

Monografía

Asignatura: Música

Código de estudiante: krv457

La Tensión Atonal: Un examen de la pieza Gavotte, perteneciente a la obra Suite op. 25 por el compositor Arnold Schoenberg y su manera de evocar tensión a través de la atonalidad.

Pregunta: ¿De qué manera los elementos atonales del segundo movimiento de la obra Suite op.25 por el compositor Arnold Schoenberg evocan el sentimiento de tensión?

Recuento de palabras: 3436

Yo, **Benjamín Ignacio Poblete Reyes**, de rut **22.125.751-0**, afirmo ser el propietario intelectual de este documento, autorizando su exposición para fines educativos.

Índice

Introducción.....	2
Investigación.....	5
Series dodecafónicas.....	5
Texturas.....	10
Conclusión.....	15
Bibliografía.....	17
Apéndice.....	19

Introducción

¿De qué manera los elementos atonales del segundo movimiento de la obra Suite op.25 por el compositor Arnold Schoenberg evocan el sentimiento de tensión?

En el vasto lienzo de la historia musical, la búsqueda de intensificar emociones y experiencias sonoras llevó a explorar nuevos territorios auditivos, incluso si estos se encontraban fuera de lo convencional. La investigación realizada consiste en un análisis detallado de la composición *Gavotte* (Suite op.25) por Arnold Schoenberg en la que se utilizan elementos atonales y técnicas de instrumentación que despiertan la tensión en su obra. Elegí el tema al ser las bandas sonoras del terror cinematográfico un interés personal por mi parte, al haber crecido durante la niñez viendo películas de este estilo con obras de acompañamiento significativas, las cuales siempre identifiqué como elemento potenciador al experimentar tensión e incomodidad.

Durante los inicios del siglo XX, surge una audaz y desafiante expresión artística en el mundo de la música, siendo este el sistema atonal¹. Surge en la década del 1900', cuando el sistema tonal convencional ya había sido expandido hasta sus puntos más lejanos: las escalas convencionales, progresiones armónicas en raíz y tonalidad consonante eran territorios ya explorados, generando la necesidad en compositores de expandir las relaciones tonales. El nuevo sistema tonal creado a partir de dicha problemática plantea que la tonalidad convencional deja de ser obligatoria, abriendo paso a la libertad total en las composiciones y al mundo de las disonancias. Siendo las doce notas de la escala cromática combinables libremente a

¹ Lanacionar (2005)

gusto del compositor, se ignoran las incomodidades que puedan generar las disonancias para el oyente, razón por la que el sistema es identificado como alterador del reposo y proveedor de tensión. Es posible identificar como atonales diversos elementos musicales, tal es el caso de la técnica cromática, dodecafónica, las escalas denominadas “simétricas” (octatónica, aumentada y disminuida)²; al igual que la microtonalidad (intervalos más pequeños que un semitono)³ y ciertos intervalos disonantes (tritonos, segundas mayores y menores).

La dodecafonía fue ideada por Arnold Schoenberg durante los inicios de su composición para Suite Op. 25 en el año 1921. El mismo compositor indica en su libro “Estilo e Idea” que la creación de este sistema “surgió de una necesidad” (Estilo e Idea, p. 103), explicando que era necesario un cambio en la revolucionaria utilización de disonancias, ya que según él estas fueron familiarizadas por el oído. Schoenberg denomina esta evolución como *la emancipación de la disonancia*⁴.

La técnica dodecafónica consiste en la utilización igualitaria de los doce sonidos en la escala cromática, teniendo como regla fundamental el no poder repetir una nota hasta que hayan sonado todas las demás en el conjunto completo. Para lograr esto efectivamente, Schoenberg plantea escoger un orden para los doce sonidos y de esta manera crear lo que se denomina una serie dodecafónica. Esta puede ser utilizada durante toda la composición de variadas maneras con el fin de evitar limitaciones al componer, ya sea; transponiendo la serie una cantidad de semitonos, de modo retrógrado (los doce sonidos de la serie leídos hacia atrás), invirtiendo intervalos descendentes en ascendentes y viceversa, o dichos métodos combinados entre sí.

² Martínez (2021)

³ Academia Lab (2024)

⁴ Schoenberg (1950)

La investigación se centra en la pieza para piano: *Gavotte*, por el compositor vanguardista del siglo XX, Arnold Schoenberg. Esta composición se encuentra dentro de la extensa obra *Suite op. 25*, consistiendo de los siguientes cinco movimientos: *Preludio*, *Gavotte*, *Musette*, *Intermezzo*, *Minueto*, *Trío* y *Giga*. Cabe destacar que el *Preludio* y el *Intermezzo* fueron compuestos en el año 1921, mientras que el resto fue finalizado en 1923⁵. Como lo indica el nombre, la obra está compuesta al estilo de una Suite de danza barroca, al ser la unión de distintos movimientos. En el desarrollo de la obra se encuentra bastante presente el dodecafonismo y elementos de la música atonal, reflejando la búsqueda creativa de Schoenberg para alejarse de las convenciones tonales. Es demostrada la habilidad del compositor para fusionar la complejidad técnica con la expresión emocional, al utilizar no solo la atonalidad y disonancias para generar tensión a través de la música, sino que también elementos rítmicos, espacio, texturas y cambios de tempo.

La metodología para esta investigación consiste principalmente en el estudio de fuentes primarias, en este caso las grabaciones oficiales del movimiento *Gavotte* en *Suite op.25* y su respectiva partitura. Sin embargo, el uso de fuentes secundarias se hace presente al momento de anhelar incluir información adicional y respaldar puntos de vista personales.

La estructura de la investigación se puede determinar al iniciar con una sección abordando las series dodecafónicas, como son organizadas en la partitura y su relevancia para la obra. Luego, serán analizadas las texturas abordadas en el movimiento, entre estas la disonancia y acordes. Finalmente, se concluirá en base al examen realizado y el proceso de investigación.

5

<https://www.entre88teclas.es/blogs/a-traves-del-repertorio/188-arnold-schonberg-suite-para-piano-op-25>

Investigación

Series dodecafónicas

La construcción de una serie dodecafónica no sigue alguna regla en particular, a pesar del requerimiento de incluir los doce tonos en esta y sin que se repitan. Para sus obras dodecafónicas, Schoenberg organizaba las doce notas de la escala cromática a su parecer, con el fin de utilizarlas como serie base de su composición (serie primitiva).

Una obra dodecafónica es identificable al hallar una saturación cromática (aparecen las doce notas de la escala cromática en un corto lapso de tiempo) en su respectiva partitura, por la cual se puede llegar a identificar la serie primitiva en primera instancia, además de ser una característica típica de las obras dodecafónicas que introduzcan con esta. El caso más evidente de esta siendo expuesta en la Suite ocurre en el primer movimiento, *Praeludium*, en el que es identificable una serie dodecafónica dentro del primer compás (registro alto):

Fig. 1: Suite para Piano op. 25 (*Praeludium*), medidas 1-3. Schoenberg, 1923

(Números rotulados por candidato)

En base a la información que entrega la figura, es posible identificar la siguiente serie:

E - F - G - Db - Gb - Eb - Ab - D - B - C - A - Bb
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Fig. 2: Serie primitiva de Suite para Piano, Schoenberg. Autoría propia del candidato

Al tener la serie, ya son identificables los intervalos presentes entre cada nota, entre estos los consonantes (tercera menor, sexta mayor, cuarta) y los disonantes (segunda mayor y menor, tritono). Estos últimos son los de interés para la investigación, ya que son los que entregan tensión e incomodidad a la pieza. Dentro de la serie es posible identificar intervalos de segunda menor entre E-F, B-C y A-Bb; de segunda mayor entre F-G; y de tritono entre G-Db y Ab-D.

En el caso de Suite para Piano op. 25, fue utilizada de base la misma serie para componer cada movimiento de la obra. Sin embargo, es de saber que en la dodecafonía las series son transformadas a lo largo de la pieza con el fin de evitar la monotonía y a la vez mantener la organización de los doce tonos. Para esto, Schoenberg varía entre ocho series durante su composición de Gavotte y la Suite en general, entre estas: la serie original, serie invertida (se inicia desde la octava y se invierten los intervalos ascendentes en descendentes), serie al tritono (transportada al tritono de distancia), serie invertida del tritono y la versión retrógrada de cada una, expuesto por la figura (3) (consulte el apéndice).

La utilización de dichas variaciones se puede identificar a lo largo de toda la obra, entregando complejidad y riqueza a la pieza sin perder la coherencia dodecafónica. La siguiente figura (4) corresponde a un extracto rotulado por mi parte,

pertenciente al segundo movimiento de la Suite, *Gavotte*, en la que es distinguible

dos transformaciones distintas de la serie original:

Fig. 4: Suite para Piano Op. 25 (*Gavotte*), Schoenberg, cc. 1-4

Es posible apreciar que la canción inicia con las primeras ocho notas (rotulación roja) de la serie primitiva (E-F-G-Db-Gb-Eb-Ab-D), pero esta vez continuando la secuencia en los compases del registro bajo y en forma retrógrada (como indica la flecha), de esta manera utilizando la serie base planteada desde un inicio por Schoenberg, pero dividiéndola entre ambas manos (registro alto y bajo) de una manera creativa que le entrega tensión y variedad a la pieza. Cabe destacar que cierta agrupación de notas (nueve, diez y once) suenan antes de cumplirse la serie, lo cual implica la repetición de sonidos y por lo tanto, que se quiebre el sistema dodecafónico. En el movimiento, este grupo de notas se observa a menudo siendo una figura independiente a la serie, siendo siempre las notas denominadas en la posición nueve a once en su respectiva serie (encasilladas en círculos grises). Este arreglo puede tener más de una explicación, pero la justificación con la que más coincido es la perspectiva de Thomas Mayhew, establecida en su tesis sobre Suite for Piano, op. 25. Él argumenta que al ser la Gavota el segundo movimiento de la Suite, la serie base ya se ha vuelto “familiar” para el oído de la audiencia en consecuencia de su aparición en la pieza anterior, por lo cual el compositor decide

mantener este estado de inquietud y tensión al perturbar el sistema dodecafónico, en el que se basa mayor parte de la obra (Mayhew, 1962, p.23).

Es posible identificar entre los compases 2-4 la siguiente serie (rotulada en azul), la cual es distinguible como *transportada al tritono e invertida*. Al ser transportada al tritono e invertidas, las notas de la serie suben seis semitonos y sus intervalos se transforman de ascendente a descendente, resultando de la siguiente manera:

Bb - A - G - Db - Ab - B - Gb - C - Eb - D - F - E

La decisión tomada por el compositor al aplicar dichos cambios en la serie, es un elemento clave al momento de mantener la incomodidad y tensión viva en la pieza, alterando completamente lo que ya era “familiarizado” para el oído de la audiencia. La organización de la serie es similar a la anterior, con una duración idéntica (compás y medio) y adquiriendo la misma trayectoria retrógrada en el registro bajo.

Continuando con la pieza, la segunda mitad del cuarto compás introduce la siguiente serie modelada por Schoenberg, siendo esta la original transportada al tritono (fig. 5, cuadro negro):

Fig. 5: Suite para Piano Op. 25 (Gavotte), Schoenberg, cc. 4-6

Al observar la primera serie (Bb-B-Db-**Gb**-C-A-D-Ab-F-Gb-Eb-E), es posible notar una mayor dispersión en el orden por número de las notas, en comparación a las anteriores que reproducen una sucesión ordenada de manera lineal y retrógrada. Esto ocurre al haber decidido el compositor ordenar la secuencia de manera acórdica, habiendo tres acordes en los que se dividen tres notas por grupo (agudas, medias y graves del acorde diferenciadas por colores), y tres últimas individuales (8, 4, 12). Schoenberg inicia la serie con los tres primeros sonidos (Bb, B, Db) ordenados como los más agudos en los acordes, seguido de la cuarta nota individual en el registro alto. Esta última en particular es interesante, ya que el compositor la escribió con un bemol (Gb), mientras que la serie original transportada al tritono indica que debería ser natural. Existe la posibilidad de que esta fractura a la composición dodecafónica sea intencional, pero coincido con el músico teórico canadiense Henry Klumpenhouwer al establecer que probablemente sea un error de imprenta o transcripción errónea (Klumpenhouwer, 1994, p. 220). Continuando con la disposición de la serie, el compositor ordena las consecuentes notas (C, A, D) en la parte media del acorde y deja la no. 8 (Ab) individual, ordenando las tres siguientes notas (F, Gb, Eb) en los bajos de los acordes y la doceava ubicada en los graves, cerrando la secuencia.

La serie que sigue (cc. 5-6) corresponde a la primitiva pero con sus intervalos ascendentes invertidos en descendentes (E-Eb-Db-G-F-C-Gb-A-Ab-B-Bb). La disposición de las notas en el pentagrama sigue la misma lógica que la secuencia anterior, pero esta vez alternando entre acordes de tres y dos notas, por lo tanto dejando dos individuales (8 y 12). Cabe destacar que la serie se introduce con la misma nota que finalizó la secuencia anterior (fig. 5: flecha naranja), luego de haber

sido repetida en forma de corcheas, causando una transición congruente a pesar de la prohibida repetición de sonidos en la composición dodecafónica.

El análisis completo demuestra la habilidad organizativa del compositor al momento de mantener la coherencia y orden en su sistema dodecafónico a través del uso de series, a la vez que incluyendo rupturas de dicha técnica con el fin de provocar incomodidad y tensión en el oyente.

Texturas

Al ser Suite Op. 25 de Arnold Schoenberg una composición de estilo barroco, esto implica principalmente el uso de una técnica de contrapunto, con un enfoque en la construcción y combinación de las voces (Mayhew, 1962, p.12). El compositor en efecto logra esto en la pieza Gavotte, mediante la polifonía que le permite el instrumento y la capacidad de las líneas para viajar independientemente, creando disonancias. Esto a menudo es conocido como “contrapunto disonante” (Bauer, 1947, p. 218). A continuación serán analizadas características y ejemplos del uso de texturas en Gavotte.

Disonancias

Antes de adentrarse en el uso de disonancias en la composición de Arnold Schoenberg, es esencial conocer el significado del término con las propias palabras del compositor. Él denomina como consonante una nota de relación simple y cercana respecto al tono fundamental, y disonante aquella que es complicada y distante (Wellesz, 1957, p.25). Al ser una obra atonal, Suite op. 25 no contiene dicho

tono fundamental, por lo cual la tensión armónica generada por el uso de disonancias está presente en todo momento. Sin embargo, entre las disonancias existentes; los tritonos, segundas mayores y menores son los que tienen un efecto significativo en la pieza. Schoenberg hace uso de dichos intervalos a menudo en Gavotte, como es demostrado en la siguiente figura (6):

Fig. 6:

The figure shows a musical score for piano, measures 7 and 8 of Schoenberg's Gavotte. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. Measure 7 begins with a forte (f) dynamic and a sforzando (sf) marking. Measure 8 starts with a piano (p) dynamic and a 'pes.' (pessimo) marking, followed by a 'tempo' marking. The bass line features a chromatic sequence of notes (Bb, A, G, Db) with various dynamics like sfp and sf.

Suite para Piano Op. 25 (Gavotte), Schoenberg, cc. 7-8

La figura expone un fragmento de alta disonancia en la pieza Gavotte, al tener el compás ocho una saturación de intervalos disonantes en crescendo. Estos están ubicados en el pentagrama del registro bajo como corcheas, lo que aumenta la tensión al ser las notas (Bb-A-G-Db) de corta duración y crecientes. El primer intervalo presente es el de la séptima mayor ascendente o segunda menor descendente (Bb-A), el cual es descrito por Ernest Krenek en sus estudios del contrapunto como una disonancia “fuerte” (Krenek, 1940, p. 7), opinión que corroboro al ser un movimiento prácticamente cromático, entregando una sensación fuerte de tensión y alerta al oyente. El segundo intervalo en la progresión de corcheas es la segunda mayor o séptima menor, la cual es considerada como disonancia, pero que a mi juicio puede llegar a ser percibida como un intervalo

consonante, ya que a menudo forma parte de escalas convencionales en el mundo tonal. La secuencia finaliza con un intervalo de tritono, el cual es conocido por evocar una siniestra vibra, a tal punto de haber sido prohibido en la edad media luego de su uso por el monje italiano Guido de Arezzo⁶. Esta disonancia se considera efectiva al momento de perturbar al oyente, aún más al ser la última nota del compás, entregando un cierre tenso a la figura de corcheas mencionada.

Otro ejemplo de la textura disonante se encuentra en el compás no. 26, expuesto la figura (7):



Fig. 7: Suite para Piano Op. 25 (Gavotte), Schoenberg, cc. 25-26

Es posible apreciar en la figura de corcheas del compás no. 26 (resaltada en rojo) una bajada cromática, consistiendo en una constante secuencia de segundas menores descendientes. Es relevante destacar que el compositor decidió alternar entre múltiples octavas (registro agudo y grave) por cada nota, siendo un factor clave al momento de incomodar y entregar tensión al oyente.

Formación de acordes

En el transcurso de la pieza, el compositor construye diversos acordes disonantes, con el fin de entregar tensión e incomodidad al oyente. Estos por siglos han sido

⁶ <https://musicland.cl/musicland-words/tritono-la-historia-del-acorde-prohibido-en-la-edad-media/>

construidos por terceras, pero al encontrar dicho método como “inadecuado” para su propósito musical, Schoenberg propone construirlos en base a cuartas, lo cual en un futuro terminaría guiándolo a su sistema de doce tonos (Mayhew, 1962, p.16). En el caso de la obra a analizar, el compositor utiliza las notas de las series para formar dichos acordes disonantes, al no haber una regla sobre la disposición vertical de los acordes que quiebre el orden requerido. A continuación, serán examinados acordes en la pieza *Gavotte* que aportan al sentimiento de tensión y alerta en la obra:

En la figura (7) presentada anteriormente, es posible observar un acorde de tres notas ubicado en el registro agudo del compás no. 25. Este se compone de un mi bemol en el bajo, acompañado de su tercera menor, a la vez que de su séptima mayor (EbmMaj7). El conjunto de notas es disonante, al incluir una tercera perteneciente a la tonalidad menor de la raíz (Gb), al mismo tiempo que la séptima de la tonalidad mayor (D), implicando que se ocasione un sentimiento de tensión e incomodidad en el ambiente de la pieza.

La siguiente figura corresponde al registro agudo del compás 11 en *Gavotte*, donde se pueden identificar los siguientes acordes:



Fig. 8: Suite para Piano Op. 25 (*Gavotte*), Schoenberg, cc. 25-26

Al observar la imagen es posible identificar dos acordes disonantes, el primero consistiendo en el conjunto de Re, La bemol y Do. En este grupo se logra percibir un intervalo de tritono entre la nota baja y media, mientras que la aguda puede ser consonante para las dos (séptima menor de Re, tercera mayor de La bemol). Al incluirse el tritono en un acorde, se garantiza la producción de un sonido tenso e incómodo, sin entregarle importancia a la cantidad de consonancias existentes en el conjunto, por lo que es justificada una favorable selección de notas por parte del compositor al querer transmitir dicha sensación. El compás continúa con otro acorde, consistiendo en un Fa ubicado en el bajo acompañado de su quinta Do, pero a su vez con un Fa sostenido en lo agudo. A pesar de cierta consonancia presente en el conjunto, la última nota perturba la armonización, al tener intervalos de segunda menor (F-F#) y tritono (C-F#) con respecto a las otras. El último acorde puede ser considerado más perturbador que el anterior, al presentarse un mayor número de disonancias que consonancias (Krenek, 1940, p. 19). Cabe destacar el crescendo presente en la progresión de acordes, ocurriendo una proporcionalidad entre intensidad y tensión en el fragmento de la pieza.

Conclusión

Para concluir, es posible llegar mediante el análisis expuesto a la determinación de la pieza *Gavotte* como evocadora de **tensión e incomodidad** en el oyente, al hacer uso de elementos atonales como las series dodecafónicas y sus organizaciones, texturas presentes en la composición, al igual que la utilización de disonancias y formación de acordes examinados a lo largo del trabajo. Schoenberg explora las nuevas posibilidades expresivas de la atonalidad en un contexto que la criticaba fuertemente, debido a la ruptura radical de las convenciones tonales establecidas, pero a su vez quebrantando el sistema ocasionalmente, al no seguir las reglas del sistema dodecafónico. Esta audaz decisión puede ser justificada con el fin de causar mayor impacto, intensificar la tensión y el contenido emocional de la pieza y, de alguna manera, dejar su propia “marca” en sus composiciones, demostrando su carácter revolucionario y desafiante respecto a la música atonal.

El proceso de investigación me encaminó hacia una comprensión profunda de la atonalidad, cómo ésta es empleada por compositores de manera estratégica y artística a modo de recurso expresivo, y su contribución fundamental al desarrollo de la música en el siglo XX. Durante el trayecto se presentaron limitaciones, tal como la necesidad de pulir mis conocimientos sobre el tema, consultar fuentes secundarias de fiabilidad y la de entregarle un enfoque conciso al trabajo; superado al informarme del sistema atonal, examinando los autores de ciertas fuentes y su trasfondo, y encuadrando la pregunta de investigación a sólo un movimiento de la obra Suite op. 25, evitando la generalización. En el transcurso también surgieron preguntas que permanecieron sin respuesta, a causa de la desviación que podían

ocasionar respecto al enfoque de la investigación. Ejemplo de estas son: ¿Cómo las variaciones de estructura y ritmo en Suite op. 25 provocan tensión en el oyente? y ¿De qué modo Schoenberg utiliza elementos disonantes y consonantes en su obra Verklärte Nacht, Op.4?

Para finalizar, el movimiento “*Gavotte*” de Arnold Schoenberg emerge como un testimonio audaz y capaz de desafiar las convenciones musicales, con el fin del autor para causar incomodidad y tensión en el oyente, equilibrando la experimentación consciente de la atonalidad con la expresividad artística, plasmada en la partitura de su obra.

Bibliografía

- Lanacionar. (2005, 23 diciembre). La aparición de la atonalidad. *LA NACION*.
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/la-aparicion-de-la-atonalida-d-nid767062/>
- Martinez, M. (2021, May 1). *Que son las escalas simétricas y como usarlas en la guitarra*. Clasesdeguitarra com co. Retrieved March 11, 2024, from <https://clasesdeguitarra.com.co/que-son-las-escalas-simetricas/>
- Academia Lab. (2024). Música microtonal. *Enciclopedia*. Revisado el 11 de marzo del 2024. <https://academia-lab.com/enciclopedia/musica-microtonal/>
- Schoenberg, A. (2014). *Style and Idea*. Open Road Media.
- Torres, A. (2020, November 3). *Análisis suite for piano op.25-Arnold Schoenberg (Gavotte)*. YouTube. Retrieved March 11, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=7WJZx00X-ml>
- MARTÍNEZ, Z. (2020, December 16). *¿Cómo hacer una matriz serial? DODECAFONISMO*. YouTube. Retrieved March 11, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=VeAc3oS0wTc>
- Klumpenhouwer, Henry. (1994) "An Instance of Parapraxis in the Gavotte of Schoenberg's Opus 25" , *Journal of Music Theory*, Vol. 38, No. 2 , Duke University Press.
- Bauer, Marion, *Twentieth Century Music*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1947.
- Wellesz, Egon, "The Origins of Schoenberg's Twelve-Tone System," From a lecture delivered in the Whittall Pavilion of the Library of Congress, Jan. 10, 1957. Washington U. S. Govt. Print Off., 1958.
- Krenek, Ernst, *Studies in Counterpoint*, New York, G. Schirmer, Inc.,1940.
- Cornell, P. (2022, February 3). *"Tritono": La historia del acorde prohibido en la Edad Media – Musicland Chile*. Musicland Chile. Retrieved March 11, 2024, from

<https://musicland.cl/musicland-words/tritono-la-historia-del-acorde-prohibido-en-la-ed-ad-media/>

- Mayhew, T. (1962). *An Analysis of Arnold Schoenberg's Suite for Piano, Op. 25* [For the degree of Master of Music, Presented to the Graduate Council of the North Texas State University in Partial Fulfillment of the Requirements].
- *Arnold Schönberg, Suite para piano Op. 25*. (n.d.). entre 88 teclas. Retrieved March 11, 2024, from <https://www.entre88teclas.es/blogs/a-traves-del-repertorio/188-arnold-schonberg-suite-para-piano-op-25>

Apéndice

P-0 (Serie original) R-0 (Serie original en forma retrógrada)

P-6 (Serie transportada) R-6 (Retrogradación de la serie transportada)

I-0 (Inversión de la serie original) RI-0 (Retrogradación de la serie invertida)

I-6 (Serie invertida y transportada) RI-6

Fig. 3:

<https://www.entre88teclas.es/blogs/a-traves-del-repertorio/188-arnold-schonberg-suite-para-piano-op-25>