

Programa OSG 24, 25 de enero, 2014

OCTAVIO VÁZQUEZ (1972)
Memento (1998)

RICHARD WAGNER (1813-1883)
Wesendonck Lieder (1857)

SERGUÉI PROKÓFIEV (1896-1953)
Sinfonía nº 7 en do sostenido menor, op. 131 (1952)

Los humanos lanzamos en 1997 una nave no tripulada, *Cassini*, hacia Saturno y sus lunas. Últimamente nos ha enviado fotos prodigiosas del planeta de los anillos dejando en evidencia que, de esta excursión nuestra alrededor del sol, él es el guapo del grupo... ¿Qué queda del viejo Saturno, amigo de melancólicos?

Según la antigua alquimia astrológica, el signo de Saturno dominaba el temperamento melancólico [uno de los 4 humores: *melancholia*, la bilis negra o mal de Saturno]; el signo bajo el que Susan Sontag vio a Walter Benjamin -y quizás a ella misma-, el signo de muchos escritores como el alemán W. G. Sebald. Las tres piezas que esta noche ofrece la OSG es posible que crecieran a la sombra de ese influjo o se ramifiquen en él: el *memento mori* de un joven, la *melancholia* del amor imposible y la infancia entrevista al final de una vida.

Saturno sigue girando bellísimo a mil quinientos millones de kilómetros de nuestras melancolías.

OCTAVIO VÁZQUEZ (1972)
Memento (1998)

Hace unos años, en una entrevista mano a mano con el compostelano Octavio Vázquez en la revista mundoclasico.com, la pianista y gaitera Cristina Pato hablaba de los «momentos ruso-shostakovianos» característicos de la música de Vázquez. Y ese momento ruso es justamente la verja de entrada de este «Memento» y quizá el color que tiñe toda la obra: contrastada como un Caravaggio cuya personalidad se define por la sombra mientras la luz sólo destella en pequeñas dosis.

Dos años antes de la película homónima «Memento» [2000, basada en una enfermedad de amnesia a corto plazo] y cuando el compositor era un joven de 26, «Memento» obtuvo el premio Andrés Gaos de composición. Salvo en ciertos tintes afines de tiniebla y opresión, esta elegía de unos 15 minutos nada tiene que ver con aquella película, y sí con ese *adagio* heredado de una costumbre romana algo macabra, el *memento mori*: recordatorio de que somos unos pobres bichos mortales, sobre todo ahí donde más duele: en los momentos de triunfo [los generales desfilando en Roma bajo salvas de aplausos llevaban detrás un esclavo con el sonsonete «recuerda que eres mortal», por si.. sobredosis de soberbia].

Aunque «Memento» se asemeja más a un poema sinfónico que a una obra programática, podemos imaginar la voz de ultratumba de ese esclavo encarnada en la línea de contrabajos que abre la pieza y a la que se va sumando el resto de la cuerda: una integración de voces espectrales que dibujan el desasosiego, cada poco subrayado por la fluida expresividad de los violonchelos.

Tras los 5 primeros minutos de fugacidad de la vida, Vázquez introduce un tema también afín a la muerte: un tempo de vals grotesco. Nos lo baila un oboe, luego imitado por los *piccoli*, en una mueca tan distendida como poco tranquilizadora.

Con aire indolente, el fagot retoma el primer tema apoyado en el tenebrismo de los bajos. Se superponen texturas tímbricas: entran trompetas, el *tempo* se vuelve *allegro* pero no alegre, más bien da brochazos de vértigo y mareo, de contundencia y claroscuro: como un cuadro de un *caravagista*, Hendrick ter Brugghen, pista que el propio Octavio me señaló.

En un lienzo de este maestro neerlandés, una joven apoyada sobre un libro con una vela ante su cara contempla una calavera. Esta vieja *vanitas* barroca de los saberes humanos no nos agobia por mortecina, resulta hasta cálida, gracias a una luz a un volumen espléndido, multiplicada desde la penumbra.

Su título: «Melancholia».

Aunque buena parte de las secuencias finales de esta partitura no parecen sólo melancólicas -también exaltadas, casi coléricas- tras unos violines crispados como psicofonías «Memento» se disuelve semejante a un olvido, «como lágrimas en la lluvia». Con una melancolía infinita, sin violencia.

Octavio Vázquez era bastante joven cuando se enajuló en un pentagrama cargado de *terribilità*, quizás un gesto finisecular que recoge el testigo de un siglo artísticamente cicatrizando guerras, sistemas opresivos y modos de manipular la a veces algo utópica «libertad del artista». En cualquier caso, sus influencias, como él mismo declaró, proceden de los sinfonistas expertos forenses en turbulencias [Shostakovich, Mahler] y en general, de los clásicos.

Desde casi la adolescencia, Vázquez reside en Nueva York junto a otros artistas de origen gallego, entre ellos la propia Pato. Allí su música ha evolucionado con la bifocalidad del emigrante: sin perder de vista su otro lugar del globo. Los títulos revelan sus intereses: el «Trío Guernica», las «Galician Folk Dances» [2006], la «Sonata para viola y piano» [que obtuvo el premio Prokofiev en 2002], «Styx» [la laguna de paso de los muertos] o «Lethe» [1999], el mítico río del olvido.

Memento es «recuerda» en su acepción morbosa. Como decía el escritor neoyorquino Joe Brainard en su serie de recuerdos [«I remember», 1970]: «Me acuerdo de esas veces en que no sabes si estás muy feliz o muy triste». La música de Vázquez, nítida y oscura, por poco feliz en su tristeza, con devaneos atonales en la tonalidad, nos

muestra un contrapunto estilístico que lo hermana con el cuadro de ter Brugghe: un humano aún joven sosteniéndole la mirada a la muerte.

RICHARD WAGNER (1813-1883)

Wesendonck Lieder (1857)

Cada vez que hablamos de Mathilde Wesendonck y Richard Wagner acabamos en la misma alcoba argumental: la poeta menor casada con un financiero que se inmiscuye en las partituras y sábanas del genio en esa idílica Villa Wesendonck, casi un escenario para película de Éric Rohmer.

Mathilde ha sido relegada por la historia al papel de musa, dama elegante, sí, pero mujer sin talento en brazos de un hombre de talento furibundo. Inspiradora de Isolda, pero no Isolda. Inspiradora del genio, pero no genio. Como cabría esperar, el genio es Wagner. Wagner el audaz. Wagner el cabezón y engreído. Wagner, el macho alfa de la composición del s. XIX. Wagner, cuya vida era una montaña rusa y tan pronto lo aclamaban en los teatros como lo acuciaban las deudas, de las que salía huyendo por Europa.

En una de esas huidas hacia adelante, Otto Wesendonck, esposo de Mathilde y comerciante de sedas, había ofrecido a Wagner y a su mujer, Minna, una «cabañita» [el «Asyl»] dentro de su extensa propiedad, en Zurich. Y todo iba precisamente como una seda, con Wagner componiendo su Sigfrido, los Wesendonck felices en su mansión, los jardineros en el jardín y las plantas en el invernadero. Pero bastó una pequeña chispa de deseo entre Mathilde y Wagner para que Sigfrido se transmutase en Tristán, Mathilde en esposa melancólica fantaseando con otro, los jardineros en trotaconventos con cartas entre mansión y «Asyl» y las plantas del invernadero en metáforas dentro de un poema. Uno de los 5 que integran esta serie, escritos todos por la señora Wesendonck.

Los poemas llevan elocuentes títulos: «El ángel», «¡Detente!», «En el invernadero», «Tormentos» y «Sueños». En su música, originalmente para voz femenina y piano y estrenada así en 1858, se injertan células de «Tristán e Isolda», la gran ópera a la que por entonces Wagner -dejando a Sigfrido un poco perplejo y de lado- se tiró de cabeza como un joven recién enamorado. Pero también es interesante aplicar la lupa sobre estas letras, efervescentes de deseo contenido.

A ver, entendámoslo: dos homo sapiens se encuentran, se enamoran y si el amor resulta imposible por las circunstancias que sean [matrimonios, diferencias de edad...] ¿cómo lo resuelven? ¿Cómo se sacian de alguna manera? Con un proyecto artístico conjunto. Yo la letra y tú la música. *Avante* la pasión!

Mathilde no se limitó a ejercer de simple musa de Wagner: prefiguraba a una artista en potencia, quizás no muy tomada en serio ni por ella misma, ni prolífica ni revolucionaria en las letras alemanas, si bien con una sensibilidad diáfana que supo estar a la altura de la del compositor. A las claras, una romántica. Por la misma época en la que Mathilde se identifica con las plantas de su invernadero, Rosalía de Castro se despide de sus «figueiriñas que plantei».

El primero de los *lied* o poemas es «El ángel», con algo de «Lohengrin» y del acto I de «La Valkyria». Toda una declaración [«un ángel ha venido a mí», más claro, agua]. La primera y última estrofas, en Sol mayor, remiten a estancias angélicas, en contraste con el Sol menor de los corazones humanos en las estrofas centrales, más terrestres:

Der Engel

In der Kindheit frühen Tagen
Hört ich oft von Engeln sagen,
Die des Himmels hehre Wonne
Tauschen mit der Erdensonne,

Daß, wo bang ein Herz in Sorgen
Schmachtet vor der Welt verborgen,
Daß, wo still es will verbluten,
Und vergehn in Tränenfluten,

Daß, wo brünstig sein Gebet
Einzig um Erlösung fleht,
Da der Engel niederschwebt,
Und es sanft gen Himmel hebt.

Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
Und auf leuchtendem Gefieder
Führt er, ferne jedem Schmerz,
Meinen Geist nun himmelwärts!

El ángel

En los primeros días de mi infancia
a menudo oía hablar de ángeles
que cambiarían la felicidad del Cielo
por un poco de sol en la Tierra.

Así, cuando un corazón desesperado
esconde su pesar al mundo,
se desangra en silencio
y se deshace en lágrimas,

cuando reza con fervor
para librarse de su desgracia,
entonces, el ángel desciende hasta él
para alzarlo con dulzura al Cielo.

Sí, también un ángel ha venido a mí,
y sobre sus alas resplandecientes
alza mi espíritu lejos de toda pena,
directo hacia lo celestial.

El motivo de la rueca girando, bien la de hilar [«Gretchen am Spinnrade», de Schubert; «Lo fiolaire», de Canteloube] bien la rueda de la vida, sirve para que el compositor juegue con el *tempo ostinato* e implacable; en este 2º lied sólo se alcanza el estatismo musical a partir de la frase del éxtasis [«Cuando los ojos beben gozo de otros ojos»]. Una súplica al Tiempo. Y el viejo dios del Tiempo era también Saturno [Cronos].

Stehe still!

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit;
Leuchtende Sphären im weiten All,
Die ihr umringt der Weltenball;
Urewige Schöpfung, halte doch ein,
Genug des Werdens, laß mich sein!

Halte an dich, zeugene Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den Atem, stillt den Drang,

Schweigt nur eine Sekunde lang!
Schwellende Pulse, fesselt den
Schlag;
Ende, des Wollens ew'ger Tag!

Daß in selig süßem Vergessen
Ich mög' alle Wonne ermessen!

Wenn Auge in Auge wonnig trinken,
Sehe ganz in Seile versinken;
Wesen in Wesen sich wiederfindet,
Und alles Hoffens Ende sich kündet,

Die Lippe verstummt in staundendem
Schweigen,
Keinen Wunsch mehr will das Innre
zeugen:
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

¡Detente!

Oh, Rueda del Tiempo que giras y
giras,
tú, medida de Eternidad,
esferas centelleantes del vasto
Firmamento
que rodea nuestra esfera terrestre:
creación original ¡detente!
Basta de devenir perpetuo ¡dejadme
ser!

¡Detente, fuerza creadora!
Pensamiento primigenio en creación
constante
¡Detente, aliento! ¡Enmudeced, deseos!

Concededme un segundo de silencio.
¡Pulso enloquecido, calma tus latidos!
¡Día eterno de la voluntad, ponte fin!

Para que así, en un bendito y dulce
olvido,
pueda medir toda mi alegría.

Cuando los ojos beben gozo de otros
ojos,
cuando el alma se anega en otra alma,
cuando el ser se encuentra en otro ser
y la meta de toda esperanza está cerca

enmudecen los labios, en el silencio
asombrados
y ya no hay anhelo en nuestro corazón
secreto.
El hombre reconoce el sello de la
Eternidad
y resuelve tu enigma, Naturaleza
divina.

La sangre se nos espesa de savia al escuchar «En el invernadero», sin duda una de las joyas del ciclo. Melancolía schopenhaueriana en crudo para que el amante Wagner descifre musicalmente cada una de las intensidades, desesperos, matices de la amante Mathilde. Sí, claro que Wagner es un genio y loco además por la letrista de sus *lieder*. Algo no muy corriente.

O quién sabe, hasta es posible que utilice ese amor idealizado como resorte del ingenio.

Poco importa. Lo grandioso es cómo crece este *lied* a partir de esos acordes germinales, cómo se ramifica y da sombra, casi luz por un instante, y se va marchitando tras el verso «no es este nuestro hogar!» [en el subtexto interpretamos: «yo pertenezco a otro, no a mi marido!»]. Es orgánico y vivo. Un amor de invernadero. Estremecedor para quienes conocéis este romance criptográfico y lo escucháis 156 años después.

En el Preludio del Acto III de «Tristán e Isolda», Wagner retoma el motivo de «En el invernadero». Amores imposibles hincando su raíz.

[Y en 2011, el director Lars von Trier utiliza el Preludio de «Tristán e Isolda» para una película sobre la depresión, con una boda y un planeta colisionando contra la Tierra. Su título: «Melancholia».]

Im Treibhaus

Hochgewölbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
Saget mir, warum ihr klagt?

Schweigend neiget ihr die Zweige,
Malet Zeichen in die Luft,
Und der Leiden stummer Zeuge
Steiget aufwärts, süßer Duft.

Weit in sehndem Verlangen
Breitet ihr die Arme aus
Und umschlinget wahnbefangen
Öder Leere nicht'gen Graus.

Wohl ich weiß es, arme Pflanze:
Ein Geschicke teilen wir,
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,
Unsre Heimat is nicht hier!

Und wie froh die Sonne scheidet
Von des Tages leerem Schein,
Hullet der, der wahrhaft leidet,
Sich in Schweigens Dunkel ein.

Stille wird's ein säuselnd Weben
Fullet bang den dunklen Raum:
Schwere Tropfen seh' ich schweben
An der Blätter grunem Saum.

Coronas de follaje en altas arcadas,
doseles de esmeralda,
vosotras, hijas de lejanas tierras,
decidme ¿por qué os lamentáis?

Inclináis en silencio vuestras ramas,
dibujáis signos en el aire
y, como testigo mudo de vuestras
penas,
exhaláis un dulce perfume.

Grandes, en vuestro ardiente deseo,
abrís los brazos
para estrechar en vano
el horror espantoso del vacío.

Ya lo sé, pobres plantas,
compartimos el mismo destino.
Aunque nos rodee una luz radiante
no es este nuestro hogar!

Al igual que el sol gozoso, que
abandona
el vacío esplendor del día,
aquel que en verdad sufre
se envuelve en el manto oscuro del
silencio.

Crece la calma. Un susurro ansioso
llena la estancia en penumbras.
Veo las pesadas gotas temblar
en las verdes orlas de las hojas.

En el invernadero

«Tormentos» es una pieza paradójica: pese al título, su atmósfera resuena triunfal [como el héroe con quien se compara el sol naciente] y Wagner tiene cuidadosamente en cuenta la estrofa de cierre: un canto de gratitud a la Naturaleza - o a la Providencia- por haber atormentado a base de bien a quien espera que de la pena broten nuevas alegrías.

Como diría Rosalía «Este barro mortal que envuelve o espíritu/ quen o entenderá, Señor!».

Schmerzen

Sonne, weinest jeden Abend
Dir die Schönen Augen rot,
Wenn im Meeresspiegel badend
Dich erreicht der frühe Tod;

Doch erstehst in alter Pracht,
Glorie der düstren Welt,
Du am Morgen, neu erwacht,
Wie ein stolzer Siegesheld!

Ach, wie sollte ich da klagen,
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
Muß die Sonne selbst verzagen,
Muß die Sonne untergehn?

Und gebietet Tod nur Leben,
Geben Schmerzen Wonnen nur:
O wie dank'ich daß gegeben
Solche Schmerzen mir Natur.

Tormentos

Cada tarde, Sol, te sumerges
en el espejo del mar
y lloras hasta enrojecerte los ojos
por tu muerte prematura.

Pero vuelves con tu esplendor
primero,
gloria para el mundo en tinieblas,
despertando en la aurora
como un héroe triunfal.

¿Por qué, entonces, debería
lamentarme?
¿Por qué te apesadumbros, corazón?
¿Si hasta el mismo Sol se desespera?
¿Si hasta el mismo Sol ha de caer?

Y si solo la muerte engendra vida,
si solo el tormento da alegría,
¡oh, cuánto te agradezco, Naturaleza,
los tormentos que me has dado!

El poema final –no el último en componerse, ya que el orden convencional de interpretación no se corresponde con el orden de escritura- es «Sueños», de nuevo un estudio para el Tristán. Y, leyendo entre líneas como los morbosos *voyeurs* de s. XXI que somos, lo que nos encontramos es una apasionada declaración tanto en letra... como en música: el célebre dúo de amor del Acto II de «Tristán e Isolda» será calcadito.

Wagner con las mejillas como cirios escribiendo música para esto en diciembre de 1857, a pocos metros de ella:

Träume

Sag', welch' wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfassen,
Daß sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts vergangen?

Träume, die in jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blühen
Und mit ihrer Himmelskunde
Selig durchs Gemüte ziehn?

Träume, die wie hehere Strahlen
In die Seele sich versenken
Dort ein ewig Bild zu malen;
Allvergessen, Eingedenken!

Träume, wie wenn Frühlingssonne
Aus dem Schnee die Blüten küßt,
Daß zu nie geahnter Wonne
Sie der neue Tage begrüßt,

Daß sie wachsen, daß sie blühen,
Träumend spenden ihren Duft,
Sanft an deiner Brust verglühen
Und dann sinken in die Gruft.

Sueños

Dime, ¿qué sueños maravillosos
me cautivan los sentidos
sin desaparecer en la nada
como pompas de espuma?

Sueños que a cada hora
de cada día florecen cada vez más
bellos
y con su mensaje celestial
me atraviesan de felicidad el alma.

.

Sueños como rayos divinos
que me penetran el espíritu
para dejar allí una impresión perpetua:
¡Olvido total! ¡Sólo una cosa en mente!

Sueños como el sol de primavera
que, en la nieve, hace brotar flores a
besos
y, con una dicha que ni en sueños,
saludan al nuevo día.

Que crezcan, que florezcan
esparciendo su aroma de ensueño
y se marchiten en tu pecho
y se hundan al fin en su tumba.

Mientras todo esto se escribe en Suiza, en Francia Flaubert publica «Madame Bovary». Hay quien ha comparado el personaje de Emma con Mathilde Wesendonck. Pero como apunta Judith Cabaud «la futura Mathilde era wagneriana antes incluso de encontrar al autor de “Tristán”. Su alma soñaba ya con convertirse en heroína».

«¿Futura Mathilde?» Sí. Ella era en realidad Agnes; cambió su nombre al casarse con el próspero viudo Wesendonck: su primera esposa se llamaba Mathilde.

No cabe duda de que apenas habríamos sabido nada de esta mujer si no se hubiera injertado en su jardín un compositor alemán. El mito Wagner la devoró, aunque entre ellos parece que hubo simbiosis y conocerse los benefició mutuamente.

Tras la mueca irónica de la posmodernidad, es posible que toda esta pasión trascendental por un calentón nos parezca afectada, ridícula. Pero de hecho, fue más que un calentón y por eso Mathilde y los «Wesendonck Lieder» perfilan una pieza crucial del puzzle Wagner en estos años. Y reconozcámoslo: no deja de ser un nostálgico privilegio releer las argucias de Mathilde [Agnes] y Wagner por expresarse el uno al otro lo que no se puede decir. Cada uno con sus armas. Como privilegio es también escuchar la voz onírica de la «poeta menor».

SERGUÉI PROKÓFIEV (1896-1953)

Sinfonía nº 7 en Do sostenido menor, op. 131 (1952)

I.- Moderato

II.- Alegretto

III.- Andante espressivo

IV.- Vivace

En los malos momentos no se puede estar triste. Al menos, si estos se deben a algún tipo de política con la que uno está en desacuerdo, dicha discrepancia no se debe manifestar a las claras. La pobreza ha de sobrellevarse con optimismo: «Hay gente que lo está pasando peor», se dice, a modo de consuelo.

Es otra forma de tiranía.

En 1948 la doctrina Zhdanov condenó al ostracismo y consiguiente pauperidad a muchos artistas por su «formalismo decadente y música antidemocrática». En todo sistema político, tiránico o no, existen comités de expertos que con su criterio subjetivo creen salvaguardar la moral y pureza de una cultura. Son, no pocas veces, mediocres e injustos. Acomplejados y mezquinos. Pero encarnan el poder. Y lo aprovechan.

Andrei Zhdanov tiene el dudoso honor de haber pasado a la historia como un verdugo cultural de músicos extraordinarios a los que, literalmente, arrojó a la ignominia: Shostakóvich, Kachaturian y Prokofiev fueron algunos de sus «elegidos».

Y no es por echar más leña al fuego, pero tras su veredicto la enfermedad del compositor ucraniano Prokofiev se agudizó [padecía del corazón], su primera mujer fue deportada a Siberia y él se sumió en la pobreza. Hasta que en 1952, tras años de ostracismo sin el favor político, la División Infantil de la Radio Soviética le encargó una obra. Obra, eso sí, para el público infantil.

Lo cual puede verse como una manera de rescatarlo y no necesariamente de humillarlo: 15 años antes, su «Pedro y el lobo» lo había vuelto una celebridad, un *must* de toda infancia. En cualquier caso, el nuevo encargo suscitó expectación y en su estreno, el último en vida de Prokofiev, parece que gustó mucho. Lo dirigió Samuil Samosud, en octubre de 1952. Su tonalidad, el do sostenido menor, es *rara avis* en las sinfonías [la 5º de Mahler será otro ejemplo].

La sinfonía comienza ambigua: una melodía melancólica abre el primer movimiento, en forma sonata, e impregnará toda la obra de un carácter de equívoca simpleza. Ese primer movimiento parece lastimado en ciertos momentos por la *saudade* [la *Tocka* rusa] de un tiempo irrecuperable; sin angustia. Pero sí nostalgia. Nostalgia radiante, muy *prokofiev*. Sólo el sigilo del *glockenspiel* nos recuerda antes de la reexposición que se trata de una pieza para pies menudos.

En el 2º movimiento hay algo del Prokofiev *enfant terrible* que emigró a París para colaborar en ballets con otro Serguei, Diaghilev, harto del academicismo de Conservatorio [que había finalizado, por cierto, con calificaciones brillantes] y siguiendo la estela de músicos de ballet como Tchaikovsky, Glinka o Glazunov. Prokofiev fue siempre un gran orquestador de música para escena [desde «Romeo y Julieta» hasta «Alexander Nevsky», o «Iván el Terrible» para el cineasta Eisenstein], un buen «jugador» de bazas tímbricas para el drama, casi más que un gran sinfonista [como sí lo fue Shostakóvich, con quien suele compararse].

En el remanso del 3er movimiento, una marcha como de soldaditos de plomo separa dos partes rebosantes de un lirismo de fábula: celesta, corno y arpa, recién salidas de un cuento, protagonizarán la segunda parte. Todo este movimiento recicla motivos de un trabajo previo, «Evgeni Onegin». Una delicia de habitación de los juguetes.

Para el 4º movimiento se combina un *valse à deux* con una marcha algo pasada de revoluciones. Se encara el final con cierta majestuosidad, recordándonos el mecanismo en miniatura del primer movimiento punteado por xilófono y *glockenspiel*.

Y con este final pausado terminaría todo a gusto de Prokofiev. Pero no hay como tener que mostrar alegría cuando uno no tiene muchas ganas de sonreír. La mueca política de Prokofiev antes de morir fue una Coda del *Vivace*, 26 compases de sonrisa forzada.

Según su alumno M. Rostropovich, Prokofiev prefería su 7ª sin esa coda. ¿Por qué? Quizás porque no se trataba sólo de un apéndice musical, sino más bien de un salvoconducto: supo que gracias a ella -a su *scherzando* despreocupado de *happy end*- ganaría otro Premio Stalin. Y así fue, y ello le proporcionó, además de 100.000 rublos, el favor del gobierno. Ese tipo de gobierno al que le gusta que le sonrían aunque las cosas vayan torcidas.

El renacido idilio duraría poco: Prokofiev murió en marzo de 1953. Y, como buen compositor lírico y grotesco a la vez, tuvo el detalle de sincronizar su muerte con la de Stalin. Fallecieron el mismo día, con una diferencia de minutos. Ya pueden imaginar a cuál de los dos sepelios acudieron todos los grandes músicos a tocar y todas las coronas de flores de Moscú.

«Es deber del compositor [...] servir a su comunidad, glorificar la vida humana y mostrar el camino de un futuro radiante» escribió Prokofiev en su «Autobiografía». Pese a su irónico final, es digno rubricar una vida con un proyecto que vuelve los ojos hacia la niñez. Prokofiev no quiere edulcorar esa mirada. Por eso la preferimos sin la Coda triunfal. Con toda su *melancholia* tras sus gafitas redondas de niño bueno.

A mil quinientos millones de kilómetros de nuestras melancolías, Saturno sigue girando. Bellísimo. Como si nada.

Estíbaliz Espinosa
Traducción de los «Wesendonck Lieder»: Estíbaliz Espinosa