

ernst krenek
edition

Streichquartett Nr. 4
op. 24
Editionsbericht

Ernst Krenek

String Quartet No. 4
op. 24
Editorial Report

ernst krenek
institut

Ernst Krenek Edition
Vol. 1

Ernst Krenek
String Quartet No. 4
op. 24

Edited by
Clemens Zoidl

Editorial Report

Ernst Krenek
String Quartet No. 4, op. 24

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. 1

Edited by
Ernst-Krenek-Institut-
Privatstiftung

General Editors
Nils Grosch
Clemens Zoidl

Krems, 2022

ISMN 979 0 9000145 5 9

DOI 10.48341/sv26-8r95

Partitur und Stimmen
sind als open access
verfügbar unter

[www.krenek.com/
ernst-krenek-edition/
op24_streichquartett_nr4](http://www.krenek.com/ernst-krenek-edition/op24_streichquartett_nr4)

Score and parts are
available in open access at

[www.krenek.com/en/
ernst-krenek-edition/
op24_stringquartet_no4](http://www.krenek.com/en/ernst-krenek-edition/op24_stringquartet_no4)

Editionsbericht

Entstehung und Überlieferung

Kreneks *4. Streichquartett*, op. 24 entstand in einer Zeit höchster kreativer Produktivität am Ende des Jahres 1923. Im selben Jahr komponierte Krenek zwei Opern, mehrere Lieder und Chöre und sein *3. Streichquartett*, welches am 3. August beim IGNM Festival in Salzburg durch das Amar-Quartett uraufgeführt wurde und so Kreneks dichte und kontinuierliche Präsenz bei den wichtigen Festivals zeitgenössischer Musik fortsetzte.

Krenek begann die Komposition an seinem *4. Streichquartett* am 2. Dezember 1923 in Breitenstein am Semmering, wo er zusammen mit Anna Mahler in Alma Mahlers Sommerresidenz wohnte. Den ersten Satz schloss Krenek bereits am 3., und den zweiten Satz am 8. Dezember ab. In diesen Tagen erreichte Krenek die Einladung des Schweizer Mäzens Werner Reinhart zur Uraufführung von Kreneks *1. Klavierkonzert* nach Winterthur. Auf der Reise dorthin und während eines anschließenden, von einer großzügigen Spende Reinharts, finanzierten Aufenthalts in Zúoz (Engadin) komponierte Krenek weitere fünf Sätze. Die am 1. 1. 1924 in Winterthur abgeschlossene Partitur überreichte Krenek als Geschenk seinem Gönner, als er ihn auf der Rückreise von Zúoz nach Wien besuchte.

Am 5. August 1924 beim IGNM-Festival in Salzburg wurde das Werk durch das Tonhalle-Streichquartett Zürich uraufgeführt.¹ Für die geplanten weiteren Aufführungen durch das Tonhalle-Streichquartett Zürich und das Zika-Quartett Prag schrieb Krenek Anfang des Jahres 1925 einen neuen siebten Satz, der nur einen Überleitungsteil des originalen Finalsatzes beibehielt.

Musik / Stilistische Einschätzung

Die Musik von Kreneks *4. Streichquartett* zeigt Kreneks damals besonders wache Bereitschaft und Fähigkeit inspirierende Erfahrungen spontan musikalisch zu verarbeiten. Die Sätze entstanden hintereinander und erweisen sich trotz einiger handwerklicher Gemeinsamkeiten als thematisch und motivisch sehr eigenständig. Es war – auch nach einer späteren Einschätzung des Komponisten – nicht ein vorab gefasster Plan, der die Arbeit am Werk bestimmte: „Die Art des Schreibens scheint die sorgenfreie Stimmung des Urlaubers wiederzugeben [...]“ („The manner of writing seems to reveal the *carefree mood of the vacationer* [...].“)² Immer neue musikalische Ideen werden aus chromatisch freiem Tonmaterial kontrastreich geformt. Motivisch gearbeitete Abschnitte verschränken sich mit Krenek-typischen kontrapunktischen Techniken

und es entsteht eine Tonsprache, die in ihrer semantisch aufgeladenen Gestik sowohl das Vorbild des frei-atonalen Expressionismus Arnold Schönbergs verrät als auch Kreneks spätromantisch geprägte Studienzeit und die damals gelernten „Kunstgriffe französischer [...] Provenienz“³ durchblicken lässt.

Die schöpferische Freiheit, die Krenek bei der Komposition der Suiteartigen Satzfolge gewähren ließ, wird besonders deutlich im fünften Satz. Hier verarbeitet Krenek Mandolinen-Klänge spanischer Volksmusik, die er kurz zuvor bei Werner Reinhart auf Schallplatten gehört hatte. Ebenso ist der siebente Satz eine Illustration dieser „sorgenfreien“ Spontanität, indem er Kreneks erste Hörerfahrung von Strawinskys *Pulcinella*-Suite so unmittelbar und ungehemmt zu einem „schamlos neoklassizistische[n] Getümmel“⁴ verarbeitete. Dieser auch von zeitgenössischen Rezensenten bemerkte Stilbruch zu den vorangehenden sechs Sätzen mag Krenek bewogen haben, ihn durch einen neuen Satz zu ersetzen, der das Werk stilistisch homogener abschließt und der auch vom Widmungsträger Reinhart als „viel besser“ eingeschätzt wurde.⁵

Das von Krenek selbstkritisch festgestellte Fehlen eines Planes zu Beginn des Kompositionsprozesses spiegelt sich auch in der sehr freien Entfaltung seines musikalischen Materials wider. Das Quartett weist kaum motivischen Zusammenhalt zwischen den Sätzen auf. Allerdings liegt dem formalen Gesamtbau des Werkes eine auffällig proportionale, offenbar absichtsvolle Symmetrie hinsichtlich Länge und Charakter der Sätze zugrunde: Der zentrale vierte Satz nimmt mit 10 Minuten in etwa ein Drittel der Gesamt-Aufführungsdauer ein, wobei die vorangehenden und die nachfolgenden drei Sätze zusammen ebenfalls jeweils 10 Minuten dauern, von denen wiederum jeweils die Hälfte, also 5 Minuten auf den Eröffnungssatz und den Schlusssatz fallen. Somit wird der vierte Satz symmetrisch umrahmt und bildet den dramaturgischen Höhepunkt der Satzfolge schnell – langsam – schnell – langsam – schnell – langsam – schnell, die Krenek bereits im 3. *Streichquartett* verwendete.

Kreneks eigene Einschätzung des Werks ist sehr unterschiedlich: In einem Brief an die Eltern beschreibt er es als „viel besser als das [dritte]“.⁶ Als er in den 1970er-Jahren das Werk erstmals von einem Radiomitschnitt des Salzburger Mozarteum Streichquartetts wieder hören konnte, schien es ihm „stellenweise sehr eindrucksvoll und originell zu sein“⁷, etwas später verurteilte er das „ganze Stück [als] sehr schwach und unbedeutend, mit Ausnahme von ein oder zwei Stellen in jedem Satz“⁸, wünscht aber ein weiteres halbes Jahr später ausdrücklich, „das 4. Quartett [...] in einer richtigen Wiedergabe [zu] hören. Vielleicht ist es nicht so schlecht, wie es auf dem miserablen Band klingt.“⁹

Überlieferung / Quellen

In den Jahren 1924 und 1925 sind nach der Uraufführung durch das Tonhalle-Quartett Zürich, dessen Primarius Willem de Boer auch Kreneks 7. *Violinkonzert*, op. 29 uraufführte, weitere Aufführungen von diesem Ensemble und vom Zika-Quartett belegt.¹⁰ Ein Briefwechsel von Jan Löwenbach (Vertreter der tschechischen Sektion der IGNM) mit Werner Reinhart dokumentiert, wie Reinhart am 16. August 1924 eine Abschrift der Partitur nach Prag sandte, damit dort die Stimmen für die Musiker des Zika-Quartetts herausgeschrieben werden konnten. Deren für den 29. November geplante Aufführung musste allerdings wegen einer eingeschobenen Deutschland-Tournee des Quartetts auf den 28. Februar 1925 verschoben werden. Diese Verschiebung nutzte Krenek zur Umarbeitung des siebten Satzes. Mit den Änderungen am siebten Satz sandte Reinhart die Originalpartitur am 17. Februar 1925 an Löwenbach, der sie am 19. Mai 1925 retournierte.

Die Partitur dürfte dann bis zum Tod Reinharts 1951 in seiner Sammlung geblieben sein und wurde erst nach seinem Tod im Zuge der Archivierung seines Nachlasses wiederentdeckt.

Zur Überlieferung des Werkes gehört auch die etwas willkürlich wirkende Verwendung eines Faksimiles des fünften Satzes als exemplarische Illustration für ein aktuelles Werk Kreneks in seinem Beitrag „Zum Problem der Oper“ in „Von Neuer Musik“ (1925).¹¹ Krenek fragte am 27. April 1924 bei der Universal Edition um Erlaubnis zur Verwendung eines Satzes aus dem 4. *Streichquartett* für den Zweck der Abbildung als Faksimile an.¹² Grund für diese Frage dürfte der Vertrag von 1921 sein, in dem Krenek für eine monatliche Zahlung die Rechte an seinen Werken für die nächsten 10 Jahre zugesichert hatte. Allerdings gibt es keinerlei Initiativen von Seiten des Verlags oder Kreneks, sein op. 24 zu veröffentlichen.

Nach den Aufführungen in den Jahren 1924/25 durch das Tonhalle Streichquartett Zürich und das Zika Streichquartett Prag verlieren sich die Spuren des Werkes. Unterschiedliche Gründe scheinen dazu beigetragen zu haben, dass Kreneks 4. *Streichquartett* in Vergessenheit geraten ist. Dazu gehört sicher Kreneks unermüdliche Produktion immer neuer Werke, von denen beispielsweise das direkt nach Abschluss von op. 24 begonnene, stilistisch den neoklassizistischen Weg des originalen siebten Satzes fortsetzende *Concerto Grosso No. 2*, op. 25 deutlich stärker rezipiert wurde. Außerdem machten ihn der Erfolg von *Jonny spielt auf*, op. 45 zu einem gefragten Opernkomponisten. Weitere Faktoren sind seine um 1930 einsetzende kompositorische Entwicklung durch die Adaption der Schönberg'schen Dodekaphonie, die Verhinderung der Rezeption seiner Werke durch die nationalsozialistische Machtübernahme in Deutschland 1933, und in Folge der Zweite Weltkrieg und Kreneks Emigration in die USA.

Mit dem Wiedererstarken des europäischen Musikbetriebs ab den 1950er Jahren und dessen Berücksichtigung zeitgenössischer Musik gab es unterschiedliche Versuche sich mit Kreneks *4. Streichquartett* auseinanderzusetzen. Zum einen nahm unter Initiative des Cellisten Carl Schwamberger das Salzburger Mozarteum Streichquartett mehrere Quartette Kreneks für das Radioprogramm des Österreichischen Rundfunks (ORF) Linz auf, darunter auch das *4. Streichquartett*. Aufführungsmaterial dafür erhielt es von der Sammlung Rychenberg in Winterthur, wo der Nachlass Werner Reinharts verwahrt wurde. Allerdings wurden irrtümlich unvollständige Kopien des Notenmaterials zugesandt und das Salzburger Mozarteum Streichquartett spielte nur die ersten fünf Sätze des Werks.¹³

Ein besonders nachhaltiges Interesse an Kreneks Musik entwickelte Wendelin Baumhof, der 1971 seine Abschlussarbeit an der Universität Köln über Kreneks Streichquartette schreiben wollte. Das *4. Streichquartett* konnte er in seiner Arbeit allerdings nicht berücksichtigen, da ihm die in Winterthur befindlichen Noten zu diesem Zeitpunkt noch nicht zugänglich waren. Immerhin trugen seine – auch nach dem Abschluss seiner Arbeit fortgesetzten Recherchen – zu Kreneks eigener Beschäftigung mit dem *4. Streichquartett* bei, indem Baumann ihm Kopien der vom ORF erhaltenen Aufnahmen des Salzburger Mozarteum Streichquartetts und auch der Partitur in Winterthur schicken konnte.¹⁴

Auf Anraten Kreneks tauschte sich Baumhof auch mit dem Geiger Klaus Assmann aus, der bereits in den 1950er Jahren Kontakt zu Krenek hatte, als er dessen *1. Sonate für Violine Solo* und sein *1. Streichquartett* aufführte und an weiteren Werken Kreneks interessiert war.

Assmann wollte insbesondere Kreneks Streichquartette in ihrer Gesamtheit aufführen und dem Publikum bekannt machen. Einigen der nie verlegten Kammermusikwerke Kreneks versuchte er darüber hinaus durch Ausgaben im eigenen Notenverlag zu mehr Aufmerksamkeit und Verbreitung zu verhelfen. Allerdings verliefen diese nur sekundär betriebenen verlegerischen Projekte Assmanns zumeist sehr langwierig und waren von verschiedenen Schwierigkeiten belastet.

In einem Brief an Krenek vom 1. März 1975 erklärte Assmann schon mit der Produktion von Partitur und Stimmen des *4. Streichquartetts* begonnen zu haben. Und nach einigen Verzögerungen durch persönliche und berufliche Umstände konnte er Krenek 14 Jahre später (!), am 20. Mai 1989, die baldige Übersendung der Korrekturvorgaben ankündigen. Zum Abschluss des Projekts kam es nie und so blieb das Werk bis heute unveröffentlicht.

Das 1975 angekündigte Notenmaterial hatte Assmann aber für die Konzerte seines eigenen Quartetts hergestellt, und später auch dem Thouvenel-Quartett zur Verfügung gestellt. Interessant ist an diesem in den Verlagsbeständen erhaltenen Notenmaterial insbesondere der siebte Satz. Offensichtlich ohne jemals das Doppelblatt mit Kreneks

revidiertem siebten Satz gesehen zu haben, kombinierte Assmann den ursprünglichen, im Autograph durchgestrichenen siebten Satz mit dem am selben Blatt notierten neuen Schlussteil. (Er ignorierte damit Kreneks in einem Brief vom 18. Mai 1975 formulierte Forderung, das Quartett so zu „spielen und veröffentlichen[,] wie es jetzt ist – d.h. ohne Finale.“ Dies begründete Krenek damit, dass er die offensichtlich beabsichtigten Änderungen „jetzt nicht mehr ergänzen“ könne.) Alle vorliegenden Aufnahmen (Sonare, Thouvenel, Assmann Radio) wurden auf Basis dieses hybriden siebten Satzes eingespielt.

Verwendete Quellen

A

Partitur aus dem Besitz Werner Reinharts in der Sammlung der Rychenberg-Stiftung (WinBib Dep RS35/4); schwarze Tinte

5 Doppelblätter / 19 Seiten; Notenpapier: Josef Eberle & Co, No. 31 30linig (Seiten 1-6; 15-20); Edition Ruth 30 L (Seiten 7-14)

1 Doppelblatt / 3 Seiten Revision 7. Satz; Notenpapier: Josef Eberle & Co / Deposé No. 65

Die Partitur der Quelle A ist eine Reinschrift von Kreneks Hand. Sie umfasst alle sieben originalen Sätze und auf einem zusätzlichen Doppelblatt den revidierten Teil des siebten Satzes. Markierungen im originalen siebten Satz sowie verbale Beschreibungen geben eine klare Anleitung zum Sprung in den vom originalen Satz beibehaltenen Überleitungsteil sowie zum Sprung in die neu komponierten Schlusstakte. Alle weiteren Quellen entstanden in Abhängigkeit von dieser Partitur.

B

Stimmenmaterial des Tonhalle Quartett Zürich in der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich (Mus-TMs 781); schwarze Tinte; Eintragungen in unterschiedlichen Farbstiften (blau, rot, Bleistift)

VL1: 11 Blätter / 21 Seiten; Notenpapier: 10 Blätter ‚Zürich-Schutzmarke‘ No. 8 (Seiten 1-19); 1 Blatt B. C. [Bosworth & Co.] No. 2 Revision 7. Satz (komplett)

VL2: 11 Blätter / 21 Seiten; Notenpapier: 10 Blätter ‚Zürich-Schutzmarke‘ No. 8 (Seiten 1-19); 1 Blatt / 2 Seiten unbezeichnetes Notenpapier Revision 7. Satz (nur neu komponierte Teile)

Vla: 12 Blätter / 22 Seiten; 9 Blätter ‚Zürich-Schutzmarke‘ No. 8 (Seiten 1-17); 2 Blätter / 3 Seiten unbezeichnetes Notenpapier Revision 7. Satz (nur neu komponierte Teile) + 1 Blatt / 2 Seiten ‚Zürich-Schutzmarke‘ No. 8 Revision 7. Satz (komplett)

Vcl: 11 Blätter / 21 Seiten; 9 Blätter ‚Zürich-Schutzmarke‘ No. 8 (Seiten 1-18); 2 Blätter / 3 Seiten unbezeichnetes Notenpapier Revision 7. Satz (nur neu komponierte Teile)

Das Material der Quelle B besteht aus den Stimmen des uraufführenden Streichquartetts. Die Sätze 1-6 und der originale siebte Satz sind eine Abschrift unbekannter Hand, die abgesehen von marginalen Abweichungen der Quelle A folgt. Von besonderem Interesse sind die Stimmen des revidierten siebten Satzes, die mit Ausnahme der Violine 1 für alle Stimmen von Kreneks Hand erhalten sind. Wie am Doppelblatt Josef Eberle & Co / Deposé No. 65 der Quelle A schrieb Krenek auch in den Stimmen nur die neuen Abschnitte mit Markierungen und verbalen Anleitungen für den Sprung zum beibehaltenen Teil des originalen siebten Satzes und zum Sprung in die neu komponierten Schlusstakte. Die Stimme für Violine 1 enthält eine Reinschrift des kompletten revidierten siebten Satzes. In der Viola-Stimme gibt es zusätzlich zum revidierten siebten Satz in Kreneks Handschrift auch eine Reinschrift des kompletten revidierten siebten Satzes in unbekannter Handschrift.

Alle Stimmen enthalten die üblichen spieltechnischen und interpretatorischen Einträge der Musiker, die für die Transkription ignoriert wurden, ausgenommen Einzelfälle, die eine notwendige Korrektur oder sinnvolle Ergänzung darstellen.

C

Partitur und Stimmen aus dem Bestand des Assmann Verlags.

Das erhaltene Material umfasst zwei gesetzte Partituren, die allerdings jeweils nur bis zu den ersten Takten des fünften Satzes reichen. Sie enthalten offenbar aus unterschiedlichen Durchgängen stammende Korrekturinträge von Ernst Krenek, die dieser vermutlich nach Erhalt im Jahr 1989 in die beiden Partituren eintrug. Außerdem ist das Stimmenmaterial des Assmann Quartetts mit den üblichen spieltechnischen und interpretatorischen Eintragungen erhalten.

Die Korrekturen Kreneks markieren Differenzen zwischen Assmanns Notensatz und der Partitur der Quelle A. Nur in seltenen Ausnahmefällen enthalten Kreneks Korrekturen Informationen, die den Notentext der Partitur der Quelle A ergänzen.

D

Abbildung des 5. Satz in: Gruess, H.; Kruettge, E.; Thalheimer, E. (Hg.): Von Neuer Musik (Köln 1925): gefaltetes Blatt zwischen 40 und 41.

Diese Niederschrift des fünften Satzes in Kreneks Hand weist nur minimale Abweichungen zum fünften Satz der Quelle A auf. Obwohl die Verkleinerung im Druck zu einer schlechteren Lesbarkeit führt, zeigt Kreneks Abschrift eine Verdeutlichung seiner ursprünglichen Absichten, indem sie an wenigen Stellen eine präzisere Linienführung bei Bindungen aufweist und zur Vermeidung von Lesefehlern zusätzliche Sicherheits-Vorzeichen anbringt. Eine weitere Auffälligkeit ist, dass sich einige der Differenzen zu Quelle A auch in Quelle B finden, was eventuell auf eine weitere, nicht überlieferte Quelle deuten könnte.¹⁵ Es ist vorstellbar, dass sowohl der Kopist der Quelle B als auch Krenek bei der Abschrift für Quelle D diese nicht überlieferte Quelle benutzten, allerdings sind Differenzen zwischen A und B bzw. A und D nicht einheitlich genug, um diese Möglichkeit zu einer unbedingt notwendigen Schlussfolgerung zu machen.

In dieser Abschrift des fünften Satzes verzichtete Krenek auf den Zusatz: „In Erinnerung an die ‚spanischen Platten‘“ und datiert die Komposition irrtümlich um ein Jahr zu spät auf den 26. Dezember 1924.

Edition

Alle verfügbaren Quellen wurden berücksichtigt und sind in die Erstellung des vorliegenden Notentextes eingeflossen. Der Notentext wurde auf Basis der Quelle A erstellt, die als gut lesbare Reinschrift des Komponisten eine zuverlässige Vorlage bildet. Die weiteren Quellen, die, wie oben dargestellt wurde, in direkter oder indirekter Abhängigkeit von Quelle A entstanden, wurden daher vor allem als Komplementärquellen benutzt. Im Fall von divergierenden Möglichkeiten Kreneks Handschrift zu interpretieren, erwiesen sie sich als hilfreiche Kontrollinstrumente.

Die Notwendigkeit Kreneks größtenteils gut lesbare Handschrift zu interpretieren, ergibt sich vor allem aus den großzügig platzierten Bindungen und dynamischen Gabeln, die trotz musikalisch parallel geführter Stimmen oft unterschiedlichen Beginn und Ende haben können. Gelegentlich ließ Krenek bei gleich strukturierten Stellen Artikulationszeichen wie Staccato-Punkte weg. Die editorischen Entscheidungen in all diesen Fällen wurden unter Einbeziehung aller verfügbaren Quellen getroffen und mit Berücksichtigung des spezifischen musikalischen Kontextes der jeweiligen Stellen. Ergänzungen oder Korrekturen wurden am Notentext nur vorgenommen, wenn diese ausreichend begründbar sind. In vielen Fällen wurde die sich aus Kreneks Notation ergebende Ambiguität erhalten, da es gerade solche nach Differenzierung

verlangenden Momente sind, denen die interpretierenden Musiker und Musikerinnen mit ihren persönlichen kreativen Entscheidungen eine musikalische Antwort geben müssen. Die editorischen Entscheidungen sollen nur zu einem klaren Notentext führen und nicht musikalisch kreative Entscheidungen vorwegnehmen.

Sämtliche editorischen Entscheidungen wurden im Notentext nicht sichtbar gemacht, um die Lesbarkeit im spielpraktischen Gebrauch nicht zu beeinträchtigen. Ein Großteil dieser Entscheidungen wurde außerdem stillschweigend getroffen, da sie nur die Lesbarkeit verbessern oder Schreibeigenheiten von Krenek an heutige Lesegewohnheiten anpassen.

Nur in sehr wenigen Fällen wurde Kreneks Notentext der Quelle A ergänzt, korrigiert oder in anderer Form geändert. Diese Entscheidungen werden in folgender Zusammenstellung dokumentiert und begründet.

1. Satz

Takt 100, Vcl: Sowohl Quelle B als auch Quelle C lesen die Stelle in Quelle A als $f'' - a'' - e'''$. Die Handschrift ist insofern nicht eindeutig, da nicht klar unterschieden werden kann, ob es sich um eine Achtelnote f mit Artikulationsstrich unter dem Notenkopf handelt, oder eine Hilfslinie mit Notenkopf, was als d'' zu lesen wäre. Die zweite Lesart wurde in dieser Edition bevorzugt, da keine der Parallelstellen Artikulationsstriche aufweist, stattdessen aber die Intervalle zwischen den ersten beiden Noten bei allen Parallelstellen eine Quinte oder alterierte Quinte ist, nie eine Terz. Vgl. Takt 78, Vla: $f - c - g$; Takt 89, Vl1: $d - as - es$; Takt 89, Vl2: $e - b - f$;

Takt 213, VI1: In Quelle A notierte Krenek kein Versetzungszeichen beim c in der Taktmitte, was nach seiner eigenen (deutschen) Notationspraxis trotz der in diesen Takt übergebundenen Note cis als c zu lesen wäre. In Quelle C korrigierte er allerdings auf cis und fügt dem c im Folgetakt zur Verdeutlichung auch ein Auflösungszeichen hinzu. In dieser Edition wurde Kreneks Korrektur entsprochen und die Stelle mit cis notiert.

2. Satz

Takt 35, Vla + Vcl: Stimmen sind parallel zu Vl1 und Vl2, in Quelle A notierte Krenek für Vl1 und Vl2 Akzente auf allen Noten, für Vla und Vcl nur auf der ersten Note. Da alle Stimmen in gleicher Weise Anteil am vorgeschriebenen Pesante-Charakter haben, wurden die Akzente (entsprechend Quelle B) ergänzt.

3. Satz

Takt 72, VI2: In Quelle A ist die erste Halbenote unklar notiert, sitzt auf der Notenlinie für d, berührt aber die untere Notenlinie und wurde daher in Quelle B als c gelesen. Die musikalische Struktur des Satzes hat an vergleichbaren Stellen einen zweistimmigen Verlauf, der die Oberstimme in Sekundsritten abwärtsführt, die Unterstimme in Terzen, vergleichbar auch dem eröffnenden Motiv des ersten Satzes. Dies begründet die Wiedergabe dieser Stelle in dieser Edition als d. Auch Quelle C liest die erste Halbenote in diesem Takt als d und Krenek korrigierte dies nicht.

4. Satz

Takt 16, VI1: In Quelle A ist die letzte Note in diesem Takt und die erste im folgenden als Doppelgriff mit h als jeweils unterer Note notiert. In der Assmann-Transkription wird das h für beide Noten weggelassen, was Krenek in Quelle C nicht korrigiert. Diese Edition folgt hier Quelle A.

Takt 81, VI1: Quelle B liest diese in Quelle A etwas undeutlich geschriebene Note als d, Quelle C als c, was von Krenek nicht korrigiert wird. Diese Edition folgt der Lesart der Quelle B, da sich im musikalischen Kontext mit den beiden benachbarten Takten ein Wechselnoten-Charakter ergibt, der fünf Takte später in tieferer Oktavlage dort allerdings mit der unteren Wechselnote b wiederholt wird.

5. Satz

Takt 61ff: in allen Stimmen sind die Bindungen der Quelle A undeutlich geschrieben und weichen trotz Unisono aller Stimmen voneinander ab. Quelle D weist eine deutlichere und einheitliche Führung der Bindung auf, der in dieser Edition gefolgt wurde.

Takt 70, VIa: undeutlich geschriebene Achtelnote, sieht in Quelle A nach g aus, wurde in anderen Quellen (B und D) als a gelesen aber in dieser Edition als g wiedergegeben.

Takt 125, VI2: in Quelle A gibt es hier beim c kein Vorzeichen, was das ces vom vorherigen Takt auflösen würde, allerdings ergänzen alle anderen Quellen, auch die von Krenek geschriebene Quelle D, das Vorzeichen. Daher wurde auch in dieser Edition der Takt mit ces wiedergegeben.

- 1 Nicht, wie bisher in der Literatur angenommen wurde, durch das Amar Quartett.
- 2 Programmheft „The Krenek Festival, 8.-15.4.1979“ (Santa Barbara, 1979); dt. Übersetzung zit. nach Ernst Krenek: Vorbemerkung zu meinen Streichquartetten. Booklet zu „Ernst Krenek: Sämtliche Streichquartette“ Sonare Quartett (1990), CD (MDG3080325)
- 3 Ernst Krenek: Selbstdarstellung (Zürich 1948): 10.
- 4 siehe Endnote 2.
- 5 Brief Reinhart an Löwenbach, 17. Februar 1925; vgl. Peter Sulzer: Zehn Komponisten um Werner Reinhart; Bd. 3: Briefwechsel (Zürich 1983): 186.
- 6 Ernst Krenek: Brief an seine Eltern; Zürich, 1924-08-18; Wienbibliothek (A-WST) HIN 115689
- 7 Ernst Krenek: Brief an Baumhof, Palm Springs, 1971-08-08; Original in Privatbesitz Gregor (Wendelin) Baumhof; Kopie im Archiv des Ernst Krenek Instituts (EKI).
- 8 Ernst Krenek: Brief an Baumhof, Palm Springs, 1972-03-18; Standort wie Endnote 7.
- 9 Ernst Krenek: Brief an Baumhof, Palm Springs, 1972-09-09; Standort wie Endnote 7.
- 10 Daten der Aufführungen: 5.2.1925 in Zürich durch Tonhalle-Quartett; 28.2.1925 in Prag durch das Zika-Quartett.
- 11 Grues, H., Kruttge, E. Thalheimer, E. (Hg.): Von Neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der Neuzeitlichen Tonkunst (Köln 1925): 39-43.
- 12 Claudia Maurer Zenck (Hg.): Ernst Krenek – Briefwechsel mit der Universal Edition (1921-1941), Bd. 1 (Köln 2010): 102.
- 13 Dieses Tonband ist in Kreneks Nachlass erhalten geblieben und heute im Archiv des Ernst Krenek Instituts. (EKI: TB 074). Vgl. auch den Brief von Baumhof, Köln 27.06.1971 (EKI, Korrespondenzen 43/05/03)
- 14 Vgl. Baumhof, Briefe an Krenek 13.07.1971 (EKI, Korrespondenzen 43/05/03)
- 15 Im Briefwechsel Löwenstein – Reinhart wird eine Abschrift der Partitur erwähnt, die Krenek „seinerzeit genau durchgegangen [ist] und korrigiert hat“. Sulzer 1983, Bd3: 179.

Editorial Report

Genesis and Transmission

Krenek's *String Quartet No. 4*, op. 24 was written in a time of great creative productivity at the end of 1923. That same year, Krenek composed two operas, a number of art songs and choral pieces, and his *Third String Quartet*, which was premiered on 3 August at the ISCM Festival in Salzburg by the Amar Quartet, and thus continued Krenek's frequent and continued presence at the important festivals of contemporary music.

Krenek began composition of his *Fourth String Quartet* on 2 December 1923 in Breitenstein am Semmering, where he lived, together with Anna Mahler, in Alma Mahler's summer residence. Krenek completed the first movement already on 3 December, and the second movement on 8 December. During this time, Krenek received an invitation to Winterthur from the Swiss patron of the arts Werner Reinhart for the premiere of Krenek's *Piano Concerto No. 1*. On the journey there, and during a subsequent sojourn in Zúoz (Engadine) financed by a generous gift from Reinhart to the composer, Krenek composed five further movements. Krenek presented the score, finished on 1 January 1924 in Winterthur, as a gift to his benefactor when he visited him on the return journey from Zúoz to Vienna.

The work was premiered on 5 August 1924 at the ISCM Festival in Salzburg by the Tonhalle String Quartet Zürich.¹ For the planned further performances by the Tonhalle String Quartet Zürich and the Zika Quartet Prague, Krenek wrote in early 1925 a new seventh movement which retained only a transitional section of the original final movement.

Music / Stylistic Appraisal

The music of Krenek's *Fourth String Quartet* gives evidence of Krenek's at that time particularly conscious willingness and ability to spontaneously process inspiring experiences musically. The movements came into being one after the other and, in spite of some technical similarities, prove themselves to be very independent thematically and motivically. It was – also according to a later appraisal by the composer – not a plan prepared in advance that determined the work on the piece: "The manner of writing appears to reproduce the carefree mood of the vacationer."² Continually new musical ideas rich in contrast are fashioned from free chromatic tone material. Motivically crafted sections interleave with Krenek-typical contrapunctal techniques, creating a tonal language that in its semantically charged gestures reveals both the model of Arnold Schoenberg's free-atonal expressionism as well as

Krenek's years of study influenced by late romanticism, and hints at the "artifices of French provenance"³ learned at that time. The creative freedom that Krenek allows himself in the composition of the suite-like series of movements becomes particularly apparent in the fifth movement. Here, Krenek used mandolin sounds of Spanish folk music, which he had heard shortly before on records while staying with Werner Reinhart. The seventh movement is likewise an illustration of this "care-free" spontaneity in that it converts Krenek's first auditory experience of Stravinsky's *Pulcinella* suite so directly and uninhibitedly into a "unabashedly neo-classical romp."⁴ This break in style from the preceding six movements, which was also noticed by contemporary critics, may have induced Krenek to replace it by a new movement that provided the work with a stylistically more homogeneous conclusion, and that was also judged to be "much better" by Reinhart, to whom it was dedicated.⁵

The lack of a plan at the beginning of the compositional process, which was self-critically noted by Krenek, is reflected also in the very free development of his musical material. The quartet hardly displays a motivic relationship between the movements. However, the overall formal construction of the work is based on a conspicuously proportional, apparently intentional symmetry in terms of length and character of the movements: the central fourth movement, with a duration of ten minutes, takes up about a third of the entire performance time, whereby the preceding three movements take ten minutes as do the following three movements, with the opening and concluding movements in turn each receiving one half of the time, that is to say, five minutes. Thus, the fourth movement is symmetrically framed and forms the dramaturgical high point of the series of fast-slow-fast-slow-fast-slow-fast movements, which Krenek already used in the *Third String Quartet*.

Krenek's own assessments of the work are very diverse: in a letter to his parents, he described it as "much better than the [third]."⁶ When, in the 1970s, he could again hear the work in a radio recording by the Salzburg Mozarteum String Quartet, it seemed to him "to be very impressive and original in places."⁷ Somewhat later he judged the "entire piece [to be] very weak and insignificant, with the exception of one or two passages in each movement,"⁸ but half a year later he explicitly desired "to hear the Fourth Quartet in a real recording. Perhaps it is not as bad as it sounds on the miserable tape."⁹

Transmission / Sources

In 1924 and 1925, after the premiere by the Tonhalle Quartet Zürich, whose first violinist Willem de Boer had also premiered Krenek's *First Violin Concerto*, op. 29, further performances by this ensemble and by the Zika Quartet are documented.¹⁰ A correspondence between

Jan Löwenbach (representative of the Czech chapter of the ISCM) and Werner Reinhart records that on 16 August 1924 Reinhart sent a copyist's manuscript of the score to Prague so that the parts could be written out for the musicians of the Zika Quartet.

However, its performance, scheduled for 29 November, had to be postponed to 28 February 1925 due to the quartet's intervening tour of Germany. Krenek used this postponement to rework the seventh movement. With the modifications in the seventh movement, Reinhart sent the original score on 17 February 1925 to Löwenbach, who returned it on 19 May 1925.

The score remained in Reinhart's collection until his death in 1951, and was rediscovered only during the course of the archiving of his estate.

An aspect of the work's transmission is the somewhat arbitrary use of a facsimile of the fifth movement as an exemplary illustration of a current work by Krenek in his text "About the Problem of Opera" in *Von Neuer Musik* (1925).¹¹ On 27 April 1924 Krenek requested permission from Universal Edition to use a movement from the *Fourth String Quartet* for the purpose of a facsimile illustration.¹² The reason for this request was probably the contract from 1921 in which Krenek had promised the rights on his works for the next ten years in return for a monthly payment. However, there were no plans on the part of the publisher, nor on the part of Krenek, to publish his op. 24.

After the performances in 1924/25 by the Tonhalle String Quartet Zürich and the Zika String Quartet Prague, traces of the work are lost. Various reasons seem to have contributed to Krenek's *Fourth String Quartet* having fallen into oblivion. Among these was certainly Krenek's tireless production of ever new works, of which, for example, the *Concerto Grosso no. 2*, op. 25 – started immediately after the completion of op. 24 and stylistically continuing the neoclassical direction of the original seventh movement – experienced a much stronger reception. Also, the success of *Jonny plays on*, op. 45 made him into a sought-after opera composer. Further factors are his incipient compositional development ca. 1930 through the adaptation of Schoenberg's dodecaphony, the hinderance of the reception of his works caused by the National Socialist takeover in Germany in 1933, the following World War II and Krenek's emigration to the USA.

With the revitalization of the European music scene starting in the 1950s, and its consideration of contemporary music, various attempts were made at tackling Krenek's *Fourth String Quartet*. First, on the initiative of cellist Carl Schwamberger, the Salzburg Mozarteum String Quartet recorded a number of Krenek's string quartets, including the *Fourth String Quartet*, for the radio program of the Austrian Broadcasting Corporation (ORF) Linz. The performance material came from the Rychenberg Collection in Winterthur, where Werner Reinhart's legacy

was housed. Inadvertently, however, only an incomplete copy of the score was sent, and the Salzburg Mozarteum String Quartet played just the first five movements of the work.¹³

Wendelin Baumhof, who in 1971 wanted to write his thesis at the University of Cologne about Krenek's string quartets, developed a particularly lasting interest in Krenek's music. He could not take into account the *Fourth String Quartet* in his work, since the music held in Winterthur was not accessible at the time. Even so, Baumhof's continued research even after the completion of his thesis was able to contribute to Krenek's own occupation with the *Fourth String Quartet*, since he was able to send Krenek copies of the Salzburg Mozarteum String Quartet's recording preserved by the ORF and also of the score in Winterthur.¹⁴

At Krenek's suggestion, Baumhof also corresponded with violinist Klaus Assmann, who had contact with Krenek already in the 1950s when he performed the composer's *First Sonata for violin solo* and his *First String Quartet*, and was interested in other works by Krenek. He especially wanted to perform Krenek's string quartets in their entirety and make them known to the public. Assmann moreover attempted to help attract more attention to and disseminate some of Krenek's never published chamber music works through editions by his own music publishing company. However, these publishing projects, conducted only as a sideline, for the most part progressed only very laboriously and were encumbered by various difficulties.

In a letter to Krenek, dated 1 March 1975, Assmann stated that he had already started with the production of the score and parts of the *Fourth String Quartet*. And, after a number of delays due to personal and professional factors, he was able to announce, fourteen years later (!), on 20 May 1989, the imminent shipment of the galley proofs. The project was never completed, and the work thus remained unpublished to the present day.

Assmann, however, produced the parts, which he had announced in 1975, for concerts with his own quartet, and later also placed them at the disposal of the Thouvenel Quartet. Particularly interesting in the musical material preserved in the publisher's inventory is the seventh movement. Obviously without having ever seen the double leaf with Krenek's revised seventh movement, Assmann combined the original seventh movement, which is crossed out in the autograph, with the new concluding section notated on the same page. (He thereby ignored Krenek's demand, formulated in a letter dated 18 May 1975, to "play and publish" the quartet "as it now is – i.e., without the Finale." The reason Krenek gave for this was that he could "now no longer complete" the obviously intended modifications.) All existing recordings (Sonare, Thouvenel, Assmann Radio) were made using this hybrid seventh movement.

Sources consulted

A

Score from the possession of Werner Reinhart in the collection of the Rychenberg Foundation (WinBib Dep RS35/4); black ink

Five double leaves / nineteen pages; music paper: Josef Eberle & Co, No. 31 30-staff (pages 1–6; 15–20); Edition Ruth 30 L (pages 7–14)

One double leaf / three pages, revision of the seventh movement; music paper: Josef Eberle & Co / Déposé No. 65

The score in source A is a fair copy in Krenek's hand. It includes all seven original movements and, on an additional double leaf, the revised section of the seventh movement. Markings in the original seventh movement as well as verbal descriptions provide a clear instruction for the jump from the transition section retained from the original movement as well as to the newly composed concluding measures. All other sources were based on this score.

B

Parts from the possession of the Tonhalle Quartet Zürich in the music department of the Zentralbibliothek Zürich (Mus-TMs 781); black ink; annotations in differently colored pencils (blue, red, pencil)

VI1: Eleven leaves / twenty-one pages; music paper: ten leaves "Zürich – Schutzmarke" No. 8 (pages 1–19); one leaf B. C. [Bosworth & Co.] No. 2, revision of the seventh movement (complete)

VI2: Eleven leaves / twenty-one pages; music paper: ten leaves "Zürich – Schutzmarke" No. 8 (pages 1–19); one leaf / two pages blank music paper, revision of the seventh movement (only newly composed sections)

VIa: Twelve leaves / twenty-two pages; nine leaves "Zürich – Schutzmarke" No. 8 (pages 1–17); two leaves / three pages blank music paper, revision of the seventh movement (only newly composed sections) + one leaf / two pages "Zürich – Schutzmarke" No. 8, revision of the seventh movement (complete)

Vcl: Eleven leaves / twenty-one pages; nine leaves "Zürich – Schutzmarke" No. 8 (pages 1–18); two leaves / three pages blank music paper, revision of the seventh movement (only newly composed sections)

Source B consists of the parts used by the string quartet that gave the premiere performance. Movements 1–6 and the original seventh movement are manuscripts in an unknown hand, which, except for slight deviations, follow source A. Of particular interest are the parts of the revised seventh movement of which, with the exception of Violin 1, all are preserved in Krenek's hand. In the parts, as on the double leaf Josef Eberle & Co / Deposé No. 65 of source A, Krenek wrote only the new sections with markings and verbal instructions for the jump to the retained part of the seventh movement and for the jump to the newly composed concluding measures. The Violin 1 part also contains a fair copy of the complete seventh movement. In the viola part, there is, in addition to the revised seventh movement in Krenek's hand, also a fair copy of the complete revised seventh movement in an unknown hand.

All parts contain the usual performance and interpretive annotations by the musicians, which were ignored for the transcription, except individual cases that represented a necessary correction or a sensible addition.

C

Score and parts from the inventory of the Assmann Publishing Company

The preserved material includes two typeset scores, which however each only extend to the opening measures of the fifth movement. They contain corrections apparently from different proofing rounds by Ernst Krenek, who presumably entered them into the two scores after receipt in 1989. Moreover, the parts from the Assmann Quartet are preserved with the usual performance and interpretive annotations.

Krenek's corrections mark differences between Assmann's engraving and the score of source A. Only in rare instances do Krenek's corrections contain information that supplements the musical text of the score in source A.

D

Illustration of the fifth movement in *Von Neuer Musik: Beiträge zur Erkenntnis der Neuzeitlichen Tonkunst*, ed. by H. Grues, E. Kruttge, E. Thalheimer (Cologne: Marcan, 1925), folded leaf between pages 40 and 41.

This transcription of the fifth movement in Krenek's hand displays only minimal deviations from the fifth movement of source A. Although the size reduction in the print results in poorer legibility, Krenek's manuscript provides an elucidation of his original intentions in that it shows

a more precise voice leading by means of slurs in a few passages, and places additional accidentals to preclude reading errors. Another striking feature is that some of the differences to source A are also found in source B, which could possibly point to a further source that has not come down to us.¹⁵ It is conceivable that both the copyist of source B as well as Krenek, when writing source D, used this unknown source. However, the differences between A and B and between A and D are not consistent enough to make this possibility an absolutely necessary inference.

In this copy of the fifth movement, Krenek omitted the note: "In memory of the 'Spanish records'," and mistakenly dated the composition one year too late to 26 December 1924.

Edition

All available sources were taken into account and included in the preparation of the present musical text. The musical text was prepared on the basis of source A, which, as a very legible fair copy by the composer, is a reliable master copy. The other sources, all created in direct or indirect dependence on source A, were therefore used primarily as complementary sources. In the case of divergent ways of interpreting Krenek's handwriting, they proved to be helpful control tools.

The necessity to interpret Krenek's for the most part clearly legible handwriting results above all from the imprecisely positioned slurs and crescendo/diminuendo hairpins, which in spite of musically parallel parts could often have different beginnings and ends.

In similarly structured passages, Krenek occasionally omitted articulation marks such as staccato dots. The editorial decisions in all these cases were made with the inclusion of all available sources and with consideration of the specific musical context of the respective passages. Amendments or corrections in the musical text were undertaken only if they were adequately justified. In many cases, ambiguities resulting from Krenek's notation have been retained, since it is exactly in such moments requiring differentiation that the interpreting musicians must provide a musical answer with their personal creative decisions. The editorial decisions are merely intended to lead to a clear musical text, and not to preempt musically creative decisions.

All editorial decisions have been made invisible in the musical text so as not to impair legibility in practical playing use. A majority of these decisions were additionally made without comment, since they only improve the readability or adapt Krenek's writing mannerisms to today's customs. Only in a very few cases was Krenek's musical text of source A amended, corrected, or altered in another way. These decisions are documented and explained in the following summary.

Movement 1

Measure 100, Vcl: Both source B as well as source C read the passage in source A as $f''-a''-e'''$. The manuscript is not unequivocal in this respect, since it cannot be clearly distinguished whether it is an eighth-note f with an articulation mark under the note head or a ledger line with a note head, which would be read as d'' . The latter reading was preferred in this edition, since none of the parallel passages display articulation marks, but instead the interval between the first two notes in all parallel passages is a fifth or an altered fifth, and never a third. See measure 78, Vla: $f-c-g$; measure 89, VI1: $d-a\text{-flat}-e\text{-flat}$; measure 89, VI2: $e-b\text{-flat}-f$.

Measure 213, VI1: In source A, Krenek did not notate an accidental before the c in the middle of the measure, which according to his own (German) notational practice would be read as c despite the tied-over note $c\text{-sharp}$ in this measure. In source C, however, he corrected this to $c\text{-sharp}$ and in the following measure also inserted a natural sign before the c for clarification. In this edition, we comply with Krenek's correction, notating the passage with $c\text{-sharp}$.

Movement 2

Measure 35, Vla + Vcl: Parts are parallel to VI1 and VI2. In source A, Krenek notated accents on all notes in VI1 and VI2, but only on the first note in Vla and Vcl. Since all parts participate in the same manner in the stipulated *pesante* character, the accents have been amended (in accordance with source C).

Movement 3

Measure 72, VI2: In source A, the first half note is indistinctly notated; it is on the staff line for d , but touches the lower staff line and was therefore read as c in source B. In analogous passages, the musical structure of the movement has a two-voice progression that leads the upper voice downwards by step, and the lower voice by thirds, comparable also with the opening motif of the first movement. This justifies the rendition of the passage in this edition with d . Source C also gives the first half note in this measure as d , which Krenek did not correct.

Movement 4

Measure 16 VI1: In source A, the last note in this measure and the first in the following measure are notated as double stops with *b* as the lower note in each. In the Assmann transcription, the *b* is omitted under both notes, which Krenek did not correct in source C. This edition follows source A here.

Measure 83, VI1: This note, which in source A is rather unclearly written, is read in source B as *d*, in source C as *c*, which was not corrected by Krenek. This edition follows the reading of source B, since in the musical context a changing-note character results with the two neighboring measures, which is repeated five measures later in the lower octave, there however with the lower changing note *b-flat*.

Movement 5

Measure 61 ff.: The slurs in all parts in source A are unclearly written and, despite the unison of all parts, differ from one another. Source D displays a clearer and more even fashioning of the slurs, which was followed in this edition.

Measure 70, VIa: Unclearly written eighth note, looks like *g* in source A but was read as *a* in some sources (B and D). It is rendered as *g* in this edition.

Measure 125, VI2: In source A there is no accidental before the *c* that would cancel the *c-flat* from the previous measure. However, all other sources, including source D written by Krenek, add the accidental. Therefore, the measure is rendered with *c-flat* also in this edition.

- 1 Not, as hitherto assumed in the literature, by the Amar Quartet.
- 2 Program notes in: "The Krenek Festival, 8.-15.4.1979" (Santa Barbara, 1979), 129.
- 3 Ernst Krenek, *Selbstdarstellung* (Zürich, 1948), 10.
- 4 see endnote 2.
- 5 Reinhart's letter to Löwenbach, 17 February 1925; see Peter Sulzer, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, vol. 3: *Briefwechsel* (Zürich: Atlantis, 1983), 186.
- 6 Ernst Krenek: Letter to his parents; Zürich, 1924-08-18; Wienbibliothek (A-WST) HIN 115689.
- 7 Ernst Krenek: Letter to Baumhof, Palm Springs, 1971-08-08; Original in private possession of Gregor (Wendelin) Baumhof; copy in the archive of the Ernst Krenek Institute (EKI).
- 8 Ernst Krenek: Letter to Baumhof, Palm Springs, 1972-03-18; location as endnote 7.
- 9 Ernst Krenek: Letter to Baumhof, Palm Springs, 1972-09-09; location as endnote 7.
- 10 Dates of the performances: 5 February 1925 in Zürich by the Tonhalle Quartet; 28 February 1925 in Prague by the Zika Quartet.
- 11 *Von Neuer Musik: Beiträge zur Erkenntnis der Neuzeitlichen Tonkunst*, ed. by H. Grues, E. Kruttge, E. Thalheimer (Cologne: Marcan, 1925), 39–43.
- 12 *Ernst Krenek — Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941)*, ed. by Claudia Maurer Zenck (Cologne: Böhlau, 2010), 102.
- 13 This tape is preserved in Krenek's legacy and today in the archive of the Ernst Krenek Institute. (EKI: TB 074). See also the letter from Baumhof, Cologne, 27 June 1971 (EKI, Correspondence 43/05/03).
- 14 See Baumhof: Letter to Krenek, 13 July 1971 (EKI, Correspondence 43/05/03).
- 15 In the correspondence Löwenstein — Reinhart, a copyist's manuscript of the score is mentioned, which Krenek "scrupulously proofed and corrected at that time." Sulzer, *Zehn Komponisten*, vol. 3, 179.

