

Einleitung

Nachdem er sich von früher Kindheit an in diesem Kompositionsfeld geübt hatte,¹ war Richard Strauss mit seinen rund 40 Liedern op. 10 bis op. 29, entstanden 1885–1895, in die vordere Reihe der Liedkomponisten aufgestiegen. Er hatte in dieser Zeit etliche Lieder geschaffen, die sich rasch großer Beliebtheit erfreuten und bis heute zum Standardrepertoire gehören. Strauss selbst war sich seines Erfolges bewusst. So schrieb er am 7. Februar 1896 im Zuge der Honorarverhandlungen zu den Liedern op. 31 an den Verleger Adolph Fürstner: »Lieber Herr Fürstner! Es ist kein Irrtum, daß ich jetzt 300 M. für ein Lied verlange. Meine Lieder haben allmählich mehr u. mehr Glück, werden gesungen, gefallen allenthalben u. da habe ich dann etwas ›aufgeschlagen‹ im Preise.«²

Letztlich wurde man sich handelseinig – zur Drucklegung der Lieder op. 31 später mehr. Dabei achteten Strauss und seine Verleger bei den Liedern op. 31 bis op. 43, die der vorliegende Band enthält, stärker als bei früheren Liedern auf eine möglichst optimale Wirkung der Publikationen: Dass Strauss' Lieder bereits in der Erstausgabe auch mit englischem Gesangstext erschienen,³ außerdem von Beginn an zusätzlich in Transpositionen für andere Stimmlagen, entwickelte sich zum Standardfall (die vorliegende Ausgabe präsentiert die Lieder in originaler Stimmlage und mit originalem Gesangstext). Des Weiteren war man ab Opus 27 dazu übergegangen, die Lieder nur noch einzeln auf den Markt zu bringen, nicht mehr in Heften, die mehrere oder alle Lieder eines Opus enthielten; Strauss hatte bei seinem Verlegerfreund Eugen Spitzweg darauf hingewirkt.⁴ Spitzweg und der von ihm geleitete Münchner Verlag Jos. Aibl sind zu dieser Zeit noch als Strauss' verlegerischer Hauptpartner anzusehen. Von den im vorliegenden Band enthaltenen Liedern erschienen dort die Opera 32, 36 und 37. Doch streckte Strauss seine Fühler mehr und mehr auch in Richtung anderer Verlage aus. Neben dem Verlag Adolph Fürstner, mit dem Strauss bereits 1890/91 bei den *Mädchenblumen*-Liedern op. 22 zusammengearbeitet hatte und der nun die Lieder op. 31 herausbrachte, waren dies die Verlage Rob. Forberg (Opus 39), F. E. C. Leuckart (Opus 41) und C. A. Challier & Co. (Opus 43).

Hinzu traten Sonderdrucke von Strauss-Liedern, etwa eine wohl zeitnah zum Erstdruck bei Jos. Aibl als Beilage erschiene Einzelausgabe des Liedes *Meinem Kinde* op. 37 Nr. 3 in Typendruck.⁵ Ganz besonders aber sind zwei Lieder zu nennen, die in der damals brandneuen Zeitschrift *Jugend* publiziert wurden: eine Fassung des Liedes *Wenn ...* op. 31 Nr. 2 in eigens

Introduction

After having practised copiously within this genre from his earliest childhood onwards,¹ Richard Strauss had advanced to become one of the leading composers of lieder with his around 40 songs op. 10 to op. 29 composed between 1885 and 1895. During this period, he had created numerous lieder which had swiftly gained popularity and are still part of today's standard repertoire. Strauss was well aware of his success as displayed in a letter to the publishing house Adolph Fürstner on 7 February 1896 during negotiations for his fee for the Lieder op. 31: "Dear Mr Fürstner! It is not a mistake that I now charge 300 marks for each song. My lieder have steadily gained success, are frequently sung and universally popular: I have therefore slightly raised my prices."²

Ultimately, negotiations were successfully completed – more on the Lieder op. 31 at a later point. Both Strauss and his publishers made greater efforts for the most effective marketing of the publication of the Lieder op. 31 to op. 43 than for the earlier songs. It became standard for Strauss's lieder to be published with an accompanying English text right from the first print³ and additionally offered in transpositions for other vocal ranges (the current edition presents the lieder at the original vocal pitch and with the original text). From op. 27, it also became normal practice to issue the lieder in individual editions instead of collections containing all or at least several of the lieder from a particular opus; this had been achieved by Strauss in consultation with his publishing friend Eugen Spitzweg.⁴ Spitzweg and the Munich publishing house Jos. Aibl under the management of Spitzweg was Strauss's main publication partner around this time. Among the lieder contained in this volume, op. 32, 36 and 37 were all printed by the above firm, but Strauss had already begun to eye up other publishing houses: in addition to Adolph Fürstner with whom Strauss had already collaborated in the publication of the *Mädchenblumen* lieder op. 22 back in 1890/91 and who was currently publishing the lieder op. 31, he was also forging contacts with Rob. Forberg (opus 39), F. E. C. Leuckart (opus 41) and C. A. Challier & Co. (opus 43).

There were also special prints made of particular Strauss lieder, for example an individual edition of *Meinem Kinde* op. 37 No. 3 in type printing which was probably issued as a supplement around the same time as the first print by Jos. Aibl⁵. Two lieder however deserve special mention which were published in the brand new periodical *Jugend*: a version of the lied *Wenn ...*

1 Ca. 40 Jugendlieder zeugen davon.

2 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 07.02.1896, D-GPrsa, [R.S. AN FÜRSTNER 1890–1896, Nr. 28].

3 Von einigen Liedern folgten später weitere Übersetzungen, etwa ins Französische, Italienische, Tschechische oder Russische.

4 Vgl. Richard Strauss an Eugen Spitzweg, 15.01.1890, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A I/44.

5 Siehe Kapitel »Quellenbeschreibungen«.

1 As displayed by approx. 40 lieder composed during his youth.

2 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 07.02.1896, D-GPrsa, [R.S. AN FÜRSTNER 1890–1896, No. 28].

3 Additional translations were subsequently provided for some of the lieder, for example in French, Italian, Czech and Russian.

4 Cf. Richard Strauss to Eugen Spitzweg, 15.01.1890, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A I/44.

5 See chapter "Source Descriptions".

angefertigtem und in optimierter Typendruck-Technik ausgeführtem Notensatz (siehe Faksimile), die am 25. Januar 1896 im Heft Nr. 4 der *Jugend* erschien, sowie das Lied *Wir beide wollen springen* im Heft Nr. 42 vom 17. Oktober 1896. Hierbei handelt es sich um eine besondere Publikation, denn das Lied erschien als Faksimiledruck der autographen Reinschrift von Richard Strauss mit einem opulent illustrierten Zierrahmen des Künstlers Julius Diez (siehe Faksimile). Auf diese Weise wurde nicht nur der musikalische Inhalt publik gemacht, sondern – unterstützt durch die zu Otto Julius Bierbaums Liedtext passende Illustration – Strauss' sauber gestaltetes Autograph mit seiner charakteristischen, feingliedrigen Notenschrift als gewissermaßen kalligraphisch-zeichnerisches Kunstwerk erfahrbar. So hatte die Öffentlichkeit bis dahin ein Strauss-Lied nicht kennengelernt. Christian Schaper hat die Kontexte dazu eingehend untersucht.⁶ Notwendige quellenspezifische Ergänzungen dazu werden im Kritischen Bericht unter »Quellenbewertung« mitgeteilt.

Ebenso als Faksimiledruck des Autographs erschien das mit »Charlottenburg, 8. Dezember 1899« datierte Lied *Weihnachtsgefühl*, diesmal im Heft Nr. 41 der Berliner Zeitschrift *Die Woche* vom 23. Dezember 1899. Die Edition dieser charmannten Komposition rundet den vorliegenden Band nach dem gewichtigen Lied *Die Ulme zu Hirsau* op. 43 Nr. 3 ab. So klein das *Weihnachtsgefühl* ist, so groß ist die Diskussion, die es begleitet: Da Max Steinitzer in seiner Strauss-Biographie von 1911 ein Incipit in Des-Dur angibt (Tonart der Publikation ist Es-Dur) und das Lied als ungedrucktes Jugendwerk von 1879 einordnet (ergänzt um die Angabe »Manuskript im Besitze des Herrn Kommerzienrat Georg Pschorr«⁷), ist die Entstehungszeit in der Strauss-Forschung mehrfach erörtert worden. Erich H. Müller von Asow schreibt in seinem Strauss-Werkverzeichnis:

»Vermutlich handelt es sich um eine Überarbeitung und Transposition des älteren Liedes, das Steinitzer in Des-Dur zitiert. Steinitzer hat das Lied unter die Kompositionen des Jahres 1879 eingereiht. Gegen diese frühe Datierung sprechen verschiedene Gründe, einmal die Führung der Singstimme und die Harmonik des Liedes, zum anderen die eindeutige handschriftliche Datierung des Komponisten. Das Faksimile hat Steinitzer nicht gekannt.«⁸

op. 31 No. 2 in an individually produced musical print in optimised type printing (see facsimile) in volume No. 4 of *Jugend* dated 25 January 1896 and the lied *Wir beide wollen springen* in the volume No. 42 dated 17 October 1896. This was a very special publication as the song was published in the form of a facsimile print of Richard Strauss's autograph fair copy with an opulently illustrated ornamental frame designed by the artist Julius Diez (see facsimile). This was not a mere vehicle to publicise the musical content, but also a display of Strauss's neatly written autograph with its characteristic filigree musical notation, almost like a calligraphic-graphic piece of art, further enhanced by the illustration corresponding to Otto Julius Bierbaum's lied text. Up until then, the public had never seen a lied by Strauss in this form. Christian Schaper has undertaken an in-depth study of the relevant contexts.⁶ All necessary source-specific supplements to his study are provided in the Critical Report under the heading "Source Criticism".

The song *Weihnachtsgefühl*, dated "Charlottenburg, 8 December 1899" was also issued as a facsimile print of the autograph, on this occasion in volume No. 41 of the Berlin periodical *Die Woche* dated 23 December 1899. The edition of this charming composition rounds off the current volume placed after the momentous lied *Die Ulme zu Hirsau* op. 43 No. 3. The brief song *Weihnachtsgefühl* stands in no comparison with the dimensions of the accompanying discussions: Since Max Steinitzer listed an incipit in D flat major (the key of the publication is E flat major) in his Strauss biography from 1911 and placed the lied within the context of unprinted youthful compositions dating from 1879 (augmented by the indication "manuscript owned by the Kommerzienrat Georg Pschorr"⁷), the work's date of origin has been investigated on a number of occasions within the context of Strauss research projects. Erich H. Müller von Asow writes in his Strauss Catalogue of Works:

"This is presumably the revision and transposition of an older lied which Steinitzer quotes as being in D flat major. Steinitzer listed the song among the compositions from the year 1879. There are several characteristics which contradict this early dating: firstly the treatment of the vocal part and the harmony of the lied and secondly the clear date written in the composer's hand. Steinitzer was not familiar with the facsimile."⁸

6 Christian Schaper: Von der Tiefe der Oberfläche. Zu zwei Liedern von Richard Strauss im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Jugend*, in: *Lied und Lyrik um 1900*, hrsg. von Dieter Martin und Thomas Seedorf, Würzburg 2010, S. 141–163, hier S. 149 ff.

7 Max Steinitzer: *Richard Strauss*, erste bis vierte Auflage, Berlin und Leipzig 1911, S. 180. Vgl. auch Barbara A. Petersen: *Ton und Wort*, Pfaffenhofen 1986 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München 8), S. 149 f.

8 Erich H. Müller von Asow: *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, Band III, Wien und München 1974, S. 1228.

6 Christian Schaper: Von der Tiefe der Oberfläche. Zu zwei Liedern von Richard Strauss im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Jugend*, in: *Lied und Lyrik um 1900*, ed. by Dieter Martin and Thomas Seedorf, Würzburg 2010, pp. 141–163, here pp. 149 ff.

7 Max Steinitzer: *Richard Strauss*, first to fourth edition, Berlin and Leipzig 1911, p. 180. Cf. also Barbara A. Petersen: *Ton und Wort*, Pfaffenhofen 1986 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München 8), pp. 149 f.

8 Erich H. Müller von Asow: *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, Vol. III, Vienna and Munich 1974, p. 1228.

Barbara Petersen konstatiert: »Aus stilistischen Gründen dürfte das Faksimile von 1899 eher die Überarbeitung eines früheren Liedes darstellen als eine Originalkomposition aus dem Jahre 1899 [...]«. Sie führt weiterhin aus, dass das dem Lied zugrundeliegende Gedicht von Martin Greif erstmals 1868 erschienen und somit eine Komposition 1879 möglich sei. Eine Strauss-Skizze von »ca. 1903« für ein Chorwerk *Der fromme Hirtenknabe* auf Grundlage eines Weihnachtsgedichts von Greif wiederum spräche »eher für die spätere Entstehung« des Liedes; ferner hätten sich Greifs Gedichte um die Jahrhundertwende wohl einer »allgemeinen Beliebtheit« erfreut, »da sein *Buch der Lyrik* damals in mehreren Ausgaben erschien und 1895/96 seine gesammelten Werke veröffentlicht wurden.«⁹ Reinhold Schlötterer schließlich vermutet, das Lied sei »vielleicht nur [die] Überarbeitung einer früheren, jetzt nicht mehr auffindbaren Komposition«, weil »Strauss nach 1890 keine Texte mehr aus dem Münchner Dichterkreis vertonte [...]; eine Greif-Vertonung im Jahre 1899 wäre die einzige Ausnahme.«¹⁰

Überlegungen und Stilkritik dieser Art leuchten ein, denn in seiner Simplizität und Kürze fällt *Weihnachtsgefühl* im Vergleich zu anderen Strauss-Liedern um 1900 aus dem Rahmen. Doch ist zu bedenken, dass sich in Strauss' Handbibliothek im Garmischer Richard-Strauss-Archiv ein Gedichtband mit dem hier vertonten Gedicht von Martin Greif findet, der als Textvorlage der Komposition gedient haben dürfte.¹¹ Diese Ausgabe ist 1895 erschienen; eine frühere Komposition des Liedes ist somit unwahrscheinlich. Zudem erwähnt Strauss das Lied am 25. Dezember 1899 in einem Brief an seine Eltern und sendet es ihnen sogar als Beilage: »Anbei schicke ich Euch ein kleines Weihnachtslied, das ich für die *Woche* gemacht hab.«¹² Das klingt nicht so, als beziehe sich Strauss lediglich auf die Wiederaufbereitung einer womöglich gar 20-jährigen Altware.

Wie schon früher war es die Gedichtlektüre, die Strauss zu seinen Liedern inspirierte. Davon künden die für die Lieder op. 31 bis op. 43 zahlreich erhaltenen Gedichtbände aus seiner Handbibliothek, die Strauss als Textvorlage verwendete. Man erkennt dies an etlichen Eintragungen des Komponisten: oft nur ein Kreuzchen oder Strichlein, um sich ein Gedicht anzumerken, manchmal aber auch erste musikalische Skizzen, insbesondere Vermerke zu Tonarten und Harmoniefolgen.¹³ Die Liedkomposition begann also, noch während Strauss den Gedichtband in

Barbara Petersen postulates that "for stylistic reasons, the facsimile from 1899 should be rather considered as the revision of an earlier lied than an original composition dating from 1899 [...]." She adds that the poem by Martin Greif providing the text for this song was first published in 1868 and would therefore permit a date of composition in 1879. A Strauss sketch from "around 1903" for a choral work *Der fromme Hirtenknabe* based on a Christmas poem by Greif would however "suggest a later origin" of the lied; furthermore, Greif's poems around the turn of the century most likely enjoyed "general popularity, as his *Book of Lyrical Poetry* was published in several editions around this time and his collected works in 1895/96."⁹ Lastly, Reinhold Schlötterer presumes that the lied was "perhaps only [the] revision of an earlier no longer existing composition" because "Strauss did not make any further settings of texts from the Munich circle poets [...]; a setting of Greif in 1899 would have constituted a sole exception."¹⁰

This kind of considerations and stylistic criticism make sense as the simplicity and brevity of *Weihnachtsgefühl* display substantial differences in comparison to other Strauss lieder originating around 1900. It must however be kept in mind that a volume of poetry by Martin Greif containing the text of this setting still exists in Strauss's personal library in the Richard Strauss Archive in Garmisch which could have served as a model for the composition.¹¹ The edition was published in 1895, meaning that a composition prior to this date is improbable. What is more, Strauss mentions the lied in a letter to his parents dated 25 December 1899 and even sends them a copy as an enclosure: "Here I have enclosed a brief Christmas song which I created for *Die Woche*."¹² This doesn't sound as though Strauss is merely referring to a recycled version of a possibly 20-year-old cast-off.

As in earlier periods, Strauss was inspired to compose his lieder after reading poetry. This is documented by the numerous surviving poetry volumes in his own personal library from which the composer utilised poems for his lieder from op. 31 to op. 43. This can be recognised through the copious markings in these volumes: frequently merely a cross or scored line as a reminder of the text, but sometimes also initial musical sketches and particularly notes on possible keys and harmonic sequences.¹³ The composition of a song therefore began while the com-

9 Petersen: *Ton und Wort* (wie Anm. 7), S. 150.

10 Reinhold Schlötterer: *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe*, Pfaffenhofen 1988 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München 10), S. 179.

11 *Gedichte von Martin Greif*. Sechste, reich vermehrte Auflage, Leipzig 1895.

12 Richard Strauss an Franz und Josephine Strauß, 25.12.1899, Kopie, D-Mbs, Handschriften und Alte Drucke, Ana 330, I, Strauss, 433b.

13 Ein markantes Beispiel ist das Gedicht *Lied an meinen Sohn* von Richard Dehm aus *Zwanzig Dehmelsche Gedichte*, Schuster & Loeffler, Berlin 1897, S. 65 f.

9 Petersen: *Ton und Wort* (see note 7), p. 150.

10 Reinhold Schlötterer: *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe*, Pfaffenhofen 1988 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München 10), p. 179.

11 *Gedichte von Martin Greif*. Sixth, substantially expanded edition, Leipzig 1895.

12 Richard Strauss to Franz and Josephine Strauß, 25.12.1899, copy, D-Mbs, manuscripts and old prints, Ana 330, I, Strauss, 433b.

13 A striking example is the poem *Lied an meinen Sohn* by Richard Dehm from *Zwanzig Dehmelsche Gedichte*, Schuster & Loeffler, Berlin 1897, pp. 65 f.

Händen hielt.¹⁴ Dabei setzte sich eine Tendenz fort, die mit den Liedern op. 27 nach dreijähriger Pause in der Liedkomposition begonnen hatte: Strauss konzentrierte sein Interesse auf Dichter der jüngeren Generation.¹⁵ Abgesehen von *Himmelsboten zu Liebchens Himmelbett* op. 32 Nr. 5 nach einem Text aus *Des Knaben Wunderhorn*, den *Vier Liedern* op. 36 nach Texten von Friedrich Gottlieb Klopstock, Friedrich Rückert und wiederum aus *Des Knaben Wunderhorn*¹⁶ sowie den bezeichnenderweise als *Drei Gesänge älterer deutscher Dichter* betitelten Liedern op. 43 nach Texten von Klopstock, Gottfried August Bürger und Ludwig Uhland stammen alle in den Liedern des vorliegenden Bandes vertonten Gedichte von Autoren, die ungefähr Strauss' Alter hatten oder zumindest Zeitgenossen waren. Neben Martin Greif sind das Otto Julius Bierbaum, Emanuel v. Bodman, Carl Busse, Richard Dehmel, Gustav Falke, Karl Henckell, Detlev v. Liliencron, Anton Lindner, John Henry Mackay und Christian Morgenstern. Auch Wilhelm Arent gehört in diese Reihe; das von Strauss 1896 entworfene Arent-Lied *Vorüber ist der Graus der Nacht* TrV 178 erreichte aber nur das Skizzenstadium. Reinhold Schlötterer schreibt: »Die jungen Dichter verstanden sich als Bannerträger einer revolutionären Moderne, wie viele programmatische Manifeste oder eine Anthologie *Moderne Dichtercharaktere* (in zweiter Auflage *Jungdeutschland*) unübersehbar bekunden.« In Strauss hätten sie einen »ebenbürtigen Streiter auf dem Gebiete der Musik« gesehen.¹⁷ Schlötterer stellt jedoch fest, dass Strauss bei der Textauswahl »innerhalb der ›Moderne‹ [...] eine Grenze« zog:¹⁸

»[...] sein Interesse reichte bis zur rhythmischen Prosa eines O. J. Bierbaum [...], bis zur schwelenden Emphase von Mackays *Verführung* und bis zur Soziallyrik Dehmels und Henckells (*Der Arbeitsmann*, *Das Lied des Steinklopfers*), aber an der radikaleren Stufe der Sprachkunst eines Arno Holz

poser was still holding the book in his hand.¹⁴ Here a tendency already observed in the lieder op. 27 was being continued after a three-year break in the composition of lieder: Strauss's interest was focused on poets of the younger generation.¹⁵ With the exception of *Himmelsboten zu Liebchens Himmelbett* op. 32 No. 5, a setting of a text from *Des Knaben Wunderhorn*, the *Vier Lieder* op. 36 on texts by Friedrich Gottlieb Klopstock, Friedrich Rückert and again from *Des Knaben Wunderhorn*¹⁶ and the lieder op. 43 which were significantly entitled as *Drei Gesänge älterer deutscher Dichter* [Three lieder by older German poets] on texts by Klopstock, Gottfried August Bürger and Ludwig Uhland, all lieder in the current volume were settings of poems written by authors around the same age as Strauss or at least approximate contemporaries. Alongside Martin Greif, this includes Otto Julius Bierbaum, Emanuel v. Bodman, Carl Busse, Richard Dehmel, Gustav Falke, Karl Henckell, Detlev v. Liliencron, Anton Lindner, John Henry Mackay and Christian Morgenstern. Wilhelm Arent was also a member of this circle, but Strauss's planned setting of Arent's text *Vorüber ist der Graus der Nacht* TrV 178 from 1896 was never developed further than the sketch stage. Reinhold Schlötterer comments: "The young poets saw themselves as the standard-bearers of a revolutionary modern era as was conspicuously expressed in many programmatic manifestos and in an anthology *Moderne Dichtercharaktere* [Modern poetic characters] (entitled *Jungdeutschland* [Young Germany] in the second edition)." They saw Strauss as a "peer contender within the field of music."¹⁷ Schlötterer however states that Strauss did "draw a line in his text selection [...] within the area of 'modern poetry'".¹⁸

"[...] his interest spanned the rhythmic prose of O. J. Bierbaum [...] up to the smouldering vigour of Mackay's *Verführung* and the social lyricism of Dehmel and Henckell (*Der Arbeitsmann*, *Das Lied des Steinklopfers*), but he avoided the more radical stage of verbal artistry of poets such as Arno

14 Wie schon in Band II/2 dargelegt, durchschritt eine Liedkomposition nach derartigen frühesten, wohl spontanen Notizen bis zur Fertigstellung im Regelfall noch ein detaillierteres Skizzenstadium. Vgl. Reinhold Schlötterer: Zum Schaffensprozeß bei Richard Strauss, in: *Richard Strauss. Autographen, Porträts, Bühnenbilder, Ausstellung zum 50. Todestag*, Ausstellungskatalog, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1999, S. 23–37, hier S. 33 f.

15 Vgl. auch Elisabeth Schmierer: Klavierlieder, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. von Walter Werbeck, Stuttgart u. a. 2014, S. 326–347, hier S. 329, 333.

16 Elisabeth Schmierer stellt fest, Strauss' Griff zu Texten aus *Des Knaben Wunderhorn* sei »insofern interessant, weil Gustav Mahler in derselben Zeit, den 1890er Jahren, fast ausschließlich *Wunderhorn*-Texte vertonte.« Schmierer: Klavierlieder (wie Anm. 15), S. 334.

17 Schlötterer: Texte der Lieder (wie Anm. 10), S. 21. Der genannten Anthologie dürfte Strauss auch den Text für die Arent-Vertonung entnommen haben; Arent war außerdem Herausgeber der Anthologie.

18 Schlötterer: Texte der Lieder (wie Anm. 10), S. 22.

14 As already outlined in Vol. II/2, these kinds of early, probably spontaneous notes would normally be followed by a detailed sketch before the lied composition was completed. Cf. Reinhold Schlötterer: Zum Schaffensprozeß bei Richard Strauss, in: *Richard Strauss. Autographen, Porträts, Bühnenbilder, Ausstellung zum 50. Todestag*, exhibition catalogue, issued by the Bavarian State Library, Munich 1999, pp. 23–37, here pp. 33 f.

15 Cf. also Elisabeth Schmierer: Klavierlieder, in: *Richard Strauss Handbuch*, ed. by Walter Werbeck, Stuttgart et al. 2014, pp. 326–347, here pp. 329, 333.

16 Elisabeth Schmierer establishes that Strauss's selection of texts from *Des Knaben Wunderhorn* is "particularly interesting because during the same period, in the 1890s, Gustav Mahler almost exclusively used *Wunderhorn* texts for his lied settings". Schmierer: Klavierlieder (see note 15), p. 334.

17 Schlötterer: Texte der Lieder (see note 10), p. 21. Strauss must have also taken Arent's text for this lied from the above-mentioned anthology; Arent was additionally the editor of this anthology.

18 Schlötterer: Texte der Lieder (see note 10), p. 22.

versuchte er sich nicht, er hielt sie wohl, wie auch die Lyrik Rainer Maria Rilkes, für nicht komponierbar.«¹⁹

Mit einigen Dichtern pflegte Strauss persönlichen Austausch, etwa mit Otto Julius Bierbaum. Dieser ließ Strauss in einem Brief auch Richard Dehmels Gedicht *Stiller Gang*, vertont im gleichnamigen Lied op. 31 Nr. 4, handschriftlich und mit dem Vermerk »(ungedruckt)« exklusiv zukommen. Bei Bierbaums eigenem Gedicht, das Textgrundlage für das Lied *Wir beide wollen springen* war, muss es ebenso gewesen sein, denn gedruckt wurde es erstmals »zu Weihnachten 1896« im von Bierbaum herausgegebenen Kalenderbuch *Der Bunte Vogel von 1897*, als das Lied bereits in der Zeitschrift *Jugend* publiziert war;²⁰ der Wortlaut der Gedichtpublikation weicht vom Liedtext ab. Bei der Komposition von *Herr Lenz* op. 37 Nr. 5 nach einem Text von Emanuel v. Bodman ist ebenfalls von einer Manuskriptvorlage auszugehen, wie auch Schlötterer annimmt.²¹ Interessant ist, dass beide Lieder auf derselben in der Münchner Stadtbibliothek aufbewahrten Skizze entworfen wurden, *Wir beide wollen springen* hier noch mit dem Arbeitstitel *Es ging ein Wind* versehen.²² Womöglich erhielt Strauss deren Textvorlagen zur gleichen Zeit. Bei Anton Lindners *Hochzeitlich Lied* (vertont als op. 37 Nr. 6) dürfte Strauss den Text ebenfalls als Manuskript erhalten haben; allerdings könnte es auch sein, dass er ihn in einer Zeitschrift fand, die nicht eruiert werden konnte.²³ Immerhin ist zu diesem Lied eine briefliche Reaktion des Dichters erhalten. So schrieb Lindner im Januar 1900 an Strauss:

»Ihre Vertonung des *Hochzeitlichen Lieds* hat mich herzlichst gefreut. Bis jetzt hat sich hier kein Sänger an diese Schöpfung herangewagt. Und es ist gut so. Denn zwischen elektrischem Glühlicht, Brillanten u. Ballfächern ist die Hundesentimentalität der Ach- und Oh-Lieder weit besser am Platze. Nun muß ich aber doch sehr bald daran gehen, Ihnen einige meiner Gedichte, um die Sie mich s[einer]z[ei]t ersucht haben, abzuschreiben. Veröffentlicht habe ich fast gar nichts davon, denn es freut mich nicht, gelesen zu werden.«²⁴

Strauss vertonte keinen weiteren Text von Lindner – so »herzlichst« sich dieser vielleicht erneut gefreut hätte. Solche Freude stellte sich übrigens nicht bei allen Dichtern ein. Richard Deh-

Holz: he appears to have considered them and also the lyrical poetry of Rainer Maria Rilke not suitable for utilisation.»¹⁹

Strauss maintained personal contact with a number of poets such as Otto Julius Bierbaum. Bierbaum sent Strauss an exclusive copy of Richard Dehmel's poem *Stiller Gang*, set to music as op. 31 No. 4 by Strauss, in manuscript form marked "(unpublished)". This must also have been the case with Bierbaum's own poem which provided the basis for the lied *Wir beide wollen springen*, as it was first printed "for Christmas 1896" in a calendar book entitled *Der Bunte Vogel von 1897* edited by Bierbaum when the song had already been published in the magazine *Jugend*;²⁰ the wording of the published poem differs from the lied text. It can be assumed that there was also a manuscript model for the composition *Herr Lenz* op. 37 No. 5 based on a text by Emanuel von Bodman, as also presumed by Schlötterer.²¹ It is interesting that both lieder were planned in a single surviving sketch currently housed in the City Library in Munich in which *Wir beide wollen springen* appears under the working title *Es ging ein Wind*.²² Strauss was possibly sent both text models around the same time. In the case of Anton Lindner's *Hochzeitlich Lied* (set as op. 37 No. 6), Strauss must also have received the text in manuscript form; alternatively, he could have discovered it in a magazine which can no longer be identified.²³ The reaction of the poet to this lied has however been preserved in a letter. Lindner wrote the following to Strauss in January 1900:

"I was delighted with your setting of the *Hochzeitlich Lied*. Up until now, no singer has dared to approach this creation which is a good thing because the cheap sentimentality of 'Ah and Oh' lieder is far more at home among electric lighting, diamonds and ladies' fans. Now I must soon begin to send you written copies of some of my poems which you have already requested. I have hardly published any of these as it is no pleasure for me to be read."²⁴

Strauss never set any more of Lindner's texts – despite the fact that the poet would perhaps have reiterated his 'delight'. Not all poets were as appreciative of musical settings of their works. In

19 Ebd. *Verführung* op. 33 Nr. 1 für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung und *Das Lied des Steinklopfers* op. 49 Nr. 4 sind nicht Bestandteil dieses Bandes.

20 *Der Bunte Vogel von 1897. Ein Kalenderbuch von Otto Julius Bierbaum*, Berlin 1896. Abdruck des Gedichts ebd., S. 110.

21 Vgl. Schlötterer: *Texte der Lieder* (wie Anm. 10), S. 239.

22 D-Mst, Musikbibliothek, Mpr_LY_11_569-67. Das eben genannte Orchesterlied *Verführung* op. 33 Nr. 1 ist ebenfalls auf dieser Quelle skizziert.

23 Vgl. Schlötterer: *Texte der Lieder* (wie Anm. 10), S. 242. Ein Gedichtband, der als Textvorlage in Frage kommt, existiert nicht.

24 Anton Lindner an Richard Strauss, I.1900, D-GPrsa, [Ordner L, o. Nr.].

19 *ibid.* *Verführung* op. 33 No. 1 for voice with orchestral accompaniment and *Das Lied des Steinklopfers* op. 49 No. 4 are not included in the current volume.

20 *Der Bunte Vogel von 1897. Ein Kalenderbuch von Otto Julius Bierbaum*, Berlin 1896. Poem printed there, p. 110.

21 Cf. Schlötterer: *Texte der Lieder* (see note 10), p. 239.

22 D-Mst, Musikbibliothek, Mpr_LY_11_569-67. The aforementioned lied with orchestral accompaniment *Verführung* op. 33 No. 1 is also sketched in this source.

23 Cf. Schlötterer: *Texte der Lieder* (see note 10), p. 242. A volume of poetry which could have provided the text model does not exist.

24 Anton Lindner to Richard Strauss, I.1900, D-GPrsa, [Folder L, unnumbered].

mel veröffentlichte auf Strauss' Lied *Befreit* op. 39 Nr. 4 hin eine *Offenherzige Erklärung*, in der er dem »musikliebenden Publikum« in säuerlichem Ton seine Werkintention darlegte, beginnend mit der Feststellung: »Richard Strauss hat folgendes Gedicht von mir in eine Musik gesetzt, die für diesen Text zwar etwas zu weich ist, den meisten Leuten aber besser gefällt als seine spröderen Lieder und deshalb oft im Konzertsaal vorgetragen wird.«²⁵ Bereits zum Lied *Mein Auge* op. 37 Nr. 4, in der autographen Stichvorlage datiert mit »München, 16. April 1898«, hatte Dehmel an Strauss geschrieben, in diesem Fall nicht an der Vertonung, sondern am eigenen Text Kritik übind. Dass dies bereits am 22. April 1898 geschah, ist bemerkenswert; ganz offensichtlich hatte Strauss den Dichter schon während des Druckprozesses über das Lied in Kenntnis gesetzt. In Dehmels Brief heißt es:

»Verehrter Herr Strauß! Anbei, unter Kreuzband, erhalten Sie meine neue Auflage *Erlösungen*.²⁶ Bitte bitte, schmeißen Sie die erste Auflage ins Feuer, damit Sie nicht wieder in die Versuchung kommen, Gedichte wie *mein Auge* zu componieren. Es ist eines meiner unreifsten; mir drehen sich die Därme im Leibe um, wenn ich nur daran denke. Diese gräßlichen Satzverrenkungen, diese schiefen Bilder und breitgetretenen Nebendinge! – Bitte, thun Sie mir die Liebe und schicken Sie mir schleunigst eine Abschrift Ihrer Composition; ich werde dann versuchen, den Text in Anlehnung an Ihre Noten etwas erträglicher zu gestalten. Da wir Beide über die Jahre der Jugendeseien hinaus sind, brauche ich mich wegen dieses Wunsches wo[h] nicht erst zu entschuldigen; Sie haben sich wahrscheinlich durch das innige Gefühl des Dingelchens rühren lassen, aber dies allein genügt nicht vor dem Richterstuhl der Schönheit.«²⁷

In der Tat enthielten die folgenden Auflagen von Dehmels Gedichtband *Erlösungen* das ungeliebte *Mein Auge* nicht mehr. Doch im Lied kam es zu keiner Textänderung, obwohl Dehmel sein Anliegen am 26. April 1898 noch einmal bekräftigt und um einen »Correcturbogen« gebeten hatte.²⁸

reaction to Strauss's lied *Befreit* op. 39 No. 4, Richard Dehmel wrote a public declaration in which he presented his intentions to the 'music-loving public' in an acerbic tone, commencing with the statement:

“Richard Strauss has set the following poem to music which, although it is somewhat too tender for this text, is more popular with most listeners than his more brittle songs and is therefore performed frequently in the concert hall.”²⁵ Dehmel had already written to Strauss concerning the lied *Mein Auge* op. 37 No. 4, in the autograph engraving copy dated “Munich 16 April 1898”, on this occasion expressing criticism not of the musical setting but of his own poetry. It is strange that he reacted as early as 22 April 1898; Strauss had obviously already informed the poet about the lied during the printing process. Dehmel's letter stated:

“Dear Mr Strauss! Enclosed in a wrapper you will find my new edition of *Erlösungen*.²⁶ Please, please, throw the first edition into the fire so that you are no longer tempted to compose musical settings of poems such as *mein Auge*. This is one of my most immature works; it turns my stomach when I even think about it. These hideously twisted lines, the distorted images and nonsensical trivialities! – Please do me a favour and send me a copy of your composition as soon as possible; I will then attempt to adjust my text to suit your music more tolerably. As we have over the years both outgrown the follies of our youth, I most probably do not have to apologise for this wish; you have apparently been inspired by the inner feeling of this trifle, but this is not sufficient before the judges of beauty.”²⁷

The unloved poem *Mein Auge* was actually no longer included in subsequent editions of Dehmel's poetry volume *Erlösungen*. No later alterations were however made to the lied text, despite Dehmel having repeated his intentions in further correspondence dated 26 April 1898 and requested a “correction sheet”.²⁸

25 Richard Dehmel: *Offenherzige Erklärung*, in: *Die Musik* 1 (1902), Nr. 15/16, S. 1461 f., hier S. 1461. Strauss hat den Text zu *Befreit* im Skizzenbuch Tr. 5 auf der Innenseite des vorderen Einbands in strophischer Anordnung vollständig niedergeschrieben und mit der Notiz »zu No. 37« versehen; in der dritten Strophe sind auch einige Tonarten vermerkt. Faksimile in: Petersen: *Ton und Wort* (wie Anm. 7), S. 98.

26 Das Exemplar ist noch heute im Richard-Strauss-Archiv vorhanden und trägt eine handschriftliche Widmung Dehmels an Strauss.

27 Richard Dehmel an Richard Strauss, 22.04.1898, D-GPrsa, [Ordner D, o. Nr.].

28 Richard Dehmel an Richard Strauss, 26.04.1898, D-GPrsa, [Ordner D, o. Nr.]. Dehmel schrieb: »Und das Lied – nun eben, weil ich voraussetzte, daß Sie es »wirklich sehr schön« in Töne gesetzt haben, war ich so kreuzunglücklich über meinen Text. Denn der ist wirklich nicht sehr schön, [wie Sie aus den neuen *Erlösungen* ersehen werden, gehört *mein Auge* zu den verworfenen Gedichten] und es ist keine sehr angenehme Vorstellung für mich, daß meine unreifen Worte nun auf den Flügeln Ihrer reifen Kunst

25 Richard Dehmel: public declaration, in: *Die Musik* 1 (1902), Nos. 15/16, pp. 1461 f., here p. 1461. Strauss had inscribed the complete text for *Befreit* in his sketchbook Tr. 5 on the inside of the front cover in verse form and added the note “for No. 37”; there are also several keys noted in the third verse. Faksimile in: Petersen: *Ton und Wort* (see note 7), p. 98.

26 This copy containing a handwritten dedication from Dehmel to Strauss still exists today in the Richard Strauss Archive.

27 Richard Dehmel to Richard Strauss, 22.04.1898, D-GPrsa, [Folder D, unnumbered].

28 Richard Dehmel to Richard Strauss, 26.04.1898, D-GPrsa, [Folder D, unnumbered]. Dehmel wrote: “And the lied – it was specifically because I anticipated that you would set it ‘so very beautifully’ to music that I was so much in despair about my text which is indeed not at all beautiful [as you can see, *mein Auge* is one of the poems deleted in the new copy of *Erlösungen*]. It is not a pleasant thought that my immature words should come out into the world on the wings of your mature art. If it would be at all possible for you to

Grundsätzlich konnten sich die zeitgenössischen Dichter über Strauss' Umgang mit ihren Texten nicht beklagen. So stellt Barbara Petersen fest: »Für einen Liedkomponisten geht Strauss mit den Texten der Dichter sehr sorgfältig um. Nur selten verändert er die Texte so, daß sie der Absicht des Dichters zuwiderlaufen, den Sinn entstellen oder das Reimschema zerstören.«²⁹ Doch natürlich kam es zu kompositionsbedingten Wort-, Vers- oder Strophenwiederholungen – Stilmittel, ohne die es oft auch kaum möglich wäre, ein Gedicht in ein musikalisch überzeugend strukturiertes Lied zu verwandeln. Auch darf man Petersens Feststellung nicht so interpretieren, als habe Strauss die Texte mit geradezu philologischem Fingerspitzengefühl angefasst; das zeigen nicht nur inhaltlich signifikante Wortänderungen, sondern auch zahlreiche Fälle, in denen Strauss bei Orthographie und Interpunktion von der Gedichtvorlage abwich.³⁰ Die Dokumentation der Gesangstexte auf der Online-Plattform www.richard-strauss-ausgabe.de gibt dazu sowie zur Identifizierung der konkreten Textvorlagen detailliert Auskunft.³¹

Die Lieder op. 31 bis op. 43 (inkl. *Weihnachtsgefühl*) entstanden in einer Schaffensphase, in der sich Strauss intensiv mit der Gattung Lied auseinandersetzte.³² Allein der Blick auf die Datierungen zeigt dies eindrücklich. Hatte sich die Komposition der Lieder op. 10 bis op. 29 auf zehn Jahre erstreckt,³³ entstanden die ebenso umfangreichen Opera 31 bis 43 in gerade einmal der Hälfte der Zeit: von 1895 bis 1899. Zudem begann Strauss damals damit, etliche seiner Klavierlieder für Orchester zu instrumentieren, um sie für große Konzerte aufzubereiten, bei denen etwa auch seine Tondichtungen gespielt wurden.³⁴ Hinzu trat die Komposition genuiner Gesänge für Singstimme und Orchester.

Generally speaking, contemporary authors could not complain about Strauss's treatment of their texts. Barbara Petersen states: "Strauss handles the poets' texts with extreme care. He seldom undertakes alterations to the texts which would go against the intentions of the poet, alter the meaning or destroy the rhyming scheme."²⁹ The repetition of words, lines or even whole verses was however sometimes essential from a compositional aspect to transform the poem into a musically convincing structured song. Petersen's statement should also not imply that Strauss handled the texts with exceptional philological intuition; Strauss not only undertook significant content-related word alterations but in numerous cases also made orthographical and punctuation-related divergences from the original poem text.³⁰ The documentation of the lied texts on the online platform www.richard-strauss-ausgabe.de offers detailed information on this practice alongside the identification of concrete text models.³¹

The lieder op. 31 to op. 43 (incl. *Weihnachtsgefühl*) originated during a creative phase in which Strauss applied himself intensively to the lied genre³² as clearly demonstrated by the examination of the dating of the songs. The composition of the lieder between op. 10 and op. 29 was undertaken over a period of ten years³³ whereas the equally extensive opuses 31 to 43 were completed in just under half the time: between 1895 and 1899. At this time, Strauss also began orchestrating a number of his lieder with piano for orchestra in preparation for large-scale concerts which would also feature other works such as his tone poems.³⁴ This repertoire was further augmented by the composition of genuine songs for voice and orchestra.

in di[e] Welt hinaus sollen. Wenn es Ihnen also noch möglich ist, mir den Correcturbogen zuzuschicken, wäre ich Ihnen wirklich ewig dankbar (hier paßt die Redensart mal her). Meine Frau ist gründlich musikalisch gebildet, und ich werde mich mit meinen Aenderungen natürlich ganz nach Ihrem Rhythmus u. s. w. richten, wie ich auch selbstverständlich an dem naiven Gefühlston des Gedichtes nichts verschlimmbessern will. Nur die kraßen technischen Ungeschicktheiten (mit denen es in der Sprachkunst eben eine andre Bewandnis hat als in der Tonkunst) will ich nach Möglichkeit herausbringen. In herzlicher Dankbarkeit Ihr Dehmel.«

29 Petersen: Ton und Wort (wie Anm. 7), S. 94.

30 Hier freilich gab es zur Strauss-Zeit noch keine eindeutige Normierung wie heutzutage. Vgl. Schlötterer: Texte der Lieder (wie Anm. 10), S. 14 f.

31 Sofern zu einem Gedicht kein originales Handexemplar erhalten ist, wurde für die Edition nach historischen Ausgaben recherchiert, die hinsichtlich des Gedicht-Wortlauts sowie des Erscheinungsjahres als Textvorlage für die Komposition in Frage kommen und somit gewissermaßen anzunehmende Handexemplare sind. Siehe auch Kapitel »Quellenbewertung«.

32 Auch die Tondichtungen bildeten einen kompositorischen Schwerpunkt. Biographisch war die Zeit durch die aufeinander folgenden Kapellmeisteranstellungen in Weimar, München und Berlin sowie durch die Geburt des Sohnes Franz 1897 recht bewegt.

33 Hier freilich sei nochmals auf die Schaffenspause in der Liedkomposition vor den *Vier Liedern* op. 27 hingewiesen, mit denen dann eine Hochphase der Strauss'schen Liedproduktion einsetzte.

34 Zu Strauss' Lebzeiten entstanden auch zahlreiche Bearbeitungen seiner Lieder von fremder Hand.

send me the correction sheets, I would be eternally grateful (this expression is more than appropriate here). My wife has a fundamental musical training and I will naturally orientate my alterations completely in the rhythm of your music etc. and will of course not disimprove the naïve emotional tone of the poem. My only intention is to erase the worst technically clumsy passages (which have a different significance in the art of language to the art of music). In heartfelt gratitude, Dehmel."

29 Petersen: Ton und Wort (see note 7), p. 94.

30 Admittedly, there was no clear standardisation regarding these aspects in Strauss's day. Cf. Schlötterer: Texte der Lieder (see note 10), pp. 14 f.

31 In cases where no original personal copy of a particular poem has survived, research has been undertaken for the edition to locate historical editions which could have been used for the compositions in consideration of the wording of the poem and its year of publication and which could quasi be considered as potential personal copies. Please also see the chapter "Source Criticism".

32 The tone poems also constituted a compositional focus. Biographically speaking, this period was fairly turbulent for Strauss with his successive positions as kapellmeister in Weimar, Munich and Berlin and the birth of his son Franz in 1897.

33 At this point, it should be recalled that there was a creative pause in lied composition prior to the *Vier Liedern* op. 27 which was subsequently followed by a peak phase in Strauss's composition of lieder.

34 Throughout Strauss's extensive creative life, numerous arrangements of his lieder were undertaken by other individuals.

Die Lieder wurden dabei häufig von Strauss selbst als Dirigent und Klavierbegleiter dargeboten; beispielsweise verband ihn eine Zusammenarbeit mit dem Sänger Eugen Gura,³⁵ den er schätzte und für den er von seinem Lied *Für funfzehn Pfennige* op. 36 Nr. 2 sogar ein eigenes Autograph mit humoristischen Kommentaren verfertigte (siehe Faksimile), die im Kritischen Bericht des vorliegenden Bandes dokumentiert sind.³⁶ Insgesamt finden sich in Konzertprogrammen und auch in Strauss' Korrespondenz zu dieser Zeit etliche Hinweise auf Liederabende, an denen der Komponist persönlich mitwirkte.³⁷

EINTRAGUNGEN IN DEN HANDEXEMPLAREN VON PAULINE STRAUSS

Bei vielen seiner Orchestrirungen hatte Strauss seine Gemahlin Pauline Strauss-de Ahna als Interpretin der Lieder im Blick. Doch auch die Klavierlieder wurden von ihr aufgeführt, gerne etwa die sogenannten drei »Mutterlieder«: *Meinem Kinde* op. 37 Nr. 3, *Wiegenlied* op. 41 Nr. 1 und *Muttertändelei* op. 43 Nr. 2. Häufig wurde sie dabei vom Komponisten selbst am Klavier begleitet. Das hat Konsequenzen für die vorliegende Edition. Wie alle Musiker machten sich Pauline und Richard Strauss für ihre Interpretationen in den Noten Notizen.³⁸ Die Eintragungen umfassen Anmerkungen im Sinne einer gesangstechnischen Hilfe (z. B. Atemzeichen), aber auch Modifikationen des Notentextes: versetzte Dynamikangaben, ergänzte Vortragsbezeichnungen, in besonderen Fällen sogar umkomponierte Gesangslinien sowie gelegentliche Fehlerkorrekturen. Da diese Eintragungen oft vom Komponisten persönlich stammen oder jedenfalls von ihm als Klavierbegleiter mitgetragen wurden, werden sie in der Kritischen Richard-Strauss-Ausgabe exakt dokumentiert – wenn gleich im Regelfall nicht so interpretiert, als lägen Eingriffe in die gültige Werkgestalt vor. Natürlich sind zahlreiche Vermerke speziell auf Pauline Strauss und ihre Stimme zugeschnitten; auch wirkt einiges heute nicht mehr zeitgemäß. Doch gerade weil Strauss in seinen Liedern die Vortragsweise der Singstimme häufig weniger ausdifferenziert bezeichnete als den Klavierpart, können manche dieser Eintragungen auch heutigen Interpreten als Anregung dienen. In signifikanten Fällen werden sie deshalb in Spitzklammern in den neuen Notentext aufgenommen.

Within this context, the lieder were frequently performed by Strauss in his dual capacity as conductor and piano accompanist; he worked for example with the singer Eugen Gura³⁵ whom he greatly valued; he even produced a special autograph of his lied *Für funfzehn Pfennige* op. 36 No. 2 for this singer which was additionally inscribed with humorous commentaries (see facsimile) documented in the Critical Report pertaining to this volume.³⁶ In concert programmes and Strauss's correspondence dating from this period, there are numerous references to lieder recitals in which the composer personally participated.³⁷

ANNOTATIONS IN THE PERSONAL COPIES OF PAULINE STRAUSS

Strauss had his wife Pauline Strauss-de Ahna in mind as the performer of the lieder in many of his orchestrations, but she also sang lieder with piano accompaniment and was particularly fond of the three so-called "mother lieder" *Meinem Kinde* op. 37 No. 3, *Wiegenlied* op. 41 No. 1 and *Muttertändelei* op. 43 No. 2. She was frequently accompanied by the composer on the piano. These circumstances have consequences for the current edition. As customary for all musicians, Pauline and Richard Strauss made entries in the musical texts for their interpretations³⁸. These markings include technical indications for the voice (e.g. breathing marks) and modifications to the musical text: staggered dynamic indications and in exceptional cases even altered vocal lines and occasional corrections of errors. Since these indications were frequently made by the composer or at least accepted by him in his role as piano accompanist, these entries are documented in the Critical Richard Strauss Edition, although they are as a rule not interpreted as interventions in the valid versions of the works. Numerous markings are naturally oriented towards Pauline Strauss and her vocal capacities and now appear outdated. Nevertheless, because Strauss frequently made fewer differentiations in the performance markings of the vocal line than in the piano part in his lieder, some of these entries could also be of inspiration to modern musicians. For this reason, in significant cases they have been incorporated into the new musical text placed in pointed brackets.

35 So schrieb Strauss am 21. Oktober 1896 an seine Eltern: »Am 30. Okt. singt der junge Gura 7 Lieder von mir in Berlin, die ich selbst begleiten werde.« Richard Strauss an Franz und Josephine Strauß, 21.10.1896, D-Mbs, Handschriften und Alte Drucke, Ana 330, I, Strauss, 391.

36 In den Kommentaren wird auch auf Guras Klavierbegleiter »H. Schwartz« Bezug genommen.

37 In den Briefen an seine Eltern beispielsweise berichtet Strauss von vielen Liederabenden aus dieser Zeit.

38 Die Handexemplare werden im Richard-Strauss-Archiv sowie im Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen aufbewahrt.

35 Strauss wrote to his parents on 21 October 1896: "On 30 Oct. the young Gura will sing 7 of my lieder in Berlin which I will personally accompany." Richard Strauss to Franz and Josephine Strauß, 21.10.1896, D-Mbs, manuscripts and old prints, Ana 330, I, Strauss, 391.

36 The commentaries also contain references to Gura's piano accompanist "H. Schwartz".

37 In letters to his parents for example, Strauss writes about numerous lieder recitals during this period.

38 The personal copies are housed in the Richard Strauss Archive and the Richard Strauss Institute in Garmisch-Partenkirchen.

VORHABEN EINER GESAMTAUSGABE DER STRAUSS-LIEDER

Bei dem Vorhaben einer Edition sämtlicher Strauss-Lieder kann man sich in besonderem Maße direkt auf den Komponisten berufen, denn Strauss selbst zeigte in den 1940er Jahren an einer Gesamtausgabe seiner Lieder größtes Interesse. Der Kapellmeister Kurt Soldan hatte für die Verlage C. F. Peters und Universal Edition die Stichvorlage für eine solche Gesamtausgabe vor seinem Tod im Sommer 1946 fertiggestellt, bevor das Projekt in den Nachkriegswirren unterging. Strauss hatte sich für diese Ausgabe stark engagiert, Korrekturabzüge kontrolliert und persönlich editorische Detailentscheidungen getroffen. Die wenigen erhaltenen Ausschnitte der Stichvorlage zeigen vorwiegend nur redaktionelle Eingriffe in den Notentext von Soldans Hand. Einige von Strauss' eigenen, musikalisch substanziellen Autorenkorrekturen aber sind durch die Korrespondenz zwischen Strauss und Soldan noch greifbar und werden in der vorliegenden Edition als authentische Entscheidungen letzter Hand berücksichtigt. Quelle dafür ist eine zweiseitige Briefbeilage aus dem Strauss-Soldan-Briefkonvolut der Münchner Stadtbibliothek. Soldan legt hier dem Komponisten in Form von handschriftlichen Notenbeispielen und maschinenschriftlichem Text einige Stellen aus diversen Liedern mit konkreten Fragen vor; Strauss notiert seine Entscheidungen (siehe Faksimile).³⁹ Ausführlich sind die Umstände des historischen Gesamtausgabenprojekts in der Einleitung des Bandes II/2 der Kritischen Richard-Strauss-Ausgabe sowie in einem gesonderten Aufsatz beschrieben.⁴⁰

FASSUNGEN DER LIEDER OP. 31

Strauss' Verhandlungen mit seinem Verleger Adolph Fürstner zur Publikation der Lieder op. 31 wurden bereits erwähnt. Am Ende kam eine Vereinbarung zustande – nachdem Strauss seine Honorarvorstellung revidiert und ein überarbeitetes Angebot vorgelegt hatte. Ursprünglich hatte er am 2. Februar 1896 an Fürstner geschrieben: »Lieber Herr Fürstner! Ich habe ein neues Heft von (3) Liedern fertig: Gedichte von Carl Busse. Wenn Sie Lust haben, dieselben zu drucken, so stehen dieselben Ihnen gegen ein Honorar von 900 M. zur Verfügung.«⁴¹ Fürstner antwortete am 5. Februar: »Gestatten Sie mir nur die Frage, ob die Honorarforderung von 900 Mark für die drei Lieder nicht auf

PLANS FOR A COLLECTED EDITION OF STRAUSS'S LIEDER

Plans for an edition containing all lieder by Strauss can be largely traced back to the composer himself who expressed substantial interest in a collected edition during the 1940s. The kapellmeister Kurt Soldan created an engraving copy for the edition for the publishers C. F. Peters and Universal Edition prior to his death in 1946, but the project sank without trace in post-war turmoil. Strauss had participated intensely in the preparations, controlling correction sheets and making personal decisions on editorial details. The few surviving fragments from the engraving copy mostly show redactional interventions in the musical text in Soldan's hand, but some of Strauss's own musically substantial author's corrections are still documented in correspondence between Strauss and Soldan and are taken into account in the current edition as authentic final decisions. The relevant source is a two-page attachment to a letter from the collection of Strauss-Soldan correspondence housed in the Munich City Library in which Soldan presented the composer with concrete questions on a number of passages from different lieder in the form of handwritten musical examples and typewritten texts and Strauss entered his decisions on the same document (see facsimile).³⁹ The circumstances of the historical collected edition project are described in detail in the introduction to Volume II/2 of the Critical Richard Strauss Edition and in a separate essay.⁴⁰

VERSIONS OF THE LIEDER OP. 31

Strauss's negotiations with his publisher Adolph Fürstner on the publication of the Lieder op. 31 have already been mentioned above. An agreement was finally reached – after Strauss had revised his expectations concerning his fee and presented a revised offer. He had written to Fürstner on 2 February 1896: "Dear Mr Fürstner! I have completed a new volume of (3) lieder: poems by Carl Busse. Should you be interested in printing them, they can be made available to you for a fee of 900 marks."⁴¹ Fürstner replied on 5 February: "Please permit me to enquire whether the requested fee of 900 marks for the three lieder is not based on an error, as you only requested and received 800 marks for the vol-

39 Vgl. die undatierte Beilage [um 1944] zu einem Brief von Kurt Soldan an Richard Strauss, von Richard Strauss mit Kommentaren versehen retourniert, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A III/9.

40 Andreas Pernpeintner: Der späte Strauss und seine frühen Lieder, in: *Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption*, Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag, hrsg. von Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick, München 2017 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 77), S. 425–437.

41 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 02.02.1896, D-GPrsa, [R.S. AN FÜRSTNER 1890–1896, Nr. 27].

39 Cf. the undated enclosure [around 1944] to a letter from Kurt Soldan to Richard Strauss, returned with commentaries by Richard Strauss, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A III/9.

40 Andreas Pernpeintner: Der späte Strauss und seine frühen Lieder, in: *Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption*, Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag, ed. by Sebastian Bolz, Adrian Kech and Hartmut Schick, Munich 2017 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 77), pp. 425–437.

41 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 02.02.1896, D-GPrsa, [R.S. AN FÜRSTNER 1890–1896, No. 27].

einem Irrthum beruht; da Sie für das Heft *Mädchenblumen* nur 800 Mk. d. h. per Lied 200 Mark beansprucht und erhalten haben.«⁴² Wie Strauss seine Forderung am 7. Februar begründete, wurde eingangs zitiert, doch schon am 11. Februar 1896 zielte er auf einen Kompromiss:

»Lieber Herr Fürstner! Anbei die Lieder! Ich lege ein kleines weiteres bei, das ich bitte, in den zwei beiliegenden Ausgaben zu veröffentlichen; auch eine Ausgabe für Violine würde sich vielleicht empfehlen. Doch bitte ich, dasselbe nicht zusammen mit den 3 Liedern von Busse, die ein Heft bilden, zu geben. Transpositionen für die 3 Lieder stehen hinter dem Titelblatte verzeichnet. Wollen Sie Ihrerseits nunmehr das Honorar für die 4 Lieder auf 1000 Mark erhöhen, werde ich mich sehr freuen. Mit besten Grüßen Ihr sehr ergebener Richard Strauss.«⁴³

So kam es. Zu den drei Liedern nach Gedichten von Carl Busse (*Blauer Sommer* op. 31 Nr. 1, *Wenn ...* op. 31 Nr. 2 und *Weisser Jasmin* op. 31 Nr. 3), die zwar nicht als zusammengebundenes Heft, jedoch in inhaltlich zusammengehörigen Einzelausgaben mit identischem Titelblatt auf den Markt kamen, wurde noch *Stiller Gang* nach einem Text von Richard Dehmel als op. 31 Nr. 4 nachgereicht,⁴⁴ durch eine andere Titelblattgestaltung von den drei Busse-Liedern augenfällig abgegrenzt.⁴⁵ Ein Querverweis zwischen Nr. 1–3 und Nr. 4 ist auf den Titelblättern nicht zu finden, wohl aber wird auf dem Erstdruck-Titelblatt von op. 31 Nr. 4 auf die im Strauss-Brief genannte weitere Fassung dieses Liedes hingewiesen: Es handelt sich im Druck um die Fassung »Dasselbe mit Begleitung der Bratsche od. Violine« (natürlich zusätzlich zum Klavier), die wie das reine Klavierlied umgehend gestochen und gedruckt wurde; Strauss' Empfehlung einer weiteren eigenständigen Fassung mit Violine berücksichtigte Fürstner also lediglich als Besetzungsvariante im Vorsatz der im Bratschenschlüssel notierten Streicherstimme.⁴⁶ Das Autograph dieser Fassung ist wie jenes der Klavierfassung mit »München, 30. December 1895« datiert, und tatsächlich ist die Verbindung der Fassungen überaus eng – das wird schon in der autographen Niederschrift des Klavierliedes deutlich: In 20 Takten des nur 24 Takte umfassenden Liedes (d. h. bis zum Seitenwechsel im Autograph) hat Strauss, abgesehen von der Pizzicato-Stelle in T. 6–7, in den Klaviersystemen jene Noten, die in der anderen Fassung die Streicherstimme bilden, mit auffallend großen Köp-

ume *Mädchenblumen*, i.e. 200 per lied.⁴² Strauss's explanation for his demand was quoted at the beginning of this introduction, but on 11 February 1896, he offered a compromise:

“Dear Mr Fürstner! Please find enclosed the lieder! I am adding a small additional song which I request you to publish in the two accompanying versions; a version for violin could perhaps also be recommended. I would however ask you not to include the song in the volume containing the three Busse lieder which make up a single volume. Transpositions for the three lieder have been noted on the reverse of the title page. I should be delighted should you wish to increase the fee for the four lieder to 1000 marks. With best wishes, your faithful Richard Strauss.”⁴³

These instructions were followed. The three lieder on poems by Carl Busse (*Blauer Sommer* op. 31 No. 1, *Wenn ...* op. 31 No. 2 and *Weisser Jasmin* op. 31 No. 3) which despite not being included in a single volume were issued as content-related individual editions with an identical title page were supplemented by *Stiller Gang*, a setting of a text by Richard Dehmel, designated as op. 31, No. 4,⁴⁴ clearly differentiated from the other three lieder through a different title page design.⁴⁵ There is no sign of a cross-reference between Nos. 1–3 and No. 4 on their title pages, but the alternative version of op. 31 No. 4 mentioned in Strauss's correspondence is indicated on the first edition title page of this lied: this is the version “The same with accompaniment by a viola or violin” (naturally alongside the piano) which was immediately engraved and printed at the same time as the version with piano accompaniment. Fürstner therefore only followed Strauss's recommendation of a further independent version with violin as a variant instrumentation mentioned in the preface of the string part which was notated in the alto clef.⁴⁶ The autograph of this version and the piano version are dated “Munich, 30 December 1895” and the link between the two is indeed extremely close as displayed by the autograph score of the piano lied: in 20 bars of the only 24-bar song (i.e. consistent up to the page turn in the autograph), Strauss – apart from the pizzicato passage in bars 6–7 – inscribed the notes comprising the string part in strikingly large noteheads (see facsimile). The effect was heightened by the absorbency of the paper. This notational pe-

42 Adolph Fürstner an Richard Strauss, 05.02.1896, D-GPrsa, [FÜRSTNER VERLAG AN R. STRAUSS, 1910–1912, o. Nr.].

43 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 11.02.1896, D-GPrsa, [R.S. AN FÜRSTNER 1890–1896, Nr. 29].

44 Wie erläutert, erhielt Strauss Dehmels Text handschriftlich von Otto Julius Bierbaum zugeschiedt.

45 Dementsprechend wird im vorliegenden Band das Lied op. 31 Nr. 4 auf dem Titelblatt deutlich abgesetzt.

46 Das Titelblatt dieser Fassung und das der Klavierliedfassung sind identisch.

42 Adolph Fürstner to Richard Strauss, 05.02.1896, D-GPrsa, [FÜRSTNER VERLAG AN R. STRAUSS, 1910–1912, unnumbered].

43 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 11.02.1896, D-GPrsa, [R.S. AN FÜRSTNER 1890–1896, No. 29].

44 As explained, Strauss received a manuscript of Dehmel's text written by hand and sent by Otto Julius Bierbaum.

45 The Lied op. 31 No. 4 is consequently clearly separated in the current volume on the title page.

46 The title pages of this version and the piano version are identical.

fen hervorgehoben (siehe Faksimile). Der Effekt wurde durch die Saugkraft des Papiers noch verstärkt. Diese Notationseigenheit wurde im Erstdruck durch verschieden große Notenfonts dargestellt, und auch die vorliegende Edition gibt sie auf diese Weise wieder.

Dass alle vier Klavierlieder op. 31 sowie die Bratschenfassung op. 31 Nr. 4 im vorliegenden Band vereint werden, ist aber nicht die einzige Besonderheit. Das Lied *Wenn ...* op. 31 Nr. 2 erscheint seinerseits in zwei Fassungen. Begründet ist dies, wie schon angedeutet, durch seine einstige Publikationsgeschichte.⁴⁷ Bündig zusammengefasst lauten die Fakten: Das Autograph des Liedes, das als Stichvorlage für den Druck bei Fürstner diente, ist Teil des Gesamtautographs op. 31, steht in der Anfangstonart Es-Dur und ist mit »München, 15. Juni 1895« datiert. Am 25. Januar 1896 erschien *Wenn ...* jedoch erstmals in Des-Dur im vierten Heft der Zeitschrift *Jugend*.⁴⁸ Ursprünglich geplant war sogar ein Abdruck im Eröffnungsheft, weshalb sich im Kolummentitel des *Jugend*-Lieddrucks auf den Liedseiten 2 und 3 noch die Angabe »1895« findet.⁴⁹ Die Ausgabe der Lieder op. 31 bei Adolph Fürstner wurde dann ab Februar 1896 vorbereitet.

Ob Strauss *Wenn ...* im Hinblick auf die Erstpublikation in der *Jugend* komponierte oder ob er primär auf die konventionelle Ausgabe zielte, lässt sich trefflich diskutieren. Zweifelsohne muss es dem Komponisten, einem Protagonisten der damaligen musikalischen Moderne und gerade als Königlicher Kapellmeister der Münchner Hofoper am Erscheinungsort der *Jugend* tätig, reizvoll erschienen sein, in der neuen Zeitschrift, die »schon im Vorlauf hohe Wellen« schlug,⁵⁰ präsent zu sein. Unzweifelhaft ist auch, dass zu dem Zeitpunkt, als Strauss die Lieder op. 31 dem Fürstner-Verlag anbot, der *Jugend*-Druck von op. 31 Nr. 2 bereits vorlag. Schließlich ist zu erwähnen, dass das Lied im dritten Heft der *Jugend* für die nachfolgende Nummer als »Original-Composition« angekündigt wurde⁵¹ (wobei sich diese Formulierung auch auf die bloße Tatsache der Erstpublikation beziehen könnte). Christian Schapers Feststellung, »eine direkte Ausrichtung der Komposition auf eine Erstpublikation in der neuen Zeitschrift« erweise sich »als sehr wahrscheinlich«, beruht aber nicht nur auf solchen Beobachtungen, sondern auch auf Werkanalyse. Schaper führt dazu nicht zuletzt die markante Modulation des Liedes zu Beginn des letzten Verses »von junger, jauchzender Liebe« um einen Halbton nach oben ins Feld, die Strauss mit einer süffisanten Fußnote garniert hat. Im Wortlaut der vorliegenden Edition des *Jugend*-Erstdrucks heißt es dort:

culiarity was represented by two different-sized fonts in the first print which have also been retained in the current edition.

The inclusion of all four lieder op. 31 with piano and the version for viola op. 31 No. 4 in the current volume is however not the only particularity. The lied *Wenn ...* op. 31 No. 2 was originally also published in two different forms due to the history of its publication as indicated above.⁴⁷ The basic facts are as follows: the autograph of the lied utilised by Fürstner as an engraving copy was a part of the complete autograph op. 31 and initially set in the key of E flat major and dated "Munich, 15 June 1895". *Wenn ...* was however first issued in the key of D flat major on 25 January 1896 in the fourth volume of the magazine *Jugend*.⁴⁸ Original plans even foresaw the printing of the song in the initial volume of the magazine which explains the date marking "1895" in the column title on the lied pages 2 and 3 of the lied as printed in *Jugend*.⁴⁹ Preparations for the edition of the lieder op. 31 at the publishing house Adolph Fürstner only began somewhat later in February 1896.

Whether Strauss had initially composed *Wenn ...* specifically for first publication in *Jugend* or primarily for the conventional edition makes an engrossing topic for discussion. For a composer who was a protagonist of the then modern musical style and specifically as the royal kapellmeister of the court opera in Munich where the magazine was published, it would appear a charming idea to be featured in the new periodical which had "already caused a great stir during its preparation phase".⁵⁰ It is also an undisputed fact that when Strauss first offered the lieder op. 31 to Fürstner, the printed version of op. 31 No. 2 in *Jugend* already existed. What is more, the lied was advertised in the third volume of *Jugend* for the next issue as an "original composition"⁵¹ (although this could refer to the mere fact that the lied was first published in the periodical itself). Christian Schaper's ascertainment that "a direct orientation of the composition for an initial publication in the new magazine" appeared "highly probable", was however not only based on observations such as those mentioned above, but also on an analysis of the work. Among other features, Schaper drew attention to the modulation of the lied up a semitone at the beginning of the final verse "*von junger, jauchzender Liebe*" [of young, exulting love] to which Strauss had added a smug footnote. According to the existing first printed edition of *Jugend*, the wording was

47 Christian Schaper hat diese gründlich rekonstruiert. Vgl. Schaper: Von der Tiefe der Oberfläche (wie Anm. 6), S. 141–149.

48 Der Fürstner-Verlag brachte später seinerseits eine vom Es-Dur-Autograph ausgehende Transposition des Liedes nach Des-Dur »für Sopran« heraus. Vgl. ebd., S. 145.

49 Vgl. auch ebd., S. 144. Die Erstausgabe (Doppelausgabe Nr. 1 und 2) erschien ihrerseits jedoch erst mit der Jahresangabe »1896«.

50 Ebd., S. 143.

51 *Jugend* 1 (1896), Nr. 3, S. 52.

47 Christian Schaper has made a detailed reconstruction. Cf. Schaper: Von der Tiefe der Oberfläche (see note 6), pp. 141–149.

48 The Fürstner publishing house later issued a transposition of this lied "for soprano" based on the autograph in E flat major, but transposed to D flat major. Cf. *ibid.*, p. 145.

49 Cf. *ibid.*, p. 144. The first issue (double issue Nos. 1 and 2) was however printed with the year indication "1896".

50 *ibid.*, p. 143.

51 *Jugend* 1 (1896), No. 3, p. 52.

»Sängern, die noch im 19. Jahrhundert dieses Lied öffentlich vorzutragen beabsichtigen, rath der Componist, dasselbe von hier ab um einen halben Ton tiefer (also in Desdur) transponirt zu singen und somit das Musikstück in der Anfangstonart auch abzuschliessen!« Gestützt darauf kommt Schaper zu folgendem Resümee:

»Zu genau passen das unbekümmerte Auftrumpfen dieser in Text und Musik von sich selbst mit- und über sich selbst hinausgerissenen Konjunktiv-Ballade und ihre per Fußnote halb ironisierte harmonische Anlage zum Selbstverständnis der Zeitschrift *Jugend* mit ihrer bunten Mischung aus ernster Kunst, provokantem Witz und blankem Unsinn, als dass man an eine glückliche, allenfalls vom Zeitgeist begünstigte Koinzidenz glauben mag. Noch schwerer wiegt indes der Umstand, dass Strauss die Pointe der musikalischen Konstruktion ausgerechnet mit dem Wort ›jung‹ zusammenfallen lässt – besser hätte man es in einer mit *Jugend* betitelten Zeitschrift [...] eigentlich nicht treffen können [...].«⁵²

Das klingt schlüssig, doch gibt es auch Indizien für das Szenario, dass es sich beim *Jugend*-Druck nur um eine gelegenheitsbedingte Auskopplung handelte:⁵³ Das Autograph von 1895, datiert vor dem Erscheinen der Zeitschrift, ist bereits die unmittelbare Vorbereitung der späteren Publikation bei Fürstner. Hier besteht eine geradlinige Verbindung, während der zwischenzeitlich entstandene *Jugend*-Druck davon musikalisch abweicht.

Die Herkunft dieser Abweichungen ist übrigens erklärbar, denn es existiert ein weiteres Autograph des Liedes (was Schaper vermutete, während im Trenner'schen Werkverzeichnis lediglich von einer »eigenhändige[n] Abschrift« die Rede ist⁵⁴), und dieses erweist sich als das anzunehmende Bindeglied zum *Jugend*-Druck, da es neben der Tonart auch die meisten anderen seiner musikalischen Abweichungen enthält (siehe Faksimile). Obwohl ohne Stechereintragungen und ohne die charakteristische ironische Fußnote zur Modulation, dürfte es sich um die Druckvorlage handeln (siehe dazu das Kapitel »Quellenbewertung« im Kritischen Bericht). Trüge dieses Autograph nun ein Datum zwischen Stichvorlage und Zeitschriftendruck, wäre die Beweisführung hieb- und stichfest, die

as follows: "The composer advises singers intending to perform this lied before the end of the nineteenth century to sing from this point onwards transposed a semitone lower (i.e. in D $\flat$ major), thereby concluding the lied in the same key as it began!" Based on these circumstances, Schaper comes to the following conclusion:

"The insouciant showing-off of this conjunctive ballad which has got both slightly carried away and above itself in text and music and its semi-ironical footnote on its harmonic structure are too perfect a match for the self-image of the magazine *Jugend* with its colourful blend of serious art, provocative wit and pure nonsense that it could have been a mere lucky coincidence, prompted by the spirit of the time. The fact that Strauss constructed the lied so that the word 'jung' [young] would occur precisely at the high point of the piece is all the more revealing – it could not have been achieved better [...] for a magazine entitled *Jugend* [...]."⁵²

This sounds convincing, but there are also indications suggesting a situation in which the printing of the single lied in *Jugend* was a mere opportunistic measure:⁵³ the autograph dating from 1895 – therefore produced before the printing of the magazine – is itself an immediate preparation for subsequent publication by Fürstner. Here there is a development along a straight line, whereas the intervening print in *Jugend* displays musical divergences.

The origin of these divergences is incidentally explicable as an additional autograph of the lied exists (which Schaper suspected, although Trenner's catalogue of works only lists it as a "copy in the composer's hand"⁵⁴), and this is most probably the missing link to the print in *Jugend* as it is not only written in the same key, but also contains most of the other musical divergences in the magazine version (see facsimile). Despite lacking markings by the engraver and the characteristic ironic footnote on the modulation, this should be the print template (also see the chapter "Source Criticism" in the Critical Report). If this autograph included a date lying between the autograph engraving copy and the printing date in the magazine, the matter

52 Schaper: Von der Tiefe der Oberfläche (wie Anm. 6), S. 149. Auch im Katalog *Jugendstil-Musik?* wird von einer Exklusivkomposition für die *Jugend* ausgegangen; dort heißt es: »Die witzige Bemerkung am Ende, die auch im Druck des Zyklus bei Fürstner in Berlin beibehalten ist, und ihr Anlaß in der Komposition ist sicherlich ein Tribut an die Geisteshaltung der neuen Zeitschrift.« *Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890–1918*, Ausstellungskatalog hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, Wiesbaden 1987, S. 212.

53 Das Ergebnis gäbe dem Komponisten hierbei recht, denn der bei Fürstner erschienene Notenstich aus dem Hause C. G. Röder ist von weitaus höherer Qualität und Präzision als das in der *Jugend* gedruckte Notensatzerzeugnis.

54 Franz Trenner: *Richard Strauss Werkverzeichnis* (TrV). Zweite, überarbeitete Auflage, Wien 1999, S. 149. Vgl. Schaper: Von der Tiefe der Oberfläche (wie Anm. 6), S. 145.

52 Schaper: Von der Tiefe der Oberfläche (see note 6), p. 149. In the catalogue *Jugendstil-Musik?* it is also assumed that this was an exclusive composition for the *Jugend*; here we read the following comment: "The witty remark towards the end which was also retained in the print of the cycle by Fürstner in Berlin and its function in the composition is surely a tribute to the intellectual attitude of the new magazine." *Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890–1918*, exhibition catalogue ed. by the Bavarian State Library, Wiesbaden 1987, p. 212.

53 The result would underline that as the print by Fürstner originating from the firm of C. G. Röder is of a significantly superior quality and precision than the print in *Jugend*.

54 Franz Trenner: *Richard Strauss Werkverzeichnis* (TrV). Second revised edition, Vienna 1999, p. 149. Cf. Schaper: Von der Tiefe der Oberfläche (see note 6), p. 145.

Fassung in der *Jugend* also definitiv nur eine Auskopplung. Da es undatiert ist, bleibt eine gewisse Unsicherheit. Doch editorisch entscheidend ist ohnehin, dass musikalische Unterschiede zwischen den beiden Niederschriften bzw. Drucken existieren und dass sie bedeutsam sind. Christian Schaper hat die Abweichungen zwischen den Drucken unter Einbeziehung der autographen Stichvorlage detailliert analysiert; die genannte Modulation ist sicherlich die bemerkenswerteste davon: Als »Scharnierakkord«⁵⁵ der Modulation dient in der autographen Stichvorlage und im Fürstner-Druck ein übermäßiger Quintsextakkord *ces/es/ges/a* (bzw. *heses/des/fes/g* in Fürstners transponierter Des-Dur-Ausgabe); im *Jugend*-Druck hingegen vollzieht Strauss die Modulation enharmonisch identisch (wenngleich eben in Des-Dur), funktionsharmonisch aber signifikant abweichend mit einem Dominantseptakkord *a/cis/e/g*. Wenn man dies und die anderen musikalischen Abweichungen sowie die einstigen zwei Publikationsstränge in Betracht zieht, ist klar, dass man es mit zwei zu unterscheidenden Fassungen des Liedes op. 31 Nr. 2 zu tun hat, die dank des neu hinzugezogenen weiteren Autographs beide durch eine solide Quellenlage repräsentiert sind. Im vorliegenden Band erscheinen sie separat; damit sind hier erstmals alle Einzellieder und Fassungen von Opus 31 vereint.

ORIGINALE TONARTENFOLGE DER LIEDER OP. 32

Strauss war zu der Zeit, als er die Lieder des vorliegenden Bandes schrieb, bereits ein versierter Komponist und Musikpraktiker. Dennoch kam es vor, dass von Verlegerseite musikalisch in ein Werk eingegriffen wurde. Ein interessanter Fall sind die *Fünf Lieder* op. 32, die von Strauss' Münchner Verlegerfreund Eugen Spitzweg im Verlag Jos. Aibl herausgebracht wurden. Komponiert hatte Strauss die Lieder in folgenden Tonarten bzw. für folgende Stimm lagen: *Ich trage meine Minne vor Wonne stumm* in Ges-Dur, im Autograph mit dem Vermerk »für Tenor« versehen, *Sehnsucht* in A-Dur »für Tenor«, *Liebeshymnus* in Des-Dur »für Tenor«, *O süßer Mai* in G-Dur »für Sopran und Tenor« (siehe Faksimile), *Himmelsboten zu Liebchens Himmelbett* in F-Dur »für Tenor«. Strauss unterschied also bei der notierten Stimmlage (anders als heutzutage üblich) zwischen Tenor und Sopran – was er häufiger tat. Bei den reinen Tenor-Liedern gab er folglich eine Transposition »für Sopran« an (einen Ganzton oder eine verminderte Terz tiefer). *O süßer Mai* hingegen empfand er explizit als für beide Stimmen geeignet, lediglich für tiefe Stimme gab er hier eine Transposition an: E-Dur. Die Originaltonart G-Dur war dabei nicht intuitiv, sondern bewusst gewählt: Skizziert hatte Strauss das Lied ursprünglich in A-Dur, sich am Ende des Skizzenblattes aber G-Dur zugewandt und den Schluss in dieser Tonart detaillierter ausgeführt.⁵⁶ Diese Entscheidung

would be conclusive and the version in *Jugend* therefore only a decoupled extra. As the autograph is unfortunately undated, an element of uncertainty remains. What is however editorially decisive is that musical differences do exist between the two prints and manuscripts respectively and that these are of a significant nature. Christian Schaper has undertaken a detailed analysis of the discrepancies between the two prints involving the autograph engraving copy: the already mentioned modulation is certainly the most essential difference among them. The "pivot chord"⁵⁵ in the modulation is an augmented six-five-chord *Cb/Eb/Gb/A* in the autograph engraving copy (and *Bbb/Db/Fb/G* in Fürstner's print transposed to D flat major) whereas in the *Jugend* print, Strauss achieves the modulation in enharmonically identical fashion (although in D flat major), but significantly changes the harmonic function to a dominant seventh chord *A/C#/E/G*. If this fact and the other musical divergences and two different publication processes are taken into account, it becomes clear that there are indeed two versions of the lied op. 31 No. 2 which are represented by a solid source status thanks to the newly consulted additional autograph. The two versions appear separately in the current volume; this is the first time that all individual lieder and versions of op. 31 have been united in a single volume.

ORIGINAL KEY SEQUENCE OF THE LIEDER OP. 32

Strauss was already an experienced composer and practical musician when he wrote the lieder contained in the current volume, but there were still cases in which the publisher undertook musical interventions in his works. The *Fünf Lieder* op. 32 published by Strauss's Munich publishing friend Eugen Spitzweg at Jos. Aibl are an interesting case in point. Strauss originally composed the lieder in the following keys and vocal ranges: *Ich trage meine Minne vor Wonne stumm* in G flat major, with a note in the autograph "for tenor", *Sehnsucht* in A major "for tenor", *Liebeshymnus* in D flat major "for tenor", *O süßer Mai* in G major "for soprano and tenor" (see facsimile) and *Himmelsboten zu Liebchens Himmelbett* in F major "for tenor". He therefore distinguished between soprano and tenor in the noted vocal range which was frequently the case (unlike modern practice). In the case of lieder purely intended for the tenor voice, he indicated an appropriate transposition "for soprano" (a whole note or diminished third lower). He however felt that the lied *O süßer Mai* was suitable for both vocal ranges, only adding a transposition indication for a lower voice range to E major. The original key of G major was not selected intuitively, but was deliberate: Strauss had originally sketched the song in A major, but turned to G major towards the end of the sketch and undertook a more detailed notation of the last bars in this key.⁵⁶ This decision was

⁵⁵ Ebd., S. 147.

⁵⁶ Vgl. Skizzenbuch Tr. 3, S. 49.

⁵⁵ *ibid.*, p. 147.

⁵⁶ Cf. sketchbook Tr. 3, p. 49.

wirkt für einen mit Tonartensymbolik vertrauten Komponisten wie Strauss schlüssig, denn neben F-Dur ist G-Dur sicherlich die wichtigste Tonart für Naturdarstellungen und eine Frühlingstonart obendrein.⁵⁷

Der Verlag aber brachte alle fünf Lieder jeweils in drei Ausgaben heraus: »für hohe Stimme (Tenor)«, »für mittlere Stimme (Sopran)« sowie »für tiefe Stimme«. Strauss' Niederschrift von *O süßser Mai* löste er zu diesem Zweck inhaltlich aus dem Verbund des Gesamtautographs und benutzte sie als Stichvorlage für die mittlere Sopran-Ausgabe; die übrigen Lieder ließ er für diese mittlere Sopran-Ausgabe nach unten transponieren, *O süßser Mai* im selben Vorgang aber für die hohe Tenor-Ausgabe nach oben (A-Dur, tonartlich also wie einst von Strauss skizziert, dann aber verworfen); die tiefe Ausgabe erfolgte für alle Lieder gemäß Strauss' Transpositionsvorgaben.⁵⁸ Die hohe Ausgabe der Lieder op. 32 entspricht also den Originaltonarten aus Strauss' finaler Niederschrift – mit Ausnahme von *O süßser Mai* op. 32 Nr. 4. Da Strauss die Lieder nachweislich Korrektur las – auch die Transpositionen –, war er damit wohl einverstanden.⁵⁹

Mit seiner Frau Pauline aber verwendete Strauss für *O süßser Mai* natürlich die mittlere Ausgabe in G-Dur »für Sopran«. Bemerkenswert ist dieses Handexemplar, weil es eines derjenigen ist, die eine von Richard Strauss für seine Ehefrau in Teilen umkomponierte Singstimme aufweisen (siehe Faksimile). Es liegt auf der Hand, dass es verfälschend wäre, einen derart interessanten Eingriff des Komponisten im vorliegenden Band transponiert wiederzugeben; man muss ihn authentisch in der Originallage zeigen. Außerdem muss man ernst nehmen, dass sich Strauss bei *O süßser Mai* für die Tonart G-Dur mit ihrer speziellen Tradition entschied und dabei – was gegenüber den anderen vier Liedern aus dem Rahmen fällt – keine Unterscheidung zwischen Tenor und Sopran vornahm. Es gibt also gewichtige Gründe, bei der Edition dieses Liedes die Originaltonart

quite logical for a composer like Strauss who was familiar with the symbolism of keys as G major is alongside F major the most significant key not only for representations of nature but also specifically for spring.⁵⁷

But the publishing house printed all five lieder in three separate editions "for high voice (tenor)", "for medium voice (soprano)" and "for low voice". For this purpose, Strauss's manuscript of *O süßser Mai* was detached from the group in the complete autograph and utilised as the engraving copy for the medium edition for soprano; the other lieder were transposed down for the soprano edition and *O süßser Mai* transposed up for the high tenor edition (A major, i.e. the original key selected by Strauss in his sketch, but later discarded). The edition for low voice was prepared on the basis of Strauss's relevant transposition indications for all lieder.⁵⁸ The high edition of the Lieder op. 32 therefore represents the original keys of Strauss's final copy – with the exception of *O süßser Mai* op. 32 No. 4. Since it has been verified that Strauss read the proofs of the lieder – including the transpositions – he must have been satisfied with the editions.⁵⁹

When performing with his wife Pauline, Strauss however naturally used the edition for medium voice in G major "for soprano". This personal copy is remarkable because it is one of those which display a vocal line recomposed in part by Richard Strauss for his wife (see facsimile). Obviously, it would give a false impression to reproduce this interesting intervention by the composer in the current edition in a transposed version; it has to be included authentically at its original pitch. What is more, the fact that Strauss had opted for the key of G major for *O süßser Mai* with its special tradition, thereby making no distinction between tenor and soprano which is out of line with the other four lieder, must be taken seriously. There are therefore significant reasons for retaining the original key of the autograph for this lied in the current edition and reproducing the Lieder op. 32 in

57 Man denke an die Hirtensinfonia in Bachs *Weihnachtsoratorium*, Justin Heinrich Knechts Symphonie »*Le Portrait musical de la nature*«, die Beethovens *Pastorale* anregte, und Dvořáks *Achte Symphonie*, die im ersten und zweiten Satz von Vogelrufen durchsetzt ist und naturdarstellenden Charakter hat. Im *Tannhäuser*, der Strauss bestens vertraut war, wird nach dem Auszug aus dem Venusberg vom jungen Hirten der Frühling und die erwachende Natur in G-Dur besungen (»Frau Holda kam aus dem Berg hervor, zu zieh'n durch Fluren und Auen«, endend mit: »[...] der Mai, der Mai war kommen. Nun spiel ich lustig die Schalmei, der Mai ist da, der liebe Mai!«). Strauss hat beispielsweise in *Aus Italien* den 1. Satz, das Naturbild »Auf der Campagna«, in G-Dur geschrieben.

58 Die Verlagsmanuskripte für diese Transpositionen liegen als sogenannte Schwarzschriften im Depositum der Universal Edition in der Wienbibliothek. Auf der autographen Stichvorlage wurde auf der ersten Notenseite von *O süßser Mai* verlagsseitig mit Bleistift vermerkt: »dieses Lied gehört in die Ausgabe f. mittlere Stimme«. Auf der Schwarzschrift für mittlere Stimme ist an entsprechender Stelle notiert: »dieses Lied gehört in die Ausgabe für hohe Stimme«.

59 Vgl. Richard Strauss an Jos. Aibl, 03.06.1896, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A I/149.

57 Think of the pastoral sinfonia in Bach's *Christmas Oratorio*, Justin Heinrich Knecht's symphony "*Le Portrait musical de la nature*" which provided inspiration for Beethoven's *Pastorale*, and Dvořák's *Eighth Symphony* which is permeated by birdsong in its first and second movements and is generally a representation of nature. In *Tannhäuser* – with which Strauss was highly familiar – following the departure from the Venusberg, the young shepherd sings about spring and the awakening of nature in G major: "Frau Holda kam aus dem Berg hervor, zu zieh'n durch Fluren und Auen", ending with a passage about May: "[...] der Mai, der Mai war kommen. Nun spiel ich lustig die Schalmei, der Mai ist da, der liebe Mai!"). Strauss also set the first movement of *Aus Italien*, the depiction of nature "Auf der Campagna", in G major.

58 The publisher's manuscripts for these transpositions are housed in the form of so-called Schwarzschriften in the deposit of Universal Edition in the Wienbibliothek [Vienna City Library]. On the first music page of the autograph engraving copy, a publishing note is inscribed in pencil: "This lied belongs in the edition for medium voice." In the engraving copy for medium voice, there is a corresponding marking: "This lied belongs in the edition for high voice."

59 Cf. Richard Strauss to Jos. Aibl, 03.06.1896, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A I/149.

des Autographs zu wahren und die Lieder op. 32 in exakt jener Tonartenfolge wiederzugeben, in der Strauss sie letztlich komponierte. Im vorliegenden Band geschieht dies erstmals.

*

Mein Dank gilt allen im Kritischen Bericht genannten Archiven und Bibliotheken für die Bereitstellung des für die Edition herangezogenen Quellenmaterials. Des Weiteren danke ich für die Unterstützung der Arbeit am vorliegenden Band: der Familie Strauss, außerdem Adrian Baianu, Edita Gruberova, Friedrich Haider, Katja Kaiser, Thekla Kluttig, Dietrich Kröncke, Dominik Leipold, Jürgen May, Martina Mengele, Reinhold Schlötterer, Giselher Schubert, Elisabeth Thomi-Berg und Florian Trenner. Julian Riem sei herzlich für das Probespielen des neueditierten Notentextes gedankt.

München, September 2018
Andreas Pernpeintner

the precise key sequence in which Strauss ultimately composed them. The current edition is the first to adhere to this practice.

*

My thanks go to all archive collections and libraries named in the Critical Report for the provision of vital source material for this edition. I additionally thank the following individuals for their support of the work on this volume: the Strauss family and also Adrian Baianu, Edita Gruberova, Friedrich Haider, Katja Kaiser, Thekla Kluttig, Dietrich Kröncke, Dominik Leipold, Jürgen May, Martina Mengele, Reinhold Schlötterer, Giselher Schubert, Elisabeth Thomi-Berg and Florian Trenner. Sincere thanks go to Julian Riem for playing through the newly edited musical text.

Munich, September 2018
Andreas Pernpeintner
(Translated by Lindsay Chalmers-Gerbracht)