

ernst krenek
edition

Streichquartett
"Nec aspera terrent"
W.o.O. 58
Editionsbericht

Ernst Krenek

String Quartet
"Nec aspera terrent"
W.o.O. 58
Editorial Report

ernst krenek
institut

Ernst Krenek Edition
Vol. 3

Ernst Krenek
String Quartet
"Nec aspera terrent"
W.o.O. 58

Edited by
Clemens Zoidl

Editorial Report

Ernst Krenek
String Quartet, W.o.O. 58

Edited by
Clemens Zoidl

Proofreading
Ramiro García Corral (music)
Alethea Neubauer (text)
Giles Masters (text)

Translation
Howard Weiner

Grafik Design
Büro Ferkl

Printed in Austria

© 2023 by
Ernst-Krenek-Institut-
Privatstiftung

With kind support of

Land Niederösterreich

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

**KULTUR
NIEDERÖSTERREICH** 

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

Ernst Krenek Edition
Vol. 3

Edited by
Ernst-Krenek-Institut-
Privatstiftung

General Editors
Nils Grosch
Clemens Zoidl

Krems, 2023

ISMN 979 0 9000153 0 3

DOI 10.48341/99wc-h739

www.krenek.com

Editionsbericht

Entstehung

Ernst Kreneks Streichquartett „*Nec aspera terrent*“ verdankt seine Entstehung einem von der amerikanischen Mäzenin Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953) gesponserten Wettbewerb. Als Teil des Berkshire Kammermusik-Festivals war der mit 1000 Dollar dotierte Kammermusikpreis seit der Gründung 1918 eine sehr wichtige Initiative, die die Komposition zeitgenössischer Kammermusik inspirierte. Teilweise sind Stücke – auch wenn diese damals nicht mit dem Preis ausgezeichnet wurden – noch heute Teil des Repertoires, wie beispielsweise die für den Wettbewerb von 1919 geschriebenen Stücke für Bratsche und Klavier von Ernest Bloch und Rebecca Clarke,¹ oder Paul Hindemiths 3. *Streichquartett*, welches dieser für eben jenen Wettbewerb von 1920 komponierte, bei dem auch Krenek sein Werk einreichte. Die Attraktivität des Preisgelds wird auch durch die Zahl der Einreichungen veranschaulicht: Im ersten Jahr des Wettbewerbs (1918) wurden 82 Manuskripte eingereicht,² 1920 waren es bereits 136 Manuskripte aus 18 Ländern.³ Erhaltene Kuverts in der Coolidge-Sammlung der Library of Congress in Washington, D.C. belegen die zahlreichen erfolglosen Teilnahmen an einem der Coolidge Wettbewerbe von durchaus renommierten Komponisten, neben Krenek und Hindemith unter anderem auch von Alexander Zemlinsky und Anton Webern.

Eingeschickt werden konnten Streichquartette, die nicht vorher publiziert, aufgeführt oder anderswo mit einem Preis ausgezeichnet worden waren. Die Partituren durften keine Identifikationsmerkmale enthalten, sondern nur ein Pseudonym oder ein Codewort und eine Kennzahl. Der Name des Komponisten oder der Komponistin musste in einem versiegelten Kuvert mitgeschickt werden, das außen nur mit dem Codewort und der Kennziffer beschriftet sein sollte.

Zum Zeitpunkt der Komposition des Streichquartetts „*Nec aspera terrent*“ studierte Ernst Krenek Komposition bei Franz Schreker an der Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst. Aus der Presse erfuhr Krenek von einem „amerikanischen Wettbewerb“, der mit einem 1000-Dollar Preisgeld lockte. Wann und in welcher Zeitung Krenek die Ausschreibung gelesen hat, ist nicht klar. In amerikanischen Zeitungen findet sich die Ausschreibung bereits Ende November 1919⁴, in den deutschsprachigen Zeitungen erst ab Beginn von 1920, so beispielsweise im Grazer Tagblatt vom 27. Jänner, oder in anderen österreichischen Tageszeitungen, wie den Innsbrucker Nachrichten und der Linzer Tages-Post noch später, erst am 23. bzw. 26. April. Der Zeitraum April 1920 wäre insofern eine plausible Möglichkeit, als Krenek die Komposition am 5. Mai 1920 abgeschlossen hat. Die Datierung „28. IV“

am Ende des ersten Satzes in der Erstschrift gibt einen weiteren Hinweis, dass der phänomenal schnell komponierende Krenek das kurze Werk tatsächlich innerhalb weniger Tage nach den Zeitungsmeldungen im April zu Papier gebracht hat. Die Komposition würde damit auch gut in den Zeitraum zwischen den „*Drei Liedern*“, W.o.O. 57 (Kompositionsende 10.4.1920) und den *Sonatinen*, op. 5 (Kompositionsbeginn 26.6.1920) passen.

Als Codewort für sein Streichquartett wählte er „*Nec aspera terrent*“, übersetzt in etwa „Auch Schwierigkeiten schrecken uns nicht“. Kreneks Motive für die Wahl dieser Kennung sind nicht überliefert. Die lateinische Phrase war der Wahlspruch von zahlreichen Adeligen, Orden oder militärischen Abteilungen, darunter König Georg II. von England, dem Kurfürstentum Braunschweig Lüneburg oder dem 1901 gegründeten 27. Infanterieregiment der USA. Möglicherweise war Kreneks Wahl dieses Zitats auch nicht als Referenz zu verstehen, sondern eine humorvolle Anspielung auf die vermeintlichen spieltechnischen Ansprüche des Werks?

Den angestrebten Preis hat Krenek jedenfalls nicht bekommen. Aber auch nicht Béla Bartók, wie Krenek in seinen Erinnerungen vermutete: „Mir scheint, daß Bartók den Preis bekam, um den ich mich beworben hatte, und das fand ich ganz in Ordnung.“⁵ Ausgezeichnet wurde das erste Streichquartett von Gian Francesco Malipiero mit dem Beinamen „*Rispetti e strambotti*“, das von vier der fünf Jury-Mitglieder nominiert wurde.⁶

Die in der künstlerischen Entwicklung Kreneks oft zu beobachtende Distanzierung von früheren Werken trifft erwartungsgemäß auch sein Streichquartett „*Nec aspera terrent*“. Aber zumindest hat er es soweit anerkannt, dass er es noch 1988 bei der Rechtegesellschaft GEMA als „Streichquartett 1920“ registrierte.

Stilistische Einschätzung

Das während der letzten Studienzeit in Wien geschriebene Streichquartett weist wesentliche stilistische Merkmale von Kreneks Kompositionen dieser Phase auf. Stark vom Unterricht bei Franz Schreker beeinflusst verbindet Krenek traditionelle thematische und motivische Arbeit mit brillanter Kontrapunktik, vergleichbar mit der im selben Zeitraum entstanden *Serenade*, op. 4 oder den *Doppelfugen* für Klavier, op. 1a, W.o.O. 33 und W.o.O. 50, wobei er trotz großer chromatischer Flexibilität die Grenzen tonaler Stabilität nie durchbricht. (Gerade darin wird die Differenz zu Kreneks nächstem Streichquartett deutlich: Ein Jahr später in Berlin entstanden und auffallend vom dortigen musikkulturellen Kontext beeinflusst, zeigt Kreneks offiziell gezähltes *Streichquartett Nr. 1*, op. 6 keinerlei Neigung, die kontrapunktisch geführten Stimmen nach Tonalitätsüberlegungen auszurichten.)

Kreneks melodische Arbeit in seinem Streichquartett von 1920 bezieht sich deutlich auf Muster der klassisch-romantischen Vorbilder. Aus wenigen musikalischen Elementen zusammengesetzt, formen Themen und Motiven trotz unterschiedlicher Charaktere das ganze Werk zu einer integralen Einheit. Diese elementaren Bausteine zeigen sich bereits am Beginn des ersten Satzes: ein Sekundintervall im punktierten Rhythmus führt zu einer gehaltenen Note, bei diesem ersten Thema wird die Aufwärtsbewegung des Sekundintervalls um eine Terz weitergeführt. Im zweiten Satz wird dieser Terzschrift nach der punktierten Sekunde abwärtsgeführt. Im dritten Satz wird die punktierte Sekunde – in einem 6/8-Takt als Viertel- und Achtelnote aufgelöst – abwärtsgeführt und statt dem folgenden Terzintervall verlängert Krenek die Abwärtsbewegung durch ein Sextintervall, resultierend in der Tonfolge a-g-b, die bereits als Teil des ersten Themas am Beginn des Werks erklingt. An vielen weiteren Stellen lassen sich diese Kernelemente finden, immer wieder durch Intervallspiegelungen oder in alterierten Rhythmen neu geformt. Kreneks bereits zu diesem Zeitpunkt ausgereifte handwerkliche Meisterschaft wird gerade in den immer wieder neuen melodischen Ideen sichtbar, die er aus diesen wenigen Bausteinen gestaltet.

Auch in der formalen Gestaltung zeigt sich die Orientierung an klassisch-romantischen Strukturen. Der erste Satz ist eine variierte Sonatensatzform, der kantabile zweite Satz eine Liedform mit im Kanon „alla quarta“ geführten Stimmen, und der dritte Satz eine locker gehandhabte Rondo-Form, die zurück zum ersten Thema des ersten Satzes führt und das Werk mit einem Fugato abschließt.

Überlieferung

Das frühe Streichquartett ist in mehreren Quellen überliefert. Unter den zahlreichen Musikmanuskripten, die Krenek in den 1950er Jahren der Wienbibliothek schenkte, befindet sich auch die Erstschrift des Werks, das auf dieser Basis als Werk ohne Opuszahl Nr. 58 in das von Garrett Bowles erstellte Verzeichnis von Kreneks Kompositionen aufgenommen und dort als „Quartet, strings, D major“⁷ betitelt wurde. Zwei weitere Quellen, die Reinschrift-Partitur und ein Stimmensatz, konnten Anfang 2023 über den privaten Musikalienhandel von der Ernst Krenek Institut Privatstiftung erworben werden.

Die Reinschriftpartitur weist mehrere Merkmale auf, anhand derer sich ableiten lässt, dass es sich bei dieser Partitur um die an die Wettbewerbsjury gesandte handeln muss. Zum einen lässt sich Kreneks außerordentliches Bemühen um eine visuell saubere Gestaltung der Partitur erkennen: feinsäuberliche Handschrift, sehr übersichtliche drei Systeme pro Seite mit jeweils einer Leerzeile zwischen den Systemen und die wenigen notwendigen Korrekturen wurden durch Überklebungen und Rasuren so unauffällig wie möglich gemacht. Zwei weitere

Details lassen sich durch die Bestimmungen des Wettbewerbs erklären: Das Fehlen von Kreneks Namen auf der Partitur ist klarerweise der vorgeschriebenen Anonymität geschuldet. Statt dessen sollten die Werke durch Code-Namen und Nummern identifizierbar gemacht werden, im Fall Kreneks war dies das Motto „Nec aspera terrent“ und die Ziffer 36, beides findet sich auf der Partitur und den Stimmen.

Letztlich spiegelt sich auch in der Bezeichnung „String-Quartette“ – ebenfalls auf Partitur und Stimmen – Kreneks Bemühen das Werk für die amerikanische Jury zu betiteln, wenngleich er zu diesem Zeitpunkt nicht Englisch konnte und eine falsche Schreibweise wählte.

Auf der Erstschrift-Partitur findet man weder das Motto noch die Ziffer 36, und als Titel des Werks hat Krenek schlicht „Streichquartett“ geschrieben. Allerdings fehlte auch auf diesem Manuskript ursprünglich Kreneks Name. Dieser wurde zusammen mit der Jahreszahl 1920 (vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt) in Bleistift auf die Titelseite geschrieben.⁸ Sehr verwirrend ist in diesem Zusammenhang Kreneks Unterschrift auf den Stimmen. All diese Unterschriften sind in der Schreibweise ohne diakritisches Zeichen über dem r, eine typographische Anpassung an seine Emigrationssituation in den USA, die Krenek erst um 1945 in seine Signatur übernommen hat.⁹ Außerdem wurde das Werk in den Stimmen auf „1919?“ datiert. Es kann demnach angenommen werden, dass Krenek die Stimmen zu einem späteren Zeitpunkt nochmals gesehen (vermutlich nach 1950, nachdem er erstmals wieder nach Europa reiste) und bei der Gelegenheit mit seiner Unterschrift versehen hat, sich allerdings nicht mehr an den genauen Zeitpunkt erinnern konnte, an dem er das Werk komponiert hatte. Die Unterschrift auf der Erstschrift-Partitur hat noch das diakritische Zeichen über dem r, und wurde demnach vor seiner Emigration hinzugefügt.

Nach den Wettbewerbsbestimmungen wurden Noten von Werken, die nicht mit einem Preis ausgezeichnet wurden, wieder zurückgeschickt. Welchen Weg diese Manuskripte danach genommen haben, lässt sich mit den vorhandenen Informationen nicht rekonstruieren.

Verwendete Quellen

A

Autographe Reinschrift-Partitur im Archiv des Ernst Krenek Instituts (MM 136-01); schwarze Tinte

7 Doppelblätter / 26 Seiten; 14liniges-Notenpapier, unbezeichnet; Fadenheftung; äußerstes Doppelblatt in der Mitte auseinandergerissen

Die Quelle A ist eine Reinschrift von Kreneks Hand. Das Manuskript gelangte über den antiquarischen Musikalienhandel aus anonymem

Privatbesitz in die Bestände des Ernst Krenek Instituts. Es wurde sowohl am Deckblatt als auch als Werk-Titel über dem ersten Satz als „String-Quartette“ bezeichnete. Es fehlt die Namensnennung des Komponisten. Das Titelblatt und die erste Manuskriptseite wurde mit „Motto: Nec aspera terrent“ überschrieben. Auf die Titelseite wurde eine Ziffer 36 mit blaufarbigem Buntstift geschrieben. Dies dürfte entsprechend den Wettbewerbsregeln als Kennzahl gedient haben und findet sich (siehe Quelle B) auch auf den Stimmen. (Außerdem wurde auf die Titelseite der Partitur die Ziffernfolge 29194 geschrieben, für die sich allerdings keine Erklärung finden lässt.)

Abgesehen von wenigen Abweichungen entspricht die in diesem Manuskript überlieferte Version des Streichquartetts der Quelle C, unter Berücksichtigung der dort eingetragenen, zahlreichen Korrekturen. Die Quelle A ist durchgehend feinsäuberlich notiert und weist nur sehr vereinzelt Korrekturen auf, die durch Überklebungen und Rasuren unauffällig maskiert wurden.

B

Autographe Stimmen im Archiv des Ernst Krenek Instituts
(MM 136-02); schwarze Tinte

Alle Stimmen jeweils 2 Doppelblätter / 8 Seiten; Notenpapier:
Josef Eberle & Co., No. 1, 10linig; Fadenheftung

Bis auf sehr vereinzelte Abweichungen entsprechen die Stimmen der Partitur der Quelle A und sind in Abhängigkeit von dieser Vorlage entstanden. Alle Stimmen wurden entsprechend der Wettbewerbsregeln mit dem Motto „Nec aspera terrent“ und mit der Ziffer 36 (in Blaustift) versehen. Die Stimmen enthalten nur sehr vereinzelt Korrekturen, die sauber ausgeführt wurden, wenngleich nicht mit dem Anspruch auf „Unsichtbarkeit“, der in der Partitur der Quelle A beobachtet werden kann. In keiner Stimme sind spielpraktische Eintragungen vorhanden, wie sie üblicherweise von Musikern und Musikerinnen eingezeichnet werden.

C

Autographe Erstschrift in der Musiksammlung der Wienbibliothek
(MHc 10467); schwarze Tinte

26 Seiten auf 3 Blättern und 5 Doppelblättern; 16liniges Notenpapier,
unbezeichnet; auf Titelseite handschriftlich mit Bleistift ergänzt:
Ernst Krenek (1920)

Dieses Manuskript zeigt einen im Vergleich mit Quelle A früheren Entwicklungsstand des Werks. Zwar repräsentiert auch dieses Manuskript ein in wesentlichen Elementen (insbesondere in formaler Hinsicht) fertiges Werk, aber zahlreiche Korrekturen oder auch neu ausgearbeitete Details deuten darauf hin, dass der Kompositionsprozess noch nicht abgeschlossen war. Viele der Korrekturen wurden dem Anschein nach unmittelbar im Prozess der Niederschrift vorgenommen, mit identem Schreibmaterial durchgestrichen und mit anderen Verbesserungszeichen versehen.

Bei einem weiteren Korrekturdurchgang wurden mit Bleistift noch Durchstreichungen und Ergänzungen vorgenommen. Dies betrifft auch Tempobezeichnungen am Ende des ersten Satzes und die Satznummierungen bzw. Satzüberschriften für die Sätze II und III. Den Beginn des mit „Lento, quasi recitativo“ überschriebenen Teils im ersten Satz (Takt 130), der bereits einige Bleistiftkorrekturen enthält, hat Krenek darüber hinaus mit Rotstift überarbeitet.

Der Komponistname auf der ersten Seite rechts über dem Notentext wurde vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt. Die im gleichen Konvolut in der Wienbibliothek überlieferten Manuskripte zu einer *Ouverture zu „Leonce und Lena“*, W.o.O. 52 und *Skizzen für Variationen über eine Polonaise von W. F. Bach*, W.o.O. 55 weisen vergleichbare Datierungen mit Bleistift auf, „1920?“ bzw. „(wahrscheinlich 1920)“.¹⁰

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. Quelle B entstand in direkter Abhängigkeit von Quelle A und Quelle C stellt im kreativen Prozess eine Vorstufe zur finalen Form dar. Dem entsprechend wurden die Quellen B und C nur zum Vergleich herangezogen, im Fall von Unterschieden wurde bis auf wenige Ausnahmen der Schreibweise von Quelle A entsprochen.

Allgemeine Anmerkungen

Wie bei Manuskripten zu anderen Werken Kreneks weist auch in diesem Fall seine Platzierung von dynamischen Gabeln einen sehr gestischen Charakter auf. Zahlreiche, aber in der musikalischen Aussage unwesentliche Abweichungen zwischen den Quellen oder auch zwischen parallel geführten Stimmen machen deutlich, dass Krenek mit diesen Differenzen keine musikalisch abweichende Aussage intendierte. Die Platzierung

von dynamischen Gabeln wurde in der Edition vereinheitlicht, soweit einheitliche musikalische Strukturen gegeben sind.

Die in Quelle A und Quelle B gesetzten, mit Rotstift umrandeten Taktzahlen in 10er Schritten werden in der Edition nicht wiedergegeben, und stattdessen durch Taktzahlen am Zeilenanfang ersetzt.

Kreneks Schreibweise von Tempo I° wurde als Tempo I wiedergegeben.

Kreneks Schreibweise von Temporelationen wurde beibehalten. Notenwert neues Tempo = Notenwert altes Tempo. (Vgl. z.B. Beginn 3. Satz).

Kreneks gebrochene Schreibweise von Spielanweisungen über einen längeren Abschnitt, wie beispielsweise *cres – cen – do – sem – pre – po – co – à – po – co* (1. Satz T 102-115) wurde zugunsten leichter Lesbarkeit ohne Brechungen wiedergegeben (*crescendo sempre poco à poco*) und im Bedarfsfall mit strichlierten Linien über den entsprechenden Abschnitt verlängert.

Editorischen Entscheidungen wurden unter Einbeziehung aller verfügbaren Quellen und mit Berücksichtigung des spezifischen musikalischen Kontextes der jeweiligen Stellen getroffen. 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.

Die editorischen Entscheidungen wurden zugunsten des spielpraktischen Gebrauchs im Notentext nicht sichtbar gemacht, da sie zu einem Großteil nur auf verbesserte Lesbarkeit abzielen und Schreibeigenheiten Kreneks an heutige Notationsstandards anpassen. Um dennoch Nachvollziehbarkeit gewährleisten zu können wurden die Differenzen zwischen den Quellen und editorische Entscheidungen in einer Tabelle im Anhang dokumentiert.

Da mit der Reinschrift Kreneks (Quelle A) ein sehr gut lesbarer und finalisierter Notentext vorliegt, gibt es nur vergleichsweise wenige Stellen, in denen die Transformation zur vorliegenden Notenedition einen differenzierten Entscheidungsprozess notwendig machte. Diese Entscheidungen sollen im Folgenden dokumentiert und begründet werden.

1. Satz

Takt 124, Va: sowohl in Quelle A als auch Quelle C ist die erste Note ohne Vorzeichen notiert, was korrekterweise als e zu lesen wäre. Die Viola-Stimme geht parallel zu Violine 1, für die hier es notiert ist, und außerdem wird der harmonische Kontext und melodische Verlauf von Takt 116 bis 129 von den Septakkordtönen f–a–c–es gebildet. Das fehlende b-Vorzeichen wurde als Versehen Kreneks gedeutet und wie in Quelle B ergänzt.

Takt 151, VI1: in Quelle A hat Krenek keine dynamischen Angaben notiert. An der Parallelstelle in Takt 31 und in Quelle C schreibt Krenek ein *p espressivo molto* vor, das für die vorliegende Ausgabe übernommen wurde.

Takt 184, Va: In Quelle A und B wurde über der zweiten Note – wie in der Violoncello-Stimme – ein staccato-Punkt notiert. Da allerdings in der Viola-Stimme diese Note zum nächsten Takt überbunden wird, wurde an dieser Stelle der tenuto-Strich der Quelle C wiedergegeben.

Takt 193–194, Va + VI1: In Quelle C verdeutlichte Krenek das in augmentierten Zeitwerten von der Viola begonnene und der 1. Violine übernommene Thema durch die Hinzufügung von „melodia(!)“. In der Reinschrift der Quelle A verzichtete Krenek darauf, in der Edition wurde es als Hinweis auf die zugrundeliegende musikalische Idee wieder hergestellt.

Satzende: Krenek hat die in mehreren Werken dieser Zeit angewendete Idee von unmittelbar übergehenden Sätzen in Quelle C und Quelle A unterschiedlich notiert: in Quelle C durch einen zwischen die Sätze platzierten Fermatentakt, in dem Viola und Violoncello einen Dämpfer aufsetzen sollen, und in Quelle A durch ein „attaca subito!“, ohne Fermatentakt, wobei Krenek auch von der Verwendung der Dämpfer für die beiden Unterstimmen absieht. Da der Unterschied in den beiden Quellen nicht nur in der abweichenden Darstellung des Satzübergangs besteht, sondern in der Reinschrift tatsächlich auch eine andere klangliche Idee realisiert wird, wurde in der Edition der Quelle A entsprochen.

2. Satz

Takt 15, VI1: In Quelle C war die 8. Note als b notiert, in Quelle A gibt es kein Vorzeichen, daher wäre die Note korrekterweise als h zu lesen. Da der sich daraus ergebende übermäßige Sekundschrift zum 7. Ton aus der mit diatonischen und chromatischen Fortschreitungen spielenden melodischen Entwicklung herausstechen würde, und außerdem die

Parallelstelle in der Violine 2 (Takt 19) ebenfalls keinen übermäßigen Sekundschritt verwendet, wurde die Note in der vorliegenden Ausgabe als b wiedergegeben.

Satzende: Auch zwischen dem zweiten und dem dritten Satz hat Krenek die Idee von unmittelbar übergehenden Sätzen in Quelle C und Quelle A unterschiedlich notiert: In Quelle A durch Verzicht auf Zeilenumbruch und finalen Taktstrich, und in Quelle C durch ein „attaca“. Da die „attaca“-Vorschrift unmissverständlich ist, und Krenek diese Schreibweise auch beim Übergang vom ersten zum zweiten Satz wählte, wurde an dieser Stelle in der Edition der Quelle C entsprochen.

3. Satz

Takt 41–55: In Quelle C hat Krenek die letzten beiden Noten des zweitaktigen, mehrfach in unterschiedlichen Stimm-Kombinationen wiederholten Motivs gebunden. In Quelle A nur beim ersten Mal (Takt 41–42, Va+Vcl), danach hat er die Stelle konsequent ohne Bindung notiert. In der Edition wurde die Schreibweise der Quelle A übernommen, um den von Krenek durch die Notationsdifferenz geschaffenen Freiraum für Interpret:innen nicht aufzulösen.

- 1 Ernst Bloch: Suite for Viola and Piano, B. 41; Rebecca Clarke: Sonata for Viola and Piano.
- 2 Barr, Cyrilla: Elizabeth Sprague Coolidge. American Patron of Music (Schirmer; New York 1998): 135
- 3 Barr (1998): 144.
- 4 Musical Courier (27-11-1919): p 18.
- 5 Ernst Krenek: Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne (Hamburg 1998): 193.
- 6 Barr (1998): 144.
- 7 Garrett Bowles: Ernst Krenek. A Bio-Bibliography (Westport, CT 1989): 114.
- 8 Auch auf anderen Manuskripten aus dieser Zeit hat Krenek ebenfalls seinen Namen und Datierung hinzugefügt. Vergleich beispielsweise die in der selben Mappe in der Musiksammlung der Wienbibliothek verwahrten Manuskripte MHC 10465 und MHC 10466.
- 9 Vgl. beispielsweise sein Certificate of Naturalization, von 1945, das auf dem aufgeklebten Foto seine Unterschrift noch mit, die Unterschrift auf dem Dokument bereits ohne Hatschek ist. (Archiv der Ernst Krenek Institut Privatstiftung).
- 10 Vgl. die Manuskripte in der Musiksammlung der Wienbibliothek: MHC 10465 und MHC 10466.

Editorial Report

Genesis

Ernst Krenek's string quartet "*Nec aspera terrent*" owes its creation to a competition sponsored by the American patroness Elizabeth Sprague Coolidge (1864–1953). As part of the Berkshire Chamber Music Festival since its inception in 1918, the \$1000 Chamber Music Prize was a very important initiative that inspired the composition of contemporary chamber music. Some of the works – even if they were not awarded the prize at the time – are still part of the repertoire today, such as the pieces written for the 1919 competition for viola and piano by Ernest Bloch and Rebecca Clarke,¹ or Paul Hindemith's *Third String Quartet*, which he composed for the same competition in 1920 to which Krenek also presented his quartet. The appeal of the prize money is also exemplified by the number of entries: in the first year of the competition (1918), eighty-two manuscripts were submitted;² by 1920 there were already 136 manuscripts from eighteen countries.³ Envelopes preserved in the Coolidge Collection of the Library of Congress in Washington, D.C. document the numerous unsuccessful submissions to the Coolidge competitions by renowned composers, in addition to Krenek and Hindemith, also including Alexander Zemlinsky and Anton Webern, among others.

String quartets that had not been previously published, performed, or awarded a prize elsewhere could be submitted. The scores were not allowed to contain any marks of identification, but only a pseudonym or a code word and a number. The name of the composer had to be sent along with the score in a sealed envelope, which was to be inscribed on the outside only with the code word and the number.

At the time the string quartet "*Nec aspera terrent*" was composed, Ernst Krenek was studying composition with Franz Schreker at the Vienna State Academy of Music and Performing Arts. Through the press, Krenek learned about an "American competition" that offered a \$1000 prize. It is not clear when and in which newspaper Krenek read the announcement. The advertisement can be found in American newspapers as early as the end of November 1919,⁴ but in German-language newspapers only from the beginning of 1920, for example in the *Grazer Tagblatt* of 27 January, or in other Austrian daily newspapers such as the *Innsbrucker Nachrichten* and the *Linzer Tages-Post* even later, on 23 April and 26 April, respectively. The time around April 1920 seems plausible inasmuch as Krenek completed the composition on 5 May 1920. The date "28. IV" at the end of the first movement in the first draft provides a further indication that Krenek, who composed at a phenomenally quick speed, indeed committed the short work to paper within a

few days after the newspaper announcements in April. The composition would therefore also fit well into the period between the *Three Songs*, W.o.O. 57 (completed on 10 April 1920) and the *Sonatinas*, op. 5 (start of composition on 26 June 1920).

As the code word for his string quartet, Krenek chose *"Nec aspera terrent,"* which translates roughly as "Even difficulties do not frighten us." Krenek's reasons for choosing this identifier are not known. The Latin phrase was the motto of numerous nobles, orders, and military units, including King George II of England, the Electorate of Brunswick-Lüneburg, or the 27th Infantry Regiment of the USA, which was founded in 1901. Was Krenek's choice of this quotation perhaps not intended as a reference, but rather as a humorous allusion to the perceived technical demands of the work?

In any case, Krenek did not receive the prize to which he aspired. But neither did Béla Bartók, as Krenek assumed in his *Memoirs*: "It seems to me that Bartók received the award for which I competed; and that I found quite in order."⁵ The prize went to Gian Francesco Malipiero's First String Quartet, subtitled *"Rispetti e strambotti,"* which was nominated by four of the five jury members.⁶

As one might expect, the dissociation from earlier works that can often be observed in Krenek's artistic development also befell his string quartet *"Nec aspera terrent"*. But at least he acknowledged it to the extent of registering it in 1988 with the performing rights society GEMA as "Streichquartett 1920."

Stylistic assessment

The string quartet, written during the last period of study in Vienna, displays substantial stylistic characteristics of Krenek's compositions from this phase. Strongly influenced by his lessons with Franz Schreker, Krenek combines traditional thematic and motivic work with brilliant counterpoint, comparable to the *Serenade*, op. 4 or the *Double Fugues* for piano op. 1a, W.o.O. 33 and W.o.O. 50, composed in the same period, whereby, in spite of great chromatic flexibility, he never breaks through the boundaries of tonal stability. (This is precisely where the difference to Krenek's next string quartet becomes clear: composed a year later in Berlin and noticeably informed by the musical-cultural context there, Krenek's *String Quartet no. 1*, op. 6 – thus the official numbering – shows no inclination to orient the contrapuntally manipulated voices according to considerations of tonality.)

Krenek's melodic work in his string quartet from 1920 clearly relates to patterns from classical-romantic models. Assembled from a few musical elements, the themes and motives fashion the entire work into an integral unit despite the different characters. These rudimentary building blocks show themselves already at the beginning of the first

movement: an interval of a second in dotted rhythm leads to a sustained note; in this first theme, the ascending motion of the interval of the second is carried forward by that of a third. In the second movement, this interval of a third is led downward after the dotted second. In the third movement, the dotted second – notated in 6/8 time as a quarter and eighth note – is led downward, and instead of the following interval of a third, Krenek extends the descending movement with the interval of a sixth, resulting in the tone sequence a–g–b-flat, which is already heard as part of the first theme at the beginning of the work. These core elements can be found in many other passages, re-shaped time and again by intervallic inversion or in altered rhythms. Krenek’s already mature mastery of his craft is apparent especially in the continually new melodic ideas that he forms out of these few building blocks.

The orientation on classical-romantic structures is also shown in the formal design. The first movement is a modified sonata form, the cantabile second movement a song form with voices in canon “*alla quarta*” (i.e., at the fourth or a fourth apart), and the third movement a loosely handled rondo form that leads back to the first theme of the first movement and concludes the work with a fugato.

Transmission

The early string quartet has been preserved in several sources. Among the numerous music manuscripts that Krenek donated to the Vienna City Library in the 1950s is the first draft of this work, which was included for that reason as W.o.O. 58 in the list of Krenek’s compositions compiled by Garrett Bowles and titled there as “Quartet, strings, D major.”⁷ Two further sources, the fair copy score and a set of parts, were acquired by the Ernst Krenek Institute Private Foundation at the beginning of 2023 through the private music trade.

The fair copy score displays several attributes on the basis of which it can be deduced that this score must have been the one sent to the competition jury. On the one hand, Krenek’s extraordinary endeavor for a visually clean fashioning of the score can be discerned: neat handwriting, very clear layout of three staves per page with a blank line between the staves, and the few necessary corrections made as inconspicuous as possible through paste-overs and erasures. Two further details can be explained by the regulations of the competition: the absence of Krenek’s name on the score is clearly due to the prescribed anonymity. Instead, the works were to be made identifiable by code names and numbers; in Krenek’s case, this was the motto “*Nec aspera terrent*” and the number 36, both of which can be found on the score and the parts.

Lastly, the designation “String-Quartette” – both on the score and parts – reflects Krenek’s attempt to title the work for the American jury,

even though at this point of time he could not speak English and chose an incorrect spelling.

Neither the motto nor the number 36 can be found on the first draft of the score, and as the title of the work Krenek simply wrote "Streich-quartett." To be sure, Krenek's name was originally lacking also on this manuscript. His name was written in pencil on the title page (presumably at a later date) together with the year 1920.⁸ Very confusing in this context is Krenek's signature on the parts. All these signatures are written without a diacritical mark above the *r*, a typographical adjustment to his emigration situation in the USA, which Krenek only adopted in his signature around 1945.⁹ Moreover, the work was dated "1919?" in the parts. It can therefore be assumed that Krenek saw the parts again at a later date (presumably after 1950, on his first trip back to Europe) and signed them on that occasion but could no longer remember the exact time when he had composed the work. The signature on the first draft of the score still has the diacritical mark above the *r*, and was therefore added before his emigration.

According to the regulations of the competition, the works that were not awarded a prize were returned to the composers. The path these manuscripts subsequently took cannot be reconstructed from the available information.

Sources

A

Autograph fair-copy score in the archive of the Ernst Krenek Institute (MM 136-01); black ink

7 double sheets / 26 pages; 14-staff music paper, unmarked; thread stitching; outer double sheet torn apart in the middle

Source A is a fair copy in Krenek's hand. The manuscript, from an anonymous private collection, came into the holdings of the Ernst Krenek Institute via the antiquarian music trade. It was labeled "String-Quartette" both on the title page and as the title of the work above the first movement. It lacks the name of the composer. The title page and the first page of the manuscript display the heading "Motto: Nec aspera terrent." The number 36 was written on the title page in blue pencil. This undoubtedly served as the code number in accordance with the regulations of the competition and is also found on the parts (see source B). (Additionally written on the title page of the score is the number 29194, the meaning of which is not known.) Aside from a few deviations, the version of the string quartet preserved in this manuscript corresponds to source C, taking into account the numerous corrections

entered there. Source A is neatly notated throughout and displays only very occasional corrections, which have been unobtrusively hidden by paste-overs and erasures.

B

Autograph parts in the archive of the Ernst Krenek Institute (MM 136–02); black ink

All parts with 2 double sheets each / 8 pages; music papier: Josef Eberle & Co., No. 1, 10-staff; thread stitching

Apart from very rare deviations, the parts correspond to the score of source A and were created in dependence on this model. In accordance with the regulations of the competition, all parts were marked with the motto “Nec aspera terrent” and the number 36 (in blue pencil).

The parts contain only very occasional corrections, which have been cleanly executed, albeit not with the aspiration to “invisibility” that can be observed in the score of source A. None of the parts display performance markings such as those usually written in by musicians.

C

Autograph first draft in the music collection of the Vienna City Library (MHc 10467); black ink

26 pages on 3 sheets and 5 double sheets; 16-staff music paper, unmarked; added by hand in pencil on the title page: Ernst Křenek (1920)

Compared to Source A, this manuscript displays an earlier stage of the work’s development. Although this manuscript, too, represents a finished work in essential elements (particularly in terms of form), numerous corrections and also newly worked out details indicate that the compositional process was not yet complete. Many of the corrections appear to have been made directly during the writing process, with faults being crossed out using identical writing material and corrected.

In a further round of proofreading, deletions and additions were undertaken in pencil. This also concerned tempo markings at the end of the first movement and the numberings and/or headings for movements 2 and 3. Krenek additionally reworked in red pencil the beginning of the “Lento, quasi recitativo” section of the first movement (measure 130), which already contained several corrections in pencil.

The composer’s name on the first page above the musical text at the upper right was probably added at a later date. The manuscripts for an

overture to *Leonce und Lena*, W.o.O. 52, and sketches for *Variations on a Polonaise by W. F. Bach*, W.o.O. 55, which are preserved in the same bundle in the Vienna City Library, display comparable dates in pencil, "1920?" and "(probably 1920)," respectively.¹⁰

Edition

All available sources have been taken into account and employed in the preparation of the present edition. The musical text was produced on the basis of source A, which, as the composer's clearly legible fair copy, provided a reliable model. Source B came into being in direct dependence on source A, and source C represents a preliminary stage in the creative process toward the final form. Accordingly, sources B and C were only consulted for comparison purposes; in the case of differences, the notation of source A, with a few exceptions, was decisive.

General comments:

As in manuscripts of Krenek's other works, his placement of hairpins here, too, displays a very gestural character. Numerous but musically insignificant discrepancies between the sources, or even between voices moving parallel, make it clear that with these differences Krenek did not intend a musically divergent statement. The placement of hairpins has been standardized in the edition if uniform musical structures are present.

The measure numbers in sources A and B, placed at intervals of ten measures and outlined in red pencil, are not reproduced in the edition but rather replaced by measure numbers at the beginning of the respective line.

Krenek's marking *Tempo I°* was rendered as *Tempo I*.

Krenek's notation of tempo relations has been retained. Note value new tempo = note value old tempo. (See, for example, the beginning of the 3rd movement.)

Krenek's hyphenated notation of playing instructions over a longer passage, such as *cres – cen – do – sem – pre – po – co – à – po – co* (1st movement mm. 102–115) has been rendered without breaks (*crescendo sempre poco à poco*) for easier legibility and, where necessary, extended by means of dotted lines for the duration of the section in question.

Editorial decisions were made taking into account all available sources and giving consideration to the specific musical context of each passage. Additions to or corrections of the musical text were only undertaken if they were sufficiently justifiable. In many cases, the ambiguity resulting from Krenek's notation was preserved, since it is precisely such moments demanding differentiation in which the performers must provide a musical answer based on their personal creative decisions. The editorial decisions should only lead to a clear musical text and not anticipate musically creative decisions.

The editorial decisions have been left invisible in the musical text in favor of practicality, since they are largely aimed at improving readability and adapting Krenek's idiosyncrasies to today's standards of notation. However, in order to ensure transparency, the differences between the sources and editorial decisions are documented in a table in the appendix.

Since Krenek's fair copy (source A) provides a very legible and finalized musical text, there are only comparatively few passages in which the transformation to the present edition required a differentiated decision-making process. These decisions are documented and substantiated in the following.

Movement 1

Measure 124, Va: in source A as well as in source C, the first note is notated without an accidental, which would correctly be read as e. The viola part moves parallel to Violin 1, which has e-flat notated here, and in addition the harmonic context and melodic progression from measures 116 to 129 are formed by the notes of the seventh chord: f–a–c–e-flat. Thus, the missing flat has been interpreted as an oversight on Krenek's part and added as in source B.

Measure 151, Vn1: Krenek did not notate a dynamic marking in source A. In the parallel passage at measure 31 and in source C, Krenek wrote *p espressivo molto*, which has been adopted in the present edition.

Measure 184, Va: in sources A and B, a staccato dot is notated above the second note – as in the violoncello part. However, since this note is tied over to the next measure in the viola part, the tenuto line of source C has been added here.

Measures 193–194, Va + Vn1: in source C, Krenek clarified the theme commenced by the viola in augmented time values and taken over by the first violin by the addition of "melodia(!)" Krenek omitted this marking in the fair copy of source A; it was restored in the edition as an indication of the underlying musical idea.

End of the movement: in sources C and A, Krenek notated in different ways the idea, used in several works of this period, of movements following one another without pause: in source C by a fermata measure placed between the movements, in which the viola and violoncello are to put on mutes, and in source A by an “attaca subito!” marking without a fermata measure, whereby Krenek also abstains from the use of mutes in the two lower parts. Since the difference between the two sources consists not only in the deviant rendition of the transition between the two movements, but indeed another tonal idea is realized in the fair copy, the edition has been made to conform with source A.

Movement 2

Measure 15, Vn1: in source C the eighth note is notated as b-flat, while source A lacks an accidental, therefore the note should correctly be read as b-natural. Since the resulting interval of an augmented second to the seventh note would stand out in a melodic development that plays with diatonic and chromatic progressions, and since the parallel passage in Violin 2 (measure 19) also does not employ an augmented second, the note has been rendered as b-flat in the present edition.

End of the movement: also between the second and third movements, Krenek notated in sources C and A different ways of the idea of movements following one another without pause: in source A by doing without the line break and final bar line, and in source C by an “attaca” marking. Since the “attaca” marking is unambiguous, and Krenek also chose this notation for the transition from the first to the second movement, this passage in the edition has been made to conform with source C.

Movement 3

Measures 41–55: in source C, Krenek slurred the last two notes of the two-measure motif, which is reiterated repeatedly in different voice combinations. In source A only the first time (measures 41–42, Va + Vc), thereafter consistently notating the passage without a slur. In the edition, the notation of source A has been adopted in order to preserve for performers the latitude created by Krenek through the difference in notation.

- 1 Ernst Bloch, *Suite for Viola and Piano*, B. 41; Rebecca Clarke, *Sonata for Viola and Piano*.
- 2 Cyrilla Barr, *Elizabeth Sprague Coolidge: American Patron of Music* (Schirmer; New York 1998), 135.
- 3 *Ibid.*, 144.
- 4 *Musical Courier* (27 November 1919): 18.
- 5 Ernst Krenek, *Memoirs* (1942–52).
- 6 Barr, *Elizabeth Sprague Coolidge*, 144.
- 7 Garrett Bowles, *Ernst Krenek: A Bio-Bibliography* (Westport, CT 1989), 114.
- 8 Krenek also added his name and date on other manuscripts from this period. Compare, for example, the manuscripts MHC 10465 and MHC 10466 kept in the same folder in the music collection of the Vienna City Library.
- 9 Compare, for example, his Certificate of Naturalization, from 1945, which still has his signature with caron on the pasted-on photo, but already without caron in the signature on the document (Archive of the Ernst Krenek Institute Private Foundation).
- 10 See the manuscripts in the music collection of the Vienna City Library: MHC 10465 and MHC 10466.

Appendix

Tabellarische Dokumentation von Abweichungen zwischen den der Edition zugrundeliegenden Quellen

Eine Vielzahl an unterschiedlichsten Entscheidungen fließt in die Gestaltung des Notentextes dieser Ausgaben der Reihe „Ernst Krenek Edition“ ein. Voneinander abweichende Quellen machen solche Entscheidungen notwendig, wie auch die idiosynkratischen Qualitäten der Handschrift selbst. Einige dieser editorischen Entscheidungen betreffen rein graphische Details, die keine oder keine relevante musikalische Sinnveränderung in der Umsetzung im Notensatz bewirken würden, wie beispielsweise Notenhalsrichtungen oder die Gestaltung der Balken zwischen Gruppen von Achtelnoten. In vielen Fällen gibt es enharmonisch umgedeutete Noten zwischen den verschiedenen Quellen, kleinere Abweichungen in der Setzung von Sicherheitsvorzeichen, Bindungen, dynamischen Gabeln und andere Details, die minimale Veränderungen des musikalischen Texts bedeuten.

Entscheidungen, die größere Abweichungen zwischen den Quellen betreffen oder ausführlicher Erklärungen bedürfen, wird an entsprechender Stelle im editorischen Bericht Platz gegeben. Um weder den editorischen Bericht noch den Notentext selbst mit Anmerkungen zu überfrachten, wurden in folgender Tabelle so ausführlich wie möglich editorische Entscheidungen und Abweichungen zwischen den Quellen dokumentiert.

Anmerkungen zur Tabelle

Um den Vergleich zwischen Erstschrift und Reinschrift zu erleichtern, wurden Quelle A und Quelle C in benachbarten Spalten gegenübergestellt.

Häufige Abkürzungen

4tel, 8tel etc. = Viertelnote, Achtelnote etc.

A = Artikulationszeichen (z.B. A-Punkt = staccato; A-Strich = tenuto)

T = Takt

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
Erster Satz				
3, VI1			Halsrichtungen abweichend zu Quelle A	
3, VI2	h (mit Auflösler in Klammer, wegen b in VI1)	h (kein Auflösler in Klammer)	kein Sicherheitsvorzeichen	wie Quelle A
3, Vcl	Halsrichtung nach oben	Halsrichtung nach unten		
5, VI1	zwischen 3. und 4. Note kein Balken	zwischen 3. und 4. Note Balken		wie Quelle A
6, Vcl	1. + 2. Note Halsrichtung nach oben	1. + 2. Note Halsrichtung nach unten		
7, VI1	zwischen 3. und 4. Note kein Balken	zwischen 3. und 4. Note Balken		wie Quelle A
7-8, VI1	cresc.-Gabel bis 3. Note, danach dim.-Gabel über Taktstrich	cresc.-Gabel bis Taktende; dim.-Gabel ab T8		wie Quelle A
8, Vcl	Halsrichtung 2. Note nach unten; Akzent über Note	alle Hälse nach oben; Akzente unter den Noten		
9, VI1	Hals bei 4. Note (c'') nach unten	Hals bei 4. Note (c'') nach oben		
13, VI1	11. Note (h) mit Auflösler	11. Note (h) ohne Auflösler (d.h. streng genommen b)		wie Quelle A

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
14, VI1	1. Note (a) mit Auflösers	1. Note (a) ohne Auflösers	in T14 und T15 keine überflüssigen Sicherheitsvorzeichen	
14, VI2	4., 5. + 6. Note = Triole (as-f-des)	4. + 5. Note = Duole (as-des)		wie Quelle A; vgl. 15, Va + Vcl
14, Va	2. Note cis	2. Note des, (3. Note d mit Auflösers)		cis
15, VI1	1. Note (e) mit Auflösers	1. Note (e) ohne Auflösers		
15, Va	5. Note his; 6. Note mit Akzent	5. Note c	6. Note ohne Akzent	wie Quelle A
17, VI1	letzte Note (fis) kein Kreuz	letzte Note (fis) mit Kreuz	letzte Note (fis) mit Kreuz	wie Quelle A (Sicherheitsvorzeichen nicht notwendig)
17, VI2	<i>f marc.</i> eher bei 3. 4tel-Schlag, in Vcl ab 2. 4tel-Schlag	<i>f marc.</i> bei 3. 4tel-Schlag, in Vcl ab 2. 4tel-Schlag	<i>f marc.</i> bei 2. 4tel-Schlag	<i>f marc.</i> in VI2 erst ab 3. 4tel, weil ersten 3 Noten im Takt thematisch sind
17-18, Vcl	Halsrichtung nach oben bis 2. Note T18	Halsrichtung nach unten bis 2. Note T18		
18, VI2	2. Note (f) Sicherheitsvorzeichen wegen fis in Va		kein Sicherheitsvorzeichen	Sicherheitsvorzeichen mit Klammer
20, VI1	Balken zwischen 4. und 5. Note des Taktes	Kein Balken zwischen 4. und 5. Note des Taktes	Balken zwischen 4. und 5. Note des Taktes	Balken zwischen 4. und 5. Note des Taktes
20, Va			Halsrichtung abweichend zu Quelle A	
22, VI1			Balken durchgehend; Quelle A Balken für 2er Gruppen	

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
23, VI2, Va, Vcl	dim.-Gabel auf 2. Note	dim.-Gabel von 1. zur 2. Note		dim.-Gabel ab 2. Note
27–30, Vcl	Halsrichtungen unterschiedlich			
28, VI1	1. Note gis; 4. Note d mit Sicherheitsvorzeichen	1. Note g (mit Auflöser); 4. Note d ohne Vorzeichen	1. Note gis	gis
29, Vcl	<i>pp</i> bei 5. Note		<i>pp</i> bei 4. Note	wie Quelle A
31, VI1	<i>p</i> molto espr.	<i>p</i> espr. molto		wie Quelle A
32, VI1	letzte Note kein Vorzeichen (c)	letzte Note (c) Sicherheitsvorzeichen Auflöser		wie Quelle B
33, VI1	3. Note (g) Sicherheitsvorzeichen		3. Note (g) kein Sicherheitsvorzeichen	in Partitur mit Sicherheitsvorzeichen, weil gis in VI2
35, VI1		wegen Zeilenumbruch in der zweiten T-Hälfte nochmal Vorzeichen		
38, VI1	6. und 8. Note d		6. und 8. Note e	d, wie in Quelle A und B
40, VI2	2. Note mit Sicherheitsvorzeichen (f)	2. Note ohne Vorzeichen (f)		
44, Vcl	Baßschlüssel ab 2. Note	Baßschlüssel ab 3. Note		wie Quelle A
44–47, VI2	Bindebogen unterschiedlich			
45, VI1	Bindebogen unterschiedlich			
45, Vcl			Bindung von 44 zu 45 fehlt	
52, Va, Vcl			<i>pizz.</i> wegen Seitenumbruch	
53		VI1, VI2, Vcl von dim.-Gabel auf <i>cresc.</i> -Gabel korrigiert		

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
53, VI2	3. Note as	3. Note gis		wie Quelle A
54, VI2	2. Note b	2. Note ais		wie Quelle A
55, Va	1. Note c – ohne Vorzeichen	1. Note c – mit Sicherheitsvorzeichen		
55, Vcl	2. Note eindeutig d; 3. Note dis; 4. Note e	2. Note undeutlich d od. e; 3. Note es; 4. Note e (mit Auflöser)		
56, VI1	<i>p espr.</i>		<i>p espr.</i> fehlt	wie Quelle A
58, VI2	<i>cresc.- + dim.-Gabeln</i>		<i>cresc.- + dim.-Gabeln</i> fehlen	
59–61, Va	Aufstrich in jedem Takt	simile		
61, VI1	1. Note (e) kein Sicherheitsvorzeichen		1. Note (e) mit Auflöser	Auflöser ist eigentlich nicht notwendig; weder in Quelle A noch B
62–63, Va			Halsrichtung abweichend zu Quelle A	
69, VI2, Va, Vcl	<i>sfz</i>	<i>sf</i>		<i>sfz</i>
69, Va	ganze Note Tremolo	punktierte Halbe + 4tel Tremolo		ganze Note Tremolo
70, VI1	5. und 6. Note 8tel	5. und 6. Note punktierte 8tel + 16tel		wie Quelle A
70, VI2	2. Note g mit Sicherheitsvorzeichen	2. Note g ohne Vorzeichen		

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
77, VI1	5. Note e mit Auflöser	5. Note kein Auflöser (= eis)		wie Quelle A
77–78, Vcl	dim.-Gabel bis Taktende; p ab T78	dim.-Gabel bis in T78; p bei ca. 3. Note		wie Quelle A
81, VI2	zwischen 4. und 5. Note kein Balken	Balken zwischen 4. und 5. Note		zwischen 4. und 5. Note kein Balken
82	<i>sfz</i>	<i>sf</i>		<i>sfz</i>
88, VI1	6. Note <i>as</i>	6. Note <i>a</i>		wie Quelle A
92, VI2, Va	<i>ff</i> zwischen Noten	VI2: <i>ff</i> zwischen Noten; Va <i>ff</i> bei 2. Note		wie Quelle A
93–94, Va	Violinschlüssel	Bratschenschlüssel		wie Quelle A
94, Va	c–a–c–a	e–c–e–c		Wie Quelle A; e–c würde Dreiklang vervollständigen... vgl. T95
95, Va			Halsrichtungen abweichend zu Quelle A	
98ff	stringendo poco a poco	stringendo sempre poco a poco		stringendo sempre poco a poco
105, Va	3. Note <i>fis</i>	3. Note <i>f</i>		<i>fis</i>
110, Vcl	6. Note (b) mit Sicherheits- vorzeichen		6. Note (b) ohne Sicherheits- vorzeichen	wie Quelle A
122, Vcl	2. Takthälfte bis inkl. 1. Note T123: f–c1	2. Takthälfte bis inkl. 1. Note T123: f–c	2. Takthälfte bis inkl. 1. Note T123: f–c	Wie Quelle A
124, Va	e	e	es	es (Stimme in Oktaven zu VI1)
128, Vcl	3. Note kein A-Strich		3. Note mit A-Strich (kein A-Strich sondern Bindung)	wie Quelle A

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
130, VI2	klare Notation	wegen Korrekturen kleinere Details unklar		wie Quelle A
137, VI1	3. Note (h) ohne Auflöser	3. Note (h) mit Auflöser		zur Sicherheit mit Auflöser
137, VI2	Bindung von 4. zur 5. Note	keine Bindung von 4. zur 5. Note		
137, Vcl	1. Note (beim a) kein Vorzeichen		1. Note (beim a) Sicherheitsvorzeichen	Vorzeichen nicht notwendig
139, VI1	<i>ff</i> bei letzter 8tel	<i>ff</i> bei letzter 8tel		
139, VI2	<i>ff</i> ca. in Taktmitte, zwischen 3. und 4. Note	<i>ff</i> ca. in Taktmitte, zwischen 3. und 4. Note	<i>ff</i> bei 3. Note	wie Quelle A und C
140, VI1	2. Note as; 9. Note Auflöser (= h)	2. Note kein Vorzeichen (= a); 9. Note kein Vorzeichen (= b)		wie Quelle A
140, Va	2. Note punktierte 4tel	2. Note 4tel überbunden zur 3. Note 8tel		wie Quelle A
140, Va	Bindung zwischen 3. und 4. Note	keine Bindung zwischen 4. und 5. Note		wie Quelle A
142, VI1	Balken in 2er Gruppen		Balken ganzer Takt	vgl. T22
143	dim.-Gabeln deutlich von 1. zur 2. Note	dim.-Gabeln eher bei 2. Note		wie Quelle A
144, VI2	3. Note <i>p</i>		<i>p</i> fehlt	
145, VI2	2. Note a/d		2. Note nur d	wie Quelle A
144–145, VI2	klare Notation	wegen Korrekturen kleine Unklarheiten		

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
145, Va, Vcl	1. Note ohne Akzent	1. Note mit Akzent	1. Note mit Akzent	1. Note ohne Akzent (wie Quelle A)
145, Vcl	kein dim.-Gabel	dim.-Gabel	dim.-Gabel	wie Quelle B + C
146, Va	Sicherheitsvorzeichen bei 1. Note (h)	kein Vorzeichen bei 1. Note		Sicherheitsvorzeichen
151, V1	keine dynamischen Angaben	<i>p espr. molto</i>		<i>p espr. molto</i> [in Quelle A vermutlich vergessen; vgl. Parallelstelle T31]
151, V1	5. Note c mit Auflöser	5. Note his		wie Quelle A
151, Va	kein A-Strich auf 1. Note	A-Strich auf 1. Note		wie Quelle A
152, V1	5. Note ais (ohne Vorzeichen)	5. Note ais mit Sicherheitsvorzeichen		ohne
157, V1			2. Takthälfte fehlt	
161, Vcl	3. Note ohne Vorzeichen (g)	3. Note mit Sicherheitsvorzeichen (g)		wie Quelle B; Sicherheitsvorzeichen weil ges in Bratsche
164, Va	7. Note mit Auflöser (= c)	7. Note ohne Auflöser (= ces)		wie Quelle A
174, V1	2. Note (h) mit Sicherheitsvorzeichen	2. Note (h) ohne Auflöser		mit Sicherheitsvorzeichen
174, V2	2. Note es	2. Note dis	2. Note es	wie Quelle A
176, V2	<i>p</i>		<i>p</i> fehlt	wie Quelle A
177ff., Va, Vcl	Aufstrich für Halbe + 4tel-Noten-Phrase unterschiedlich; in T179, Vcl in Quelle C <i>simile</i>			
178, Va			Halsrichtungen abweichend zu Quelle A	

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
181, VI1	1. Note (a) Sicherheitsvorzeichen	1. Note (a) kein Sicherheitsvorzeichen		wie Quelle A
184, Va	2. Note A-Punkt	2. Note A-Strich	2. Note A-Punkt	2. Note A-Strich
185, VI2	kein <i>pp</i>	<i>pp</i>		<i>pp</i> , weil Dynamik von T184 (<i>p dim</i>) wieder zurück zur Grunddynamik <i>pp</i> führt
186, VI1	<i>pp</i>		<i>pp</i> fehlt	
186, Va			Halsrichtungen abweichend zu Quelle A	
186, Vcl	<i>pp</i>	kein <i>pp</i>		wie Quelle A
188, VI1	kein A-Punkt auf 2. Note	A-Punkt auf 2. Note		wie Quelle A
193, VI2	kein A-Punkt auf 1. Note	A-Punkt auf 1. Note		wie Quelle A
193, Va	kein <i>melodia</i>	<i>melodia</i>		wie Quelle B
193, Va, Vcl			<i>Lento</i> fehlt	<i>Lento</i> in allen Stimmen
194, VI1	kein <i>melodia</i>	<i>melodia</i>		wie Quelle B
195, VI2	2. Note <i>fis</i> (mit Vorzeichen)	2. Note kein Vorzeichen (= <i>f</i>)		wie Quelle A (fehlendes Vorzeichen ist eindeutig übersehen worden)
195, Va, Vcl			<i>rit. molto</i> fehlt	
195-196, VI2+Va	keine <i>decrec.</i> -Gabel	<i>decrec.</i> -Gabel	keine <i>decrec.</i> -Gabel	wie Quelle A
196	Komma am Taktende in allen Stimmen	Komma nur in VI1		wie Quelle A

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
Satzende	<i>attaca subito!</i>	ein Fermatentakt mit Sordino-Vorschrift für Va + Vcl; dieses Satzende datiert mit „28.IV“	<i>attaca!</i> (V11) <i>attaca</i> (V12)	wie Quelle A

Zweiter Satz

Satzbeginn	<i>Quasi Intermezzo</i> Teil der Satz-Nummerierung	<i>Quasi Intermezzo</i> Teil der Tempobezeichnung		wie Quelle A
1, Va, Vcl	<i>pizz. sempre</i>	<i>pizz.</i>		wie Quelle A
1, Va	3. Note as		3. Note gis	wie Quelle A
2, Vcl	4. Note ges	4. Note fis	4. Note fes	wie Quelle A
4-5, V11			Halsrichtungen von Quelle A abweichend	
4, Vcl	4. Note kein Vorzeichen (= a)	4. Note Auflösener (= a)		Sicherheitsvorzeichen
8, V12	<i>Canone alla quarta</i>	kein <i>Canone alla quarta</i>		wie Quelle A
9ff, V11+V12		Stimmentausch eingetragen		wie Quelle A
10, V11/2	3. Note (h) Sicherheitsvorzeichen	3. Note (h) kein Vorzeichen		wie Quelle A
12, Vcl	4. Note (d) ohne Sicherheitsvorzeichen	4. Note (d) ohne Sicherheitsvorzeichen	4. Note (d) mit Sicherheitsvorzeichen	wie Quelle A
13-14, V11	cresc.-Gabel		cresc.-Gabel fehlt	

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
15, VI1	7. + 8. Note as-h	7. + 8. Note as-b	7. + 8. Note as-h	as-b entspricht Parallelstelle VI2, 19; as-h sticht aus der 16tel Bewegung heraus
16, VI1	7. Note (fis) mit Sicherheits- vorzeichen		kein Sicherheitsvorzeichen	
16, Vcl	3. Note b	3. Note ais	3. Note b	Wie Quelle A
18, VI1			8. Note (f) Sicherheitsvor- zeichen	Sicherheitsvorzeichen nicht notwendig
19, Vcl	5. Note ges	5. Note fis	5. Note ges	Wie Quelle A
20, Va			2. Note (h) Sicherheitsvor- zeichen	mit Sicherheitsvorzeichen
20, Vcl	5. Note ces	5. Note ces	5. Note h	wie Quelle A
27	<i>Assai Lento</i>	<i>Piu Lento</i>	<i>Assai Lento</i>	wie Quelle A
30, Va	4. Note, f (mit Auflöser)	4. Note, f (mit Auflöser)	4. Note fis (ohne Auflöser); dafür Auflöser bei 5. Note e)	wie Quelle A
30, Vcl	4. Note (h) ohne Vorzeichen		4. Note (h) mit Sicherheits- vorzeichen	wie Quelle A
31, VI2	letzte Note A-Strich		letzte Note A-Punkt	wie Quelle A
33, VI1	decresc.-Gabel ab 4. Note	decresc.-Gabel ganzer Takt	decresc.-Gabel ab 4. Note	wie Quelle A
36, Va	4. Note f	4. Note f (mit Auflöser)		wie Quelle B; weil in Vcl fis
38, VI2	kein <i>espr.</i>	<i>espr.</i>		wie Quelle A (bei VI1, T37 auch kein <i>espr.</i>)
42/43, Vcl	4tel Noten	8tel Noten + 8tel Pausen		wie Quelle A

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
Satzende	ohne Systembruch, ohne <i>attaca</i>	mit Systembruch + <i>attaca</i>		wie Quelle B

Dritter Satz

1–6, VI1	Halsrichtungen unterschiedlich			wie Quelle A
4–5, Va	dim.-Gabel ab T4	dim.-Gabel ab T5		wie Quelle A; aber vgl. VI2 (dim.-Gabel ab T5)
7, Va	Halsrichtungen unterschiedlich			wie Quelle A
13, Va	ganztaktige Bindung		ganztaktige Bindung fehlt	wie Quelle A
14, Vcl	2. Note d	2. Note e	2. Note d	Wie Quelle A
15, VI1	2. Note c		2. Note his	c
16–17, Vcl			Halsrichtungen abweichend zu Quelle A	
17, Va	4. Note gis; (g in 18 mit Sicherheitsvorzeichen)		4. Note as; (g in 18 ohne Vorzeichen)	wie Quelle A
18, VI2	<i>p</i>	18–19 Stimme in VI1 geschrieben, mit Pfeilen zu VI2 korrigiert; kein <i>p</i>		wie Quelle A
20, VI1	<i>p</i> letzte Note A-Punkt	kein <i>p</i> letzte Note kein A-Punkt		wie Quelle A

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
25, VI1			Halsrichtungen von Quelle A abweichend	
35–37, VI1	zwei dim.-Gabeln	zwei dim.-Gabeln wegen Zeilenumbruch		wie Quelle A
38, VI1			cresc.-Gabel fehlt	
39, Vcl	4. Note (a) Sicherheitsauflöser, wegen ais in 37	kein Vorzeichen		wie Quelle A
43, Vcl	1. Note e/h	1. Note nur e (h durchgestrichen)		wie Quelle A
44, VI1+2	keine Bindung von 3. zur 4. Note	Bindung von 3. zur 4. Note		wie Quelle A (aber vgl. 42 Va + Vcl)
45, Vcl	durchgehender 8tel-Balken	Balken von 1. zur 2. Note und 3. zur 4. Note		wie Quelle A
47, Vcl	3. Note ais	3. Note a (keinVorzeichen)		ais; offenbar Vorzeichen vergessen
49, Va	kein Vorzeichen auf 2. Note	2. Note mit Vorzeichen (a)		Sicherheitsvorzeichen wie Quelle B, weil ais in VI1 + 2
51, VI1			4. Note (e) mit Sicherheitsvorzeichen	Sicherheitsvorzeichen nicht notwendig
53, VI1+Vcl	keine Bindung von 3. zur 4. Note	Bindung von 3. zur 4. Note		wie Quelle A
54, Va	Bratschenschlüssel		Violinschlüssel	wie Quelle A
54–55, VI1+2		Stimmentausch mit Pfeilen als Korrektur eingetragen		wie Quelle A

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
55, VI2+Vcl	keine Bindung von 3. zur 4. Note	Bindung von 3. zur 4. Note		wie Quelle A Parallel-Stelle in Quelle A nur beim ersten Mal mit Bindung, danach konsequent ohne Bindung
55–59, Va	im Violinschlüssel	im Bratschenschlüssel		wie Quelle A
64, Va	kein Akzent auf 1. Note	Akzent auf 1. Note		wie Quelle C (vgl. Vcl, 61 + Stellen in VI2, 66 + VI1, 69)
72, Va	Halsrichtungen unterschiedlich			wie Quelle A
75, VI1	3. Note (a) mit Sicherheitsvorzeichen	3. Note (a) ohne Sicherheitsvorzeichen		wie Quelle A
75, Va	4. + 5. Note mit Bindung	4.+5. Note ohne Bindung		wie Quelle A
79–80, Vcl	dim.-Gabel über Taktstrich zu <i>f</i> bei 3. Note in T80	dim.-Gabel erst in T80; <i>f</i> bei 1. Note T81		wie Quelle A
81–83, Vcl	pizz 8tel ohne A-Punkt	pizz 8tel mit A-Punkt		wie Quelle A
84–85, Va	pizz 8tel ohne A-Punkt	pizz 8tel mit A-Punkt		wie Quelle A
92, Vcl	e	E (überbunden von T91)		wie Quelle A
94, Va	4. Note f		4. Note d	wie Quelle A
96, Vcl	4. Note 4tel gis', 5. Note 8tel ais	4. Note 8tel gis', 5. Note 8tel a, 6. Note 8tel ais		wie Quelle A; weil Stimme parallel zu VI2 + Va; vgl. auch T98
111, VI1			durchgehender Balken	wie Quelle A
112, Vcl	2. Note punktierte 8tel, 3. Note 16tel	2. und 3. Note 8tel	2. Note punktierte 8tel, 3. Note 16tel	Wie Quelle A

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
119, VI2	kein Akzent auf Note 1	Akzent auf Note 1		wie Quelle A, weil Betonung im <i>p</i> , aber vgl. 127
122, Va			1. Note irrtümlich punktierte 4tel (würde 5/8-Takt ergeben)	wie Quelle A
127, VI1, VI2	Akzent auf Note 1 nur in VI1; 1. Note (a) mit Sicherheitsvorzeichen	Akzent auf Note 1 beide Stimmen	VI2: 1. Note kein Sicherheitsvorzeichen	wie Quelle B
130–131, VI1	A-Punkt auf 1. Note		kein A-Punkt auf 1. Note	wie Quelle A
146–147, Vcl	dim.-Gabel bis Ende T146	dim.-Gabel bis T147		wie Quelle A, aber vgl. T148–149; VI1, T91–93
161, VI1	3. Note (h) kein Vorzeichen	3. Note (h) mit Vorzeichen		mit Sicherheitsvorzeichen, weil T160, Vcl b
162, VI1	1. Note (a) mit Auflöser	1. Note (a) ohne Auflöser		wie Quelle A, Sicherheitsvorzeichen
164, VI1	3. Note fis	3. Note f (undeutliches Vorzeichen)	3. Note fis	wie Quelle A
170, VI1	1. Note 4tel (e), danach Pause	Stimme geht bis 172 weiter		wie Quelle A; Korrektur in Quelle A durch Überklebung
170–172, Va	übernimmt Stimme von VI1 in Quelle B	Pause		wie Quelle A
173, Va	2/4 Takt bis T184	kein Taktwechsel		wie Quelle A weil korrekt
176, VI2	<i>staccatissimo</i>		<i>stacc.</i>	wie Quelle A
181, Vcl	kein Taktwechsel	kein Taktwechsel		Taktwechsel, weil korrekt
184, VI1	1. Note a, nicht d/a	unklare Korrektur		wie Quelle A

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
187	Temporelation			
188	weitere Temporelation (4tel = 4tel del 2/4)	Temporelation (halbe = punktierte halbe); gehört eigentlich in T187	Temporelation wie Quelle A	wie Quelle A
190, VI1			6.-9. Note durchgehender Balken	
192, VI2		Halsrichtungen unterschiedlich		wie Quelle B, weil Akzente über Notenkopf
194, VI2	2. Note cis	2. Note undeutliches Vorzeichen		wie Quelle A
197, VI1			5. Note (e) mit Sicherheitsauflöser	
197, VI2	4. Note (f) mit Auflöser	4. Note (f) ohne Auflöser		wie Quelle A
198, VI2	3. Note punktierte 4tel	3. Note 8tel überbunden zu 4tel		wie Quelle A
198, Va	5. Note f	5. Note f, aber darüber „eisi!“		eis
199, VI2	9. Note e (kein Vorzeichen)	9. Note e (kein Vorzeichen)		Sicherheitsauflöser, weil am Taktanfang es eine Oktave höher
201, Vcl	1. Note eis	1. Note f		wie Quelle A
201, VI2	Bindung bei ersten drei Noten unklar	Bindung bei ersten drei Noten eindeutig über alle drei	Bindung bei ersten drei Noten eindeutig nur 2. und 3.	Bindung von 1.-3. Note
203, Va	4. Note g mit Vorzeichen		4. Note g ohne Vorzeichen	wie Quelle A
204, VI1	2. Note ges		2. Note g (Vorzeichen fehlt)	wie Quelle A

Takt, Stimme	Quelle A (Reinschrift)	Quelle C (Erstschrift)	Quelle B (Stimmen)	Kommentar / Lösung in Edition
204, Va	8. Note (h) mit Auflöser	8. Note (h) ohne Auflöser		wie Quelle A
207, Vcl	<i>stacc.</i>	kein <i>stacc.</i>		wie Quelle A
209, Vcl	4. Note ohne Akzent	4. Note mit Akzent		wie Quelle A, vgl. aber zb. 204, VI1
214, VI1	12. Note b	12. Note ais	12. Note ais	wie Quelle B, weil klarere Notation der Chromatik
215, VI2	letzte Note Auflöser (e)	letzte Note kein Auflöser (eis)		wie Quelle A
217–218, VI2, Va	8tel in 4er-Gruppen	8tel in 2er-Gruppen		wie Quelle A
218, VI2	Sicherheitsvorzeichen bei letzter Note (eis)		kein Sicherheitsvorzeichen	wie Quelle A
219, VI2	Bindung über letzten 2 Noten		Bindung fehlt	wie Quelle A
221, VI1			durchgehender Balken	wie Quelle A
224–225, Va	keine A-Punkte in 224, aber in 225	A-Punkte in 224, keine in 225		A-Punkte in beiden Takten
Satzende	<i>Fine</i> keine Datierung	<i>fine</i> + Datum (5.5.20)	<i>fine</i>	wie Quelle A (mit Datierung in Partitur)

