

Vorwort

Richard Strauss (1864–1949) komponierte die erste Fassung seiner einzigen Sonate für Violoncello und Klavier F-dur op. 6 im Frühjahr 1881. Von der ersten Niederschrift, deren Sätze mit 5. März, 12. März und 5. Mai 1881 datiert sind, nahm er eine eigenhändige Reinschrift vor. Deren Zweck war vermutlich, sie bei einem Preisausschreiben für neue Violoncello-Werke einzureichen, in dem in sechs Kategorien, darunter „Sonate“, die jeweils beste Komposition prämiert werden sollte (vgl. die Ankündigung in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 76, 1880, S. 554). Ausrichter war ein „Comité“, dem mit Niels Gade, Carl Reinecke und Julius von Bernuth führende Komponisten und Dirigenten der Zeit angehörten. Die Teilnahme an diesem Wettbewerb bestätigte Strauss selbst rückblickend in einem Brief vom 22. Januar 1886 an seinen Vater: „Was die Cellosonate in ihrem Urzustande betrifft, so bin ich mit den damaligen Preisrichtern ganz einverstanden, ich hätte sie auch nicht gekrönt“ (zitiert nach *Richard Strauss. Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, München 1999, S. 235).

Einige Monate vor der Entscheidung der Jury im Juni 1882 wurde die Sonate in München bei einem Wohltätigkeitskonzert am 6. Februar 1882 aufgeführt mit dem Widmungsträger Hanuš Wihan (1855–1920), damals Solo-Cellist im Münchener Hoforchester, und dem Pianisten Joseph Giehl, dem Strauss kurz zuvor seine Klaviersonate op. 5 gewidmet hatte. Trotz der beifälligen Aufnahme bei Publikum und Kritik legte Strauss die Komposition zunächst zur Seite und entschloss sich zu einem nicht genau bestimmbar Zeitpunkt zu einer gründlichen Umarbeitung. Dazu beigetragen haben dürften die Nichtprämiierung beim Wettbewerb, aber auch kritische Einwände aus seinem Umfeld. Strauss' späterer Biograph Willi Schuh zitiert dazu eine Passage aus einem Brief des Vaters an die Mutter, der ohne

konkrete Datumsangabe aus der Zeit „während der Arbeit an der Cellosonate“ stammen soll: „Richard soll nicht zu schnell und nicht zu viel an seiner Sonate arbeiten und soll etwas kritischer zu Werke gehen, denn nicht alles, was einem gerade einfällt, ist auch Wert niedergeschrieben zu werden“ (Willi Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich 1976, S. 70). Man darf annehmen, dass auch die zunehmende Selbstkritik des jungen Strauss eine Rolle gespielt haben wird, denn wie zuvor bei der Klaviersonate op. 5 entschloss er sich zu einer umfassenden Neugestaltung. Den Kopfsatz unterzog er einer tiefgreifenden Revision, die sich insbesondere auf den Klaviersatz und die Harmonik erstreckte, und die beiden nachfolgenden Sätze ersetzte er sogar durch Neukompositionen. Ein Vergleich der beiden Fassungen ist seit Kurzem durch die postume Veröffentlichung der ursprünglichen Version im Rahmen der *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss* (Bd. VI/4: *Werke für ein Streichinstrument und Klavier*, hrsg. von Florence Eller/Andreas Pernpeintner/Stefan Schenk, Wien 2019, S. 1–50) leicht möglich. Da das Autograph der Neufassung nicht erhalten ist, sind die Abschlussdaten der überarbeiteten oder neu komponierten Sätze nicht überliefert. Laut seinem ersten Biographen Max Steinitzer brachte Strauss die zweite Fassung im Herbst und Winter 1882/83 zu Papier (vgl. Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin/Leipzig 1914, S. 40).

Spätestens im Frühsommer 1883 dürfte Strauss diese zweite Fassung der Cellosonate dem Münchener Verlag Joseph Aibl angeboten haben, denn am 11. Juli äußerte er gegenüber seinem Vater seine Freude über die Annahme des Werks (vgl. Richard Strauss, *Briefe an die Eltern 1882–1906*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich/Freiburg i. Br. 1954, S. 22). Anfang Oktober des Jahres erschien sie im Druck (vgl. die Ankündigung von Opus 6 als „soeben erschienen“ in der Annonce des Verlags am 4. Oktober, in: *Musikalisches Centralblatt* 3, 1883, S. 389). Diese Erstausgabe bildet die Hauptquelle der hier edierten zweiten Fassung (zu den Quel-

len und ihrer Beurteilung siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Die Reaktion in der Musikpresse war recht verhalten: „Der Componist soll noch sehr jung sein; da ist es denn zum Verwundern, dass seine Sonate so viele kopfmusikalische Elemente enthält, während sonst die Jugendcompositionen die merkbare Reflexionsthätigkeit ausschließen pflegen“ (*Signale für die Musikalische Welt* 42, 1884, Nr. 16, S. 251). An anderer Stelle heißt es sogar: „Ueberhaupt erscheint die musikalische Ausbildung des jungen Componisten noch keineswegs als abgeschlossen, es spricht im Ganzen mehr noch die grosse natürliche Beanlagung, das frische melodische Talent als die Fertigkeit in der Satzkunst an“ (*Allgemeine deutsche Musikzeitung* 10, 1883, S. 465).

Gut zwei Monate nach der Veröffentlichung, am 8. Dezember 1883, gelangte die Neufassung in Nürnberg mit Wihan und der Pianistin Hildegard von Königsthal zur Uraufführung und erhielt beifällige Anerkennung: „Der Componist dieses Opus ist ein noch sehr junger Mann, hat aber in diesem Werke hohe musikalische Anlagen und originelle Erfindungsgabe gezeigt“ (*Nürnberger Anzeiger*, 11. Dezember 1883, S. 2). Der wirkliche Durchbruch der Sonate gelang aber erst unter der Mitwirkung des Komponisten selbst während dessen ausgedehnter Reise nach Leipzig, Dresden und Berlin im Winter 1883/84. Zweck der Reise war es, sich als Pianist und Komponist zu präsentieren, Kontakte zu knüpfen und Aufführungen eigener größerer Werke in die Wege zu leiten. Strauss erreichte, dass die Cellosonate mehrfach in Dresden und Berlin gespielt wurde, wobei er dreimal selbst den Klavierpart übernahm. Der Erfolg war, folgt man Strauss' Briefen an seine Eltern, überwältigend. So schreibt er nach der Aufführung am 19. Dezember in Dresden mit dem Cellisten Ferdinand Böckmann: „Also meine Sonate hat außerordentlich gefallen, sie wurde kolossal applaudiert, von allen Seiten wurde mir gratuliert, und es herrscht nur eine Stimme über das Ganze. Böckmann, der sie ganz wunderschön geegigt hat, war seelenvergnügt, und die Sonate gefiel ihm

sehr, er wird sie noch in einer Triosoiree oder Produktionsabend spielen“ (Brief an die Mutter vom 22. Dezember 1883, *Briefe an die Eltern*, S. 29). Strauss selbst führte sie auch in den kommenden Jahren noch mehrfach mit Erfolg auf.

Mit der Abkehr vom klassisch-romantischen Sonatensatz zugunsten der neuen Gattungen Symphonische Dichtung und Musikdrama im Sog der Wagner-Liszt-Schule ab Ende der 1880er-Jahre wuchs aber auch die Selbstkritik an diesem Werk. Nach einer Aufführung der Cellosonate im Rahmen eines Konzerts des Liszt-Vereins in Leipzig am 31. März 1890 äußerte Strauss: „– was mir furchtbar komisch vorkam, so mit allem Ernst den Leuten ein Stück vorzuspielen, an das man selbst nicht mehr glaubt“ (zitiert nach Steinitzer, S. 117). Neben der Violinsonate op. 18 war die Cellosonate zu Lebzeiten des Komponisten dennoch wohl das beliebteste Kammermusikwerk aus seiner Feder.

Stilistisch kann die Sonate ihre Herkunft aus der romantischen Tradition nicht leugnen. So sind – ungeachtet bereits ausgeprägter individueller Züge vor allem im Hinblick auf Ausdruckskraft, Schwung und rhythmische Zuspitzung – Einflüsse von Mendelssohn und Schumann in der Themenbildung und -verarbeitung unverkennbar. Der Verzicht auf einen eigenen Scherzo-Satz führt zu einer Durchdringung des Finales mit Scherzo-Elementen, die gleich zu Beginn das Hauptthema dominieren.

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

München, Herbst 2020
Peter Jost

Preface

Richard Strauss (1864–1949) composed the first version of his only Sonata for violoncello and piano op. 6 in F major, in the spring of 1881. Its three movements are dated 5 March, 12 March and 5 May 1881 in the first draft. Strauss made a fair copy of this draft, presumably to enter it into a competition for new cello works in which a prize was to be awarded for the best composition in six categories including “Sonata” (cf. the announcement in: *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 76, 1880, p. 554). It was organised by a “Comité” that included leading composers and conductors of the time such as Niels Gade, Carl Reinecke and Julius von Bernuth. In a letter to his father of 22 January 1886, Strauss confirmed that he had indeed participated in just this competition: “As far as the cello sonata in its original state is concerned, I am entirely in agreement with the adjudicators of the time; I also would not have given it a prize” (as cited in *Richard Strauss. Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, Munich, 1999, p. 235).

Several months before the jury’s decision in June 1882, the Sonata was performed in Munich at a charity concert on 6 February 1882 by its dedicatee Hanuš Wihan (1855–1920), then solo cellist in the Münchener Hoforchester, and the pianist Joseph Giehl, to whom Strauss had recently dedicated his Piano Sonata op. 5. In spite of a positive reception by the audience and the critics, Strauss initially put the composition aside. At a point in time that can no longer be ascertained, he decided to undertake a thorough revision of it. The failure to win a prize in the competition undoubtedly contributed to this decision, as did critical objections from those around him. Strauss’s later biographer Willi Schuh cited a passage from a letter by his father to his mother, which was undated but is believed to have been written “during the work on the cello sonata”: “Richard should not work too

quickly and not too much on his sonata, and should approach it more critically, for not everything that happens to come to mind is also worth being written down” (Willi Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zurich, 1976, p. 70). One can also assume that the increasing self-criticism of the young Strauss played a role, for he decided to subject the Cello Sonata to a comprehensive restructuring, just as he had undertaken with his Piano Sonata op. 5. His radical revision of the 1st movement particularly involved the piano writing and the harmony, and he then even replaced the two subsequent movements with new ones. A comparison of the two versions has recently become possible thanks to the posthumous publication of the original version in the *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* (vol. VI/4: *Werke für ein Streichinstrument und Klavier*, ed. by Florence Eller/Andreas Pernpeintner/Stefan Schenk, Vienna, 2019, pp. 1–50). Since the autograph of the new version has not been preserved, the completion dates of the revised and newly composed movements have not come down to us. According to his first biographer, Max Steinitzer, Strauss committed the second version to paper in the autumn and winter of 1882/83 (cf. Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin/Leipzig, 1914, p. 40).

Strauss probably offered this second version of the Cello Sonata to the Munich publishing house of Joseph Aibl in the early summer of 1883 at the latest, for on 11 July he expressed his joy to his father over their acceptance of the work (cf. Richard Strauss, *Briefe an die Eltern 1882–1906*, ed. by Willi Schuh, Zurich/Freiburg i. Br., 1954, p. 22). It appeared in print in early October of that year (see the announcement of opus 6 as “just issued” in the publisher’s advertisement on 4 October, in: *Musikalisches Centralblatt* 3, 1883, p. 389). This first edition is the primary source for the second version presented here (concerning the sources and their evaluation, see the *Comments* at the end of the present edition). The reaction in the music press was rather restrained: “The composer is still supposed to be very

young; it is therefore surprising that his Sonata contains so many laboured musical elements, whereas early works otherwise tend to exclude perceptible instances of reflection” (*Signale für die Musikalische Welt* 42, 1884, no. 16, p. 251). Another critic wrote: “In general, the musical training of the young composer seems by no means to have been concluded; on the whole, it speaks more for great natural ability and fresh melodic talent than proficiency in the art of composition” (*Allgemeine deutsche Musikzeitung* 10, 1883, p. 465).

Some two months after its publication, the new version was première on 8 December 1883 in Nuremberg by Wihan and the pianist Hildegard von Königsthal, and received a positive reception: “The composer of this opus is still a very young man, but has shown in this work great musical talent and original inventiveness” (*Nürnberger Anzeiger*, 11 December 1883, p. 2). The Sonata’s real breakthrough occurred only with the participation of the composer himself during his extended journey to Leipzig, Dresden and Berlin in the winter of 1883/84. The purpose of the trip was to present himself as pianist and composer, to establish contacts and to arrange performances of several larger works. Strauss succeeded in having the Cello Sonata played a number of times in Dresden and Berlin, whereby he assumed the piano part himself three times. The success, if one believes Strauss’s letters to his parents, was overwhelming. Thus, after the performance on 19 December 1883 in Dresden with the cellist Ferdinand Böckmann, he wrote: “Well, my Sonata was extraordinarily well received. It was tremendously applauded. I was congratulated on all sides, and everyone was of one mind about it all. Böckmann played it very beautifully, was thoroughly happy, and the Sonata pleased him greatly. He will play it again in a trio soiree or recital” (letter to his mother from 22 December 1883, *Briefe an die Eltern*, p. 29). Strauss performed it with success many times in the following years.

However, when he turned away from Classical-Romantic sonata form in fa-

vour of the new genres of symphonic poem and music drama in the wake of the Wagner-Liszt school in the late 1880s, Strauss became increasingly self-critical of this work. After a performance of the Cello Sonata at a concert of the Liszt Society in Leipzig on 31 March 1890, Strauss opined: “What seemed so terribly ironic to me was playing in all seriousness for the people a piece in which one no longer believes” (cited after Steinitzer, p. 117). Together with the Violin Sonata op. 18, the Cello Sonata was nevertheless probably Strauss’s most popular chamber work during his own lifetime.

In terms of style, the Sonata cannot deny its origins in the Romantic tradition. The influence of Mendelssohn and Schumann remains unmistakable in how Strauss fashions and treats his themes – despite the work already possessing distinctive individual characteristics, above all in its expressive power, momentum and rhythmic intensity. The eschewal of a scherzo movement leads to a permeation of the finale with scherzo elements that dominate the main theme from the beginning.

We thank all the institutions and libraries mentioned in the *Comments* for providing copies of the sources.

Munich, autumn 2020

Peter Jost

Préface

Richard Strauss (1864–1949) composa la première version de son unique Sonate pour violoncelle et piano en Fa majeur op. 6 au printemps 1881. En effet, les mouvements sont datés respectivement du 5 mars, 12 mars et 5 mai 1881 dans le premier manuscrit, dont le compositeur réalisa lui-même une copie au propre. Celle-ci était sans doute des-

tinée à être soumise au jury d’un concours d’œuvres nouvelles pour violoncelle récompensant la meilleure composition dans six catégories différentes, dont la catégorie «Sonate» (cf. l’annonce dans: *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 76, 1880, p. 554). Le «Comité» d’organisation de ce concours comptait parmi ses rangs des compositeurs et chefs d’orchestre réputés de l’époque, en particulier Niels Gade, Carl Reinecke et Julius von Bernuth. Strauss lui-même confirma rétrospectivement sa participation à ce concours dans une lettre adressée à son père datée du 22 janvier 1886: «Concernant la sonate pour violoncelle dans son état initial, je suis en parfait accord avec les jurés de l’époque, je ne l’aurais pas primée non plus» (cité d’après *Richard Strauss. Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, Munich, 1999, p. 235).

Le 6 février 1882, quelques mois avant la décision du jury qui devait intervenir en juin de la même année, la Sonate fut jouée à Munich à l’occasion d’un concert de charité, par son dédicataire, Hanuš Wihan (1855–1920), alors violoncelle solo du Münchener Hoforchester, et le pianiste Joseph Giehl, à qui Strauss avait dédié sa Sonate pour piano op. 5 peu de temps auparavant. Malgré l’accueil favorable du public et de la critique, Strauss mit ensuite sa composition de côté avant de décider de la réviser en profondeur, à un moment impossible à déterminer avec précision. Son échec au concours contribua probablement à cette décision, ainsi que certaines critiques émanant de son entourage. Le biographe de Strauss, Willi Schuh, cite un passage d’une lettre adressée par le père du compositeur à la mère, remontant à l’époque «où il travaillait à la sonate pour violoncelle», sans que la date n’en soit véritablement précisée: «Richard ne devrait ni se précipiter ni travailler trop longtemps à sa sonate et ferait bien d’exercer davantage son sens critique, car tout ce qui vient à l’esprit ne vaut pas la peine d’être écrit» (Willi Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zurich, 1976, p. 70). On peut supposer que l’auto-critique croissante du jeune Strauss

ait également joué un rôle, car il décida d'entreprendre une refonte complète de sa Sonate pour violoncelle, ainsi qu'il l'avait déjà fait pour la Sonate pour piano op. 5. Il soumit le 1^{er} mouvement à une révision approfondie, remaniant notamment la partie de piano et l'harmonie, et alla jusqu'à remplacer entièrement les deux mouvements suivants par de nouvelles compositions. La comparaison entre les deux versions est facilitée depuis peu grâce à la publication posthume de la version originale dans le cadre de l'édition critique des œuvres de Richard Strauss (*Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss*, vol. VI/4: *Werke für ein Streichinstrument und Klavier*, éd. par Florence Eller/Andreas Pernpeintner/Stefan Schenk, Vienne, 2019, pp. 1–50). Le manuscrit autographe de la nouvelle version n'étant pas parvenu à la postérité, les dates d'achèvement de la révision ou de la composition des nouveaux mouvements restent inconnues. Selon Max Steinitzer, son premier biographe, Strauss entreprit d'écrire la deuxième version au cours de l'automne et de l'hiver 1882/83 (cf. Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin/Leipzig, 1914, p. 40).

Cette deuxième version de la Sonate pour violoncelle fut probablement proposée par Strauss à l'éditeur munichois Joseph Aibl au plus tard au début de l'été 1883. En effet, le 11 juillet, il fit part à son père de sa joie d'avoir vu l'œuvre acceptée (cf. Richard Strauss, *Briefe an die Eltern 1882–1906*, éd. par Willi Schuh, Zurich/Fribourg e. Br., 1954, p. 22). La Sonate fut publiée au début du mois d'octobre de la même année (cf. la mention «vient de paraître» dans l'annonce de l'éditeur du 4 octobre relative à l'opus 6, dans: *Musikalisches Centralblatt* 3, 1883, p. 389). Cette première édition constitue la source principale de la deuxième version éditée ici (concernant les sources et leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). La réaction de la presse musicale fut plutôt réservée: «On dit que le compositeur est encore très jeune. Il est donc surprenant que sa sonate contienne autant d'éléments recherchés alors que les compositions de

jeunesse excluent généralement tout caractère intellectuel apparent» (*Signale für die Musikalische Welt* 42, 1884, n° 16, p. 251). On peut même lire dans un autre journal: «Globalement, l'éducation musicale du jeune compositeur semble encore incomplète, ce sont davantage ses grandes dispositions naturelles et la fraîcheur de son talent mélodique qui retiennent l'attention, plutôt que son habileté dans l'art de la composition» (*Allgemeine deutsche Musikzeitung* 10, 1883, p. 465).

La nouvelle version fut créée à Nuremberg le 8 décembre 1883, soit deux bons mois après sa publication, avec Wihan et la pianiste Hildegard von Königsthal, et reçut un accueil favorable. «Le compositeur de cet opus est encore un très jeune homme, mais il a fait preuve dans cette œuvre de grandes qualités musicales et d'une inventivité originale» (*Nürnberger Anzeiger*, 11 décembre 1883, p. 2). Cependant, la Sonate ne fit sa véritable percée qu'avec la participation du compositeur en personne, lors de son long voyage à Leipzig, Dresde et Berlin entrepris au cours de l'hiver 1883/84 dans l'objectif de se faire connaître en tant que pianiste et compositeur, d'établir des contacts et de planifier des exécutions de ses œuvres majeures. Strauss réussit à faire jouer la Sonate pour violoncelle plusieurs fois à Dresde et à Berlin, interprétant lui-même la partie de piano à trois reprises. Selon les lettres de Strauss à ses parents, ce fut un énorme succès. Après l'exécution du 19 décembre à Dresde avec le violoncelliste Ferdinand Böckmann, il écrivit: «Eh bien, ma sonate a été extrêmement bien accueillie, elle a été applaudie de façon colossale, j'ai été félicité de toutes parts et il n'y a aucune voix discordante. Böckmann, qui l'a jouée magnifiquement, en était très heureux, il aime beaucoup la sonate et la rejouera lors d'une soirée en trio ou d'un concert de production» (lettre à sa mère du 22 décembre 1883, *Briefe an die Eltern*, p. 29). Strauss lui-même l'interpréta encore plusieurs fois avec succès au cours des années suivantes.

Cependant, avec le renoncement de la forme sonate classique-romantique au profit des nouveaux genres du poème symphonique et du drame musical, dans

le sillage de l'école Wagner-Liszt, à partir de la fin des années 1880, le regard de Strauss sur son œuvre se fit de plus en plus critique. Strauss déclara un jour, après avoir joué la Sonate pour violoncelle dans le cadre d'un concert de la société Liszt à Leipzig le 31 mars 1890: «– ce qui me parut particulièrement étrange fut de jouer avec sérieux devant un public une pièce à laquelle soi-même on ne croit plus» (cité par Steinitzer, p. 117). Outre la Sonate pour violon op. 18, la Sonate pour violoncelle fut probablement l'œuvre de musique de chambre du compositeur la plus populaire de son vivant.

Sur le plan stylistique, la Sonate ne peut nier puiser ses origines dans la tradition romantique. Malgré certaines caractéristiques personnelles déjà prononcées, notamment en termes de puissance expressive, de verve et d'intensification rythmique, l'influence de Mendelssohn et de Schumann est indéniable dans la conception et le traitement des thèmes. L'absence de mouvement scherzo indépendant conduit à une imprégnation du finale par des éléments de scherzo qui dominent d'emblée le thème principal dès le début.

Nous remercions les institutions et les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour l'aimable mise à disposition des copies des sources.

Munich, automne 2020

Peter Jost