

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Programa nº 14

Li-Wei *Violonchelo*Lü Jia *Director*

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE **OST**

Abono OST 14

Viernes 30 de abril de 2010 • 20.30 hs

Auditorio de Tenerife

I Parte

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**Le nozze di Figaro, ópera bufa en cuatro actos, KV 492***Obertura***Joseph Haydn (1732-1809)****Concierto para violonchelo y orquesta nº 2 en Re mayor, HOB VIII:2***Allegro moderato**Adagio**Rondo: Allegro*

II Parte

Arnold Schönberg (1874-1951)**Sinfonía de cámara nº 1 en Mi mayor, OP 9B**

Wolfgang Amadeus Mozart

Salzburgo, 27-I-1756-Viena, 5-XII-1791

Obertura de *Le nozze di Figaro*, ópera bufa en cuatro actos, KV 492

Composición: X y XI-1785. Estreno: Viena, 1-V-1786.



A jetreo, carreras, enredos y situaciones hilarantes, disparate bullicioso y alegría burlesca: todo eso anticipa la obertura de *Le nozze di Figaro* [*Las bodas de Figaro*]. La viveza se contagia desde el arranque y ya va a ser imposible desconectar. Hay en Mozart la irrefrenable inclinación hacia un placer que parece fácil y al alcance de la mano, en la que tiene cabida todo lo circundante, y en la cual las realidades más complejas pueden convertirse en la más paródica y grotesca fantasía. Es el caso de esta ópera, ambientada en Sevilla, en el siglo XVIII, cuando las luces ilustradas se empiezan a abrir paso entre las prerrogativas de la nobleza y el oscurantismo del Antiguo Régimen.

En junio de 1781 Mozart había terminado por fin su relación con el Príncipe Arzobispo Hieronymus de Colloredo, en Salzburgo. Liberado de sus compromisos con la corte, se situaba en una nueva condición de músico independiente. Poco después de haber estrenado *Die Entführung aus dem Serail* [*El rapto en el serrallo*] en 1782, el compositor había conocido a Lorenzo da Ponte, recién llegado a Viena. Sus excelentes referencias como libretista hicieron que le propusiera escribir los textos para una nueva ópera italiana, inspirada en la pieza teatral *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* [*Las bodas de Figaro*] de Agustín Caron de Beaumarchais, continuación de *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* [*El barbero de Sevilla*]. Empezó así una brillante y afortunadísima colaboración, que continuaría de manera formidable con *Don Giovanni* y *Così fan tutte*.

La obra de Beaumarchais era ya entonces famosa en Europa. Su marcada crítica política y social desataba todo tipo de discusiones y polémicas, hasta el punto de que estaba prohibida en algunas ciudades importantes. Mozart eligió el tema, consciente de su carácter espinoso —lo cual no quiere decir que tuviese intención de componer una ópera revolucionaria; tampoco aquí distribuyó juicios morales—, y Da Ponte ideó un libreto menos crítico, pero lleno del aura rica de sensualidad y reforzado en las situaciones de intriga y comicidad. Mozart trabajó no más de seis semanas en la partitura, entre octubre y noviembre de 1785, teniendo la ópera su estreno en Viena, el 1 de mayo de 1786.

La ópera se sitúa años después de los hechos narrados en *El barbero*, donde el Conde de Almaviva había conseguido casarse con Rosina, gracias a la astucia del barbero Figaro. Si allí el que triunfa es el Conde, aquí vence el criado. Al servicio de Almaviva y de su esposa Rosina, Figaro está a punto de casarse con Susana, por quien el Conde siente una fuerte atracción. El libreto hace referencia concreta al antiguo derecho —entonces ya abolido— que

permitía al señor feudal tener relación sexual con la sirvienta antes de que contrajera matrimonio. Los dolidos celos de la Condesa y las imprudentes artimañas de Figaro y Susana para esquivar al Conde dan lugar a una serie complicadísima de enredos, que, naturalmente, se resuelven con abundantes matrimonios y reconciliaciones.

Da Ponte y Mozart lograron crear una extraordinaria alegoría de la búsqueda de la felicidad y la viva necesidad de amor, ya sea en forma de deseo sexual, nostalgia de la felicidad perdida o puro afecto familiar. Dentro de un ambiente galante y sensual, que se presta al pincel de Watteau, el juego y el disfraz, la ambigüedad y la sugestión están tras una melodía acariciadora y ligeramente burlona, eco de la actitud infantil del mismo Mozart, siempre solícito en preguntar a sus familiares si “están contentos” en sus cartas. Tal es la ley suprema de este mundo: estar contento o, al menos, intentarlo.

El estreno de *Le nozze di Figaro*, el 1 de mayo de 1786, no llamó la atención; no fue un fracaso pero tampoco un éxito. En Viena el público respondía con cierta apatía a Mozart. Su importancia no llegaba siquiera a causar irritación —en Viena eres alguien si te odian, que diría Hermann Bahr—. La alta sociedad, habituada a reconocerse en la grandeza de los personajes de la ópera se vio de pronto maltratada; pero no llegó a sentir auténtica indignación. Mozart, ex niño prodigio, colmado de honores en su juventud, hacía pocos años todavía ídolo de las salas de concierto, se sintió abandonado. Aunque la apática acogida brindada al *Figaro* no fue el único motivo de su ‘extrañeza’ frente al mundo, sí parece tratarse de una especie de fábula; su argumento reveló un modelo de comportamiento, despertó en él un impulso inconsciente, quizá latente desde hacia tiempo, que lo indujo a no vivir más de acuerdo con esas reglas que le eran impuestas desde afuera.

Después del *Figaro*, la ciudad danubiana habría dejado irse a Wolfgang tan de buen grado como hizo más tarde con Mahler o Schönberg, aunque el *Kulturpatriotismus* ahora lo niegue. Afortunadamente Mozart encontró su patria. Después del estreno vienés entre tibio y frío llegaría en enero de 1787 el formidable éxito obtenido en Praga.

La capacidad mozartiana para el disfraz es fantástica. Componía seguramente tal como se veía, como quería que lo viesen o como imaginaba que los demás lo imaginaban; hizo música contra su apariencia, su modo de presentarse y su actitud, muchas veces contra lo expresado en sus propias cartas y anotaciones, llenas de ocurrencias infantiles, disparates inteligentes y juegos escatológicos. Pocas veces parece el genio dotado de humor, como si la felicidad estuviese enemistada con la genialidad: desde Beethoven a Mahler se extiende un grupo de grandes hombres que, al parecer, nunca rieron. Una seriedad opresiva y elitista hermanaba a Arnold Schönberg con Stefan George. Sin embargo, Mozart reía y mucho. Se consideró parte en el que vivía y sabía que no nos gusta el sufrimiento. Quizá por eso hoy hacemos uso y abuso de su música, predilecta de moribundos, embarazadas o musicoterapeutas. Y es así porque su música, más que ninguna, devuelve la profundidad de la experiencia, porque cada cual la entiende a su manera, sin exégesis de nadie; no necesitamos que nos la expliquen. Según dice la posteridad, todo se sometió a Mozart sin oponer resistencia, de ahí que sus melodías aludan a capas que parecen más profundas. Su éxito: quizá la aparente renuncia a sondearlas.

Joseph Haydn

Rohrau an der Leitha, Baja Austria, 31-III-1732; Viena, 31-V-1809

Concierto para violonchelo y orquesta nº 2 en Re mayor, HOB VIII:2

Composición: 1783.



Casi siempre se recurre al cliché de Haydn como una suerte de figura paterna en la historia de la música, cuyo pensamiento musical fue legado a hijos y nietos, y por encima de todos a Mozart y a Beethoven, quienes explotaron lo que ya en germen estaba en el maestro. Posiblemente fue Joseph Haydn el primer compositor moderno de la historia de la música. Una afirmación que puede entenderse no sólo por su influencia, como decía, sino también por ser el primer autor universalmente aclamado en vida y quien contribuyó de forma decisiva a la gestación de dos géneros instrumentales angulares en la historia de la música: el cuarteto de cuerda y la sinfonía.

Alguna vez se ha comparado su influencia con la ejercida por Immanuel Kant por un hecho significativo: tanto el filósofo como el músico ejercieron de referencias en el aislamiento. El primero en Königsberg y el segundo como Kapellmeister en la corte principesca de los Esterházy, desde 1761 a 1790. Ambos usaron sus respectivos retiros para concentrarse en el ejercicio intelectual, en el desarrollo sistemático de los conceptos y el análisis de formas y las estructuras.

Haydn dejó atrás diez años de trabajo como compositor independiente para entrar en la corte de Anton Príncipe Esterházy de Galantha. Tal y como señala Peter Gülke “no es fácil de comprender que el hombre que en sus composiciones formuló la carta magna de la sala de conciertos burguesa encontrara su mayor satisfacción en el servicio de la aristocracia. Sin embargo, raramente se sintió restringido en sus principios, siendo capaz de mantener la libertad interior para concebir su música con miras al futuro”. Al servicio de un sistema casi feudal Haydn tuvo todos los medios necesarios para trabajar ‘libremente’; la estructura y disciplina firmemente establecida fueron acicate para la inspiración.

Desde un principio el Príncipe Esterházy contaba con una orquesta residente que incluía once intérpretes adicionales del personal militar y las iglesias locales. Aprovechando el entusiasmo de su mecenas, Haydn aumentó el número de la orquesta a veintiocho intérpretes que incluían pares de flautas, oboes, fagotes, trompa y trompetas. Impresionado por la calidad de los músicos de la corte, comenzó a componer conciertos para ellos. Es el caso del concierto de esta noche, compuesto en 1783 para Antonin Kraft, violonchelista principal de la orquesta de Nikolaus Príncipe Esterházy desde 1778 y uno de los mejores profesionales en su instrumento en aquella época. El reconocimiento y valía de Antonin Kraft llevó a algunos a considerarlo no sólo el destinatario del Concierto para violonchelo y orquesta en Re mayor Hob VIIb:2, sino su autor.

Lo cierto es que el problema de la autenticidad de algunas de las muchas obras que compuso Haydn durante los casi treinta años al servicio de los Esterházy ya fue planteado en vida del compositor —más aún tras su muerte—. Ocurrió por ejemplo con el ‘pequeño’ Concierto en Re mayor Hob VIIb:4 que, según Walter Schulz, “tiene el importante mérito de ser genuino, mientras hay buenas razones para dudar de la autenticidad del que se interpreta más a menudo” —el ‘gran’ Concierto en Re mayor, Hob VIIb:2—. La situación hoy es la contraria: con respecto al Hob VIIb:2 está fuera de duda que se corresponde con la mano del compositor, mientras que no está tan claro con el Hob VIIb:4. El asunto de la autoría del Concierto para violonchelo y orquesta número 2 quedó plenamente resuelto en 1953, cuando se descubrió un autógrafo perdido que excluía a Anton Kraft como posible autor tal y como se había establecido tradicionalmente tras la edición de Johann André (c1804).

Unos veinte años separan el origen del Concierto para violonchelo en Re mayor nº 2 de su predecesor, el Concierto en Do mayor, Hob VIIb:1. Durante los primeros años de Haydn con los Esterházy sólo había un violonchelista en la orquesta, y no hay duda de que el Concierto en Do mayor fue escrito para Joseph Franz Weigl. Llama la atención de este primer concierto que ya aparezca en el movimiento lento el dualismo temático propio de la forma sonata —pese a que este concepto fuera acuñado décadas después con el apogeo del Clasicismo vienés—. Más significativo que el término es en sí la dimensión estética que encierra esta dualidad, antagonismo que se comprende dentro de un pensamiento antitético ilustrado de tensión-resolución propio de la época. También desde este primer concierto Haydn destaca por la diferenciación temática hecha en la escritura orquestal. Por primera vez en un concierto con solista Haydn usa dos oboes y dos trompas y produce esa división entre instrumentos de cuerda y viento habitual en sus sinfonías tempranas, a través de la separación ocasional del oboe y el primer violín.

El Concierto para violonchelo y orquesta nº 2 transmite desde su “Allegro moderato” inicial la luminosidad lírica y apacible típicamente haydniana. Pese a lo exigente que la obra resulta para el solista, particularmente en lo que respecta a la posición del pulgar, pasajes en octavas y dobles cuerdas, la atmósfera es plácida y dócil, sólo perturbada por alguna ráfaga de viento que levanta briznas de hierba. También desde el inicio se percibe una perspectiva sinfónica inhabitual en los conciertos de Haydn. Andreas Odenkirchen describe el primer movimiento como “el primer movimiento de apertura de un concierto de Haydn que puede ser descrito sin reservas como un movimiento de concierto en forma sonata”. La apreciación se sostiene, en particular, por el segundo gran pasaje solista, cuyo intenso trabajo motivico y constantes modulaciones generan una sección de desarrollo. La estructura periódica de los motivos centrales y su contención en una estructura definida tónica-dominante proporciona un tema principal y otro secundario en el sentido clásico. Como en el Concierto en Do mayor, el “Adagio” central tiende también hacia el modelo de la forma sonata, mientras para el último movimiento la forma escogida es la del rondó, que sabemos, salvo algunas excepciones, permanecerá como obligatoria hasta bien entrado el siglo XIX.

Sólo se puede especular sobre las posibles razones que llevaron a Haydn a componer sus conciertos para violonchelo y orquesta. Leopold Nowak piensa que el Concierto en Re mayor podría haber sido escrito para la celebración de la boda de Nikolaus Príncipe Esterházy y la Princesa Maria Josepha Hermengildis de Liechtenstein. Aunque esto es cuestionable, lo que sí es cierto es que ambos conciertos están estrechamente ligados a la figura del Príncipe Nikolaus, a quien Haydn trató muy posiblemente de rendir tributo.

E.T.A. Hoffmann escribió una vez que escuchar a Haydn era como dar un paseo por el campo; como el pastor que habla con inocencia y sencillez de verdades más universales de lo que piensa, también las melodías de Haydn, tal y como apunta Charles Rosen, parecen ignorar lo mucho que llegan a decir.

Arnold Schönberg

Viena, 13-IX-1874; Los Ángeles, 13-VII-1951.

Sinfonía de cámara nº 1 en Mi mayor, op 9b

Composición: finalizada en VII-1906. Estreno: Viena, Gran Sala del Musikverein, 8-II-1907.



En un artículo titulado “Wie man einsam wird” Schönberg explicó qué ocurrió para que un día llegase a sentirse verdaderamente solo. Según cuenta, en 1924 algunos quisieron hacer creer que entendían su nueva composición dodecafónica de la misma manera que comprendían las teorías de Einstein. La opinión pública comenzó a olvidar la fuerte oposición que habían dado a la obra atonal —incluso a piezas anteriores como *Verklärte Nacht*, el Primer Cuarteto de cuerdas o la Sinfonía de cámara op 9—. El que había sido visto como un destructor irracional, instintivo y visceral se convertía en el constructor de una música fría, seca, calculadora y falta de expresión. Fue entonces cuando Schönberg, por primera vez, se sintió solo.

Schönberg es el compositor moderno —tal y como él advertía— en el que se apiñan todas las contradicciones: duro y abstracto para unos, demasiado melodioso y emocional para otros, cerebral constructor y romántico, innovador o anticuado; Schönberg era un burgués y un bolchevique. Según los manuales de historia de la música en sus primeras obras su música suena tan caótica y desordenada como los sueños y en las últimas demasiado matemática y cerebral. Pero el compositor no describiría de ninguna de estas maneras ni su periodo atonal, entre 1908 y 1922, ni la posterior composición dodecafónica, de 1923 en adelante.

Más admirado por los músicos profesionales que por el aficionado, más conocido por su teoría que por su práctica musical, Schönberg es una especie de compositor para compositores. Al parecer esa incompreensión es un indicativo de que estás haciendo bien las cosas, pues sucedió con Bach, Beethoven, Wagner y muchos otros cuya genialidad fue reconocida de forma póstuma. Schönberg fue uno de los que se enroscó en su aislamiento, pero sólo como mecanismo de defensa, porque le costó mucho aceptarlo. Y sufrió porque se consideró uno de los elegidos, alguien que tenía un mensaje que le había sido legado y que era necesario transmitir, pese a lo difícil y doloroso de la tarea. También él apeló al “vosotros” beethoveniano. Casi cualquiera podría decir que Schönberg fue un revolucionario, un innovador que cambió el rumbo de la tradición musical tonal; sin embargo, él se veía a sí mismo como un continuador de una tradición musical que había comenzado con Bach. Su música era lógica consecuencia de todo lo que le había antecedido y que el hacía avanzar en una dirección ya trazada.

En el momento de la composición de la Sinfonía de cámara op 9 ya Schönberg había escrito obras importantes. En torno a 1900 sus piezas se entregaron a la variabilidad de lo fluente, al cambio frente a la fijación y la permanencia. En sus tres primeras obras importantes Schönberg escogió autores de la literatura finisecular: Richard Dehmel en *Verklärte Nacht* (1899), Jens Peter Jacobsen en los *Gurrelieder* (1901) y Maurice Maeterlinck en *Pelleas und Melisande* (1903). Son piezas, tal y como afirma Carl E. Shorske “auténticamente pan-eróticas”, oleadas de sonido líquido y flujo rítmico, bajo el sello *Fin-de-Siècle*. La ambigüedad en la orientación y la debilitación de la sensación de centro tonal, el lirismo camerístico y la fluidificación melódica transmiten la misma sensación de amorfismo cósmico que encontramos en los cuadros de Gustav Klimt o en los hombres a la deriva de Arthur Schnitzler.

El concepto del flujo continuo, propio de la estética 1900, establecía una correspondencia difusa e imprecisa entre yo y el mundo. La totalidad se cree posible en estas transiciones, evoluciones y movimientos sin pausa, donde todo discurre y los límites son permeables. “La música se asemeja a un gas —afirmaba Schönberg— [...] que no tiene forma definida, pero que puede expandirse ilimitadamente”¹.

Entre 1907-1908 tuvo lugar en la obra de Schönberg lo que se podría considerar una secesión dentro de la *Sezession*, otro paso más hacia la eliminación de lo accesorio e insustancial y la búsqueda de la esencia expresiva atonal. Con su Sinfonía de cámara op 9 Schönberg avanzó hacia una mayor limpieza estructural y la deconstrucción de la fórmula sinfónica². El aspecto cromático comienza a tener mucha más importancia y la música se mantiene en perpetuo estado de modulación, dentro de un flexible y envolvente tejido contrapuntístico.

Toda la estructura armónica de la partitura está basada en un acorde de seis sonidos escalonados en cuartas ascendentes, tema principal para trompas, introducido desde la exposición y repetido a lo largo de toda la pieza hasta la recapitulación. Estos acordes “melódicos” por cuartas fueron considerados esenciales por el compositor en su posterior evolución atonal. En su *Tratado de armonía* afirmó que el uso de estas

1 SCHÖNBERG, Arnold, *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid, 1992, pág. 144.

2 Aunque la pieza fue concebida en su origen para quince instrumentos, el compositor vienés realizó una doble transcripción para gran orquesta que él mismo estrenó en Los Ángeles en 1935.

Schönberg afirmaba que había verdaderamente poca gente capaz de entender en términos musicales lo que la música tiene que decir —algo curioso en un compositor que dejó un legado formidable de textos, cuadros, correspondencia, etc. para entender eso que su música dice—. Y es verdad que sólo un porcentaje menor de los que acuden a la sala de conciertos entiende lo que la música dice en términos estrictamente sonoros. Se buscan análogos, traducciones, documentación, datos en las notas al programa. Esto es normal, habitual y perfectamente legítimo; y también lo es que a una mayoría no les guste que cuando no encuentran estos análogos o herramientas con las que confrontar sus juicios formados a lo largo de muchos años de acudir ritualmente a los conciertos, no les guste.

Cuando se va a un concierto —o se decide no ir—, en muchas ocasiones no se tiene en el oído la música que se va escuchar sino este conocimiento acumulado, ideas preconcebidas o prejuicios hacia ciertas obras o compositores. El caso de Arnold Schönberg es ciertamente paradigmático. ¿Son hoy sus disonancias lo que se rechaza? Para algunos el problema es el desconocimiento. Pero quienes tienen la posibilidad de promocionar esta música “cultura” en otros contextos y auditorios y ampliar el repertorio canónico establecido no parecen siempre dispuestos a tomarse la tarea en serio. En este país, aficionado en lo cultural desde hace años a celebrar aniversarios de nacimiento, muerte y onomásticas varias, en el 2008 se pasó por alto la conmemoración de los cien años de la “ruptura atonal”. Poca repercusión tuvo; no hubo suplementos culturales —como los ha habido hace no mucho con Haydn— que se detuviesen a explicar qué sucedió entonces.

Otros desprecian al compositor como un último romántico, no lo suficientemente moderno. Para la mayoría, en cambio, sigue siendo demasiado avanzado, dentro de una clara aversión hacia lo que requiere algún esfuerzo o cierta exigencia más allá del placer. Por la misma razón que se prefiere la belleza de unos nenúfares de Monet al desgarrar de un autorretrato de Egon Schiele, el oído sigue prefiriendo las *Gymnopédies* como sintonía del móvil a *Erwartung*. Se sigue buscando la belleza en el arte, sobre todo en la música, mucho más sujeta que las otras a la idea del placer y la estética de lo bello.

Y todo esto es normal. Lo que me sigue sorprendiendo es cómo se sigue analizando el fenómeno de la música contemporánea —y aquí Schönberg es sólo una metáfora de la ruptura público-creación musical— partiendo del hecho —al parecer triste— de su escasa aceptación y, a continuación, se pasa a buscar fórmulas o estrategias que permitan salvarla de su aislamiento. Los que salen en defensa de la música contemporánea suelen conocerla y apreciarla —y eso está bien—, pero no entiendo cómo se rasgan las vestiduras cuando oyen a alguien decir que “eso no es música” —algo que también dicen ante los cuadros de Miró o Picasso, en este caso acompañado de “lo podría haber pintado mi hijo”—. No se asombran los críticos de cine porque *Antricristo* de Lars von Trier sea un producto minoritario y se conozca infinitamente menos que *El Señor de los anillos*; ni los *gourmet* porque la gente prefiera mayoritariamente la comida china a la japonesa —y no digo que ningún elemento de la comparación sea mejor que el otro—. No pasa nada si con ella no se llena la sala de concierto. Y no porque sea un producto elitista que reclama para sí el coto cerrado de los iniciados —reproche hecho habitualmente a esta música; y si no que se lo digan al pobre Schönberg, que confesó sólo desear que sus melodías se tarareasen como las de Chaikovski— sino porque es cuestión de paladar, y no a todos nos gusta lo mismo.

armonías habituales en el medio impresionista por el aporte expresivo y colorista de su sonoridad, ya en esta obra respondía a necesidades de tipo estructural. En palabras del autor:

Yo también he escrito acordes de cuartas, como probablemente otros compositores, sin haber escuchado música de Debussy. Quizá incluso antes que él, pero desde luego coetáneamente. Por cuanto sé, lo empleé por primera vez en mi poema sinfónico *Pelleas und Melisande*. Aquí ocurren totalmente aislados una sola vez como expresión de una atmósfera cuyas características me llevaron a encontrar, contra su propio deseo, un nuevo medio expresivo. Contra mi deseo, pues todavía recuerdo que titubeé antes de escribir esta armonía. Pero no pude evitarlo, dada la claridad con que se me imponía. Sólo bastante tiempo después volví a emplear los acordes por cuartas en mi Sinfonía de cámara, sin acordarme de que lo había usado antes y sin haber entrado en contacto, en ese interregno, con la música de Debussy o de Dukas. Las cuartas aquí, respondiendo a unas necesidades expresivas completamente distintas (un júbilo impetuoso) constituyen un compacto tema de la trompa: [...] y se expanden arquitectónicamente sobre toda la obra dando un cuño especial a todo el proceso de la composición. Por eso no se presentan en este caso meramente como melodía o como puro efecto armónico impresionista, sino que su peculiaridad impregna toda la construcción armónica, constituyendo acordes como todos los demás. Perdóneseme que me ocupe con tanto detenimiento de mi obra. Pero tengo que hacerlo, pues no sé si algún otro compositor ha empleado antes que yo tales acordes en este sentido, es decir, con sentido armónico.³

La unidireccionalidad del progreso reconoce una deuda con lo recibido, pero también la obligación de seguir por ese camino ya trazado. El que actúa conforme a leyes superiores lo hace según fuerzas que siguen el dictado del conocimiento revelado:

3 Schönberg, Arnold, *Tratado de armonía*, págs. 479-480.

Cuando hube terminado mi primera *Kammersymphonie*, op 9, dije a mis amigos: “Ya he fijado mi estilo. Ahora ya sé cómo tengo que componer”. Pero mi obra siguiente mostró una gran discrepancia con aquel estilo; era un primer paso hacia mi estilo actual. El destino me forzó hacia esta dirección: yo no estaba destinado a continuar los caminos de la *Noche transfigurada*, ni de *Gurrelieder*, ni tampoco de *Pelleas und Melisande*. El Jefe Supremo me tenía ordenada una ruta más radical⁴.

El nuevo contenido expresivo atonal requería renovación, evolución, desarrollo, avance. “El mundo necesitaba un Schönberg y me tocó a mí”, dijo el profeta. Lo que vino después ya es historia, guste o no.

© Nuria González

4 SCHÖNBERG, Arnold, “On revient toujours” en *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, 1963, pág. 270.

Editado por:

Cabildo de Tenerife • Patronato Insular de Música • TEA Tenerife Espacio de las Artes • Avda. de San Sebastián, 8. 3ª Planta • 38003 Santa Cruz de Tenerife • España

Teléfono: 922 849 080 • Fax: 922 239 617 • E-mail: info@ost.es • Internet: www.ost.es

Coordinación editorial: Miguel Ángel Aguilar Rancel • Ayudante coordinación editorial: Marisa Gordo Casamayor • Diseño Gráfico: Zubiria Tolosa