

DE LISZT A SCHÖNBERG. CONCENTRACIÓN DE LA FORMA E INTENSIDAD POÉTICA

From Liszt to Schönberg. Concentration of form and poetic intensity

Jean Paul OLIVE

Université Paris 8

BIBLID [(0213-356)15,2013,127-138]

Recibido: 7 de enero de 2013

Aceptado: 24 de mayo de 2013

RESUMEN

Entre los textos escritos por Schönberg se encuentran algunas breves referencias a diferentes compositores. Alguno de esos fragmentos, muy polémicos, están dedicados a Liszt. En este ensayo no tratamos de volver a las polémicas suscitadas por el compositor vienés ni evaluarlas, sino centrarnos en la profunda relación que une a Schönberg con Liszt en varios aspectos entre los que nos ha interesado de forma especial todo lo relativo a la forma musical. Para mostrarlo nos centramos en la *Sonata* de Liszt y la *Sinfonía de cámara* de Schönberg.

Palabras clave: forma musical, Liszt, poética musical, Schönberg.

ABSTRACT

Among the texts written by Schönberg, some short references to different composers can be found. Some of these fragments, the most polemic ones, are dedicated to Liszt. This essay will not attempt to return to the polemics raised by the Viennese composer, nor to evaluate them. Instead we will concentrate on the close relationship joining Schönberg to Liszt in various aspects, particularly with regards to musical form. As a basis for our arguments, we will refer to the *Sonata* by Liszt and the *Chamber Symphony* by Schönberg.

Key words: musical form, Liszt, musical poetry, Schönberg.

1. SCHÖNBERG Y LISZT

En la colección de escritos de Arnold Schönberg *El estilo y la idea* encontramos un pequeño grupo de textos muy breves sobre compositores elegidos con esmero. La mayor parte de ellos se inscriben en la tradición germánica: Bach, Schumann, Brahms, Mahler, y, más próximos al autor, Zemlinsky, Krenek, Berg y Webern. Solo hay tres artículos dedicados a músicos de otras tradiciones: uno es una crítica severa a Stravinsky; el segundo un texto favorable a Gershwin; y el último, un texto más largo titulado «La obra y la persona de Franz Liszt».

Al leerlo es relativamente difícil comprender qué ha podido llevar a Schönberg a escribir un texto así: el tono y el contenido, de admiración indiscutible, no dejan lugar a dudas en cuanto a la idea que el compositor húngaro fue un gran hombre y a la vez un gran artista animado por la fe, una especie de modelo para Schönberg que tenía un elevado concepto de lo que es un creador:

Esta fe, esta fe fanática, caracteriza a Liszt como a cualquier otro gran hombre. Liszt vivía su vida instintiva extrayendo fuerza de las fuentes mismas de su personalidad y poseía así el poder de creer. Creía en sí mismo, creía en Alguien más grande que él mismo, creía en el progreso, en la cultura, en la belleza, en la moral, en la humanidad. Creía en Dios. Y toda esta fe no tenía en él otro origen que el poderoso instinto que empuja a un hombre a elevar a los demás a esas alturas de generosidad que siente en sí mismo¹.

Entre los elementos importantes que Schönberg reconocía en la producción de Liszt figuran la investigación y el establecimiento de una nueva posición artística, de un comportamiento diferente frente a la relación de poesía y música, pero también, en un plano específicamente musical, dos dimensiones que van a representar para Schönberg dos verdaderos problemas esenciales en su propia producción: por una parte la investigación de formas adaptadas a la expresión más precisa posible (lo que Schönberg denominará como la «necesidad interior»), por otra parte la salida del lenguaje tonal de la que ve la prefiguración, con mucho acierto, en algunos temas y en algunas piezas del compositor húngaro: «¿No es Liszt, después de todo, uno de los que comenzaron el combate contra la tonalidad, a la vez por sus temas sin referencia tonal definida y por muchas de las particularidades de su armonía, de la que sus sucesores no han cesado de sacar provecho?»².

Sin embargo hay que constatar que hay algunas ambigüedades de Schönberg en el texto. En muchos momentos aparecen en el texto decepciones, incluso

1. SCHÖNBERG, A., *Le style et l'idée*. Paris, Buchet-Chastel, 1977, p. 344.
2. *Ibid.*, p. 346.

reproches contra el compositor húngaro que no habría sabido, en el fondo, dejar hablar su genio instintivo y habría querido racionalizar demasiado su posición artística. Este reproche, viniendo de Schönberg, que no ha cesado de intentar durante toda su vida teorizar la práctica compositiva, puede parecer sorprendente; se refiere sobre todo a la relación que Liszt mantiene con la poesía, sobre la que Schönberg le reprocha el haber intentado transmitir demasiado directamente el arte verbal en su música, un poco como si, por amor a la poesía, hubiera debido someter su genio musical a esa dimensión y a su carácter discursivo. Schönberg escribe, en efecto que «al querer plasmar sus ideas en la lengua de la música cuando Liszt se equivoca», porque piensa que Liszt tendría que haber dejado hablar al músico sin someter la música a un programa, aunque fuera elevadamente poético. La otra queja, todavía más severa y que parece injusta en más de un sentido, se refiere a las preocupaciones formales. Schönberg ha comprendido bien que las formas tradicionales no pueden ser suficientes para la inspiración del compositor de *Mazepa*: «En ese ámbito también [el de la forma]», constata Schönberg, «Liszt tuvo una visión de profunda penetración, pero se contentó con inspirarse en lugar de dejar actuar a fondo la energía desprendida por esa semilla espiritual»³. De hecho, Schönberg, que tenía una visión muy orgánica de la forma, se enfrenta con seguridad al carácter de las piezas acumulativas en las que se suceden muchos episodios, que él encuentra demasiado artificialmente construidas: «Liszt edificó su forma a partir de elementos antiguos ampliados, combinados, remodelados, desarrollados con un espíritu matemático y mecánico» dice Schönberg, y le reprocha, más adelante, no haber ido hasta el límite de su genial inspiración.

Nuestro propósito no es volver aquí sobre las reflexiones polémicas de Schönberg, ni evaluar si son justas o injustas. Al contrario, lo que el texto de Schönberg muestra es, al menos, una gran afinidad de problemáticas que ligan a ambos compositores a cincuenta años de distancia, y esto lo sabía muy bien el compositor austríaco; esto es lo que motiva, en primer lugar, la ambivalencia que él manifiesta frente a su precursor húngaro. En efecto, lo que hace Schönberg en este texto, ¿no es sino volver sobre el famoso debate entre los formalistas de la corriente «brahmsiana» y los defensores de una música que integre la poesía, del poema sinfónico y de la música programática, es decir, la corriente lisztiana y wagneriana? Se ha afirmado a menudo que Schönberg había conseguido sintetizar las dos tendencias que, en el fondo, no estaban tan alejadas, dos fuerzas que están todavía en el centro de las investigaciones actuales sobre la significación musical. Además, parece que en este texto de

3. *Ibid.*, p. 345.

1911, Schönberg se siente muy ligado, por una parte, a la figura de Liszt pero, por otra, rechaza algunos aspectos suyos que parecen molestarle. Sin embargo, sea cual sea el alcance de su crítica, Schönberg ya había compuesto en esa época *Pélleas et Melisande* y *La nuit transfigurée*, dos obras en las que interactúan con elocuencia una idea poética fuerte, una narratividad intensa y una escritura que obedece a las exigencias de la autonomía formalista. Una tal constelación creadora no concierne por lo demás solo al primer período del compositor; toda su vida Schönberg continuó produciendo, junto a obras llamadas de música pura, piezas con un carácter marcadamente programático y dramático.

2. FORMA EN UN MOVIMIENTO Y TRABAJO TEMÁTICO

Me gustaría aclarar dos aspectos a partir de dos obras importantes en la producción de los dos compositores: en primer lugar la relación muy fuerte que no aparece a primera vista entre Schönberg y Liszt, un poco como una suerte de deuda no reconocida; además, la relación fértil entre la invención creativa y el acto de condensación que constituye la composición de una gran forma en un solo movimiento. Por esa razón se realizará en las páginas siguientes una comparación entre la *Sonata en si menor* acabada en 1853 por Liszt y la *Primera sinfonía de cámara, opus 9*, compuesta cincuenta años más tarde, en 1906, por Schönberg. Las dos obras, a la vez monumentales desde el punto de vista de la forma, de una intensidad dramática extraña y de una textura muy compleja, han sorprendido e incluso desanimado a los receptores desde el comienzo. Clara Schumann, a pesar de que la *Sonata* de Liszt estaba dedicada a Robert Schumann, la rechazaba con palabras tan malignas como reveladoras: «¡No es más que ruido. No hay ni una idea clara, todo está turbio, no se encuentra ni un encadenamiento armónico claro!⁴». En cuanto a la *Sinfonía de cámara opus 9*, levantó un verdadero clamor de protesta y se puede medir la incompreensión del público en este comentario de un crítico de la época:

Más penoso todavía que el *Cuarteto de cuerdas* ha sido la *Sinfonía de cámara* para 15 instrumentos a solo. Piensen: ¡Schönberg y 15 instrumentos a solo! ¡Oh, cuando sean liberados! Cada uno de ellos toca frenéticamente su parte, sin contar con los otros. Schönberg ha evitado deliberadamente las consecuencias

4. C. Schumann, citado en CLÉMENT, Jean-Yves, *Franz Liszt*, Actes Sud, 2011, p. 105.

naturales de las voces individuales llegando juntos a un punto de reposo armónico. Ve esto abiertamente y al romper los oídos como si fuera verdadero contrapunto, se guarda completamente de toda consideración armónica [...]»⁵.

El primer factor que sin duda ha podido provocar una semejante incompreensión es el proceso extremo de concentración que supone una forma en un movimiento porque, en los dos casos, no se trata simplemente de una música simplemente desarrollada con una extensión destacable, sino más bien de una forma compleja que, en cada caso, resulta de un acto intelectual de poderosa síntesis. La *Sonata en si menor* presenta así una triple estructura según que fije su atención sobre tales o cuales elementos: su aspecto general y su carácter narrativo dramático le otorgan, podría decirse, la apariencia de un gran poema instrumental sobre el modelo del poema sinfónico y de las grandes piezas lisztianas; sin embargo, un recorte temático muestra que abraza de hecho los caracteres principales del género sonata en varios movimientos: 1) una exposición con introducción lenta, seguida de un desarrollo, que desempeña la función de primer movimiento (pero sin reexposición); 2) un andante de forma Lied tripartito que constituirá el movimiento lento, 3) un eventual movimiento rápido, *erstz* de *scherzo* cuyo trazo principal sería su carácter fugado, 4) un final, por último, constituido por la última parte con una gran tendencia sintética. Por último, un tercer cuadro formal, lo que explica mejor el título de la obra, es el de un inmenso *Allegro* de sonata que comprende la exposición de los dos primeros temas, un desarrollo muy largo que incluye el paréntesis del andante sostenuto, y una reexposición desarrollada con coda. Por otro lado, es evidente que, fascinado por el modelo lisztiano y comprendiendo los formidables problemas que esta obra pone en juego, Schönberg ha construido su *Sinfonía de cámara* a partir de las mismas ambigüedades fértiles: la forma general comprende las cuatro partes del género –*Allegro* inicial, *scherzo*, movimiento, movimiento lento (*Adagio*) y *Finale*– y Alban Berg tiene razón, en su análisis, al precisar que hay en la estructura dos elementos primordiales: «Schönberg ha insertado un gran desarrollo entre el *scherzo* y la parte lenta de la *Sinfonía de cámara*. Además, la última parte (casi final) no comporta material temático propio, sino que utiliza [...] los elementos de partes precedentes de la sinfonía en una especie de reexposición seguida de una coda»⁶.

Berg concluye acertadamente que se puede relacionar esta forma con un amplio *Allegro* de sonata y considerar el *scherzo* y la parte lenta como dos

5. Citado por WALTER FRISH, «Le chef-d'oeuvre réfractaire, vers une interprétation de la Symphonie de chambre op. 9 de Schönberg », en *Ostinato Rigore*, n.º 17, p. 134.

6. BERG, A., *Ecrits*. Paris, Ch. Bourgeois, p. 151.

inserciones intercaladas entre, por una parte, la exposición y el desarrollo y, por otra, entre el desarrollo y la reexposición. Berg precisa entonces un punto importante al señalar que no hay opción a elegir entre las dos interpretaciones ya que, escribe él,

Schönberg reutiliza de todas formas siempre todos los elementos temáticos precedentes [...]. Obtiene así la forma coherente de un todo estructurado, ciertamente, pero indivisible, tal como lo obtiene por encadenamiento diferente cada vez, pero de la forma más consecuente, de diferentes partes de este único gran movimiento, partes equilibradas en sus relaciones armónicas mutuas⁷. Una reflexión similar se podría aplicar sin duda a la sonata de Liszt.

La segunda fuente de complejidad está directamente ligada a la forma sintética en un movimiento; se podría definir este factor como la tensión específica y contradictoria que consiste, al mismo tiempo, en deber alimentar una cantidad de materiales motivicos y temáticos suficiente para producir el equivalente de los cuatro movimientos musicales, pero con un número de relaciones suficiente para que sean capaces de asegurar una unidad consistente a una pieza coherente de gran amplitud. El ejercicio es peligroso y demanda un virtuosismo de escritura que ha fascinado a más de un músico; es un reto para el compositor pero, por lo que revela el desafío, se trata de un increíble proceso intensificador de la escritura. No se trata aquí de proceder a un análisis temático detallado de las dos obras, pero importa, sin embargo, evocar brevemente esta riqueza. Por lo que se refiere a la *Sonata en si menor*, la mayor parte de los análisis mencionan el material temático siguiente: en primer lugar el célebre motivo descendente de la introducción, después un primer tema estructurado en dos breves periodos –el primero muy animado, el segundo bastante inquietante con su motivo de tresillos y sus corcheas obstinadas–, un segundo tema ascendente, al principio muy majestuoso, a partir de notas largas repetidas, en tres periodos diferentes, y finalmente un tercer tema principal, el del *Andante sostenuto*, caracterizado por su sentimiento de intimidad. Hay acuerdo generalmente en decir que, aparte de esos temas muy reconocibles, hay motivos más cortos interviniendo regularmente en la pieza; estos motivos pueden presentarse bien como si tuvieran un origen autónomo, bien como derivados por fragmentación de células pertenecientes a los temas propiamente dichos. Si volvemos ahora a la *Sinfonía de cámara* y al análisis que Berg había efectuado, se subraya que este último menciona veintitrés unidades diferentes que es posible agrupar como lo hace Claus-Stephen Mahnkopf, en categorías

7. *Ibid.*

diferentes. Un primer grupo comprende lo que se puede calificar sin titubeos como temas porque caracterizan claramente una sección importante; es el caso, por ejemplo, del tema principal de la exposición sostenido por la escala en tonos enteros. Un segundo grupo puede ser definido como un material menos desarrollado, pero característico de la *Sinfonía*; se trata, por ejemplo, del famoso acorde de cuartas superpuestas o del tema en cuartas que le sigue. En fin, un tercer grupo estaría constituido por elementos de menor importancia, transitorios, secundarios, que no desempeñan un papel autónomo, pero que aseguran la mayor parte del tiempo un rol de articulación o de voz secundaria.

Incluso sin ir más allá en el análisis técnico de estas obras, importa sin embargo subrayar dos elementos importantes: el primero, que la riqueza motivico-temática que hemos intentado mostrar se acompaña necesariamente, en un caso como en el otro, de una necesaria jerarquización de los materiales; se puede avanzar incluso que la realización de una forma compleja de gran amplitud exige más que nunca de parte del compositor este trabajo de descomposición/recomposición que debe acompañar la evaluación constante de las interrelaciones entre los elementos. La segunda cosa, es que esos materiales, tanto en Liszt como en Schönberg, tienen como vocación entremezclarse e interactuar: no se presentan como mónadas cerradas y sucesivas sino, en todo caso muy rápidamente en el curso del fragmento, forman tantos elementos porosos a las influencias de los materiales que la interacción activa, dinamiza, «dialectiza» a lo largo de las diversas fases. Tanto como Schönberg, Liszt sentía una gran admiración por Beethoven y los dos compositores han hecho en sus obras una parte bella en el desarrollo que, precisamente, era el momento privilegiado para esa interacción que intensifica el discurso. Además, como Beethoven mismo había experimentado, especialmente en el último movimiento de la *Sonata* op. 110, ambos han pensado sutilmente que se podía también interponer en el seno del desarrollo una fuerza adversa, contradictoria, una fuerza que detenga momentáneamente el trabajo de desarrollo que será retomado más tarde con mayor intensidad.

3. ISOTOPÍAS, CARACTERES, POÉTICA E IDEA MUSICAL

Con el fin de dar cuenta del formidable trabajo de síntesis del que dan prueba las dos obras que nos ocupan, es necesario introducir una tercera dimensión que es la de la narratividad propia a estas piezas atípicas por su longitud y su densidad. Los trabajos de Marta Grabocz, han mostrado así como la *Sonata en si menor* comporta el conjunto de isotopías propias a la

escritura épica de Liszt, isotopías que intervienen en la obra de la manera siguiente:

- al comienzo, la busca macabra y la lucha igualmente macabra que caracterizan la exposición del primer tema;
- una respuesta heroica viene a continuación con la entrada del segundo tema de la exposición, acompañado de momentos pastorales;
- interviene entonces un retorno de la busca y de la lucha macabras, a través de las cuales se introduce la isotopía del duelo y de la interrogación desesperada;
- después vuelve la isotopía pastoral que introduce un episodio marcado por una isotopía religiosa-panteísta, pronto interrumpida por un retorno de la busca y la lucha macabras, elemento primordial de la *Sonata*, esta vez bajo la forma de una sorprendente y magistral secuencia en fugato;
- finalmente, tras un episodio basado en la isotopía pastoral teñida de panteísmo, seguido de un retorno de la secuencia heroica ligada al segundo tema, entre la respuesta de carácter religioso que conducen a una alucinante conclusión que permanece en la ambigüedad entre la isotopía panteísta-religiosa y la isotopía macabra⁸.

Parece difícil establecer un sistema de isotopías tan marcadas por lo que se refiere a la *Sinfonía de cámara opus 9*. Aparece sin embargo claramente que los caracteres diferenciados se suceden y a menudo se interpenetran, caracteres que están claramente ligados a los temas y motivos. Así, desde el comienzo, el carácter de espera ligado al acorde en cuartas se opone a la tensión energética, casi triunfal al desgajarse del trazo ascendente, igualmente en cuartas, que le sigue inmediatamente. El tema principal es de carácter heroico, mientras que el segundo tema del Allegro inicial, claramente lírico, se despliega en una atmósfera endulzada y a la vez más serena. El universo del scherzo contrasta claramente con todo lo que precede: su primer tema pertenece a la esfera de lo burlesco, una cualidad que va a ser muy amplificadas con el segundo, de carácter cuadradamente grotesco con sus figuras ofuscadas y sus timbres chirriantes. En comparación, el adagio desprende, todo él, un sentimiento de nostalgia, despliega una tristeza contenida. La última parte, la reexposición de ese monumental movimiento de sonata, presenta la reiteración de un gran número de temas, tipos y afectos precedentes que parece conllevar en su ronda el carácter de dominante heroica que concluye la *Sinfonía*, zozobrando finalmente en una gran frase dramática.

8. GRABOCZ, M., *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 241.

En el caso de Liszt como en el de Schönberg, la complejidad formal y la riqueza de las relaciones motívicas y temáticas ocupa lugar en el seno de una profusión de tópicos o de caracteres que la duración musical atraviesa con su ondulación de contrastes, de sorpresas, de intensificaciones. En Liszt la relación dialéctica entre los temas, una relación que puede tomar la forma de la complementariedad tanto como la de la evolución o del contraste, es muy amplificadora por el hecho de que ciertos segmentos tomados de los temas son conducidos a cambiar de carácter según los tópicos en los que participan. Por ejemplo, el segundo tema mismo, el Grandioso con una entonación completamente heroica en su aparición, volverá oscurecido y fúnebre algunos centenares de compases más tarde, y después revestirá, todavía más tarde, una coloración pastoral antes de reaparecer triunfante justo antes de la recapitulación conclusiva. Se comprueba hasta qué punto la variación de carácter ocupa un lugar preferente entre el abanico de todas las posibilidades de escritura que explota la *Sonata en si menor*, hasta qué punto representa para Liszt uno de los procesos principales de la narración musical, un proceso en el que vienen a alojarse y a intervenir los otros componentes de la composición. La *Sinfonía de cámara* de Schönberg se caracteriza por el hecho de que los temas de la exposición vuelven, sobre todo en las fases de desarrollo y en la última parte, según una combinatoria compleja que metamorfosea los trazos expresivos. Schönberg sabía lo que le debía a la poética lisztiana, una poética expuesta desde el prefacio a los *Años de peregrinación* cuando Liszt expresa el hecho de que la música tiende a «convertirse [...] en un lenguaje poético más apto tal vez que la poesía misma para expresar todo lo que en nosotros franquea los horizontes acostumbrados [...]»⁹. Un fervor similar por el lenguaje de los sonidos parece animar a Schönberg cuya poética comporta, en su núcleo más íntimo, la categoría de Idea musical, una categoría que no sabríamos considerar como puramente formal o conceptual, pero que está animada por la vertiente expresiva. Al señalar que la poética musical de Schönberg aspira a un compromiso entre los postulados tan a menudo opuestos del formalismo y de la teoría de los afectos, Carl Dahlhaus escribe así, con razón, que la Idea musical debe responder a una doble necesidad: «[...] la exigencia de una expresividad imperiosa en todo instante y una coherencia sin fallas en el evento musical¹⁰». Y nada permite pensar, sobre todo en el análisis de las piezas del período expresionista, que el aspecto constructivista podrá ocupar el primer plano por relación con una morfología gestual y afectiva de las figuras en la

9. F. Liszt, citado en CLÉMENT, J.-Y., *Franz Liszt*. Actes Sud, 2011, p. 97.

10. DAHLHAUS, C., *Schönberg*. Contrechamps, 1997, p. 170.

que el perfil es a veces vago, pero en el que el dinamismo variado constituye indiscutiblemente la textura de la música.

4. SUBJETIVIDAD Y MODERNIDAD

Hemos intentado mostrar hasta aquí que, aunque poco reivindicada y más bien indirecta, existe una relativa filiación objetiva, sin embargo, entre los dos compositores, como testimonian sus preocupaciones, sus poéticas así como los procesos compositivos desplegados. Las dos obras presentadas –la *Sonata* de Liszt y la *Sinfonía de cámara* de Schönberg– cristalizan los principales puntos que aproximan a los dos músicos. Sin embargo, esos elementos no podrían ser mencionados sin que evoquemos una dimensión esencial que podría muy bien estar en el fondo de la motivación principal de Schönberg al escribir sobre su hermano mayor: la de una subjetividad potente y moderna, singular y creadora de formas. La fe en la música, en el hombre e incluso la fe religiosa que caracteriza a los dos compositores: este es uno de los aspectos, ya hemos visto, sobre los que insiste Schönberg. Redactados en 1855, contemporáneos de la *Sonata en sí*, los comentarios de Liszt sobre Berlioz insisten claramente y de manera reveladora sobre ese reconocimiento de un sujeto singular:

Cómo no cubrirse la cabeza y arrancarse la barba al conocer la nueva tendencia en la música de Berlioz, que hace sonar, con la ayuda de los símbolos, la vía propia e individual del hombre en la sinfonía que ha sido absolutamente impersonal hasta ese día. No se contenta con llenar la sinfonía con el quejido del duelo o con la esperanza de todo el mundo, pero se sirve de todos los medios, de todo su poder para darle expresión a los sentimientos y a los sufrimientos de un individuo absolutamente excepcional¹¹.

En cuanto a Schönberg, es suficiente releer los fragmentos de su correspondencia con el pintor Kandinsky para comprender hasta qué punto el lugar del sujeto ocupa una posición central en su concepción del arte:

¡Pero el arte pertenece al inconsciente! ¡Es el sí mismo lo que debemos expresar! ¡Se expresa directamente! No exprimir su gusto, su educación, su inteligencia, lo que se sabe o lo que se sabe hacer. Ninguna de esas cualidades adquiridas sino las cualidades innatas, instintivas¹².

11. GRABOCZ, M., *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*, Kimé, 1995, p. 31.

12. SCHÖNBERG, A., *Schönberg – Kandinsky, correspondance*, Contrechamps, 1984, p. 13.

Algunas frases más allá, en la misma carta, Schönberg insistirá sobre la necesidad de «entenderse a sí mismo, de reconocer sus pulsiones, de comprometer todo su ser».

Esta presencia central de una subjetividad moderna se manifiesta en los dos músicos en multitud de trazos de los que algunos nos parecen particularmente pertinentes para las obras mayores que hemos debatido anteriormente: el primero es sin duda el virtuosismo que anima las dos escrituras y que, lejos de ser una dimensión secundaria o superficial, testimonia más bien la enorme potencialidad creativa de los dos compositores: virtuosismo de la imaginación temática, de la combinatoria de los elementos, de la evolución de la forma, de la técnica instrumental desplegada. El segundo trazo es la consciencia de la insuficiencia del lenguaje tal como ha cristalizado y la necesidad de transgredir este, de no aceptarlo como norma, lo que conducirá a Liszt a las fronteras de la tonalidad y a Schönberg a la salida completa de este sistema y de su sintaxis. El tercer punto, finalmente, sobre el que querríamos insistir aquí porque es tal vez menos visible que los otros, es el gesto soberano con el que los dos compositores pueden tratar el material que han puesto en juego ellos mismos, en una especie de abandono que conduce a la forma a los confines del sentido y del sin-sentido, nos dejan ante los momentos que desbaratan toda semántica unívoca. En la *Sonata en si menor*, es por ejemplo el momento en el que, tras el retorno en menor del segundo tema, hacia el compás 400, el compositor no deja ya presentes más que series de escalas en corcheas desarrolladas en matiz triple piano. Es también de esta forma, y de manera muy impresionante todavía, en la que Liszt decide concluir su *Sonata*, rechazando todo efecto virtuosístico superficial e incluso todo final que obedezca a los esquemas convencionales. En su lugar, la última página nos deja ante los materiales que ya conocemos pero que se encuentran como desnudados, puestos los unos junto a los otros en sus contradicciones, formando un momento de intensa contemplación, una música especulativa cuyos trazos expresivos se ven metamorfoseados. En la *Sinfonía de cámara* de Schönberg, evocaremos esencialmente el pasaje en cuartas que precede el movimiento lento que Adorno, sorprendido por su singularidad, ha comentado así:

Un director de orquesta comparó certeramente el campo de disolución del final del gran desarrollo con un paisaje de glaciares. La *Sinfonía de cámara* se desprende por primera vez de una capa fundamental de la música desde la época del bajo continuo, del *stile rappresentativo*, de la adaptación del lenguaje musical al lenguaje intencional humano. Por primera vez, el calor de Schönberg se convierte en el extremo de un frío cuya expresión es lo inexpresivo.

Posteriormente, Schönberg criticó a quienes piden a la música «calor animal»; su frase de que la música dice algo que solo se puede decir mediante la música bosqueja la idea de un lenguaje que no es igual al lenguaje intencional humano. [...] Una música que se deja impulsar por la expresión pura e intacta se vuelve muy susceptible a todo lo que pudiera afectar a esa pureza, a toda acomodación al oyente o del oyente a ella, a la identificación y la empatía¹³.

Solo una intensa experiencia del lenguaje musical y de sus materiales podía conducir a los compositores a tales momentos que desploman material y estilo, a comportamientos ciertamente avanzados frente a las expectativas de su época. Es probable que Schönberg, que debía haber reconocido esta característica del compositor húngaro, había situado en el centro de su texto sobre Liszt la categoría de la fe, para mostrarnos la dimensión visionaria y utópica que compartía con él más allá de las diferencias.

13. ADORNO, Th. W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Payot, 2003, p. 163.