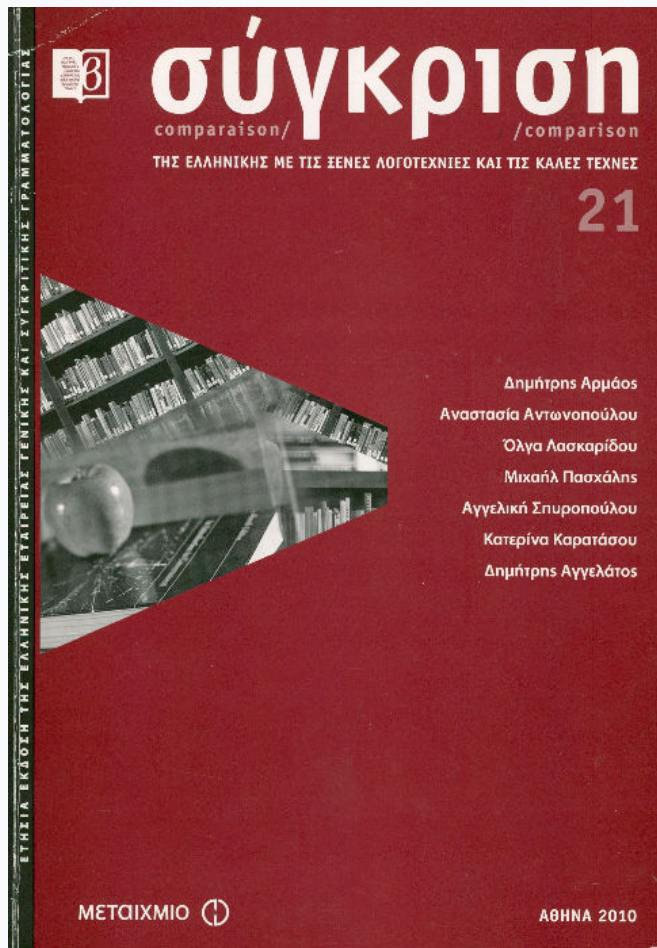


Σύγκριση

Τόμ. 21 (2010)



Η όπερα ως τόπος διακαλλιτεχνικότητας: Η συνεργασία των Ούγκο φον Χόφμανσταλ- Ρίχαρντ Στράους

Αναστασία Αντωνοπούλου

doi: [10.12681/comparison.84](https://doi.org/10.12681/comparison.84)

Copyright © 2017



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Αντωνοπούλου Α. (2017). Η όπερα ως τόπος διακαλλιτεχνικότητας: Η συνεργασία των Ούγκο φον Χόφμανσταλ- Ρίχαρντ Στράους. *Σύγκριση*, 21, 34–52. <https://doi.org/10.12681/comparison.84>

Η όπερα ως τόπος διακαλλιτεχνικότητας.¹
 Η συνεργασία των Ούγκο φον Χόφμανσταλ –
 Ρίχαρντ Στράους

Η όπερα είναι ένα ιδιαίτερο καλλιτεχνικό είδος. Προκύπτει από τη σύμπραξη διαφορετικών τεχνών, διαφορετικών σημειολογικών συστημάτων, τα οποία –και εδώ έγκειται το ενδιαφέρον αυτού του καλλιτεχνικού είδους– λειτουργούν ανά πάσα στιγμή συγχρονισμένα και προσλαμβάνονται από το θεατή ταυτόχρονα: Ποίηση και μουσική εμφανίζονται στην όπερα ως άρρηκτα συνδεδεμένες τέχνες και συνάμα σε σχέση συνεχούς αναφοράς με το οπτικό-εικαστικό μέρος που αφορά τη σκηνή. Η συνύπαρξη των διαφορετικών τεχνών δημιουργεί ένα δυναμικό πλέγμα αλληλεπιδράσεων, μέσω των οποίων τα χαρακτηριστικά του κάθε είδους διατηρούν την ισχύ τους, συνάμα όμως σχετικοποιούνται για να ιδρύσουν μια νέα καλλιτεχνική τάξη. Καθεμία από τις εμπλεκόμενες τέχνες στην όπερα αποτελεί προϋπόθεση για την πραγμάτωση του όλου, το οποίο εξάλλου δομείται από τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση.

Είναι προφανές ότι η ενασχόληση με την όπερα περιλαμβάνει πολλές συγκριτολογικές όψεις διακαλλιτεχνικής φύσεως. Για τη διερεύνηση των σχέσεων ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη μουσική, όχι μόνο στην όπερα αλλά γενικότερα, η συγκριτική φιλολογία υπήρξε, ωστόσο, πάντα επιφυλακτική,² γεγονός που ανάγεται συνήθως στο ότι η μουσική σημειωτικά ως επικοινωνιακή μορφή είναι δυσκολότερο –σε σχέση με τη γλώσσα ή τις εικαστικές παραστατικές τέχνες– να γίνει κατανοητή, καθώς στη μουσική δεν είναι δυνατόν να αποδοθούν περιεχόμενα και σημασίες, και αυτό είναι κάτι που δυσχεραίνει εξ αρχής τις συγκρίσεις.³ Κάθε συγκριτολογική ενασχόληση με την όπερα ξεκινά από το λιμπρέτο, εφόσον είναι σαφές ότι δεν υπάρχει όπερα χωρίς λιμπρέτο. Βρισκόμενο ακριβώς στο σημείο τομής ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη μουσική, το λιμπρέτο ήταν για πολλά χρόνια ένα είδος παραμελημένο από την έρευνα, εφόσον καμιά από τις δύο επιστήμες (μουσικολογία – φιλολογία) δεν είχε ασχοληθεί συστηματικά μαζί του. Τα πράγματα αλλάζουν από τη δεκαετία του 1980 και μετά, όταν ο Ulrich Weisstein εισάγει τον όρο «Λιμπρετολογία» (*librettology, Librettoologie*)⁴ για να χαρακτηρίσει τον φιλολογικό κλάδο που ασχολείται με το λιμπρέτο ως ένα ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος που υπόκειται σε δικούς του ποιητικούς και δομικούς νόμους. Έτσι αρχίζει να αναπτύσσεται επιστημο-

νικά η διερεύνηση των λιμπρέτων με τη δημοσίευση των πρώτων συστηματικών μονογραφιών πάνω στο θέμα.⁵ Το λιμπρέτο ορίζεται ως ένα σκηνικό κείμενο που προορίζεται για μουσική σύνθεση (για συμπλήρωση μέσω της μουσικής).⁶ Αυτός ο διττός ορισμός του λιμπρέτου, δηλαδή η αδιάσπαστη ενότητά του με τη μουσική αφενός και η εξάρτησή του από τη σκηνή αφετέρου, το ξεχωρίζει από κάθε άλλο λογοτεχνικό είδος.⁷ Τα ερωτήματα που προκύπτουν από έναν τέτοιο ορισμό είναι πολλά, λ.χ.: Πώς θα έπρεπε να γραφτεί ένα κείμενο ώστε να είναι συνθέσιμο; Ποιες απαιτήσεις θέτει το καλλιτεχνικό είδος «Όπερα» στα κείμενα; Κατά πόσο η μουσική σύνθεση επηρεάζει τα κείμενα; Και, αντιστρόφως, ως ποιο βαθμό καθορίζει το κείμενο τις μουσικές επιλογές του συνθέτη; Σε ποια σχέση, τέλος, βρίσκεται όλο αυτό με τη σκηνική πραγμάτωση;

Για τη μελέτη των παραπάνω ζητημάτων προσφέρεται ιδιαίτερα η θεώρηση της συνεργασίας του ποιητή Ούγκο φον Χόφμανσταλ με το συνθέτη Ρίχαρντ Στράους. Και αυτό επειδή οι δύο καλλιτέχνες, εκτός του ότι έδωσαν σημαντικά κείμενα στο λυρικό θέατρο,⁸ κατέγραψαν στην πυκνή και ογκώδη αλληλογραφία τους⁹ θεωρητικούς προβληματισμούς πάνω στη σχέση μεταξύ των τεχνών που συγκροτούν την όπερα. Συνάμα ο Χόφμανσταλ, συγγραφέας με βαθύ στοχασμό πάνω στο ίδιο του το έργο, αναπτύσσει αυτές τις σκέψεις και σε άλλα δοκιμακά του έργα. Από αυτές τις πηγές θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των διαφορετικών τεχνών στην όπερα.

Η συνεργασία Χόφμανσταλ – Στράους, «μια από τις εντυχείς στιγμές στην ιστορία της όπερας»,¹⁰ ξεκίνησε το 1906 και διήρκεσε ως το θάνατο του ποιητή, το 1929. Αυτό που οδηγεί αρχικά τον Ρίχαρντ Στράους στον ήδη αναγνωρισμένο ποιητή και θεατρικό συγγραφέα Ούγκο φον Χόφμανσταλ είναι το ενδιαφέρον του για τη «λογοτεχνική όπερα», για μια όπερα δηλαδή που βασίζεται πάνω σε αυθεντικά και απαιτητικά λογοτεχνικά κείμενα. Έχοντας ήδη συνθέσει ο ίδιος την όπερα *Σαλώμη*, βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Όσκαρ Ουάιλντ, ο Στράους στρέφεται προς τη θεατρική *Ηλέκτρα* (1903) του Χόφμανσταλ, αναγνωρίζοντας στο θεατρικό κείμενο ένα δυνατό λιμπρέτο.¹¹ Ωστόσο, προκύπτει ότι το θεατρικό κείμενο χρειάζεται τελικά επεξεργασία προκειμένου να καταστεί κατάλληλο για σύνθεση, γεγονός που οδηγεί τους δύο καλλιτέχνες στην απόφαση να συνεργαστούν για τη δημιουργία αυθεντικών λιμπρέτων. Ήδη από τη εποχή του *Ιππότη με το ρόδο* (1910) ονομάζει ο Χόφμανσταλ τα κείμενα που γράφει για τον Στράους «λυρικά δράματα για την όπερα» και αρχίζει μια συνεργασία μεταξύ τους με ξεκάθαρο καταμερισμό. Ο αρχι-

κός σχεδιασμός του όλου και το περιεχόμενο των ιδεών ανήκει αποκλειστικά στον Χόφμανσταλ. Στην επόμενη βαθμίδα, ωστόσο, όπου συμβαίνει η σταθεροποίηση της δόμησης του δράματος, της ακολουθίας των σκηνών και του καταμερισμού του βάρους ανάμεσα στα λυρικά μέρη και στις στιγμές δράσης, μπορεί να επεμβαίνει και ο συνθέτης με ιδέες και υποδείξεις.¹²

Η συνεργασία τους αναπτύσσεται την εποχή του ονομαζόμενου πλέον κλασικού μοντερνισμού, εποχή κατά την οποία η λογοτεχνία επανεξετάζει το ρόλο της, τις δυνατότητες και τα όριά της, καθώς και τη σχέση της με τα σημειολογικά συστήματα των άλλων τεχνών. Βασική διάσταση αυτών των ζυμώσεων αποτελεί ο σκεπτικισμός των συγγραφέων απέναντι στη γλώσσα, γεγονός που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την ποιητική του μοντερνισμού. Είναι γνωστό ότι ο Χόφμανσταλ ανήκει στους κύριους εκφραστές αυτού του προβληματισμού, όχι μόνο γιατί τον κατέθεσε σε πολλά κείμενά του,¹³ αλλά γιατί ο προβληματισμός αυτός καθόρισε αποφασιστικά τις λογοτεχνικές επιλογές του και τη συγκρότηση της μετέπειτα ποιητικής του. Ο συγγραφέας μετά το 1902 αναπτύσσει πράγματι μια νέα ποιητική η οποία βασίζεται σε μια διενρυσμένη έννοια του κειμένου. Εγκαταλείποντας την ποίηση στρέφεται κατά κύριο λόγο στη σκηνή και δημιουργεί έργα στα οποία η συμβολή της μουσικής, της ζωγραφικής και των τεχνών της κίνησης, όπως ο χορός και η παντομίμα, είναι καθοριστική. Η συγκατάθεση επομένως του Χόφμανσταλ στη συνεργασία με τον Στράους και η επιμονή του για τη συνέχιση αυτής της συνεργασίας, παρά τα προβλήματα που προέκυψαν καθ' οδόν, δεν είναι αποτέλεσμα συγκυρίας αλλά η συνειδητή επιλογή ενός ποιητή, ο οποίος είχε απερίφραστα διατυπώσει τη δυσαρέσκειά του για τα εκφραστικά όρια της γλώσσας και συνάμα την «απεγνωσμένη του αγάπη για τις τέχνες που ασκούνται χωρίς τη διαμεσολάβηση του λόγου».¹⁴

Στην τέχνη της μουσικής έχει αναγνωριστεί ένα φανερό πλεονέκτημα: η ανυπέρβλητη και άμεση δύναμη της επιρροής της, μια δυνατότητα που ξεφεύγει από κάθε ορθολογισμό. Ο Σοπενχάουερ γράφει ότι η μουσική, ακριβώς επειδή δεν είναι εννοιολογική, χαρακτηρίζεται από αμεσότητα, καθαρότητα και δύναμη, στην οποία η ποιητική γλώσσα δεν μπορεί ποτέ να φθάσει, τονίζει δε χαρακτηριστικά ότι «ο συνθέτης φανερώνει την εσώτατη ουσία του κόσμου και τη βαθύτατη σοφία σε μια γλώσσα την οποία η λογική του δεν αντιλαμβάνεται».¹⁵ Και για τον Χέγκελ «η μουσική είναι η τέχνη της ψυχής και απευθύνεται άμεσα στην ψυχή».¹⁶ Ακριβώς ως μια τέτοια τέχνη αντιλαμβάνεται τη μουσική και ο Χόφμανσταλ,¹⁷ την αποκαλεί άλλωστε για αυτούς τους λόγους «ιερή τέχνη»,

«την πιο ιερή από όλες».¹⁸ Σε όλες τις επιστολές που γράφει ο Χόφμανσταλ προς τον Στράους και αναφέρεται στη σχέση «μουσικής – ποίησης» είναι φανερό πως εμπιστεύεται στη μουσική αποφασιστικές όψεις του έργου του, όπως την ενδυνάμωση της έκφρασης των αντιθέσεων και την υποστήριξη των γλωσσικά δύσκολα εκφράσιμων αισθημάτων: «Ποια άλλη τέχνη, αν όχι η μουσική, μπορεί να το πετύχει αυτό;»¹⁹ αναρωτιέται σε επιστολή του προς το συνθέτη. Τα παραδείγματα της «συνειδητής υπόταξης»²⁰ του κειμένου στη μουσική είναι πολλά. Στην επιστολή λ.χ. της 5.7.1911 παρατηρεί ότι το λιμπρέτο της *Αριάδνης* στο τέλος του περνάει από «το παιγνιώδες στο εσωτερικό-ψυχικό» και ότι όλο αυτό είχε σχεδιάσει αποκλειστικά για τη μουσική: «Μόνο για σας, μόνο για τη δική σας μουσική [...] μόνο για σας».²¹ Αλλά και για την απόδοση του «ψυχικά αληθούς» θεωρεί ο Χόφμανσταλ καταλληλότερη την τέχνη της μουσικής.²²

Τα κείμενα που δημιουργεί ο Χόφμανσταλ για την όπερα φαίνεται πως εκπληρώνουν τις ιδιαίτερες απαιτήσεις του λιμπρέτου.²³ Το κυρίαρχο χαρακτηριστικό αυτού του είδους είναι η μουσικότητα,²⁴ και αυτό όχι μόνο με την έννοια ότι η οργάνωση του γλωσσικού υλικού πρέπει να διαθέτει συγκεκριμένες ηχητικές ποιότητες αλλά περισσότερο με την έννοια ότι τα κείμενα πρέπει είναι έτσι οργανωμένα που να επιζητούν τη συμπλήρωσή τους από τη μουσική. Τα κείμενα του Χόφμανσταλ πράγματι υπαινίσσονται, αφήνουν χώρο για αλλαγές και μεταμορφώσεις, με λίγα λόγια ανοίγονται στη μουσική. Ήδη το 1908, στην αρχή δηλαδή της συνεργασίας του με τον Στράους, γράφει ο ποιητής σε επιστολή του ότι δουλεύει τα κείμενά του δίδοντάς τους μια τέτοια «λυρική διατύπωση που να αφήνει το χαρακτηρισμό του όλου στον μουσικό», ενώ αργότερα (1911), αναφορικά με το λιμπρέτο της *Αριάδνης*, παρατηρεί ότι αυτό «θα είναι σαν ένας συρμάτινος σκελετός για να απλωθεί πάνω του η μουσική όμορφα και καλά».²⁵ Εκτός από αυτό το βασικότατο χαρακτηριστικό, τη δημιουργία δηλαδή κειμένων που εμπιστεύονται την τελική αισθητική τους διαμόρφωση στη μουσική, τα λιμπρέτα του Χόφμανσταλ εκπληρώνουν και περαιτέρω θεμελιώδη χαρακτηριστικά του είδους, όπως η συνομία, η απλότητα, η συμπύκνωση και η έκφραση έντονων συναισθημάτων.²⁶ Η συνομία των λιμπρέτων –σε σχέση με το δράμα πάντα– οφείλεται στο ότι μεγάλο μέρος του χρόνου μιας όπερας καλύπτεται από τη μουσική, ενώ συνάμα απαιτείται περισσότερος χρόνος για το τραγουδιμένο κείμενο. Το δεύτερο χαρακτηριστικό, η απλότητα, συνδέεται τόσο με τη δράση όσο και με τη γλωσσική έκφραση. Το λιμπρέτο παραιτείται από την παρουσίαση μιας σύνθετης και περίπλοκης δράσης, από παράλληλες δράσεις, από μακροσκελείς αφηγήσεις και αφηρημένους αναστοχασμούς, ενώ απλότητα χαρακτηρίζει και τη γλωσσική έκφραση. Ο Χόφμανσταλ εκφράζει

στο συνθέτη πράγματι την πρόθεσή του για σύντομα και περιεκτικά λιμπρέτα. Γράφει π.χ. ότι δουλεύει έχοντας κατά νου «τη συντομία», σε άλλο σημείο ότι προσπαθεί να χρησιμοποιήσει «τις λέξεις με οικονομία και ευστοχία», ενώ, τέλος, χαρακτηρίζει ο ίδιος το ύφος του «τηλεγραφικό».²⁷ Ένα τελευταίο ειδο-λογικό χαρακτηριστικό του λιμπρέτου είναι η «μάλλον στατική-αντιθετική δομή του» σε αντιδιαστολή προς τη «δυναμική-συγκρουσιακή δομή» στο δράμα.²⁸ Ισχύει γενικότερα ότι η δραματικότητα στην όπερα προκύπτει από τις μουσικές αντιθέσεις οι οποίες προϋπάρχουν στο λιμπρέτο. Η αντιθετική δομή του λιμπρέτου μπορεί να ιδωθεί και ως πρόνοια του κειμένου για τη μουσική, ιδιαίτερα αν λάβει κανείς υπόψη του ότι η μουσική βασίζεται στην επανάληψη και την αντίθεση:²⁹ «Αν έχω κάποια ποιότητα ως λιμπρετίστας» γράφει ο Χόφμανσταλ, «αυτή έγκειται στο ότι μπορώ να παρουσιάζω αντιθέσεις και στη συνέχεια την αρμονία του όλου».³⁰ Αυτή η αντιθετική δραματολογία –μαζί με τη σχετική συντομία του κειμένου και την απλότητα της δράσης– έχει συνέπειες και στο σχεδιασμό των προσώπων. Στην όπερα έχουμε κατά κύριο λόγο «μια σχηματική παρουσίαση του ιδεώδους – τυπικού»,³¹ και επομένως εδώ η παρουσίαση ξεκάθαρων αντιθέσεων ανάμεσα στις φιγούρες ή τις καταστάσεις είναι σημαντικότερη από την παρουσίαση λεπτών διαφοροποιήσεων.³² Η όπερα δεν παρουσιάζει το σύνολο των αποχρώσεων σύνθετων χαρακτήρων, αντλεί, αντίθετα, το υλικό της σχετικά με τα πρόσωπα από την κιβωτό «του αρχετυπικού».³³

Ο Χόφμανσταλ φαίνεται πως γνώριζε πολύ καλά τα απαιτούμενα χαρακτηριστικά του λιμπρέτου αλλά και τις διαφορές ανάμεσα στο θεατρικό δράμα και το λιμπρέτο. Έτσι, όταν συζητά την πρόταση του Στράους για μια πιθανή μετατροπή ενός θεατρικού του έργου σε λιμπρέτο, παρατηρεί ότι το όλον θα έπρεπε να μεταφερθεί σε ένα επίπεδο «απλούστερο και λυρικότερο», και συγκεκριμενοποιεί αργότερα τις σκέψεις του γράφοντας: «Εκεί που το αρχικό μου κείμενο αποτελείτο από 20, 30 λόγους και αντίλογους, στην όπερα θα πρέπει καθεμία από τις φιγούρες να εκφράσει το αίσθημά της σε μία και μοναδική λυρική φράση».³⁴

Ο Χόφμανσταλ είχε ανάγκη το συνδυασμό των κειμένων του με τη μουσική για να αφήσει πίσω του τη δηλωτική γλώσσα και να προσεγγίσει τη λυρική γλώσσα των λιμπρέτων, όπως την ορίσαμε πιο πάνω. Γράφει στον Στράους: «Μιλάμε για τον ποιητή και τον μουσικό που συνεργάζονται. Ο Corneille με τον Lully, ο Calzabigi με τον Gluck, οι Daronte και Schikaneder με τον Mozart. Ναι, αυτό υπάρχει, κανείς όμως δεν μπορεί να φανταστεί πόσο ανάγκη είχα εγώ να ασχοληθώ με αυτό το είδος».³⁵ Στη συνεργασία με τη μουσική βρίσκει ο Χόφμανσταλ τις απαραίτητες προϋποθέσεις για μια γλώσσα μη εννοιολογική, μη επιχειρηματολογική. Σημειώνει ο συγγραφέας αναφορικά με την όπερα *H*

Αιγυπτία Ελένη: «Δεν μου αρέσει όταν το δράμα κινείται σε διαλεκτικό επίπεδο. Δεν εμπιστεύομαι τον στοχευμένο διάλογο ως κινητήρια δύναμη του δραματικού. Φοβάμαι τις λέξεις. Καταστρέφουν το καλύτερο».³⁶ Είναι φανερό ότι ο Χόφμανσταλ δεν απορρίπτει τη γλώσσα ως μορφή έκφρασης αλλά μια συγκεκριμένη χρήση της γλώσσας. Στρέφεται εναντίον του ψυχολογικού διαλόγου, της διαλεκτικής δομής, εναντίον της λογικής συνομιλίας που οδηγεί σε αποδείξεις και συμπεράσματα. Σε μια λογικά και αποτελεσματικά δομημένη χρήση της γλώσσας ο Χόφμανσταλ αντιπαράθετει τον υπαινιγμό, το «να μεταφέρεις κάτι χωρίς να το ανακοινώνεις», «να λες κάτι με έναν τόνο και όχι με λέξεις»,³⁷ με άλλα λόγια μια γλώσσα λυρική και ανοιχτή στη μουσική.

Είναι αναμφίβολο ότι η μουσική σύνθεση ενός κειμένου αποτελεί πάντα και ερμηνεία του. Στην περίπτωση της όπερας αυτό γίνεται ιδιαίτερα έντονο επειδή εδώ σε ένα συγκεκριμένο κείμενο αντιστοιχείται άμεσα μια μουσική, συμβαίνει δηλαδή η άμεση τοποθέτηση μιας τέχνης απέναντι σε μια άλλη, που σημαίνει αυτομάτως και ερμηνεία μιας τέχνης μέσω μιας άλλης τέχνης. Η μουσική σύνθεση έχει τη δυνατότητα να αλλάζει, να μεταμορφώνει το κείμενο: Μπορεί να εξαιρεί ό,τι υπονοείται, να βαθιάνει τις αντιθέσεις που υπάρχουν στο ποιητικό κείμενο ή, αντίθετα, να αποσιωπά σημεία του κειμένου που απαιτούν ιδιαίτερη προσοχή. Επανειλημμένως ο Χόφμανσταλ –έχοντας συνείδηση της δύναμης της μουσικής– εξηγεί στον Στράους τι ακριβώς προσδοκά από τη μουσική του. Γράφει λ.χ. αναφορικά με την όπερα *Η Αριάδνη στη Νάξο*: «Το ξένο στοιχείο, αυτό το ανατολίτικο-παραμυθένιο από το οποίο περιβάλλεται ο Βάκχος, καθώς και η σκοτεινή δυναμική ατμόσφαιρα θανάτου, αυτό το λυρικό-τρυφερό στο οποίο είναι προσκολλημένη η Αριάδνη, θα πρέπει και τονικά να σχεδιαστούν σε ξεκάθαρη αντίθεση με τον τονικό κόσμο στον οποίο κινούνται η Τσερμπινέτα και ο Αρλεκίνος»³⁸ ή, σε άλλο σημείο και αναφορικά με την ίδια όπερα, εξηγεί ότι το ουσιώδες που συμβαίνει ανάμεσα στον Βάκχο και την Αριάδνη ο ίδιος το έχει αποδώσει στο κείμενό του «τρυφερά, ψυχολογικά, λυρικά» και προτρέπει το συνθέτη να κάνει ακριβώς το ίδιο με τη μουσική.³⁹

Ωστόσο, η μουσική στην όπερα –παρά την ασύγκριτη επιρροή της– σε καμία περίπτωση δεν είναι η μόνη κυρίαρχη δύναμη. Μπορεί αυτή να βάζει την τελική αισθητική σφραγίδα, αλλά το κείμενο είναι αυτό που «κάνει δυνατή τη μουσική»,⁴⁰ με την έννοια ότι αυτό προκαλεί τη δημιουργία της σύνθεσης. Έχουμε δηλαδή μια ξεκάθαρη σχέση αλληλεπίδρασης: Όπως η μουσική οδηγεί το κείμενο στην τελική του σημασία άλλο τόσο και το λιμπρέτο προδιαγράφει, και ίσως προδικάζει ως ένα βαθμό, τη μουσική. Για την αντίληψη του Χόφμανσταλ, το λιμπρέτο είναι μια επεξεργασμένη «γλωσσική παρτιτούρα»⁴¹ η οποία προκα-

θορίζει εν πολλοίς τη μουσική παρτιτούρα. Αυτή ορίζει την εσωτερική δόμηση της όπερας, υποδεικνύοντας ποιο είναι το βασικό κέντρο βάρους και ποια τα δευτερεύοντα θέματα, ποιες οι αντιθέσεις και ποιες οι κορυφώσεις. Αλλά και επιμέρους στοιχεία, όπως το πώς μιλούν οι φιγούρες, πώς αλλάζουν τον τόνο τους, πώς αυτός ανεβαίνει και κατεβαίνει κατά τη διάρκεια του λόγου τους, πώς γίνεται η κατανομή των μερών σόλο και ανσάμπλ, πώς περνάει μια όπερα από το ύφος της απλής συνομιλίας στο ηρωικό άσμα, όλα αυτά προέρχονται από το λιμπρέτο και καθορίζουν σαφώς τις μουσικές επιλογές του συνθέτη.⁴² Αυτή την αντίληψη για τη σχέση μεταξύ ποίησης και μουσικής την αποδέχεται και ο Στράους απολύτως. Εξάλλου ο ίδιος θεωρούσε μουσικά συνθέσιμα μόνο κείμενα υψηλών ποιητικών απαιτήσεων, που περιλάμβαναν την ωρίμανση μιας ποιητικής ιδέας, και στα έργα του Χόφμανσταλ αναγνωρίζει σε μεγάλο βαθμό πραγματωμένο αυτό το ιδεώδες. Δεν είναι λίγες οι φορές που ο συνθέτης συγχαίρει τον ποιητή για τα κείμενά του, διαβεβαιώνοντάς τον ότι η σύνθεση προκύπτει απρόσκοπτα. Γράφει λ.χ. για το λιμπρέτο της όπερας *Η γυναικά δίχως σκιά*: «Το κείμενο είναι λαμπρό, η σύνθεση προκύπτει απίστευτα εύκολα, με προκαλεί συνεχώς, είναι τόσο σύντομο και περιεκτικό. Δημιουργήσατε ένα αριστούργημα»,⁴³ ενώ αναφορικά με την όπερα *Η Αιγυπτία Ελένη* γράφει: «Το κλείσιμο της πρώτης πράξης είναι πολύ όμορφο και σας συγχαίρω για αυτή την ποίηση, την τόσο κατάλληλη για τη μουσική. Έχω ήδη συνθέσει σχεδόν το ένα τρίτο: Στο μεγαλύτερο μέρος η σύνθεση προκύπτει σχεδόν από μόνη της».⁴⁴

Είναι φανερό ότι η όπερα δημιουργείται από το ατέλειωτο παιχνίδι αλληλεπιδράσεων μεταξύ λόγου και μουσικής. Για τον Χόφμανσταλ λόγος και μουσική στην όπερα δεν είναι τέχνες που απλώς «συνεργάζονται, αλλά τέχνες που εισχωρούν η μία μέσα στην άλλη».⁴⁵

Η τρίτη σημαντική διάσταση της όπερας, εκτός από το λιμπρέτο και τη μουσική, είναι το οπτικό-εικαστικό μέρος, η σκηνική πραγμάτωση δηλαδή του έργου. Ο Χόφμανσταλ αποδίδει και στα τρία μέρη την ίδια σπουδαιότητα, μιας και για αυτόν λόγος, μουσική και σκηνική εικόνα αποτελούν μια αδιάσπαστη ενότητα,⁴⁶ και θεωρεί πως εάν δεν συνεργαστούν ισότιμα οι τρεις αυτές δυνάμεις είναι όλο το παιχνίδι χαμένο. Διαβάζοντας την αλληλογραφία των δύο καλλιτεχνών παρατηρεί κανείς ότι για το ζήτημα της σκηνοθεσίας, των σκηνικών και του φωτισμού ανταλλάσσουν αναρίθμητες σκέψεις, συχνά δε έντονες διαφωνίες και αντιπαράθεσεις. Ιδιαίτερα ο Χόφμανσταλ φαίνεται πως έχει τις περισσότερες φορές ένα συγκεκριμένο όραμα για τη σκηνική πραγμάτωση των έργων, το οποίο υπε-

ρασιπίζεται απέναντι στον Στράους με σχεδόν αδιαπραγμάτευτο τρόπο. Στον μεταξύ τους καταμερισμό εργασιών απαιτεί σε επιστολή του κοφτά και απότομα να αναλάβει αποκλειστικά αυτός την ευθύνη για καθετί που σχετίζεται με «το σκηνικό, το εικαστικό και το υφολογικό μέρος».⁴⁷ Και αυτό γιατί η διαμόρφωση του σκηνικού, ο φωτισμός, τα κοστούμια και η σκηνοθεσία, όλος ο τομέας δηλαδή των οπτικών θεατρικών σημείων, αποτελεί ξεκάθαρα ένα αποφασιστικό μέρος του αισθητικού σχεδίου του Χόφμανσταλ.⁴⁸ Όλα αυτά θα τα δούμε εξετάζοντας ως παράδειγμα την όπερα *Η Αριάδνη στη Νάξο*.

Η Αριάδνη στη Νάξο (1916) αποτελεί την πρώτη ριζοσπαστική απόπειρα του Χόφμανσταλ να πραγματοποιήσει το πρόγραμμά του για μια νέα γλώσσα που θα προέκυπτε από την αρμονική σύνθεση διαφορετικών τεχνών (δράμα, χορός, μουσική και ζωγραφική), διαφορετικών λογοτεχνικών παραδόσεων αλλά και διαφορετικών καλλιτεχνικών υφών. Για αυτούς τους λόγους ονομάζει ο συγγραφέας τη συγκεκριμένη όπερα «ένα μοναδικό πείραμα μορφής».⁴⁹ Περιληπτικά η κατάσταση στο έργο έχει ως εξής: Στο σπίτι ενός πλούσιου Μαικήνα διοργανώνεται μια λαμπρή εορταστική βραδιά, για την οποία έχει παραγγείλει ο ίδιος από έναν νεαρό συνθέτη τη σοβαρή όπερα *Η Αριάδνη στη Νάξο* και παράλληλα από έναν άλλο συνθέτη μια εύθυμη όπερα με τίτλο *Η άπιστη Τσερμπινέτα και οι τέσσερις αγαπητικοί της* για ένα διασκεδαστικό κλείσιμο της βραδιάς. Ο υπεύθυνος της βραδιάς προστάζει τελικά, λόγω έλλειψης χρόνου, οι δύο όπερες να παρουσιαστούν μαζί, κάτι που τελικά συμβαίνει παρά τις αντιρρήσεις των συντελεστών της σοβαρής όπερας. Αυτό που ακολουθεί στη δεύτερη πράξη –είναι φανερό ότι πρόκειται για ένα έργο μέσα στο έργο– είναι στην πραγματικότητα η συγχώνευση των δύο έργων, που σημαίνει και των δύο διαφορετικών ειδών όπερας: της σοβαρής όπερας (*opera seria*) και της κωμικής όπερας (*opera buffa*). Αυτό είναι το βασικό εύρημα του έργου· η σημασία του, ωστόσο, δεν εξαντλείται σε επίπεδο μορφής, αλλά επεκτείνεται και σε αυτό των ιδεών. Στην εξέλιξη του έργου, οι αρχικά απολύτως διαφορετικές φιγούρες Αριάδνη και Τσερμπινέτα θα αποδειχθούν συμπληρωματικές και οι αντιθετικές ποιότητες που εκπροσωπούν (πίστη – άπιστία, ασοτηρότητα – ελαφρότητα, θλίψη – χαρά, μοναξιά – κοινωνικότητα) θα οδηγηθούν στη συμφιλίωση. Για την έκφραση όλων αυτών ο Χόφμανσταλ θα ζητήσει βοήθεια από τις άλλες τέχνες: τη ζωγραφική, το χορό, τη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία. Ήδη το 1911, σε μια από τις πρώτες σχετικές με την *Αριάδνη* επιστολές προς τον Στράους, πριν ακόμα από τη συγγραφή του λιμπρέτου, κατονομάζει αναφορικά με τη σκηνική διαμόρφωση του έργου τον γάλλο μπαρόκ ζωγράφο Nicolas Poussin (1594-1665).⁵⁰ Το γεγονός προκαλεί ενδιαφέρον, ιδιαίτερα αν λάβει

κανείς υπόψη του ότι και στις σημειώσεις του 1916, που αφορούν πλέον την τελική διαμόρφωση του έργου, ο συγγραφέας επιμένει στην αναφορά του γάλλου ζωγράφου, εδώ μάλιστα με πιο συγκεκριμένο και επιτακτικό τρόπο: «Αρχαία παραλία με μια σπηλιά. Βράχια. Δέντρα. Ευθείς δρόμοι. Το όλο να προσεγγιστεί με τον τρόπο του Roussin». ⁵¹ Ο Χόφμανσταλ, συγγραφέας που διέθετε βαθιά εξοικείωση με τα έργα της ευρωπαϊκής εικαστικής παράδοσης, γνώριζε το έργο του Roussin ήδη από τη νεότητά του, και είναι βέβαιο πως η ενασχόληση μαζί του παραμένει εναργής τουλάχιστον ως το 1916-17, εποχή που σχεδιάζει το κείμενο «Φανταστική επιστολή του Roussin προς το μέντορά του κύριο de Chantelou». ⁵² Από τις σημειώσεις αυτού του ημιτελούς κειμένου προκύπτει ότι για την αντίληψη του Χόφμανσταλ ο Roussin υπήρξε ένας αναγεωτής της τέχνης, του οποίου η ιδιαιτερότητα έγκειται στην ικανότητά του να συνδέει αρμονικά αντιθέσεις: το πνεύμα με τις αισθήσεις, το μεταφυσικό με το φυσικό, το συναίσθημα με τη λογική, την ηθική με την αισθητική, τα πρόσωπα με τη φύση, το πρωταρχικό στοιχείο με το κατασκευασμένο από τον άνθρωπο, την αρχαιότητα με το χριστιανισμό. ⁵³ Από αυτή την αντίληψη του Χόφμανσταλ για την τέχνη του Roussin –η οποία δεν απέχει από αυτή των ιστορικών της τέχνης– ⁵⁴ κατανοούμε ότι ο συγγραφέας απαιτούσε ένα πουσενικού τύπου σκηνικό ακριβώς επειδή στην εικαστική γλώσσα του ζωγράφου έβλεπε «το οπτικό ισοδύναμο» ⁵⁵ των ιδεών που ήθελε να εκφράσει στην *Αριάδνη*. Συνάμα το έργο του Roussin –ιδιαίτερα οι πίνακές του που παρουσιάζουν μυθολογικά θέματα ή αρχαία τοπία– εκπροσωπεί για τον Χόφμανσταλ μια φυσική και εξαγνισμένη αρχαιότητα που συμβολίζει την ενότητα. Ο Roussin δημιουργεί πράγματι «μια απολλώνια τέχνη» που «αμβλύνει το διονυσιακό» και συμφιλιώνεται με το τραγικό. ⁵⁶ Με την *Αριάδνη* εγκαινιάζει πράγματι ο Χόφμανσταλ μια νέα αντίληψη για την αρχαιότητα, στην οποία κυριαρχεί η κατάφαση της ζωής, η αρμονία και η συμφιλίωση. Πρόκειται για έναν νέο κλασικισμό, ⁵⁷ που έρχεται σε αντίθεση προς την υστερική, διονυσιακή αρχαιότητα που είχε παρουσιάσει ο συγγραφέας στην πρώτη φάση του έργου του, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την *Ηλέκτρα*. Η εκ νέου ανακάλυψη του Roussin στο πλαίσιο των αρχών του μοντερνισμού εναρμονίζεται με τη γενικότερη τάση για αναζήτηση αισθητικών εμπειριών που να ιδρύουν μορφή και τάξη ως απάντηση στη γενικευμένη κρίση της εποχής του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου. Ιδιαίτερα το όψιμο έργο του Roussin προσφέρει στον κλασικό μοντερνισμό ένα όραμα ενότητας και αρμονίας. ⁵⁸ Ο Χόφμανσταλ τοποθετεί την Αριάδνη του σε έναν σκηνικό χώρο του οποίου τα θεατρικά στοιχεία προκύπτουν από τα εξιδανικευμένα αρχαία τοπία του Roussin. Αυτές οι αναφορές και οι υποδείξεις του

Χόφμανσταλ βρίσκονται «στην υπηρεσία μιας σημειωτικής του θεάτρου».⁵⁹ Τα αγνά αισθήματα της Αριάδνης και η μεταμόρφωσή της, η μετάβασή της από την καθαρή θλίψη στην εκπληρωμένη ευτυχία, η άρση των διαφορών και η ενότητα των αντιθέτων, όλα αυτά εκφράζονται ενισχυτικά από ένα «σκηνικό με τον τρόπο του Poussin».⁶⁰

Με τον κόσμο των εικαστικών τεχνών συνδέονται, ωστόσο, και πολλά σημεία του σχεδιασμού του όλου έργου. Το γεγονός λ.χ. ότι ο Βάκχος στο έργο εμφανίζεται σε νεαρή ηλικία παραπέμπει λιγότερο στη μυθολογική και περισσότερο στην εικονογραφική παράδοση, αρκεί να σκεφτεί κανείς τους πίνακες του Τισιανού και του Τιντορέτο με θέμα την Αριάδνη και τον Βάκχο, έργα που γνώριζε ο Χόφμανσταλ.⁶¹ Αλλά και ο σχεδιασμός της φιγούρας της Αριάδνης συνδέεται με τον κόσμο των εικαστικών τεχνών. Η ηρωίδα εμφανίζεται στην εναρκτήρια σκηνή ως κοιμώμενη και σε πολλές σκηνές ως ασάλευτη ξαπλωμένη ή ως ελαφρώς ανασηκωμένη όταν μονολογεί, εικόνα που παραπέμπει κατευθείαν στην εικαστική παράδοση, όπου η Αριάδνη παρουσιάζεται σχεδόν πάντα να κείται, από την περίφημη ελληνιστική Αριάδνη του Βατικανού έως τη μοντερνιστική Αριάδνη του Ντε Κίρικο. Από τον κόσμο των εικαστικών τεχνών έχει εμπνευστεί, τέλος, ο Χόφμανσταλ και για το σχεδιασμό των μορφών της κωμικής όπερας, εφόσον ο συγγραφέας αναφέρει επανειλημμένα το ζωγράφο Jacques Callot, αντιπροσωπευτικό καλλιτέχνη για την *commedia dell'arte*.⁶² Με την αναφορά στον Poussin συνδέεται η πρόθεση για ένα πλήρες αισθητικό σχέδιο που θα μετέδιδε στο θεατή μια αρμονία ανάμεσα στο «βλέπω» και στο «ακούω».⁶³ Ωστόσο, οι πρώιμες, πριν από τη συγγραφή του έργου, αναφορές στον Poussin καθιστούν φανερό ότι ο κόσμος των εικαστικών τεχνών παίζει μεγαλύτερο ρόλο: Συν-καθορίζει τη δημιουργία αυτού του έργου, εφόσον φαίνεται πως ο συγγραφέας σχεδιάζει και από τον εικαστικό κόσμο του ζωγράφου τον κόσμο της Αριάδνης.⁶⁴

Εκτός από τη ζωγραφική, ο Χόφμανσταλ δημιουργεί γέφυρες και με μια ακόμα τέχνη, το χορό, ενσωματώνοντας στην *Αριάδνη* στοιχεία κίνησης και χορού. Ο χορός αποτελεί για το συγγραφέα μια τέχνη η οποία ανακαλύπτει στην κίνηση του ανθρώπινου σώματος μια αληθινή γλώσσα με αναρίθμητες δυνατότητες εκδίπλωσης, αποτελώντας έτσι την αμεσότερη έκφραση της ανθρώπινης εμπειρίας.⁶⁵

Ο χορός στην *Αριάδνη* συνδέεται κατά κύριο λόγο με τη φιγούρα της Τσερμινέτας και έρχεται να υπογραμμίσει τα χαρακτηριστικά της ηρωίδας και του

κόσμου που εκπροσωπεί:⁶⁶ ελαφρότητα, ελευθερία, έλλειψη δέσμευσης, ζωή για τη στιγμή, συνεχής αλλαγή και μεταμόρφωση.⁶⁷ Στην Τσερμπινέτα κυριαρχεί η ενστικτώδης φύση. Εμφανίζεται ανίκανη να αντισταθεί στις ορμές και τις επιθυμίες της, είναι ένα ασταθές πλάσμα που στο έργο γίνεται σύμβολο για το φευγαλέο της ύπαρξης. Ο χορός της Τσερμπινέτας είναι ένας χορός που αποπλανά. Έχοντας συνειδητοποιήσει την αμφίδρομη απιστία που υπάρχει στις ερωτικές σχέσεις αποδέχεται τόσο την πολλαπλότητα των δικών της αισθημάτων, που της επιτρέπουν ταυτόχρονα να αγαπά και να απατά, όσο και την ανδρική απιστία. Αυτή η αστάθεια των σχέσεων αποδίδεται με τον φευγαλέο χαρακτήρα της τέχνης του χορού. Στο κομμάτι της εμφάνισης της Τσερμπινέτας με τους τέσσερις εραστές, η επικοινωνιακή λειτουργία του λόγου έχει ελαχιστοποιηθεί, η σκηνή κυριαρχείται από την κίνηση. Στο παιχνίδι της κίνησης και της παντομίμας η Τσερμπινέτα δίνεται στον καθένα από τους τέσσερις συνοδούς της αλλά δεν ανήκει σε κανέναν. Ο λόγος εδώ, σε αυτό το σημείο του λιμπρέτου, γίνεται ανάλαφρος, η γλώσσα μοιάζει να υπακούει στους κανόνες του χορού. Οι στίχοι της αρχικής στροφής του τραγουδιού της Τσερμπινέτας και των συνοδών της επαναλαμβάνονται και στις άλλες στροφές σε παραλλαγή, απομακρύνονται, επιστρέφουν, δημιουργούν νέους συνδυασμούς, σαν να επρόκειτο για έναν «γλωσσικό χορό».⁶⁸ Ο κόσμος της Τσερμπινέτας αντιπαρτίθεται προς τον κόσμο της Αριάδνης. Η αντίθεση των δύο μορφών εκφράζεται –πέρα από το λόγο και τη μουσική– και μέσα από τον σημειολογικό κόσμο της τέχνης της κίνησης: Εδώ έχουμε ακινησία της Αριάδνης από τη μια μεριά και κίνηση –χορό– της Τσερμπινέτας από την άλλη. Η Αριάδνη, παράδειγμα της απόλυτης πίστης και της αφοσίωσης σε έναν άνδρα, εκπροσωπεί την αρχή της αυστηρότητας. Με την ακινησία της Αριάδνης αποδίδεται η αποξένωση της από τον κόσμο, η πετρωμένη θλίψη της και η επιθυμία θανάτου, στάση που διαχωρίζεται ξεκάθαρα από την ελαφρότητα της κίνησης της Τσερμπινέτας. Είναι φανερό ότι ο χορός γίνεται μια εναλλακτική γλώσσα που τίθεται στην υπηρεσία της νέας ποιητικής του Χόφμανσταλ, μιας ποιητικής που ορίζεται από την υπέρβαση των ορίων του λόγου και τη σύνθεση των τεχνών ως μοναδικού δρόμου αληθινής έκφρασης.

Για να καταστεί δυνατή η σύνθεση των διαφορετικών επιπέδων του έργου, των διαφορετικών καλλιτεχνικών υφών και των διαφορετικών τεχνών σε ένα όλον παράστασης, ο Χόφμανσταλ γνωρίζει πολύ καλά ότι απαιτείται και μια επιπλέον τέχνη: η σκηνοθεσία. Γενικότερα ο Χόφμανσταλ επιμένει ότι η όπερα «για να υπάρξει, για να δημιουργηθεί με μια υψηλότερη έννοια χρειάζεται και μια υψηλότερη μυστική δύναμη πέρα από τη μουσική»,⁶⁹ εννοώντας τη βοήθεια

της σκηνικής πραγμάτωσης. Αναγνωρίζει πόσο σημαντικός είναι για την παράσταση της όπερας «ο επιμελημένος υπολογισμός κάθε κίνησης, κάθε βήματος» ώστε το όλον να μοιάζει με ένα «εναρμονισμένο κονσέρτο και συνάμα με ένα χορό». ⁷⁰ Για τον Χόφμανσταλ, ο μόνος σκηνοθέτης που θα μπορούσε να φέρει εις πέρας τα μεγαλεπήβολα σχέδιά του ήταν ο σπουδαίος γερμανός σκηνοθέτης Μαξ Ράινχαρντ (Max Reinhardt), με τον οποίο είχε συνεργαστεί στο παρελθόν: «Αλλά αυτή η όπερα με την εκλεπτυσμένη ανάμειξη διαφορετικών ειδών δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί, δεν μπορεί καν να υπάρξει, παρά μόνο εάν μια θεατρική μεγαλοφυΐα επιχειρήσει να δημιουργήσει από τα επιμέρους στοιχεία ένα όλον». ⁷¹ Και, όπως για τη σκηνοθεσία έχει κατά νου τον συγκεκριμένο σκηνοθέτη, για τα σκηνικά έχει έναν συγκεκριμένο σκηνογράφο να προτείνει, τον Ernst Stern, τον μόνο, κατά τον Χόφμανσταλ, που θα μπορούσε να πραγματώσει τα απαιτητικά σκηνικά του έργου: «Με την είσοδο του Βάκχου στη σκηνή βρισκόμαστε αμέσως στο κέντρο μεγάλης ποίησης και υψηλής μουσικής. Και εδώ γνωρίζω ακριβώς τι θέλω, αλλά μόνο ο Ράινχαρντ, ο Ράινχαρντ και ο Στερν, μπορούν να μου το πραγματοποιήσουν. Εδώ πρέπει να συμβεί ένα θαύμα με το φωτισμό (σκοτάδι παντού και ένα μαγικό φως από ψηλά), η μικρή σκηνή πρέπει να μεταμορφωθεί σε μια ονειρική μεγάλη σκηνή...» και τελειώνει το ίδιο γράμμα γράφοντας ότι αυτό που ζητά είναι «το μάξιμουμ του *όλου*, όχι μόνο των επιμέρους στοιχείων». ⁷²

Είναι φανερό ότι ο Χόφμανσταλ δουλεύει με την οπτικότητα του σκηνικού χώρου. Τα σχεδιάσματά του περιλαμβάνουν πολλά σκίτσα και υποδείξεις για το σκηνικό μέρος, το οποίο αποτελεί για αυτόν δομικό στοιχείο της όλης «κατασκευής». ⁷³ Πολλές σκηνικές οδηγίες εξάλλου υπάρχουν ενσωματωμένες και μέσα στο ίδιο το κείμενο, συγκροτώντας ένα πλήρες υπο-κείμενο. Το λιμπρέτο του είναι συνάμα και ένα σκηνικό, ένα οπτικό κείμενο. ⁷⁴

Ένα επιπλέον πλεονέκτημα, τέλος, του καλλιτεχνικού είδους «Όπερα» είναι οι συνδυασμοί και οι συνθέσεις που ανοίγονται στο «ταυτόχρονο», η δυνατότητα δηλαδή του είδους να εμφανίζει την ίδια στιγμή διαδικασίες ή καταστάσεις μέσα από τη σύγχρονη συνεργασία διαφορετικών τεχνών, κάτι το οποίο στην τέχνη του λόγου π.χ. θα γινόταν μόνο μέσα από τη χρονική ακολουθία. ⁷⁵ Αυτή η δυνατότητα της όπερας πρέπει να είχε γοητεύσει ιδιαίτερα τον Χόφμανσταλ, αν σκεφτούμε ότι ως μια από τις αδυναμίες της γλωσσικής έκφρασης θεωρούσε το γεγονός ότι στη γλώσσα ήταν αδύνατον να αποδοθεί η σύνθετη στιγμή· αυτή θα έπρεπε να παρουσιαστεί αναγκαστικά μέσα στη χρονικότητα, μέσα δηλαδή

από τη χρονική διαδοχικότητα.⁷⁶ Ο Χόφμανσταλ στην *Αριάννη* πειραματίζεται με τη συγχρονικότητα· εξάλλου η ιδέα του «ταυτόχρονου» αποτελεί εδώ μέρος της όλης σύλληψης. Ήδη το ζήτημα αυτό ακούγεται ξεκάθαρα στον πρόλογο του έργου, όταν ο υπεύθυνος της βραδιάς λέει: «Είναι λοιπόν βούληση του ευγενικού μου κυρίου να σερβιριστούν στη σκηνή ταυτόχρονα τα δύο έργα, το κωμικό και το λυπητερό, με όλα τα πρόσωπα και τη σωστή μουσική, ακριβώς όπως τα παρήγγειλε και τα πλήρωσε». Μάλιστα τα δύο έργα θα έπρεπε να παρουσιαστούν «έτσι ώστε όλη η παράσταση να μην παραταθεί ούτε λεπτό».⁷⁷ Τα ζητήματα που απασχολούν εδώ τον Χόφμανσταλ: Το ερώτημα της σύμπτωσης αντιθετικών δυνάμεων, η «ego» – «alter ego» προβληματική, η σύμπτωση των διαστάσεων του χρόνου αποτελούν συνέχεια των προβληματισμών της πρώτης συγγραφικής του περιόδου. Ωστόσο, το εντελώς καινούργιο σε αυτό το έργο είναι ο πειραματισμός σε επίπεδο μορφής για την απόδοση αυτών των θεμάτων με την ανάμειξη και την ταυτόχρονη παρουσίαση διαφορετικών ιστορικών εποχών, μύθων και καλλιτεχνικών ειδών αφενός και με τη σύνθεση διαφορετικών τεχνών αφετέρου. Αυτό εμφανίζεται για πρώτη φορά στην *Αριάννη*,⁷⁸ θα λέγαμε προγραμματικά, και έχει χαρακτηριστεί «προάγγελος του μεταμοντέρνου».⁷⁹ Το ότι η Τσερμπινέτα π.χ. είναι το alter ego της Αριάννης αποδίδεται στο έργο μέσω της παρουσίασης των αντιθέσεων και της σχετικοποίησής τους την ίδια στιγμή, κάτι για το οποίο συνεργάζονται οι διαφορετικές τέχνες. Στην όπερα, λόγω της σύντηξης κειμένου, μουσικής και εικαστικού μέρους, λόγω της συγχρονισμένης επενέργειας διαφορετικών δυνάμεων, είναι εφικτή η απόδοση του ταυτόχρονου· εδώ δηλαδή ανοίγει ο δρόμος για την υπέρβαση της χρονικής διαδοχικότητας. Ένα ειδολογικό χαρακτηριστικό του λιμπρέτου, άλλωστε, η κυριαρχία της κατάστασης έναντι της δράσης,⁸⁰ ενισχύει περαιτέρω αυτή τη δυνατότητα. Η πλοκή στην όπερα –η οποία διαχωρίζεται από τη λογικά δομημένη δομή της πλοκής στο δράμα– δεν είναι παρά «ένα μέσον για τη δημιουργία καταστάσεων», «ένα εργαλείο για την παραγωγή σκηνικών εικόνων, η ένταση των οποίων έγκειται στη σύνθεση της κάθε ξεχωριστής στιγμής και όχι στην ανάμνηση προηγούμενων ή στην προσδοκία επόμενων».⁸¹ Για τον Albert Gier, η συνταγματική σύνδεση των χωριστών σκηνών ή εικόνων στην όπερα είναι μάλλον χαλαρή, υπερκαλύπτεται από ένα σύστημα παραδειγματικών σχέσεων, οι οποίες σχετικοποιούν τη σημασία της γραμμικής χρονικής ακολουθίας. Έτσι «το νόημα στο λιμπρέτο προκύπτει λιγότερο από το σύνταγμα (γραμμικότητα της αφηγημένης ιστορίας) και περισσότερο από το παράδειγμα (από το δίκτυο των αναπτυσσόμενων σχέσεων μεταξύ των χωριστών σκηνών)».⁸² Ο Χόφμανσταλ εκμεταλλεύεται τη σχετική αυτονομία των χωριστών σκηνών στην όπερα

και τις δυνατότητες που του παρέχει η σύνθεση των τεχνών για να εκφράσει απαιτητικές και δύσκολα εκφράσιμες μέσω της γλώσσας όψεις της προβληματικής του.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι στην όπερα αναγνωρίζει ο Χόφμανσταλ ένα καλλιτεχνικό είδος στο οποίο μπορεί να εφαρμόσει το αισθητικό του σχέδιο για τη δημιουργία έργων πέρα από τα όρια της γλώσσας. Μουσική, κίνηση, χορός και σκηνικό χρησιμοποιούνται από τον ποιητή ως σημαντικές μη γλωσσικές εκφραστικές δυνατότητες, που συμπληρώνουν και ενισχύουν το λόγο. Δεν είναι τυχαίο που σε επιστολή του (1919) ο ποιητής χρησιμοποιεί, για να χαρακτηρίσει την όπερα, τον όρο του Ρίχαρντ Βάγκνερ «Gesamtkunstwerk»,⁸³ συνολικό έργο τέχνης δηλαδή, με την έννοια ότι η όπερα είναι ένας τόπος συνάντησης και σύνθεσης πολλών τεχνών. Ο Χόφμανσταλ αποδεικνύεται ένας ποιητής που γνωρίζει ότι η συνεργασία των διαφορετικών σημειολογικών συστημάτων στην όπερα μπορεί να εμπεριέχει κάποιες δυσκολίες, δημιουργεί, όμως, και νέες σημαντικότερες δυνατότητες, τις οποίες εκμεταλλεύεται στο έπακρον. Εξίσου καλά γνωρίζει ότι αυτό το είδος απαιτεί έναν δημιουργικό θεατή που να έχει την ικανότητα να συνθέτει, «γιατί εντέλει στον εσωτερικό κόσμο του θεατή ολοκληρώνεται και ισορροπεί όλο το παιχνίδι των διαφορετικών δράσεων».⁸⁴

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 Για την απόδοση του όρου «Intermediality / Intermedialität» στα ελληνικά ως «Διακαλλιτεχνικότητα» ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Δημήτρη Αγγελάτο.

2 Ο Ulrich Weisstein το παρουσιάζει αυτό ως αντίφαση, εφόσον διαπιστώνει ότι από καθαρά αριθμητικής απόψεως τα ενδιάμεσα καλλιτεχνικά είδη μεταξύ μουσικής και λογοτεχνίας (όπερα, οπερέτα, μουζικαλ, καντάτα, Lied) είναι πολύ περισσότερα από ό,τι τα είδη που συνδυάζουν εικαστικές τέχνες και κείμενα· βλ. Ulrich Weisstein, «Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?», στο: Ste-

ven Paul Scher (επιμ.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin, Erich Schmidt, 1984, σσ. 40-60: 58. Βλ. επίσης Frank Zipfel, «Machen wir mythologische Oper, es ist die wahrste aller Formen». Zur Bedeutung des Mythos für die Libretti Hugo von Hofmannsthal», στο: Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann, *Komparatistik als Arbeit am Mythos*, Heidelberg, Synchron, 2004, σσ. 153-177: 153.

3 Για το θέμα, βλ. Calvin S. Brown, «Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur

und Musik», στο: Scher, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, σ. 3, και Carl Dahlhaus, «Musik als Text», στο: Günther Schnitzler (επιμ.), *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979, σσ. 11-28.

4 Weisstein, «Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?», και του ίδιου, «Librettology: The Fine Art of Coping with a Chinese Twin», *Komparatistische Hefie 5/6* (1982), σσ. 23-42.

5 Βλ. λ.χ. Albert Gier, *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg, Carl Winter, 1986· του ίδιου, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998· Scher, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*.

6 Ένα τέτοιο κείμενο θα μπορούσε να σχεδιαστεί εξαρχής ή να αποτελέσει επεξεργασία ενός ήδη υπάρχοντος, θεατρικού, κατά κύριο λόγο, έργου από τον ίδιο το συγγραφέα ή από κάποιον τρίτο.

7 Günter Schnitzler, «Entwurf einer Oper aus dem Geist Poussins: "Ariadne auf Naxos" von Hofmannsthal und Strauss», στο: Thomas Koebner (επιμ.), *Ästhetische Existenz – Ethische Existenz: ein zeitgenössisches Entweder – Oder*, München, Text und Kritik, 2008, σσ. 149-170: 150.

8 Τα έργα *Ηλέκτρα* (1908), *Ο ιππότης με το ρόδο* (1910), *Η Αριάδνη στη Νάξο* (1912), *Η γυναίκα δίχως σκιά* (1919) και *Η Αιγυπτία Ελένη* (1924) είναι τα γνωστότερα της συνεργασίας τους.

9 Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, επιμ. Willi Schuh, Zürich, Atlantis, 1978.

10 Günther Schnitzler, «Libretto, Mu-

sik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in *Ariadne auf Naxos* von Hofmannsthal und Strauss», στο: M. v. Albrecht (επιμ.), *Musik und Dichtung. Festschrift für Viktor Pöschl*, Frankfurt am Main, Lang, 1990, σσ. 373-408: 373.

11 Βλ. τις αυτοβιογραφικές αναμνήσεις του Ρ. Στράους: Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, επιμ. Willi Schuh, Zürich / Freiburg, Atlantis, 1957, σ. 229.

12 Για το θέμα, βλ. Françoise Salvan-Renucci, «Die Opernlibretti Hugo von Hofmannsthals. Ästhetik – Struktur – Sprachform. Eine thematische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung musikspezifischer Begriffe», *Jahrbuch für internationale Germanistik*, Reihe B, 13 (1995), σσ. 177-188: 180.

13 Βλ. κατά κύριο λόγο το έργο του *Επιστολή του λόρδου Τσάντος* (*Ein Brief*, 1902) αλλά και το λιγότερο γνωστό *Μια μονογραφία* (*Eine Monographie*, 1895).

14 Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, επιμ. Bernd Schoeller, σε συνεργασία με τον Rudolf Hirsch, Frankfurt, Fischer, 1979, τόμ. Reden und Aufsätze I (1891-1913), σ. 479.

15 Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, επιμ. Arthur Hübscher, τόμ. I, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Wiesbaden, Brockhaus, 1972, σ. 307.

16 Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, σ. 135.

17 Για το θέμα, βλ. Schnitzler, «Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in *Ariadne auf Naxos* von Hofmannsthal und Strauss», σσ. 375 κ.ε.

18 Στην όπερα *Η Αριάδνη στη Νάξο*,

στο: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, τόμ. Operndichtungen, σ. 199.

19 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 199.

20 Ό.π., σ. 215.

21 Ό.π., σ. 131.

22 Ό.π., σ. 186.

23 Για την ποιητική των λιμπρέτων του Χόφμανσταλ, βλ. Frank Zipfel: «Machen wir mythologische Oper, es ist die wahrste aller Formen». Zur Bedeutung des Mythos für die Libretti Hugo von Hofmannsthal's. Reinhold Schlötterer: «Eigentlich-Poetisches» und «der Musik vorgewalter». Hugo von Hofmannsthal's *Ariadne auf Naxos* als Dichtung für die Musik von Richard Strauss», *Hofmannsthal-Jahrbuch* 15/2007: *Jahrbuch zur europäischen Moderne*, σσ. 259-280.

24 Thomas Beck, *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Würzburg, Ergon – Verlag, 1997, σσ. 17 κ.ε.

25 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σσ. 40, 121.

26 Ο Thomas Beck (*Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, σ. 81) διαπιστώνει ότι «κεντρικό χαρακτηριστικό του λυρικού στον Χόφμανσταλ είναι αφενός η συγκέντρωση του περιεχομένου και αφετέρου η υποκειμενικότητα και συναισθηματικότητα της έκφρασης». Για το θέμα, βλ. επίσης Stephan Kohle, «Die Worte sind Formeln, die können's nicht sagen». Musikbegriff und Musikalität Hugo von Hofmannsthal's», *Hofmannsthal-Blätter*, τχ. 31/32 (1985), σσ. 65-71: 66.

27 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σσ. 54, 527, 585.

28 Thomas Koebner, «Vom Arbeits-

verhältnis zwischen Drama, Musik und Szene und ein Plädoyer für eine «Opera impura», στο: Sigrid Wiesmann (επιμ.), *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*, Bayreuth, Laaber-Verlag, 1982, σσ. 65-85: 74.

29 Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, σ. 9.

30 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 130.

31 Beck, *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, σ. 59.

32 Ό.π., σσ. 99-101.

33 Koebner, «Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene und ein Plädoyer für eine «Opera impura», σ. 73.

34 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σσ. 40, 47.

35 Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, τόμ. Operndichtungen, σ. 498.

36 Ό.π., σ. 510.

37 Ό.π., σσ. 511-512.

38 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σσ. 129-130.

39 Ό.π., σ. 125.

40 Ό.π., σ. 216.

41 Βλ. Salvan-Renucci, «Die Opernlibretti Hugo von Hofmannsthal's. Ästhetik – Struktur – Sprachform», σ. 177.

42 Ό.π., σ. 187.

43 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 289.

44 Ό.π., σ. 501.

45 Ό.π., σ. 121.

46 Hugo von Hofmannsthal, *Ungeschriebenes Nachwort zum Rosekavalier* (1911), στο: *Gesammelte Werke*, τόμ. Operndichtungen, σ. 146.

47 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 123.

48 Σε δοκιμακό του κείμενο, εξάλλου, με τίτλο *Η θεατρική σκηνή ως ονειρική εικόνα* (*Die Bühne als Traumbild*, 1903, στο: *Gesammelte Werke*, τόμ. Reden und Aufsätze I, σσ. 490-493) ζητεί από το θέατρο την κατασκευή μιας σκηνής στην οποία ούτε σπιθαμή δεν θα ήταν χωρίς σημασία.

49 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 215.

50 Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, τόμ. Operndichtungen, σ. 286.

51 Ό.π., σ. 294.

52 Τον αναφέρει ήδη στο μπαλέτο *Ο θρίαμβος του χρόνου* (*Triumph der Zeit*, 1900, στο: Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, τόμ. Dramen VI, σσ. 13-52) πάλι ως ιδέα για τη διαμόρφωση του σκηνικού, ενώ το 1917 (29.8), σε επιστολή στον Rudolf Pannwitz, αναφέρει ότι «θα μπορούσε να μιλάει ατέλειωτα για τον Poussin» μιας και η ζωγραφική του «τον απασχολούσε διαρκώς τα τελευταία χρόνια», στο: Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Pannwitz, *Briefwechsel (1907-1926)*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1994, σ. 49.

53 Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, τόμ. XXXI, *Erfundene Gespräche und Briefe*, επιμ. Ellen Ritter, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1991, σ. 193.

54 Βλ. π.χ. Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln, DuMont Schauberg, 1969· Oskar Bätschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München, Prestel, 1982· Hans Körner, *Auf der Suche nach der «wahren Einheit»: Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München, W. Fink, 1988.

55 Ursula Renner, *«Die Zauberschrift*

der Bilder»: Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2000, σ. 471.

56 Ό.π., σ. 479.

57 Έτσι γίνεται κατανοητό γιατί ο Χόφμανσταλ είχε χαρακτηρίσει την ατμόσφαιρα που περιβάλλει την *Αριάδνη* «γκαϊτική» (βλ. Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 170). Πρέπει να αναφερθεί ότι η *Αριάδνη* συνδέεται διακειμενικά με τα έργα του Γκαίτε *Περσεφόνη* (*Proserpina*, 1778) και *Πανδώρα* (*Pandora*, 1807), εφόσον και στα δύο ο γερμανός κλασικός αναφέρει τον Poussin στο σχεδιασμό των έργων και στις δύο περιπτώσεις σχετικά με τη διαμόρφωση του σκηνικού. Κατά τον Γκαίτε ο Poussin ανήκε στους σπουδαιότερους ζωγράφους τοπίων, οι οποίοι *απαθανάτιζαν* τη φύση με την έννοια ότι την καθιστούσαν αιώνια, συνάμα δε το έργο του συμβόλιζε την ενότητα. Για τη σχέση Γκαίτε – Poussin – Χόφμανσταλ, βλ. κυρίως Renner, *«Die Zauberschrift der Bilder»: Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, και Schnitzler, «Entwurf einer Oper aus dem Geist Poussins: “Ariadne auf Naxos” von Hofmannsthal und Strauss».

58 Βλ. ιδιαίτερα τα έργα: *Οι ποιμένες της Αρκαδίας* (1650), *Τοπίο με τον Ματθαίο και τον Άγγελο* (1642), *Η αποκαθήλωση* (1627), *Ορφέας και Ευρυνόκη* (1650-1653), *Ιδανικό τοπίο* (1645-1650), *Τοπίο με τον Διογένη* (1647).

59 Renner, *«Die Zauberschrift der Bilder»: Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, σ. 470.

60 Στο κείμενό του για τον Poussin (βλ. σημ. 53) σημειώνει ο Χόφμανσταλ: «Υπέρτατη επιθυμία. Να μην εγκαταλείπεις το βασίλειο του ονείρου, ενώ βρίσκεσαι στο βασίλειο της ζωής». Ο συγγραφέας βλέπει δηλαδή τον γάλλο ζωγράφο στην οριακή διάσταση που αρνείται να

διαχωρίσει ανάμεσα στο όνειρο και στη ζωή, στην τρυφερότητα και στην αυστηρότητα, στη θλίψη και στην ευτυχία. Σε άλλο σημείο ο Χόφμανσταλ, αναφερόμενος στην τέχνη του Poussin, μιλάει για «αυστηρή τρυφερότητα» (Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, τόμ. Reden und Aufsätze III, σ. 146).

61 Για το θέμα, βλ. Theresia Birkenhauer, «Mythenkorrektur als Öffnung des theatralischen Raums», στο: Martin Vöhler, Bernd Seidenstricker (επιμ.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin, de Gruyter, 2005, σσ. 263-277.

62 Ήδη στο πρώτο σχεδιάσμα της *Αριάδνης* που στέλνει ο Χόφμανσταλ στον Στράους αναφέρει ότι οι τέσσερις ανδρικές φιγούρες που συνοδεύουν την Τσερμπινέτα θα εμφανίζονται ως φιγούρες της commedia dell'arte σε στιλ Jacques Callot (Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, τόμ. Operndichtungen, σ. 286. Βλ. και Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 142).

63 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 152.

64 Schnitzler, «Entwurf einer Oper aus dem Geist Poussins: "Ariadne auf Naxos" von Hofmannsthal und Strauss», σ. 153.

65 Το ενδιαφέρον του Χόφμανσταλ για το χορό εμφανίστηκε αρκετά νωρίς, με την ενσωμάτωση στοιχείων χορού στα έργα του, με τη συγγραφή δοκιμών πάνω στο χορό και τέλος με τη δημιουργία σεναρίων για μπαλέτο.

66 Για το ζήτημα της ενσωμάτωσης της τέχνης του χορού στην *Αριάδνη*, βλ. κυρίως Isabel Capelo Gil, «Poiesis, Tanz und Repraesen-Tanz. Zu Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*», *Colloquia Germanica* 33 (2000), τχ. 2, σσ. 149-162.

67 Το 1911 σημειώνει ο Χόφμανσταλ: «Ο χορός σε κάνει ευτυχομένα ελεύθερο.

Αποκαλύπτει ελευθερία, ταυτότητα» (Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, τόμ. Reden und Aufsätze III, σ. 508).

68 Capelo Gil, «Poiesis, Tanz und Repraesen-Tanz. Zu Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*», σ. 157.

69 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 153.

70 Ό.π., σ. 153.

71 Ό.π., σ. 149.

72 Ό.π., σ. 164

73 Ό.π., σ. 215.

74 Γράφει ο ποιητής στον Στράους ότι ο σκηνοθέτης Μαξ Ράινχαρντ τον θεωρούσε ως τον μοναδικό συγγραφέα που μπορούσε να φτιάξει για τα έργα του ένα πλήρες τετράδιο σκηνοθεσίας, όπως ακριβώς έκανε ο ίδιος (Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 178).

75 Για το θέμα, βλ. Schnitzler, «Entwurf einer Oper aus dem Geist Poussins: "Ariadne auf Naxos" von Hofmannsthal und Strauss», σ. 151.

76 Βλ. και Schnitzler, «Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in *Ariadne auf Naxos* von Hofmannsthal und Strauss», σ. 379.

77 Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, τόμ. Operndichtungen, σ. 193, εδώ σε μετάφραση Ιωάννας Μεϊτάνη, στο: Ρίχαρντ Στράους: *Η Αριάδνη στη Νάξο*, Αθήνα, εκδόσεις Εθνικής Λυρικής Σκηνής, 2009, σ. 42.

78 Γράφει σχετικά ο Χόφμανσταλ: «Πιστεύω ότι αυτό μπορεί να είναι κάτι πολύ γοητευτικό, ένα νέο είδος που ακουμπάει σε παλιότερα, όπως κάθε εξέλιξη διαγράφει σπειροειδή πορεία» (Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 113).

79 Schnitzler, «Entwurf einer Oper aus dem Geist Poussins: "Ariadne auf Naxos" von Hofmannsthal und Strauss», σ. 164.

80 Gier, *Das Libretto. Theorie und Ge-*

schichte einer musikoliterarischen Gattung, σ. 14.

81 Carl Dahlhaus, «Zur Dramaturgie der Literaturoper», στο: Sigrid Wiesmann (επιμ.), *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*, Bayreuth, Laaber-Verlag, 1982, σσ. 147-180: 151.

82 Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, σ. 8, και του ίδιου: «A = B? Von der Kunst des Weglassens und (des Hinzufügens) im Opernlibretto», στο: Uwe Harten (επιμ.), *Bruckner – Symposion. Fassungen – Bearbeitungen Vollendungen*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1998, σσ. 9-16: 10.

Ο Carl Dahlhaus εξάλλου μιλάει για μια ασυνεχή χρονική δομή στην όπερα σε αντίθεση με τη χρονική συνέχεια του δράματος: του ίδιου, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München, E. Katzbichler, 1983, σ. 25.

83 Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, σ. 442. Στην ίδια επιστολή συνεχίζει γράφοντας ότι η όπερα έτσι ήταν πάντα, ήδη από τη στιγμή της γέννησής της, και όχι από τον Βάγκνερ και μετά.

84 Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, τόμ. Reden und Aufsätze II, σ. 316.

ZUSAMMENFASSUNG

ANASTASIA ANTONOPOULOU: Die Oper als Ort von Intermedialität. Zur Zusammenarbeit zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss

Die Oper ist eine besondere Gattung, die durch das Zusammenwirken von unterschiedlichen Zeichensystemen entsteht. Literatur, Musik und Bildende Kunst, die mit der Realisierung des Szenischen zusammenhängt, befinden sich stets in der Oper im wechselseitigen Bezug. Dazu kommen noch die Regie, die Kostüme und die Beleuchtung, sowie die Künste der Bewegung. Der Aufsatz untersucht das Spiel der Wechselwirkungen zwischen diesen Künsten in der Oper am Beispiel der Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal, einer von den Hauptvertretern der Sprachskepsis der Moderne, gründet nach der »Chandos-Krise« (1902) eine neue Poetik, die auf einen erweiterten Sprach- und Textbegriff basierend, sich anderen semiotischen Systemen öffnet. Anhand der Oper *Ariadne auf Naxos* wird Hofmannsthals Opernauffassung als ein »Gesamtkunstwerk« gezeigt. Der Dichter schafft ein sprachlich sparsames Libretto, das seine volle Bedeutung erst durch die Musik, die Malerei, den Tanz und die Regie erlangt.