

## Vorwort

Richard Strauss (1864–1949) stand an der Schwelle seines Durchbruchs als Komponist, als er zwischen Frühjahr und Anfang November 1887 seine einzige Violinsonate Es-dur op. 18 komponierte; damals war er 23 Jahre alt und dritter Kapellmeister an der Münchner Hofoper. Wie die Verteilung der Entwürfe in Strauss' im Mai 1886 begonnenem Skizzenbuch erkennen lässt, entstand sie zeitgleich mit einigen der *Sechs Lieder von Adolf Friedrich v. Schack* op. 17 und mit der Tondichtung *Macbeth* op. 23, deren Komposition er zugunsten der Sonate unterbrach. Das fünfte Lied aus Opus 17 (*Nur Mut!*), das der Sonate im Skizzenbuch unmittelbar vorausgeht, lässt nicht nur hinsichtlich der Tonart, sondern auch mit Blick auf den musikalischen Duktus und auf kompositorische Details wie etwa die chromatische Führung der Mittelstimmen auf eine innere Verwandtschaft mit der Violinsonate schließen. Insbesondere ihr fanfarenartiges Hauptthema aus Satz III weist deutlich hörbar auf das feurige Anfangsthema der Tondichtung *Don Juan* op. 20 (1888) voraus; folgt man der Strauss-Literatur, soll dieses Anfangsthema durch seine im August 1887 beginnende Bekanntschaft mit seiner späteren Ehefrau, der Sängerin Pauline de Ahna, angeregt worden sein (vgl. Bryan Gilliam, *Richard Strauss: Magier der Töne*, München 2014, S. 55 f.).

Die Entstehung der Violinsonate ist bestens dokumentiert. Außer den Abschlussdaten der Sätze I und III in der autographen Partitur („7. Juni 1887“ bzw. „1. November 1887“) geben diverse Briefstellen, aus denen sich auch das Abschlussdatum des Mittelsatzes annähernd erschließen lässt, Aufschluss über den Fortgang der Komposition. So schrieb Strauss am 23. Juni an Lotti Speyer, er sei „leidlich fleißig“ und arbeite „gegenwärtig an einem Orchesterstück *Macbeth* [...] u. an einer Violin Sonate“ (zitiert nach Artur Holde, *Unbekannte Briefe und Lieder von Richard Strauss*, in: *Mitteilungen der Internationalen Richard-*

*Strauss-Gesellschaft* 20, 1959, S. 13–15). Am 26. August berichtete er der Frau seines Mentors Hans von Bülow, dass er die ersten beiden Sätze der Violinsonate fertiggestellt habe (vgl. Franz Trenner, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003, S. 58). Und am 6. September ließ er auch seine Eltern wissen, er sei „sehr fleißig“ und habe „bereits das Andante der Violinsonate vollendet“ (*Briefe an die Eltern. 1882–1906*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1954, S. 104).

Mit der Violinsonate schließt sich der Kreis der Werke, mit denen Strauss systematisch den Kanon der „klassischen“ Instrumentalformen vom Streichquartett über Klavier- und Cellosonate, Klavierquartett, Violin-, Horn- und Klavierkonzert bis hin zur Symphonie „abgearbeitet“ hatte. Die genannten Werke fallen zum Großteil noch in seine von Brahms inspirierte frühe Schaffensphase, bevor er sich unter dem Einfluss des Komponisten und Geigers Alexander Ritter zu Liszt und Wagner hinwandte. Die Neuausrichtung seines Komponierens nahm mit *Macbeth* ihren Anfang und führte zu einer radikalen Absage an die überlieferten Formmodelle zugunsten einer individuellen, ausschließlich von der „musikalisch-poetischen Idee“ im Sinne Liszts getragenen Konzeption; Strauss hat sich hierzu in mehreren Briefen ausführlich geäußert. Innerhalb dieser Entwicklung nimmt die Violinsonate eine Zwitterstellung ein: Die ersten beiden Sätze – ein ausgedehntes Sonaten-Allegro, dessen Haupt- und Seitenthema mittels eines lyrischen Nebengedankens miteinander verbunden sind, und ein notturnoartiges Lied ohne Worte mit einem teils leidenschaftlich-bewegten, teils graziös-filigranen Mittelteil – decken sich weitgehend mit dem von den Klassikern übernommenen Modell. Dagegen sprengt der Schlusssatz den vorgegebenen formalen Rahmen, indem er Scherzo und Finale im Sinne einer „idealen Viersätzigkeit“ miteinander verschränkt (Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin etc. 1914, S. 49). Der experimentelle Charakter der Formgestaltung fand seinen Niederschlag in dem verbalen Verlaufsentswurf, den Strauss im Anschluss an die ersten The-

menentwürfe auf Seite 32 des Skizzenbuchs notierte und in dem er die von dem klassischen Modell nicht abgedeckten Besonderheiten des Formverlaufs festlegte (siehe die Quellenbeschreibung in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Mit der Beendigung des Finalsatzes war die ganze Sonate am 1. November 1887 im Wesentlichen fertiggestellt, auch wenn die anschließende Überarbeitung namentlich der Ecksätze noch einige Zeit in Anspruch nahm. Sie war jedoch spätestens Anfang Januar 1888 abgeschlossen, sodass Strauss seinem Freund Franz Wüllner am 3. Januar berichten konnte, er habe „soeben eine Violinsonate fertig“. Mit der Drucklegung des Werks betraute er den Münchner Verlag Joseph Aibl, bei dem bereits ein Großteil seines Frühwerks erschienen war und der auch die auf die Violinsonate folgenden Tondichtungen sowie den Opernerstling *Guntram* nebst einer Reihe von Liedern verlegen sollte. Zwischen Mitte Mai und Mitte Juni 1888 erfolgte Strauss' sorgfältige Erstkorrektur, nach deren Abschluss der Komponist am 11. Juni Carl Hörburger, dem Mann seiner Tante Bertha, mitteilen konnte: „Nächstens erscheint bei Aibl eine Violinsonate u. Lieder. [...] Die Violinsonate dürfte sogar Onkel Knözinger gefallen; trotzdem ist sie, glaube ich, nicht schlecht!“ (nach dem Brieforiginal; München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Ana 330, I, Hörburger, Nr. 7).

Erschienen ist die Partitur mit beigelegter Violinstimme Anfang Juli 1888. Das Datum ergibt sich aus der eigenhändigen Eintragung „9. Juli 88“ auf dem Widmungsexemplar, das Strauss seinem Cousin Robert Pschorr (1868–1930), dem die Sonate auch offiziell zugeeignet ist, zukommen ließ. Am 19. Juli wurde der Druck im *Musikalischen Wochenblatt* angezeigt. Im Frühjahr des folgenden Jahres erschien eine Einzelausgabe des mit „Improvisation“ überschriebenen zweiten Satzes der Sonate (München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 2 Mus.pr. 4035), von dem sich der Verlag vermutlich aufgrund seiner Nähe zu entsprechend betitelten popu-

lären Genrestücken der Zeit einen profitablen Absatz versprach.

Die Uraufführung der Violinsonate erfolgte am 3. Oktober 1888 im Rahmen einer Kammermusik-Soiree des Heckmann-Streichquartetts im Elberfelder Kasinosaal durch den Geiger Robert Heckmann, und den Pianisten und Kapellmeister Julius Buths. Zehn Tage später spielte Heckmann die Sonate ein weiteres Mal im Münchner Museumssaal zusammen mit dem Komponisten am Klavier. In den folgenden Jahren sind nur wenige Aufführungen der Violinsonate dokumentiert. Offenbar stand das Werk von Beginn an im Schatten der Tondichtungen, aber auch von kleineren Werken wie dem häufig aufgeführten Lied *Ständchen* op. 17 Nr. 2. Eine von der Presse beachtete Aufführung fand am 16. Mai 1890 im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzerts für das Weimarer Frauenheim ebenfalls mit Strauss am Klavier sowie dem Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle Carl Halir statt. Die *Neue Zeitschrift für Musik* vom 18. Juni 1890 berichtete wohlwollend: „Das Concert begann mit der geistvoll interessanten Composition unsres zweiten Capellmeisters Herrn Strauß, Sonate Op. 18 für Violine und Clavier, bei welchem sich der geistvolle Musiker auch durch sein Pianospiele bekundete, während Herr Concertmeister Halir die Violine vertrat. [...] Die höchsten Herrschaften theilten den lebhaften Beifall des Publikums“ (Bd. 86, S. 297).

Insgesamt war die Aufnahme der Violinsonate durch die Musikkritik jedoch eher verhalten. Auf der einen Seite wurde Strauss' Talent anerkannt, auf der anderen jedoch eine Übersteigerung der Mittel und des Ausdrucks bemängelt. So urteilte der Rezensent der *Signale für die musikalische Welt* im November 1888: „Es giebt Tonsetzer, die sich im überschwänglichen Drange nicht genug thun können. Zu ihnen scheint Richard Strauß [...] zu gehören. [...] Es steckt noch viel brausender Most in seinen Ergüssen, und zumal in der vorliegenden Sonate. Wenn er sich geklärt haben wird, so darf man wohl Gutes erwarten, denn sein Talent ist unverkennbar ein ungewöhnliches. An die obige, aus

drei allzu umfangreichen Sätzen bestehende Sonate mögen sich nur ausgezeichnete Spieler machen, und selbst diese werden tüchtig üben müssen, um die von dem Verfasser gestellten Aufgaben zu bewältigen“ (46. Jg., Nr. 60, S. 947).

Eine detailliertere Besprechung, die Stärken und Schwächen des Werks beim Namen nennt, findet sich im *Musikalischen Wochenblatt* vom 19. Juni 1890: „In den drei Sätzen dieser Strauss'schen Sonate steckt jedenfalls mancherlei Bedeutendes und Schönes, das, obwohl nicht neu und dem Componisten allein als Eigenthum gehörend, doch Genuss und Freude zu bereiten geartet ist. Dahin zählen wir das Anfangsmotiv des ersten Allegros, dessen energischer und kraftvoller Charakter auf den ganzen Satz von wesentlichem Einfluss ist, den nachherigen warm empfundenen, ausdrucksvollen Bdur-Gesang der Geige, den Hauptgedanken des phantastischen langsamen Satzes, der sehr treffend als Improvisation bezeichnet ist, und im Wesentlichen das thematische Material zum Finale. [...] Wäre die Sonate, die also eine durchaus treffliche Grundlage hat, in den beiden Aussensätzen nur etwas knapper gefasst und Manches, das nicht unbedingt nothwendig, hinweg geräumt, wären auch verschiedene rhythmische Absichtlichkeiten, die weiter keinen Zweck haben und nur die Durchsichtigkeit und Klarheit schädigen, vermieden, sie könnte, wir zweifeln nicht daran, eine Zierde ihres Geschlechts sein“ (21. Jg., S. 315).

Der Herausgeber dankt Walter Werbeck (Höxter) für die Hinweise auf die Skizzen und Entwürfe im Skizzenbuch sowie allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für die freundlich zur Verfügung gestellten Quellenkopien.

Berlin, Herbst 2019  
Ulrich Krämer

## Preface

Richard Strauss (1864–1949) was on the verge of his breakthrough as a composer when he wrote his only Violin Sonata in E♭ major op. 18 between spring and early November 1887. At the time he was 23 years old, and third kapellmeister at the Munich Court Opera. As can be seen from the distribution of the drafts in the sketchbook that Strauss began in May 1886, the piece was written at the same time as several of the *Sechs Lieder von Adolf Friedrich v. Schack* op. 17 and the tone poem *Macbeth* op. 23, whose composition he interrupted to work on the Sonata. The fifth song of op. 17 (*Nur Mut!*), which directly precedes the Sonata in the sketchbook, seems to have a close relationship with the Violin Sonata, not just in its key, but also in its musical characteristics and in compositional details such as the chromatic treatment of the inner parts. And above all, the fanfare-like main theme from movement III of the Sonata clearly points to the fiery opening theme of the tone poem *Don Juan* op. 20 (1888); the literature about Strauss suggests that this opening theme was inspired by the start of his acquaintance with the singer Pauline de Ahna in August 1887, who later became his wife (cf. Bryan Gilliam, *The life of Richard Strauss*, Cambridge, 1999, pp. 47).

The genesis of the Violin Sonata is extremely well documented. In addition to the completion dates for movements I and III in the autograph score (“7 June 1887” and “1 November 1887” respectively), there are several passages in letters that allow us to deduce the approximate date of completion of the middle movement, and also provide information about the composition's progress. Thus on 23 June Strauss wrote to Lotti Speyer that he was “quite diligent” and was working “currently on an orchestral piece *Macbeth* [...] and on a Violin Sonata” (as cited in Artur Holde, *Unbekannte Briefe und Lieder von Richard Strauss*, in: *Mitteilungen der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft* 20,

1959, pp. 13–15). On 26 August he told the wife of his mentor Hans von Bülow that he had completed the first two movements of the Violin Sonata (cf. Franz Trenner, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, ed. by Florian Trenner, Vienna, 2003, p. 58). And on 6 September he also informed his parents that he was being “very diligent” and had “already completed the Andante of the Violin Sonata” (*Briefe an die Eltern. 1882–1906*, ed. by Willi Schuh, Zurich, 1954, p. 104).

The Violin Sonata is the last in a series of pieces in which Strauss systematically “worked through” the canon of “classical” instrumental forms: from the string quartet to the piano sonata, cello sonata, piano quartet, concertos for violin, horn and piano, and the symphony. For the most part, these works still fall into his early creative period that was inspired by Brahms, before he turned to Liszt and Wagner under the influence of the composer and violinist Alexander Ritter. This new direction in his way of composing began with *Macbeth* and led to a radical rejection of existing formal models in favour of an individual conception that was exclusively carried by the “musical-poetic idea” in the spirit of Liszt; Strauss talked about this extensively in several letters. The Violin Sonata has an ambiguous role within this development. The first two movements by and large correspond to classical models – these are an extensive Sonata-Allegro, whose first and second subjects are connected by means of a lyrical, transitional idea, and a nocturno-like song without words whose middle section is at times passionate and agitated, at others graceful and delicate. By contrast, the last movement departs from the prescribed formal tradition by interlacing scherzo and finale to create an overall “ideal four-movement shape” (Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin etc., 1914, p. 49). The experimental character of the form was reflected in the working outline that Strauss jotted down on page 32 of his sketchbook immediately after the first drafts of the theme, and in which he set out the features of the form that were not covered

by the classical model (see the description of the sources in the *Comments* at the end of this edition).

With the completion of the final movement, the whole Sonata was essentially finished by 1 November 1887, even though the subsequent revisions still required some time, in particular for the outer movements. It was, however, finished by the beginning of January 1888 at the latest, meaning that Strauss was able to tell his friend Franz Wüllner on 3 January that he had “just finished a violin sonata”. The Munich publisher Joseph Aibl was entrusted with publishing the work. He had already issued a large number of the composer’s early works and was also to publish the tone poems that followed the Violin Sonata, his first opera *Guntram* and a number of songs. Strauss carefully corrected the first proofs between mid-May and mid-June 1888. After this, he wrote on 11 June to Carl Hörburger, the husband of his aunt Bertha: “A Violin Sonata and songs will soon be published by Aibl. [...] The Violin Sonata might even please Uncle Knözinger; nevertheless, I believe it is not bad!” (as in the original letter; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, shelfmark Ana 330, I, Hörburger, no. 7).

The score appeared with a separate violin part at the beginning of July 1888. The date can be ascertained from the composer’s own entry “9 July 88” on the dedication copy, which Strauss sent to his cousin Robert Pschorr (1868–1930), to whom the Sonata is officially dedicated. Its publication was advertised in the *Musikalisches Wochenblatt* on 19 July. In the spring of the following year, a separate edition of movement II of the Sonata was issued with the title “Improvisation” (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, shelfmark 2 Mus.pr. 4035). The publisher presumably anticipated good sales of this, due to its proximity to the correspondingly named popular genre pieces of the time.

The Violin Sonata was premièred on 3 October 1888 as part of a chamber-music evening given by the Heckmann String Quartet in the Kasinosaal in Elberfeld. The violinist Robert Heckmann performed the piece together with the

pianist and kapellmeister Julius Butts. Ten days later Heckmann played the Sonata once again, this time in the Museumssaal in Munich, with the composer at the piano. Over the following years, only a few performances of the Violin Sonata have been documented. Right from the beginning, the work apparently seems to have been overshadowed by the tone poems, but also by smaller works such as the frequently performed song *Ständchen* op. 17 no. 2. One performance that did not go unnoticed by the press was given on 16 May 1890 as part of a benefit concert for the Women’s Home in Weimar, performed again by Strauss at the piano, together with the first violinist of the Hofkapelle in Weimar, Carl Halir. The *Neue Zeitschrift für Musik* of 18 June 1890 wrote favourably: “The concert opened with an ingenious, stimulating composition by our second music director, Herr Strauss, his Sonata op. 18 for Violin and Piano, with which this spirited musician also displayed his skills at the piano, while concert master Halir played the violin. [...] The nobility participated in the lively applause” (vol. 86, p. 297).

Yet overall, the Violin Sonata received a rather restrained reception from the music critics. They acknowledged Strauss’s talent, but criticised what they saw as an excess of means and expression. The critic for the *Signale für die musikalische Welt* thus wrote in November 1888: “There are composers who cannot hold back their excessive urges. Richard Strauss [...] seems to be one of them. [...] There is still a great deal of sparkling juice fermenting in his compositional outpourings, and especially in this sonata. Once this juice has settled down to become clearer, we might expect good things of him, for his talent is unmistakably out of the ordinary. Only excellent players should attempt the above sonata, comprising three extremely extensive movements. And even they will have to practise industriously to be able to overcome the tasks set by the composer” (vol. 46, no. 60, p. 947).

A more detailed description that outlines the strengths and weaknesses of the work can be found in the *Musikalisches*

*Wochenblatt* of 19 June 1890: “The three movements of this sonata by Strauss contain at all events a number of significant and beautiful moments, which although neither new nor exclusive to this composer, nevertheless give pleasure and joy. Among these are the opening motif of the first Allegro, whose energetic and strong character significantly influences the whole movement, then the subsequent, warmly felt, expressive B♭ major song of the violin, the main theme of the fantastical slow movement that is very fittingly described as an improvisation, and, for the most part, the thematic material of the Finale. [...] If only the sonata, that thus by all means has a splendid foundation, were slightly shorter as regards its two outer movements, and some of what is not absolutely necessary were to be cleared away, and if only different rhythmic intentions that have no further purpose and only harm the transparency and clarity, were also to be avoided, it might be an adornment to the genre – of that we have no doubt” (vol. 21, p. 315).

The editor wishes to thank Walter Werbeck (Höxter) for pointing out the sketches and drafts in the sketchbook, as well as all of the libraries mentioned in the *Comments* for kindly placing copies of the sources at our disposal.

Berlin, autumn 2019

Ulrich Krämer

## Préface

Richard Strauss (1864–1949) était encore au seuil de sa percée en tant que compositeur lorsqu’il écrivit, entre le printemps et le début du mois de novembre 1887, son unique Sonate pour violon et piano en Mi♭ majeur op. 18; il était alors âgé de 23 ans et occupait la fonction de troisième chef d’orchestre à

l’opéra de la cour de Munich. Ainsi que le montre la répartition des ébauches figurant dans le cahier d’esquisses de Strauss commencé en mai 1886, elle est contemporaine de certains des *Sechs Lieder von Adolf Friedrich v. Schack* op. 17 et du poème symphonique *Macbeth* op. 23, dont il interrompit la composition au bénéfice de cette Sonate. Le cinquième lied de l’op. 17 (*Nur Mut!*), qui précède immédiatement la Sonate dans son cahier d’esquisses, invite à reconnaître une parenté intime avec la Sonate pour violon non seulement de par sa tonalité, mais également au regard des caractéristiques musicales ainsi que de certains détails comme par exemple la conduite chromatique des parties intermédiaires. En particulier, son thème principal en forme de fanfare dans le mouvement III renvoie expressément l’écoute au flamboyant thème initial du poème symphonique *Don Juan* op. 20 (1888); si l’on croit la littérature consacrée à Strauss, ce thème initial serait dû aux débuts, en août 1887, de sa relation avec celle qui deviendra plus tard son épouse, la chanteuse Pauline de Ahna (cf. Bryan Gilliam, *The life of Richard Strauss*, Cambridge, 1999, pp. 47).

L’élaboration de la Sonate pour violon fait l’objet d’une documentation fournie. Outre la mention des dates d’achèvement de la composition des mouvements I et III dans la partition autographe («7 juin 1887» ou «1<sup>er</sup> novembre 1887»), certains passages de sa correspondance permettant de fixer approximativement la date d’achèvement du mouvement central nous renseignent sur la progression de la composition. C’est ainsi que Strauss écrivit le 23 juin à Lotti Speyer qu’il était «passablement travailleur», et qu’il se consacrait «en ce moment à une pièce pour orchestre, *Macbeth*, [...] et à une sonate pour violon» (cité d’après Artur Holde, *Unbekannte Briefe und Lieder von Richard Strauss*, dans: *Mitteilungen der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft* 20, 1959, pp. 13–15). Le 26 août, il déclara à l’épouse de son mentor Hans von Bülow qu’il avait achevé les deux premiers mouvements de la Sonate pour violon (cf. Franz Trenner, *Richard Strauss*,

*Chronik zu Leben und Werk*, éd. par Florian Trenner, Vienne, 2003, p. 58). Et le 6 septembre, il fit également savoir à ses parents qu’il était «très travailleur» et qu’il avait «déjà terminé l’Andante de la sonate pour violon» (*Briefe an die Eltern 1882–1906*, éd. par Willi Schuh, Zurich, 1954, p. 104).

Avec la Sonate pour violon se referme le cycle d’œuvres avec lesquelles Strauss avait systématiquement «bûché» le canon des formes instrumentales «classiques», du quatuor à cordes à la sonate pour piano et à celle pour violoncelle et piano, au quatuor avec piano, aux concertos pour violon, pour cor et pour piano, et jusqu’à la symphonie. Les œuvres nommées relèvent encore, en grande partie, de sa phase créatrice de jeunesse s’inspirant de Brahms, avant qu’il, sous l’influence du compositeur et violoniste Alexander Ritter ne se tournât vers Liszt et vers Wagner. La nouvelle orientation de sa manière de composer commença avec *Macbeth* et le conduisit à abandonner de manière radicale les modèles formels reçus, au bénéfice d’une conception individuelle entièrement portée par «l’idée musicale et poétique» dans le sens lisztien du terme; Strauss s’est exprimé là-dessus de manière détaillée dans plusieurs de ses lettres. Dans le cadre de ce développement, la Sonate pour violon occupe une place ambivalente: les deux premiers mouvements – un large Allegro de sonate, dont le thème principal et le thème secondaire sont liés l’un à l’autre par le truchement d’une idée lyrique secondaire, et un lied sans paroles en style de nocturne pourvu d’une partie centrale tantôt passionnément animée, tantôt tout en filigranes gracieux – sont en grande partie recouverts de modèles empruntés aux classiques. En revanche, le mouvement final fait exploser le cadre formel imposé en ramenant ensemble le Scherzo et le Finale dans le sens d’un «idéal à quatre mouvements» (Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin etc., 1914, p. 49). Le caractère expérimental de l’organisation formelle trouve son écho dans le projet de déroulement verbal que Strauss nota en annexe aux premières esquisses de thèmes à la page 32

de son cahier d'esquisses et dans lequel il fixa les spécificités du déroulement formel non recouvertes par le modèle classique (voir la description des sources dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Une fois terminé le mouvement final, l'intégralité de la Sonate fut, pour l'essentiel, achevée le 1<sup>er</sup> novembre 1887, même si les ultimes retouches et révisions du mouvement I et du Finale demandèrent encore du temps. Tout fut cependant prêt au plus tard début janvier 1888, si bien que Strauss put déclarer le 3 janvier à son ami Franz Wüllner qu'il «venait de terminer une sonate pour violon». Pour la mise à l'impression, il se fia à l'éditeur munichois Joseph Aibl, chez qui était déjà parue une grande partie de son œuvre de jeunesse, et qui devait éditer également les poèmes symphoniques qui succédèrent immédiatement à la Sonate pour violon, ainsi que son tout premier opéra *Gunttram* et toute une série de lieder. De la mi-mai à la mi-juin 1888 eut lieu la première relecture méticuleuse effectuée par Strauss, à la suite de laquelle le compositeur put confier, le 11 juin, à Carl Hörburger, le mari de sa tante Bertha: «Prochainement vont paraître chez Aibl une sonate pour violon et des lieder. [...] La sonate pour violon devrait même plaire à l'oncle Knözinger; mais pourtant, elle n'est, je crois, pas mal!» (d'après la lettre originale; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cote Ana 330, I, Hörburger, n° 7).

La partition avec partie de violon est parue début juillet 1888. La date peut se déduire de la mention manuscrite «9 juillet 1888» sur l'exemplaire dédié que Strauss fit parvenir à son cousin Robert Pschorr (1868–1930), à qui la Sonate est officiellement dédiée. Le 19 juillet, l'impression fut annoncée dans le *Musikalisches Wochenblatt*. Au printemps de l'année suivante, parut une édition séparée du mouvement II de la Sonate surmontée du titre d'«Improvisation» (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cote 2 Mus.pr. 4035), dont la maison d'édition, sans doute en raison de sa proximité avec de semblables appellations données à des pièces de

genre de l'époque, espérait de profitables ventes.

La création de la Sonate pour violon eut lieu le 3 octobre 1888 dans le cadre d'une soirée de musique de chambre du quatuor Heckmann au «Kasinosaal» d'Elberfeld, par Robert Heckmann au violon et le pianiste et chef d'orchestre Julius Buths au piano. Dix jours plus tard, Heckmann rejoua la Sonate dans la Salle du Musée de Munich avec le compositeur au piano. Dans les années suivantes, on ne signale que peu d'exécutions de cette Sonate. À l'évidence, l'œuvre est restée dès son origine dans l'ombre des poèmes symphoniques, mais aussi d'œuvres de moindre envergure comme le lied si souvent chanté *Ständchen* op. 17 n° 2. Une exécution à laquelle la presse accorda son attention eut lieu le 16 mai 1890 dans le cadre d'un concert de bienfaisance en faveur du foyer pour femmes de Weimar, par le premier violon solo de l'orchestre de Weimar, Carl Halir, encore une fois avec Strauss au piano. La *Neue Zeitschrift für Musik* du 18 juin 1890 en fit un compte-rendu favorable: «Le concert commença avec une composition subtilement intéressante de notre second Capellmeister Herr Strauss, sa Sonate op. 18 pour violon et piano, pour laquelle ce musicien plein d'esprit se manifesta également par son jeu de piano, tandis que Herr Concertmeister Halir tenait la partie de violon. [...] La noblesse régnante prit part aux vifs applaudissements du public» (vol. 86, p. 297).

Généralement parlant, la réception de la Sonate pour violon dans les pages de la critique musicale fut cependant plutôt réservée. D'un côté, on reconnaissait le talent de Strauss, de l'autre, on reprochait une surcharge des moyens et de l'expression. C'est ainsi qu'en jugeait le critique des *Signale für die musikalische Welt* en novembre 1888: «Il y a des compositeurs qui, pris par un besoin d'exubérance, ne peuvent jamais en faire assez. C'est à ceux-là que semble appartenir Richard Strauss. [...] Il reste encore beaucoup de moût frémissant dans ses épanchements, et tel est bien le cas de cette sonate pour violon. Quand il aura mis les choses au clair, il ne faudra en

attendre que du bon, car son talent est indéniable et exceptionnel. Pour se mesurer à la présente sonate, composée de trois mouvements bien trop vastes, seuls pourront se présenter des interprètes exceptionnels, et même ceux-là devront travailler durement pour parvenir à maîtriser les exigences requises par le compositeur» (46<sup>e</sup> année, n° 60, p. 947).

Un compte-rendu détaillé, qui énumère les forces et les faiblesses de l'œuvre, se trouve dans le *Musikalisches Wochenblatt* du 19 juin 1890: «Dans les trois mouvements de cette sonate de Strauss se trouve en tout cas un matériau d'un grand intérêt et d'une grande beauté, qui, sans être neuf ni appartenir entièrement en propre au compositeur, est bien de nature à procurer du plaisir et de la joie. Il en va ainsi du motif initial du premier Allegro, dont le caractère énergique et vigoureux est d'une grande influence sur tout ce mouvement, comme il en va, ensuite, du chant en Sib majeur, expressif et chaleureux, confié au violon, ou encore de l'idée principale du fantastique mouvement lent, désigné à juste titre comme une improvisation, ou, enfin, pour l'essentiel, du matériau thématique du Finale. [...] Si cette sonate, reposant ainsi sur une base totalement pertinente, était quelque peu raccourcie dans ses deux mouvements extrêmes, et si l'on faisait un peu de ménage dans quelques endroits qui ne sont pas absolument nécessaires, si par ailleurs on évitait quelques intentions rythmiques n'ayant pas d'autres buts qu'elles-mêmes, et qui nuisent à la transparence et à la clarté du discours, elle pourrait, nous n'en doutons pas, devenir un joyau de son espèce» (21<sup>e</sup> année, p. 315).

L'éditeur remercie Walter Werbeck (Höxter) pour ses indications sur les esquisses et les ébauches du cahier d'esquisses, ainsi que toutes les bibliothèques nommées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour leur aimable mise à disposition des copies des sources.

Berlin, automne 2019  
Ulrich Krämer