

# Brahms

---

Urtext

**Klarinettenquintett**  
h-moll Opus 115

---

**Clarinet Quintet in b minor**  
op. 115

G. Henle Verlag



**Johannes Brahms**

---

**Klarinettenquintett**  
h-moll Opus 115

---

**Clarinet Quintet in b minor**  
op. 115

Herausgegeben von / Edited by  
Andrea Massimo Grassi

**G. Henle Verlag**



## Vorwort

Das Quintett in h-moll für Klarinette und Streicher op. 115 entstand zusammen mit dem Trio in a-moll für Klarinette, Violoncello und Klavier op. 114 in Bad Ischl im Sommer 1891. Die Bekanntschaft mit dem Klarinettenisten des Meininger Hoforchesters, Richard von Mühlfeld, und die erneute Begegnung mit einigen Klarinettenwerken von Carl Maria von Weber und Wolfgang Amadeus Mozart, die Mühlfeld meisterhaft zu spielen verstand, hatten Brahms dazu bewegt, von seiner ein Jahr zuvor geäußerten Absicht, das Komponieren aufzugeben, Abstand zu nehmen. Brahms kommt in seinem Brief vom 2. Oktober 1891 an Clara Schumann auch auf das Trio und das Quintett zu sprechen; seine warmen Worte könnte man fast als Widmung lesen: „Zudem aber müßte ich denn von Rechts wegen zu meinen besten Melodien schreiben: Eigentlich von Cl. Sch.! – Denn wenn ich an mich denke, kann mir doch nichts Gescheites oder gar Schönes einfallen!“.

Nach einer ersten Aufführung in privatem Kreis am 24. November 1891 in Meiningen wurden das Quintett op. 115 und sein Schwesterwerk op. 114 am 12. Dezember in Berlin erstmalig der Öffentlichkeit vorgestellt. Bei dieser Gelegenheit wurden Mühlfeld und Brahms von dem Geiger Joseph Joachim und seinem berühmten Streichquartett begleitet, was einen Bruch mit der fest etablierten Gepflogenheit bedeutete, im Rahmen der Konzerte des Joachim-Quartetts nur Musik für Streichinstrumente aufzuführen. Den beiden Werken und den Interpreten wurde ein triumphaler Erfolg zuteil. Ähnlich erging es den beiden Wiener Aufführungen, von denen die eine am 5. Januar 1892, mit F. Steiner an der Klarinette und den Mitgliedern des Rosé-Quartetts, die andere, mit Mühlfeld und dem Joachim-Quartett, am 19. Januar stattfand. Das Urteil der Kritiker und des Freundeskreises des Komponisten

war einhellig: Joachim beispielsweise zögerte nicht, das Klarinettenquintett als eines der besten Werke zu bezeichnen, das Brahms je geschrieben habe.

Wie gewöhnlich regten die ersten Proben und öffentlichen Aufführungen des Quintetts, die aus handschriftlichen Stimmen erfolgten, Brahms zu Korrekturen und Verbesserungen des Notentextes vor der Drucklegung an. Der dicke Briefwechsel zwischen dem Komponisten und Fritz Simrock ab Ende Januar 1892 zeugt einerseits von dem Nutzen, den sich der Verleger von einer raschen Veröffentlichung versprach, andererseits aber auch von Brahms' Bedürfnis, einen möglichst korrekten Notentext zu veröffentlichen. Zwischen Ende Februar und Anfang März 1892 erschien das Quintett, ohne dass der nachdrücklichen Forderung Brahms' nach mehr (Korrektur-) Zeit Rechnung getragen worden wäre.

Die wichtigsten heute verfügbaren Quellen zu op. 115, auf deren kritischem Vergleich vorliegende Ausgabe fußt, sind: das Partiturotograph, die abschriftliche und eingehend von Brahms korrigierte Stichvorlage des Kopisten William Kupfer, das Handexemplar der Erstausgabe (Simrock, Berlin 1892, Plattennummer 9710) sowie das Stimmenmaterial des Erstdrucks in zwei Auflagen (Simrock, Berlin 1892, Plattennummer 9711, die erste Auflage erschien 1892, eine korrigierte Titelaufgabe nach 1897). Weder Skizzen noch das handschriftliche Stimmenmaterial, das als Stichvorlage für den Erstdruck der Stimmen diente, sind erhalten geblieben.

Bei der kritischen Erstellung des Notentextes muss man mit Brahms' Notationsgepflogenheiten gut vertraut sein, um seine Intentionen im Notentext korrekt wiedergeben zu können. Denn die zum Teil flüchtige Notierung führte dazu, dass sich Ungenauigkeiten oder gar Fehler über Kupfers Abschrift bis in die Drucklegung (und damit letztlich in den bis heute bekannten Notentext) eingeschlichen haben. Abgesehen von einigen wenigen, hier erstmals richtig gestellten Notenfehlern, mussten vor allem Dynamik und Phrasierungszeichen der Erstausgabe präzisiert werden. Denn Brahms

schreibt diese Zeichen je nach zur Verfügung stehendem Platz über, unter oder zwischen die jeweiligen Notenzeilen; ihre Zuordnung zu einer bestimmten oder eben zusätzlich zur benachbarten Stimme musste nach Überprüfung mit dem Autograph teilweise korrigiert werden (freilich jeweils unter Berücksichtigung des Zusammenhangs und sehr maßvoller Anwendung des Prinzips der Analogie und der Angleichung an Parallelstellen).

Ferner musste insbesondere die Stellung der Crescendo- und Diminuendo-Gabeln (und zwar deren Anfang, Höhepunkt und Ende) gemäß Autograph verbessert werden. Hinzu kommt das Problem der korrekten Interpretation des Zeichens >, dessen Bedeutung häufig zwischen einem Akzent und einer kurzen Diminuendo-Gabel schwankt. Auch waren vielfach Korrekturen in der Platzierung der Phrasierungsbögen notwendig, die Brahms nicht selten als Mittel zur Verschiebung des Metrums oder zur rhythmischen Modifikation einsetzt. Schließlich galt es, die Staccato-Zeichen von den sehr ähnlichen Martellato-Zeichen zu scheiden. Brahms' Handschrift beweist demnach, dass seine Zeichen für Dynamik, Phrasierung und Ausdruck zwar einer absolut präzisen Vorstellung entspringen, dass sie jedoch im Moment der Niederschrift häufig bis hin zur Mehrdeutigkeit ungenau gesetzt wurden.

Neben diesen auf die korrekte Interpretation des Autographs zurückgehenden Korrekturen der Erstausgabe waren die Phasen der mehrfachen Überarbeitung nachzuvollziehen, die der Notentext von der Niederschrift des Autographs bis zur Veröffentlichung der Partitur und der Stimmen durchlaufen hat. Es ist nicht immer einfach festzustellen, in welchem Verhältnis die voneinander abweichenden Lesarten der Quellen qualitativ zueinander stehen. Das Autograph repräsentiert zwar einen gewissen Kompositionsabschluss, jedoch nicht die endgültige Fassung des Werks, denn die von Kupfer vorgenommene abschriftliche Stichvorlage enthält noch zahlreiche korrigierende und teilweise gravierende Eingriffe, die Brahms möglicherweise vor, während und nach den ersten Aufführungen vornahm. Selbst in Brahms'

Handexemplar finden sich noch Korrekturen. Wie gemeinsame Abweichungen (so genannte „Bindefehler“) gegenüber Kupfers Abschrift beweisen, gehen die gedruckten Stimmen über einen verlorenen abschriftlichen Stimmensatz auf das Autograph, nicht aber auf die Partiturabschrift zurück. In diesem handschriftlichen Material dürften dann zahlreiche Lesartverfeinerungen und Korrekturen vorgenommen und von Brahms in die Partiturabschrift rückübertragen worden sein.

Das gedruckte Stimmenmaterial könnte also als recht verlässlich angesehen werden, wären da nicht die von Brahms eben nicht in Kupfers Partiturabschrift übernommenen und deshalb sicherlich unautorisierten dynamischen Zeichen, Ausdrucks- und Phrasierungsangaben, die vermutlich von den Interpreten der ersten Aufführungen zusätzlich eingefügt wurden. Und verwirrenderweise existiert neben der ersten Auflage des Materials eine spätere Titelaufgabe, die zahlreiche Korrekturen der im Übrigen identischen Stichplatten (mit identischen Plattennummern) aufweist; dennoch schreibt sie Fehler fest, die sich bereits in der ersten Auflage finden. Es kann sich also keinesfalls um eine systematische oder gar authentische Korrekturdurchführung der Stimmen handeln.

Alle wesentlichen Abweichungen unseres Textes von der Erstausgabe sind im Anschluss an den Notentext der Klarinettenstimme vermerkt und erläutert (siehe *Bemerkungen*); einige markante Korrekturen Brahms' auf dem Wege zum endgültigen Notentext werden beispielhaft dargestellt. Die nach Meinung des Herausgebers in den Quellen fehlenden Zeichen werden in runde Klammern gestellt (die Klammerung des „in tempo“ in T. 127 des ersten Satzes stammt allerdings von Brahms), während die auf Grund des autographen Befundes zweifelsfrei zu ergänzenden dynamischen Zeichen weder gekennzeichnet noch vermerkt werden. Die Abkürzungen *m.v.* (*mezza voce*) und *s.v.* (*sotto voce*) werden ausgeschrieben, italienische Angaben in alter Schreibweise, wie „*sordini*“ oder „*leggiero*“, werden unverändert übernommen.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Wolf-Dieter Seiffert (München), der die vorliegende Ausgabe in jeder Phase ihrer Entstehung mit besonderer Aufmerksamkeit begleitet und betreut hat. Viele seiner wertvollen Ratschläge und Anmerkungen fanden Eingang in vorliegende Ausgabe. Ich danke ferner Prof. Dr. Otto Biba (Gesellschaft der Musikfreunde Wien), Prof. Kurt Hofmann (Brahms-Institut, Lübeck) und Prof. Agostina Zecca Laterza (Biblioteca del Conservatorio di Musica, Mailand), an die ich mich gewandt habe, um Einsicht in die Quellen nehmen zu können, und denen ich für ihre freundliche Hilfe verpflichtet bin. Dankbar bin ich schließlich auch jenen Personen, die diese Arbeit unterstützt und gefördert haben: vor allem meiner Lehrerin, Prof. Maria Caraci Vela, und Dr. Isabella Grisanti.

Cremona, Herbst 1999

Andrea Massimo Grassi

## Preface

The Quintet in b minor for Clarinet and Strings, op. 115, was written in Bad Ischl in the summer of 1891 at the same time as the Trio in a minor for Clarinet, Violoncello, and Piano, op. 114. Brahms had just met Richard von Mühlfeld, the clarinetist of the Meiningen Court Orchestra, and had become reacquainted with several clarinet pieces by Carl Maria von Weber and Wolfgang Amadeus Mozart that Mühlfeld played to perfection. These circumstances inspired him to abandon his resolve, announced one year previously, to give up composition altogether. Writing to Clara Schumann on 2 October 1891, Brahms mentions both the trio and the quintet with a warmth of feeling that might almost be interpreted as a dedication: “More than that,

I should in all fairness have to write above my best melodies: Actually by Cl. Sch.! For when I think of myself nothing intelligent comes to mind, still less anything beautiful!” The first performance of both works took place at a private gathering in Meiningen on 24 November 1891, after which op. 115 and op. 114, were given their first public hearing in Berlin on 12 December. At the latter occasion Mühlfeld and Brahms were accompanied by the violinist Joseph Joachim and his celebrated string quartet – an exception to the quartet’s longstanding tradition of performing only music for string instruments at its recitals. The two works and the performers were extremely well received. No less successful were two performances given in Vienna, the one on 5 January 1892 with clarinetist F. Steiner and members of the Rosé Quartet, the other on 19 January with Mühlfeld and the Joachim Quartet. The critics and the composer’s friends were unanimous in their praise: Joachim did not hesitate to call the Clarinet Quintet one of the best works Brahms had ever written.

The earliest rehearsals and public performances of the Quintet were played from handwritten parts. As usual, this prompted Brahms to make corrections and improvements to his musical text before seeing it into print. Beginning in late January 1892, a lively exchange of letters ensued between the composer and Fritz Simrock, in which the publisher pointed out the advantages of quick publication while the composer was at pains to polish the text of his piece. The Quintet appeared some time between late February and early March 1892, despite Brahms’s insistent pleas for more proof-reading time.

Our edition of op. 115 is based on a critical comparison of all the extant principal sources: the autograph score; the engraver’s copy, written out by the copyist William Kupfer and thoroughly vetted by the composer; Brahms’s personal copy of the first edition in score (Berlin: Simrock, 1892, plate no. 9710); and the first edition in parts, of which an initial impression was issued by Simrock of Berlin in 1892 (plate no. 9711)

and a revised second impression with altered title page appeared some time after 1897. No sketches have survived, nor is anything known of the handwritten performance material that functioned as an engraver's copy for the first edition in parts.

Any editor concerned with a scholarly-critical text must be well-versed in Brahms's habits of notation in order to convey his intentions correctly on the printed page. His at times hasty handwriting caused inaccuracies or even mistakes to creep into the printing process by way of Kupfer's copy, and thus to enter the text as we know it today. Apart from a few wrong notes, here corrected for the first time, it was particularly important to rectify the dynamics and phrase marks of the first edition. Brahms wrote these signs above, beneath, or between the staves as space permitted, and it sometimes proved necessary to consult the autograph in order to assign them to the right part or to supply additional signs in the neighbouring parts. (In all such cases, it need hardly be mentioned, we have taken the musical context into account and judiciously drawn on analogous and parallel passages.) We have also consulted the autograph to adjust the placement of crescendo and diminuendo hairpins, i.e. their beginning, climax, and termination. Equally important is the problem of how to interpret the sign  $\gt$ , which frequently vacillates in meaning between an accent and a short diminuendo. In many cases we also had to alter the placement of phrase marks, which Brahms not infrequently uses as a means of displacing the meter or modifying the rhythm. Finally, a distinction had to be made between staccato marks and Brahms's closely related sign for martellato. Brahms's manuscript thus proves that his signs for dynamics, phrasing and expression, though absolutely clear in his mind's eye, were often jotted down with an imprecision bordering on ambiguity when he committed them to paper.

Besides these corrections to the first edition, all of which are based on a close reading of the autograph, we had to retrace the multiple stages of revision that Brahms's musical text underwent from

the time he wrote out the autograph to the moment of its publication in score and parts. It is not always easy to determine the qualitative relations pertaining between divergent readings in the sources. True, the autograph may be said to represent the end of the compositional process, but it is not the definitive version of the work, for the engraver's copy prepared by Kupfer contains a large number of corrective interventions, some of them quite substantial, that Brahms may well have entered before, during, and after the first performances. Corrections can even be found in Brahms's personal copy of the first edition. As proved by several identical departures (conjunctive errors) from Kupfer's manuscript, the printed parts were taken, not from the copyist's score, but from a lost set of handwritten parts drawn directly from the autograph. Doubtless this body of handwritten material contained many refinements and corrections that Brahms later transferred to the copyist's score. In other words, we would be justified in regarding the printed parts as fairly reliable, were it not for the fact that they contain presumably unauthorized marks of dynamics, expression, and phrasing that Brahms refrained from entering in Kupfer's score. Presumably these marks originated with the musicians involved in the earliest performances. To make matters worse, the first edition in parts was soon followed by a second impression (with altered title page) containing many changes in the otherwise identical plates (with identical plate number). Nonetheless, since it retains mistakes already found in the first impression, it cannot be regarded as a systematic or even authorial proofreading of the parts.

All substantial departures from the text of the first edition are noted and explained in the editorial comments following the clarinet part. Several of Brahms's more striking corrections en route to the definitive text are presented as examples. Signs deemed by the editor to be lacking in the sources are enclosed in parentheses, although the parentheses surrounding "in tempo" in M. 127 of the first movement stem from Brahms.

Dynamic marks obviously overlooked in the autograph material have been reinstated without special indication or comment. The abbreviations *m.v.* (*mezza voce*) and *s.v.* (*sotto voce*) are written out, whereas Italian instructions in orthography, such as "sordini" and "leggiero," have been retained as they stand.

I wish to extend my special thanks to Dr. Wolf-Dieter Seiffert (Munich), who accompanied and supervised this edition with special care during every stage of its evolution. Many of his valuable suggestions and comments have found their way into this volume. I am also grateful to Prof. Dr. Otto Biba (Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna), Prof. Kurt Hofmann (Brahms Institute, Lübeck), and Prof. Agostina Zecca Laterza (Biblioteca del Conservatorio di Musica, Milan) for allowing me to consult source material and kindly offering me their assistance. Finally, I wish to thank those who supported and promoted my work, especially my teacher Prof. Maria Caraci Vela and Dr. Isabella Grisanti.

Cremona, autumn 1999  
Andrea Massimo Grassi

## Préface

Le Quintette en si mineur pour clarinette et cordes, op. 115, fut composé à Bad Ischl, au cours de l'été 1891, en même temps que le Trio en la mineur pour clarinette, violoncelle et piano, op. 114. Après avoir fait la connaissance de Richard von Mühlfeld, le clarinetriste de l'orchestre de la cour de Meiningen, et redécouvert quelques œuvres pour clarinette de Carl Maria von Weber et de Wolfgang Amadeus Mozart, que Mühlfeld savait interpréter à merveille, Brahms avait finalement renoncé à son intention,

annoncée un an plus tôt, d'abandonner la composition. Dans sa lettre du 2 octobre 1891 à Clara Schumann, Brahms en vient aussi à parler du Trio et du Quintette; on pourrait presque interpréter les termes chaleureux qu'il emploie comme une dédicace: «Mais en outre, je devrais en bonne justice mentionner sur mes meilleures œuvres: 'A vrai dire de Cl. Sch.!' – car si je pense à moi, il ne peut rien me venir de sensé ou même de beau à l'esprit!» Après une première exécution devant un cercle d'amis, à Meiningen, le 24 novembre 1891, le Quintette op. 115 et l'op. 114, son pendant, sont joués pour la première fois en public le 12 décembre, à Berlin. Lors de ce concert, Mühlfeld et Brahms sont accompagnés par le violoniste Joseph Joachim et son célèbre quatuor à cordes, ce qui constitue une rupture avec la tradition solidement établie selon laquelle ne se jouait dans le cadre des concerts du quatuor Joachim que de la musique pour instruments à cordes. Les deux œuvres et les interprètes reçoivent un accueil triomphal. Il en va de même pour les deux concerts donnés à Vienne, le premier le 5 janvier 1892, avec F. Steiner à la clarinette et les membres du quatuor Rosé, le deuxième, avec Mühlfeld et le quatuor Joachim, le 19 janvier. Le jugement des critiques et du cercle d'amis du compositeur est unanime: Joachim n'hésite pas par exemple à affirmer que le quintette pour clarinette et cordes est l'une des meilleures œuvres que Brahms ait jamais écrites.

Comme d'habitude, les premières répétitions et les exécutions du quintette en public, à partir de parties manuscrites, incitent Brahms à effectuer encore un certain nombre de corrections et d'améliorations du texte avant sa mise sous presse. L'épaisse correspondance échangée entre le compositeur et Fritz Simrock à partir de la fin janvier 1892 témoigne d'une part du profit que se promettait l'éditeur d'une rapide publication, mais aussi du besoin qu'avait Brahms de faire publier un texte aussi correct que possible. Finalement, le quintette paraît entre fin février et début mars 1892, sans qu'il ait été donné suite à la demande expresse de Brahms, qui

voulait avoir plus de temps (de correction) à disposition.

Les principales sources aujourd'hui disponibles de l'op. 115, sur la comparaison critique desquelles se base la présente édition, sont les suivantes: l'autographe de la partition, le modèle de gravure du copiste William Kupfer, copie minutieusement corrigée par Brahms, l'exemplaire d'auteur de la première édition (Simrock, Berlin, 1892, planche N° 9710) ainsi que le matériel des parties instrumentales du premier tirage, en deux éditions (Simrock, Berlin, 1892, planche N° 9711 ; 1<sup>re</sup> publication en 1892 et tirage corrigé après 1897). Ni les esquisses ni les parties instrumentales manuscrites ayant servi de modèle de gravure pour le premier tirage des parties ne sont conservées.

Il est important lors de l'établissement critique du texte d'être bien familiarisé avec les habitudes de notation de Brahms afin de respecter ses intentions à la gravure. En effet, par suite d'une notation souvent rapide et peu appliquée, il s'est glissé dans la première édition, à travers le relais de la copie de Kupfer, diverses inexactitudes ou même fautes, que l'on retrouve en conséquence dans le texte connu jusqu'ici. A part un petit nombre de fautes affectant les notes mêmes, rectifiées ici pour la première fois, il a été en particulier nécessaire de préciser les indications dynamiques et les signes de phrasé de la première édition. Brahms note en effet ces signes, selon la place disponible, au-dessus ou au-dessous de la portée, ou encore entre les portées; il a fallu par conséquent, après examen attentif de l'autographe, rectifier en partie l'affectation de ces signes à une partie donnée ou, en plus, à la partie voisine (ce travail de correction s'est naturellement effectué compte tenu du contexte musical et étant donné l'utilisation très mesurée du principe de l'analogie et l'ajustement sur les passages parallèles). Il a fallu en outre, conformément à l'autographe, améliorer l'emplacement des crescendos et diminuendos (début, maximum et fin). De plus, il s'est posé le problème de l'interprétation correcte du signe >, dont la signification varie fréquemment entre l'accent et un bref

diminuendo. La position des liaisons de phrasé a souvent nécessité aussi des corrections, Brahms les employant assez fréquemment comme moyen pour décaler le mètre ou aux fins de modification rythmique. Enfin, il faut noter le problème posé par la distinction entre les signes de staccato et les signes, très ressemblants, de martellato. L'autographe montre ainsi que les signes utilisés par Brahms pour les indications dynamiques, le phrasé et l'expression correspondent certes de sa part à une conception tout à fait précise, mais qu'à la mise par écrit, il les a notés fréquemment de façon imprécise, allant même jusqu'à l'ambiguïté.

Outre ces corrections liées à l'interprétation correcte de l'autographe, il était nécessaire de reconstituer les différentes phases des multiples révisions et corrections subies par le texte, depuis la mise par écrit de l'autographe jusqu'à la publication de la partition et des parties. Il n'est pas toujours facile de déterminer dans quel rapport qualitatif les différentes variantes des sources se situent les unes par rapport aux autres. L'autographe correspond sans aucun doute à un certain stade d'achèvement de la composition, mais il ne représente pas la version définitive de l'œuvre puisque la copie réalisée par Kupfer, donc le modèle de gravure, renferme encore de nombreuses corrections, des modifications en partie décisives, effectuées éventuellement par Brahms avant, pendant et après les premières exécutions. Même l'exemplaire personnel du compositeur comporte encore des corrections. Comme le prouvent un certain nombre de divergences communes (erreurs conjonctif) par rapport à la copie de Kupfer, les parties instrumentales imprimées se rattachent, à travers un jeu de copies entre-temps disparu, à l'autographe et non à la copie de la partition. Il est probable que de nombreuses corrections et rectifications de variantes ont été effectuées dans ce matériel manuscrit, puis reportées par Brahms dans la copie de la partition. On pourrait donc considérer comme assez fiables les parties imprimées si elles ne comportaient en rajout divers signes et indications non repris par Brahms dans la copie de la partition

de Kupfer, donc sûrement non autorisés, autant de signes dynamiques et d'indications d'expression et de phrasé probablement rajoutés par les interprètes des premières exécutions du quintette. Et pour compliquer encore les choses, il existe aussi à côté de la 1<sup>re</sup> publication du matériel un tirage ultérieur, avec nouvelle page de titre, qui présente de nombreuses corrections par rapport aux planches de gravure par ailleurs identiques (avec le même cotage); pourtant cette réimpression conserve des fautes déjà présentes dans la première publication. Il ne peut donc en aucun cas s'agir d'une correction systématique ou même authentique des parties.

Les principales variantes de notre texte par rapport à la première édition sont mentionnées et commentées en annexe de la partie de clarinette (cf. *Be-*

*merkungen* ou *Comments*); certaines des corrections les plus importantes effectuées par Brahms sur la voie menant au texte définitif sont présentées à titre d'exemple. Les signes faisant de l'avis de l'éditeur défaut dans les sources sont placés entre parenthèses (les parenthèses du «in tempo» de M. 127, au 1<sup>er</sup> mouvement, sont de Brahms), alors que les signes dynamiques qu'il faut rajouter sans aucun doute en raison de l'analyse des documents autographes ne sont ni spécifiés ni mentionnés. Les abréviations *m.v.* (*mezza voce*) et *s.v.* (*sotto voce*) sont notées en toutes lettres, les indications en italien selon l'orthographe archaïque, comme «sordini» ou «leggiero», sont reprises telles quelles.

Je remercie tout particulièrement le Dr. Wolf-Dieter Seiffert (Munich), qui a suivi et contrôlé la présente édition avec

une attention particulière dans chaque phase de son élaboration. Nombre de ses précieux conseils et remarques ont ainsi été intégrés à cette édition. J'adresse en outre mes remerciements au Professeur Dr. Otto Biba (*Gesellschaft der Musikfreunde*, Vienne), au Professeur Kurt Hofmann (*Brahms-Institut*, Lübeck) et au Professeur Agostina Zecca Laterza (*Biblioteca del Conservatorio di Musica*, Milan), auxquels je me suis adressé pour avoir accès aux sources et vis-à-vis desquels je suis spécialement reconnaissant pour l'aide amicale qu'ils m'ont apportée. Je remercie enfin les personnes qui m'ont soutenu et encouragé dans mon travail, en particulier le Professeur Maria Caraci Vela et le Dr. Isabella Grisanti.

Cremona, automne 1999  
Andrea Massimo Grassi

# Bemerkungen

Klar = Klarinette; VI = Violine; Va = Viola;  
Vc = Violoncello; T = Takt(e)

## Quellen:

- A Autographe Partitur, signiert und datiert: „Ischl. Som̄er 91./ J.B.“; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: A 112.
- AB Von Brahms überprüfte und korrigierte Partiturschrift nach A von William Kupfer. Stichvorlage für EP; Lübeck, Brahms-Institut.
- EP Erstausgabe, Partitur bei Nicolaus Simrock, Berlin 1892, Plattennummer: 9710. Handexemplar mit Korrekturen von Brahms (siehe Bemerkung zum 4. Satz, T 1–2, 161 bzw. 193); Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
- ES<sub>1</sub> Erstausgabe, Stimmen, 1. Auflage bei Nicolaus Simrock, Berlin 1892, Plattennummer 9711; Mailand, Biblioteca del Conservatorio „Giuseppe Verdi“, Signatur: A da camera 23/10.
- ES<sub>2</sub> wie ES<sub>1</sub>, jedoch Titelaufgabe mit zahlreichen Plattenkorrekturen; erschienen nach 1897; Mailand, Biblioteca del Conservatorio „Giuseppe Verdi“, Signatur: A da camera 23/9.

## 1. Satz, Allegro

Tempoangabe in A/AB: *Allegro non troppo ma molto appassionato*. In AB von Brahms zur gültigen Lesart korrigiert.  
10–13: In A/AB ursprünglich

Musical score for measures 10-13 of the first movement. The score includes parts for Clarinet in A, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Dynamics are marked as *f*, *p*, and *f espress.*

In AB von Brahms durchstrichen und neue, jetzt viertaktige Version notiert. Dabei auch in T 9, VI 1, die letzten beiden Noten aus ursprünglich

Musical notation showing a correction in the score, with the text "korrigiert, und in T 14".

(= T 12 in alter Version) die ursprünglich gesetzte *fis*<sup>2</sup> bzw. *d*<sup>1</sup> samt folgenden Pausen gestrichen.

12 Klar: Zu Taktbeginn irrtümlich *p* in EP (Angleichung an übrige Stimmen).

31 Klar: Bogen in EP nur zu *f*; in A/AB vermutlich bis einschließlich *f*

35, 36: Zur 1. Note in T 35, VI 2, Va und Vc, sowie in T 36, Klar, VI 1, VI 2 und Va Staccatopunkt statt *v* in EP (in A/AB nicht ganz eindeutig, eher Punkt); an T 156, 157 und ES<sub>1+2</sub> angeglichen.

39–43: In A/AB ursprünglich

43 VI 1:  $\langle \rangle$  fehlt in AB/EP.

43 Va: Bogen zu *f* fehlt in EP.

59 VI 2: Beide *sf* fehlen in AB/EP.

70/71 Vc: Haltebogen unter  $\parallel$  fehlt in AB/EP.

96 Klar: Staccatopunkt fehlt in AB/EP.

102 Klar, VI 1: *cresc.* in AB/EP erst zu 4. Note.

110 VI 2, Va, Vc: *cresc.* in AB/EP erst zur 1. *f*

112/113 Klar, VI 1:  $\langle$  in AB/EP bereits ab 3. Note T 112.

130 Klar: In AB/EP/ES<sub>1+2</sub>  $\langle$  von 1. bis letzter Note; wohl irrtümlich, denn in A bezieht sich  $\langle$  ausschließlich auf VI 1.

136, 137 VI 1/2:  $\rangle$  fehlt in A/AB/EP; in Analogie zu T 1, 2 sowie T 207, 208 und gemäß ES<sub>1+2</sub> (ungenau) ergänzt.

Musical score for measures 39-43 of the first movement. The score includes parts for Clarinet in A, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Dynamics are marked as *f* and *f espress.*

Durch Oktavierungs- (Klar) bzw. Korrekturanweisung (VI 1) und neue Notation (VI 2) von Brahms zur gültigen Lesart korrigiert.

151 Klar bzw. 156 VI 2: *v* zur 4. bzw. 2. Note fehlt in EP.

178 Klar, VI 1, Vc: In den Quellen  $\langle$  zu kurz (ab letzter oder vorletzter Note); an VI 2 und Va angeglichen. Siehe auch T 57.

180, 181 VI 2, Va: *sf* zu vorletzter Note fehlt in AB/EP; gemäß A (T 180, 2. Takthälfte in Abbriviatu ohne ausdrückliches *sf*) und ES<sub>1+2</sub> (T 181 *sf* allerdings irrtümlich bereits zu 4. Note) gesetzt. Siehe auch Parallelstelle T 59, 60.

187 VI 1: *cresc.* fehlt in AB/EP.

189 VI 2: Unterste Note im letzten Doppelpunkt irrtümlich *d*<sup>1</sup> statt *e*<sup>1</sup> in EP.

192 Vc: Zu 1. bis letzter Note Bogen in AB/EP.

193 alle:  $\langle$  beginnt bereits bei sechster Note in EP (und teilweise auch in AB oder ES<sub>1+2</sub>); gemäß A gekürzt.

195 VI 2, Va, Vc: *sempre più* fehlt in AB/EP.



210 Va, Vc:  $\succ$  in AB/EP bereits in T 209 beginnend (wie VI); gemäß eindeutiger Differenzierung der Stimmen in A korrigiert.

## 2. Satz, Adagio

6 Va: In AB/EP/ES<sub>1+2</sub> **p** zu Taktbeginn; in A eindeutig, vermutlich auch wegen des großen  $\succ$ , ohne **p**.

9 (-11, 96–98) Vc: Bindebogen endet in A, T 9, zwischen letzter und vorletzter Note (T 10–11, 96–98 sind nicht ausgeschrieben); in AB/EP Ganztaktbogen, in ES<sub>1+2</sub> Bogen nur bis vorletzte Note.

15 VI 1: *dim.* zwischen 1. und 2. Note in EP gesetzt.

20 VI 1/2: Zusätzlicher Bogen von 1.–2. Note, wie in T 24, in ES<sub>1+2</sub>.

28, 29 Klar: Zu 2. Note T 28 **pp** in EP/ES<sub>2</sub>, zu letzter Note T 29 *dim.* (siehe übrige Stimmen); beides wohl irrtümlich in Analogie zum Kontext.


34/35 Klar: Bogen endet irrtümlich bei 3. Note T 35 in AB/EP.

38 VI 1: **p** fehlt in AB und EP.

53, 58, 59, 65 Klar: Letzter Bogen in EP jeweils bis vorletzte Note; in T 52 bis drittletzte Note. In ES<sub>1</sub> konsequent nur bis drittletzte Note. In ES<sub>2</sub> in T 53, 59 und 65 bis vorletzte Note. In A und AB (T 65 unklar) konsequent nur bis drittletzte Note, woran sich unsere Ausgabe vereinheitlichend orientiert.

53 Vc: Zu 2. Note *dim.* in EP.

54 ff. VI 1/2, Va: Brahms notiert in A gelegentlich die 64stel-Tremoli in unüblicher (und in späteren Ausgaben zu Missverständnissen führenden) Abbre-

viaturschreibweise: ; so

auch in AB/EP/ES<sub>1+2</sub>. Wir modernisieren bzw. lösen stillschweigend die Abbre-

viaturschreibweise:  $\succ$  in EP nur zu letztem Viertel; in A/AB in allen Stimmen unpräzise. An Klar angeglichen.

56–57 Klar: In A/AB urspr. T 56  $\downarrow a^1-f^1$  (klingend: *fis*<sup>1</sup>–*d*<sup>1</sup>), T 57  $\downarrow f^1$  (klingend: *d*<sup>1</sup>); in AB von Brahms zu gültiger Lesart korrigiert.

60 Klar: **f** zu drittletzter Note in AB/EP; in A nicht ganz eindeutig, siehe aber Kontext.

61 Va: 2. Bogen fehlt in EP.

65 Klar:  $\natural$  zu vorletzter Note fehlt in A/EP/ES<sub>1+2</sub>. In AB von Brahms ergänzt und zweifellos notwendig. **pp** nur in ES<sub>1+2</sub> (vgl. T 53, 59).


66 Klar, VI 1/2, Va: **f** in AB/EP irrtümlich zu fünftletztem Sechzehntel (Klar, VI 2 – nur in EP falsch –, Va) bzw. zu 5. Note (VI 1).

68 Klar: **f** in A/AB eher zu 2. Note; wir folgen EP.

72 Klar: **fp** zu 1. Note in EP/ES<sub>1+2</sub>.

72 VI 2, Va: *dim.* in den Quellen erst zu vorletzter Note; an Kontext angeglichen.

73 Vc: Großer Bogen in EP irrtümlich erst ab 9. Note.

75 Klar: Bogen zu  fehlt in AB/EP.

79–86 Klar: In allen Quellen in *fis*-moll (klingend: *es*-moll) anstelle *cis*-moll (klingend *b*-moll) notiert.

86 VI 2, Va, Vc: Staccato-Punkt statt  $\uparrow$  in EP.

88: *Tem[po]* *I* nur in AB; wohl kaum von Brahms' Hand.

## 3. Satz, Andantino – Presto non assai, ma con sentimento

2/3 Klar: Bogen in T 2 irrtümlich erst ab vorletzter Note in EP.

5–7 Klar: Bogen endet in AB/EP/ES<sub>1+2</sub> irrtümlich bereits bei 3. Note in T 7.

6 Va:  $\llcorner$  in AB/EP irrtümlich bereits ab T 5, 4. Note.

9 Va: Bogen in AB/EP irrtümlich nur bis zur 3. Note.

12 Va: 1. Bogen in AB/EP irrtümlich bis drittletzte Note.

13 Klar, VI 2, Va, Vc:  $\succ$  in EP (in AB ungenau) zu lang und (bis auf Vc) erst etwa bei 2. Note ansetzend.

19 Va: Bindebogen in AB/EP irrtümlich erst ab drittletzter Note.

20, 95 Klar: Staccatopunkt nur in A.

21 VI 1/2: 1. Bogen in EP irrtümlich ab 1. Note.

27 Va: In AB/EP (A undeutlich) **sfp** statt **fp**.

44: Buchstaben-zählung „B“ fehlt in EP; ergänzt nach handschriftlichem Eintrag in AB sowie der Zählung in ES<sub>1+2</sub>.

48 VI 2 bzw. Vc: **pp** steht irrtümlich (VI 2) bzw. fehlt (Vc) zu Taktbeginn in AB/EP.

76 Va: **pp** in AB/EP irrtümlich bereits zu 1. Note T 75.

134 VI 2: *legg.[ero]* fehlt in AB/EP.

134/35 Klar bzw. 136/37 Vc: Bogen endet in AB/EP irrtümlich bei 1. Note T 136 bzw. 138.

140 Klar: Zu 1. Note irrtümlich **p** in AB/EP.

142–146 Klar, VI 1/2, Va:  $\llcorner$  beginnt in AB/EP erst mit 2. Note T 143 und  $\succ$  setzt erst zu Taktbeginn 145 an.

158/59 Klar: In AB/EP/ES<sub>1+2</sub> Haltebogen *c*<sup>3</sup>–*c*<sup>3</sup>; möglicherweise missdeuteter bloßer Taktstrichansatz in A.

170 VI 2: Letzte Note in AB/EP/ES<sub>1+2</sub> irrtümlich *cis*<sup>2</sup> statt *g*<sup>1</sup>; in A eindeutige Korrektur von ursprünglich *cis*<sup>2</sup> (Vorwegnahme des Folgetaktes) zu *g*<sup>1</sup>.

179 Klar: Bogen zu *a*<sup>1</sup>–*c*<sup>2</sup> fehlt in EP.

180 Va: Zu 2. Note irrtümlich *dim.* in AB/EP.

186/87 Klar: Bogen beginnt in EP irrtümlich ab 1. Note T 186.

## 4. Satz, Con moto

1–2 Va: In A/AB/EP fehlt Haltebogen; in EP in Bleistift (von Brahms?) ergänzt. ES<sub>1+2</sub> mit Bogen.

27 Klar: In AB/EP fehlt Bindebogen.

69/70 VI 1: In AB/EP fehlt Bogen *e*<sup>2</sup>–*g*<sup>2</sup>.

74 Vc: In EP irrtümlich **sf** statt **f**.

77–79 Klar: In AB/EP irrtümlich  $\llcorner \succ$  (in A zwischen Klar und VI 1 missverständlich notiert, wobei  $\succ$  bis T 80, letzte Note reicht).

80/81 Va: In EP irrtümlich Bogen über  $\natural$ .

85 Vc: In EP fehlt **p**.

97 VI 2, Va: In AB/EP fehlen Staccatopunkte.

102 VI 1: In AB/EP/ES<sub>1+2</sub> 6./7. Note irrtümlich *g*. In A eindeutig zweimal Doppelgriff *h/d*<sup>1</sup>.

128<sup>a</sup> Klar: In EP fehlt Bogen.

140/41 Klar: In allen Quellen Bogen nur bis Ende T 140 (in A hier Zeilenwechsel); an Parallelstellen angeglichen.

161 bzw. 193: In allen Quellen *Con moto* (T 161) bzw. *un poco meno mosso* (in A gestrichen). Jedoch in EP beides gestrichen und Tilgung des *Con moto* in einem Brief an Simrock (10. April 1892) für spätere Auflagen ausdrücklich gewünscht.

183/84 Va: In AB/EP Bogen nur bis Ende T 183 (in A nicht ganz eindeutig).

195 VI 1, Va: In EP *dim.* irrtümlich zu Taktbeginn.

202 Klar: In AB/EP Bogen irrtümlich bis 1. Note T 203.

Cremona, Herbst 1999

Andrea Massimo Grassi

## Comments

*cl* = clarinet; *vn* = violin; *va* = viola;  
*vc* = violoncello; *M* = measure(s)

### Sources:

- A Autograph score, signed and dated “Ischl, Summer 91/ J.B.”; Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, shelf mark: A 112.
- CM Copyist’s manuscript of score, prepared from A by William Kupfer and examined and corrected by Brahms; engraver’s copy for FES; Brahms Institute, Lübeck.
- FES First edition in score, published by Nicolaus Simrock (Berlin, 1892), plate no. 9710. Brahms’s personal copy with autograph corrections (see comment on M 1–2, 161 and 193 of movement 4); Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna.
- FEP<sub>1</sub> First edition in parts, first impression, published by Nicolaus Simrock (Berlin, 1892), plate no. 9711; Biblioteca del Conservatorio “Giuseppe Verdi”, Milan, shelf mark: A da camera 23/10.
- FEP<sub>2</sub> Same as FEP<sub>1</sub> but with altered title page and numerous corrections to the plates; published after 1897; Biblioteca del Conservatorio “Giuseppe Verdi”, Milan, shelf mark: A da camera 23/9.


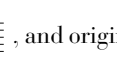
### Movement 1, Allegro

Tempo mark in A/CM: *Allegro non troppo ma molto appassionato*. Corrected to definitive reading by Brahms in CM.

10–13: A/CM originally read

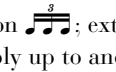

Musical score for measures 10–13, showing parts for Klarinette in A, Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. Dynamics include *f*, *p*, and *f espress.*


Deleted by Brahms in CM and replaced by new four-bar version. At same time, final two notes in M 9, vn 1, corrected

from , and original  or

*d*<sup>1</sup> with subsequent rests deleted in M 14 (= M 12 of earlier version).

12 cl: FES mistakenly has *p* at beginning of bar (changed for consistency with other parts).

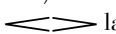
31 cl: FES ends slur on ; extended in A/CM presumably up to and including 

35, 36: FES has staccato dot instead of  on note 1 in M 35, vn 2, va and vc, and in M 36, cl, vn 1, vn 2 and va (somewhat indistinct in A/CM, but probably dot); changed for consistency with M 156, 157 and FEP<sub>1+2</sub>.

39–43: A/CM originally read

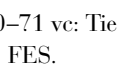
Musical score for measures 39–43, showing parts for Klarinette in A, Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. Dynamics include *f* and *f espress.*

Changed by Brahms to definitive reading through octave displacement (cl), written instruction (vn 1) or new notation (vn 2).

43 vn 1:  lacking in CM/FES.

43 va: Slur on  lacking in FES.


59 vn 2: Both *sf* lacking in CM/FES.



70–71 vc: Tie beneath  lacking in CM/FES.


96 cl: Staccato dot lacking in CM/FES.


102 cl, vn 1: CM/FES postpone *cresc.* to fourth note.


110 vn 2, va, vc: CM/FES postpone *cresc.* to first 

112–113 cl, vn 1:  already from note 3 of M 112 in CM/FES.

130 cl: CM/FES/FEP<sub>1+2</sub> extend  from first to final note; probably a mistake, since  refers exclusively to vn 1 in A.

136, 137 vn 1/2:  lacking in A/CM/FES; added by analogy with M 1, 2 and M 207, 208 and for consistency with FEP<sub>1+2</sub> (indistinct).

151 cl and 156 vn 2:  on notes 4 and 2, respectively, lacking in FES.

178 cl, vn 1, vc:  too short in sources (from final or next-to-last note);


changed for consistency with vn 2 and va. See also M 57.

180, 181 vn 2, va: *sf* on next-to-last note lacking in CM/FES; added from A (second half of M 180 written as shorthand repeat without explicit *sf*) and FEP<sub>1+2</sub> (admittedly on note 4 of M 181 by mistake). See also parallel passage in M 59, 60.


187 vn 1: *cresc.* lacking in CM/FES.

189 vn 2: Lowest note in final double-stop mistakenly given as *d*<sup>1</sup> instead of *e*<sup>1</sup> in FES.




192 vc: CM/FES have slur from first to last note.


193 all parts:  already begins on sixth-from-last note in FES (and sometimes also in CM and FEP<sub>1+2</sub>); shortened to read as in A.

195 vn 2, va, vc: *sempre più* lacking in CM/FES.

210 va, vc: CM/FES already start  in M 209 (as in vn); changed to reflect clear distinction of parts in A.

**Movement 2, Adagio**

- 6 va: CM/FES/FEP<sub>1+2</sub> have **p** at beginning of bar; A clearly lacks **p**, presumably due to oversized > .
- 9 (-11, 96–98) vc: A ends slur in M 9 between final and next-to-last note (M 10–11, 96–98 not written out); whole-bar slur in CM/FES, slur to next-to-last note in FEP<sub>1+2</sub>.
- 15 vn 1: *dim.* between notes 1 and 2 in FES.
- 20 vn 1/2: FEP<sub>1+2</sub> have additional slur on notes 1–2, as in M 24.
- 28, 29 cl: FES/FEP<sub>2</sub> have **pp** on note 2 of M 28 and *dim.* on final note of M 29 (see other parts); both probably incorrect in view of context.
- 34–35 cl: CM/FES end slur on note 3 of M 35 by mistake.
- 38 vn 1: **p** lacking in CM und FES.
- 53, 58, 59, 65 cl: Final slur in FES ends on next-to-last note in each bar, but on third-from-last note in M 52. Consistently ends on third-from-last note in FEP<sub>1</sub> but on next-to-last note in M 53, 59 and 65 of FEP<sub>2</sub>. We have standardized this passage on the basis of A and CM (M 65 unclear), which consistently end slur on third-from-last note.
- 53 vc: FES has *dim.* on note 2.
- 54 ff. vn 1/2, va: Brahms occasionally writes the 64<sup>th</sup>-note tremolos in an unorthodox shorthand ,
- occasioning misunderstandings in later editions. Same in CM/FES/FEP<sub>1+2</sub>. We modernize or write out the abbreviation without comment.
- 55 vn 1/2: FES has >>> on final quarter-note only; imprecise in all parts in A/CM. Changed for consistency with cl.
- 56–57 cl: A/CM originally had  *a<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>* (sounding *f<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>*) in M 56 and  *f<sup>1</sup>* (sounding *d<sup>1</sup>*) in M 57; changed in CM by Brahms to definitive reading.
- 60 cl: **f** on third-from last note in CM/FES; not entirely clear in A, but see context.
- 61 va: Second slur lacking in FES.
- 65 cl: **h** on next-to-last note lacking in A/FES/FEP<sub>1+2</sub>. Added by Brahms to CM and doubtless mandatory. **pp** in FEP<sub>1+2</sub> only (see M 53, 59).
- 66 cl, vn 1/2, va: CM/FES mistakenly have **f** on fifth-from-last 16<sup>th</sup> in cl, vn 2

- (incorrect in FES only) and va, and on note 5 in vn 1.
- 68 cl: **f** in A/CM most probably on note 2; we follow FES.
- 72 cl: FES/FEP<sub>1+2</sub> have **fp** on note 1.
- 72 vn 2, va: Sources postpone *dim.* to next-to-last note; changed to suit context.
- 73 vc: FES mistakenly postpones start of long slur to note 9.
- 75 cl: Slur on  lacking in CM/FES.
- 79–86 cl: All sources notate these bars in **f<sup>1</sup>** minor (sounding **e<sup>b</sup>** minor) instead of **c<sup>1</sup>** minor (sounding **b<sup>b</sup>** minor).
- 86 vn 2, va, vc: Staccato dot instead of **v** in FES.
- 88: *Tem[po] I* in CM only; almost definitely not in Brahms's hand.

**Movement 3, Andantino – Presto non assai, ma con sentimento**

- 2–3 cl: FES mistakenly postpones beginning of slur in M 2 to next-to-last note.
- 5–7 cl: CM/FES/FEP<sub>1+2</sub> mistakenly end slur on note 3 of M 7.
- 6 va: CM/FES mistakenly have << from note 4 of M 5.
- 9 va: CM/FES mistakenly end slur on note 3.
- 12 va: CM/FES mistakenly extend first slur to third-from-last note.
- 13 cl, vn 2, va, vc: >>> too long in FES (imprecise in CM) and beginning postponed roughly to note 2 (except in vc).
- 19 va: CM/FES mistakenly postpone beginning of slur to third-from-last note.
- 20, 95 cl: Staccato dot in A only.
- 21 vn 1/2: FES mistakenly begins first slur on note 1.
- 27 va: CM/FES (A unclear) have **sfp** instead of **fp**.
- 44: Rehearsal letter “B” lacking in FES; added in accordance with handwritten entry in CM and numbering in FEP<sub>1+2</sub>.
- 48 vn 2, vc: CM/FES mistakenly place **pp** at beginning of bar (vn 2) or omit it altogether (vc).
- 76 va: CM/FES mistakenly place **pp** on note 1 of M 75.
- 134 vn 2: *legg. [ero]* lacking in CM/FES.
- 134–35 cl and 136–37 vc: CM/FES mistakenly end slur on note 1 of M 136 and 138, respectively.

- 140 cl: CM/FES mistakenly have **p** on note 1.
- 142–146 cl, vn 1/2, va: CM/FES postpone beginning of << to note 2 of M 143 and >>> to beginning of M 145.
- 158–59 cl: CM/FES/FEP<sub>1+2</sub> tie *c<sup>3</sup>-c<sup>3</sup>*; possibly misconstrual of bar line in A.
- 170 vn 2: CM/FES/FEP<sub>1+2</sub> mistakenly give final note as **c<sup>1</sup>** instead of **g<sup>1</sup>**; clearly corrected in A from original **c<sup>1</sup>** (anticipating next bar) to **g<sup>1</sup>**.
- 179 cl: Slur on *a<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>* lacking in FES.
- 180 va: CM/FES mistakenly have *dim.* on note 2.
- 186–87 cl: FES mistakenly begins slur on note 1 of M 186.

**Movement 4, Con moto**

- 1–2 va: A/CM/FES lack tie; added with pencil in FES (by Brahms?); FEP<sub>1+2</sub> have tie.
- 27 cl: CM/FES lack slur.
- 69–70 vn 1: CM/FES lack slur on *e<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>*.
- 74 vc: FES mistakenly has **sf** instead of **f**.
- 77–79 cl: CM/FES mistakenly have <<>> (ambiguously positioned between cl and vn 1 in A, with >>> extending to final note of M 80).
- 80–81 va: FES mistakenly places slur on **ff**.
- 85 vc: FES lacks **p**.
- 97 vn 2, va: CM/FES lack staccato dots.
- 102 vn 1: CM/FES/FEP<sub>1+2</sub> mistakenly give notes 6–7 as **g**. Clearly two *b/d<sup>1</sup>* double-stops in A.
- 128<sup>a</sup> cl: FES lacks slur.
- 140–41 cl: All sources terminate slur at end of M 140 (line break in A); changed for consistency with parallel passages.
- 161 and 193: All sources read *Con moto* (M 161) or *un poco meno mosso* (deleted in A). However, Brahms deleted both in FES and, in a letter to Simrock (10 April 1892), expressly retracted *Con moto* for later editions.
- 183–84 va: CM/FES terminate slur at end of M 183 (not entirely clear in A).
- 195 vn 1, va: FES mistakenly places *dim.* at beginning of bar.
- 202 cl: CM/FES mistakenly extend slur to note 1 of M 203.

Cremona, autumn 1999  
Andrea Massimo Grassi