

## Vorwort

Antonín Dvořák (1841–1904) komponierte sein Violoncellokonzert h-moll op. 104 am Ende seines mehrjährigen Amerika-Aufenthaltes im Winter 1894/95. Dank der intensiven Korrespondenz des Komponisten mit Familie und Freunden in der böhmischen Heimat sind wir über die Entstehung fast minutiös informiert: Am 2. November 1894 erwähnt er der Familie gegenüber erstmals konkret das Violoncello als mögliches Soloinstrument für ein neues Konzert, Anfang Dezember berichtet er mehreren Freunden von der Arbeit an einem Cellokonzert, am 28. des Monats schreibt er seinem Verleger Fritz Simrock „Ich habe schon zwei Sätze meines Violoncellkonzertes fertig“ und plant für das Ende der Saison sogar bereits eine Aufführung (*Antonín Dvořák. Korrespondenz und Dokumente*, hrsg. von Milan Kuna et al., Bd. 3, Prag 1989, S. 347).

Akribische Datierungen in den erhaltenen Skizzen und der autographen Partitur zum Konzert bestätigen die brieflichen Berichte: Auf eine am 8. November entstandene erste Verlaufsskizze zum Kopfsatz, die zunächst in d-moll ansetzt, dann in h-moll neu beginnt, folgte zwischen dem 18. November und 12. Dezember die erste Partiturniederschrift. Das in einem ersten Notat noch „Lento“ überschriebene Adagio wurde bis zum 30. Dezember in Partitur gesetzt. Der am 1. Januar 1895 begonnenen Verlaufsskizze zum Finale folgte ab dem 12. Januar die Partiturniederschrift, an deren Schluss Dvořák festhielt: „Gott sei Dank! Beendet in New York am 9. Februar 1895 am Geburtstag unseres [Sohnes] Otáček am Samstag früh um 11½ Uhr“ (im Original Tschechisch; zu den Quellen siehe auch die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Am 25. Februar 1895 meldete er der Familie voller Stolz: „Das Konzert ist gottlob fertig, aber hie und da berichtige ich, wo sich was machen lässt. Es sind nur Kleinigkeiten. Ich spielte das Konzert Schroeder aus Boston vor, Cellist vom

Kneisel-Quartett, alle vier waren bei uns, das ganze Quartett, dann spielte ich es dem Virtuosen Hollmann aus London vor, er ist gerade hier – und allen gefällt es maßlos und sie sagen ihm eine glänzende Zukunft voraus“ (im Original Tschechisch; *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 3, S. 383). Mit dem Cellisten Alwin Schroeder tauschte Dvořák damals offenbar (vielleicht in Vorbereitung der geplanten Aufführung?) sogar Material aus: Aus dem Besitz Schroeders ist eine Abschrift der Solostimme erhalten, die jene im Februar 1895 erwähnte, im Autograph offenbar in roter Tinte vorgenommene Revision bereits enthält. Zugleich lassen drei Stellen mit Leertakten in den Ecksätzen (Satz I, T. 158–171 und 285–298, sowie Satz III, T. 177–188) erkennen, dass die Gestaltung der Solostimme zu diesem Zeitpunkt noch nicht endgültig fixiert war.

Die 1895 in Amerika geplante Aufführung fand offenbar nicht statt. Vielmehr überarbeitete Dvořák das Konzert nach seiner endgültigen Rückkehr in die böhmische Heimat im Frühjahr des Jahres gemeinsam mit dem Cellisten des Böhmisches Streichquartetts Hanuš Wihan (1855–1920), dem das Werk auch gewidmet ist: Zahlreiche Eintragungen zum Solopart, die von Dvořák und Wihan im Partiturautograph mit Bleistift und Tinte, teils in mehreren Schreibsichten und auf bis zu vier Systemen festgehalten werden, bezeugen die intensive Diskussion, bei der es meist um die optimale Gestaltung figurativer Passagen ging. So sind im Kopfsatz auch jene Überleitungstakte (T. 158 ff. und 285 ff.), die in der frühen Abschrift leer geblieben waren, mit verschiedenen Versionen gefüllt (siehe Frontispiz): Dvořák hatte zunächst schlichtere Figurationen vorgesehen, die originellen Akkordbrechungen in 16tel-Sextolen wurden erst von Wihan eingetragen. Besonders die beiden Ecksätze weisen zahlreiche größere und kleinere Eingriffe dieser Art auf. Meist ist die von Wihan eingetragene, virtuosere Version die endgültige, mitunter bleiben auch zwei Alternativen bestehen, von denen Dvořáks schlichte-

re Version jeweils als Ossia bezeichnet wird (Satz I, T. 327–340, Satz III, T. 187–202). Im Mittelsatz beschränken sich Wihans Eingriffe fast ausschließlich auf den „quasi Cadenza“-Abschnitt (ab T. 107), dem er durch die raffinierte Kombination von Doppelgriffen und Pizzicato der linken Hand seinen besonderen Charakter gibt. Insgesamt scheinen sich Wihans Vorschläge nicht auf die Solostimme beschränkt zu haben, mitunter finden sich im jeweiligen Kontext auch Änderungen im Orchester von seiner Hand (vgl. dazu ausführlich Jan Smaczny, *Dvořák: Cello Concerto*, Cambridge 1999, insbesondere S. 86–90).

Zudem ersetzte Dvořák im Juni 1895 im Finale die ursprünglich vergleichsweise kurze und abrupt endende Coda durch eine längere Version (95 statt 40 Takte; ab T. 449). In dieser klingen im Orchester Reminiszenzen an Motive der ersten beide Sätze an – darunter auch die melancholische Melodie aus dem Mittelteil des Adagios (T. 42 ff.), die auf Dvořáks Lied „Lasst mich allein“ (aus den *Vier Liedern* op. 82) zurückgeht. Ein Beweggrund für diese Änderung mag der Tod der ihm sehr nahestehenden Schwägerin Josefina Kounicová im Vormonat gewesen sein: „Lasst mich allein“ soll ihr Lieblingslied gewesen sein und wurde möglicherweise aus diesem Grund auch zum Thema des zweiten Satzes.

Im Juli studierte Wihan das Konzert bereits ein und korrespondierte mit Dvořák über Aufführungsmöglichkeiten, Ende August berichtete der Komponist seinem Verleger: „Ich habe jetzt das Cellokonzert, Part. und Stimmen (die Prinzipalstimme mit Finger- und Bogenbezeichnungen hat Prof. Wihan, die er selbst gemacht).“ Die endgültig fixierte Solostimme lag ihm also nicht vor, weswegen er Simrock aufforderte, direkt mit Wihan zu klären, „ob er Ihnen die Prinzipalstimme geben kann, so wie wir es gespielt haben, Bogen und Fingerbezeichnung und alle Änderungen“ (Brief an Simrock vom 28. August 1895, *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 3, S. 415 f.). Den von Simrock gewünschten Klavierauszug stellte der

Komponist im September auf Schloss Lužany fertig, wo er nochmals mit Wihan – auch zum Durchspielen des Konzerts – zusammentraf. Dies mündete offenbar in eine allerletzte Revision im Partiturautograph, bei der Dvořák im Kopfsatz das berückende Cantabile-Motiv und die reizvoll kontrastierenden *fz*-Akkorde in T. 166–176 (und an der analogen Stelle in der Reprise, T. 293–302) auch mit einer veränderten Begleitung versah, die im kurz zuvor fertiggestellten Klavierauszug dieses Satzes noch nicht zu finden ist.

Aber es kam auch zu Meinungsverschiedenheiten mit Wihan, sodass Dvořák sich aufgebracht an den Verleger wandte: „Manche von den Passagen gefallen mir nicht – und ich muß darauf bestehen, daß mein Werk so gedruckt wird, wie ich es geschrieben habe. Es können ja auch diejenigen Stellen in zwei Systemen gedruckt werden, die leichtere und schwerere Spielart. Überhaupt gebe ich Ihnen das Werk nur dann, wenn Sie sich verpflichten, das [sic] niemand, auch mein verehrter Freund Wihan, keine Änderung macht ohne mein Wissen und Erlaubnis, also auch keine Kadenz, die Wihan im letzten Satz gemacht hat“ (Brief an Simrock vom 3. Oktober 1895, *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 3, S. 422; zur Edition der Kadenz vgl. Klaus Döge, „... dass es unmöglich ist – so ein Stück zuzuflickern.“ *Bemerkungen zu Hanuš Wihans Kadenz zum Violoncellokonzert h-Moll, op. 104, von Antonín Dvořák*, in: *Hudební věda*, Jg. 38/3–4, 2001, S. 416–429). „Was denken Sie denn von mir?? Ich werde doch nicht ein Werk von Ihnen mit willkürlichen Änderungen anderer edieren“, entgegnete Simrock umgehend und führte aus: „In der Prinzipalstimme ist es ja leicht, etwaige ‚ossia‘ mit kleineren Noten über die Originallesart zu stechen. Es muss in der Prinzipalstimme nur ganz deutlich angegeben sein, was Ihr Original und was ‚ossia‘ (von Wihan) ist“ (Brief von Simrock vom 4. Oktober 1895, *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 7, 1999, S. 421).

Vermutlich ist dies der Grund, warum Dvořák dann für die Solostimme doch

noch eigenhändig eine Stichvorlage erstellte. Am 7. Oktober schrieb er an Simrock: „Ich revidiere nun alles und noch einige Änderungen im Orkester [sic] habe ich gemacht, und so hoffe ich, wenn wir uns verständigen, daß Sie bis Samstag alles in Berlin haben. Seit gestern und heute schreibe ich unaufhörlich an der Prinzipalstimme und bin schon ganz müde“ (*Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 3, S. 424). Obwohl Simrock bei Erhalt der Stichvorlagen Ende Oktober beklagt, die Orchesterstimmen seien „schauerlich geschrieben und absolut nicht stichfertig“, sodass das gesamte Material noch einmal mit der Partitur abgeglichen werden musste (Brief vom 25. Oktober 1895, *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 7, S. 424), zahlte er das von Dvořák geforderte Honorar (6.000 Mark für das Konzert op. 104 und das *Te Deum* op. 103 zusammen) und machte sich unverzüglich an die Arbeit. Im Januar 1896 erschien der Klavierauszug, bis März folgten Partitur und Orchesterstimmen.

Während Simrock in seinem Schreiben davon ausging, dass Wihans Alternativen im Druck – nur in der Einzelstimme – als Ossia wiederzugeben seien, Dvořáks „Original“ dagegen im Haupttext stehen solle, präsentiert sich in (allen) Erstausgaben das umgekehrte Bild: Die virtuosere, auf Wihan zurückgehende Version steht jeweils im Haupttext – so wie es auch die Einträge in der autographen Partitur vorsehen. Da die Stichvorlagen heute alle verschollen sind, können wir nur vermuten, dass Dvořák dies in der autographen Solostimme so fixierte und damit auch in diesen Fällen Wihans Vorschlägen Vorrang gab. An einer Stelle muss die Gewichtung der Alternativen jedoch offen oder unklar geblieben sein: Kurz vor Beginn der Reprise im Kopfsatz (T. 257–260) überliefern frühe Auflagen der Solostimme zwei verschiedene Varianten, ohne dass Herkunft und Gültigkeit der leichteren davon klar bestimmbar ist (siehe die ausführliche Diskussion in den *Bemerkungen*). Erst in späteren, nach Dvořáks Tod erschienenen Auflagen der Erstausgabe, sind beide Varianten wiedergegeben, wobei wiederum die leichtere als

Ossia erscheint. Nicht zufällig hat es sich genau an dieser kadenzartigen Stelle unter Cellisten eingebürgert, eigene Wege zu gehen, wie Aufnahmen des Werks seit Pablo Casals und Emanuel Feuermann bis in die heutige Zeit bezeugen (vgl. auch die Alternative von Steven Isserlis in der bezeichneten Einzelstimme).

Die Uraufführung des Cellokonzerts fand überraschenderweise ohne den Widmungsträger Wihan statt: Bereits Anfang November 1895 hatte Dvořák vom Sekretär der London Philharmonic Society, Francesco Berger, eine Einladung erhalten, dort sein neues Konzert aufzuführen, und natürlich Wihan als Solisten vorgeschlagen. Als klar wurde, dass Wihan zum gegebenen Zeitpunkt im März 1896 gar nicht verfügbar sein würde, wollte Dvořák die Uraufführung zunächst verschieben, ließ sich dann jedoch von Berger überzeugen, dass man sie mit Leo Stern als Solisten durchführen sollte. Stern reiste daraufhin für mehrere Wochen nach Prag, um das Konzert mit dem Komponisten zu studieren, bevor man gemeinsam nach London aufbrach. Die intensive Vorbereitung verlief zu Dvořáks vollster Zufriedenheit. Am 18. März berichtete er von den Londoner Proben: „Das Orchester ist gut und der Herr Solist Mr. Stern spielt sehr gut“ (im Original Tschechisch; Brief an Jindřich Geisler, *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 4, 1995, S. 22 f.). Die Uraufführung am folgenden Tag fand der Presse zufolge eine positive, wenn auch nicht überschwängliche Aufnahme.

Dvořák selbst war so zufrieden mit Sterns Ausführung des Soloparts, dass er auch die erste Prager Aufführung am 11. April mit ihm besetzte. Noch im selben Jahr spielte Stern das Werk zudem in Leipzig und erneut in London. Im Herbst 1896 machten führende Cellisten wie Julius Klengel, Robert Hausmann und Hugo Becker das Werk in Deutschland bekannt, im Dezember erklang es in New York (mit Franz Listemann) und Boston (mit Alwin Schroeder) und eroberte binnen kurzem die ganze (Cello-)Welt. Hanuš Wihan jedoch sollte es erst Jahre später gemeinsam mit Dvo-

řák aufführen: in einem Konzert der Budapester Philharmonischen Gesellschaft am 20. Dezember 1899. Zu diesem Zeitpunkt war Dvořáks Cellokonzert bereits zu einem Eckpfeiler des Repertoires geworden, der es bis heute geblieben ist.

Hanuš Wihans originaler Fingersatz und originale Strichbezeichnung werden in der vorliegenden Edition nur in der überlegten Stimme der Partitur wiedergegeben, lediglich Flageolett- und Saitenangaben werden auch in die unbezeichnete Einzelstimme übernommen. Steven Isserlis bietet in seiner bezeichneten Stimme neben einer kurzen *Einleitung* auch Hinweise auf frühe Lesarten und mögliche Alternativen. Der Klavierauszug wurde von Johannes Umbreit auf Grundlage der Erstaussgabe erarbeitet, aber wesentlich modifiziert und vereinfacht.

Herausgeberin und Verlag danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für die Bereitstellung der Quellen. Darüber hinaus geht ein besonders tiefer und herzlicher Dank an Steven Isserlis, der diese Edition durch seine große Erfahrung und vielfältigen Fragen ganz wesentlich geprägt hat.

München, Frühjahr 2021  
Annette Oppermann

## Preface

Antonín Dvořák (1841–1904) composed his Cello Concerto in b minor op. 104 in the winter of 1894/95, at the end of his two-and-a-half-year residence in America. Thanks to the composer's detailed correspondence with his family and friends back in his Bohemian homeland, we have very precise information about the work's genesis. A letter to his family of 2 November 1894 contains his first concrete reference to the cello as a

potential solo instrument for a new concerto; at the beginning of December he reported to several friends that he was working on a cello concerto; and on the 28<sup>th</sup> of that month he wrote to his publisher, Fritz Simrock, that "I have already completed two movements of my Cello Concerto". He also told him of his plans for a performance at the end of the season (*Antonín Dvořák. Correspondence and Documents*, ed. by Milan Kuna et al., vol. 3, Prague, 1989, p. 347).

Dvořák added precise dates to the surviving sketches and autograph score of his Concerto that confirm these reports. There is a first continuity sketch dated 8 November for the 1<sup>st</sup> movement that was originally notated in d minor and then in b minor, and this was followed between 18 November and 12 December by the first written-out score of this movement. The Adagio, at that time still headed "Lento", was written in score by 30 December. The continuity sketch for the finale, begun on 1 January 1895, was followed from 12 January onwards by the full score, at the end of which Dvořák wrote "Thanks be to God! Finished in New York on 9 February 1895 on the birthday of our [son] Otáček early on Saturday, at 11.30" (original in Czech; see also the *Comments* at the end of the present edition for information on the sources). On 25 February 1895, full of pride, he wrote to his family: "The Concerto is – praise God – finished, although here and there I am making corrections where needed. They are only small things. I played the Concerto to Schroeder from Boston, the cellist of the Kneisel Quartet – all four of the Quartet were with us – then I played it to the London virtuoso Hollmann, who is here right now. It pleases them all tremendously, and they predict a glittering future for it" (original in Czech; *Correspondence and Documents*, vol. 3, p. 383). Dvořák apparently even shared the music with Alwin Schroeder (perhaps in preparation for the planned performance?): a copy of the solo part survives that was owned by Schroeder, and which already contains the revisions mentioned in February 1895 that were evidently made to the autograph in

red ink. At the same time there are three passages with empty measures in the outer movements (1<sup>st</sup> movement mm. 158–171 and 295–298, 3<sup>rd</sup> movement mm. 177–188), proving that the final form of the solo part was still not definitively fixed at this time.

The American performance planned for 1895 evidently did not take place. Instead, Dvořák revised the Concerto after his final return to Bohemia in the spring of that year, and for this he worked with the cellist of the Bohemian String Quartet, Hanuš Wihan (1855–1920), the work's dedicatee. Dvořák and Wihan made many entries in the solo part in the autograph full score, using pencil and ink on up to four systems, sometimes in several layers. These bear witness to their intensive discussions, mainly concerning the optimal form of passages featuring cello figurations. In the 1<sup>st</sup> movement, for example, the transitional measures (mm. 158 ff. and 285 ff.) that were left empty in the early copy were now filled with various versions (see the frontispiece). Dvořák had initially provided rather basic figurations; the more inventive broken chords in 16<sup>th</sup>-note sextuplets were only added by Wihan. The two outer movements in particular reveal many large and small interventions of this sort. The more virtuosic version added by Wihan usually becomes the definitive one, though sometimes two versions remain, with Dvořák's simpler version indicated each time as an *ossia* (1<sup>st</sup> movement mm. 327–340, 3<sup>rd</sup> movement mm. 187–202). In the middle movement, Wihan's interventions are confined almost exclusively to the "quasi Cadenza" section (from m. 107), which he gives its special character by a refined combination of double-stops and left-hand pizzicati. Wihan's suggestions do not seem to have been confined to the solo part, as there are also some changes to the orchestra in his hand (for details cf. Jan Smaczny, *Dvořák: Cello Concerto*, Cambridge, 1999, especially pp. 86–90).

Furthermore, in June 1895 Dvořák replaced the original, comparatively short, abrupt coda of the finale with a

longer version (with 95 measures instead of 40, starting from M 449). Here the orchestra presents reminiscences of motives from the first two movements, including the melancholy melody from the middle section of the Adagio (mm. 42 ff.) that is derived from Dvořák's song "Lasst mich allein" (from his *Vier Lieder* op. 82). One reason for this change may have been the death of his beloved sister-in-law Josefina Kounicová in the previous month: "Lasst mich allein" is said to have been her favourite song, which might also explain why Dvořák used it as a theme in his 2<sup>nd</sup> movement in the first place.

Wihan was already studying the Concerto by July, and wrote to Dvořák about possible performances. At the end of August the composer wrote to his publisher: "I now have the Cello Concerto, score and parts (Prof. Wihan has the solo part, with fingerings and bowings made by himself).<sup>7</sup> He thus did not have the final, definitive version of the solo part, so he requested Simrock to clarify directly with Wihan "whether he can give you the solo part as we have played it, with bowings and fingerings and all changes" (letter to Simrock of 28 August 1895, *Correspondence and Documents*, vol. 3, pp. 415 f.). Dvořák finished the piano reduction requested by Simrock in September, at Lužany Castle, where he had again met Wihan to play through the Concerto. This evidently resulted in a final revision to the autograph score, with Dvořák providing a changed accompaniment to both the captivating cantabile motive and the charming, contrasting *fz* chords in mm. 166–176 of the 1<sup>st</sup> movement (and at the corresponding passage in the recapitulation, mm. 293–302). This was not yet in the piano reduction of the movement, which had been completed shortly beforehand.

However, some differences of opinion also arose with Wihan, leading Dvořák to write angrily to his publisher: "I do not like some of the passages – and I must insist that my work be printed as I have written it. The passages with both an easier and a more difficult version can also be printed on two staves. Above all I am only giving you the work

on condition that no one, not even my honoured friend Wihan, makes any change without my knowledge and permission; thus the cadenza that Wihan made in the last movement may not be included" (letter to Simrock of 3 October 1895, *Correspondence and Documents*, vol. 3, p. 422; regarding the publication of the cadenza cf. Klaus Döge, „... dass es unmöglich ist – so ein Stück zuzuflicken.“ *Bemerkungen zu Hanuš Wihans Kadenz zum Violoncellokonzert h-Moll, op. 104, von Antonín Dvořák*, in: *Hudební věda*, vol. 38/3–4, 2001, pp. 416–429). Simrock immediately replied: "What do you take me for? I would not publish one of your works with arbitrary changes by someone else", and continued: "In the solo part it will be easy to engrave any 'ossia' passages in smaller type above the original reading. It must be made absolutely clear in the solo part what is your original, and what is an ossia (by Wihan)" (letter from Simrock of 4 October 1895, *Correspondence and Documents*, vol. 7, 1999, p. 421).

This is probably the reason why Dvořák himself then drew up a copy of the solo part for use as engraver's copy. He wrote to Simrock on 7 October: "I am now reviewing everything, and have made some further changes in the orchestra; I hope, if we agree, that you will have everything in Berlin by Saturday. Both yesterday and today I have been writing out the solo part without stopping, and am already very tired" (*Correspondence and Documents*, vol. 3, p. 424). Although Simrock complained when he received the engraver's copies at the end of October that the orchestral parts were "horribly written and absolutely not ready for engraving", necessitating a new check of all the material against the score (letter of 25 October 1895, *Correspondence and Documents*, vol. 7, p. 424), he paid Dvořák's requested honorarium (a total of 6,000 marks for the Concerto op. 104 and the *Te Deum* op. 103) and set to work without delay. The piano reduction appeared in January 1896, with the full score and orchestra parts following by March.

Although Simrock assumed in his correspondence that Wihan's alternatives would be printed as ossia readings only in the solo part, with Dvořák's "original" set as the main text, the reverse is true in (all issues of) the first edition. Wihan's more virtuosic version is each time set as the main text, as entered in the autograph score. Since the engraver's copies are all now lost, we can only assume that Dvořák also set the versions thus in his autograph solo part, thereby giving preference in these cases to Wihan's suggestions. In one case, however, it remains open or unclear as to which version should be prioritised. Shortly before the beginning of the recapitulation in the 1<sup>st</sup> movement (mm. 257–260), early issues of the solo part present two different variants with no clarity as to the origin or validity of the easier one (see the detailed discussion in the *Comments*). Only the later, posthumous issues of the first edition give both variants, with the easier one again appearing as an ossia. It is not by chance that cellists have become used to going their own way in this cadenza-like passage, as is evident from recordings of the work by Pablo Casals and Emanuel Feuermann, and this continues to apply to the present day (see also Steven Isserlis's alternatives in the marked-up part).

Surprisingly, the Cello Concerto was premièred without Wihan, its dedicatee. In early November 1895, Dvořák received an invitation from Francesco Berger, Secretary of the London Philharmonic Society, to perform his new concerto there, and he naturally proposed Wihan as soloist. When it became clear that Wihan would not be available on the planned date in March 1896, Dvořák initially wanted to postpone the première, but then allowed Berger to persuade him that it should be presented with Leo Stern as soloist. Stern thereupon travelled to Prague for several weeks to study the Concerto with the composer, before the pair of them set off together for London. Dvořák was extremely happy with this intensive preparation. On 18 March he reported of the London dress rehearsal: "The



orchestra is good, and the gentleman soloist Mr. Stern plays very well" (original in Czech; letter to Jindřich Geisler, *Correspondence and Documents*, vol. 4, 1995, pp. 22 f.). According to the press, the première on the following day had a positive though not effusive reception.

Dvořák himself was so pleased with Stern's execution of the solo part that he also engaged him for the Prague première on 11 April. Stern also played the work in Leipzig and again in London that same year. In autumn 1896, leading cellists such as Julius Klengel, Robert Hausmann and Hugo Becker made the work known in Germany, and in December it was performed in New York (with Franz Listenmann) and Boston (with Alwin Schroeder), soon thereafter conquering the whole (cello) world. Hanuš Wihan would perform it with Dvořák only years later, at a concert of the Budapest Philharmonic Society on 20 December 1899. By this time, Dvořák's Cello Concerto had become a cornerstone of the repertory, and has remained so to this day.

Hanuš Wihan's original fingerings and bowings are presented in our edition only in the cello part supplied above the piano score, with only harmonics and string markings adopted in the unmarked, separate part. In his marked-up part here, Steven Isserlis offers both a short *Introduction* and references to early readings and possible alternatives. The piano reduction has been made by Johannes Umbreit, based on the first edition, but with significant modifications and simplifications.

The editor and publisher would like to thank those libraries named in the *Comments* for making their sources available. In addition, our particular and heartfelt thanks go to Steven Isserlis, who has had a significant impact on this edition thanks to his great experience and the many questions he posed.

Munich, spring 2021  
Annette Oppermann

## Préface

Antonín Dvořák (1841–1904) composa son Concerto pour violoncelle en si mineur opus 104 au cours de l'hiver 1894/95, à la fin de son séjour de plusieurs années en Amérique. L'intense correspondance du compositeur avec sa famille et ses amis restés dans sa Bohême natale nous informe presque minutieusement de la genèse de l'œuvre: le 2 novembre 1894, dans une lettre à sa famille, il mentionne pour la première fois concrètement le violoncelle comme instrument soliste possible d'un concerto à venir; début décembre, il évoque auprès de plusieurs amis son travail sur un concerto pour violoncelle; le 28 du même mois, il écrit à son éditeur Fritz Simrock: «J'ai déjà terminé deux mouvements de mon concerto pour violoncelle», et prévoit même une exécution pour la fin de la saison (*Antonín Dvořák. Correspondence and Documents*, éd. par Milan Kuna et al., vol. 3, Prague, 1989, p. 347).

Les datations méticuleuses des esquisses conservées et de la partition autographe du Concerto confirment le contenu des lettres: une première esquisse du déroulement du 1<sup>er</sup> mouvement, réalisée le 8 novembre, commence tout d'abord en ré mineur avant d'être transformée en si mineur. Elle est suivie de la première copie au propre de la partition, écrite entre le 18 novembre et le 12 décembre. La partition de l'Adagio, encore intitulé «Lento» dans une première ébauche, fut achevée au 30 décembre. Enfin, commencée le 1<sup>er</sup> janvier 1895, l'esquisse du déroulement du finale fut suivie à partir du 12 janvier de la mise au propre de la partition, à la fin de laquelle Dvořák écrivit: «Dieu merci! Achevé à New York le 9 février 1895, jour de l'anniversaire de notre [fils] Otáček, le samedi matin à 11h30» (original en tchèque; pour les sources voir aussi les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Le 25 février 1895, il annonçait fièrement à sa famille: «Le concerto est terminé, Dieu merci, mais je fais des corrections ici et

là quand c'est nécessaire. Ce ne sont que de petites choses. J'ai joué le concerto pour Schroeder de Boston, le violoncelliste du Quatuor Kneisel, tous les quatre étaient avec nous, tout le quatuor, puis je l'ai joué pour le virtuose Hollmann de Londres, il est ici en ce moment –, ils sont tous particulièrement séduits et lui prédisent un brillant avenir» (original en tchèque; *Correspondence and Documents*, vol. 3, p. 383). À cette époque, Dvořák aurait même échangé du matériel avec le violoncelliste Alwin Schroeder (peut-être en prévision de l'exécution prévue?): une copie de la partie de soliste ayant appartenu à Schroeder a été conservée. Elle contient déjà la révision mentionnée en février 1895 et effectuée dans le manuscrit autographe apparemment à l'encre rouge. Parallèlement, dans les mouvements extrêmes, trois passages comportant des mesures vides (1<sup>er</sup> mouvement, mes. 158–171 et 285–298, ainsi que 3<sup>e</sup> mouvement, mes. 177–188) indiquent que la conception de la partie de soliste n'était pas encore fixée de manière définitive à ce moment-là.

L'exécution prévue en Amérique en 1895 n'eut manifestement pas lieu. Au contraire, après son retour définitif sur ses terres d'origine en Bohême au printemps de la même année, Dvořák révisa le Concerto avec le violoncelliste du Quatuor à cordes de Bohême Hanuš Wihan (1855–1920), à qui l'œuvre est également dédiée: de nombreuses annotations ajoutées au crayon et à l'encre par Dvořák et Wihan dans la partie de soliste du manuscrit autographe de la partition, parfois en plusieurs strates superposées et étalées sur jusqu'à quatre portées, témoignent de leurs intenses discussions, dont la plupart concernaient la conception optimale des passages figuratifs. Ainsi, dans le 1<sup>er</sup> mouvement, même les mesures de transition (mes. 158 ss. et 285 ss.) laissées en blanc dans la copie précédente sont couvertes de versions différentes (voir frontispice): les figurations prévues initialement par Dvořák étaient plus simples; les accords brisés originaux en sextolets de doubles croches sont des ajouts de Wihan. Les deux mouvements extrêmes,

en particulier, présentent de nombreuses interventions plus ou moins importantes de cette nature. Dans la plupart des cas, la version la plus virtuose introduite par Wihan constitue la version finale, même s'il arrive que deux alternatives restent offertes, parmi lesquelles la version la plus simple de Dvořák fait à chaque fois figure d'ossia (1<sup>er</sup> mouvement, mes. 327–340, 3<sup>e</sup> mouvement, mes. 187–202). Dans le mouvement central, les interventions de Wihan se limitent presque exclusivement à la section «quasi Cadenza» (à partir de mes. 107), à laquelle il donne un caractère particulier grâce à une combinaison astucieuse de doubles cordes et de pizzicati de la main gauche. Plus généralement, les suggestions de Wihan semblent ne pas s'être limitées à la partie de soliste. Occasionnellement, selon le contexte, on peut aussi trouver des modifications de sa main dans la partie orchestrale (à ce sujet, cf. en détail Jan Smaczny, *Dvořák: Cello Concerto*, Cambridge, 1999, en particulier pp. 86–90).

En juin 1895, Dvořák remplaça également la coda du finale, qui était initialement relativement brève et se terminait abruptement, par une version plus longue (95 mesures au lieu de 40; à partir de mes. 449). Dans cette version, l'orchestre reprend certains motifs des deux premiers mouvements – notamment la mélodie mélancolique de la section médiane de l'Adagio (mes. 42 ss.), inspirée du lied de Dvořák «Lasst mich allein» (tiré des *Quatre chants* op. 82). Cette modification pourrait avoir été motivée en particulier par le décès, le mois précédent, de Josefina Kounicová, sa belle-sœur, dont il était très proche: «Lasst mich allein» était, semble-t-il, l'air préféré de cette dernière, ce qui pourrait expliquer pourquoi le compositeur se servit de ce matériau thématique dans le 2<sup>e</sup> mouvement.

Wihan travaillait déjà le Concerto en juillet de la même année, tout en correspondant avec Dvořák quant aux différentes options d'exécution. À la fin du mois d'août, le compositeur rapportait à son éditeur: «J'ai maintenant le concerto pour violoncelle, partition et matériel (c'est le prof. Wihan qui a la partie principale avec les doigtés et coups d'archet

qu'il a faits lui-même).» Il ne disposait donc pas de la partie de soliste dans sa version définitive, c'est pourquoi il demanda à Simrock de s'adresser directement à Wihan, «s'il peut vous donner la partie principale telle que nous l'avons jouée, avec les coups d'archet et les doigtés, et toutes les modifications» (lettre à Simrock du 28 août 1895, *Correspondence and Documents*, vol. 3, pp. 415 s.). Le compositeur acheva la réduction pour piano demandée par Simrock en septembre, au château de Lužany, où il rencontra à nouveau Wihan – également pour y jouer le Concerto. Il en ressortit une toute dernière révision du manuscrit autographe de la partition où, dans le 1<sup>er</sup> mouvement, Dvořák modifia l'accompagnement du ravissant motif chantant et des accords *fs* joliment contrastés des mes. 166–176 (y compris dans le passage similaire de la réexposition, mes. 293–302). Cette modification ne figure pas encore dans la réduction pour piano de ce mouvement achevée peu de temps auparavant.

Mais il y eut aussi quelques divergences entre Wihan et Dvořák, si bien que ce dernier, contrarié, se tourna vers son éditeur: «Certains passages ne me plaisent pas – et je dois insister pour que mon œuvre soit imprimée telle que je l'ai écrite. Ces passages peuvent aussi être imprimés sur deux systèmes différents, la version la plus facile et la plus difficile. D'une manière générale, je ne vous donnerai l'œuvre que si vous vous engagez à ce que personne, pas même mon estimé ami Wihan, n'y apporte de modifications à mon insu et sans ma permission, y compris aucune cadence que Wihan aurait réalisée pour le dernier mouvement» (lettre à Simrock du 3 octobre 1895, *Correspondence and Documents*, vol. 3, p. 422; à propos de l'édition de la cadence, cf. Klaus Döge, «... dass es unmöglich ist – so ein Stück zuzuflicken.» *Bemerkungen zu Hanuš Wihans Kadenz zum Violoncellokonzert h-Moll, op. 104, von Antonín Dvořák*, dans: *Hudební věda*, 38<sup>e</sup> année/3–4, 2001, pp. 416–429). «Quelle idée vous faites-vous donc de moi?? Je ne vais certainement pas éditer une de vos œuvres en y apportant des modifications

arbitraires faites par d'autres», répondit promptement Simrock, poursuivant: «Dans la partie principale, il est facile de graver les “ossias” en notes plus petites par rapport à la variante originale. Il suffit de différencier clairement dans la partie principale votre original de l'“ossia” (de Wihan)» (lettre de Simrock du 4 octobre 1895, *Correspondence and Documents*, vol. 7, 1999, p. 421).

C'est vraisemblablement la raison pour laquelle Dvořák réalisa ensuite lui-même une copie à graver pour la partie de soliste. Le 7 octobre, il écrivit à Simrock: «Je suis en train de tout réviser et ai fait quelques modifications supplémentaires dans l'orchestre, j'espère donc, si nous parvenons à un accord, que tout vous parviendra à Berlin d'ici samedi. Depuis hier, ainsi qu'aujourd'hui, je travaille sans discontinuer sur la partie principale et me voilà déjà bien fatigué» (*Correspondence and Documents*, vol. 3, p. 424). Bien que fin octobre, à la réception des copies à graver, Simrock se soit plaint que les parties orchestrales étaient «affreusement écrites et absolument pas prêtes pour la gravure», au point qu'il fallut à nouveau vérifier tout le matériel au regard de la partition (lettre du 25 octobre 1895, *Correspondence and Documents*, vol. 7, p. 424), il paya les honoraires exigés par Dvořák (6.000 marks pour le Concerto op. 104 et le *Te Deum* op. 103 réunis) et se mit immédiatement au travail. La réduction pour piano parut en janvier 1896, suivie de la partition et du matériel d'orchestre en mars.

Alors que dans sa lettre, Simrock partait du principe que dans la version imprimée, les variantes de Wihan devaient être reproduites en tant qu'ossias – uniquement dans la partie de soliste séparée – tandis que «l'original» de Dvořák devait figurer dans le texte principal, (toutes) les premières éditions présentent le tableau inverse: la version la plus virtuose, celle de Wihan, figure à chaque fois dans le texte principal – comme le prévoient également les annotations dans la partition autographe. Les copies à graver étant toutes perdues aujourd'hui, nous en sommes réduits à supposer que Dvořák en avait déci-

dé ainsi dans la partie de soliste autographe et qu'il donna donc la priorité aux suggestions de Wihan dans la plupart des cas. Dans un cas précis, cependant, le choix des alternatives dut rester ouvert ou incertain: peu avant le début de la réexposition du 1<sup>er</sup> mouvement (mes. 257–260), les premiers tirages de la partie de soliste proposent deux variantes différentes sans que l'origine et la validité de la plus facile d'entre elles puissent être clairement déterminées (voir l'exposé détaillé dans les *Bemerkungen* ou *Comments*). Il fallut attendre les tirages ultérieurs de la première édition, publiés après la mort de Dvořák, pour que les deux variantes soient reproduites, avec la plus facile à nouveau sous forme d'ossia. Ce n'est pas une coïncidence si, précisément dans ce passage similaire à une cadence, il est devenu habituel que les violoncellistes suivent leur propre chemin, comme en témoignent les enregistrements de l'œuvre depuis Pablo Casals et Emanuel Feuermann jusqu'à ce jour (cf. aussi l'alternative proposée par Steven Isserlis dans la partie séparée annotée).

Étonnamment, la création du Concerto pour violoncelle eut lieu sans Wihan, son dédicataire. En effet, Dvořák avait reçu dès le début du mois de novembre 1895 une invitation du secrétaire de la London Philharmonic Society, Francesco Berger, pour y jouer son nouveau concerto et avait bien sûr proposé Wihan comme soliste. Lorsqu'il devint évident

que Wihan ne serait pas du tout disponible à la date choisie, en mars 1896, Dvořák envisagea d'abord de reporter la création, mais Berger parvint à le persuader qu'il fallait la jouer avec Leo Stern comme soliste. Stern se rendit ensuite à Prague pendant plusieurs semaines pour étudier le Concerto avec le compositeur avant qu'ils ne repartent ensemble pour Londres. La préparation intensive se déroula à l'entière satisfaction de Dvořák. Le 18 mars, il rendait compte des répétitions londoniennes: «L'orchestre est bon et M. le soliste Mr. Stern joue très bien» (original en tchèque; lettre à Jindřich Geisler, *Correspondence and Documents*, vol. 4, 1995, pp. 22 s.). Selon la presse, la création eut lieu le lendemain et reçut un accueil positif, à défaut d'être enthousiaste.

Dvořák lui-même fut si satisfait de l'interprétation de Stern de la partie de soliste qu'il fit appel à lui pour la première exécution pragoise le 11 avril. La même année, Stern interpréta également l'œuvre à Leipzig puis à nouveau à Londres. À l'automne 1896, des violoncellistes de premier plan tels que Julius Klengel, Robert Hausmann et Hugo Becker firent connaître l'œuvre en Allemagne, et en décembre, elle fut jouée à New York (avec Franz Listemann) et à Boston (avec Alwin Schroeder), faisant ainsi rapidement la conquête du monde entier (du violoncelle). Hanuš Wihan l'interpréta seulement des années plus tard aux côtés de Dvořák: lors d'un con-

cert de la Société philharmonique de Budapest, le 20 décembre 1899. À cette époque, le Concerto pour violoncelle de Dvořák était déjà devenu une pierre angulaire du répertoire, ce qu'il est encore aujourd'hui.

Dans la présente édition, les doigtés et coups d'archet originaux de Hanuš Wihan sont reproduits uniquement dans la partie de soliste figurant dans la partition tandis que seules les indications relatives aux harmoniques et aux cordes sont reprises également dans la partie de soliste vierge. Outre une brève *Introduction*, Steven Isserlis propose dans sa partition annotée des références à des variantes antérieures ainsi que des alternatives possibles. La réduction pour piano a été préparée par Johannes Umbreit sur la base de la première édition, mais dans une version substantiellement modifiée et simplifiée.

L'éditrice et la maison d'édition tiennent à remercier les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition des sources. En outre, de profonds et chaleureux remerciements s'adressent à Steven Isserlis, dont la grande expérience et les questions très variées ont joué un rôle majeur dans l'élaboration de la présente édition.

Munich, printemps 2021

Annette Oppermann



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)

## Abkürzungen · Abbreviations · Abréviations

Bl.	Bläser / winds / vents
Blechbl.	Blechbläser / brass / cuivres
Fg.	Fagott / bassoon / basson
Fl.	Flöte / flute / flûte
Holzbl.	Holzbläser / woodwinds / bois
Hrn.	Horn / cor
Kb.	Kontrabass / double bass / contrebasse
Klar.	Klarinette / clarinet / clarinette
Ob.	Oboe / hautbois
Pk.	Pauke / timpani / timbales
Pos.	Posaune / trombone
Str.	Streicher / strings / cordes
Tb.	Tuba
Trp.	Trompete / trumpet / trompette
Va.	Viola / alto
Vc.	Violoncello / violoncelle
Vl.	Violine / violin / violon