

RICHARD STRAUSS

OG

HUGO VON HOFMANNSTHAL

ARIADNE AUF NAXOS

MARIT HJØRNEGÅRD

UNIVERSITETET I OSLO, 2004

Hovedoppgave ved Institutt for Musikk og Teater,
Avdeling for Musikkvitenskap.
Universitetet i Oslo, høsten 2004

Marit Hjørnegård

Veileder: Ståle Wikshåland

Problemstilling:

Oppgaven har som hensikt å diskutere og analysere Strauss og Hofmannsthals verk "Ariadne auf Naxos" med tanke på å kartlegge verkets plass i deres produksjon, samt å se på hvordan verket er et uttrykk for tidens estetiske diskurs.

INNHold

Forkortelser	7
Innledning	8
Tiden og verket, mellom historisk rekonstruksjon og estetisk aktualitet.....	8
Nytt blikk på Strauss	10
Operaforskning som arbeidsområde	11
Kapittel 1	13
Fra tonediktene fortellinger til operaens libretto - en biografisk skisse av Richard Strauss	
1.01 Oppvekst og tidlige år.....	13
1.02 Meiningen; brytningstid og ny utvikling	14
1.03 Frigjort, selvstendig og nyskapende	15
1.04 Wagners estetikk og innflytelse i overgangen fra det 19. til det 20. århundre	16
1.05 "Von Wagners Weltanschauung steckt also gar nichts mehr in Ihnen"	18
1.06 Den poetiske idé som eneste mulighet	20
1.07 Den poetiske idé's videreføring	23
1.08 Strauss som narrativ realist.	24
Kapittel 2	26
Hofmannsthal og hans virke i fin-de-siecle-Wien	
2.01 Den wienerske assimilasjon.....	26
2.02 Vidunderbarnet Loris	28
2.03 Jung Wien.....	30
2.04 Freud, Breuer og Mach og det nye mennesket	32
2.05 Språkets sammenbrudd	34
2.06 De nye former	36
Kapittel 3	38
Samarbeidet mellom Strauss og Hofmannsthal	
3.01 Salome – en « success de scandale ».....	38
3.02 Det første møte	39
3.03 Om Hofmannsthals tilnærming til språket igjen	42
3.04 "Alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen."	44
3.05 Rosenkavalieren	44
3.06 Utviklingen av deres eget musikkdrama eller "Gesamtkunstwerk"	47

3.07 Myten.....	49
3.08 "Schweigen und tanzen" - det nye drama.....	51
3.09 Fra dynamisk til statisk forløp	53
3.10 Fra tragedie til komedie, ironien som viktigste virkemiddel	55
3.11 Den tradisjonssiterende Modernisme	57
Kapittel 4	59
Ariadne auf Naxos - fra bagatell til hovedverk	
4.01 Hofmannsthal, Strauss, Reinhardt og Molière	59
4.02 Max Reinhardt og hans Kleines Theater.....	60
4.03 "- en ny operastil og en ny perfekt form"	61
4.04 Ariadne auf Naxos; 1912-versjonen	62
4.05 Den nye "Ariadne"	67
4.06 Ariadne; 1916-versjonen	68
Kapittel 5	70
Verkbeskrivelse	
5.01 Overordnet struktur.	70
5.02 Ariadne-myten	70
5.03 Handling.....	72
5.04 Språk	74
5.05 Personskisse	75
- Om komponistrollen i verket.....	75
- Zerbinetta - verkets nøkkelfigur?	76
- Harlekin og de andre jøglerne	78
- Ariadne.....	78
- Bacchus.....	79
5.06 Orkestrering som personbeskrivelse.....	80
- Orkestreringens to uttrykk.....	81
5.07 Stil, harmonikk og rytme	81
5.08 Parafraaser og sitater	82
Kapittel 6	86
De musikalske temaer og deres betydning for verket	
6.01 Temaenes auditive virkelighet.....	86
6.02 Overordnet tematisk struktur	87
6.03 Instrumental temaeksposisjon som innledning.....	87
6.04 Komponistens musikalske iscenesettelse	88
6.05 Dødsmotivet	89
6.06 Ariadnes tritonus- motiver	90
6.07 Akkorden som symbol	91

6.08 Verwandlungstemaet	92
6.09 Commedia dell'arte truppens ledemotiv	92
6.10 Harlekins oppmuntrende tema.....	93
6.11 Zerbinetta	94
6.12 Bacchus' temaer	95
6.13 Fortettet form i avslutningen.....	97
 Kapittel 7	 98
Fortolkning	
7.01 Grunnleggende teorier om verket:	98
7.02 Det ikke-litterære verk forstått gjennom litteraturens øyne	99
7.03 Utgangspunkt og rammer	100
7.04 Bevisst tvetydighet mellom fiksjon og virkelighet.....	102
7.05 Tema.....	105
7.06 „Sie ist das Sinnbild der menschlichen Einsamkeit“	105
- Kvinnefigurene i Strauss og Hofmannsthals operaer.	105
7.07 Eksistens og pre-eksistens	108
7.08 Ironi.....	114
7.09 "Ariadne" som estetisk diskurs og metaopera.....	117
 Kapittel 8	 120
Den annen modernisme	
8.01 Mulighet for historisk modernisme	120
8.02 Theodor Adorno og Strauss	120
8.03 Musikkvitenskapens problem.....	124
8.04 "Modernisme på traditionenes grund".	125
8.05 Postmodernismen og Strauss	127
8.06 "Varmere klima for Strauss"	128
 Illustrasjoner	 131
 Litteraturliste	 132

Forkortelser

- BW = Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, Gesamtausgabe, hrgb. Von Franz und Alice Schuh, Bearbeitet von Willi Schuh, Atlantis Verlag, Zürich, 1952
- B&E = Richard Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen, ed. Willi Schuh, Atlantis Verlag, Zürich, 1949
- Prosa I, II, III, IV
Auf.
Dramen I, II, III, IV
Lustspiele I, II, III, IV = Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1955- 1959
- Nickel = Lothar Nickel: Was bleibt, was bleibt von Ariadne? Hugo von Hofmannsthals „Ariadne auf Naxos“, Anspruch und Widerspruch, fra Wissenschaftliche Schriften, Reihe 3, Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Schulz- Kirchner Verlag, 1993
- Nielsen = Peter Nielsen: En modernisme på traditionens grund – Studier i Hugo von Hofmannsthals forfatterskab, ph.d.-avhandling ved Århus universitet Center for Kulturforskning / Institut for Litteraturhistorie, 2000

Innledning

Tiden og verket, mellom historisk rekonstruksjon og estetisk aktualitet

Nettopp i dette verket finner vi en interessant problematikk når det gjelder avstanden mellom verkets aktualitet som autonom størrelse, kontra den plass verket har fått i den historiske "rekonstruksjon" ¹ av denne perioden. *Ariadne auf Naxos* har helt siden urpremieren vært et populært verk hos publikum. Samtidig er en rekke musikkritikere og musikkforskere veldig kritiske til verket. Joseph Kermans kritiske uttalelser om Strauss og hans operaer reduserer verket til en slags lett utgave av opera som fenger det store uskolerte publikum, og med et utpreget kommersielt formål.² Dette til tross for at verket altså rommer en filosofisk dimensjon som kan fortolkes på mange plan, noe det har vært en sterk tradisjon for helt fra urpremieren da Hofmannsthals såkalte "Ariadnebrev" ble publisert. Til tross for at verkets potensiale altså rekker langt utover det kommersielle, har verket blitt kommentert med en ganske ensidig negativ kritikk, særlig i den engelskspråklige musikkvitenskaplige litteratur. Det oppstår et interessant misforhold mellom den plassen Strauss har fått innenfor den musikkvitenskaplige tradisjon og hvordan hans musikk har bevart sin aktualitet i så stor grad frem til i dag. Dette misforholdet har gjort kildesøkingen til en lang og vanskelig prosess. Mange kilder skjemmes, ikke bare av forfatterens subjektive negative holdning, men viser seg ofte etter nærmere ettersyn å være direkte ukorrekte. I forarbeidet til denne oppgaven har det vist seg at den mangelfulle og dårlige kvaliteten dominerer den engelskspråklige litteraturen, særlig den amerikanske musikologien frem til ca. 1990. I den tyske litteraturen på dette området danner det seg et ganske annet bilde. Helt tilbake til 1960 har jeg funnet kilder som setter seg inn i verkets kompleksitet og meta-dimensjon. Den tyske litteraturvitenskapen er grundig og Hofmannsthal spiller

¹ Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977

² Joseph Kerman, *Opera as Drama*, 1956

en viktig rolle. De trendene eller ideene vi ser hos Strauss og Hofmannsthal er ikke så fremmede for litteraturvitenskapen. Der finnes det plass til både stilblanding og ironi. I litteraturvitenskaplig sammenheng fremstår de dermed ikke som anakronistiske, i motsetning til i de musikkhistoriske utlegninger. Jeg har i den tyske litteraturvitenskapen tvert i imot funnet mange artikler og større verker som setter verket og deres produksjon forøvrig inn i en naturlig dynamisk og fremadskridende utviklingsammenheng.

Den nye "Strauss-revolusjon" vi har sett i musikkvitenskapen startet i den engelskspråklige musikkvitenskaplige tradisjon på 1990-tallet og var blant annet et resultat av Bryan Gilliams nye forskning på dette området. Etter 1990 har man sett stadig mer litteratur, både i den leservennlige genren og mer seriøse verker, som ikke har de forbehold i forhold til Strauss som har vært så vanlig i den tidligere litteraturen. Forskjellen blir innlysende hvis man holder for eksempel den populære Norman Del Mar biografien fra 1962 opp mot Bryan Gilliams biografi fra 1999.

Denne endringen i forskningen var medvirkende til at jeg valgte nettopp dette emnet. Det har vært spennende å kunne bruke moderne og nesten polemisk litteratur, og samtidig granske både litteratur fra verkets samtid og fra 1960-årene. Straussforskningens store diversitet reiser også andre spørsmål. Hvordan kan denne radikale endringen i litteraturen om Strauss forklares? Hvorfor skjer denne endringen først nå? Strauss' operaer har jo vært aktuelle helt fra de ble skrevet og frem til i dag. Det er nok mange mulige svar på dette. En viktig grunn er at Strauss' betente fortid som leder for Hitlers Reichsmusikkammer (1933-35) har vært medvirkende til at ingen virkelig har tatt fatt i Strauss. Dette forbeholdet har vedvart til tross for at Strauss' kortvarige karriere i Hitlers administrasjon endte i protest, og på tross av hans uttalte beundring for de mange jødiske kunstnere han omgav seg med, ikke bare som kollegaer, men også som noen av hans viktigste samarbeidspartnere. I tillegg har den polariseringen

vi ser i de skapende kunstretser, særlig i tiden før *Ariadne*, bidratt til å komplisere bildet, men har også gjort prosessen mer interessant.

Det er særlig i Wien vi finner en sterk polarisering innenfor utviklingen av det modernistiske kunstfilosofiske grunnlag. Den kommersielle Strauss stod i kontrast til den strenge modernistiske estetikken, og var etter manges oppfatning dens absolutte motpol. Innenfor den modernistiske tradisjonen skulle musikken være en høytravende metafor for samfunnets utvikling og fungere dialektisk i forhold til denne. Strauss ble figuren de elsket å hate. Den tilsynelatende overfladiske letthet vi finner i musikken hans, hans kommersielle suksess og hans store anerkjennelse som dirigent, gjorde han til en inkarnasjon av de verdier de ville til livs. Det faktum at hans komposisjoner var et uttrykk for et interessant kunstnerisk og filosofisk program var det alt for fristende å bare overse, forenkle og feiltolke. Mange store musikkritikere var medvirkende til at den misforståtte holdningen til Strauss festet seg på et tidlig tidspunkt.

Musikkritikeren Ernest Newman sier rent fram at han blir kvalm av Strauss' musikk. Mange lar seg rive med av denne bølgen av forakt og beskriver Strauss' musikk som overfladisk og falsk i sin tekniske briljans. Det er denne tradisjonen av Straussfortolkning vi ser videreført i den litteraturen som blant annet preger verker som "Opera as Drama" av Joseph Kerman fra 1956.

Nytt blikk på Strauss

En forklaring på Strauss' nye plass er vår egen tids kulturelle utvikling. I vårt postmoderne samfunn er det skapt et nytt spillerom for kunsten. I den fusjonskultur vi ser i dag er det en aksept og nesten en forventning om stilblanding, ofte i et ironisk lys. I den strenge modernistiske musikkestetikk var det lite rom for dette. Jeg tror at dagens aksept av Strauss, ikke bare som god underholdning, men som en stor kunstner, også henger sammen med hvordan det kommersielle har fått en plass innenfor den "seriøse" kunsten i nyere tid.

I utvelgelsen av fakta har jeg i denne sammenheng valgt å bevege meg utenom store deler av den tradisjonelle musikkhistoriske fremstilling på dette området. Tradisjonelt sett ville det i denne sammenheng ha vært relevant å legge vekt på Schönberg og hans "skole" da den har vært så sentral i det meste av den musikkvitenskaplige litteratur som omhandler denne tiden, men det vil jeg altså ikke fokusere på i denne omgang. Jeg velger heller å ta utgangspunkt i Strauss og Hofmannsthal og deres verden. Grunnen til at jeg synes det er relevant å gå så tett på komponisten og ikke minst librettisten her, er at man i denne perioden og frem til i dag finner en sterk tradisjon for at det kunstneriske uttrykk i større eller mindre grad er knyttet til kunstnerens program, eller filosofiske og estetiske ståsted. Denne forventningen er nok ennå større i dag enn den var på Strauss' tid. Men ut fra at vi har så mange konkrete uttalelser fra komponisten selv i brev og andre tekster, er det ikke tvil om at Strauss komponerte ut fra et slikt program. Jeg har lagt stor vekt på å danne meg et fullstendig bilde av kulturlivet og de kulturelle forhold han virket i. Samfunn, politikk, og den samtidige kunst har stor relevans for Strauss' estetikk, og jeg har særlig tatt den tyskspråklige litteraturhistorien på dette området til hjelp. I tråd med Tomlinsons teori om "The Web of Culture" har jeg forsøkt å skape et slags stort kulturelt nett, som forhåpentlig rommer noe mer enn det som tradisjonelt kan synes som det gjeldende paradigme innenfor denne delen av musikkhistorieskrivningen.

Operaforskning som arbeidsområde

Å skrive om opera er et komplekst felt. Kombinasjonen av scenens visualitet, tekstens konkrete uttrykk og musikkens narrative potensiale skaper et komplekst spenningsfelt som fordrer et stort overblikk i analysesitasjonen. Det er ikke så mange teoretikere som har kommet med forslag til konkrete analysemodeller spesifikt for opera. Sammen med grunnleggende teorier fra strukturalistisk litterær analyse, har den analytiske innfallsvinkel Wagnereksperthen Carolyn

Abbate bruker i sin så betydningsfulle bok "Unsung Voices" fra 1991³ vært den viktigste ledesnor for meg. Det har vært viktig for meg, i likhet med Abbate, å ta utgangspunkt i musikkens komplekse narrativitet, med ironi og falsk spill, der de ulike stiler, eller musikalske språk, gir ulike historiske konnotasjoner.

Jeg vil også se på hvordan Strauss gjennom en symfonisk bruk av temaene binder verket sammen, og hvordan temaene skaper henvisninger på tvers av handlingen. Musikkens narrative stemme er polyfon, sier Abbate. Det er ikke kun den allvitende skaper eller komponistens enhetlige stemme som gjennomsyrrer operaen, men et vell av stemmer, der både sangernes fysiske og personlige stemmer og orkesterets fortellerstemmer inngår.

Paradoksalt nok er det nettopp tankene fra Adorno, som den tradisjonelle musikkvitenskapen har brukt som grunnlag for å neglisjere Strauss, som på mange måter kan underbygge en hypotese om Strauss' relevans i dag. For Adorno er verkets aktualitet i vår tid en viktig forutsetning. Strauss er nettopp aktuell i vår tid. På det moderne operarepertoar er Strauss en av de komponister som spilles aller mest. I den moderne operatradisjon blir ikke verkene sett på som lettfattelige klisjeer, men derimot som interessante filosofiske manifeste med mange fortolkningsmuligheter. Dette vil jeg også prøve å ta fatt i, og se på hva det er i vår tids tendenser som gjør at Strauss får en stadig større plass på alle nivåer, fra operascenen og konsertsalen til universitetene og musikkforskningen.

³ Carolyn Abbate: *Unsung Voices*, 1991

Kapittel 1

Fra tonediktens fortellinger til operaens libretto

- en biografisk skisse av Richard Strauss

1.01 Oppvekst og tidlige år

Richard Strauss ble født i Bayern i 1864. Faren Franz Strauss var hornist i det kongelige orkester i München, og var gift for annen gang med den relativt velhavende Fräulein Pschorr. Strauss oppvekst var preget av økonomisk trygghet og han fikk fra tidlig alder store muligheter til å utvikle sitt musikalske talent. Vennskapet med den tre år eldre Ludwig Thuille fra tenårene var også viktig for Strauss' tidlige utvikling. Thuille ble senere en betydelig teoretiker ved musikkhøyskolen i München og var med på å skrive et av tidens viktigste verker i harmonilære⁴.

Fra og med slutten av 1870 årene vokser Strauss' interesse for orkestermusikk. I 1882, etter gymnasiet, dro Strauss etter farens ønske til München for å studere ved universitetet. Her fikk han undervisning i både kunsthistorie og filosofi. Selv om han bare ble i München i ett semester, utgjorde dette en sentral del i utviklingen av hans filosofiske ståsted som komponist. I løpet av året 1882 reiser Strauss både til Bayreuth hvor han hører Richard Wagners "Parsifal", og til Wien hvor han møter mange sentrale skikkelser i tiden, bl.a. Hans Richter⁵. Disse reisene var utvilsomt viktige for Strauss, men kanskje enda viktigere var hans reise til Berlin 1883-84 der han begeistres både av Brahms tredje symfoni og Wagners "Tristan und Isolde". Nettopp disse to komponistene ble de viktigste forbildene for Strauss, selv om de på mange måter representerte to motpoler. Strauss vokste opp i en svært Wagner-fiendtlig krets, men innrømmer at han etterhvert ble stadig mer fascinert av musikken hans. Denne motsetningsfylte

⁴ Rudolf Louis, Ludwig Thuille: Harmonielehre, 1933.

⁵ Hans Richter (1843 - 1916), berømt dirigent, dirigerte flere av Wagners urpremierer, ledet blant annet Wiener Hofoper.

tilhørighet fant han også igjen i sitt store forbilde fra reisen til Berlin, nemlig dirigenten Hans von Bülow⁶. Allikevel er denne perioden i hans produksjon stort sett preget av Brahms. I løpet av reisen fullfører han sin annen symfoni *Symfoni nr 2 i f-moll*, som blir hans første store publikumssuksess.

1.02 Meiningen; brytningstid og ny utvikling

Hans von Bülow inviterer Strauss til å komme i lære som dirigent hos ham i Meiningen. Her får Strauss virkelig frie tøyler og blir gitt stor selvstendighet. Dette året (1885 - 1886) var kanskje spesielt viktig for hans utvikling mot det som kom til å bli Strauss' identitet som komponist. Strauss var i utgangspunktet midt sin fase med "Brahmsschwärmerei" og møtte også Brahms i Meiningen. Brahms kritiserte Strauss for hans manglende melodiske sans, noe som Strauss også erkjente var en av sine svakheter. Han lette etter en balanse mellom den spontane melodiskapningen og de bearbejdede gjennomføringer i verkene sine. Mozart var allerede her det store forbilde for det melodiske, noe som kommer klarere frem i senere verker spesielt i "*Rosenkavaleren*" (1911) og "*Ariadne*" (1912). Midt i dette "Brahmsschwärmerei" møter han fiolinisten og komponisten Alexander Ritter. Ritter bidrar til at Strauss mer eller mindre blir dratt med over i den andre leiren, nemlig det som vi i dag kaller den ny-tyske linje, med Liszt og ikke minst Wagner i spissen. Nå blir han kjent med skrifter av Hausegger og Wagner og blir også kjent med Liszts tonedikt. Særlig Liszts musikk, ikke minst hans tanker om den poetiske ide, er avgjørende for Strauss i denne tiden. En ny estetisk plattform skapes for Strauss. Friere og mer fremtidsrettet enn det hans far ønsket, men allikevel på mange måter godt forankret i den klassisistiske formorientering og kompositoriske tenkning.

⁶ Hans von Bülow (1830 - 1894), anerkjent dirigent og stor Wagnertilhenger, sentral stilling som Hofmusikintendant i Meiningen.



Alexander Ritter



Hans von Bülow

Strauss skriver i ettertid om denne tiden:

”Gjennom oppdragelse har mange fordommer mot det Wagnerske og spesielt det Lisztske kunstverk bitt seg fast, jeg var ikke kjent med Richard Wagners skrifter. Ritter har gjort meg kjent både med han og Schopenhauer, og har bevist for meg at veien fra uttrykksmusikeren Beethoven [...] fører videre til Lizst,[...] at med Beethoven blir sonatesatsformen brakt til dens ytterste grense.(...) Nye tanker må søke nye former.”⁷

1.03 Frigjort, selvstendig og nyskapende

Strauss forlot Meiningen ganske raskt etter at han hadde tatt over for Bülow fordi hertugen begynte å nedprioritere orkesteret. Han påtok seg i stedet den betydelig lavere stillingen som tredje dirigent ved operaen i München i 1886. Dette skulle vise seg å være et av Strauss’ viktigste valg. Nettopp i München får han det grundige kjennskap til opera, og den følelse for scenekunst som skulle komme til å bli så avgjørende for operasamarbeidet med den så lite

⁷ ”Durch die Erziehung hafteten mir noch immer manche Vorurteile gegen das Wagnersche und besonders das Lisztsche Kunstwerk an, ich kannte kaum Richard Wagners Schriften. Mit ihnen und Schopenhauer mache mich Ritter in erklärender Ausdauer bekannt und vertraut, bewies mir, daß der Weg von dem Ausdrucksmusiker“ Beethoven („Musik als Ausdruck“ von Friedrich von Hausegger contra „Vom musikalischen schönen“ von Hanslick) über Liszt führe, der mit Wagner richtig erkannt hatte, daß mit Beethoven die Sonatenform bis aufs Äußerste erweitert worden. (...) Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen. B&E, s. 168

dramakyndige Hofmannsthal. I orkesterverket *Aus Italien* fra samme år ser vi det første konkrete resultat på hans nye tenkning.

Strauss blir i München i tre år, til tross for hans lave stilling. Etter noen års pause (1889-94) der han blant annet skriver sin første opera *Guntram*, (1889) vender han tilbake til operaen i München, 1894. Her dirigerer han blant annet Mozarts "Cosi fan tutte" og bidrar til at verket igjen får en solid plass på operaens standardrepertoar. Denne gang får han også større muligheter ved operaen enn sist, og blir sjefsdirigent der i 1896. "Guntram" ble kun oppført en gang. Ved en katastrofal oppføring i München hadde musikerne så mye i mot musikken at de truet med å nekte å spille. Til tross for denne dårlige starten blir årene i München noen gode år, med produksjonen av flere av hans største orkesterverk. Disse ble også godt mottatt i samtiden.

Rent musikalsk kjemper Strauss for å finne sin egen vei mellom den klassisistiske linje og den ny-tyske. Strauss mener at den rene programmusikken, som tilhengerne av den absolutte musikken er så sterkt i mot, ikke finnes. Ikke-skjematiske former er også former, sier Strauss, og det er dynamikken og den indre formale logikken i denne type individuelle former Strauss ønsker å undersøke. I tonediktene "beviser" han at dette er mulig. For eksempel i *Tod og Verklärung* fra slutten av 1880-tallet der han bruker de kjente kategoriene fra sonatesatsformen, men på en egen fri måte som gir verket en indre formmessig balanse uten å være skjematisk. Det er særlig Liszts formtenkning som inspirerer han til dette.

1.04 Wagners estetikk og innflytelse i overgangen fra det 19. til det 20. århundre

Særlig innenfor operagenren er det mer eller mindre umulig å komme utenom Richard Wagner. Særlig i vår tid representerer han en så stor del av operautviklingen før århundreskiftet, at han kan sies å utgjøre et slags paradigme. Det var mange andre operakomponister som også ble mye spilt og som var populære i denne tiden, men ingen som i ettertid er blitt så vektlagt som

Wagner. Dette har ikke bare sammenheng med hans spesielle kunstneriske uttrykk, men er også et resultat av hans virke som polemisk skribent og hans estetiske utlegninger.

Kort fortalt endrer Wagner både operaens form og innhold. Fra å være et dramatisk verk satt til musikk med teksten i sentrum, blir Wagners "Gesamtkunstwerk" en mer helhetlig kunstform der alt "musikaliseres". Det vil si at alle dramatiske virkemidler som lys, regi, koreografi og handling blir forsterket, og i noen tilfeller uttrykt gjennom musikken. Særlig det konstante spill med ledemotiver i forskjellige kombinasjoner og uttrykk bidrar til dette. Wagner vil frigjøre verket fra den diskursive tenkningen og velger derfor myter og legender som innhold for operaene sine. Ved å trekke frem musikkdramaet som den høyeste kunstform omtolker han dog sentrale deler av Schopenhauers filosofi. Schopenhauer mener jo at tekst og dramatiske virkemidler kun kan fungere som oppklarende kommentarer, mens Wagner utvider det som ofte kalles utenommusikalsk til ikke kun å være en hjelp, men en uunnværlig del av kunstverket. En forklaring på hvorfor Wagner selv allikevel hevder å handle i tråd med Schopenhauers filosofi er at han skiller mellom musikkdramaet som audiovisuelt uttrykk, og som ren lytting og opplevelse av den Schopenhauerske "vilje." I den rene auditive dimensjonen av verket er det utenommusikalske kun sekundært også for Wagner.

Det er forvirrende å helt få taket på hvor Wagner stod i forhold til estetikk og filosofi, særlig når det gjelder Schopenhauer, fordi han motsier seg selv. En grunn til dette kan være at han etter å ha lest Schopenhauers hovedverk "Verden som vilje og forestilling"⁸ (1819) så sent som i 1854-55 må si å ha endret sitt estetiske ståsted radikalt. I Wagners utlegning "Oper und Drama"⁹ fra 1851 er musikken kun et middel og det er dramaet som er viktigst, mens han tyve år

⁸ Schopenhauer: Die Welt als Will und Vorstellung, 1805, oversatt til norsk av Helge Salemonsens, 2000

⁹ Richard Wagner: Oper und Drama, bind 7 fra Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. hrsg. von Dieter Borchmeyer, 1983

senere hevder at dramaet er sekundært og kun fungerer som synliggjørelsen av musikalske mål.

Wagner hadde nok minst like stor betydning for Strauss' orkestermusikk, og da særlig for Strauss' utvikling av tonediktene, som innenfor operagenren. Wagner kommer med veldefinerte svar på tidens absolutt viktigste musikkestetiske spørsmål, nemlig kampen mellom den absolutte musikken og programmusikken. Valget av myten som tematisk utgangspunkt går også igjen hos Hofmannsthal og Strauss, om enn på en helt annen måte. Allikevel er det i alle deres operaer klare og bevisste brudd med Wagner, særlig i "*Rosenkavalieren*" og "*Ariadne*", noe jeg kommer nærmere inn på i kapittel 3.

1.05 "Von Wagners Weltanschauung steckt also gar nichts mehr in Ihnen"¹⁰

Hos Strauss ser man etterhvert en dreining vekk fra Wagners estetikk til en ny individorientert filosofisk retning, særlig representert ved Nietzsche. Strauss' mentor fra tiden i Meiningen, Alexander Ritter blir svært skuffet når han i Strauss' første opera *Guntram* finner trekk som minner om Nietzsches filosofi. Som vi vet fra Strauss' instrumentale verker og da særlig *Also sprach Zarathustra* var allikevel Nietzsche den desidert viktigste filosofiske inspirasjon for Strauss. Nietzsche er uten tvil den filosof som danner grunnlaget for Strauss estetikk og tenkemåte gjennom hele resten av hans karriere. Dette ser vi også i tiden like før han skrev *Ariadne*, nemlig under arbeidet med hans siste tonedikt *Alpensymphonie* fra 1915, et orkesterverk basert på Nietzsches *Antichrist*¹¹.

For Strauss kom den store interessen for Nietzsche etter en reise til Hellas og Egypt vinteren 1892. På reisen kunne han uten forstyrrelser sette seg inn i de viktigste estetisk-filosofiske verker på egenhånd. I dagboken fra reisen finner vi

¹⁰ Charles Youmans (ed.): Ten Letters from Alexander Ritter to Richard Strauss 1887-1894, fra Richard Strauss Blätter, 1996, s. 3-24

¹¹ Friedrich Nietzsche: Antikrist, oversatt av Bjørn Christian Grønner, 2003. Utgitt første gang i 1888.

detaljerte notater om en rekke viktige filosofer deriblant Wagner, Schopenhauer, Max Stirner¹² og Nietzsche.

Vi ser altså en filosofisk-estetisk dreining hos Strauss allerede i 1893 når han skriver sin første opera *Guntram*. Det er Strauss selv som skriver teksten. Hans venn Alexander Ritter var meget optimistisk etter å ha lest begynnelsen, men når Strauss noe senere kommer med siste del blir Ritter svært oppbrakt. Han mener at Strauss har forflyttet seg fra den Wagnerske forståelsen av Schopenhauer til å skape en figur av psykologisk umulighet. Ritter er altså dypt skuffet over at Strauss ikke fortsetter som en viderefører av Wagner.

"Av Wagnersk verdensanskuelse er det altså intet tilbake i Dem. Hva er egentlig igjen fra Wagner i Dem? Kunstens mekanikk. Stikk i strid med Wagners tolkning glorifiserer han denne verdensanskuelse. Heller enn å *videreutvikle* Wagners verk *undergraver* han det."¹³

Det var ikke bare Nietzsche som hadde satt sitt preg på den andre delen av librettoen til *Guntram*. Max Stirner, som Strauss hadde hatt et møte med i 1892, hadde også en sterk påvirkning. I Max Stirners hovedverk "Der Einzige und sein Eigentum" fra 1844 står det unike ego så kompromissløst imot staten at det er på grensen til å fornekte samfunnet. Denne nye subjektiviteten og vektleggingen av individet ser vi også skildret så tidlig som i 1886 i Strauss' orkesterverk *Also sprach Zarathustra*. Det er vanskelig å være sikker på akkurat hvilke tekster av Nietzsche Strauss hadde lest på dette tidspunkt, men hvis han kom i kontakt med Nietzsches artikkel *Om musikk og ord* er det svært sannsynlig at han fant en

¹² Max Stirner (1806-1856) er kjent for sitt bidrag til den egoistiske filosofi, og hadde innflytelse på Karl Marx' og på den individualistiske anarkisme.

¹³ "Von Wagners Weltanschauung steckt also gar nichts mehr in Ihnen. Was ist Ihnen von Wagner einzig noch geblieben? Die Mechanik seiner Kunst aber zu Glorifizierungen einer Weltanschauung verwenden welche der Wagnerischen direkt widerspricht, heißt nicht Wagners Werk *weiterbauen*, sondern: es *untergraben*." Michael Walter: Richard Strauss und seine Zeit, 2000, s. 104

estetikk som sammenfalt med hans egen. Her sier Nietzsche at musikken aldri kan være et middel, men at dramaet er et samtidig uttrykk eller metafor. Dette stemmer dermed overens med den senere Wagner. Viktige trekk for Strauss' tanker om musikk og form kan sies å være uttrykt i denne artikkelen. Nietzsche skriver om den poetiske ide:

" Bildet, forestillingen kan ikke frembringe musikk ut av seg selv, for ikke at tale om, at begrepet eller, som man har hevdet det, "den poetiske ide" skulle være i stand til det."¹⁴

Det Nietzsche altså mener er som Dahlhaus uttrykker det: "Poetiske ideer er ikke musikkens fundament; musikk er fundamentet for poetiske ideer."¹⁵ Nietzsche avviser hermed påstanden om at diktet skaper den følelsen som ligger til grunn for verket, altså den poetiske ide. Den musikalske idé vil nesten alltid komme først. Dette er trolig basert på hans egne erfaringer som komponist, og da særlig i lied-genren. Artikkelen kan også oppfattes direkte polemisk mot Wagner.

"Opera på denne måten [Wagners opera] er på sitt beste god musikk og kun musikk"¹⁶

1.06 Den poetiske idé som eneste mulighet

Gjennom Strauss' utvikling av tonediktene blottlegges hans spesielle estetikk som vi senere skal se gjør at samarbeidet med Hofmannsthal muliggjøres.

I et brev til Bülow fra august 1888 skriver Strauss:

¹⁴ "...das Bild, die Vorstellung wird nie aus sich Musik erzeugen können, geschweige denn daß dies Begriff oder – wie man gesagt hat – die poetische Idee zu thun im Stände wäre. Friedrich Nietzsche: Kritische Gesamtausgabe, Vol III, hefte 3, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 1978, s. 193

¹⁵ "Poetic ideas are not the foundation of music; music is the foundation of poetic ideas." Carl Dahlhaus: "Between Romanticism and modernism", 1980, Four studies in the Music of the later Nineteenth Century, oversatt av Mary Whittall, 1980, s. 21

¹⁶ "Die Oper in diesem Sinn ist dann freilich im besten Falle gute Musik und nur Musik" Friedrich Nietzsche, Kritische Gesamtausgabe, Vol. III, hefte III, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 1978, s. 195

" Fra f-mollsymfonien og fremover har jeg følt en økende motsetning mellom det musikalsk-poetiske innhold jeg vil uttrykke, og sonatesatsformen slik den fremtrer overtatt fra de klassiske komponister. I Beethovens tilfelle ble det musikalske innhold dekket av sonatesatsformen, som han brakte til dets høyeste punkt, den formen uttrykker fullt ut det han ønsket å formidle (...) Det som for Beethoven var en form i høyeste samhörighet med det ypperste innhold er nå etter 60 år brukt som en formel uadskillelig fra vår instrumentale musikk (noe jeg beklager sterkt) kun for å sikre et rent musikalsk (i ordets smaleste betydning) innhold eller enda verre, å presse og utvide et innhold uten at det korresponderer."¹⁷ (...) "Jeg ser på det som en legitimert kunstnerisk metode å skape en ny form for hvert nye subjekt, å forme rent og perfekt er en veldig vanskelig utfordring, men av den grunn også mer tiltrekkende."¹⁸

Det som skjer formmessig i denne stadig endringen av musikkestetisk og filosofisk ståsted er utviklingen av en ny form. I samme brev ser vi hvordan hans løsning på formproblemet kommer stadig klarere frem.

¹⁷ " Ich habe von der f-moll-Sinfonie weg in einem allmählich immer größerem Widerspruch zwischen dem musikalisch-poetischen Inhalt, den ich mitteilen wollte u[nd] der uns von den Klassikern überkommener Form des dreiteiligen Sonatensatzes befunden. Bei Beethoven deckte sich musikalisch-poetischen Inhalt meistens vollständig mit eben der Sonatenform, die er zur höchsten Vollendung steigerte und die der erschöpfende Ausdruck dessen ist, was er empfand und sagen wollte. (...) Was nun bei Beethoven einem höchsten, herrlichsten Inhalte absolut kongruente Form war, wird nun seit 60 Jahren als eine von unserer Instrumentalmusik unzertrennliche (was ich entschieden bestreite) Formel gebraucht, der ein rein musikalischer (in der strengster und nüchternster Bedeutung) Inhalt einfach anzubequemen und ein zuzwängen, oder schlimmer, die mit einem ihr nicht entsprechenden Inhalte an- und auszufüllen war."

Michael Walter: Richard Strauss und seine Zeit, 2000, s.120, fra brev til Bülow, 24. aug. 1888

¹⁸ "I consider it a legitimate artistic method to create a correspondingly new form for every subject, to shape which neatly and perfectly is a very difficult task, but for that very reason the more attractive."

Bryan Gilliam: The life of Richard Strauss, 1999, s. 43 (Fra samme brev til Bülow som det foregående.)

”Hvis man vil skape enhetlige kunstverk i stemning og oppbygning, og skal de virke plastiske på tilhøreren, så må det som forfatteren sier også sveve plastisk for hans indre øye. Dette er kun mulig ved befruktning gjennom en poetisk ide....”¹⁹

Grunnlaget for den nye formen er altså den poetiske ide. Dette vil si en slags første følelse av verkets fundament. Programmet skulle formidle en skisse av følelsesinnholdet som ble spunnet ut fra den poetiske ide som lå til grunn. Hvordan temaer og episoder blir satt sammen er ikke avhengig av et handlingsforløp, men av formmessige krav til en helhetlig arkitektonisk form. Om sine egne komposisjoner sier Strauss at de melodiske ideer som gir substansen i en komposisjon sjeldent består av mer enn to eller fire takter. Hensikten er altså ikke å fortelle en historie eller beskrive et forløp i detalj, men å gjenerobre musikken som et fortellende medium. Den poetiske ide kunne godt være utspunnet fra et handlingsforløp, men det er den mer statiske erindringen om disse hendelsene slik det i ettertid kan gjenskapes i oss som en slags ikke-foranderlig følelse, som er utgangspunktet for komposisjonen. Den canadiske pianisten og musikkskribenten Glen Gould formulerer dette på denne måten i sin artikkel ”An argument for Richard Strauss” fra 1962.

”...tonediktets essens var ikke avhengig av at serier av dramatiske hendelser fremstår i en gjenkjennelig parafrese. Det lå heller i det at harmonien fra disse hendelsene kunne bli brukt som et fokus for en musikalsk form....”²⁰

¹⁹ ”Will man nun ein in Stimmung u[nd] konsequentem Aufbau einheitliches Kunstwerk schaffen und soll dasselbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muß daß, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee.“ (Fra samme brev som det foregående, se note 17 og 18.)

²⁰ ” the essence of the tone poem structure did not depend on the circumstance that a series of dramatic occurrences appear in a recognizable paraphrase. Rather, it lay in the fact that the harmony of dramatic events could be used as a focus for musical form” fra Glen Gould: The Glen Gould Reader, 1984, s. 95

Strauss' bidrag til musikkhistorien, utviklingen av en ny symfonisk form gjennom den poetiske ide blir ingen dominerende tendens. Det finnes dog en del eksempler på lignende formspråk for eksempel i Schönbergs "Pelleas und Melisande" og "Verklärte Nacht." Tonediktet ble med stadig økende kraft en foreldet form på 1900-tallet. Ved slutten av 1. verdenskrig hadde det fra å være en ny lovende mulighet for en ny instrumentalmusikalsk storform blitt redusert til et symptom på en svunnen tid. Allikevel danner tonediktene noe av det mest sentrale i Strauss' produksjon. Innenfor denne helt personlige og helstøpte storformen ser vi hans evne til både melodisk originalitet og orkestralt mesterverk uttrykt.

1.07 Den poetiske idées videreføring

Etter at Strauss hadde kjempet med formproblemet og kommet frem til den poetiske ide som det eneste ekte grunnlag, ønsker han å komme seg videre i sin musikalske utprøving. Mer enn noen gang er det musikkens fortellende evne som utforskes. Han tar også i bruk sitt eget liv som tema i verkene. Oftest for å ironisere over komponisters selvhøytidlighet. Både *Ein Heldenleben* (1889) og ikke minst *Symfonia Domestica* (1903) er klart selvbiografiske verker og har av mange musikkhistorikere blitt misforstått fordi de ikke forstod Strauss' overlagte ironi og parodi. Samtidig er det ingen som har kunnet ta feil av den humoristiske parodieringen og ironiseringen i *Don Quixote*. Verket *Don Quixote* fra 1897, med alle sine onomatopoetika og effekter, er et nokså ekstremt eksempel på hvordan musikkens fortellende potensiale kan trekkes helt ut det absurde. Tonediktene er ikke bare store orkesterverker, men er også et uttrykk for Strauss' selvbevisste undersøkelse av ulike strategier i eksperimenteringen med den fortellende musikken. Særlig i de sene tonediktene arbeider han med å perfektionere det illustrerende tonespråket. Det virker som om dette aspektet på mange måter gjør at formproblematikken kommer litt i bakgrunnen, og det er ikke lenger så lett å finne klare formmessige strukturer i verkene. Denne leken med musikkens

fortellende potensiale er viktige øvelser som bringer han videre til operaen. I ettertid hevder han selv at: "Alle mine tonedikt var forberedelser til *Salome*." ²¹

1.08 Strauss som narrativ realist.

Allerede i Meiningen fikk Strauss mulighet til å se en av tidens beste samtidsscener med verk av blant annet Ibsen og Strindberg. Det som møtte han på teaterscenen var foruten tidens realisme også symbolismen slik vi kjenner den fra Strindbergs "Frøken Julie", og ikke minst hans noe senere "Ett drømmespel" fra 1902²². Dramakunsten var på denne tiden i ferd med å ta et oppgjør med de idealiserte skildringene og ønsket å vise et mer jordnært bilde av virkeligheten. Dette inspirerer Strauss. Naturalismen slik vi kjenner den fra litteraturen, eller realismen i bredere forstand, var viktig for Strauss. Dette ser vi i verk som *Symfonia Domestica* og ikke minst *Capriccio* (1942).



Suffløren fra *Capriccio*

Strauss interesse for musikkens narrative kvaliteter må ikke reduseres til en slags foreldet affektlære, men uttrykker en tanke om at musikken kan uttrykke

²¹ " Alle meine Tönedichte war Vorbereitungen nach "Salome." Michael Walter: Richard Strauss und seine Zeit, 2000, s. 150

²² August Strindberg: Frøken Julie, 1888, Ett Drømmespel, 1902. (Utgivelse 1994)

menneskets følelser enda bedre enn språket. Det som motiverte Strauss videre mot en fastlegging av musikkens kommunikasjonspotensiale var troen på musikken som en bedre formidler enn teksten. I det kammermusikalske melodramaet *Enoch Arden* fra 1897 utvikler Strauss den poetiske idéns interpretasjonsmulighet videre gjennom et nærmest semantisk-musikalsk uttrykk. Særlig ser vi dette i hvordan han uttrykker de ekstramusikalske hendelsene i klaverakkompagnementet.

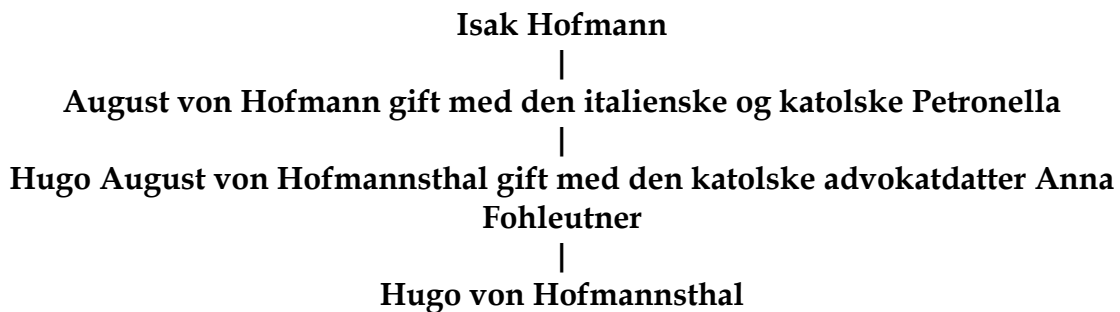
Ikke bare filosofisk, men også rent musikalsk og strukturelt går Strauss stadig lengre vekk fra Wagner. Hans ledemotivbruk blir omskapt til enklere karakteriserende virkemidler, og i stedet for å ha den uendelige melodi som ideal for verket, går han sammen med Hofmannsthal til den i sin tid sjokkerende annen ytterlighet, nemlig til en formmessig avgrensing i klare avsnitt slik vi kjenner det fra nummeroperaen. Musikken i Strauss' sceneverker viser at Strauss var trofast til sin strenge musikalske formestetikk, til tross for sin interesse for musikken som forteller. Han oppgir på intet tidspunkt idealet om en balansert og fullendt form i noen av sine verker, heller ikke i det komplekse og fragmenterte musikkdramaet *Ariadne auf Naxos*.

Kapittel 2

Hofmannsthal og hans virke i fin-de-siecle-Wien

2.01 Den wienerske assimilasjon

Hofmannsthals historie og bakgrunn tar opp i seg en rekke av de karakteristika som kan sies å beskrive Wiens kultur og dermed den tysk-østerrikske kultur i denne perioden. Han står frem som et konglomerat av det wienerske samfunns ulike kulturer med sin katolske oppdragelse, sine jødiske røtter, samt kombinasjonen av den nyadelige kultur, og den på mange måter borgerlige livsførsel. Fire generasjoner med omskiftelige kulturelle impulser skaper grunnlaget for det kulturelle ideal og den fantastiske "dannelse" Hofmannsthal vokser opp med. Vi skal altså ganske langt tilbake for å forstå hva som skaper grunnlaget for hans kulturelle utgangspunkt. Jeg vil derfor hurtig skissere den historiske linje av wienerske borgere som fører frem til forfatteren Hugo von Hofmannsthal (1874 - 1929).



Hofmannsthals oldefar Isak Hofmann var kjent som en meget betydelig jødisk forretningsmann og hadde flyttet fra en jødisk bosetting til Wien der han slo seg opp i det wienerske forretningsliv. Han ble raskt en så viktig figur i Wien at den ellers så jødefiendtlige keiser Franz adlet han i 1827, og derav har vi navnet "Edler von Hofmannsthal". Hofmann var også en sentral skikkelse i det nye jødiske trossamfunn i Wien og var menighetens første forstander. Isaks sønn og

arving, August von Hofmann, giftet seg til farens skuffelse med den italienske og strengt katolske aristokrat Petronella i Milano i 1839, og konverterte til katolisismen. Augusts sønn Hugo August von Hofmannsthal, Hofmannsthals far, gikk ikke inn i familiens tekstilfirma, men utdannet seg til advokat. Under børskrakket i 1873 gikk familieformuen tapt. Hugo August von Hofmannsthal var dermed ikke lenger beskyttet i en aristokratisk tilværelse, men var avhengig av å tjene sine egne penger. Samtidig som han beholdt de nedarvede adelige privilegier, som stamplasser i Burgtheater og adgang til det høykulturelle så vel som det organisatoriske liv, ble livet etterhvert preget av en mer borgerlig livsførsel. Dette livet blir det som preger Hugo von Hofmannsthals barndom. Farens innflytelse blir særlig viktig for Hofmannsthals utvikling. Faren ville gi han en sterk klassisk dannelses og en utpreget evne til å nyte det estetiske. Hofmannsthal lærte flere språk og ble kjent med mange av litteraturens store verker allerede i ung alder. Hofmannsthals far følte nok, som så mange andre i denne tiden, at man ved en sterk fokus på kulturell dannelses skulle råde bot på familiens økonomiske tap. Carl E. Schorske kommenterer denne sterke tro på den kulturelle dannelses som et generelt trekk i århundreskiftets Wien. Han forklarer dette fenomenet ved å henvise at adelen ikke ble avskaffet i Østerrike, og borgerskapet aldri virkelig ble integrert med aristokratiet. Han mener at man ikke bare så dannelsesidealet som et surrogat for den manglende assimilering mellom borgerskap og aristokrati, og dermed ofte mellom jøder og østerrikere, men at den estetiske og kulturelle dannelsen ble assimilasjonens desiderte redning.²³ Ved at borgerskapet ble mestre i finkultur kunne de komme nærmere aristokratiet og på denne måten kompensere for sin manglende status. De unge borgerlige eller nyadelige, ofte jødiske menn, ble dermed likefrem aristokratiets helter og forbilder gjennom deres kunstneriske virke. Denne dannelsen gav Hofmannsthal et forsprang i sin estetiske utvikling, og var med på å skape det unge geniet vi kjenner han som. Særlig Hofmannsthals kjennskap til italiensk

²³ Carl Schorske : Fin de siecle Vienna - Politics and culture, 1981, s. 8

allerede fra ung alder satt han i en særstilling i forhold til mange av hans samtidige. I motsetning til dem følte han ikke noen konflikt mellom det tunge tyske og det livlige latinske²⁴. Wien var jo tiltross for en grunnleggende skeptisk holdning til det tyske, allikevel selvfølgelig uløselig knyttet til den germanske kultur gjennom språket. Hofmannsthals særlige beundring for det franske og italienske blir også kjennetegnende for store deler av hans kunstneriske virke. Han adskilte seg også fra mange i hans samtid i det at han ikke ønsket å gjøre opprør mot foreldregenerasjonen, ettersom hans far hadde oppdratt han til å bli nettopp en utsøkt estetiker.

2.02 Vidunderbarnet Loris

Hofmannsthal var altså godt forberedt etter farens iherdige dannelsesarbeid da han allerede 10 år gammel begynner ved Akademisches Gymnasium i Wien 1884. Vakker, enormt intelligent, og med en usedvanlig åndelige og kunstnerisk begavelse, blir han raskt en av skolens yndlinger. Man kan forstille seg at dette også kan ha vært vanskelig å håndtere for den unge Hofmannsthal. Det er i hvert fall sikkert at den tidlige genistatusen Hofmannsthal fikk hadde stor innflytelse på hans personlighet senere i livet. Hermann Broch mener at denne tidlige genierklæringen av Hofmannsthal førte til at han utviklet en sterk narsistisk grunnholdning som kom til å prege han videre.²⁵

Som voksen blir Hofmannsthal beskrevet som en vanskelig person av mange, også av Strauss. Den tyske lyriker Stefan George²⁶ beskriver han som en utrolig følsom person som det var vanskelig å komme innpå, og som i privat sammenheng virket gretten og nervøs.²⁷

Hofmannsthal utvikler seg raskt i gymnasietiden, og det er særlig det kunstneriske og poesien som tiltaler ham. Dette blir også hans gjennombrudd.

²⁴ Allan Janik & Stephen Toulmin: Wittgenstein's Vienna, 1996, s. 112

²⁵ Hermann Broch: Hofmannsthal og hans tid, oversatt av Sverre Dahl, 1987, s. 84

²⁶ Stefan George (1868 – 1933) tysk lyriker, kjent for bl.a. verket "Das Neue Reich (1928)

²⁷ Stephan Zweig: Verden av i går, oversatt av Inger og Anders Hagerup, H., 1948, s. 50

Han fikk allerede som 17-åring publisert dikt under pseudonymet "Loris". Pseudonymet var nødvendig fordi det var forbudt for gymnasieelever å publisere noe under eget navn. Han ble gjennom denne hemmelighetsfulle anonymitet en svært populær myte i det østerrikske kulturliv. Når så Wiens kunstnere så fikk møte mannen bak navnet ble de enda mer begeistret. Dette unge geni var i hele sitt vesen en seier for det de trodde på. Slik beskriver Stephan Zweig sitt første møte med den mystiske Loris.

"Plutselig stod han der fullt ferdig, et fenomen, som en generasjon neppe opplever to ganger. Det første inntrykk av ham var overveldende, nesten unaturlig."²⁸

Den generasjonen av kunstnere som Hofmannsthal møtte i Wien var på mange måter enestående i den europeiske kulturs historie. En grunn til denne store oppblomstringen av kunstnere var trangene de hadde til å bryte ut av foreldrenes tørre og statiske livsoppfattelse. Foreldrenes moraliserende borgerlige kultur ble overkjørt og underminert av den nye amoralske "Gefühlkultur." En kunstfanatisme²⁹ som ikke bare var en kort tendens eller trend, men del av en viktig samfunnsendrende utvikling. Behovet for en assimilering mellom borgerskap og aristokrati var som nevnt veldig stort, og dette kunne oppnås gjennom kunsten. Den øvre middelklasse fikk nye forbilder. Det var ikke lenger politiske ledere, men utøvende kunstnere som ble de nye heltene. Føljetongen var en av generasjonens favorittgenre. Denne skjønnlitterære genre var populær lesning og ble publisert i både tidsskrifter og aviser. Denne litterære formen hadde appellert til 1800-tallets konkrete stilideal med sin fortellende stil, med blir nå stadig mer en subjektiv beskrivelse av opplevelser der antall adjektiver overgår substantivene, og verden oppfattes som en lang rekke stimuli man

²⁸ Stephan Zweig: Verden av i går, oversatt av Inger og Anders Hagerup, 1948, s. 47

²⁹ Stephan Zweig: Verden av i går, oversatt av Inger og Anders Hagerup, Oslo, 1948, s. 55

passivt mottar. Handlingen blir ikke objektivt beskrevet, men følt av et subjekt som er svært sensitivt overfor sine egne psykiske stadier. Å få trykket en føljetong var et av de største mål for denne unge generasjonen forfattere. De fulgte ivrig med i alt som ble skrevet i aviser og tidsskrifter, gikk uoppfordret på forelesninger, og var ivrige publikummere ved konserter med ny musikk. Alt for å støtte ny kunst av enhver art. Møtestedet var en av Wiens kjente kafeer, Cafe Griensteidl. Der tilbrakte de mange timer med diskusjoner om aktuelle temaer innenfor både kunst, litteratur og musikk.

2.03 Jung Wien

En særlig viktig figur i dette miljøet var forfatteren Hermann Bahr (1863-1934). Den litterære gruppen rundt han har av noen blitt kalt "Jung-Wien". Bahr blir ofte omtalt som den som grunnla denne gruppen av unge kunstnere, noe han selv var uenig i. "Jung-Wien" var ingen formell kunstnerisk gruppe som sådan, men er snarere en samlebetegnelse gitt av historikere i ettertid for å beskrive det dominerende unge litterære miljø i Wien på 1890-tallet. Bahr beskriver gruppen som unge menn uten formel, uten program og uten estetikk. Felles for dem er kun at de gjentar at de vil være moderne.³⁰ De som assosieres til gruppen er foruten den andre ledende figur, Arthur Schnitzler, kjente navn som Karl Baron Torresani, Felix Dömann, Arnold Korff, Richard Specht og snart også Hofmannsthal. Kun én gang gjorde gruppen et felles fremstøt . Det var i forsøket på å skape et svar på Berlins "Freie Bühne" i Wien, noe som ikke riktig lyktes. Hermann Bahr var i sitt kunstneriske virke et typisk eksempel på gruppens overordnede estetiske program hvis dette i det hele tatt kan utledes. Som en kameleon tok han opp i seg hver nye trend, og gjorde den til sin før den ble allment kjent. Også politisk gikk han fra ene ekstremitet til den andre; fra

³⁰ Donald G. Daviau: Hermann Bahr, 1985, s. 37

sosialisme til nasjonalisme, fra det progressive til det sterkt konservative og religiøse. Mottoet var: "Aldri og alltid den samme."³¹

I fransk litteratur og malerkunst er det jo impresjonismen som er dominerende i denne tiden. Dette influerte Bahr som også bodde i Paris i en lengre periode. Her kom han i kontakt med den franske forfatteren Maurice Barrès (1862–1923).

Barrès ble berømt for sine romaner som beskrev en livsstil han kalte "culte de moi" der den individuelle perfektion ble oppnådd ved en impresjonistisk tilværelse med konstant utvikling og konstant forandrende holdninger og følelser. Dette menneskesynet ser vi videreført ikke bare hos Bahr, men også hos vitenskapsmannen Ernst Mach.

Hofmannsthal var veldig kritisk til Barrès verker og også til Bahr, og da særlig hans dekadanse. I en kritikk av Bahrs mest gjennomførte dekadente verk "Die Mutter" skriver Hofmannsthal: "Han lever sitt liv som man fortærer noe dyrkjøpt; han drikker det; langsomt slurpende, fullbevisst"³². For Bahr var det å være en stadig endrende kunstner et mål i seg selv og danner selve grunnlaget for hans kunstneriske program. Dette kan man blant annet se i hans essay "Dialog vom Tragischen" fra 1904³³ som omhandler Ernst Mach som han kaller impresjonismens filosof.

Bahr utviklet sitt moderne program gradvis, og vi ser i ettertid at han hadde rett i mange av de antagelser han hadde om fremtiden. Det at han ikke kom med et samlet konkret program eller manifest, gjorde at han tiltross for sine mange interessante estetiske utlegninger ikke ble en så tydelig figur som han kunne ha vært. I likhet med Hofmannsthal legger han vekt på enheten av alle livets fenomener, av den synlige og den usynlige verden. Han har også som Hofmannsthal en spesiell interesse for antikken, og ønsker en slags antikk

³¹ Donald G. Daviau: Hermann Bahr, 1985, s. IV

³² „Er lebt sein Leben, wie man ein entdecktes, erworbenes, teuer erkaufte genießt; er trinkt es, langsam schlürfend, vollbewußt.“ Hugo von Hofmannsthal: Prosa I, s. 16

³³ Hermann Bahr: Zur Überwindung der Naturalismus, Theoretische Schriften 1887 – 1904, herausgeben von Gothart Wunberg, Sprache und Literatur bind 46, 1968

renessanse. Han ble skuffet da han etter århundreskiftet måtte konstatere at modernismen hadde hatt sitt gjennombrudd, uten at dette element var blitt særlig fremtredende.³⁴

2.04 Freud, Breuer og Mach og det nye mennesket

Den moderne psykologien får jo sitt store gjennombrudd i denne perioden. Særlig Freud og Breuer ble lest av mange og også av Hofmannsthal. Freud knyttet ofte sin lære om mennesket til antikken og hentet bilder fra både antikk og annen historisk litteratur for å utdype sine teorier. Gjennom å studere Hofmannsthals notater vet vi at den freudianske antikke fortolkning hadde en direkte sammenheng med Hofmannsthals tilnærming til det greske drama. Hofmannsthal gikk grundig til verks og leste blant annet det store historiske verket "Psyche"³⁵ av Erwin Rhode, som omhandler den greske kulturen, under arbeidet med sine første antikke dramaer. Dette sammen med innflytelsen fra Freud og Breuers "Studien über Hysterie"³⁶ fra 1895 intensiverte uten tvil hans fortolkning av de antikke verker, ikke minst i arbeidet med dramaet *Elektra*³⁷ fra 1904, som kan sees på som hans dramatiske gjennombrudd. De nye tanker i psykologien bidrog også til at synet på mennesket endret seg. En ny fokus på underbevisstheten resulterte i en granskning av det indre sjelsliv. Man ville vite hva som lå bak menneskets tilforlidelige fasade, og lot seg fascinere av dets ekstremiteter.

Like viktig for utviklingen av det nye menneskesynet i denne perioden er vitenskapsmannen Ernst Mach og hans forelesninger. Hans tanker om det substansløse mennesket hadde så stor gjennomslagskraft at man kan si den bidro til utviklingen av en ny filosofi. I sin teori opphever han den grunnleggende tanken om mennesket som knytter seg til tanken om den indre og den ytre

³⁴ Donald G. Daviau: Hermann Bahr, 1985, s. 55

³⁵ Erwin Rohde: Psyche – Seelenkult und Unterblichkeitsglaube der Griechen, 1894

³⁶ Josef Breuer og Sigmund Freud: Studien über Hysterie, først utgitt i 1895. (Utgivelse fra 1995.)

³⁷ Her henviser jeg til teaterversjonen av Elektra som ble oppført 1904, regissert av Max Reinhardt

verden slik vi kjenner fra Descartes. Kort sagt mener Mach at det ikke er jeget som er det primære, men elementene det er satt sammen av. Jeget er i seg selv ingen reell enhet, men er satt sammen av sansene. Jeget er ubestemt og foranderlig som et "cells in flux"³⁸. Dette hadde en enorm innvirkning på den unge gruppen av kunstnere i Wien, og mange fulgte Machs forelesninger, deriblant Hofmannsthal.

Denne stemningen skapte et stadig mer innadvendt uttrykk hos kunstneren og med dette en økt psykologisk bevissthet. Hofmannsthal fant delvis begrunnelsen til dette hos Mach og hans teori om at verden kun består av vår sansning, og at sansningen dermed er det eneste vi kan ha kunnskap om. I tråd med denne tankegangen mente derfor Hofmannsthal at det han uttrykte med poesi var mer virkelig enn vitenskap. Det kanskje mest kjente litterære verk som direkte springer ut av Machs revolusjonerende menneskesyn er Robert Musils roman "Mannen uten egenskaper"³⁹, der tenkningen blir hovedpersonen snarere enn den som tenker.

Musil beskriver tiden verket utspilles i ved å skape et nytt begrep; Kakania⁴⁰. Begrepet er et forsøk på å beskrive det Habsburgske rike i tiden like før første verdenskrig. Dette er en tid preget av politisk avmakt og opphopning av uløste problemer, der alt på overflaten var tilsynelatende vellykket, der alt var "kaiserlich und königlich" og derav navnet Kakania. Men undergangen var nær og kommer etter Musils mening, med keiserens fall og krigens avslutning i 1918. Romanen er ikke kun en historisk skildring, men også et forsøk på å fange den generelle tidsånden i Europa i denne tiden. Musil ser Habsburgriket med Wien i sentrum som et fortettet uttrykk av Europas sjel, som et Europa i miniatyr.

³⁸ Donald G. Daviau: Hermann Bahr, 1985, s. 7

³⁹ Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, først utgitt i 1930, her i utgivelsen „Mannen uten egenskaper“, oversatt av Ole Michael Selberg, 2000

⁴⁰ Bokstaven k alene uttales "ka" på tysk, derav det tyske ordet Kakani^en for keiserlig og kongelig som på norsk oversettes til Kakania.

Denne følelsen av at alt var skinn og bedrag var essensiell for den estetiske utviklingen.

Det kunstneriske grunnlaget dette gir skaper en krise for Hofmannsthal. Hele hans måte å skrive på må endre seg. Nå blir målet å få mennesker til å tenke over verdier og meningen med livet på et eksistensielt plan. Hvordan dette skal gjøres har han ingen umiddelbare svar på.

Det som skjer generelt i den estetiske utviklingen på dette tidspunkt kan kalles en form for "nymoralisme". Det utsøkte estetiske fokus blir byttet ut med en ny moralsk problematisering. Den selvcentrerte kunsten har etterlatt dem alle i et tomrom. Dette tomrommet vil man fylle med mening. Hos Arthur Schnitzler ser vi dette etter antisemittistenes politiske triumf i Wien i slutten av 1890-tallet. Hos Hofmannsthal ser vi tegn på denne krisen i flere av hans verker allerede i 1892, og noe senere som et mer dramatisk brudd i hans litterære virke, i sammenheng med "Chandoskrisen", 1901.

2.05 Språkets sammenbrudd

Hofmannsthal fortsetter allikevel helt frem til århundreskiftet med å forføre sitt publikum med sitt fargerike og mangefasetterte språk. Han behersket både ulike språk og mange forskjellige stiler, fra mange perioder med stor virtuositet.

Denne briljeringen med språket tar brått slutt etter århundreskiftet noe *Brevet fra Lord Chandos*⁴¹ er det tydeligste eksempel på. Dette er kort verk skrevet som et fiktivt brev til Francis Bacon fra hans velgjører Lord Chandos, og er datert 1603. Brevet kan sees som et selvbiografisk uttrykk for forfatterens egen språkkrise, men holdes i Hofmannsthals imponerende virtuose stil.

"...nemleg fordi det språket som kanskje var meg gitt [...]verken er det latinske eller det engelske eller det italienske og spanske, men tvert om eit språk som eg ikkje kjenner eitt einaste ord av, eit språk som dei stumme tinga talar til

⁴¹ Hofmannsthal: Ein Brief (1901), Prosa II, s. 7- 22

meg i..."⁴²

Den briljerende poesien var blitt falsk for Hofmannsthal. Nå blir målet med poesien å skape en enhet mellom mennesket og verden. Det var som sagt også en form for katastrofestemming midt oppe i dette. Kunstnerne følte at de levde i forkant av et stort udefinert oppbrudd, noe som gjorde kunsten intens, men også nervøs og selvransakende. Hofmannsthal skriver 1905: "Vi må flykte nå innen det kollapser. Mange vet det allerede og denne ubestemmelige følelsen gjør mange til diktere."⁴³

I perioden etter *Chandos-brevet* og frem til *Elektra* kjemper Hofmannsthal med disse estetiske spekulasjonene. Krisen er både kunstnerisk og personlig. Han lider sterkt under depresjoner, og har vanskelig for å komme frem til et nytt kunstnerisk uttrykk nå som selve språket er blitt mistenkeliggjort. Vi finner mange essays fra denne tiden der vi ser hvordan han kjemper med estetiske overveielser. Et hovedpoeng i disse overveielser var bevegelsen vekk fra det subjektive indre. Dette kan belyses gjennom Hofmannsthals begrep om erindring. I essayet "Gespräch über Gedichte"⁴⁴ fra 1903 blir erindringen selve middelet til å sammenflette de innerste hemmeligheter med den ytre verden. Det indre og ytre er dialektisk knyttet sammen, og beskrives som "das Andere" som angir en slags dialektikk mellom det identiske og det ikke-identiske. Sjelens virkelige opplevelse i det fullkomne dikt finner sted som i et øyeblikk som akkumulerer seg selv i tusentall, sier Hofmannsthal. Disse øyeblikk er ikke nødvendigvis forbundet med jeget. Løsningen for Hofmannsthal blir som vi skal se hans "Gesamtkunstwerk". Et musikkdrama som i likhet med de antikke tragedier var et forsøk på en forening av kunstartene. Etter krisen går han vekk

⁴² Kjartan Fløgstad: Brevet frå Lord Chandos til Francis Bacon, fra "Ordlyden", 1983, s. 190

⁴³ „We must take leave of a world before it collapses. many know it already and an indefinable [unnennbares] feeling makes poets out of many. Carl E Schorske: Fin de siecle Vienna, 1981, sitat fra Jakob Laubach: Hugo von Hofmannsthals Turmdichtungen, 1954, s. 88

⁴⁴ Hofmannsthal: Gespräch über Gedichte, Prosa II: s. 94 - 112

fra å forsøke å gjengi verden i estetiske perfekte bilder, men vil i stedet skildre menneskelige erfaringer. Han oppgir å formidle inntrykk av virkeligheten til fordel for å skildre menneskets essens og moral. Målet er ikke lenger å uttrykke det individuelle, men det universelle, det evige og det gode.

2.06 De nye former

Tiåret 1897-1907 er på den ene side en nesten sammenhengende krise for Hofmannsthal som dikter, samtidig med at det er her han skriver sine første verk for teaterscenen.

Etter "Chandosbrevet" søker Hofmannsthal først til de ikke-litterære kunstformer som pantomime og ballett for å finne løsninger. Han ber Strauss om et samarbeid om en ballett allerede i år 1900, noe som ikke blir noe av på grunn av Strauss' manglende interesse. Løsningen for Hofmannsthal når han begynner å skrive igjen, synes først å være greske dramaer ettersom de har dette universelle, moralske preget. Hofmannsthal setter seg nøye inn i de antikke tragedier og opparbeider en enorm kunnskap, ikke bare innenfor den antikke litteratur, men også om hele den antikke kultur. Etter ulike forsøk omskriver han så Sofokles myte *Elektra*. Hofmannsthal hadde da siden år 1900 strevet seg igjennom utallige skisser. Når han så endelig virkelig kom i gang, skrev han verket på tre uker, i august 1903. *Elektra* kan altså synes å være et kreativt gjennombrudd og en forløsning for Hofmannsthal. Den unge regissøren Max Reinhardt⁴⁵ og hans Kleines Theater oppfører dramaet og hjelper han med å komme videre i hans søken etter svar på hans estetiske spørsmål om sammenhengen mellom menneske og kunst, og individ og samfunn. Hofmannsthal føler at dramaet gir et tilfredstillende svar på dette gjennom sin kombinasjon av det litterære, det gestiske og mytens rituelle karakter⁴⁶.

⁴⁵ Max Reinhardt (1873 – 1943) betydelig tysk regissør. Ledende teatersjef i Berlin, ledet blant annet Deutsches Theater i Berlin fra 1905

⁴⁶ Bryan Gilliam: Richard Strauss: *Elektra* – Studies in musical genesis and structure, 1991, s. 23

Det var nok ikke tilfeldig at både Strauss og Hofmannsthal var så begeistret for Max Reinhardt. Reinhardt, som er kjent for å danne en ny skole innen teaterkunsten for sitt "regiteater", fokuserte mindre på teksten enn på det samlede kunstneriske uttrykk, som sceneutforming, regi og skuespillernes ekspressivitet, og gester.⁴⁷ Sett i sammenheng med Hofmannsthals tidligere produksjon vil jeg si at det er forløsningen av en ny stil vi ser i dette verket. Det er særlig det nye synet på individet som preger verket "Alle mine antikke verker har å gjøre med oppløsningen av individualitetskonseptet."⁴⁸

⁴⁷ Allan Janik og Stephen Toulmin: Wittgensteins Vienna, 1996, s. 82-83

⁴⁸ Benjamin Bennett: Hugo von Hofmannsthal - The Theatres of Consciousness, Cambridge Studies in German, 1988, s. 105

Kapittel 3

Samarbeidet mellom Strauss og Hofmannsthal

3.01 Salome – en « success de scandale »

Strauss' utvikling gjennom sitt liv som komponist, kan uten å overdrive alt for mye sies å handle om et prosjekt; nemlig å utvikle en fullstendig fortellende musikk uten at den blir verken litteraturmusikk⁴⁹ eller formløs. Musikk uten en klar form har for Strauss alltid fortonet seg som en umulighet. Strauss kom med tonediktene på 1880 og 90-tallet etter hvert frem til et helhetlig fortellende tonespråk. Det neste naturlige skritt var, ikke uventet, operaen. I november 1901⁵⁰ overvar Strauss en oppføring av Oscar Wildes teaterstykke *Salome* under ledelse av Max Reinhard. Dette var et helt nytt stykke som først hadde blitt uroppført i 1896. I hovedrollen i den tyske versjonen var den så betydningsfulle skuespillerinnen Gertrude Eysoldt, som også skulle bli hovedrolleinnehaveren i *Elektra*. Dette var tidlig i Reinhardts karriere og fremtiden ville føre til et langt og nært samarbeid mellom de to, noe jeg vil komme nærmere inn på i neste kapittel. Strauss tok fatt i Wildes *Salome* og skrev det selv om for operascenen.

Salome er et verk som rommer mange av tidens tendenser slik vi kjenner det fra Freuds lære om menneskesinnet, og ikke minst synet på kvinnen som et rent seksuelt og lidenskaplig vesen. Verket ble med sin oppsiktsvekkende groteskhet og ikke minst dets pornografiske elementer, umiddelbart en stor publikumssuksess. I verket skaper Strauss en spesiell spenning for oss som publikummere. Han gjør oss til deltakere i et slags trekantforhold mellom Salome, Herodes og oss i salen. Salome danser både for oss og for Herodes. Dette finurlige dramatiske virkemidlet fører til at vi blir trukket ennå sterkere inn i operaen.

⁴⁹ Carl Dahlhaus: *Nineteenth Century Music*, oversatt av J. Bradford Robinson, 1989 s. 362

⁵⁰ Det ble tidligere antatt at Strauss først så "Salome" 1903, men i følge Derrick Puffets bok; *Salome*, *Cambridge Opera Handbooks*, 1989 s. 4, så Strauss verket under en privat oppføring 11. november 1902.

I verket ser man musikalsk sett en fullendelse i Strauss' utvikling av den fortellende musikken. Verket rommer et stort spekter av sammenflettende temaer som fungerer både symfonisk og ledemotivisk, samt klanglige og harmoniske stemninger. Vi ser også tydelig at han har sin egen form for toneartssymbolikk i verket. Strauss' toneartssymbolikk er i hele hans produksjon tildels forankret i den tradisjonelle symbolikken vi finner i barokkens affektlære, men han utnytter samtidig toneartenes assosiasjoner på sin egen måte. I Astrid Sadriehs grundig analyse av dette ser hun på hvordan Strauss bruker sin egen symbolikk til for eksempel å underbygge dobbelthet eller ambivalens i verket. I *Salome* brukes den kongelige C-dur i forbindelse med Herodes og Herodias, men med en ambivalent toneartfølelse som formidler et bilde av dem som groteske karikaturer. Det er også interessant å merke seg hvordan harmonikken skifter hurtig til en uforberedt C-dur, når ordet Cæsar blir uttalt. Vi ser også eksempler på hvordan Strauss bruker C-dur som symbol på kongelighet i sitt neste sceneverk, *Elektra*. I Elektras dans på farens grav blandes C-dur symbolikken med tritonus-forbindelser, for å understreke det demoniske samtidig med det kongelige.⁵¹

3.02 Det første møte

Salome ble Strauss' desidert største suksess, både kommersielt og økonomisk. Hans nye økonomiske situasjon gav han trygghet og tid til å arbeide i det tempo han selv ønsket, og det var ikke nødvendig å arbeide så mye som dirigent mer. Fordi han nå hadde oppnådd så mye oppmerksomhet var Strauss også nesten garantert at det neste verket ville bli en publikumssuksess.

Som tidligere nevnt tok Hofmannsthal kontakt med Strauss allerede i november 1900 for et samarbeide om en ballett. Jeg vil ikke spekulere for mye i om det at Hofmannsthals nettopp valgte Strauss hadde mer økonomiske motiver enn

⁵¹ Astrid Sadrieh: *Konvention und Widerspruch; harmonische und motivische Gestaltungsprinzipien bei Richard Strauss: am Beispiel ausgewählter Tondichtungen und Opern*, 1997

kunstneriske på dette tidspunkt. Vi vet i hvert fall at Hofmannsthal var noe presset økonomisk, og at han hadde problemer med å forsvare sitt valg om å oppgi en karriere som jurist til fordel for et liv som forfatter, overfor sine svigerforeldre. Tiltross for at Hofmannsthal hadde bestått første del av sin juridiske studier valgte han å oppgi jussen til fordel for romanske og kunsthistoriske studier. Den negative holdningen Hofmannsthal noen ganger har til Strauss kommer klart frem i Hofmannsthals kommentarer i flere brev. Dette kan kanskje være et uttrykk for at Hofmannsthal følte at hans initiativ til et samarbeid helt i starten kan ha vært basert på delvis kommersielle interesser, og at Strauss ikke helt nådde opp til hans kunstneriske forventninger. I den grad dette overhodet stemmer er det i hvert fall noe som endrer seg senere. I forarbeidet til *Ariadne* fungerer Strauss som vi skal se nesten som en mentor for den ti år yngre Hofmannsthal.

Selv om Strauss altså ikke var særlig positiv til Hofmannsthals forslag om å skrive en ballett tar Hofmannsthal igjen kontakt for å gjøre *Elektra* om til en opera. Strauss er til gjengjeld meget positiv til denne ideen, og syntes at det hadde et godt utgangspunkt for utvikling til å bli en opera etter å ha sett Reinhardts oppsetning av verket i 1904, også med Gertrude Eysoldt i hovedrollen.

Strauss var imidlertid bekymret over at han ikke skulle klare å fri sig fra *Salomes* tonespråk i arbeidet med et verk med så mange likhetstrekk. Hofmannsthal kunne ikke forstå dette problemet. Han så verkene som hverandres diametrale motsetninger. Dette henger nok sammen med Hofmannsthal fokus på det språkestetiske i denne sammenheng. *Salome* med sitt rike, ornamenterte språk beskriver Hofmannsthal som et fargerikt verk, mens *Elektra* i sin enkle språkdrakt bare var svart-hvitt eller "lys og mørke"⁵². Språket i *Salome* minner nemlig Hofmannsthal mye om det språk han hadde gått bort fra etter Chandos-krisen; et overflatespråk som ikke hadde noe til felles med *Elektras* knappe

⁵² BW, s. 16

språkbruk. I *Elektra* har vi en helt annen form for utnyttelse av det språklige. Språket springer nærmest ut av et "ikke-språk", og skaper et drama der teksten i seg selv ikke er det viktigste meningsbærende element i den sceniske helheten, en dialog der det snakkes forbi hverandre. Konstellasjonen av scene, lys, den antikke mytens tematiske ramme sammen med den direkte handlingen bærer dramaet fremover. På dette området lærte Hofmannsthal mye av Reinhardt. Den tradisjonelle holdningen i teaterkretser var mer litterært fokusert. Man mente mer eller mindre at hvis bare teksten bare var god nok, så ville stykket fungere. Dette var verken Hofmannsthal eller Reinhardt enig i.



Gertrude Eysoldt som Elektra

I arbeidet med å omskrive *Elektra* til libretto var det primært Strauss som stod for endringene. Hofmannsthal, som hadde få kunnskaper om hvordan man skriver en libretto, lærte mye av Strauss i denne prosessen. Samtidig var Strauss, etter de mer eller mindre vellykkede forsøkene på selv å skrive librettoene til sine tidlige operaer *Guntram* og *Feuersnot*, helt inneforstått med sine mangler som litterat. Noe skuffet over seg selv uttaler Strauss: [...] *en operakomponist må være sin egen tekstforfatter, - og jeg følte dessverre ingen dikterisk begavelse i meg selv.*⁵³

⁵³ „daß ein Opernkomponist sein eigener Textdichter sein müsse – und [ich] fühlte leider keine "dichterische" Begabung in mir“ B&E s. 176

Etter at Strauss hadde hatt sin fantastiske "success de scandale" med *Salome* var Hofmannsthal og Strauss nesten garantert et stort publikum til *Elektra*. På samme måte som *Salome* i sin groteske og erotiske drakt hadde fått publikum til å strømme til teatrene, fikk *Elektra* med sin sjokkerende musikk og psykologiske ekstremitet noe av den samme effekt, om enn i en noe mindre utstrekning. Kanskje var det på grunn av Strauss' bekymring om å ikke å kunne fri seg fra *Salomes* tonespråk at *Elektra* blir stående i Strauss produksjon som kanskje det mest utfordrende verket musikalsk sett, særlig harmonisk. Strauss kommenterer dette slik:

"Jeg går i dem [Elektra og Salome] hen imot harmonikkens og den psykologiske polyfoniens ytterste grense og overskrider nesten hva dagens ører er i stand til å motta"⁵⁴.

Vi ser i denne uttalelsen også hvordan Strauss står i motsetning til den musikalske modernisme slik vi blant annet kjenner fra Adorno. Strauss har det som et desidert mål å skrive noe som publikum kan klare å lytte til og forstå. Samtidig er verket et bevis på hvordan Strauss har kapasiteten rent musikalsk til å skape en allikevel utfordrende musikk. Mange ville gjerne sett at han fortsatte i denne retningen og rendyrket dette tonespråket, men Strauss og Hofmannsthals estetiske prosjekt skulle føre dem andre steder hen.

3.03 Om Hofmannsthals tilnærming til språket igjen

Som nevnt i forrige kapittel ser det altså ut som om *Elektra* var et kreativt gjennombrudd for Hofmannsthal etter Chandos krisen. Det er vanlig oppfattelse at Hofmannsthal utvikler en interesse for dramaet etter 1900, men Benjamin Bennett i sin bok om Hofmannsthal "The theaters of consciousness"

⁵⁴ „ich bin in ihnen bis an die äußersten Grenzen der Harmonie, psychischer Polyphonie (Klytämnestras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen.“ B&E s. 187

argumenterer for at utviklingen henger sammen med tidligere verker, og "Der Tod und der Tor" i særdeleshet. I et brev til Arthur Schnitzler allerede i 1892 sier han at han vil skrive noen "für die wirkliche brutale Bühne."⁵⁵

Bennett beskriver *Elektras* handling som en parallell til Chandos' tragedie. På samme måte som Chandos i Hofmannsthals fiktive brev fra 1902 søker også *Elektra* etter verdenshemmeligheten eller "das Weltgeheimnis" – en ytterste sannhet som ikke kan fanges med ord. Så lenge verden ikke er perfekt og så lenge hun ikke har fått sin hevn kan Elektra selv artikulere sin tilstand. Tilsist opplever det hun hadde forestilt seg bli sant, på samme måte som Chandos i sine visjoner opplever verdens totalitet. Dette gjør henne stum. Hennes glede leter etter et uttrykk, men "der zwanzigfache Ozean"⁵⁶, det "tyvefoldige hav" holder henne nede. Dette er "lykkens byrde" sier Hofmannsthal. Elektras slutt er triumferende, men ikke perfekt. Mordene var allikevel uttrykk for menneskets forfeilede handlinger og handlingen etterlater intet lys.⁵⁷

Den filosofiske dimensjon vi ser i *Elektra* kommer stadig sterkere til uttrykk hos Hofmannsthal. Et av hans viktigste estetiskfilosofiske grunnbegreper er pre-eksistens og eksistens. Han kommenterer blant annet i *Ad me Ipsum* disse begrepene i forbindelse med *Elektra* og *Ariadne auf Naxos*. Pre-eksistens ikke bare inkluderer, men er i seg selv en form for perfekt selvbevissthet, slik den opptrer hos Kierkegaard.⁵⁸ Verwandlungs-prinsippet går kort sagt ut på at man for å oppnå en total tilstand må presse seg selv ut av pre-eksistensens verden og inn i eksistensen og virkelighetens verden. Dette er en forvandling der man må forsake den fullstendige bevissthet til fordel for en underbevisst tilstand. I eksistenstilstanden *kjenner* vi ikke hele sannheten, men til gjengjeld *er* vi sannheten.⁵⁹ Disse begrepene gjennomsyrrer *Ariadne*. Forvandlingens magi er

⁵⁵ Hofmannsthal / Schnitzler Briefwechsel, ed. Oswald von Nostitz, 1968.

⁵⁶ Dramen, s. 74

⁵⁷ Benjamin Bennett: *The Theatres of consciousness*, 1988 s. 112-113

⁵⁸ Selv om det overhodet ikke finnes beviser for at Hofmannsthal har lest Kierkegaard før han skriver *Elektra* regner man med at det er tilfelle pga av hans kommentarer på et senere tidspunkt.

⁵⁹ Benjamin Bennett: *The theatres of consciousness*, s. 124-126

tema for Ariadnes og Bacchus' kjærlighet. Dessuten er selve verkets dualisme mellom de ulike fiksjonsnivåer også et uttrykk for denne filosofiske Hofmannsthal utvikler gjennom pre-eksistens og eksistens prinsippene. Disse begrepene vil jeg komme nærmere inn på senere⁶⁰.

3.04 "Alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen."⁶¹

Dette skriver Hofmannsthal i Chandos-brevet. Alt er sprukket i småbiter, man må begynne helt forfra for å skape den nye kunst. I Chandos brevet ser han allikevel positivt på kunstens muligheter. Gjennom en skjerpet følsomhet for deler eller fragmenter kan man få et nytt forhold til tradisjonen. Dette ser vi eksempler på i hvordan han bruker den antikke tragedie på en ny måte i verkene etter Chandos-brevet. Denne kunstneriske holdningen om den absolutte fragmentering var frustrerende for Hofmannsthal. I Brochs svært metaforiske behandling av Hofmannsthals språkkrise henviser han til Hofmannsthals egen uttalelse i Buch der Freunde: "Sann språkkjærlighet er ikke mulig uten språkfornektelse."⁶² I dette utsagnet ligger det i følge Broch et „anrop til musikkens magi“, og dette fører til at Hofmannsthal går vekk fra teateret til fordel for operaen. Broch sier at musikkens struktur syntes for Hofmannsthal å være en hvilende pol.⁶³

3.05 Rosenkavalieren

Strauss var tidlig svært begeistret for Hofmannsthal. Allerede i mars 1906, før samarbeidet om *Elektra* tar til for alvor, skriver Strauss i et brev til Hofmannsthal at han ber om å få førsterett til alt komponerbart fra hans hånd. "Deres kunst

⁶⁰ Se side 107-113

⁶¹ Hofmannsthal: Prosa II, s. 21

⁶² „Wahre Sprachliebe ist nicht möglich ohne Sprachverleugnung“, Hugo von Hofmannsthal: Buch der Freunde, fra Auf., s. 71

⁶³ Hermann Broch: Hofmannsthal og hans tid, oversatt av Sverre Dahl, 1987, s. 116

appellerer så sterkt til meg, vi er født for hverandre og kommer sikkert til å skape skjønne ting samme, hvis De er meg trofast.”⁶⁴ Strauss foreslår for Hofmannsthal at han kan finne et renessanse stykke som utgangspunkt for en opera, noe Hofmannsthal ikke er enig i. Hofmannsthal foretrekker barokken eller middelalderen fremfor renessansen. Dette er kanskje et uttrykk for hans motvilje mot det tradisjonelle klassisistiske historiesynet, der de historiske perioder forklares som en evig gjentakende klassisisme med en tidlig uutviklet del, en høytid eller blomstringsperiode og en sen-tid. I denne sammenheng er det antikken og gjenskapingen av antikken i renessansen som danner rammene. I denne type historiesyn utgjør middelalderen en periode av stillstand. Barokken ble jo som kjent fortolket som en slags manierisme, eller overdrevet etterligning. Hofmannsthal går den motsatte vei av dette og velger seg middelalder og barokk som utgangspunkt. Han skriver middelalderstykket *Jedermann* basert på *commedia dell'arte* formen like før arbeidet med den barokkinspirerte *Ariadne auf Naxos* starter.

Beruset av sin suksess med *Elektra* er Hofmannsthal meget optimistisk: „Det er stadig mer åpenbart for meg [...] at vi igjen skal gjøre noe eller rettere sagt noe skjønt, merkelig sammen.”⁶⁵ Det er en rekke positive kommentarer i brevene mellom Hofmannsthal og Strauss etter *Rosenkavalieren*, men det er også mange frustrerte uttalelser fra Hofmannsthals side, også i brev til andre enn Strauss. Både Daviau og Nickel ser dette til en viss grad som et forbehold fra Hofmannsthals side. Når Peter Nielsen i sin avhandling fortolker brevene mellom de to, leser han de konfliktene vi finner i Hofmannsthals brev til Strauss mer som en kamp mellom deres to kunstformer, mellom det litterære og det musikalske. Det er som tidligere nevnt også viktig å huske hvilken status de to hadde. Strauss var enormt anerkjent, velstående, og som vi kan se på gamle

⁶⁴ „Ihrer Art erspricht so sehr der meinen, wir sind für einander geboren und werden sicher Schönen zusammenleisten, wenn Sie mich treu bleiben.“ BW, s. 15

⁶⁵ „Denn es ist mir viel mehr ein Wissen [...] daß wir bestimmt sind, miteinander etwas oder mehres recht Schönes, Merkwürdiges noch zu machen.“ BW s. 20

filmopptak av han som dirigent, fremstod han som en mann med nesten overdreven selvtillit. Dermed kan vi også se noen av Hofmannsthals uttalelser som et uttrykk for en følelse av underlegenhet. Man skal huske hvor stor autoritet Strauss hadde på denne tiden, og at Hofmannsthal av den grunn kanskje følte at han trengte å hevde sin stilling. Hvis man derimot holder seg til det mest relevante i denne sammenhengen, nemlig deres kunstneriske utvikling og virke og ser på Hofmannsthals estetikk, er det nettopp Strauss som kommer til å bli forløseren for hans kunstneriske og estetiske prosjekt. Hofmannsthal er skeptisk til ordene i seg selv. Det er i møte med operaformens andre medier, det visuelle og ikke minst det auditive at han når sitt mål. I deres samarbeid med omskrivingen av *Elektra* er også tonen gjennomgående høflig og vennlig. Han var ikke på noe tidspunkt uenig i Strauss' rettelser. Samarbeidet om *Elektra* var ganske ukomplisert fordi det dreide seg om en ferdig tekst som skulle omgjøres til en opera, noe Hofmannsthal var helt inneforstått med at han ikke kunne gjøre selv. I arbeidet med *Rosenkavaleren* og *Ariadne* skriver derimot Hofmannsthal helt fra begynnelsen med tanke på operascenen. Dette gjorde at alle rettelsene Strauss kom med altså var rettelser av et verk som Hofmannsthal selv mente skulle kunne fungere på scenen. Han var allikevel til slutt enig med Strauss og uttaler i ettertid at han ikke var uenig i en eneste av rettelsene fra Strauss hånd, både i *Rosenkavaleren* og i *Ariadne*. Det ambivalente samarbeidet kommer jeg nærmere innpå i forbindelse med tilblivelsen av *Ariadne* i neste kapittel.

Samarbeidet går litt i stå etter *Elektra*. Hofmannsthal begynner på en rekke skisser blant annet det som senere skulle bli kanskje deres mest fullendte samarbeidsverk, nemlig *Die Frau ohne Schatten*. Ganske plutselig ser vi så en slags forløsning når Hofmannsthal skriver skissen til *Rosenkavaleren*. Dette skriver Hofmannsthal til Strauss 11. februar 1909.

„Jeg har her i løpet av tre uforstyrrede ettermiddager skrevet en komplett, frisk skisse til en opera, med drastisk komikk i både gestalter og situasjoner,

mangfoldig og samtidig pantomimisk gjennomsiktig handling, med mulighet for lyrikk, lek, og humor og sågar en liten ballet. [...] Tid: Under Maria Theresia“ .⁶⁶

Man kan nesten høre på hans oppstemthet at han vet han kommer med noe Strauss vil være begeistret over. Denne beskrivelsen av drastisk komikk, og ikke minst gjennomsiktig handling, oppsummerer nok mange av de ting Strauss hadde etterlyst i Hofmannsthals tidligere verker.

Det videre arbeid med teksten blir ikke problemløst. Nielsen beskriver som sagt deres uenigheter som et uttrykk for historiens evige kamp mellom kunstartene, hvori den ene kunstner er engstelig for at sin egen kunststart skal innskrenkes i møte med den annen. Dette er nok også tilfelle her. Konfliktene var også konstruktive. At verkene lyktes var helt avhengig av Strauss' dramatiske fornemmelse, som han forfulgte kompromissløst. Han gikk så langt i *Rosenkavaleren* at han i 2. akt omgrupperte og tilføyde handlingsmomenter, noe Hofmannsthal også så verdien av i ettertid. Strauss' kompetanse strakte seg altså langt utover den som komponist i snever forstand. Samarbeidet mellom dem var enestående samarbeid og motstanden gjorde uten tvil verkene bedre. Nielsen sier om dem at de hadde mer til felles enn de visste selv, i det de begge ville arbeide med tradisjonen i modernismens oppbrudd.⁶⁷ *Rosenkavaleren* var allikevel i siste ende ikke fullstendig tilfredstillende i Hofmannsthals øyne.

3.06 Utviklingen av deres eget musikkdrama eller "Gesamtkunstwerk"

Etter *Elektra* starter også den virkelige kampen for å skape deres eget "Gesamtkunstwerk". Dette ble på mange måter en kamp mellom kunstartene, og

⁶⁶ "Ich habe hier in drei ruhigen Nachmittagen, ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper gemacht, mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen, bunter und fast pantomimische durchsichtiger Handlung, Gelegenheit für Lyrik, Scherz, Humor und sogar für ein kleines Ballett.[...] Zeit: Unter Maria Theresia." BW s. 47

⁶⁷ Nielsen, s. 236

til tross for at Hofmannsthals estetisk filosofiske utgangspunkt var basert på en tanke om at de ikke-litterære elementene kanskje var viktigere enn teksten. Det hele utviklet seg som vi har sett, ikke uten konflikter. Det store spørsmålet var hvordan de skulle utvikle det nye musikkdrama. Formelt sett tok de et oppgjør med Wagner ved å lage en nummeropera og et konversasjonsstykke.

”...på den ene side en konversasjonsstil [...] og på den annen side et ganske fjerntliggende stilelement, lukkede numre.”⁶⁸

Vi ser i likhet med *Elektra* også i *Rosenkavalieren* eksempler på hvordan Strauss uttrykker en kompleks tid gjennom musikken. I *Elektra* ser vi hele tiden ekko eller skygger fra fortiden, og drapet på Agamemnon ved at det i musikken kommer musikalske brudd som inneholder hans tema eller andre henvisninger til drapet. Det beste eksempelet på kompleks tid i *Rosenkavalieren* er kanskje den scenen i første akt som inneholder en rekke innslag der Strauss utformer skisser eller arabesker på tvers av hovedhandlingen⁶⁹. Adorno mener at dette er noe av det beste Strauss har skrevet.⁷⁰

Selv om Hofmannsthal i egne tekster etter Chandos-brevet sier at han nettopp ikke vil fokusere på ”ordet” ber Hofmannsthal Strauss om å dvele ved hver litterær spissfindighet. Adorno sier når han kommenterer samarbeidet, at hvis musikken fanger alle av tekstens differensierte elementer, så ødelegges disse ved at de blir understreket. Musikken er i seg selv differensiert, ikke tekstens tjener.⁷¹

Thomas Mann som er grunnleggende negativ til Strauss skriver i et brev til Hofmannsthal etter *Rosenkavalieren*s premiere at alle de tusen språklige

⁶⁸ „Nachdem mir Salome und Elektra klar geworden war, (...) habe ich im *Rosenkavalier* einen Weg eingeschlagen, der einerseits dem Konversationsstil eine Aufgabe von einer Prägnanz und den Lebendigkeit stellte, (...) andererseits ein scheinbar ganz fernliegendes Stilelement – die geschlossenen Nummern.“ Hofmannsthal i brev til Strauss 20/1- 1913, BW s. 204

⁶⁹ Adorno: Gesammelte Schriften, band 16, 1978, s. 587

⁷⁰ Nielsen, s. 232

⁷¹ Adorno, Gesammelte Werke, 1978, bind 16, (Musikalische Schriften) s. 578-579

delikatesser og kuriositeter i librettoen blir vektlagt og utslynget ⁷². Dette er tydelig en kommentar fra forfatter til forfatter, og Thomas Mann ser klart musikkens rolle som ordets tjener som noe positivt. Mens verkets desiderte svakhet som både Strauss og Hofmannsthal innså, var at det var for litterært. Det var ikke umiddelbart nok, og det fungerte ikke i oversettelser fordi det var så avhengig av at hver minste språklig spissfindighet kom til sin rett.

I konversasjonene i *Rosenkavalieren* forsøker Hofmannsthal å utvikle et imaginært språk.

”Språket finnes ikke i noen bok, det ligger kun i luften, fordi det er mer fortid i nåtiden enn man aner.” ⁷³

Her uttrykker han sin målsetning med det magiske språket som vi så allerede før århundreskiftet. I dette språket fremtreder også Hofmannsthals ønske, ikke bare om en forening av tiden i kunsten, men også et politisk mål om en forening av alle sosiale klasser i tråd med hans utopi om likhet i det østerrikske samfunn. I *Rosenkavalieren* er alt satt i komediens ironiske konstellasjon der alle relasjoner er underkastet tidens forgjengelighet. Selv om librettoen har en ”happy end” og ekteskapet blir evig, antyder musikken noe annet.

3.07 Myten

Myten danner som for så mange andre operakomponister grunnlaget for Hofmannsthals libretti. I *Elektra* er han tro mot myten, men som Elektra sier: ”Es sind keine Götter im Himmel.” Han skaper her en ny myte i møte med den gamle. Hans reduksjon av den greske myten er i tråd med Nietzsches antikke

⁷² ”Alle die tausend sprachliche Delikatessen und Kuriositäten des Büches werden erdrückt und verschlungen.” Bernhard Jahn: Zwischen Öchs und Übermensch, 1999, s. 420

⁷³ ”Die Sprache ist in keinen Buch zu finden, sie liegt aber noch in der Luft, denn es ist mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart als man ahnt” fra Ungeschriebenes Nachwort zum Rosenkavalier, Prosa III, s. 44

forståelse. Man kan hevde at det kort fortalt finnes to grunnleggende forståelser av den greske kultur. På den ene side har man den høyverdige seriøse kultur og klassiske romantiske idealbilde vi finner hos Goethe i romantikken, og på den annen side den dionysiske, barbariske antikken vi finner, ikke kun hos Nietzsche, men også hos Freud og Bahr. I Sofokles versjon av Elektra-myten er hans hovedpoeng at dette er "den gode hevn". Her blir mordet rettferdiggjort, og er et uttrykk for den gode samfunnsmoral. Dette omtolker Hofmannsthal i *Elektra*. I dramaet gir mordet ingen tilfredsstillende, men etterlater Elektra i mørke. Det er heller de orfiske mysterier og morstilknytningen som er tema her. Dette nye synet på antikken, som vi ser i flere sammenhenger i denne tiden, henger sammen med nye arkeologiske funn, og oppdagelsen av det førklassiske Hellas. Vi ser Hofmannsthals bevissthet rundt dette blant annet i essayet om Nijinskys "Nachmittag eines Fauns" fra 1912.⁷⁴ Denne dionysiske orientaliseringen av den greske kultur kommer til uttrykk i *Elektra*.

Tiltross for Wiener Modernes mange eksperimenter vakte verket stor oppsikt blant publikum fordi det i den grad gikk i mot det klassiske skjønnhetsideal. Karl Heinz Bohrer⁷⁵ beskriver det som dramaets forvandling til "Grusomhetens teater", eller "Skrekkens estetikk".

Wagner bruker også myten i sine operaer, men det er på en helt annen måte. Hos Wagner brukes myten som et slags eventyr og danner selve kjernen i handlingen, og i verket forøvrig. Han tar myten og gjør den ennå mer guddommelig, mens Hofmannsthal og Strauss gjør det motsatte. De velger myten, men gjør den menneskelig. Den danner ikke kjernen i handlingen, men en bakgrunn og et utgangspunkt for hvordan uttrykke noe generelt om det universelle menneskelige. Måten Hofmannsthal bruker den greske myten på minner om hvordan de greske gudfortellingene ble brukt. I den greske mytologien var troen på gudene ofte mindre relevant enn gudehistorienes allegoriske aspekter.

⁷⁴ Prosa III, s. 145 - 149

⁷⁵ Karl Heinz Bohrer (1932 -) professor i litteraturvitenskap, Bielefeld fra 1982, kjent for sine estetiske skrifter.

Fortellingene ble altså heller brukt til å kaste lys over forhold mellom mennesker end til å kreere en religiøs kult. *Ariadne* er ikke noen gjengivelse av myten for mytens skyld. Strauss og Hofmannsthals bruk av myten kan nesten sies å være et oppgjør med Wagner. Ved å konfrontere moderne erfaring med mytens effekt vil de skape et nytt og bredere perspektiv på den moderne eksistens. Hele Hofmannsthals operaproduksjon har myten i fokus. I denne mytiske effekt hører også dans og musikk. De ekstratekstlige elementer var helt essensielle for Hofmannsthals og Strauss' *gesamtkunstwerk*.

Mytens form passer også sammen med den struktur de ønsket i operaen. De ville vekk fra den tradisjonelle aristoteliske tragedieform, og skape en struktur basert på motsetninger. Denne konfliktstrukturen passer godt med myter fordi de oftest baserer seg på motsetninger. Hans mytiske opera skulle komme til å omfatte komedien og også sørgespillet. "Vi må skape mytologiske operaer, det er den sanneste av alle former. Tro meg." ⁷⁶

3.08 "Schweigen und tanzen" - det nye drama

Allerede tidlig i Hofmannsthals produksjon var han opptatt av språkets magi. Han trodde at det poetiske språket, et språk som kun var et uttalt språk, kunne klare å finne veien utenom begrepstenkningen og dermed nå direkte inn til vårt medfølende indre. Ikke bare kunne poesien gi en opplevelse der og da, men den kunne også stimulere den medfølende siden av mennesket. Denne delen av mennesket minner om det dionysiske i Nietzsches tankegang, men er mer human og god. Bennett sier at Hofmannsthal mener at poesien puster liv i det som er blitt forstenet av begrepstenkningen. Diktet som en helhet av lyd, rytme og ordsammensetning skaper en helhet og bringer sjelen til en spesiell tilstand,

⁷⁶ "Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen. Sie können mir glauben." Hugo von Hofmannsthal: *Die Ägyptische Helena*, fra *Erfundne Gespräche und Briefe* bind 26, 1975, s. 227

en "Stimmung"⁷⁷. Problemet med poesien er bare at det er vanskelig å styre leseren, og diktet kan dermed risikere å bli bare tekst, altså begrepsmessig språk. Dette forsøker Hofmannsthal å unngå ved å søke dramaet.

Elektra er altså et av de første verk fra Hofmannsthals hånd etter språkkrisen og viser en ny utvikling, noe som kan sies å ha sammenheng med hans nye "Darstellung" syn. "Darstellung" eller fremstilling er et sentralt begrep i Walter Benjamins⁷⁸ språkteori. Språkkrisen er ikke enestående for Hofmannsthals utvikling, men blir brukt til å beskrive store deler av litteraturhistorien i denne perioden, særlig den østerrikske. I Benjamins språkteori uttrykkes "Darstellung" som en drøm om en restaurasjon av språket. Målet er et indirekte språk som opphører som et kognisjons- og kommunikasjonsinstrument. Hofmannsthal deler mellom språk som meddelelse, det begrepsmessige, formelle språk, og språk som uttrykk, det indirekte og magiske språk, altså poesien.

I *Elektra* går Hofmannsthal et skritt videre i diskusjonen om språket og kunstens vesen. Dramaet i *Elektra* kulminerer i en utpeking av musikken, eller rettere sagt det lydlige, som språklig overlegent. Lyttingen etter Elektras indre, hennes dionysiske jeg, er et av temaene i operaen, samtidig som det er et virkemiddel for å trekke oss inn i stykket.

"Om jeg ikke hører? Om jeg ikke hører musikken? Den kommer jo fra meg."⁷⁹

Delingen mellom det poetiske og det alminnelige språket er viktig for å forstå Hofmannsthals uttalelser senere. Han hater det begrepsmessige språket i kunsten, like mye som hans elsker det poetiske. Det er altså ikke språket som sådan han vil til livs, men det ikke-poetiske språket. Poesien er for Hofmannsthal

⁷⁷ "poetry: a weightless web of words" fra Benjamin Bennett: *The theatres of consciousness*, Cambridge Studies in German, 1988, s. 34

⁷⁸ Walter Benjamin (1892 – 1940) tysk filosof, kjent for sin språkteori og samarbeidet med Theodor Adorno ved Institutt for samfunnsforskning i Frankfurt.

⁷⁹ "Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir." *Dramen II*, s. 74

det som holder sammen selve "vår eksistens' løse atomer"⁸⁰ Dramaet er allikevel problematisk for Hofmannsthal idet det er en kunstform som fordrer en viss form for publikumsfrieri, eller forførelse. Det er hele tiden er en fare for at man mister grepet om publikum og det blir en for stor avstand mellom publikum og scene. Dette problemet forsøker Hofmannsthal og Strauss å løse i *Ariadne* ved å velge en kammermusikalsk form og ved å ha en involverende rammefortelling for på denne måten å skape en større nærhet til verket.

Hofmannsthal sier i en senere tekst om *Die Ägyptische Helena* at han arver dramaets dialogiske form, men avskyr den.⁸¹ I det tradisjonelle drama er den dynamiske dialogen det bærende element, og gjennom dialogen og den dialogiske interaksjon blir vi kjent med personene i stykket. Hofmannsthal ønsker ikke dette. Hofmannsthal bruker dialogen, men han lar aktørene tale forbi hverandre og dette gjør dermed dialogen ikke-dialektisk. Han sprenger altså ikke formen, men bringer den til en annen ytterlighet. Et tidlig eksempel på dette er Elektras samtale med Chrysothemis i den avsluttende scene i *Elektra*, der det snarere er to individualitetsprinsipper som møtes enn to personer.

3.09 Fra dynamisk til statisk forløp

Det tradisjonelle dramaet er bygget opp med en dynamisk konfliktstruktur, et problem som skal løses, eller en type utvikling vi forventer et svar på, og som utvikles gjennom stykket. I forhold til handling er det for Hofmannsthal ikke utfoldelsen av handlingen som er det sentrale, men personkonstellasjonen. Dette definerer Hofmannsthals utvikling fra en fokusering på mennesket til en fokus på tingene, symbolene og det han vil uttrykke ved symbolene. Vi ser altså en

⁸⁰ "the scattering atoms of our existence." fra Benjamin Bennett: *The theatres of consciousness*, s. 50

⁸¹ "Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. Ich schaue die Worte; sie bringen uns um das Beste." fra Hofmannsthal: *Die Ägyptische Helena, Erfundene Gespräche und Briefe*, bind 25, *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, 1975, s. 226

slags avvikling av humanismen i Hofmannsthals drama. Denne ikke-antroposentriske dramapoetikk er noe ganske nytt i denne tiden.

Librettoens kontraststruktur er det strukturelle element i både *Rosenkavalieren* og *Ariadne* og til en viss grad også i *Elektra*. Det er i særlig grad i *Ariadne* vi ser denne formen for handlingsstruktur. Dramaet er gjennomgående preget av statiske kontraster. Det er som Albert Gier uttrykker det, en episk form, i form av statiske enkeltbilder som allikevel forbindes til en historie.⁸²

Strauss beveger seg på sin side også vekk fra tradisjonen for å oppnå disse statiske tablåer. I stedet for en Wagnersk ledemotivbruk skaper Strauss et tonespråk basert på enklere, karakteriserende virkemidler, og i stedet for en uendelig melodi, skaper de lukkede avsnitt, eller numre. De går altså i formoppbygningen helt over til den annen ekstremitet, nemlig til nummeroperaen, noe lignende det vi kjenner fra barokk og klassisisme. Å helt bevisst skape en opera basert på lukkede nummer er et radikalt brudd med den samtidige operautvikling. Den barokke nummeropera med da capo arien i sentrum var blitt mistenkeliggjort, ikke kun fordi den til en viss grad var et resultat av primadonnaenes behov til å hevde seg i de tidlige italienske barokkoperaer, men særlig på grunn av det ulogiske ved å gjenta deler av teksten i et dramatisk verk. Hos Wagner ville det ha vært utenkelig. Wagner mener nettopp at den ubrutte handlingsstruktur er det sentrale estetisk kriterium for dramatiske verk både handlingsmessig og musikalsk, noe han uttrykker musikalsk med sin uendelige melodi. Fordi Wagners tankegang var så etablert i samtiden ble denne formmessige nytenkningen sett på som et direkte angrep på Wagner. Hofmannsthal og Strauss var enige om at en mer fragmentert form, i lukkede avsnitt var veien frem. Som vi senere skal se var Hofmannsthal ivrig

⁸² Nielsen, 2000, s. 212

etter Strauss' hjelp under arbeidet med *Ariadne* for å skape en helhet basert på numre.⁸³

3.10 Fra tragedie til komedie, ironien som viktigste virkemiddel

”Det var lenge før krigen at jeg i Novals' Fragmenter fant denne bemerkningen: Etter en ulykkelig krig må det skrives komedier. (...) I dag forstår jeg det bedre. Komediens essens er ironien.”⁸⁴

Etter å vist sin dramatiske evne til psykologisk dybde og utfordrende musikalsk utforming i *Elektra* blir spranget til den tilsynelatende lette og underholdende *Rosenkavaleren* nesten uforståelig for mange. Men hvis man risser litt i *Rosenkavalere*s tilsynelatende blankpolerte overflate åpner det seg en verden av symbolikk som gjør at verket får en annen og dypere mening.

Ironien blir en viktig del av Strauss og Hofmannsthal virke sammen. Dette er et stilistisk element vi ikke finner så mange eksempler på så tidlig etter århundreskiftet. Ironien danner noe senere en sentral del innefor moderne estetikk, og vi finner på dette tidspunkt først og fremst ironien som virkemiddel innenfor litteraturen. Som generelt karakteristika for kunsten gjør ironien seg først virkelig gjeldene i etterkrigstiden.

Hos Hofmannsthal og ikke minst hos Strauss ser vi ironien på mange plan. Både i overdrevne nærmest parodiske personer som virker komiske, og ikke minst i musikkens lek med tid og stil i en blanding fra flere epoker. Hofmannsthal bidrar ytterligere til den ironiske fragmenteringen i *Rosenkavaleren* ved å ha en overdreven virtuos språkbruk der vi både ser samtidens wienerske storbyslang,

⁸³ „Durch die kleine Zwischenarbeit wird mir vielleicht noch völliger klar werden, wie es möglich sein wird, ein dramatisches Ganzes aufzubauen, in welchem die Nummern die größte Bedeutung mehr und mehr wieder gewinnen müssen...” Hofmannsthal i brev 20/3 - 1911, BW s.109

⁸⁴ „Es war lange vor dem Krieg, daß ich in den „Fragmenten“ des Novalis diese Bemerkung fand: „Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden“ (...)Heute verstehe ich sie besser. Das Element der Komödie ist die Ironie“ Die Ironie der Dinge, fra Drei kleine Betrachtungen (1921), Prosa IV, s. 40-55

og høytidlige og arkaiske talemåter. Som publikum lar vi oss henrive av det komiske og det overdrevne nesten klisjeaktige, samtidig med at den gjennomførte overdrivelse, anakronismene og den fengende musikken åpner oss opp til å forstå verket på et annet plan. Vi begynner å lete etter noe mer. Temporalitetstemaet i verket treder kanskje ennå klarere frem for oss gjennom denne ironiske stilen. Ved hjelp av ironien skapes det et rom for en indirekte og nærmest underbevisst kommunikasjon. Denne kommunikasjonsformen gjør oss mer mottakelige. Dermed får vi en mer oppriktig følelsesmessig opplevelse av verkets tema. Fra slutten av første akt ser vi verkets hovedtema, tidens forgjengelighet, uttrykt av Marschallinnen:

”Tiden er en underlig ting. Lider livet hen merkes det knapt nok. Men så ser man plutselig kun en. Rundt oss lever den, og den er også inne i oss. I vårt ansikt risser den, i speilet risser den og i mine tinner renner den, og i min søvn renner den. Og mellom deg og meg renner den også lydløst som et sandur. (...) Stundom står jeg opp midt i den mørke natten og lar alle urene, alle stå. Og dog – det er feil å frykte tiden. Den ble jo skapt av den Far som har gitt oss alle liv.”⁸⁵



Avsluttende tertsett fra Rosenkavaleren

⁸⁵ „Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding. Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts. Aber dann auf einmal, da spürt man nichts als sie. Sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen. In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie, in meinen Schläfen fließt sie. Und zwischen mir und dir da fließt sie wieder, lautlos, wie eine Sanduhr. (...) Manchmal steh' ich auf mitten in der Nacht und lass die Uhren alle, alle stehen. Allein man muss sich auch vor ihr nicht fürchten. Auch sie ist ein Geschöpf des Vaters, der uns alle erschaffen hat.“ fra Rosenkavaleren, Lustspiele I, s. 335

I *Rosenkavalieren* er alt satt i komediens ironiske konstellasjon og alle relasjonene i verket er underkastet tidens forgjengelighet. Selv om librettoen har en slags "happy end" og ekteskapet blir evig, antyder musikken noe annet. Verket minner oss umiddelbart om en "parykk- og pudderkomedie", som peker tilbake til en ikke helt klart definert fortid, et sted mellom år 1600 og 1750. Wienervalsen som gjennomsyrrer det musikalske bryter denne tidsrammen og gir oss en følelse av at vi er i en tid som aldri har vært og som heller aldri vil komme. Valsekongen Johann Strauss hører jo til i en senere periode, men den lette dansen passer på sin måte inn idet den gir oss assosiasjoner til festlig dans i flotte kjoler, selv om det ikke dreier seg om den barokke hoffkultur, men derimot 1800-tallets Wien. Den moderne dialekten vi finner hos noen av gestaltene i verket tar det hele ned på jorden og gjør det aktuelt, særlig for det germanske publikum i samtiden, men også for oss i dag. Operaen blir tiltross for sitt historiske preg, allikevel mer en moderne samtidsopera enn en historisk opera. Gjennom å skape en fiktiv historiske ramme, en tid som ikke finnes, skaper de sitt helt eget univers, en egen fiksjonsverden som fordi vi ikke helt kan plassere den, gjør oss ekstra lydhøre. Det de prøver å oppnå med disse anakronismene er å vise en hel menneskelighet. Gjennom anakronistisk forvirring vil det menneskelige trede klarere frem.

3.11 Den tradisjonssiterende Modernisme

I Strauss og Hofmannsthals verker ser man en modernisme som går utover modernismens grenser, og er mer et erkjennelsesteoretisk begrep enn det vi forbinder med modernismebegrepet forøvrig. Det brytes med tradisjonen i hvert fall i forhold til det klassiske ideal, og den borgerlige dramatiske dialog. De oppfyller dermed Adornos grunnleggende krav til kunsten som en negasjon av tradisjonen. På den annen side får tradisjonen og andre historiske aspekter nytt liv i verkene. Det er ikke noen lineær forbindelse med tradisjonen i disse

verkene, men en tradisjonsbundet stilblanding som uttrykker en slags historisme. Både *Rosenkavaleren* og *Ariadne* oppfattes som "riktige" i sin egen tidsmessige verden, som en slags fantasi eller drøm om fortiden. I det selvrefererende univers som skapes i verkene, oppleves denne tidsleken allikevel som troverdig. I *Ariadne* ser vi både før-antikke og barokke elementer, men de er satt sammen slik at det skaper en troverdig helhet. De anakronistiske virkemidler fjerner oss ikke fra verket, men er med på å gjøre det mer menneskelig og nært. Verkene blir ikke døde etterligninger av historien, men levende dynamiske og nåtidige uttrykk. Den komplekse tid blir en tidløs tid, en evig tid. En tid som taler direkte til oss.

Kapittel 4

Ariadne auf Naxos - fra bagatell til hovedverk.

4.01 Hofmannsthal, Strauss, Reinhardt og Molière

Max Reinhardts innflytelse og medvirkning til Hofmannsthal og Strauss' "gesamtkunstwerk" er ikke blitt særlig utdypet i verken den litteraturvitenskaplige eller den musikkhistoriske litteratur. Det er tydelig at det mangler en tradisjon for det flerfaglige innenfor operaforskningen på dette området. Noen få unntak er det allikevel. Den tyske professor i litteraturvitenskap, Leonard M. Fiedler, har skrevet en god del om Reinhardt og Molière, samt om Reinhardts samarbeid med Hofmannsthal og Strauss i forbindelse med *Rosenkavaleren* og *Ariadne*, der det teatertekniske er mer fremtredende enn det man finner i annen litteratur.⁸⁶

Max Reinhardt var ikke bare en venn og alliert for Hofmannsthal og Strauss, men en aktiv medskaper til mange av deres dramatiske verker, ikke minst *Rosenkavaleren* og *Ariadne*. Hofmannsthal og Reinhardt knyttet sterke bånd allerede i forbindelse med iscenesettelsen av Hofmannsthals tidlige dramatiske verker, særlig i arbeidet med teaterversjonen av *Elektra* (1903)⁸⁷.

Strauss møtte også Reinhardt tidlig. Strauss var fra 1898 hoffkapellmester i Berlin og fulgte godt med på hva som rørte seg i byen. Etter å ha arbeidet med flere oversettelser av Oscar Wildes "Salome" fikk han mulighet til å se Reinhardts versjon i en privat oppførelse i 1902. Han ble imponert over hans fantasifulle regi og var etter oppførelsen ikke i tvil om at dette stykket skulle danne grunnlaget til hans første store musikkdrama.⁸⁸

⁸⁶ Leonhard M. Fiedler: Max Reinhardt und Molière, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1972 og Leonhard M. Fiedler: Hugo von Hofmannsthal Molière-Bearbeitungen, 1974

⁸⁷ Her kommer det et Hofmannsthal sitat fra et brev til Reinhardt i tiden etter *Elektra*

⁸⁸ Nach der Vorstellung [Reinhardts private oppføring i Berlin 1902]traf ich Heinrich Grünfeld, der mir sagte: "Strauss, das wäre doch ein Opernstoff für Sie." Ich konnte erwidern: "Bin bereits beim Komponieren." B&E s. 224

I arbeidet med iscenesettelsen av operaen *Elektra* (1909) arbeider Hofmannsthal, Strauss og Reinhardt sammen for første gang. Det er som vi vet allikevel ikke denne type psykologiserende dramaer som skal bli kjennetegnende for deres videre virke sammen.

4.02 Max Reinhardt og hans Kleines Theater

Max Reinhardt fokuserer i de første år etter århundreskiftet primært på Shakespeares dramaer. I hans meget anerkjente versjon av "En Midtsommernattsdrøm" fra 1905 ser vi klare eksempler på hans nye kunstneriske fokus. I hans fornyende iscenesettelse av Shakespeares klassikere er det visuelle vektlagt, og det gestiske og dansen er minst like viktig som det uttalte.

Reinhardt lar seg så lokke av den franske barokken og dens festive karakter. Det første franske barokk-stykke blir Molières komedie "Tartuffe" (1664) eller "Der Tartüff" som oppføres 1906. "Der Tartüff" ble ikke noen stor suksess og står litt ved siden av Reinhardts øvrige Molièrebearbeidelser, både i form og stil. Fra 1910 ser vi imidlertid en rekke Molièreproduksjoner fra Reinhardt som danner en nyskapende og spennende renessanse for den moderne Molièrefortolkning. I alle produksjonene er det maleren Ernst Stein som har ansvaret for kostymer og dekorasjoner. Musikken originalkomponeres ikke, men blir arrangert av komponisten Einar Nilson som blant annet bruker Lully som utgangspunkt. Hofmannsthal medvirker til flere av disse produksjonene, primært som tilrettelegger av det språklige, men også som oversetter. Det mest spesielle ved disse Molièreproduksjonene var at Reinhardt tok utgangspunkt i den opprinnelige oppførelsespraksis. Verkene var nesten alle sammen opprinnelig skrevet til spesielle festlige anledninger ved det barokke franske hoff. Det var i denne sammenheng populært å kombinere teaterstykker med ballett og musikk. Dette fikk Molière til å skape teaterverker som skulle fungere sammen med

balletter eller små operaer. Denne formen kalles comédie-ballet og er utgangspunktet for Hofmannsthal og Reinhardts teaterstykker.

Det var ikke de mest spilte Molièreverker de tok frem, men mindre kjente ting.

Den første av Reinhardts Molièrebearbeidelser etter "Der Tartüff" er „Heirat wieder willen“ fra 1910, deretter kommer "Georges Dandin" i april 1912.

Operaen *Ariadne* var opprinnelig ment som et tillegg til Molièrekomedien "Comtesse d'Escarbagnas", men dette blir som vi vet endret og den blir satt sammen med comédie-balletten "Le Bourgeois Gentilhomme", eller "Bürger als Edelmann"⁸⁹ som oppføres sammen med operaen *Ariadne* i oktober 1912.

4.03 "- en ny operastil og en ny perfekt form" ⁹⁰

Hofmannsthal var i sine sceneverker først preget av italienske forbilder, og da særlig Goldoni⁹¹ i for eksempel prosalystspillet "Cristinas Heimreise". Først i *Rosenkavaleren* ser vi en dreining fra det italienske og mot det franske. I verket kan vi finne temaer, skikkelser og sitater fra hele fire av Molières komedier. Ettersom Dresdens opera var en av de aller viktigste operascenene på denne tiden ønsket Strauss at *Rosenkavaleren* skulle ha premiere der. Det oppstår imidlertid problemer med oppsetningen ettersom det er tydelig at instruktøren i Dresden ikke er rustet til oppgaven. Det er Strauss som tar affære og henter inn Max Reinhardt. Strauss forteller i sine erindringer at Reinhardt får lov å komme på det vilkår at han ikke betreder scenen. Etter å ha sendt den dårlige regissøren vekk må Strauss selv stå på scenen og instruere sangerne, mens Reinhardt sitter i salen. Her ser vi altså nok et eksempel på Strauss' allsidige kompetanse. Strauss forteller at han ved prøvene ser Reinhardt ha hviskende samtaler med sangerne, en etter en. Strauss skriver om dette i sine erindringer "Neste dag kom de til

⁸⁹ Le bourgeois Gentilhomme kalles „Den adelsgale borger“ på norsk.

⁹⁰ "Das Resultat war ein neuer Stil in der Oper und eine vollendete Aufführung." B&E s. 234

⁹¹ Carlo Goldoni (1707 - 1793) regnes som skaperen av den moderne italienske komedie med sine elegante karakterkomedier.

prøven forvandlet til ferdige skuespillere!”⁹² Dette er også åpenbart for teaterets overinspektør Graf Seebach som så tillater Reinhardt å komme opp på scenen. De får allikevel ikke tillatelse til å trykke Reinhardts navn i programmet. Dette er selvsagt til ergrelse for Hofmannsthal og Strauss, som ser på han som en uvurderlig del av verket. Strauss beskriver Reinhardts regi på *Rosenkavaleren* som intet mindre enn ”en ny operastil og en fullendt oppførelse”.⁹³ Etter oppføringen av *Rosenkavaleren* i Dresden 1911 er Hofmannsthal og Strauss så takknemlige for Max Reinhardts bidrag at de vil skrive noe til han som kan ”holde han gående en hel sesong.”⁹⁴ Strauss er nå fullstendig overbevist om at opera er hans foretrukne uttrykksform noe han blant annet uttrykker i et brev til Hofmannsthal bare tre dager før Hofmannsthal for første gang forteller om ideen til *Ariadne*.⁹⁵

4.04 Ariadne auf Naxos; 1912-versjonen

Selv om versjonen fra 1912 ikke er den som ligger til grunn for den fortolkning jeg vil gjøre av verket senere i oppgaven, vil jeg allikevel ta fatt i denne, fordi det er i forbindelsen med tilblivelsen av denne versjonen vi ser hvilke ideer som ligger til grunn for verket. Det er også en interessant måte å sette seg inn i Hofmannsthal og Strauss’ holdning til det sceniske og til Reinhardt, og ikke minst til hverandre, da det finnes en utførlig korrespondanse mellom Hofmannsthal og Strauss fra denne perioden.

Hofmannsthal skrev *Ariadne* i perioden mars- juni 1911, og verket er etter *Rosenkavaleren*, hans andre libretto, ettersom *Elektra* jo var en omskriving. Verket skulle være et 30-minutters teaterstykke og skulle oppføres som et tillegg til en

⁹² „Am nächsten Tag kamen sie alle verwandelt als fertige Schauspieler auf die Probe!“ B&E, s. 190

⁹³ B&E s. 234

⁹⁴ „...eine kleine Zwischenarbeit, die aber sehr wohl dem Reinhardt über eine ganze Saison weghelfen kann.“ Hentet fra et brev fra Hofmannsthal til faren etter premieren på *Rosenkavaleren*, sitat fra Nickel s. 23

⁹⁵ „Symphonien schreiben freut mich jetzt gar nicht mehr.“ Strauss’ brev til Hofmannsthal 17. mars, 1911, BW s. 107

omarbeidet versjon av Molières "Le Bourgeois Gentilhomme" i 1700-talls kostymer. Hofmannsthal kommenterer selv verket først som et ubetydelig overgangsverk. Verket kan også helt klart sies å være et overgangsverk, men et veldig betydelig verk, noe Hofmannsthal også mener selv etterhvert som arbeidet med operaen skrider frem. Verket danner en overgang fra den stil og tanke som blir initiert i *Rosenkavaleren* og som fører frem til *Die Frau ohne Schatten* fra 1919.

Korrespondansen mellom Strauss og Hofmannsthal om verket har som nevnt blitt fortolket på mange måter. De fleste forenkler Strauss' kritikk til å være et spørsmål om hans dårlige forståelse for Hofmannsthals høytsevendende estetiske prosjekt. Hvis vi går tettere inn på brevene mellom dem i løpet av våren 1911 ser vi en helt annen virkelighet.



Hofmannsthal og Strauss

Hofmannsthal forteller Strauss om verket for første gang i et brev fra 10. mars 1911 der han nevner verket i en sidebemerkning i en kommentar om *Die Frau ohne Schatten*. Han uttrykker at den storslåtte "Frau ohne Schatten" er noe ganske

annet enn "denne 30-minutters opera for lite kammerorkester".⁹⁶ I den følgende korrespondansen mellom dem ser vi hvordan Hofmannsthal helt konkret støtter seg på Strauss' ekspertise ikke bare innenfor det sceniske, men også innenfor det litterære. Hofmannsthal innfallsvinkel til arbeidet med *Ariadne* er at det kan bli en måte for han å få lære hvordan man skal skrive en god opera, og brevene er fulle av spørsmål til Strauss⁹⁷. Strauss er også aktiv i omarbeidelsen av Molières komedie og ser ut til å være den av dem med mest autoritet også på dette område.

Slik jeg ser det, blir korrespondansen stadig mer negativ fra Hofmannsthals side fra og med brevet Hofmannsthals skriver 15. juni 1911. Han er svært følsom for Strauss' litt mer avslappede formuleringer og føler seg til dels truet og frustrert. Det gjør det ikke lettere for Hofmannsthal at han ikke lenger ser på verket som et lite ekstraprosjekt, men som et av hans vanskeligste og mest personlige hovedverker.⁹⁸ Han blir stadig mer sikker på at han denne gangen har funnet den riktige balanse mellom ord og mening, og endelig har kommet frem til et perfekt uttrykk for hans visjon om sitt "gesamtkunstwerk". Strauss mener at til tross for at verket har mange kvaliteter vil det ikke fungere som sceneverk.

Allerede i mai måned skriver Strauss at han synes at både handlingen i Molièrebearbeidelsens andre del og selve *Ariadneoperaen* er for tynn⁹⁹. For å forklare verkets filosofiske dimensjon skriver derfor Hofmannsthal det berømte *Ariadnebrevet*¹⁰⁰ til Strauss, som også ble offentliggjort i forbindelse med uroppføringen, etter Strauss' ønske. Selv om symbolikken blir forklart i brevet, kommer den i følge Strauss ikke klart nok frem i operaen. "Symbolet må av seg

⁹⁶ BW s. 107

⁹⁷ "Auch glaub ich es bedarf dieser Zwischenarbeit, mindestens für mich, um mich mit der Musik, speziell mit Ihrer Musik, noch mehr auskennen zu lernen," BW 108 - 109

⁹⁸ "Es ist eine meiner persönlichsten und mir werstesten Arbeiten;" Hugo von Hofmannsthal i brev 18. desember, 1911, BW s. 147

⁹⁹ „Da das dramatische Gerippe an sich ja dünn ist, hängt aber alles von der poetischen Ausführung ab.“ Strauss i brev 22. mai, 1911, BW 115

¹⁰⁰ BW s. 128 - 131, samt i omskrevet form før urpremierer og publisert i „Almanach für die musikalische Welt“, i „Neuen Freie Presse“, og på fransk i „Revue Musicale“. (Prosa III, s. 138-148)

selv bli levende og springe ut av handlingen, ikke fortolkes i ettertid,"¹⁰¹ sier Strauss i sitt svar til "Ariadnebrevet". I det neste brevet Hofmannsthal sender Strauss forteller han om hvordan overgangsscenen kan virke oppklarende for publikum. I denne delen får skuespillerne beskjed om at operaen og *commedia dell'arte* spillet skal finne sted samtidig. Strauss synes at dette er en god ide, og sier at denne introduksjonen må være stammen i verket. Strauss foreslår muntert at det til og med kan være en affære mellom Zerbinetta og komponisten, hvis bare komponisten ikke minner for mye om han selv. I overgangsscenen i 1912-versjonen av *Ariadne* danner den konkrete rammen for scenen den samme rammen som for komedien, og henger nøye sammen med denne. Den senere hushovmester er på dette tidspunkt komediens hovedperson, Jourdain.



Komedietruppen, 1912

Strauss' bekymring om verkets kapasitet på scenen viste seg å være begrunnet. Pressen var nesten uten unntakelse meget negativ, spesielt til librettoen. Hofmannsthal er veldig ydmyk overfor Reinhardt og Sterns ideer til iscenesettelsen. Han viser en enorm respekt for Max Reinhardts og Ernst Sterns sceniske kompetanse, og vil at Strauss skal akseptere deres ønsker uten

¹⁰¹ „Das Symbol muß doch von selber lebendig aus der Handlung herauspringen, darf nicht nachträglich mühsam herausgedeutelt.“, Richard Strauss i brev 19. juli, 1911, BW s. 133

spørsmål. Strauss utfordrer allikevel med sine ønsker for regien der han synes det er nødvendig, til Hofmannsthals ergrelse. Blant annet når Reinhardt sier at orkesteret skal være på scenen og i kostymer, setter Strauss foten ned.

”Orkester *på* scenen umulig; jeg er avhengig av førsteklasses folk til dette kammermusikkverk (kun fra Kgl. Hofforkester i Berlin): de spiller ikke komedie. – Derimot må Reinhardt allerede nå i sommer få dem til å ombygge orkestergraven i Deutsches Theater, så vi oppnår et åpent og synlig orkester som i Münchener Residenztheater.“¹⁰²

Den spesielle produksjonen, særlig behovet for et synlig orkester, gjorde det vanskelig å finne et egnet lokale. Reinhardts ”Deutsches Theater” viste seg å være for lite, samtidig som Dresdenoperaen var for stor for en kammeropera med begrenset orkesterbesetning.

Det ender med at Strauss velger Stuttgart, en helt annen scene enn de har brukt før. På grunn av Strauss’ anerkjennelse har de ingen problemer med å få lov til å oppføre hans nye opera på Stuttgarts kongelige hoffteaters lille scene. Det er ikke mange forunt i denne tiden å kunne velge på denne måten blant operahus og teaterscener. De fleste institusjoner var som regel strengt bundet opp til egne orkestre, dirigenter og skuespillere. Strauss klarer allikevel å ordne en avtale som gir dem lov til å ta hele produksjonen med seg fra Berlin, også orkesteret. I Ernst Sterns memoarer ser vi hvor viktig Strauss var for å få stykket til å fungere. I motsetning til det negative bilde noen av Hofmannsthals brev tegner, ser vi i hans dagboknotater hvordan Strauss var inneforstått med alle verkets sceniske aspekter, helt ned til hver minste detalj. Stern er spesielt takknemlig for at

¹⁰² ”Orchester *auf* der Bühne unmöglich; ich brauche gerade für diese Kammermusiksache erstklassige Leute (nur vom k. Hoforchester in Berlin): Die spielen keine Komödie. – Dagegen muß Reinhardt schon jetzt im Sommer Orchesterraum des Deutschen Theaters so umbauen lassen, daß wir offenes, hochliegendes Orchester kriegen wie im Münchener Residenztheater.“ Strauss i brev 22. mai, 1911, BW s. 116.

Strauss ber han om et utførlig liste, ikke bare av sceneanvisningene, men også tegninger av hvert møbel og hver rekvisitt på scenen slik at man kan få andre oppførelser til å ta utgangspunkt i dette.

I Strauss' personlige erindringer om Stuttgartoppførelsen beskriver han verkets problem. Verket var i Strauss' øyne enestående i sin nytenkning og mangfold, men det nyttet ikke noe så lenge publikum ikke ville ha et slikt todelt stykke. Operapublikummet ville ikke se teater og motsatt¹⁰³. Nok en gang ser vi hvordan Strauss har blitt misforstått. Det er i alle mine kilder som omhandler dette, Fiedler inkludert, en utbredt holdning om at Strauss ikke likte verket fordi han ikke kunne forstå det. Selv sier han det klart både i brev og memoarer. Det var ikke han som var imot verket, og heller ikke Molièrekomedien, men han så at verket ville ha et problem i forhold til publikum. I forbindelse med arbeidet med *Ariadne* kommer hans mer generelle holdning til kunsten, og til publikum frem på en interessant måte, noe jeg vil komme tilbake til i forbindelse med Strauss' forhold til modernismen.¹⁰⁴

4.05 Den nye "Ariadne"

Verket ble så endret og skrevet om slik at det kunne være et selvstendig verk, frigjort fra Molièrekomedien. Dette var også et resultat av at det var så avhengig av Reinhardts helt spesielle evne til å iscenesette denne type regiteater for å fungere, at når andre regissører tok verket opp ville det ikke komme til sin rett. Det var også mange dårlige produksjoner rundt omkring i Europa som skjente verket. Strauss uttrykker det slik i ettertid: "Den sjarmerende ide fra den nøkterne prosakomedie til opplevelsen av den reneste musikk – viste seg å være en praktisk feiltakelse."¹⁰⁵

¹⁰³ " ...weil ein Publikum, das ins Schauspielhaus geht, keine Oper hören will, und umgekehrt." Richard Strauss: B&E s. 197

¹⁰⁴ Se kapittel 8, side 119 – 129

¹⁰⁵ „Die hübsche Idee – von der nüchternsten Prosakomödie bis zum reinsten Musikerlebnis – hatte sich praktisch in keiner Weise bewährt;" Strauss: B&E s. 197

Hofmannsthal skrev en ny versjon allerede like etter premieren. Strauss var mer motvillig til å skille *Ariadne* fra Molièrekomedien, og til å komponere ny musikk til den ny versjonen. Hofmannsthals nye versjon er basert den opprinnelige overgangsscenen mellom komedie og opera. Under urpremieren i Stuttgart ble denne overgangsscenen kraftig forkortet, fordi verket ble for langt for publikum. Her var overgangsscenen uten musikk. I den nye versjonen fra 1916 er hele mellomscenen omformet og forlenget, og alt er satt til musikk, unntagen hushovmesteren (opprinnelig Jourdain) som stadig er en talerolle. Det er ikke før i 1916 at Strauss noe motvillig går i gang med å komponere musikken. I løpet av de årene som er i mellom har Strauss utviklet seg videre og dette ser vi tydelig i den nye musikken.

Når nybearbeidningen av verket har premiere i Wien 1916 er de underlagt Hoffoperateaterets ledelse og det er derfor Wilhelm von Wymetal som regisserer verket, og ikke Reinhardt. I oppføringen i Wien spiller den nylig oppdagede Lotte Lehmann komponisten. Hun skulle bli en av Strauss' viktigste interpreter i den etterfølgende tid, blant annet som Färberin i *Die Frau ohne Schatten* og senere også som Marschallinnen i *Rosenkavalieren*.

Bürger als Edelmann kommer i 1918 også i en ny versjon som inkluderer en tredje akt der den tidligere utelatte tyrkiske komedie er med. Strauss omarbeider musikk av Lully til dette. Denne versjonen var ikke heller noen publikumssuksess. Strauss beskriver den som å høre til det triste kapittel "kulturelle utfordringer på den tyske scene."¹⁰⁶ Musikken fra denne versjonen av *Bürger als Edelmann* er grunnlaget for Strauss' populære orkestersuite i ni satser fra 1920 av samme navn.

4.06 Ariadne; 1916-versjonen

Nybearbeidningen av *Ariadne* fra 1916 er den versjonen som blir spillet i dag. Den er et spennende verk i sitt store spenn fra folkelig komedie til seriøs opera seria

¹⁰⁶ B&E s. 198

og verket blir stadig mer populært. Selv om operaen, som vi snart skal se, er enormt kompleks i sin symbolikk, bygger den også på velkjente dogmer innenfor operagenren som gjør den lett tilgjengelig. Parodien og stilsitatene basert på kjente temaer og tonespråk, gjør at verket kommer også den mindre bevandrede operapublikummer i møte. *Ariadne* kan i dag bli oppfattet som konservativ på mange måter, men verkets stilblending ble beskrevet som eksentrisk avantgardekunst av kritikerne i samtiden.

Den såkalte wienerversjon (Wiener Fassung) hadde altså premiere først fire år senere enn den opprinnelige versjonen. Kort fortalt frigjorde de altså verket fra Molièrekomedien. Overgangsscenen ble dermed et forspill der Jourdain, som var sentral i den opprinnelige overgangsscene og hovedperson i komedien, blir endret til "den rikeste mann i Wien"¹⁰⁷, som vi kun hører om, men aldri ser. Komponisten blir i den nye versjonen den mest sentrale rollefigur i forspillet. I stedet for det høytyske språk som preget den tidlige versjonen, finner vi her en moderne wienersk dialekt. Den viktigste endringen er nok at hele forspillet blir satt til musikk. Verket hadde premiere i Berlin den 1. november 1916, og selv om Strauss synes at det var en god oppførelse ble forspillet misforstått og kritikken var negativ blant annet hos de sentrale musikkritikerne Oscar Bie¹⁰⁸ og Wilhelm Klatte.

¹⁰⁷ "(...) im Hause des reichsten Mannes in Wien," tall 7, forspillet

¹⁰⁸ Oscar Bie var musikkritiker i Berliner Börsen Courier. Direkte sitater har vært umulig å finne som primærkilde, men finnes i Leonard Fiedlers: *Max Reinhardts Molièrinsinierungen*, 1974, s. 41

Kapittel 5

Verkbeskrivelse

5.01 Overordnet struktur.

Verket har både musikalsk og tekstlig en overordnet todelt kontrasterende struktur mellom det jordiske eller virkelighetsnære på den ene siden, og det opphøyede og heroiske på den andre. Dette uttrykkes musikalsk gjennom to grunnleggende forskjellige musikalske uttrykk. Det jordiske har en folkelig karakter både i melodikk og instrumentvalg, mens det opphøyede og antikke har et tonespråk som minner mer om Strauss' symfoniske komposisjoner og har en bredere anlagt orkesterklang. Disse to verdener er ikke adskilt fra hverandre hele veien, men opptrer, særlig i forspillet, side om side på scenen, og i musikken. Det er allikevel en viss oppdeling i hovedavsnitt der den ene stil dominerer. Både forspillet, eller den utvidede opprinnelige "zwischenzene" og selve operaen har en slags symfonisk form, med temabearbeidelse i gjennomføringslignende sekvenser. Selve operadelen har en klar overordnet tredelt bueform ABA, der A-delen hovedsaklig er basert på den antikke verden og B-delen eller midterdelen utspiller seg i den mer virkelighetsnære og folkelige komedieverden.

5.02 Ariadne-myten

Myten om Ariadne og Theseus opptrer allerede i Homers "Epos" og historien om Ariadne endrer seg ikke særlig i den senere tid. Ovid har myten med i sitt verk "Forvandlinger."¹⁰⁹ Hofmannsthal hadde gjennom lange studier satt seg inn i den greske klassiske litteratur. Selv om ingen av mine kilder har påpekt det, må det vel være en sammenheng mellom Hofmannsthals Verwandlungsbegrep og Ovids tittel "Metamorphosen" eller forvandlinger.

¹⁰⁹ Ovids Forvandlinger, 8. sang, på danske vers av Otto Steen Due, 1996, s. 245

Kort fortalt handler den greske myten om Ariadne som er datteren til den kretiske kongen Minos, sønn av gudene Zeus og Europa. Ariadnes mor Pasiphae stammet fra solguden Helios, som etter en ulykkelig kjærlighetsaffære fødte en Minotaur, en blanding av menneske og dyr. For å skjule dette og beskytte befolkningen fra et monster, bygget Daidalus en labyrint under palasset i Knossos som den kunne være i. Hvert syvende år måtte 14 gutter fra en underlegen folkestamme ofres til Minotauren.

Da athenerne kom med på denne listen, erklærte den attiske kongesønnen Theseus seg klar til å gjøre ende på ofringen og redde barna. Da han kom i land på Kreta forelsket Ariadne seg i den attiske helten og forklarte han om systemet med labyrinten og gav han en trådbunt slik at han ville kunne finne veien ut. Etter at Theseus hadde drept Minotauren lovte han Ariadne at de skulle gifte seg i Athen. Allikevel forlot Theseus sin redningskvinne på den øde øyen Naxos. Da hun våknet og så Theseus skip seile på havet, gråt hun i fortvilelse og ville bare dø. I denne tilstanden fant guden Dionysos eller Bacchus henne og gjorde henne til sin hustru. Denne myten danner bakgrunnen for operadelen i verket. Myten blir ikke så grundig forklart i operaen, men man tar for gitt at publikum kjenner til myten fra før.

Legenden om Ariadne er et kjent tema i både musikk, litteratur og filosofi og nevnes i blant annet Dantes "Guddommelige komedie". Den mest kjente musikalske versjonen er nok Monteverdis tonesetting av Rinuccinis libretto "L'Arianna" fra 1608, der lamentosatsen "Lasciatemi morire" i arrangement for femstemt vokalensemble danner en del av den vokale kammermusikkens standardrepertoar. Johann Gottfried Herder bidrar til en ny behandling av Ariadne-myten gjennom sitt melodrama "Ariadne Libera" fra 1802, der Ariadnes sammenføring med Bacchus blir det høyeste symbol på ekteskaplig lykke. Mest relevant i denne sammenheng er nok foruten Ovids gjengivelse av myten, Nietzsches dikt "Klage der Ariadne" fra "Dionysos-Dithyramben" fra 1888 der Dionysos sier til Ariadne: "Må man ikke først hate seg selv hvis man skal kunne

elske seg selv? Jeg er din labyrint."¹¹⁰ Dette samsvarer tildels med Hofmannsthals behandling av myten, noe jeg kommer tilbake til.

5.03 Handling

Forspillet utspiller seg altså hos "den rikeste mannen i Wien" på midten av 1700-tallet. Det skal holdes en stor fest. En opera er spesialbestilt til anledningen og i tillegg er en komedietrupp leid inn til underholdning.

Komponisten har komponert et verk basert på den antikke legende om Ariadne på Naxos. Husherren er bekymret fordi han frykter at det seriøse antikke sørgespillet kommer til å kjede gjestene. Han bestemmer derfor at etter operaen skal *commedia dell'arte*-truppen fremføre det morsomme *intermezzo*et "Zerbinetta og hennes elskere". Komponisten synes dette er helt forferdelig, og han blir snart enda mer forferdet. Like før teppet går opp får han beskjed om at de to verkene skal oppføres samtidig fordi de ikke kan forsinke det planlagte fyrverkeriet som skal starte umiddelbart etter underholdningen.

Selve operaen foregår på en øde øy der Ariadne, som er blitt forlatt av hennes elsker Theseus, bare venter på å få dø. Zerbinetta er forundret over Ariadnes vedvarende sorg og forsøker å oppmuntre henne, men til ingen nytte. Samtidig nyter Zerbinetta kampen om hennes gunst i komedien. De fire jøglene tror alle at de har en sjanse, men til slutt blir det Harlekin som hun knytter et "yndig trylleband" med.¹¹¹

I Ariadnes antikke verden forteller nymfene ivrig at Bacchus er unnslettet trollkvinnen Circe. Når Ariadne ser Bacchus tror hun at hun er død og at han er en utsendt fra dødsriket¹¹², og kaster seg lykkelig i armene hans. Ariadne føler

¹¹⁰ „Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll?... Ich bin dein Labyrinth.“ fra Friedrich Nietzsche: Ariadne (Dionysos-Dithyramben), fra Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe, hrgb von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 1969, VI, hefte 3

¹¹¹ "Hand und Lippe, Mund und Hand! Welch ein zuckend Zauberband", tall 178

¹¹² "O Todesbote! Süß ist deine Stimme!" tall 227, takt 11

seg som forvandlet og også Bacchus merker også hvordan kjærligheten forvandler ham.

I hele verket spilles det på en dobbelthet i forhold til mangfoldet av fiksjonsnivåer. Forspillet skaper en nærhet til publikum gjennom sitt realistiske preg. Vi får en følelse av å være bak kulissene gjennom vårt møte med rolleinnhaverne som skal spille i den etterfølgende operaen. Samtidig blir også vi som publikummere deltager i verket. Vi blir tiltalt som om vi var tilstede ved denne adelige festen på 1700-tallet.

Som tidligere nevnt ville de altså ha orkesteret på scenen i kostymer. Dette stoppet Strauss, men gjennom orkesterets plassering i forhold til scenen og den relativt lille kammerbesetningen skapes en illusjon av en sterkere deltagelse også i orkesteret. Spillet med en rekke fiksjonsnivåer der grensen mellom det klart fiktive og det mer realistiske sprenkes, kan sies å være et av verkets hovedpoenger, noe jeg kommer nærmere innpå i fortolkningen. Det kanskje viktigste eksempel på denne utforskningen av grensen mellom fiksjon og virkelighet er Zerbinettaskikkelsen. Hun er både hovedrolleinnhaver i intermezzoet og en sentral figur i forspillet. Hennes rolle er i prinsippet delt mellom den fiktive komediefigur, og skuespilleren Zerbinetta, men som dansemesteren sier, spiller hun kun seg selv. Realpersonen og skuespilleren Zerbinetta møter vi i både forspillet og i operaen. Denne skikkelsen er likevel knyttet så tett til rollefiguren Zerbinetta fra intermezzoet at hun hele tiden blir værende i spenningen mellom de to figurer, og således også de to ulike fiksjonsnivåer.

Ariadne og Bacchus er også med i forspillet, i form av sangerinnen som skal synge Ariadnes rolle i operaen, nemlig primadonnaen, og tenoren som skal synge Bacchus møter vi også. De har ikke en særlig fremtredende plass rent tekstlig, men musikalsk underbygges dette spillet mellom fiksjonsnivåer som vi skal se i analysen på en helt spesiell måte.

5.04 Språk

Som vi har sett i de tidligere kapitler utvikler Hofmannsthal seg fra å være en genial språkvirtuos til å betvile språkets muligheter. I *Ariadne* kan man se hvordan hans nye holdning til språket samt hans enorme språklige kompetanse har utviklet seg til en egen stil. Språket i *Ariadne* er i likhet med i *Rosenkavaleren* fragmentert, og det utpregede wienerske forspill står i sterk kontrast til det høytidlige og enkle språket i operaen. I *Ariadne* er ikke dialekter og sosiolekter like sterkt vektlagt som virkemiddel som i *Rosenkavaleren*, men de ulike språklige uttrykk lever også side om side her. Språket i den heroiske operaen er svært uttrykksfullt og teksten inneholder mange metaforer og symboler, men på samme tid virker språket allikevel relativt enkelt. I *Rosenkavaleren* leker han med hans enorme språklige virtuositet og lar skikkelsene tale alt fra et overdrevent arkaisk språk til samtidig slang. I *Ariadne* er språket mer realistisk og underlagt de faktiske gestalter i verket. Språket i *Ariadne* kan i den antikke del av operaen minne noe om det vi ser i *Elektra*. En enkel, høytidelig og mer eller mindre tidløs språkdrakt. I komedietruppens deler, både i operadelen og i forspillet er språkdrakten mer lekende med folkelige rim og raske replikker. Ved å la noen litt dypere kommentarer ligge hos Zerbinetta tillegger han rollefiguren en viss evne til å reflektere over sin egen situasjon, og gir henne en større psykologisk dybde. Dette ser vi for eksempel i replikken: „Men går vi selv fri for samme hodestups, bedårende og ubegripelige forvandlinger?“¹¹³ Zerbinetta har altså også et bevisst forhold til kjærlighetens forvandlende evne, om enn svært forskjellig fra Ariadnes.

Språket i verket fungerer, slik jeg ser det, oftest som det enkleste og mest umiddelbare uttrykk for handlingen, mens symbolikken og verkets tilgrunnliggende essens blir formidlet gjennom en kombinasjon av musikk, personkonstellasjoner og scenografi. Musikken og det sceneiske gjør det mulig

¹¹³ "Aber sind wir denn gefeit gegen die grausamen, entzückenden, die unbegreiflichen Verwandlungen.",
tall 107, takt 4

for Hofmannsthal å uttale sitt kunstneriske mål med verket. I stedet for at teksten blir et intrikat spill med ord eller mystiske gåter, er det her det ikke-språklige som skaper basis for verkets høyere fortolkningsdimensjon. Reinhardts regiteater og Strauss' mangefasetterte musikk gir en mulighet for at helheten av musikk, tekst og scenografi blir det uttrykksbærende element.

5.05 Personskisse

Ariadne auf Naxos bygger altså på to kontrasterende elementer som overordnet er representert gjennom den heroiske Ariadne og den varmbloedige og mer overfladiske Zerbinetta. Verket dreier seg om denne kampen mellom det heroiske og det menneskelige, representert ved de to leire med Ariadne, Bacchus og Dryadene på den ene siden, og Zerbinetta og de fire elskere på den andre. Jeg vil nå rent konkret beskrive de ulike skikkelsene i verket og hvordan de blir uttrykt. Først i fortolkningsdelen¹¹⁴ vil jeg gå nærmere inn på deres betydning og ikke minst kvinneskikkelsenes betydning i Strauss' og Hofmannsthals øvrige produksjon.

Om komponistrollen i verket

Hofmannsthal ville gjerne at hovedrollen i forspillet skulle være komponisten. Strauss var litt uenig i dette i begynnelsen, men han endrer etterhvert mening og hevder etterhvert at komponisten er selve hjertet i *Ariadne*¹¹⁵. Strauss så for seg en slags ung Mozart, Hofmannsthal mer en Wagner eller en Beethoven¹¹⁶. Hofmannsthal beskriver komponisten som: "tragisk og komisk på samme tid, som hver musiker i verden er det."¹¹⁷

¹¹⁴ se kapittel 7

¹¹⁵ BW s. 139

¹¹⁶ Teksten "Musik ist heilige Kunst" springer ut av Hofmannsthal tanker om Beethoven, og han trekker en parallell til Wagners "Mestersangerne" i forspillet. BW s. 224

¹¹⁷ BW s. 224

Musikkdiriktøren ved Berlineroperaen foreslår at rollen kan synges av en kvinne, noe Strauss umiddelbart synes er en god ide. Hofmannsthal er litt mer usikker. Hofmannsthal synes det vil være å ødelegge karakteren han vil at komponisten skal ha. Strauss mente at en mezzo-sopran ville egne seg til komponistrollen sett i sammenheng med personkonstellasjonenes balanse i verket forøvrig. Det var allerede mange tenorer på scenen og en kvinnelig mezzo kunne gi verket en annen dimensjon. Strauss' valg av en kvinnestemme til dette skulle vise seg å bli en suksess. Sammen med Cherubino fra "Figaros bryllup" og *Rosenkavalerens* Oktavian står komponistrollen i *Ariadne* frem som en av de største bukseroller¹¹⁸ i operahistorien¹¹⁹.

Zerbinetta - verkets nøkkelfigur?

Zerbinetta er i selve operadelen, etter min mening, like viktig som Ariadne. I tillegg er hun også sentral i forspillet. Hun er ved sin tilstedeværelse i begge verdener dermed det sterkeste og mest konkrete bindeledd mellom virkelighet og fiksjon. Hun beskrives som god til å improvisere, fordi hun kun spiller seg selv. Hun er altså mer eller mindre den samme i virkeligheten som i operaen. Komedietruppens teaterkomedie omtales i forspillet som den populære "Zerbinetta og hennes fire elskere". Tiltross for at Zerbinetta har samme navn og har en tilnærmet lik karakter i komediespillet som i forspillet eller "virkeligheten" trekkes det altså opp en skillelinje mellom den virkelige og den fiktive Zerbinetta. Hun bidrar derfor til en ytterligere forsterking av verkets tema; fiksjonen som virkelighet.

Hofmannsthal var noe overrasket over at Strauss ville gi Zerbinetta en så fremtredende rolle, men blir etterhvert glad for dette valget.¹²⁰ Det sterke fokus på Zerbinetta hang nok sammen med Strauss' syn på hvordan Zerbinetta kunne

¹¹⁸ Bukserolle: mannsrolle spilt av en kvinne

¹¹⁹ Ernst Krause: *Ariadne auf Naxos*, CD-booklet, Kurt Masur / Philips, 1988, s. 28

¹²⁰ "Daß Sie Zerbinetta so ganz ins stärkste musikalische Licht stellen wollen, war mir zuerst überraschend, dann sehr einleuchtend. „ Strauss i brev til Hofmannsthal 25. mai, 1911, BW s. 117.

hjelpe til med å binde det hele sammen. En annen viktig grunn var basert på hans lange operaerfaring. En Zerbinetta blir alltid scenens yndling. Hun hadde potensiale til å være som en mozartsk Susanna, eller Despina og dette ville Strauss utnytte.



Zerbinetta og komedietruppen, 1937

Zerbinetta har en meget sentral plass musikalsk og verket er særlig berømt for hennes koloraturarie. Hun har en kompleks sangerrolle, med alt fra resitativiske deler, som differensierer seg i alt fra barokklignende resitativer til både høytidlige, og lyriske arier, samt ikke minst flere virtuose cadanzaer. Mens de fire elskerne ofte synger sammen i ensemblesang, deltar Zerbinetta med en friere rolle, med kommentarer eller svar. Zerbinetta har relasjoner til alle kanter. Hun blir hånet av primadonnaen, beilet til av obersten, hun bedårer komponisten, hun er midtpunktet for de fire elskernes kamp, og hun er den av *commedia dell'arte* truppen som kommer tettest på Ariadne. På samme måte som i Mozarts operaer, særlig "Cosi fan tutte" og "Le nozze di Figaro" blir Zerbinetta fanget av sitt eget spill. Hennes tilsynelatende lette ytre viker etterhvert for en dypere forståelse for sin egen personlighets problem. Til tross for den tilsynelatende lette

og ukompliserte innstilling hun har til livet, viser hun blant annet i sin store arie midt i operadelen at hun har en stor forståelse for Ariadne.

Harlekin og de andre jøglerne

Harlekin stiller litt i særstilling i forhold til de andre jøglerne. Ikke kun fordi det er han som til slutt får Zerbinetta, men han gis helt fra starten av operaen en mer fremtredende rolle. Han er sentral i begge de to avbrytelsene av den heroiske operaens første del. Til tross for at forholdet mellom Zerbinetta og Harlekin er fylt med sort humor og skarpe kommentarer velger de hverandre allerede etter hennes arie. Allikevel fortsetter hun å flirte med dem alle sammen, men Harlekin tar det rolig. "Jeg vet hvor hun ender"¹²¹. Kjærlighetsduetten mellom de to får oss til å tenke på wienerklassisistiske operaer og særlig Mozart, for eksempel arien "Bei Männern, welche Liebe fühlen" mellom Pamina og Papageno i "Tryllefløyten". Det ligger i teksten en mulighet til å dvele ved duettens refrengaktige sitat "hånd og leppe, munn og hånd", men Strauss velger å gå hurtig videre. Kjærligheten mellom dem er kun det som deres livsfilosofi tillater, en hverdagslig affære. Han er en elsker i rekken av mange.

Ariadne

Mens Zerbinetta fungerer på kryss og tvers i handlingen er Ariadne låst til den antikke opera og øya Naxos. Forspillet gjør oss kjent med Ariadne gjennom komponistens kommentarer og ikke minst gjennom hvordan henvisninger til Ariadne underbygges i musikken. Når operaen går i gang er vi dermed forberedt og har klare forventninger til den heroiske og høytidelige stemningen som vi finner i operaens første del. Det at man kan forvente at publikum kjenner den antikke historien om Ariadne på Naxos gjør at det er nok kun å antyde den bakenforliggende handlingen. Det komponisten forteller oss om Ariadne i forspillet blir på en måte vårt "Ariadnebrev" og gir oss en oppklarende

¹²¹ "Wie sie vergeudet Augen und Hände, laur' ich im Stillen hier auf das Ende", tall 153

forklaring på Hofmannsthals tema "Treue" og "Verwandlung". Komponisten forteller Zerbinetta om forvandlingen og hevder at Ariadne virkelig ønsker å dø på grunn av sorgen over å ha blitt skuffet av Theseus. Zerbinetta synes det er litt overdrevet. Hun gjetter ganske riktig at det kommer en ny mann. Komponisten må gi henne rett, men sier at hun virkelig dør når går ombord i Bacchus' skip. Men hun forvandles så av kjærligheten og fødes på ny i Bacchus' armer. Ariadne får lov til å være i et drømmaktig univers noe som blir understreket av dryadenes stemningsskapende sang. Mens komedietruppen nærmer seg den heroiske operaens tonespråk i noen av deres kommentarer er Ariadnes tonespråk konstant, og selv om komedietruppen taler til henne svarer hun ikke. I en av komedietruppens avbrytelser i operaens første del ser vi operaens eneste eksempel på en dialog mellom de to verdener. Når jøglerne Scaramuccio og Truffaldin sier "Ganz sicher, sie ist toll." svarer Ariadne: "Toll aber weise." og svarer dem dermed noe som kommer frem ved at hun bruker det samme ordet "toll" i sitt svar, som om hun hører dem i sitt indre øre.

Bacchus

Vi blir altså kjent med Bacchus gjennom hans rolleinnehaver tenoren allerede i forspillet. Rollefiguren Bacchus kommer så først igjen i den heroiske operaens tredje og siste del, og danner der sammen med Ariadne den mest sentrale rolleskikkelse i verkets klimaks. Som vi skal se i den musikalske analyse av Bacchus har han et høytidelig preg og befinner seg hele veien innenfor den seriøse heroiske operagenre. Han fremstilles som veldig dybtfølende og menneskelig og skulle synges av en sart gutteaktig tenor.¹²² Den mytologiske Bacchusskikkelsen er ennå mer kjent enn Ariadne. Hans flukt fra trollkvinnen Circe og ikke minst hans ry som vinens gud er kjent i hele den vestlige kulturtradisjon og han nevnes av utallige forfattere og kunstnere.

¹²² Hofmannsthal i brev til Strauss 28/5 - 1911, BW s. 121-122

5.06 Orkestrering som personbeskrivelse

Orkesteret skulle scenisk forestille et barokt kammerorkester og skulle oppfattes som en del av det som skjedde på scenen. Dette var Strauss inneforstått med til tross for at han altså nektet å plassere dem på selve scenen¹²³. Strauss fryktet at et kammerorkester skulle være for lite for *Ariadne*, særlig til å støtte Bacchus. Han følte at verket i dets kompleksitet krevde alt det et moderne symfoniorkester kunne uttrykke. For å løse dette problemet velger han en besetning som er radikal i sitt instrumentvalg, og som gjør det mulig å skape det dramatiske uttrykk vi finner i et moderne symfoniorkester, til tross for det begrensede antall musikere.

I instrumenteringen ser vi igjen hvordan Strauss i likhet med scenografen Ernst Stern, og ikke minst Reinhardt, bruker anakronistiske virkemidler bevisst også i dette verket. Han utvikler i verket en ny måte å bruke en kammerbesetning på rent lydlig, og utvikler en helt ny neoklassisistisk sound. Donald Daviau mener at man kan se dette verket som en foregripelse av neoklassisismen og at man kan se innflytelse fra Strauss i Stravinskis opera "The Rake's Progress" fra 1951.¹²⁴ Jeg synes også at Stravinskis "Historien om en soldat" fra 1918 har noe av det samme preg særlig rent klanglig til tross for at den er skrevet for kun syv instrumenter. Det er ikke Stravinskis karakteristiske perkusive bruk av orkesteret vi finner hos Strauss, men den melodiske utformingen og harmonikken i overgangene mellom de melodiske og sangbare sekvenser har et neoklassisistisk preg. Kanskje er også fordi Strauss i tillegg til å ha et mindre orkester enn det vanlige operaorkesteret, kun bruker en veldig liten del av besetningen og har mange solopartier, særlig i blåserne, at klangen får dette preget. For å skape effekt av dype treblåsere som han hadde utelatt, bruker han

¹²³ BW s. 116

¹²⁴ Donald G. Daviau og George J. Buelow: *The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*, number 80, University of North Carolina, Studies in the Germanic languages and literatures, 1975

et harmonium (orgel). Klaveret og bruken av slagverk er nok det mest iørefallende i hans spesielle instrumentalvalg, noe som senere ble typisk for det neoklassisistiske klangbilde.

Orkestreringens to uttrykk

De to verdene i verket er adskilt i to overordnede klanglige uttrykk i orkesteret. Strykere, harpe, og harmonium dominerer det antikke drama, mens klaver og treblåsere blir brukt sammen med *commedia dell'arte* truppen og Zerbinetta. Zerbinetta opptrer sammen med instrumenter fra begge grupper. Motsatt ser vi ingen eksempler på at for eksempel Ariadne kobles til klaveret. Klaveret brukes også som et virkemiddel for å bringe oss tilbake til den kalde virkelighet, for eksempel når musikk læreren kaller alle på plass etter at Zerbinetta har innnyndet seg hos komponisten (tall 103). Forskjellig slagverk brukes flittig i operaen og gir et neoklassisistisk preg. Slagverk brukes i forbindelse med komedietruppen og gir dem et uhøytidlig folkelig preg, for eksempel i underdelingen med bekken og triangel i forspillet under dansemesterens folkesang (tall 44). Den mer tradisjonelle høytidelige og dramatiske bruken av pauker finner vi særlig i forbindelse med Bacchus. Bacchus kobles også ofte sammen med messingklang og fanfarer. I forspillet opptrer de to verdener klanglig i forbindelse med ulike henvisninger. I en sekvens i forspillet der tenoren er med, ser vi den samme instrumentale karakteriseringen som Bacchus får i operadelen. Harpen er på samme måte satt sammen med primadonnaen i forspillet, da den er et utpreget Ariadne-instrument.

5.07 Stil, harmonikk og rytme

Verkets er i all sin kompleksitet allikevel enkel i sin grunnleggende stilistiske dualisme. De to motstridende genre som danner verkets grunnlag er velkjente. Det er kombinasjonen av disse to kjente stiler som skaper forvirringen som gjør operaen så interessant. For eksempel i "Ein Augenblick ist wenig, ein Blick ist

viel" (tall 90), der Zerbinetta blir gitt et senromantisk og alvorlig tonespråk, ikke så bombastisk og høytidelig som Ariadne, men allikevel ekte og alvorlig. Dette gir meg som tilskuer et helt annet forhold til Zerbinetta-skikkelsen videre i operaen. Jeg avviser henne ikke som kun overfladisk og komisk, men fortsetter å lete etter hva som ligger bak hennes tilsynelatende muntre overflate.

Valget av taktarter viser Strauss' egen subtile symbolikk der det guddommelige kobles til den "hellige" tretakten og like taktarter til det verdslige. Også i dette verket er toneartssymbolikken basert på tradisjonell symbolsk tenkning i tråd med tidligere verker¹²⁵.

Det rytmiske er fritt, men ikke asymmetrisk. Resitativiske partier har stadige rytmiske brudd og oppleves som moderne, og også de ariose partier blir hurtig avbrutt av en mer fragmentert rytme. Strauss går rytmisk fra den ene ekstrem til den andre, fra svingende tretakter til tungbeinte todelte taktarter. Han bruker rytmen sammen med et stadig endrende tonespråk til å understreke verkets svært differensierte uttrykk. Dansemesterens tunge folkelige todelte rytme i forspillet ariette står i sterk kontrast til Ariadnes høytidelige jevnt støtende rytme for eksempel i arien "Es gibt ein Reich" (tall 60).

Strauss utvikler i sine musikkdramatiske verker sin egen vokalstil. Særlig i forspillet ser vi den nye sangestetikken presentert. I et ikke-offentliggjort forord til musikkdramaet *Intermezzo* (1924) forteller Strauss om grunnlaget for hans vokalstil¹²⁶. Hans sier at det grunnleggende baserer seg på fire forskjellige stiler eller uttrykk slik vi finner dem hos Mozart. Disse fire stilene strekker seg fra talt prosa til lyriske melodiose partier.

5.08 Parafraser og sitater

Strauss støtter seg klart på flere komponister i dette verket. Mozarts letthet og enkle melodikk, samt en wienerklassisistisk preget ensemblesang i

¹²⁵ se kapittel 3, s. 39

¹²⁶ B&E, s. 113 - 122

komediedelene kombineres med klare Bellini-aspirasjoner i den heroiske operas høydepunkter. Det melodiske kan sies å være Strauss' hjertebarn og jeg synes at han i *Ariadne* viser den kanskje sterkeste melodiske åre i sin produksjon.

Den høytideligheten messingblåserne skaper, særlig i sammenheng med Bacchus, gir meg tildels Wagnerassosiasjoner, men musikkens stadige tilbakevendende sangbare melodier bryter med Wagners mer tunge melodiske språk.

Verket inneholder også noen direkte sitater. Mest fremtredende er kanskje bruken av Schuberts "Wiegenlied" i dryadenes tersett "Töne, töne". Han knytter også et kjent tema til komedietruppen. Harlekins sang "Leben, Hassen..." bygger nemlig på Mozart A -dur sonate 331. Det finnes i det hele en rekke paralleller til Mozart i dette verket. Harlekin figuren, som hører hjemme i *commedia dell'arte* genren, finner vi igjen i Mozarts Leporello i "Don Giovanni." I intermezzoet i operaen finner vi også en formoppbygning som vi kjenner godt fra Mozarts mange ensemblescener. Det er vel "Figaros bryllup" som kanskje mest forbindes med ensemblesang, men mest minner strukturen her om sekstetten i siste slutten av "Don Giovanni" andre akt der Zerlina på samme måte som Zerbinetta dels deltar i ensemblesangen og dels synger en friere overstemme. Hvis vi ser på hvordan Leporello og Don Giovanni synger mot hverandre danner det den samme musikalske struktur som det vi ser mellom Scaramuccio og Harlekin i *Ariadne*. De imiterer hverandre i gjennomføringslignende sekvenser for så å synge sammen i parallelle terser.

Flest handlingsmessige paralleller kan nok trekkes til "Cosi fan tutte". Strauss hadde et spesielt forhold til denne operaen. Hans store suksess med sin versjon av "Cosi fan tutte" bidro til at den igjen kom inn på operaens standardrepertoire. Parallellen til den intrigante Despina i Zerbinettaskikkelsen er tydelig. På samme måte som Zerbinetta ikke har tro på mennenes trofasthet overbeviser Despina søstrene Fiorfiligi og Dorabella om det samme. Særlig i Despinas arie "In Uomini, In Soldati" i første akt er parallellen tydelig. Hun er på samme måte som

Zerbinetta en protagonist for det menneskelige og Strauss skaper i *Ariadne* den samme effekt av forvandling som Mozart skaper i blant annet "Cosi fan tutte". Strauss' utstrakte arbeid med Mozarts operaer som dirigent kom til å prege han i denne andre fase i sin musikkdramatiske produksjon. *Rosenkavaleren*, *Ariadne*, *Die Frau ohne Schatten* og *Josephslegende* er alle sterkt preget av Mozart, ikke bare gjennom musikalske innslag, rollefigurer og handlingslikheter, men også gjennom en Mozartske estetikk og musikalsk utforming. I Mozarts operaer er det de sterke temaer og den vinnende melodikken som danner kjernen i verket. Dette var et estetisk kriterium som nærmest hadde vært fraværende i det 20. århundres musikkdramatikk. Det moderne musikkdrama hadde en større fokus på psykologiserende ekspressivitet også musikalsk. *Elektra* danner i så måte skole sammen med verker som Schönbergs "Erwartung" og Alban Bergs "Wozzeck". Vi finner til gjengjeld hos Strauss og Hofmannsthal, særlig i *Ariadne* og *Rosenkavaleren*, en tilsynelatende letthet som bakgrunn for en diskusjon av livets store filosofiske spørsmål, på samme måte som vi finner det hos Mozart, og en konstruksjon av helhetlige fiktive selvreferensielle universer. På samme måte som at "Cosi fan tutte" kjente forvekslingskomedie uttrykkes som en farse, sprenger Mozart på sin måte formen ved å la fiksjonen, i dette tilfelle forvekslingen, bli virkelig. Hofmannsthal var også opptatt av Mozart som ideal for operaen, men da særlig den heroiske operaen. I et brev til Strauss 25/5 - 1911¹²⁷ sier han at han ser for seg at stemningen i den heroiske operadelen skal minne om Mozarts opera seria "Idomeneo" og "La clemenza de Titus." Hofmannsthal og Strauss' nære forhold til italiensk opera sees ikke bare i musikken, men også i teksten. Mest uttalt er det vel i *Rosenkavaleren* som inneholder en italiensk arie. I *Rosenkavaleren* er ironien tydelig. Det er den derimot ikke i Zerbinettas koloraturarie. Hofmannsthal syntes først at Strauss feiltolket Zerbinettaskikkelsen ved å gi henne denne briljerende koloratur og bravurarie. Dette er kanskje fordi han ikke på samme måte som Strauss kjenner

¹²⁷ BW s. 117

til den ambivalente stemning den italienske operakunst kan ha, særlig hos Mozart. Strauss har i likhet med Mozart et klart italiensk ideal, samtidig som de begge til tider overgår den italienske musikken i sin orkestreringsmessige utførelse. Det var kanskje ikke en fullstendig syntese mellom den tyske og den italienske musikken hos Strauss. Men Strauss' ideal var på samme måte som Mozart å være et uttrykk begge nasjonaliteter¹²⁸. Som Strauss sier i et brev til Karl Böhm: "Hvorfor var jeg ikke født en Verdi eller i det minste Puccini? Til helvete med det tyske kontrapunkt!"¹²⁹

¹²⁸ Reinhold Sclötterer: *Ironic Allusions to Italian Opera in the Musical Comedies of Richard Strauss*, fra Bryan Gilliam: *New Perspectives on the composer and his work*, 1992, s. 77 – 91

¹²⁹ "Warum bin ich nicht als Verdi oder meinetwegen als Puccini auf die Welt gekommen! Der Teufel Hol' den deutschen Contrapunkt!" Strauss i brev til Karl Böhm, 19. mai, 1935, fra "Der Strom der Töne trug mich fort", ed. Franz Grasberger, Tutzung, Hans Schneider, 1967, s. 1364

Kapittel 6

De musikalske temaer og deres betydning for verket

6.01 Temaenes auditive virkelighet

Strauss' intrikate temabehandling gir en spennende innfallsvinkel til å forstå nettopp dette verket. I likhet med Strauss' tidligere operaer finner vi også i *Ariadne* et komplekst spekter av temaer, som fungerer symfonisk så vel som ledemotivisk. Temaene gir gjennom sitt musikalske uttrykk spesielle assosiasjoner, men knytter seg ikke direkte til konkrete personer eller ting slik vi kjenner det fra Wagner. Strauss viser i *Ariadne* hvordan hans fortellende tonespråk ikke bare understreker teksten, men også forteller sin egen historie. Temaene representerer en idé eller et bestemt uttrykk i operaen. Disse brukes også både som personkarakteristikk og som foregripelse av handlingen. Strauss' eminente formfølelse gjør at operaen gjennom hans musikalske språk får en helhetlig balanse og en klar fremdrift, tross for temaenes store diversitet. Dette oppnår han blant annet ved å bruke temaer, der deler av temaet, ofte temaets annen del, egner seg godt for symfoniske gjennomføringer. Slik føres musikken stadig videre. I mitt arbeid med å kartlegge verkets temamessige struktur har det vist seg at en rekke temaer blir brukt som klare symboler eller personhenvisninger. Det er primært disse jeg vil presentere her. Jeg vil ikke gjennomgå verket kronologisk, men ta utgangspunkt i temaene der de er mest fremtredende, helst sunget, og helst i forbindelse med en arie. Jeg vil ikke systematisk gjøre rede for alle ganger vi ser temaene eller motivene, ettersom hele verket så og si springer ut av verkets hovedtemaer. Jeg vil heller fokusere på temaene når de kommer klarest frem i lydbildet, slik at analysen gjenspeiler hvordan verket umiddelbart vil virke på publikum.

6.02 Overordnet tematisk struktur

Som tidligere nevnt kan jo hele operaen *Ariadne* sees på som en kamp mellom det tragisk-heroiske, og det komiske og buffa-aktige. Disse to verdenene er i utgangspunktet nesten helt adskilt fra hverandre musikalsk, blant annet som vi har sett gjennom orkestreringen, og også når det gjelder de musikalske temaer. Alle temaene og motivene kan dermed deles i to overordnede grupper, unntagen komponistens tema som står for seg selv da det er like fremtredende i forspillet som i operaen. Selv om operaens temaer altså ikke preger forspillet presenteres de tidlig i verket i forbindelse med henvisninger til det etterfølgende. Både den heroisk-antikke operas temaer og *commedia dell'arte* komedien blir foregrepet i forspillet.

6.03 Instrumental temaeksposisjon som innledning

Det er tydelig at Strauss utnytter innledningen til forspillet, altså selve åpningen av verket, som en slags tradisjonell ouvertur og eksposisjon av de viktigste temaene. Komponisten blir ledsaget av et energisk og utfordrende tema. Dette tema danner hovedtema i forspillet. Selve kjernen av temaet legges som regel i midtleie, i åpningen har det starttone lille g. Ellers ser vi det brukt med starttone lille a og h. Dette temaet er todelt (A og B). Både A og dets utvikling B har et utpreget instrumentalt preg og legges i orkesteret. Temaet er skarpt og moderne, og vi ser det ikke særlig ofte i selve operadelen, men det er svært viktig både i innledningen og i avslutningen av forspillet.

Komponistens tema, 1. del



Det neste tema er basert på trioler og er lett, men høytidlig og litt sentimentalt. Jeg kaller dette "Verwandlungstemaet". Dette temaet blir som vi skal se en sentral del i operaens aller siste del, nemlig i arien mellom Ariadne og Bacchus. I den instrumentale introduksjon får vi også et lite glimt av det kanskje viktigste *commedia dell'arte* temaet, nemlig Brighellas tema. Dette temaet kan også deles i to deler som brukes både sammen og adskilt. I verkets introduksjon ligger dette temaet i fagotten i tall 3, takt 2-3. Videre får vi presentert et av verkets mest brukte høydramatiske temaer, nesten som et forgripelse av et klimaks, før vi presenteres for et dansende tema i fløyte i tall 5 takt 3. Dette temaet er ikke kun et instrumentalt tema, men synges av Zerbinetta tall 164 i forbindelse med kampen om hennes gunst i komedietruppens viktigste scene, midt i operaen. Like før husherren og musikk læreren kommer inn på scenen får vi også et kort glimt av et tema fra Zerbinettas arie "Als ein Gott kam Jeder gegangen," før det hele avsluttes med en symfonisk bruk av annen del av Brighellas tema. Dette er altså en ouverture spekket med temaer som skal prege resten av verket.

6.04 Komponistens musikalske iscenesettelse

Komponistens tema åpner som sagt hele verket og følger komponisten gjennom hele forspillet. I tillegg danner det grunnlaget for annen del av operaouverturen i en modulerende variant. Denne varianten av komponistens tema finner vi også i avslutningen av Ariadnes arie, innledet med teksten "Ein Schönes war", tall 40, takt 7. Dette temaet blir som sagt ofte satt sammen med en del B som blir mye brukt, da den egner seg for symfoniske gjennomføringer og modulasjoner.

Komponisten har også to temaer han "skriver" til operaen i løpet av forspillet. Det ene er "Du allmächtiger Gott" tall 21, og det andre er temaet vi ser i tall 20 i orkesteret og tall 37, takt 3, sunget av komponisten med teksten "du Venussohn gibst süßen Lohn" Ingen av disse temaene kommer klart frem i operaen. Strauss unngår altså dermed en for tett sammenheng mellom forspillet og Ariadnes drama. Mens Zerbinetta og komedietruppen er mer eller mindre de samme i

begge avdelinger, får dramaet om Ariadne og Bacchus stå litt for seg selv. Avslutningen av forspillet er preget av komponisten. Her finner vi nok et av de mest interessante eksempler på hvordan Strauss skaper en avklart symfonisk form ved bruk av temaer og gjennomføringer, samtidig som de fungerer forsterkende for handlingen og karakteriserende for personene. Komponisten blir her ledsaget av sitt tema, som spilles på samme måte som i forspillet, med starttone g og tre repetisjoner av A-delen av temaet før del B kommer inn. Etter hovedtemaet kommer endelig også forvandlingstemaet slik vi kjenner det fra åpningen, også her i samme toneart med starttone lille g. Akkompagnementet i denne scenen er altså som en gjentakelse av den instrumentale innledningen og danner dermed en slags reprise.

6.05 Dødsmotivet

Ariadneskikkelsen er i komponistens øyne knyttet til døden. Allerede i rammefortellingen ser vi et tema, eller motiv, som opptrer i forbindelse med henvisninger til Ariadne. Komponisten synger dette temaet når han forklarer Zerbinetta om Ariadnes dødsønske (både tall 76 og tall 80). Orkesteret spiller også dette temaet under komponistens replikk "Sie gibt sich dem Tod hin", tall 84. Dette motivet er et av de mest brukte i operadelen. Fanfarepreget gir assosiasjoner til dødens budbringer og til dommedag. Ariadne venter på dødens budbringer, og tror først at Bacchus er "Totesbote." Når Ariadne synger om dødsriket i arien "Es gibt ein Reich", tall 62, er akkompagnementet preget av dette fanfareaktige temaet, og motivet blir særlig tydelig når det synges av Ariadne, tall 67. Temaet antydes så vidt i Zerbinettas resitativ tall 148, men kommer først virkelig tilbake når Ariadne hilser dødens budbringer velkommen, tall 280. Temaet opptrer også i verkets avslutning, tall 330, etter Ariadnes forvandling, og kan dermed sies å peke tilbake på dødens rolle i forhold til deres kjærlighet og til forvandlingen. Anne Abert tolker dette temaet som et

gudetema,¹³⁰ men jeg mener at selv om temaet er knyttet til operaens heroiske del, er det mer direkte knyttet til dødens rolle.

Dødsmotivet



6.06 Ariadnes tritonus- motiver

Ariadne har en rekke helt karakteristiske temaer og motiver knyttet til seg. Mange av dem baserer seg på tritonus. Operaouverturen åpner med et tema som vi har truffet på en enkelt gang i forspillet, nemlig når musikklereren forteller om Ariadne, tall 51. Dette temaet er også beslektet med et mye brukt motiv, (Ariadnemotiv A) som knyttes til Ariadne flere steder i operaen, blant annet etter hennes entré, tall 25. Det opptrer i flere forskjellige varianter, men her danner det et tritonus intervall fra starttone e til sluttone b.

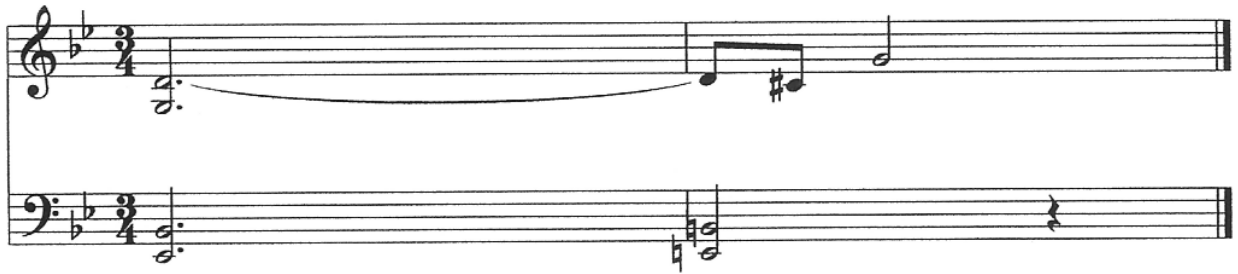
Ariadnemotiv A



Et annet viktig Ariadnemotiv er et dreiemotiv der overstemmen går d - ciss - g, mens en ren kvint flyttes kromatisk opp i understemmene. Dette motivet finner vi flere ganger i Ariadnes første monolog og det hentes frem igjen når hun tror hun går døden i møte, tall 285. Også Harlekin synger dette motivet i komedietruppens første avbrytelse i operaens første del.

¹³⁰ Anne Abert: Anna Amalie Abert: Richard Strauss. Die Opern, 1972, s 57

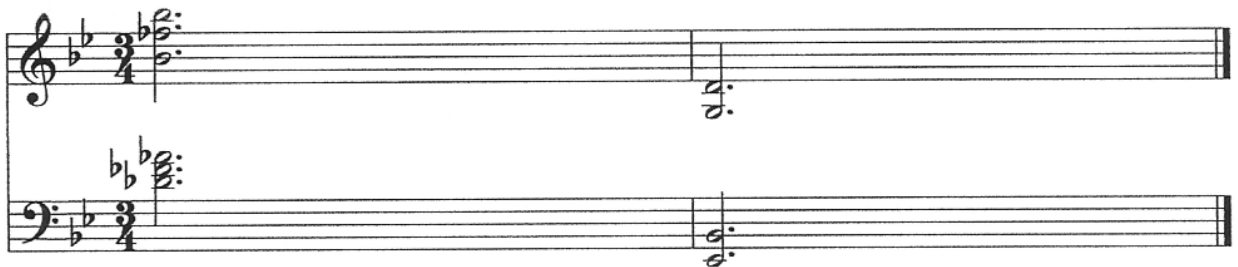
Dreiemotiv



6.07 Akkorden som symbol

Akkorden som symbol finner vi kanskje særlig mye brukt i *Elektra*. Der er det flere eksempler på hvordan Strauss bruker helt spesielle dissonerende akkorder eller akkordforbindelser ledemotivisk. Strauss har en begrenset bruk av akkorden som symbol i dette verket, men Ariadne har sin helt egne akkord som ofte blir oppløst på en bestemt måte. Disse to akkordene kan analyseres på ulike måter. Hvis man analyserer dem med utgangspunkt i starttonen har vi en Db-moll akkord med en sekst som akkordfremmed tone, og en Eb-dur akkord med forstørret septim. Akkorden brukes blant annet ved Ariadnes første replikk, tall 24, takt 4 og avrunder hennes første resitativ, tall 30, takt 4. Bruken av denne akkorden, eller denne akkordprogresjonen, skaper en slags pause i handlingen, eller i det musikalske forløp, og gir en effekt av en spotlight som vendes mot Ariadne.

Ariadneakkorden



6.08 Verwandlungstemaet

Ariadne har i operaen flere arielignende avsnitt. De fleste av temaene til disse blir ikke presentert før i selve operaen. Det er bare temaet vi finner i tall 70 med teksten "Du wirst mir befreien" i forbindelse med Ariadnes arie "Es gibt ein Reich" som klart foregripes i orkesteret. (Forspillet tall 82, takt 3.) I operaen synger Ariadne dette temaet i forbindelse med avslutningen av den første av operaens tre deler. Dette temaet kommer også igjen mot slutten av operaen, fra og med tall 290. Det som er interessant med dette temaet er at det er beslektet med et av operaens aller viktigste temaer, nemlig verwandlungstemaet. Strauss legger dette temaet i orkesteret i åpningen, og når komponisten synger om Ariadnes gjenfødelse og gjenoppstandelse i Bacchus' armer tall 85, takt 5. Temaet knyttes også til komponistens egen forvandling tall 110. "Ich sehe jetzt alles mit anderen Augen!" Temaet hører vi ikke igjen i operaen før tall 291, takt 6. Fra nå av kommer det stadig igjen helt frem til operaens aller siste takter.

Forvandlingstemaet

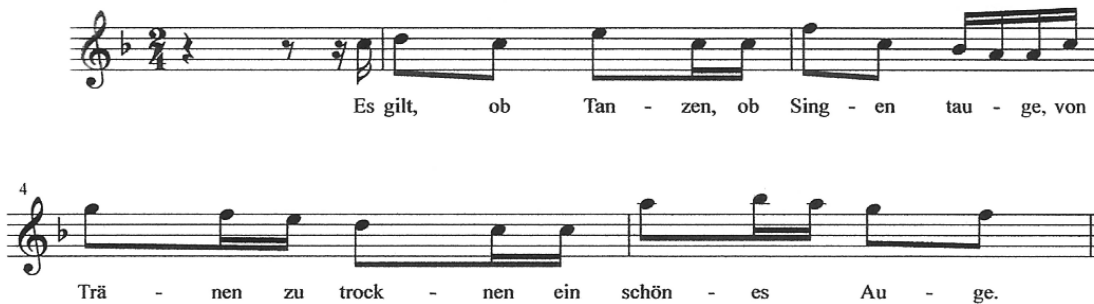


6.09 Commedia dell'arte truppens ledemotiv

I forspillet er det stadige sitater fra komedietruppens viktigste temaer, mens den heroiske operaens temaer ikke antesiperes i samme grad. Brighellas tema blir altså presentert allerede den instrumentale introduksjonen i forspillet, og blir så liggende som akkompagnement for husherren og musikk læreren i første scene. Temaet dukker svært ofte opp i forspillet i forbindelse med henvisninger til

komedien, og er kanskje verkets klareste ledemotiv. I operaen blir bruken av dette temaet og også andre komedietemaer begrenset til komedietruppens del. Temaets kommer tydeligst frem i starten av operaens del B der det blir introdusert av Brighella, og gjentatt av alle de andre komedieskikkelsene med teksten: "Es gilt, ob Tanzen, ob Singen taue."

Commedia dell'artetruppens ledemotiv



6.10 Harlekins oppmuntrende tema

Harlekin synger en liten arie med teksten „Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen“ tall 55, andre gang komedietruppen bryter inn i operadelens første del. Temaet bygger altså på en Mozartsonate. Han synger denne lille sangen på Zerbinettas oppfordring for å oppmuntre Ariadne. De to avbruddene i den heroiske operaverdenen er spesielt interessante fordi her er de to verdener tettere på hverandre enn noe annet sted i verket. Ikke bare tekstlig med Ariadnes gjentakelse av ordet "toll¹³¹," men også på andre måter. Ekkoet binder på sin måte komedieverdenen sammen med Ariadnes verden ved å gjenta Harlekins tema. Ekkoet gjentar også Ariadnes sukk i den første avbrytelsen, etter at komedietruppen er blitt varslet i orkesteret gjennom klaveret tall 30, takt 5.

¹³¹ se kapittel 5, s. 78

Harlekins tema

Lie - ben, Has - sen, Hof - fen, Za - gen, al - le Lust -
und al - le

6.11 Zerbinetta

Zerbinetta har en særstilling når det gjelder musikalsk karakteristikk. Hun er en klar del av komedietruppen, men har også et annet mer høytidelig tonespråk. Første gang hun får dette høytidelige uttrykket er når hun forfører komponisten i forspillet. Hennes avdeling innledet av teksten "Ein Augenblick ist wenig, ein Blick ist viel." viser en annen mer seriøs side. I operaen blir hun også gitt mange forskjellige uttrykk. Mest kjent er nok den briljerende virtuositet i hennes arie som danner midten av del B i operaen og dermed er operaens strategiske midte. Zerbinettas sentrale plass i operaen er kanskje særlig Strauss' fortjeneste. I Strauss' første skisse til verket, som han sendte til Hofmannsthal allerede 22. mai 1911, har han et klart bilde av Zerbinettas koloratur som verkets midtpunkt. Hofmannsthal er noe overrasket over å gjøre Zerbinetta så sentral, men faller for ideen og kaster seg ut i kunsten å skrive tekst til koloraturarier. Etter mye om og men, skriver Hofmannsthal teksten til arien den 14. juni 1911. Arien, som blir innledet av et lengre resitativ, har mye å byde på. Resitativet er overveiende kun akkompagnert av klaver. De mer melodiske deler av resitativet som for eksempel "Von unsrer Schwachheit sprechen" tall 101, takt 5 har en mer Mozartsk karakter, men klaverklangen bringer tankene over på en romantisk lied, mens teksten "Verlassen in Verzweiflung" er i det moderne tonespråket som vi ser brukt i forspillet. Foruten at ariedelen, innledet av teksten "Noch glaub' ich dem

einem“, er et uttrykk for Hofmannsthals og Strauss’ ønske om lukkede numre og statisk handlingsstruktur, har denne delen av verket en stor betydning for verkets symbolske dimensjon. Her får Zerbinetta virkelig mulighet til å uttrykke seg selv, sin verden og sitt livssyn. Dette temaets annen del er et sentralt tema i operaen og kommer igjen flere ganger, i ulike variasjoner.

Noch glaub' ich dem einen ganz mich gehörend....

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves of music in a 3/4 time signature, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are written below the notes.

Staff 1: Noch glaub' ich dem ei - nen ganz mich ge - hö - rend, noch

Staff 2: 6 mein' ich mir sel - ber so si - cher zu sein,

Allerede i forspillet finner vi en dansende versjon av dette temaet i orkesteret når komponisten rakker ned på dette "lystige etterspill med dans og triller" (tall 30, takt 3). Denne dansende versjonen av temaet kommer tydeligst frem i operadelen når den synges av Zerbinetta i scenen der hun velger Harlekin fremfor de andre elskerne tall 164 - 165. Noe overraskende brukes også dette temaet i sin opprinnelige versjon slik vi kjenner det fra arien, i orkesteret i en dialog mellom Ariadne og Bacchus tall 287, takt 5 og er dermed et av de meget få eksempler på at et tema som overveiende hører hjemme i komedietruppens verden, integreres i den heroiske opera.

6.12 Bacchus' temaer

Bacchus har en ganske lite fremtredende plass i operaen i forhold til hans viktighet for handlingen. Dette blir vi som publikum gjort oppmerksomme på allerede i forspillet, når musikk læreren forteller den bekymrede tenoren (Bacchus) at de kommer til å halvere hans rolle i operaen. For å tydeliggjøre

Bacchus' viktige rolle i verket får han helt klare karakteristiske motiver og melodiske temaer. Det viktigste kjennetegnende motiv knyttes til navnet hans allerede i forspillet, og er et kort motiv basert på trioler.

Triolmotiv



Når komponisten forteller om Bacchus til parykkmakeren, tall 22 – 23, blir dette motivet gjentatt flere ganger. Og når musikklereren forteller Zerbinetta om Bacchus, tall 78, takt 3, kommer temaet igjen. I operaen hører vi ikke temaet før dryadene varsler Bacchus' ankomst til Ariadnes øy, tall 209 – 214. I Bacchus' arie "Circe, Circe", tall 215, opptrer også motivet flere ganger. Temaet vender etter dette tilbake fra tall 299 der det synges av Bacchus og preger hans avsnitt "Bin ich ein Gott". Det fortsetter videre å prege Ariadnes etterfølgende del. Temaet brukes også helt til slutt i operaen og avrunder hele verket, tall 334. Foruten dette karakteristiske trioltemaet har Bacchus' ariose avsnitt to klare temaer. Det ene er det karakteristiske kvarttemaet som introduserer han, det andre er det etterfølgende tema med teksten "Circe ich konnte fliehen" Dette temaet antesiperes av dryadene i deres resitativiske del, tall 197, der de varsler hans ankomst i starten av operaens tredje del.

6.13 Fortettet form i avslutningen

Rent formmessig er det interessant å merke seg hvordan Strauss fortetter formen frem mot slutningen av operaen. Operaens tredje del A², som starter med dryadenes resitativiske del, bringer oss tilbake til den antikke verden etter Zerbinettas intermezzo. Bacchus synger så sin Circe-arie som blir etterfulgt av Schuberts vuggesang, sunget trestemt av dryadene som et omkved. Etter to relativt korte kommentarer fra Bacchus og Ariadne kommer så dette trestemte omkvedet igjen. Så gjentas Circe-arien før vi går rett over i en kommentar fra Ariadne. Nå økes intensiteten mer og mer, og tempoet akselererer frem til den egentlige forvandling og kjærlighetsduett. Det skaper en form for avrundning at vuggesangen så kommer igjen så sent som i tall 323. Med denne stadige raskere formmessige rytme drives vi frem mot klimaks i handlingen, nemlig forvandlingen.

Kapittel 7

Fortolkning

7.01 Grunnleggende teorier om verket:

Forskningen innenfor symbolikken i Hofmannsthals komedier er ganske grundig. Et av de mest sentrale verker er Ewald Röschs bok "Komödien Hofmannsthals"¹³² som fokuserer på begrepene pre-eksistens og eksistens. Et annet sentralt verk er Lothar Nickels avhandling "Was bleibt, was bleibt von Ariadne?" fra 1993 som trekker inn en rekke litteraturtekniske og retorisk-filosofiske teorier.

Det meste av den litteratur som er skrevet om Hofmannsthals verker knytter seg opp mot det filosofiske idégrunnlag vi ser uttrykt hans delvis selvbiografiske verk "Ad me ipsum."¹³³ Denne innfallsvinkelen er etter min mening noen ganger litt misforstått da det først er i tiden rundt skrivingen av *Ariadne* at dette nye idégrunnlaget virkelig begynner å dominere. Teoriene vi finner i "Ad me ipsum" om pre-eksistens, eksistens og forvandling spiller helt klart en dominerende i forhold til en generell forståelse av *Ariadne*. Hofmannsthal uttrykker klart at verket dreier seg om dette idégrunnlaget helt fra begynnelsen av skrivingen av verket. Dette vil jeg komme nærmere inn på senere i kapitlet.

Samtidig som at Hofmannsthals estetiske og filosofiske overveielser danner kjernen for verkets idémessige grunnlag finner vi også andre dimensjoner i verket. Det er ikke i teksten alene man kan finne svarene på hva verket dreier seg om. Tvert i mot er det tekstlige utgangspunktet "tynt"¹³⁴ som Strauss uttrykker det. Det er hva Strauss, regissøren Max Reinhardt og scenografen Ernst Stern gjør med den "tynne" historien som gir verket dets uttrykksmessige og komplekse helhet.

¹³² Ewald Rösch: Komödien Hofmannsthals, 1968

¹³³ Auf., s. 213 - 244

¹³⁴ Brev til Hofmannsthal 22/5 - 1911, BW s. 115

7.02 Det ikke-litterære verk forstått gjennom litteraturens øyne

I *Ariadne* ser man i likhet med Wagners "gesamtkunstwerk" hvordan musikken kan være et bærende element for fortellingens fremdrift. Til og med analyser av verket med litteraturvitenskaplig innfallsvinkel ser på musikken som viktigere enn teksten. Lothar Nickel kaller verket et primært ikke-litterært verk i sin avhandling.¹³⁵ Tiltross for at han hevder dette allerede i innledningen, velger han allikevel å holde seg til en utelukkende litterær innfallsvinkel i sin analyse av verket. Nickel påpeker at Strauss teknisk sett er mottaker og leser av librettoen, og utvikler musikken ut fra Hofmannsthals litterære grunnlag. Dette innebærer en viss riktighet, men grundige studier i korrespondansen mellom de to viser hvordan Hofmannsthal støtter seg på Strauss gjennom hele skriveprosessen, også når det gjelder rene litterære spørsmål, som for eksempel det formmessige.¹³⁶

I tillegg til å være en viktig del av den litterære prosessen utvikler også Strauss verket videre gjennom musikken og tillegger det nye dimensjoner som ikke umiddelbart ligger i teksten. Som vi skal se er det særlig i musikken at den menneskelige forvandlingen skjer, og verkets kunstfilosofi blir uttrykt. Verkets spill med fiksjon og virkelighet uttrykkes også ofte mer eller mindre alene gjennom musikken. Denne viktige delen av verket har stort sett ikke vært behandlet i tidligere forskning. Dette er nok et resultat av flere ting. I den musikkvitenskaplige litteratur finner man som tidligere nevnt en manglende tro på Strauss' forståelse av verket. Dette fører til overfladiske og noen ganger direkte feilaktige fortolkninger i den musikkvitenskaplige litteratur om verket. Eksempler på dette finner vi i verker som Karen Forsyths "Ariadne auf Naxos."

¹³⁵ "Ariadne auf Naxos" ist ein primär nicht-literarisches Werk." Nickel, s. 1

¹³⁶ "Durch die kleine Zwischenarbeit wird mir vielleicht noch völliger klar werden, wie es möglich sein wird, ein dramatisches Ganzes aufzubauen, in welchem die *Nummern* die größte Bedeutung mehr und mehr wieder gewinnen müssen und wie dabei das zwischen den Nummern Liegende stilistisch richtig zu behandeln ist, (...)" Hofmannsthal i brev til Strauss, 20. mars, 1911, BW. s. 109.

It's genesis and meaning¹³⁷", Norman Del Mars Strauss biografi¹³⁸ og Daviau og Buelows "The Ariadne auf Naxos¹³⁹." Alle disse bøkene er sterkt preget av troen på at Strauss ikke forstod dybden i verket.

En annen grunn er at man til tross for at man i den mer grundige litteraturvitenskaplige forskningen ser verkets sterke tilknytning til musikken, mangler den nødvendige musikkanalytiske kompetanse, og har dermed ingen mulighet til å gripe fatt i det musikalske uttrykket fra et analytisk synspunkt.

7.03 Utgangspunkt og rammer

På samme måte som i den opprinnelige overgangscenen mellom Molière-komedien og operaen, tar Hofmannsthal og Strauss i det nye forspillet utgangspunkt i "Le Bourgeois Gentilhomme's" første fremføring ved det franske hoff i 1667. Men i den nye versjon av *Ariadne* er handlingen flyttet hundre år frem i tid og til en rik familie i Wien. På denne måten skaper de, på samme måte som i *Rosenkavalieren*, en sammensatt konstruert fiktiv tid, en fortid som aldri har vært. Hvordan de bevisst skaper denne inkongruente sammensatte fortid er meget interessant. Den litteraturtekniske og musikalske briljante historiske kompetanse dette viser gjennom språkbruk, musikalsk utforming og ikke minst scenografi er i seg selv imponerende, men ennå mer imponerende er hvilke muligheter dette gir. De skaper dermed et rom eller en ramme som er ideell til å kommunisere det de ønsker. Gjennom sine anakronistiske virkemidler skaper de et eget univers, som til tross for sitt tilsynelatende realistiske preg, også har rom for det uventede og det umulige. Et univers mellom fantasi og virkelighet. Dette utgjør også, som vi skal se, et av temaene i operaen, nemlig spillet mellom hva

¹³⁷ Karen Forsyth: *Ariadne auf Naxos* by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. *It's Genesis and Meaning*, 1982

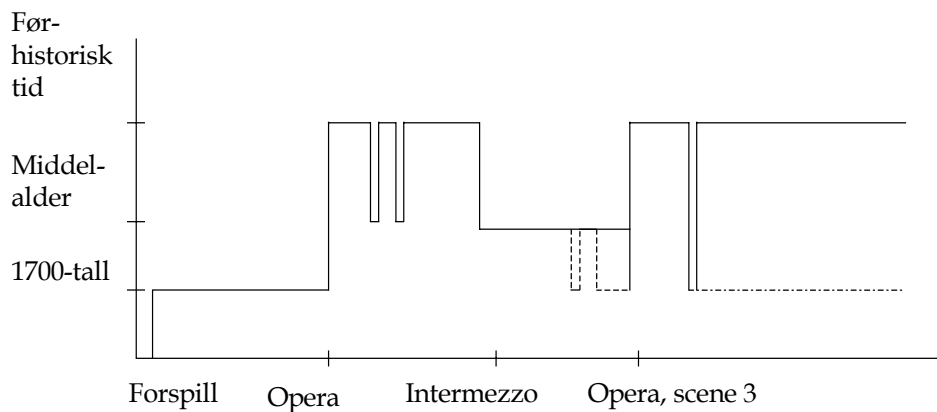
¹³⁸ Norman Del Mar: *Norman Del Mar: Richard Strauss - A critical commentary on his life and works*, 1962

¹³⁹ Donald G. Daviau og George J. Buelow: *The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*, number 80, *University of North Carolina, Studies in the Germanic languages and literatures*, 1975

som oppleves som fiksjon og hva som oppleves som virkelighet. I verket skal de forskjellige tider og verdener eksistere side om side. Det er særlig scenografien som skal underbygge dette, noe både Hofmannsthal og Strauss var inneforstått med. Hofmannsthal kommenterer dette slik:

”Stern står her overfor en uendelig subtil og komplisert oppgave. Han må holde de forskjellige verdener overfor hverandre på halvt historisk, halvt anakronistisk vis.”¹⁴⁰

Verket kan deles opp i ulike verdener som overordnet kan knyttes til forskjellige tider. Den mytiske operaen hører hjemme i en førhistorisk tid, forspillet knyttes mer eller mindre til 1700-tallet og commedia dell’arte truppens lystspill er et fenomen fra renessanse og barok. Ved å analysere hvordan disse tidene eller verdene skiftevis dominerer verket får vi et godt innblikk i verkets struktur.



¹⁴⁰ "Stern steht hier vor einer unendlich subtilen und komplizierten Aufgabe. Er hat auf geistreiche und halb historische, halb anachronistische Weise verschiedene geistige Welten gegeneinanderzuhalten,(...)" Hofmannsthal brev til Strauss 21/4 - 1912, BW s. 172.

Forspillet utspiller seg på 1700-tallet. Dette er den mest virkelighetsnære verdenen og henvender seg svært direkte til oss som publikum. Selv om hele forspillet er plassert i denne verdenen, presenteres vi her både for lystspillet verden og den heroiske operas verden, særlig gjennom at tekstlige henvisninger blir utdypet musikalsk på en slik måte at vi blir kjent med de tonespråkene som skal prege de andre delene i verket. Operaens annen del, den heroiske operadelen avbrytes to ganger av innslag fra komedietruppen. Disse to avbruddene plasserer jeg i lystspillet verden, selv om det kan diskuteres om det er den "virkelige" Zerbinetta (rollefiguren fra forspillet) og ikke komediefiguren vi ser her. Grunnen til at jeg i intermezzodelen trekker en stiplet linje til 1700-tallsverdenen, er at Zerbinetta, særlig i rondoen, rommer en større kompleksitet enn det som hører hjemme i rollefiguren hennes i komedien. Det er i perioder den "virkelige" Zerbinetta vi kjenner fra forspillet som dominerer, samtidig som den lette og morsomme komediefiguren aldri er langt vekk.

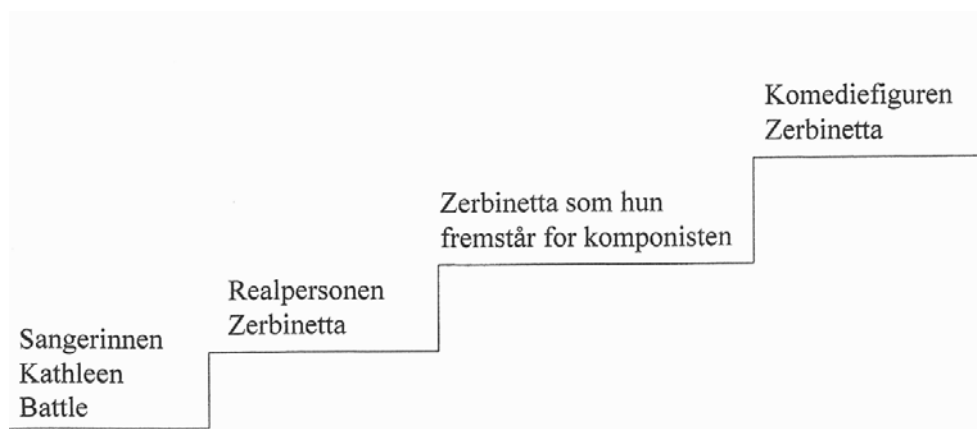
7.04 Bevisst tvetydighet mellom fiksjon og virkelighet

Et av de viktigste poenger i operaen er hvordan Strauss og Hofmannsthal klarer å skape et spill mellom hva som er fiksjon og hva som er virkelighet. Dette var et illusjonistisk element som også var fremtredende i den opprinnelige *Ariadne*, fra 1912 der de, gjennom hovedrolleinnhaveren Jourdain's stadige direkte henvendelser til publikum, lot publikum føle at de var til stede som gjester. I denne tidlige versjonen ble dette understreket ytterligere ved at rollefigurer fra overgangsscenen mellom Molièrekomedien og operaen også avsluttet verket. Hele verket preges av dette spillet med verkets illusjonsnivåer sammensatt av ulike virkeligheter. Ikke bare ved å la disse virkelighetene opptre i det samme stykke, men ved å skape berøringspunkter mellom de forskjellige verdener, utfordres publikums trang til avklaring. Flere av rollefigurene beveger seg mellom verkets fiktive historiske lag.



Zerbinetta og komponisten.

Zerbinettas plassering i tid og rom i forhold til forspillet verden, eller 1700-tallsvirkeligheten er kompleks. Som dansemesteren sier, spiller hun kun seg selv. Hun er altså den samme i intermezzoets lystspill som hun er i virkeligheten. Hun bidrar dermed til å binde de to verdener sammen. Det oppstår en spennende dobbelthet i relasjonen mellom Zerbinetta og komponisten. Er det Zerbinetta, eller personen som spiller Zerbinetta i lystspillet, han forelsker seg i? Spørsmålet blir umulig å svare på. Begge rollene er jo karakterer innenfor en fiksjon. Dette er jo også bare to lag av de mange virkelighetsnivåene vi finner i verket. En annen effekt verket får på oss som publikum er selve legemliggjørelsen av Zerbinetta på scenen, eller vår operaaftens Zerbinetta. Som "publikummer" har jeg stort sett beskjeftiget meg med en DVD-versjon der sopranen Kathleen Battle spiller Zerbinetta. Battle må vel sies å være Zerbinettas ytterste nivå. Følelsen av å komme nærmere skuespilleren eller sangeren blir også en effekt av dette nesten forvirrede spill mellom virkeligheter. Skjematisk kan vi sette dette opp som en ulike trinn eller nivåer, fra det mest håndfaste til det mest illusjonistiske.



Effekten hviler på at vi husker og glemmer nesten i samme øyeblikk. Vi blir fortalt at det er fiksjon, men lar oss allikevel rive med. I Zerbinettas arie i operaens midterst del, oppstår det også en kompleks sammenblanding av de to verdener når hun gis både et tonespråk og en tekst som rommer mer alvor og en større evne til refleksjon enn i de øvrige delene. Zerbinetta er ikke til stede fysisk selv om hun er medfølende i den heroiske operaen. Hennes medfølende kommentarer kommer utenfra, fra forspillet, eller vår verden.

En form for dobbeltspill finner vi også når Ariadne ser Bacchus i sluttscenen. Ariadnes dødsønske blir beskrevet i forspillet og gjør at vi som publikum forventer at dette skjer. Hun tror også selv hun er død. Oppvåkningen, eller forvandlingen, i møtet med Bacchus gjør at vi blir i tvil om rollefiguren Ariadne virkelig har dødd, og om det er det virkelige mennesket bak rollefiguren Ariadne vi møter, altså primadonnaen. Oppriktigheten hun viser i sitt dødsønske sår tvil hos publikum om Ariadne virkelig dør, og gjør at den oppvåkne Ariadneskikkelsen oppleves tvetydig. I sin ekte og menneskelige forelskelse i Bacchus står hun for oss både som rollefiguren Ariadne og som den mer "virkelige" primadonnaen vi kjenner fra i forspillet. Dette tvetydige forholdet Ariadne har til primadonnaen gir Ariadne en større menneskelighet. Hun blir ved denne direkte og spontane følelsesmessige agering mer realistisk og virkelighetsnær.

Musikken understreker dette spesielt tydelig. Det er den "ekte" musikken, ikke parodien, som underbygger dette. Som vi har sett er det jo et tydelig tema fra forspillet instrumentale introduksjon som danner det viktigste temagrunnlag for verkets klimaks, dette tiltross for at operaen forøvrig ikke knytter seg særlig sterkt til forspillet musikalske tematikk.

7.05 Tema

Temaene forvandling, troskap og magi som vi møter i *Ariadne* er ikke nye hos Hofmannsthal. Disse temaene dominerer hans musikkdramatiske verker etter århundreskiftet, og vi finner også eksempler på disse temaene i hans produksjon allerede før Chandos-krisen. Hvis vi ser på de verkene Hofmannsthal arbeidet med samtidig med *Ariadne*, ser vi hvordan det samme temaet kommer til uttrykk på forskjellige måter. Viktigst for det idémessige grunnlag for *Ariadne* var nok det som skulle bli det neste store samarbeidsverk mellom Strauss og Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten*. Ideene til verket *Das steinerne Herz* som senere ble til *Die Frau ohne Schatten*, kommer ganske raskt etter *Rosenkavaleren*. Dette verket har også en kompleks symbolikk der forvandlingstemaet er sentralt. Det ble arbeidet på *Die Frau ohne Schatten* og *Ariadne* på samme tid, noe som støtter Nickels teori om at de overordnet har den samme temamessige kjerne¹⁴¹. Tiltross for at *Die Frau ohne Schatten* av mange regnes som deres største verk har verket kanskje ikke fått den plass det fortjener på det moderne operarepertoar. Verket stiller i likhet med *Ariadne* store krav til scenografisk utforming. Dessuten inneholder verket store orkestrale og vokale utfordringer.

7.06 „Sie ist das Sinnbild der menschlichen Einsamkeit“

- *Kvinnefigurene i Strauss og Hofmannsthals operaer.*

I alle Hofmannsthals og Strauss' samarbeidsprosjekter er det kvinnene som danner fokus for handlingen. I *Elektra* dreier handlingen seg mer eller mindre

¹⁴¹ Nickel, s. 28

utelukkende seg om kvinneskjebnene Elektra, Chrysothemis og Klytämnestra. I *Rosenkavalieren* har mennene en noe større rolle, men det er ikke desto mindre Marschallinnen som er den viktigste protagonist for verkets tema. Kvinnene må også sies å være i fokus i *Die ägyptische Helena* og *Arabella*. Det er således Marchalinnens, Elektras og Ariadnes skjebne som danner kjernen for verkene. De andre rollefigurene agerer og reagerer i forhold til dem.

Det mer eller mindre ensidige fokus på kvinnene i disse musikkdramatiske verkene er ikke enestående for Strauss og Hofmannsthal. I hele den tyske romantiske musikkdramatiske tradisjon er det overveiende kvinnene som blir valgt som sentrum for handlingen. Det finnes endel litteratur diskuterer kvinnenes rolle i operagenren. Flere feminister ser disse kvinnedominerte operaer som nok et uttrykk for en ensidig mannsdominert verden, fordi de synes kvinnene blir gitt rollen som offer eller stereotype femme fataleskikkelser. Feministene Cathrine Clément og Susan McClary er noen eksempler på dette. Denne holdningen stiller den danske musikkforsker Nila Parly seg kritisk til i hennes PhD-prosjekt som er en systematisk gjennomgang av Wagners kvinneskikkelser¹⁴². Jeg synes at Parlys innfallsvinkel er spesielt interessant i denne sammenheng da hun i sin analyse legger vekt på den fortellingen som blir fortalt i musikken og analyserer kvinneskikkelsene ut fra den plass Wagner gir dem blant annet gjennom ledemotivteknikken. I "Niebelungenringen" ser vi ut fra Parlys analyse utallige eksempler på at kvinnene forherliges, mens mennene forbigås og er passive. Et eksempel på denne matriarkalske dominans i "Ringene" er måten Wotans død uttrykkes på i forhold til hvordan Brünnhildes død blir behandlet. Et annet eksempel er hvordan hele "Ringene" avsluttes. Den jublende melodi som avslutter hele verket er melodien vi kjenner fra tidligere i verket med teksten "O hehrstes Wunder" som Sieglinde sang da Brünnhilde

¹⁴² Nila Parly: Svanesange, Richard Wagners kvindefigurer fra Senta til Kundry, <http://www.nilaparly.dk/admin/publikationer/2003-11-07>

fortalte henne at hun ventet barn. Hele den store fortellingen "Ringene" avsluttes altså med en kvinnes forherligelse av en annen.

Mer eller mindre uten unntak velger altså komponistene og librettistene til musikkdramatiske verker kvinnestemmen som den viktigste uttrykksbærer for deres kunstneriske prosjekt. Man skal nok ikke i denne sammenheng se helt bort fra det faktum at vi generelt befinner oss i en mannsdominert verden, og operaene dermed var skrevet av og for menn. Dette har nok ført til et naturlig valg av den vakre, forføreriske kvinnen som sentrum. Dette er dog ikke den eneste grunn etter mitt syn. I store deler av den vestlige moderne kulturs skjønnlitteratur er det mennene som dominerer, mens vi i operahistorien finner vi et utall av sterke og komplekse kvinneskikkelser, helt tilbake til de tidligste operaer. Nila Parly begrunner dette ut fra viktigheten av stemmens klanglige og fysiske potensial på scenen. Med utgangspunkt i Roland Barthes påstand om at det er det klingende og dermed stemmen som utgjør operaens fenomenologiske virkelighet, ser hun valget av kvinnen også som et valg ut fra den kvinnelige stemmes dominerende klang på scenen. Operaen eksisterer ikke uten at den blir gitt liv av sangerne. Det er det klingende verk som er operaens virkelighet. Dette var også utgangspunktet for min innfallsvinkel til *Ariadnes* musikktematiske oppbygning og danner grunnlaget for min fortolkning av verket. Det er ikke hva den trente musikkanalytiker eller litteraturanalytiker kan lese seg frem til gjennom grundige analyser, som forteller oss "sannheten" om verkets virkelighet, men derimot hvordan verket umiddelbart virker på oss som spontane lyttere og seere.

I Hugo Wyss' bok om kvinnens plass i Hofmannsthals diktning sier han at *Ariadne* først og fremst er et uttrykk for det dionysiske verdensbilde og at verket ikke kan forstås uten den gresk-mytologiske dimensjon.¹⁴³ Han hevder at Ariadne i denne mytologiske ramme fremviser den kvinnelige gudelighet. Det kvinnelige viser hos Hofmannsthal det universelle, mens det mannlige

¹⁴³ Hugo Wyss: Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals, 1954. s. 158

representerer det enkelte¹⁴⁴. Det kvinnelige element er i sin natur udødelig, mens det mannlige alltid er vekslende. Zerbinetta er tiltross for deres åpenbare motsetninger lik Ariadne gjennom sin kvinnelighet, og dermed dionysisk. Zerbinetta har dog, i motsetning til Ariadne, ingen hukommelse og henger ikke fast i det forgangne. Hun tynges ikke som Ariadne av sitt eget jeg, som hun heller ikke selv kjenner. At man vil dø på grunn av tapt kjærlighet finner hun latterlig. Zerbinetta reagerer slik når Ariadne venter på dødens budbringer:

"Selvfølgelig mener hun en annen beundrer."¹⁴⁵ Med det dypeste Zerbinetta vet om seg selv forsøker hun å trøste Ariadne: "At et hjerte heller ikke kjenner seg selv"¹⁴⁶.

Wyss sier at det dionysiske verdensbilde bidrar til forståelsen for forholdet mellom kjønnene. Det er gjennom kjærligheten mellom mann og kvinne at mennesket forvandles, dette er stykkets tema. Gjennom å elske Bacchus får Ariadne nytt liv og større selvforståelse, også Bacchus forvandles gjennom kjærlighet når han blir gud, eller forstår at han er gud gjennom møtet med Ariadne. Bacchus kan også forstås som et allegorisk symbol på kjærlighetens kraft idet at han er guddommelig. Ariadne glemmer i møte Bacchus og kjærligheten sitt gamle jeg, og denne tilstanden fører til "Verwandlung".

7.07 Eksistens og pre-eksistens

Mange har som sagt villet lese store deler av Hofmannsthals produksjon ut fra begrepene pre-eksistens og eksistens. Disse begrepene og dette filosofiske utgangspunkt er uten tvil sentrale her. De meget tydelige estetisk-filosofiske kommentarer Hofmannsthal har til *Ariadne*, først og fremst i Ariadne-brevet, har lagt sterke føringer for all fortolkning av verket. *Ariadne* er helt klart et av de

¹⁴⁴ Hugo Wyss: Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals, 1954, s. 27

¹⁴⁵ "Natürlich meint sie einen anderen Verehrer." Tall 75, takt 7

¹⁴⁶ "Daß ein Herz gar nicht sich selber versteht. Tall 175

viktigste uttrykk for denne tankegangen og er et klart eksempel på hvordan han lar dette estetisk-filosofiske utgangspunkt være bestemmende. Jeg tror allikevel det er viktig selv i dette verket, der Hofmannsthal svært tydelig påpeker at disse tankene ligger til grunn, ikke å la dette være det eneste fasitsvar for en forståelse, og ikke minst en personlig opplevelse av verket.

Begrepet pre-eksistens kjenner vi blant annet fra buddhismen og dens tro på reinkarnasjon. Pre-eksistensen er i den sammenhengen en beskrivelse av den orientalske oppfattelse av det ikke-individuelle jeget som ikke har noen helhetlig sjel, men er satt sammen av all kreativ tenkning i tidligere liv¹⁴⁷.

Hos Hofmannsthal har dette begrepet fått en helt annen betydning, men tanken om det universelle og ikke-individuelle mennesket kan sees på som et i hvert fall delvis sammenfall med den orientalske tenkningen om jeget. Det er primært i den noe fragmenterte teksten "Ad me ipsum"¹⁴⁸, som Hofmannsthal startet på som en forsøk på en selvbiografisk forklaring, og som først utgis i 1916, at han forklarer sitt allomatisk¹⁴⁹ livssyn ut fra begrepene pre-eksistens og eksistens. Flere deler av dette verket er blitt trykket, men det var først lenge etter hans død at teksten fremstod i sin helhet. I den versjonen av hans samlede verker jeg har brukt, finner man en ikke særlig gjennomarbeidet versjon som inneholder en rekke løse tanker og skisser, men ikke desto mindre kommer det frem mange klare definisjoner på Hofmannsthals tanker om forvandling, eksistens og pre-eksistens. Her skriver han blant annet at overgangen fra pre-eksistens til eksistens finnes i hver overgang og i hver handling. "Handlingen fordrer en overgang fra det bevisste til det ubevisste."¹⁵⁰ Dette er en kompleks teori som

¹⁴⁷ Lafcadio Hearn: Kokoro, 1914

¹⁴⁸ Auf. s. 215 - 244

¹⁴⁹ Allomatisk er et viktig begrep i den tyske litteratur om Hofmannsthal. Ordet finnes ikke i norske ordbøker, men har innarbeidet seg som et viktig begrep i forbindelse med Hofmannsthals forfatterskap.

¹⁵⁰ "Gehalt: Übergang von der Prä-existenz zur Existenz: dies ist in jedem Übergang jedem Tun. Das Tun setzt den Übergang aus dem Bewußten zum Unbewußten voraus." Auf. s. 226

han bruker innenfor mange områder, både som menneskets, samfunnets og kunstens redning.

Vi finner også lignende begreper hos Søren Kierkegaard som vi regner med at Hofmannsthal har lest, ut fra kommentarer vi finner hos forfatteren på et senere tidspunkt. Kierkegaard sier at pre-eksistensen ikke bare inkluderer, men i seg selv er en form for perfekt selvbevissthet. Hofmannsthal støtter seg også på Kierkegaards begrep *super ego*¹⁵¹.

Bruken av myten i denne sammenheng er, som tidligere nevnt, ikke kjernen i handlingen, men et virkemiddel for å uttrykke noe universelt menneskelig. Det store allmenmenneskelige eller filosofiske budskap er det foranderlige. En forandring eller forvandling i mennesket og i verden, representerer for Hofmannsthal målet med tilværelsen, både for individet og for samfunnet. Stadig forandring er ikke uproblematisk. Forandringen må skje som noe nesten magisk, en slags forvandling. For at dette skal skje må kjærligheten være tilstede. Forvandling gjennom gjerninger fører til oppløsning, mens forvandling gjennom kjærlighet fører til gjenoppstandelse.¹⁵² Forvandlingen gjennom kjærligheten som vi ser i *Ariadne* peker ikke bare på at forandringen er for individet og dets kjærlighet. Kjærligheten som vi i *Ariadne* ser som en lidenskap mellom mann og kvinne, skal slik jeg ser det også oppfattes allegorisk, som en god kraft i verdens og samfunnets forandring og forvandling. *Ariadne*, *Bacchus* og deres kjærlighet fungerer som et bilde på dette. At kjærligheten kommer gjennom en gud understreker dette ytterligere.

151 Auf. s. 226

152 Auf. s. 217



Baccus' ankomst, fra oppsetning , München, 1937

Verwandlungstanken hos Hofmannsthal går kort sagt ut på at man for å oppnå en totaltilstand må tvinge seg selv ut av pre-eksistensens verden og inn i eksistensen. Dette er en forvandling der man må forsake den fullstendige bevisstheten til fordel for en underbevisst tilstand. I *Ariadne* danner dette selve kjernen i operaens handling. Ariadne må glemme litt av seg selv for å kunne elske på ny og dermed leve videre. Når vi møter henne er hun ved å forgå av sorg etter at Theseus har forlatt henne. Hun vil prøve å finne tilbake til den piken hun var. Men navnet hennes har vokst sammen med hans. Hennes identitet er altså så knyttet til hans at hun ikke kan eksistere alene.¹⁵³

Det er vanskelig å konkretisere hva Hofmannsthal mener med forvandlingstanken, men at den har en filosofisk grunntanke for både menneske samfunn og for kunsten er klart. Selve forvandlingen i seg selv er heller ikke ukomplisert. Forvandlingen i *Ariadne* er ikke absolutt. Individet Ariadne forsvinner ikke helt i denne overgangen, men gjenoppstår som fra asken.

¹⁵³ "Ein Schönes war: hieß Theseus-Ariadne [...] der Name ist verwachsen mit einem anderen Namen," tall 34 - 45, operadelen

Når hun når denne nye tilstanden, selve eksistensen, får hun en ny erkjennelse om seg selv og verden. Ikke som en intellektuell analytisk erkjennelse, men som en indre intuitiv ny tilstand. I eksistenstilstanden kjenner vi ikke sannheten, men vi er sannheten, sier Hofmannsthal. Ariadne reflekterer ikke over forvandlingen som sådan selv, men målet er nådd gjennom kjærligheten til Bacchus. Dette erkjenner hun først og fremst følelsesmessig. Denne adskillelsen mellom det bevisste og det ubevisste, det rasjonelle og det spontane var noe Hofmannsthal også hadde bearbeidet i sin poesi før 1900. Som nevnt i kapittel 3¹⁵⁴ var Hofmannsthal allerede tidlig opptatt av språkets magi. Han trodde på at det poetiske språk, et språk som kun var et uttalt språk kunne klare veien utenom begrepstenkningen og nå direkte inn til vår "medfølelse resonans." Dermed puster poesien liv det som er blitt forstenet av begrepstenkningen.

Man kan tydelig se at forvandlingstanken for Hofmannsthal også dreier seg om kunsten og poesiens problem, i den grad man overhodet kan adskille disse tingene. Denne lidenskaplige fokuseringen på kunstens og poesiens muligheter utvikler seg slik jeg ser det til å bli en altomfattende tanke, eller et filosofisk grunnlag. Det er flere tydelige eksempler på at Hofmannsthal allerede før Chandos-brevet arbeider med tankene om forvandling, for eksempel i diktet "Ein Traum von großer Magie" fra 1895. Vi finner også et annet tydelig i uttrykk for Verwandlungstanken i rollefiguren Claudio i "Der Tor und der Tod" fra 1894. Et annet eksempel er diktet "Verwandlung"¹⁵⁵ som han skriver i april 1902 og som trykkes i berlinertidsskriftet "Die Woche" kort tid før "Brief des Lord Chandos" blir trykket i "Der Tag"¹⁵⁶. De mer konkrete beskrivelsene av forvandlingen fra pre-eksistens til eksistens finner vi først senere. Først og fremst i "Ad me ipsum",

¹⁵⁴ Se kapittel 3, s. 51-52

¹⁵⁵ Hugo von Hofmannsthal: "Verwandlung", (dikt) trykket første gang i "Die Woche". Moderne Illustrierte Zeitschrift. 20. september, 1902 Berlin SW. Druck und Verlag von August Scherl G.m.b.H. 4. Jahrgang. band III, nr. 38

¹⁵⁶ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief, trykket første gang i "Der Tag", Berlin, nr. 489, søndag 19. oktober, 1902.

men også i korrespondansen under skrivingen av *Ariadne*. Hofmannsthal skriver dette om "Verwandlung" i Ariadnebrevet:

"Forandring er livets levned, er den skapende naturs egentlige mysterium; fastholdelsen er forstening og død. Den som vil leve må komme vekk fra seg selv, må forvandle seg selv, må glemme."¹⁵⁷

I artikkelen "Ariadne – Bacchus; Weg, Begegnung, Verwandlung" av Eginhard Röhlig¹⁵⁸ stilles forvandlingen i *Ariadne* opp som tese og antitese. Tesen går ut på at den som vil leve må gå vekk fra seg selv og glemme, og på denne måte forvandle seg selv. Antitesen består i å holde fast, bli ved, forbli tro og ikke glemme. Dette er Hofmannsthals begrep "Treue" som Ariadnes tro kjærlighet til Theseus er et uttrykk for. Ariadne symboliserer med hennes dilemma kampen mellom pre-eksistens og eksistens, mellom lojalitet og metamorfose. Hugo Wyss knytter som sagt dette til Hofmannsthals dionysiske livsfilosofi. Pre-eksistensen omfatter både det dionysiske drømaktige og det apollinske. "Präexistenz ist der Ahnung des Lebens"¹⁵⁹. Når det pre-eksistensielle mennesket elsker, elsker det ikke det mennesket som står foran seg, men sin projeksjons "magiske drømmebilde" ("Zaubergebilde"). Det pre-eksistensielle mennesket kan ikke finne livets innhold. Pre-eksistensen kan kun overvinnes gjennom kjærlighet, og det er kvinnen som tar det første skrittet til dette. Vi ser eksempler på dette i flere av Hofmannsthals tidligere kvinneskikkelser. Både Silvia i "Silvia im Stern" fra 1907 og Cristina fra "Cristinas Heimreise" fra 1909 er i en helt spesiell posisjon mellom pre-eksistens og virkelighet. De vandrer mellom disse to verdener. I

¹⁵⁷ "Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß sich verwandeln: er muß vergessen." Prosa III, s. 138

¹⁵⁸ Eginhard Röhlig: Ariadne – Bacchus; Weg, Begegnung, Verwandlung, Dialektik einer Figurenbeziehung, fra *Opern und Opernfiguren*, Festschrift für Joachim Herz, Wort und Musik nr. 2, hrgb Ulrich Müller, 1989

¹⁵⁹ Hugo Wyss: Der Frau in der Dichtung Hofmannsthals, s. 22

Ariadne fullendes denne tendensen til å la kvinnene være det bærende element i denne forvandlingen, sier Wyss.¹⁶⁰

7.08 Ironi

Ironien var en viktig del av den wienerske estetikk i perioden rundt første verdenskrig. Dette var uttrykk for den komplekse verdensforståelse vi finner tidlig på 1900-tallet. Som nevnt skrev Robert Musil, i romanen om den egenskapsløse mann, om et samfunn i forfall, et overflatesamfunn som varsler den nær forestående katastrofe. Dette verket var ikke bare et uttrykk for det nye menneskesynet og oppløsningen av jeget, men uttrykker også den spesielle wienerske samfunnsholdning. I dette klimaet ble satiren og "ustilen" et uttrykk for de dårlige tilstandene.

Ironien er også et viktig begrep hos Thomas Mann, noe han blant annet omtaler i sitt essay "Ironie und Radikalismus" fra 1918¹⁶¹. Han sier at man som menneske eller kunstner kun har ett grunnleggende valg, nemlig valget mellom å være ironiker eller radikal. Han beskriver i dette essayet hvordan kunstens rolle har utviklet og endret seg. Fra å være en naiv stimulans for mennesket, har den blitt en form for livskritikk, både skeptisk og moraliserende. I den nye kunsten er det altså at dette skisma oppstår. Modernismen får i følge Mann to uttrykk, det ironiske og det radikale. Han mener at den radikale kunst slik vi kjenner den fra den stadige grensebrytende estetikk, og den ironiske og mer konservative estetikk, er uttrykk for det samme.

Hofmannsthals forklarer i sitt essay fra 1921 "Drei kleine Betrachtungen" sitt forhold til ironien. Hofmannsthal sier at i komedien settes individet i et komplisert forhold til verden, der alt settes i forhold til alt. Den sterke helteskikkelsen vi finner i tragedien, kan ved et lite skritt flyttes over i ironiens verden. Dette ser vi i *Ariadne* der både Bacchus og Ariadne først blir presentert

¹⁶⁰ Hugo Wyss: Der Frau in der Dichtung Hofmannsthals, s. 27

¹⁶¹ Thomas Mann: Ironie und Radikalismus, fra Betrachtungen eines Unpolitischen, Gesammelte Werke in Einzelbänden, 1983

parodisk for oss i forspillet og senere danner verkets klimaks i den heroiske opera. Etter en krig er dikterne særlig følsomme for dette ironiske spillet, sier Hofmannsthal. Derfor gjør de ironien til et grunnelement i deres livsoppfattelse. For etterkrigskunstnerne var det feil å fordype seg for mye i smerten. For å virkelig kunne elske en gjenstand måtte man også være i stand til å se det latterlige ved den¹⁶².

Dette synet på ironien kommer klarest til uttrykk hos Hofmannsthal etter 1. verdenskrig i komedien "Der Schwierige" fra 1919 – 20. Verket utspiller seg i Østerrikes aristokratiske verden, men vi hører kun sluttreplikker fordi disse personene, eller rettere sagt denne kulturen, finnes ikke mer. Verket er som en slags nekrolog over den store østerrikske kultur. Selv om denne ironiforståelsen hos Hofmannsthal altså knytter seg til det store bruddet i kulturen 1. verdenskrig førte med seg, er det likefullt den samme holdningen til ironien som preger *Ariadne* og *Rosenkavaleren*.

Innenfor den musikkvitenskaplige forståelse har ironien ingen naturlig plass i denne perioden. Her er det i stor grad radikalismen som råder. Enten er man moderne og dermed også radikal, eller så er man konservativ og gammeldags. Det finnes liten åpenhet for at gamle uttrykksmåter kan brukes på nye måter og at dette kan være et alternativ til den strenge radikale modernismen.

Radikalismen i musikken ble også mer konkret fordi man denne gang for første gang i moderne tid velger seg en atonal uttrykksmåte med nye systemer som opphever alle de tidligere parametere for hva som er musikk og musikalsk språk. I litteraturen er det derimot først senere at vi finner kunstnere som fullstendig bryter med alle tradisjonelle bindinger og skriver fritt. James Joyce gjør det til en viss grad allerede ganske tidlig, men det er først med Samuel Beckett i hans verker etter 2. verdenskrig at dette virkelig slår i gjennom i litteraturen. Vi finner altså i litteraturen en åpning for en differensiert modernisme. Viktige eksempler

¹⁶² Hofmannsthal: Die Ironie der Dinge, fra Drei kleine Betrachtungen, trykket første gang i Neue Freie Presse, Wien, 27. mars, 1921. (Se Prosa IV, s. 40 – 44)

er forfatterne Robert Musil og Thomas Mann. I Musils hovedverk "Der Mann ohne Eigenschaften" velger han en klassisk form gjennom det store tradisjonelle narrativ. Han skriver en tradisjonell roman i to bind. Innenfor denne tradisjonelle litterære storform skaper han allikevel en distanse til den tradisjonen han beveger seg innenfor. På samme måte bruker Strauss den klassiske musikkens form som utgangspunkt, men med ironisk og til tider parodisk distanse. Man skal ikke misforstå dette ironibegrepet til å være en slags komisk harselering med historien. Både Strauss og Musil tar historien på alvor, men ønsker å skape et uttrykk som klart står i relieff til tradisjonen som omgir dem. Å se på Strauss på denne måten er ikke etablert i musikkverdenen.

Et enda bedre eksempel er Thomas Mann som tilsynelatende hører hjemme i den radikale modernisme særlig fordi han var tett knyttet til Theodor Adorno og også arbeidet sammen med i han i "Doctor Faustus". Parallellen mellom Strauss og Thomas Manns modernistiske prosjekt vil nok få mange til å reagere. Innenfor det ensidige modernistiske paradigme jeg har forsøkt å beskrive allerede i innledningen sitter Thomas Mann tradisjonelt sett trygt. Han var radikal og samarbeidet med Adorno så dermed blir han ikke beskyldt verken for å være konservativ eller bakstreversk. Hos Mann ser vi som hos Hofmannsthal og Strauss dette brutte forholdet til fortiden. Mann bruker ironien i romanene sine som en kritisk innfallsvinkel. Han velger å ikke forlate selve språket, men lar ironien skape en ny måte å skrive på. Hos Strauss forvandles denne ironien og satiren til en ekte og flott melodikk. Selv om man finner parodiske melodiske vendinger og stiler i musikken, skal man ikke se bort fra Strauss' alvor i dette. Det er en dobbelthet i hans forhold til parodien og ironien. På den ene side er han oppriktig opptatt av den melodiske skapelse som fokus for musikken, på den annen side ligger det en ironisk innfallsvinkel bak, som noen ganger fører over i en absurd komisk parodi. Ved å bevege seg på komediens hårfine rand, mellom det ironiske, det parodiske og det autentiske, skaper han det sterkeste

uttrykk for sine temaer. I denne tvetydigheten oppstår også sterkere opplevelser for oss som publikum.

7.09 "Ariadne" som estetisk diskurs og metaopera.

Fra en analytisk synsvinkel ønsker man ofte å kunne sette verket inn i en overordnet fortolkningsammenheng, helst som metakunst, eller kunst om kunsten. Spørsmålet blir ofte i hvilken grad det er mulig å gjøre dette uten å gå på bekostning av verkets autonomi. Er verket et uttrykk for en diskusjon om samtidens kunst, eller et forsøk på et svar på "kunstens problem" i denne oppbruddstiden? Rent tidsmessig ligger verket i en tid preget av oppløsning og fragmentering. Det meste av musikken som blir skapt i denne perioden er i et nytt tonespråk og tonalitetens dominans forsvinner definitivt. I litteraturen er den rene fiksjonen under hardt press fra det realistiske og innadvendte. Fortellingen og fiksjonen lar seg vanskelig opprettholde i en verden på randen av sammenbrudd. Midt i denne estetiske krise, som allikevel er en så produktiv periode innenfor kunsten, velger Hofmannsthal og Strauss seg nettopp fiksjonen og fortellingen, tonaliteten og melodien. Mens den strenge modernismens forkjempere tar avstand fra sitt publikum og ikke tar verkenes kommunikasjonspotensiale med i betraktningen, ser Strauss det som nødvendig å nå publikum. Ikke på bekostning av sitt kunstneriske prosjekt, men for å imøtekomme et krav om tilgjengelighet i fremførelsessituasjonen. I den grad *Ariadne* har en metadimensjon er dette ikke hovedpoenget i verket. Det ville være å bryte med deres mål med kunsten eller deres kunstneriske program. Den levende kunsten er i seg selv et mål for de to, og særlig Strauss. Verket er heller et komplekst spekter av mange estetiske lag. Alt fra den lette farseaktige komedie, den velkjente kjærlighetshistorie, humoren og ironien, til det komplekse *Verwandlungsbegrepet*, transcendenten fra pre-eksistens til eksistens, samt bildet på kunsten redning i den ekte innlevelse, den umiddelbare

opplevelse og berøring, finner vi i verket. Her er noen av de dimensjonene operaen har.

Utgangspunkt	Utvikling	Løsning
Ariadnes sorg og dødslengsel	Kjærligheten til Bacchus	Transformasjonen
Komponisten i verket og hans frustrasjoner	Forsøket som er operaen	Stykket går utenfor dets rammer; vi blir grepet
Treue	Liebe	Verwandlung
Kunsten i krise	Fiksjonen som redning	Den nye kunst, med operaen i høysete

Det første nivået er den åpenbare handlingen i den heroiske operaen, nemlig selve kjærlighetshistorien, det elskende par som får hverandre. Det neste nivået jeg skisserer er operaen som skapelse og berører noen av grunnlagsproblemene i operaforståelsen og operaopplevelsen på et mer generelt plan. Hvordan kan musikalisert tekst fungere realistisk og ekte på scenen. Hvordan kan den uttalte fiksjonen allikevel gripe oss?

Forvandling fra troskapens bånd gjennom kjærlighet har jeg tatt for meg i beskrivelsen av den sentrale plass overgangen fra pre-eksistens til eksistens har i Hofmannsthals produksjon, særlig i dette verket. Det kan altså fortolkes på mange måter. Forvandlingen gjøres eksplisitt gjennom kjærlighetshistorien i den heroiske opera, men legger også grunnlaget for å forstå denne forvandlingen som en mer universell redning av mennesket, av jeget, av samfunnet og av kunsten. Det siste innfallsvinkel jeg også mener er relevant for en forståelse av verket, knytter seg mer til den konkrete historiske kontekst verket er blitt til i. Når jeg tidlig i oppgaven gjennomgikk deres tidligere samarbeidsprosjekter ser vi at vi at dette verket sammen med *Rosenkavalieren* utskiller seg i det de utnevner fiksjonen som det sentrale element. I *Elektra* var stilen mer innadvendt og psykologiserende, med en tørr og enkel tekst der den konkrete handlingen bare

var en bakenforliggende skygge. Denne stilen var mer typisk for de musikkdramatiske verker vi ser på begynnelsen av 1900-tallet. I *Ariadne* lekes det med ulike fiksjonsnivåer. Den ekte innlevelsen, som særlig den musikalske utforming gir i avslutningen av operaen, og operaens klimaks opplever jeg som en hyllest til den eventyrlige og ikke-realistiske fiksjonen. Det blir hos Hofmannsthal og Strauss, etter min mening, fiksjonen som blir kunstens redning.

Kapittel 8

Den annen modernisme

8.01 Mulighet for historisk modernisme

Som nevnt i innledningen¹⁶³ kommer mangelen på forståelse for Strauss' modernistiske prosjekt etter min mening av at man i den musikkvitenskaplige tradisjonen har et veldig snevert syn på hva som er modernistisk. Innenfor andre kunstarter er det som vi har sett, noe annerledes. Når Thomas Mann kaller ironien en av de to mulige veier å gå i den nye tid, viser han til en sterk tradisjon i litteraturhistorien i denne perioden. Det er dette Peter Nielsen har som sitt utgangspunkt for sin avhandling. En historisk modernisme, bygget på tradisjonens grunnlag. Et aktivt forhold til historien er ikke på noen måte et ønske om en klassisisme, men som Hofmannsthal sier allerede i Chandosbrevet, en slags anerkjennelse av at man ikke kan fjerne seg fra sin historie. "Vi kan ikke åpne munnene våre uten at titusen døde taler gjennom oss" ¹⁶⁴.

8.02 Theodor Adorno og Strauss

Modernismebegrepet i musikkvitenskapen tar utgangspunkt i Theodor Adornos kulturteori. I verket "Den nye musikkens filosofi"¹⁶⁵ fra 1949 setter han Schönberg og Stravinskij opp mot hverandre. Schönbergs musikk er det "sanne" og autonome verk, mens Stravinskij's musikk er falsk. Denne holdningen er blitt førende for den tradisjonelle musikkforskningen. Ved å bruke nettopp disse to som motpoler ser man tydelig hva som blir Strauss' problem i denne sammenheng. Han blir plassert i den historiebundne delen av komponister; blant de konservative som ikke tør følge med i utviklingen. Skillet som tradisjonelt trekkes opp her, er skillet mellom den tonale og den atonale musikken. Adornos

¹⁶³ Innledning s. 8-12

¹⁶⁴ "We cannot open our mouths, without ten thousand dead people speaking through us." Nicholas John: Salome / Elektra, 1988, s. 55

¹⁶⁵ Theodor Adorno: Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften, band 12, 1975

kulturteori på dette området er dog ikke så entydig. Det kan vi se særlig interessante eksempler på i det han skriver om nettopp Strauss.

Adorno omtaler Strauss i flere tekster. Det mest kjente er nok essayet¹⁶⁶ Adorno skrev hundre år etter Strauss' fødsel. Mer interessant i denne sammenheng er et essay Adorno skrev om Strauss allerede i 1924, bare 21 år gammel. Essayet inneholder selve kjernen i Adornos og den senere musikkvitenskaplige modernismes kritikk av Strauss' musikk, nemlig "formens overfladiske skinn"¹⁶⁷. Strauss' verker er, i følge Adorno, blottet for objektivitet, og dermed også kunstnerisk sannhet, den sannheten som Schönberg krever. I følge Adornos kunstsyn må kunsten tilstå sitt fiksjonsaspekt for å være sann. Den må derfor tilstå å at den ikke er sann, og ikke utgi seg for å holde sannheten. Nettopp dette er det han mener er problemet med Strauss.

Gjennom å fremheve Strauss som sine egne estetiske idealers fiende, mislykkes Adorno i å forstå Strauss' narrative og filosofiske program, i hvert fall i denne omgang. Man kan også mistenke Adorno for å ha blitt blindet av sine egne fordommer på grunn av Strauss' bakgrunn. Som marxist var Adorno kritisk til borgerskapet, som Strauss helt klart var en representant for. Strauss ønsket ikke å skrive musikk som ikke publikum kunne forstå, og hans publikum var nettopp borgerskapet.

Adorno skriver i essayet at Strauss til tross for sin alder (60 år), ikke har kommet frem til noen konklusjon. Adorno anerkjenner allikevel at Strauss har et klart filosofisk program for sin komposisjon. Han sier at temaet for hans komposisjon er *livet* slik det fremtrer hos Nietzsche og Bergson¹⁶⁸. Han beskriver det som en tro på at livet selv er uten mening, og at det er selve meningen. Mennesket ser ikke på seg selv som et skapt vesen og avhengig av Gud, men setter seg selv som

¹⁶⁶ Theodor W. Adorno: Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964 fra Musikalische Schriften III, Gesammelte Schriften, Band 16, 1978, s. 565-606

¹⁶⁷ "Die Scheinhaftigkeit der Form". Theodor Adorno: Richard Strauss. Zum 60. Geburtstage: 11. Juni 1924, fra Musikalische Schriften V, Gesammelte Schriften, Band 18, 1984, s. 256

¹⁶⁸ Theodor Adorno: Richard Strauss. Zum 60. Geburtstag: 11. Juni 1924, fra Musikalische Schriften V, Gesammelte Schriften, Band 18, 1984, s. 254

det høyeste. Dette uttrykkes i Strauss' musikk, der man er fullstendig tilfredsstillt i seg selv og i det psykologiske jeget. Jeg regner med at Adorno her tenker mest på tonediktene, kanskje særlig *Also sprach Zarathustra*, men også hans første opera *Guntram*, som både direkte og indirekte støtter seg på Nietzsche. Adorno beskriver noen generelle vilkår for musikken. Han bruker blant annet Beethoven som eksempel. Beethoven levde i en verden der jeget stadig eksisterte og er i sitt virke "bare person". Beethoven oppnår dette ved å kjempe med formene. For Strauss er vilkårene annerledes. Strauss lever selv i den moderne tid, som Adorno beskriver som en tid med det fullstendig oppløste jeget, og kan ikke kjempe innenfor Beethovens tvangstrøye av former. Disse formene er allerede blitt oppløst. Når Strauss allikevel tar utgangspunkt i disse formene blir musikken ikke levende nok. Hos Strauss har formenes virkelighet forsvunnet. De fortsetter å eksistere kun som avbildninger. Dette kommenterer Strauss selv allerede i et brev fra 1888¹⁶⁹ der han uttrykker et helt annet forhold til det formmessige enn det Adorno beskylder han for.

Strauss lever i altså Adornos øyne verken med formene eller imot dem¹⁷⁰. Han skaper fortidens former for seg selv. Kunstnerens oppgave er i følge Adorno å avbilde sitt eget indre liv. Ved å bruke de gamle formene, i stedet for å bruke musikken til å kjempe videre, skildrer Strauss et indre liv som i den moderne verden for lengst har opphørt å være ekte, sier Adorno. Han mener at Strauss dermed reduserer musikken til å bli et psykologisk portrett¹⁷¹.

Til tross for denne kritikken har Adorno samtidig en grunnleggende respekt for Strauss' kunstneriske prosjekt, og mener at det ville være uansvarlig å avskrive Strauss som overfladisk. Dybden i hans kunstneriske prosjekt, sier Adorno,

¹⁶⁹ se s. 21

¹⁷⁰ „Er lebt nicht mit den Formen, nicht gegen sie.“ Theodor Adorno: Richard Strauss. Zum 60. Geburtstage: 11. Juni 1924, fra *Musikalische Schriften V, Gesammelte Schriften, Band 18*, 1984, s. 255

¹⁷¹ "Strauss dann reduziert die Musik entschlossen auf die psychologische Darstellung," Theodor Adorno: Richard Strauss. Zum 60. Geburtstage: 11. Juni 1924, fra *Musikalische Schriften V, Gesammelte Schriften, Band 18*, 1984, s. 255

består nettopp i at verden ikke er annet enn overflate. Strauss unngår dermed den "sanne" kunstners skjebne, men lar seg i stedet sjarmere av tomme former. Disse formene gir inntrykk av å representere en objektivitet, men er på sitt beste en representasjon av maskinens objektivitet.¹⁷² Strauss kaster ikke en uendelig prosess inn i sine lyttere slik Adorno mener man skal. Han underholder til og med sitt publikum. Dette vil si at han i følge Adorno bedrar sitt publikum. Som Schönberg uttrykker det: "Musikk skal ikke være til pryd, men sann"¹⁷³.

Adornos tilgang til musikken var i stor grad preget av Schönberg. Som elev av en av Schönbergs viktigste elever, Alban Berg, var det tolvtonemusikkens store mester Arnold Schönberg som ble det helt store forbilde. Adorno satte seg grundig inn i Schönbergs produksjon og teorier, og inkorporerte også delvis Schönbergs ikke helt entydige syn på gammelt og nytt i sin kulturteori. Både Schönberg og Adorno var opptatt av at man skulle uttrykke sin egen samtid i musikken. De mente begge at man ikke kan produsere gårsdagens musikk i dag. Dette fornekter allikevel ikke at man føler seg knyttet til historien og til og med tar utgangspunkt i historien i sitt eget kunstneriske virke. Schönberg hadde Gustav Mahler som en av sine store forbilder og hans teoretiske hovedverk "Harmonielehre" fra 1920 er tilegnet Mahler. Schönberg var også svært opptatt av renessanse- og barokkmusikk, særlig med hensyn til polyfone teknikker. Schönberg hadde altså et nært forhold til fortiden, og fornektet den ikke, slik man nesten skulle tro var tilfelle ut fra en dominerende musikkvitenskaplig oppfatning.

¹⁷² "[...] doch nur allenfalls die Objektivität der Maschine haben." Theodor Adorno: Richard Strauss. Zum 60. Geburtstage: 11. Juni 1924, fra *Musikalische Schriften V, Gesammelte Werke*, Band 18, 1984, s. 256

¹⁷³ "Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein." Schönberg blir sitert av Theodor Adorno i *Philosophie der neuen Musik*, 1958, s. 45

8.03 Musikkvitenskapens problem

Hos Adorno blir den grunnleggende radikale dialektiske kulturteorien senere satt i et større perspektiv der historien og tradisjonen spiller en viktig rolle, og flere komponister får en viktig plass, deriblant Mahler. Dette har ført til dette underlige misforholdet i den modernistiske musikkhistorieskrivingen som har brukt Adorno som kanskje den viktigste frontfigur. Ettersom Adorno etterhvert endrer seg og tar for eksempel Mahler til seg, blir også modernistene nødt til å følge med til tross for at Mahler ikke kan sies å oppfylle kravene til den "ekte" autonome musikken som musikkvitenskapen fremelsker. Dermed har Mahler i den modernistiske musikkforskningen blitt gitt en stor plass, til tross for at han skriver i et noenlunde tonalt tonespråk, og holder seg mer eller mindre innenfor de tradisjonelle former. Strauss forblir derimot ute i kulden, selv om Adorno altså både i essayet fra 1924 og i essayet fra 1964 viser en grunnleggende stor respekt for hans kunstneriske prosjekt.

Det er også mange andre grunner til dette. På det tidspunktet Adorno skrev om Strauss var ikke Mahler aktuell i Wien på samme måte mer. På meg virker det som om Adorno er mer opptatt av å formidle sin filosofi enn å komme med en ensidig stillingtagen til konkrete komponister. Han bruker Strauss som eksempel fordi han med sin enorme posisjon i Wien i samtiden eger seg så godt for Adornos kritikk, også samfunnsmessig. Som representant for den borgerlige kulturs opprettholdelse bidrar han dermed også til avbildning av fortidens tomme former. Han hadde derfor intet ønske om å nærme seg Strauss' musikk på samme måte som han nærmet seg Mahlers musikk. Adorno går så langt som å si at hvis de ikke hadde hatt Strauss å kritisere, måtte de ha funnet han opp.

De fleste musikkvitenskaplige kilder om verket er altså preget av denne Adorno-inspirerte modernistiske estetikk, om enn noe misforstått. Som jeg har nevnt i innledningen har dette hemmet kildegranskningen, og jeg har vært nødt til i stor grad å holde meg til litteraturvitenskaplige kilder for å finne analytiske fortolkningsmodeller til verket som er i tråd med Hofmannsthals og Strauss'

egne uttalelser. Som vi ser i brevene mellom Strauss og Hofmannsthal er det den forståelsen av verket som Hofmannsthal uttrykker i blant annet "Ariadnebrevet" som preger den musikalske utformingen. Det har vært mulig å forstå komponisten og de rent musikalske valg ut fra librettistens filosofi og ønsker, fordi samarbeidet i *Ariadne* var så nært. De mange brevene om dette har gjort at vi i dag sitter med en rik kunnskap om verkets symbolske betydning, til tross for at altså store deler av de musikkvitenskaplige analysene av verket bygger på misforståelser.

Det er litt overraskende for meg at Adornos uttalte respekt for Strauss' filosofiske grunnlag i denne oppgaven fremstår som et funn. Hvordan kan et så sentralt poeng i den musikkvitenskaplige forskningen forbigås på denne måte, og delvis direkte misforståes?

8.04 "Modernisme på traditionenes grund".174

Dette er tittelen på Peter Nielsens PhD-avhandling fra Århus Universitet, 2000 som tar for seg Hofmannsthals forfatterskap og hans forhold til tradisjon og samtid. I sitt første kapittel beskriver han hvordan Strauss og Hofmannsthal i *Rosenkavalieren* skaper en tilsynelatende wienersk idyll, ved språklig og stilistisk å ta oss tilbake til midten av 1700-tallet, og musikalsk til valsekongenes tid på 1800-tallet, men med en lurende tomhet i bakgrunnen. Gjennom verkets mange anakronismer bringes de ulike historiske tidene i forbindelse med hverandre, uten at noen tid har gyldighet over en annen. Slik skaper de deres eget fiktive rom eller univers. Det anakronistiske videreføres også i *Ariadne*, særlig i form av sammenblandingen av den antikke og den barokke verden. De barokke lyskronene fra forspillet blir hengende som visuelle påminnelser om 1700-tallsmesenens verden under hele den heroiske opera. I brevene mellom Stern, Reinhard og Strauss ser vi at den anakronistiske utformingen er et bevisst mål,

¹⁷⁴ Nielsen, tittel på hans avhandling

også i dette verket.¹⁷⁵ Denne kompliserte tidskonstruksjon danner et sentralt poeng i Strauss' og Hofmannsthal's modernistiske prosjekt.

Nielsen sier i sin innledning at han vil vise at Hofmannsthal ikke står i motsetning til modernismen, men i dialog med den. Modernismen starter etter hans syn med Baudelaire's "Les Fleurs du Mal" 1857, og kulminerer som avantgardistisk og abstrakt kunst på 1910' tallet. I Baudelaire estetikk har tradisjonen en viktig plass, og kunsten blir et imaginært museum som råder over alle tider. Denne delen av modernismen forsvinner mer og mer i den avantgardistiske estetikk. Hos Hofmannsthal er kunsten, som hos Baudelaire, flyktig. Dette skriver Hofmannsthal om i "Der Dichter und diese Zeit." I dette essayet ser vi at Hofmannsthal ikke kan sies å være annet enn en modernist. Han oppgir troen på den evige sanne uforanderlige kunst til fordel for "*Das Gleitende*". Dette begrepet er et sentralt begrep hos Hofmannsthal og uttrykker et kunstsyn der alt er foranderlig og i konstant forandring. Ut fra dette oppstår også hans tanke om forvandlingen som filosofi og som samfunnets, menneskets og kunsten mål.

"Men vår epokes vesen er flertydig og ubestemmelig. Det kan kun bygges på det *glidende* og det som er seg bevisst at det er *glidende*, hvor andre generasjoner trodde på det stabile".¹⁷⁶

Nielsen sier om den modernismen som Hofmannsthal og Strauss representerer, at den modernistiske flyktighet vi finner hos Hofmannsthal og Strauss ikke utelukker en sterk historisk forståelse.¹⁷⁷ Dette oppsummerer grunnlaget til deres modernistiske prosjekt.

¹⁷⁵ Leonhard F Leonhard M. Fiedler: Max Reinhardt und Molière, 1972, s. 33

¹⁷⁶ "Aber das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten." fra Der Dichter und diese Zeit, Prosa II, s. 272

¹⁷⁷ Nielsen, s. 18

Den mer generelle forståelsen av modernismen er jo som tradisjonsbryter. Den forståelsen av modernismen stemmer forøvrig dårlig med mer av modernismen kunst, som f.eks. T. S. Eliot, noe vi blant annet ser uttrykt i hans essay "Tradition and the Individual Talent"¹⁷⁸. Som tidligere nevnt har også Schönberg et lignende syn på historiens og tradisjonens plass i den moderne kunst. I sin berømte harmonilære skriver han at han vil vekke sinnet for fortiden og på samme tid åpne blikket mot fremtiden¹⁷⁹. Han vil altså ikke som den tradisjonelle modernistiske estetikk ofte hevder, bryte med fortiden, men tvert i mot bruke historien for å finne veien til den nye kunst. Den tidlige modernismes forhold til historien er altså ikke entydig. Den neoklassisistiske løsningen på tradisjonsproblemet blir raskt upopulær, men tradisjonen ligger stadig som et viktig grunnlag for den nye musikken. Hofmannsthal sier at målet ikke er en formmessig og stilistisk trofast gjengivelse av et historisk verk og språk, men derimot å åpne for muligheten for en overgang fra fortid til nåtid.¹⁸⁰ Vi må altså konstatere at det innenfor modernismen finnes en stil som ikke dreier seg om å ødelegge tradisjonen, men å omfortolke den.¹⁸¹

8.05 Postmodernismen og Strauss

Hva består egentlig misforståelsen av Strauss og Hofmannsthals verker i, og hvorfor brytes det med disse holdningene nettopp nå? Det er mange grunner til dette. Den stadig større avstanden til 2. verdenskrigs traumer og Strauss' problematiske rolle i forhold til nazismen kan være en grunn. En annen, men viktigere grunn, er nok hvordan postmodernistiske idealer virker inn på forskningen. Særlig i løpet av de siste 20 år har en postmodernistisk tankegang

¹⁷⁸ T. S. Eliot: Tradition and the Individual Talent, fra Selected Prose of T. S. Eliot, ed. Frank Kermode, 1975, s. 37 - 44

¹⁷⁹ „...den Sinn für die Vergangenheit zu wecken und gleichzeitig den Ausblick auf die Zukunft zu öffnen,“ Arnold Schönberg: Harmonielehre, 1922, s. 29

¹⁸⁰ Nielsen s. 46.

¹⁸¹ j.f. s. 12 kapittel 7, Thomas Mann: Ironie und Radikalismus, fra Betrachtungen eines Unpolitischen, Gesammelte Werke in Einzelbänden, 1983

fått autoritet i vitenskapskretser, og det dekonstruktivistiske historiesyn har blitt mer akseptert.

Selv om postmodernismen minner om modernismen i sin tradisjonsnedbryting, sprenger postmodernismen modernismens helhet, og er på samme tid en dekonstruksjon av det totaliserende jeget i tråd med Adorno tanker om mangfoldets voldsfrie enhet. Den historiske rekonstruksjonen som Dahlhaus skisserer har også endret seg i lys av postmodernismen. Postmodernisten Jean-François Lyotard beskriver postmodernismen som et oppgjør med den tradisjonelle trang til å skape store sammenhenger ut fra mindre sammenhenger, og ønsket om å skape historiske helhetlige "metafortellinger". Et hovedpoeng her er at i postmodernismen har metafortellingene mistet sin troverdighet.¹⁸² De store narrativer har ikke lenger noen absolutt gyldighet.

Det dominerende narrativ i musikkhistorien var utviklingen fra tonal til atonal musikk. Schönberg hevdet at serialismen vokste ut av en form for nødvendighet. Dette ensidige og lineære paradigme kanoniserer dermed visse figurer og marginaliserer andre. Åpningen for en kritisk holdning til narrativet baner veien for en ny forståelse for den nyskapende, men samtidig tonale Strauss.

8.06 "Varmere klima for Strauss"¹⁸³

Den gradvis endrede holdningen til Strauss har særlig i løpet av 1990-tallet fått et stort gjennomslag. Innenfor den tyske tradisjonen har det vært noe annerledes. Den tyske Strauss-foreningen ble stiftet allerede i 1971 og tidlig på 1980-tallet ble det åpnet et eget Strauss-institutt i München som senere ble flyttet til Garmisch-Partenkirchen. Reinhold Schlötterer har sammen med en rekke andre store tyske og østerrikske forskere vært ledende for denne utviklingen.

¹⁸² Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition*, oversatt av Bennington og Massumi, 1999 s. 37

¹⁸³ Michael Kennedy: *Introduction: The warmer climate for Strauss* fra Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss: New perspectives on the composer and his work*, 1992

I USA kom altså endringen i holdningen til Strauss litt senere. I 1990 ble det holdt en Strauss-konferanse ved Duke University, North Carolina. Denne konferansen ble på mange måter en milepæl, særlig innenfor den engelskspråklige Strauss-forskningen. Professoren i musikologi ved Duke University, Bryan Gilliam, utgav kort tid etter en artikkelsamling om Strauss som hovedsaklig bestod av artikler skrevet av deltakere fra konferansen. En av artiklene var Michael Kennedys introduksjon med tittelen "The warmer climate for Strauss" som beskriver den endringen som er i ferd med å skje. Senere på 1990-tallet kom det så stadig nye artikler og også større verker om Strauss. Bryan Gilliams egen Straussbiografi fra 1999 var nok en av de viktigste. Boken legger vekt på originaltekster, særlig brev, og fokuserer på hvordan Strauss allerede i ung alder kjemper seg frem til et eget kunstnerisk uttrykk, gjennom store filosofiske og estetiske overveielser. Verket adskiller seg fra tidligere biografier ved ikke å kritisere Strauss' ambisjoner som kunstner, men å skildre han som en kunstner med klare mål og stor refleksjonsevne.

Strauss' forhold til historien adskiller seg allikevel fra hans samtid og ikke minst fra samtidens evolusjonistiske historiesyn. Strauss' historiesyn kan kanskje med postmodernistiske begreper beskrives som de ideologiske stilers sammenbrudd. Glen Gould sammenligner Strauss' forhold til historien med Bach. Gould sier at Strauss er et eksempel på hvordan man kan gjøre sin egen tid rikere uten selv tilhøre den, og hvordan man kan tale til alle generasjoner ved ikke selv å tilhøre en generasjon¹⁸⁴.

Når jeg gikk i gang med å beskrive Strauss' intensjoner som operakomponist befant jeg meg altså i et "varmere klima" og i en nærmest polemisk Straussforskning som adskiller seg vesentlig fra forskningen for kun få år siden.

¹⁸⁴ [...] presents to us an example of the man who makes richer his own time by not being of it; who speaks for all generations by being of none. Glen Gould: An argument for Richard Strauss, trykket i *High Fidelity*, mars, 1962. Utgitt i bokform i samlingen "The Glen Gould Reader", ed. Tim Page, 1985.

Divergensen i litteraturen kunne alene ha gitt nok materiale til en et større forskningsarbeide, men jeg valgte å la fordommene mot Strauss ligge, og har forsøkt å på min egen måte å bidra til en slags ny grunnforskning om Strauss, ved å basere meg på de originale historiske tekstene, brev og andre skrifter som omhandler *Ariadne auf Naxos*. Jeg har allikevel ikke kunnet la være med å undre meg over hvordan åpenbare faktuelle kjensgjerninger har blitt oversett og feiltolket av så mange og over så lang tid. Derfor har jeg hatt et behov for å kommentere denne feiltolkningen underveis. Hovedpoenget i min fortolkning av Strauss, og i store deler av den moderne Straussforskningen, er kort og godt å skape et riktigere bilde av Strauss og av hans rolle i samtiden, samt å bidra til et mer nyansert syn på denne kompliserte perioden i historien forøvrig. Ved å gi Strauss en ny rolle i denne sammenheng, skapes det også et mer nyansert syn på denne kompliserte epoke i europeisk kulturhistorie.

Illustrasjoner

- s. 1 Program til uroppførelsen av Ariadne auf Naxos, Stuttgart, 1912
Fra Leonard Fiedler: Max Reinhardt og Molière
- s. 15 Bilde av Alexander Ritter og Hans von Bülow
Fra Michael Walter: Richard Strauss und seine Zeit
- s. 24 Suffløren fra Capriccio, urpremiere, Bayerische Staatsoper, 1942
Fra Willi Schuh: The stage works of Richard Strauss
- s. 41 Gertrude Eysoldt som Elektra i oppsetning, 1909
Fra Simon Goldhill: Who needs Greek
- s. 55 Avsluttende tersetts fra Rosenkavalieren, oppsetning i München 19. aug. 1937, Fra Willi Schuh: The stage works of Richard Strauss
- s. 62 Hofmannsthal og Strauss
Fra Michael Walter: Richard Strauss und seine Zeit
- s. 64 Komedietruppen , uroppførelse, 1912
Fra Leonard Fiedler: Max Reinhardt og Molière
- s. 76 Zerbinetta og komedietruppen, oppsetning i München 19. aug. 1937
Fra Willi Schuh: The stage works of Richard Strauss
- s. 102 Zerbinetta og komponisten, oppsetning i München, 19. aug. 1937
Fra Willi Schuh: The stage works of Richard Strauss,
- s. 110 Bacchus' ankomst, oppsetning i München, 19. aug. 1937
Fra Willi Schuh: The stage works of Richard Strauss
- s. 146 Strauss dirigerer
Fra Michael Walter: Richard Strauss und seine Zeit

Litteraturliste¹⁸⁵

Carolyn Abbate: Opera; or, the envoicing of women, fra Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship, ed. Ruth Solie, University of California Press, 1993

Carolyn Abbate: Unsung voices, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991

Anna Amalie Abert: Richard Strauss. Die Opern, Friedrich Verlag, Velber, 1972

Theodor Adorno: Gesammelte Schriften Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973 - 1986

Theodor Adorno: Philosophie der neuen Musik, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1958

Theodor W. Adorno: Richard Strauss Born June 11, 1864, fra Perspectives on New Music, fall, Winter 1965 og Summer 1965, Princeton University Press, 1966

Theodor Adorno: Richard Strauss at sixty, fra Bryan Gilliam: Richard Strauss and his World, Princeton University Press, Princeton, 1992, s. 406 - 415

Elliott Antokoletz: Strauss's "Elektra": Toward Expressionism and the Transformation of Nineteenth-Century Chromatic Tonality fra Musik und Dichtung, Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet, herausgeben von Michael von Albrecht und Werner Schubert, band 23 fra Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis die Gegenwart, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1990, s. 443 - 468

Hermann Bahr: Zur Überwindung der Naturalismus, Theoretische Schriften 1887 - 1904, herausgeben von Gothart Wunberg, Sprache und Literatur, bind 46, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1968

Hermann Bahr: Selbstbildnis, S. Fischer Verlag, Berlin, 1923

Paul Bekker: artikkel fra Bryan Gilliam: Richard Strauss and his World, Princeton University Press, Princeton, 1992 artikkel om Elektra som stammer fra Neue Musikzeitung, 14, 16, 18, 1909, s. 293, s. 333 og s. 387

¹⁸⁵ Utvalgt litteratur med vekt på de kildene som har blitt sitert direkte.

Paul Bekker: Wandlungen der Oper, Orell Füssli Verlag, Zürich, 1934

Benjamin Bennett: Hugo von Hofmannsthal – The Theatres of Consciousness, Cambridge Studies in German, Cambridge University Press, 1988

Bernhard Benz: Zeitstrukturen in Richard Wagners "Ring"-Tetralogie, Europäische Hochschuleschriften 36, Frankfurt am Main, 1994, s. 11-59

John Bokina: Opera and politics: from Monteverdi to Henze, Yale University, 1997

Leon Botstein: Wagner and our Century fra Music at the turn of a Century: a 19th-century music reader, ed. Joseph Kerman, University of California Press Ltd., 1990

Josef Breuer og Sigmund Freud: Studien über Hysterie, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1995. (Utgitt første gang i 1895)

Georg Braungart: Lord Chandos: Sprachverlust und Hysterie fra Leibhafter Sinn – Der andere Diskurs der Moderne, bok i serien Studien zur deutschen Literatur, band 130 Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1995, s. 219-230

Hermann Broch: Hofmannsthal og hans tid, oversatt til norsk av Sverre Dahl, Lanser Forlag, Oslo, 1987

Richard Brinkmann: Hofmannsthal und die Sprache, fra Deutsche Vierteljahr Schrift für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte, heft 1, 35, Stuttgart, 1961

John C. Crawford og Dorothy L. Crawford: Expressionism in Twentieth Century Music, Indiana University Press, 1993

Carl Dahlhaus: Vom Musikdrama nach Literaturoper, Musikverlag Emil Katzwichler, München-Salzburg, 1983

Carl Dahlhaus: Nineteenth Century Music, oversatt av J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1989

Carl Dahlhaus: Between Romanticism and Modernism, Four studies in the Music of the later Nineteenth Century, oversatt av Mary Whittall, University of California Press, London, 1980

Dahlhaus, Carl: "Die Musik des 20. Jahrhundert" fra "Neues Handbuch der Musikwissenschaft, band 7", Wiesbaden, 1980

Carl Dahlhaus: Grundlagen der Musikgeschichte, Musikverlag Hans Gerig, Köln, 1977

Donald G. Daviau: Hermann Bahr, Twayne publishers, Boston, 1985

Donald G. Daviau og George J. Buelow: The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss, number 80, University of North Carolina, Studies in the Germanic languages and literatures, The University of North Carolina Press, 1975

Claude Debussy: Claude Debussy über Richard Strauss. Zum 90. Geburtstag des deutschen Komponisten, fra "Das Musikleben", Verlag des Musikleben, Mainz, 1954

T. S. Eliot: Tradition and the Individual Talent, fra Selected Prose of T. S. Eliot, ed. Frank Kermode, London, 1975

Otto Erhardt: Richard Strauss. Leben, Wirken, Schaffen, Verlag Otto Walter AG, Olten, 1953

Trond Berg Eriksen: Nietzsche og det moderne, Universitetsforlaget, Oslo, 2000

Leonhard M. Fiedler: Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen, Agora Verlag, Darmstadt, 1974

Leonhard M. Fiedler: Max Reinhardt und Molière, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1972

Willi Haas: Hugo von Hofmannsthal, Köpfe des XX Jahrhunderts, band 34, Colloquium Verlag, Berlin, 1964

Karen Forsyth: Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. It's Genesis and Meaning, Oxford University Press, 1982

Sigmund Freud: Dora – Brudstykke af en hysteri-analyse, oversatt av Lars Arild, utgitt av Ole Andkjær Olsen og Simon Køppe, Hans Reitzel Forlag, København, 1984

Hermann Fähnrich: Das "Mozart-Wagner-Element" im Schaffen von Richard Strauss, fra Schwitzerische Musikzeitung, 99, 1959, Verlag Hug & Co, Zürich

- Albert Gier: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung, Darmstadt, 1988
- Albert Gier: Die Unbegreiflichen Verwandlungen, Zerbinetta, fra Opern und Opernfiguren, Festschrift für Joachim Herz, Wort und Musik nr. 2, hrgb Ulrich Müller, Franz Hundsnuscher, Verlag Urula Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1989
- Bryan Gilliam: The life of Richard Strauss, Cambridge University Press, Cambridge, 1999
- Bryan Gilliam: New Perspectives on the composer and his work , Duke University Press, 1992
- Bryan Gilliam: Richard Strauss and his World, Princeton University Press, Princeton, 1992
- Bryan Gilliam: Richard Strauss' Elektra, Studies in Musical Genesis and Structure, Clarendon Press, Oxford, 1991
- Glen Gould: An argument for Richard Strauss fra "The Glen Gould Reader", ed. Tim Page, Alfred A. Knoph, New York, 1985.
- Karl Dietrich Gräve: Sprache, Musik und Szene in "Ariadne auf Naxos" von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, Doktorgradsavhandling, filosofisk fakultet, Ludwig-Maximilians Universität, München, 1969
- Richard T. Gray: Aphorism and "Sprachkrise" in Turn-of-the-Century Austria fra Orbis Litterarum, nr 41, 1986,
- Willy Haas: Hugo von Hofmannsthal, Köpfe der XX. Jahrhunderts, band 34, Colloquium Verlag, Berlin, 1964
- Michael Hamburger: Hofmannsthals Bibliothek, fra Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte, vierte Folge, 55. Band, Carl Wither Universitätsverlag, Heidelberg, 1961
- James Hardin & Donald Daviau: Austrian Fiction Writers, 1875-1913, fra Dictionary of Literary Biography, Vol. 81, Detroit, Michigan, 1989
- Rudolf Hartman: Richard Strauss: Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute, Piper Verlag, München, 1980
- Lafcadio Hearn: Kokoro, Gay and Hancock, Ltd., London, 1914

Erich Heller: Der Lyrische Ich bei Schopenhauer und Nietzsche und Nachher, fra Texte und Kontexte, Studien zur deutschen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Festschrift für Norbert Fuertst zum 65. Geburtstag, hrsg. von Manfred Durzak, Eberhard Reichmann und Ulrich Weisstein, Francke Verlag, Bern, 1973

Michael Heinemann: Richard Strauss. Essays zum Leben und Werk, hrsg. von Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss, Laaber Verlag, Laaber 2002

Marit Hjørnegård: Ny form og tanke – et studie i formutvikling hos Richard Strauss, semesteroppgave, hovedfag, IMT, Universitetet i Oslo, høsten 2001

Marit Hjørnegård: Operaen Elektra: et kulturestetisk uttrykk for sin tid, semesteroppgave, hovedfag, IMT, Universitetet i Oslo, våren 2002.

Hugo von Hofmannsthal: Rosenkavalieren, oversatt av Julis Lehmann, Adolph Fürstner, Berlin, 1916

Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. Von Herbert Steiner, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1955

Hugo von Hofmannsthal: "Die Ägyptische Helena" fra Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe, XXXI, (Erfundene Gespräche und Briefe) veranstaltet vom Freien deutschen Hochstift, Frankfurt am Main, 1975-

Hugo von Hofmannsthal: Zusatzmaterialien: Umgeschriebenes Nachwort zum Rosenkavalier fra Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe, XXIII, Operndichtungen 1, veranstaltet vom Freien deutschen Hochstift, Frankfurt am Main, 1975-

Hugo von Hofmannsthal: Brief des Lord Chandos, Faksimile Ausgabe, Agora Verlag, Darmstadt, 1975

Hugo von Hofmannsthal: Brevet frå Lord Chandos til Francis Bacon, fra Kjartan Fløgstads bok Ordlyden, Det Norske Samlaget, Oslo 1983

Hofmannsthal / Schnitzler Briefwechsel, ed. Oswald von Nostitz, Frankfurt/Main, 1968.

Alexander Honold: Stilgeneration oder Generationsstil? Die Wiener Décadence als Paradigma der Literaturgeschichte, fra "Geschichte der österreichischen Literatur" ed. Donald Daviau / Herbert Arlt, Rörig Universitätsverlag, 1996

Linda and Michael Hutcheon: Staging the female body: Richard Strauss's Salome fra Siren songs: Representations, gender and sexuality in opera, Princeton University Press, s. 204-289

Bernhard Jahn: Zwischen Öchs und Übermensch. Übergang und Gabe als Dimensionen der Zeit im Rosenkavalier von Hofmannsthal und Strauss, fra Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, nr. 3, Stuttgart, Weimar, 1999

Allan Janik og Stephen Toulmin: Wittgenstein's Vienna, Ivan R. Dee, Publisher, Chicago, 1996

Hans Robert Jauss: Der literarische Prozess der Modernismus von Rousseau bis Adorno, fra Adorno-Konferenz, herausgeben von Ludwig von Friedeburg og Jürgen Habermas, Frankfurt am Main, 1983

Hans Robert Jauss: Literaturgeschichte als Provokation, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974

Walter Jens: Hofmannsthal und die Griechen, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1955

Alan Jefferson: Richard Strauss, Macmillan London Limited, 1975

Nicholas John: Salome / Elektra, John Calder, London, Riverrun Press, New York, 1988

Ruth Katz og Carl Dahlhaus: Contemplating music - source readings in the aesthetics of music, Vol. 1,3,4, Pendragon Press, New York, 1987

Konrad Kenkel: Die Funktion der Sprache bei Hofmannsthal vor und nach der Chandos Krise, fra " Texte und Kontexte, Studien zur deutschen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Festschrift für Norbert Fuertst zum 65. Geburtstag, hrsg. von Manfred Durzak, Eberhard Reichmann und Ulrich Weisstein, Francke Verlag, Bern, 1973

Michael Kennedy: Recognizing Elektra fra CD-booklet, Wiener Philharmoniker, Solti, Decca, 1967, ©1986

Michael Kennedy: Richard (Georg) Strauss, fra New Grove Dictionary of music and musicians, Vol. 18, ed. Stanley Sadie, Macmillan, London, 1980

Joseph Kerman: Opera as drama, New York, 1956

Alfred Kerr: Die Welt im Drama, hrsg. von Gerhard F. Hering, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, Berlin, 1954

Ernst Krause: Ariadne auf Naxos, CD-booklet, Kurt Masur / Philips, 1988

Barbara Könneker: Die Funktion des Vorspiels in Hofmannsthals Ariadne auf Naxos, fra Germanische Romanische Monatschrift, 22, Atlantis Verlag, Zürich, 1972

Jakob Laubach: Hugo von Hofmannsthals Turmdichtungen, Freiburg in der Schweiz, 1954

Hanna B. Lewis: Salome and Elektra: Sisters or strangers, fra Orbis Litterarum, Vol 31, nr. 1, Blackwell Publishing, Oxford, 1976

E.A. Lippman: The Aesthetic Theories of Richard Wagner i Musical Quarterly XLIV, 1958, s. 209-220

Dagmar C. G. Lorenz: The Plurarist Paradigm: The Anti-Idealism of Austrian Literature, fra "Geschichte der österreichischen Literatur" ed. Donald Daviau / Herbert Arlt, Rörig Universitätsverlag, 1996

Jean-François Lyotard: The Postmodern Condition, oversatt av Bennington og Massumi, Manchester University Press, Manchester, 1999

Thomas Mann: Ironie und Radikalismus, fra Betrachtungen eines Unpolitischen, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe, Herausgeben von Peter de Mendelssohn, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1983

William Mann: Richard Strauss: A Critical study of the operas, Cassell & Company LTD, London, 1964

Norman Del Mar: Richard Strauss - A critical commentary on his life and works, Vol 1, Barrie and Rockliff, London, 1962

George Marek: Opera as theatre, New York, 1962

George Marek: Richard Strauss, The life of a non-hero, London, 1967

Hans Mayer: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss fra Zur Literatur der Zeit, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1962, s 9-32

Mathias Mayer: Hofmannsthals Elektra: Der Dichter und die Moderne fra Festschrift für Deutsche Philologie, band 110 heft 1, herausgeber: Werner Besch und Hartmut Steinecke, Erich Schmidt Verlag, München 1. Quartal, 1991

Robert Mühlner: Hugo von Hofmannsthals "Ariadne auf Naxos", fra Interpretationene zur österreichischen Literatur, Verlag Ferdinand Hirt, Wien, 1971

Karl J. Naef: Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk, Max Niehans Verlag, Zürich, 1938

Lothar Nickel: "Was bleibt, was bleibt von Ariadne" Hugo von Hofmannsthals „Ariadne auf Naxos“, Anspruch und Widerspruch, fra Wissenschaftliche Schriften, Reihe 3, Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Schulz-Kirchner Verlag, 1993

Peter Nielsen: En modernisme på traditionens grund - Studier i Hugo von Hofmannsthals forfatterskab, ph.d.-avhandling ved Århus universitet, Center for Kulturforskning / Institut for Litteraturhistorie, 2000

Peter Nielsen: En verden uden egenskaber - Robert Musils dannelsesbegreb, fra Edda hefte 4, 1995, Universitetsforlaget, Oslo, 1995

Peter Nielsen: Der Moderne Mythos, Hugo von Hofmannsthals Poetik nach 1896, Arbejdsrapporter nr. 58-98, Center for Kulturforskning, Aarhus Universitet, 1998

Peter Nielsen: Det er skam alvorlig ment med komedien, fra Passage, tidsskrift for litteratur og kritik, nr. 43, Århus, 2000

Steen Beck Nielsen: Mændene uden egenskaber - Litteratur og psykoanalyse I århundredeskiftets Østrig, Speciale fra Institut for Litteraturvidenskab ved Københavns Universitet, arbejdsrapporter fra Institut for litteraturvidenskab, 1986

Nietzsche: Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, Berlin, 1978

Friedrich Nietzsche: Om musik og ord, fra Niels Henningsen: "Den unge Nietzsches lidelser", Forlaget Hovedland, Danmark, 1995

Friedrich Nietzsche: Tilfældet Wagner - Et musikerproblem, 1996

Ovids forvandlinger, på danske vers av Otto Steen Due, Centrum, 1989

Walter Panofsky: Richard Strauss, Partitur eines Lebens, R. Piper Verlag, München, 1965

Max Paddison: Adornos aesthetics of Music, Cambridge University Press, Cambridge 1997

Werner Pfister: Hofmannsthal und die Oper, avhandling fra Universitetet i Zürich, Zürich, 1979

Derrick Puffett: Salome, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge University Press, 1989

Derrick Puffett: Richard Strauss: Elektra, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge University Press, 1989

Hans Reiss: The Writers task from Nietzsche to Brecht, The Macmillan Press LTD, 1978

Ursula Renner og Bärbel Schmid: Hugo von Hofmannsthal – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgnossen, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1991

Ellen Ritter: Über den Begriff der Preaexistenz bei Hugo von Hofmannsthal, fra Germanische Romanische Monatschrift, 22, Atlantis Verlag, Zürich, 1972

Richie Robertson: Ich habe ihm das Beil nicht geben können: the Heroines Failure in Hofmannsthals Elektra. Orbis Litterarum, nr. 41, Blackwell Publishing, Oxford, 1986

Erwin Rohde: Psyche – Seelenkult und Unterblichkeitsglaube der Griechen, Freiburg, 1894

Judith Ryan: Der "allomatische Lösung": Gespaltene Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal, fra Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte, heft 2, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1970, s. 189 – 207

Eginhard Röhlig: Ariadne Bacchus – Weg, Begegnung, Verwandlung: Dialektik einer Figurenbeziehung, fra Opern und Opernfiguren, Festschrift für Joachim Herz, Wort und Musik nr 2, hrgb Ulrich Müller, Franz Hundsnuscher, Verlag Urula Müller-Speiser, Anif/Salzburg, 1989

Ewald Rösch: Komödien Hofmannsthals, N. G. Elwert Verlag, Marburg, 1968

Rüdiger Safranski: Nietzsche – En biografi om hans tænkning, Gyldendal, Danmark, 2000

Astrid Sadreih: Konvention und Widerspruch; harmonische und motivische Gestaltungsprinzipien bei Richard Strauss: am Beispiel ausgewählter Tondichtungen und Opern, Bonn, 1997

Oliver Sayler: Max Reinhardt and his theatre, Benjamin Blom, New York, 1968

Gary Schmidgall: Literature as opera, Oxford University Press, Inc., 1977,

Günter Schnitzler: Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in „Ariadne auf Naxos“ von Hofmannsthal und Strauss fra Musik und Dichtung, Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet, hrsg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert. Band 23 fra Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis die Gegenwart, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1990, s. 373 – 408

Günter Schnitzler: Kongenialität und Divergenz Zum Eingang der Oper Elektra von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss fra Günter Schnitzlers "Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen", Klein-Cotta, Stuttgart, 1979, s. 175-193

Reinhard Schlötterer: Musik und Theater im "Rosenkavalier" von Richard Strauss, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1985

Roswitha Schlötterer: Zum Gesangstil in den Opern von Strauss fra Richard Strauss-Blätter, Neue Folge, Heft 36, Wien, juni, 1996, s. 52-80

Arthur Schopenhauer: Die Welt als Will und Vorstellung, 1805, oversatt til norsk av Helge Salemonsén, Sollum, Oslo, 2000

Carl Schorske : Fin de siècle Vienna – Politics and culture, Vintage Books Edition, 1981

Arnold Schönberg: Harmonielehre, Salzburg, 1922

Arnold Schönberg: The relationship to the text fra Style and Idea, Belmont Music Publishers, 1975

- Willi Schuh: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss – Legende und Wirklichkeit, Carl Hauser Verlag, München, 1964, s. 5–47
- Willi Schuh: Richard Strauss, Jugend und frühe Meisterjahre, Lebenschronik 1864-1898, Zürich, 1976
- Willi Schuh: The stage works of Richard Strauss, Atlantis Verlag, Zürich, 1954
- Willi Schuh: Über Opern von Richard Strauss, Kritiken und essay, Band 1, Atlantis Verlag, Zürich, 1947
- Willi Schuh: Recollections and reflections ed Schuh og oversatt til engelsk av L.J. Lawrence, Greenwood Press, Publishers, Westport Connecticut, 1974, s. 9-17, 112-117
- Marilyn Scott: Order and Masculinity in Hugo von Hofmannsthal's "Reitergeschichte", fra "Geschichte der österreichischen Literatur" ed. Donald Daviau / Herbert Arlt, Rörig Universitätsverlag, 1996
- Elisabeth Steingruber: Sophokleische Dramen, Verlag P. G. Keller, Winterthur, 1956
- Waltraud Stiegele: Hugo von Hofmannsthals "Ariadne auf Naxos. Zu spielen nach dem Bürger als Edelmann der Molière", Entstehungsgeschichte und Metamorphosen, Doktorgradsavhandling, filosofisk fakultet, Ludwig-Maximilian- Universität, München, 1966
- Alexander Stillmark: Time and symbol: Yeats and Hofmannsthal as exponents of lyrical drama, fra Between time and eternity: Nine essays om W. B. Yeats and his contemporaries Hofmannsthal and Blok, ed. Paul Kirschner and Alexander Stillmark, Editions Rodopi. B. V., Amsterdam 1992, s. 103-126
- Richard Strauss: Richard Strauss and Romain Rolland, correspondence, ed. Rollo Myers, Calder and Boyars, London, 1968
- Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, Gesamtausgabe, hrsgb. von Willi Schuh, Atlantis Verlag, Zürich, 1964
- Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: A Working Friendship, The correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal, oversatt av Hanns Hammelmann og Ewald Osers, Vienna House, New York, 1974

- Richard Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen, ed. Willi Schuh, Atlantis Verlag, Zürich, 1949
- August Strindberg: Fröken Julie, Ett Drömspel, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 1994
- Josef Strutz: Die Erkettung des Ich, Hofmannsthals "Die Beiden", Trakls "Kaspar Hauser" und Musils "Die Portugiesin", fra "Geschichte der österreichischen Literatur" ed. Donald Daviau / Herbert Arlt, Rörig Universitätsverlag, 1996
- Walter Thomas: Richard Strauss und seine Zeitgenossen, Albert Langen Georg Müller Verlag, München Wien, 1964
- Leo Treitler: Gender and other dualities of music history, fra Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship, ed. Ruth Solie, University of California Press, 1993
- Barbara Tuchman: Det stolte tårn, Forlaget Forum A-S, København, 1987
- Gerd Uekermann: Myth and psychoanalysis in Hofmannsthals Elektra fra CD-booklet, Wiener Philharmoniker, Solti, Decca, 1967, ©1986
- Fred Olav Vatne: ...her og ein annan stad. Om Hugo von Hofmannsthals bruk av greske myter i librettoane Elektra, Ariadne auf Naxos og Die Ägyptischen Helena, hovedoppgave i idehistorie ved Universitetet i Oslo, våren 2001
- Egon Vietta: Die Entstehung der "Ariadne" im Briefwechsel von Hugo von Hofmannsthal uns Richard Strauss, fra "Das Musikleben", Verlag des Musikleben, Mainz, 1954
- Florece Vilén: Når guderne leger, oversatt av Jens Sigsgaard, Gyldendal, Danmark, 1984
- Richard Wagner: Oper und Drama, bind 7 fra Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main, 1983
- Richard Wagner: Wagner's Aesthetics, utvalg og introduksjon ved Carl Dahlhaus, Edition Musica Bayeruth, 1972
- Michael Walter: Richard Strauss und seine Zeit, Laaber-Verlag, Laaber, 2000
- Christopher Wintle: Elektra and the Elektra-complex fra Salome / Elektra, ed Nicholas John, Opera Guide Series, London, 1988

Kurt Westphal: Wie Richard Strauss arbeitete, fra "Das Musikleben", Verlag des Musikleben, Mainz, 1954

Michael Worbs: Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1983

Hugo Wyss: Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals, Max Niehans Verlag AG, Zürich, 1954

Theodore Ziolkowski: James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt un der modernen deutschen Prosa fra Deutsche Vierteljahr Schrift für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte, heft 4, 35, Stuttgart, 1961

Stephan Zweig: Verden av i går - En europeers erindringer, oversatt av Inger og Anders Hagerup, H. Aschehougs & Co., Oslo, 1948

