

Einleitung

VORBEMERKUNGEN

Richard Strauss komponierte seinen Einakter *Salome* in einer deutschen und einer in den Gesangsstimmen veränderten französischen Fassung. Ferner brachte er 1929 für eine Aufführung mit Maria Rajdl *Retouchen* an, die zusammen mit einem angepassten Dirigat ebenfalls Fassungscharakter zeigen. Die *Reduzierte Fassung* sowie weitere Fassungen stammen nach neuesten Erkenntnissen nicht aus der Hand von Richard Strauss. Der vorliegende Band legt den gedruckten Notentext der deutschen Fassung von 1905 vor. Die französische Fassung sowie die *Retouchen* werden in Serie I, Band 3b abgedruckt.

Die Dokumentation zum Gesangstext, die hier zitierten Briefe sowie weitere Dokumente zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte sind vollständig publiziert auf der Online-Plattform: richard-strauss-ausgabe.de.

ZUR WAHL DES OPERNSTOFFES

Mit seiner nach *Guntram* op. 25 und *Feuersnot* op. 50 dritten Opernkomposition *Salome* op. 54 entschied sich Richard Strauss für eine Textvorlage, deren Sujet im Mittelpunkt der aktuellen künstlerischen und inhaltlichen Diskussion seiner Zeit stand und in Theater, Literatur, Malerei und Musik gleichermaßen allgegenwärtig war.¹ Die Handlung geht zurück auf eine biblische Erzählung aus Matthäus 14, Vers 3–12, in der die Hinrichtung Johannes' des Täufers durch den Tetrarch von Galiläa, Herodes Antipas, beschrieben wird. Johannes soll enthauptet worden sein, nachdem Herodes' Stieftochter Salome, deren Name in der Bibel ungenannt bleibt, für dessen Geburtstagsgesellschaft getanzt und als Lohn seinen Kopf gefordert hatte.²

Strauss' erste engere Berührung mit der Thematik erfolgte vermutlich im Juni 1885, als er in Frankfurt am Main Jules Massenets *Hérodiade* sah.³ Ausgangspunkt für seine spätere eigene Kompositionstätigkeit war jedoch nicht das von Massenet verwendete Libretto, sondern das von Oscar Wilde 1891/92 in französischer Sprache verfasste Drama *Salomé*, das von Anfang an skandalträchtiges Aufsehen erregte. Der Einakter wurde mit behördlichen Aufführungsverboten und Änderungsbestimmungen belegt, zog aber auch in zahlreichen Ländern großes Publikumsinteresse auf sich.⁴ Das Drama verbreitete sich auch über Drucke und erschien in diversen Übersetzungen. Die französische Originalausgabe der *Salomé* wurde 1893 gleichzeitig in Paris und London veröffentlicht.⁵ Fast genau ein Jahr später folgte in London eine Ausgabe der englischen Übersetzung mit Illustrationen von Aubrey Beardsley.⁶ An dieser Vorgabe orientierte sich die Schmuck-Ausgabe der ersten deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann aus dem Jahr 1902 mit Illustrationen von Marcus Behmer. Strauss besaß davon ein Exemplar, das er als Textvorlage verwendete.⁷ Zuvor war der Lachmann-Text im Juni 1900 mit

1 Vgl. zu diesem Thema Melanie Unseld: »Man töte dieses Weib!« *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart und Weimar 2001, sowie Hugo Daffner: *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung – Bildende Kunst – Musik*, München 1912, insbes. S. 378–388.

2 Eine Konkordanz des Textes findet sich mit leicht veränderter inhaltlicher Akzentsetzung bei Markus 6, Vers 17–29. Vgl. zudem den Bericht des jüdischen Historikers Flavius Josephus in seinen *Antiquitates Judaicae* (18, 116–119), in: Benedictus Niese: *Flavii Josephi opera*, Bd. 4, Berlin 1890, S. 161 f. [Text in Altgriechisch].

3 Vgl. Richard Strauss an Ludwig Thuille, 15.06.1885, D-MBs, Ana 493.I.2.Strauss, Nr. 25, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d01642.

4 Vgl. beispielsweise die Auflistung in: Paul Barnaby: Timeline of the European Reception of Oscar Wilde, in: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, hrsg. von Stefano Evangelista, London und New York 2010 (= The Athlone Critical Traditions Series: The Reception of British and Irish Authors in Europe 18), S. [xxi]–lxxvi.

5 Vgl. hierzu Christian Wolf: *Studien zur Entstehung der Oper Salome von Richard Strauss*, Diss. Hochschule für Musik und Theater München 2009, S. 7 f.

6 Die Auflage umfasste 500 Stück.

7 D-GPrsa, TrV_215_q00520, RSQV-ID q00520.

Introduction

PRELIMINARY NOTES

Richard Strauss composed his single-act opera *Salome* with a German text and created an additional French version in which he undertook alterations to the vocal parts. He subsequently made *retouches* in the original score for a performance featuring Maria Rajdl in 1929 which, together with alterations referring to the method of conducting, also displays the character of an altered version. According to most recent research, the *Reduced version* and other forms of the work were not undertaken personally by Richard Strauss. The current volume features the printed musical text of the German version dating from 1905. The French version and the *retouches* will be published in Series I, Vol. 3b.

Documentation relating to the vocal text, correspondence cited in this volume and further documents referring to the history of origin and performance are published in complete form on the online platform: richard-strauss-ausgabe.de.

THE SELECTION OF THE OPERA SUBJECT

In his third operatic composition *Salome* op. 54 following *Guntram* op. 25 and *Feuersnot* op. 50, Richard Strauss selected a text with a subject that was at the core of the artistic and content-related discussions of his time, equally omnipresent in the fields of theatre, literature, fine art and music.¹ The plot originates from the biblical story in Matthew 14: 3–12, which describes the execution of John the Baptist at the hands of the Tetrarch of Galilee, Herod Antipas. John is to be beheaded after Herod's stepdaughter Salome – whose name is not mentioned in the Bible – danced at his birthday celebrations and demanded his head as a reward.²

Strauss's first closer confrontation with this subject appears to have taken place in June 1885 when he saw Jules Massenet's *Hérodiade* in Frankfurt am Main.³ The starting point for his subsequent composition was not however the libretto utilised by Massenet, but a drama entitled *Salomé* by Oscar Wilde written in French in 1891/92 which had caused a scandalous sensation right from the start. Performances of the single-act play were officially prohibited and amendment provisions imposed, but also attracted a great deal of public attention in numerous countries.⁴ The drama was also distributed in print and appeared in a variety of translations. The original French version of *Salomé* was published simultaneously in Paris and London in 1893.⁵ Almost exactly a year later, the English translation was printed with illustrations by Aubrey Beardsley in London.⁶ It was this publication which provided the basis for the decorative edition of the first German translation by Hedwig Lachmann dating from 1902 with illustrations by Marcus Behmer. Strauss used his own copy of this book as the basis for his text.⁷ The Lachmann text

1 On this topic, cf. Melanie Unseld: »Man töte dieses Weib!« *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart and Weimar 2001, and Hugo Daffner: *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung – Bildende Kunst – Musik*, Munich 1912, in particular pp. 378–388.

2 There is a concordance of the text with a slightly altered accentuation to the passage in Mark 6: 17–29. Also cf. the report by the Jewish historian Flavius Josephus in his *Antiquitates Judaicae* (18, 116–119), in: Benedictus Niese: *Flavii Josephi opera*, Vol. 4, Berlin 1890, pp. 161 f. [Text in Ancient Greek].

3 Cf. Richard Strauss to Ludwig Thuille, 15.06.1885, D-MBs, Ana 493.I.2.Strauss, No. 25, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d01642.

4 Cf. for example the list in: Paul Barnaby: Timeline of the European Reception of Oscar Wilde, in: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ed. by Stefano Evangelista, London and New York 2010 (= The Athlone Critical Traditions Series: The Reception of British and Irish Authors in Europe 18), pp. [xxi]–lxxvi.

5 Cf. Christian Wolf: *Studien zur Entstehung der Oper Salome von Richard Strauss*, doctoral thesis, Hochschule für Musik und Theater in Munich 2009, pp. 7 f.

6 The edition was published in 500 copies.

7 D-GPrsa, TrV_215_q00520, RSQV-ID q00520.

einigen inhaltlichen Abweichungen gegenüber dem Erstdruck in Buchform in der *Wiener Rundschau* erschienen.⁸

DER KOMPOSITIONSPROZESS⁹

Bereits zwei Monate vor der Uraufführung der *Feuersnot* begab sich Strauss auf die Suche nach einem Stoff für eine neue Oper und fragte zunächst bei Ernst von Wolzogen an.¹⁰ Strauss liebäugelte zwischenzeitlich mit der Komposition eines Balletts.¹¹ Spätestens Anfang 1902 erhielt er dann aber von Anton Lindner, Redakteur der *Wiener Rundschau*, die in dessen Zeitung erschienene Lachmann-Übersetzung von Wildes *Salome* zugeschickt, zusammen mit dem Angebot, daraus ein Operntextbuch herzustellen.¹² Strauss nahm den Vorschlag gerne an und deutete wenige Monate später seine neuesten Kompositionspläne in der *Neuen Freien Presse* an.¹³ Sofern auf des Komponisten viel später notierte Erinnerungen Verlass ist, so inspirierten diesen die Arbeitsproben von Lindner jedoch kaum. Er entschied sich daher, die Textvorlage selbst einzurichten.¹⁴ In der zweiten Jahreshälfte arbeitete Strauss am Operntext und notierte bereits erste musikalische Einfälle.¹⁵

In der Zwischenzeit erlebte Strauss mit, wie schwierig es war, die Lachmannsche *Salome* auf eine Berliner Theaterbühne zu bringen. Das Theaterstück hatte bereits 1901 in München seine Erstaufführung erlebt.¹⁶ Auch in anderen Städten wurde das Stück aufgeführt. In Berlin sollte es aber bis Ende September 1903 dauern, bis es im *Neuen Theater Berlin* gezeigt werden durfte. Dafür war sogar eine Klage beim Königlichen Oberverwaltungsgericht notwendig. Dann jedoch wurde *Salome* zum meistgespielten Stück der Saison 1903/04.¹⁷ Eine geschlossene Vorstellung hatte bereits am 15. November 1902 im *Kleinen Theater*, vermutlich auch in Gegenwart von Strauss, stattgefunden.¹⁸

Möglicherweise hemmten die Aufführungsschwierigkeiten die Arbeit an der Oper. Einiges deutet darauf hin, dass Strauss die Skizzenarbeit an der *Salome* im ersten Halbjahr 1903 unterbrach und sich dem Text *Coábradibosimpúr oder Die bösen Buben von Sevilla* von Ernst von Wolzogen zuwandte.¹⁹

had previously appeared in the Viennese newspaper *Wiener Rundschau* in June 1900 with several deviations in content compared with the first printed book.⁸

THE COMPOSITIONAL PROCESS⁹

Two months prior to the first performance of *Feuersnot* Strauss began searching for a plot for a new opera and initially approached Ernst von Wolzogen.¹⁰ He temporarily toyed with the composition of a ballet.¹¹ At the latest by the beginning of 1902, he had however received the Lachmann translation of Wilde's *Salome* from Anton Lindner, editor-in-chief of the *Wiener Rundschau*, in whose newspaper the translation had been printed, together with an offer to compile a libretto of the work.¹² Strauss eagerly took up this suggestion and communicated his most recent compositional plans in the *Neue Freie Presse* a few months later.¹³ If the composer's much later recorded memories are reliable, Lindner's work samples appeared to be not very inspiring and Strauss therefore decided to compile the libretto himself.¹⁴ He worked on the operatic text and made notes of initial musical ideas during the second half of the year.¹⁵

In the meantime, Strauss had seen how problematic it would be to bring Lachmann's *Salome* to a theatre stage in Berlin. The drama had experienced its first performance in Munich in 1901¹⁶ and the play was additionally performed in other cities. In Berlin however, it would take until the end of September 1903 for a performance to be permitted in the *Neues Theater* and then only after an action had been brought before the Royal Supreme Administrative Court [Königliches Oberverwaltungsgericht]. Subsequently, *Salome* became the most frequently performed work during the season 1903/04.¹⁷ A private performance had already taken place in the *Kleines Theater* on 15 November 1902, most likely also in the presence of Strauss.¹⁸

It was possibly the performance problems surrounding the drama which held up Strauss's work on his new opera. There is evidence that Strauss interrupted work on the sketches for *Salome* during the first half of 1903 and turned instead to the text *Coábradibosimpúr oder Die bösen Buben von Sevilla* by Ernst von Wolzogen.¹⁹ In July 1903, Strauss then decided in favour

8 Oscar Wilde: *Salome*. Tragödie in einem Aufzug. Deutsch von Hedwig Lachmann. Mit Zeichnungen von Beardsley, in: *Wiener Rundschau* 4 (1900), Kraus Reprint Nendeln 1970, S. 189–212.

9 Zu Entstehung und Drucklegung umfassend: Wolf: Studien zur Entstehung (wie Anm. 5). Viele der hier zitierten Briefe und Dokumente wurden in dieser Diss. erstmals ausgewertet und zugänglich gemacht. Die vorliegenden Ausführungen zur Komposition und Drucklegung folgen im Wesentlichen dieser Arbeit.

10 Richard Strauss an Ernst von Wolzogen, 13.09.1901, D-Mbs, Ana 316.I.Wolzogen, Nr. 1, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03456.

11 Richard Strauss an Pauline Strauss, 20.09.1901, Kopie, D-GPrsa, [Familienbriefe III 1902–1905, Nr. 128], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30458. Möglicherweise spielt Strauss in dem Brief auf das Szenarium von *Kythere* AV 230 TrV 201 an.

12 Strauss erinnerte sich später: »Der Wiener Lyriker Anton Lindner hatte mir das köstliche Stück schon geschickt u. sich erboten, mir daraus einen «Operntext» zu machen.«, zit. nach: *Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen*, hrsg. von Marion Beyer, Jürgen May und Walter Werbeck, Mainz u. a. 2016, S. 57. Strauss hatte 1898 mit dem *Hochzeitlich Lied* op. 37/6 bereits einen Text Lindners vertont. Vgl. auch Anton Lindner an Richard Strauss, 10.03.1902, D-GPrsa, o. Sign., Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30459.

13 Ein Gespräch mit Richard Strauss, in: *Neue Freie Presse* Nr. 13585 (20.06.1902), S. 10, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/b44180.

14 Vgl. Strauss. Späte Aufzeichnungen (wie Anm. 12), S. 57.

15 Vgl. Wolf: Studien zur Entstehung (wie Anm. 5), S. 73–151, 156 f., 160–162. Vgl. auch die mehrtaktige Niederschrift mit der Bezeichnung »wilde Begehrlichkeit« im Skizzenbuch Tr. 10, S. 27 und 28, D-GPrsa, Tr. 10, Beschreibung: rsi-rsqv.de/q13010.

16 Wolf: Studien zur Entstehung (wie Anm. 5), S. 8–10.

17 Vgl. ebd., S. 11–21.

18 Möglicherweise im Zusammenhang mit dem Besuch dieser Aufführung berichtet Strauss später: »Ich war in Berlin in Max Reinharts 'Kleinem Theater', um Gertrud Eysolt in Wilde's *Salome* zu sehen. Nach der Vorstellung traf ich Heinrich Grünfeld, der mir sagte: 'Strauss, das wäre doch ein Opernstoff für Sie? Ich konnte erwiedern: 'bin bereits beim Componieren.««, zit. nach: Strauss. Späte Aufzeichnungen (wie Anm. 12), S. 57.

19 Vgl. Franz Trenner: Richard Strauss und Ernst von Wolzogen, in: *Richard Strauss Jahrbuch*, hrsg. von Willi Schuh, Bonn 1954, S. 110–121, hier S. 119, und Erich Heinrich Müller von Asow: *Richard Strauss. Thematicsches Verzeichnis*, Bd. 3, Wien und München 1974, S. 1432.

8 Oscar Wilde: *Salome*. Tragödie in einem Aufzug. Deutsch von Hedwig Lachmann. Mit Zeichnungen von Beardsley, in: *Wiener Rundschau* 4 (1900), Kraus Reprint Nendeln 1970, pp. 189–212.

9 Comprehensive information on the work's genesis and publication: Wolf: Studien zur Entstehung (see note 5). Many of the letters and documents quoted here were evaluated and made accessible for the first time in the dissertation. The content of this essay relating to composition and publication largely adheres to the dissertation.

10 Richard Strauss to Ernst von Wolzogen, 13.09.1901, D-Mbs, Ana 316.I.Wolzogen, No. 1, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03456.

11 Richard Strauss to Pauline Strauss, 20.09.1901, copy, D-GPrsa, [Familienbriefe III 1902–1905, No. 128], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30458. In this letter, Strauss is perhaps alluding to the scenario in *Kythere* AV 230 TrV 201.

12 Strauss later recalls: «The Viennese lyricist Anton Lindner had already sent me the delightful work and offered to compile an 'operatic text' for me.» Quoted from: *Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen*, ed. by Marion Beyer, Jürgen May and Walter Werbeck, Mainz et. al., 2016, p. 57. Strauss had already made a musical setting of one of Lindner's texts in 1898 with his *Hochzeitlich Lied* op. 37/6. Also cf. Anton Lindner to Richard Strauss, 10.03.1902, D-GPrsa, without signature, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30459.

13 Ein Gespräch mit Richard Strauss, in: *Neue Freie Presse* No. 13585 (20.06.1902), p. 10, edition: richard-strauss-ausgabe.de/b44180.

14 Cf. Strauss. Späte Aufzeichnungen (see note 12), p. 57.

15 Cf. Wolf: Studien zur Entstehung (see note 5), pp. 73–151, 156 f., 160–162. Also cf. the entry of several bars marked «wilde Begehrlichkeit» [wild desire] in the sketchbook Tr. 10, pp. 27 and 28, D-GPrsa, Tr. 10, description: rsi-rsqv.de/q13010.

16 Wolf: Studien zur Entstehung (see note 5), pp. 8–10.

17 Cf. ibid., pp. 11–21.

18 Possibly in connection with his visit of this performance, Strauss later reported: «I was in Berlin in Max Reinhart's 'Kleines Theater' to see Gertrud Eysolt in Wilde's *Salome*. After the performance, I met Heinrich Grünfeld who said to me: 'Strauss, that would surely be an opera story for you?' I was able to answer: 'I'm already composing it'», cited from Strauss. Späte Aufzeichnungen (see note 12), p. 57.

19 Cf. Franz Trenner: Richard Strauss und Ernst von Wolzogen, in: *Richard Strauss Jahrbuch*, hrsg. by Willi Schuh, Bonn 1954, pp. 110–121, here p. 119, and Erich Heinrich Müller von Asow: *Richard Strauss. Thematicsches Verzeichnis*, Vol. 3, Vienna and Munich 1974, p. 1432.

Im Juli 1903 entschied sich Strauss dann definitiv für die *Salome*,²⁰ aus dieser Zeit sind die ersten fortlaufenden Skizzen überliefert.²¹ Im September 1903 erkundigte er sich nach den Urheberrechten Lachmanns.²² Nach der Wintersaison 1903/04 und seiner Amerikareise arbeitete Strauss im Sommer 1904 am Particell.²³ Im September meldete er seiner Frau, dass »nur noch die letzten Schlüftakte« fehlen, »zu denen ich mir Zeit lasse, damit sie recht gut werden«.²⁴ Das Particell trägt das Schlussdatum »Marquartstein, 26. September 1904«.²⁵ Ende November – zur selben Zeit beendete Strauss übrigens seine Revision der Instrumentationslehre von Hector Berlioz²⁶ – begann Strauss mit der Niederschrift der *Salome*-Partitur. Die Ausinstrumentierung fand zum Großteil in dieser Phase statt – ein für Strauss charakteristisches Vorgehen. Zahlreiche, teils großflächige, aber stets säuberlich ausgeführte Rasuren in der Reinschrift zeugen von dieser Arbeit.²⁷ Strauss setzte – vergleichbar zur Partitur des *Guntram* – regelmäßig Datierungsvermerke, die den Arbeitsfortschritt an der Partitur dokumentieren.²⁸ Die letzte Seite ist auf den 20. Juni 1905 datiert; am Tag darauf bestätigte Strauss die Fertigstellung brieflich mit den Worten: »Gestern endlich nach wilden Arbeiten bin ich mit ›Salome‹ fertig geworden, habe Tag und Nacht geschuftet, um es noch vor den Ferien zu zwingen! Es ist gelungen!«²⁹ Zu diesem Zeitpunkt fehlte noch *Salomes Tanz*, den Strauss während der Drucklegung der Oper nachlieferte.

ZUR DRUCKLEGUNG

Strauss übertrug nach mehrmonatigen Verhandlungen das Publikationsrecht am 23. Juni 1905 dem Verlag Adolph Fürstner.³⁰ Als Stichvorlage für den Erstdruck der Partitur diente nicht das Partiturautograph, sondern eine Abschrift des Berliner Kopisten Richard Rabbeis, die von Kurt Schindler noch korrigiert wurde.³¹ Daneben erhielt Otto Singer bereits vor Abschluss dieser

of *Salome*²⁰ and the initial continuous sketches date from this period.²¹ In September 1903, he informed himself about the status of Lachmann's copyrights.²² Following the winter season 1903/04 and his trip to America, Strauss worked on the particell in the summer of 1904.²³ In September, he told his wife that “only the final few bars” were missing “which I will take time over to ensure that they are pretty good”.²⁴ The particell bears the date and place “Marquartstein, 26 September 1904”.²⁵ He then began writing the score of *Salome* at the end of November – incidentally at the same as he was finishing his revision of the treatise on instrumentation and orchestration by Hector Berlioz.²⁶ A large part of the instrumentation was undertaken during this phase – a working method typical for Strauss. Numerous substantial but always neatly executed erasures in the fair copy bear testimony of this process.²⁷ As in the score of *Guntram*, Strauss regularly noted the dates in the score, documenting the progress of work on the score.²⁸ The final page is dated 20 June 1905; the very next day Strauss confirms the completion in a letter as follows: “Yesterday, finally finished ‘Salome’ after frantic activity, working day and night to squeeze it in before the holidays! I succeeded!”²⁹ At this point, the *Dance of the Seven Veils* had not yet been composed which Strauss would subsequently deliver during the printing process of the opera score.

THE PRINTING PROCESS

Following several months of negotiation, Strauss transferred the publication rights to the publishing house Adolph Fürstner on 23 June 1905.³⁰ The first print was not based on the autograph score, but instead on a copy made by the Berlin copyist Richard Rabbeis which was additionally corrected by Kurt Schindler.³¹ Prior to the completion of this copy, Otto Singer had additionally

Noch im August war das Werk nicht völlig aufgegeben, vgl. Richard Strauss an seine Eltern, 03.08.1903, Kopie, D-Mbs, Ana 330.I.Strauss, Nr. 506a, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03644.

20 Vgl. Ernst von Wolzogen an Richard Strauss, 28.07.1903, D-GPrsa, o. Sign., Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30460. Darin die Bitte, ihm gegen Honorar das Ende des Textes noch schicken zu dürfen. Ferner: »Ich componire schon an Salome«, in: Richard Strauss an Pauline Strauss, 25.07.1903, Kopie, D-GPrsa, [Familienbriefe III 1902–1905, Nr. 168d], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30461.

21 Die ersten Seiten von Skizzenbuch Tr. 11, D-GPrsa, Tr. 11, Beschreibung: rsi-rsqv.de/q13011, geben zweimal den Anfang der Oper wieder; die 2. Seite ist datiert mit »Begonnen am 27. Juli 1903«. Vermutlich noch im September notierte Strauss im selben Buch auf S. 91 auch die erste als solche bezeichnete Skizze für den »Tanz der Salome«, vgl. Wolf: Studien zur Entstehung (wie Anm. 5), S. 170 f.

22 Richard Strauss an Insel-Verlag Leipzig, 24.09.1903, D-WRgs, GSA 50/35, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30463.

23 Wolf: Studien zur Entstehung (wie Anm. 5), S. 37 f.

24 Richard Strauss an Pauline Strauss, 18.09.1904, Kopie, D-GPrsa, [Familienbriefe III 1902–1905, Nr. 173], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03776. Vgl. zudem Mary Bronach Callaghan: Inspiration and Perspiration: Observations on Strauss's Sketches for the Opening and Conclusion of *Salome*, in: *Richard Strauss-Blätter, Neue Folge*, 53 (2005), S. 5–36.

25 Quellenbeschreibung: rsi-rsqv.de/q00518. Der Brief von Richard Strauss an Pauline Strauss, 27.09.1904, D-GPrsa, Kopie, [Familienbriefe III 1902–1905, Nr. 177], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30465, bestätigt den Abschluss der Niederschrift.

26 Christian Ahrens: Richard Strauss' Neuausgabe der Instrumentationslehre von Hector Berlioz, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* (2002), S. 263–279.

27 Siehe die Quellenbeschreibung im Krit. Bericht.

28 Vgl. neben der Quellenbeschreibung im Krit. Bericht auch: Richard Strauss an seine Eltern, 09.01.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Eltern u. Schwester 1894 1949, Nr. 605a], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30466, Richard Strauss an Franz Strauss, 23.02.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Eltern u. Schwester 1894 1949, Nr. 607a], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03815.

29 Richard Strauss an Josephine Strauss, 21.06.1905, zit. nach: Richard Strauss: *Briefe an die Eltern 1882–1906*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich und Freiburg (Brsg.), 1954, S. 303, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03851.

30 Vgl. Franz Trenner: *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003, S. 267: »mit Fürstner einig bez. Salome.« sowie: Richard Strauss an Adolph Fürstner, 11.09.1904, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 104], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21095.

31 Vgl. etwa Richard Strauss an Adolph Fürstner, 09.07.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 114], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21103.

The work had still not been fully abandoned in August: cf. Richard Strauss to his parents, 03.08.1903, copy, D-Mbs, Ana 330.I.Strauss, No. 506a, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03644.

20 Cf. Ernst von Wolzogen to Richard Strauss, 28.07.1903, D-GPrsa, without signature, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30460. Contains the request to be permitted to send the end of the text for a fee. Also: “I have already begun composing Salome”, in: Richard Strauss to Pauline Strauss, 25.07.1903, copy, D-GPrsa, [Familienbriefe III 1902–1905, No. 168d], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30461.

21 The first pages of the sketchbook Tr. 11, D-GPrsa, Tr. 11, description: rsi-rsqv.de/q13011, provide two versions of the beginning of the opera; the second page is dated “begun in 27 July 1903”. Probably still in September, Strauss noted the first specifically indicated sketch for the “Dance of Salome” in the same volume on p. 91: cf. Wolf: Studien zur Entstehung (see note 5), pp. 170 f.

22 Richard Strauss to Insel-Verlag Leipzig, 24.09.1903, D-WRgs, GSA 50/35, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30463.

23 Wolf: Studien zur Entstehung (see note 5), pp. 37 f.

24 Richard Strauss to Pauline Strauss, 18.09.1904, copy, D-GPrsa, [Familienbriefe III 1902–1905, No. 173], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03776. Also cf. Mary Bronach Callaghan: Inspiration and Perspiration: Observations on Strauss's Sketches for the Opening and Conclusion of *Salome*, in: *Richard Strauss-Blätter, Neue Folge*, 53 (2005), pp. 5–36.

25 Source description: rsi-rsqv.de/q00518. The letter from Richard Strauss to Pauline Strauss, 27.09.1904, D-GPrsa, copy, [Familienbriefe III 1902–1905, No. 177], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30465, confirms the completion of the particell.

26 Christian Ahrens: Richard Strauss' Neuausgabe der Instrumentationslehre von Hector Berlioz, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* (2002), pp. 263–279.

27 See the Source Description in the Critical Report.

28 In addition to the Source Description in the Critical Report, cf. also: Richard Strauss to his parents, 09.01.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Eltern u. Schwester 1894 1949, No. 605a], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30466, Richard Strauss to Franz Strauss, 23.02.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Eltern u. Schwester 1894 1949, No. 607a], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03815.

29 Richard Strauss to Josephine Strauss, 21.06.1905, quoted from: Richard Strauss: *Briefe an die Eltern 1882–1906*, ed. by Willi Schuh, Zurich and Freiburg (Breisgau), 1954, p. 303, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03851.

30 Cf. Franz Trenner: *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, ed. by Florian Trenner, Vienna 2003, p. 267: “In agreement with Fürstner on Salome.” and: Richard Strauss to Adolph Fürstner, 11.09.1904, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 104], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21095.

31 Cf. e.g. Richard Strauss to Adolph Fürstner, 09.07.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 114], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21103.

Abschrift den Auftrag, einen Klavierauszug herzustellen.³² Das Abschreiben der Partitur durch Rabbeis und die Einrichtung des Klavierauszugs erfolgten gleichzeitig.³³ Die Drucklegung fand unter hohem Zeitdruck statt; es hatten bereits im Frühling 1905 mehrere Dirigenten Interesse an einer Aufführung bekundet, unter ihnen Gustav Brecher in Hamburg, Gustav Mahler in Wien und Arthur Nikisch in Leipzig. Die Entscheidung für die Uraufführung in Dresden unter Ernst von Schuch war bereits früh gefallen.³⁴ Diese wurde für Ende November angesetzt, weil Schuch für die Zeit ab 18. Dezember eine Amerikareise plante.³⁵ Um den Termin einhalten zu können, bat Strauss Fürstner, »Notklavierauszüge« bis zum 1. September nach Dresden zu schicken – d. h. Korrekturfahnen ohne Titelblatt und ohne den »Tanz der Salome« – damit dort bereits mit der Einstudierung der Gesangspartien begonnen werden könne.³⁶ Ein solches Exemplar ist erhalten geblieben.³⁷

Strauss war in die Vorgänge der Drucklegung und der Uraufführung eng eingebunden und an der Korrektur der Fahnen von Partitur, Klavierauszug und Stimmen beteiligt. Mehrfach betonte er die Dringlichkeit der Vorab-Klavierauszüge³⁸ für Dresden und orderte zusätzliche Vorab-Exemplare für Mahler und Nikisch.³⁹ Während die Herstellung der Klavierauszüge inhaltlich und gestalterisch kaum Diskussionsstoff bildete (im September 1905 wurde zunächst der Vorabzug des Klavierauszugs beendet⁴⁰), führte die Gestaltung der Partitur zu Auseinandersetzungen. Einerseits ging es Strauss mit der Drucklegung nicht schnell genug,⁴¹ andererseits war ihm das Format der Partitur zu klein. Insbesondere bemängelte er mehrfach die kleine Type des Gesangstexts.⁴² Die Setzerfirma C. G. Röder GmbH mit Sitz in Leipzig, die für den Fürstner-Verlag den Stich produzierte, vergrößerte jedoch weder die Type des Worttextes noch das PartiturfORMAT selbst. Lediglich in einem einzigen Fall ließ man zwei Seiten umstechen: Zu Beginn der Vierten Szene entfernte der Verlag auf Strauss' Wunsch eine von zwei Akkoladen auf der einen Seite, um sie auf der Folgeseite mit einzufügen.⁴³ In den Stimmen waren dem Komponisten zu viele »Stichworte« und er strich davon einige heraus.⁴⁴ Unklar ist jedoch, ob der Verlag diese Streichungen übernahm, da die Korrekturfahnen zu den Stimmen nicht erhalten sind.

been instructed to compile a piano score.³² The copying of the score by Rabbeis and the compilation of the piano score were undertaken simultaneously.³³ The printing process was performed under pressure of time; a number of conductors had already displayed interest in a performance of the opera in the spring of 1905, including Gustav Brecher in Hamburg, Gustav Mahler in Vienna and Arthur Nikisch in Leipzig. The decision in favour of the world premiere in Dresden under Ernst von Schuch had already been made at an early stage.³⁴ The premiere was planned for the end of November as Schuch had planned a trip to America and would be leaving on 18 December.³⁵ In order to meet this deadline, Strauss requested that Fürstner should send “emergency piano reductions” [“Notklavierauszüge”] to Dresden by 1 September – i.e. galley proofs without a title page and omitting the “Dance of Salome” – to enable the singers to begin studying their parts.³⁶ One of these copies has survived.³⁷

Strauss was closely involved in the printing process and the first performance and participated in the correction of the galley proofs for the score, piano reduction and vocal parts. He reiterated his demands for the necessity of the “emergency piano reductions”³⁸ for Dresden several times and additionally ordered two copies for Mahler and Nikisch.³⁹ While the production of the piano reductions went smoothly without the need for discussions on content or design (the pre-printing of the piano reduction was concluded in September 1905⁴⁰), the production of the score led to disputes. On the one hand, Strauss considered that the printing process was progressing too slowly⁴¹ and on the other hand he found the format of the score too small. He particularly complained on a number of occasions about the small print of the vocal texts.⁴² The typesetting firm C. G. Röder GmbH based in Leipzig which prepared the prints for Fürstner however undertook no steps whatsoever to enlarge the type of the word texts or the format of the score itself. The only alteration to take place was the new typesetting of two pages: at the beginning of the fourth scene, the publisher followed Strauss's wish and removed one of the two orchestral staves on the page and inserted it onto the next page.⁴³ The composer considered that there were far too many cues in the orchestral parts and deleted a number of them.⁴⁴ It remains however unclear whether the publisher adopted these deletions as the galley proofs of the parts have not survived.

32 Vgl. Richard Strauss an Ernst von Schuch, 16.05.1905, D-Dl, Mscr.Dresd.App.2839,5, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03844.

33 Vgl. Richard Strauss an Adolph Fürstner, 01.07.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 112], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d09976: »Singer wird mit seinem Schluss in circa 14 Tagen fertig sein u. bekommt [sic] dann nur noch das, was Rabbeis jetzt hat. Rabbeis hat dagegen das noch zu schreiben, was jetzt in Singers Besitz ist.«

34 Der genaue Zeitpunkt ist unklar, jedenfalls vor 08.04.1905, wie aus dem Schreiben Richard Strauss an seine Eltern, 08.04.1905, Kopie, D-Mbs, Ana 330.I.Strauss, Nr. 545a, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03826, hervorgeht.

35 Vgl. Richard Strauss an Adolph Fürstner, 10.08.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 122], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21111.

36 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 14.07.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 115], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21104.

37 D-Ds, Notenbibliothek, o. Sign., als Nr. »5« gestempeltes Exemplar, auf der 1. Notenseite handschriftlich bezeichnet: »Als Manuscript gedruckt.«

38 Vgl. Richard Strauss an Adolph Fürstner, 06.08.1905, 10.08.1905 und 15.08.1905, jeweils Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 120, 122, 123], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21109, d21111, d21112.

39 Richard Strauss an Johannes Oertel, 18.08.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 125], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21114.

40 Strauss bestätigt den Empfang eines Klavierauszugs in: Richard Strauss an Adolph Fürstner, 07.09.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 134], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21123.

41 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 10.08.1905 (wie Anm. 35).

42 Mehrere Briefe im August 1905 an Adolph Fürstner, siehe Online-Plattform für weitere Informationen, sowie passim in KO (siehe Krit. Bericht, Quellenbeschreibungen).

43 Vgl. Richard Strauss an Johannes Oertel, 18.08.1905 (wie Anm. 39): »Seite 127 ist ganz unmöglich. Können daraus nicht 2 Seiten gemacht werden?« Vgl. auch die Quellenbeschreibung von KO.

44 Richard Strauss an Johannes Oertel, 05.09.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nr. 133], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21122.

32 Cf. Richard Strauss to Ernst von Schuch, 16.05.1905, D-Dl, Mscr.Dresd.App.2839,5, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03844.

33 Cf. Richard Strauss to Adolph Fürstner, 01.07.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, No. 112], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d09976: “Singer will be finished in about 14 days and will then only receive what Rabbeis now has. In contrast, Rabbeis has more to write which is currently in Singer's possession.”

34 The exact date remains unclear but definitely before 08.04.1905, as evident from Richard Strauss's letter to his parents, 08.04.1905, copy, D-Mbs, Ana 330.I.Strauss, No. 545a, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03826.

35 Cf. Richard Strauss to Adolph Fürstner, 10.08.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, No. 122], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21111.

36 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 14.07.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, No. 115], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21104.

37 D-Ds, Notenbibliothek, without signature, stamped as copy No. “5”, marked on the first page of the music with “printed as manuscript” [“Als Manuscript gedruckt”].

38 Cf. Richard Strauss to Adolph Fürstner, 06.08.1905, 10.08.1905 and 15.08.1905, all copies, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, Nos. 120, 122, 123], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21109, d21111, d21112.

39 Richard Strauss to Johannes Oertel, 18.08.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, No. 125], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21114.

40 Strauss confirms the receipt of a piano score in: Richard Strauss an Adolph Fürstner, 07.09.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, No. 134], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21123.

41 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 10.08.1905 (see note 35).

42 Several letters written in August 1905 to Adolph Fürstner, see online platform for further information and passim in KO (see Crit. Report, Source Descriptions).

43 Cf. Richard Strauss to Johannes Oertel, 18.08.1905 (see note 39): “Page 127 is completely impossible. Would it not be possible to turn it into two pages?” Also cf. the source description of KO.

44 Richard Strauss to Johannes Oertel, 05.09.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag 1890–1907, No. 133], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21122.

Am 24. Oktober 1905 vermeldete Strauss gegenüber Mahler, die Partitur sei »fertig gestochen«⁴⁵. Die Stimmen wurden fast pünktlich (die Lieferung war bereits im Sommer 1905 für Anfang November geplant⁴⁶) etwa von Anfang bis Mitte November in Tranchen nach Dresden geliefert. Mit dem Ein treffen der Stimmenmaterialien begannen sofort die Orchesterproben.⁴⁷

Gewidmet ist das Werk Strauss' Londoner Bankier Edgar Speyer, mit dem Strauss befreundet war.⁴⁸ Dieser bat möglicherweise selbst um die Widmung, wie ein unvollständig erhaltenes Schreiben nahelegt.⁴⁹ Strauss ließ die Honora re für *Salome* und *Rosenkavalier* von Fürstner auf Speyers Bank in London überweisen,⁵⁰ die die Vermögenswerte von Strauss verwaltete (welche dann am zweiten Tag des Ersten Weltkriegs beschlagnahmt wurden).⁵¹ Spätestens 1932 kündigte Strauss die Freundschaft mit Speyer offenbar auf; er wollte die Widmung »wegen dessen Verhalten«⁵² tilgen lassen. Weitere Hintergründe hierzu sind bisher nicht bekannt.

»SALOMES TANZ«

Den Abschnitt *Salomes Tanz* komponierte Strauss erst nach Fertigstellung der Partitur vollständig aus. Der Notensatz der restlichen Partitur befand sich bereits im Korrekturstadium, als Strauss die Ausarbeitung des Tanzes im August 1905 in Particell und Partitur ernsthaft in Angriff nahm. Wenngleich die Skizzen zu diesem Abschnitt teilweise bis ins Jahr 1903 zurückreichen, entstanden sie größtenteils im Juli 1905.⁵³ Noch am 14. Juli 1905 schrieb Strauss an den Prokuristen des Fürstner Verlags Johannes Oertel: »Mit dem Tanz der *Salome* will's leider gar nicht vorwärts gehen; mir fällt so gut wie gar Nichts gescheites ein.«⁵⁴ Die erste Datierung in der Partiturreinschrift des Tanzes stammt aber dann bereits vom 5. August 1905, die Schlussdatierung des Particells vom 10. August 1905. Die Arbeit an Skizzen und Reinschrift fand also an jeweils verschiedenen Abschnitten des Tanzes gleichzeitig statt.

Um die Drucklegung der den Tanz umgebenden Passagen nicht zu behindern, ließ Strauss diese bis auf die Anschlussseite nach dem Tanz unabhängig davon gestalten. Er gab die Anweisung, dass der Tanz (wie in seinem Autograph) eine eigene Paginierung erhalten solle.⁵⁵ Tatsächlich weisen die Studierziffern des Tanzes aufgrund dieser Entstehungsgeschichte eine eigene, alphabetische Zählung auf. Die Paginierung jedoch läuft im Erstdruck durch und wurde auf den Seiten nach dem Tanz noch während der Drucklegung

45 Richard Strauss an Gustav Mahler, 24.10.1905, Abschrift von Alma Mahler, zit. nach: *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, hrsg. von Herta Blaukopf. Erweiterte Neuauflage, München und Zürich 1988 (= Serie Piper 767) S. 109 f., hier S. 109, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03891.

46 Richard Strauss an Ernst von Schuch, 15.07.1905, D-Dl, Mscr.Dresd.App.2839,7, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03862.

47 Vgl. etwa Ernst von Schuch an Richard Strauss, 15.11.1905, D-GPrsa, o. Sign., Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d04486.

48 Strauss kannte die »Londoner Speyers« bereits seit spätestens 1898, vgl. Trenner: Chronik (wie Anm. 30), S. 172.

49 Edgar Speyer an Richard Strauss, undatiert, D-GPrsa, o. Sign., Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d35265: »zu widmen selbstverständlich unter Verzicht jedweder Einnahmen durch Verlag oder Aufführungen. Darf ich Sie bitten, mir ungeniert zu sagen, ob ein solcher Vorschlag Ihnen konvenirt & wenn nicht, was Sie proponiren.«

50 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 09.05.1906, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 138], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d11152; Richard Strauss an Adolph Fürstner, 25.09.1910, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 294], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21212.

51 Trenner: Chronik (wie Anm. 30), S. 358. Vgl. auch George W. Liebmann: *The Fall of the House of Speyer. The Story of a Banking Dynasty*, London und New York 2015, S. 31 (dort ohne weiteren Nachweis).

52 Notiz von Willi Schuh, zit. nach Trenner: Chronik (wie Anm. 30), S. 523.

53 Wolf: Studien zur Entstehung (wie Anm. 5), S. 46.

54 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 14.07.1905 (wie Anm. 36).

55 Richard Strauss an Johannes Oertel, 17.08.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 124], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21113.

On 24 October 1905, Strauss reported to Mahler that the “engraving” of the score was “finished”⁴⁵. The parts were delivered more or less on time (a delivery date had been planned in the summer of 1905 for November⁴⁶) in instalments to Dresden between the beginning and middle of November. The orchestra rehearsals began immediately after the arrival of the instrumental parts.⁴⁷

The opera is dedicated to Strauss's London banker Edgar Speyer who was also a friend of the composer.⁴⁸ Speyer could have specifically asked for the dedication as can be suggested by an incomplete surviving letter.⁴⁹ Strauss had the fees for *Salome* and *Rosenkavalier* transferred by Fürstner to Speyer's bank in London⁵⁰ which managed Strauss's assets (these were then impounded on the second day of the First World War).⁵¹ It appears that Strauss terminated his friendship with Speyer by 1932 at the latest; he requested that the dedication be deleted “due to his conduct”⁵² [i.e. Speyer's]. No further information on this topic is currently known.

“DANCE OF THE SEVEN VEILS”

Strauss only fully composed the section *Dance of the Seven Veils* after the completion of the score. The printing of the musical text of the remainder of the score was already at the correction stage when Strauss finally applied himself seriously to the development of the dance in particell and score in August 1905. Although some of the sketches from this section originated as far back as 1903, most of them were developed in July 1905.⁵³ Even on 14 July 1905, Strauss wrote to the authorised representative of the Fürstner Verlag, Johannes Oertel: “I have not made any progress yet on the dance of *Salome*; hardly anything inspiring has come into my head yet.”⁵⁴ The first date in the fair copy of the score of the dance had already been entered on 5 August 1905 and the final date in the particell was 10 August 1905, showing that work on the sketches and fair copy had been undertaken simultaneously in different sections of the dance.

To avoid a delay in the printing of the passages preceding and following the dance, Strauss ordered these sections to be processed independently up to the connecting page after the dance. He issued instructions that the dance (as in his autograph) should have its own page numbering.⁵⁵ The rehearsal numbers in the dance section do actually display an independent system using letters of the alphabet, reflecting its origin of composition. The page numbering of the first edition however runs unbroken throughout the score and was already adjusted to the pages following the dance during the printing process. Strauss alerted Fürstner's attention to the important fact that the

45 Richard Strauss to Gustav Mahler, 24.10.1905, handwritten copy by Alma Mahler, quoted from: *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, ed. by Herta Blaukopf. Extended new edition, Munich and Zurich 1988 (= Serie Piper 767) pp. 109 f., here p. 109, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03891.

46 Richard Strauss to Ernst von Schuch, 15.07.1905, D-Dl, Mscr.Dresd.App.2839,7, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03862.

47 Cf. for example Ernst von Schuch to Richard Strauss, 15.11.1905, D-GPrsa, without signature, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d04486.

48 Strauss had already certainly known the “London Speyers” since at least 1898, cf. Trenner: Chronik (see note 30), p. 172.

49 Edgar Speyer to Richard Strauss, undated, D-GPrsa, without signature, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d35265: “naturally to be dedicated with the forgoing of all income from the publisher or performances. Could I ask you to let me know truthfully whether this suggestion would be convenient for you and if not, what you would propose?”

50 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 09.05.1906, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, No. 138], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d11152; Richard Strauss to Adolph Fürstner, 25.09.1910, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, No. 294], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21212.

51 Trenner: Chronik (see note 30), p. 358. Also cf. George W. Liebmann: *The Fall of the House of Speyer. The Story of a Banking Dynasty*, London und New York 2015, p. 31 (here without additional evidence).

52 Note by Willi Schuh, quoted from Trenner: Chronik (see note 30), p. 523.

53 Wolf: Studien zur Entstehung (see note 5), p. 46.

54 Richard Strauss to Adolf Fürstner, 14.07.1905 (see note 36).

55 Richard Strauss to Johannes Oertel, 17.08.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 124], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21113.

angepasst. Strauss betonte gegenüber Fürstner, dass der Tanz als essentieller Bestandteil der Oper und nicht als fakultative Tanzeinlage zu verstehen sei.⁵⁶

Ab August 1905 informierte Strauss den Verlag regelmäßig über den Stand des Tanzes und modifizierte dabei den Termin der Fertigstellung mehrmals, wobei dieses Datum jeweils zwischen Anfang und Mitte September variierte: Am 7. August teilte er Oertel mit: »Die ersten 20 Partiturseiten des Tanzes [...] folgen in *circa* 8 Tagen!«⁵⁷, am 18. August schrieb er, er hoffe, die Partitur des Tanzes in »*circa* 14 Tagen fertig zu haben«⁵⁸ und am 20. August hieß es dann gegenüber Adolph Fürstner: »Die Partitur des Tanzes wird in *circa* 3 Wochen fertig sein.«⁵⁹ Singer stellte parallel zu Strauss' weiterem Kompositionssprozess schon einmal das Klavierarrangement der bereits fertigen Abschnitte her: »Von Herrn Singer erhalten Sie bald die ersten 2/3 des Tanzes im Klavierauszug, ich werde die Partitur in etwa 8 Tagen fertig haben.«⁶⁰ Am 28. August schrieb Strauss an Oertel, den Schluss des Tanzes betreffend: »Bitte teilen Sie Röder mit, daß der letzte 2/4 Takt *Presto* des Tanzes anstatt 151 nur 124 Takte lang wird: ich habe eine Kürzung vorgenommen.«⁶¹ Bereits zwei Tage später schloss Strauss den Tanz ab, wie aus dem Datierungsvermerk in der autographen Partitur sowie einem Brief desselben Datums an Oertel hervorgeht.⁶² Als letzten Arbeitsschritt schickte er noch den Schlussakkord auf der Seite nach dem Ende des Tanzes in einer Briefbeilage an Singer und übertrug diesem die Verantwortung für die genaue Umsetzung in den einzelnen Instrumenten: »Bitte, ändern Sie den ersten Akkord beiliegender Seite nach Maßgabe der durch den vorhergehenden Tanz angegebenen Stimungen u. Schlüssel ab [...]. [...] u. schicken Sie diese Seite mit dem ganzen Tanz sofort an Fürstner.«⁶³ Damit war die Komposition der *Salome* beendet.

URAUFFÜHRUNG UND REZEPTION

Strauss gab die Uraufführung seiner neuen Oper, wie schon vier Jahre zuvor die der *Feuersnot*, an die Dresdner Hofoper und damit in die Hände des Dirigenten Ernst von Schuch. Ob er neben Dresden auch Berlin als Uraufführungsstätte in Betracht zog und dies aufgrund der Zensurprobleme des Lachmannschen Theaterstücks wieder fallen ließ, lässt sich den Quellen nicht entnehmen. Möglicherweise spielten dieselben grundsätzlichen Überlegungen eine Rolle, die Strauss schon anlässlich der Suche nach einem geeigneten Ort für die Uraufführung der *Feuersnot* gegenüber seinen Eltern in einem Brief äußerte: Publikum, Akustik des Hauses, das Gefüge mit Kaiser und Intendant und der Gedanke, dass es wirkungsvoller ist, wenn nicht der »Komponist-Kapellmeister« selbst sich »ins Zeug« legt.⁶⁴ Strauss teilte Schuch am 16. Mai 1905 seine genauen Vorstellungen zur Auswahl der Sänger mit und machte zugleich Vorgaben und Vorschläge für Bühnenbild,

dance was an integral part of the opera and should in no way be considered as an optional dance interlude.⁵⁶

From August 1905 onwards, Strauss regularly informed the publishing house regarding the progress of the dance, altering the date of completion on several occasions, but always remaining within the period between the beginning and middle of September. He wrote to Oertel on 7 August: »The first twenty pages of the score of the dance [...] will follow in *about* eight days!«⁵⁷, on 18 August he wrote that he hoped to have the complete score of the dance finished »*within* 14 days«⁵⁸ and on 20 August then informed Adolf Fürstner: »The score of the dance will be finished in around three weeks.«⁵⁹ In parallel with Strauss's continuing compositional process, Singer was already creating the piano reduction of the already completed sections of the work: »You will soon receive the first 2/3 of the dance in the piano reduction from Mr Singer: I will have completed the score in around eight days.«⁶⁰ On 28 August, Strauss wrote a letter to Oertel concerning the end of the dance: »Please inform Röder that the final *Presto* of the dance in 2/4 time will only be 124 bars long and not 151: I have undertaken a cut.«⁶¹ Strauss finally concluded work on the dance two days later as verified by the date entered in the autograph score and the letter to Oertel bearing the same date.⁶² In a last step, he sent Singer the final chord entered on the page following the end of the dance as an enclosure to the letter and assigned him the responsibility of transferring the notes to the appropriate instruments: »Please alter the first chord of the enclosed page according to the relevant pitches and clefs indicated in the preceding dance [...]. [...] and send this page with the complete dance immediately to Fürstner.«⁶³ This was the final conclusion of work on the composition of *Salome*.

WORLD PREMIERE AND RECEPTION

Strauss entrusted the world premiere of his new opera to the Dresden Court Opera House and thereby to the hands of the conductor Ernst von Schuch, as was the case four years previously with *Feuersnot*. Available sources cannot confirm whether he was also considering Berlin alongside Dresden as a location for his premiere and perhaps withdrew this idea due to the censoring problems encountered by Lachmann's drama. It is possible that the same underlying considerations which Strauss communicated to his parents in a letter on the search for a suitable theatre for the first performance of *Feuersnot* also played a role: the audience, acoustics of the theatre, the relationship between the Emperor [Kaiser] and artistic director as well as the thought that it was more effective if the »composer-kapellmeister« is not having to make »all the effort« himself.⁶⁴ On 16 May 1905, Strauss informed Schuch of his precise expectations regarding the selection of the singers, also specifying

56 Vgl. Richard Strauss an Adolph Fürstner, 20.08.1905 (1. Schreiben), Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 126], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21115: »Der Tanz soll nicht als Einlage gedruckt u. beifert [sic] werden [...]« sowie Richard Strauss an Adolph Fürstner, 20.08.1905 (2. Schreiben), Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 127], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21116: »Der Tanz ist keine Einlage; darf auch nicht als solche bezeichnet werden [...].«

57 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 07.08.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 121], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21110.

58 Richard Strauss an Johannes Oertel, 18.08.1905 (wie Anm. 39).

59 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 20.08.1905 (1. Schreiben) (wie Anm. 56).

60 Richard Strauss an Johannes Oertel, 26.08.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 128], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21117.

61 Richard Strauss an Johannes Oertel, 28.08.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 130], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21119.

62 Vgl. Krit. Bericht, Quellenbeschreibung von A sowie Richard Strauss an Adolph Fürstner, 30.08.1905, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 131], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21120.

63 Richard Strauss an Otto Singer, 01.09.1905, D-Mbs, Ana 330.I.Singer, Otto, Nr. 3, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d12492. Vgl. auch Krit. Bericht, Quellenbeschreibung von KO. Die im Brief erwähnte Beilage ist verschollen.

64 Richard Strauss an seine Eltern, 06.05.1901, zit. nach: Richard Strauss: Briefe an die Eltern (wie Anm. 29), S. 244 f., hier S. 244. Vgl. auch: Jürgen May: Des Kaisers »Hofbusenschlange«. Richard Strauss und Wilhelm II., in: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, hrsg. von Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß, Berlin 2016 (= Forschungen zur brandenburgischen und preussischen Geschichte, Neue Folge, Beiheft 13/2), S. 169–185.

56 Cf. Richard Strauss to Adolph Fürstner, 20.08.1905 (first letter), copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, No. 126], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21115: »The Dance should not be printed or numbered as an insert [...]« and Richard Strauss to Adolph Fürstner, 20.08.1905 (2nd letter), copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, No. 127], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21116: »The Dance is not an insert and must not be labelled as such [...].«

57 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 07.08.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, No. 121], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21110.

58 Richard Strauss to Johannes Oertel, 18.08.1905 (see note 39).

59 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 20.08.1905 (1st letter) (see note 56).

60 Richard Strauss to Johannes Oertel, 26.08.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, No. 128], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21117.

61 Richard Strauss to Johannes Oertel, 28.08.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, No. 130], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21119.

62 Cf. Critical Report, Source Description of A and Richard Strauss to Adolph Fürstner, 30.08.1905, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 131], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d21120.

63 Richard Strauss to Otto Singer, 01.09.1905, D-Mbs, Ana 330.I.Singer, Otto, Nr. 3, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d12492. Cf. also Critical Report, Source Description of KO. The enclosure mentioned in the letter has gone missing.

64 Richard Strauss to his parents, 06.05.1901, quoted from: Richard Strauss: Briefe an die Eltern (see note 29), pp. 244 f., here p. 244. Cf. also: Jürgen May: Des Kaisers »Hofbusenschlange«. Richard Strauss und Wilhelm II., in: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, ed. by Frank-Lothar Kroll and Hendrik Thoß, Berlin 2016 (= Forschungen zur brandenburgischen und preussischen Geschichte, new series, Suppl. 13/2), pp. 169–185.

Kostüme und Inszenierung. Seiner Meinung nach sollte Marie Wittich die Salome singen, Karel Burian den Herodes, Carl Perron den Jochanaan.⁶⁵

Die Vorbereitungen zur nach wie vor für Ende November geplanten Uraufführung gingen jedoch nicht in dem von Strauss gewünschten Tempo voran. Zunächst drohten die »Notklavierauszüge« nicht wie geplant am 1. September in Dresden einzutreffen, weil sich die Verhandlungen über die Urheberrechte des Wilde'schen Textes verzögerten; Strauss verhandelte monatelang über Fürstner mit den Rechteinhabern und stellte sicher, dass der Verlag die Klavierauszüge auch ohne Vertragsunterzeichnung nach Dresden versandte.⁶⁶ Als Strauss Anfang Oktober anbot, bei einer Probe teilzunehmen,⁶⁷ erfuhr er, dass noch keine Proben abgehalten wurden, worauf er, vor allem in Hinblick auf die Hauptrolle, entsetzt reagierte: »Oh, Oh, Oh, sagen die Juden auf Seite so u. so viel des Klavierauszuges.⁶⁸ Aus Sorge darüber, den Uraufführungstermin nicht einhalten zu können, empfahl Strauss, die Rolle der Salome gleichzeitig auch von Eva von der Osten einstudieren zu lassen und sich zu einem späteren Zeitpunkt für eine der beiden Sängerinnen zu entscheiden.⁶⁹ In der Tat sollte die Zusammenarbeit mit Marie Wittich nicht reibungslos verlaufen. Strauss berichtet viel später, dass sie sich mit den Worten »Das thue ich nicht, ich bin eine anständige Frau!« zeitweise geweigert habe, die Rolle einzustudieren.⁷⁰ Die Sopranistin hatte sich zudem bei Cosima Wagner über den hohen Schwierigkeitsgrad der Salome-Partie beklagt.⁷¹ Strauss behielt seine Skepsis über den glücklichen Ausgang der Uraufführung längere Zeit bei und zeigte sich am 24. Oktober gegenüber Schuch vor allem von Marie Wittich enttäuscht: »Die ‚große‘ Frau Wittich lässt das Schundzeug 5 Wochen liegen u. kann's dann schließlich nicht schaffen. [...] Sie dürfen mir also nicht böse sein, wenn ich Ihnen unter diesen Umständen die Uraufführung nicht mehr garantiren kann.⁷² Schuch beschwichtigte sogleich und meinte: »Es liegt gar kein Grund vor anzunehmen, daß *Salome* nicht im November herauskommen sollte; ich habe seit 20 Jahren jede Oper an dem Tage oder früher herausgebracht, wo ich sie angesetzt habe. Warum nicht bei *Salome*?«⁷³ Für den »Tanz der Salome« wurde Marie Wittich übrigens von der Tänzerin Sidonie Korb gedoubelt.⁷⁴

65 Richard Strauss an Ernst von Schuch, 16.05.1905 (wie Anm. 32). Strauss' Interesse an Bühnenbild und Kostümen zeigt auch Richard Strauss an Ernst von Schuch, 27.05.1905, D-Ds, Mscr.Dresd.App.2839,6, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30469: »Halten Sie es nicht für gut, Ihren Maler u. Regisseur nächste Woche nach Berlin zu schicken, um sich die Salomeaufführung im neuen Theater anzusehn? [...] die prachtvollen Dekorationen u. Costüme dort sind von dem Maler *Louis* [sic] *Corinth*! Wir könnten dann am 5. Juni gleich alle zusammen eingehend über jedes Detail conferiren!«

66 Vgl. Richard Strauss an Adolph Fürstner, 30.08.1905 (wie Anm. 62): »Samter soll eben zugesagen, daß der Vertrag mit *Langen-Bloch* sofort perfekt wird: die Sache trödelt jetzt über 2 Monate. Schließlich können deshalb doch ein Paar Correkturabzüge des Klavierauszuges nach *Dresden* vorausgeschickt werden. Wenn der Vertrag nicht perfekt wird, können diese einstweilen leihweise überlassenen Partien doch immer wieder zurückverlangt werden.« Die Klärung der Rechte zog sich bis Anfang November hin und fand ihren Abschluss in einem im Dezember verfassten Nachtrag von Hedwig Lachmann. Vgl. hierzu Wolf: Studien zur Entstehung (wie Anm. 5), S. 63 f.

67 »Ich möchte nächste Woche mal nach Dresden zu einer Salomeklavierprobe kommen, wenn Sie mich schon brauchen können.« Richard Strauss an Ernst von Schuch, 02.10.1905, zit. nach: Richard Strauss und Ernst von Schuch: *Ein Briefwechsel*, hrsg. von Gabriella Hanke Knaus, Berlin 1999 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 16), S. 69 f., hier S. 69, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03883.

68 Richard Strauss an Ernst von Schuch, 05.10.1905, D-Mbs, Ana 330.I.Schuch, Nr. 11, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03884. Die Anspielung bezieht sich auf den Einwurf der Juden in T. 2811.

69 Ebd.

70 Strauss. Späte Aufzeichnungen (wie Anm. 12), S. 58.

71 Vgl. hierzu: Richard Strauss an Ernst von Schuch, 23.10.1905, D-Dl, Mscr.Dresd.App.2839,8, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03889.

72 Richard Strauss an Ernst von Schuch, 24.10.1905, D-Dl, Mscr.Dresd.App.2839,9, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03893.

73 Ernst von Schuch an Richard Strauss, 25.10.1905, D-GPrsa, o. Sign., Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d04480.

74 Etwas: H. St.: Königl. Hofoper. »*Salome*.« Musikdrama in einem Aufzuge von Richard Strauss, in: *Dresdner Nachrichten*, H. 343, 11.12.1905, Rubrik »Kunst und Wissenschaft«, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/b42684.

guidelines and suggestions for stage scenery, costumes and the production. According to his own opinion, Marie Wittich was to sing the role of Salome, Karel Burian the role of Herodes and Carl Perron the role of Jochanaan.⁶⁵

Preparations for the first performance – still planned for the end of November – did however not proceed fast enough for Strauss. Firstly, the delivery of the “emergency piano reductions” which were intended to arrive in Dresden on 1 September looked like being delayed due to problems in the negotiation of the copyrights on Wilde's text. Strauss was involved in months of consultation via Fürstner with the copyright holders and ensured that the publisher sent the piano scores to Dresden in time even though the copyright contract had at that point not yet been signed.⁶⁶ When Strauss offered to attend a rehearsal at the beginning of October,⁶⁷ he learned that no rehearsals had taken place and reacted in appalled shock, especially in consideration of the principal role: “Oh, oh, oh, the Jews say on page such-and-such of the piano score.”⁶⁸ Born out of his concern that the date of the premiere would have to be postponed, Strauss recommended that the role of Salome should be simultaneously studied by Eva von der Osten and the final decision in favour of one of the singers decided at a later point.⁶⁹ The collaboration with Marie Wittich would indeed prove not to go smoothly. At a much later point, Strauss reported that she had intermediately refused to rehearse the role with the words: “I'm not doing that, I am a respectable woman!”⁷⁰ The soprano also complained to Cosima Wagner about the extreme difficulty of this role.⁷¹ Strauss long remained sceptical of a favourable outcome of the premiere and expressed himself as disappointed to Schuch on 24 October, particularly by Marie Wittich: “The ‘great’ Frau Wittich leaves this stuff lying around for five weeks and then maintains that she can't manage it [...]. You therefore cannot be vexed with me if I can no longer guarantee you the premiere under these circumstances.”⁷² Schuch immediately attempted to placate Strauss, writing: “There is not a single reason why *Salome* should not be performed in November; for 20 years now, I have always presented every opera on or even before the day planned for its performance. Why should things be different with *Salome*? ”⁷³ Incidentally, the dancer Sidonie Korb was employed as a double for Marie Wittich in the “Dance of the Seven Veils”.⁷⁴ The insertion of a

65 Richard Strauss to Ernst von Schuch, 16.05.1905 (see note 32). Strauss's interest in scenery and costumes is also shown in: Richard Strauss to Ernst von Schuch, 27.05.1905, D-Ds, Mscr.Dresd.App.2839,6, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d30469: “Do you not think it a good idea to send your painter and stage director to Berlin next week to see the Salome performance in the Neues Theater? [...] the magnificent decorations and costumes there are by the artist *Louis* [sic] *Corinth*! We could then all confer together on 5 June in depth on every detail!”

66 Cf. Richard Strauss to Adolph Fürstner, 30.08.1905 (see note 62): “Samter should then confirm that the contract with *Langen-Bloch* is immediately negotiated: this matter has been dragging on for over 2 months now. A few correction copies of the piano reduction could still be sent to *Dresden*. Even if the contract is not concluded, these provisionally copies sent on loan could then always be reclaimed and returned.” The clarification of the rights dragged on until the beginning of November and was finally concluded in December with an addendum compiled by Hedwig Lachmann. On this topic cf. Wolf: Studien zur Entstehung (see note 5), pp. 63 f.

67 “I should like to come to Dresden next week to a piano rehearsal of Salome if you already have need of my presence.” Richard Strauss to Ernst von Schuch, 02.10.1905, quoted from: Richard Strauss und Ernst von Schuch: *Ein Briefwechsel*, ed. by Gabriella Hanke Knaus, Berlin 1999 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 16), pp. 69 f., here p. 69, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03883.

68 Richard Strauss to Ernst von Schuch, 05.10.1905, D-Mbs, Ana 330.I.Schuch, No. 11, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03884. The allusion is a reference to the interjection by the Jews in bar 2811.

69 ibid.

70 Strauss. Späte Aufzeichnungen (see note 12), p. 58.

71 On this topic, cf.: Richard Strauss to Ernst von Schuch, 23.10.1905, D-Dl, Mscr.Dresd. App.2839,8, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03889.

72 Richard Strauss to Ernst von Schuch, 24.10.1905, D-Dl, Mscr.Dresd.App.2839,9, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03893.

73 Ernst von Schuch to Richard Strauss, 25.10.1905, D-GPrsa, without signature, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d04480.

74 For example: H. St.: Königl. Hofoper. »*Salome*.« Musikdrama in einem Aufzuge von Richard Strauss, in: *Dresdner Nachrichten*, H. 343, 11.12.1905, heading »Kunst und Wissenschaft«, edition: richard-strauss-ausgabe.de/b42684.

Das Austauschen der Sängerin durch eine Tänzerin für diesen Abschnitt war anfangs auch bei anderen Opernhäusern ein durchaus übliches Verfahren.⁷⁵

Schuch hatte frühestens Ende Oktober Zugriff auf die gedruckte Partitur, denn Strauss meldete am 23. Oktober noch, dass Schuch »Ende dieser Woche die gedruckte *Salome*partitur« erhalten.⁷⁶ Schuch erhielt kurz vor Lieferung noch eine Abschrift, mit der Maßgabe, diese nach Auslieferung eines gedruckten Partitur-Exemplars umgehend zurückzuschicken.⁷⁷ Erst am 10. November jedoch meldete er Strauss: »Gestern endlich habe ich anfangen können, selbst ordentlich zu probiren und Partitur zu geniessen [...]; meine Begeisterung muss sich auch auf meine Sänger übertragen haben, denn sie waren heute mit grosser Liebe u. Eifer bei der Sache [...].«⁷⁸ Tags darauf fand die erste »Korrekturprobe« mit den Violinen statt. Mitte November sandte Schuch einen ungefähren Probeplan mit fast täglichen Proben an Strauss.⁷⁹ In jenen Tagen erhielten die Musiker erst die letzten Stimmenexemplare zugeschickt. Die Materialien für die Blechbläser waren am 15. November noch nicht in Dresden angekommen. Die Registerproben können über die Dresdner Stimmenmaterialien relativ genau rekonstruiert werden.⁸⁰

Die Uraufführung fand schließlich am 9. Dezember 1905 unter der Leitung Schuchs statt. Sie wurde zu einem durchschlagenden Erfolg;⁸¹ die Qualität der Aufführung scheint trotz des engen Zeitplans bei den Proben außerordentlich hoch gewesen zu sein.⁸² Die *Salome* ging von Dresden aus, trotz Schwierigkeiten mit der Zensur in einigen wichtigen Metropolen, um die Welt und besiegelte Strauss' Durchbruch als Opernkomponist.⁸³ Der damit verbundene finanzielle Erfolg ermöglichte ihm u. a. den Bau seiner Villa in Garmisch.⁸⁴

Die ungewöhnlich große und moderne Orchesterbesetzung sowie die chromatische Tonsprache und ausgefeilte Instrumentierung zogen das Interesse der Öffentlichkeit besonders auf sich.⁸⁵ Die Dresdner Hofkapelle musste für die Uraufführung eigens ein Heckelphon⁸⁶ und eine Celesta an-

dancer in place of the singer in this section of the opera initially remained a well-established process, also in other theatres.⁷⁵

Schuch received the printed score at the earliest by the end of October: Strauss wrote to him on 23 October telling him that he would receive "the printed *Salome* score by the end of the week".⁷⁶ Shortly before delivery, Schuch was sent a handwritten copy with instructions to return it immediately on receipt of the printed version,⁷⁷ but it was not until 10 November that he wrote the following to Strauss: "Yesterday, I was finally able to start rehearsing seriously and enjoy the score [...]; my enthusiasm must have also transferred itself to my singers as they were performing with great love and eagerness today [...]."⁷⁸ The first "correction rehearsal" with the violins was held the very next day. In mid-November, Schuch sent Strauss a rough guide of the rehearsal schedule with rehearsals planned for almost every day.⁷⁹ It was only at this point that the orchestral musicians were sent the final remaining instrumental parts and copy items for the brass players had still not arrived in Dresden by 15 November. Notes in the musical material from Dresden permit a relatively precise reconstruction of the sectional rehearsals.⁸⁰

The premiere finally took place on 9 December 1905 under the direction of Schuch. This was an unmitigated success;⁸¹ the quality of the performance appears to have been exceptionally high despite the tight rehearsal schedule.⁸² From Dresden, *Salome* made its way around the world despite problems with censorship in several major metropolises and confirmed Strauss' breakthrough as an opera composer.⁸³ The related financial success subsequently permitted him for example to have his villa built in Garmisch.⁸⁴

The extraordinary large and modern orchestral scoring alongside the chromatic tonal language and sophisticated utilisation of instrumentation attracted especial public interest.⁸⁵ The Dresdner Hofkapelle had to purchase a heckelphone⁸⁶ and celesta especially for the premiere. To create sufficient

75 Jürgen Schläder: *Salome*. Drama in einem Aufzuge, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper. Operette. Musical. Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, Bd. 6, München und Zürich 1997, S. 83–89, hier S. 88.

76 Richard Strauss an Ernst von Schuch, 23.10.1905 (wie Anm. 71).

77 Ebd. Ob Schuch den Klavierauszug zurückschickte, ist nicht überliefert; der weitere Verbleib ist unbekannt.

78 Ernst von Schuch an Richard Strauss, 10.11.1905, D-GPrsa, o. Sign., Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d04484.

79 Vgl. Ernst von Schuch an Richard Strauss, 15.11.1905 (wie Anm. 47).

80 Vgl. etwa aus E-St die Exemplare Kl. (A) 1 sowie der Trp. 1. Trp. 1 verzeichnet insgesamt 30 1/2 Std. Proben mit Orchestermusikern.

81 Susanne Rode-Breymann: *Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra*, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. von Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 148–182. Siehe auch: *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*, hrsg. von Franzpeter Messmer, Pfaffenhausen 1989 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss Gesellschaft München 11), S. 30–68, und die Edition der Rezensionen zur *Salome* auf der Online-Plattform: richard-strauss-ausgabe.de. Früh schon kam es außerdem zu eingehenden Werkbetrachtungen, z. B. durch Otto Roese: *Richard Strauss Salome. Ein Wegweiser durch die Oper*, Berlin 1906, Adam Röder: *Salome*, Wiesbaden [1907] oder Max Chop: *Richard Strauss: Salome. Drama in einem Aufzug. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen* (= Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst 13), Leipzig [1907].

82 Dies lässt sich an zahlreichen Kritiken zur Uraufführung belegen. Auch Strauss selbst äußerte sich enthusiastisch über die Qualität der Uraufführung, s. weiter unten.

83 Vgl. etwa die 1907 entstandene Karikatur »Berühmte Reisende. Salome auf Reisen« von Ernst Stern, in: *Richard Strauss. Sein Leben und Werk im Spiegel der zeitgenössischen Karikatur*, ausgewählt und kommentiert von Roswitha Schlötterer-Traimer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 20), Mainz etc. 2009, S. 68–69.

84 Strauss. Späte Aufzeichnungen (wie Anm. 12), S. 59. Vgl. auch Richard Strauss an Adolph Fürstner, 28.06.1906, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, Nr. 146a], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d20021.

85 Vgl. grundlegend die Rezensionen zur Uraufführung auf der Online-Plattform: richard-strauss-ausgabe.de.

86 Richard Strauss an Ernst von Schuch, 23.10.1905 (wie Anm. 71). Die Verwendung des Heckelphons stieß in den Musikzeitungen auf Interesse, vgl. etwa *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 36, H. 40 (1905), Rubrik »Kreuz und Quer«, S. 710, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/b44054. Am Ende der Miszelle folgt eine Erklärung des damals neuartigen Instruments. Auch in der Ausgabe der französischen *Salome* wurde das Heckelphon kurz vorgestellt: Richard Strauss: *Salomé. Drame musical en un acte. Poème de Oscar Wilde*. Partition d'Orchestre, Musikverlag Adolph Fürstner, Berlin 1906, S. 3.

75 Jürgen Schläder: *Salome*. Drama in einem Aufzuge, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper. Operette. Musical. Ballett*, ed. by Carl Dahlhaus and the Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, Vol. 6, Munich and Zurich 1997, pp. 83–89, here p. 88.

76 Richard Strauss to Ernst von Schuch, 23.10.1905 (see note 71).

77 ibid. Whether Schuch returned the piano reduction is not documented; the subsequent location is unknown.

78 Ernst von Schuch to Richard Strauss, 10.11.1905, D-GPrsa, without signature, edition: richard-strauss-ausgabe.de/d04484.

79 Cf. Ernst von Schuch to Richard Strauss, 15.11.1905 (see note 47).

80 Cf. e.g. from E-St the copies for Kl. (A) 1 and Trp. 1. Trp. 1 notes a total of 30 1/2 hours of rehearsals with the orchestral musicians.

81 Susanne Rode-Breymann: *Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra*, in: *Richard Strauss Handbuch*, ed. by Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, pp. 148–182. Also see: *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*, ed. by Franzpeter Messmer, Pfaffenhausen 1989 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss Gesellschaft München 11), pp. 30–68, and the edition of the reviews of *Salome* on the online platform: richard-strauss-ausgabe.de. Additionally, publications on in-depth examinations of the work were published at an early point, e.g. by Otto Roese: *Richard Strauss Salome. Ein Wegweiser durch die Oper*, Berlin 1906, Adam Röder: *Salome*, Wiesbaden [1907] and Max Chop: *Richard Strauss: Salome. Drama in einem Aufzug. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen* (= Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst 13), Leipzig [1907].

82 This is also confirmed by numerous reviews of the first performance. Strauss himself also expressed enthusiasm at the quality of the performance, see below.

83 Cf. For example the caricature "Berühmte Reisende. Salome auf Reisen" by Ernst Stern created in 1907 in: *Richard Strauss. Sein Leben und Werk im Spiegel der zeitgenössischen Karikatur*, selected and commented by Roswitha Schlötterer-Traimer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 20), Mainz etc. 2009, pp. 68–69.

84 Strauss: Späte Aufzeichnungen (see note 12), p. 59. Cf. also Richard Strauss to Adolph Fürstner, 28.06.1906, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1890–1907, No. 146a], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d20021.

85 Cf. the reviews of the world premiere on the online platform: richard-strauss-ausgabe.de.

86 Richard Strauss to Ernst von Schuch, 23.10.1905 (see note 71). The utilisation of a heckelphone aroused great interest in musical periodicals, cf. e.g. *Musikalischer Wochenblatt*, Jg. 36, H. 40 (1905), heading »Kreuz und Quer«, p. 710, edition: richard-strauss-ausgabe.de/b44054. At the end of the article, there is a description of the then new instrument. The heckelphone was also briefly described in the French edition of *Salome*: Richard Strauss: *Salomé. Drame musical en un acte. Poème de Oscar Wilde*. Partition d'Orchestre, Musikverlag Adolph Fürstner, Berlin 1906, p. 3.

schaffen. Um genügend Platz für die Musiker zu schaffen, wurden für die Uraufführung zwei Stuhlreihen aus dem Parkett entfernt und der Bühnenraum verkleinert.⁸⁷ Die Presse war voll des Lobes sowohl für das Orchester als auch für die Sänger. Auch Strauss selbst zeigte sich von der ersten Darbietung seines Werkes überwältigt:

»[...] Tausend, tausend Dank Ihnen und Ihrer herrlichen Künstlerschar. Was Sie alle geleistet haben, wissen Sie selbst am besten [...]. Da Sie immer so liebenswürdig waren, auf das Einverständnis des Komponisten das grösste Gewicht zu legen, macht es Ihnen vielleicht Freude, wenn ich Ihnen sage, daß Sie meine höchsten Erwartungen nicht nur erfüllt, sondern in ungeahnter Weise übertroffen haben.«⁸⁸

Auch der Stoff selbst erregte großes Aufsehen, was mit der skandalumwitterten Vergangenheit des Theaterstücks von Wilde/Lachmann eng zusammenhing. Vielfach wurde auf die Geschichte des Theaterstücks in den deutschen Metropolen verwiesen. Es gab viele Enthusiasten, die dem Werk eine große Zukunft voraussagten. Manche Kritiker trauten der Oper jedoch keine lange Erfolgsgeschichte zu.⁸⁹ Die Kritiker waren bis in die 1920er Jahre nicht vom Stück überzeugt. Einig waren sie sich jedoch von Anfang an darin, dass es sich um ein außergewöhnliches Werk handele.

WEITERE FRÜHE AUFFÜHRUNGEN

Strauss plante für seine neue Oper von Anfang an eine sehr rasche Folge von Aufführungen in mehreren Städten: »*Salome* wird, sobald sie fertig, nächst *Dresden* gleich in *Leipzig* unter *Nikisch* und in *Hamburg* unter dem jungen *Brecher* [...] dran kommen.«⁹⁰ Es kam jedoch anders. Die Leipziger Erstaufführung im *Neuen Theater* am 25. Mai 1906 wurde von Richard Hagel geleitet.⁹¹ Die Hamburger Erstaufführung unter Gustav Brecher erfolgte erst am 6. November 1907. Die zweite Inszenierung fand weder in Leipzig noch in Hamburg statt.

Nachdem Strauss im Zuge des 1. Elsässisch-Lothringischen Musikfestes in Straßburg am 19. Mai 1905 Gustav Mahler getroffen⁹² und ihm Teile der *Salome* vorgespielt hatte,⁹³ interessierte auch dieser sich für eine Aufführung

87 Vgl. etwa Relda: *Salome: Ein musikalisches Drama in einem Akt von Richard Strauß*, Uraufführung am Dresdener Hoftheater am 9. Dezember, in: *Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt*, Jg. 13, H. 4359, 10.12.1905, Rubrik »Theater und Kunst«, S. 11–12, Edition: richard-schumann-ausgabe.de/b42679; ferner: Ernst von Schuch an Richard Strauss, 10.11.1905 (wie Anm. 78). Offenbar war dies eine nur temporär vorgenommene Maßnahme. Auf Dauer vorgenommene Umbauten im Zuschauerraum erfolgten erst zwischen 1911 und 1914 (vgl. Heinrich Magirius: *Die Semperoper zu Dresden. Entstehung. Künstlerische Ausstattung. Ikonographie*, Berlin 2000 (= 2. Auflage von: *Gottfried Semper's zweites Dresdner Hoftheater* 1985), S. 266 f.: Wegnahme von Eisensäulen und Entfernung von Stützen der Kolonnade über dem 4. Rang etc.).

88 Richard Strauss an Ernst von Schuch, 11.12.1905, Abschrift, Privatbesitz, zit. nach: Strauss und Schuch: Briefwechsel (wie Anm. 67), S. 83 f., hier S. 83, Edition: richard-schumann-ausgabe.de/d03902.

89 Beispielsweise sei hier genannt: Heinrich Chevalley: »*Salome*« von Richard Strauss: Uraufführung im Hoftheater in Dresden, am 9. Dezember 1905, in: *Hamburger Fremden-Blatt: Hamburger Abend-Zeitung*, Jg. 77, Heft 291, 12.12.1905, Edition: richard-schumann-ausgabe.de/b42686.

90 Richard Strauss an seine Eltern, 08.04.1905 (wie Anm. 34).

91 Grundlegend zur Aufführungsgeschichte der *Salome*: Günther Lesnig: 100 Jahre »*Salome*«, die ersten 50 Jahre, in: *Richard Strauss-Blätter, Neue Folge*, 54 (2005), S. 52–143, sowie Günther Lesnig: *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert. Daten, Inszenierungen, Besetzungen*, Bd. 2, Tutzing 2010, S. 39–225.

92 Vgl. Richard Strauss an Franz Strauss (Sohn), 19.05.1905, Kopie, D-GPrsa, [Familienbriefe III 1902–1905, Nr. 184d], Edition: richard-schumann-ausgabe.de/d34611.

93 Vgl. auch den Bericht von Alma Mahler: »Strauss fragte Mahler, ob er ihm die Oper aus dem Manuskript vorspielen könne. [...] Er hatte einen Klavierhändler ausfindig gemacht und wir drei wanderten in ein Lokal, in dem Dutzende von Klavieren standen. [...] Strauss spielte und sang unvergleichlich gut. Mahler war hingerissen. Wir kamen zum Tanz. Er fehlte. ›Dös hab i no net g'macht!‹ sagte Strauss und spielte nach der großen Lücke weiter bis zum Schluss. Mahler meinte: ›Ist das nicht gefährlich, den Tanz einfach so auszulassen und später, wenn man nicht mehr in der Stimmung der Arbeit steckt, ihn zu machen?‹ Aber Strauss lachte sein leichtsinniges Lachen: ›Dös krieg i schon.‹«, zit. nach: Alma Mahler-Werfel: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. von Donald Mitchell, Frankfurt (Main) 1971, S. 116.

space for the orchestral musicians at the first performance, two rows of seats from the stalls had to be removed and the stage area reduced.⁸⁷ The press was full of praise for both musicians and singers. Strauss was also visibly overwhelmed by the first performance of his work:

»[...] A huge thank you to you and your magnificent band of musicians. You all know yourselves what efforts you have made [...]. As you were always so kind to have placed considerable importance on the approval of the composer, it will perhaps delight you if I say that my greatest expectations were not only fulfilled, but have been exceeded in an unimagined manner.«⁸⁸

The content of the opera also created a sensation which was closely linked to the scandal-strewn past of Wilde's/Lachmann's drama. The critics regularly referred to the history of the play in German metropolises and numerous enthusiasts foresaw a shining future for the work. A number of critics however did not believe that the opera would have a substantial future ahead of it.⁸⁹ Reviewers remained sceptical about this work right up to the 1920s. All were however united in their belief that this was an extraordinary work.

FURTHER EARLY PERFORMANCES

Right from the start, Strauss planned a quick succession of performances of his new opera in a number of cities: »As soon as *Salome* is finished, it should be first be performed in *Dresden*, then immediately in *Leipzig* under *Nikisch* and in *Hamburg* under the young *Brecher* [...].«⁹⁰ But everything turned out differently. The first performance in the *Neues Theater* in Leipzig on 25 May 1906 was conducted by Richard Hagel.⁹¹ The first performance in Hamburg under the direction of Gustav Brecher did not take place until 6 November 1907. Neither Leipzig nor Hamburg would be the location for the second production.

After Strauss met Gustav Mahler at the first Alsace-Lorraine Music Festival in Strasbourg on 19 May 1905⁹² and had played him extracts from *Salome*,⁹³ Mahler also became interested in a performance of this opera and undertook

87 Cf. e.g. Relda: *Salome: Ein musikalisches Drama in einem Akt von Richard Strauß*, Uraufführung am Dresdener Hoftheater am 9. Dezember, in: *Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt*, Jg. 13, H. 4359, 10.12.1905, heading »Theater und Kunst«, pp. 11–12, edition: richard-schumann-ausgabe.de/b42679; also: Ernst von Schuch to Richard Strauss, 10.11.1905 (see note 78). Apparently, this was only a temporary intervention. Longer-term rebuilding measures in the auditorium were not undertaken until 1911 and 1914 (Cf. Heinrich Magirius: *Die Semperoper zu Dresden. Entstehung. Künstlerische Ausstattung. Ikonographie*, Berlin 2000 (= 2nd edition of: *Gottfried Semper's zweites Dresdner Hoftheater* 1985), pp. 266 f.: Removal of small iron pillars and the supports of the colonnades above the 4th circle etc.).

88 Richard Strauss to Ernst von Schuch, 11.12.1905, handwritten copy, private ownership, quoted from: Strauss und Schuch: Briefwechsel (see note 67), pp. 83 f., here p. 83, edition: richard-schumann-ausgabe.de/d03902.

89 One example: Heinrich Chevalley: »*Salome*« von Richard Strauss: Uraufführung im Hoftheater in Dresden, am 9. Dezember 1905, in: *Hamburger Fremden-Blatt: Hamburger Abend-Zeitung*, Jg. 77, Heft 291, 12.12.1905, edition: richard-schumann-ausgabe.de/b42686.

90 Richard Strauss to his parents, 08.04.1905 (see note 34).

91 For basic details on the performance history of *Salome*, see: Günther Lesnig: 100 Jahre »*Salome*«, die ersten 50 Jahre, in: *Richard Strauss-Blätter, Neue Folge*, 54 (2005), pp. 52–143, and Günther Lesnig: *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert. Daten, Inszenierungen, Besetzungen*, Vol. 2, Tutzing 2010, pp. 39–225.

92 Cf. Richard Strauss to Franz Strauss (son), 19.05.1905, copy, D-GPrsa, [Familienbriefe III 1902–1905, Nr. 184d], edition: richard-schumann-ausgabe.de/d34611.

93 Cf. also the report by Alma Mahler: »Strauss asked Mahler whether he would be permitted to play him the opera from the manuscript [...]. A piano dealer was found and the three of us walked into a place full of dozens of pianos. [...] Strauss played and sang exceptionally well. Mahler was enraptured. Then we came to the dance. It was still missing. 'I haven't yet created it' said Strauss [in Bavarian dialect] and continued playing to the end after the substantial gap. Mahler enquired: 'Is it not dangerous to leave the dance out just like that and then compose it later when one is no longer in the atmosphere of the work?' But Strauss only laughed frivolously: 'I'll manage it', quoted from Alma Mahler-Werfel: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, ed. by Donald Mitchell, Frankfurt (Main) 1971, p. 116.

und versuchte, das Werk in großem Stil am k. k. Hof-Operntheater in Wien unterzubringen. Angedacht war schon damals eine Inszenierung in Zusammenarbeit mit Alfred Roller,⁹⁴ außerdem beabsichtigte Mahler, die Partie der »[...] Salome von 3 Sängerinnen studiren zu lassen, um eine Auswal [sic] und eventuell einen Ersatz zu haben«.⁹⁵ Die Premiere in Wien scheiterte jedoch an den Bedenken der dortigen Zensur.⁹⁶ So fand die Wiener Erstaufführung erst am 15. Mai 1907 im Deutschen Volkstheater statt – durch ein Gastspiel des Stadttheaters Breslau. Und obwohl Breslau über ein vergleichsweise kleines Orchester verfügte, wurde Strauss' neue Oper dort bereits am 28. Februar 1906 als zweite Inszenierung nach Dresden aufgeführt. Der dortige Dirigent Julius Prüwer hatte nur 80 bis 90 Orchestermusiker zur Verfügung, während sich in Dresden die Anzahl auf 120 Instrumentalisten belaufen hatte.⁹⁷ Strauss selbst, der der Breslauer Erstaufführung beiwohnte, war nach anfänglicher Skepsis positiv überrascht, dass die Aufführung in so kleiner Besetzung seinen »hohen künstlerischen Ansprüchen voll« genügte und ließ das auch Otto Röse, den Chefredakteur der Schlesischen Zeitung, wissen.⁹⁸ Zur ersten Wiener Eigenproduktion kam es erst am 23. Dezember 1910 in der späteren Volksoper unter dem Dirigat Alexander Zemlinskys und mit Bühnenbildern und Kostümen von Alfred Roller.⁹⁹ Das k. k. Hof-Operntheater folgte gar erst am 14. Oktober 1918 mit einer Erstaufführung unter Franz Schalk und mehreren Dirigaten von Strauss.

Da die *Salome* in Wien nicht vor 1907 zu sehen war, gewann für das österreichische und Wiener Publikum die Erstaufführung am 16. Mai 1906 in Graz große Bedeutung. Strauss dirigierte dort zudem seine Oper erstmals selbst. Es kam eine illustre Zuhörerschaft zusammen, darunter Gustav Mahler, Alexander Zemlinsky, Giacomo Puccini, Arnold Schönberg und Alban Berg sowie vermutlich auch der 17-jährige Adolf Hitler.¹⁰⁰

Bedeutsame Schwierigkeiten mit der Zensur gab es nicht nur in Wien; auch weitere führende Bühnen und Hoftheater hatten Widerstände zu überwinden.¹⁰¹ In Berlin wurde die Erstaufführung unter Strauss' eigener Leitung am 5. Dezember 1906 nur durch einen abgeänderten Schluss in der Inszenierung möglich, indem »Exc. Hülsen den Einfall hatte, am Schluss durch Erscheinen des Morgensterns das Kommen der heiligen 3 Könige anzudeuten«.¹⁰² In der Metropolitan Opera blieb es zunächst bei einer einzigen Aufführung am 22. Januar 1907, nachdem das Werk aufgrund moralischer Bedenken der Tochter des Bankiers John Pierpont Morgan sogleich abgesetzt und erst am 13. Januar 1934 wieder aufgenommen wurde. In New York war

extensive efforts to interest the k. k. Hof-Operntheater in Vienna in this project. A production in collaboration with Alfred Roller⁹⁴ was already planned by then and Mahler also intended to have the role of [...] Salome studied by three singers to provide a choice and also a potential replacement.⁹⁵ The premiere in Vienna was however prevented by concerns expressed by the local censors,⁹⁶ meaning that the first performance of the opera in Vienna did not take place until 15 May 1907 in the Deutsches Volkstheater – given in a guest appearance by the Stadttheater Breslau. And although Breslau only possessed a comparatively small orchestra, the second production of Strauss's new opera after the premiere in Dresden was given as early as 28 February 1906. The conductor Julius Prüwer only had a maximum of 80 to 90 musicians at his disposal, whereas the orchestral forces in Dresden had numbered 120.⁹⁷ Strauss personally attended the premiere in Breslau and after initial scepticism was positively surprised that the performance with such modest musical forces still fulfilled its “high artistic expectations” to a full extent and immediately communicated this fact to Otto Röse, the editor-in-chief of the Schlesische Zeitung [Silesian newspaper].⁹⁸ The first official Viennese production in the theatre later known as the Volksoper took place on 23 December 1910, conducted by Alexander Zemlinsky and featuring scenery and costumes by Alfred Roller.⁹⁹ The k. k. Hof-Operntheater only followed substantially later with a first performance of *Salome* on 14 October 1918 under Franz Schalk and several performances conducted by Strauss.

As *Salome* was not seen at all in Vienna until 1907, the premiere of the opera in Graz on 16 May 1906 assumed great significance for the Austrian and Viennese public. In addition, this was the first occasion on which Strauss conducted his own opera. The illustrious audience included Gustav Mahler, Alexander Zemlinsky, Giacomo Puccini, Arnold Schönberg and Alban Berg and probably also the 17-year-old Adolf Hitler.¹⁰⁰

There were not only significant problems with censorship in Vienna: other leading stages and court theatres also had obstacles to surmount.¹⁰¹ In Berlin, the performance under the direction of Strauss was only possible after a changed ending of the production for which “His Excellency Hülsen had the idea of indicating the imminent appearance of the three Wise Men through the depiction of the morning star”.¹⁰² *Salome* was only performed on one occasion at the Metropolitan Opera on 22 January 1907, after which the work was taken out of the repertoire due to moral concerns expressed by the daughter of the banker John Pierpont Morgan and not performed there again until 13 January 1934. *Salome* was however soon on stage again

94 Zu einer Aufführung mit Bühnenbildern und Kostümen von Alfred Roller kam es dann aber erst am 23. Dezember 1910 unter Alexander von Zemlinsky an der Wiener Volksoper.

95 Gustav Mahler an Richard Strauss, 19.08.1905, Kopie, D-GPrsa, [Gustav Mahler, Nr. 27], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d04469.

96 Vgl. den Briefwechsel zwischen Gustav Mahler und Richard Strauss vom 19.08.1905–09.12.1905, etwa in: *Gustav Mahler / Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, hrsg. von Herta Blaukopf. Erweiterte Neuausgabe, München und Zürich ²1988 (= Serie Piper 767), S. 101–114.

97 Vgl. Maria Zduniak: Novitäten im Breslauer Stadttheater: Richard Strauss – *Salome* (1906), Claudio Monteverdi – *L'Orfeo* (1913), Ludomir Rózycki *Eros und Psyche* (1917), in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Bd. 3, Leipzig 1998, S. 136–145, hier S. 138.

98 Richard Strauss an Otto Röse, 28.02.1906, zit. nach: Wolf: Studien zur Entstehung (wie Anm. 5), S. 292 [das Original, gemäß Wolf und dem Nachlassverzeichnis der Bayerischen Staatsbibliothek eigentlich unter D-Mbs, Ana 330.I.Röse, Otto aufbewahrt, ist derzeit nicht auffindbar; Auskunft Ausleihe der Bayerischen Staatsbibliothek, Stand: Dezember 2017], Edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03926. Der Brief wurde gemäß Wolf bereits 01.03.1906 veröffentlicht in: *Schlesische Zeitung*, 165. Jg., Nr. 150 (1906), Rubrik »*Salome*« [S. 11].

99 Vgl. den Theaterzettel der *Salome*-Premiere vom 23.12.1910, A-Wtm, 403.688–C.

100 Vgl. *Richard Strauss' Grazer Salome. Die österreichische Erstaufführung im theater- und sozialgeschichtlichen Kontext*, hrsg. von Andrea Zedler und Michael Walter, Wien und Münster 2014 (= grazer edition 15).

101 Rode-Breymann: Guntram – Feuersnot – *Salome* – Elektra (wie Anm. 81), S. 168.

102 Strauss. Späte Aufzeichnungen (wie Anm. 12), S. 59; vgl. auch: Martin E. Schmid: Hofmannsthal – Strauss. Die Berliner Erstaufführungen der Opern im Spiegel der Presse. Ein Bericht, in: *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hrsg. von Gisela Bärbel Schmid und Ursula Renner, Würzburg 1991, S. 227–249; ferner: Chris Walton: Beneath the seventh veil: Richard Strauss's *Salome* and Kaiser Wilhelm II, in: *The Musical Times*, Bd. 146, Nr. 1893 (Winter, 2005), S. 5–27.

94 A performance with scenery and costumes by Alfred Roller only took place on 23 December 1910 under Alexander von Zemlinsky at the Wiener Volksoper.

95 Gustav Mahler to Richard Strauss, 19.08.1905, copy, D-GPrsa, [Gustav Mahler, No. 27], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d04469.

96 Cf. the correspondence between Gustav Mahler and Richard Strauss dated 19.08.1905–09.12.1905, for example in: *Gustav Mahler / Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, ed. by Herta Blaukopf. Extended new edition, Munich and Zurich ²1988 (= Serie Piper 767), pp. 101–114.

97 Cf. Maria Zduniak: Novitäten im Breslauer Stadttheater: Richard Strauss – *Salome* (1906), Claudio Monteverdi – *L'Orfeo* (1913), Ludomir Rózycki *Eros und Psyche* (1917), in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Vol. 3, Leipzig 1998, pp. 136–145, here p. 138.

98 Richard Strauss to Otto Röse, 28.02.1906, quoted from: Wolf: Studien zur Entstehung (see note 5), p. 292 [according to Wolf and the estate inventory of the Bavarian State Library, the original of the letter stored under D-Mbs, Ana 330.I.Röse, Otto is not currently available; information from the loan desk of the Bavarian State Library, status: December 2017], edition: richard-strauss-ausgabe.de/d03926. According to Wolf, the latter was already published on 01.03.1906 in the newspaper *Schlesische Zeitung*, Year 165, No. 150 (1906), heading »*Salome*« [p. 11].

99 Cf. the playbill of the *Salome* premiere on 23.12.1910, A-Wtm, 403.688–C.

100 Cf. *Richard Strauss' Grazer Salome. Die österreichische Erstaufführung im theater- und sozialgeschichtlichen Kontext*, ed. by Andrea Zedler and Michael Walter, Vienna and Münster 2014 (= grazer edition 15).

101 Rode-Breymann: Guntram – Feuersnot – *Salome* – Elektra (see note 81), p. 168.

102 Strauss. Späte Aufzeichnungen (see note 12), p. 59; cf. also: Martin E. Schmid: Hofmannsthal – Strauss. Die Berliner Erstaufführungen der Opern im Spiegel der Presse. Ein Bericht, in: *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, ed. by Gisela Bärbel Schmid and Ursula Renner, Würzburg 1991, pp. 227–249; additionally: Chris Walton: Beneath the seventh veil: Richard Strauss's *Salome* and Kaiser Wilhelm II in *The Musical Times*, Vol. 146, No. 1893 (Winter, 2005), pp. 5–27.

die *Salome* dennoch bald wieder zu sehen; ab 28. Januar 1909 wurde sie im Manhattan Opera House in einer französischen Übersetzung aufgeführt.¹⁰³ Für die erste Aufführung in London am 8. Dezember 1910 unter Thomas Beecham mussten einzelne Textteile umgeschrieben werden, und anstelle des Kopfes des Jochanaan war nur ein mit einem Tuch abgedeckter Teller zu sehen.¹⁰⁴

Letztlich handelte es sich bei diesen Problemen mit der Zensur insgesamt aber um (spektakuläre) Einzelfälle. Die Mehrheit der Aufführungen verlief ohne Probleme und äußerst erfolgreich. Bereits 1906 stand die Oper bei nicht weniger als 16 Theatern auf dem Spielplan. Auch die Erstaufführungen in Turin unter Strauss und Mailand unter Arturo Toscanini fanden, jeweils in italienischer Sprache, noch in diesem Jahr statt.¹⁰⁵ *Salome* ist bis heute nach dem *Rosenkavalier* die meist gespielte Oper von Strauss.¹⁰⁶

Strauss hat die *Salome* von allen Dirigenten bisher am häufigsten, nämlich insgesamt 196 Mal, dirigiert.¹⁰⁷ Von einigen seiner Interpretationen existieren historische Tondokumente. Die frühesten stammen bereits vom 16. Februar 1906 mit zwei Werkausschnitten, die Strauss auf Lochstreifen eines Klaviers der Freiburger Firma Welte in Leipzig einspielte. Auch Orchesteraufnahmen mit ihm als Dirigent sind erhalten, aus den 1920er Jahren aus New York, London und Berlin, ferner auch längere Mitschnitte aus der Wiener Staatsoper aus dem Jahr 1942.¹⁰⁸ Eine Gesamtaufnahme mit Strauss als Dirigent ist nicht überliefert. Handschriftliche Eintragungen in den historischen Stimmen in Dresden geben aber Auskunft darüber, dass eine Aufführung des Werks unter seiner Leitung des Komponisten etwa 92 bis 94 Minuten dauerte¹⁰⁹ und Strauss damit schneller dirigierte als man es heute mit rund 100 Minuten gewohnt ist.

ZUR VORLIEGENDEN EDITION

Der Notentext der vorliegenden Ausgabe basiert grundsätzlich auf einem von Strauss mitbetreuten frühen Druck der Partitur, der zunächst als letztgültige, vom Komponisten abgesegnete Fassung des Werks gelten muss. In sorgfältiger Abwägung wurde dieser mit dem Autograph und weiteren editionsrelevanten, historischen und ebenfalls mitbetreuten und somit autorisierten Erst- und Frühdruck-Materialien (Klavierauszug, Stimmen, Korrekturabzüge) abgeglichen.¹¹⁰ Jedoch entstanden nach der Drucklegung aus der Aufführungspraxis heraus noch kleinere und größere Veränderungen am Notentext; auch war in den 1930er Jahren eine Neuedition des Werks in Form einer Studienpartitur geplant. Für diese nach dem Druck erfolgten Änderungen am Notentext war es notwendig, jeweils die Relevanz für die vorliegende Edition abzuwegen.

Weitere Fassungen

In Form einer 1906 gedruckten, weltweit zur Zeit nur noch in zwei Exemplaren nachweisbaren Partitur¹¹¹ und in gedruckten, französisch-italienischen Klavierauszügen liegt eine französische Fassung der *Salome* vor, die Strauss bereits während der Druckphase der deutschen Fassung auszuarbeiten be-

in New York; from 28 January 1909, it was performed in a French translation at the Manhattan Opera House.¹⁰³ For the premiere in London conducted on 8 December 1910 by Thomas Beecham, several sections of the text had to be rewritten and instead of the head of Jochanaan, only a plate covered with a cloth was displayed.¹⁰⁴

Ultimately, these problems with censorship were only experienced in a few (spectacular) individual cases. Most of the productions ran smoothly and achieved exceptional success. By 1906, the opera had been introduced to the repertoire of not fewer than 16 theatres. Premieres in Turin under Strauss and in Milan under Toscanini had also taken place during the same year, both in the Italian language.¹⁰⁵ Up to the present time, *Salome* has remained the most frequently performed opera by Strauss after *Rosenkavalier*.¹⁰⁶

Strauss conducted *Salome* on a total of 196 occasions,¹⁰⁷ more than any other conductor, and historical sound documents of some of his interpretations still exist. The earliest of these go back to 16 February 1906 and consist of two extracts of this work performed by Strauss in Leipzig on a reproducing piano (with piano rolls) manufactured by the Freiburg firm Welte. Orchestral recordings conducted by Strauss have also still survived dating from the 1920s from New York, London und Berlin alongside longer passages from the Viennese State Opera House from 1942.¹⁰⁸ No complete recording of the opera conducted by Strauss has survived. Handwritten notes in the historical parts in Dresden do however provide the information that a performance of the work under his baton lasted around 92 to 94 minutes¹⁰⁹ which is therefore faster than the approx. 100 minutes customary today.

ON THE CURRENT EDITION

The musical text of the current edition is fundamentally based on an early printed edition of the score which was supervised by Strauss and must initially be considered as the latest valid version to be approved by the composer. This version was compared in a careful consideration with the autograph and other historical musical sources relevant to the current edition such as also the supervised and therefore authorised first and early print material (piano reduction, parts and galley proofs).¹¹⁰ Smaller and more substantial alterations were however undertaken to the musical text after the printing process, originating from performance practice; what is more, a new edition of the work in the form of a study score was planned in the 1930s. It was therefore necessary to consider all of these alterations realised in the musical text after printing to assess their relevance to the current edition.

Further versions

A version of *Salome* in the French language has survived in the form of a score printed in 1906 of which only two verifiable copies¹¹¹ have been traced so far worldwide and in printed French-Italian piano reductions; already during the printing process of the German version, Strauss began compiling

103 Lesnig: Aufführungen der Opern (wie Anm. 91), S. 53. Es ist nicht bekannt, ob es sich hierbei um die von Strauss mit Romain Rolland erarbeitete Fassung oder jene von Joseph de Marliave handelt.

104 Vgl.: [unbekannt]: Salome, in: *The Musical Times*, 01.01.1911, Rubrik »Beecham Opera Season«, S. 28, Edition: richard-strauss-ausgabe.de/b42124.

105 Vgl. Lesnig: Aufführungen der Opern (wie Anm. 91), S. 39.

106 Stand 2005. Vgl. die Auswertung ebd., S 44.

107 Ebd. S. 43.

108 Aufnahmen: Wien, Staatsoper, 15.02.1942, sowie 06.05.1942, jeweils Amateurmitschnitte durch Hermann May. Für die Hinweise sei Carsten Schmidt herzlich gedankt.

109 D-Ds, o. Sign., Klarinette (A) 1, S. 1: »92 Min. (Strauß)«, Violine II A, Exemplar »A1« [= 1. P.]: Strauss: »94 Min. | 13. Okt. 1930«.

110 Für weitere Informationen hierzu siehe den Krit. Bericht.

111 US-Wc, M1500.S89S5.

103 Lesnig: Aufführungen der Opern (see note 91), p. 53. It is not known whether this refers to the version which Strauss worked out in collaboration with Romain Rolland or to the version by Joseph de Marliave.

104 Cf.: [not known]: Salome, in: *The Musical Times*, 01.01.1911, heading »Beecham Opera Season«, p. 28, edition: richard-strauss-ausgabe.de/b42124.

105 Cf. Lesnig: Aufführungen der Opern (see note 91), p. 39.

106 Status 2005. Cf. the analysis ibid., p. 44.

107 ibid. p. 43.

108 Recordings: Vienna, State Opera, 15.02.1942, and 06.05.1942, both amateur recordings by Hermann May. Thanks go to Carsten Schmidt for this kindly provided information.

109 D-Ds, without signature, Clarinet (A) 1, p. 1: »92 Min. (Strauß)«, Violin II A, copy item »A1« [= first desk]: Strauss: »94 Min. | 13 Oct. 1930«.

110 For further information on this topic, see Crit. Report.

111 US-Wc, M1500.S89S5.

gonnen hatte.¹¹² Er griff hierfür auf den französischen Originaltext von Oscar Wilde zurück. Für diese Fassung passte er die Gesangslinien der jeweiligen Rollen in enger Zusammenarbeit mit dem französischen Schriftsteller Romain Rolland der Prosodie der französischen Sprache an. Diese im Orchestersatz unveränderte Version ist zweifelsfrei als alternative Fassung aufzufassen. Sie ist nicht zu verwechseln mit der zu Strauss' Lebzeiten viel häufiger aufgeführten französischen Fassung von Joseph de Marliave von 1908,¹¹³ die eine neue Übersetzung des deutschen Texts von Hedwig Lachmann ins Französische darstellt. Marliave rekurrierte nicht auf den Originaltext von Oscar Wilde, sondern richtete seine Übersetzung so ein, dass der Text der Gesangslinie der deutschen Fassung der *Salome* unterlegt werden konnte.

Auch die eingangs erwähnten, für einen lyrischen Sopran bestimmten *Dresdner Retouchen* von 1929/30, die aus autographen Streichungen vor allem bei den Bläsern und aus vereinzelten Dämpfungen (auch mittels eines angepassten Dirigats) sowie zwei kleineren damit zusammenhängenden Strichen bestehen, sind gemäß den vorliegenden Quellen als alternative Aufführungsfassung zur 1905 gedruckten Fassung einzustufen. Die *Retouchen* wurden handschriftlich verbreitet und sind zu unterscheiden von der weiter unten noch näher erläuterten *Reduzierten Fassung*, die gedruckt wurde.

Die Strauss'sche französische Fassung und die *Dresdner Retouchen* werden aufgrund ihrer besonderen Signifikanz im zweiten Teilband (Serie I, Bd. 3b) vollständig ediert, ihre Entstehungsgeschichte und Bedeutung dort genauer erläutert. Der Notentext dieser Fassungen wird somit erstmalig einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Wie sich aus der Durchsicht der erst vor kurzem wieder aufgefundenen Korrespondenz mit dem Fürstner-Verlag im Rahmen der Edition des vorliegenden Bands erstmalig herausstellte, ließ Fürstner die *Reduzierte Fassung* der *Salome* 1908 einrichten und drucken.¹¹⁴ Diese Fassung ist für eine kleinere Besetzung eingerichtet und ermöglichte so die Aufführung des Werks an kleineren Bühnen.¹¹⁵ Sie ist zwar von Strauss autorisiert, stammt jedoch – wie viele Klavierauszüge von Strauss' Werken – aus der Feder von Otto Singer.¹¹⁶ Die *Reduzierte Fassung* wird deshalb (ebenso wie die von Singer verfassten, autorisierten Klavierauszüge) nicht im Rahmen der *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss* ediert. Ausschlaggebend für die Konzeption einer reduzierten Fassung war möglicherweise der Gedanke, kleinere Opernhäuser in Italien anzusprechen.¹¹⁷ Auch die gelungene Erstaufführung in Breslau mit geringerer Orchesterbesetzung könnte die Überlegungen beschleunigt haben, eine reduzierte Fassung der *Salome* für kleinere Häuser einzurichten.¹¹⁸

Gleichzeitig entstand mit der Strauss'schen französischen Fassung auch eine italienische Fassung, die die Gesangslinien der Strauss'schen französischen Fassung verwendet. Der Text scheint aber nicht aus Strauss' Hand zu stammen und wird daher im Rahmen der *Kritischen Ausgabe* nicht ediert.

a French version¹¹² for which he utilised Oscar Wilde's original French text. He adapted the vocal lines of each role to match the French prose text in collaboration with the French author Romain Rolland. This version unchanged in the orchestral parts can without doubt be considered as an alternative version. It should not be confused with the French version by Joseph de Marliave dating from 1908,¹¹³ a new translation of Hedwig Lachmann's German text, which was far more frequently performed during Strauss's lifetime. Marliave did not refer back to Oscar Wilde's original text, instead orienting his translation to enable the text to be sung in the vocal lines of the German version of the opera.

The *Dresdner Retouchen* dating from 1929/30 for lyrical soprano mentioned at the beginning of this Introduction, consisting of autograph deletions predominantly in the wind parts and occasional attenuations (also adjustments in the method of conducting) in addition to two related smaller cuts, must according to currently available sources also be considered as a valid alternative staging version to the version printed in 1905. The *retouches* were distributed in manuscript form and should be distinguished from the *Reduced Version* discussed below which appeared in printed form.

Due to their special significance, Strauss's French version and the *Dresdner Retouchen* will be fully edited in the second partial volume (Series I, Vol. 3b) which will also include information on the history of origin in detailed form and a description of their significance. The volume will present the musical texts of these versions for the very first time in print, thereby making them available to a wider audience.

As established in the examination of the correspondence with the Fürstner publishing house which was recently rediscovered during the preparation process of the current edition, Fürstner had the *Reduced Version of Salome* set and printed in 1908.¹¹⁴ This version was adapted for a reduced ensemble, making performances possible in smaller theatres.¹¹⁵ Although authorised by Strauss, it was – like numerous piano reductions of Strauss's works – actually compiled by Otto Singer.¹¹⁶ For this reason, the *Reduced Version* (as well as authorised piano reductions by Singer) will not be edited within the framework of the *Critical Edition of the Works by Richard Strauss*. The objective behind the conception of a *Reduced Version* was possibly the idea of offering it to smaller Italian theatres.¹¹⁷ The successful first performance in Breslau with smaller orchestration could also have provided inspiration to produce a reduced version of *Salome* for smaller opera houses.¹¹⁸

At the same time as the preparation of Strauss's French version, a version in Italian using the vocal lines in the French score was also compiled. It appears however that the text was not compiled by Strauss and will therefore not be considered within the framework of the *Critical Edition*. Additional

112 Es liegt ebenfalls eine gedruckte Partitur zur italienischen Fassung vor, die sich auch in dem französisch-italienischen Klavierauszug manifestiert. Die Übersetzung des Texts stammt aus der Feder von Alex. Leawington: US-Wc, M1500.S89S4.

113 Aus der Korrespondenz mit dem Fürstner-Verlag geht hervor, dass die Fassung 1908 erarbeitet wurde. Der Druck der Marliave-Übersetzung erschien 1909. Weitere Angaben hierzu vgl. die Einleitung zum zweiten Teilband, Serie I, Bd. 3b.

114 Vgl. Richard Strauss an Adolph Fürstner, 15.05.1908, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1908–1915, Nr. 199]. Die Edition des Briefs auf der Online-Plattform erfolgt im Rahmen der Veröffentlichung des Bandes zu *Elektra* op. 58, Serie I, Bd. 4 sowie des zweiten Teilbands, Serie I, Bd. 3b.

115 Die Besetzungunterschiede gegenüber der Standardpartitur konkret: 1 Flöte weniger, 1 Fagott weniger, kein Heckelphon, 4 statt 6 Hörner, 3 statt 4 Trompeten, 3 statt 4 Posaunen, 1 statt 2 Harfen, kein Harmonium, keine Orgel.

116 Vgl. Fürstner-Verlag an Richard Strauss, 27.01.1932, Durchschlag, D-GPrsa, [Fürstner Verlag an R. Strauss 1929–1933]. Die Edition des Briefs auf der Online-Plattform erfolgt im Rahmen der Veröffentlichung des zweiten Teilbands, Serie I, Bd. 3b.

117 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 10.02.1908, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1908–1915, Nr. 194]. Die Edition des Briefs auf der Online-Plattform erfolgt im Rahmen der Veröffentlichung des zweiten Teilbands, Serie I, Bd. 3b.

118 Sie entstand jedenfalls in zeitlicher Nähe zur Drucklegung der *Elektra*-Partitur. Die Entstehung der reduzierten Fassung der *Elektra* ist recht gut dokumentiert. Siehe die Einleitung zu *Elektra* op. 58, Serie I, Bd. 4.

112 There is also a printed score for the Italian version which is also displayed in the French-Italian piano reduction. The translation of the text was made by Alex. Leawington: US-Wc, M1500.S89S4.

113 It is evident from correspondence with the Fürstner publishing house that the version was processed in 1908. The printed version of the Marliave translation was published in 1909. For further information on this topic cf. the Introduction to the second part of the volume Series I, Vol. 3b.

114 Cf. Richard Strauss to Adolph Fürstner, 15.05.1908, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1908–1915, No. 199]. The edition of the letter on the online platform will be undertaken within the framework of the publication of the volume dedicated to *Elektra* op. 58, Series I, Vol. 4 and the second partial volume Series I, Vol. 3b.

115 The orchestration differences in comparison to the standard score are as follows: minus 1 flute, minus 1 bassoon, no heckelphone, 4 instead of 6 horns, 3 instead of 4 trumpets, 3 instead of 4 trombones, 1 instead of 2 harps, no harmonium and no organ.

116 Cf. Fürstner-Verlag to Richard Strauss, 27.01.1932, carbon copy, D-GPrsa, [Fürstner Verlag an R. Strauss 1929–1933]. The edition of the letter on the online platform will be undertaken within the framework of the e second partial volume Series I, Vol. 3b.

117 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 10.02.1908, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1908–1915, No. 194]. The edition of the letter on the online platform will be undertaken within the framework of the e second partial volume Series I, Vol. 3b.

118 This was certainly undertaken around the same time as the printing of the score of *Elektra*. The creation of the reduced version of *Elektra* is fairly well documented. See the Introduction to *Elektra* op. 58, Series I, Vol. 4.

Auch weitere Fassungen in anderen Sprachen, etwa eine englische Fassung (bisher nur in Form des deutsch-englischen gedruckten Klavierauszugs nachgewiesen), oder nur handschriftlich in Klavierauszügen überlieferte Übersetzungen ins Russische, Tschechische oder Katalanische stammen nach derzeitigem Kenntnisstand nicht aus Strauss' Hand. Wie die italienische Fassung werden diese daher ebenfalls nicht im Rahmen der *Kritischen Ausgabe* abgedruckt.

Varianten und Problemstellungen aus der Spielpraxis

Neben den *Dresdner Retouchen* hat Strauss für mindestens eine weitere Sängerin Änderungen im Notentext vorgenommen: Für Eva von der Osten schrieb er 1915 drei Stellen leicht um. Es handelt sich hierbei um Punktierungen in der Melodielinie bei besonders hohen Stellen. Strauss sandte der Sängerin die Melodievarianten schriftlich zu, zusammen mit dem Hinweis auf diejenigen Passagen, die keinesfalls geändert werden durften.¹¹⁹ Auf Anfrage des Verlags, der offenbar diese Punktierungen drucken oder weiter verwenden wollte, erklärte Strauss aber 1915, dass diese nur für Frau von der Osten gültig seien und er sie zum Druck nicht frei gebe.¹²⁰ Folgerichtig werden sie im vorliegenden Band nicht im Hauptnotentext berücksichtigt, doch werden sie im Kritischen Bericht dokumentiert.¹²¹

Ein kleinerer kompositorischer Eingriff, der offenbar im Zuge von Probenarbeiten entstand, fand hingegen Eingang in den vorliegenden Notentext. In den Taktten T. 1927–1934 verstärkte Strauss die Basslinie der Harfe in den Violoncelli und Kontrabässen und tilgte im Zuge dessen eine kurze melodische Linie in den Violoncelli. Diese Änderung trug er eigenhändig in mehrere Dirigierpartituren ein, unter anderem in das Dresden und Münchner Exemplar. Auch die zugehörigen Orchesterstimmen weisen diese Änderung auf. Unklar ist, zu welchem Zeitpunkt Strauss diese Eintragungen vorgenommen hat. Sie hängen jedenfalls nicht mit den *Dresdner Retouchen* von 1929/30 zusammen. Im vorliegenden Notentext ist der kleine Eingriff berücksichtigt. Weitere Erläuterungen dazu finden sich im Krit. Bericht.

Eine weitere kleine Änderung veranlasste Strauss bei der Generalprobe zur Uraufführung in Dresden. Strauss berichtet dazu in seinen *Späten Aufzeichnungen*:¹²²

»Hier sei bemerkt, daß das hohe B des Kontrabasses bei der Ermordung des Täufers nicht Schmerzensschreie des Delinquenten sind, sondern stöhnende Seufzer aus der Brust der ungeduldig wartenden *Salome*. Die ominöse Stelle erregte in der Generalprobe solchen Schrecken, daß Graf Seebach, der einen Heiterkeitserfolg befürchtete, mich bewog, den *Contrebass* durch ein ausgehaltenes B des *Englisch Horn* etwas zu cachieren.«

Dieser offenkundig situationsbezogene Eingriff – er betrifft die Takte 2864–2884 – lässt sich in der Uraufführungspartitur sowie in den historischen Stimmenmaterialien in Dresden nicht nachweisen¹²³, weshalb er in diesem Band nicht berücksichtigt wurde.

Bisweilen finden sich im Notentext für die jeweiligen Instrumente unspielbare Töne. Es handelt sich um wiederkehrende Unterschreitungen des Tonumfangs in verschiedenen Instrumenten, die immer im Zusammenhang mit einem bestimmten Motiv, vor allem in den Streichinstrumenten, teilweise aber auch in den Holzbläsern, vorkommen. Während der Drucklegung fielen diese Stellen einem Lektor auf. Der Verlag wandte sich mit dieser Beobachtung an Strauss, der lapidar antwortete: »Daß die Viol. nur

versions in other languages, for example a version in English (until now only documented in the form of a printed piano reduction with German and English texts), or other surviving translations into other languages handwritten in piano reductions such as Russian, Czech and Catalan do not appear to have been written by Strauss according to current research and are therefore also not included in the *Critical Edition*.

Variants and problems established in performance practice

In addition to the *Dresdner Retouchen*, Strauss undertook alterations in the musical text for at least one other singer: in 1915, he made a few small changes in three passages for Eva von der Osten, slightly lowering the pitch of the melody in extremely high registers. Strauss sent the melodic variants to the singer in a letter which included comments regarding passages which should not be altered in any circumstances.¹¹⁹ When asked about these alterations by the publishing house which appeared to want to print or otherwise utilise these changes, Strauss responded in 1915 that the relevant adaptations were only valid for Frau von der Osten and would not be authorised to appear in printed form.¹²⁰ As a consequence, they are not considered in the current edition in the principal musical text, but are documented in the Critical Report.¹²¹

A small compositional insertion which most likely originated during rehearsals did however find its way into the score. Strauss reinforced the bass line of the harps in the cello and double bass parts in bars 1927–1934, thereby deleting a brief melodic line in the cellos. He entered this alteration in his own hand in several conducting scores, including the Dresden and Munich copy items. The corresponding instrumental parts also include this alteration. It is not clear when exactly Strauss made these entries which have nothing to do with the *Dresdner Retouchen* of 1929/30. The small alteration is taken into account in the current editions. Further explanation can be found in the Critical Report.

Strauss made a second small change during the dress rehearsal for the first performance in Dresden, later remarking on this in his *Späte Aufzeichnungen*:¹²²

»Here I must explain that the high B flat in the double basses during the murder of John the Baptist was not intended as the cries of pain on the part of the delinquent, but groaning sighs from the breast of the restlessly waiting *Salome*. The ominous sound caused such a stir in the dress rehearsal, that Count Seebach, fearing inappropriate laughter at this point, persuaded me to conceal the *double bass* with a held B flat on the *cor anglais*.«

This intervention affecting bars 2864–2884 – apparently originating from an individual situation – is absent both in the score used at the premiere and the historical orchestral material in Dresden¹²³ and is therefore not considered in this volume.

Occasionally, a few unplayable notes can be encountered in the musical text for several instruments. These are all notes lying too low in the ranges of various instruments, particularly in the strings, but also in the woodwind, which each result from a particular individual motif. A proofreader noticed these passages during the printing process. The publishing house informed Strauss of this observation who tersely answered: »Of course I know that the violin only goes down to [G3]; the corrector should keep this wisdom to him-

119 A-Wn, Mus. Hs. 24646.

120 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 25.11.1915, Kopie, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1908–1915, Nr. 470], Edition: richard-schumann-ausgabe.de/d21345.

121 Siehe Krit. Bericht, Dokumentation der Punktierungen für Eva von der Osten.

122 Strauss. Späte Aufzeichnungen (wie Anm. 12), S. 58. Siehe auch ebd., S. 339 f. Vgl. dazu weiterführend Hector Berlioz und Richard Strauss: *Instrumentationslehre*, Bd. 1, Leipzig 1905, S. 146.

123 Betrifft die Takte 2864–2884.

119 A-Wn, Mus. Hs. 24646.

120 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 25.11.1915, copy, D-GPrsa, [Richard Strauss an Fürstner Verlag, 1908–1915, No. 470], edition: richard-schumann-ausgabe.de/d21345.

121 See Critical Report, Documentation of the Alterations in Pitch for Eva von der Osten.

122 Strauss. Späte Aufzeichnungen (see note 12), p. 58. Also see ibid., pp. 339 f. In connection with this topic, cf. Hector Berlioz and Richard Strauss: *Instrumentationslehre*, Vol. 1, Leipzig 1905, p. 146.

123 Concerns bars 2864–2884.

bis [g] gehen, weiß ich; der Correkt[e]ur soll seine Weisheit für sich behalten u. die Noten stehen lassen.«¹²⁴ Die Noten wurden also absichtsvoll gesetzt und werden daher in der vorliegenden Edition wie vorgesehen abgedruckt, jedoch an den entsprechenden Stellen mit Fußnoten markiert.¹²⁵

Eine geplante Neuauflage

In den späten 1930er Jahren plante der Fürstner-Verlag eine Revision der *Salome*-Partitur im Zuge der Herausgabe einer Orchesterpartitur zum Studiengebrauch. Clemens Krauss sollte für den Verlag die Revision vornehmen.¹²⁶ Diese Überarbeitung sollte mit Neuausgaben des *Rosenkavalier* und der *Elektra* einhergehen. Umgesetzt wurde jedoch nur die Ausgabe des *Rosenkavalier*.¹²⁷ Vorarbeiten für *Salome* hat Krauss jedoch geleistet; die Dirigierpartitur der Münchner Hofoper enthält zahlreiche Eintragungen, die auf einen geplanten Neustich hindeuten.¹²⁸ Ein weiteres Partiturexemplar aus dem Besitz von Krauss weist ähnliche Korrekturen auf, die damit in Zusammenhang zu bringen sind.¹²⁹ Krauss wollte seine Korrekturen, die er wohl erst 1941 vornahm, mit Strauss durchsprechen. Insbesondere wollte er Strauss zur Einzeichnung von Dynamikänderungen eine »unberührte grosse Partitur zusenden«.¹³⁰ Es ist anzunehmen, dass darüber in München ein Gespräch stattfand.¹³¹ In den beiden überlieferten Partiturexemplaren sind neben zahlreichen Änderungen von Warnakzidentien, Artikulation und Tonhöhen auch Eintragungen zur Dynamik vorhanden. Jedoch fehlt der konkrete, verschriftlichte Hinweis auf die Billigung dieser Korrekturen durch Strauss; und der Verlag realisierte den Neudruck nicht.

Früher wurde diese geplante Neuauflage von 1941 mit den *Dresdner Retouchen* in Verbindung gebracht bzw. gleichgesetzt.¹³² Die Korrekturen im Rahmen der Krauss'schen Revision haben jedoch mit den von Strauss eingetragenen *Retouchen* im Dresdner Uraufführungsexemplar kaum Gemeinsamkeiten. Auch diese Diskrepanz zu den *Retouchen* lässt eine Autorisierung der Korrekturen von Krauss durch den Komponisten fraglich erscheinen. Da die Korrektureintragungen gleichwohl sehr wahrscheinlich mit Strauss in München besprochen wurden, werden sie im Anhang dokumentiert.

*

Der Dank der Herausgeberinnen gilt allen im Kritischen Bericht und auf der Online-Plattform genannten Archiven und Bibliotheken mit ihren hilfsbereiten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die Bereitstellung des für die Edition herangezogenen Quellenmaterials. Des Weiteren geht unser Dank an die Familie Strauss sowie an Christian Berktold, Marion Beyer, Cristina Bianchi, Josef Focht, Eckart Haupt, Katja Kaluga, Jürgen May, Reinhold Schlötterer, Carsten Schmidt, András Varsányi, Ralf Wehner und Christian

self and leave the notes in peace.”¹²⁴ These notes were deliberately included and are therefore also printed in the current edition but marked with footnotes in the relevant passages.¹²⁵

A planned reprint

In the late 1930s, the publishing house Fürstner planned a revision of the score of *Salome* during preparations for the publication of an orchestral study score. Clemens Krauss was selected to undertake the revision process for the publishers.¹²⁶ The editorial work was to be undertaken during the production of new editions of *Rosenkavalier* and *Elektra*, but only the former was actually realised.¹²⁷ Krauss had already undertaken preparatory work on *Salome*; the conducting score belonging to the Hofoper in Munich displays numerous markings which point towards a planned new engraving.¹²⁸ A further copy of the score owned by Krauss displays similar corrections which can be interpreted as being related to this project.¹²⁹ Krauss wished to discuss his corrections which he had probably only undertaken in 1941 with Strauss himself. He was especially interested in sending Strauss a “completely unmarked large score”¹³⁰ for the entry of all dynamics. It can also be assumed that a consultation actually took place in Munich.¹³¹ In the two surviving copies, entries concerning dynamics have been made in addition to numerous alterations to cautionary accidentals, articulation and pitches. What is however missing is the concrete reference to the authorisation of these corrections on the part of Strauss. What is more, the publisher never printed the new edition.

This new edition planned for 1941 was formerly considered to have been linked to or even put on the same level as the *Dresdner Retouchen*,¹³² but the corrections made by Krauss in his revision process have almost nothing to do with Strauss's own *retouches* in the Dresden copy used in the world premiere. This discrepancy with the *Retouchen* also puts into question an authorisation of Krauss's corrections by the composer. As the correction markings were however most likely discussed with Strauss in Munich, these are documented in the Appendix.

*

The editors thank all archives and libraries named in the Critical Report and on the online platform and all their helpful employees for making the source material for this edition available. Our thanks are also extended to the Strauss family and to Christian Berktold, Marion Beyer, Cristina Bianchi, Josef Focht, Eckart Haupt, Katja Kaluga, Jürgen May, Reinhold Schlötterer, Carsten Schmidt, András Varsányi, Ralf Wehner and Christian Wolf. Furthermore, we would like to express our sincere gratitude to the persons

124 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 07.08.1905 (wie Anm. 57).

125 Für weitere instrumententechnische Ausführungen vgl. das Kapitel zur Gestaltung des Notentexts im Krit. Bericht.

126 Clemens Krauss an Richard Strauss, 22.03.1939, D-GPrsa, [Cl. KRAUSS U. GEGEN-BRIEFE, Nr. 199], Edition: richard-schrauss-ausgabe.de/d20355.

127 Vgl. Richard Strauss: *Der Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal op. 59*, Orchester-Partitur zum Studiengebrauch, Fürstner London und Oertel Berlin [1938], S. [2].

128 D-Mbso, o. Sign., Orchesterpartitur der *Salome*, Exemplar mit Stempel passim: »11«.

129 D-GPrsi, o. Sign., Orchesterpartitur der *Salome*, Exemplar mit Stempel passim: »181«.

130 Clemens Krauss an Richard Strauss, 18.01.1941, D-GPrsa, [Cl. KRAUSS U. GEGEN-BRIEFE 1941–1949, Nr. 325], Edition: richard-schrauss-ausgabe.de/d08637. Ob es sich bei dieser Partitur um das Exemplar in A-Wn, F 59. Clemens-Krauss-Archiv. 325-GF Mus. handelt, ist unklar. Ebenfalls unklar bleibt, ob es sich bei dem Exemplar in D-GPrsi (wie Anm. 129) um das in diesem Zusammenhang entstandene Revisionsexemplar handelt. Eintragungen in eckigen Klammern zumindest enthält das Exemplar nicht, auch nicht Strauss' Korrektur in T. 1927–1934. Anzumerken bleibt, dass auch die Münchner Dirigierpartitur in D-Mbso (wie Anm. 128) für eine Neuausgabe dienliche redaktionelle Eintragungen von Krauss' Hand enthält (vgl. die Quellenbewertung).

131 Richard Strauss an Clemens Krauss, 19.01.1941, Abschrift, D-GPrsa, [Cl. KRAUSS U. GEGENBRIEFE 1941–1949, Nr. 326], Edition: richard-schrauss-ausgabe.de/d07756: »Mit der Salomepartitur warten wir ruhig, bis ich Ende Januar nach München komme.«

132 Vgl. etwa: Kenneth Birkin: Richard Strauss' zweite Gedanken. Ein Kommentar über die Opern-Retouchen der späteren Jahre, in: *Richard Strauss-Blätter, Neue Folge* 48 (2002), S. 3–40.

124 Richard Strauss to Adolph Fürstner, 07.08.1905 (see note 57).

125 For additional technical information on instrumentation, cf. the chapter on the Conventions of Presentation in the Critical Report.

126 Clemens Krauss to Richard Strauss, 22.03.1939, D-GPrsa, [Cl. KRAUSS U. GEGEN-BRIEFE, No. 199], edition: richard-schrauss-ausgabe.de/d20355.

127 Cf. Richard Strauss: *Der Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal op. 59*, orchestral score for the purpose of study, Fürstner London and Oertel Berlin [1938], p. [2].

128 D-Mbso, without signature, orchestral score of *Salome*, stamped copy passim: “11”.

129 D-GPrsi, without signature, orchestral score of *Salome*, stamped copy passim: “181”.

130 Clemens Krauss to Richard Strauss, 18.01.1941, D-GPrsa, [Cl. KRAUSS U. GEGEN-BRIEFE 1941–1949, No. 325], edition: richard-schrauss-ausgabe.de/d08637. It remains unclear whether this score is the copy in A-Wn, F 59. Clemens-Krauss-Archiv. 325-GF Mus. It also remains unclear whether the copy in D-GPrsi (see note 129) is the revision copy produced within this context. This copy contains no entries in square brackets and also lacks Strauss's correction in bars 1927–1934. It is however important to mention that the conducting score in Munich in D-Mbso (see note 128) also contains useful editorial entries for a new edition in Krauss's own hand (cf. the Source Criticism).

131 Richard Strauss to Clemens Krauss, 19.01.1941, copy, D-GPrsa, [Cl. KRAUSS U. GEGEN-BRIEFE 1941–1949, No. 326], edition: richard-schrauss-ausgabe.de/d07756: “We will wait with the Salome score until I come to Munich at the end of January.”

132 Cf. for example: Kenneth Birkin: Richard Strauss' zweite Gedanken. Ein Kommentar über die Opern-Retouchen der späteren Jahre, in: *Richard Strauss-Blätter, Neue Folge* 48 (2002), pp. 3–40.

Wolf. Für die Organisation und Durchführung des Probespielens des neu-edierten Notentextes gebührt ein herzlicher Dank der Oper Köln, insbesondere François-Xavier Roth und Arne Willimczik.

Der persönliche Dank von Salome Reiser geht an Ulrike Ackermann, Beatrice Anderegg, Vincent Münscher, Roswitha Schlötterer † und Claus-Christian Schuster. Ihr Anteil an der Edition ist dem Andenken ihrer Mutter gewidmet.

München, Januar 2019
Claudia Heine, Salome Reiser †

responsible at the Oper Köln, in particular François-Xavier Roth and Arne Willimczik, for having organised and made possible the playing through of the newly edited musical text.

Personal thanks on the part of Salome Reiser also go to Ulrike Ackermann, Beatrice Anderegg, Vincent Münscher, Roswitha Schlötterer † and Claus-Christian Schuster. Her contribution to the edition is dedicated to the memory of her mother.

Munich, January 2019
Claudia Heine, Salome Reiser †
(Translated by Lindsay Chalmers-Gerbracht)