



Arnold Schönberg

TYYLI JA AJATUS

sekä muita kirjoituksia

1909–1950



KUSTANTAMO **LUKUNOJA**

Helsinki

SISÄLLYS

I. Tyyli ja ajatus

Suhteemme tekstiin	9
Mahler	15
Uusi musiikki, vanhentunut musiikki, tyyli ja ajatus	41
Brahms Edistyksellinen	55
Kaksitoistasäveltekniikka	103
Vaarallista peliä	135
Korvan harjoittaminen säveltämällä	137
Sydän ja aivot musiikissa	143
Musiikin arvottamisen perusteita	165
Kansanperinnesinfonioista	179
Ihmisoikeudet	187
On revient toujours	195
Kiitos kastikkeen	197
Syy on minun	203
Satamaan!	205

Alkuteos (I) *Style and Idea*, 1950

Kannen kuva: Arnold Schönbergin omakuva (kesäkuu 1919)
Kannen musiikki: *Cadenza lugubre sur le nom Arnold Schoenberg*

Suomennos ja sivunvalmistus Markus Lång

Kustantamo Lukunoja, Helsinki 2023

Painettu EU:ssa · Printed in the E. U.

ISBN 978-952-69990-3-6

II. Muita kirjoituksia

Musiikkiarvostelusta	209
Franz Lisztin tuotanto ja olemus	217
<i>Parsifal</i> ja tekijänoikeus	223
Juutalaisten tilanne	231
Miksei suurta amerikkalaista musiikkia?	239
Näin jäät yksin	247
Taide ja elokuva	273
Tekijänoikeus	279
Jälkikatsaus	283
J. S. Bach	297
Jälkisanat	305
Henkilöhakemisto	329

I. Tyyli ja ajatus

hänelle tarjoutuu kiinnostavia melodialinjoja, lyhyesti sanottuna hänen ei enää tarvitse vain esittää tekstiä, jotta toiminta kävisi ymmärrettäväksi. Hänestä tulee esityksen laulava soitin.

Vaikuttaa siltä — ellei tämä ole toiveajattelua —, että tähän suuntaan, rajoittamattoman sävelkielen suuntaan, on jo edetty. Tien avasi Brahms Edistyksellinen.

Kaksitoistasäveltekniikka

1941

I

Jotta luomisen tosi olemus ymmärrettäisiin, on tajuttava, ettei valoa ollut, ennen kuin Herra sanoi: ”Tulkoon valkeus.” Koska valoa ei siis vielä ollut, siitä oli Herran kaikkinäkevyydessä näky, ja vain Hän kaikkivaltaana saattoi käskää valkeuden olemaan.

Kun me poloiset ihmiset nimitämme suurimpia henkiämme luojiksi, meidän ei pidä koskaan unohtaman, mitä luoja todellisuudessa on.

Luoja näkee jotakin, mitä ei ollut olemassa ennen hänen näkyään.

Luoja pystyy herättämään näkynsä eloon, tekemään siitä todellisuutta.

Itse asiassa luoja ja luomistyön käsite pitäisi muotoilla taivaisen esikuvan mukaan; innoitus ja täydellisyys, toive ja täyttyminen, tahto ja toteutus osuvat itsestään ja samanaikaisesti yhteen. Jumalan luomistyössä ei ollut yksityiskohtia, joita olisi tarvinnut viimeistellä myöhemmin; ”valkeus tuli” kerralla ja täysin valmiina.

Valitettavasti maallisten luojien on taivallettava pitkää reittiä näystä toteutukseen, kun heille näky on suotu — vaivalloista reittiä, sillä paratiisista karkotuksen jälkeen joutuu nerokin otsansa hiessä leipänsä syömään.

Valitettavasti on yksi asia kuvitella jotakin innoituksen luomishetkellä ja toinen asia tehdä näystä todellisuutta järjestämällä vaivalloisesti yksityiskohtia, kunnes ne yhdistyvät eräänlaiseksi eliöksi.

Jos oletetaan, että siitä tulee eliö, homunculus tai robotti ja siinä on säilynyt jotakin näyn spontaaniudesta, sitten on valitettavasti edelleen toinen asia järjestää tämä hahmo niin että siitä tulee ymmärrettävä viesti ”asianosaisille”.

II

Taiteessa ja varsinkin musiikissa muoto tavoittelee ensi sijassa käsitettävyyttä. Kun kuuntelija voi tyytyväisenä seurata ajatusta, sen kehittymistä ja kehittymisen syitä, hän tuntee rentoutta, joka on psykologisesti tar-

kastellen läheistä sukua kauneuden tuntemukselle. Niinpä taiteellinen arvo edellyttää käsitettävyyttä paitsi älyn myös tunteen tyydyttämiseksi. Silti luoja **ajatus** on esitettävä, riippumatta siitä, minkä **tunnelman** hän pyrkii herättämään.

Kaksitoistasäveltekniikalla ei ole muuta tavoitetta kuin käsitettävyys. Tämä saattaa vaikuttaa hämmäntävältä, kun ottaa huomioon tiettyjä viimeaikaisen musiikin historian tapahtumia, sillä uudesta järjestämiskäsitteestä huolimatta tällä tekniikalla kirjoitetut teokset eivät ole onnistuneet saamaan ymmärrystä osakseen. Jos unohdettaisiin, että aikalaiset eivät ole ylimpiä tuomareita vaan yleensä historia kumooa heidät, voitaisiin tekniikkaa siis pitää tuhoon tuomittuna. Vaikka tekniikka näyttääkin aiheuttavan kuulijoille vaikeuksia, tilannetta tasapainottaa se, että säveltäjäkin rangaistaan. Tätä menetelmää käytettäessä säveltäminen ei nimittäin käy helpommaksi vaan paremminkin kymmenen kertaa vaikeammaksi. Vain paremmin valmistautunut säveltäjä voi säveltää paremmin valmistautuneelle musiikinystävälle.

III

Kaksitoistasäveltekniikka syntyi välttämättömydestä.

Viimeisten sadan vuoden aikana kromatiikan kehitys on muuttanut harmoniakäsitystä valtaisesti. Käsitteestä, että perussävel eli juuri hallitsi sointurakenteita ja säänteli niiden etenemistä — **tonaalisuuden** käsite —, kehittyi ensin **avartunut tonaalisuus**. Varsin pian kävi epävarmaksi, säilyikö perussävel enää keskuksena, johon jokainen harmonia ja harmoninen kulku oli suhteutettava. Varsin pian kävi kyseenalaiseksi sekin, tokko alussa, lopussa tai missään muualla ilmenevällä toonikalla oli mitään todellista rakenteellista merkitystä. Richard Wagnerin harmonia oli edesauttanut harmonian logiikan ja rakennevaikutuksen muuttumista. Yhtenä seurauksena oli harmonioiden niin kutsuttu **impressionistinen** käyttö, jota edusti erityisesti Debussy. Hänen harmonioillaan ei ollut rakenteellista merkitystä vaan usein ne ilmaisivat tunnelmia ja kuvaelmia värityksen tavoin. Vaikka tunnelmat ja kuvaelmat ovat ulkomusiikillisiä, niistä tuli näin rakennaineiksi, jotka liitettiin musiikin toimintaan;

ne tarjosivat eräänlaista tunteellista käsitettävyyttä. Tällä tavoin tonaalisuus oli jo käytännössä, joskaan ei teoriassa, suistettu vallasta. Tämä ei yksinään ehkä olisi muuttanut sävellystekniikkaa ratkaisevasti. Sellainen muutos kävi kuitenkin väistämättömäksi, koska samaan aikaan toteutui toinen kehitys, jota nimitän **riitasoinnin vapautumiseksi**.

Korva oli vähitellen mukautunut monenlaisiin riitasointeihin eikä enää pelännyt, että ne häiritsisivät merkitystä. Kukaan ei enää odottanut, että Wagnerin riitasointeja valmisteltaisiin tai Straussin epäsointuja purettaisiin; ketään eivät häirinneet Debussyn epäfunktionaaliset harmoniat eikä myöhempien säveltäjien karkea kontrapunktin. Tämä asiointi johti vapaampaan riitasointien käyttöön, ja sitä voidaan verrata klassisten säveltäjien vähennettyihin septimisointuihin, jotka saattoivat edeltää tai seurata mitä tahansa tasa- tai riitasointua, ikään kuin riitasointuja ei olisi enää ensinkään.

Riitasointeja ja tasasointeja ei erota toisistaan suurempi tai pienempi kauneuden aste vaan suurempi tai pienempi **käsitettävyyden** aste. *Harmoniaopissani* esitin teorian, että riitasointiset sävelet esiintyvät yläsävelsarjassa myöhemmin ja siksi korva tuntee niitä heikommin. Tämä ilmiö ei oikeuta jyrkästi vastakkaisia käsitteitä tasasointi ja riitasointi. Kun etäisiin tasasointeihin — siis riitasointeihin — tutustuttiin lähemmin, se hälynsi ymmärrysvaikeudet ja lopulta paitsi salli dominanttiseptimisoinnun ja muut septimisoinnut, vähennetyn septimisoinnun ja ylinousevat kolmisoinnut myös vapautti Wagnerin, Straussin, Musorgskin, Debussyn, Mahlerin, Puccinin ja Regerin kaukaisemmat riitasoinnit.

Ilmaus **riitasoinnin vapautuminen** tarkoittaa, että riitasointi käy ymmärrettäväksi ja sitä pidetään samanveroisena kuin tasasoinnin käsitettävyyttä. Tähän edellytykseen perustuvassa tyyliin riitasointeja kohdellaan kuten tasasointeja ja luovutaan tonaalisesta keskuksesta. Kun sävelajia ei vakiinnuteta, modulaatiot jäävät pois, sillä modulaatio tarkoittaa että vakiintuneesta sävellajista poistutaan ja vakiinnutetaan **uusi** sävellaji.

Ensimmäisenä tähän uuteen tyyliin sävelsin minä noin vuonna 1908 ja pian sen jälkeen oppilaani Anton von Webern ja Alban Berg. Alusta alkaen nämä sävellykset erosivat kaikesta aiemmasta musiikista paitsi

tymistä harmonioiksi; rytmii sääntelee sävelten seuraantoa samoin kuin harmonioiden seuraantoa ja järjestää fraseerausta. Tämä selittää, miksi, kuten jäljempänä osoitetaan, kahdentoista sävelen perusjoukkoa voidaan käyttää kummassakin suunnassa, kokonaisuutena tai osina.

Perusjoukkoa käytetään erilaisina peilimuotoina. Viime vuosisadan säveltäjät eivät käyttäneet peilimuotoja yhtä paljon kuin kontrapunkti- sen aikakauden mestarit; ainakin he menettelivät niin harvoin tietensä. Silti on esimerkkejä, joista haluan mainita vain yhden, Beethovenin vii- meisen jousikvartetin F-duuri op. 135.

Grave Johdanto Allegro

Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!

Vln. 1
Vln. 2 Pääaihelma

Vla.
Vlc.

etc.

a) b) c) d) e) e1) e2)

ESIMERKKI 2.

Alkuperäinen hahmo *a*, ”Muss es sein”, esiintyy duurimuodossa *b*; kohdassa *c* nähdään käännöksen rapuliike ja sen käännös kohdassa *d*, loma- sävelillä täytettynä kohdassa *e*, joka on pääteeman toinen säe.

Käyttikö Beethoven tätä keinoa tietoisesti vai ei, sillä ei ole merkitys- tä. Omasta kokemuksestani tiedän, että moinen voi olla myös tiedosta- matta saatu lahja ylipäälliköltä.

a) b) c) d) e) f) Käännös

ESIMERKKI 3.

Kamarisinfoniani kaksi pääteemaa esitetään esimerkissä 3 kohdissa *a* ja *b*. Teoksen valmistuttua olin kovin huolissani siitä, ettei teemojen vä- lillä näköjään ilmennyt mitään suhdetta. Koska olin säveltäessäni seu- rannut ainoastaan muototajuani ja ajatusten virtaa, en ollut sitä kysellyt; mutta kuten minun usein käy, epäilykset virisivät heti kun teos oli val- mistunut. Ne menivät niin pitkälle, että olin jo kohottanut miekan an- taakseni tappavan iskun, ottanut punakynän poistaakseni koko teeman *b*. Onneksi luotin innoitukseeni ja viittasin kintaalla epävarmuudelleni. Parinkymmenen vuoden kuluttua havaitsin aidon yhteyden. Se on luon- teeltaan niin monimutkainen, että tuskin kukaan säveltäjä olisi varta vas- ten rakentanut teemaa tuolla tavoin; mutta alitajuntamme tekee niin ta-

hattomasti. Kohdassa *c* on osoitettu teeman varsinaiset pääsävelet, ja *d* osoittaa, että kaikki intervallit ovat nousevia. Niiden täsmällinen käännös *e* tuottaa teeman *b* ensimmäisen säkeen *f*.

Todettakoon, että viime vuosisadalla tuollaista menettelyä pidettiin aivoperäisenä ja neron arvolle sopimattomana. Klassisten esimerkkien olemassaolo nimenomaan osoittaa, kuinka hupsu tuollainen näkemys on. Siltä tämän ajattelutavan kelvollisuutta osoittaa myös aiemmin mainittu sävelvaruuden yhtenäisyyden laki, joka voidaan parhaiten muotoilla seuraavasti: **sävelvaruuden yhtenäisyys edellyttää ehdotonta ja yhtenäistä havaintoa.** Tässä avaruudessa, niin kuin Swedenborgin taivaassa (siten kuin Balzac kuvaa *Séraphitassa*) ei ole ehdotonta suuntaa alas, oikealle eikä vasemmalle, eteenpäin tai taaksepäin. Kaikki musiikilliset hahmot, kaikki säveliikkeit on ymmärrettävä ensi sijassa äänten keskinäisiksi suhteiksi, värähtelyiksi, jotka ilmenevät eri paikoissa eri aikaan. Aineellisen maailman suhteet ovat kuvittelu- ja luomiskyvylle yhtä riippumattomia suunnista ja tasoista kuin aineelliset esineet ovat omassa maailmassaan riippumattomia havaintokyvystämme. Aivan niin kuin järkemme tunnistaa aina esimerkiksi veitsen, pullon tai kellon piittaamatta sen asennosta ja voi toistaa sen mielikuvituksessa kaikissa mahdollisissa asennoissa, aivan niin musiikillisen luojan järki voi käsitellä sävelten riviä alitajuisesti piittaamatta sen suunnasta, piittaamatta siitä kuinka sävelten keskinäiset suhteet näkyisivät peilissä, koska niiden laajuus säilyy tietynlaisena.

VI

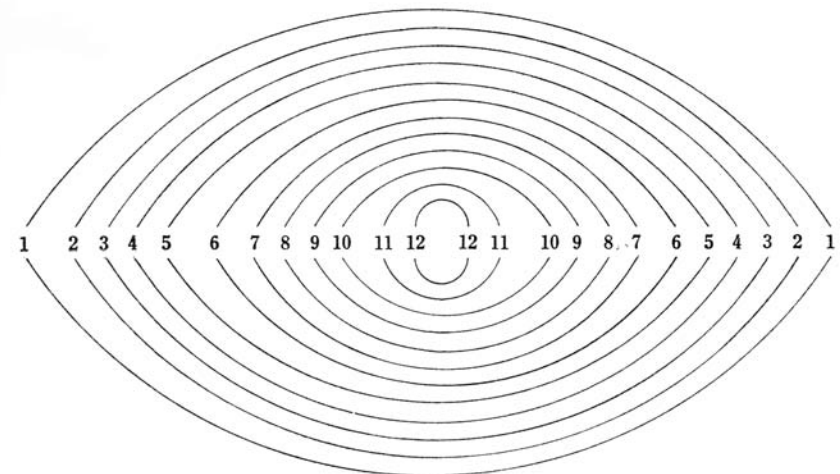
Uusi kaksitoistasävelteknikkani ei helpota säveltämistä; päinvastoin säveltäminen käy entistä vaikeammaksi. Modernistisesti asennoituvat aloittelijat arvelevat usein, että heidän pitää kokeilla sitä, ennen kuin heillä on tarvittavat tekniset työkalut hallinnassaan. Tämä on paha virhe. Kun säveltäjä velvoitautuu käyttämään teoksessa ainoastaan yhtä joukkoa, siitä seuraa niin ankaria rajoituksia, että niistä selviytyy ainoastaan mielikuvitus, joka on kokenut huiman määrän seikkailuja. Tämä menetelmä ei anna mitään; mutta paljon se ottaa pois.

Kuten mainittua, jokaiseen uuteen sävellykseen on keksittävä oma kahdentoista sävelen joukkonsa. Joskus joukko ei täytä kaikkia ehtoja, jotka kokenut säveltäjä osaa ennustaa, varsinkaan ihannetapauksissa, joissa joukko esiintyy heti alussa teeman muodossa, teeman hahmossa ja teeman jäsentelyssä. Tällöin sävelten järjestystä täytyy ehkä korjata.

Ensimmäisissä teoksissa, joissa käytin tätä menetelmää, en ollut vielä vakuuttunut siitä, että vain yhden sarjan käyttö ei johtaisi yksitotisuuteen. Sallisiko menetelmä luotavan riittävän monia luonteeltaan erilaisia teemoja, säkeitä, aiheilmia, lausekkeitä ja muita muotoja? Siihen aikaan käytin monimutkaisia keinoja vaihtelun varmistamiseksi. Pian kuitenkin havaitsin pelkoni aiheettomaksi; saatoin perustaa jopa kokonaisen oopperan, *Mooseksen ja Aaronin*, yhteen ainoaan joukkoon; ja päinvastoin huomasiin, että mitä tutummaksi joukko kävi, sitä helpompi siitä oli johtaa teemoja. Näin olin saanut runsaasti todisteita ensimmäisen ennustukseni tueksi. Perusjoukkoa on seurattava; mutta silti säveltäminen käy yhtä vapaasti kuin ennenkin.

VII

Edellä todettiin, että perusjoukkoa käytetään peilimuotoisina.



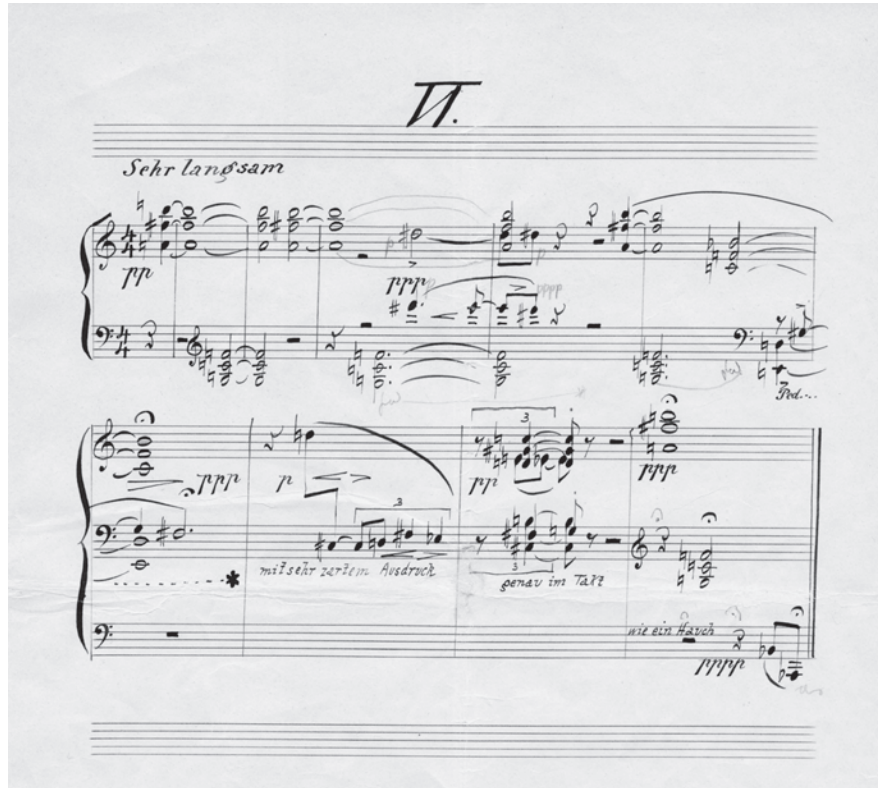
J. S. Bach

Englanninkielisessä käsikirjoituksessa ei ole otsikkoa. Kirjoitus on laadittu 10.–18.3.1950, Bachin syntymän 300-vuotisjuhlan aikaan.

Useissa tämän valikoiman kirjoituksissa Schönberg kuvaa omaa sävellystyötään ja korostaa innoituksen osuutta; hän ei vain komenna säveliä mekaanisesti. Tämä kenraali todellakin kuunteli joukkojaan.

Helsingin Kaarelassa helmikuulla 2023

Markus Lång



Schönbergin käsialaa: pianokappale op. 19 nro 6 (17.6.1911).

Lähdeteokset

Style and Idea. Translations by Dika Newlin. New York: Philosophical Library, 1950.

Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik. Gesammelte Schriften I. Herausgegeben von Ivan Vojtěch. Im Original englische Texte übersetzt von Gudrun Budde. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1976.

Stil und Gedanke. Herausgegeben von Frank Schneider. Im Original englische Texte übersetzt von Gudrun Budde. Leipzig: Reclam, 1989.

A Schoenberg Reader: Documents of a Life. Compiled by Joseph Auner. New Haven: Yale University Press, 2003.

Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg. Edited by Leonard Stein, with translations by Leo Black. 60th Anniversary Edition with a New Foreword by Joseph Auner. Berkeley: University of California Press, 2010.

Schönberg 150

<http://www.schoenberg150.at/>

Taustakirjallisuutta

- Abel, Angelika: *Musikästhetik der klassischen Moderne: Thomas Mann, Theodor W. Adorno, Arnold Schönberg*. München: Fink, 2003.
- Adorno, Theodor W.: *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955.
- Armitage, Merle (toim.): *Schoenberg*. New York: G. Schirmer, 1937.
- Bailey, Walter B. (toim.): *The Arnold Schoenberg Companion*. Westport (Conn.): Greenwood Press, 1998.
- Berg, Alban: „Gurrelieder“ von Arnold Schönberg: *Führer und Thementafel*. Wien: Universal Edition, 1994.
- Boehmer, Konrad (toim.): *Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. Amsterdam: Harwood Academic, 1997.
- Boss, Jack Forrest: *Schoenberg's Atonal Music: Musical Idea, Basic Image and Specters of Tonal Function*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- Brand, Juliane – Hailey, Christopher (toim.): *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-century Culture*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Brand, Juliane – Hailey, Christopher – Harris, Donald (toim.): *The Berg–Schoenberg Correspondence: Selected Letters*. New York: Norton, 1988.
- Brand, Juliane – Hailey, Christopher – Harris, Donald (toim.): *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg 1–2*. Mainz: Schott, 2007.
- Brown, Julie: *Schoenberg and Redemption*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Bryn-Julson, Phyllis – Mathews, Paul: *Inside Pierrot Lunaire: Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*. Lanham: Scarecrow Press, 2009.
- Cherlin, Michael: *Schoenberg's Musical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Christensen, Jean – Christensen, Jesper: *From Arnold Schoenberg's Literary Legacy: A Catalog of Neglected Items*. Warren (Mich.): Harmonie Press, 1988.
- Cross, Charlotte – Berman, Russell A.: *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. New York: Garland, 2000.

- Cross, Charlotte – Berman, Russell A.: *Schoenberg and Words: The Modernist Years*. New York: Garland, 2000.
- Dahlhaus, Carl: *Schönberg und andere: Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott, 1978.
- Dudeque, Norton: *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Dunsby, Jonathan: *Schoenberg: Pierrot Lunaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Ennulat, Egbert M. (toim.): *Arnold Schoenberg Correspondence: A Collection of Translated and Annotated Letters Exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann, and Olin Downes*. Metuchen: Scarecrow Press, 1991.
- Feisst, Sabine: *Schoenberg's New World: The American Years*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Freitag, Eberhard: *A. Schönberg*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973.
- Frisch, Walter: *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Frisch, Walter (toim.): *Schoenberg and His World*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Gervink, Manuel: *Arnold Schönberg und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2018.
- Glennan, Kathryn ym.: *A Preliminary Catalogue of the Archives of the Arnold Schoenberg Institute*. Los Angeles: Arnold Schoenberg Institute, 1986.
- Goldstein, Bluma: *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderness*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1992.
- Gradenwitz, Peter: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler: Berlin, 1925–1933*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1998.
- Gruber, Gerold W. (toim.): *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke 1–2*. Laaber: Laaber-Verlag, 2002.
- Gubatz, Thorsten: *Kunst für ein auserwähltes Volk: Aneignung und Verwandlung biblischer Motive in Schönbergs Oper und in Straub–Huilllets Opernfilm „Moses und Aron“*. Göttingen: Universitätsverlag Osnabrück, 2020.

- Hahl-Koch, Jelena (toim.): *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1983.
- Haimo, Ethan: *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-tone Method*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Haimo, Ethan: *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Hattesen, Heinrich Helge: *Emanzipation durch Aneignung: Untersuchungen zu den frühen Streichquartetten Arnold Schönbergs*. Kassel: Bärenreiter, 1990.
- Hilmar, Ernst (toim.): *Arnold Schönberg: Gedenkausstellung 1974*. Wien: Universal-Edition, 1974.
- Holl, Ute: *Der Moses-Komplex: Politik der Töne, Politik der Bilder*. Zürich: Diaphanes, 2014.
- Jakubowicz, Florence (toim.): *Arnold Schönberg: Visjoner*. Oslo: Munchmuseet, 1996.
- Jameux, Dominique: *L'École de Vienne*. Paris: Fayard, 2002.
- Jenkins, J. Daniel (toim.): *Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Jestremski, Margret – Hilmar, Ernst: *Begegnung mit Arnold Schönberg: Katalog*. Kultur- und Stadthistorisches Museum Duisburg 24. Februar bis 28. März 1993. Duisburg: Stadt Duisburg 1993.
- Jira, Martin: *Die Entwicklung der dodekaphonen Harmonik Arnold Schönbergs aus der Sicht seiner Harmonielehre*. Köln: Dohr, 2010.
- Kallir, Jane: *Arnold Schoenberg's Vienna*. New York: Galerie St. Etienne and Rizzoli, 1984.
- Katschthaler, Karl (toim.): *Gustav Mahler – Arnold Schönberg und die Wiener Moderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014.
- Kimmey, John A. Jr.: *The Arnold Schoenberg–Hans Nachod Collection*. Detroit: Information Coordinators, 1979.
- Knaus, Herwig – Sinkovicz, Wilhelm: *Arnold Schönberg und Alban Berg: Lehrer und Schüler*. Wien: Löcker, 2020.
- Krones, Hartmut (toim.): *Arnold Schönberg in seinen Schriften: Verzeichnis, Fragen, Editorisches*. Wien: Böhlau, 2011.
- Leibowitz, René: *Schoenberg et son école: L'Étape contemporaine de langage musical*. Janin: Paris, 1947.

- Leibowitz, René: *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: L'Arche, 1949.
- Leleu, Jean-Louis: « *Ces mystérieux accords parfaits* »: *Trois études sur la musique d'Arnold Schönberg*. Genève: Contrechamps éditions, 2019.
- Lessem, Alan Philip: *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg: The Critical Years, 1908–1922*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.
- MacDonald, Malcolm: *Schoenberg*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Maegaard, Jan: *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*. København: Wilhelm Hansen, 1972.
- Manning, Jane: *Voicing Pierrot: A Practical, Analytical and Personal Guide to the Vocal Part of Schoenberg's "Pierrot Lunaire"*. Amaroo: Southern Voices, 2013.
- Marcus, Kenneth H.: *Schoenberg and Hollywood Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Meyer, Andreas – Scheideler, Ullrich (toim.): *Autorschaft als historische Konstruktion: Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*. Stuttgart: Metzler, 2001.
- Meyer, Christian – Muxeneder, Therese (toim.): *Arnold Schönberg: Catalogue raisonné*. Wien: Brandstätter, 2005.
- Meyerowitz, Jan: *Arnold Schönberg*. Berlin: Colloquium Verlag, 1967.
- Milstein, Silvina: *Arnold Schoenberg: Notes, Sets, Forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Palézieux, Nikolaus de: „*Der geometrische Punkt ist ein unsichtbares Wesen*“: *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1998.
- Payne, Anthony: *Schoenberg*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- Polth, Michael: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik: Studie zu Arnold Schönbergs Drittem Streichquartett*. Berlin: Kuhn, 1999.
- Poroila, Heikki: *Yhtenäistetty Arnold Schönberg: Teosten yhtenäistettyjen nimekkeiden ohjeluttelo*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys, 2013.
- Reich, Willi: *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*. Wien: Fritz Molden, 1968.
- Ringer, Alexander L.: *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

- Ringer, Alexander L.: *Arnold Schönberg: Das Leben im Werk*. Stuttgart: Metzler, 2002.
- Rosen, Charles: *Arnold Schoenberg*. New York: Viking Press, 1975.
- Rufer, Josef: *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel: Bärenreiter, 1959.
- Schoenberg-Nono, Nuria (toim.): *Arnold Schonberg 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*. Klagenfurt: Ritter, 1992.
- Schönberg, Arnold: *Briefe*. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein. Mainz: B. Schott's Söhne, 1958.
- Shaw, Jennifer – Auner, Joseph (toim.): *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Shawn, Allen: *Arnold Schoenberg's Journey*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2002.
- Simms, Bryan R.: *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908–1923*. Oxford: Oxford University Press 2000.
- Simms, Bryan R. (toim.): *Schoenberg, Berg, and Webern: A Companion to the Second Viennese School*. Westport (Conn.): Greenwood Press, 1999.
- Smith, Joan Allen: *Schoenberg and His Circle: A Viennese Portrait*. New York: Schirmer Books 1986.
- Soder, Aidan: *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire: A Study of Vocal Performance Practice*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2008.
- Strecker, Stefan: *Der Gott Arnold Schönbergs: Blicke durch die Oper Moses und Aron*. Münster: Lit, 1999.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Schönberg: Leben – Umwelt – Werk*. Zürich: Atlantis-Verlag 1974.
- Wellesz, Egon: *Arnold Schoenberg*. Oxford: Counterpoint Publishing, 1945.
- White, Pamela C.: *Schoenberg and the God-idea: The Opera Moses und Aron*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- Wright, James K. – Gillmor, Alan M.: *Schoenberg's Chamber Music, Schoenberg's World*. Hillsdale: Pendragon Press, 2009.

Henkilöhakemisto

- Abt, Franz 181
- Adler, Oskar 283
- Adorno, Theodor W. 200
- Albrechtsberger, Johann Georg 301
- Allegrì, Gregorio 168
- Babbitt, Milton 311
- Bach, Carl Philipp Emanuel 44–46, 73, 298–299
- Bach, David 283
- Bach, Johann Sebastian 26, 29, 43, 45–49, 62, 66–67, 72, 131, 171, 176, 181–182, 195–196, 224, 243, 274–275, 290, 297–302, 307, 312, 322
- Bahr, Hermann 306
- Balzac, Honoré de 112, 143, 164, 167, 222, 274
- Baumarchais, Pierre de 274
- Beethoven, Johann 51
- Beethoven, Ludwig van 9, 27, 29–30, 39, 32, 43–45, 51, 62, 67–68, 82–84, 98, 100, 110–111, 115, 140–141, 164, 168, 171, 174, 178, 180, 182–183, 192, 195, 224, 240, 243, 276, 290, 292, 299
- Bellini, Vincenzo 178
- Berg, Alban 8, 105, 133, 200, 258, 292, 305, 308
- Bergman, Erik 311
- Berlioz, Hector 211, 275, 309
- Billroth, Theodor 50
- Boulangier, Nadia 318
- Boulez, Pierre 311
- Brahms, Johannes 23, 41, 43–44, 50, 52, 55–102, 140–141, 156–157, 169, 171–172, 176, 181, 192, 195, 212, 241, 275, 279, 284, 299, 305, 312, 314–315
- Breuer, Josef 306
- Bruckner, Anton 27, 39, 84–85, 170, 172, 210, 284, 301
- Busoni, Ferruccio 203, 309
- Bülow, Hans von 244
- Bürger, Julius 309
- Calderón de la Barca, Pedro 274
- Canetti, Elias 306
- Chaplin, Charles 274
- Charpentier, Gustave 212
- Chopin, Frédéric 180
- Couperin, François 44
- Debussy, Claude 48, 104–105, 170, 174, 211–212, 275
- Dukas, Paul 211–212
- Dvořák, Antonín 180, 240, 305
- Eimert, Herbert 308
- Einstein, Albert 269
- Eisler, Hanns 200
- Foster, Stephen Collins 274
- Freud, Sigmund 306
- Furtwängler, Wilhelm 315
- Fux, Johann Joseph 301
- Galilei, Galileo 188
- Gauguin, Paul 167
- George, Stefan 12, 266, 320
- Gerhard, Roberto 200
- Gershwin, George 53, 274
- Giraud, Albert 306

- Goethe, Johann Wolfgang von 137, 157, 166–167, 273–274, 316
 Gogh, Vincent van 167
 Golyšev, Jefim 308
 Gounod, Charles 174
 Greco, El 167
 Grieg, Edvard 180
- Hába, Alois 292
 Hannenheim, Norbert von 200
 Hanslick, Eduard 50, 172, 305
 Hauer, Josef Matthias 308
 Haydn, Joseph 43, 67–69, 88, 141, 195, 240, 243, 265, 292
 Heine, Heinrich 77
 Heininen, Paavo 311
 Henderson, W. J. 239, 244, 320
 Heuberger, Richard 50
 Humperdinck, Engelbert 177
 Händel, Georg Friedrich 45–46
- Ibsen, Henrik 189, 274
 Isouard, Nicolas 317
- Jacobsen, Jens Peter 306
 Jalowetz, Heinrich 8
 Joosef II 168
 Josquin des Prés 43
- Kalbeck, Max 50
 Kandinsky, Wassily 12, 167, 313
 Kant, Immanuel 222
 Keyser, Reinhard 44, 46, 67
 Klein, Fritz Heinrich 308
 Kokkonen, Joonas 311
 Kokoschka, Oskar 12, 167
 Kolisch, Rudolf 309
 Kraus, Karl 8, 12, 306, 319
 Křenek, Ernst 309
- Krohn, Ilmari 313
 Kulbin, Nikolai 314
- Liszt, Franz 180–181, 210, 217–222, 227, 244, 275, 284, 307–308, 319
 Lloyd, Harold 274
 Loos, Adolf 8, 191
 Lortzing, Albert 228
- Maeterlinck, Maurice 274
 Mahler, Alma 38
 Mahler, Gustav 15–41, 48, 56, 59, 85–86, 105, 170, 178, 189, 211, 226, 259, 275, 285, 305, 312, 314
 Mann, Thomas 200, 318
 Marc, Franz 313
 Massenet, Jules 137
 Matisse, Henri 167
 Mattheson, Johann 67
 Mendelssohn, Felix 174, 195, 243
 Merikanto, Aarre 311
 Meriläinen, Usko 311
 Messiaen, Olivier 311
 Molière 274
 Mozart, Wolfgang Amadeus 29, 43, 45, 67–74, 88, 95–96, 98–100, 140, 168, 171–172, 178, 189, 195, 240, 243, 299, 312
 Musorgski, Modest 105
- Nachod, Fritz 283
 Nachod, Hans 283
 Napoleon III 274
 Nessler, Viktor 181
 Nestroy, Johann 274
 Newlin, Dika 317
 Nietzsche, Friedrich 73
- Offenbach, Jacques 53, 241, 274

- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 196
 Pappenheim, Bertha 306
 Pappenheim, Marie 306
 Pasteur, Louis 188
 Petrarca, Francesco 24, 294, 314
 Picasso, Pablo 167
 Platon 222
 Poe, Edgar Allan 137
 Porpora, Nicola 240, 301
 Puccini, Giacomo 105, 170
- Raimund, Ferdinand 274
 Rameau, Jean Philippe 44
 Rankl, Karl 200
 Rautavaara, Einojuhani 311
 Ravel, Maurice 48
 Reger, Max 48, 56, 87, 105, 170, 178
 Rimski-Korsakov, Nikolai 172
 Rossini, Gioacchino 274
- Sabajenev, Leonid 314
 Salieri, Antonio 240
 Salten, Felix 306, 321
 Schauffler, Robert Haven 55
 Schenker, Heinrich 301
 Schiller, Friedrich von 273
 Schnitzler, Arthur 306
 Schopenhauer, Arthur 9, 24, 178, 222, 314
 Schubert, Franz 11–12, 60–61, 67, 72, 74, 169, 174, 185, 195, 212, 274–275, 299
 Schumann, Robert 41–43, 169, 174, 192, 195
 Schuppanzigh, Ignaz 99
 Schreker, Franz 8
 Schweitzer, Albert 72
 Schönberg, Gertrud 309
 Schönberg, Mathilde 305, 309
 Sechter, Simon 301
- Shakespeare, William 273
 Shaw, George Bernard 167
 Sibelius, Jean 178, 180
 Silcher, Friedrich 181
 Skalkottas, Nikos 200
 Skrjabin, Aleksandr 314
 Smetana, Bedřich 180
 Sokrates 258
 Šostakovitš, Dmitri 178
 Speidel, Ludwig 50
 Stein, Leonard 320
 Steuermann, Eduard 160–162
 Stockhausen, Karlheinz 311
 Stokowski, Leopold 255
 Strang, Gerald 200
 Strauss, Johann nuor. 53, 74, 241, 274
 Strauss, Richard 41, 48, 56, 59, 72, 86–87, 105, 170, 192, 212, 275, 285, 305, 315
 Stravinski, Igor 281–282, 321
 Strindberg, August 167, 189, 209, 274
 Swedenborg, Emanuel 112, 222, 274
- Telemann, Georg Philipp 44, 46, 67
 Toch, Ernst 309, 321
 Tolstoi, Leo 274
 Tšaikovski, Pjotr 172, 240, 282
- Wagner, Richard 9–11, 20, 23, 27, 29, 34–36, 41, 43–44, 55–56, 59–63, 65, 72–75, 84, 88, 99–101, 104–105, 132–133, 135, 169–172, 174, 177, 189, 195, 210–211, 223–229, 241, 250, 266, 273–276, 279, 284, 290, 299, 307, 315
 Wagner, Siegfried 224
 Waxman, Franz 309, 321
 Webern, Anton von 8, 105, 200, 257, 292, 305, 311
 Weill, Kurt 309
 Weiss, Adolph 200

Verdi, Giuseppe 57, 74, 100
Wilde, Oscar 213
Vogel, Wladimir 311
Wolf, Hugo 27, 170, 210, 284
Wolpe, Stefan 309

Zemlinsky, Alexander von 8, 144, 283–
284, 305, 314
Zillig, Winfried 200
Zola, Émile 188

Muistiinpanoja

