

Spurný, Lubomír

Heinrich Schenker: teoretik a editor

Musicologica Brunensia. 2012, vol. 47, iss. 2, pp. [79]-87

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125891>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LUBOMÍR SPURNÝ (BRNO)

HEINRICH SCHENKER: TEORETIK A EDITOR

Interpretace odkazu díla rakouského hudebního teoretika, skladatele a pedagoga Heinricha Schenker (1868 – 1935) prošly za bezmála osmdesát let jistými peripetemi a proměnami a tvoří vlastní analytickou metodu, mnohdy vzdálenou autorovu původnímu záměru. Soudobý kánon schenkerianismu tak představuje rozsáhlým a nesnadno přehledným terénem dílčích řešení a rozmanitých metod. Inflační vpád mnoha výkladů a koncepcí zasel do řad příznivců tohoto autora značnou nejistotu, která bývá překonávána jen s obtížemi. Tento úkaz můžeme ovšem chápat pozitivně jako potvrzení o životaschopnosti teorie, jež se brání jednoznačnému podání a připouští různá čtení.

Heinrich Schenker patří k autorům, kteří významně ovlivnili vývoj moderní hudební teorie. Díky němu docházelo ke stále jednoznačnější orientaci na vnitřní ustrojení hudebního díla, do středu pozornosti se tedy dostala problematika struktury, popřípadě analýzy a interpretace. Přes vysoké sebevědomí a ambice zůstal Schenker po celý život soukromým učitelem hudební teorie, skladby a klavíru. Jeho existenční potřeby pokrýval neutuchající příliv žáků a mecenášů, kteří později zajistili úspěch jeho teorie v zahraničí, především v USA. Šance získat trvalé místo na některé z vídeňských hudebních institucí byly ovšem mizivé. Důvodem kritického odmítnutí nebyl ani tak neobvyklý charakter analýzy skladeb německé klasiky doprovázených ostrými politickými komentáři, či snad autorův původ, ale především předpoklady a očekávané cíle této analýzy. Schenker zde hovoří o vyhledávání nosných hlasů, odkrývání jednotlivých vrstev partitury či obecných modelů bez ohledu na historické proměny stylu, obsahu a funkce zkoumaného díla. Svě teoretické názory pak vyjádřil ve třech svazcích řady *Musikalische Theorien und Fantasien*. Instruktivním doplňkem těchto publikací jsou analýzy, jež byly publikovány v časopise *Der Tonwille* a ve sborníku *Das Meisterwerk in der Musik*. Snad žádný z představitelů moderní hudební teorie neměl možnost v takové míře prezentovat výsledky své odborné práce, jako právě Heinrich Schenker. Analýza mu byla prostředkem, jenž podroboval hudební díla zkoušce. S její pomocí ilustroval vlastní teorii a činil ji srozumitelnou širšímu publiku. Zatímco dříve byla hudební analýza pojímána jako součást nauky o skladbě či teorie kompozice, stává se v tomto způsobu podání samostatnou disciplínou.

* * *

Snaha o pochopení autorského záměru se ovšem u Schenkera promítla nejen do nové analytické teorie, ale také do textově kritické práce. Zájem o věrnou reprodukci originální textové předlohy autor mnohokrát spojoval s vlastní reakcí na nedostatečnou historicky poučenou praxi. Tento nedostatek neopomněl v dopise Eduardu Hertzкови přirovnat k obecnému úpadku vzdělání:

„Dnes je Beethoven je hrán podobně, jako když vídeňské děti v nižších třídách hovoří latinsky; jako latina na Sperlgasse je nesprávná a vylhaná, stejně tak mrtvý je i jazyk hudby, vydávaný na pódiu za živý.“¹

Schenkerova ediční práce je spojena s vídeňským nakladatelstvím *Universal Edition*². Nedlouho po jeho založení pro něj připravil dvousvazkový soubor vybraných klavírních skladeb Carla Philippa Emanuela Bacha (*C. Ph. E. Bach: Klavierwerke*, 1903) s doprovodnou publikací *Ein Beitrag zur Ornamentik* (1904) a transkripci Händelových varhanních koncertů pro klavír na čtyři ruce (*G. F. Händel: Sechs Orgelkonzerte nach den Originalen für Klavier zu vier Händen bearbeitet*, 1905); z původně zamýšlených dvou svazků byl ovšem realizován pouze první z nich. Již tato zpracování nesla autorův výrazný rukopis, spojující intenzivní studium autografů, spolu se schopnostmi jejich filologického posouzení, a zkušenosti reflexivně zaměřeného skladatele a pianisty. Jeho textově kritické komentáře si rovněž všímají edičních počinů známých hudebníků, kteří vycházeli především z vlastní interpretace či z požadavků cílových uživatelů. Negativní hodnocení se například týkalo Bülowova podílu na přípravě Bachových klavírních sonát pro lipské nakladatelství *Edition Peters*. Zatímco v recenzích z 90. let se setkáme s oceněním Bülowova přínosu pro vývoj interpretačního umění,³ později, kdy se Schenker již věnoval ediční práci, se jeho vztah k tomuto autorovi nápadně proměnil. Kritika Bülowových úprav se především dotýká ornamentace a potlačení charakteru starších nástrojů, pro které byly skladby určeny. Ostatně sám Bülow v *Předmluvě* k Bachovým *Šesti sonátám pro sólový klavír* přiznává, že kvůli přiblížení se dobovým interpretačním zvyklostem převedl skladby z jazyka klavichordu do jazyka „pianoforte“ záměrně [*aus dem Clavichordischen in das Pianofortische*].⁴

Schenkerův vztah k pramenům a k jejich edicím příkladně dokumentují komentovaná vydání, autorem označovaná jako *Erläuterungsausgaben*, mezi která

¹ Koncept dopisu pochází z května 1914; Schenker online, http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/oj_516_2_5514.html.

² Vídeňské hudební nakladatelství *Universal Edition* bylo založeno v roce 1901. Vzniklo spojením tří menších vydavatelství, v jejichž čele stáli Josef Weinberger, Bernhard Herzmannsky (von Doblinger) a Adolf Robitschek.

³ Srov. např. Heinrich Schenker, „Konzertdirigenten“, *Die Zukunft* 7 (14 duben 1894), s. 88 – 92; „Bülow-Weingartner“, *Musikalisches Wochenblatt* 26/48 (21 listopad 1896), 610 – 611.

⁴ Hans von Bülow, „Vorwort“, in: *Ph. Em. Bach Sonaten*, Leipzig, C.F. Peters 1862, s. 3.

patří *Chromatická fantasie a fuga* Johanna Sebastiana Bacha (*Chromatische Fantasie und Fuge D moll von Johann Sebastian Bach: Kritische Ausgabe mit Anhang*, 1910) a poslední Beethovenovy klavírní sonáty (původně *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven*), které byly zveřejněny jako samostatné svazky v *Universal Edition* v rozmezí let 1913–1921. Způsob zpracování byl inspirován novým typem kritického vydání původního textu (tzv. *Urtextausgaben*), publikovaným od roku 1895 berlínskou *Königliche Akademie der Künste* (Královská akademii umění). Takový přístup odlišuje vlastní text originálu od interpretačních poznámek, vznikajících recepční tradicí. Schenkerovy rozsáhlé komentáře navíc vznikaly na základě studia skic, autografů a prvních vydání skladeb. Autor rovněž popisuje obsahovou a formální stránku díla či vyslovuje svůj názor na jeho možnou interpretaci, přičemž se kriticky vyrovnává s texty Hanse von Bülowa, Hugo Riemanna či Guido Adlera. Mnohé ze závěrů jsou pak vysloveny na základě Beethovenových deníkových záznamů (*Konversationsheften*) a poznámek Gustava Nottebohna, Carla Czerného či Johannese Brahmsa.

První sešit posledních Beethovenových sonát, *Sonáta E-dur*, op. 109, záměrně upozorňuje na možnosti využití skladatelova rukopisu – ten byl v té době v držení rodiny Wittgensteinů⁵, aby tím odpověděl na nedostatečně zpracované edice, které bez ohledu na znění autografu pracovaly pouze s prvním vydáním či s tzv. vydáním poslední autorovy ruky. Nejčastějším polemickým výpadům byla vystavena ediční řada *Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke* [Instruktivní vydání klasických klavírních děl] stuttgartského nakladatelství *Cotta*, a především pak její čtvrtý a pátý díl věnovaný Beethovenovi, jejichž editorem byl Hans von Bülow. U dalších tří sešitů sonát, které postupně vyšly v letech 1914 (*As-dur*, op. 110)⁶, 1916 (*c-moll*, op. 111)⁷, a 1921 (*A-dur*, op. 101)⁸, Schenker pracoval s větším počtem autografů jednoho díla a Beethovenovými poznámkami. Vztahy mezi několika stupni autografu díla, od skic až k čistopisům, a vydáním poslední ruky nabízejí editorovi řadu výkladových variant. Vpisky a poznámky v autografu můžeme považovat za soukromé záznamy mající konkrétní význam pro tu či onu fázi kompoziční práce, z pohledu konečného díla je však jejich význam marginální. Nemusí tomu tak být ovšem vždycky. Zdánlivě vedlejší glosy či značky mohou plnit funkci vysvětlujícího komentáře, který nelze obvyklými způsoby sdělit v tisku partitury. Ani sebelépe připravená edice, ba ani vydání připravené pod dohledem skladatele, nemohou bezezbytku reprodukovat autorský záměr

⁵ Rodina Wittgensteinů koupila autograf sonáty v roce 1907. Následně autograf získala Kongresová knihovna (Library of Congress) ve Washingtonu.

⁶ Jeden z dochovaných autografů sonáty byl uložen v berlínské *Königliche Bibliothek* (dnes *Staatsbibliothek zu Berlin—Preussischer Kulturbesitz*), druhý pak byl v době Schenkerovy práce na vydání vlastnictvím antikváře Luise Kocha (1862 – 1932) ve Frankfurtu. Dnes je majetkem Beethovenova domu v Bonnu (Beethoven-Haus, Bonn).

⁷ Dva dochované autografy a jedna skica jsou dnes uloženy v *Staatsbibliothek zu Berlin*.

⁸ V době Schenkerovy práce na vydání byl autograf díla vlastnictvím frankfurtského antikváře Luise Kocha. Dnes je majetkem Beethovenova domu v Bonnu (Beethoven-Haus, Bonn).

skrytý v řadě drobných zápisových nuancí, škrtnů a přepisů, ve stylu písma nebo v některých provozovacích poznámkách.

Tento vztah ovšem může platit i opačně; rovněž bezmezná víra v autograf má svá úskalí. V komentáři k *Sonátě As-dur*, op. 110 Schenker připomíná, že pochopit notový zápis neznamena pouze přečíst autorovy záznamy, nýbrž předpokládá porozumění kompozičnímu záměru a strukturním vztahům; vždyť chyby může obsahovat nejen vydaná edice, ale i skladatelův autograf; a to nehovoříme o škrtech a variantách v autografu obsažených. O „pravé podobě díla“ tak rozhoduje editor na základě mnoha dalších indicií nepatřících pouze do oblasti hudební filologie. Autograf díla má přesto jednu nezvratnou výhodu. V sebedokonalejší edici díla nemohou být zaznamenány všechny interpretační nuance. Žádný z výkladů zde proto nemá neomezenou platnost a právě možnost opakovaných návratů k pramenům jako k předmětům původního zobrazení zaručuje trvalý interpretační vývoj.

Ztížené pracovní podmínky během válečných let a rozsah a komplikovanost zkoumaného materiálu přiměly Schenkera odsunout dokončení dvou klavírních sonát (op. 101 a 106) na samotný závěr zamýšleného projektu. Když v roce 1921 vydal čtvrtý z pěti zamýšlených svazků, zbýval už jen poslední sešit, *Sonáta B-dur*, op. 106, označovaná jako *Hammerklavier-Sonate*. Přes Schenkerovo toužebné očekávání však nebyl autograf díla nalezen, což ostatně platí ještě v době přípravy této publikace, a tak poslední díl celé řady zůstal nevydán. Tento neexistující sešit v mnohém ozřejmuje Schenkerovo kritérium „objektivních“ komentovaných vydání, která se vyznačují tím, že interpretaci či sdělení musí předcházet text popisované sklady. (V této souvislosti stojí za připomínku faksimilované vydání Beethovenovy *Mondscheinsonate*. Skladba vyšla v *Universal Edition* jako první svazek edice určené náročnějším uživatelům a bibliofilům, kterou pro nakladatelství připravoval Otto Erich Deutsch.)⁹ Význam autografu, víra v realitu originálu a nedostatečnost pouhé domněnky o ní jsou dokladem o zodpovědnosti heuristické práce a charakterizují další ze Schenkerových vlastností. Tento vyhraněný postoj může být přesto zavádějící, vždyť každý editor se neustále potýká s řadou dohadů, jež mají přesto jednu výhodu, mohou totiž fiktivní a neexistující originál vcelku věrohodně rekonstruovat.

Během přípravy sešitů *Tonwille* Schenker pracoval na souborném vydání Beethovenových klavírních sonát, která, podobně jak tomu bylo u předchozích tisků, vycházela z autografů. Sonáty pak vycházely nejprve samostatně v letech 1921–1923 v nakladatelství *Universal Edition* (*L. van Beethoven: Klaviersonaten: Nach den Autographen und Erstdrucken rekonstruiert von Heinrich Schenker*). Rovněž zde se Schenker pokusil zbavit Beethovenův text nepatřičných zásahů pozdějších editorů, aby tím zachoval původní podobu díla. „Čistý text“ spolu s vysvětlivkami pak doplnil prstokladem, jenž respektoval prstoklad Beethovenův či jeho in-

⁹ *L. van Beethoven, Sonata op. 27, n. 2 (Die sogenannte Mondscheinsonate). Mit drei Skizzenblättern des Meisters, herausgegeben in Faksimile-Reproduktion von Heinrich Schenker*, Musikalische Seltenheiten: Wiener Liebhaberdrucke, ed. Otto Erich Deutsch, (Wien: Universal Edition, 1921)

terpretační požadavky. O podobě některých sporných míst v partituře díla, jež se odchylovala od autografu, rozhodl na základě analytických sond, aby je pak většinou navrátil k původnímu skladatelskému řešení. Schenkerův způsob zodpovědné ediční práce dokumentuje vedle komentovaných vydání (*Erläuterungsausgaben*) také studie *Sonáty f moll*, op. 2, č. 1, kde Schenker uvádí některé důvody svých rozhodnutí¹⁰. Vycházel především z přesvědčení, že znamenitý pianista a skladatel Beethoven vydával svá díla se znalostí věci a jako pozorný hudební filolog se osvědčil již ve chvíli, kdy sám vyhledával nejlepší způsob zápisu partitury, který podpořil vhodným prstokladem.

Zodpovědná heuristická práce a důvěra ve význam autografu, který nemůže být do žádného z vydání bezzbytku přepsán, přivedla Schenkeru k myšlence ochránit tyto dokumenty. Při její realizaci sehrál významnou roli Schenkerův žák a mecenáš Anthony van Hoboken (1887–1983). V roce 1925 se na celé čtyři roky stal Schenkerovým soukromým žákem v teorii a ve hře na klavír, aby od něj převzal rovněž důležité podněty k zintenzivnění vlastní heuristické práce. Nepatrný díl svých ohromných finančních prostředků věnoval na vydání Schenkerova druhého sešitu *Das Meisterwerk in der Musik* (1926) a na posthumní uvedení *Der freie Satz* (1935). Větší část zděděného obnosu Hoboken věnoval na systematický nákup manuskriptů, raných tisků a prvotisků hudby 17. – 19. století. Ke konci jeho života pak sbírka čítala více než pět tisíc exemplářů. Tento rozsáhlý soubor je od roku 1974 vlastnictvím Rakouské národní knihovny. Schenkerovo nadšení, živěné přesvědčením o tom, že autograf obsahuje informace svého tvůrce, které nemohou být v úplnosti vyjádřeny v žádném jiném vydání, poskytly v roce 1927 spolu s Hobokenovou podnikatelskou energií základní předpoklady pro institucionální zakotvení. Myšlenka tzv. *Denkmäler-Ausgaben*, po vzoru edice *Paléographie musicale* (od roku 1889) a s využitím nové reprodukční techniky byl založen Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften (Archiv fotogramů hudebních rukopisů), označovaný rovněž Photogrammarchiv či Meister-Archiv. Veřejnosti byla tato sbírka zpřístupněna 25. listopadu 1928, jako součást Hudebního oddělení Rakouské národní knihovny ve Vídni. Členy řídicího kuratoria se stali Anthony van Hoboken, Heinrich Schenker a Robert Haas.

* * *

Napříč Schenkerovou ediční prací se vyhraňují i některé otázky související s teorií interpretace. Toto spojení ovšem není jednoznačné. Povrchní pohled obvykle ztotožňuje strukturální analýzu a vyhledávání základní linie či tvaru (*Urlinie*, *Ursatz*) s otázkami provozovací praxe a vnímá je jako spojené nádoby. Tuto tezi prohlubuje a rozvíjí rovněž T. W. Adorno, který v souvislosti se Schenkerovým interpretačním pojetím hovoří o orientaci na „základní linii“ a na „skelet díla“.¹¹ Moderní interpretace se oproti tomu orientuje na kompoziční postupy

¹⁰ Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1, *Der Tonwille* Heft 2 (1922), s. 25–48.

¹¹ Srov. Theodor W. Adorno, „Nach Steuermanns Tod“, in: *Gesammelte Schriften* 17, s. 313–314.

moderní hudby, která staví jednotu struktury nad vztahy panující uvnitř tonální hudby. Proto rovněž jevy strukturně méně významné (disonance, průchodné tóny) mohou hrát při vlastní interpretaci významnou úlohu. Nic z toho ovšem Schenker nepopírá, jak o tom ostatně píše Martin Eybl ve studii *Texttreue und Expressivität. Sieben Beobachtungen zu Heinrich Schenkers Vortragshinweisen* (Věrnost textu a expresivita. Sedm poznámek k interpretačním pokynům Heinricha Schenkera). V Schenkerově případě pouze platí, že pravidla interpretace vycházejí z rozpoznání vnitřní organizace hudebního díla, nikoli nutně z rozkrytí „základní linie“. V *Der freie Satz* můžeme číst:

„Přednes uměleckého díla lze založit pouze na poznání organických vztahů v něm. Přednes nelze odtančit či odcvičit, jen skrze poznání základní střední a svrchní vrstvy, prostřednictvím skutečné hudební interpunkce se dozvíme o ‚motiv‘, ‚tématu‘, ‚frázi‘, ‚taktové čáře‘: tak jako v řeči přesahuje interpunkce slabiky a slova, tak i v hudbě sleduje pravá interpunkce vzdálenější cíle. Bylo by ovšem chybou domnívat se, že kvůli tomu musí být vyvolávána Urlinie, stejně jako je chybou při interpretaci fugy vyvolávat nástupy hlasů; již pouhé poznání souvislostí postačuje interpretovi k tomu, aby ji dokázal zprostředkovat. Kdo takto interpretuje, vyhne se tomu, aby udusil pohyb hlasů a tím ochromil naši spoluúčast, aby přecenil význam taktové čáry, jež ve skutečnosti ještě nic nevyovídá o vnitřním ustrojení díla. Nauka o základní, střední a svrchní vrstvě je rozhodující a praktická rovněž pro interpretaci, což dnes dokládají nejnámější dirigenti [...].“¹²

Je pochopitelné, že jako znamenitý pianista a zkušený klavírní pedagog věnoval Schenker svůj zájem především tomuto nástroji. Vedle komentovaných vydání (*Erläuterungsausgaben*) Bachových a Beethovenových skladeb se setkáme s interpretačními poznámkami prakticky u všech hudebních analýz publikovaných v časopisech *Der Tonwille* a *Das Meisterwerk in der Musik*. Výkladu problematiky spojené s provozovací praxí klavírních skladeb J. S. Bacha a autorů 19. století se věnuje rozsáhlá studie *Die Kunst des Vortrags* (Umění přednesu). I když práce vznikala již od roku 1911, nebyla nikdy dokončena a zůstala zachována pouze v podobě rukopisných poznámek. Pod názvem *The Art of Performance* byla vydána v roce 2002 péčí Heriberta Essera. Na interpretační analýzy klavírních děl navazují tři studie věnované Bachovým skladbám pro sólové housle či violoncello (*Largo* BWV 1005, *Präludio* BWV 1006, *Sarabande* BWV 1009).¹³ Především v *Largo* ze *Sonáty pro sólové housle* č. 3 zaujme autorova snaha o rekonstrukci dynamických a agogických změn vycházejících z formální stavby věty.

K drobnějším textům, které jen volně můžeme řadit do okruhu děl věnovaných interpretační problematice, patří *Instrumentations-Tabelle*, jež byla vydána v roce

¹² Heinrich Schenker, *Der freie Satz* (Wien: Universal Edition, Schenker [1935] 1956), s. 34–35.

¹³ Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, 1, München 1925, s. 61–98; , *Das Meisterwerk in der Musik*, 1, München 1926, s. 97–104.

1908 pod pseudonymem Artur Niloff.¹⁴ Prakticky zaměřená příručka přinášející informace o nástrojích orchestrálního obsazení, včetně jejich rozsahu, zvukové charakteristice a repertoáru, patřila v době svého vydání k autorovým nejžádanějším publikacím. Z orchestrálních děl pak věnoval Schenker obzvláštní pozornost třetí, páté a deváté symfonii Beethovenově a Mozartově Symfonii g moll, K.V. 550. Zatímco zbývající skladby byly zařazeny do sešitů *Tonwille* či *Das Meisterwerk in der Musik* a teprve později se Beethovenova pátá symfonie dočkala samostatného vydání, monografie Beethovenovy „Deváté“ byla již na počátku zamýšlena jako samostatný svazek. Publikace *Beethovens Neunte Sinfonie: eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages unter der Literatur* (Beethovenova devátá symfonie. Popis hudebního obsahu se stálým zřetelem na přednes a literaturu) vyšla v roce 1912 a patří k autorovým nejrozsáhlejším a příkladným textům věnovaných jednomu dílu. Na základě kritiky pramenů a rozboru partitury vyslovil závěry, jež se dotýkají vlastní interpretace. Kniha měla nečekaný úspěch a autor nabyl sebevědomého přesvědčení, že silou argumentů jednou pro vždy rehabilitoval Beethovenův text a očistil jej od nánosů pochybných interpretací 19. století.

Víra v autograf a program „pravého textu“ zaznamenal ve Vídni úspěch především po Schenkerově smrti. Podmínky provozovací praxe byly v padesátých letech minulého století institucionálně ukotveny na půdě vídeňské *Hochschule für Musik und darstellende Kunst*. Franz Eibner, Schenkerův žák a po válce jeden z mála skutečných znalců Schenkerovy teorie v Rakousku, stál u zrodu tzv. stylové komise [*Stilkommission*] (1953/54), kde spolu s ním zasedali Josef Martin a Hans Swarowsky. Komise měla zajistit vyšší úroveň autentické provozovací praxe, anebo lépe, měla skoncovat s univerzální romantickou artikulací hudebně vzdělávacích ústavů.¹⁵

Literatura:

- Eybl, Martin: *Ideologie und Methode: Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Tutzing: Hans Schneider, 1995).
- Eybl, Martin: „Texttreue und Expressivität. Sieben Beobachtungen zu Heinrich Schenkers Vortragshinweisen“, in: M. Grassl, R. Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, (Wien 2002, 411–427)
- Jonas, Oswald, „Die Kunst des Vortrages nach Heinrich Schenker“, *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege*, xv (1961/62), s. 129.

¹⁴ [Nilof=Violin] Pseudonym Niloff vznikl jako přesmyčka příjmení dlouholetého Schenkerova přítele Morize Violina.

¹⁵ Srovn. Peter Barcaba, „[Nachruf auf] Franz Eibner“, in: *Blätter der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien* 2/2, s. 35; rovněž Franz Eybner, *Lebenslauf*, 2 Teile, 1956, 1966 (rukopis).

- Kapp, Reinhard, „Wagners Beethoven Eine Epoche in der Geschichte der musikalischen Interpretation“, in: Otto Kolleritsch (ed.) *Beethoven und die zweite Wiener Schule*, (Wien/Graz 1992), s. 122–138.
- Rothstein, William, „Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven’s Piano Sonatas“, *19th Century Music*, viii/1 (1984), s. 3 – 28.
- Schenker, Heinrich: *Ein Beitrag zur Ornamentik: als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken, mitumfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts u. Beethovens etc.* (Wien: Universal Edition, 1904, 1908)
- Schenker, Heinrich: (pseud. Artur Niloff): *Instrumentations-Tabelle, mit einer Einführung* (Wien: Universal Edition, 1908, 1909², 1912³)
- Schenker, Heinrich: *Beethovens Neunte Sinfonie: eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages unter der Literatur* (Wien: Universal Edition, 1912) • repr. (Wien: Universal Edition, 1969)
- Schenker, Heinrich: *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung [Erläuterungsausgabe], Op. 109*, (Wien: Universal Edition, 1913) • repr. Oswald Jonas (ed.) (Wien, Universal Edition:1971)
- Schenker, Heinrich: *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung [Erläuterungsausgabe], Op. 110*, (Wien: Universal Edition, 1914) • repr. Oswald Jonas (ed.) (Wien, Universal Edition:1972)
- Schenker, Heinrich: *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung [Erläuterungsausgabe], Op. 111*, (Wien: Universal Edition, 1916) • repr. Oswald Jonas (ed.) (Wien, Universal Edition:1971)
- Schenker, Heinrich: *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung [Erläuterungsausgabe], Op. 101*, (Wien: Universal Edition, 1921) • repr. Oswald Jonas (ed.) (Wien, Universal Edition:1972)
- Schenker, Heinrich: *L. van Beethoven: Sonata op. 27, n. 2 (Der sogenannte Mondscheinsonate), mit drei Skizzenblättern des Meisters, herausgegeben in Faksimile-Reproduktion*, Bd. 1, Musikalische Seltenheiten: Wiener Liebhaberdrucke, Otto Erich Deutsch (ed.) (Wien: Universal Edition, 1921)
- Schenker, Heinrich: *L. van Beethoven: Klaviersonaten, nach den Autographen und Erstdrucken rekonstruiert von Heinrich Schenker* (Wien: Universal Edition, 1923 – 1926) • repr. Erwin Ratz (ed.) (Wien: Universal Edition, 1945)
- Schenker, Heinrich: *Das Meisterwerk in der Musik: ein Jahrbuch 1* (München: Drei Masken Verlag, 1925)
- Schenker, Heinrich: *Das Meisterwerk in der Musik: ein Jahrbuch 2* (München: Drei Masken Verlag, 1926)
- Schenker, Heinrich: *Johannes Brahms, Oktaven und Quinten u. a. aus dem Nachlass herausgegeben und erläutert* (Wien: Universal Edition, 1933)
- Schenker, Heinrich: *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, vol. III *Der freie Satz* (Wien: Universal Edition, 1935) • repr. Oswald Jonas (ed.) (Wien: Universal Edition, 1956)
- Spurný, Lubomír: *Heinrich Schenker - dávny neznámý* (Olomouc: Vydavatelství UP v Olomouci, 2000)
- Spurný, Lubomír, „Goethe und Schenker“ in: *Goethe in Olmütz. Beiträge zur mährischen deutschsprachigen Literatur* (Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2000) 163–167.

SUMMARY

HEINRICH SCHENKER: THEORIST AND EDITOR

Heinrich Schenker divided his time between private teaching, editorial work and the series of theoretical and analytical works for which he is known today. His oeuvre is represented chiefly by three parts of the work 'Neue musikalische Theorien und Phantasien' (*Harmonielehre*, *Kontrapunkt*, *Der freie Satz*), which form a fundamental conceptual apparatus. These parts are joined by other publications, which use Schenker's original terminology in specific analytical situations (*Beethovens neunte Sinfonie*, *Der Tonwille*, *Das Meisterwerk in der Musik*, etc.).

The study 'Heinrich Schenker: Theorist and Editor' deals with author's editorial work. This activity is with the Viennese music publisher Universal Edition associated. For Universal Edition Schenker edited selected keyboard works by C. P. E. Bach (1903) and later J. S. Bach's *Chromatic Fantasy & Fugue* (1910). These editions marked the beginning of a life-long involvement with composers' autograph manuscripts, copies, and early printed sources, the contents of which he sought to transmit without editorial intervention, save for footnoted commentary. Schenker's next major undertaking concerned the last five Beethoven piano sonatas, Opp. 101, 106, 109, 110, and 111, for each of which he planned a single volume containing a Foreword, the complete score, the introduction (analysis, textual commentary, and performance), and secondary literature. His work on the last five sonatas then led to his producing UE's new edition of the complete Beethoven sonatas between 1921 and 1923, each edited according to the early sources.

