

## Vorwort

Die im Winter 1880/81 entstandene Klaviersonate h-moll op. 5 von Richard Strauss (1864–1949) ist sein einziges Werk dieser Gattung, das der Komponist einer Veröffentlichung für wert befand. Ihr gingen mehrere, zum Teil Fragment gebliebene Sonatinen, einzelne Sonatensätze sowie zwei größer angelegte Sonaten voran – allesamt Versuche, sich das Handwerkliche der Form anzueignen, die von der bloßen Imitation gängiger Muster bis zur eigenständigen Ausgestaltung des Formschemas reichen. Ebenso wie die beiden erwähnten größeren Werke der Gattung (Sonate Nr. I in E-dur von 1877 und Große Sonate Nr. II in c-moll von 1879) könnte auch noch die h-moll-Sonate auf Anregung des Münchener Hofkapellmeisters Friedrich Wilhelm Meyer entstanden sein, der den Gymnasiasten Strauss 1875–80 in Musiktheorie, Komposition und Instrumentation unterrichtete.

Der wichtigste Kritiker dieser Jugendwerke war, von Meyer abgesehen, zweifellos sein Vater Franz, aber Strauss wandte sich häufig an weitere Musiker und Komponisten aus seinem Umkreis zur Begutachtung seiner Werke. So schrieb der eng mit ihm befreundete Ludwig Thuille, nachdem er den laut Autograph am 30. November 1880 beendeten Kopfsatz der h-moll-Sonate kennengelernt hatte, am 9. Dezember an seine Pflegemutter und Förderin Pauline Nagiller: „Richard hat jetzt den ersten Satz einer Klavier-Sonate componirt, der ein seltsames Mischmasch von Stillosigkeit repräsentirt. Er gefällt sich jetzt in allen möglichen Ungeheuerlichkeiten, wobei aber immer der unreife Kindskopf herauslugt“ (nach dem Brieforiginal; München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Ana 493, I, Nr. 1a). Die Beurteilung als „unreif“ mutet auf den ersten Blick seltsam an, da der Briefschreiber nur drei Jahre älter als Strauss war, hat aber insofern einige Berechtigung, als Thuille damals bereits an der königlichen Musikschule in München studierte und wesentlich weiter in Musik-

theorie und damit letztlich auch in der Beherrschung der traditionellen Gattungen und Formen als sein jüngerer Weggefährte war. Man kann annehmen, dass Thuille seine Kritik auch auf die beiden nachfolgenden Sätze ausdehnte (den Schlussdaten im Autograph zufolge am 1. und 9. Januar 1881 beendet) und ferner seine Einwände von anderen Personen aus dem Umkreis geteilt wurden. Jedenfalls entschloss sich Strauss schon sehr bald nach Abschluss dieser dreisätzigen Erstfassung zu einer gründlichen Umarbeitung, die zu einer neuen Niederschrift des Werks führte. Die ersten beiden Sätze wurden an markanten Stellen gekürzt – im Kopfsatz entfiel die zweite Durchführung nach der Reprise, im langsamen Satz wurden die Rahmenteile gestrafft – und an zahlreichen Stellen im Klaviersatz geändert. Der Schlusssatz wurde verworfen und durch zwei neue Sätze, ein Scherzo und ein neues Finale, ersetzt; lediglich das ehemalige Seitenthema wurde als Trio im neuen Scherzo beibehalten.

Offenbar hatte sich die Kritik nicht zuletzt an der dreisätzigen Konzeption unter Verzicht auf ein Scherzo entzündet, die Strauss in der Zweitfassung zugunsten des traditionellen Formschemas änderte. Die neue Version wurde am 15. Februar 1881 abgeschlossen und nun mit einer Widmung an den befreundeten Pianisten Joseph Giehl (1853–93) versehen, der die Sonate in München „an einem seiner Klavierabende im Museum“ gespielt haben soll (vgl. Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin/Leipzig 1914, S. 34). Mit „Museum“ ist ein „Verein für gesellschaftliche Unterhaltung“ gemeint, der seinen Sitz im damaligen Portia'schen Palais in der Promenadenstraße hatte und neben Vorlesungen und Bällen regelmäßig Konzerte veranstaltete (vgl. Georg Kaspar Nagler, *Acht Tage in München. Wegweiser für Fremde und Einheimische*, 2. Abteilung, München<sup>10</sup> 1863, S. 114 f.).

Reaktionen aus Strauss' Freundeskreis auf die Neufassung der Sonate sind nicht bekannt, aber es kann davon ausgegangen werden, dass sie als Fortschritt gegenüber der Erstfassung beurteilt wurde. Denn Strauss entschloss sich, sie dem

Münchener Verlag Joseph Aibl anzubieten, der bereits der Veröffentlichung seines Streichquartetts op. 2 und seiner fünf Klavierstücke op. 3 zugestimmt hatte, die vermutlich im Spätsommer 1881 erfolgte. Die Sonate h-moll erschien bei Aibl spätestens im Mai 1882 (vgl. die Verlagszeige vom 11. Mai 1882 im *Musikalischen Wochenblatt* 12, 1882, S. 240); diese Erstausgabe bildet die Hauptquelle unserer Edition (zu den Quellen und ihrer Bewertung siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Strauss folgte in seiner Sonate deutlich kompositorischen Vorbildern aus der deutschen Klassik und Romantik. So ist der Beginn des Hauptthemas im Kopfsatz dem berühmten Klopfmotiv aus Beethovens Symphonie Nr. 5 entnommen, und die Mittelsätze sowie teilweise auch das Finale erinnern unmittelbar an Felix Mendelssohn Bartholdys Scherzi und *Lieder ohne Worte* (vgl. R. Larry Todd, *Strauss before Liszt and Wagner: Some Observations*, in: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and his Work*, hrsg. von Bryan Gilliam, Durham/London 1992, S. 28–32). Dieser Aspekt spielte allerdings in den zeitgenössischen Besprechungen keine Rolle, vielmehr wurden die guten Ansätze hervorgehoben, zumal angesichts des jugendlichen Alters des Komponisten. So meinte ein Rezensent, in der Sonate gebe sich „eine gewisse Eigenart im Ringen nach Selbständigkeit zu erkennen“, sie sei „gross angelegt, ihr Stil durchgehend edel“ und „charakteristische Momente“ fänden sich „vornehmlich in den beiden letzten Sätzen“ (*Musikalisches Centralblatt* 2, 1882, S. 326). An anderer Stelle wurde der „frische und kräftige Gesamteindruck“ des Kopfsatzes betont, mit dem die folgenden Sätze allerdings nicht ganz mithalten könnten: „Aus innerm Drange ist wohl nur der erste Satz entstanden, wie dies bei den meisten Sonaten, die doch sehr häufig nur ‚Suiten‘ sind, der Fall ist“ (*Signale für die Musikalische Welt* 40, 1882, S. 577). Damit wurde ein wunder Punkt angesprochen, denn in der Erstfassung hatte Strauss im Finale thematische Zitate aus den ersten beiden Sätzen

eingebaut, während er in seiner Neufassung auf eine motivische Verbindung der Sätze verzichtete.

Für die freundliche Bereitstellung von Quellenkopien sei den in den *Bemerkungen* genannten Institutionen und Bibliotheken herzlich gedankt.

München, Frühjahr 2020  
Peter Jost

## Preface

The Piano Sonata in b minor op. 5, composed by Richard Strauss (1864–1949) during the winter of 1880/81, was the only work of this genre that the composer deemed to be worthy of publication. It was preceded by a number of sonatinas which partially remained fragments, individual sonata movements, and two larger-scale sonatas – all of them attempts to acquire the skills necessary for the form, ranging from the mere imitation of common patterns to the autonomous fashioning of the formal scheme. Just as the two above-mentioned larger works of the genre (Sonata no. 1 in E major from 1877 and the Grand Sonata no. 2 in c minor from 1879), the b minor Sonata may have come into being at the suggestion of the Munich court music director Friedrich Wilhelm Meyer, who between 1875 and 1880 gave the grammar school pupil Strauss lessons in music theory, composition and instrumentation.

Apart from Meyer, the most important critic of these early works was doubtlessly his father Franz, although Strauss frequently turned to other musicians and composers in his circle for the evaluation of his works. Thus, after becoming acquainted with the 1<sup>st</sup> movement of the b minor Sonata, which according to the autograph was finished on 30 November

1880, his close friend Ludwig Thuille wrote to his foster mother and patroness Pauline Nagiller: “Richard has now composed the first movement of a piano sonata which represents a strange mish-mash of different styles. He now likes all possible monstrosities, whereby the immature head of the child always peeks out” (quoted after the original letter; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, shelfmark Ana 493, I, Nr. 1a). At first glance, the appraisal as “immature” seems strange, since the letter writer was only three years older than Strauss. However, there is some legitimacy to it, in so far as Thuille was at the time already studying at the Königliche Musikschule (Royal Music School) in Munich, and was substantially further along in music theory, and hence ultimately also in the mastery of the traditional genres and forms than his younger companion. One can assume that Thuille also extended his criticism to the two following movements (according to the autograph, the dates of completion were 1 and 9 January 1881, respectively), and furthermore that his doubts were shared by others in the circle. In any case, very soon after completion of this three-movement first version, Strauss decided upon a thorough revision which led to a new draft of the work. The first two movements were shortened at prominent points – in the 1<sup>st</sup> movement, the second development after the recapitulation was omitted; in the slow movement, the frame sections were tightened up – and the piano writing was changed in numerous passages. The final movement was discarded and replaced by two new movements, a Scherzo and a new finale; only the former subsidiary theme was retained as the Trio in the new Scherzo.

The criticism was apparently sparked not least due to the three-movement conception, dispensing with a Scherzo, which Strauss altered in the second version in favour of the traditional formal scheme. The new version was finished on 15 February 1881, and was now furnished with a dedication to his friend, the pianist Joseph Giehl (1853–93), who is supposed to have played the Sonata in Munich “at one of his piano

recitals in the museum” (see Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin/Leipzig, 1914, p. 34). “Museum” refers to the “Society for Social Entertainment” which was situated in the then Portia’schen Palais on Promenadenstrasse and, in addition to lectures and balls, also organised concerts on a regular basis (cf. Georg Kaspar Nagler, *Acht Tage in München. Wegweiser für Fremde und Einheimische*, 2<sup>nd</sup> section, Munich 101863, pp. 114 f.)

Reactions to the new version of the Sonata from Strauss’s circle of friends are not known, but it can be assumed that it was judged to be an improvement over the first version. For Strauss decided to offer it to the Munich publishing house Joseph Aibl, who had already agreed to publish his String Quartet op. 2 and his five Piano Pieces op. 3, which were presumably released in the late summer of 1881. The Sonata in b minor was issued by Aibl in May 1882 at the latest (cf. the publisher’s advertisement from 11 May 1882 in the *Musikalisches Wochenblatt* 12, 1882, p. 240). This first edition is the primary source for our edition (concerning the sources and their evaluation, see the *Comments* at the end of the present edition).

In his Sonata, Strauss followed clear compositional models from the German Classical and Romantic eras. Thus, the beginning of the main theme of the 1<sup>st</sup> movement is taken from the famous knocking motif of Beethoven’s Fifth Symphony, and the middle movements as well as parts of the finale are entirely reminiscent of Felix Mendelssohn’s scherzos and *Songs without Words* (cf. R. Larry Todd, *Strauss before Liszt and Wagner: Some Observations*, in: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and his Work*, ed. by Bryan Gilliam, Durham/London 1992, pp. 28–32). This aspect, however, hardly played a role in contemporary critiques, but rather the good ideas were stressed, especially in view of the composer’s young age. Thus, a reviewer opined that in the Sonata “a certain character is to be recognised in the struggle for independence”, it is “large-scale, its style noble throughout” and “characteristic moments” are to be

found “above all in the two last movements” (*Musikalisches Centralblatt* 2, 1882, p. 326). In another review the “fresh and powerful overall impression” of the 1<sup>st</sup> movement was emphasised, with which the other movements, however, could not quite keep up: “Presumably only the first movement came into being out of an inner impulse, as is the case in most sonatas which are indeed very often only ‘suites’” (*Signale für die Musikalische Welt* 40, 1882, p. 577). With that a sore point was addressed, for in the first version, Strauss had incorporated thematic quotations from the first two movements in the finale, whilst dispensing with a motivic linking of the movements in his new version.

We would like to thank the institutions and libraries named in the *Comments* for kindly providing copies of the sources.

Munich, spring 2020  
Peter Jost

## Préface

Composée au cours de l’hiver 1880/81, la Sonate pour piano en si mineur op. 5 de Richard Strauss (1864–1949) est la seule œuvre de ce genre que le compositeur ait jugée digne d’être publiée. Elle fut précédée par plusieurs sonatines, restées en partie sous forme de fragments, de quelques mouvements de sonates isolés ainsi que de deux sonates plus longuement structurées – toutes tentatives faites pour acquérir la technique artisanale de la forme et ayant abouti à des imitations pures et simples de modèles courants aussi bien qu’à des interprétations personnelles du schéma formel. Tout comme les deux plus importantes œuvres du genre (la Sonate n° I en Mi majeur de 1877 et la Grande

Sonate n° II en ut mineur de 1879), la composition de la Sonate en si mineur, elle aussi, pourrait avoir été suggérée par le maître de chapelle de la cour de Munich Friedrich Wilhelm Meyer, qui, dans les années 1875–80, enseigna au jeune lycéen Richard Strauss la théorie musicale, la composition et l’instrumentation.

À l’exception de Meyer, le plus important critique de ces œuvres de jeunesse fut sans nul doute son père Franz, mais Strauss se tournait fréquemment vers d’autres musiciens de son entourage pour en recueillir l’avis sur ses compositions. C’est ainsi que Ludwig Thuille, un ami très proche, après avoir pris connaissance du 1<sup>er</sup> mouvement de la Sonate en si mineur, mouvement terminé le 30 novembre 1880 selon le manuscrit autographe, écrivait le 9 décembre à sa mère adoptive et mécène Pauline Nagiller: «Richard vient de composer le premier mouvement d’une sonate pour piano, qui offre un curieux mélange de manque de style. Il se plaint maintenant dans toutes les monstruosité possibles, mais sans effacer pour autant la présence de sa petite tête d’enfant immature» (cité d’après l’original de la lettre; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cote Ana 493, I, Nr. 1a). Le jugement porté sous le terme d’«immature» peut surprendre au premier regard, puisque l’auteur de la lettre n’a que trois ans de plus que Strauss, mais il ne manque toutefois pas de pertinence lorsque l’on considère que Thuille, étant alors déjà étudiant à la Königlich Musikhochschule (École royale de musique) de Munich, se trouvait sans doute notablement plus avancé que Strauss en matière de théorie musicale, et surtout qu’il maîtrisait mieux que son compagnon de route la question des formes et des genres musicaux traditionnels. On peut supposer que Thuille étendit également le champ de sa critique aux deux mouvements suivants (terminés, selon le manuscrit autographe, le 1<sup>er</sup> et le 9 janvier 1881), et que ses objections furent également partagées par d’autres personnes de son entourage. Quoiqu’il en soit, Strauss, ayant à peine terminé cette première version en trois mouvements, décida d’entreprendre une révision fon-

damentale qui conduisit à une nouvelle écriture de l’œuvre. Les deux premiers mouvements furent raccourcis à certains endroits marquants – dans le 1<sup>er</sup> mouvement, suppression du second développement après la réexposition, dans le mouvement lent, la charpente du début et de la fin a été resserrée –, et à de nombreux endroits modifiés dans la partie de piano. Le mouvement final fut mis de côté et remplacé par deux nouveaux mouvements, un Scherzo et un nouveau Finale; seul fut conservé le thème secondaire de la première version, en tant que Trio du nouveau Scherzo.

Manifestement, la critique avait assez vivement réagi à une conception en trois mouvements renonçant à un Scherzo, que Strauss transforma dans la deuxième version au bénéfice du schéma traditionnel. La nouvelle version fut achevée le 15 février 1881, et pourvue alors d’une dédicace au pianiste ami Joseph Giehl (1853–93), qui doit avoir joué la Sonate à Munich dans le cadre de «l’un de ses récitals au Musée» (cf. Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin/Leipzig, 1914, p. 34). Par «Musée», il faut comprendre une «Association de divertissement de société» ayant son siège dans le Palais Portia de la Promenadenstrasse à Munich, et qui, outre des conférences et des bals, organisait régulièrement des concerts (cf. Georg Kaspar Nagler, *Acht Tage in München. Wegweiser für Fremde und Einheimische*, 2<sup>e</sup> section, Munich, 1863, pp. 114 s.).

Les réactions du cercle d’amis de Strauss à la nouvelle version de la Sonate ne sont pas connues, mais il est raisonnable de supposer qu’elle fut perçue comme un progrès par rapport à la première version. Car Strauss se décida à la proposer à la maison d’édition munichoise Joseph Aibl, qui avait déjà accepté de publier son Quatuor à cordes op. 2 et ses cinq Pièces pour piano op. 3, ce qui eut lieu vraisemblablement vers la fin de l’été 1881. La Sonate en si mineur parut chez Aibl au plus tard en mai 1882 (cf. l’annonce de l’éditeur du 11 mai 1882 dans le *Musikalisches Wochenblatt* 12, 1882, p. 240); cette première édition est la source principale de notre édition (sur les sources et leur

évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition).

Strauss, dans sa Sonate, obéit clairement aux modèles compositionnels du classicisme et du romantisme allemands. Ainsi le début du thème principal du 1<sup>er</sup> mouvement est-il emprunté au célèbre motif des «coups» de la 5<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven, tandis que les mouvements centraux et, pour partie, le Finale, évoquent immédiatement les Scherzi de Felix Mendelssohn Bartholdy ainsi que ses *Lieder ohne Worte* (cf. R. Larry Todd, *Strauss before Liszt and Wagner: Some Observations*, dans: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and his Work*, éd. par Bryan Gilliam, Durham/Londres, 1992, pp. 28–32). Cet aspect ne joua du reste aucun rôle dans les appréciations de l'époque, et on releva surtout

la pertinence des approches, notamment en relation avec le jeune âge du compositeur. Un critique remarqua ainsi que, dans la Sonate, «on reconnaissait une certaine manière originale dans la lutte vers une recherche d'autonomie», qu'elle était «d'une grande portée, et son style constamment noble», et que des «moments caractéristiques» se trouvaient «notamment dans les deux derniers mouvements» (*Musikalisches Centralblatt* 2, 1882, p. 326). Ailleurs, on souligne le «sentiment général de fraîcheur et de force» du mouvement initial, dont le caractère ne parvient cependant pas à être conservé dans les mouvements suivants: «La pulsion intérieure n'a présidé à la constitution que du premier mouvement, comme c'est le cas pour la plupart des sonates, qui ne sont en fait le plus

souvent rien d'autre que des “suites”» (*Signale für die musikalische Welt* 40, 1882, p. 577). C'est un point sensible qui est ici touché, car dans la première version, Strauss avait inclus dans le Finale des citations thématiques issues des deux premiers mouvements, alors que, dans la nouvelle version, il a renoncé à toute relation motivique entre les mouvements.

Nous remercions cordialement les institutions et les bibliothèques nommés dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour leur aimable mise à disposition de copies des sources.

Munich, printemps 2020  
Peter Jost



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /

This edition is also available in the Henle Library app:

[www.henle-library.com](http://www.henle-library.com)