

## NACHWORT

Den Abschluß von Johannes Brahms' kompositorischem Schaffen für Klavier bilden die vier unterschiedlich umfangreichen, musikalisch jedoch eng zusammengehörigen Sammlungen von Klavierstücken Opus 116, 117, 118 und 119. Ohne zu übertreiben, wird man diese Kleinodien des reifen, nunmehr Sechzigjährigen „in ihrer formalen und stilistischen Vollendung [...] zum Wertvollsten“ zählen dürfen, „was die Klaviermusik der Spätromantik aufzuweisen hat“.<sup>1</sup> Lange Zeit hielt man es für wahrscheinlich, daß einige dieser Stücke im Entwurf oder gar in einer früheren Fassung etliche Jahre vor Drucklegung entstanden seien, wofür es freilich keinen sicheren Anhalt gibt. Brahms bezog regelmäßig sein Sommerquartier in Bad Ischl; dort beschäftigte er sich 1892 mit den Opera 116 und 117, ein Jahr darauf mit Op. 118 und 119.

Wie intensiv die Arbeit an den sieben Fantasien für Klavier Op. 116 sich gestaltete, beweist uns das vollständig erhaltene, etwas pauschal mit „Ischl / im Sommer [18]92“ datierte Autograph, welches hier erstmals als Faksimile vorgelegt wird. Es handelt sich dabei nicht um eine Reinschrift, sondern um ein typisches Arbeitsmanuskript mit zahlreichen Abkürzungen, Korrekturen und verfeinernden Änderungen, die uns aufschlußreiche Einblicke in Brahms' Komponistenwerkstatt gewähren. Skizzen oder Entwürfe zu Op. 116 sind nicht überliefert, und auch die einzige diesbezügliche Stelle in der Korrespondenz gibt keine verlässliche Auskunft. Brahms bat den Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Eusebius Mandyczewski, am 28. Juni 1892 aus Bad Ischl um die Zusendung von Notenpapier: „So ein 24 – 36 Seiten quer format für Clavier könnten Sie mir wohl gelegentlich schicken. Sie wissen hier giebt's

viel Cl=Spielerinnen u. Sie bedenken daß diese gern den Mund u. die Finger gern voll nehmen. So erschrecken Sie also nicht. 12 Seiten mit 16 Linien könnten Sie beilegen – damit ich die Albumblätter auch hübsch skizzieren kann“.<sup>2</sup> Geht man davon aus, Mandyczewski habe diesem Wunsch entsprochen, so muß offen bleiben, wofür Brahms das „quer format für Clavier“ verwendet hat – für die uns vorliegende Niederschrift, für eine Reinschrift des Op. 116 und/oder Op. 117,<sup>3</sup> die dann zugleich als Stichvorlage diente, oder für eine (eigenhändige?) Abschrift für Hans von Bülow, Clara Schumann oder Theodor Billroth. Alle diese genannten, mit Ausnahme des vorliegenden Autographs verschollenen Quellen müssen existiert haben, wie wir der Brahms-Korrespondenz entnehmen können.<sup>4</sup> Das eng rastrierte, für Klaviermusik-Notation wenig geeignete „16-Linien“-Papier dürfte jedoch tatsächlich zum Zwecke der Skizzierung verwendet worden sein, denn zur zweiten und dritten Nummer aus Op. 117 ist ein solches Skizzenblatt überliefert.<sup>5</sup>

Das Autograph der sieben Fantasien für Klavier Op. 116 wurde im Jahre 1926 von der heutigen Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky erworben und befindet sich in der Sammlung des Brahms-Archivs. Es besteht aus 12 querformatigen, unbeschnittenen Blättern (26 x 33 cm) mit je 8 Zeilen, deren Seiten 3 bis 21 regulär autograph durchgezählt sind. Die letzten drei Seiten blieben unbeschrieben,<sup>6</sup> ein Titelblatt ist nicht vorhanden. Das Manuskript setzt sich aus drei aufeinandergelegten Lagen mit je zwei Doppelblättern zusammen, deren Papier einen hohen Anteil an Holzschliff aufweist. Dieses ist von minderer Qualität und damit heute dem Zerfall ausgesetzt. Neben Tinte<sup>7</sup> verwendete Brahms, wie unschwer auf dem Faksimile zu erkennen, auch Bleistift, unter anderem für Fingersatzziffern.

Die Fülle der Eigentümlichkeiten, Andeutungen und vor allem der korrigierenden Eingriffe Brahms' kann an dieser Stelle freilich nicht dokumentiert und interpretiert werden; doch seien einige besonders charakteristische Stellen im folgenden kurz erwähnt.

Häufiger begegnet man Auslassungen im Notentext aus schreibökonomischen Gründen, Auslassungen, die dank beigefügter Zeichen leicht zu ergänzen sind. Ein gutes Beispiel bietet das „Capriccio“ Nr. 3 auf den Seiten 8–11. Hier verzichtete Brahms auf die unmittelbare Wiederholung in Takt 10, der identisch mit Takt 9 ist, und notierte in beiden Systemen lediglich „Faulenzer“ (✗). „Faulenzer“ dieser Art finden sich des Weiteren in den Takten 22 (oberes System), 44 (unteres System),

<sup>1</sup> Constantin Floros, Die Werke für Klavier, in: Johannes Brahms – Leben und Werk, Wiesbaden 1983, S. 122.

<sup>2</sup> Original im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Briefsammlung, Brahms-Mandyczewski 42. – Das Datum ist dem Poststempel der *Correspondenz-Karte* entnommen. Vgl. auch: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski, mitgeteilt von Karl Geiringer, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 15 (1933), S. 352 (dort nicht ganz korrekt wiedergegeben!). Die leicht spöttische Bemerkung galt offenbar den Klavierschülerinnen von Theodor Leschetizky, der in Ischl ein Haus besaß und dort in den Sommermonaten unterrichtete.

<sup>3</sup> Vgl. Max Kalbeck, Johannes Brahms, Band 4, 2. Auflage, Berlin 1915 (Reprint Tutzing 1976), S. 276. Der Brahms-Biograph schließt daraus, daß die „Kompositionen [Op. 116, 117...] also bereits fertig [waren], sei es im Kopf oder auf dem Papier“, ohne auf das Autograph zu Op. 116 näher zu sprechen kommen.

<sup>4</sup> Vgl. auch Margit L. McCorkle, Johannes Brahms, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, München 1984, S. 467.

<sup>5</sup> Zu diesen Nummern aus Op. 117 ist ein weiteres Skizzenblatt mit 10 (!) Systemen erhalten geblieben (vgl. McCorkle, a.a.O., S. 470).

<sup>6</sup> Durch unsachgemäße Aufbewahrung der Handschrift nach Brahms' Tod sind die vorletzte und letzte beschriebene Seite stellenweise stark nachgedunkelt.

<sup>7</sup> Die Schriftzüge waren ursprünglich fast schwarz. Im Laufe der Zeit hat der Farbton, durch den Oxydationsprozeß, sich mehr nach braun hin verändert.



Autograph Seite 14, 5. + 6. System, ohne Überklebung  
Holograph page 14, stave 5 + 6, after removing the pasted slip of paper

58 (oberes System), 80 und 92 (beide Systeme). Im Anschluß genügte im unteren System der Hinweis „in 8“ [in Oktaven] als Ersatz für das Ausschreiben der Takte 11 und 12. Zwei vergleichbare Oktavierungshinweise finden sich in den Takten 22 ff. (unteres System). Die Takte 14 – 20 bilden eine textgleiche Wiederholung der Anfangstakte 2 – 8, so daß die Andeutung der Oberstimme, der Hinweis „da capo“ sowie die entsprechenden Taktziffern zwischen den Systemen den Sachverhalt genügend klären. Dasselbe wiederholt sich Takt 71 ff. und Takt 85 ff.<sup>8</sup> Heikler für eine Edition ist die jeweils später nicht eigens notierte Dynamik

der Anfangstakte, die jedoch wohl stillschweigend zu ergänzen ist. Mit Ausnahme des *forte* und des *sforzato* in Takt 85 (entsprechend T. 3) sowie des Akzentes in Takt 89 (entsprechend T. 7) auf „Schlag 2“ (oberes System) berücksichtigt dies auch der Erstdruck.

Die Stichvorlage für Op. 116, die Brahms selbst anfertigte oder zumindest redigierte, ist verschollen, während Korrekturfahnen erhalten sind. Von den kompositorischen Retuschen und redaktionellen Eingriffen, die Brahms zwischen der Niederschrift des erhaltenen Autographs und dem definitiven Stadium des Erstdrucks unternahm,

seien folgende hervorgehoben: Im „Intermezzo“ (Nr. 2, Seite 5) stellte er das Zeitmaß im Übergang von Takt 18 auf 19 richtig (♩ = ♩, anstatt autograph ♩ = ♩), was seine Entsprechung in Takt 51 findet. Bemerkenswert ist weiter die im Druck unterbliebene, von Brahms eingeklammerte Lesart gleich zu Beginn (und für ähnliche Stellen geltend) des „Intermezzo“ (Nr. 5, Seite 14 unten). Brahms schlug mit dieser Klammer für den Auftaktakkord (zu T. 1) eine alternative, abweichende Verteilung

<sup>8</sup> Neben dem „da capo“-Vermerk zu Takt 15 und 72 steht mit Bleistift der Hinweis „ausschreiben“ – für den Kopisten?

des Akkordes auf die Hände vor – als erleichterte Spielart, die ein Ineinandergreifen der beiden Hände und die damit verbundene größere Spanne vermeidet. Hierzu schrieb er an Clara Schumann bei Übersendung einer Abschrift (oder einer autographen Reinschrift)<sup>9</sup> der Stücke: „In dem kleinen E Moll=Stück nimmst Du wohl besser das 6. Achtel immer so, wie es im Auftakt in Klammer angegeben ist“.<sup>10</sup> Clara erwiderte: „fürerst meinen Dank für die wunderbar originellen Klavierstücke, die ich nun alle genau kenne; [...] Das [Stück] in E Moll würde ich aber nie mit den kleinen Noten hören mögen, gerade die Lage der Hände ineinander hat so einen besonderen Reiz, klingt eben ganz anders!“<sup>11</sup>

In „Capriccio“ (Nr. 1) fällt die Streichung einer ursprünglich gesetzten Decrescendo-Gabel zur Unterstimme in den Takten 50 – 52 und 161 – 163 ins Auge. Was könnte Brahms an der Stellung dieser Gabeln gestört haben, da doch anderswo im Satz Decrescendo-Gabeln zur Unterstimme in ähnlichem musikalischen Kontext auftreten? Die wahrscheinlichste Antwort gibt die zum *fortissimo* (T. 53, 164) führende, in Takt 49 – 52 auf Mitte gesetzte Crescendo-Gabel, die im Widerspruch zur ursprünglichen Dynamik der Unterstimme steht (in T. 160 – 163 fehlt die entsprechende Gabel). Dieser Widerspruch war nur durch Streichung der Unterstimmendynamik aufzulösen.

Im „Notturmo“ (Nr. 4) – das im Druck dann „Intermezzo“ genannt wird! – fügte Brahms den Takt 56 nachträglich hinzu und änderte den ursprünglichen Takt 55 stark ab. Dieser letzten Fassung, die ein Hinauszögern und eine bessere harmonische Vorbereitung des „Reprise“-Beginns zum Ziel hat, gingen mehrere Anläufe voraus, die dann eine Überklebung am Schluß des Stückes, nach dem Doppelstrich, notwendig machten. Diese Überklebung konnte für das Faksimile gelöst werden. Somit wird sichtbar, wie heftig Brahms durchgestrichen hat.<sup>12</sup>

Gelegentlich war Brahms hinsichtlich der ursprünglich gewählten Tempobezeichnung unsicher. Wie im „Intermezzo“ (Nr. 5), das zunächst „Allegretto“ statt „Andante“ überschrieben war, oder beim darauffolgenden „Intermezzo“ (Nr. 6), das Brahms zunächst mit „Andantino grazioso“ bezeichnete. Er strich diese Tempobezeichnung aber durch, schrieb „Andante teneramente“ darunter, um schließlich „Andante“ zu „Andantino“ zu ändern.

Aus der Brahms-Korrespondenz wissen wir, daß die heute verlorenen Stichvorlagen zu Op. 116 und 117 am 20. Oktober 1892 an den Verleger Fritz Simrock abgingen.<sup>13</sup> Bereits einen Monat später lagen die Fantasien in zwei Heften gedruckt vor, obwohl Brahms in den erhalten gebliebenen Druckfahnen zu Op. 116 auf fast allen Seiten Kor-

rekturen angebracht hatte, die offenkundig vor dem Druck ausgeführt wurden. Lediglich einen kleinen Fehler fand Brahms in der ihm zugesandten Erstaussage, und so endet er seinen Dankesbrief an Simrock: „für alle übrigen Dummheiten sind Sie nicht verantwortlich, sondern Ihr herzlich grüßender J. B.“<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Vermutlich war es nicht das vorliegende Autograph.

<sup>10</sup> Brief von Anfang Oktober 1892; in: Clara Schumann, Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853 – 1896, herausgegeben von Berthold Litzmann, Band 2, Leipzig 1927, S. 479. – Zur korrekten Wiedergabe des bei Litzmann falsch gelesenen Tonbuchstabens „C“ statt „E“ vgl. Michael Struck, Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann. Auswirkungen irrtümlicher oder lückenhafter Überlieferung [...], in: Die Musikforschung 41 (1988), S. 235 – 241, insbesondere S. 237 f. – Auch die Vermutungen bei McCorkle, a.a.O., S. 466, sind damit hinfällig.

<sup>11</sup> Brief vom 13. Oktober 1892; in: Clara Schumann, Johannes Brahms, Briefe, Band 2, a.a.O., S. 480.

<sup>12</sup> Eine genauere Auswertung dieser Stelle sei dem künftigen Band der Neuen Brahms-Gesamtausgabe vorbehalten.

<sup>13</sup> Vgl. Johannes Brahms, Briefe an Fritz Simrock, Band 4, herausgegeben von Max Kalbeck, in: Brahms-Briefwechsel Band 12, Berlin 1919, (Reprint Tutzing 1974), S. 79. Brahms hätte gerne Op. 116 in einem Heft gesehen, wies aber Simrock auf die andere Möglichkeit hin. Zu der bis McCorkle, a.a.O., S. 466, gelangten fehlerhaften Wiedergabe „zwei“ statt „vier“, siehe: Struck, a.a.O., S. 237.

<sup>14</sup> Brief von Brahms vom 21. November 1892, in: Johannes Brahms, Briefe, Band 4, a.a.O., S. 88.

## COMMENTARY

Johannes Brahms's oeuvre for the piano concludes with his four collections of piano pieces opp. 116, 117, 118 and 119. However different with regard to their length, the collections are tightly interwoven musically, and it is no exaggeration to view these jewels of the mature, sixty-year-old composer "as belonging, in their perfection of form and style, among the most cherished treasures of late romantic piano music".<sup>1</sup> Although it cannot be proved with certainty, it was long thought likely that several of these pieces existed either in draft form or in earlier versions some years before their publication. Brahms regularly spent his summers in the resort town of Bad Ischl; it was here, in 1892, that he took up work on opp. 116 and 117, and in the following year on opp. 118 and 119.

The great care Brahms lavished on his seven Fantasies for piano, op. 116, is evident in the surviving complete holograph, which is hereby published for the first time in facsimile. This manuscript, bearing the somewhat approximate date "Ischl / summer [18]92," is not a fair copy but a typical working manuscript containing many abbreviations, corrections and compositional refinements that shed revealing light on Brahms's composing methods. There are no surviving sketches or drafts for op. 116. Neither is any reliable information to be obtained from the sole passage relating to sketches for op. 116 in the composer's correspondence. Writing from Bad Ischl on 28 June 1892, Brahms asked the archivist of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, Eusebius Mandyczewski, to send him some manuscript paper: "At your next convenience you might send me some twenty-four to thirty-six pages in oblong

format for piano. You see, there are many lady pianists here, and you should consider that they are fond of keeping their mouths and fingers occupied. So there's no reason to be alarmed. Just enclose twelve sheets ruled with sixteen staves – so that I can set about sketching the album leaves".<sup>2</sup>

Assuming that Mandyczewski complied with this request, we can only guess for what purpose Brahms employed the "oblong format for piano." Did he use it for the present working manuscript? for a fair copy of opp. 116 and/or 117<sup>3</sup> that later functioned as copy for the engraver? or was it for a copy (possibly autograph) intended for Hans von Bülow, Clara Schumann or Theodor Billroth? As we know from Brahms's correspondence, all of these manuscripts, of which only the present holograph has survived, must have existed at one time.<sup>4</sup> That being said, the narrowly ruled, "sixteen-staff" manuscript paper is highly unsuitable for notating piano music, and it is likely that Brahms used it for making sketches, particularly as a page of sketches in this format has survived for nos. 2 and 3 of op. 117.<sup>5</sup>

The holograph of the seven Fantasies for piano, op. 116, was acquired in 1926 by the present Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, where it is now preserved in the Brahms Archive. It consists of twelve uncut eight-stave sheets in oblong format (26 x 33 cm), of which pages 3 to 21 are regularly paginated in Brahms's hand. The last three pages were left empty,<sup>6</sup> and there is no title page. The manuscript is made up of three superposed gatherings, each of two bifolia, the paper of which reveals a large proportion of ground wood pulp. Being of lesser quality, this paper is today in danger of deterioration. Besides ink,<sup>7</sup> Brahms also employed a pencil, as is readily visible in the facsimile, for example in the fingering.

This is not the proper place to list or interpret the very large number of idiosyncracies, shorthand abbreviations or, especially, corrective revisions in Brahms's manuscript. Nevertheless, several particularly characteristic passages are worthy of mention.

In the musical text, we fairly frequently encounter ellipses and omissions to reduce the labor of writing. Thanks to the marks Brahms inserted, these ellipses can be easily filled out. A good example is found in the *Capriccio* (no. 3) on pages 8 to 11. Here Brahms refrained from writing out bar 10, which is identical with bar 9, and instead used the repetition sign (♯). Repetition signs of this sort can also be found in bars 22 (upper staff), 44 (lower staff), 58 (upper staff), 80 and 92 (both staves). In the bars that follow, it was sufficient to add "in 8" (in octaves) in the lower staff instead of writing out

<sup>1</sup> Constantin Floros: *Die Werke für Klavier*, in: *Johannes Brahms – Leben und Werk*, Wiesbaden 1983, p. 122.

<sup>2</sup> Original in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, Letter Collection, Brahms-Mandyczewski no. 42. The date is taken from the postmark on the postcard. See also: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski*, mitgeteilt von Karl Geiringer, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1933), p. 352, where however it is somewhat incorrectly transcribed. The slightly mocking reference apparently applied to the female piano pupils of Theodor Leschetizky, who owned a house in Ischl and gave lessons there during the summer months.

<sup>3</sup> See Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 2nd edition, vol. 4, Berlin 1915 (repr. Tutzing 1976), p. 276. Brahms's biographer concludes that the "compositions [opp. 116 and 117] [...] were thus already finished, whether on paper or in Brahms's mind," without discussing the holograph of op. 116 in greater detail.

<sup>4</sup> See also Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Munich 1984, p. 467.

<sup>5</sup> Another page of sketches (with ten staves!) has survived for these pieces from op. 117; see McCorkle, *op. cit.*, p. 470.

<sup>6</sup> As the manuscript was improperly stored after Brahms's death, the penultimate and final written pages are heavily darkened in places.

<sup>7</sup> Originally the handwriting was almost black, but over the years, through a process of oxidation, it has taken on a brownish hue.

bars 11 and 12. Two similar directions for octave doubling are found in the lower staff of bars 22 ff. Since bars 14 to 20 are an identical repeat of bars 2 to 8 of the opening, the situation is sufficiently dealt with by outlining the upper voice, adding the term “da capo” and noting the corresponding bar numbers between the staves. This same shorthand notation can also be seen in bars 71 ff. and 85 ff.<sup>8</sup> A more precarious matter from an editorial standpoint are the dynamic marks of the opening bars, which, though not expressly written out on later occasions, are probably meant to be added tacitly. Apart from the *forte* and *sforzato* in bar 85 (as in bar 3) and the accent mark on beat 2 in the upper staff of bar 89 (as in bar 7), the first edition took these addenda into account.

The engravers’ model for op. 116, prepared or at least controlled by Brahms, is lost; the proofs on the other hand survive. Of the compositional retouchings and editorial changes that Brahms undertook between the holograph and the definitive text in the first edition, we mention the following: In the *Intermezzo* (no. 2, page 5) he corrected the tempo indication at the beginning of bar 19 from  $\text{♩} = \text{♩}$  (holograph) to  $\text{♩} = \text{♩}$  with a corresponding change in bar 51. Equally remarkable is the reading at the very opening of the fifth piece, *Intermezzo* (bottom of page 14). Here Brahms has added a bracket to the chordal upbeat to bar 1 to suggest an alternative manner of distributing the notes between the hands, thereby simplifying the execution so as to avoid the interlocking thumbs and thus the wider extension of the hands. This variant, which is also meant to apply to all similar passages, was not incorporated in the first edition. When he sent a copyist’s manuscript (or autograph fair copy)<sup>9</sup> of the pieces to Clara Schumann, Brahms remarked on this point as follows: “In the little piece in E minor it is probably best if you al-

ways take the sixth eighth-note as indicated by the bracket on the upbeat”.<sup>10</sup> Clara responded: “First of all, my thanks for the marvelously original piano pieces, with which I am now fully acquainted. [...] But I would not wish to hear the E minor [piece] with the small notes as the interlocking of the hands has a charm all its own, and indeed produces a completely different sound!”<sup>11</sup>

In the first piece, *Capriccio*, the deletion of an original decrescendo mark in the lower voice of bars 50–52 and 161–163 immediately catches the eye. What could have bothered Brahms about the placement of these marks, especially since the lower voice has decrescendo hairpins elsewhere in the piece in similar musical contexts? The most likely answer is provided by the crescendo hairpin placed midway between the staves in bars 49 to 52 and leading to the *fortissimo* in bars 53 and 164 (the corresponding hairpin is lacking in bars 160–163). This crescendo contradicts the original dynamics in the lower part, and the only way that Brahms could resolve the contradiction was by deleting the hairpin in the lower voice.

In the fourth piece, *Notturmo* (retitled *Intermezzo* in the printed edition!), Brahms later inserted bar 56 and heavily rewrote the original bar 55 in order to delay and provide a superior harmonic preparation for the beginning of the “recapitulation.” This final version was preceded by a number of trial runs that caused him to paste a slip of paper over the end of the piece after the double bar line. For our facsimile we were able to remove the pasted slip, thereby revealing how vigorously Brahms crossed out these passages (see German Commentary).<sup>12</sup>

At times, Brahms was uncertain about his original choice of tempo. This is apparent in the *Intermezzo* (no. 5), which was originally headed “Allegretto” instead of “Andante.” The same can

be noticed in the next *Intermezzo* (no. 6), where Brahms has crossed out the original tempo mark “Andantino grazioso” and added “Andante teneramente” beneath it before finally altering “Andante” to “Andantino.”

From Brahms’s correspondence we know that the lost engravers’ models for opp. 116 and 117 were forwarded to his publisher Fritz Simrock on 20 October 1892.<sup>13</sup> The Fantasies appeared in print in two volumes within the space of a month, even though Brahms had made corrections to op. 116 on nearly every page of the extant proofs and all these corrections were evidently carried out prior to publication. When he received his copy of the printed edition he could only discover one minor error, which caused him to end his letter of thanks to Simrock with the words: “For none of the remaining stupidities are you to be held responsible, but rather your ever affectionate J.B.”<sup>14</sup>

<sup>8</sup> Alongside the “da capo” marks in bars 15 and 72 we also find the pencilled instruction “ausschreiben” (write out), perhaps for the benefit of the copyist.

<sup>9</sup> Presumably it was not the present holograph.

<sup>10</sup> Letter of early October 1892 in: Clara Schumann and Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, edited by Berthold Litzmann, vol. 2, Leipzig 1927, p. 479. Regarding Litzmann’s misreading of the note “E” as “C” see Michael Struck: *Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann. Auswirkungen irrtümlicher oder lückenhafter Überlieferung [...]*, in: *Die Musikforschung* 41 (1988), pp. 235–241, esp. pp. 237 f. This also supersedes the conjectures in McCorkle, op. cit., p. 466.

<sup>11</sup> Letter of 13 October 1892, in: Clara Schumann and Johannes Brahms, *Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 480.

<sup>12</sup> A more detailed analysis of this passage is set aside for the relevant volume of the New Brahms Complete Edition.

<sup>13</sup> See Johannes Brahms, *Briefe an Fritz Simrock*, vol. 4, edited by Max Kalbeck, in: *Brahms-Briefwechsel*, vol. 12, Berlin 1919 (repr. Tutzing 1974), p. 79. Although Brahms would have preferred seeing op. 116 issued in a single volume, it was he who pointed out the other possibility to Simrock. Regarding the mistaken rendition of “zwei” instead of “vier” even as late as McCorkle (op. cit., p. 466), see Struck, op. cit., p. 237.

<sup>14</sup> Brahms’s letter of 21 November 1892 in: Johannes Brahms, *Briefe*, vol. 4, op. cit., p. 88.