

Aspecte ale simbolismului numeric în partea a VIII-a, *Nacht*, din lucrarea *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg

Gabriel Mălăncioiu

REZUMAT – Doresc să urmăresc în prezentul articol ingenioasa soluție componistică găsită de Arnold Schönberg de a încifra în partea a VIII-a a lucrării *Pierrot lunaire* cifrele 3 și 7, elemente de bază în construcția sonoră. Voi urmări de-a lungul analizei cum modul de structurare a materialului sonor, parametrul dinamic sau timbral, tehnicile componistice abordate vor fi în total acord cu structura și atmosfera poemului lui Albert Giraud ce i-a servit lui Schönberg ca punct de plecare. Voi pune în lumină strategii componistice împrumutate din domeniul artelor plastice – precum tehnica focalizării prin contrast sau urmărind relația clar-obscur, cunoscând interesul lui Schönberg pentru pictură, dar și modul în care procedee componistice folosite în epocile trecute contribuie la înnoirea limbajului muzical – figuri retorice ale Barocului ce capătă un nou înțeles. La finalul articolului voi încerca să dau un răspuns întrebării: „Cui i-ar putea folosi această analiză?”

Cuvinte cheie: contrast, passacaglia, fluture, gravitație, fractal.

1. Introducere

Dacă Igor Stravinski, creatorul care nu a avut multe cuvinte de laudă la adresa lucrărilor lui Schönberg, numește *Pierrot lunaire* „plexul solar și mintea muzicii de la începutul secolului XX,”¹ putem să luăm în considerare și afirmația lui Remus Georgescu, care considera că s-au compus trei lucrări care au schimbat cursul muzicii secolului XX, toate

G. Mălăncioiu
Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică și Teatru
Timișoara, România
email: gabriel.malancioiu@e-uvt.ro

¹ Whittall, *Schönberg Chamber Music*, 28.

scrise în aceeași perioadă: *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg, *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski și baletul *Jeux*, compus de Claude Debussy.²

Într-un fel, aspectul inovator al lucrării *Pierrot lunaire*, atât în ceea ce privește alegerea textului, cât și încadrarea în genul melodramei muzicale, se datorează celei care a comandat lucrarea, Albertine Zehme – o cunoscută actriță a vremii. Celebra tehnică *Sprechstimme*, pentru care Schönberg a devenit cunoscut, este așadar o tehnică impusă compozitorului austriac. Doresc să exprim ideea că nu tehnica, nici concepția (în cursul analizei vom pune în lumină un mod de structurare cu totul ieșit din comun) sunt cele care dau o atât de mare însemnătate lucrării, deși ambele sunt foarte importante, ci alte elemente, care nu pot fi atât de ușor prinse în plasa rațiunii. Nu putem ști cu exactitate câte din extraordinarele potriviri în puzzle-ul *Nacht* sunt rodul unei gândiri premeditate, dar rezultatul sonor ne dezvăluie un foarte bun echilibru între rațiune și sentiment. Relevanța lucrării lui Schönberg nu cred că este ancorată doar în structurarea extrem de ingenioasă, ci, mai degrabă am putea spune că, în ciuda încifrărilor numerice în textul muzical, lucrarea își păstrează nealterat pulsul expresiv, muzica fiind în total acord cu atmosfera sugerată de textul poetic. Cred că punerea în lumină a bogatei simbolicii numerice este importantă, înfățișând o modalitate de a asigura o extraordinară coeziune a materialului sonor prin mijloace foarte simple.

2. Analiza

Lucrarea *Pierrot lunaire* este impregnată de o bogată simbolistică numerică: scrisă în anul 1912, opus 21 (recurența numărului 12), folosește 21 de poeme ale poetului simbolist Albert Giraud, traduse în limba germană de Otto Erich Hartleben. Întregul ciclu este împărțit în **trei** mari secțiuni a câte **șapte** părți fiecare ($3 \times 7 = 21$) – cifrele **trei** și **șapte** devenind cărămizile pe care întreaga construcție a passacagliei va fi înălțată. Partea a VIII-a – *Nacht* – reprezintă așadar începutul secțiunii mediane, importanța acesteia fiind subliniată de faptul că va fi structurată într-o formă muzicală des întâlnită în perioada barocă: passacaglia. Legătura lui Schönberg cu trecutul muzical rămâne foarte puternică, în ciuda nevoii de a înnoi limbajul muzical. Tehnicile specifice sintaxei polifonice la care recurge în *Nacht*, standardizate apoi în cadrul sistemului serial dodecafonic, sunt preluate din polifonia Renașterii, fapt ce i-a adus lui Schönberg numeroase critici: de ce recurge la forme și tehnici învechite dacă dorește înnoirea limbajului?

În plan structural, influența cifrelor **trei** și **șapte** este omniprezentă: Preludiu (3 măsuri), strofa A_1 (7 măsuri), strofa A_2 (6 măsuri = 3×2), strofa A_3 (7 măsuri), Postludiu (3 măsuri), dând naștere unei forme palindromice deformate. Materialul

² Remus Georgescu mi-a vorbit deseori despre importanța celor trei lucrări în timpul orelor de compoziție ținute în casa domniei sale, între anii 2001-2005.

tematic, expus în întregime pentru întâia oară de clarinetul bas în măsura 4, are 10 sunete (3 + 7), fiind alcătuit din **trei** microstructuri: salturile de **terță**, coborârea cromatică și saltul de **septimă**. Coerența extraordinară a lucrării este urmarea faptului că întregul material folosit este derivat din cele **trei** idei muzicale fundamentale.

Preludiu	Strofa A ₁	Strofa A ₂	Strofa A ₃	Postludiu
măsurile 1-3	măsurile 4-10	măsurile 11-16	măsurile 17-23	măsurile 24-26

Tabelul 1. *Nacht* – structura formală



Ex. 1. Materialul tematic

Asemeni passacagliilor din trecut, metrul este **ternar**, o nouă modalitate de a înscrie cifra **trei** în paginile partiturii (poate acesta este unul din motivele pentru care Schönberg alege această formă de structurare). Un alt mod de a implementa cifra **trei** iese la iveală dacă urmărim limitele paletei dinamice a întregii lucrări, de la indicația *ppp* la *fff*.

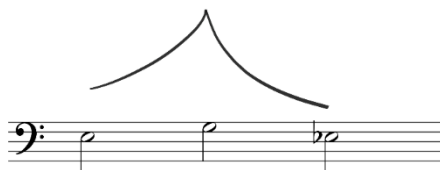
Prin folosirea a doar **trei** instrumente, în registrul grav, din ansamblul ce apoi va fi standardizat în ceea ce numim a fi „ansamblul Pierrot” (flaut, clarinet, vioară, violoncel și pian), Schönberg adaptează factorul timbral în acord cu atmosfera întunecată a poemului *Nacht*; această parte reprezintă probabil cea mai sumbră imagine sonoră a ciclului, prezența clarinetului bas, a violoncelului și registrul grav al pianului contribuind decisiv la crearea acestui efect. Timbrul este investit așadar cu o mare însemnătate, devenind, în unele momente, mai relevant decât melodia, armonia (aproape neglijată) sau ritmul, deschizând o poartă pe care vor păși mulți compozitori în a doua jumătate a secolului XX.

Chiar dacă Schönberg utilizează înălțimi determinate în scriitura pianului, prin folosirea registrului grav în nuanță mică, în Preludiu și Postludiu, cu greu pot fi identificate înălțimile, creându-se de fapt o textură întunecată, densă, apăsătoare. Parametrul timbral se îmbină, așadar, cu cel dinamic, pentru a se subordona textului poetic: atmosfera încărcată, tensiunea mocnită a piesei este datorată și faptului că predomină nuanțele mici. Cunoscute fiind preocupările lui Schönberg pentru domeniul artelor plastice, mai putem identifica o relație cu tehnici întâlnite în pictură, relația clar-obscur fiind implementată în plan muzical și prin distanța la care au loc intrările imitative ale vocilor: mai distanțate la început, tot mai strânse până în măsura 19, urmate

de o rarefiere spre finalul lucrării.³ Polistratificările temporale, prin prezentarea concomitentă a aceluiași material în formule augmentate sau diminuate (de exemplu, în măsura 11, celula de bază a lucrării apare în **trei** ipostaze: la mâna stângă a pianistului – formula inițială, la mâna dreaptă – formula augmentată ritmic, iar la clarinet – formula diminuată ritmic), joacă același rol, de creare a ambiguității.

Nu cred că ar fi o dovadă accentuată de abstractizare dacă am vorbi de principiul fractalilor în structurarea lucrării: **trei** strofe alcătuiesc passacaglia, **trei** microstructuri alcătuiesc materialul tematic, din care prima celulă are **trei** sunete, aceasta bazându-se pe salturi de **terță**. De asemenea, primele 10 măsuri se împart în 3 (Preludiu) + 7 măsuri (strofa A₁), cele 10 sunete ale materialului tematic fiind structurate tot 3 + 7.

Dintre cele trei microstructuri de bază se detașează prima, ce va căpăta o importanță covârșitoare de-a lungul lucrării, fiind întâlnită în toate măsurile passacgliei: de la apariții singulare în partea de început, la cele 14 apariții în măsura 19. Asemeni *Passacgliei* în do minor pentru orgă de J. S. Bach, detectăm un proces în care activitatea ritmică este tot mai pronunțată, densitatea aparițiilor celulei de bază crescând odată cu evoluția piesei. Termenul latin „*obstinātus*”, tradus „încăpățânat”, capătă fără îndoială sens în planul repetărilor structurale, sugerând o imagine ce revine obsesiv în poem, cea a fluturilor negri. În plan imagistic, Kathryn Puffett afirmă că există o strânsă legătură între conturul acestei celule și forma fluturului, personajul central al poemului.⁴



Ex. 2. Celula „fluture”

Cea de-a doua idee tematică, motivul cromatic descendent, reprezintă o nouă legătură cu perioada barocă: figura *passus duriusculus*, ce în retorica vremii semnifica moartea (simbolizată aici de uciderea strălucirii soarelui). Dacă luăm în considerare sunetul de pornire a coborârii cromatice, *mi bemol*, până la oprirea pe cvinta micșorată, *la*, vom avea **șapte** sunete. Meandrele cromatice, de multe ori în formă descendentă, într-o tratare liberă, vor reveni deseori în scriitura recitatorei.

A treia microstructură tematică, saltul de **septimă**, va căpăta o importanță și mai mică. Va fi pusă în lumină în măsura 13, unde saltul de **septimă** mare ascendentă a recitatorei este imitat prin deplasare la semiton de mâna dreaptă a pianistului. Uneori cele **trei**

³ Puffett, „Structural Imagery: *Pierrot lunaire* Revisited”, 13.

⁴ Pentru prima microstructură voi folosi sintagma „celula «fluture»”, preluată de la Kathryn Puffett.

microstructuri sunt suprapuse, cum se întâmplă în măsura 12, dar această a treia celulă nu are o mare însemnătate de-a lungul lucrării (se afirmă cu mai mare pregnanță în strofa A₃, în măsurile 19-20, la clarinet și violoncel, păstrând însă un profil tematic secundar). Observăm o dublă gradare în folosirea celor **trei** idei generatoare: pe de o parte, o gradare a importanței, prima celulă câștigând detașat competiția, pe de altă parte, salturile de **terță** ale celei „fluture” sunt continuate de mișcarea cromatică descendentă pe ambitusul unei cvinte micșorate, ultima celulă tematică fiind reprezentată de saltul de septimă, deci o gradare a întinderii intervalice (3 → 5 → 7).

Fără îndoială, și modul de structurare a textului poetic îl determină pe Schönberg să acorde o atât de mare importanță cifrei **trei**, versul „*Finstre, schwarze Riesenfalter*” fiind repetat de **trei** ori: în măsura 4, în măsura 14 și, la final, în măsura 23. Doar ultima prezentare aduce în plan muzical celula „fluture”, pe sunetele centrului gravitațional, instalat prin numeroasele repetări: *mi – sol – mi bemol*.

Preludiul de **trei** măsuri, în care celula de bază poate fi identificată de șase ori (3 x 2), este analizat în detaliu de Hans Peter Türk.⁵ Așa cum se întâmplă în Preludiu, transpunerea celei „fluture” la intervalul de **terță** va fi întâlnită deseori de-a lungul piesei. Nu voi insista asupra ingenioaselor modalități de prelucrare a ideii tematice de-a lungul lucrării – acestea au fost scrupulos puse în lumină de Hans Peter Türk, Kathryn Puffett⁶ și Jeffrey Gillespie.⁷

Dacă urmărim frecvența repetării celei de bază la un singur instrument, într-o singură măsură deseori identificăm multiplii cifrei **trei**: la clarinet, în măsura 8 – de **trei** ori; la mâna stângă a pianistului, în măsura 14 – de **nouă** ori; în măsura 19, la ambele mâini ale pianistului – de **douăsprezece** ori.

O tehnică ce revine de mai multe ori în lucrare, în noi ipostaze, este aceea de a folosi elemente singulare pentru a crea contrast puternic, astfel încât focalizarea să fie mai clară. Putem identifica tehnica urmărind traiectoria structurilor muzicale. De-a lungul lucrării observăm în principal o mișcare descendentă, o reinterpretare a figurii retorice *catabasis* specifică perioadei baroce, în acord cu tematica sumbră a poemului. Singurul moment în care toate vocile urmează o traiectorie ascendentă este întâlnit în măsura 17, având rolul de a crea un contrast ce pune mai clar în lumină căderea în abisul registrului grav al pianului din finalul lucrării. În sfera dinamicii, nuanța mică ce caracterizează lucrarea este mai clar pusă în evidență de culminația cu indicația *fff*, din măsura 16.

Tehnica focalizării prin contrast este folosită și în domeniul timbral: singurul moment în care tehnica *Sprechstimme* este dată uitării are loc la finalul primei strofe a lucrării, în măsura 10. Putem vorbi de folosirea tehnicii „*word-painting*” – încercarea compozitorului de a traduce muzical sensul unui cuvânt: cuvântul „*verschwiegen*”, tradus

⁵ Türk, „Fenomene armonice specifice în muzica secolului XX oglindite în passacaglia din *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg”.

⁶ Puffett, „Structural Imagery: *Pierrot lunaire* Revisited”.

⁷ Gillespie, „Motivic Transformations and Networks in Schoenberg’s *Nacht* from *Pierrot Lunaire*”.

prin „secretos”, „discret” își găsește expresia sonoră în celula de bază a lucrării (*mi – sol – mi bemol*), în cea mai mică nuanță, urmată de singura oprire a fluxului sonor consemnată de-a lungul întregii părți – coroana pe pauză.⁸ Importanța momentului este subliniată de Schönberg prin suprapunerea primelor două microstructuri, izolate pentru a fi mai ușor percepute, *sul ponticello*-ul violoncelului contribuind la crearea unei identități timbrale distincte; poate cea mai organică formă a sintezei primelor două microstructuri tematice este realizată în măsura 12, la violoncel, unde omniprezenta celulă *mi – sol – mi bemol* este deghizată de unduire cromatică ce amintesc de mersul șarpelui.



Ex. 3. Sinteza primelor două microstructuri tematice

A doua microstructură tematică, coborârea cromatică, capătă un rol central în cea de-a doua strofă a lucrării. Procesul imitativ este inițiat de violoncel (măsura 12), fiind continuat de clarinetul bas (măsura 13) și de mâna dreaptă a pianistului (măsura 14), însumând **trei** apariții ale acestui material. Imaginea nepământeană a fluturilor negri ce acoperă strălucirea soarelui își va găsi un echivalent muzical mai puțin natural în momentul atingerii culminației din măsura 16: coborârea însoțită de *crescendo*, ghidată de mâna stângă a pianistului, în **trei** măsuri ajunge la nuanța maximă (indicația *fff* – **trei** de *forte*). Prin contrast, în măsura următoare, traectoria discursului muzical va fi ascendentă, în *diminuendo*. Momentul culminației este individualizat de Schönberg printr-o nouă implementare a cifrei **trei**: celula „fluture”, *mi – sol – mi bemol*, este expusă în formula **trioletului** de pătrimi.

Începutul celei de-a treia strofe prezintă celula de bază într-o formă ascendentă, ultimul sunet fiind mutat la octavă,



Ex. 4. Metamorfozarea celei de bază

debutul strofei A₃ stabilind un puternic contrast cu finalul strofei A₂. Celula „fluturelui” apare de **trei** ori la violoncel, prima oară de pe centrul gravitațional *mi*, apoi la o **septimă** ascendentă – *re*, și apoi, mai sus cu o **septimă** – *do* (o întâlnim și la **septima**

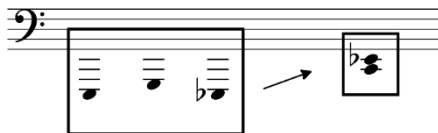
⁸ Puffett, „Structural Imagery: *Pierrot lunaire* Revisited”, 7.

ascendentă – *si bemol*, dar această a patra prezentare nu apare în imitația clarinetului bas din măsurile 17-18). Oare și această înălțare diatonică pe septime *mi – re – do – si bemol* este în contrast cu mișcarea cromatică descendentă întâlnită la tot pasul? Tot ce se poate. Dubla ascensiune, simbolizată pe de o parte de varierea celulei inițiale, pe de altă parte de prezentarea motivului la septima ascendentă, este în acord cu folosirea textului de la începutul strofei A₃ (măsura 18): „*Und vom Himmel erdenwärts*” („Iar din ceruri spre pământ”). Legea grației guvernează începutul strofei A₃ (figura retorică *anabasis*), în contrast cu finalul strofei A₂, guvernat de legea gravitației (figura retorică *catabasis*). Consider că formula melodică ascendentă însoțită de *diminuendo* este guvernată de legea grației, ea fiind identificată la finalul mai multor lucrări vocal-simfonice cu caracter religios din diverse perioade stilistice, simbolizând deschiderea unei noi dimensiuni spirituale. Când vorbesc de legea gravitației mă gândesc în primul rând la finalul unor simfonii beethoveniene, conectarea la energiile telurice fiind simbolizată de o traiectorie melodică descendentă încheiată cu structuri acordice, în nuanță mare.⁹ Cred că acest element este în strânsă legătură cu folosirea cuvântului „*Himmel*” („cer”) din poemul lui Giraud. Dramatismul momentului este accentuat de contrastul dinamic extrem: *fff* la finalul strofei A₂, *pp* în debutul strofei A₃. O nouă formă de a încifra cifra **trei** apare la începutul celei de-a **treia** strofe, la mâna dreaptă a pianistului: celula generatoare principală apare în **trei** registre, susținând traiectoria ascendentă a violoncelului și a clarinetului.

Dacă rolul primei strofe a fost acela de a prezenta materialul tematic la toate vocile, cea de-a doua strofă a avut rostul de a focaliza conștiința ascultătorului către atingerea punctului culminant, prin tehnica aglomerării sonore. Rolul celei de-a treia strofe pare a fi acela de a realiza o sinteză, din care însă nu lipsesc tehnici noi de prelucrare, aplicate mai ales primei microstructuri tematice. Putem privi și din altă perspectivă: strofa A₁ creează cadrul pentru primul mare val sonor descendent ce culminează la finalul strofei A₂, al doilea val sonor, de o amplitudine mai mare, manifestându-se în strofa A₃.

Remarcăm un paradox: **terța**, intervalul principal pe care este structurată mare parte din lucrare, fundația armoniei tonale, este folosită pentru a crea un discurs muzical ce se îndepărtează substanțial de orice influență tonală, conturându-se o formă de atonalism liber. De altfel, **terța** mică va fi intervalul ce va tăia brusc aripile fluturilor negri: cu **terța** mică în formă melodică a debutat lucrarea, cu **terță** mică în formă armonică se încheie.

⁹ Sintagma legea gravitației / grației, preluată de la gânditori și mistici din culturi diferite, cred că are relevanță și în domeniul muzical.



Ex. 5. Începutul și finalul lucrării

3. Relevanța

Cui i-ar putea fi utile informațiile cuprinse în prezentul articol? Cred că în primul rând interpreților, în cazul în care rezonază cu modul de identificare a ideilor tematice, astfel încât interpretarea lor să aibă atributul clarității. Conștientizarea unor tehnici folosite de Schönberg, precum focalizarea prin contrast, i-ar putea ajuta în stabilirea unor paliere dinamice în acord cu ideile compozitorului. A deveni conștienți de polaritatea clar-obscur i-ar ajuta în alegerea unei emisii sonore adecvate, a găsirii celei mai bune variante timbrale (uneori individual, alteori în ansamblu), subordonate gândurilor compozitorului. Cred că legătura text-muzică ar trebui cunoscută de toți interpreții, nu doar de recitatore, pentru a se apropia cât mai mult de complexul poetic-sonor creat de Giraud / Schönberg. Conștientizarea a ceea ce am numit legea gravitației / grației poate oferi unor interpreți o bază de pornire în a-și construi o viziune proprie asupra realizării unui moment important al piesei: culminația.

Pentru compozitori poate fi utilă urmărirea jocului numerologic propus de Schönberg, având în vedere însă că încercarea de imitare epigonică va fi, foarte probabil, sortită eșecului. De asemenea, pentru un compozitor ar fi poate constructiv a urmări modul în care gândurile lui Albert Giraud sunt transfigurate în plan muzical, felul în care compozitorul își stabilește tehnica componistică în acord cu ideile poemului. Un alt factor de interes pentru compozitor ar fi și conștientizarea următorului paradox: cum să crezi impresia unui aparent haos sonor recurgând tocmai la elementele polare, adică o extremă economie de mijloace și o hiper-tematizare a materialului sonor. Poate fi util a urmări și modul în care Schönberg folosește forma tradițională a passacagliei pentru a crea un univers sonor animat de avântul înnoirii, cum ramurile noului în artă au ca și corespondent rădăcini adânc înfipite în solul lucrurilor deja-făcute. Conștientizarea folosirii de către Schönberg a unor tehnici specifice polifoniei din Renaștere sau Baroc în crearea unei lumi sonore noi îl poate determina pe compozitor să acorde importanță modului în care alte tehnici / concepții din trecut pot deveni idei inovatoare dacă sunt plasate într-o perspectivă proaspătă.

Concluzii

După ce a finalizat lucrarea *Pierrot lunaire* avântul creator al lui Schönberg a fost mult estompat (probabil și datorită Primului Război Mondial, dar mai ales dedicării lui în a găsi o nouă formă de organizare sonoră). În cursul următorilor **șapte** ani va termina foarte puține lucrări, la sfârșitul acestei perioade de gestație imprimând însă o nouă direcție muzicii secolului XX – serialismul dodecafonic. Chiar folosirea sistemului dodecafonic poate fi legată de circumstanțele vieții lui Schönberg, cunoscută fiind frica acestuia de numărul 13 (*triskaidekaphobia*): s-a născut pe 13 septembrie, și a murit pe 13 iulie, într-o zi de vineri, cu puțin înainte de miezul nopții.¹⁰ Elementele anecdotice ale vieții lui Schönberg sunt tope de firesc în țesătura muzicală pe care o coase...

Un ultim gând: identificăm secțiunea de aur a passacagliei în momentul punctului culminant (26 de măsuri x 0.618 = măsura 16). Oare a fost rezultatul unei gândiri premeditate sau hazardul numerelor a conturat iarăși o soluție organică? Un răspuns categoric nu putem da, însă văzând cât de bine se potrivesc părțile ansamblului, nu ne putem reține un sentiment al mirării. Oricum ar fi fost, a „ieșit” bine.

Die Nacht
Albert Giraud, trad. Otto Erich Hartleben

Noapte
Traducere liberă a textului în limba română¹¹

Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschlossnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont – verschwiegen.

Fluturi negri, uriași,
au ucis strălucirea soarelui.
O carte plină de vrajă, închisă
se-ntinde orizontul tăcut.

Aus dem Qualm verlornen Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.

Din negura adâncimilor pierdute
se ridică un parfum ce nimicește amintirea!
Fluturi negri, uriași,
au ucis strălucirea soarelui.

Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetume
Auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.

Iar din ceruri spre pământ
se lasă cu aripile grele
monștri invizibili
peste inimile oamenilor.
Fluturi negri, uriași.

¹⁰ Stuckenschmidt, *Schönberg: His Life, World, and Work*, 520.

¹¹ Türk, „Fenomene armonice specifice în muzica secolului XX...”, 104.

Bibliografie

- Gillespie, Jeffrey. „Motivic Transformations and Networks in Schoenberg’s *Nacht* from *Pierrot Lunaire*”. *Intégral* 6 (1992): 34-65.
- Puffett, Kathryn. „Structural Imagery: *Pierrot lunaire* Revisited”. *Tempo* 60, nr. 237 (2006): 2-22.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Schönberg: His Life, World, and Work*. Traducere de H. Searle. New York: Schirmer, 1977.
- Türk, Hans Peter. „Fenomene armonice specifice în muzica secolului XX oglindite în passacaglia din *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg”. *Lucrări de muzicologie* 1 (2015): 103-118.
- Whittall, Arnold. *Schönberg Chamber Music*. Seattle: University of Washington Press, 1972.