

<http://arsisthesis.cuaad.udg.mx/>

EISSN (en trámite)

Centro Universitario de Arte,

Arquitectura y Diseño

Universidad de Guadalajara



Vol. 1 (2019)

Artículo / Article

Franz Liszt: *Trübe Wolken* / *Nuages gris*

Mtro. Arturo Cuevas Guillaumin

Universidad Veracruzana

Resumen:

Este ensayo analítico presenta algunas observaciones acerca de diversas relaciones armónicas y contrapuntísticas en la pieza para piano solo *Trübe Wolken* (*Nuages gris*, Searle 199 / Raabe 78⁶⁷) de Franz Liszt, compuesta en Weimar el 24 de Agosto de 1881, pero no publicada por vez primera sino hasta 1927.

⁶⁷ Para cada obra de Liszt, se brindan los números de referencia correspondientes a los catálogos de Humphrey Searle y de Peter Raabe. Por razones simplemente prácticas utilizo en este texto únicamente el título francés de la obra.

Las principales observaciones van orientadas a llamar la atención del lector sobre asociaciones que Liszt da a entender, principalmente mediante la descripción e interpretación de transformaciones interválicas basadas en principios de transposición e inversión. Igualmente, se presentan también relaciones entre algunas de las progresiones armónicas presentes en *Nuages gris* -una de las obras más frecuentemente estudiadas del período tardío del compositor- con las halladas en los compases iniciales del Preludio al 1º Acto de *Tristan und Isolde*, WWV 90 (1856-1859), de Richard Wagner.

Abstract:

This essay analyses diverse harmonic and contrapuntal relationships in Liszt's *Trübe Wolken* (*Nuages gris*), composed in Weimar on 24 August, 1881, but not published until 1927. The principal observations are oriented towards bringing to the reader's attention certain associations in this work, through the description and interpretation of intervallic transformations based on principles of transposition and inversion. It also presents relationships between some of the harmonic progressions in *Nauges gris*—one Liszt's most studied works of his late period— and progressions found in the initial measures of the Prelude of the First Act of *Tristan und Isolde*, WWV 90 (1856-1859) by Richard Wagner.

Algunas aclaraciones preliminares

La naturaleza armónica ciertamente “difícil” y “problemática” de una cantidad considerable de la música del período Romántico tardío surge en gran medida a partir de un cultivo cada vez más ricamente complejo del cromatismo, en todos los niveles posibles de elaboración. Las obras del último periodo de Liszt pertenecen en una gran medida a este repertorio.

Alan Walker y otros estudiosos de Liszt han comentado acerca de las circunstancias personales que bien pudieron haber conducido al compositor a desarrollarse de manera especial por esta vía, señalando también algunas de las características generales de las piezas compuestas por el compositor durante sus años finales⁶⁸.

Técnicamente resultará clara la afinidad de muchas de las observaciones aquí presentadas con algunas de las ideas y puntos de vista expuestos por Allen Forte en su artículo analítico sobre el “estilo experimental” de Liszt⁶⁹. Aunque, en sí mismas, las propiedades presentadas fueron observadas por el autor previamente a la lectura del citado artículo y constituyen un análisis más detallado sobre algunos puntos específicos en *Nuages gris*, también es cierto que el presente trabajo puede considerarse parcialmente como una ampliación a partir de algunas de las valiosas aportaciones de

⁶⁸ Al respecto, pueden consultarse: Alan Walker et al., "Liszt, Franz", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press; así como también Wolfgang Dömling, *Franz Liszt y su tiempo* (Madrid, Alianza Editorial, 1993), en especial, el capítulo XIV “La romanza olvidada”.

⁶⁹ Allen Forte, “Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century”, *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 3, Special Issue: Resolutions I. (Spring, 1987), 209-228.

Forte, por lo que el conocimiento previo de su estudio resulta muy deseable, si bien no absolutamente indispensable.

Sobre la terminología empleada para el análisis: considero que muchos de los problemas asociados a este repertorio pueden ser descritos y tratados de una manera sumamente clara empleando términos propios de la teoría tonal -basados en relaciones que emanan de grados melódicos y armónicos a partir de una tonalidad-, junto con otros de la teoría post-tonal. Específicamente, se dará preferencia a la nomenclatura tonal o post-tonal dependiendo del contexto y del énfasis específico que se desee brindar a tal o cual aspecto a lo largo del ensayo. Siempre que se emplee la notación post-tonal se hará empleando la convención usual de clases de tonos (y no de tonos o notas individuales), con Do como la clase 0.

Para la nomenclatura de los conjuntos de clases de tonos, he decidido adoptar la notación sugerida por John Rahn en *Basic Atonal Theory*⁷⁰, a saber:

a) **Tipos de conjuntos Tn**⁷¹: Los conjuntos de clases de tonos indicados *entre paréntesis* señalan tipos de conjuntos cuyas clases de equivalencia se establecen únicamente mediante relaciones de transposición (Tn), expresados siempre mediante la estructura de su *forma normal*. Estas clases de equivalencia representan un número máximo de 12 conjuntos distintos.

⁷⁰ John Rahn, *Basic Atonal Theory* (New York, Schirmer Books, 1980). Véase especialmente el capítulo 4 “Set Types”, 74-96. La presentación más concreta del modelo de notación propuesta se halla en el Apéndice 2, Tabla I, 139.

⁷¹ A partir de aquí: **Tipos Tn**.

b) **Tipos de conjuntos Tn / TnI**⁷²: Los conjuntos de clases de tonos indicados *entre corchetes* señalan tipos de conjuntos cuyas clases de equivalencia se establecen mediante relaciones de transposición (Tn), de inversión (TnI), o de ambas, expresándose mediante la estructura de su *forma prima*. Estas clases de equivalencia, por otra parte, representan un número máximo de 24 conjuntos distintos.

Todos los conjuntos en ambas categorías son identificados por su(s) nivel(es) de transposición y / o de inversión, siempre con respecto a Do como la clase de tono 0.

Adicionalmente, a partir de esta nomenclatura siempre es posible deducir el nivel de simetría del conjunto, una de las características más importantes para esta propuesta de análisis.

Específicamente para los tipos Tn / TnI, el nivel de simetría de todo conjunto es igual al número de operaciones de identidad del mismo, dentro de las operaciones del sistema. Para la presente propuesta, el sistema se limita a las operaciones de Transposición (Tn) e Inversión (TnI), dentro de un total de 12 clases de tonos. Estas 12 clases de tonos no implican obligatoriamente un sistema de afinación por temperamento igual pero sí, necesariamente, una afinación que tolere razonablemente la equivalencia en la identidad de las notas diatónicamente distintas en un contexto extremadamente cromático (Fa # igual a Sol b, Re # igual a Mi b, etc.).

⁷² A partir de aquí: **Tipos Tn / TnI**.

El nivel de simetría permite, además, conocer el número exacto de conjuntos distintos que forman la clase de equivalencia correspondiente a los tipos de conjuntos T_n / T_nI . Un tanto informalmente, el nivel mínimo de simetría (1, implicando a la operación de identidad universal: T_0) indica que la clase de equivalencia en cuestión se halla formada por 24 conjuntos distintos, esto es, 12 conjuntos distintos relacionados a la forma prima por transposición, mas otros 12 conjuntos distintos relacionados a la forma prima por inversión⁷³. Por ello, siempre que una clase tipo T_n / T_nI tenga un nivel de simetría 1 incluirá dentro de sí a dos clases distintas de tipos T_n , que estarán siempre relacionadas entre sí por inversión, mas nunca por transposición.

Evidentemente, mientras mayor sea el nivel de simetría -ya sea esta por transposición, por inversión o por ambas- de una estructura, más ambigua e indeterminada resulta esta, contando con un menor número total de conjuntos distintos dentro de su clase de equivalencia⁷⁴. Así, uno de los principales fundamentos para este ensayo es la idea de los distintos niveles de simetría (entre los diversos conjuntos) como una herramienta de la mayor precisión para el control y la regulación de relaciones interválicas por parte del compositor, ya sean afines o contrastantes, en el contexto de obras cromáticamente complejas.

Aparte de los niveles de simetría, otros dos tipos de relaciones sumamente importantes para este análisis son:

⁷³ Rahn, *Basic Atonal Theory*, 90-91. El teorema propuesto por Rahn es: “En nuestro sistema, el número de miembros distintos de una clase de equivalencia de conjuntos por T_n / T_nI es igual a 24 dividido entre el grado [nivel] de simetría del conjunto.” Traducción del autor.

⁷⁴ En otras palabras, también puede afirmarse de todo conjunto que mientras más elevado sea su nivel de simetría, mas dependerá del contexto musical exacto para determinar su función y su(s) sentido(s) en una composición.

a) Aquellas determinadas mediante transformaciones por operaciones TnI, y expresables también mediante uno o más índices de inversión⁷⁵. En el caso específico de la organización estructural de *Nuages gris* el índice 7, como veremos, desempeña un papel central para dos de las progresiones armónicas principales.

b) Las relaciones de inclusión entre diversos tipos de conjuntos.

Para la relación de inclusión y algunas de sus implicaciones importantes en la música de Liszt, es pertinente citar ahora a Forte:

Hemos observado ya un ejemplo de ello: [la clase de tricordo] 3-12⁷⁶ está incluida dentro de [la clase de tetracordo] 4-19, y viceversa. En otras palabras, 3-12 es un subconjunto de 4-19, y 4-19 un superconjunto de 3-12.

Algunas de las relaciones de inclusión específicas entre las armonías usadas por Liszt requieren ser brevemente comentadas, dado que representan circunstancias inusuales, en general, dentro de las relaciones de inclusión entre conjuntos de clases de tonos, reflejando el especial sentido de selectividad por parte del compositor. En primer lugar, 3-10 y 3-12 ocupan dominios sumamente distintos con respecto a los conjuntos de cuatro y cinco clases de tonos. Ninguna de las 29 clases posibles de tetracordos contiene [como subconjuntos] tanto al 3-10 como al 3-12 (de otro modo, el compositor ciertamente lo hubiera hallado), y únicamente 2 entre las 38 clases posibles de pentacordos contienen a ambos tricordos: las clases 5-22 y 5-26, como ya se ha notado previamente. De estos pentacordos,

⁷⁵ Rahn, *Basic Atonal Theory*. Véase especialmente el punto 3.23, 49-51. Todos los índices de inversión en el presente ensayo se expresan en base a relaciones con Do como clase de tono 0.

⁷⁶ Todas las clases de conjuntos en la nomenclatura de Forte se hallan siempre catalogadas por clases de equivalencia Tn / TnI.

únicamente el 5-22 contiene tanto al 4-18 como al 4-19. Por lo tanto, la aparición de este pentacordo en algún pasaje de las obras del idioma experimental... posee –en dos sentidos- una resonancia especial. Entre los compositores que a inicios del siglo XX estaban conscientes de esta inusual afinidad entre conjuntos de clases de tonos, Alban Berg viene a la mente. En *Wozzeck*, el pentacordo 5-22 es siempre el símbolo de Marie y Wozzeck reunidos –el emblema primario de Marie es el tetracordo 4-18, mientras que el protagonista está asociado con el tetracordo 4-19, el conjunto que delinea el motivo *Wir arme Leut*, que es el símbolo musical básico de toda la ópera.

Para completar esta información teórica preliminar, podemos observar que el 3-12 cuenta únicamente a dos tetracordos como superconjuntos: 4-19 y 4-24, siendo este último un tetracordo “por tonos enteros”. Ninguna otra clase de tricordo tiene relaciones tan restringidas con respecto a sus tetracordos. Por ejemplo, 3-11, (la “triada mayor o menor”), puede hallarse como subconjunto de nueve clases distintas de tetracordos. Esto significa que el añadido de cualquier nota [distinta a las que forman parte del conjunto] a un 3-12 producirá ya sea un 4-19 o un 4-24, un hecho sencillo pero notable relacionado con la manera en la que el 3-12 realiza la partición del agregado cromático. Específicamente, si se agrega una nota a distancia de un tono de cualquiera de las de un 3-12, el resultado es un 4-24; si se agrega una nota a distancia de medio tono de cualquiera de las de un 3-12, se forma un conjunto 4-19⁷⁷.

Tal como en Forte, el lector hallará en el apéndice una serie de tablas con los tipos T_n / T_nI a los que se hace referencia en el ensayo -representados por sus formas primas-, pero con dos diferencias importantes. La primera es la mayor precisión que se obtiene al disponer a los conjuntos ordenadamente de acuerdo con su nivel de simetría. La segunda es que se incluyen también los tipos T_n –representados por sus formas normales- asociados a los tipos T_n / T_nI , siempre y cuando estos tengan un nivel de simetría 1. Considero especialmente significativos los casos en los que resulta mucho más exacto identificar conjuntos mediante tipos T_n , en particular todos aquellos en los

⁷⁷ Forte, “Liszt's Experimental Idiom”, 217-218. Traducción del autor.

que la mayor precisión de esta clasificación nos permite describir consistentemente una selección específica, musical y estructuralmente, por parte del compositor⁷⁸.

Finalmente, para la realización del análisis se han consultado dos ediciones distintas de *Nuages gris*, mismas que pueden considerarse igualmente válidas para los propósitos de este ensayo, siendo preferible la edición de la *Neue Liszt-Ausgabe*⁷⁹:

a) La primera edición, supervisada por José Vianna da Motta, publicada en *Franz Liszt: Musikalische Werke. Serie II, Band 9* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1927).

b) La edición supervisada por Imre Mező e Imre Sulyok, publicada en la *Neue Liszt-Ausgabe. Serie I, Band 12* (Budapest, Editio Musica / Kassel, Bärenreiter, 1978).

Algunas relaciones en el inicio del Preludio al 1º Acto de *Tristan*

No es este el sitio adecuado para formular mayores comentarios acerca de la enorme, poderosa y muy significativa influencia de Richard Wagner sobre sus coetáneos y sucesores. Baste con recordar la prolongada y fructífera relación personal y musical que

⁷⁸ Dos casos familiares de distinciones muy importantes que, evidentemente, no son indiscriminadamente intercambiables musicalmente: [0, 3, 7] como único representante para los tipos (0, 3, 7) y (0, 4, 7), o bien [0, 2, 5, 8] incluyendo a (0, 2, 5, 8) y a (0, 3, 6, 8). Véanse los comentarios más amplios al respecto, en las conclusiones de este mismo ensayo.

⁷⁹ Nótese, por ejemplo, la ausencia del § para el Si de la mano derecha (asignado erróneamente al Sol) en los dos compases finales de la edición de 1927.

vinculó a Liszt y a Wagner, aclarando que la interpretación siguiente *no* tiene como objeto proponer ni apoyar ninguna jerarquía de preeminencia de un compositor con respecto al otro si no, más bien, llamar la atención sobre un singular vínculo musical entre ambos.

La influencia de *Tristan und Isolde* no puede ser tampoco exagerada, y es difícilmente cuantificable: la *acción* en 3 actos (como la denominó Wagner) ha sido y continúa siendo una de las obras del siglo XIX más ricas en interpretaciones, y es también una de las más estudiadas y analizadas. Las siguientes observaciones corresponden a dos pasajes específicos de la progresión inicial con que comienza el Preludio al 1º Acto, y no deben entenderse aquí como una digresión hacia el análisis más amplio de otros aspectos del Preludio. Específicamente, se trata de algunas de las relaciones inmediatas que se presentan en los cc. 2-3 y 6-7.

El Preludio comienza con el célebre solo de violoncellos, precediendo la aparición inicial del *acorde Tristán*, la primera simultaneidad de la obra. La progresión de los cc. 2-3 y su repetición secuencial en los cc. 6-7 han sido analizados con bastante detalle.

Para fines prácticos, podemos numerar los acordes distintos del 1 al 4, siendo posible interpretar en el mismo el sentido los cuatro acordes de la repetición secuencial (numerados como acordes 5 al 8). A muy grandes rasgos, la interpretación con un sentido tonal que considero más exacta es la siguiente:

1. *Acorde Tristán*: basado en el intervalo de 6ª aumentada (Fa - Re #), acompañado por 4ª y 2ª (o 9ª), aumentadas ambas⁸⁰. Con respecto a la notación específica elegida por Wagner, es posible observar que todos los intervalos aumentados tienen un sentido característico y definitivo en la tonalidad del Preludio, La menor. (El intervalo de 4ª aumentada, Fa – Si, es el único ambivalente, pues habla también del ámbito tonal de Do mayor.)
2. Acorde francés de 6ª aumentada, en el que el La (1º oboe; sexta corchea) puede ser interpretado más consistentemente como una nota de paso, para cubrir el espacio tonal entre Sol # y Si.
3. Acorde de V⁷ de La menor, en el que el La # (1º oboe; primera corchea) resulta a partir de la continuación del movimiento contrapuntístico, como una nota de paso acentuada.
4. Acorde de V⁷ de La menor, completado tras la resolución de La # hacia Si.

Los acordes 5 al 8 presentan una repetición secuencial exacta de la progresión, una 3ª menor ascendente con respecto a los acordes 1 al 4⁸¹; si es posible considerar que los acordes 1 al 4 articulan una semicadencia que habla de La menor, entonces los acordes 5 al 8 la presentan en el ámbito local de Do menor.

[Ejemplo 1]

⁸⁰ Entre los precedentes de este tipo de acorde de 6ª aumentada, puede hallarse uno en el Preludio Op. 28 no. 20 de Chopin, en la 3ª negra de los cc. 5 y 9, donde la 6ª aumentada aparece como un doble bordado de 3ª disminuida en torno al 5º grado de Do menor.

⁸¹ Obsérvese, sin embargo, que el pasaje precedente de los violoncellos (cc. 4-5) no representa una repetición literalmente secuencial del comienzo del Preludio.

Por otra parte, estos mismos acordes han sido examinados desde la perspectiva de la nomenclatura post-tonal, mostrando algunas propiedades muy notables que indudablemente Wagner realizó también en la composición⁸²:

Tabla 1. *Tristan und Isolde*, Preludio al 1º Acto: Correspondencias de los tetracordos en los cc. 2-3 y 6-7.

Compases 2 y 3

1. (0, 2, 5, 8) T₃ = [0, 2, 5, 8] T₃
2. [0, 2, 6, 8] T_{3,9} / T_{5,11} I
3. [0, 2, 6, 8] T_{2,8} / T_{4,10} I
4. (0, 3, 6, 8) T₈ = [0, 2, 5, 8] T₄ I

Compases 6 y 7

5. (0, 2, 5, 8) T₆ = [0, 2, 5, 8] T₆
6. [0, 2, 6, 8] T_{6,0} / T_{8,2} I
7. [0, 2, 6, 8] T_{5,11} / T_{7,1} I.
8. (0, 3, 6, 8) T₁₁ = [0, 2, 5, 8] T₇ I

A partir de lo anterior, es posible discernir una primera serie de relaciones de jerarquía que implican a los distintos niveles de simetría de los conjuntos⁸³: los acordes 1, 4, 5 y 8 pertenecen a una misma clase [0, 2, 5, 8], mientras que los cuatro acordes intermedios de ambos pasajes –2, 3, 6 y 7– pertenecen a la clase [0, 2, 6, 8]. Gracias a ello, el acorde 1 se asocia exclusivamente con el 4 mediante una única relación de inversión, que implica un índice 7; asimismo el acorde 5 se relaciona con el 8 mediante una relación única por índice 1. Por otra parte, la relación entre los acordes 2 y 3 puede realizarse

⁸² Rahn, *Basic Atonal Theory*, 77-79. En el ejemplo 1, Rahn no indica los niveles de transposición ni de inversión de los conjuntos. Otras observaciones afines sobre el Preludio pueden hallarse en Milton Babbitt, *Words about Music* (London, The University of Wisconsin Press, 1987), especialmente en el capítulo 5 “Professional Theorists and Their Influence”. Sin embargo, no he hallado hasta el momento ningún análisis del Preludio que refiera específicamente a las relaciones entre los diversos niveles de simetría e índices de inversión.

⁸³ A partir de aquí, abrevio nivel de simetría como n.s. Véase la tabla 9, en el Apéndice.

mediante cuatro operaciones distintas, a saber: T₅, T₁₁, T₇ I, y T₁ I; los acordes 5 y 6 se relacionan exactamente por las mismas cuatro operaciones.

Sin extender ahora esta observación a implicaciones más allá del c. 7 del Preludio, Wagner articula, local pero muy claramente, una relación excepcional: dada su mayor simetría, la relación entre los dos acordes intermedios de cada pasaje implica simultáneamente los índices de inversión 1 y 7. Mientras que la relación entre los acordes externos es única, el vínculo entre los acordes intermedios es múltiple, y permite consistentemente relacionar a ambos pasajes de la progresión, al hablar exactamente de los dos índices exclusivos entre los acordes externos: uno más de los muchos ejemplos de las técnicas, sutilmente refinadas, con que Wagner desarrolla una profunda multiplicidad de niveles de referencia.

***Nuages gris*: Estructura general**

Por lo menos desde René Leibowitz⁸⁴ se ha comentado la notable y sencilla claridad en la forma general de *Nuages gris*. Un recuento de la articulación principal de la estructura de la pieza, por grupos de compases, puede expresarse de la siguiente manera, a partir de Leibowitz⁸⁵:

⁸⁴ René Leibowitz, “Las profecías de Franz Liszt”, en *La evolución de la música de Bach a Schönberg* (Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1957), 91-96.

⁸⁵ Leibowitz, “Las profecías de Franz Liszt”, 91. Sin compartir la valoración de Leibowitz acerca de las características de la obra que considera “defectos de composición”, la propuesta de la estructura general de la pieza por él expuesta me parece mucho más consistente a la presentada por Forte, “Liszt’s Experimental Idiom”, 225-226. Forte propone una articulación en 4 partes: A (cc. 1-20), B (cc. 21-24), C (cc. 25-32) y D (cc. 33-48).

1ª Parte: compases 1-24, articulados en 3 secciones: cc. 1-8 + 9-20 + 21-24 (8 + 12 + 4 cc).

2ª Parte: compases 25-48, articulados en 3 secciones: cc. 25-32 + 33-44 + 45-48 (de nuevo, 8 + 12 + 4 cc).

A partir de esta propuesta resulta muy fácil distinguir también la correspondencia, sumamente directa, entre ambas partes y las secciones respectivas que las modelan. Los cc. 1-8 establecen básicamente el ámbito tonal de Sol menor, mismo que es confirmado con la primera aparición de Fa #, en el c. 9; los. cc. 25-32 representan básicamente una variación de estos ocho cc. iniciales, y no serán comentados con mayor detalle en el presente análisis. Los pasajes de 4 cc. que finalizan cada una de ambas secciones (cc. 21-24 y 45-48) tienen una función cadencial; igualmente, el primero de ellos tampoco será comentado más ampliamente.

Compases 1-9

La obra inicia con una sucesión melódica (*a*) que es presentada en cuatro ocasiones, en los compases 1-8. Tales compases pueden agruparse como 4 + 4 (2 + 2 + 2 + 2), siendo el distintivo del 2º grupo de 4 cc. (cc. 5-8) el tremolando sobre el Si *b*, en la mano izquierda que, gracias al contexto, queda claramente definido como un 3º grado melódico de Sol menor.

En dicha sucesión *a* pueden destacarse tanto el papel del Do #, previo al Re, como el descenso arpegiado que brinda un cierto reposo sobre la triada de Sol menor. El efecto reunido de la progresión *a* brinda una definición exacta al registro de la triada de Sol menor, como acorde fundamental de I en posición cerrada, estableciendo además al Re ⁵ como 5º grado melódico y tono principal de la voz superior. Además, dos intervalos pueden llamar especialmente la atención: la 4ª aumentada (Sol - Do #) y la 7ª mayor que enmarca los dos saltos ascendentes (4ª justa y 4ª aumentada). Alternativamente, las tres clases de notas iniciales de la sucesión *a* pueden ser también agrupadas como un tricordo [0, 1, 6] T₁, mientras que la sucesión completa lo es como un tetracordo (0, 3, 6, 7) T₇, con (0, 3, 7) T₇ como acorde de I.

[Ejemplo 2: Sucesión melódica *a*]

El primer acorde que se presenta como simultaneidad lo hace en el c. 9; Liszt elige la notación Si b, Fa #, (Si b), Mi b. Leibowitz interpreta el Fa # como una enarmonía de notación de un Sol b real, lo cual brindaría a tal acorde la identidad funcional de una triada de Mi b menor⁸⁶. Sin embargo, a partir de la audición y la observación cuidadosas de este y otros ejemplos (tanto en Liszt, como en Beethoven y Wagner, por ejemplo), me parece que es posible confirmar con bastante seguridad que Liszt suele usar,

⁸⁶ Leibowitz, “Las profecías de Franz Liszt”, 94.

consistentemente y siempre que es práctico, una notación que es ortográficamente óptima desde un punto de vista funcional⁸⁷.

Al acorde incluye por lo tanto -siempre a partir de la función expresada por la notación usada por Liszt- los dos intervalos clave sumamente fuertes de 5ª aumentada / 4ª disminuida (Si b - Fa #), y de 7ª disminuida (Fa # - Mi b). Ambos intervalos son definitivos en la tonalidad de Sol menor. Dado el precedente que brinda la sucesión *a*, me parece muy claro que el acorde de la mano derecha en los cc. 9-10 puede interpretarse como un acorde surgido a partir de dos notas de bordado: Mi b con respecto a Re y Fa # con respecto a Sol; en otras palabras, con la 7ª disminuida como intervalo principal, enmarcando la 5ª justa de la tónica de Sol menor. En la mano derecha, y dentro del marco de la progresión interválica 5ª justa – 7ª disminuida – 5ª justa, es pertinente interpretar el Si b como un retardo de 4ª disminuida que puede resolver a la 3ª menor formando así un acorde incompleto de VII⁷ y propiciando la resolución hacia el acorde de I⁸⁸.

[Ejemplo 3: algunas posibles resoluciones del acorde]

Es en esta serie de asociaciones que puede, probablemente, hallarse una de las ideas musicales más atractivas de la pieza: la clara y muy singular presentación y definición

⁸⁷ Un temprano ejemplo de ello se halla en *Il penseroso*, la 2ª pieza perteneciente a la colección *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie* (Searle 161 / Raabe 10b), en la que Liszt realiza un empleo tonalmente funcional de triadas aumentadas.

⁸⁸ Esta última posibilidad –mostrada como el caso c en el ejemplo 3- tiene una cierta afinidad con la progresión en los cc. 1-2 del Preludio Op. 28 no. 14, de Chopin, basada en el mismo movimiento de bordados en torno a la 5ª del I.

de un ámbito tonal de Sol menor, así como también de la articulación de una dominante perteneciente a ella, misma que nunca resolverá de una manera convencional. Una decisión clave para realizar musicalmente esta idea es el hecho de que el Fa # es conducido descendentemente, en los cc. 12-13.

Compases 9-20

Interpretando así el acorde Si \flat , Fa #, (Si \flat), Mi \flat , del c. 9, la desviación del posible curso ordinario de resolución se aprecia en el enlace entre los cc. 10 y 11: la voz superior realiza un descenso –ya intuido- de Mi \flat hacia Re, simultáneamente al retorno del bajo a Si \flat , tras la primera aparición de La. La figura alternante del bajo (Si \flat – La, con esta segunda nota cumpliendo una función contrapuntística afín a la de un bordado) se mantiene siempre por cada grupo de dos compases entre los cc. 9 y 18, concluyendo en la llegada al c. 19.

La triada aumentada así formada en el c. 11 podría no ser más que un eslabón adicional en la progresión hacia una resolución al I, interpretándose funcionalmente como un III de la tonalidad principal que, en caso de resolver mediante el movimiento de una sola voz, generalmente tendería en la misma medida hacia el I que hacia el V⁸⁹. Sin embargo, Liszt inicia con este acorde una progresión cromática formada por los cuatro posibles conjuntos distintos correspondientes a la clase de la triada aumentada (una de

⁸⁹ Puede llamarse la atención sobre el intervalo especial de 4^a disminuida –cc. 9 y 10- como precedente obvio de este III aumentado. Un caso análogo de 4^a aumentada como intervalo que propicia la aparición de tríadas aumentadas se halla en el inicio de *Il penseroso* (c. 3).

las características más comentadas de esta pieza). El final de tal progresión lo señala justamente la llegada al c. 19, en el que evidentemente se cierra el ciclo posible de este camino al alcanzarse de nuevo el acorde aumentado inicial, tras haber expuesto el total cromático mediante tres transposiciones sucesivas de un semitono descendente⁹⁰. Por su parte, la voz superior, tras el bordado de Mi \flat con respecto al Re \sharp , desciende hasta el Si \flat ⁴. Cada uno de los acordes presentados a partir del c. 9 dura un compás, con la excepción de la triada aumentada que señala la conclusión de la progresión, que dura dos (cc. 19-20).

Puede apreciarse claramente una relación armónica simétrica muy consistente entre dos grupos de cuatro compases (cc. 11-14, y 15-18). He numerado los acordes presentados del 1 al 8. En los cc. 11-14, los dos conjuntos [0, 4, 8] forman los acordes 1 y 4, enmarcando a los dos conjuntos intermedios [0, 1, 4, 8]; por su parte, en los cc. 15-18, los conjuntos 5 y 8 son ambos [0, 2, 4, 8], y enmarcan a otros dos [0, 1, 4, 8].

[Ejemplo 4]

Tabla 2. *Nuages gris*: Correspondencias de los conjuntos en los cc. 11-14.

Compases 11 y 12

Compases 13 y 14

⁹⁰ Al respecto: el empleo de la triada aumentada en *Nuages gris* contrasta grandemente con el -de una manera muy distinta- sumamente graduado uso de la misma en *Il penseroso*. Sin embargo, es muy posible que el primer uso de una progresión así por parte de Liszt se remonte a la introducción al 1º movimiento (*Faust*) de *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* (Searle 108 / Raabe 425), compuesta originalmente entre Agosto y Octubre de 1854. Tal pasaje es comentado brevemente en Forte, “Liszt’s Experimental Idiom”, 217.

1. $[0, 4, 8] T_{2,6,10} / T_{2,6,10} I$

3. $[0, 1, 4, 8] T_9$

2. $(0, 3, 4, 8) T_6 = [0, 1, 4, 8] T_{10} I$

4. $[0, 4, 8] T_{1,5,9} / T_{1,5,9} I$

Tabla 3. *Nuages gris*: Correspondencias de los conjuntos en los cc. 15-18.

Compases 15 y 16

Compases 17 y 18

5. $[0, 2, 4, 8] T_8 / T_0 I$

7. $(0, 3, 4, 8) T_7 = [0, 1, 4, 8] T_{11} I$

6. $[0, 1, 4, 8] T_8$

8. $[0, 2, 4, 8] T_7 / T_{11} I$

La analogía de este pasaje con las relaciones ya comentadas en el comienzo del Preludio al 1º acto de *Tristan* es evidente. Es necesario, sin embargo, señalar al respecto dos diferencias muy significativas:

a) Wagner dispone los acordes 1, 4, 5 y 8 la progresión comentada como estructuras con un n.s. 1 que enmarcan a las de n.s. 4, mientras que Liszt ordena los acordes 1, 4, 5 y 8 en este pasaje como estructuras con un n.s. mayor a 1 (6 para 1 y 4, y 2 para 5 y 8 respectivamente), enmarcando a cuatro acordes $[0, 1, 4, 8]$ con un n.s. 1.

b) Wagner emplea los acordes 2, 3, 6 y 7 como nexos que vinculan a dos índices de inversión -1 y 7-, definidos y confirmados por los acordes con n.s. 1. En *Nuages gris*, en cambio, la progresión completa de los cc. 11-18 habla consistentemente de relaciones en

un índice de inversión 7, como puede apreciarse más claramente en los ejemplo 4 y 5, y en la tabla 4⁹¹.

[Ejemplo 5: Parejas de clases de tonos en el índice 7]

Tabla 4. *Nuages gris*: Correspondencias de los conjuntos en los cc. 11-18, en parejas dispuestas por el índice 7.

- | | |
|-----------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| 1. [0, 4, 8] T _{2, 6, 10} / T _{2, 6, 10} I | 4. [0, 4, 8] T _{1, 5, 9} / T _{1, 5, 9} I |
| 2. (0, 3, 4, 8) T ₆ = [0, 1, 4, 8] T ₁₀ I | 3. [0, 1, 4, 8] T ₉ |
| 5. [0, 2, 4, 8] T ₈ / T ₀ I | 8. [0, 2, 4, 8] T ₇ / T ₁₁ I |
| 6. [0, 1, 4, 8] T ₈ | 7. (0, 3, 4, 8) T ₇ = [0, 1, 4, 8] T ₁₁ I |

Compases 33- 44

Los cc. 33-44 corresponden a los cc. 9-20. Liszt varía el pasaje en dos maneras con respecto a su primera aparición: por una parte, todos y cada uno de los acordes presentados en el pasaje previo aparecen de nuevo con la misma duración de un compás y también en el mismo registro, pero en una figuración en valores de negra, siguiendo tras la articulación del bajo alternante al inicio de cada compás. El bajo carece ahora de la duplicación previa en octavas.

⁹¹ Los únicos acordes en esta progresión que refieren a más de un índice son los [0, 4, 8], que se relacionan mutuamente en los índices 3, 7 y 11. Las relaciones por inversión de todos los acordes restantes se define exclusivamente mediante el índice 7.

Por otra parte, la mano derecha presenta un elemento nuevo, consistente en una línea – con duplicación de 8ª- que asciende cromáticamente abarcando una octava completa de Fa #⁶ hasta Fa #⁷.

De esta manera, todas las relaciones presentadas previamente en los cc. 9-20 se preservan en la figuración de la mano izquierda, pero variadas y notablemente enriquecidas por la nueva línea ascendente. Dada la propiedad de las relaciones de inclusión para la clase [0, 4, 8] con respecto a las clases de tetracordos de quienes forma parte como subconjunto, es fácil advertir que si se reúnen únicamente la línea ascendente con las triadas aumentadas sin tomar en cuenta el bajo, la sucesión resultante será una sucesión formada exclusivamente por estructuras de las clases [0, 4, 8], [0, 1, 4, 8] y [0, 2, 4, 8].

Pero, tomando en cuenta la presencia del bajo, Liszt consigue una variación sutil y que aún se halla consistentemente regida por el índice 7. Los ejemplos y tablas siguientes muestran las correspondencias de los acordes presentes en los cc. 35-42, correspondientes a los cc. 11-18. Ahora los acordes están numerados del 1 al 13, con los números 1 al 6 en los cc. 35-38, y los nos. 7-13 en los cc. 39-42⁹².

[Ejemplo 6]

⁹² He decidido numerar únicamente como 4 (a y b, respectivamente) los dos conjuntos distintos del c. 37, sin pretender considerarlos como iguales o equivalentes, simplemente por la ventaja práctica que trae consigo el hacerlos corresponder en la alineación de los ejemplos y tablas al acorde 3, del c. 36. Una ventaja adicional de esta numeración es la de que permite destacar al acorde 10 de una manera especial.

Tabla 5. *Nuages gris*: Correspondencias de los conjuntos en los cc. 35-38.

Compases 35 y 36

1. $[0, 1, 4, 8] T_6$
2. $[0, 2, 4, 8] T_6 / T_{10} I$
3. $(0, 3, 4, 8) T_6 = [0, 1, 4, 8] T_{10} I$

Compases 37 y 38

- 4a. $[0, 1, 4, 8] T_9$
- 4b. $[0, 1, 2, 4, 8] T_9$
5. $[0, 2, 4, 8] T_9 / T_1 I$
6. $(0, 3, 4, 8) T_9 = [0, 1, 4, 8] T_1 I$

[Ejemplo 7]

Tabla 6. *Nuages gris*: Correspondencias de los conjuntos en los cc. 39-42.

Compases 39 y 40

7. $[0, 2, 4, 8] T_8 / T_0 I$
8. $[0, 2, 4, 5, 8] T_8$
9. $[0, 1, 4, 6, 8] T_8$
10. $[0, 1, 4, 7, 8] T_8 / T_4 I$, ambos con $[0, 1, 4, 8] T_8$ como subconjunto

Compases 41 y 42

11. $(0, 3, 4, 8) T_7 = [0, 1, 4, 8] T_{11} I$
12. $[0, 2, 4, 8] T_7 / T_{11} I$
13. $[0, 1, 4, 6, 8] T_3$, con el conjunto 12 como subconjunto

La tabla 7 (análoga a la tabla 4), muestra los conjuntos en sus emparejamientos correspondientes y algunas precisiones adicionales sobre los subconjuntos, que pueden aclarar la relación exacta mediante el índice 7.

Tabla 7. *Nuages gris*: Correspondencias de los conjuntos en los cc. 35-42, en parejas dispuestas por el índice 7.

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. [0, 1, 4, 8] T ₆ | 6. (0, 3, 4, 8) T ₉ = [0, 1, 4, 8] T ₁ I |
| 2. [0, 2, 4, 8] T ₆ / T ₁₀ I | 5. [0, 2, 4, 8] T ₉ / T ₁ I |
| 3. (0, 3, 4, 8) T ₆ = [0, 1, 4, 8] T ₁₀ I | 4a. [0, 1, 4, 8] T ₉ |
| | 4b. [0, 1, 2, 4, 8] T ₉ , con
[0, 1, 4, 8] T ₉ como subconjunto |
| 7. [0, 2, 4, 8] T ₈ / T ₀ I | 13. [0, 1, 4, 6, 8] T ₃ , con el conjunto 12
como subconjunto |
| 8. [0, 2, 4, 5, 8] T ₈ , con
[0, 2, 4, 8] T ₈ / T ₀ I como subconjunto | 12. [0, 2, 4, 8] T ₇ / T ₁₁ I |
| 9. [0, 1, 4, 6, 8] T ₈ , con
[0, 1, 4, 8] T ₈ como subconjunto | 11. (0, 3, 4, 8) T ₇ = [0, 1, 4, 8] T ₁₁ I |
| 10. [0, 1, 4, 7, 8] T ₈ / T ₄ I, con
[0, 1, 4, 8] T ₈ como subconjunto | 11. (0, 3, 4, 8) T ₇ = [0, 1, 4, 8] T ₁₁ I |

Una de las consecuencias más interesantes que trae consigo la línea cromática ascendente es la de generar acordes de cinco tonos distintos, enriqueciendo notablemente a la progresión, que ahora adquiere además un mayor impulso en su flujo.

De las cinco clases distintas de pentacordos usadas por Liszt en *Nuages gris*, únicamente una *no* incluye como subconjunto al tricordo clase $[0, 4, 8]$ ⁹³.

Entre las 38 clases de pentacordos por equivalencias $T_n / T_n I$, únicamente ocho incluyen como subconjunto a $[0, 4, 8]$; de estas, cuatro aparecen en *Nuages gris*, todas en una manera sumamente precisa. Dado el cuidado extremo mostrado por Liszt en el uso de una selección sumamente limitada de acordes, no es casual que las estructuras de estos cuatro pentacordos compartan una característica interválica especial: todos cuentan en su vector de intervalos con una multiplicidad de 1 para la clase de intervalo 6, además de una multiplicidad de 3 para la clase de intervalo 4. (En comparación, los cuatro pentacordos restantes carecen de la clase de intervalo 6 o -en un caso único que se aproxima a la escala por tonos enteros- lo poseen por duplicado⁹⁴.) Liszt evita cuidadosamente, entre otras cosas, la aparición armónica y simultánea de dos distintos intervalos de la clase 6.

Como parte de esta graduación exacta, tres de los cuatro pentacordos antedichos cuentan con un n.s. 1, apareciendo en la progresión en los cc. 37 (5-13), 39 (5-26), 40 y 42 (5-30; se trata de los acordes 4b, 8, 9 y 13). El único de tales pentacordos que cuenta con un n.s. 2 aparece, muy significativamente, gracias al cambio Re - Mi b en la línea ascendente (c. 40; acorde 10), y puede ser considerado justamente como el *acorde*

⁹³ Se trata del $(0, 3, 4, 6, 7) T_3$, que aparece únicamente en el c. 34, como un enriquecimiento a partir del $(0, 3, 6, 7) T_3$.

⁹⁴ Véase la tabla 13, en el Apéndice.

central en el arco de las parejas de acordes dispuestas simétricamente según el índice 7, en los cc. 39-42⁹⁵.

Ampliando a partir de lo comentado por Forte, es posible observar una propiedad de inclusión muy especial que comparten las tres clases de pentacordos con n.s. 1 (5-13, 5-26 y 5-30): se trata de las únicas clases de pentacordos que incluyen como subconjuntos tanto a un único [0, 1, 4, 8] como a un [0, 2, 4, 8], también único⁹⁶. Es justamente esta claridad, implícita en las relaciones de inclusión de los tipos de pentacordos usados, la que permite a Liszt graduar la progresión armónica con tanta exactitud.

Finalmente, puede llamarse la atención sobre el importante hecho de que la progresión iniciada en el c. 33 queda “abierta” gracias a la ausencia de la triada aumentada final, que podría haber cerrado el ciclo en los cc. 43-44, haciéndolos corresponder a los cc. 19-20. La línea cromática por su parte, simplemente alcanza el Fa # sin mayor apoyo.

Cadencia final

El movimiento melódico cadencial más frecuentemente comentado en *Nuages gris* es, justamente, la progresión de Fa # - Sol que concluye efectivamente con la línea

⁹⁵ Además de ello, evidentemente posee la notable cualidad de ser el *único pentacordo con un n.s. 2 en toda la pieza*.

⁹⁶ En la tabla 13 puede apreciarse que ninguna de las cuatro clases de pentacordos no usados por Liszt incluye como subconjuntos tanto a [0, 1, 4, 8] como a [0, 2, 4, 8]. Las clases 5-21, 5-Z17 y 5-Z37 contienen a dos distintos [0, 1, 4, 8], mientras que la clase 5-33 contiene a dos distintos [0, 2, 4, 8]. Evidentemente, para todos los casos comentados, los tetracordos que forman a estos distintos subconjuntos siempre tienen tres intersecciones entre sí, correspondientes al subconjunto [0, 4, 8].

cromática ascendente iniciada en el c. 33. Tal ascenso es acompañado por la reiteración, en la mano izquierda, de [0, 2, 4, 8] T₇ / T₁₁ I, que ya se había presentado en los cc. 18 y 42, señalando la conclusión de las secciones que preceden a los dos grupos finales de compases cadenciales (cc. 21-24 y 45-48). Además de los comentarios de Forte y otros autores sobre esta cadencia, una cualidad sumamente especial en ella se debe al hecho de que el penúltimo acorde sea, justamente, la única aparición en la obra del acorde (0, 3, 4, 6, 8) T₃, con un n.s. 1. Tal conjunto tiene asimismo un único precedente: se trata del [0, 2, 4, 5, 8] T₈, en la segunda mitad del c. 40, con el cual se relaciona por inversión, también por el índice 7 exclusivamente.

[Ejemplo 8]

Además de la relación de ambos acordes por el índice 7, me parece posible detectar una relación contrapuntística sutil entre ambos enlaces. En el enlace de los cc. 39-40 [0, 2, 4, 5, 8] T₈ precede a [0, 1, 4, 6, 8] T₈ acompañando al ascenso melódico Do # - Re; por otra parte, en la cadencia final (0, 3, 4, 6, 8) T₃ resuelve, por así decirlo, a [0, 2, 4, 8] T₇ / T₁₁ I, junto con Fa # - Sol. Se halla un paralelismo especial en el hecho de que el pentacordo final (c. 46) esté ligado en esta manera con el paso de los cc. 39-40, brindando una cierta afinidad adicional a los pasos de 2ª menor que tan importantes han sido en esta composición⁹⁷.

Conclusiones

⁹⁷ Una relación muy distinta, pero similar, entre las sucesiones Do # - Re y Fa # - Sol puede percibirse en los cc. 27-28.

A partir de las relaciones presentadas es posible establecer algunas conclusiones específicas para *Nuages gris*, con algunas implicaciones más amplias para el análisis de piezas afines en general.

1. La selección de una gama de estructuras sumamente restringida, a partir de criterios de asociación muy exactos.

Incluso una rápida revisión de las tablas en el anexo será suficiente para confirmar la reducida cantidad de estructuras distintas empleadas por Liszt, especialmente si únicamente se toman en cuenta las categorías por clases Tn / TnI.

Dentro de esta idea, también puede considerarse a *Nuages gris* como un muy refinado estudio sobre el uso sistemático de la clase [0, 4, 8], así como de las dos únicas clases Tn / TnI de tetracordos asociados a él⁹⁸. Como parte de esta selección me parece muy claro, a partir de las evidencias en esta composición, que Liszt halló y puso en práctica técnicas para graduar con mucha exactitud los diversos grados de precisión y ambigüedad de las distintas armonías derivadas a partir del [0, 4, 8], por medio de lo que podemos representar como el n.s. de los diversos conjuntos.

⁹⁸ Igualmente y a partir de lo ya comentado, se puede afirmar que también, a partir de las clases de tetracordos [0, 1, 4, 8] y [0, 2, 4, 8], el estudio de la composición se amplía para abarcar a las tres únicas clases de pentacordos que las incluyen a ambas como subconjuntos.

De una u otra manera, Liszt debe haber discernido que las dos únicas estructuras de tetracordos derivados del [0, 4, 8] son consistentemente menos simétricas que aquella y, por ello, menos redundantes y ambiguas que la triada aumentada. Por supuesto, esto es aplicable también a las cuatro estructuras de pentacordos que, estando asociadas a la clase [0, 4, 8], son usadas en *Nuages gris*. Considero muy probable que este hecho haya contribuido también a la selección, ya no únicamente de las distintas estructuras de acordes, si no también a las relaciones específicas de transposición e inversión entre ellos.

Para la selección en *Nuages gris* de conjuntos pertenecientes a la clase [0, 4, 8], así como también para aquellos de las clases $T_n / T_n I$ de tetracordos y pentacordos que lo incluyen como subconjunto, es posible brindar el siguiente resumen, muy general.

Tabla 8. *Nuages gris*: Niveles de transposición e inversión de los conjuntos de la clase [0, 4, 8], así como de las clases de tetracordos y pentacordos que lo cuentan como subconjunto.

$T_n / T_n I$	N. S.	No. de conjuntos empleados, del total de conjuntos distintos posibles	Niveles de transposición e inversión empleados
[0, 4, 8]	6	4 de 4	Todos los posibles
[0, 1, 4, 8]	1	6 de 24	$T_6, T_9, T_8, T_1 I, T_{10} I, T_{11} I$
[0, 2, 4, 8]	2	4 de 12	$T_6 / T_{10} I, T_7 / T_{11} I,$ $T_8 / T_0 I, T_9 / T_1 I$
[0, 1, 2, 4, 8]	1	1 de 24	T_9
[0, 2, 4, 5, 8]	1	2 de 24	$T_8, T_{11} I$
[0, 1, 4, 6, 8]	1	2 de 24	T_3, T_8
[0, 1, 4, 7, 8]	2	1 de 12	$T_8 / T_4 I$

En la tabla 8 puede apreciarse que, aparte de los cuatro conjuntos posibles de la clase [0, 4, 8], Liszt selecciona parejas de conjuntos que, gracias también a su disposición en el orden de aparición en las diversas progresiones, se hallan siempre vinculados por el índice 7 para los acordes de las clases [0, 1, 4, 8], [0, 2, 4, 8] y [0, 2, 4, 5, 8]. De los pentacordos mostrados en la tabla 8, el [0, 1, 4, 7, 8] –ya comentado previamente- es notable por ser el único con un n.s. 2⁹⁹.

2. El uso consistente de relaciones regidas mediante índices de inversión.

Como ya se ha comentado, las progresiones armónicas en los pasajes paralelos que conducen a las secciones cadenciales de las dos partes de la obra (cc. 11-18 y 35-42) pueden interpretarse en base a relaciones regidas por un índice de inversión 7, con todos los acordes individuales ordenados simétricamente en agrupaciones dispuestas según el mismo índice. Estas progresiones no son los únicos pasajes en *Nuages gris* que es posible interpretar en base a relaciones de inversión, pero sí en los que estas son más consistentes y extensas en duración. Por otra parte, otros pasajes de la obra no se hallan vinculados o desarrollados mediante relaciones de inversión, lo cual en ninguna manera disminuye la importancia de tales relaciones.

Me parece sumamente significativa la relación musical que es posible establecer, a partir de esta cualidad, entre los pasajes correspondientes en el Preludio al 1º Acto de *Tristan* y en *Nuages gris*, con las implicaciones señaladas para el control de relaciones

⁹⁹ Véanse las tablas 11 y 12, en el Apéndice.

armónicas, ya sea a partir de un índice único o de varios índices simultáneos. A partir de ello creo que puede también darse a entender la importancia de continuar la investigación sobre este tipo de relaciones, de manera más extensa y sistemática, en el repertorio del período Romántico tardío.

3. La necesidad de precisar más rigurosamente la nomenclatura, de acuerdo con el contexto de la obra.

En vez de representar una inconsistencia, creo que el recurso de reunir simultánea o alternativamente elementos de nomenclatura procedentes de las teorías tonal y post-tonal puede representar una ventaja para la descripción, análisis y síntesis más exactos de relaciones “problemáticas” en obras que planteen problemas como los aquí tratados, siempre y cuando se use con la precisión y sensibilidad adecuadas.

Al respecto, me parece elocuente el ejemplo siguiente: sobre el papel, los conjuntos {Sol, Si b, Re} (presente en los cc. 2, 4, 6, 8, así como sus paralelos a partir del c. 25) y {Fa #, Si b, Mi b} (cc. 9-10 y 33-34) corresponden ambos a la clase [0, 3, 7], respectivamente como T₇ y T₃. Para ambos, además, se presenta la asociación con una nota añadida, a distancia de 2^a menor de uno de sus integrantes: {Sol, Si b, Do #, Re} (cc. 1-8, y paralelos), y {Fa #, La, Si b, Mi b} (cc. 10 y 34); estos dos conjuntos pueden ser igualmente representados como [0, 1, 4, 7] T₂ I y T₁₀ I, y como (0, 3, 6, 7) T₇ y T₃.

Sin embargo, una distinción estructural implícita entre ambos se define a más tardar con la primera aparición de La, en el c. 10, aclarando que el *espacio tonal* entre Fa # y Si b (Fa #, Sol, La, Si b) ni es el mismo, ni es equivalente desde la perspectiva tonal, al que media entre Si b y Re (Si b, Do #, Re), por comentar únicamente un par de intervalos idénticos en tamaño desde el punto de vista post-tonal. Forte asocia de una manera indistinta a estas dos estructuras tonalmente muy diferenciadas, al presentarlos exclusivamente como [0, 1, 4, 7], según los tipos Tn / TnI¹⁰⁰.

Así como no es posible confundir al *acorde Tristán* con un acorde de V⁷ ni sustituir indiscriminadamente uno por el otro, en *Nuages gris* no es posible considerar, ni funcional ni jerárquicamente, equivalentes a los acordes {Sol, Si b, Do #, Re} y {Fa #, La, Si b, Mi b}, con o sin las notas “agregadas” (Do # y La, respectivamente), a pesar de tratarse, desde la perspectiva post-tonal, de estructuras asociadas entre sí por una simple operación de transposición¹⁰¹. En este caso, estos dos acordes se perciben de forma distinta por la peculiar riqueza de matices que *emana de la identidad de cada nota como un grado melódico distinto en una estructura tonal subyacente*, aún dentro de un contexto tan severamente ajustado en medios, por una parte, como densamente cromático por otra.

Ciertamente, esta identidad tonal de grados melódicos y armónicos adquiere un aspecto borroso, turbio y mortecino -hasta llegar a no ser perceptible- gracias a las “nubes”

¹⁰⁰ Forte, “Liszt's Experimental Idiom”, 225-227. Véanse especialmente el ejemplo 13 y los comentarios relacionados.

¹⁰¹ Esto es, de una relación musicalmente más directa y fácilmente perceptible que la relación de inversión mediante la cual se relacionan las estructuras del *acorde Tristán* y del V⁷.

formadas a partir de las progresiones basadas en acordes de la clase [0, 4, 8] y de todos sus derivados, mismas que, sin embargo, también se hallan regidas por un severo y exacto orden jerárquico, muy distinto y prácticamente post-tonal en su sentido de organización.

Estas distinciones no son tan solo perceptibles auditivamente si no que también exigen, a mi juicio, un empleo más diferenciado, responsable y exacto de las herramientas teóricas a nuestra disposición: un uso, en pocas palabras, que procure brindar una precisión no inferior a aquella con la cual el compositor ha dispuesto los diversos elementos en su obra. Si las observaciones e ideas propuestas en este ensayo contribuyen a ello habrán cumplido con uno de sus cometidos y, acaso, también a brindar una cierta claridad sobre algunos de los recursos técnicos con los que Franz Liszt, mediante el austero paisaje y la elevada expresividad de *Nuages gris*, llevó a la realización una parte de su “única ambición”, al “arrojar la lanza lo más lejos posible, hacia el reino infinito del futuro”¹⁰².

¹⁰² Dömling, *Franz Liszt y su tiempo*, 147.

Apéndice: Tablas de clases de conjuntos

Tabla 9. *Tristan und Isolde*, Preludio al 1º Acto: Clases de tetracordos en los cc. 2-3 y 6-7¹⁰³.

Forte	Tn / TnI	Tn	Op. Id.	N. S.	V. Int.
4-27	[0,2,5,8]	(0,2,5,8) / (0,3,6,8)	T ₀	1	< 0,1,2,1,1,1 >
4-25	[0,2,6,8]		T _{0,6} / T _{2,8} I	4	< 0,2,0,2,0,2 >

Tabla 10. *Nuages gris*: Clases de tricordos

Forte	Tn / TnI	Tn	Op. Id.	N. S.	V. Int.
3-3	[0,1,4]	(0,1,4) / (0,3,4)	T ₀	1	< 1,0,1,1,0,0 >
3-5	[0,1,6]	(0,1,6) / (0,5,6)	T ₀	1	< 1,0,0,0,1,1 >
3-11	[0,3,7]	(0,3,7) / (0,4,7)	T ₀	1	< 0,0,1,1,1,0 >
3-10 ¹⁰⁴	[0,3,6]		T ₀ / T ₆ I	2	< 0,0,1,1,1,0 >
3-12	[0,4,8]		T _{0,4,8} / T _{0,4,8} I	6	< 0,0,0,3,0,0 >

Tabla 11. *Nuages gris*: Clases de tetracordos.

Forte	Tn / TnI	Tn	Op. Id.	N. S.	V. Int.
-------	----------	----	---------	-------	---------

¹⁰³ Para esta y las siguientes tablas de tipos de conjuntos, las columnas corresponden, de izquierda a derecha: 1. Número en el catálogo de Forte; 2. Forma prima representante de la clase Tn / TnI; 3. Formas normales representantes de las clases Tn, indicadas únicamente cuando el n.s. del la clase Tn / TnI sea igual a 1; 4. Operaciones de identidad; 5. Nivel de simetría; 6. Vector de intervalos, registrando –como habitualmente– intervalos no ordenados de clases de tono.

¹⁰⁴ No se usa independientemente, sino que como subconjunto de las clases [0, 1, 4, 7], [0, 1, 3, 4, 7], [0, 2, 4, 5, 8] y [0, 1, 4, 7, 8].

4-18	[0,1,4,7]	(0,1,4,7) / (0,3,6,7)	T ₀	1	< 1,0,2,1,1,1 >
4-19	[0,1,4,8]	(0,1,4,8) / (0,3,4,8)	T ₀	1	< 1,0,1,3,1,0 >
4-7 ¹⁰⁵	[0,1,4,5]		T ₀ / T ₅ I	2	< 2,0,1,2,1,0 >
4-24	[0,2,4,8]		T ₀ / T ₄ I	2	< 0,2,0,3,0,1 >

Tabla 12. *Nuages gris*: Clases de pentacordos.

Forte	Tn / TnI	Tn ¹⁰⁶	Op. Id.	N. S.	V. Int.
5-13	[0,1,2,4,8]	(0,2,3,4,8)	T ₀	1	< 2,2,1,3,1,1 >
5-16	[0,1,3,4,7]	(0,3,4,6,7)	T ₀	1	< 2,1,3,2,1,1 >
5-30	[0,1,4,6,8]	(0,2,4,7,8)	T ₀	1	< 1,2,1,3,2,1 >
5-26	[0,2,4,5,8]	(0,3,4,6,8)	T ₀	1	< 1,2,2,3,1,1 >
5-22	[0,1,4,7,8]		T ₀ / T ₈ I	2	< 2,0,2,3,2,1 >

Tabla 13. Las 8 clases de pentacordos que contienen como subconjunto al tricordo clase 3-12.

Forte	Tn / TnI	Tn	Op. Id.	N. S.	V. Int.
Empleados por Liszt en <i>Nuages gris</i>					
5-13	[0,1,2,4,8]	(0,2,3,4,8)	T ₀	1	< 2,2,1,3,1,1 >
5-30	[0,1,4,6,8]	(0,2,4,7,8)	T ₀	1	< 1,2,1,3,2,1 >
5-26	[0,2,4,5,8]	(0,3,4,6,8)	T ₀	1	< 1,2,2,3,1,1 >
5-22	[0,1,4,7,8]		T ₀ / T ₈ I	2	< 2,0,2,3,2,1 >

No empleados por Liszt en *Nuages gris*

¹⁰⁵ De manera independiente se presenta sólo melódicamente.

¹⁰⁶ En las tablas de pentacordos: de las dos formas normales posibles, se indica únicamente aquella que es distinta a la forma prima.

5-21	[0,1,4,5,8]	(0,3,4,7,8)	T ₀	1	< 2,0,2,4,2,0 >
5-Z17	[0,1,3,4,8]		T ₀ / T ₄ I	2	< 2,1,2,3,2,0 >
5-33	[0,2,4,6,8]		T ₀ / T ₈ I	2	< 0,4,0,4,0,2 >
5-Z37	[0,3,4,5,8]		T ₀ / T ₈ I	2	< 2,1,2,3,2,0 >

Bibliografía

Milton Babbitt, *Words about Music* (London, The University of Wisconsin Press, 1987).

Wolfgang Dömling, *Franz Liszt y su tiempo* (Madrid, Alianza Editorial, 1993).

Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven, Yale University Press, 1973).

Allen Forte, "Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century", *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 3, Special Issue: Resolutions I. (Spring, 1987), 209-228.

René Leibowitz, *La evolución de la música de Bach a Schönberg* (Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1957).

John Rahn, *Basic Atonal Theory* (New York, Schirmer Books, 1980).

Alan Walker, Introducción a la reedición de *A Faust Symphony in Three Character Pictures*, por Franz Liszt (Mineola, Dover Publications, 2013), VII-XI.

Alan Walker et al., "Liszt, Franz" *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, consultado los días 17 de Enero, 13 de Febrero y 12 de Abril de 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265>.