

ernst krenek
edition

Triophantasie
op. 63
Editionsbericht

Ernst Krenek

Trio Fantasy
op. 63
Editorial Report

ernst krenek
institut

Ernst Krenek Edition
Vol. 2

Ernst Krenek
Trio Fantasy
op. 63

Edited by
Clemens Zoidl

Editorial Report

Ernst Krenek
Trio Fantasy, op. 63

Edited by
Clemens Zoidl
Proofreading
Olja Janjus (music)
Hannah Kvarda (text)

Translation
Howard Weiner

Grafik Design
Büro Ferkl

Printed in Austria

© 2022 by
Ernst-Krenek-Institut-
Privatstiftung

With kind support of
Land Niederösterreich

Bundesministerium
für Kunst, Kultur,
Öffentlichen Dienst und
Sport (BMKOE)

**KULTUR
NIEDERÖSTERREICH** 

 **Bundesministerium**
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

Ernst Krenek Edition
Vol. 2

Edited by
Ernst-Krenek-Institut-
Privatstiftung

General Editors
Nils Grosch
Clemens Zoidl

Krems, 2022

ISMN 979 0 9000145 9 7

DOI 10.48341/dzan-w470

Partitur und Stimmen
sind als open access
verfügbar unter

[www.krenek.com/
ernst-krenek-edition/
op63_triophantasie](http://www.krenek.com/ernst-krenek-edition/op63_triophantasie)

Score and parts are
available in open access at

[www.krenek.com/en/
ernst-krenek-edition/
op63_triofantasy](http://www.krenek.com/en/ernst-krenek-edition/op63_triofantasy)

Editionsbericht

Entstehung und Überlieferung

Kreneks *Triophantasie*, op. 63 verdankt ihre Entstehung seiner Bekanntschaft mit Artur Schnabel (1882-1951). Krenek kannte und schätzte Schnabel insbesondere als Komponisten, der sich – so meinte Krenek – seine Komponisten-Existenz mit einer Karriere als Pianist finanzieren würde.¹ Entgegen dieser offenbar von Kreneks eigener Disposition geformten Einschätzung wurde Schnabel in der Musikwelt ausschließlich als Pianist wahrgenommen und insbesondere für seine werkgetreuen Interpretationen von Schubert, Beethoven und anderen klassisch-romantischen Komponisten gefeiert.² Obwohl er sich in seinen kompositorischen Ambitionen progressiv-atonal ausdrückte, trennte er seine öffentliche Wirkung stark von dieser persönlichen Aufgeschlossenheit gegenüber der musikalischen Moderne und trat als Pianist kaum mit zeitgenössischen Werken auf.³ Eine seltene Ausnahme war Kreneks *Triophantasie*.⁴

Zwar gibt es keinen Beleg für einen direkten Kompositionsauftrag, doch geben mehrere Briefe Schnabels an Krenek deutliche Hinweise, dass Krenek dieses Werk für Schnabel komponiert hatte,⁵ und dass eine Aufführung im Rahmen eines der beiden für die Saison 1929/1930 geplanten Trio-Konzerte mit Schnabels Kammermusikpartnern Carl Flesch (1873-1944) und Gregor Piatigorsky (1903-1976) vorgesehen war.⁶ Der Plan zu diesem Projekt könnte bei einem persönlichen Treffen von Schnabel und Krenek im April (Wien) oder Mai (Zürich) 1929 entstanden sein. Die Komposition an diesem Werk schloss Krenek am 15. August 1929 ab und gab dies sogleich Schnabel bekannt, der in einem Brief vom 25. August erfreut die schnelle Fertigstellung feststellte.⁷

Musik / Stilistische Einschätzung

Die *Triophantasie* entstand in unmittelbarer Nachbarschaft zu den im Juli 1929 komponierten Liedern des *Reisebuchs aus den österreichischen Alpen*, op. 62, und steht diesen auch stilistisch sehr nahe. Kreneks paraphrasierende Adaption von Franz Schuberts Tonsprache prägt nicht nur den Liederzyklus, sondern auch das knapp 15 Minuten dauernde Klaviertrio. Obwohl Krenek seinen *Reisebuch*-Liedern gegenüber durch alle seine kommenden kompositorischen Entwicklungen hinweg stets eine positive Wertschätzung beibehielt, richtet er über die *Triophantasie* ein sehr selbstkritisches Urteil und beschrieb sie, wenn auch aus rückblickender Distanz, als „höchst minderwertiges Stück.“⁸

Dem Charakter der Fantasie entsprechend folgen mehrere kurze Abschnitte unterschiedlichen Charakters aufeinander, in denen Krenek

zwar behutsamen Gebrauch von Dissonanzen macht, aber kaum jemals den Rahmen einer romantisierenden Tonalität durchbricht. Es scheint, als wäre gerade dieses Werk klingender Ausdruck des von Krenek zu dieser Zeit in mehreren Texten argumentierten Strebens nach einer „Wiederherstellung des Ursinns“. Unter diesem „Ursinn“ verstand Krenek die unvermindert lebendige Wirkung der tonalen Ausdrucksweise bei beispielsweise Schubert oder Beethoven, obwohl die von ihnen verwendeten Akkorde und Akkordverbindungen schon vor Bach bekannt gewesen seien.⁹ „Die Vermeidung des Eindrucks geistig verbrauchter Werte geschieht durch die geistige Frische der neuen Leistung und ist vom Material unabhängig.“¹⁰ Krenek stellte sich mit dieser Reklamation von absoluter schöpferischer Souveränität bei der Wahl der musikalischen Ausdrucksmittel gegen Theodor W. Adorno, für den gerade das musikalische Material „den Schauplatz eines Fortschritts in der Kunst“¹¹ liefert und der in der „Dialektik des Materials [...] die Freiheit des Komponisten miteingeschlossen“ sieht.¹²

Obwohl Krenek in dieser Zeit seine Überlegungen zur anachronistisch anmutenden Verwendung der Tonalität mit Überzeugung formulierte, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass er sich bereits in einer von Selbstzweifeln charakterisierten künstlerischen Krise befand, die ihn nur kurze Zeit später zu einem fundamentalen Umdenken und zur Ausformung eines neuen Selbstverständnisses als Komponist bewegte. Schon in den *Gesängen des späten Jahres*, op. 71, die „das Konzept der Tonalität unter erheblichen Druck“¹³ setzten, zeichnete sich 1931 diese neue Entwicklung ab, die spätestens ab 1933 in einer konsequenten Adaption von Arnold Schönbergs Zwölftontechnik münden sollte.

Diese radikale Abkehr von seiner nur wenige Jahre dauernden „neoromantischen“ Phase mag begreiflich machen, warum sich Krenek recht bald von Werken wie der *Triophantasie* distanzierte. Als Adorno bei einem Treffen im November 1935 in London um Noten der neueren Werke von Krenek bat, zeigte sich Krenek in Verlegenheit gebracht und wollte Adorno keine Partitur davon zukommen lassen: „Die ‚Triophantasie‘, nach der Sie fragten, habe ich aus einem Massengrab von Musik herausgezogen und als eine meiner unbrauchbarsten Arbeiten befunden [...] und bitte Sie, mich von einer Zusendung zu dispensieren.“¹⁴

Auch die Ablehnung dieses neoromantischen Kammermusikwerks durch jene Kritiker, die der atonalen Progressivität Kreneks früherer Schaffensphase applaudiert hatten, mögen ihn in seinem selbstkritisch vernichtenden Urteil über die *Triophantasie* bestärkt haben. Walter Schrenk, der sich beispielsweise noch enthusiastisch über Kreneks *7. Violinkonzert*, op. 29 (1925) äußerte, stellte in seiner Besprechung der Uraufführung in der Deutschen Allgemeinen Zeitung diese Diskrepanz zu den früheren, beherzt modernen Werken mit Empörung fest: „man kann sich so etwas nicht leisten, wenn man Krenek heißt“.¹⁵

Am 15. Mai 1930 kam es im Beethovensaal der Alten Philharmonie in Berlin zur Uraufführung der *Triophantasie* durch Schnabel, Flesch und Piatigorsky. Danach verschwand sie von den Bühnen. Das war zunächst wohl eine Konsequenz des baldigen Endes der kammermusikalischen Partnerschaft des Trios, aber in der folgenden Zeit sicher noch mehr durch Kreneks eigene Verurteilung des Werks begründet. An der 1936 gegenüber Adorno geäußerten Ablehnung änderte sich auch in den weiteren Jahren nichts. In Kreneks in seiner Emigration in den USA geschriebenen Memoiren behauptet er zwar, von dem Stück nichts außer dem Titel im Gedächtnis behalten zu haben, aber die Erinnerung an sein Urteil blieb offenbar ungetrübt: „It is an entirely inferior composition, and by writing it I wasted a marvelous opportunity of being presented by three artists of the first rank.“¹⁶

Ein früher Versuch, das Werk wieder aufzuführen, wurde 1980 im Rahmen des Symposiums „Ernst Krenek“ an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz in Anwesenheit des Komponisten unternommen. Eine Reaktion Kreneks ist nicht überliefert, allerdings ging von dieser Aufführung offenbar keinerlei Folgewirkung aus.

2004 wurde das Trio erstmals – mit Zustimmung und Unterstützung von Gladys Krenek – aufgenommen. Das Werk wurde von der Kritik mit Begeisterung aufgenommen. Weitere Konzerte und Aufnahmen etablierten das von Krenek so minder geschätzte Klaviertrio als gern gespielten und gehörten Bestandteil des kammermusikalischen Repertoires aus der frühen musikalischen Moderne. Möglicherweise sagt dies mehr über die Gravitationskraft der klassisch-romantischen Tonsprache im zeitgenössischen Musikbetrieb aus, als über Kreneks Urteil der künstlerischen Qualität des Werks.

Quelle und Edition

Die *Triophantasie* ist in nur einem einzigen Manuskript überliefert. Es handelt sich um die autographe Reinschriftpartitur in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (A-WST MH 10339); 22 Seiten auf 6 Doppelblättern (J. E. Schutzmarke; N° 2, 12linig); schwarze Tinte mit minimalen Eintragungen mit Bleistift und Rotstift, die ausschließlich Sicherheits-Vorzeichen und fehlende Pausenzeichen betreffen und (vermutlich) nicht in Kreneks Handschrift sind.

Das Manuskript hat eine sehr klare Handschrift und enthält nur minimale Korrekturen (Rasuren). Der Notentext konnte anhand dieser Quelle im Wesentlichen ohne substanzielle editorische Eingriffe wiedergegeben werden. Geringfügig wurden Artikulationen angeglichen und die von Krenek typischerweise frei gesetzten crescendo- und decrescendo-Gabeln etwas verbindlicher im edierten Notentext platziert.

- 1 Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit* (Hamburg 1998): 252.
- 2 Zu Schnabls Biographie vgl. Caesar Saerchinger: *Artur Schnabel. A Biography* (New York 1957); Werner Grünzweig (Hg.): *Artur Schnabel. Musiker 1882-1951* (Hofheim 2001). Schnabels künstlerische Konzentration insbesondere auf Beethoven und Schubert wird auch reflektiert im Repertoire seiner Meisterkurse. Vgl. David Goldberger: *Artur Schnabel's Master Classes*; in: ebenda: 57-68.
- 3 Auch dem Wunsch des geschätzten und befreundeten Arnold Schönberg, dessen Klavierkonzert, op. 42 (1942) aufzuführen, ist Schnabel nie nachgekommen. Vgl. Matthias Henke: *Auschweifend – Einkreisend. Lebens- wie Denkmuster bei Schnabel und Schönberg*; in: Werner Grünzweig (Hg.): *Artur Schnabel. Bericht über das internationale Symposium Berlin 2001* (Hofheim 2003): 102; und den dort zitierten Brief in: Grünzweig 2001: 180.
- 4 Zur Beziehung Schnabels und Kreneks vgl. Matthias Schmidt: *Denken und Darstellen. Ernst Kreneks Beziehung zu Artur Schnabel*; in: Grünzweig (2003): 75-89.
- 5 Artur Schnabel, Brief an Ernst Krenek, Forte dei Marmi, 1929.08.25; Wienbibliothek (A-WST) HIN 114685
- 6 Artur Schnabel, Brief an Ernst Krenek, Ascona, 1929.09.03; A-WST HIN 114684
- 7 Artur Schnabel, Brief an Ernst Krenek, Forte dei Marmi, 1929.08.25; A-WST HIN 114685
- 8 Krenek 1998: 715.
- 9 Vgl. Ernst Krenek: *Fortschritt und Reaktion*; in: *Anbruch 12 : 6* (Juni 1930): 196-200.
- 10 ebenda 199.
- 11 Theodor Adorno: *Reaktion und Fortschritt*; in: *Anbruch 12 : 6* (Juni 1930): 191.
- 12 ebenda 192.
- 13 Ernst Krenek: *Selbstdarstellung* (Zürich 1948): 29.
- 14 Ernst Krenek, Brief an T. W. Adorno, Wien 5.1.1936; zit. aus: Claudia Maurer Zenck: *Adorno Krenek. Briefwechsel 1929-1964* (Berlin 2020): 184.
- 15 *Das Unterhaltungsblatt. Beilage zur Deutschen Allgemeinen Zeitung*, 28. Mai 1930: 1.
- 16 Ernst Krenek: *Memoires* (Archiv des Ernst Krenek Instituts, LM 034-5); dt. Übersetzung siehe Endnote 8.

Editorial Report

Genesis and Transmission

Krenek's *Trio Fantasy*, op. 63 owes its creation to his acquaintance with Artur Schnabel (1882–1951). Krenek knew and regarded Schnabel especially as a composer, who – as Krenek opined – financed his existence as a composer with a career as pianist.¹ Contrary to this appraisal, which was apparently influenced by Krenek's own disposition, Schnabel was recognized in the musical world exclusively as a pianist and celebrated especially for his faithful-to-the-work interpretations of Schubert, Beethoven, and other classical-romantic composers.² Although he expressed himself in a progressive-atonal style in his compositional ambitions, he separated his public activities strictly from this personal open-mindedness for musical modernism, and seldom appeared as a pianist with contemporary works.³ A rare exception was Krenek's *Trio Fantasy*.⁴

There is indeed no evidence for a direct composition commission, however a number of Schnabel's letters to Krenek provide clear indications that Krenek composed this work for Schnabel,⁵ and that a performance was intended within the framework of one of the two trio concerts planned for the 1929/30 season with Schnabel's chamber music partners Carl Flesch (1873–1944) and Gregor Piatigorsky (1903–1976).⁶ The plan for this project may have originated at a personal meeting between Schnabel and Krenek in April (Vienna) or May (Zürich) of 1929.

Krenek completed the composition of this work on 15 August 1929, and immediately informed Schnabel, who in a letter from 25 August noted with pleasure its rapid completion.⁷

Music / Stylistic Appraisal

The *Trio Fantasy* came into being in close proximity to the songs, composed in July 1929, of the *Travel Book from the Austrian Alps*, op. 62, and are also very close to them stylistically. Krenek's paraphrased adaption of Franz Schubert's tonal language not only characterizes the song cycle, but also the barely fifteen-minute-long piano trio. Although Krenek always maintained a positive regard for his *Travel Book* songs throughout all his subsequent compositional developments, he passed a very self-critical judgment on the *Trio Fantasy*, describing it, albeit from a retrospective distance, as a "entirely inferior composition."⁸

Corresponding to the character of the fantasia, a number of short sections of varying nature follow one another, in which Krenek indeed makes circumspect use of dissonances, but hardly ever breaks through the structure of a romanticizing tonality. It seems as if precisely this

work was the sounding expression of Krenek's endeavor for a "restoration of the original sense," which he advocated at this time in a number of texts. With "original sense" ("Ursinn"), Krenek understood the undiminished vivid effect of the tonal manner of expression, for example, of Schubert or Beethoven, although the chords and chord relationships used by them were already known even before Bach.⁹ "Avoidance of the impression of mentally stale values is achieved through the spiritual freshness of the new effort and is independent of the material."¹⁰ With this claim of absolute artistic sovereignty in the choice of the means of musical expression, Krenek stood in opposition to Theodor W. Adorno, for whom it was precisely the musical material that provided "the arena of progress in art,"¹¹ and who saw "the freedom of the composer included in the dialectic of the material."¹²

Although Krenek at this time resolutely formulated his thoughts about the seemingly anachronistic use of tonality, we should not forget that he already found himself in an artistic crisis characterized by self-doubt, which led him only a short time later to a fundamental rethinking and to the formation of a new self-conception as a composer. Already in the *Songs of the Late Year*, op. 71, which put "considerable pressure on the concept of tonality,"¹³ this new development became apparent in 1931, which eventually, by 1933 at the latest, was to lead to a consequential adaptation of Arnold Schoenberg's twelve-tone technique.

This radical departure from his "neoromantic" phase, which had lasted only a few years, may explain why Krenek distanced himself so soon from works such as the *Trio Fantasy*. When Adorno, at a meeting in November 1935 in London, asked Krenek for the music of more recent works, Krenek seemed embarrassed, and did not want to send Adorno scores of any of them: "The 'Trio Fantasy,' that you asked about, I pulled out of a mass grave of music and adjudged it to be one of my most useless works [...] and request that you excuse me for not sending it."¹⁴

In addition, the rejection of this neoromantic chamber music work by those critics who had applauded the atonal progressiveness of Krenek's earlier creative period may have strengthened him in his self-critical, scathing judgment of the *Trio Fantasy*. Walter Schrenk, for example, who was still enthusiastic about Krenek's *First Violin Concerto*, op. 29 (1925), noted with indignation this discrepancy to the earlier, spiritedly modern works in his review of the premiere in the *Deutsche Allgemeine Zeitung*: "One cannot afford something like this if your name is Krenek."¹⁵

On 15 May 1930, the *Trio Fantasy* was premiered in the Beethoven Hall of the old Philharmonie in Berlin by Schnabel, Flesch, and Piati-gorsky. It thereupon disappeared from sight. This was initially due to the imminent end of the trio's chamber music partnership, but in the

time after that certainly even more to Krenek's own disapproval of the work. The rejection expressed to Adorno in 1936 did not change even in the following years. In Krenek's *Memoirs*, written after his emigration to the USA, he indeed contended that he remembered nothing about the piece except the title, but the memory of his judgment apparently remained unclouded: "It is an entirely inferior composition, and by writing it I wasted a marvelous opportunity of being presented by three artists of the first rank."¹⁶

An earlier attempt to perform the work again was undertaken in 1980 under the auspices of the Ernst Krenek Symposium at the College for Music and Performing Arts in Graz in the presence of the composer. Krenek's reaction is not documented. However, this performance apparently did not inspire any follow-on realizations.

The Trio was recorded for the first time in 2004 – with the consent and support of Gladys Krenek. The work was received with enthusiasm by the critics. Further concerts and recordings established the piano trio, which Krenek held in such low esteem, as a gladly played and heard part of the chamber music repertoire of early musical modernism. Though, this possibly says more about the gravitational force of the classical-romantic musical language in the contemporary musical scene than about Krenek's judgment on the artistic quality of the work.

Sources and Edition

The *Trio Fantasy* is transmitted in just a single manuscript. It is an autograph fair copy score in the Vienna Municipal and State Library (A-Wst MH 10339); twenty-two pages on six double leaves (J. E. Schutzmarke; N° 2, 12-staff); black ink with very few entries in pencil and red crayon that only concern cautionary accidentals and missing rests, and are (presumably) not in Krenek's hand.

The manuscript is in a very clear handwriting and contains only minimal corrections (erasures). It was possible to reproduce the musical text on the basis of this source essentially without substantial editorial interventions. Articulations were slightly changed to match, and the crescendo and decrescendo hairpins, set by Krenek in his typically free manner, have been placed somewhat more consistently in the edited musical text.

- 1 Ernst Krenek, *Memoirs* (Archive of Ernst Krenek Institute, LM 034-5); translated into German as: Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit* (Hamburg 1998), 252.
- 2 Concerning Schnabel's biography, see Caesar Saerchinger, *Artur Schnabel: A Biography* (New York: Dodd, Mead & Company, 1957); Werner Grünzweig (ed.), *Artur Schnabel: Musiker 1882–1951* (Hofheim: Wolke, 2001). Schnabel's artistic concentration especially on Beethoven and Schubert is also reflected in the repertoire of his master classes. See David Goldberger, "Artur Schnabel's Master Classes," in Grünzweig (2001), 57–68.
- 3 Schnabel also never complied with the wish of his esteemed friend Arnold Schoenberg to perform the Piano Concerto, op. 42 (1942). See Matthias Henke, "Ausschweifend — Einkreisend: Lebenswie Denkmuster bei Schnabel und Schönberg," in Werner Grünzweig (ed.), *Artur Schnabel: Bericht über das internationale Symposium Berlin 2001* (Hofheim: Wolke, 2003), 102; and the letter cited there in Grünzweig (2001), 180.
- 4 On the relationship between Schnabel and Krenek, see Matthias Schmidt, "Denken und Darstellen: Ernst Kreneks Beziehung zu Artur Schnabel," in: Grünzweig (2001), 75–89.
- 5 Artur Schnabel, letter to Ernst Krenek, Forte dei Marmi, 25 August 1929; A-Wst HIN 114685.
- 6 Artur Schnabel, letter to Ernst Krenek, Ascona, 3 September 1929; A-Wst HIN 114684.
- 7 Artur Schnabel, letter to Ernst Krenek, Forte dei Marmi, 25 August 19229; A-Wst HIN 114685.
- 8 See endnote 1; Krenek (1998), 715.
- 9 See Ernst Krenek, "Fortschritt und Reaktion," in: *Anbruch* 12, no. 6 (June 1930), 196–200.
- 10 *Ibid.*, 199.
- 11 Theodor Adorno, "Reaktion und Fortschritt," in: *Anbruch* 12, no. 6 (June 1930), 191.
- 12 *Ibid.*, 192.
- 13 Ernst Krenek, *Selbstdarstellung* (Zürich 1948), 29.
- 14 Ernst Krenek, letter to T. W. Adorno, Vienna, 5 January 1936; cited in Claudia Maurer Zenck, *Adorno–Krenek Briefwechsel 1929–1964* (Berlin: Suhrkamp, 2020), 184.
- 15 *Das Unterhaltungsblatt*. Supplement to the *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 28 May 1930, 1.
- 16 Krenek, *Memoirs* (Archive of the Ernst Krenek Institute, LM 034-5).

