

揭開理查·史特勞斯首版《納克索斯島上的阿莉雅德娜》形式之謎： 框架、歌劇與轉場

陳怡文

摘 要

在《理查·史特勞斯作品目錄》（*Richard Strauss Werkverzeichnis*, by Franz Trenner）裡，有兩部作品標題皆為《納克索斯島上的阿莉雅德娜》，其作品編號分別為：TrV. 228（1912）及 TrV. 228a（1916）。但藉由作品的副標題便可明白兩者之獨立形式：首版 TrV. 228 包含了話劇配樂及歌劇兩種音樂形式；新版 TrV. 228a 則是純粹的歌劇。然而，首版作品本身即帶有在現實中難以被演出的缺陷，隨著新版本的出現，首版的演出機會更被壓縮，再加上史特勞斯總集（Richard Strauss Edition）中並未收錄首版作品之樂譜，使得今日大眾難以辨查其樣貌。

首版《納克索斯島上的阿莉雅德娜》具有三個部份：框架、歌劇及轉場，各有其戲劇目的及內涵，作品的音樂結構組織也相當複雜。幸而作曲家與詩人的信件往來，清楚記錄了作品的形成過程，讓它的繁複有機會被釐清。本文擬利用劇本及信件為主要研究工具，輔以樂譜相對照，嘗試尋回首版《納克索斯島上的阿莉雅德娜》那逐漸被遺忘、模糊不清的本然樣貌。

關鍵字：《納克索斯島上的阿莉雅德娜》、理查·史特勞斯、霍夫曼斯塔、《暴發戶》、1912 年首版《納克索斯島上的阿莉雅德娜》

The Genesis of the First Version of Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal's *Ariadne auf Naxos*: the Frame, the Opera, and the Transitional Scene

Yi-Wen Chen

Abstract

According to *Richard Strauss Werkverzeichnis* by Franz Trenner, there are two works under the identical title of *Ariadne auf Naxos*, TrV. 228 and TrV. 228a, completed in 1912 and 1916 respectively. With their subtitles, it is obvious that the two versions have their individual forms. Whereas the first version incorporates two distinctive musical forms, incidental music and opera, the second version adopts the pure form of an opera. Due to several flaws for production, the first version has been difficult to stage. With its omission from the Richard Strauss Edition and the completion of the second version, the first version is doomed to oblivion and rarely appreciated by the general public.

The first version of *Ariadne auf Naxos* consists of three parts: the frame, the opera, and the transitional scene. All three parts have its theatrical functions and meanings and are given a rather complicated musical structure. Fortunately, the correspondence between the composer and the poet records the development of the work, which makes it possible for the complexity of the work to be clarified. Based on the libretto and letters and with the aid of scores, this paper unveils the original contour of the first version of *Ariadne auf Naxos* and retrieves the work from obscurity.

Keywords: *Ariadne auf Naxos*, Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, *Der Bürger als Edelmann*, the first version of *Ariadne auf Naxos* in 1912

一、前言

作曲家理查·史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）與詩人雨果·馮·霍夫曼斯塔（Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929）兩人前後二十年的合作關係，堪稱歌劇史及文學史上的一段傳奇，總為人津津樂道。史特勞斯的作品中，共有六部歌劇、一部芭蕾舞劇的劇本係出自霍夫曼斯塔筆下，¹《納克索斯島上的阿莉雅德娜》（*Ariadne auf Naxos*）² 則為第三部歌劇，也堪謂兩人「首次」如詩人自己所稱「如齒輪般地」（wie ein Zahnradwerk）³ 彼此合作無間的成果。在這之前，史特勞斯歌劇《艾雷克特拉》（*Elektra*）的劇本，乃作曲家直接以霍夫曼斯塔的話劇劇本為基礎刪改而成；在另一部歌劇《玫瑰騎士》（*Der Rosenkavalier*）中，仍可看見話劇劇本的影子，霍夫曼斯塔還是無法全然跳脫話劇寫作的影響。⁴《阿莉雅德娜》的創作是出於偶然，非計畫中的工作，其後又經多次改寫，它的特性猶如史特勞斯回憶所述：「《阿莉雅德娜》，最終切割成三部分——如知名的九頭蛇神話——，又拆解成兩部新喜劇。」⁵ 作曲家言下的「三部份」，應是本文標題所示之框架、歌劇與轉場；拆解後的兩部新喜劇，則應指兩部獨立、類型相異的戲劇：歌劇《阿莉雅德娜》（1916）以及霍夫曼斯塔的話劇《暴發戶》（*Der Bürger als Edelmann*,

¹ 六部歌劇先後為《艾雷克特拉》（*Elektra*, 1909）、《玫瑰騎士》（*Rosenkavalier*, 1911）、《納克索斯島上的阿莉雅德娜》（*Ariadne auf Naxos*, 1912）、《沒有影子的女人》（*Die Frau ohne Schatten*, 1919）、《埃及的海倫》（*Die ägyptische Helena*, 1928）、《阿拉貝拉》（*Arabella*, 1933）；舞劇為《約瑟夫傳奇》（*Josephslegende*, 1914）。

² 由於《納克索斯島上的阿莉雅德娜》中文名稱甚長，本文此後以《阿莉雅德娜》簡稱之。

³ 創作《阿莉雅德娜》過程中，1911年5月25日，霍夫曼斯塔向史特勞斯說明：「不能只是一同工作，而是要彼此完全交融地工作」；日後，1922年7月31日，作家又再表明：「在戲劇上，必須要如齒輪般相互咬合地工作。」引文分別出自 Willi Schuh ed., *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal Briefwechsel* (Zürich: Atlantis, 1978), 121, 479。

⁴ 請參見 Stephan Kohler, “Musikalische Struktur und sprachliches Bewusstsein. Quellenkritische Ansätze zur Erforschung der Wort-Ton-Relation bei Richard Strauss,” *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 10 (1990): 121。

⁵ Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, ed. Willi Schuh (Mainz: Schott, 2014), 238。

1918)。今日習慣稱 1912 年首演之《阿莉雅德娜》為「首版」《阿莉雅德娜》，稱 1916 年首演的為「新版」《阿莉雅德娜》。無論於阿索夫（Erich H. Mueller von Asow, 1892-1964）的《理查·史特勞斯主題目錄》（*Richard Strauss Thematisches Verzeichnis*）或特雷納（Franz Trenner, 1915-1992）的《理查·史特勞斯作品目錄》（*Richard Strauss Werkverzeichnis*）中，兩版歌劇《阿莉雅德娜》皆列於「作品編號 60」（Op. 60）之下，⁶ 主標題皆為《納克索斯島上的阿莉雅德娜》（*Ariadne auf Naxos*），但副標題不同，明白提示了作品的相異內容型態：首版為「雨果·馮·霍夫曼斯塔的獨幕歌劇。在莫里哀《暴發戶》之後演出」（*Oper in einem Aufzug von Hugo von Hofmannsthal. Zu spielen nach dem „Bürger als Edelmann“ des Molière*）；新版為「雨果·馮·霍夫曼斯塔之附有前言的獨幕歌劇，新編」（*Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel von Hugo von Hofmannsthal, Neue Bearbeitung*）。

首版《阿莉雅德娜》的副標題明白透露了，獨幕「歌劇」《阿莉雅德娜》與莫里哀（筆名 Molière，原名 Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673）的「話劇」《暴發戶》之間，有著無法脫離彼此的密切關係，必先演出《暴發戶》，再演出歌劇；音樂上，中途音樂無休止的「歌劇」與具明確音樂段落的「話劇」配樂，相互交織在一起。至於 1916 年新版《阿莉雅德娜》，則不再與莫里哀《暴發戶》有所關聯，但保留了後方的歌劇，並在前方多了個〈前言〉（*Vorspiel*）。然而，首版劇本中，除了「歌劇」與「話劇」這兩部份的台詞、歌詞外，還比樂譜多了個「轉場」（*Zwischenspiel*），此乃意味這安插在「歌劇」與「話劇」之間的「轉場」，沒有配上音樂。⁷ 因之，完整首版《阿莉雅德娜》依序應包含「話劇」、「轉場」、「歌劇」三個部分，是「混合劇

⁶ 「作品編號 60」（Op. 60）是史特勞斯生前給予的編號。無論首版或新版《阿莉雅德娜》，樂譜在史特勞斯生前皆已付梓，同時也是劇院經常上演的劇目。其它有關史特勞斯作品目錄的資料，請參考蔡永凱，〈理查·史特勞斯樂團歌曲研究〉（國立臺灣師範大學博士論文，2013），43-47。

⁷ 1912 年出版的劇本（*Textbuch*）上，「轉場」的場景說明及劇本，乃直接放置在《暴發戶》及《阿莉雅德娜》中間，並無針對「轉場」特別給予標題。而在《霍夫曼斯塔全集：戲劇 V》（*Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke: Draven V*）中，則已標出它的標題：「轉場」（*Zwischenspiel*）。據此可推測，兩位作者在創作當時，尚未將這個沒有配樂的場景明確定義為「轉場」，僅於往來信件裡傳達其具有「轉場功能」之訊息，直至編輯霍夫曼斯塔全集時，才明白地賦予「轉場」標題。

種」之形式。首版首演四年後出現的新版《阿莉雅德娜》，形式則為單純的「歌劇」。隨著新版作品的演出增加，首版作品的演出機會被壓縮，出版社亦不再印行首版總譜。⁸ 另一方面，許多《阿莉雅德娜》的相關研究均針對新版討論，使得首版的作品樣貌在大眾的認知裡，逐漸變得模糊不清。

史帝格勒（Waltraud Stiegele）的博士論文（1966）⁹ 交待了《阿莉雅德娜》自 1912 年誕生以來的形成史，包含最初之結合框架與歌劇、歷經 1916 年之純粹歌劇、至 1918 年的獨立話劇（僅配樂）之三種相異型態，尤其第一章即說明作品起源、比較霍夫曼斯塔改編之《暴發戶》與莫里哀原作間的差異、分析框架與歌劇間的銜接方式。但是，作者闡釋的角度與手法，對於詳盡理解、澄清首版《阿莉雅德娜》之「框架」、「歌劇」與「轉場」三部份之形成史及彼此關係而言，仍有所不足。再者，作者乃由文學角度出發，側重分析及詮釋霍夫曼斯塔的劇本，缺乏與史特勞斯的「樂譜」做交互參照與比較，故無法讓首版《阿莉雅德娜》的「音樂」內容與「劇本」起有效關聯。劇本與音樂的闡釋各自分家，再加上作品缺乏演出機會，時至今日，大眾對首版作品所能理解的程度，便不言可喻。

由於作品的「創新性」引發了諸多待雙方討論的問題，便在創作過程中留下了數量繁多、內容詳盡、頻率緊湊的信件。這些極其繁雜的信件史料，若非依時間先後仔細閱讀、比較，在某些層面反而會成為理解首版《阿莉雅德娜》的障礙，常造成杯弓蛇影、斷章取義、言不及義、過度詮釋、甚至顛倒因果之情事。¹⁰ 另一方面，作品的形式內容本不單純，史特勞斯與霍夫曼

⁸ 理查·史特勞斯總集（Richard Strauss Edition）是一套由作曲家的孫子理查·史特勞斯博士出版發行之包含二系列、卅冊的樂譜集。雖然此套樂譜集不是供學術研究用之評論版本，其內容卻幾乎包括了史特勞斯所有重要的作品，不僅重新複印原已出版的作品，甚至還將較次要、尚未付梓的樂譜也納入其中。第一系列（第 1 至第 18 冊）於 1996 年由修特（Schott）印行，包含戲劇、與舞台製作相關之作品；第二系列（第 19 至第 30 冊）於 1999 年由彼得（C. F. Peters）印行，內容主要為器樂作品。此套樂譜集中，第 6 冊為新版《阿莉雅德娜》，第 7 冊為《暴發戶》（Op. 60, III / TrV. 228b），《暴發戶》管弦樂組曲（Op. 60, IIIa / TrV. 228c）則置於第 28 冊中。樂譜集收納了作品編號 60 下的三部作品，惟首版《阿莉雅德娜》未被收錄在其中。

⁹ Waltraud Stiegele, *Hugo von Hofmannsthals "Ariadne auf Naxos. Zu spielen nach dem Bürger als Edelman des Molière." Entstehungsgeschichte und Metamorphosen* (Inaugural Dissertation, Universität München, 1966).

¹⁰ 在淺顯、簡易的手冊中介紹此作品時，經常無法將首版作品的各段落結構交代清

斯塔兩位創作者，必須經歷多次往返構思、討論、決定、執行等步驟，才得以進展到最終「展現成果」的階段。若僅藉書信、劇本文獻，依然無法窺探首版《阿莉雅德娜》的全貌，主因在於缺乏「樂譜」之故。故為了彌補詮釋歌劇劇本卻缺乏討論音樂之憾，本文將同時以劇本、信件及樂譜三者做為主要研究文本，嘗試還原作品的本然形式結構，並藉以澄清諸多令人費解的作品形成原因及過程。

二、「框架」與「歌劇」的形成——《暴發戶》 與《阿莉雅德娜》

《阿莉雅德娜》的創作緣由，實應追溯至《玫瑰騎士》首演前的排練情況。儘管《玫瑰騎士》節目單上的導演名字寫的是托勒（Georg Toller, 1862-1939），但這位導演在作品首次排練時，卻使兩位作者感到喪氣，並且鬧得甚不愉快。¹¹ 幸而因史特勞斯央請而前來協助的萊茵哈特（Max Reinhardt, 1873-1943）給予熱情協助，最終才有令人滿意的結果。¹² 於是，兩位作者為

楚，更遑論能夠處理首版及新版間的沿革脈絡。尤其首版的「轉場」與新版的〈前言〉間的關係，更是帶給人模糊、錯誤的概念。另一方面，許多文學界學者未以樂譜為基礎來探討音樂，並更進一步利用謬誤的歌劇史觀、音樂史觀來詮釋劇本，導致時常發生以字面文句來評判音樂優劣之現象。某些音樂學者甚至沿用這些謬誤觀點，做為討論事件發生地之象徵意義、作品風格、樂團編制、作品的時代意義等之前提。惟因篇幅限制及行文脈絡，此些例證將留至後面（見本文三、歌劇《阿莉雅德娜》的創作思考）進一步詳細說明。

¹¹ 托勒是薩克森皇家劇院的（Königlich Sächsischen Hofoper）的導演，史特勞斯之前的歌劇《艾雷克特拉》亦由他執導演出。霍夫曼斯塔在 1911 年一月中至月底期間寫給年輕寡婦歐童妮（Ottonie Gräfin Degenfeld-Schonburg）的信，數度提及此事，請參見 Marie Therese Miller Degenfeld ed., *Hugo von Hofmannsthal Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986). 事件發生時，史特勞斯依然向指揮舒赫（Ernst von Schuch, 1864-1914）表示對導演托勒的敬重、感激之情。請參見 Gabriella Hanke Knaus ed., *Richard Strauss – Ernst von Schuch: ein Briefwechsel* (München: Richard-Strauss-Gesellschaft, 1999), 161-162 & 169。

¹² 史特勞斯回憶《玫瑰騎士》的首演時指出，在彩排時，他就看出托勒簡直無法導演此劇，故才向劇院經理塞巴赫（Nikolaus Graf von Seebach, 1854-1930）提出讓

了感謝萊茵哈特的鼎力相助，遂決定特地創作一部「小型歌劇」做為致謝禮。1911年1月21日，《玫瑰騎士》首演前五日，霍夫曼斯塔致父親霍夫曼（Hugo August Peter Hofmann Edler von Hofmannsthal, 1841-1915）的信中，即明確表明此項構想：

我真地相當享受這樣的生命氛圍及環繞在我身旁的一切，尤其是萊茵哈特的性格，且現在所有情況都讓我感到無比愉悅且精力充沛。對我而言，史特勞斯實在出奇地絕妙，全然理解我腦中的想法，又由於深受萊茵哈特的魅力吸引，並萬分感謝他在德勒斯登的協助，故我們要共同創作一部僅給室內樂的小歌劇（eine ganz kleine Oper），以讓萊茵哈特能夠安插在話劇中（Schauspiel）演出；雖然這是一項插入在原訂計畫裡的小工作（Zwischenarbeit），為了此目的，我還要改編一部迷人的莫里哀戲劇《艾斯卡巴尼阿斯的女伯爵》（Comtesse d'Escarbagnas），但這的確在整個演出季都能對萊茵哈特有所助益。¹³

由此可見，兩位作家的目標明確：共同創作一部「小歌劇」，以向萊茵哈特表達謝意，且這部「小歌劇」係要安插在由萊茵哈特導演的話劇中。然而，隨時間進展，霍夫曼斯塔欲以哪一部話劇作為包覆這部「小歌劇」的框架，則先後有著不同想法與嘗試，並非一開始即決定採用莫里哀的《暴發戶》。最初，如信件引文所述，霍夫曼斯塔欲以《艾斯卡巴尼阿斯的女伯爵》做為

萊茵哈特前來協助之建議。請參見 Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, ed. Willi Schuh (Mainz: Schott, 2014), 233-234；羅基敏，〈文字與聲音－淺談理查·史特勞斯的歌劇思考〉，《發現理查·史特勞斯》（台北：國立中正文化中心，2006），59；羅基敏，〈「音樂是神聖的藝術」－史特勞斯與霍夫曼斯塔的《納克索斯島上的阿麗雅德妮》〉，《理查·史特勞斯－納克索斯島上的阿麗雅德妮》（臺北市立交響樂團2014年度歌劇節目冊），14-15。

¹³ 本文引自 Hugo von Hofmannsthal, "Ariadne auf Naxos: Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel," In *Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke 24*, ed. Manfred Hoppe (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1985), 60-61.；Leonhard M. Fiedler, *Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen* (Darmstadt: Agora, 1974), 36；根據 Deutsches Literaturarchiv (Marbach a. N.)，此封信未收錄於已出版之信件集中，原信件現應收藏於柏林。這封信件由費德勒（Leonhard M. Fiedler）於1972年首次公開發表，請參見 Leonhard M. Fiedler, *Max Reinhardt und Molière* (Salzburg: Otto Müller, 1972), 9-10.

「歌劇」之框架，且這部戲劇若沒有如此安插歌劇，是無法演出的。¹⁴ 儘管霍夫曼斯塔原本欲將歌劇安插在話劇《艾斯卡巴尼阿斯的女伯爵》中的意圖甚是明確，¹⁵ 但最後卻放棄了。放棄使用這部莫里哀作品的原因不明，也許最初作家僅清楚知道，他需要一個框架，卻無考慮在這部戲劇中安插一部歌劇的適當性，並在審慎思考後，發現《艾斯卡巴尼阿斯的女伯爵》這框架的戲劇要旨與風格，難以與計畫安插其中的「歌劇」彼此相容，故捨棄了這個主意。

除此之外，霍夫曼斯塔還曾嘗試自己寫作框架。1913 年 2 月 13 日，此時，首版《阿莉雅德娜》已首演，他於給史特勞斯的信中提及：

我感到相當奇特，兩年前，當我要寫作《阿莉雅德娜》時，竟打算自己創作框架，那是部發生在波西米亞城堡中的小型、詼諧喜劇，一位年輕的女繼承人與三位追求者，在城堡中預訂了歌劇團與面具團的演出——，而我刻意終止，為的是不讓您的創作因與一部「霍夫曼斯塔的喜劇首演」牽扯在一起，而遭受波及。¹⁶

霍夫曼斯塔最晚在 1911 年 2 月 15 日，就應已開始草擬信裡所提及的「自己設計」的框架，標題為《機靈的女伯爵》(*Die kluge Gräfin*)；¹⁷ 四頁草稿紙上，記錄著與上述信件相符的故事內容：波西米亞、城堡、歌劇團、喜劇團等；¹⁸ 「歌劇團」與「面具團」兩個字眼，乃首次在《機靈的女伯爵》裡被

¹⁴ 請參考 *Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke* 24, 61。

¹⁵ 1911 年 2 月 4 日，霍夫曼斯塔寫給凱斯勒 (Harry Grafen Kessler, 1868-1934) 的信中還談及這部戲劇：「演員缺乏創作力，對我而言不是新鮮事。對於像《艾斯卡巴尼阿斯的女伯爵》這麼一部小巧、精緻的東西，你欲把誰列為考慮對象？出於個人的堅持，我必須將克拉格 (Craig) 排出在外。」引文出自：Hilde Burger ed., *Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler Briefwechsel 1898-1929* (Frankfurt am Main: Insel), 1968。

¹⁶ *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 215.

¹⁷ 草稿紙上記錄著日期：1911 年 2 月 15 日。在這之前，霍夫曼斯塔為了參與《玫瑰騎士》首演 (1911 年 1 月 26 日)，前往德勒斯登，隨後又去了柏林。2 月 15 日，他應正在自柏林歸返奧地利羅島恩 (Rodaun) 的途中，並開始起草創作自己的框架。請參見 *Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke* 24, 65-66；與地點羅島恩相關內容，請參見本文註腳 27。

¹⁸ 請參見《霍夫曼斯塔全集 17》：“*Die kluge Gräfin*,” In *Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke* 17: *Dramen* 15, ed. Gudrun Kotheimer and Ingeborg Beyer-Ahlert

提及。或許霍夫曼斯塔此刻對於《阿莉雅德娜》的想法，未必如定版後那樣將歌劇團與面具團交叉混合演出，無可否認地，劇中被訂製的節目中，同時包括了「歌劇團」與「面具團」兩者。後來，劇作家出於不危害「史特勞斯」的歌劇的獨立性，故又放棄自己寫作框架的想法，轉而尋求另一部現成的喜劇，選中的是莫里哀的《暴發戶》。¹⁹

在霍夫曼斯塔開始設計框架約一個月後，3月17日，史特勞斯向霍夫曼斯塔表示：「您向我陳述的《石頭之心》（*Steinernen Herzen*）及小巧的莫里哀，真讓我興奮。這個夏天，沒有東西可讓我工作了。創作交響曲已不再讓我愉悅。」²⁰ 可見霍夫曼斯塔已曾向史特勞斯提及要用「莫里哀」戲劇作為框架；前者在當時雖已放棄自己寫框架，但應還在找尋可利用的「莫里哀戲劇」。兩個月後，5月15日，史特勞斯除了詢問與《沒有影子的女人》相關的問題外，又向劇作家表示：「莫里哀如何了，我很樂意了解」；²¹ 同日，霍夫曼斯塔回覆：「我有莫里哀了，過去我一直都只思考他較不知名的作品；在巴黎時，它忽然出現在我腦中，《暴發戶》乃相當適於安插這樣的歌劇式插曲。」²² 另一方面，霍夫曼斯塔於同年5月3日在巴黎寫給妻子的信中，麻

(Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2006), 381-384 & 1246-1247。

¹⁹ 然而，霍夫曼斯塔決定以《暴發戶》作為框架的確切時間點，卻難以查明。能確定的是，在創作《玫瑰騎士》時，他從莫里哀《暴發戶》中擷取詩詞「胸膛包裹著痛苦」（*Di rigori armato il seno*），做為劇中義大利歌者的歌詞，就證明他已讀過這部作品。此外，在《霍夫曼斯塔全集 24》中又指出，霍夫曼斯塔很重視一本法文書籍，名為《十八世紀的威尼斯》（*Philippe Monnier, Venise au XVIII^e siècle*），其中第八章介紹與藝術喜劇團相關的技法，能幫助當代文學創作及處理這些素材。在第八章標題附近標示著日期：1911年2月26日，而此時霍夫曼斯塔已開始創作「歌劇」，故此章節所提示的創作技法，應是他「歌劇」中所運用藝術喜劇團的靈感來源。書本後續章節還論及郭東尼（*Carlo Goldoni, 1707-1793*）的喜劇作品，故可推論，霍夫曼斯塔可能係受到這本書的啟發，才將莫里哀作品與藝術喜劇團串接在一起；雖然此刻的霍夫曼斯塔，尚未想到以莫里哀的《暴發戶》為框架。請參考 *Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke* 24, 62。

²⁰ *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 111-112.

²¹ *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 114。事實上，歌劇《沒有影子的女人》才是兩位創作者當時的主要計畫，歌劇《阿莉雅德娜》及包覆它的框架只是「插入在原訂計畫裡的小工作」，兩人一開始並沒有投注太多心力。

²² *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 116。然而，史帝格勒表示，雖然作家於五月初確實曾停留巴黎，但他幾乎不可能因為欣賞演出之故，而做出以《暴發戶》作為框架的決定，因為《暴發戶》並非當時演出的劇目。請參見 Stiegele,

煩妻子轉告萊茵哈特有關演員之事，即可推得他「已能夠設想萊茵哈特舞台話劇中，喬丹（Jourdain）角色的配置了。」²³ 由此可見，用以裝配「小歌劇」的框架，可能在五月初終於確定下來。於 1911 年 5 月 15 日給史特勞斯的同一封信裡，作家也清楚告知改編莫里哀《暴發戶》方式；相關細節將於後面說明。

相對地，這部安置在框架中的「小歌劇」的題材選擇及劇本創作過程，則完全不同。1911 年 2 月 9 日，《玫瑰騎士》在德勒斯登的首演甫畢，霍夫曼斯塔前往柏林與萊茵哈特碰面。霍夫曼斯塔在寫給年輕寡婦歐童妮（Ottonie Gräfin Degenfeld-Schonburg, 1882-1970）的信中，提及：

晚間，我和萊茵哈特在一塊，他進入隔壁房間後，我希望能儘快坐在書桌旁寫作，但又有人進房，是已經等了我一個小時的劇院畫家，他要和我談論關於阿莉雅德娜的服裝（阿莉雅德娜是什麼？之後會說明——）。²⁴

此時，雖然劇作家尚未開始草擬自己設計的框架，但信件內容卻已透露他對「歌劇」角色的服裝已有了明確想法，亦足以證明這部「小歌劇」的主題是「阿莉雅德娜」。在時間上，縱然決定《阿莉雅德娜》的內容題材，較決定採用《暴發戶》為框架來得早，卻非意味劇作家得以用比較從容的方式處理之，畢竟這屬全新「創作」，與框架只需「改編」的情況不同，故他須先將注意力集中於此；同時，它又是「歌劇」，必須先完成劇本，好讓作曲家能儘快譜曲，以裨需耗用大量時間準備前置作業的「歌劇」得如期完成。因之，霍夫曼斯塔完成「歌劇」《阿莉雅德娜》劇本的時間點，比完成《暴發戶》框架早得許多。1911 年 3 月 20 日，霍夫曼斯塔向史特勞斯提出《阿莉雅德娜》的風格內容：

Entstehungsgeschichte und Metamorphosen, 19（註腳 1）。本文作者認為，雖然所欣賞的演出能帶給作家一定程度的影響，但「地點」確實更是激發霍夫曼斯塔靈感的重要因素：「巴黎」是 1670 年《暴發戶》首演之地，亦是劇中主角喬丹的宅院座落之處。當作家來到「巴黎」，此地的環境氛圍終使他靈光乍現、倏然憶起不久前才處理過的作品。

²³ *Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke* 24, 63.

²⁴ *Hofmannsthal Briefwechsel, mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt*, 96.

一部給小型室內樂團的三十分鐘歌劇已在我腦中完成，稱作『納克索斯島上的阿莉雅德娜』，混雜著穿戴十八世紀風格的蓬裙及羽毛的英雄——神話角色，以及藝術喜劇人物：哈勒金及史卡拉穆丘，那是種持續與英雄元素交織的喜劇素材。²⁵

過了兩個月，二人忙完《玫瑰騎士》於維也納的首演後，終於能將心思拉回至創作上。5月15日，霍夫曼斯塔決定以《暴發戶》為框架，並說明改編莫里哀的方式，同時還勾勒出《暴發戶》與《阿莉雅德娜》的架構，亦於《阿莉雅德娜》的標題下方，列出了關鍵的角色名字。此時，雖然「歌劇」的劇情，已將英雄歌劇及戲劇喜劇混合在一塊，但劇作家所列出的角色名字，還是與最終定版有所出入。在英雄歌劇的部份，阿莉雅德娜、巴戶斯（Bacchus）及回聲（Echo）三位，是明確被列出名字的角色，另外兩位精靈（Nymphe）則還沒有確定名稱，僅用第一、第二位精靈表示；在藝術喜劇團的部份，雖然也是五位成員，但僅兩位的名字與定版後相同：哈勒金、布里吉拉（Brighella）；另外三位成員的表示方式，分別為：一位史卡拉穆丘（Scaramouche）、另一位史卡拉穆丘、塔塔里亞（Tartaglia）。值得注意的是，此時的五位喜劇團成員都是男性，定版後的劇團「女主角」彩繽內姐（Zerbinetta）則尚未出現。再過兩個月，七月中，史特勞斯收到完整的《阿莉雅德娜》手抄劇本，他一開始尚無法理解劇中所影射的意涵，在讀過霍夫曼斯塔精闢的說明後，才能領悟其所欲傳達之宗旨：一切存有事物乃建立在深邃不可捉摸的矛盾上，轉化與固執、遺忘與忠誠，乃彼此相互對立的概念。信件解開了作曲家的困惑，並同時得以啟發其音樂靈感：

……這與簡單又神秘的生命議題相關：忠誠。緊緊握住失去的，長久堅持，直至死亡——或者是活著、繼續生存、超越、轉化，犧牲心靈的統一，然後在轉化中保守住，維持一個人形，沒有淪落成無記憶的牲畜。……是英雄的呼聲對比人類的聲音。所以是英雄、半神、神的群體——阿莉雅德娜—巴戶斯—（泰索依斯）——對比人

²⁵ Strauss-Hofmannsthal *Briefwechsel*, 112-114。此封信的重點在於霍夫曼斯塔向史特勞斯揭示與下一個「大」計畫相關的構想——即歌劇《沒有影子的女人》，並表明希望經由《阿莉雅德娜》，能夠熟悉彼此，並累積創作歌劇劇本經驗，替真正的「大」計畫儲備能量。《阿莉雅德娜》只是兩人的階段性任務，只是「暖身操」！

類的團體，彩續內姐及其夥伴的人類群體，就只是粗鄙的皮相。彩續內姐的本質，是能從一人身旁撲向另一人；阿莉雅德娜則只能是一個人的妻子或情人，她只能成為一個男人的棄妻、遺孀。然而，她也面對了一個例外：神蹟，一位神。她把自己交付給他，因她視他為死神：他既死，又是生，他替她揭開本我天性的無窮深度，讓她自己成了女魔術師、女魔法師，轉化了可憐伶仃的阿莉雅德娜，用魔法讓天堂出現在這個世界，守護她，同時也轉變她。但神性所認定的真正奇蹟，對彩續內姐的世俗心靈來說，卻是日常瑣事。她用她的高度來看待阿莉雅德娜的經歷：用新情人取代舊情人。因此，兩個精神世界，以其所能的方式，在結尾處諷刺地連結：因為不理解。然而，在孤獨性靈的單向冒險奇遇中，巴戶斯並不將阿莉雅德娜視為一種解脫——而是，他亦經歷了意義重大的事件：具有無暇、年輕、無憂慮的獨特神性的他，從一個島航向另一個島，好似任風吹拂。他的第一個冒險，是典型的故事：您稱她做風流蕩婦，您呼她為希爾瑟（Circe）。對於年輕、純潔、充滿無窮能量的靈魂而言，脅迫乃非比尋常：若他是哈勒金，那麼這就不過是冗長鍊條的開端；但這是巴戶斯，他走向奇異性愛的體驗，他所遭逢的一切，變身動物、變形、獨特的神性，通通化作一道閃光。所以他能自希爾瑟胳膊脫逃——但不是沒有神蹟、企盼、認識。如他現所必須面對的，是去發現這個生物，是他能夠愛的，卻誤認他的人；不過，卻也正好因錯誤判斷，使得她自己不顧一切投懷送抱、懂得向他展現全然的愛意、全然交付給他——如同人們將自己交付給死神一樣，……²⁶

²⁶ Strauss-Hofmannsthal *Briefwechsel*, 134-135。引自霍夫曼斯塔於 1911 年七月中寫給史特勞斯的信，其中與「轉場」相關之內容，待於本文第五項中敘述。這封向史特勞斯解說劇情意義的長信，經過霍夫曼斯塔改寫、潤飾後，發表於雜誌上，就是各研究文獻所經常述及的知名「阿莉雅德娜信件」（*Ariadnebrief*）。當時發表於：Hugo von Hofmannsthal, “Ariadne,” in: *Almanach für die Musikalische Welt 1912-1913*, ed. Leopold Schmidt (Berlin: Loesdau, 1912), 92-96。舊《霍夫曼斯塔全集》中亦收錄此文，但可惜的是，文章標題僅標示「來自給史特勞斯的信件」，卻未說明文章出處，更未述及已是潤飾改寫後的成果，請參見 *Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke: Dramen V, Operndichtung* (Frankfurt: S. Fischer, 1979), 297-300。

三、歌劇《阿莉雅德娜》的創作思考

依《霍夫曼斯塔全集 24》中的記錄，劇作家於 1911 年 5 月初開始草擬《阿莉雅德娜》劇情。劇作家的創作尚未全部完工，即將手稿分成四批寄抵史特勞斯在加爾米許（Garmisch）的家。同年 7 月 14 日，史特勞斯收到由霍夫曼斯塔親筆抄寫的完整劇本；第四批劇本上寫著地點及日期：R. 12. VII（表示：Rodaun，²⁷ 7 月 12 日）。由手抄劇本可知，兩人當時乃將《阿莉雅德娜》視為獨立的「歌劇」，尚未將歌劇與框架《暴發戶》兩者在劇情及音樂上做連結。²⁸ 在這之前，史特勞斯已創作一些用於框架的配樂，但拿到劇本後，便將創作重心轉移至「歌劇」，將框架的配樂暫擱一旁。²⁹ 至 1912 年初，史特勞斯告知霍夫曼斯塔：「《阿莉雅德娜》的總譜已完成一半；至 4 月 1 日，所有都要就定位」；³⁰ 同時間，由於史特勞斯在「歌劇」部分的創作應將結束，準備朝「整合歌劇與話劇」階段前進，故開始頻繁催促霍夫曼斯塔交付帶有音樂插入指示的完整莫里哀劇本。最終，史特勞斯將所有《阿莉雅德娜》總譜交給出版社的時間在 1912 年 7 月 20 日左右：「《阿莉雅德娜》已完成。明日富爾斯特納（Fürstner）就會收到最後一頁總譜」。³¹

²⁷ 縮寫「R.」表示「羅島恩」（Rodaun），在 1938 年以前，為自治城鎮名稱；今日屬維也納第 23 個行政區里辛（Liesing）中的一區。1901 年，霍夫曼斯塔新婚後遷居於此地的小城堡中，其 1929 年逝世後，遺孀繼續居住於此，直至 1938 年止。

²⁸ 這份分成四批寄達的劇本手稿（Reinschrift），共 33 張紙，收藏於 Richard-Strauss-Archiv, Garmisch。自信件可知，史特勞斯於 6 月 10 日收到第一批；詩人於 7 月 5 日寄出第二批；第三批的寄出與收取時間，無法確切得知，只能推測在第二批寄出後約二日寄出；第四批於 7 月 14 日寄抵。後來，史特勞斯依這份劇本謄清稿（Reinschrift）製作打字稿（Typoskript），並應霍夫曼斯塔要求，寄給他兩份（見 1911 年 7 月 23 日信件）；劇作家親自修改後，再將其中一份劇本打字稿寄回給作曲家。史特勞斯創作時，乃同時以這兩份文稿為基礎。此段內容乃經本文作者參照《霍夫曼斯塔全集 24》中之說明整理而成，請參見 *Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke* 24, 97-98。

²⁹ 與框架相關之音樂創作，請參考本文四、框架《暴發戶》的創作思考。

³⁰ *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 159.

³¹ 時間：1912 年 7 月 21 日，史特勞斯寫給霍夫曼斯塔。*Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 194.

依樂譜的標示，歌劇《阿莉雅德娜》被顯著的標題分成三部分：序曲（Overture）、宣敘調及詠嘆調（Recitativ und Arie）、場景（III. Scene）。³² 表 1 列出相對應之各部份音樂段落、角色及排練編號。³³ 劇本上，並沒有出現樂譜上所使用的三個顯著標題。依本文作者推測，它們可能是來自史特勞斯或出版社的意思，在印製樂譜時，將用以指示段落意義與風格的術語放大，使之兼備標記作品「大段落」的功能。「序曲」，顧名思義，指的就是歌劇開始前的純器樂段落。「宣敘調及詠嘆調」指的則是由彩繽內姐演唱之〈公主殿下〉（Großmächtige Prinzessin）段落的風格，這個標題來自霍夫曼斯塔在手抄劇本上寫下的提示：Recitativ und Arie (Cavatine u. Rondeau)。「場景」段落則是三位精靈宣告巴戶斯到來，並交代其身世背景的場面。至於前方的羅馬數字「III.」，並無法得知其精確意義，於樂譜他處，並無「I.」、「II.」之蹤跡；不過，相應於之前的兩個段落，將此「場景」段落視為作品的「第三段落」，應是合理的解釋。作品因大標題而被切割成的三個部分，各有自己的重點：「第一部分」的主角是阿莉雅德娜，藝術喜劇團人物則穿插在她的歌曲間，評論或安慰她；「第二部分」則全是藝術喜劇團的戲份，彩繽內姐以大篇幅、技藝超群的花腔歌曲表述心聲，並苦勸阿莉雅德娜。此外，還有熱鬧活潑的重唱，是藝術喜劇團間的打情罵俏橋段；「第三部分」的重點則在歌劇團，透過精靈們及彩繽內姐的介紹，巴戶斯自遠方駛近，並與阿莉雅德娜碰面，兩人最終則因「誤解」而結合。

³² 此處所指的樂譜，乃 1912 年由富爾斯特納（Adolph Fürstner）出版社發行之總譜及鋼琴縮譜。

³³ 表中的樂譜名稱取自段落第一句歌詞。受限於篇幅，首版與新版音樂的比較與分析，將於日後再專文詳述。

表 1：首版《阿莉雅德娜》音樂段落及排練編號對應

	〈音樂段落〉—角色	排練編號
第一部分	〈序曲〉—純器樂 (Ouverture)	開始—11
	〈睡了嗎？〉—娜雅德、杜雅德、回聲 (Schläft sie?)	11—24/3
	〈噢！我在哪？〉—阿莉雅德娜 (Ach! Wo war ich?)	24/4—31
	〈如此年輕貌美，卻哀傷至極〉—哈勒金、彩繽內妲、涂發丁 (Wie jung und schön und maßlos traurig!)	31—33
	〈曾經多美〉—阿莉雅德娜 (Ein Schönes war)	33—46/5
	〈她在這兒獨自活著〉—阿莉雅德娜、哈勒金、彩繽內妲、史卡拉穆丘、涂發丁 (Sie lebt hier ganz allein.)	46/6—54/4
	〈愛情、怨恨、希望、膽怯〉—哈勒金、回聲、彩繽內妲 (Lieben, Hasen, Hoffen, Zagen)	54/5—60/1
	〈有個王國〉—阿莉雅德娜 (Es gibt ein Reich)	60/2—75/4
第二部分	〈這位女士滿心晦暗〉—布里吉拉、史卡拉穆丘、哈勒金、涂發丁、彩繽內妲 (Die Dame gibt mit trübem Sinn)	75/5—100/8
	宣敘調及詠嘆調：〈公主殿下〉—彩繽內妲 (Recitativ und Arie: Großmächtige Prinzessin)	100/9—108/6
	〈我還相信我僅屬於一個人〉—彩繽內妲 (Noch glaub' ich dem einen ganz mich gehörend)	108/7—144
	〈滿口道理！〉—哈勒金、彩繽內妲 (Hübsch gepredigt!)	144—148/6
	* 〈安慰一個倔強的女人〉—布里吉拉、史卡拉穆丘、哈勒金、涂發丁、彩繽內妲 (Eine Störrische zu trösten)	148/7—162/2

	* 〈若我讓他對此妒羨〉—彩繽內妲、布里吉拉、史卡拉穆丘、涂發丁 (Mach' ich ihn auf diese neidig)	162/3—178
	* 〈手與唇、口與手！〉—彩繽內妲、哈勒金、布里吉拉、史卡拉穆丘、涂發丁 (Hand und Lippe)	178—188
第三部分	III. 場景： (III. Scene:)	
	〈美麗的奇蹟〉—娜雅德、杜雅德、回聲 (Ein schönes Wunder!)	188—215
	〈希爾瑟，你能聽到我的話嗎？〉—巴戶斯、阿莉雅德娜、娜雅德、回聲、杜雅德 (Circe, kannst du mich hören?)	215—238/8
	☆ 〈公主！我可得到什麼報償？〉—彩繽內妲、回聲、娜雅德、杜雅德、阿莉雅德娜 (Prinzessin! welchen Botenlohn hab' ich verdient?)	238/9—274
	〈泰索依斯〉—阿莉雅德娜 (Theseus!)	274—278
	〈我向你致意〉—阿莉雅德娜、巴戶斯 (Ich grüße dich)	278—314
	〈沒有彼岸嗎？〉—阿莉雅德娜 (Gibt es kein Hinüber?)	314—317/4
	〈妳！都是妳！〉—巴戶斯 (Du! Alles du!)	317/5—323
	〈在妳懷中的我，還剩下什麼？〉—阿莉雅德娜、娜雅德、回聲、杜雅德 (Was hängt von mir in deinem Arm?)	323—325
	〈別讓我的苦痛一無所獲〉—阿莉雅德娜、巴戶斯 (Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!)	325—334
	☆ 〈如今新的神明降臨〉—彩繽內妲、布里吉拉、史卡拉穆丘、哈勒金、涂發丁 (Kommt der neue Gott gegangen)	334—341
	☆ 純器樂—第二男僕、喬丹（說白）	341—結束

- 「排練編號」欄位符號說明：[方框]內的數字表示排練編號；排練編號後的數字表示其後小節數。
- *：於新版《阿莉雅德娜》中，有「部份」被刪除：〈安慰一個倔強的女人〉：160—162/2；〈若我讓他對此妒羨〉：177；〈手與唇、口語手〉：179—181。
- ☆：於新版《阿莉雅德娜》中，「整段」被刪除。

史特勞斯於 1911 年 5 月 22 日寄信給霍夫曼斯塔，表示「《阿莉雅德娜》應該會很棒」，³⁴ 並告知他的音樂創作思考。此時，史特勞斯對角色的音色構想，幾乎已與日後完成的作品相符，如彩繽內妲為花腔、³⁵ 巴戶斯為男高音、哈勒金為詼諧男中音，較特別的是，當時乃將阿莉雅德娜設想為女中音（Alto）。同時，亦能自其中清楚看見三大段音樂結構：先是阿莉雅德娜的宣敘調與詠嘆調，以及哈勒金之歌³⁶；接著是彩繽內妲的輪旋曲式花腔詠嘆調，喜劇團男士們的四重唱（加入彩繽內妲後為五重唱）、男士們的三重唱（彩繽內妲與哈勒金消失後）；最後即是由三位精靈開始的終曲，其中包含阿莉雅德娜與彩繽內妲的二重唱，音樂氛圍持續高漲、擴張至巴戶斯進場為止，然後才是愛情二重唱。最後，還列出一項「結束樂段」（Schlußensemble），可想而知，指的應是框架《暴發戶》的配樂。

作品的配器，是另一個音樂相關議題。同封信中，史特勞斯提醒霍夫曼斯塔：

³⁴ Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel, 120.

³⁵ 實際上，史特勞斯對於彩繽內妲的音樂形式，很早就有明確想法。在架構出《阿莉雅德娜》音樂結構後約一星期（6 月 1 日），他就寫信告訴霍夫曼斯塔：「若要我告知您第一首彩繽內妲詠嘆調的構想，變奏詠嘆調的形式不由自主地侵襲我。也請您別繼續惱怒了。我想到的彩繽內妲詠嘆調是……。但這對您已足夠了，只要您用一點語調優美的詩詞將這些描繪出來（如歐克斯女僕的敘述方式）。那麼剩下就是我的工作了。重點當然還是在阿莉雅德娜與巴戶斯。」由此可想見，史特勞斯的音樂戲劇思考，迅速又敏銳，請參見 Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel, 126。

³⁶ 哈勒金之歌常被兩位作者提及，指的是位於「歌劇」第一部分、由哈勒金所演唱之〈愛情、怨恨、希望、膽怯〉樂段，請參見表 1。

將樂團放置在舞台上，是不可能的：為了這室內樂式的東西，我需
要一流的人才（只能來自柏林的小型宮廷樂團）：他們不演喜
劇。……以下是我所想的配器：……：共 15 至 20 人。³⁷

於此可見，結合話劇演出的歌劇，無法在一般劇院演出，因為空間太小。另外一點，史特勞斯想像的樂團規模，一掃之前兩部歌劇《艾雷克特拉》及《玫瑰騎士》那般「龐大」編制的想法。這兩部歌劇台前幕後的樂團人數，加總起來百人左右，實與《阿莉雅德娜》的樂團編制相距甚遠，儘管最終所需樂團人數增至 37 人，已與最初 20 人左右的構想有所差距，但仍堪稱精巧。不過，雖然無法得知史特勞斯使用如此小規模樂團的確切原因，卻不應過度簡化地將原因歸因於兩人為了重現「巴洛克時期」的莊、喜劇樂團風貌，甚或將劇本上頻繁出現的「宣敘調」、「詠嘆調」之風格暗示字眼，將之詮釋為二十世紀初期「新古典主義風格」的領頭羊。再者，於《阿莉雅德娜》前後完成的兩部歌劇《玫瑰騎士》、《沒有影子的女人》之劇本，亦都強烈暗示遙遠的過去，但史特勞斯為它們所配置的樂團，規模卻是那麼地龐大。至於「宣敘調」與「詠嘆調」兩字詞，亦不盡然只局限用在指稱「巴洛克時期」的歌劇歌唱風格。³⁸ 若將關注焦點放在史特勞斯如何以小規模樂團架構出輝煌盛大的「場面」，也許更有意義；畢竟作曲家承認他自己當初曾向霍夫曼斯塔表達「愚蠢的想法」：能否在酒神巴戶斯抵達之際，使用「大樂團」，即使在幕後也行？³⁹

³⁷ Strauss-Hofmannsthal *Briefwechsel*, 120-121.

³⁸ 如 Daviau 及 Buelow 合作的論文中，即頻繁地出現此類論點。此論文將音樂與文學分開討論；甚至討論「音樂」時，還延續許多對音樂而言乃似是而非的用語及概念，沒有審慎參酌文學用詞用在討論音樂的適用性與契合度，致使出現諸多令人費解的說法。請參見 Daviau, Donald G. and George J. Buelow, *The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss* (Chapel Hill: North Carolina, 1975), 158。

³⁹ Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, 239.

四、框架《暴發戶》的創作思考

霍夫曼斯塔決定以《暴發戶》為框架後，即將重心放在歌劇《阿莉雅德娜》上。相對於此，史特勞斯一開始則是將注意力集中於創作《暴發戶》的配樂，原因應在於他當時尚未自劇作家處拿到歌劇劇本。1911 年 5 月 15 日，霍夫曼斯塔構思出以作品《暴發戶》作為《阿莉雅德娜》之框架，並允諾在六月底、七月初交出《阿莉雅德娜》草稿。信裡，他也向史特勞斯說明所欲改編莫里哀《暴發戶》的想法：

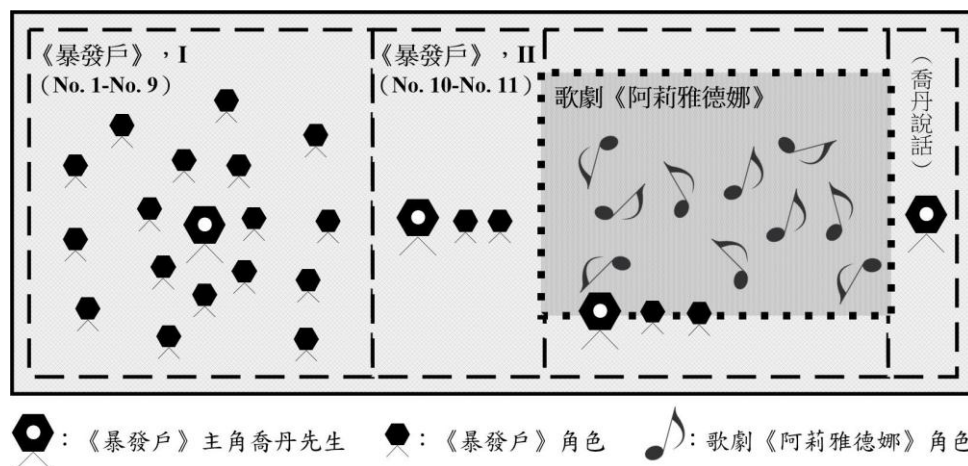
它有五幕，我可以絲毫不費力地將之縮減成兩幕，刪除土耳其節慶（因它是以方言寫成，無法翻譯……），且所有的次要情節當然會與土耳其節慶一起捨棄，刪去女兒、Cléandre、Covielle 角色，會超過作品的三分之一。插曲（Divertissement）《阿莉雅德娜》將在晚餐後上演給喬丹、伯爵及猶豫的女伯爵欣賞，觀眾隨時插入簡短評論，然後作品結束。⁴⁰

霍夫曼斯塔的說明，可謂相當清楚明白：莫里哀原作中的「土耳其節慶」，⁴¹將由歌劇《阿莉雅德娜》取代；既然《阿莉雅德娜》是夾在《暴發戶》中的一部歌劇，故演出時，《暴發戶》中的角色必須列席，定版樂譜上甚至留有兩位創作者替話劇演員設計的台詞，同時，在「歌劇表演」結束後，喜劇團員在舞台上還有台詞。圖 1 為首版《阿莉雅德娜》之音樂架構暨場上角色示意圖，藉以呈現《暴發戶》的角色在「帶有音樂」的戲劇場景下出現的時機：主角喬丹一直都出現在場上，直至整齣戲結束。

⁴⁰ Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel, 116.

⁴¹ 莫里哀《暴發戶》共有五幕，土耳其節慶置於第四幕結尾處。由於作品第五幕結束後還加上一段「國家芭蕾舞」（Ballet des nations），故莫里哀稱之為「芭蕾舞喜劇」（comédies-ballets）。其它與芭蕾舞喜劇相關內容，請參見 Charles Mazouer, “Comédies-ballets,” in *The Cambridge Companion to Moliere*, ed. David Bradby and Andrew Calder (London: Cambridge University Press, 2006), 107-119.

圖 1：首版《阿莉雅德娜》之音樂架構暨場上角色示意圖



即如作家原本的構想，改編後的《暴發戶》只剩兩幕。第一幕的劇情豐富，刪去了次要角色，但如話劇的既有傳統，所需演員人數還是不少：主角是喬丹，另外有喬丹之妻、女伯爵朵里麥奈（Dorimene）、伯爵多朗特斯（Dorantes）、女僕妮可麗奈（Nikoline）、四位喬丹的私人教師（音樂教師、舞蹈教師、劍術教師、哲學家）、年輕的作曲家、三位女歌者（來自歌劇中的三位精靈）、裁縫師及其五位學徒、四位廚師及一位年輕學徒、二位男僕、一位童僕等。第一幕中，先由音樂教師及舞蹈教師對話開始，不久後喬丹進場，開始一天當中的各種才藝學習，同時他還訂製了一套獨具「風格」的服裝，所以有「試裝」橋段。接著，喬丹的上流社會朋友多朗特斯造訪，由他們的對話可知，當日喬丹宅邸有晚宴，來訪的賓客有伯爵遺孀朵里麥奈；《暴發戶》第二幕，即「晚宴」場景，先藉喬丹與男僕的簡短對話：「噢，天啊！我還有許多要整頓。告訴那位先生，我再一會兒就出現了」，意味他的兩位賓客朵里麥奈及多朗特斯已抵達。三人用餐時，喬丹不時以可笑怪誕的方式討好朵里麥奈、獻殷勤，並表示在精彩的上菜秀之後，還安排了節目。多朗特斯緊接著說：「喬丹先生指的是一部來自年輕作曲家的歌劇，以及輕鬆活潑的收尾戲。而這位作曲家接受我的資助。」⁴² 藉多朗特斯之口可知，其後的表

⁴² Hofmannsthal *sämtliche Werke* 17, 130.

演節目是部「歌劇」，⁴³ 且創作者是位受他（多朗特斯）這位高層社會人士贊助的年輕作曲家。其後，喬丹妻憤怒地自後側廚房步上舞台，責備先生的愚昧，揭穿多朗特斯的慷他人之慨，並趁機叨唸朵里麥奈幾句，人員先後離開舞台，最後僅剩喬丹一人，《暴發戶》第二幕結束。表 2 列出《暴發戶》中的配樂及其形式，以及各角色在歌劇進行中所插入對話之位置及內容。⁴⁴

表 2：霍夫曼斯塔首版《暴發戶》之配樂及其形式，以及插入歌劇中之台詞位置及內容

	編號	標題/內容	形式
《暴發戶》第一幕	No. 1	〈第一幕序曲〉(Ouverture zum ersten Aufzug)	器樂
	No. 2	〈喬丹入場〉(Auftritt des Jourdain)	器樂
	No. 3	〈小詠嘆調〉(Ariette) — 女歌者：回聲	獨唱
	No. 4	〈喬丹的小調〉(Couplet des Jourdain) — 喬丹	獨唱
	No. 5	〈二重唱〉(Duett) — 二位精靈：杜雅德、娜亞德	二重唱
	No. 6	〈小步舞曲〉(Menuett) — 舞蹈教師	器樂、台詞
	No. 7	〈劍術教師場景〉(Szene des Fechtmeisters) — 劍術教師	器樂、台詞
	No. 8	〈裁縫師入場及舞蹈〉(Auftritt und Tanz der Schneider)	器樂
	No. 9	〈後台的樂團〉(Orchester hinter der Bühne)	器樂
二	No. 10	〈導奏〉(Einleitung)	器樂
	No. 11	〈晚餐〉(Das Diner)	器樂、台詞
歌劇	第一次插入台詞 在阿莉雅德娜歌詞「我的腦袋再也記不得東西」之後 29—30 喬丹：您不覺得，她【阿莉雅德娜】唱的實在無聊至極嗎？ 多朗特斯：呸！那是偉大風格中的簡樸，那是行家雅士在各處安置的風格。 喬丹：我也認為那真的很棒，只可惜沒有使用法國號。		

⁴³ 戲劇當下所指的「歌劇」，只是一部劇中角色口中的作品《納克索斯島上的阿莉雅德娜》，並未真正存在世上過。

⁴⁴ 首版《阿莉雅德娜》總譜上 (Berlin: Adolph Fürstner, 1912)，皆有記錄插入其中的喜劇團角色台詞。由於新版《阿莉雅德娜》為純粹的歌劇，故這些喜劇團員的台詞理當不應出現在樂譜上，但多佛版總譜 (New York: Dover, 1993。根據 1916 年富爾斯特納所發行樂譜複印) 卻有疏失，在排練編號 29 處還不慎留有第一次插入之台詞 (第 103 頁)。至於史特勞斯總集之樂譜中，這些台詞沒有再出現。

<p>第二次插入台詞</p> <p>在阿莉雅德娜歌詞「諸神！我只還有她【阿莉雅德娜自己】」之後^[43]—^[46]</p> <p>喬丹：她什麼也不會，就只會哀鳴。大家為此感到憂傷。我真希望大家多點些蠟燭，在這屋裡才真的足夠。</p> <p>多朗特斯：她夢見了離開她的泰索依斯。</p> <p>喬丹：他會再出現嗎？</p> <p>朵里麥奈：安靜，我們仔細聽。</p> <p>喬丹：但願來些比較娛樂性的。我有吩咐——（自沙發起身，朝舞蹈教師方向看去。）</p> <p>朵里麥奈、多朗特斯：唉！</p>	<p>^[341]—^[344] 器樂；喜劇團角色於^[342]插入</p> <p>喬丹：（因客人離場而驚訝得目瞪口呆）</p> <p>第一男僕：（走向他，輕聲說些話——可從表情看出，他向他說：賓客們悄悄地從右側門消失了）</p> <p>喬丹：（向各方鞠躬致意後，作勢離開）</p> <p>第二男僕：這樣還要施放煙火嗎？</p> <p>喬丹：（沒有留意他，失神自語）所有人不斷責怪我只會與上流人士交涉，而我…只知道從來就沒有比這更好；這在上流社會，是種體面作為，是相當輕而易舉的禮貌，我情願以手上的一些指頭為代價，讓我出生為伯爵或女爵，但願這能換得些什麼，如此一來，他們就會對他們的所作所為刮目相看！</p>
---	--

史特勞斯為《暴發戶》第一幕寫的配樂有九首、第二幕僅有二首。十一首中有三首（第 3、4、5 曲）帶有歌詞，全都位於戲劇開頭，與莫里哀的《暴發戶》相似。莫里哀的第一幕第一景中，喬丹尚未登場，作曲家⁴⁵ 與音

⁴⁵ 霍夫曼斯塔建議史特勞斯閱讀的莫里哀《暴發戶》劇本，係由畢爾林（F. S. Bierling）翻譯成德語。劇本收錄於「柯達世界文學圖書館」（Cotta'sche Bibliothek Weltliteratur）之莫里哀文集的第三冊（1882 年出版），標題為“*Der adeliche Bürger*”（《高尚百姓》），與霍夫曼斯塔之翻譯“*Der Bürger als Edelmann*”不同。關於此劇本中「作曲家」（Componist）及「作曲家的學生」（Schüler des Componisten）兩個角色，對應於原莫里哀原法文劇本，乃 *Maître de Musique* 及 *Élève du Maître de musique*。單就字面意義而言，譯成「音樂教師」及「音樂教師的學生」，顯然較貼近原意；雖然兩個角色於劇中，除了彼此具師生關係，學生還「創作樂曲」以供欣賞，較符合現代觀點中的「作曲家師生」形象。再者，在更早出版的德文《莫里哀全集》裡（由 Louis Lax 編輯，1832 年），兩位角色分別被譯為：*Musiklehrer* 及 *Zögling desselben*（音樂教師及其學徒）；於 1732 年，英法

樂教師在等待之際，討論著他們受聘為喬丹私人教師的看法，作曲家的學生則在一旁將創作完成的樂曲遞給教師，並準備稍後表演給喬丹欣賞；第二景中，作曲家介紹自己學生的作品給喬丹欣賞，共兩首，第一首為女聲獨唱，第二首為三重唱〈音樂的對話〉(Musikalisches Gespräch)，由一女、二男演唱。兩首作曲家學生歌曲間，喬丹自己唱了一首曾學過的歌曲。史特勞斯的《暴發戶》配樂裡，第 3、5 曲是作曲家學生的歌曲作品，第 4 曲是喬丹唱歌。

1911 年 5 月 15 日，在霍夫曼斯塔告知改編《暴發戶》方式的同一封信裡，又吩咐所需的配樂：

小規模的舞蹈音樂要保留（不是全部，但裁縫師及音樂家的小場景，是一定要的）。晚餐音樂需是純器樂，沒有歌唱，因為歌劇就緊接在後頭上演。……您同時可以思考餐桌音樂，及需被大力刪減的小型芭蕾舞音樂。我欲將第一幕冗長的歌唱場景刪去，或縮減至最小。⁴⁶

劇作家最初開始所在意的，是要大刀闊斧地刪減戲劇，使其具備符合「框架」的條件，而優先設想到的音樂，乃裁縫師、音樂家的小場景、餐桌音樂，特別對「餐桌音樂」有所想法。尚未自詩人處拿到《阿莉雅德娜》劇本的史特勞斯，於 6 月 1 日的信末告訴霍夫曼斯塔：「已經替這作品【《暴發戶》】，草擬

對照之莫里哀選集中被譯成：Music-Master 及 Musik-Master's Scholar（音樂大師及音樂大師的學生）。這些翻譯用字，或許透露了不同時代及譯者看待「音樂家」的不同角度，甚是有趣。然而，由於霍夫曼斯塔及史特勞斯所使用的畢爾林翻譯劇本之故，導致兩人在角色名稱尚未完成確定前，於信件往來時對角色的稱呼，易使人感到混淆不清。其實，畢爾林德譯版莫里哀《暴發戶》中的「作曲家」（Componist），等同於霍夫曼斯塔《暴發戶》中的「音樂教師」（Musiklehrer）；原本「作曲家的學生」（Schüler des Componisten），就是兩人成品裡的「年輕作曲家」（junger Komponist）或「作曲家」，無論在首版或新版中，皆是如此。簡言之，這兩角色在經霍夫曼斯塔改編後，在 1912 年版中的戲劇形象基本上沒有太大差別，只是翻譯後的稱呼不同罷了！在「框架」中，兩者都是個不起眼的小角色。然而，雖然新版《阿莉雅德娜》（1916 年）的〈前言〉劇情幾乎源自首版的「轉場」，但其中的「作曲家」角色卻轉化成成長最重要的「主角」，但這又是另一段故事了。

⁴⁶ Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel, 117. 請一併參考本文註腳 22、40。

了一首小序曲，再一首給歌劇本身，及裁縫師的舞蹈等。」⁴⁷ 十日後（6 月 10 日）又言：「在作品【《暴發戶》】前，我已經想好了一首樸素的小序曲，在序曲後會過渡到小歌曲，就是那首由學生創作的小歌曲。」⁴⁸ 可見史特勞斯在接收到《阿莉雅德娜》第一份劇本當下，《暴發戶》序曲已創作完成，並打算創作帶有歌詞之歌曲。然而，史特勞斯創作配樂的過程，不如創作歌劇部分那般一氣呵成。主因在於，詩人自交代完創作框架的「注意事項」後，便埋首於寫作「歌劇」，且後來對於史特勞斯要求拿到《暴發戶》的確切劇本一事，又再三推遲，使得史特勞斯很晚才拿到歌詞。這三首帶有歌詞的歌曲創作，延宕至歌劇完成後，才得以再繼續。此外，與「框架」相關的問題，如整齣作品演出時的「中場休息」位置、插入歌劇中的散文對話、置於歌劇後的喬丹結語等，都得由史特勞斯一一提出後，才得以解決。甚至霍夫曼斯塔自己一開始就甚是留心的晚餐音樂（含年輕廚師之舞），也到最後才向史特勞斯說明細節。

10 月 22 日，霍夫曼斯塔意外聽聞史特勞斯疑似完成「歌劇」的消息後，便主動詢問史特勞斯有關框架配樂的創作問題：

您在《暴發戶》的開場，要使用哪首曲子將作曲家介紹給喬丹？

（在『音樂的對話』的位置？）我必須知道，我必須與之連接上。

在這場景中，我可能會把作曲家的學生刪掉，他太多餘且不知所措，也許我正巧可以讓他成為年輕的音樂天才，讓他成為《阿莉雅

⁴⁷ *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 126.

⁴⁸ *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 128。於 1911 年 6 月 10 日，史特勞斯寫了兩封信給霍夫曼斯塔，分別在信件集的 127-128 頁及 128-129 頁。信件集中，第一封信（即本引言出處）開門見山地詢問如何執行過渡至歌劇的場景：是開放地換幕嗎？或放下布景？歌劇前的序曲，應該是長或短？接著，即交代創作進度，並表達若在歌劇前又有冗長序曲，對開放性舞台而言，可能會是致命死穴。置於其後的另一封信件，乃興奮地感謝霍夫曼斯塔寄來的第一幕《阿莉雅德娜》場景，稱讚他是史克里布（Eugène Scribe, 1791-1861）第二，大家也會因此將他（史特勞斯）視為麥耶貝爾（Giacomo Meyerbeer, 1791-1864）；同時，也詢問不慎理解之阿莉雅德娜歌詞。由內容推斷，第一封信應是較晚撰寫的信。史特勞斯收到第一份《阿莉雅德娜》劇本前，僅能專注創作框架的配樂；但收到劇本後，便能夠開始構思歌劇的序曲，而話劇如何銜接至歌劇之疑問，亦油然而生。因之，信件集中，這兩封信的順序應是顛倒的。請參見 *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 127-129。

德娜》的創作者，因為對照作曲家本身這肥大又市儈的角色，這個角色即如莫里哀沒什麼處理的安排，實在一點都不具發展性。⁴⁹

最終，霍夫曼斯塔並沒有將「作曲家的學生」（即作品完成後的「作曲家」）自開幕場景刪除，依然維持其在莫里哀中，沒什麼台詞、是音樂作品創作者的身分；⁵⁰ 當然，他最後也成了多朗特斯口中「受他本人贊助的作曲家」，也就是《阿莉雅德娜》的創作者。此刻，霍夫曼斯塔所關注之帶有歌詞的樂曲為重唱曲〈音樂的對話〉，並沒有提及置放在前方的獨唱小曲。隔年 1912 年 1 月 2 日，史特勞斯即將完成《阿莉雅德娜》的總譜寫作，便央請詩人儘快交付莫里哀文本與歌曲歌詞。1 月 18 日，詩人在信末備註表示，會儘快告知要用什麼樣的音樂在《暴發戶》第一景中，至於「哈勒金的小歌曲，我認為絕對不適合！」。⁵¹ 1912 年 2 月 3 日，史特勞斯又催他交付帶有樂曲標示之莫里哀文本，霍夫曼斯塔於 2 月 7 日表示，無法理解史特勞斯亟欲拿到莫里哀文本的原因。他的理由是，史特勞斯僅需依莫里哀《暴發戶》中的戲劇脈絡創作樂曲即可，只是「開頭的第一景需要再討論」，並又請求「別用哈勒金的小歌曲」。⁵² 三日後，霍夫曼斯塔便打算在〈音樂的對話〉處，自己作詩：

我還認為，在〈音樂的對話〉之處，在 67 頁，必須作些新的詩詞，在此處有些自己的東西，會比出自《阿莉雅德娜》的場景來得更好；只是我必須知道您所想要的是什麼，是二重唱、四重唱或其它什麼樣的？我想，這勢必會成為別出心裁、出色的東西，是首音樂會曲目。⁵³

據此推測，兩人在更早前應曾計畫在莫里哀第一幕開場後不久處，使用援引自後面《阿莉雅德娜》的音樂，且史特勞斯應曾提議要在這個音樂場景引用

⁴⁹ Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel, 145.

⁵⁰ 請參考註腳 45。

⁵¹ Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel, 160. 有關「哈勒金小歌曲」的內容，請參見本文註腳 36。

⁵² Ibid., 167.

⁵³ Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel, 169。「67」指的是由畢爾林翻譯之《暴發戶》劇本頁碼。

「哈勒金小曲」，而霍夫曼斯塔卻極力反對，並數度表示異議，但原因不明。2 月 7 日，詩人表示需針對第一景再討論，這意味他可能打算更動劇情及音樂安排，也許考慮僅用其中一首歌曲，也許兩首位置對調，更或許他根本忘了原劇中還有首獨唱小曲也說不定。儘管音樂安置順序最終皆維持原貌，但詩人當時的內心想法已不得知，僅能保守推測，「哈勒金之歌」未必是用來填補獨唱小曲位置的歌曲。

又過兩個月，史特勞斯依然沒有收到用於〈音樂的對話〉段落之詩詞，關於獨唱小曲的歌詞，當然也不會有下文。1912 年 4 月 19 日，兩人在同一日寫信給對方討論關於《暴發戶》的配樂，並不約而同地認為，應由女歌者來演唱獨唱小曲。史特勞斯在一日內寫了兩封信，在第二封信裡說：「那首用來結束序曲的學生的歌曲，必須一樣由女歌者演唱。您能夠依據隨信附上的旋律，創作適合的詩嗎？」史特勞斯隨信附上兩個一短一長的旋律，並在短的旋律上寫下供霍夫曼斯塔參考用之簡易歌詞：「我由衷地愛慕妳，全世界最美的女人，我的整顆心、生命的意義與驕傲，全歸屬於妳。因為我不認得其他如妳這般迷人的女性」（請見譜例 1）。⁵⁴ 同日，彼處的詩人寫道：

關於第一幕我認為：女高音（飾演阿莉雅德娜）在這裡出現並不適當，她不應該在白天與音樂教師出現在喬丹的屋中。我想要讓娜雅德、杜雅德、回聲這三位女歌者出現在這裡，其中兩位（牧羊人與牧羊女）已出現在二重唱，第三位是個女高音，也許可以代表性地演唱一段出自阿莉雅德娜的宣敘調。⁵⁵

顯然，詩人更明確地建議可由第三位來自《阿莉雅德娜》的精靈（即回聲）演唱獨唱小曲。只是，他一廂情願地以為這首歌曲的內容會引用後方歌劇的

⁵⁴ 依據線上資料庫 Richard Strauss Quellenverzeichnis (RSQV) 顯示，這封史特勞斯寫給霍夫曼斯塔的信件原件 (RSQV ID q04820)，現收藏於 Bayerische Staatsbibliothek (Signatur: D-Mbs: Cgm 8170, Nr. 84)；帶有旋律的附件 (RSQV ID q00598)，在 1986 年之前可能是 Willi Schuh 的私人收藏；1911 年 4 月 4-5 日，在柏林拍賣售出 (Autographenhandlung J.A. Stargardt, Katalog, Bd. 649, 1991, Nr. 1235)，拍出價為 2,400 德國馬克 (DEM)。關於這首獨唱小曲更詳盡的分析詮釋，請參見 Willi Schuh, "Metamorphosen einer Ariette von Richard Strauss," In *Opernstudien-Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, ed Klaus Hortschansky, 197-208 (Tutzing: Hans Schneider, 1975). 譜例乃依據該文中的樂譜重新打譜。

⁵⁵ *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 176.

歌曲，而非再使用新詞及新曲，故總是要求別引用哈勒金之歌！⁵⁶ 1912 年 4 月 22 日，詩人終於寄出兩闕詞。⁵⁷ 霍夫曼斯塔替史特勞斯寄給他當參考用之旋律，填上了優雅動人的詩詞（請見表 3）。

譜例 1：史特勞斯於 1912 年 4 月 19 日隨信附上的二個一短一長的旋律，為首版《暴發戶》，第 3 曲〈小詠嘆調〉之來源。

Langsam

Schema: ich lie - be dich herz - in - nig - lich, du schön - ste al - ler
Frau - en, dir al - lein ge - hört mein gan - zes Herz, mein gan - zes Sin - nen und
8 *) 1. kürzere Fassung 9
Schaun. Denn so rei - zend wie dich ken - ne ich kein - ne Frau. _____
8 *) oder 2. längere Fassung 9
10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

⁵⁶ 1912 年 4 月 21 日，霍夫曼斯塔果真在信裡解釋：「就我所理解的，歌曲係自《阿莉雅德娜》擷取一個段落出來。——若《阿莉雅德娜》在這第一幕僅被談論，而沒有任何東西被唱出來，也許會是相當好的做法。」*Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 177.

⁵⁷ 雖然霍夫曼斯塔於 4 月 22 日寄出信件，但隔日史特勞斯尚未收到信，故他又再度寫信催促。不過，當天稍晚霍夫曼斯塔的歌詞寄達，故史特勞斯同日又再寫信感謝他。*Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 179-180.

表 3：首版《暴發戶》，第 3 曲〈小詠嘆調〉之歌詞

德文原文	中文翻譯
Du, Venus' Sohn, gibst süßen Lohn	你，維納斯之子，給予甜蜜的報償
Für unser Sehnen und Schmachten.	為了我們的渴望及嚮往！
Dir sei geweiht mein junges Herz,	我年輕的心，獻給了你，
Und all' mein Sinnen und Trachten.	及所有思量與想望。
O du Knabe! du Kind! du mächtiger Gott!	噢，你這男孩！你這孩子！你這全能的神！

這首獨唱小曲，即為《暴發戶》裡的第 3 曲〈小詠嘆調〉。原本差點被作家刪去或遺忘，後來又被打算使用既有曲調來取代，豈料竟在最後一刻幻化成這般甜美曼妙的詞曲。⁵⁸ 整部作品中，這曲調優先在《暴發戶》序曲之第二段（小快版，[12](#)）出現。不過，雖然史特勞斯早在前一年六月份即已宣告完成《暴發戶》的〈序曲〉，且〈序曲〉將會過渡至由學生創作的小歌曲，但如今卻無法確認當時作曲家是否已經完成其所陳述的過渡段落（即〈序曲〉之第二段「小快板」）。因為無從知曉作曲家創作這段旋律的時間點，史特勞斯所交付的旋律稿，是將已完成手稿直接轉交？或是準備勞駕詩人填詞時，旋律才靈光乍現？若是前者，則〈序曲〉後半部的小快板很可能早在一年前即完成；若是後者，則整首〈序曲〉乃分兩階段完成，後半部的小快板是將近一年後才又再添補上去。

當兩人重新在〈小詠嘆調〉的位置上填新詞、譜新曲後，即等同放棄了原本所欲引用後方歌劇音樂素材的想法。因之，「框架」與「歌劇」之間的音樂，便自此失去了相關連的可能；同時，作曲家與詩人的框架配樂創作依舊未完成，兩相異劇種尚未能順利統整。稍早，1912 年 4 月 11 日，準備統整作品的史特勞斯告知詩人，《阿莉雅德娜》中只有兩處可以不干擾地安插框架團員的對白，並清楚說明可插入位置及台詞；同時，亦向詩人要求要放置在歌劇後的「喬丹結語」，顯見作曲家的積極。⁵⁹ 至 4 月 26 日，霍夫曼斯塔還

⁵⁸ 這道旋律最後又轉化成新版《阿莉雅德娜》〈前言〉中，作曲家腦海裡散之不去的曲調。

⁵⁹ 史特勞斯在這封信中（1912 年 4 月 11 日）所寫的白話台詞，與定版後的內容差

寫信向作曲家描述餐桌音樂（No. 11）中的上菜順序及年輕廚師的舞蹈所在位置（上第四道菜）。這首「餐桌音樂」是劇作家最早關注到的配樂，但與其相關的內容準備，卻都得經史特勞斯提醒，才趕忙在最後一刻交付。或許當時霍夫曼斯塔正專注於其他工作，也或許出於他對所創作的內容一絲不苟、錙銖必較的態度，導致在組裝「框架」時，相對於實際、注重效率的史特勞斯而言，顯得較為被動。至七月份，兩人對包含話劇與歌劇之「整部」作品在演出時的「中場休息」有不同的意見。7月2日，史特勞斯說：「可用門後傳來樂團排練《阿莉雅德娜》的序曲，就在妮可麗奈被摑巴掌的地方，作為莫里哀第一幕結尾。」⁶⁰ 這首後台傳來的樂團排練（No. 9），則是《暴發戶》與《阿莉雅德娜》的音樂素材唯一相關之處；樂曲引自《阿莉雅德娜》〈序曲〉後半段（快板）倒數十個小節（9）。

五、「轉場」的形成與意義

文本以「轉場」稱呼自《暴發戶》的餐廳場景過渡至《阿莉雅德娜》序曲的「換景場面」，而兩位創作者對它則有諸多同義、不同字的表達方式，如 *Überleitung*、*Zwischenszene*、*Zwischenspiel*、*Einleitungsszene* 等。此外，還可自信件看出，對霍夫曼斯塔而言，這個場面原本僅屬於他自己與導演萊茵哈特之間的事情，與史特勞斯無關，再加上這個「換景」處不須音樂，故他也不特別向史特勞斯強調。1911年5月20日左右，霍夫曼斯塔仍和史特勞斯密切討論框架之時，他得意地順口說：「我已和萊茵哈特仔細討論過銜接處【《暴發戶》與《阿莉雅德娜》】，和舞台相關的一切，將會相當出

異極大，應屬較早的版本，且日後應又經霍夫曼斯塔修飾過。然而，信件集裡卻顯示，霍夫曼斯塔在更早約八個月（1911年7月26日）寄給史特勞斯的信末，卻印有「附件」：〈插入阿莉雅德娜之散文〉，文中所顯示的台詞與定版後的台詞完全相同，故可推測這個「附件」並不屬於此封信。不過，霍夫曼斯塔當日有將史特勞斯數日前寄送給他的兩份劇本打字稿寄回一份給史特勞斯。因此，若信件集所顯示的附件內容代表史特勞斯日後用筆寫在這份打字稿上的插入台詞，則才是較可能發生的情形；只是史特勞斯補寫上這些台詞的日期，會較1912年4月11日更晚才是。請參見 *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 142-145 & 172-173。

⁶⁰ *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 191.

色……。」⁶¹ 然而，對於作曲家而言，由於創作的實際考量，故有機會誘發他思考「轉場」一事：史特勞斯收到第一批《阿莉雅德娜》劇本後（同年 6 月 10 日），便開始思考框架音樂及歌劇序曲，竟意外發現話劇與歌劇銜接方法的操作難處，故詢問劇作家該如何換場？以及歌劇的序曲長度當如何才適當？五日後（6 月 15 日），霍夫曼斯塔向史特勞斯解釋：那是個開放的散文場景，對話場景的地點，就在大廳裡，音樂教師與舞蹈教師針對喬丹的藝術品味，閒話家常、演出歌劇的舞台上，「作曲家與舞蹈教師在那兒聊著群眾、評論」。⁶² 值得注意的是，劇作家此時的「轉場」構想與定版後的「轉場」樣貌不同，雖然地點都在演出歌劇的舞台上，但角色所談論的內容乃有所差別。史特勞斯與詩人此刻的意思是，作曲家及舞蹈教師在舞台上閒聊的話題應與大眾、評論相關，戲劇形象基本上和《暴發戶》開場時一樣；而定版「轉場」所談論的內容，則使用了戲劇上的「後設」概念，各角色談論著自己將演出的歌劇。

史特勞斯對於歌劇《阿莉雅德娜》之象徵意涵不甚理解，故催生了這「文字化」、「劇本化」的轉場，讓這原本僅是個置放在框架《暴發戶》及歌劇《阿莉雅德娜》之間的舞台設計與安排「概念」，轉化成有文字記錄的場景劇本，成了一個「沒有配樂」的散文場景。自 1911 年六月起，史特勞斯甫收到第一份歌劇手抄本後，就開始對詩人表示不甚理解其中部分台詞及意義。至七月中，史特勞斯接收到完整劇本後，依然無法透徹理解，原本滿懷期待的心境轉化成失望與冷漠的態度，而他的轉變則惹惱了原本自信滿滿的霍夫曼斯塔，促使後者在七月中寫了篇長信，向史特勞斯解釋歌劇所蘊含的象徵意涵。⁶³ 讀完信件的史特勞斯於是豁然開朗，徹底明白了潛在之深刻、複雜的戲劇意境氛圍。此刻，史特勞斯便向詩人反映，如他自身都無法在第一時刻瞭解戲劇意涵，那麼聽眾、評論又該如何能明白？1911 年 7 月 23 日，詩人雖然試圖說服史特勞斯：「詩意的本質，只會一點點、慢慢地被掌握」，不會永遠不被理解，只是時間的問題；信末，詩人提及另一個能幫助群眾理解的方式，「即利用置於歌劇前的散文場景」：

⁶¹ *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 119-120。信件沒有標示明確日期，推測應在 1911 年 5 月 20 日之後才寄出。

⁶² *Ibid.*, 129.

⁶³ 請參見本文註腳 26。

在這場景中，舞台被架設，歌者正準備化妝、樂團正準備調音。作曲家與舞蹈教師在舞台上。在作曲家的指揮下，首先將演一齣簡短的英雄歌劇：《阿莉雅德娜》。阿莉雅德娜悲鳴，巴戶斯隨後來到，接走她。歌劇之後，應是義大利面具團（彩繽內妲及其夥伴）登台演出愉悅的收尾戲，載歌載舞。節目單是這麼寫的。忽然，喬丹透過僕人宣布，兩齣戲要同時上演；他不想見到阿莉雅德娜佔據在荒島上，而想要義大利面具團造訪這座孤島，並在阿莉雅德娜面前逗她開心。簡單說，就是要將兩者弄成一部歌劇。引起一陣錯愕。作曲家憤怒。舞蹈教師安慰他。最終，聰慧的女主角（彩繽內妲）被叫喚出來，並向她說明英雄歌劇劇情及阿莉雅德娜中的角色；她的任務是要與夥伴們，盡可能地不干擾、以插曲（Intermezzo）方式混入歌劇。同時，彩繽內妲看到了關鍵；對她而言，像阿莉雅德娜這樣的女人，不是偽善者，就是傻瓜，她並承諾，會找機會悄悄地混入劇情裡。這是個經包裝加工的場合，能相當清楚地表達兩個女人的相對立象徵意義。您有共鳴嗎？⁶⁴

隔日，史特勞斯立刻表示非常贊同「安插散文場景」的點子；而這個使用「後設」手法架構出來的場面，雖然形象鮮明，卻一點都不簡短。七月底，兩人對於「轉場」還有不同意見，故霍夫曼斯塔便在 8 月 5 日左右抵達加爾米許與史特勞斯碰面。在這次的會面晤談後，兩人將近三個月無信件往返，可推想他們應解決了諸多當前的創作難題。不過，霍夫曼斯塔顯然沒有趁史特勞斯忙於創作歌劇之際，繼續處理這「轉場」。至 1911 年 10 月 22 日，霍夫曼斯塔意外聽聞「史特勞斯的創作已完成」的消息後，才同時在信中提及：「所以我真的必須儘快處理那小型、盡可能有趣的轉場囉？」。⁶⁵ 但至 11 月 4 日，霍夫曼斯塔敘述：「不是我多慮，若不能由萊茵哈特【執導】，沒有十匹馬力不足以驅使我改編莫里哀及引導場景」，⁶⁶ 顯見詩人還是沒有任何一點寫作進度。隔年一月份，史特勞斯開始提醒詩人與框架相關的進度時，

⁶⁴ Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel, 140.

⁶⁵ Ibid., 145.

⁶⁶ Ibid., 148.

霍夫曼斯塔還認為需要連同萊茵哈特進行一次「三人會議」，⁶⁷ 才能與萊茵哈特一同創作那帶有詩意的「轉場」。二月份，詩人又再度表示，要到三月份才要創作「轉場」。「轉場」的寫作，與「框架」其他部分一樣，皆在四月份，史特勞斯接二連三要求下，才有所進度。雖然霍夫曼斯塔已於二月份告知史特勞斯轉場無須配樂，但後者依然相當關心它，在他的心中，轉場是完整作品的一部分。4 月 19 日，霍夫曼斯塔終於交出插入在《阿莉雅德娜》中的散文對話及喬丹結語，同時又表示刪改、創作莫里哀及轉場，實在是「折磨人的事物」，允諾最晚再過八日，會讓史特勞斯拿到完整、確定的文本。同封信裡，他如此描述「轉場」：「既緊湊又雜亂，機智又風趣，與莫里哀形成鮮明對比，同時又應包含《阿莉雅德娜》的關鍵內容。」⁶⁸ 1912 年 4 月 24 日，霍夫曼斯塔終於完成這個存在腦海甚久的「轉場」劇本。霍夫曼斯塔表示，給萊茵哈特使用的轉場資訊寧可多，也不要少；在其他舞台，則使用制式的導演簿（Regiebuch）。然而，實際上，最後印在劇本上的「轉場」，規模依然不小。

1912 年 5 月 26 日，在《新自由報》（*Neue Freie Presse*）的副刊（新書發表專欄）登載了《阿莉雅德娜》劇本，⁶⁹ 其內容包含：霍夫曼斯塔所撰寫之關於莫里哀《暴發戶》的兩段引文、人物表、轉場劇本、歌劇劇本。刊登於此的內容與後來的劇本有些許差異：人物表上，莫里哀角色及歌劇角色乃並列在一起，無特別標示誰歸屬莫里哀角色，誰歸屬歌劇角色；此外，報上並無登載刪修、改寫後的《暴發戶》劇本，而只用霍夫曼斯塔自己撰寫的二段序文取代。⁷⁰ 這些細節，透露了霍夫曼斯塔看待這包含框架、轉場、歌劇

⁶⁷ 1911 年 1 月 18 日，霍夫曼斯塔在信中透露打算三人在 2 月 18 日開會的想法；但自 2 月 7 日信件得知，這計畫無法成行。*Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 160。

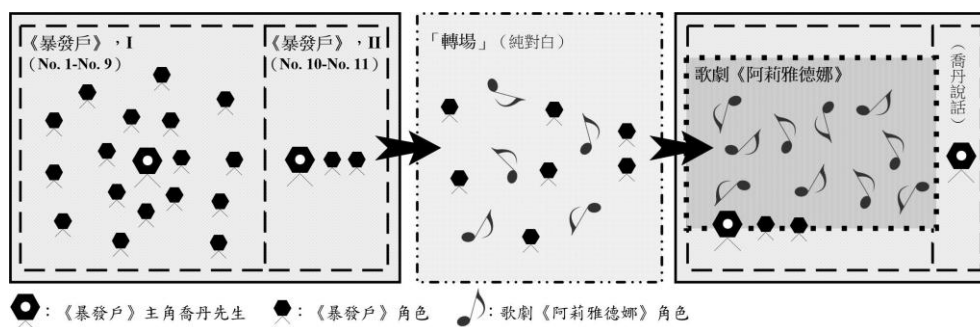
⁶⁸ *Ibid.*, 176.

⁶⁹ Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss, “*Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzug. (Zu spielen nach Molières Bürger als Edelmann.)*” *Neue Freie Presse*, 26 May 1912, S. 33-44.

⁷⁰ 《新自由報》中的「轉場」及「歌劇」兩部分內容，基本上與出版的劇本沒有太大差別，惟排版上，人名只有開頭第一個字母大寫，並非所有字母皆大寫；縮減一些導演指示（*Regieanmerkungen*）；插入歌劇中的觀眾台詞則有所差異。經本文作者參考本文註腳 28 之書目內容後推斷，用以印製《新自由報》中歌劇部分的範本，應是史特勞斯製作給霍夫曼斯塔的兩份打字稿（*Typoskript*）中的其中一份，並再經後者修正後送印。

三部份之「完整」觀點：「轉場」與「『帶有莫里哀角色』的歌劇」才是他與史特勞斯、萊茵哈特合作的重點。他日後與史特勞斯討論「中場休息」位置時所表達的想法中，也能看見符合這個論點的蛛絲馬跡：因為莫里哀「餐桌場景」裡的主要三位角色，正是坐在舞台上「欣賞歌劇」的人。圖 2 為首版《阿莉雅德娜》（含框架）的完整結構示意圖，與圖 1 的差異，在於此圖加入了底圖與其它部份不同的「轉場」：提示了它是個「沒有音樂」的場景，不同於其他戲劇部分之帶有「配樂」及「歌劇」的型態；而「轉場」的角色，乃同時來自於《暴發戶》與歌劇《阿莉雅德娜》。

圖 2：首版《阿莉雅德娜》完整結構示意圖



1912 年七月份，史特勞斯所有的創作皆完成，但整合「話劇」與「歌劇」的任務，仍待處理。起先，史特勞斯與萊茵哈特認為中場休息應置於第二幕（即餐桌場景）結束之後，如此一來，霍夫曼斯塔與莫里哀可正式切割開來。同時，史特勞斯又表示要替這「更衣室場景」（即「轉場」），寫一首序曲：「幕終處，第 96 頁，太過單薄。您想想，是否真沒有需要改善的地方。要是音樂能有所幫助，我很樂意【創作】。」⁷¹ 對史特勞斯而言，轉場與歌劇為一體，在《暴發戶》的「餐廳場景」後，就應是中場休息，戲劇發展至此應堆疊出小高潮。相對地，霍夫曼斯塔雖也認為轉場與歌劇間不應停歇，但卻認為不適合透過音樂或舞台效果來強調它（轉場），且中場休息則應置於第一幕結束後。他的理由在於：聽眾是為了「歌劇」而前來。每逢「中場休

⁷¹ Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel, 191。引文所稱「96」頁，係指歌劇劇本（Berlin: Adolph Fürstner, 1912）上的頁碼，此處是《暴發戶》第二幕之最後一頁；「轉場」自第 97 頁開始。

息」時，聽眾其實無法真正獲得放鬆，還會因遲遲沒聽到歌劇而失去耐心；再者，無論中場休息放在《暴發戶》第一、或第二幕尾處，都無法避免需於「歌劇」上演前休憩一次，故休息時間愈晚，徒增不耐情緒而已。因此，若將《暴發戶》最後一首配樂「餐桌場景」，視為是霍夫曼斯塔腦中「轉場與歌劇」的「開場」，則《暴發戶》第二幕、轉場、歌劇三者得以被視為一個整體：喬丹、多朗特斯、朵里麥奈三人，扮演著將《暴發戶》與《阿莉雅德娜》連結起來的橋梁。

從史特勞斯與霍夫曼斯塔討論「中場休息」的位置，可見得這在最後創作階段才出現的「轉場」，雖解決了一個問題：解釋了難懂的《阿莉雅德娜》，卻又製造了另一個問題：難以實際操作。最終，史特勞斯為了讓聽眾在進入歌劇時能夠「耳」目一新，故打消原本在轉場前安置一首序曲的念頭，並同意霍夫曼斯塔所提出之強化《暴發戶》第二幕結尾處的想法，同時還提醒霍夫曼斯塔須將「轉場」規模縮減至最小。⁷² 然而，定版劇本之轉場內容，與將近二個月前（五月份）刊登在《新自由報》中的樣貌相去無幾，看不出任何刪減痕跡。不過，這並非意味著霍夫曼斯塔未縮減「轉場」規模，而是透露了另一項實際操作上的真相：正式演出時，沒有配樂的白話「轉場」總是披著濃厚即興色彩，它不如白紙黑字寫下的劇本那般「固定」，總不時地面臨被更動、刪減的命運。因此，「轉場」雖具有詮釋後面歌劇《阿莉雅德娜》的身分，卻功能不彰。

六、結 語

自《霍夫曼斯塔全集》⁷³ 分配與《阿莉雅德娜》及《暴發戶》相關作品的方式，亦能見到作品本身的複雜形式。《霍夫曼斯塔全集 17》在分類上被

⁷² *Strauss-Hofmannsthal Briefwechsel*, 193-194. 信件日期：1912 年 7 月 21 日。史特勞斯還對霍夫曼斯塔的欲將中場休息放在《暴發戶》第一幕結尾處的想法，表示認同；對於將莫里哀與霍夫曼斯塔區隔開的做法，也表示似乎顯得太過刻意。

⁷³ 請參考 *Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke 24: Operndichtungen 2*, ed. Manfred Hoppe (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1985); *Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke 17: Dramen 15*, ed. Gudrun Kotheimer and Ingeborg Beyer-Ahlert (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2006)。

歸屬在戲劇類（Dramen）第 15 冊，收錄了首版《阿莉雅德娜》（包含「框架」、「轉場」及「歌劇」三部份）及《暴發戶》（三幕，1918）之劇本。不過，於其考證、訓詁及闡釋的部分，與劇本相對應的標題則分別以《暴發戶》（1912）、《暴發戶》（1917，為作品完成年份）表示。《霍夫曼斯塔全集 24》在分類上屬歌劇詩文類（Operndichtungen）第 2 冊，所收錄之《阿莉雅德娜》劇本乃「附有前言之獨幕歌劇」，即 1916 年的「新版」。言下之意，首版《阿莉雅德娜》之「歌劇」部分係被歸在「戲劇」一類中，但出於它的「歌劇詩文」本質及日後又經改編成純歌劇，故除了《霍夫曼斯塔全集 17》中載錄了與之相關的形成經過，也能在第 24 冊中尋見其形成史；而「歌劇」詩文的訓詁（Erläuterungen）則直接全置放在第 24 冊裡。第 17 冊中的訓詁重心在於「戲劇」，意即首版《阿莉雅德娜》的「框架」及「轉場」兩部分。

自內容結構來看，首版《阿莉雅德娜》共包含「框架」、「轉場」及「歌劇」三部份。戲劇上，它結合了話劇與歌劇。音樂層面，「轉場」沒有音樂，框架的配樂表面上似乎可與歌劇分離，但緊接在歌劇之後的話劇配樂（喬丹結語），使得兩者無法脫離彼此，歌劇需與《暴發戶》結合，這段音樂才有意義。另一方面，標示在樂譜上的喬丹、多朗特斯、朵里麥奈台詞，也才有存在價值。總而言之，配樂與歌劇乃無法離開彼此。

戲劇方面，可見到作曲家與劇作家自構思階段開始，存在許多不確定因素：霍夫曼斯塔為了選擇「框架」，迂迴繞道多次；「歌劇」部份完成時，因外界無法理解作品，又得耗費口舌解釋；「轉場」的寫作，既非原本的計畫，還引發了執行上的困難。史特勞斯回憶首版《阿莉雅德娜》演出情況時，莫里哀遭嚴重刪減，「轉場」甚至沒被演出的狀況，屢見不鮮。儘管點子很棒，但唯一的「功能」都無從發揮。本文開始時引用的史特勞斯所言：「《阿莉雅德娜》…… — 如知名的九頭蛇神話 — ，又拆解成兩部新喜劇」，生動地詮釋了作品所面臨的窘境。九頭蛇在希臘神話故事裡，是個擁有九個頭的怪物，這魔怪每當一頭被砍下，另一個新頭又會重新生出，位於中間的頭則被砍不死。最後，英雄海克力士（Hercules）利用火炬灼燒斷頸的激烈手段，才順利將之剷除。因為首版《阿莉雅德娜》結合了歌劇與話劇兩種戲劇形式，故衍生許多演出實務的困境，如演出效果不佳、演出人員難以統合、場地不易尋找、票房不亮眼等等，使得它的演出機會與日後改寫成純歌劇之新版《阿莉雅德娜》相比，「差距！哈！我想是整個宇宙」（Abstand! Ha! Eine

Welt, hoffe ich.)。⁷⁴ 據統計，截至兩千年底，首版《阿莉雅德娜》全世界僅演出約五百場，其中就有將近五十場在首演城市斯圖加特的劇院，佔十分之一，其餘場次則多在特殊的典禮節慶時上演。⁷⁵ 在史特勞斯眼裡，首版《阿莉雅德娜》應就和九頭蛇一樣，是個「禍害」！

詩人與作曲家面對作品的「創新形式」，還處在摸索與實驗階段，故留下數量龐大的信件。將信件抽絲剝繭，便可得知框架、歌劇、轉場這三部分的創作順序：先尋找框架構想，再集中精力創作歌劇，此後將框架配樂與歌劇結合，最終再插入沒有音樂、規模卻不小的轉場。信件與創作進度緊密相扣，各有先後順序、因果關係，實難只藉少數信件察覺精確的創作動機，更遑論能窺得作品輪廓。再者，創作者的想法，總不時地有所修正。因之，若欲使用創作過程中所留下的信件來詮釋作品或創作者的創作思考，不得不慎。有鑒於此，本文乃按時間先後，詳盡地呈示兩位作者的「信件」以為佐證，並讓「樂譜」及「劇本」這兩份原本易被涇渭分明討論的文本，有機會共同成為釐清作品樣貌的一份子。相信這份直接自「作品結構」切入的研究，不但能替錯綜複雜的作品形成史，理出清晰的脈絡，也得以讓被忽視、逐漸忘卻的作品原貌，再度透徹顯現。

⁷⁴ 引自新版《阿莉雅德娜》之〈前言〉中，第一女高音的歌詞（見樂譜 [107]）。〈前言〉近尾聲處，音樂教師呼喚著歌劇團及藝術喜劇團成員準備登台，此刻，將在歌劇裡飾唱阿莉雅德娜的第一女高音，見到她自己將和她認定為不入流的喜劇團同台演出，感到怒不可遏。音樂教師見狀便恭維地前來開導，告訴她沒有比舞台更好的地方，得以證明她與喜劇團成員間，難以估量的差距。女高音便傲慢地回答：「差距！哈！我想是整個宇宙。」本文作者認為，雖然此處的「差距」，乃指涉「莊劇」相較於喜劇團，具有崇高的藝術地位。不過，將之引用在正文中亦是相當適切的戲擬方式：暗諷混雜型式的作品，在藝術上及其他各層面，實難以與純歌劇作品一較高下，即如它們各自的演出情況。

⁷⁵ 請參見 Günther Lesnig, *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert*, Bd. 1 (Tutzing: Hans Schneider, 2008), 12-174。

參考文獻

一、樂譜、劇本

- Strauss, Richard. *Ariadne auf Naxos*, Op. 60. Berlin: Adolph Fürstner, 1912.
- _____. *Ariadne auf Naxos*, Op. 60, arranged by Otto Singer (Klavier-Auszug). Berlin: Adolph Fürstner, 1912.
- _____. *Ariadne auf Naxos*. New York: Dover, 1993.
- _____. *Ariadne auf Naxos*, Op. 60 (II). Richard Strauss Edition 6. Wien: Dr. Richard Strauss, 1996.
- Hofmannsthal, Hugo von and music by Richard Strauss. *Ariadne auf Naxos: Oper in einem Aufzug. Zu spielen nach dem "Bürger als Edelmann" des Molère* (Textbuch). Berlin: Adolph Fürstner, 1912.
- _____. *Ariadne auf Naxos: Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel. Neue Bearbeitung* (Textbuch). Berlin: Adolph Fürstner, 1916.

二、外文書目

- Asow, E. H. Mueller von. *Richard Strauss Thematisches Verzeichnis* 3 Bände. Wien: Ludwig Doblinger, 1959-1974.
- Burger, Hilde ed. *Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler Briefwechsel 1898-1929*. Frankfurt am Main: Insel, 1968.
- Daviau, Donald G. and George J. Buelow. *The "Ariadne auf Naxos" of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*. Vol. 80 of *Studies in the Germanic Languages and Literatures*. Chapel Hill: North Carolina, 1975.
- Degenfeld, Marie Therese Miller ed. *Hugo von Hofmannsthal Briefwechsel, mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986.
- Fiedler, Leonhard M. *Max Reinhardt und Molière*. Salzburg: Otto Müller, 1972.
- _____. *Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen*. Darmstadt: Agora, 1974.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Ariadne." In *Almanach für die Musikalische Welt*

- 1912-1913, edited by Schmidt Leopold, 92-96. Berlin: Loesdau, 1912.
- Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke: Dramen V, Operndichtung*. Frankfurt: S. Fischer, 1979.
- Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke 24: Operndichtungen 2*, edited by Manfred Hoppe. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1985.
- Hugo von Hofmannsthal sämtliche Werke 17: Dramen 15*, edited by Gudrun Kotheimer and Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2006.
- Knaus, Gabriella Hanke ed. *Richard Strauss – Ernst von Schuch: ein Briefwechsel*. München: Richard-Strauss - Gesellschaft, 1999.
- Kohler, Stephan. “Musikalische Struktur und sprachliches Bewusstsein Quellenkritische Ansätze zur Erforschung der Wort-Ton-Relation bei Richard Strauss.” *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* Neue Folge 10 (1990): 119-128.
- Lesnig, Günther ed. *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert*, Bd. 1. Tutzing: Hans Schneider, 2008.
- Mazouer, Charles. “Comédies-ballets.” *The Cambridge Companion to Moliere*, edited by David Bradby and Andrew Calder. London: Cambridge University Press, 2006: 107-119.
- Schuh, Willi ed. *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal Briefwechsel*. Zürich: Atlantis, 1978.
- . “Metamorphosen einer Ariette von Richard Strauss.” In *Opernstudien — Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, edited by Klaus Hortschansky, 197-208. Tutzing: Hans Schneider, 1975.
- Stiegele, Waltraud. *Hugo von Hofmannsthals “Ariadne auf Naxos. Zu spielen nach dem Bürger als Edelmann des Molière.” Entstehungsgeschichte und Metamorphosen*. Inaugural Dissertation, Universität München, 1966.
- Strauss, Richard. *Betrachtungen und Erinnerungen*, edited by Willi Schuh. Mainz: Schott, 2014.
- Trenner, Franz. *Richard Strauss Werkverzeichnis*. Wien: Dr. Richard Strauss, 1999.

三、中文書目

莊郁馨。〈由文學天地到歌劇舞台：霍夫曼斯塔邁向歌劇劇作家之路〉。輔仁大學博士論文，2015。

蔡永凱。〈理查·史特勞斯樂團歌曲研究〉。國立臺灣師範大學博士論文，2013。

羅基敏。〈文字與聲音—淺談理查·史特勞斯的歌劇思考〉。《發現理查·史特勞斯》，53-67。台北：國立中正文化中心，2006。

——。〈「音樂是神聖的藝術」—史特勞斯與霍夫曼斯塔的《納克索斯島上的阿麗雅德妮》〉。《理查·史特勞斯—納克索斯島上的阿麗雅德妮》（臺北市立交響樂團 2014 年度歌劇節目冊），14-21。