Le Portier de l'hôtel emporte les bagages d'Aschenbach. Aschenbach marche lentement derrière lui.)

Aschenbach

Mystérieuse gondole,
un monde différent nous entoure,
un monde de légende, hors du temps,
un monde de courses sombres, anarchiques
dans une nuit d'eau.
Comme c'est noire une gondole –
noir, noir comme un cercueil,
une vision de mort,
du dernier, silencieux voyage.
Oui, il a bien ramé pour moi.
Mais il aurait pu
me faire traverser le Styx
et je me serais évanoui
dans le néant
comme l'écho dans la lagune.

Scène 4. La première soirée à l'hôtel

Le Gérant de l'hôtel souhaite la bienvenue à Aschenbach.

Gérant de l'hôtel

Nous sommes ravis d'accueillir le Signore
dans notre excellent hôtel.
(Aschenbach acquiesce d'un signe de tête.)
Le Signore a fait bon voyage sans doute;
il aura un agréable séjour; j'en suis sûr.
(Aschenbach acquiesce d'un signe de tête.)
Le Signore a eu raison de venir au Lido en gondole,
pas aussi rapide que le bateau, mais plus agréable, beaucoup
plus agréable.

Aschenbach

Ce n'était pas mon intention.

Gérant de l'hôtel

Tout à fait, mais un hasard heureux néanmoins.

(Aschenbach tips the Boatman. The Hotel Porter picks up Aschenbach's baggage and carries it off, Aschenbach walking slowly behind him.)

Aschenbach

7 Mysterious gondola,
a different world surrounds you,
a timeless, legendary world
of dark, lawless errands
in the watery night.
How black a gondola is –
black, coffin black,
a vision of death itself
and the last silent voyage.
Yes, he rowed me well.
But he might have done for me,
rowed me across the Styx
and I should have faded
like echoes in the lagoon
to nothingness.

Scene 4. The first evening at the hotel

The Hotel Manager welcomes Aschenbach.

Hotel Manager

8 We are delighted to greet the Signore
to our excellent hotel.
(Aschenbach nods.)
We trust the Signore had a pleasant journey;
he will have a pleasant sojourn, I am sure.
(Aschenbach nods.)
The Signore was wise to come to the Lido by gondola,
not so fast as the boat, but pleasanter, far pleasanter.

Aschenbach

That was not my intention.

Hotel Manager

Just so, but a happy chance none the less.

(Aschenbach gibt dem Bootsmann ein Trinkgeld. Der Hotelportier ergreift Aschenbachs Gepäck und trägt es fort, Aschenbach folgt langsam nach.)

Aschenbach

Geheimnisvolle Gondel,
umgeben von einer anderen Welt,
einer zeitlosen, legendären Welt
voll dunklen, gesetzlosen Treibens
in der wässrigen Nacht.
Wie schwarz Gondeln doch sind –
schwarz, schwarz wie ein Sarg,
eine Vision des Todes selbst
und der letzten stummen Reise.
Ja, er ruderte mich gut.
Aber er hätte mein Ende sein können,
mich über den Styx rudern können
und ich wäre vergangen,
gleich den Echos in der Lagune,
vergangen zu nichts.

Szene 4. Der erste Abend im Hotel

Der Hotelmanager heißt Aschenbach willkommen.

Hotelmanager

Wir sind entzückt, den Signore
in unserem ausgezeichneten Hotel begrüßen zu dürfen.
(Aschenbach nickt.)
Wir hoffen, der Signore hatte eine angenehme Reise;
ich bin sicher, der Herr wird einen erholsamen Aufenthalt haben.
(Aschenbach nickt.)
Der Signore war weise, mit der Gondel zum Lido zu kommen,
nicht so schnell wie das Boot, aber angenehmer, viel angenehmer.

Aschenbach

Das war nicht meine Absicht.

Hotelmanager

Wie belieben, aber trotzdem ein glücklicher Umstand.

Et voici la chambre que vous avez demandée,
et regardez, Signore, la vue!
La vue sur la plage de nos chambres est superbe,
surtout de celle-ci.

Aschenbach
Merci, c'est parfait.

Gérant de l'hôtel
Et ici, Signore, à l'extérieur de la chambre,
une terrasse, mais privée, sans aucun passage,
vous pouvez vous y asseoir et regarder les passants.
Car les hommes de lettres, comme le Signore,
ont du plaisir à observer leurs semblables –

Aschenbach
Merci.

Gérant de l'hôtel
– car le Signore est réputé dans notre pays.

Aschenbach
Merci, c'est bien aimable, c'est parfait.

Gérant de l'hôtel
Prego, egregio Signor von Aschenbach.
(*Le Gérant de l'hôtel le salue et se retire.*)

Aschenbach (*avec son livre*)
Me voilà donc à Venise une fois encore – egregio Signor von Aschenbach; un écrivain qui a su concilier arts et honneurs, dont la noble pureté de style a été officiellement reconnue et qui a accepté, et même aimablement accueilli, les exigences austères de la maturité. Oui, je me suis détourné des paradoxes et hardiesses de ma jeunesse, j'ai renoncé à la vie de bohème, j'ai renoncé à sympathiser avec les parias, pour me centrer sur la simplicité, la beauté, la forme – c'est sur ces éléments que s'est construit mon art. À présent, dans cet endroit superbe, plaisant, j'ai l'intention de me laisser aller un moment à l'oisiveté. Bon voyage, a-t-il dit? L'expérience n'était autre qu'étrange, irréaliste, en dehors des normes. Est-ce une erreur d'être venu, que me réserve mon séjour ici?

And here is the room, as you commanded,
and look, Signore, the view!
The view of the beach from our rooms is superb,
from this one especially.

Aschenbach
Thank you, it will do very well.

Hotel Manager
And here, Signore, outside your room,
but private, unfrequented,
you may sit and see the world go by.
For men of letters, like the Signore,
take pleasure in the contemplation of their fellows –

Aschenbach
Thank you.

Hotel Manager
– for the Signore is well known in our country.

Aschenbach
Thank you, very nice, quite satisfactory.

Hotel Manager
Prego, egregio Signor von Aschenbach.
(*The Hotel Manager bows himself out.*)

Aschenbach (*with his book*)
9 So I am led to Venice once again – egregio Signor von Aschenbach; the writer who has found a way to reconcile art and honours, the lofty purity of whose style has been officially recognised and who has accepted, even welcomed the austere demands of maturity. Yes, I turned away from the paradox and daring of my youth, renounced bohemianism and sympathy with the outcast soul, to concentrate upon simplicity, beauty, form – upon these all my art is built. Now, in this beautiful, agreeable place, I intend to give myself to the leisured world for a spell. A pleasant journey, did he say? The whole experience was odd, unreal, out of normal focus. Was I wrong to come, what is there in store for me here?

Und hier ist das Zimmer, das Sie bestellt haben,
und sehen Sie nur den Blick, Signore!
Der Blick von unseren Zimmern auf den Strand ist exzellent,
besonders von diesem.

Aschenbach
Danke, das ist ausgezeichnet.

Hotelmanager
Und hier, Signore, vor Ihrem Zimmer,
doch ruhig, kaum frequentiert,
können Sie sitzen und die Welt vorbeipassieren sehen.
Denn Schriftsteller wie der Signore
finden Gefallen an der Betrachtung ihrer Mitmenschen –

Aschenbach
Vielen Dank.

Hotelmanager
– denn der Signore ist in unserem Land wohlbekannt.

Aschenbach
Vielen Dank, sehr nett, überaus zufrieden.

Hotelmanager
Prego, egregio Signor von Aschenbach.
(*Der Hotelmanager geht unter Verbeugungen hinaus.*)

Aschenbach (*mit seinem Buch*)
So zog es mich noch einmal nach Venedig – egregio Signor von Aschenbach; der Autor, dem es gelungen ist, Kunst und Ehrungen zu vereinen; dessen Stil in seiner erhabenen Reinheit offiziell anerkannt ist und der die strengen Anforderungen der Reife akzeptiert, ja begrüßt hat. Ja ich habe mich von dem Paradox und Wagnis meiner Jugend abgewandt, der Bohème und der Sympathie mit der verlorenen Seele abgeschworen, um mich auf Einfachheit, Schönheit, Form zu konzentrieren – darauf ist meine Kunst begründet. An diesem schönen, angenehmen Ort nun will ich mich für eine Weile der Welt des Müßiggangs hingeben. Eine angenehme Reise, hat er gesagt? Die ganze Erfahrung war seltsam, unwirklich, jenseits des normalen Daseins. War es ein Fehler zu kommen, was erwartet mich hier?

(Aschenbach range son livre.)

Mais il y a la mer
et tout près, Serenissima,
bien que le ciel soit gris encore,
l'air lourd, avec un souffle de sirocco.
(Il se lève et regarde la mer et la plage.)
Comme j'aime les sonorités
rythmées des vagues longues et
plates sur la plage.

*(Les Hôtes et leurs enfants commencent à arriver pour le dîner.
Aschenbach se tourne pour les observer.)*

Hôtes (tous)

Le Lido est tellement charmant, n'est-ce pas?

Aschenbach

Mais ici les sonorités sont d'un autre genre.

Jeune française

Maman, le dîner quand sera-t-il servi?

Maman française

Tais-toi, Bérénice, c'est assez!

Jeune française

Je meurs de faim.

Hôtes

Et cet hôtel est un rêve.

Premier Américain

C'était une excursion très intéressante.

Second Américain

Très intéressante.

Premier Américain

On devrait demander à Mario de nous guider demain encore.

(Aschenbach puts away his book.)

But there is the sea
and nearby Serenissima,
though the sky is still grey,
the air heavy, a hint of sirocco.
(He gets up and looks out to the sea and the beach.)
How I love the sound
of the long low waves,
rhythmic upon the sand.

*(The Hotel Guests with their children begin to process
before dinner. Aschenbach turns to watch them.)*

Hotel Guests (all)

10 The Lido is so charming, is it not?

Aschenbach

But here the sound is of another kind.

French Girl

Maman, le dîner quand sera-t-il servi?

[Mama, when will dinner be served?]

French Mother

Tais-toi, Bérénice, c'est assez!

[Be quiet, Bérénice, that's enough!]

French Girl

Je meurs de faim.

[I am starving.]

Hotel Guests

And this hotel is all that one could wish.

First American

That was a most interesting excursion.

Second American

Most interesting.

First American

We should have Mario guide us again tomorrow.

(Aschenbach legt sein Buch fort.)

Doch da ist das Meer
und in der Nähe die Serenissima,
auch wenn der Himmel noch grau ist,
die Luft schwül, ein Anflug von Schirokko.
(Er erhebt sich und blickt zum Meer und zum Strand hinaus.)
Wie ich den Klang
der langen flachen Wellen liebe,
die rhythmisch an den Strand schlagen.

*(Die Hotelgäste ergehen sich vor dem Abendessen mit ihren
Kindern. Aschenbach wendet sich um und beobachtet sie.)*

Hotelgäste (alle)

Der Lido ist bezaubernd, nicht wahr?

Aschenbach

Doch dies ist ein anderer Klang.

Französisches Mädchen

Maman, le dîner quand sera-t-il servi?

[Mamma, wann wird das Abendessen aufgetragen?]

Französische Mutter

Tais-toi, Bérénice, c'est assez!

[Still, Bérénice, es ist genug!]

Französisches Mädchen

Je meurs de faim.

[Ich sterbe vor Hunger.]

Hotelgäste

Und dieses Hotel ist alles, was man sich wünschen kann.

Erster Amerikaner

Das war ein überaus interessanter Ausflug.

Zweiter Amerikaner

Ausgesprochen interessant.

Erster Amerikaner

Wir sollten Mario morgen wieder als Führer mitnehmen.

Second Américain

Mario? Mario!

Hôtes

Et on ne s'ennuie pas à la mer, Venise est si proche.

Parents allemands

Komm', mein Kindchen, lass' uns hören was die Wellen dir erzählen.

[Viens, mon enfant, dis-nous ce que les vagues te racontent.]

Hôtes

On y rencontre des amis venus de partout – de Varsovie!

Père polonais (à son fils)

Jęśli jutro będzie pogoda to pojedziemy na wyspy.

[S'il fait beau demain, nous irons dans les îles.]

Hôtes

– et du Danemark!

Dame danoise

Det er så varmt.

[Il fait chaud.]

Dame anglaise (répondant)

Qu'avez-vous dit, chère?

Hôtes

– et Moscou!

Gouvernante russe (jouant avec les enfants)

Тары-бары-растабары,
Снежки белы выпадали,
Серы зайцы выбегали,
Охотнички выезжали,
Ты постой, стой, стой, стой...

[Vers d'une comptine russe écrite dans cet esprit:

Second American

Mario? Mario!

Hotel Guests

And Venice is so close one is not bored beside the sea.

German Mother and Father

Komm', mein Kindchen, lass' uns hören was die Wellen dir erzählen.

[Come, my child, tell us what the waves are saying to you.]

Hotel Guests

One meets one's friends from everywhere – from Warsaw!

A Polish Father (to his son)

Jęśli jutro będzie pogoda to pojedziemy na wyspy.

[If tomorrow is fine then we will go to the islands.]

Hotel Guests

– and Denmark!

Danish Lady

Det er så varmt.

[It is so hot.]

English Lady (replying)

What was that you said, dear?

Hotel Guests

– and Moscow!

Russian Nanny (playing with the children)

Тары-бары-растабары,
Снежки белы выпадали,
Серы зайцы выбегали,
Охотнички выезжали,
Ты постой, стой, стой, стой...

[Verses from a Russian children's song for an action game, roughly the equivalent of:

Zweiter Amerikaner

Mario? Mario!

Hotelgäste

Und Venedig ist so nahe, daß es am Meer nie langweilig wird.

Deutsche Mutter und Vater

Komm', mein Kindchen, lass' uns hören was die Wellen dir erzählen.

Hotelgäste

Man trifft hier Freunde von überall her – aus Warschau!

Ein polnischer Vater (zu seinem Sohn)

Jęśli jutro będzie pogoda to pojedziemy na wyspy.

[Wenn es morgen schön ist, fahren wir zu den Inseln.]

Hotelgäste

– und Dänemark!

Dänische Dame

Det er så varmt.

[Es ist so heiß.]

Englische Dame (antwortet)

Was haben Sie gesagt, meine Liebe?

Hotelgäste

– und Moskau!

Russisches Kindermädchen (spielt mit den Kindern)

Тары-бары-растабары,
Снежки белы выпадали,
Серы зайцы выбегали,
Охотнички выезжали,
Ты постой, стой, стой, стой...

[Verse eines russischen Fangspiels, etwa vergleichbar mit:

Une poule sur un mur
Qui picore du pain dur
Picoti, picota,
Lève la queue et puis s'en va.]

Parents russes (*l'interrompant*)

При Маме/Папе надо вести себя прилично!

[En présence de Maman/Papa, il faut se tenir convenablement.]

Hôtes

Si éduqués, en effet.
Si élégants, en effet.
Si "comme il faut", n'est-ce pas?

Portier et Maître d'hôtel

Signori! Il ristorante, al vostro servizio.

(Tous les hôtes, répétant les phrases qu'ils ont prononcées, se dirigent vers la salle à manger.)

Aschenbach

Unis par les convenances
dans l'aisance qui leur vient de larges horizons.
Murmures bienséants d'un grand hôtel.
*(La famille polonaise – Gouvernante, deux filles et Tadzio –
entre. Aschenbach les remarque.)*
Des Polonais, il me semble,
une Gouvernante, et les enfants –
une superbe jeune créature, le garçon.

L'âme grecque certes
Est au cœur de cette lumineuse perfection,
Une silhouette d'or,
Une allure hors du temps,
Enfant mortel doté d'une grâce plus que mortelle.
*(La mère de Tadzio entre. Les enfants se lèvent et saluent leur
mère, les filles font une révérence. Ils entrent tous dans la salle
à manger.)*
(avec son livre)

Fa-la-lay and fa-la-lou...
White snow falling on the ground,
Grey hares run, don't make a sound,
Hunters searching all around,
...Fa-la-lay and I caught you!]

Russian Parents (*interrupting her*)

При Маме/Папе надо вести себя прилично!

[In Mummy's/Daddy's presence one must behave properly.]

Hotel Guests

So civilised, quite so.
So elegant, quite so.
So 'comme il faut', don't you know.

Hotel Porter and Waiter

Signori! Il ristorante, al vostro servizio.

(All the Guests, repeating their individual phrases, go towards the dining room.)

Aschenbach

United in their formal ways
in the ease that wide horizons bring.
Well-mannered murmurs of a large hotel.
*(The Polish family – Governess, two girls and Tadzio –
enters. Aschenbach notices them.)*
Poles, I should think,
Governess, with her children –
a beautiful young creature, the boy.
Surely the soul of Greece
Lies in that bright perfection,
A golden look,
A timeless air,
Mortal child with more than mortal grace.
*(Tadzio's mother comes in. The family gets up, bows and
curtsies, and they all move off into the dining room.)*
(with book)

Hinter grünen Hecken
Woll'n wir uns verstecken.
Unter dichten Büschen
Sollt ihr uns erwischen.]

Russische Eltern (*unterbrechen sie*)

При Маме/Папе надо вести себя прилично!

[In Mamas/Papas Gegenwart hat man sich ordentlich zu benehmen.]

Hotelgäste

So zivilisiert, gerade recht.
So elegant, gerade recht.
So "comme il faut", wissen Sie.

Hotelportier und Kellner

Signori! Il ristorante, al vostro servizio.

(Ihre jeweiligen Bemerkungen wiederholend begeben sich alle Gäste zum Speisesaal.)

Aschenbach

Vereint in ihrem förmlichen Gebaren,
in der Gelassenheit, die weite Horizonte mit sich bringen.
Gesittetes Gemurmel eines großen Hotels.
*(Die polnische Familie tritt ein – Gouvernante, zwei Mädchen
und Tadzio. Aschenbach bemerkt sie.)*
Polen, nehme ich an,
Gouvernante mit den Kindern –
ein schönes junges Wesen, der Knabe.
Sicherlich liegt der Geist der Griechen
In dieser hellen Perfektion,
Goldener Blick,
Zeitlose Miene,
Sterbliches Kind mit unsterblicher Grazie.
*(Tadzio's Mutter kommt herein. Die Familie erhebt sich, man
knickt und verbeugt sich, dann begeben sich alle zum
Speisesaal.)*
(mit seinem Buch)

Comment pareille beauté peut-elle voir le jour? De quelle mystérieuse harmonie entre les lois individuelle et universelle une telle perfection de forme est-elle issue? S'il était moins beau, l'enfant serait-il moins bon, moins précieux en tant qu'être humain? Dans cette famille disciplinée, la beauté domine de toute évidence. Les jeunes filles simples et correctes doivent être calmes, réservées; l'élégant garçon peut faire valoir sa grâce. La maman avec ses perles fabuleuses se laisse aller sans aucun doute à un amour partial, à choyer son fils – juste comme je me laisse aller moi-même à ces spéculations de romancier. Il y a en effet en tout artiste une tendance capricieuse et perfide à prendre parti pour la beauté.

Scène 5. Sur la plage

Aschenbach et les Hôtes flânent.

Aschenbach

Un vent d'ouest,
une mer calme,
un ciel couvert,
un parfum fade provenant de la lagune.
Mes tempes battent, je ne peux travailler.
Ô Serenissima, soit-moi favorable,
ou je devrai partir,
comme un jour déjà, j'ai quitté.

*(Un groupe d'enfants s'amuse à des jeux de plage.
Aschenbach les observe.)*

*(Une Marchande de fraises arpente la plage. Les enfants
s'arrêtent et la regardent.)*

Marchande de fraises

Le bele fragole,
La bela, bela ua.
De bonnes fraises, Signori, toutes fraîches.
*(Les jeux se poursuivent. La Marchande de fraises s'approche
d'Aschenbach qui lui achète quelques fruits.)*
Grassie, Signore...
Bellissimel

- ¹¹ How does such beauty come about? What mysterious harmony between the individual and the universal law produces such perfection of form? Would the child be less good, less valuable as a human being if he were less beautiful? The fact is that in that disciplined family, beauty dominates. The severe, plain little girls must be quiet, demure; the elegant boy may show off his grace. No doubt Mama with her fabulous pearls indulges herself in a pampering partial love – just as I indulge myself in these novelist's speculations. There is indeed in every artist's nature a wanton and treacherous proneness to side with beauty.

Scene 5. On the beach

¹² *Aschenbach and Hotel Guests stroll about.*

Aschenbach

The wind is from the West,
a lazy sea,
the sky overcast,
a stagnant smell from the lagoon.
My temples throb, I cannot work.
O Serenissima, be kind,
or I must leave,
just as once I left before.

- ¹³ *(A group of children play at beach games. Aschenbach watches them.)*
(A Strawberry Seller wanders across the beach. The children stop and watch her.)

Strawberry Seller

Le bele fragole,
La bela, bela ua.
Fine strawberries, Signori, fresh today.
(The game continues. The Strawberry Seller goes to Aschenbach who buys some fruit.)
Grassie, Signore...
Bellissimel

Wie entsteht wohl solche Schönheit? Welch mysteriöse Harmonie zwischen den Gesetzmäßigkeiten des Individuums und des Universalen schafft eine solche Perfektion der Form? Wäre das Kind weniger gut, weniger wertvoll als menschliches Wesen, wenn es weniger schön wäre? Tatsache ist, daß in dieser disziplinierten Familie die Schönheit dominiert. Die ernstesten, wenig hübschen kleinen Mädchen müssen still sein und zurückhaltend; der elegante Junge hingegen darf seine Anmut zur Schau stellen. Kein Zweifel, Mama mit ihren fabelhaften Perlen erlaubt sich diese verwöhnende parteiische Liebe – gerade so wie ich mir diese Spekulationen eines Romanciers erlaube. Gewiß ist in jeder Künstlernatur eine mutwillige und trügerische Neigung verborgen, für das Schöne Partei zu ergreifen.

Szene 5. Am Strand

Aschenbach und Hotelgäste schlendern umher.

Aschenbach

Der Wind kommt von Westen,
eine träge See,
der Himmel bedeckt,
ein modriger Geruch von der Lagune her.
Meine Schläfen pochen, ich kann nicht arbeiten.
Oh Serenissima, sei gnädig,
sonst muß ich fort,
wie ich schon einmal abgereist bin.

*(Eine Gruppe Kinder sind mit Strandspielen beschäftigt.
Aschenbach schaut ihnen zu.)*
(Eine Erdbeerverkäuferin kommt den Strand entlang. Die Kinder halten inne und beobachten sie.)

Erdbeerverkäuferin

Le bele fragole,
La bela, bela ua.
Schöne Erdbeeren, Signori, frisch gepflückt.
(Das Spiel geht weiter. Die Erdbeerverkäuferin kommt zu Aschenbach, der einige Früchte kauft.)
Grassie, Signore ...
Bellissimel

Aschenbach

Je resterai, je ne peux quitter.
 Qu'y a-t-il de mieux que la mer?
 Qu'y a-t-il de mieux que ceci?
(avec son livre)
 Ah, comme c'est apaisant de contempler la mer –
 incommensurable, inorganisée, vide. J'aspire à trouver le repos
 dans la perfection, et ceci n'est-il pas une forme de perfection?
(Aschenbach redresse la tête pour voir Tadzio qui arrive sur la
plage.)
 Ah, voilà Éros – en personne.
 Je ne me suis pas trompé, tout est bien.
(petite pantomime illustrant la haine de Tadzio pour la famille
russe)
 Le petit dieu polonais est donc fier,
 fier comme toute sa race.
 Il est humain après tout.
 Il y a une ombre à la perfection aussi.
 J'aime ça.

(Tadzio va s'asseoir avec sa famille. Ses amis l'appellent pour
qu'il se joigne à eux.)

Chœur (en coulisse)

Adziù, Adziù!
(Tadzio se lève et rejoint lentement les autres garçons.)
 Adziù, Adziù! Adziù, Adziù!

Aschenbach

Comment l'appellent-ils, Adziù! Adziù?
 Ils l'appellent Adziù!
(jeux d'enfants dont Tadzio est le meneur)
(Ils jouent dans l'eau.)

Chœur (en coulisse)

Adziù, Adziù!
(Tadzio, trempé, court vers sa mère.)

Chœur (en coulisse)

Tadziù! Tadziù!

Aschenbach

I'll stay, I cannot leave.
 What can be better than the sea?
 What can be better than this?
(with book)
¹⁴ Ah, how peaceful to contemplate the sea – immeasurable,
 unorganised, void. I long to find rest in perfection, and is
 not this a form of perfection?
(Aschenbach raises his head to see Tadzio coming on to
the beach.)
 Ah, here comes Eros – his very self.
 I was not mistaken, it is very good.
(a little pantomime of Tadzio's hatred of the Russian family)
 So the little Polish god is proud,
 proud like all his race.
 He is human after all.
 There is a dark side even to perfection.
 I like that.
(Tadzio goes and sits down with his family. His friends call
him to join them.)

Chorus (off)

Adziù, Adziù!
(Tadzio gets up and slowly wanders over to the other boys.)
 Adziù, Adziù! Adziù, Adziù!

Aschenbach

What is it they call him, Adziù! Adziù?
 They call him Adziù!
¹⁵ *(children's games with Tadzio as ringleader)*
(They play in the water.)

Chorus (off)

Adziù, Adziù!
(Tadzio runs back wet to his mother.)

Chorus (off)

Tadziù! Tadziù!

Aschenbach

Ich bleibe, ich kann nicht fort.
 Was ist schon besser als die See?
 Was könnte besser sein, als hier zu bleiben?
(mit seinem Buch)
 Ah, wie friedlich die See zu betrachten – unermeßlich,
 gestaltlos, leer. Ich sehne mich nach Entspannung in der
 Perfektion, und ist dies nicht eine Form der Perfektion?
(Aschenbach hebt den Kopf und sieht Tadzio den Strand
entlang kommen.)
 Ah, da kommt Eros – Eros in Person.
 Ich habe mich nicht geirrt, das ist wirklich ausgezeichnet.
(eine kleine Pantomime, die Tadzios Verachtung gegenüber der
russischen Familie zum Ausdruck bringt)
 Der kleine polnische Gott ist also stolz,
 stolz wie alle seine Landsleute.
 Er ist also doch menschlich.
 Selbst die Perfektion hat eine dunkle Seite.
 Das gefällt mir.

(Tadzio geht und setzt sich zu seiner Familie. Seine Freunde
rufen ihm zu, er möge sich zu ihnen gesellen.)

Chor (von ferne)

Adziù, Adziù!
(Tadzio erhebt sich und schlendert langsam zu den anderen
Jungen hinüber.)
 Adziù, Adziù! Adziù, Adziù!

Aschenbach

Wie nennen sie ihn, Adziù! Adziù?
 Sie nennen ihn Adziù!
(Die Kinder spielen mit Tadzio als Anführer.)
(Sie spielen im Wasser.)

Chor (von ferne)

Adziù, Adziù!
(Tadzio läuft naß zu seiner Mutter zurück.)

Chor (von ferne)

Tadziù! Tadziù!

Aschenbach

Tadziù! c'est ça...
de Thaddeus, diminutif de Thaddeus.
Tadzio.

*(Tadzio rejoint de nouveau les enfants.)
(Ils l'adoptent comme chef.)*

Chœur (en coulisse)

Tadziù, Tadziù!

*(Tadzio va alors rejoindre sa mère.)
(Elle le présente à des amis et il sourit timidement.)*

Aschenbach

Tiens donc, petite beauté,
tu remarques que l'on te remarque,
n'est-ce pas?
(avec son livre)
Comme quelqu'un qui cherche à créer la beauté, à libérer du
marbre du langage les formes gracieuses d'un art, j'aurais pu
lui donner jour. C'est pourquoi peut-être, en le contemplant,
j'éprouve la satisfaction d'un père et sens vibrer en moi une
chaleureuse fibre paternelle. Oui Aschenbach, depuis le décès
d'une épouse et le mariage d'une fille unique, tu es devenu un
personnage réservé, autosuffisant – dépendant non pas des
relations humaines, mais du travail, et du travail encore. C'est
tellement mieux de vivre non de mots, mais de la beauté
elle-même, d'exister en elle, par elle. C'est tellement mieux que
cette vie de détachement et de solitude.

Scène 6. Le faux départ

Aschenbach se dirige vers Venise en gondole.

Gondolier

Aou! Stagando, aou!
Aou!

*(Au débarcadère, Aschenbach sort de la gondole et commence
à flâner dans les rues. Il semble malheureux et mal à l'aise. Des
marchands et des mendiants l'interpellent de tous côtés.)*

Aschenbach

Tadziù! that is it...
from Thaddeus, short for Thaddeus.
Tadzio.

*(Tadzio joins the children again.)
(They acknowledge him as their leader.)*

Chorus (off)

Tadziù, Tadziù!

*(Tadzio then walks back to his mother.)
(She presents him to some of her friends, and he smiles
rather self-consciously.)*

Aschenbach

So, my little beauty,
you notice when you're noticed,
do you?
(with book)

¹⁶ As one who strives to create beauty, to liberate from the
marble mass of language the slender forms of an art, I
might have created him. Perhaps that is why I feel a
father's pleasure, a father's warmth in the contemplation of
him. Yes, Aschenbach, you have grown reserved,
self-sufficient since the death of a wife and marriage of an
only daughter – dependent not upon human relationships
but upon work, and again – work. How much better to
live, not words but beauty, to exist in it, and of it. How
much better than my detached and solitary way.

Scene 6. The foiled departure

Aschenbach crosses to Venice in a gondola.

Gondolier

Aou! Stagando, aou!
Aou!

*(At the landing stage, Aschenbach gets out and starts
wandering through the streets. He looks unhappy and
uncomfortable. Vendors and beggars cry to him from all
sides.)*

Aschenbach

Tadziù! Das also ist es ...
von Thaddäus, kurz für Thaddäus.
Tadzio.

*(Tadzio gesellt sich wieder zu den Kindern.)
(Sie erkennen ihn als ihren Anführer an.)*

Chor (von ferne)

Tadziù, Tadziù!

*(Tadzio geht zu seiner Mutter zurück.)
(Sie stellt ihn einigen ihrer Freunde vor und er lächelt recht
befangen.)*

Aschenbach

Aha, mein kleiner Schöner,
du merkst es, wenn du jemandem auffällst,
nicht wahr?
(mit seinem Buch)

Als jemand, der danach strebt, Schönheit zu schaffen, aus dem
Marmorblock der Sprache die schlanken Formen einer Kunst zu
befreien, könnte ich auch ihn geschaffen haben. Vielleicht
deshalb verspüre ich väterliches Vergnügen, väterliche Wärme,
wenn ich ihn betrachte. Ja, Aschenbach, du bist zurückhaltend
geworden, selbstgenügsam seit dem Tod deiner Frau und
Heirat der einzigen Tochter – abhängig nicht von menschlichen
Beziehungen, sondern von der Arbeit, nur von der Arbeit.
Wieviel besser ist es zu leben, nicht Worte, sondern Schönheit,
in ihr und von ihr zu existieren. Wieviel besser als mein
abgeschiedenes und einsames Dasein.

Szene 6. Die vereitelte Abreise

Aschenbach setzt in einer Gondel nach Venedig über.

Gondoliere

Aou! Stagando, aou!
Aou!

*(Aschenbach steigt an der Anlegestelle aus und beginnt, durch
die Straßen zu spazieren. Er sieht unglücklich aus und scheint
sich unbehaglich zu fühlen. Händler und Bettler rufen ihm von
allen Seiten zu.)*

Un guide

Guida, guida! Laissez-moi guider le Signore.
Je peux trouver des endroits qu'il ne connaît pas,
des endroits qui l'émerveilleront.

Aschenbach

Tant que souffle ce sirocco
Rien ne m'émerveille.
J'ai la tête lourde,
Les paupières douloureuses.

Une marchande de dentelles

Guardi, Signore, voyez les superbes soies et dentelles.
Tutto a buon mercato.

(plusieurs fois répété)

Un souffleur de verre

Venga qui, Signore, voyez ma superbe verrerie.
Tutto a buon mercato.

(plusieurs fois répété)

Aschenbach

Des miasmes pestilentiels proviennent
De dessous les ponts,
M'oppressent les poumons,
Dissipent ma joie.

Une mendiante (avec son enfant)

La carità, la carità!
Il padre malade,
bambini faim,
la carità.

Un garçon de restaurant

Provi, Signore!
Vongole, granseole, aragosta,
gamberetti, mazanette,
calamaretti molto buon'.
Provi, Signore!

A Guide

Guida, guida! Let me guide the Signore.
I can find him places he doesn't know,
places to delight him.

Aschenbach

While this scirocco blows
Nothing delights me.
My head is heavy,
My eyelids ache.

A Lace Seller

Guardi, Signore, see the beautiful silks and lace.
Tutto a buon mercato.

(many times repeated)

A Glass Maker

Venga qui, Signore, look at my beautiful glass.
Tutto a buon mercato.

(many times repeated)

Aschenbach

Foul exhalations rise
Under the bridges,
Oppress my breathing,
Dispel my joy.

A Beggar Woman (with her child)

La carità, la carità!
Il padre is sick,
the bambini are hungry,
la carità.

A Restaurant Waiter

Provi, Signore!
Vongole, granseole, aragosta,
gamberetti, mazanette,
calamaretti molto buon'.
Provi, Signore!

Fremdenführer

Guida, guida! Ich kann den Signore führen.
Ich finde für ihn Orte, die er nicht kennt,
Orte, die ihn entzücken werden.

Aschenbach

Solange der Schirokko weht,
Entzückt mich gar nichts.
Mein Kopf ist schwer,
Meine Lider schmerzen.

Verkäuferin von Klöppelspitzen

Guardi, Signore, schauen Sie diese schönen Seiden und Spitzen.
Tutto a buon mercato.

(wird viele Male wiederholt)

Glasbläser

Venga qui, Signore, sehen Sie mein schönes Glas.
Tutto a buon mercato.

(wird viele Male wiederholt)

Aschenbach

Faulige Dünste steigen
Unter den Brücken auf,
Machen mir das Atmen schwer,
Verleiden meine Freude.

Bettlerin (mit ihrem Kind)

La carità, la carità!
Il padre ist krank,
die bambini sind hungrig,
la carità.

Kellner

Provi, Signore!
Vongole, granseole, aragosta,
gamberetti, mazanette,
calamaretti molto buon'.
Provi, Signore!

Mendiant

La carità,
il padre malade,
bambini faim,
la carità.

Aschenbach

Bouffées d'inepties
Sur les piazzas.

Souffleur de verre

Venga qui, Signore, voyez ma superbe verrerie.
Tutto a buon mercato.

(plusieurs fois répété)

Aschenbach

Chaque porte
Abrite des peurs fébriles.

Marchande de dentelles

Guardi, Signore, voyez les superbes dentelles.
Tutto a buon mercato.

(plusieurs fois répété)

Aschenbach

Ô Serenissima,
Je te redoute dans cette atmosphère.

Guide

Guida, guida, Signore!
Je peux te trouver des endroits que tu ne connais pas,
des endroits qui t'émerveilleront.

(Aschenbach a maintenant regagné le débarcadère.)

Aschenbach

Ça suffit, je dois quitter, je dois partir.
Retour à la montagne –
à l'air pur de la montagne.
(Aschenbach monte dans la gondole.)
Mais où? Où aller?

Beggar Woman

La carità,
il padre is sick,
bambini hungry,
la carità.

Aschenbach

The rubbish stirs in gusts
Over the piazzas.

Glass Maker

Venga qui, Signore, look at my beautiful glass.
Tutto a buon mercato.

(many times repeated)

Aschenbach

Every doorway
Harbours feverish fears.

Lace Seller

Guardi, Signore, see the beautiful lace.
Tutto a buon mercato.

(many times repeated)

Aschenbach

O Serenissima,
I fear you in this mood.

Guide

Guida, guida, Signore!
I can find you places you do not know,
places to delight you.

(Aschenbach has now arrived back at the landing stage.)

Aschenbach

Enough, I must leave, I must go away.
Back to the mountains –
and the fresh mountain air.
(Aschenbach gets into the gondola.)
But where? Where shall I go?

Bettlerin

La carità,
il padre ist krank,
bambini hungrig,
la carità.

Aschenbach

Der Unrat fegt im Wind
Über die Piazzas.

Glasbläser

Venga qui, Signore, sehen Sie mein schönes Glas.
Tutto a buon mercato.

(wird viele Male wiederholt)

Aschenbach

Jedes Haustor
Birgt die Furcht vor dem Fieber.

Verkäuferin von Klöppelspitzen

Guardi, Signore, schauen Sie, schöne Spitzen.
Tutto a buon mercato.

(wird viele Male wiederholt)

Aschenbach

Oh Serenissima,
In dieser Stimmung machst du mir Angst.

Fremdenführer

Guida, guida, Signore!
Ich finde für Sie Orte, die Sie nicht kennen,
Orte, die Sie entzücken werden.

(Aschenbach ist jetzt zur Anlegestelle zurückgekehrt.)

Aschenbach

Genug, ich muß weg, ich muß abreisen.
Zurück in die Berge –
und die frische Gebirgsluft.
(Aschenbach steigt in die Gondel.)
Doch wohin? Wo soll ich hin?

Premier gondolier

Aou'! Aou'!

Aschenbach

Je dois quitter cette lagune hostile.

Deuxième gondolier (en coulisse)

Aou'! De longo aou'!

Aschenbach

Horrible, malfaisante, nauséuse.

Je dois aller ailleurs,

il me faut trouver un ciel plus clair,

un air plus frais.

(La gondole arrive au Lido. Aschenbach en sort.)

(pause)

(Aschenbach apparaît dans le hall de l'hôtel.)

Gérant de l'hôtel

Naturellement, Signore, je comprends.

Comme c'est dommage, fâcheux.

Nous regretterons votre départ,

mais si le Signore pense devoir partir,

il le faut, bien sûr.

(Aschenbach acquiesce d'un signe de tête.)

Nous reverrons certainement le Signore

quand cela lui conviendra.

(Aschenbach acquiesce d'un signe de tête.)

Et en attendant, mes profonds respects,

et surtout gardez-nous à l'esprit.

Arrivederci, Signore!

(Aschenbach acquiesce d'un signe de tête.)

(appellant)

Giulio, veni qui.

Les bagages du Signore. Presto! Presto!

Portier de l'hôtel

Si, pronto! Si, si.

Ils sont ici.

(à Aschenbach)

Le bateau à moteur attend.

First Gondolier

Aou'! Aou'!

Aschenbach

I must leave this unfriendly lagoon.

Second Gondolier (off stage)

Aou'! De longo aou'!

Aschenbach

Horrible, evil, nauseous.

I must go elsewhere,

I must find a clearer sky,

a fresher air.

(The gondola arrives at the Lido. Aschenbach gets out.)

(passage of time)

(Aschenbach is revealed in the hotel hall.)

Hotel Manager

¹⁸ Naturally, Signore, I understand.

How regrettable, unfortunate.

We shall be sorry to lose you,

but of course if the Signore has reasons

then he must go.

(Aschenbach nods.)

No doubt the Signore will return to us

in his own good time.

(Aschenbach nods.)

Meanwhile our deepest respects

and please keep us in mind.

Arrivederci, Signore!

(Aschenbach nods.)

(calling)

Giulio, veni qui.

The Signore's baggage. Presto! Presto!

Hotel Porter

Si, pronto! Si, si.

It is here.

(to Aschenbach)

The motor boat is waiting.

Erster Gondoliere

Aou'! Aou'!

Aschenbach

Ich muß diese unfreundliche Lagune verlassen.

Zweiter Gondoliere (hinter der Bühne)

Aou'! De longo aou'!

Aschenbach

Schrecklich, böse, ekeleregend.

Ich muß woanders hin,

muß einen klareren Himmel finden,

frischere Luft.

(Die Gondel legt am Lido an. Aschenbach steigt aus.)

(Zeit vergeht.)

(Aschenbach erscheint in der Hotelhalle.)

Hotelmanager

Natürlich, Signore, das verstehe ich.

Wie bedauerlich, welch ein Pech.

Es tut uns leid, Sie zu verlieren,

aber wenn der Signore seine Gründe hat,

dann muß er natürlich gehen.

(Aschenbach nickt.)

Gewiß wird der Signore uns

zu geeigneter Zeit wieder beehren.

(Aschenbach nickt.)

Bis dahin empfehlen wir uns mit tiefstem Respekt,

behalten Sie uns in Erinnerung.

Arrivederci, Signore!

(Aschenbach nickt.)

(ruft)

Giulio, veni qui.

Das Gepäck des Signore. Presto! Presto!

Hotelportier

Si, pronto! Si, si.

Hier ist es.

(zu Aschenbach)

Das Motorboot wartet bereits.

Aschenbach

C'est trop tôt,
beaucoup trop tôt.
Rien ne presse.
Je suivrai en gondole.

Portier de l'hôtel

Bene, Signore.

(Le Portier part avec les bagages.)

Aschenbach

Oui, je dois partir –
mais ferait-il plus frais ce matin?
Le vent aurait-il tourné?
(Tadzio traverse le hall.)
C'est la dernière fois, Tadziù,
cela a été trop court, beaucoup trop court.
Que Dieu te bénisse.

(Tadzio regarde Aschenbach.)

(pause)

(Aschenbach dans la gondole)

Deuxième gondolier

Aou'!

Premier gondolier *(dans le lointain)*

Premando aou'!

Aschenbach

Ne verrai-je plus jamais se dresser ces colonnes?
Plus jamais ces arches de marbre
dessinant la courbe des ponts?
Ô Serenissimal
Pourquoi ai-je cédé si vite à mes frayeurs?

(La gondole arrive à Venise. Le Portier de l'hôtel s'avance en bordure du quai et appelle Aschenbach.)

Portier de l'hôtel

Vous voilà, Signore, juste à temps.

Aschenbach

It is too soon,
you allow too much time,
I will not be hurried.
I will follow by gondola.

Hotel Porter

Bene, Signore.

(The Porter goes off with the baggage.)

Aschenbach

Yes, I must go –
but does it seem fresher this morning?
Can the wind have changed?
(Tadzio walks through the hall.)
For the last time, Tadziù,
it was too brief, all too brief.
May God bless you.

(Tadzio glances at Aschenbach.)

(passage of time)

(Aschenbach in the gondola)

Second Gondolier

Aou'!

First Gondolier *(distant)*

Premando aou'!

Aschenbach

Shall I never see these columns rise again?
Never see the marble brows
upon each curving bridge?
O Serenissimal
Why did I yield so quickly to my fears?

(The gondola arrives in Venice. The Hotel Porter comes to the side of the quay and calls to Aschenbach.)

Hotel Porter

¹⁹ There you are, Signore, just in time.

Aschenbach

Das ist zu früh,
Sie geben uns zuviel Zeit,
ich laß mich nicht drängen.
Ich werde mit der Gondel folgen.

Hotelportier

Bene, Signore.

(Der Portier entfernt sich mit dem Gepäck.)

Aschenbach

Ja, ich muß fort –
doch scheint es nicht frischer heute Morgen?
Könnte der Wind sich gedreht haben?
(Tadzio geht durch die Halle.)
Ein letztes Mal, Tadziù,
es war zu kurz, allzu kurz.
Möge Gott dich segnen.

(Tadzio blickt zu Aschenbach herüber.)

(Zeit vergeht.)

(Aschenbach in der Gondel)

Zweiter Gondoliere

Aou'!

Erster Gondoliere *(von ferne)*

Premando aou'!

Aschenbach

Soll ich diese Säulen nie wieder sich erheben sehen?
Nie mehr die marmornen Brauen
all der gewölbten Brücken erblicken?
Oh Serenissimal
Warum habe ich meinen Ängsten so rasch nachgegeben?

(Die Gondel legt in Venedig an. Der Hotelportier kommt an den Kai und ruft Aschenbach zu.)

Hotelportier

Da sind Sie ja, Signore, gerade zur rechten Zeit.

Aschenbach

Vous avez mes bagages?

Portier de l'hôtel

Ils sont en lieu sûr, Signore, sur le train de Côme.

Aschenbach

De Côme?

Mais ce n'est pas là que je vais.

Portier de l'hôtel

Mes excuses, Signore.

Mi dispiace, Signore.

Aschenbach

Il faut les retrouver – les récupérer.

Sans eux, je ne peux partir.

Vous comprenez? Je ne peux partir.

Je vais retourner à l'hôtel.

Faites en sorte que mes bagages y soient renvoyés.

Portier de l'hôtel

Très bien, Signore.

Ils y seront en un clin d'œil.

(*appellant*)

Gondoliere, au Lido immédiatement!

(*Le Gondolier se met à ramer et se dirige vers le Lido.*)

Aschenbach (avec son livre)

Je suis devenu comme l'un de mes anciens héros, passif face au destin. Quel est vraiment mon désir? Je suis tout d'abord accablé de douleur, mais je suis obligé de partir pour ménager ma santé, ensuite je suis furieux parce que je dois revenir, mais secrètement je m'en réjouis. Indécis, irrésolu, déraisonnable.

Premier gondolier (dans le lointain)

Aou'!

Aschenbach (poursuivant)

Toute cette expérience a perturbé mes pensées et mon travail, mais je reprends courage. Souvent ce que l'on considère

Aschenbach

You have my baggage?

Hotel Porter

Safe, Signore, gone on the train to Como.

Aschenbach

Gone to Como?

That is not where I'm going.

Hotel Porter

Sorry, Signore.

Mi dispiace, Signore.

Aschenbach

You must find it – get it back.

Without it, I cannot go.

You understand? I cannot go.

I shall return to the hotel.

Arrange for the baggage to be sent back there.

Hotel Porter

Very good, Signore.

In the twinkling of an eye it shall be back.

(*calling*)

Gondoliere, to the Lido at once!

(*The Gondolier starts rowing back to the Lido.*)

Aschenbach (with book)

²⁰ I am become like one of my early heroes, passive in the face of fate. What do I really want? First I am grief-stricken but must go because of the danger to my health, then I am furious because I am forced to return, but secretly I rejoice. Vacillating, irresolute, absurd.

First Gondolier (very distant)

Aou'!

Aschenbach (continuing)

The whole experience has been disruptive to my thoughts and to my work; yet in spite of it I feel my spirits rise.

Aschenbach

Haben Sie mein Gepäck?

Hotelportier

Alles verstaut, Signore, schon im Zug nach Como.

Aschenbach

Nach Como?

Aber dahin will ich nicht reisen.

Hotelportier

Tut mir leid, Signore.

Mi dispiace, Signore.

Aschenbach

Sie müssen es finden – holen Sie es zurück.

Ohne mein Gepäck kann ich nicht abreisen.

Verstehen Sie? Ich kann nicht abreisen.

Ich werde ins Hotel zurückkehren.

Sorgen Sie dafür, daß das Gepäck dorthin zurückgebracht wird.

Hotelportier

Sehr wohl, Signore.

Im Nu wird es zurück sein.

(*ruft*)

Gondoliere, zum Lido, sofort!

(*Der Gondoliere beginnt zum Lido zurückzurudern.*)

Aschenbach (mit seinem Buch)

Ich werde wie einer meiner frühen Helden, passiv im Angesicht des Schicksals. Was will ich denn wirklich? Erst bin ich untröstlich, muß aber wegen der Gefahr für meine Gesundheit abreisen, dann bin ich wütend, weil ich zurückzukehren gezwungen bin, aber insgeheim freue ich mich. Wankelmütig, unentschlossen, absurd.

Erster Gondoliere (aus großer Ferne)

Aou'!

Aschenbach (fährt fort)

Das ganze Erlebnis hat mein Denken und meine Arbeit unterbrochen; doch trotzdem spüre ich, daß meine Stimmung

comme perturbant ne va pas à l'encontre de la vie, mais vivifie,
une renaissance...

(Le Gérant de l'hôtel souhaite la bienvenue à Aschenbach.)

Gérant de l'hôtel

Toutes mes excuses au Signore.

Je n'aurais voulu l'incommoder à aucun prix.

Et maintenant le Signore remarquera

que l'air est plus sain,

il y a un doux vent d'est.

(Le Gérant de l'hôtel accompagne Aschenbach jusqu'à sa chambre et ouvre la fenêtre donnant sur la plage.)

Maintenant le Signore

pourra prendre du repos tranquillement,

il pourra profiter

de ce qu' il pensait avoir quitté

pour toujours.

(Le Gérant de l'hôtel quitte la chambre. Aschenbach reste à regarder la plage avec lassitude.)

(Tadzio, Jaschiu et quelques autres garçons jouent sur le sable, au loin.)

Aschenbach

Ah, Tadzio, le charmant Tadzio,

voilà ce que c'était,

voilà ce qui rendait mon départ difficile.

(Les garçons s'encourent.)

(Aschenbach lève les mains en un geste d'acceptation.)

Qu'il en soit ainsi. Qu'il en soit ainsi.

Ici je resterai,

et dédierai mes jours au soleil,

au soleil et à Apollon lui-même.

Scène 7. Les jeux d'Apollon

La plage du Lido. Aschenbach est installé dans un fauteuil.

Chœur des hôtes

Sous un ciel éblouissant, la mer...

Les vagues déferlent blanches comme la soie,

Often what is called disruptive is not directed against life,
but is invigorating, a renewal...

(The Hotel Manager greets Aschenbach at the hotel.)

Hotel Manager

²¹ A thousand apologies to the Signore.

I would not have discommoded him for the world.

And now the Signore will find the wind

is blowing from the healthier quarter,

the wind blows sweetly from the East.

(The Hotel Manager takes Aschenbach to his room and opens the window on to the beach.)

Now the Signore

can holiday at ease,

he can enjoy

what he thought to have left

for ever.

(The Hotel Manager leaves. Aschenbach remains looking wearily out on to the beach.)

(Tadzio, Jaschiu, and a few other boys are seen playing on the beach in the distance.)

Aschenbach

Ah, Tadzio, the charming Tadzio,

that's what it was,

that's what made it hard to leave.

(The boys run off.)

(Aschenbach lifts his hands in a gesture of acceptance.)

So be it. So be it.

Here I will stay,

here dedicate my days to the sun,

to the sun and Apollo himself.

Scene 7. The Games of Apollo

The Lido beach. Aschenbach is in his chair.

Chorus of Hotel Guests

²² Beneath a dazzling sky the sea...

The sea rolls silken-white,

sich hebt. Häufig ist was man als Unterbrechung bezeichnet
nicht gegen das Leben gerichtet, sondern wirkt anregend, ist
eine Erneuerung ...

(Der Hotelmanager begrüßt Aschenbach im Hotel.)

Hotelmanager

Tausendmal Entschuldigung, Signore.

Nicht um die Welt hätte ich den Signore inkommodieren wollen.

Aber nun wird der Signore feststellen, daß der Wind

aus einer gesünderen Richtung weht,

der Wind weht nun sanft aus dem Osten.

(Der Hotelmanager begleitet Aschenbach auf sein Zimmer und öffnet das auf den Strand hinausgehende Fenster.)

Jetzt kann der Signore

getrost Urlaub machen,

er kann genießen,

was er für immer aufgegeben zu haben

glaubte.

(Der Hotelmanager geht ab. Aschenbach bleibt zurück und blickt müde auf den Strand hinaus.)

(Tadzio, Jaschiu und einige andere Jungen spielen in der Ferne am Strand.)

Aschenbach

Ah, Tadzio, der bezaubernde Tadzio,

das war es,

deshalb war es so schwer zu gehen.

(Die Jungen laufen weg.)

(Aschenbach erhebt die Hände in einer Geste des Akzeptierens.)

So sei es. So sei es.

Ich bleibe hier,

werde hier meine Tage der Sonne widmen,

der Sonne und Apollo selbst.

Szene 7. Die Spiele des Apollo

Der Lidostrand. Aschenbach sitzt in seinem Sessel.

Chor der Hotelgäste

Unter dem strahlenden Himmel die See ...

Die See wogt seidig weiß,

Les heures calmes de l'aurore s'écoulent, s'écoulent
Jusqu'à la brune parfumée, jusqu'à la nuit languide,
Jour après jour, dans l'insouciance,
Les minutes s'écoulent
Tandis que lui, transporté dans le monde antique,
Demeure dans l'Élysée.

La Voix d'Apollon
Qui aime la beauté
Me vénère.
Je suis le sortilège
Qui régit ses jours.

(Tadzio "mène" un groupe de garçons sur la plage.)

Chœur
Point de garçon, sauf Phébus aux cheveux d'or
Menant ses chevaux dans l'azur du ciel –
*(Les garçons forment une pyramide...
et Tadzio grimpe au sommet.)*
Montant son char vivant triomphalement,
Enfant et dieu à la fois, il vit en grand seigneur dans les hauteurs.
(Les garçons se séparent.)
Point de garçon, sauf Phébus aux cheveux d'or –

La Voix d'Apollon
Et en mon honneur à présent
Ils racontent encore
Des récits olympiens
De chevalerie.

*(Jaschiu et un autre garçon cherchent à attirer l'attention de
Tadzio; la mère de Tadzio les observe.)
(Pendant que le Chœur chante, l'action se déroule illustrant ses
paroles.)
(Jaschiu fait valoir ses talents d'acrobate – il fait la roue etc.)
(Tadzio l'imité.)*

Chœur
Viens.

Calm morning hours drift on, drift on
To scented dusk and melting night,
Day after carefree day
The idle minutes run
While he, transported to the antique world,
Lives in Elysium.

The Voice of Apollo
He who loves beauty
Worships me.
Mine is the spell
That binds his days.

(Tadzio 'drives' a group of boys on to the beach.)

Chorus
23 No boy, but Phoebus of the golden hair
Driving his horses through the azure sky –
*(The boys form a pyramid...
and Tadzio climbs to the top.)*
Mounting his living chariot shoulder high,
Both child and god he lords it in the air.
(The boys dismount.)
No boy, but Phoebus of the golden hair –

The Voice of Apollo
Now in my praise
They tell again
Olympian tales
Of rivalry.

*(Jaschiu and another boy vie for Tadzio's attention,
watched by Tadzio's mother.)
(While the Chorus sings, the appropriate actions take place.)
(Jaschiu shows off his acrobatic skills – cartwheels etc.)
(Tadzio imitates him.)*

Chorus
Come.

Stille Morgenstunden vergehen, vergehen
Zu duftendem Abend und schmelzender Nacht,
Tag auf Tag sorgenlos
Verrinnen die müßigen Minuten,
Während er, in die Welt der Antike versetzt,
Im Elysium lebt.

Die Stimme des Apollo
Wer die Schönheit liebt,
Verehrt mich.
Mein ist der Zauber,
Der seine Tage bindet.

(Tadzio "treibt" eine Gruppe von Jungen auf den Strand hinaus.)

Chor
Kein Junge, sondern Phoebus mit dem goldenen Haar
Treibt seine Pferde über den azurinen Himmel –
*(Die Jungen bilden eine Pyramide ...
und Tadzio klettert auf deren Spitze.)*
Besteigt seinen lebenden Wagen schulterhoch,
Kind und Gott zugleich ist er Beherrscher der Lüfte.
(Die Jungen klettern wieder herab.)
Kein Junge, sondern Phoebus mit dem goldenen Haar –

Die Stimme des Apollo
Mir zu Ehren
Erzählen sie nun wieder
Olympische Geschichten
Vom Wettstreit.

*(Jaschiu und ein anderer Junge buhlen um Tadzios
Aufmerksamkeit; Tadzios Mutter sieht zu.)
(Während der Chor singt, finden dazu passende Handlungen
statt.)
(Jaschiu zeigt seine akrobatische Geschicklichkeit – schlägt Rad
usw.)
(Tadzio macht es ihm nach.)*

Chor
Kommt.

Vois où Hyacinthe joue
 Et se berce dans les rayons d'Apollon,
 Soleil insouciant qui dore son amour
 D'une beauté qui mène à la mort.
(L'autre garçon tente d'attirer l'attention de Tazio par son adresse; les deux garçons sont en compétition.)
 Mais un rival est là qui observe
 Et faiblit dévoré par l'envie.
 Le souffle furieux de Zéphyr, jaloux,
 Guide le coup qui lui sera fatal.
(Tazio est renversé accidentellement.)
(On le porte auprès de sa mère, qui le réconforte.)
 Pauvre garçon meurtri, tandis que sur le sol tu gis,
 Une fleur immortelle et bouclée de ton flanc jaillit.

La Voix d'Apollon
 L'amour qu'éveille la beauté
 Est une passion par les dieux inspirée
 Plus proche du divin
 Que ne l'est la raison.

(danse formelle en solo pour Tazio)

Chœur
 Sous l'arbre Socrate apprit à Phèdre
 Ce qu'était la beauté:
 La beauté est le seul reflet de l'esprit
 Qui par l'œil peut être surpris,
 Qui apporte à l'âme exilée
 Une image de la Divinité.

La Voix d'Apollon
 Aux fêtes du soleil
 Voir mes fervents rivaliser
 De force, d'adresse, d'agilité,
 Le corps glorifié.

24 See where Hyacinthus plays
 Basking in Apollo's rays,
 Careless sun that gilds his love
 With beauty that will fatal prove.
(The other boy tries to attract Tazio with his skill; the two boys compete.)
 But a rival watches there
 With envious pangs too strong to bear.
 Jealous Zephyr's angry breath
 Guides the blow that brings his death.
(Tazio is accidentally knocked down.)
(They carry him across to his mother, who comforts him.)
 Poor broken boy, as on the ground you rest
 The curled flower springs immortal from your breast.

The Voice of Apollo
 Love that beauty causes
 Is frenzy god-inspired
 Nearer to the gods
 Than sanity.

(formal solo dance for Tazio)

Chorus
25 Phaedrus learned what beauty is
 From Socrates beneath the tree:
 Beauty is the only form
 Of spirit that our eyes can see
 So brings to the outcast soul
 Reflections of Divinity.

The Voice of Apollo
 At the feasts of the sun
 See my devotees contest
 In strength, agility and skill
 The body's praise.

Seht wo Hyacinthus spielt,
 Sonnt sich in den Strahlen des Apollo,
 Sorglose Sonne, die seine Liebe vergoldet
 Mit Schönheit, die Verhängnis birgt.
(Der andere Junge versucht, Tazio mit seinem Können auf sich aufmerksam zu machen; die beiden Jungen wetteifern miteinander.)
 Doch ein Rivale sieht dort zu
 Voller Qual der Eifersucht, die unerträglich wird.
 Neidischen Zephyrs wütender Atem
 Lenkt den Schlag, der ihm den Tod bringt.
(Tazio wird aus Versehen umgestoßen.)
(Sie tragen ihn zu seiner Mutter hinüber, die ihn tröstet.)
 Armer gebrochener Jüngling, indem auf dem Boden du ruhst,
 Entsprießt die gefaltete Knospe unsterblich deiner Brust.

Die Stimme des Apollo
 Liebe von Schönheit verursacht
 Ist göttlich inspirierter Wahnsinn,
 Den Göttern näher
 Als der Vernunft.

(förmlicher Solotanz für Tazio)

Chor
 Phaedrus erfuhr, was Schönheit ist,
 Von Sokrates unter dem Baum:
 Schönheit ist die einzige Form
 Des Geistes, die unser Auge sehen kann;
 So bringt sie der verstoßenen Seele
 Einen Abglanz des Göttlichen.

Die Stimme des Apollo
 Am Fest der Sonne
 Siehe meine Anhänger wettstreiten
 In Kraft, Behendigkeit und Geschick,
 Zum Ruhm des Körpers.

SECOND DISQUE COMPACT

(Les garçons rivalisent d'adresse dans différents sports.)

Chœur

D'abord, la course!

(1. Courant)

Courez, courez,
prêts, partez,
un pied puis l'autre,
dépassez vous, courez, courez,
tout en souplesse, projetez le corps,
jambes, cuisses, bras mobiles.
(Tadzio est en tête.)

Ensuite, au fossé.

(2. Saut en longueur)

Exercez-vous,
tour à tour,
inspirez –
Partez!
Sautez haut
et rassemblez les membres,
à point nommé –
Partez!
Relâchez,
chassez le corps en avant,
projetez
bras et jambes,
effleurez le sol,
puis appuyez le talon.
Partez!

(C'est Tadzio qui a sauté le plus loin.)

Maintenant, le lancer!

(3. Lancer du disque)

Jeune discobole,
corps tendu, penché,
souplesant d'une main ferme

COMPACT DISC TWO

(The boys compete in a variety of sports.)

Chorus

1 First, the race!

(1. Running)

Run, run,
get ready go,
foot by foot
outpace one another
with flashing forms,
legs, thighs, working arms.
(Tadzio is first.)

Next, to the pit.

2 *(2. Long jump)*

Try your skill
turn by turn,
heaving breath –
Go!
Springing high
gather limbs,
time the moment –
Go!
Now release
shooting forward,
legs and arms
flinging forth,
skim, and land
with thudding heel.
Go!
(Tadzio has jumped furthest.)

Now, the throw!

3 *(3. Discus throwing)*

Young discobolus,
tensing body bent,
weighs the swelling stone

ZWEITE COMPACT DISC

(Die Jungen wettstreiten in verschiedenen Sportarten.)

Chor

Zuerst das Rennen!

(1. Wettlauf)

Lauft, lauft,
fertig, los,
Fuß auf Fuß
schneller als die anderen
mit blitzender Gestalt,
Beine, Schenkel, rudernde Arme.
(Tadzio ist Erster.)

Als nächstes zur Grube.

(2. Weitspringen)

Versucht euer Geschick,
ein ums andere Mal,
hechelnder Atem –
Los!
Springt hoch
sammelt Euch,
paßt den Moment ab –
Los!
Jetzt löst Euch,
schießt vorwärts,
Beine und Arme
nach vorne geschwungen,
fliegt, und landet
mit pochendem Fersschlag.
Los!
(Tadzio ist am weitesten gesprungen.)

Jetzt das Werfen!

(3. Diskuswerfen)

Junger Diskuswerfer,
den gespannten Körper gebeugt,
wiegt den schwellenden Stein

la pierre ronde,
la balançant de bas en haut,
rassemblant toutes ses forces,
cambrant le dos plus encore,
lançant à présent,
lançant le disque.
Jeune discobole!
(*Tadzio a réalisé le meilleur lancer.*)

Sur la pointe des pieds!

(4. *Lancer du javelot*)
En l'air, par-dessus,
tour gracieux, lâchez,
chaque fois plus haut
effleurant les cieux,
triomphante course,
liberté en apesanteur.
Mais la pointe enfin
doit toucher le sol.
(*Tadzio a réalisé le meilleur lancer.*)

Voici l'épreuve finale
de force et d'adresse!

(5. *Lutte*)
Prépare-toi à lutter,
fait face à l'adversaire
front contre front,
poing contre poing,
membres enroulés,
haletant sous l'effort,
écarté, rapproché,
immobile enfin – tendu, tendul
Telle une panthère, enlèvement par l'épaule.
(*Tadzio est le vainqueur du Pentathlon.*)

Qui est le vainqueur?

La Voix d'Apollon
Loue,

firm upon the hand,
swinging back and up,
gathering all his force,
arching wider still,
hurling now,
hurling the discus.
Young discobolus!
(*Tadzio has thrown furthest.*)

On tip-toe rise!

(4. *Javelin throwing*)
Up and over
graceful turn and drop,
higher each one
the heavens attempt,
triumphant flying,
free in weightless flight.
Yet to the earth at last
the shaft is bound.
(*Tadzio has thrown furthest.*)

For skill and strength
this is the final test!

(5. *Wrestling*)
Measure to fight,
face your man
forehead to forehead,
fist to fist,
limbs coiled round limbs,
panting with strain,
tear apart and close again,
immobile now – tensing, tensing!
Panther-like, a shoulder throw.
(*Tadzio is winner of the Pentathlon.*)

Who is the victor?

The Voice of Apollo
Praise,

fest in der Hand,
schwingt zurück und nach oben,
sammelt all seine Kraft,
beugt sich weiter vor,
schleudert nun,
schleudert den Diskus.
Jünger Diskuswerfer!
(*Tadzio hat am weitesten geworfen.*)

Auf die Zehenspitzen!

(4. *Speerwerfen*)
Hoch und hinüber,
anmutige Drehung und werfe,
höher ein jeder,
strebt den Himmel an,
triumphales Fliegen,
frei in schwerelosem Flug.
Doch zur Erde schließlich
ist der Speer gerichtet.
(*Tadzio hat den Speer am weitesten geworfen.*)

Auf Geschick und Kraft
ist dies der letzte Test!

(5. *Ringkampf*)
Nimm Maß vor dem Kampf,
stelle dich deinem Gegner
Stirn gegen Stirne,
Faust gegen Faust,
Glieder um Glieder gewunden,
keuchend vor Mühe,
geht auseinander, kommt wieder heran,
unbeweglich jetzt – Spannung, mehr Spannung!
Pantherhaft der Schulterwurf.
(*Tadzio geht aus dem Pentathlon siegreich hervor.*)

Wer ist der Sieger?

Die Stimme des Apollo
Ehre,

Loue ma puissance,
La beauté est le miroir de l'esprit.

Chœur

Tadzio a gagné.
Couronnez-le d'olivier!
(*Tadzio s'avance...*
les garçons dansent autour de lui.)
Tadzio a gagné,
Tadzio est le vainqueur.

(plusieurs fois répété)

(*Les Hôtes et les enfants s'éloignent, chantant encore,
abandonnant Tadzio. Aschenbach se lève et s'avance, très
excité.*)

Aschenbach

Tadzio, ce jeune adolescent, m'inspirera.
Ses lignes pures seront celles de mon style.
Je me libère sous l'emprise de la beauté.
J'écirai ce que le monde attend,
dans le ravissement de sa présence.

Quand les pensées deviennent sentiments, sentiments pensées...

Quand l'esprit s'incline devant la beauté...

Quand la nature perçoit l'instant d'extase...

Quand le génie abandonne la contemplation pour vivre un
moment dans le réel...

Alors Éros s'empare du mot.
(*Tadzio, en flânant, s'approche d'Aschenbach.*)
Éros...

Ah Tadzio, le vainqueur, l'admiration de tous,
je dois le féliciter.
Je dois lui parler,
nous deviendrons amis,
c'est simple, rien de plus naturel.
(*Tadzio passe devant Aschenbach qui se détourne.*)

Praise my power,
Beauty is the mirror of spirit.

Chorus

Tadzio has won.
Crown him with olive!
(*Tadzio comes forward...*
the boys dance round him.)
Tadzio has won,
Tadzio is victor.

(many times repeated)

(*The Hotel Guests and all the children retreat to the
distance, still singing, leaving Tadzio alone. Aschenbach
rises and comes forward, very excited.*)

Aschenbach

The boy, Tadzio, shall inspire me.
His pure lines shall form my style.
The power of beauty sets me free.
I will write what the world waits for,
rejoicing in his presence.

When thought becomes feeling, feeling thought...

When the mind bows low before beauty...

When nature perceives the ecstatic moment...

When genius leaves contemplation for one moment of
reality...

Then Eros is in the word.
(*Tadzio, sauntering, approaches Aschenbach.*)
Eros...

Ah Tadzio, the victor, the admiration of all,
I must say well done.
I must speak to him,
we will become friends,
it is easy, nothing more natural.
(*Tadzio passes Aschenbach who turns away.*)

Ehre meiner Macht,
Schönheit ist der Spiegel des Geistes.

Chor

Tadzio hat gesiegt.
Bekränzt ihn mit Olivenzweigen!
(*Tadzio kommt nach vorn ...
die Jungen tanzen um ihn her.*)
Tadzio hat gesiegt,
Tadzio ist Sieger.

(wird viele Male wiederholt)

(*Die Hotelgäste und alle Kinder ziehen sich, immer noch
singend, in den Hintergrund zurück und lassen Tadzio allein.
Aschenbach erhebt sich und kommt nach vorn; er ist sehr
erregt.*)

Aschenbach

Der Junge, Tadzio, wird mich inspirieren.
Seine klaren Linien werden meinen Stil formen.
Die Macht der Schönheit ist meine Befreiung.
Ich werde das schreiben, worauf die Welt wartet,
und mich an seinem Dasein erfreuen.

Wenn Denken zu Empfinden wird, Empfinden zu Denken ...

Wenn der Geist sich tief vor der Schönheit verneigt ...

Wenn die Natur den Moment der Ekstase wahrnimmt ...

Wenn das Genie für einen Augenblick der Wirklichkeit von der
Kontemplation abläßt ...

Dann erfüllt Eros das Wort.
(*Tadzio kommt herangeschlendert.*)
Eros ...

Ah, Tadzio, der Sieger, der von allen Bewunderte,
ich muß ihm meine Bewunderung aussprechen.
Ich muß ihn ansprechen,
wir werden Freunde werden,
das ist leicht, nichts ist natürlicher.
(*Tadzio geht an Aschenbach vorüber, der sich abwendet.*)

Trop tard, je ne pouvais... ne pouvais le faire...
Quelle confusion, absurde.
La chaleur du soleil m'a incommode sans doute.

Le désir va et vient
entre vie et esprit.
(La mère de Tazio revient le chercher, accompagnée de ses enfants.)
(Lorsqu'en se dirigeant vers l'hôtel, Tazio passe devant Aschenbach, il sourit.)
Ah! ne sourit pas ainsi!
Il ne faut sourire ainsi à personne.
(puis prenant conscience de la vérité enfin)
Je – t'aime.
Fin de l'Acte I

Acte II

[Introduction orchestrale]

Aschenbach *(avec son livre)*
Bien! voilà ce qui en est. Je ne peux trouver de meilleure description de mon état que ce cliché: "Je t'aime." Vaincu par la beauté, j'ai essayé, très simplement, d'utiliser l'émotion libérée pour ma propre création. Ce que j'ai écrit était bon, tout à fait ce que l'on attendait de moi; objectif, et poignant cependant. Mais lorsque ce fut achevé, je me suis senti avili – comme si j'avais participé à une orgie.

Puis je fus incité à donner à cette relation – si un attachement aussi unilatéral peut-être considéré comme une relation – un caractère plus naturel. Je voulais saluer le garçon, échanger quelques mots avec lui: je n'ai pu le faire. Mon cœur battant et mes membres tremblants ont refusé d'obéir à ma volonté. Je n'ai eu pour moi-même que dérision, comme l'amoureux déçu.

Qui comprend réellement le cheminement de l'esprit créateur? Cependant, "qu'il en soit ainsi." Ce "je t'aime" doit être

Too late, I couldn't... couldn't do it...
This is frenzy, absurd.
The heat of the sun must have made me ill.

So longing passes back and forth
between life and the mind.
(Tazio's mother comes back with her family to collect him.)
(As Tazio passes Aschenbach on the way into the hotel he smiles.)
Ah! don't smile like that!
No one should be smiled at like that.
(then realising the truth at last)
I – love you.
End of Act I

Act II

⁷ [Orchestral introduction]

Aschenbach *(with book)*
⁸ So, it has come to this. I can find no better description of my state than the hackneyed words 'I love you'. Overcome by beauty, I tried, quite simply, to use the emotion released for my own creation. What I wrote was good, quite what was expected of me; to the point, yet poignant. But when it was done I felt degraded – as if I had taken part in an orgy.

Then I was moved to put this relationship – if so one-sided an affair can be called a relationship – on to a natural footing. I would hail the boy, exchange a few words with him: I couldn't do it. My beating heart and trembling limbs refused to obey my will. So I had to mock myself as the crestfallen lover.

Who really understands the workings of the creative mind? Nonetheless, 'so be it'. This 'I love you' must be

Zu spät, ich konnte nicht ... konnte es nicht tun ...
Das ist Wahnsinn, absurd.
Die Sonnenhitze hat mich wohl krank gemacht.

So gleitet die Sehnsucht hin und her
zwischen Dasein und Geist.
(Tazios Mutter kehrt mit ihrer Familie zurück, um ihn abzuholen.)
(Als Tazio auf dem Weg ins Hotel an Aschenbach vorbeigeht, lächelt er.)
Ah! Lächle nicht auf diese Weise!
Niemand sollte so angelächelt werden.
(In diesem Moment begreift er die Wahrheit.)
Ich – liebe dich.
Ende des Ersten Akts

Zweiter Akt

[Orchestereinführung]

Aschenbach *(mit seinem Buch)*
Nun ist es also dazu gekommen. Ich kann für meinen Zustand keine bessere Beschreibung finden als die abgedroschenen Worte "Ich liebe dich". Von der Schönheit betört versuchte ich einfach, die freigesetzten Emotionen für meine eigene schöpferische Arbeit zu nutzen. Was ich schrieb war gut, entsprach den an mich gestellten Ansprüchen – war knapp und zu Herzen gehend. Doch als ich fertig war, fühlte ich mich degradiert, als hätte ich an einer Orgie teilgenommen.

Dann war ich getrieben, dieser Beziehung – wenn man eine so einseitige Affäre als Beziehung bezeichnen kann – eine ganz natürliche Basis zu geben. Ich würde dem Jungen zuwinken, ein paar Worte mit ihm wechseln; doch ich konnte es nicht. Mein klopfendes Herz und meine zitternden Glieder verweigerten mir den Gehorsam. So blieb mir nur, mich selbst als den unglücklichen Liebhaber zu verspotten.

Wer versteht schon das Wirken des schöpferischen Geistes? Doch trotzdem: "So sei es." Dieses "Ich liebe dich" sei

accepté; ridicule, mais sacré aussi, et non!, point déshonorant, même dans ces circonstances.

(pause)

Scène 8. Le salon de coiffure de l'hôtel (i)

Le Coiffeur de l'hôtel

Guardate, Signore!

Va bene, Signore?

(Aschenbach est installé dans un fauteuil chez le Coiffeur.)

Tournez la tête à gauche.

Oui le temps est idyllique.

Trop chaud? Oh, un tantinet.

Il y a moins de clients à l'hôtel?

(Le Coiffeur tient un miroir.)

Guardate, Signore!

Va bene, Signore?

Baissez un peu la tête, si vous voulez bien.

Mais que disiez-vous?

Vous entendez moins d'allemand?

Ah! vos compatriotes sont toujours très pointilleux, mais si aimables.

Voyez les von Beck par exemple!

J'ai eu Herr von Beck comme client pendant plusieurs étés, une magnifique chevelure si je puis dire, remarquable pour quelqu'un d'un certain âge,

et une peau si jeune!

(Guardate, Signore!)

Chaque année ils passent l'été ici,

(Va bene, Signore?)

mais cette fois, ils sont partis au bout de dix jours,

ils sont retournés dans les régions du nord, froides et si peu accueillantes.

(Levez un peu la tête!)

Le Signore ne va pas nous quitter?

Il ne craint pas la maladie, n'est-ce pas?

Aschenbach *(avec brusquerie)*

Maladie! Quelle maladie?

accepted; ridiculous but sacred too and no, not dishonourable even in these circumstances.

(passage of time)

Scene 8. The Hotel Barber's shop (i)

Hotel Barber

9 Guardate, Signore!

Va bene, Signore?

(Aschenbach is revealed in the Hotel Barber's chair.)

Move the head to the left.

Yes, the weather is idyllic.

Too hot? O, just a trifle.

The hotel guests are fewer?

(The Hotel Barber holds up a mirror.)

Guardate, Signore!

Va bene, Signore?

Your head down, if you please.

But what was that you're saying?

You hear less German?

Ah! your compatriots are always very careful but so nice.

Take the von Becks!

I've tended Herr von Beck for many summers, a splendid head of hair if I may say so, remarkable for someone in his middle years,

and such a youthful skin!

(Guardate, Signore!)

Each year they spend the summer with us,

(Va bene, Signore?)

but now after ten days they have gone,

gone back to the cold unwelcoming north.

(Head up just a little!)

The Signore is not leaving us?

He does not fear the sickness, does he?

Aschenbach *(sharply)*

Sickness! What sickness?

akzeptiert; lächerlich, aber zugleich auch heilig – und nein, nicht unehrenhaft, selbst unter den gegebenen Umständen.

(Zeit vergeht.)

Szene 8. Beim Hotelfriseur (i)

Hotelfriseur

Guardate, Signore!

Va bene, Signore?

(Aschenbach ist auf dem Frisierstuhl zu sehen.)

Drehen Sie den Kopf nach links.

Ja, das Wetter ist idyllisch.

Zu heiß? Ach, vielleicht ein bißchen.

Weniger Gäste im Hotel?

(Der Hotelfriseur hält einen Spiegel hoch.)

Guardate, Signore!

Va bene, Signore?

Den Kopf bitte nach unten beugen.

Was sagten Sie da?

Sie hören kaum mehr Deutsch?

Ach, Ihre Landsleute sind immer sehr vorsichtig, aber sehr nett.

Wie die von Becks!

Ich habe Herrn von Beck viele Sommer lang bedient, ein prächtiger Haarschopf, wenn ich das sagen darf, bemerkenswert für einen Herrn mittleren Alters,

und solch jugendfrische Haut!

(Guardate, Signore!)

Jeden Sommer verbringen sie bei uns,

(Va bene, Signore?)

aber diesmal sind sie schon nach zehn Tagen fort,

zurück in den kalten unwirtlichen Norden.

(Den Kopf nur etwas nach oben!)

Der Signore wird uns doch nicht verlassen?

Er fürchtet die Krankheit nicht, oder?

Aschenbach *(scharf)*

Krankheit? Was für eine Krankheit?

Coiffeur de l'hôtel

Rien, je ne sais rien.

Aschenbach

Mais vous venez d'en parler.

Coiffeur de l'hôtel

C'est sans importance, ce n'est rien.

Aschenbach

Vous devez savoir de quoi vous parlez.

Coiffeur de l'hôtel

Ne faites pas attention, monsieur, c'est sans importance.

Vous aimez cette lotion, monsieur?

Un délicieux parfum, monsieur.

Je sais, le Signore ne s'intéresse pas beaucoup à tout ça pour le moment.

Voilà, Signore.

(Aschenbach se lève.)

La semaine prochaine à la même heure?

Va bene, Signore, egregio Signore.

Prego, prego!

(Aschenbach s'avance tandis que le Coiffeur de l'hôtel et le fauteuil disparaissent.)

Aschenbach

Maladie? Quelle maladie?

Plus qu'un malaise provoqué par le sirocco?

Une maladie qui fait fuir les gens?

(pause)

Scène 9. La poursuite

Aschenbach est en gondole et se dirige vers Venise.

Aschenbach

Il me semble percevoir une odeur, non?

Une odeur douceâtre de désinfectant

qui couvre les effluves des canaux tranquilles?

Deuxième gondolier

Aou!

Hotel Barber

Nothing, I know nothing.

Aschenbach

But you mentioned it.

Hotel Barber

It is not important, it is nothing.

Aschenbach

You must know what you mean.

Hotel Barber

Take no notice, sir, it is not important.

You fancy this oil, sir?

A delectable scent, sir.

The Signore now takes little interest in such things, I know.

That is it, Signore.

(Aschenbach gets up from the chair.)

Next week at the same time?

Va bene, Signore, egregio Signore.

Prego, prego!

(Aschenbach comes forward as the Hotel Barber and his chair fade.)

Aschenbach

Sickness? What sickness?

More than a malaise from the scirocco?

A sickness to drive people away?

(passage of time)

Scene 9. The pursuit

¹⁰ *Aschenbach is crossing to Venice.*

Aschenbach

Do I detect a scent?

A sweetish medicinal cleanliness,

overlaying the smell of still canals?

Second Gondolier

Aou!

Hotelfriseur

Ach nichts, ich weiß von nichts.

Aschenbach

Aber Sie haben es doch eben erwähnt.

Hotelfriseur

Es ist nicht wichtig, es ist nichts.

Aschenbach

Sie müssen doch wissen, was Sie sagen.

Hotelfriseur

Ignorieren Sie es, mein Herr, es ist nicht so wichtig.

Möchten Sie dieses Öl, mein Herr?

Ein herrlicher Duft, mein Herr.

Der Signore mag solche Dinge nicht, ich weiß.

Das wär's, Signore.

(Aschenbach erhebt sich vom Stuhl.)

Nächste Woche zur gleichen Zeit?

Va bene, Signore, egregio Signore.

Prego, prego!

(Aschenbach kommt in den Vordergrund, während der Hotelfriseur und sein Stuhl verschwinden.)

Aschenbach

Krankheit? Was für eine Krankheit?

Mehr als die Wirkung des Schirokko?

Eine Krankheit, die die Leute vertreibt?

(Zeit vergeht.)

Szene 9. Die Verfolgung

Aschenbach setzt nach Venedig über.

Aschenbach

Ist da ein Geruch?

Eine süßliche medizinische Reinlichkeit,

die die Dünste stagnierender Kanäle überlagert?

Zweiter Gondoliere

Aou!

Premier gondolier (*dans le lointain*)

Aou'!

(*La gondole s'arrête et Aschenbach en sort. Il y a beaucoup de monde partout.*)

Aschenbach

Comme la ville est calme!
Que regardent-ils tous?

Citoyens (*lisant un avis*)

Il est conseillé à la population de prendre des précautions
contre l'infection.

Il est conseillé à la population de ne pas consommer de fruits
de mer en cette saison particulièrement chaude.

Il est conseillé à la population de ne pas utiliser les eaux des
canaux à des fins ménagères.

La population est mise en garde... mise en garde...

Aschenbach

Mise en garde... mise en garde...

Citoyens

Toute la population est mise en garde.

Aschenbach

Qu'est-ce qui se passe?

Les édiles témoignent rarement d'autant de sollicitude.

(*Aschenbach va parler à quelques marchands.*)

Quelle est cette odeur douceâtre
qui plane dans l'air, mes amis?

Marchands

Scusi?

Aschenbach

Que sont ces avertissements?

Souffleur de verre

Juste une précaution administrative, monsieur.

Garçon

Des réglementations de police, monsieur, auxquelles il convient
de se conformer.

First Gondolier (*very distant*)

Aou'!

(*The gondola stops and Aschenbach gets out. There are many people standing about.*)

Aschenbach

How quiet the city is!
What can they all be looking at?

Citizens (*reading from a notice*)

Citizens are advised to take precautions against infection.
Citizens are advised not to eat shellfish in this unusually
hot season.

Citizens must not use the canal waters for household
purposes.

People are warned... warned...

Aschenbach

Warned... warned...

Citizens

Everyone is warned.

Aschenbach

What is all this?

The city fathers are seldom so solicitous.

(*Aschenbach moves to talk to some shopkeepers.*)

What is this sweetish smell
that pervades the air, my friends?

Shopkeepers

Scusi?

Aschenbach

What are these warnings?

Glass Maker

Just a formal precaution, sir.

Restaurant Waiter

Police regulations, sir, with which we must conform.

Erster Gondoliere (*aus großer Ferne*)

Aou'!

(*Die Gondel legt an und Aschenbach steigt aus. Viele Leute stehen umher.*)

Aschenbach

Wie still die Stadt ist!
Was schauen sie sich nur alle an?

Anwohner (*einen Anschlag lesend*)

Die Bürger sind angewiesen, Vorsichtsmaßnahmen gegen eine
mögliche Infektion zu ergreifen.

Es wird empfohlen, bei diesem ungewöhnlich heißen Wetter
möglichst keine Schalentiere zu verzehren.

Das Kanalwasser darf nicht im Haushalt verwendet werden.
Es wird gewarnt ... gewarnt ...

Aschenbach

Gewarnt ... gewarnt ...

Anwohner

Alle sind gewarnt.

Aschenbach

Was soll das alles?

Die Stadtväter sind selten so besorgt.

(*Aschenbach geht auf einige Ladeninhaber zu, um mit ihnen zu sprechen.*)

Was ist dieser süßliche Geruch,
der die Luft durchdringt, meine Herren?

Ladeninhaber

Scusi?

Aschenbach

Was sind das für Warnungen?

Glasbläser

Bloß eine offizielle Maßregel, mein Herr.

Kellner

Polizeiverfügungen, mein Herr, an die wir uns halten müssen.

Marchande de dentelles

Il fait étouffant et il y a du sirocco.

Un guide

Non, sans importance, monsieur, une mesure préventive –
Puis-je guider le Signore,
je peux lui trouver...

Aschenbach

Basta! Basta!

(*Aschenbach s'en va.*)

Marchands

Scusi, Signore!

Mendiant(e) (le poursuivant)

La carità!
Bambini malades.

Vendeuse de journaux (entrant)

La Stampa! Giornali tedeschi...
Il Mondo! Journaux allemands...

Aschenbach

Das Tagblatt, grazie.

Vendeuse de journaux

Grazie, Signore... La Stampa!
Giornali inglesi... Il Mondo!
La Stampa! Giornale, giornale...

(*Elle sort.*)

Aschenbach

Voyons ce qui se dit dans mon pays.
(*lisant*)

"Rumeurs de choléra à Venise officiellement démenties.
Rumeurs d'épidémie naissante à Venise officiellement
démenties."

Ah, voilà. "Nous doutons de la bonne foi des autorités
véniennes qui refusent d'admettre l'apparition de cas de
choléra dans la cité. Il est conseillé aux touristes allemands de

Lace Seller

The air is sultry, the scirocco blows.

A Guide

No, quite unimportant, sir, precautionary –
Let me guide the Signore,
I can find him...

Aschenbach

Basta! Basta!

(*Aschenbach turns away.*)

Shopkeepers

Scusi, Signore!

Beggar Woman (pursuing him)

La carità!
The bambini are sick.

Newspaper Seller (entering)

La Stampa! Giornali tedeschi...
Il Mondo! German newspapers...

Aschenbach

Das Tagblatt, grazie.

Newspaper Seller

Grazie, Signore... La Stampa!
Giornali inglesi... Il Mondo!
La Stampa! Giornale, giornale...

(*goes out*)

Aschenbach

Let me see what my countrymen say.
(*reading*)

"Rumours of cholera in Venice officially denied.
Rumours of an incipient plague in Venice officially
denied."

Ah, here it is. "We doubt the good faith of the Venetian
city fathers in their refusal to admit to the cases of
cholera in the city. German citizens should return as soon

Verkäuferin von Klöppelspitzen

Die Luft ist schwül, der Schirokko weht.

Ein Fremdenführer

Nein, völlig unwichtig, mein Herr, nur zur Vorbeugung –
Ich kann den Signore führen,
ich finde für ihn ...

Aschenbach

Basta! Basta!

(*Aschenbach wendet sich ab.*)

Ladeninhaber

Scusi, Signore!

Bettlerin (verfolgt ihn)

La carità!
Die bambini sind krank.

Zeitungsverkäuferin (kommt herein)

La Stampa! Giornali tedeschi ...
Il Mondo! Deutsche Zeitungen ...

Aschenbach

Das Tagblatt, grazie.

Zeitungsverkäuferin

Grazie, Signore ... La Stampa!
Giornali inglesi ... Il Mondo!
La Stampa! Giornale, giornale ...

(*geht ab*)

Aschenbach

Mal sehen, was meine Landsleute sagen.
(*liest*)

"Gerüchte über Cholera in Venedig offiziell bestritten.
Gerüchte über eine beginnende Seuche in Venedig offiziell
dementiert."

Ah, hier ist es. "Wir zweifeln an den guten Absichten der
Stadtväter Venedigs, die sich weigern, die in der Stadt
aufgetretenen Cholerafälle zuzugeben. Deutsche Staatsbürger

quitter la ville sans tarder." Pouah! rumeurs, rumeurs. Ils devraient garder le silence. Le secret de la cité est chaque jour plus sombre, comme le secret de mon propre cœur.

(La famille polonaise apparaît.)

Il faut qu'aucune allusion ne leur soit faite.

Il faut qu'ils ne sachent rien.

Il faut qu'ils ne quittent pas.

(Aschenbach se met à suivre la famille.)

Et à présent je ne peux les quitter des yeux,

il s'agit de surveiller, de flâner, journellement.

Étrange époque de rencontres fortuites, d'espoirs douloureux, de communion silencieuse.

(La famille est assise à une table de café sur la Piazza.

Aschenbach est assis non loin d'eux. L'orchestre du café joue.)

(Délibérément, la mère de Tazio se lève et se place entre son fils et Aschenbach.)

(La famille quitte le café et se met en route. Aschenbach suit.)

Une recherche assidue me conduit vers eux,
la ruse me le fait découvrir.

(La famille s'approche de St Marc et y entre.)

Mes yeux le contemplent même dans sa prière,
encens et maladie se confondent dans l'air.

(Aschenbach suit. Tazio s'agenouille un peu à distance des autres. Aschenbach est debout parmi la foule que le hasard a réunie là, éloigné de la famille. Un office est en cours. Cloches)

Chœur

Kyrie eleison, Christe eleison.

(Tazio est conscient de la présence d'Aschenbach.)

Christe audi nos, Christe exaudi nos.

Sancte Marce ora pro nobis.

Prêtre

Ite, missa est.

as possible.' Ugh! rumours, rumours. They should be silent. The city's secret, growing darker every day, like the secret in my own heart.

(The Polish family appears.)

They must receive no hint.

They must not be told.

They must not leave.

¹¹ *(Aschenbach begins following the family.)*

And now I cannot let them out of sight,

daily I watch and wander.

Strange times of chance encounters, painful hopes,
and silent communion.

(The family is sitting at a café table in the Piazza.

Aschenbach sits near them. The café orchestra plays.)

(Tazio's mother deliberately gets up and places herself between her son and Aschenbach.)

(The family leaves and starts walking. Aschenbach follows.)

Careful search now leads me to them,
cunning finds him out.

(The family approaches and enters St Mark's.)

My eyes are on him even at his prayer,
incense and sickness mingle in the air.

(Aschenbach follows. Tazio kneels a little apart from the others. Aschenbach stands amongst the casual populace away from the family. There is a service going on. Bells)

Chorus

¹² Kyrie eleison, Christe eleison.

(Tazio is aware of Aschenbach's presence.)

Christe audi nos, Christe exaudi nos.

Sancte Marce ora pro nobis.

Priest

Ite, missa est.

sollten so schnell wie möglich heimkehren." Ach! Gerüchte, Gerüchte. Die sollten still sein. Das Geheimnis der Stadt wird täglich düsterer, genau wie das Geheimnis in meinem Herzen.

(Die polnische Familie erscheint.)

Sie dürfen keinen Hinweis erhalten.

Sie dürfen nichts erfahren.

Sie dürfen nicht abreisen.

(Aschenbach beginnt, der Familie nachzugehen.)

Jetzt kann ich sie nicht mehr aus den Augen lassen,

täglich beobachte ich sie und gehe ihnen nach.

Seltsame Augenblicke plötzlicher Begegnung, schmerzlicher
Hoffnung

und stummer Kommunikation.

(Die Familie sitzt an einem Cafétisch auf der Piazza.

Aschenbach sitzt in ihrer Nähe. Das Unterhaltungsorchester des Cafés spielt.)

(Tazios Mutter steht entschlossen auf und setzt sich zwischen ihren Sohn und Aschenbach.)

(Die Familie verläßt das Café und beginnt einen Spaziergang.

Aschenbach folgt.)

Sorgfältiges Suchen führt mich zu ihnen,
List spürt ihn auf.

(Die Familie kommt zum Markusdom und betritt ihn.)

Selbst beim Gebet ruhen meine Augen auf ihm,
Weihrauch und Krankheit durchdringen die Luft.

(Aschenbach folgt ihnen. Tazio kniet etwas entfernt von den anderen nieder. Aschenbach steht in einiger Distanz inmitten der anwesenden Besucher. Es findet gerade ein Gottesdienst statt. Glocken ertönen.)

Chor

Kyrie eleison, Christe eleison.

(Tazio ist sich der Gegenwart Aschenbachs bewußt.)

Christe audi nos, Christe exaudi nos.

Sancte Marce ora pro nobis.

Priester

Ite, missa est.

(L'office est terminé, la famille quitte l'église. Aschenbach les suit tandis qu'ils descendent la Merceria.)

Aschenbach

Quand je suis à proximité, il le sait.
Comme pour moi un visage calme, paisible,
dissimule l'effroi –
cependant je suis comme mû...

(Les Citoyens apparaissent peu à peu.)

Chœur des citoyens

Des hôtels élégants viennent moins de résidents
flâner dans nos ruelles.

Aschenbach

Cependant je suis comme mû...

Chœur des citoyens

Nous qui vivons du tourisme estival
gardons le secret de la cité.

Aschenbach

Cependant je suis comme mû...

Chœur des citoyens

Point de danger si nous sommes vigilants
et faisons ce qui nous est demandé.

Aschenbach

Cependant je suis comme mû...

Chœur des citoyens

Sous un ciel brûlant
le sirocco souffle encore.

*(Aschenbach se retrouve soudain face à face avec la famille.
Il salue, soulève son chapeau et s'éloigne.)*

Aschenbach

Ô jours voluptueux,
ô la joie dont je suis la proie:
poursuite fiévreuse,
frayeur délicieuse,

(The service is over, the family leaves. Aschenbach follows them down the Merceria.)

Aschenbach

When I am near, he knows.
As for me a calm untroubled face
hides a panic fear –
yet am I driven on...

(The Citizens gradually appear.)

Chorus of Citizens

Fewer guests from smart hotels
come to walk about our streets.

Aschenbach

Yet am I driven on...

Chorus of Citizens

We who live by summer's trade
guard the city's secret.

Aschenbach

Yet am I driven on...

Chorus of Citizens

There's no danger if we watch
and do as we are told.

Aschenbach

Yet am I driven on...

Chorus of Citizens

Under a burning sky
the scirocco still blows.

*(Aschenbach suddenly comes face to face with the family.
He bows, raises his hat and turns away.)*

Aschenbach

O voluptuous days,
O the joy I suffer:
feverish chase,
exquisite fear,

*(Der Gottesdienst ist beendet, die Familie verläßt die Kirche.
Aschenbach folgt ihnen die Merceria hinunter.)*

Aschenbach

Er weiß es, wenn ich ihm nah bin.
Was mich betrifft, so verbirgt ein ruhiges, unbesorgtes Gesicht
panische Furcht –
und doch treibt es mich weiter ...

(Langsam tauchen die Anwohner auf.)

Chor der Anwohner

Weniger Gäste aus den feinen Hotels
sieht man jetzt in unseren Straßen.

Aschenbach

Und doch treibt es mich weiter ...

Chor der Anwohner

Wer wie wir vom Sommergeschäft lebt,
hütet das Geheimnis der Stadt.

Aschenbach

Und doch treibt es mich weiter ...

Chor der Anwohner

Es besteht keine Gefahr, solange wir aufpassen
und tun, was man uns sagt.

Aschenbach

Und doch treibt es mich weiter ...

Chor der Anwohner

Unter dem glühenden Himmel
weht noch immer der Schirokko.

(Plötzlich steht Aschenbach der Familie gegenüber. Er verbeugt sich, zieht den Hut und wendet sich ab.)

Aschenbach

Oh sinnliche Zeit,
oh die Freuden, die ich erleide;
fiebrige Jagd,
erlesene Furcht,

le goût de la connaissance,
le temps gagné dans le silence
tandis que l'écho des appels retentit
dans le labyrinthe.

(La famille monte dans une gondole.)

(un Gondolier est appelé)

Suis-les!

(Aschenbach monte dans une autre gondole et les suit tout au long des canaux.)

Premier gondolier *(gondole des Polonais)*

Aou! De longo aou!

Deuxième gondolier *(gondole d'Aschenbach)*

Aou!

Troisième gondolier *(à distance)*

Aou!

Chiamate! Aou!

(Les deux gondoles se balancent fortement sur les eaux.)

Premier et Deuxième gondoliers

Aou! Stagando aou!

(La famille polonaise sort de sa gondole.)

(Aschenbach les suit.)

Aschenbach

Ah, Tadzio, Éros, charmeur,
vois, je suis au-delà de toute peur,
aveugle au danger,
ivre, impuissant,
noyé dans la béatitude de la folie.

Ah!

(La famille pénètre dans l'hôtel, suivie d'Aschenbach.)

Tadzio, Éros, charmeur.

Ah!

(Tadzio disparaît dans sa chambre.)

(Aschenbach reste un moment appuyé contre le chambranle de la porte.)

the taste of knowledge,
time gained by silence
while the echoing cries answer
from the labyrinth.

(The family gets into a gondola.)

(calling to a Gondolier)

Follow them!

(Aschenbach gets into another gondola and follows them through the canals.)

First Gondolier *(the Poles' boat)*

Aou! De longo aou!

Second Gondolier *(Aschenbach's boat)*

Aou!

Third Gondolier *(from a distance)*

Aou!

Chiamate! Aou!

(The two gondolas rock sharply.)

First and Second Gondoliers

Aou! Stagando aou!

(The Polish family gets out of their gondola.)

(Aschenbach follows them.)

Aschenbach

Ah, Tadzio, Eros, charmer,
see, I am past all fear,
blind to danger,
drunken, powerless,
sunk in the bliss of madness.

Ah!

(The family enters the hotel, followed by Aschenbach.)

Tadzio, Eros, charmer.

Ah!

(Tadzio disappears into his bedroom.)

(Aschenbach remains some time leaning against the door post.)

Geschmack der Erkenntnis,
Zeit gewonnen durch Schweigen,
während die Echorufe
aus dem Labyrinth herschallen.

(Die Familie steigt in eine Gondel.)

(ruft einem Gondoliere zu)

Ihnen nach!

(Aschenbach steigt in die zweite Gondel und folgt ihnen durch die Kanäle.)

Erster Gondoliere *(Boot der polnischen Familie)*

Aou! De longo aou!

Zweiter Gondoliere *(Aschenbachs Boot)*

Aou!

Dritter Gondoliere *(von ferne)*

Aou!

Chiamate! Aou!

(Die beiden Gondeln schwanken heftig.)

Erster und Zweiter Gondoliere

Aou! Stagando aou!

(Die polnische Familie steigt aus ihrer Gondel aus.)

(Aschenbach folgt ihnen.)

Aschenbach

Ah, Tadzio, Eros, Zauberer,
siehe, ich habe alle Ängste hinter mir gelassen,
bin blind für die Gefahr,
trunken, machtlos,
versunken im Entzücken des Wahnsinns.

Ah!

(Die Familie betritt das Hotel, Aschenbach folgt.)

Tadzio, Eros, Zauberer.

Ah!

(Tadzio verschwindet in seinem Zimmer.)

(Aschenbach verweilt einige Zeit an den Türpfosten gelehnt.)

*(Il se dirige ensuite lentement vers sa chambre.)
(Ébranlé, mais excité, il se reprend en main.)
(avec son livre)*
Gustav von Aschenbach, quel chemin as-tu donc emprunté?
Que diraient tes aïeux – des hommes dignes et respectables,
au nom et sous l'influence desquels tu as fait, toi l'artiste,
d'une existence consacrée à l'art un service, une vie héroïque
de lutte et d'abstinence.
(Il s'arrête et se sourit à lui-même.)
Oui, mais comme grandissent les héros, grandit aussi Éros.
Qu'ils aient été séduits ne leur a point fait honte, mais apporté
plutôt éloges et honneur.

Scène 10. Les comédiens ambulants
*Sur la terrasse de l'hôtel après le dîner. Le Portier de l'hôtel et
un Garçon guide les hôtes.*

Portier de l'hôtel
Par ici pour les comédiens, Signori!
Par ici!

Garçon
Par ici, je vous prie.

Portier de l'hôtel
Une bande d'originaux bien sûr, mais vous allez vous amuser.

Garçon
Une bande d'originaux.

Portier de l'hôtel *(répondant à un hôte)*
Oui, ils viennent chaque année; c'est une tradition.
Prenez place, Signori.

Garçon
Prenez place, Signori.

(Les Hôtes prennent place.)

Hôtes
Les comédiens sont là,
Où faut-il donc s'asseoir?

*(He then slowly goes to his room.)
(Shaken but excited, he calls himself to order.)
(with book)*
¹³ Gustav von Aschenbach, what is this path you have taken?
What would your forebears say – decent, stern men, in
whose respectable name and under whose influence you,
the artist, made the life of art into a service, a hero's life
of struggle and abstinence?
(He pauses, smiles to himself.)
Yes, but when heroes have flourished, Eros has flourished
too. It was no shame to them to be enthralled, rather it
brought them praise, it brought them honour.

Scene 10. The Strolling Players
*On the terrace outside the hotel after dinner. The Hotel
Porter and Waiter are ushering the guests.*

Hotel Porter
¹⁴ This way for the players, Signori!
This way!

Hotel Waiter
Please, come this way.

Hotel Porter
A rough lot of course, but you'll enjoy it.

Hotel Waiter
A rough lot.

Hotel Porter *(answering a guest)*
Yes, they come each year; it is the custom.
Take your places, Signori.

Hotel Waiter
Take your places, Signori.

(The Hotel Guests take their places.)

Hotel Guests
The players are here,
Where are our places?

*(Dann geht auch er langsam in sein Zimmer.)
(Aufgewühlt und erregt ruft er sich zur Ordnung.)
(mit seinem Buch)*
Gustav von Aschenbach, welchen Weg hast du da eingeschlagen?
Was würden deine Vorfahren sagen – ehrbare, strenge Männer, in
deren respektablem Namen und unter deren Einfluß du, der
Künstler, das Leben dem Dienst an der Kunst gewidmet hast, ein
Heldenleben voller Kampf und Enthaltsamkeit?
(Er hält inne, lächelt.)
Ja, aber wenn Helden triumphierten, triumphtierte auch Eros.
Ihnen war es keine Schande, sich der Liebe zu beugen,
vielmehr brachte es ihnen Ruhm, brachte ihnen Ehrungen.

Szene 10. Die Straßenspieler
*Auf der Terrasse vor dem Hotel, nach dem Abendessen. Der
Hotelporier und der Kellner weisen den Gästen die Plätze an.*

Hotelporier
Hier entlang zu den Spielern, Signori!
Hier entlang!

Kellner
Bitte, kommen Sie hier entlang.

Hotelporier
Eine ungehobelte Truppe natürlich, aber Sie werden sich
unterhalten.

Kellner
Eine ungehobelte Truppe.

Hotelporier *(antwortet einem Gast)*
Ja, sie kommen jedes Jahr; das ist so Brauch.
Nehmen Sie Ihre Plätze ein, Signori.

Kellner
Nehmen Sie Ihre Plätze ein, Signori.

(Die Hotelgäste nehmen ihre Plätze ein.)

Hotelgäste
Die Spieler sind da,
Wo sind unsere Plätze?

Les comédiens sont là
Et vont nous égayer
De grimaces et railleries,
De vieux airs rajeunis
Ou de bouffonnerie tout récemment appris.
Pour nous satisfaire, nous amuser,
Pour nous faire la cour, nous inviter,
Les comédiens sont là,
Et nous voilà assis!

(Les Comédiens ambulants commencent à jouer. Un jeune homme et une jeune fille s'avancent: deux acrobates miment les instruments – flûte et guitare.)

Jeune homme et Jeune fille

O mio carino/mia carina, j'ai tant besoin que tu sois près de moi –

Jeune homme

Comme la sirène a besoin du sel de la mer, mon cœur, je...

Jeune fille

Mon cœur, je pleure quand tu es loin de moi, quand tu ne peux m'entendre –

Jeune homme

Et dans mes veines le sang se glace.

Ensemble

Il aurait mieux valu se voir et se quitter –

Jeune fille

Je connaissais le Credo, mais ne peux le réciter maintenant –

Jeune homme

Ni le Gloria, ni l'Ave Maria –

Ensemble

Comment vais-je sauver mon âme, l'anima mia?

(Aschenbach va s'asseoir, loin des autres hôtes.)

Mon cœur, ta beauté guide ma vie –

(On aperçoit Tadzio sur la terrasse.)

– Tout comme l'étoile polaire guide le marin ballotté par la tempête.

The players are here
To charm and delight us
With quips and grimaces,
With old songs new turned,
With new antics learned.
To please and excite us,
To woo and invite us
The players are here,
We're in our places!

(The Strolling Players begin. A boy and a girl come forward: two acrobats mime the instruments – flute and guitar.)

Boy and Girl

O mio carino/mia carina, how I need you near me –

Boy

Just as the Siren needs the salt sea water, Dearest, I...

Girl

Dearest, I weep when you're not near to hear me –

Boy

And in my veins the blood begins to falter.

Both

Better by far if we had met and parted –

Girl

I knew the Creed, but now I can't get started –

Boy

Can't say the Gloria nor l'Ave Maria –

Both

How shall I save my soul, l'anima mia?

(Aschenbach takes his place, apart from the other guests.)

Dearest, my life is guided by your beauty –

(Tadzio is visible on the terrace.)

– Just as the North star guides the storm-tossed sailor.

Die Spieler sind da,
Uns zu verzaubern, uns zu entzücken
Mit Hieben und Grimassen,
Mit alten Liedern in neuem Gewand,
Mit frischen Kapriolen.
Uns zu gefallen, uns zu erregen,
Uns zu verführen, uns zu locken,
Die Spieler sind da,
Und wir sind gespannt!

(Die Straßenspieler beginnen. Ein Junge und ein Mädchen kommen nach vorn; zwei Akrobaten mimen die Instrumente – Flöte und Gitarre.)

Junge und Mädchen

O mio carino/mia carina, wie erseh'n ich Dich an meiner Seite –

Junge

So wie die Sirene das Meerwasser vermißt, Liebste, so ...

Mädchen

Liebster, bist Du nicht da mich zu hören, so wein' ich –

Junge

Und in meinen Adern stockt mir das Blut.

Beide

Besser wir wären uns nur flüchtig begegnet –

Mädchen

Ich kannte das Credo, doch jetzt kann ich's nicht einmal beginnen –

Junge

Kann weder Gloria noch Ave Maria –

Beide

Wie soll ich meine Seele retten, l'anima mia?

(Aschenbach setzt sich abseits der übrigen Gäste nieder.)

Liebste/Liebster, deine Schönheit ist mein Leitstern –

(Tadzio wird auf der Terrasse sichtbar.)

– So wie der Polarstern im Sturm den Schiffer führt.

Jeune homme

Pour toi, honneur, travail, devoir sont oubliés.

Ensemble

Carina/L'anima mia, comment sauver mon âme?

(Le Chef du groupe de comédiens s'avance; un acrobate mime la trompette.)

Chef

La mia nonna me disait toujours,

"Laisse les blondes tranquilles, Sonny –
Sono tutte vagabonde!"

La mia mamma me disait toujours,

"Ne choisis pas une brunette, Sonny –
Sono tutte traditore!"

Padre mio me disait toujours,

"Ne touche jamais à une rousse, Sonny –
Sono tutte... sono tutte..."

Jamais donc je ne pourrai me marier –
Evviva la libertà.

*(Le Chef circule parmi les spectateurs avec son chapeau.)
(Aschenbach l'interpelle.)*

Aschenbach

Une petite question, je vous prie.

Chef

Signore?

(Pendant cette conversation, les deux acrobates divertissent les spectateurs.)

Aschenbach

Pourquoi désinfecte-t-on Venise?

Chef

Prescription, juste une prescription.

Aschenbach

Aucune plaie ne menace donc à Venise?

Boy

For you forgotten honour, work and duty.

Boy and Girl

Carina/L'anima mia, how shall I save my soul?

¹⁵ *(The Leader of the Players comes forward, an acrobat mimes the trumpet.)*

Leader of the Players

La mia nonna always used to tell me,

'Leave the blondes alone, Sonny –
Sono tutte vagabonde!'

La mia mamma always used to tell me,

'Don't you choose brunettes, Sonny –
Sono tutte traditore!'

Padre mio always used to tell me,

'Never touch a redhead, Sonny –
Sono tutte... sono tutte...'

So I shall never be able to marry –
Evviva la libertà.

*(The Leader goes among the guests with his hat.)
(Aschenbach calls to him.)*

Aschenbach

A word, please.

Leader of the Players

Signore?

(During this conversation the two acrobats amuse the guests.)

Aschenbach

Why are they disinfecting Venice?

Leader of the Players

Orders, just orders.

Aschenbach

So there is no plague in Venice?

Junge

Vergessen sind Ehre, Pflicht und Streben.

Junge und Mädchen

Carina/L'anima mia, wie soll ich meine Seele retten?

(Der Anführer der Truppe kommt nach vorne, ein Akrobat mimt eine Trompete.)

Anführer der Truppe

La mia nonna pflegte mir zu sagen:

"Laß die Finger von den Blondinen, Söhnchen –
Sono tutte vagabonde!"

La mia mamma pflegte mir zu sagen:

"Wähl bloß keine Brunette, Söhnchen –
Sono tutte traditore!"

Padre mio pflegte mir zu sagen:

"Rühr bloß keinen Rotschopf an, Söhnchen –
Sono tutte ... sono tutte ..."

Darum werde ich niemals heiraten können –
Evviva la libertà.

*(Der Anführer geht mit seinem Hut unter den Gästen herum.)
(Aschenbach ruft ihn zu sich.)*

Aschenbach

Auf ein Wort, bitte.

Anführer der Truppe

Signore?

(Während das Gespräch stattfindet, amüsieren die beiden Akrobaten die Gäste.)

Aschenbach

Warum wird Venedig desinfiziert?

Anführer der Truppe

Anweisungen, das sind bloß Anweisungen.

Aschenbach

Also gibt es keine Seuche in Venedig?

Chef

Ha! Vous en avez de bonnes,
le sirocco est une plaie peut-être?
Ou la police? Voilà une plaie!
Non, il y a erreur, Signore!
C'est la chaleur, la chaleur et le temps.
Basta! Basta!
*(Le Chef tente de continuer de passer le chapeau...
mais il est intercepté par le Portier de l'hôtel.)*
Ici, bas les pattes!

Portier de l'hôtel

Qu'avez-vous dit au Signore allemand?

Chef

Rien. Passons!

Portier de l'hôtel

Qu'avez-vous dit?

Chef

Qu'il racontait des bêtises,
voilà ce que je lui ai dit.

Portier de l'hôtel

Continuez alors, ils attendent,
et attention, pas un mot.

*(Le Chef rejoint en courant les autres comédiens...
et entonne le "Chant du rire". Aschenbach et Tazio ne rient à
aucun moment.)*

Chef

Fiorir rose in mezo al giasso
e de agosto nevegat.

[Les roses fleurissent-elles au cœur de la glace?
La neige tombe-t-elle en août?]

Chœur

Ha, ha, ha, ha,
Ridicule, ridicule!

Leader of the Players

Ha! That's a good one,
perhaps the scirocco's a plague?
Or the police, they are a plague!
No, you've got it wrong, Signore!
It's the heat, the heat and the weather.
Basta! Basta!
*(The Leader tries to go on with his collecting...
but is intercepted by the Hotel Porter.)*
Here, hands off!

Hotel Porter

What did you say to the German Signore?

Leader of the Players

Nothing. Let go!

Hotel Porter

What did you say?

Leader of the Players

Told him he was talking a lot of nonsense,
that's what I told him.

Hotel Porter

Go on then, they're waiting,
and mind you, not a word.

*(The Leader runs back to the other players...
and starts the 'Laughing Song'. Aschenbach and Tazio
never join in the laughter.)*

Leader of the Players

16 Fiorir rose in mezo al giasso
e de agosto nevegat.

[Do roses flower in the midst of ice?
Does snow fall in August?]

Chorus

Ha, ha, ha, ha,
How ridiculous you are!

Anführer der Truppe

Ha! Der ist gut,
ist etwa der Schirokko eine Seuche?
Oder die Polizei, die sind eine Seuche!
Nein, das haben Sie falsch verstanden, Signore!
Es ist die Hitze, die Hitze und das Wetter.
Basta! Basta!
*(Der Anführer möchte weiter Geld sammeln ...
aber er wird vom Hotelporrier aufgehalten.)*
He da, Hände weg!

Hotelporrier

Was hast du zu dem deutschen Signore gesagt?

Anführer der Truppe

Nichts. Laß mich los!

Hotelporrier

Was hast du gesagt?

Anführer der Truppe

Daß er 'ne Menge Quatsch redet,
das habe ich ihm gesagt.

Hotelporrier

Dann mach' weiter, sie warten schon,
und, hörst du, kein Wort.

*(Der Anführer läuft zu den anderen Spielern zurück ...
und beginnt das "Lachlied". Aschenbach und Tazio lachen
nicht mit.)*

Anführer der Truppe

Fiorir rose in mezo al giasso
e de agosto nevegat.

[Blühen Rosen mitten im Eis?
Fällt Schnee im August?]

Chor

Ha, ha, ha, ha,
Wie lächerlich du bist!

Chef

Trovar onde in terra ferma
e formighe in mezo al mar.

[Y a-t-il des vagues sur la terre ferme,
ou des fourmis au milieu de la mer?]

(*Chœur*)

Giovinoto che a na vecia
tanti basi ghe vol dar.

[Un jeune homme a-t-il envie
d'embrasser une vieille femme?]

(*Chœur*)

Bela tosa che se voia
co un vecio maridar.

[Une jolie fille a-t-elle envie
d'épouser un vieil homme?]

(*Chœur*)

Oseleto un fià stracheto
che sia bon da sifolar.

[Un oiseau fatigué
peut-il encore siffler?]

(*aux Hôtes*)

Quelle bande de fous, vous êtes!
Ha, ha, ha, ha!

Chœur

Ridicule, ridicule!
Ha, ha, ha, ha.

*(Tous rient, entraînés par le Chef, et de plus en plus fort...
jusqu'à ce qu'ils les arrêtent d'un geste.)*

*(Il disparaît avec les comédiens sous une nuée
d'applaudissements, puis revient seul.)*

*(Le Chef commence alors à faire le bouffon...
terminant par un geste large.)*

Leader of the Players

Trovar onde in terra ferma
e formighe in mezo al mar.

[Are there waves upon dry land,
or ants in the middle of the sea?]

(*Chorus*)

Giovinoto che a na vecia
tanti basi ghe vol dar.

[Does a young man want
to give an old woman kisses?]

(*Chorus*)

Bela tosa che se voia
co un vecio maridar.

[Does a pretty girl wish
to marry an old man?]

(*Chorus*)

Oseleto un fià stracheto
che sia bon da sifolar.

[Is a tired bird
still any good at whistling?]

(*to the Hotel Guests*)

What a lot of fools you are!
Ha, ha, ha, ha!

Chorus

How ridiculous you are!
Ha, ha, ha, ha.

*(General laughter, led by the Leader, grows in intensity...
until he stops it with a gesture.)*

*(He takes the players off amidst applause, and then returns
himself.)*

*(The Leader then starts his antics...
ending with a wild gesture.)*

Anführer der Truppe

Trovar onde in terra ferma
e formighe in mezo al mar.

[Gibt es Wellen auf dem Festland,
oder Ameisen mitten im Meer?]

(*Chor*)

Giovinoto che a na vecia
tanti basi ghe vol dar.

[Möchte ein junger Mann
eine alte Frau küssen?]

(*Chor*)

Bela tosa che se voia
co un vecio maridar.

[Möchte ein hübsches Mädchen
einen alten Mann heiraten?]

(*Chor*)

Oseleto un fià stracheto
che sia bon da sifolar.

[Kann ein müder Vogel
noch gut flöten?]

(*zu den Hotelgästen*)

Was für ein Haufen Narren Ihr seid!
Ha, ha, ha, ha!

Chor

Wie lächerlich du bist!
Ha, ha, ha, ha.

*(Allgemeines Gelächter, vom Anführer der Truppe gesteuert; es
wird intensiver ...)*

(bis er es mit einer Handbewegung abbricht.)

*(Unter Applaus führt er die Spieler hinaus und kehrt sodann
alleine zurück.)*

*(Nun beginnt der Anführer seine Possen ...
bis er mit einer wilden Geste endet.)*

(Il tire la langue aux Hôtes qui commencent à partir, quelque peu mal à l'aise. Tazio reste.)

Aschenbach (*tendrement*)

Ah, petit Tadiù,
nous ne rions pas comme les autres.
Ton innocence te garde-t-elle à distance,
ou comptes-tu sur moi pour te guider?
Comptes-tu sur moi?
(Tazio s'attarde un peu, très calme, puis s'en va.)
(Le Portier de l'hôtel et le Garçon s'occupent avec agitation du départ du Chef.)
(méditant)
Et ainsi passe la vie;
Et tandis que se perdent les minutes au travers du fragile goulet
Séparant la vie de la mort, je les vois s'écouler
Comme autrefois je voyais le fil de sable glisser dans
Le sablier de mon père.

(pause)

Un jeune employé anglais (*au loin*)

Un moment, s'il vous plaît.

(plus proche)

Un moment, s'il vous plaît.

Scène 11. Le bureau de voyage

Un jeune employé anglais s'occupe d'une foule d'Hôtes.

Employé

Un moment, s'il vous plaît.

Hôtes (*un à un*)

Nous devons partir aujourd'hui, au plus tard.

Mon ticket, s'il vous plaît.

Employé

Un moment, s'il vous plaît.

(He puts his tongue out at the Hotel Guests, who start leaving uneasily. Tazio remains.)

Aschenbach (*tenderly*)

Ah, little Tadiù,
we do not laugh like the others.
Does your innocence keep you aloof,
or do you look to me for guidance?
Do you look to me?
(Tazio remains quietly for a moment, then leaves.)
(The Hotel Porter and Waiter bustle the Leader off.)
(musing)
So the moments pass;
And as they dwindle through the fragile neck,
Dividing life from death, I see them flow
As once I saw the thread of sand slip through
My father's hour glass.

(passage of time)

A Young English Clerk (*from the distance*)

¹⁷ One moment, if you please.

(nearer)

One moment, if you please.

Scene 11. The travel bureau

A Young English Clerk is coping with a crowd of Hotel Guests.

Clerk

One moment, if you please.

Hotel Guests (*singly*)

We must go today, no later.

My ticket please.

Clerk

One moment, if you please.

(Er streckt den Hotelgästen die Zunge heraus, die sich verlegen entfernen. Tazio bleibt zurück.)

Aschenbach (*zärtlich*)

Ach, kleiner Tadiù,
wir lachen nicht mit den anderen.
Hält deine Unschuld dich zurück
oder blickst du zu mir als Vorbild?
Blickst du zu mir?
(Tazio hält einen Augenblick ruhig inne und entfernt sich sodann.)
(Der Hotelportier und der Kellner drängen den Anführer hinaus.)
(nachdenklich)
So verrinnen die Momente;
Und indem sie durch den dünnen Hals entschwinden,
Leben von Tod trennend, sehe ich sie verfließen
So wie ich einst den Faden aus Sand durch
Die Sanduhr meines Vaters rinnen sah.

(Zeit vergeht.)

Ein Junger Englischer Angestellter (*von ferne*)

Einen Augenblick bitte.

(näher)

Einen Augenblick bitte.

Szene 11. Das Reisebüro

Ein Junger Englischer Angestellter versucht, mit einer Gruppe von Hotelgästen fertig zu werden.

Angestellter

Einen Augenblick bitte.

Hotelgäste (*einzeln*)

Wir müssen noch heute abreisen, nicht später.

Meinen Fahrschein bitte.

Angestellter

Einen Augenblick bitte.

Hôtes

Un petit renseignement, je vous prie, c'est très urgent.

Veuillez vous occuper de moi, s'il vous plaît.

Employé

Un moment, s'il vous plaît.

Hôtes

Quatre places dans le wagon-lit pour ce soir,
quatre places – première classe.

Mais mon cher monsieur, j'ai dit aujourd'hui.

Employé

Un moment, s'il vous plaît.

Hôtes

Un hôtel pour la nuit, près de la gare.

Je suis rappelé en France – affaire urgente – je ne peux
attendre – je dois partir.

Voulez-vous m'aider, je vous prie?

Employé

Je regrette, Signori, nous sommes fermés.

(Les Hôtes partent dans la confusion.)
(Aschenbach s'avance.)

Aschenbach

Pardon monsieur, pourquoi tous ces gens se dépêchent-ils de
partir?

Employé

C'est la fin de la saison, monsieur.

Aschenbach

Que sont ces mises en garde partout dans la cité?

Employé

La cité prend toujours des précautions par ce temps.

Aschenbach

Est-ce vrai?

Hotel Guests

Information please, it is most urgent.

Please pay attention to me.

Clerk

One moment, if you please.

Hotel Guests

Four places in the Wagon-lits for tonight,
four places – first class.

But my dear young man, I said today.

Clerk

One moment, if you please.

Hotel Guests

A hotel overnight, near the station.

Called to France – urgent business – I cannot wait –
I must go.

Will you help me, please?

Clerk

I'm sorry, Signori, we are closed.

(The Hotel Guests leave in confusion.)
(Aschenbach comes forward.)

Aschenbach

Young man, why do all these people hurry to leave?

Clerk

The end of the season, sir.

Aschenbach

What are these warnings all over the city?

Clerk

The city always takes precautions in this weather.

Aschenbach

Is that the truth?

Hotelgäste

Ich benötige Informationen, es ist sehr dringend.

Bitte, jetzt bin ich an der Reihe.

Angestellter

Einen Augenblick bitte.

Hotelgäste

Vier Schlafwagenplätze für heute Nacht,
vier Plätze – erster Klasse.

Aber mein lieber junger Mann, ich sagte "heute".

Angestellter

Einen Augenblick bitte.

Hotelgäste

Ein Hotel für die Nacht gleich beim Bahnhof.

Nach Frankreich gerufen – dringende Geschäfte – ich kann
nicht warten – ich muß fort.

Würden Sie mir bitte helfen?

Angestellter

Es tut mir leid, Signori, wir haben geschlossen.

(Die Hotelgäste gehen verwirrt ab.)
(Aschenbach kommt nach vorn.)

Aschenbach

Junger Mann, warum haben alle diese Menschen es so eilig,
abzureisen?

Angestellter

Das Ende der Saison, mein Herr.

Aschenbach

Was bedeuten diese Warnungen überall in der Stadt?

Angestellter

Bei diesem Wetter ergreift die Stadt immer Vorsichtsmaßnahmen.

Aschenbach

Ist das auch wahr?

Employé

C'est ce qu'ils disent, monsieur,
ce qu'il nous est demandé de penser. Mais...

Aschenbach

La vérité!

Employé

Ces dernières années, le choléra d'origine asiatique s'est répandu depuis le delta du Gange jusqu'en Hindoustan, en Chine et en Afghanistan, puis de là, en Perse. On pensait que la maladie s'étendrait vers l'ouest par le continent, mais elle est arrivée par la mer, dans les ports méridionaux – Malaga, Palerme... En mai dernier, deux cadavres ont été découverts ici à Venise portant des signes de la maladie. La nouvelle a été étouffée. En une semaine, il y en a eu dix encore – vingt – trente. Un touriste autrichien est rentré chez lui et est décédé. C'est ce qui explique les articles dans la presse allemande. Les autorités nient la vérité – jamais la cité n'avait été aussi saine ont-ils prétendu. Monsieur, la mort fait son œuvre, le fléau nous a touché. Il se répand, redouble de force. Le mal est violent, il provoque des convulsions, des étouffements, peu en réchappent. L'Ospedale Civico est plein. Le trafic vers San Michele est continu. Et les autorités n'ont aucun scrupule, monsieur, elles ne se laissent émouvoir par aucun accord international. Elles craignent pour leur poche – s'il devait y avoir un mouvement de panique ou une quarantaine... Entre temps, la cité est démoralisée. Criminalité, alcoolisme, meurtre, vice organisé – les forces du mal sévissent. Monsieur, écoutez mon conseil. La quarantaine ne peut être qu'imminente. Plutôt que de remettre votre départ à demain, partez aujourd'hui, vous feriez mieux.

Aschenbach

Merci, monsieur.

Employé

Bonsoir, monsieur, c'est la vérité, la stricte vérité.

Clerk

Sir, that is what they say,
what we are told to believe. But...

Aschenbach

The truth!

Clerk

In these last years, Asiatic cholera has spread from the delta of the Ganges: to Hindustan, to China, Afghanistan and thence to Persia. They thought it would travel westwards by land, but it came by sea, to the southern ports – Malaga, Palermo... Last May, two dead bodies were discovered here in Venice with signs of the plague. It was hushed up. In a week there were ten more – twenty – thirty. A guest from Austria went home and died; hence the reports in the German newspapers. The authorities denied it – the city had never been healthier, they said. Sir, death is at work, the plague is with us. It flourishes, redoubles its powers. It is violent, convulsive, suffocating, few who contract it recover. The Ospedale Civico is full. The traffic to San Michele is continuous. And, sir, the authorities are not moved by scruples, or by international agreements. They fear for their pockets – if there should be panic or blockade... Meanwhile the city is demoralised. Crime, drunkenness, murder, organised vice – evil forces are rife. Sir, take my advice. The blockade cannot be far off. Rather than put it off till tomorrow, you would do well to leave today.

Aschenbach

Thank you, young man.

Clerk

Good night, sir, it is true, every word.

Angestellter

Sir, so hat man es uns gesagt,
das will man uns glauben machen. Aber ...

Aschenbach

Die Wahrheit!

Angestellter

In den letzten Jahren hat sich die asiatische Cholera vom Delta des Ganges her ausgebreitet, nach Hindustan, nach China, Afghanistan und dann Persien. Man glaubte, sie werde auf dem Landweg westwärts ziehen, aber sie kam übers Meer in die südlichen Häfen – Malaga, Palermo ... Im vergangenen Mai nun entdeckte man hier in Venedig zwei Leichen mit Hinweisen auf die Seuche. Die Sache wurde vertuscht. Innerhalb einer Woche gab es zehn weitere Fälle – zwanzig – dreißig. Ein Gast aus Österreich reiste nach Hause und starb dort; daher die Berichte in den deutschen Zeitungen. Die Behörden stritten ab – die Stadt sei nie gesünder gewesen, hieß es. Sir, der Tod ist schon an der Arbeit, die Seuche ist mitten unter uns. Sie floriert, verdoppelt ihre Kräfte. Sie ist virulent, krampfartig, erstickend, nur wenige überleben eine Infektion. Das Ospedale Civico ist voll. Der Bootsverkehr nach San Michele reißt nicht ab. Und, Sir, die Autoritäten lassen sich weder von Skrupeln noch von internationalen Abkommen bewegen. Sie fürchten um ihre Einkünfte – was wäre wenn eine Panik ausbräche oder eine Blockade verhängt werden sollte ... Inzwischen ist die Stadt demoralisiert. Ausschreitungen, Trunkenheit, Mord, organisiertes Verbrechen – böse Elemente breiten sich aus. Sir, hören Sie auf meinen Rat. Die Blockade kann jeden Augenblick verhängt werden. Warten Sie nicht bis morgen, reisen Sie lieber noch heute ab.

Aschenbach

Ich danke Ihnen, junger Mann.

Angestellter

Guten Abend, Sir, es ist wahr, jedes Wort.

Scène 12. La Dame aux perles

Aschenbach est agité, il va et vient.

Aschenbach

C'est donc vrai, tout à fait vrai, plus effrayant que je ne le pensais.

Je dois les prévenir, prévenir la dame aux perles, lui parler maintenant.

"Madame," je vais dire,

"permettez à un parfait étranger de vous mettre en garde."

"Madame," je vais dire, "partez, tout de suite.

Vous êtes en danger.

Venise est frappé par le fléau.

Ne voyez-vous pas que tout le monde est entrain de quitter?

Vous devez partir aussi, avec vos filles

et avec... Tadzio, votre fils."

"Madame," je dirai, "Madame..."

(Les lumières s'allument dans le hall de l'hôtel.)

(La mère de Tadzio y entre.)

(Aschenbach s'avance comme s'il allait lui parler.)

(Elle s'approche d'Aschenbach...

mais il se tourne et entre dans sa chambre.)

(avec son livre)

Bon – je n'ai rien dit! Une fois encore, je n'ai pas réussi à faire les choses décemment, dans les règles, j'ai raté l'occasion de redevenir moi-même, j'ai raté l'occasion de retrouver ma raison, mon assurance. Mais qu'est l'assurance? Qu'est la raison, le sens moral? Qu'est l'art lui-même, comparé aux récompenses du chaos? Le secret de la cité, atroce, terrible, anéantissant, est mon espoir. Je ne parlerai pas.

Qu'en serait-il si tous mouraient, si nous étions les deux seuls survivants?

Scène 13. Le rêve

La scène est sombre. On aperçoit à peine Aschenbach, qui dort.

Voix de Dionysos

Reçois le dieu étranger.

Scene 12. The Lady of the Pearls

18 *Aschenbach walks up and down agitatedly.*

Aschenbach

So it is true, true, more fearful than I thought.
I must warn them, warn the lady of the pearls,
speak to her now.

'Madame,' I will say,

'allow a perfect stranger to give you a warning.'

'Madame,' I will say, 'go away, at once.

You are in danger.

Venice is in the grip of the plague.

Do you not see how everyone is leaving?

You must go too, with your daughters,

and with... Tadzio, your son.'

'Madame,' I will say, 'Madame...'

(The lights go up on the hall of the hotel.)

(Tadzio's mother walks into the hall.)

(Aschenbach makes as if to speak to her.)

(She comes right up to Aschenbach...

but he turns aside into his room.)

(with book)

19 So – I didn't speak! Once again I have failed to make everything decent and above board, missed the opportunity to become myself again, missed the opportunity to regain my reason, my self-possession. But what is self-possession? What is reason, moral sense? What is art itself, compared to the rewards of chaos? The city's secret, desperate, disastrous, destroying, is my hope. I will not speak.

What if all were dead, and only we two left alive?

Scene 13. The dream

A dark stage. Aschenbach is faintly discernible asleep.

Voice of Dionysus

20 Receive the stranger god.

Szene 12. Die Dame mit den Perlen

Aschenbach geht erregt auf und ab.

Aschenbach

Also ist es wahr, die Wahrheit noch schlimmer als ich dachte.
Ich muß sie warnen, die Dame mit den Perlen warnen,
muß sofort mit ihr sprechen.

"Madame," werde ich sagen,

"erlauben Sie einem Fremden, Sie ernsthaft zu warnen."

"Madame," werde ich sagen, "reisen Sie ab, unverzüglich.

Sie sind in Gefahr.

Venedig ist in den Klauen einer Seuche.

Sehen Sie nicht, daß alle abreisen?

Auch Sie müssen gehen, mit Ihren Töchtern

und mit ... Tadzio, Ihrem Sohn."

"Madame," werde ich sagen, "Madame ..."

(In der Hotelhalle gehen die Lichter an.)

(Tadzios Mutter betritt die Halle.)

(Aschenbach faßt sich ein Herz, sie anzusprechen.)

(Sie kommt geradewegs auf Aschenbach zu ...

doch er wendet sich ab und geht in sein Zimmer.)

(mit seinem Buch)

Also – habe ich nicht gesprochen! Wieder einmal ist es mir mißlungen, alles offen und ehrlich anzugehen, habe ich die Gelegenheit verpaßt, wieder ich selbst zu werden – die Gelegenheit, zur Vernunft zu kommen, meine Selbstbeherrschung wiederzugewinnen. Doch was ist Selbstbeherrschung? Was ist Vernunft, Moralempfinden? Was ist schon Kunst verglichen mit dem Lohn des Chaos? Das Geheimnis der Stadt, hoffnungslos, verhängnisvoll, zerstörerisch, mir ist es Hoffnung. Ich werde nichts sagen. Was wenn alle tot wären und nur wir beide lebten?

Szene 13. Der Traum

Die Bühne ist verdunkelt. Der schlafende Aschenbach ist gerade noch zu erkennen.

Stimme des Dionysos

Empfange den fremderden Gott.

Voix d'Apollon
Non! Rejette l'abîme.

Voix de Dionysos
Ne te détourne pas de la vie.

Voix d'Apollon
Non! Abjure la connaissance qui pardonne.

Voix de Dionysos
Ne refuse pas les mystères.

Voix d'Apollon
Non! Aime raison, beauté, forme.

Voix de Dionysos
Celui qui rejette le dieu, rejette sa propre nature.

Voix d'Apollon
Non! Sois gouverné par moi et par mes lois.

Voix de Dionysos
Viens! Bats le tambour.

Voix d'Apollon
Non!

Voix de Dionysos
Laisse-toi emporter dans le tourbillon de la danse.

Voix d'Apollon (*s'évanouissant*)
Non!

Voix de Dionysos
Excite les bêtes avec des aiguillons garnis de guirlandes,
saisis leurs cornes,
pénètre dans la foule.
Voici le sacrifice!

Voix d'Apollon (*au loin*)
Je m'en vais, je m'en vais à présent.

(*L'escorte de Dionysos apparaît en dansant.*)

Escorte de Dionysos
Aa-oo! Aa-oo!

Voice of Apollo
No! Reject the abyss.

Voice of Dionysos
Do not turn away from life.

Voice of Apollo
No! Abjure the knowledge that forgives.

Voice of Dionysos
Do not refuse the mysteries.

Voice of Apollo
No! Love reason, beauty, form.

Voice of Dionysos
He who denies the god, denies his nature.

Voice of Apollo
No! Be ruled by me and by my laws.

Voice of Dionysos
Come! Beat on the drums.

Voice of Apollo
No!

Voice of Dionysos
Stumble in the reeling dance.

Voice of Apollo (*fading*)
No!

Voice of Dionysos
Goad the beasts with garlanded staves,
seize their horns,
ride into the throng.
Behold the sacrifice!

Voice of Apollo (*distant*)
I go, I go now.

(*The Followers of Dionysos appear, dancing.*)

Followers of Dionysos
Aa-oo! Aa-oo!

Stimme des Apollo
Nein! Vermeide den Abgrund.

Stimme des Dionysos
Wende dich nicht vom Leben an.

Stimme des Apollo
Nein! Schwöre dem Wissen ab, das vergibt.

Stimme des Dionysos
Verleugne nicht das Geheimnisvolle.

Stimme des Apollo
Nein! Liebe Vernunft, Schönheit, Form.

Stimme des Dionysos
Wer den Gott ablehnt, lehnt sein Wesen ab.

Stimme des Apollo
Nein! Beuge dich mir und meinen Gesetzen.

Stimme des Dionysos
Komm! Schlage die Trommeln.

Stimme des Apollo
Nein!

Stimme des Dionysos
Taumle in wirrem Tanz.

Stimme des Apollo (*verklingend*)
Nein!

Stimme des Dionysos
Treibt das Vieh mit bekränztem Stab,
packt seine Hörner,
reitet hinein die Menge.
Sehet das Opfer!

Stimme des Apollo (*von ferne*)
Ich gehe, ich gehe nun.

(*Die Gefolgschaft des Dionysos erscheint tanzend.*)

Anhänger des Dionysos
Aa-oo! Aa-oo!

Voix de Dionysos

Goûte, goûte au sacrifice.
Rejoins les adorateurs,
embrasse, ris, pleure,
pour honorer le dieu,
je le suis!

Escorte de Dionysos

Aa-oo! Aa-oo!

(La danse dionysiaque atteint son paroxysme puis se calme lentement.)

Aschenbach (dans son sommeil)

Aa-oo! Aa-oo!

(Aschenbach se réveille en sursaut.)

(parlé)

C'est vrai, tout à fait vrai.
Je ne peux tomber plus bas.
Ô le goût de la connaissance,
Que les dieux fassent ce qu'ils veulent de moi.

Scène 14. La plage désertée

Aschenbach va lentement vers son fauteuil sur la plage où Tadzio et quelques amis musardent.

(Ils commencent un jeu.)

(Ils s'arrêtent.)

*(Ils commencent un autre...
puis s'encourent bientôt.)*

Aschenbach

Faites de moi ce que vous voulez!

Scène 15. Le salon de coiffure de l'hôtel (ii)

Aschenbach est assis; le Coiffeur de l'hôtel s'occupe de lui.

Coiffeur de l'hôtel

Ouï! c'est une très sage décision, si vous me permettez.
Il ne faut pas se négliger à un certain âge.
Nous devrions tous essayer de résister aux années qui passent.

Voice of Dionysus

Taste it, taste the sacrifice.
Join the worshippers,
embrace, laugh, cry,
to honour the god,
I am he!

Followers of Dionysus

Aa-oo! Aa-oo!

(The Dionysiac dance reaches a climax and slowly fades.)

Aschenbach (in his sleep)

Aa-oo! Aa-oo!

(Aschenbach suddenly awakes.)

(spoken)

It is true, it is all true.
I can fall no further.
O the taste of knowledge,
Let the gods do what they will with me.

Scene 14. The empty beach

²¹ *Aschenbach slowly moves to his chair on the beach where Tadzio and a few friends are mooning about.*

(They begin a desultory game.)

(It breaks off.)

*(They begin another...
but soon run off.)*

Aschenbach

Do what you will with me!

Scene 15. The Hotel Barber's shop (ii)

Aschenbach is revealed in the chair and the Hotel Barber is attending to him.

Hotel Barber

²² Yes! a very wise decision, if I may say so.
One should not neglect oneself in one's middle life.
Everyone should make a stand against advancing years.

Stimme des Dionysos

Schmecke es, schmecke das Opfer.
Geselle dich zu den Anbetern,
umarme, lache, weine,
den Gott zu ehren;
ich bin Er!

Anhänger des Dionysos

Aa-oo! Aa-oo!

(Der dionysische Tanz erreicht seinen Höhepunkt und ebbs langsam ab.)

Aschenbach (im Schlaf)

Aa-oo! Aa-oo!

(Aschenbach erwacht plötzlich.)

(gesprochen)

Es ist wahr, es ist alles wahr.
Tiefer kann ich nicht fallen.
Oh der Moment der Erkenntnis,
Sollen die Götter mit mir tun was sie wollen.

Szene 14. Der leere Strand

Aschenbach geht langsam zu seinem Strandsessel, in dessen Nähe Tadzio und einige seiner Freunde herumlungern.

(Halbherzig beginnen sie ein Spiel.)

(Sie brechen es ab.)

*(Sie beginnen etwas anderes ...
laufen aber bald davon.)*

Aschenbach

Tu was du willst mit mir!

Szene 15. Beim Hotelfriseur (ii)

Aschenbach ist auf dem Frisierstuhl zu sehen; der Hotelfriseur bedient ihn.

Hotelfriseur

Ja! Ein überaus weiser Entschluß, wenn ich so sagen darf.
Man sollte sich im mittleren Alter nicht gehen lassen.
Jeder sollte gegen die zunehmenden Jahre angehen.

(Il tient le miroir.)
 Guardate, Signore, egregio Signore!
 Grisonnant? Oh un rien,
 par manque d'intérêt,
 vous ne négligeriez pas votre santé? vos dents?
 Alors pourquoi vous refuser des produits cosmétiques?
 Rien ne vieillit plus un homme que des cheveux gris.
 Permettez-moi d'intervenir juste un peu.
(Le Coiffeur lui masse les cheveux avec des lotions etc.)
 Vous faites bien,
 magnifique,
 ça fait toute la différence...
 Va bene, Signore?
 Et maintenant si nous donnions un petit coup d'éclat à votre
 peau?
 Oh juste un peu, un tout petit peu!
(Le Coiffeur soigne la peau d'Aschenbach.)
 Signore, c'est mon fort...
 pour lui redonner un peu de jeunesse...
 Va bene, Signore?
 Un peu de brillance au regard –
 rien n'illumine un visage comme les yeux!
(Le Coiffeur soigne les yeux d'Aschenbach.)
 La tête en arrière, Signore...
 ne pas bouger, pas bouger...
 Un excellent client, si vous me permettez.
(Il prend le miroir.)
 Guardate, Signore!
 Va bene, Signore?
 Prego, prego.
 Un chef-d'œuvre, un chef-d'œuvre!
 Maintenant le Signore peut tomber amoureux d'une belle.
(acceptant le pourboire d'Aschenbach)
 Prego, prego.
 Addio, Signore, egregio Signore!

(He holds up the mirror.)
 Guardate, Signore, egregio Signore!
 Grey? O just a trifle,
 due to lack of interest,
 you would not neglect your health? your teeth?
 Then why refuse the use of cosmetics?
 Nothing ages a man like grey hair.
 Permit me to aid it just a little?
(The Barber works on his hair with lotions etc.)
 Very wise,
 magnificent,
 all the difference...
 Va bene, Signore?
 Now if we were to tone up the skin?
 O just a little, a very little!
(The Barber works on Aschenbach's skin.)
 Signore, my forte...
 to bring back the appearance of youth...
 Va bene, Signore?
 Give some brilliance to the eyes –
 nothing brightens a face like the eyes!
(The Barber works on Aschenbach's eyes.)
 Head back, Signore...
 quite, quite still...
 An excellent subject, if I may say so.
(He holds up the mirror.)
 Guardate, Signore!
 Va bene, Signore?
 Prego, prego.
 A masterpiece, a masterpiece!
 Now the Signore can fall in love with a good grace.
(accepting Aschenbach's tip)
 Prego, prego.
 Addio, Signore, egregio Signore!

(Er hält den Spiegel hoch.)
 Guardate, Signore, egregio Signore!
 Grau? Oh nur ein bißchen,
 weil es Ihnen egal war,
 aber Sie würden doch auch Ihre Gesundheit nicht
 vernachlässigen? Oder Ihre Zähne?
 Warum also die Verwendung von Kosmetika ablehnen?
 Nichts macht einen Mann älter als graues Haar.
 Erlauben Sie mir, da nur ein wenig nachzuhelfen?
(Der Hotelfriseur behandelt sein Haar mit Tinkturen usw.)
 Sehr weise,
 ganz ausgezeichnet,
 welch ein Unterschied ...
 Va bene, Signore?
 Jetzt noch ein wenig den Teint auffrischen?
 Oh nur ein bißchen, ein ganz kleines bißchen!
(Der Hotelfriseur behandelt sein Gesicht.)
 Signore, meine Spezialität ...
 um die jugendliche Erscheinung zurückzubringen ...
 Va bene, Signore?
 Den Augen etwas Glanz –
 nichts hellt ein Gesicht so sehr auf wie die Augen!
(Der Hotelfriseur behandelt Aschenbachs Augen.)
 Den Kopf nach hinten, Signore ...
 ganz, ganz still ...
 Ein ausgezeichnetes Individuum, wenn ich so sagen darf.
(Er hält den Spiegel hoch.)
 Guardate, Signore!
 Va bene, Signore?
 Prego, prego.
 Ein Meisterwerk, ein Meisterwerk!
 Jetzt kann der Signore sich mit Anstand verlieben.
(nimmt Aschenbachs Trinkgeld an)
 Prego, prego.
 Addio, Signore, egregio Signore!

Scène 16. La dernière visite à Venise

Aschenbach, qui a fait peau neuve, monte, joyeux, dans une gondole.

Aschenbach

Hourra pour la Piazza,
La fierté de la cité,
Vive San Marco,
Vive ma belle –

(La gondole s'arrête et Aschenbach en sort.)

– "le joli petit chéri, sait-on jamais!"

(Aschenbach voit devant lui la famille polonaise qui se promène; il commence distraitemment à les suivre.)

(Tadzio se détache d'eux et attend Aschenbach.)

(Il regarde Aschenbach droit dans les yeux; ce dernier se détourne.)

Il m'a vu, il m'a vu, et ne m'a pas trahi.

(Tadzio rejoint sa famille.)

(Aschenbach continue à les suivre, mais il les perd de vue.)

(Aschenbach s'appuie, éreinté, contre la margelle d'un puits. La Marchande de fraises passe.)

Marchande de fraises

Le bele fragole...

La bela, bela ua,

Des belles fraises.

(Aschenbach achète des fruits.)

Grassie tante a voi, Signore...

(Elle sort en chantant.)

Signore, fraîches du jour...

Aschenbach

Pouah, elles sont molles, trop mûres, moiesies!

(Il s'assied, fatigué et malade.)

Chaos, chaos et maladie.

Qu'en serait-il si tous mouraient

et si nous deux survivions?

Ô Aschenbach...

Célèbre en tant que maître...

Scene 16. The last visit to Venice

23 *Aschenbach, with his new appearance, is seen getting gaily into a gondola.*

Aschenbach

Hurrah for the Piazza,
The pride of the city,
All hail to San Marco,
All hail to my beauty –

(The gondola stops and Aschenbach gets out.)

– 'the pretty little darling, don't you know'.

(Aschenbach sees the Polish family walking in front of him and starts distractedly following them.)

(Tadzio detaches himself from the rest of his family and waits for Aschenbach.)

(He looks full at Aschenbach, who turns away.)

He saw me, he saw me, and did not betray me.

(Tadzio joins his family.)

(Aschenbach continues to follow but loses sight of them.)

(Aschenbach leans exhausted against a well-head. The Strawberry Seller comes by.)

Strawberry Seller

Le bele fragole...

La bela, bela ua,

Fine strawberries.

(Aschenbach buys some fruit.)

Grassie tante a voi, Signore...

(She goes out singing.)

Signore, fresh today...

Aschenbach

Ugh, they are soft, musty, over-ripe!

(He sits down, tired and ill.)

Chaos, chaos and sickness.

What if all were dead

and only we two left alive?

O Aschenbach...

Famous as a master...

Szene 16. Der letzte Besuch in Venedig

Man sieht, wie Aschenbach in seiner neuen Aufmachung fröhlich eine Gondel besteigt.

Aschenbach

Ein Hurra auf die Piazza,
Den Stolz von Venedig,
Ein Hoch auf San Marco,
Ein Hurra meiner Schönheit –

(Die Gondel legt an und Aschenbach steigt aus.)

– "dem hübschen kleinen Liebling, Sie wissen schon".

(Aschenbach erblickt die vor ihm gehende polnische Familie und beginnt verwirrt, ihnen zu folgen.)

(Tadzio löst sich von der Familie und wartet auf Aschenbach.)

(Er blickt Aschenbach voll ins Gesicht; dieser wendet sich ab.)

Er sah mich, er sah mich und hat mich nicht verraten.

(Tadzio gesellt sich wieder zu seiner Familie.)

(Aschenbach folgt ihnen weiterhin, verliert sie jedoch aus den Augen.)

(Aschenbach lehnt sich erschöpft an einen Brunnen. Die Erdbeerverkäuferin taucht auf.)

Erdbeerverkäuferin

Le bele fragole ...

La bela, bela ua,

Schöne Erdbeeren.

(Aschenbach kauft einige Früchte.)

Grassie tante a voi, Signore ...

(Sie geht singend ab.)

Signore, frisch geplückt ...

Aschenbach

Pfui, die sind weich, muffig, überreif!

(Er setzt sich nieder, erschöpft und krank.)

Chaos, Chaos und Krankheit.

Was wenn alle tot wären

und nur wir beide noch lebten?

Oh Aschenbach ...

Berühmter, meisterhafter ...

L'autodiscipline... ta force...
Rien que folie, prétention –
Ô périlleuse douceur,
la sagesse dont ont soif les poètes.
Socrate savait, Socrate nous l'a dit.

La beauté mène-t-elle à la sagesse, Phèdre?
Oui, mais au travers des sens.
Les poètes peuvent-ils dès lors emprunter cette voie?
Car les sens mènent à la passion, Phèdre.
La passion mène à la connaissance,
La connaissance au pardon,
À une sympathie pour l'abîme.
Devrions-nous donc la rejeter, Phèdre,
La sagesse dont ont soif les poètes,
Ne cherchant que forme et pur détachement,
Simplicité et discipline?
Mais ceci est la beauté, Phèdre,
Découverte par les sens
Et les sens mènent à la passion, Phèdre,
Et la passion à l'abîme.

Et maintenant, Phèdre, je pars.
Mais demeure là toi
et quand tu ne me verras plus,
pars, toi aussi.

(pause)

Scène 17. Le départ

Le hall de l'hôtel donnant sur la plage. Le Gérant de l'hôtel est là et attend. Le Portier de l'hôtel s'affaire.

Gérant de l'hôtel

Le vent souffle encore des terres,
l'atmosphère est malsaine, suffocante, étrange.
Courtoisie et paroles de bienvenue
ont eu leur temps dans notre excellent hôtel.

Portier de l'hôtel (gaiement)

L'un s'en va,

Self-discipline... your strength...
All folly, all pretence –
O perilous sweetness,
the wisdom poets crave.
Socrates knew, Socrates told us.

²⁴ Does beauty lead to wisdom, Phaedrus?
Yes, but through the senses.
Can poets take this way then?
For senses lead to passion, Phaedrus.
Passion leads to knowledge,
Knowledge to forgiveness,
To compassion with the abyss.
Should we then reject it, Phaedrus,
The wisdom poets crave,
Seeking only form and pure detachment,
Simplicity and discipline?
But this is beauty, Phaedrus,
Discovered through the senses
And senses lead to passion, Phaedrus,
And passion to the abyss.

And now, Phaedrus, I will go.
But you stay here
and when your eyes no longer see me,
then you go too.

(passage of time)

Scene 17. The departure

The hotel hall leading to the beach. The Hotel Manager is standing waiting. The Hotel Porter is fussing around.

Hotel Manager

²⁵ The wind still blows from the land,
the air is not good, it is hot and unnatural.
The time of politeness and welcome
to our excellent hotel is over.

Hotel Porter (gaily)

First one goes,

Selbstdisziplin ... deine Stärke ...
Alles Torheit, alles Schein –
Oh gefährliche Süße,
Weisheit, von den Dichtern erstrebt.
Socrates wußte, Socrates hat's uns gesagt.

Führt Schönheit zu Weisheit, Phaedrus?
Ja, doch durch die Sinne.
Können Dichter also diesen Weg wählen?
Denn die Sinne führen zur Leidenschaft, Phaedrus.
Leidenschaft führt zu Wissen,
Wissen zu Vergebung,
Zu Mitleid mit dem Abgrund.
Sollen wir sie daher verwerfen, Phaedrus,
Die Weisheit, die die Dichter erstreben,
Nur Form und reine Unabhängigkeit suchen,
Einfachheit und Disziplin?
Doch dies ist Schönheit, Phaedrus,
Entdeckt durch die Sinne,
Und die Sinne führen zur Leidenschaft, Phaedrus,
Und Leidenschaft führt zum Abgrund.

Und nun, Phaedrus, werde ich gehen.
Doch du bleib hier,
und wenn deine Augen mich nicht länger erblicken,
dann gehe auch du.

(Zeit vergeht.)

Szene 17. Die Abreise

Die auf den Strand hinausführende Hotelhalle. Der Hotelmanager steht und wartet. Der Hotelpartier läuft geschäftig umher.

Hotelmanager

Der Wind weht immer noch vom Land her,
die Luft ist nicht gut, es ist heiß und unnatürlich.
Die Zeit des höflichen Willkommens
ist vorbei in unserem exzellenten Hotel.

Hotelpartier (fröhlich)

Erst geht einer,

puis un autre encore – è capo?
Bientôt nous serons tout seuls – è capo?

Gérant de l'hôtel

Silence!
Où sont les bagages de la dame aux perles?
Ne vous a-t-on pas demandé de les descendre?

Portier de l'hôtel

L'un s'en va,
puis un autre encore,
puis cinq s'en vont – è vero, capo?

Gérant de l'hôtel

Partez!
(Le Portier de l'hôtel s'en va.)
Quand des clients arrivent dans mon superbe hôtel
je leur souhaite la bienvenue,
je leur montre la vue.
Et lorsqu'ils quittent,
délibérément ou fortuitement,
je suis là pour leur dire Addio!

(Le Portier de l'hôtel revient avec les bagages.)

Portier de l'hôtel

L'un s'en va,
et ils s'en vont tous maintenant.
(Il dépose les bagages.)
Et l'écrivain?

Gérant de l'hôtel

Silence –
arrivées et départs sont mon affaire.
(Aschenbach entre d'un air las. Il regarde les bagages.)
Buon giorno, Signor von Aschenbach.

Aschenbach

Encore des départs?

Gérant de l'hôtel

Signore, c'est l'époque des départs.

then another goes – è capo?
Soon we shall be all alone – è capo?

Hotel Manager

Be silent!
Where is the baggage of the lady of the pearls?
Were you not told to bring it down?

Hotel Porter

First one goes,
then another goes,
then five go – è vero, capo?

Hotel Manager

Begone!
(The Hotel Porter goes off.)
When guests arrive at my splendid hotel
I welcome them,
I show them the view.
And when they go,
by choice or chance,
I'm here to say Addio!

(The Hotel Porter comes back with the baggage.)

Hotel Porter

First one goes,
now they all go.
(He puts the baggage down.)
And the writing gentleman?

Hotel Manager

Be silent –
who comes and goes is my affair.
(Aschenbach comes in wearily. He looks at the baggage.)
Buon giorno, Signor von Aschenbach.

Aschenbach

More departures?

Hotel Manager

Signore, it is the time of departure.

dann geht der nächste – è capo?
Bald werden wir ganz allein sein – è capo?

Hotelmanager

Schweige!
Wo ist das Gepäck der Dame mit den Perlen?
Hat man dir nicht aufgetragen, es herunterzubringen?

Hotelportier

Erst geht einer,
dann geht der nächste,
dann gehen fünf – è vero, capo?

Hotelmanager

Hinaus!
(Der Hotelportier geht ab.)
Wenn Gäste in meinem prächtigen Hotel eintreffen,
begrüße ich sie
und zeige ihnen die Aussicht.
Und wenn sie abreisen,
sei es absichtlich oder zufällig,
bin ich hier, um ihnen Addio zu sagen!

(Der Hotelportier kehrt mit dem Gepäck zurück.)

Hotelportier

Erst geht einer,
jetzt gehen sie alle.
(Er stellt das Gepäck ab.)
Und der Herr, der schreibt?

Hotelmanager

Schweige –
wer kommt und wer geht ist meine Sache.
(Aschenbach kommt erschöpft herein. Er erblickt das Gepäck.)
Buon giorno, Signor von Aschenbach.

Aschenbach

Noch mehr Abreisen?

Hotelmanager

Signore, dies ist die Zeit des Abreisens.

Aschenbach

Nos amis polonais?

Gérant de l'hôtel

Exactement, Signore,
la dame et sa famille
vont rentrer chez eux maintenant
dans les régions du nord, si froides, si froides,
au-delà des montagnes.

Aschenbach

Quand?

Gérant de l'hôtel

Après le déjeuner, certes.
(*Aschenbach fait un signe de la tête.*)
Oui, Signor von Aschenbach,
la saison s'achève,
le travail est presque terminé pour nous.
Le Signore va nous quitter
sans doute bientôt?
Nous devons tous nous séparer
de ce que nous pensons le plus aimer.

(*Le Gérant de l'hôtel regarde Aschenbach se diriger vers la
plage déserte. Il va vers son fauteuil habituel.*)
(*Tadzio, Jaschui, quelques autres garçons et les sœurs de
Tadzio arrivent sur la plage.*)
(*Tadzio et Jaschui commencent un jeu; les autres enfants les
regardent.*)
(*Le jeu devient plus violent et Jaschui prend le dessus. Les
autres enfants prennent peur.*)
(*Jaschui fait tomber Tadzio; il se met à genoux sur son dos.*)
(*Les enfants poussent des cris.*)
(*Jaschui enfonce le visage de Tadzio dans le sable. Les autres
enfants s'encourent.*)

Aschenbach (*essayant de se lever*)

Ah, non!

Aschenbach

Our Polish friends?

Hotel Manager

Precisely, Signore,
the lady and her family
now return to their home
in the cold, cold north
beyond the mountains.

Aschenbach

When?

Hotel Manager

After luncheon, to be sure.
(*Aschenbach nods.*)
Yes, Signor von Aschenbach,
the season comes to an end,
our work is nearly done.
No doubt the Signore
will be leaving us soon?
We must all lose
what we think to enjoy the most.

²⁶ (*The Hotel Manager watches Aschenbach go out to the
deserted beach. He goes to his usual chair.*)
(*Tadzio, Jaschui, a few other boys, and Tadzio's sisters
come on to the beach.*)
(*Tadzio and Jaschui start a game together; the other
children watch.*)
(*The game becomes rougher with Jaschui dominating. The
other children become frightened.*)
(*Jaschui gets Tadzio down; he kneels on his back.*)
(*The children cry out.*)
(*Jaschui presses Tadzio's face into the sand. The other
children run off.*)

Aschenbach (*trying to get up*)

Ah, no!

Aschenbach

Unsere polnischen Freunde?

Hotelmanager

Genau, Signore,
die Dame und ihre Familie
kehren nun zurück in ihre Heimat
im kalten, kalten Norden
jenseits der Berge.

Aschenbach

Wann?

Hotelmanager

Wohl nach dem Mittagessen.
(*Aschenbach nickt.*)
Ja, Signor von Aschenbach,
die Saison geht zu Ende,
unsere Arbeit ist fast getan.
Kein Zweifel, auch der Signore
wird uns bald verlassen?
Wir alle müssen aufgeben,
was uns am meisten gefällt.
(*Der Hotelmanager schaut zu, wie Aschenbach auf den
verlassenen Strand hinausgeht. Er begibt sich zu seinem
üblichen Strandsessel.*)
(*Tadzio, Jaschui, einige andere Jungen und Tadzios Schwestern
kommen auf den Strand hinaus.*)
(*Tadzio und Jaschui beginnen ein Spiel; die übrigen Kinder
schauen zu.*)
(*Das Spiel wird rauer, Jaschui dominiert. Die anderen Kinder
beginnen sich zu fürchten.*)
(*Jaschui ringt Tadzio zu Boden; er kniet auf seinem Rücken.*)
(*Die Kinder schreien auf.*)
(*Jaschui drückt Tadzios Gesicht in den Sand. Die anderen Kinder
laufen davon.*)

Aschenbach (*versucht, sich zu erheben*)

Ah, nein!

*(Jaschiu lâche Tadzio et prend la fuite.)
(Tadzio se lève lentement, on l'appelle.)*

Chœur (en coulisse)
Adziù! Adziù! Adziù!

Aschenbach
Tadziù!

*(Au moment où Tadzio lui fait signe, Aschenbach s'affaisse dans son fauteuil.)
(Tadzio continue sa promenade vers le grand large.)*

Fin de l'opéra

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs
© 2005 Faber Music Ltd



Ralph Couzens

Brian Couzens, Richard Hickox and Martin Fitzpatrick at the mixing desk during the recording sessions

*(Jaschiu suddenly lets Tadzio go and runs off.)
(Tadzio slowly gets up as he is called.)*

Chorus (off)
Adziù! Adziù! Adziù!

Aschenbach
Tadziù!

*(At a clear beckon from Tadzio, Aschenbach slumps in his chair.)
(Tadzio continues his walk far out to sea.)*

End of the opera

Myfanwy Piper (1917–1997)
© 1973 Faber Music Ltd

Reproduced by permission of the publishers

*(Jaschiu läßt plötzlich von Tadzio ab und läuft davon.)
(Tadzio steht langsam auf, da man nach ihm ruft.)*

Chor (hinter der Bühne)
Adziù! Adziù! Adziù!

Aschenbach
Tadziù!

*(Auf einen deutlichen Wink von Tadzio hin sinkt Aschenbach in seinem Sessel zusammen.)
(Tadzio läuft immer weiter in die See hinaus.)*

Ende der Oper

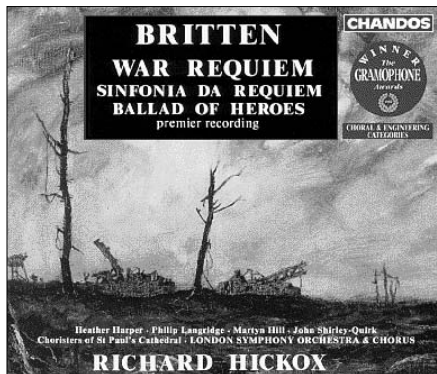
Übersetzung: Stephanie Wollny
© 2005 Faber Music Ltd



Ralph Couzens

Michael Chance, Alan Opie and Philip Langridge in the control room during the recording sessions

Also available

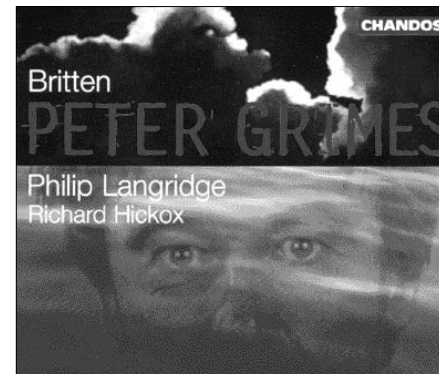


Britten
War Requiem
Sinfonia da Requiem
Ballad of Heroes
CHAN 8983/4

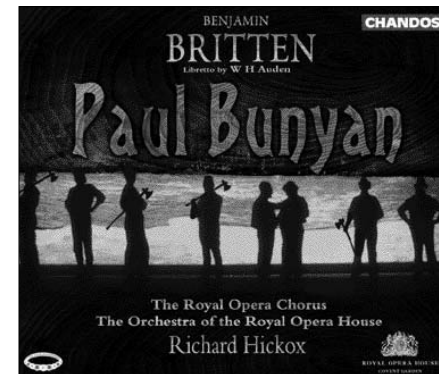


Britten
The Rape of Lucretia
CHAN 9254/5

Also available

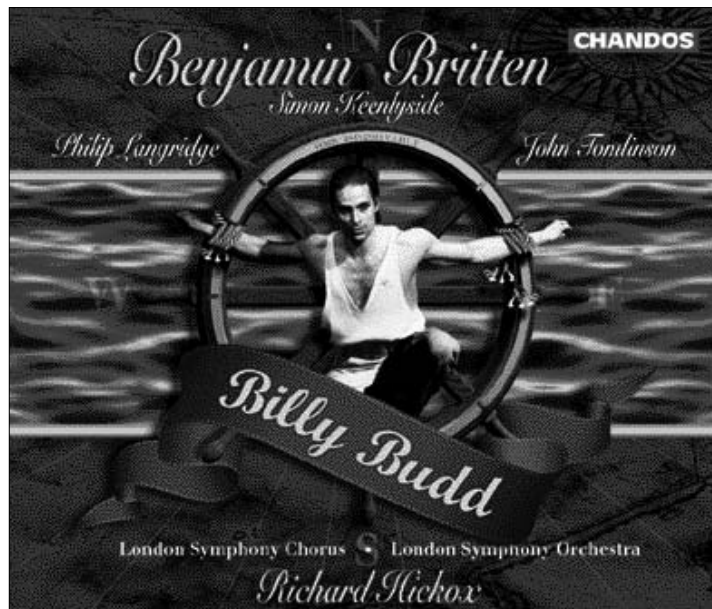


Britten
Peter Grimes
CHAN 9447/8



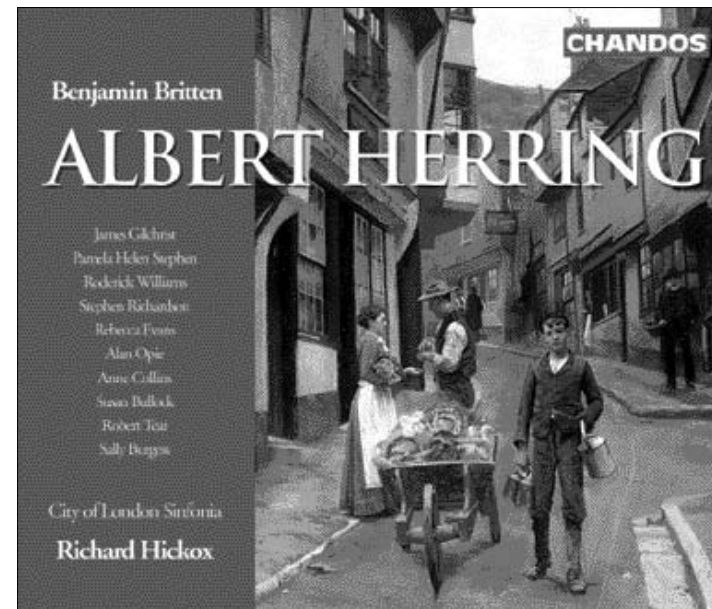
Britten
Paul Bunyan
CHAN 9781(2)

Also available



Britten
Billy Budd
CHAN 9826(3)

Also available



Britten
Albert Herring
CHAN 10036(2)

The recording was supported by the following individuals and institutions:

Anonymous	Mr and Mrs Timothy Llewellyn
P. Arnander	Lord Phillimore
Katie Bradford	Ms Hanne Rendall-Wooldridge
The Britten Estate	Julian Shuckburgh
Charlotte Cooper	Diana Tennant
John Cornish and Fiona MacKenzie	Susan and Stanley Trafford
Mr and Mrs Roger Eastman	Venice in Peril
Foundation for Sport and the Arts	Eddie Waters
The Foyle Foundation	Yvette G. Wiener
Kate Gavron	Robin G. Woodhead
Alicia and Martin Herbert	Nigel and Carol Woolner
Donald and Jeanne Kahn	www.michaelchance.co.uk
Margaret Lane	

Venice in Peril

THE BRITISH COMMITTEE FOR THE PRESERVATION OF VENICE



You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Steinway Concert Grand provided by Steinway & Sons, London

Staging: Aiden Oliver

Recording producer Brian Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Michael Common

Editor Rachel Smith

A & R administrator Charissa Debnam

Recording venue Blackheath Halls, London; 21–24 July 2004

Front cover Photograph by John Brown © Getty Images

Back cover Photograph of Richard Hickox by Greg Barrett

Design Cass Cassidy

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Faber Music Ltd

© 2005 Chandos Records Ltd

© 2005 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

BRITTEN: DEATH IN VENICE - Soloists/BBC Singers/CLS/Hickox

CHANDOS
CHAN 10280(2)



CHANDOS DIGITAL 2-disc set **CHAN 10280(2)**

Benjamin Britten (1913–1976)

Death in Venice, Op. 88

An opera in two acts

Libretto by Myfanwy Piper based on the short story by Thomas Mann

Gustav von Aschenbach, a novelistPhilip Langridge *tenor*

The Traveller

The Elderly Fop

The Old Gondolier

The Hotel Manager

The Hotel Barber

The Leader of the Players

The Voice of Dionysus

The Voice of ApolloMichael Chance *counter-tenor*

Youths and girls, hotel guests and waiters, gondoliers and boatmen, street vendors, touts and beggars, citizens of Venice, choir of St Mark's, tourists, followers of Dionysus

BBC Singers

Stephen Betteridge chorus master

City of London Sinfonia

Nicholas Ward leader

Martin Fitzpatrick assistant conductor

Richard Hickox



COMPACT DISC ONE

TT 75:43

COMPACT DISC TWO

TT 75:46

© 2005 Chandos Records Ltd © 2005 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BRITTEN: DEATH IN VENICE - Soloists/BBC Singers/CLS/Hickox

CHANDOS
CHAN 10280(2)