

que rebosa. Sólo un poeta y sólo un gran poeta, es capaz de cantar la naturaleza de tan admirable manera. Como punto de partida para sus *esbozos sinfónicos*, Gilson ha aprovechado unas poesías de Eddy Levis, que les sirven de epígrafes. La que se aplica á esta tercera parte, nos cuenta la triste partida de un marinero que se aleja mar adentro, dejando en tierra á su amada. El compositor interpreta la situación por medio de un largo dúo entre el corno inglés y la flauta, instrumentos que dialogan ó que se unen en un contrapunto muy trabajado y de grandísimo interés. Todo el dúo—podemos llamarlo así,—salvo ciertas interrupciones episódicas que recuerdan temas anteriormente expuestos, está escrito á cinco tiempos. La separación ha sido inevitable, el barco se pierde en la bruma, y en la playa, mirando al infinito, queda sola una mujer, que gime y reza. Una última queja de la flauta, elevándose sobre el sordo rumor de los timbales, en medio del silencio profundo de las demás voces de la orquesta, describe con intensa poesía la amargura de la enamorada, y la triste frase se extingue como un lamento, resolviéndose en un acorde de los violines.

Me había propuesto no analizar y me ha sido imposible dejar de describir la impresión que siempre me han producido los tres fragmentos citados del hermoso poemá *El Mar*, impresión que crece y se aumenta en la última parte: *Tempestad*. Llegando á una sonoridad extraordinaria, sin dejar nunca de hacer música—hay compositores modernos que confunden la sonoridad con el ruido,—el maestro belga reproduce, en todo su imponente esplendor, el terrible desencadenamiento de las fuerzas naturales. El tema del mar, antes ligero, gracioso y sonriente, se muestra

terrorífico y amenazador. El océano ha fruncido el ceño, y en su cólera despiadada, quiere víctimas y no parará hasta conseguir las. Aquel mismo barco, en el que los gavieros cantaban alegremente y danzaban marcando el ritmo con el taconeo de sus fuertes botas, será el elegido. Todo esfuerzo es vano, la lucha de aquellos desgraciados resulta inútil, y la orquesta, en un estado de paroxismo frenético, simboliza la catástrofe. Consumido el trágico holocausto, el mar terrible se tranquiliza y se apacigua, los elementos entran en calma, y el motivo ligero, gracioso, sonriente, reaparece de nuevo, lleno de seducción y de encanto, invitando á surcar el piélago misterioso y profundo...

El éxito obtenido por esta hermosa composición fué tan grande como merecido, ya lo he dicho anteriormente. *El Mar* ha triunfado en todas partes donde ha sido ejecutada debidamente, y es, en efecto, una de esas obras que quedan, tanto por la profundidad de la concepción, como por su realización magistral.

Con el oratorio dramático *Francesca da Rimini*, se descubre un nuevo aspecto de la personalidad de Gilson y su poderosa originalidad. Esta obra se diferencia de modo radical de las innumerables composiciones musicales—pasarán de veinte—inspiradas por el admirable canto sexto de la *Divina Comedia*. El patético episodio dantesco, los trágicos amores de la hija de Gindo de Polenta con su cuñado Paolo Malatesta, constituyen un tema muy á propósito para tentar el número de poetas y músicos, pero todos se han fijado en el proceso amoroso, en los preliminares de

la culpa, hasta llegar al castigo. El mismo Dante con su hermosa frase: *Quel giorno piú non vi leggemo avanti*, evita todo comentario, dejando el ánimo suspenso ante la terrible catástrofe, y lleno de una profunda piedad. El adulterio ha sido expiado con la muerte, el infierno aguarda á los culpables y los jueces serán inflexibles, todo eso lo sabemos; lo que ignoramos son las consecuencias de la falta, los efectos causados por el beso que les privó de la vida, en las almas enamoradas de Francesca y de Paolo. He aquí el interesante problema psicológico que Gilson ha querido tratar en su oratorio dramático; lo que separa y distingue esta concepción de las infinitas *Francescas da Rimini*, ya literarias, desde la tragedia de Silvio Pellico á las de Gabriele d' Annunzio, ya musicales, desde la ópera de Mercadante á la de Ambrosio Thomas, lo que hace que la obra que nos ocupa no venga á ser un comentario más, sino una especie de corolario espiritual de la famosa historia inmortalizada por el gran poeta florentino.

Hecha semejante aclaración, se comprenderá fácilmente la gran originalidad, el alto valor y la extraordinaria importancia artística de la *Francesca da Rimini* de Gilson, y digo de Gilson, porque la idea primordial partió del compositor, que sólo buscó en el poeta un auxiliar que se hiciera su intérprete. Veamos cómo los dos artistas desarrollaron el pensamiento original. El oratorio se divide en dos partes: la primera ocurre en el Limbo, donde las almas son juzgadas por Minos y Radamanto, los jueces inflexibles, que conforme á sus faltas, las encaminarán, bien al cielo, bien al lugar de purgación, bien al profundo abismo donde se pierde toda esperanza. Allí llegan estre-

chamente enlazados los espíritus de Paolo y de Francesca, que el beso primero y último que se dieron, más que sellar sus bocas, ligó indisolublemente sus dos almas. Perdidos aún en el éxtasis amoroso, no se dieron cuenta de la obra de Lanciotto, y á su despertar del sueño de la muerte, se encuentran en la región terrible de donde no se sale, y ante la presencia de los nuevos jueces, cuyos fallos son inmutables y eternos. Ante el augusto tribunal, las dos víctimas exponen la historia de su falta, y si Francesca con impudor sublime refiere su pasión ardiente y combatida, Paolo sólo trata de disculpar á la amada, pretendiendo recabar para sí toda la gravedad del delito y todo el peso de la pena. ¡Inútiles esfuerzos! Nada escapa á la severidad de los juzgadores, y los adúlteros son condenados á ser arrastrados por el torbellino violento é incesante que arrebata en vertiginosa carrera las almas de los lujuriosos. Allí, en compañía de Tristán é Iseo, de Ginebra y Lanzarote, violentamente sacudidos por el fiero huracán, sin encontrar ni un sólo instante de reposo ó de calma, pasarán toda la eternidad, aún corta, para expiar un beso fugitivo.

Pasan miles y miles de años—¡quién cuenta en la eternidad!—y la terrible espiación prosigue como el primer día. El torbellino arrastra sus innumerables víctimas sin concederles un momento de tregua. Francesca sufre, Paolo padece de ver sufrir á Francesca, y aquel dolor es tan grande, que la misma eterna justicia se deja influir por la misericordia. Gabriel, el celestial mensajero, es enviado al abismo para llevar la buena nueva. A su mandato, el loco vendaval detiene su furia, y los amantes escuchan lo decretado por la piedad suprema: Francesca ha purgado bastante y será

perdonada, al fin fué la más débil; Paolo, el seductor, seguirá expiando; y el nuncio divino tiende á la culpable la palma salvadora. El amante acepta gustoso la separación, su padecer será mayor, pero ¡qué importa! si sabe queda libre de sufrimientos la bien amada. Pero ella se revuelve ante la piedad divina. ¡El cielo sin Paolo! Mejor el infierno y el eterno dolor, y rechazando al arcángel, que vierte lágrimas, abraza otra vez á su amante como en la noche fatal, y se deja arrastrar gozosa por el torbellino implacable, que se ha desencadenado de nuevo; porque el amor, el verdadero amor, es más fuerte que la muerte y que el dolor eterno.

El mejor elogio que de esta hermosa obra puede hacerse, es reconocer que la realización musical no empequeñece lo más mínimo la grandeza del concepto poético. El compositor ha trazado con mano magistral el fondo, haciendo destacar con singular relieve las poéticas figuras de los protagonistas. De una riqueza de armonías inaudita, llena de audacias y novedades de buena ley, la trama sinfónica no deja de interesar ni un sólo compás, tanto más cuanto que está realizada por una instrumentación prestigiosa, muy coloreada, y sembrada de timbres y de efectos originales. Gilson es un verdadero virtuoso de la orquesta, y de ella sabe obtener recursos inesperados y sorprendentes, como por ejemplo la tremenda descripción del torbellino infernal que arrastra con sus revueltas las almas de los lujuriosos, cuya instrumentación—y conste que de todo el oratorio dramático pudiera decirse lo mismo—es lisa y llanamente maravillosa; quizás demasiado complicada y un tanto difícil, lo que no contribuye en modo alguno á la frecuente eje-

cución de la grandiosa obra, puesto que Gilson, como Ricardo Strauss y otros compositores modernos, no retrocede ante el extremo fraccionamiento del trabajo orquestal, ni ante las más arduas combinaciones polirítmicas, llegando á crear serias dificultades á los ejecutantes. Quienes así proceden, son víctimas de un prejuicio acreditado, según afirma Saint-Saëns, por Berlioz—que fué el primero en padecer sus consecuencias,—y es, á saber, que el compositor, para la realización de su ideal, no debe tener en cuenta las dificultades materiales. Concepto grandioso en el fondo, pero erróneo en la aplicación, cuyas consecuencias me hacen temer mucho que ciertas obras de Gilson y de Strauss, no lleguen á obtener toda la popularidad que merecen, ni á ser conocidas como fuera justo.

Formando un conjunto homogéneo y compacto, la partitura de *Francesca da Rimini* escapa al análisis. Hay que juzgarla en bloque, ya que en ella todo se funde y compenetra. Habiendo indicado sus rasgos generales y sus cualidades características, sólo nos resta mencionar el vigor y la energía de los coros de condenados, la austera gravedad de los recitados de los jueces infernales, la gracia dulce y apacible del mensaje del arcángel y la intensa emoción, la inspiración ardiente y apasionada que brilla en cuanto cantan los dos amantes, especialmente en el relato de Paolo, y en la respuesta vehemente de Francesca al enviado de Dios, rechazando la piedad divina. En resumen, por su originalidad, por su interés técnico y por su elevación poética, esta obra merece figurar entre las más notables de los tiempos modernos.

He referido antes que Pablo Gilson era un curioso investigador, á cuyo sagaz espíritu ninguna materia era indiferente. El caso del músico erudito—erudito fuera del campo de su arte—es tan extraño y tan anómalo, que bien merece la pena de ser citado, tanto más cuanto esta erudición, por muchos juzgada como impertinente, constituye en realidad la fuerza de artistas tan insignes como Wagner y Pedrell, por no citar más que estos dos entre los modernos. No es, pues, de extrañar que el músico belga haya prestado gran atención al arte oriental, tan característico, y que el análisis de las melodías, ritmos y teorías musicales de Oriente, haya sido para él objeto de un estudio detallado y concienzudo, hasta el punto de tener en cartera toda una extensa obra encaminada á dar á conocer el sistema musical de los orientales.

Conviene aclarar algo este asunto, ya que la palabra orientalismo se presta á establecer cierta confusión. Ante todo, la verdadera música oriental es rebelde por naturaleza á toda trasposición. Sus tonos y sus modalidades se separan por completo de nuestro sistema. Esencialmente monódica por su extremo cromatismo (cuartos y hasta octavos de tono), inseparable de su carácter y de su expresión, desafía y rechaza nuestra armonización, fundamentada, como es sabido, sobre la ficción grosera y convencional del temperamento. Semejante impropiedad armónica, que hace toda polifonía, al menos dentro de nuestro sistema, punto menos que imposible, está compensada por una riqueza rítmica incomparable, cuya variedad constituye un obstáculo serio, capaz de detener á los más hábiles ejecutantes europeos. Además, si nuestros oídos perciben ciertos sonidos de las

modalidades orientales, para apreciarlos debidamente hace falta una verdadera iniciación, porque en realidad, si nos es dado analizar su altura dentro de una *gama*, su verdadero valor sentimental nos permanece extraño. Entendámonos bien, porque me refiero á la música oriental y no en modo alguno al orientalismo de pacotilla, usado por gran número de compositores, desde Feliciano David hasta el señor Chapí (*Fantasia morisca*), con gran satisfacción del público amante de bazares tunecinos, calles del Cairo ó demás zarandajas, sacadineros y engañachiquillos, propias de exposiciones universales.

Las primeras tentativas, las *Marchas turcas* de Mozart y Gretszy, aun las del mismo Beethoven (salvo el coro de derviches de *Las ruinas de Atenas*, revelación inesperada), pertenecen á un género convencional y dentro del gusto de la época. Los cuadros orientales de Schumann y del autor del *Desierto*, tratan de aproximarse un poco á la realidad, pero no dejan de ser más ó menos fantásticos. Del orientalismo de pacotilla, lo mejor será no hablar. Dejemos todas esas *Danzas de bayaderas* y *Cantos de hurtes*, *Serenatas moriscas* y *Adioses á la Alhambra*, á los amantes de la *música de salón*.

Verdaderos parafraseadores del arte oriental, sin sofisticaciones ni afeites, sólo han existido hasta el día los músicos de la joven escuela rusa. Balakirew (*Islamey*), Glazonnov (*Rapsodia oriental*), Borodine (bailables del *Príncipe Igor*). En Occidente, el número es muy limitado; bástame citar Saint-Saëns, cuyos orígenes de raza semita, caso de ser ciertos, explicarían el instinto particular de la música de Oriente que se admira en obras como *La Nuit Persane*, los números 2 y 3

de la *Suite Algeriène* y el *Andante del quinto concierto* para piano; y Felipe Pedrell, que ha recurrido á las mismas fuentes que los artistas rusos, es decir, al canto popular, para escribir páginas tan llenas de verdadero color como la última parte del *Canto de la Montaña*, y trazar la magistral figura de *Rayo de luna*, la gentil jugleresa morisca, protagonista de la trilogía *Los Pirineos*.

A estos dos nombres puede añadirse un tercero, el de Pablo Gilson, desde que compuso su lindo baile pantomima *La Cautiva*, estrenado en el teatro de la Monnaie de Bruselas, el 15 de Abril de 1902. La partitura que va á ocuparnos, viene á ser una gran rapsodia oriental, compuesta con melodías turcas, árabes, persas é indias, unidas entre sí por temas originales, pero concebidos dentro del mismo carácter. Una particularidad interesante es que dichas melodías no han sido elegidas al azar, sino que el maestro las ha escogido cuidadosamente, teniendo en cuenta para determinar su elección, la poesía á que la melodía se aplica y su significado primordial, para emplearlas en su obra como comentarios lógicos de las peripecias ó de los sentimientos análogos que se encuentran en la acción coreográfica. La principal dificultad estribaba en la armonización de aquellos elementos tan heterogéneos, sin que perdieran nada de su sabor primitivo; en su combinación y amalgama, á fin de que resultara un conjunto armónico, cuadro fiel y exacto del arte oriental. Precisa reconocer que Gilson ha logrado su fin á las mil maravillas, y que los procedimientos por él seguidos, muy análogos á los empleados por Pedrell en *Los Pirineos*, resultan los más prácticos y convenientes para realizar esta clase

de trabajos, porque el maestro belga ha coincidido con el gran maestro español en la forma de utilizar el canto popular para acentuar y comentar las situaciones dramáticas. Ambos artistas se han asimilado las canciones, las cadencias y los giros melódicos populares, hasta el punto de reproducir con ellos sus propios sentimientos, logrando imprimir en la materia prima una expresión puramente personal.

Por donde resulta que las partituras así concebidas son muy interesantes, y no sólo bajo el punto de vista del *folk-lore* musical, sino más bien por su poderosa intensidad expresiva, su fuerza vital y su poder evocador, que hacen que, aun resultando de un sabor extraño, dimanen luz y color, envolviendo la acción poética en una atmósfera musical, más sugestiva que todas las decoraciones y accesorios teatrales. Desde los primeros compases de *La Captive*—lo mismo ocurre en *Los Pirineos* á la salida de *Rayo de Luna*,—se siente el auditorio transportado á otro mundo, y esta impresión no es pasajera, perdura hasta el fin de la obra, sin que el autor, para obtener tal efecto, abuse de las segundas aumentadas, las séptimas disminuídas y otras mil recetas empíricas propias para la fabricación del orientalismo musical de pacotilla, cuya persistencia acaba por molestar cruelmente nuestros oídos occidentales. La técnica asombrosa y el ingenio siempre alerta que son típicos en el maestro belga, triunfan de nuevo en la partitura de este baile, pudiendo asegurarse que resulta cincelada con exquisito primor y llena de detalles polifónicos, armónicos y rítmicos tan nuevos como curiosos. Es posible que este lujo verdaderamente oriental perjudique á la obra, pues la superabundancia de detalles dificulta en

extremo su ejecución, como ocurre con el hermoso oratorio *Francesca da Rimini*.

Señalaré tan sólo algunos de los fragmentos más originales de *Le Captive*; desde luego, el comienzo del primer acto, que describe la inquietud del pueblo aguardando el resultado del combate, la entrada triunfal del príncipe vencedor, la *Rapsodia laudativa*, el encantador *baile de las doncellas* y la gran *Fantasia guerrera*, de tanta fuerza como brío. El segundo acto no es menos rico. Las danzas que acompañan el reposo del Príncipe son uno de los trozos más pintorescos de la partitura, están construídas sobre un tema indio (re menor con el sol sostenido, si bemol y do sostenido), entrecortado por grandes calderones. Los instrumentos de cuerda ejecutan el tema en *pizzicato* en el registro grave, lo que forma una especie de susurro misterioso, en tanto que durante las paradas, la flauta ó el clarinete ejecutan voluptuosos arabescos llenos de flores en el gusto oriental. El efecto es encantador y voluptuoso. Muy interesante por su curiosa instrumentación es el episodio que acompaña el conjuro mágico de la bruja. Desde aquí hasta el final el interés no decae un sólo instante, ya es el canto de los camelleros con su original motivo escrito en la extraña gama: sol, la bemol, si natural, do, re, mi bemol, fa sostenido (que no debe tomarse como escala del tono plagal de do menor, puesto que en realidad el trozo está en sol); ya es la plegaria de los derviches, y la canción plañidera de los mendigos, y por último, la escena fantástica, especie de Scherzo libre, de ritmo original, en el que el maestro ha hecho gala de su fecunda inventiva en el dominio del pintoresco musical, que de modo tan admirable conoce y maneja.

Tan interesante creación fué estrenada en pésimas condiciones. La misma noche de la primera representación estallaba un motín y las tropas acampaban en las calles, precisamente en la plaza que existe ante el teatro de la Monnaie. Los acontecimientos políticos fueron causa de que pocos días después se cerraran los teatros, cuando el baile *La Cautiva* había alcanzado tan sólo dos representaciones, ante un público escaso, retraído de asistir á los espectáculos, por las circunstancias anormales. No obstante, aquellas dos ejecuciones fueron bastante para que la crítica seria y los inteligentes comprendieran el gran valor de la partitura, que á más de ser teatral, es francamente propia del concierto, pudiendo formar una ó más *suite sinfónicas*, compuesta de trozos escogidos, cuya intención dramática sería fácilmente explicable, mediante indicaciones al efecto insertas en el programa. Es cierto que se trata de una obra que por su sabor exótico, no obstante la severidad del estilo, debe clasificarse entre las partituras que pudiéramos llamar de *excepción*, pero el afán de novedad y la manumisión de todas las antiguas trabas tradicionales y estilísticas que caracterizan las tendencias del arte moderno, justifican la opinión de tales concepciones, que en puridad, vienen á engrandecer los límites de nuestra estética y á enriquecerla con manifestaciones especiales y típicas.

Y hemos llegado á la obra que por mi parte prefiero, entre todas las que conozco de Gilson, la admirable y deliciosa *Princesa Rayo de Sol*, interpretación más ó menos libre del intraducible *Zonneschijn* flamenco. Se trata de una leyenda

fantástica en cuatro actos, escrita sobre un delicado y primoroso poema del notable literato Pol de Mont, que fué estrenada en el teatro flamenco de Amberes el 8 de Octubre de 1903, y que tiene por asunto una de las innumerables versiones populares de la fábula de la bella durmiente en el bosque, graciosa leyenda que simboliza el triunfo de la primavera sobre el invierno.

Quien ha presenciado el resurgir primaveral en los países del Norte, en aquellas regiones donde el asolador invierno no consiente que termine el otoño y prolonga largos meses sus efectos nefastos y crueles; quien ha presenciado, repito, aquella transformación mágica de la naturaleza, que parece despertar efectivamente de un sueño entre las primeras caricias del sol, comprenderá sin dificultad la extraordinaria poesía de este mito solar, del que se conocen infinitas variantes en las teogonías de los pueblos del Norte, desde la leyenda de Sigfrido y Brunhilda, que figura en los *Eddas* y en los *Nibelungen*, hasta los cuentos que las abuelas narran á los pequeñuelos acurracados en torno del hogar.

En los *Eddas* escandinavos y en el poema de los *Nibelungen*, el mito está tratado en forma épica, adquiriendo un carácter filosófico que le hace perder algo de su gracia primitiva y de su significación panteísta. La fábula griega de Persephone, muy análogo en el fondo á esta leyenda, contiene también un sentido oculto y trascendental, cuyo conocimiento era el objeto esencial de los misterios de Eleusis. Gilson, amante ferviente de la naturaleza, ha querido interpretar la versión popular, la más ingenua y sencilla, sin dobles fondos ni sentido esotérico, cantando con entusiasmo ardiente el despertar de la tierra fecundada

por el sol, cuyos divinos y portentosos amores generan la vida universal. La fábula podrá parecer sencilla é inocente al público que se conmueve con las sensiblerías de *Mignon* ó *La Bohème* y se entusiasma con las truculencias y el sadismo de la *Tosca*, pero su alto sentido panteísta, su profundo significado, envuelto en un símbolo, claro, transparente y gracioso, no pueden dejar de conmover hondamente, á todo aquel que era capaz de apreciar y sentir la verdadera belleza.

A raíz de la primera audición de *Prinses Zonneschijn*, consignaba en mi cuaderno de apuntes é impresiones un ligero juicio que no quiero dejar de transcribir por ser de primera intención y de absoluta espontaneidad. Hélo aquí sin añadir una coma ni modificar una palabra:

«Hace tiempo que no oía una obra moderna tan llena de profunda poesía, tan rebosante de sentimiento, como esta hermosa concepción del amigo Gilson. Esto es arte, arte verdadero, subjetivo y emocionante, que conmueve y deleita á un tiempo, pero que por ser tan delicado, fino y exquisito, escapa á la grosera percepción del vulgo.

»El viejo mito solar del triunfo de la primavera sobre el invierno, sirve—en su forma de leyenda popular de la bella durmiente en el bosque—de fondo á la maravillosa trama sinfónica tejida por el maestro. Aunque desde su comienzo la obra interesa, pues los coros de las sirvientas del castillo, tejedoras é hilanderas, de los niños que ofrecen flores y frutas á la princesa, y la descripción de la cacería en que ha sido herido el corzo blanco, son en extremo lindos; el gran valor simbólico de la partitura no se manifiesta claramente hasta la invocación de Walpra. Al conjuro de la vengativa maga, hombres y cosas ceden al sueño,

y el invierno terrible se enseñorea de todo. En este admirable trozo sinfónico, instrumentado á las mil maravillas, lleno de efectos de timbre tan nuevos como originales, se van exponiendo los temas dominantes, entre ellos uno de singular belleza, que representará el amor triunfante del dolor y de la muerte.

»El segundo acto es igualmente hermoso. La primera escena, en que Walpra invoca los dados rúnicos predecidores del porvenir, es grandiosa y desborda de poesía en la conversación que la maga sostiene con su hijo, cuando éste le describe sus aspiraciones vehementes hacia algo que desconoce y presiente, y cuando el beso maternal descubre al adolescente el fuego abrasador de la pasión amorosa. La llegada de los tres Escaldas y la relación tan fresca y elegante—inspirada en las melodías populares—que cantan refiriendo la historia del castillo encantado, constituyen un fin de acto delicioso.

»Principia el tercero, con un lindo coro de leñadoras. Después, el príncipe Tjaldá, vagando solo por el bosque en busca de su ideal desconocido, deja abrirse su alma al sentimiento de la naturaleza, y la sinfonía se hace dulce y apacible. Un amor inmenso, infinito, se agita en el corazón del gallardo mancebo, y se diría que á sus efluvios, todo adquiere vida y animación, y el crudo invierno comienza á batirse en retirada. Arrullada por el murmurio del bosque, su fantasía sueña con el palacio oculto y la princesa encantada, y la fuerza de su deseo, capaz de renunciar á la vida por la conquista del ideal, le hace adivinar la palabra mágica que le entregará el tesoro ambicionado.

»Pero el pleno florecimiento de aquel torrente

de vaga poesía, se encuentra en la escena final, en el largo y admirable dúo de Tjaldá y la Princesa Rayo de Sol. El amor triunfante del odio y del mal; la primavera vencedora del invierno. Símbolo altamente poético y conmovedor. Obra de gran artista.»

Obra de gran artista, tal era mi apreciación definitiva de la ópera de Gilson, á raíz de su estreno, y hoy día, tras haber estudiado con calma reflexiva y detenimiento analítico la interesante partitura, nada nuevo puedo añadir á lo esencial del juicio antes consignado, sino ratificarlo en absoluto y exclamar de nuevo: Obra de gran artista. Y lo es, por todos conceptos, por la intensa poesía que dimana, por su significación noble y elevada, por la profunda emoción que produce. No faltará quien señale ciertas analogías entre determinadas situaciones de la leyenda que nos ocupa y otras del *Sigfrido* de Wagner. Tales analogías son puramente accidentales; hemos indicado que las dos fábulas proceden del mismo mito solar, pero, en realidad, el espíritu que anima ambas creaciones no puede ser más diferente. Nadie desconoce el abstruso aparato filosófico que envuelve tanto á Sigfrido como á Brunhilda, figuras llenas de significaciones ocultas y trascendentales; en cambio, Tjaldá y la Princesa simbolizan tan sólo dos fuerzas naturales: la tierra y el sol. En la escena del bosque de Sigfrido, la naturaleza habla al héroe, despertando sus emociones y sus aspiraciones secretas, y por ellas conoce la existencia de la Walkiria que duerme rodeada de fuego en la cumbre de la montaña; en la escena similar de la obra de Gilson, la naturaleza revive á los efluvios del amor que abrasa el alma del príncipe Tjaldá, representante del sol fecundador, que des-

perará á la Princesa durmiente bajo el frío sudario de la nieve invernal. En el héroe wagneriano convergen las fuerzas naturales; el protagonista de *Prinses Zonneschijn* es el generador de la vida de la naturaleza. Una escena procede de lo exterior á lo interior, por decirlo en forma gráfica; en tanto que en la otra, ocurre precisamente lo contrario, y como se ve la diferencia entre ambas, no puede ser más esencial. Divergencias tan radicales existen entre los otros puntos análogos de ambos dramas, pero el estudiarlas nos llevaría demasiado lejos, dando una extensión desmesurada al presente trabajo, que no peca, ciertamente, por la brevedad.

Con posterioridad á *Prinses Zonneschijn*, Gilson ha dado á la escena otro drama lírico *Zeevolk* (*Gente de mar*, traduciendo literalmente), cuyo asunto es una adaptación escénica de la famosa poesía de Victor Hugo: *Les peauxvres gens*. Esta obrita, estrenada en el teatro flamenco de Amberes en Octubre de 1904, obtuvo un éxito extraordinario. Aunque no he estudiado todavía la partitura, me es fácil suponer lo que el maestro habrá hecho, conozco las facultades emotivas de su talento y su poema sinfónico *El Mar*, es buena prueba de lo que es capaz de hacer en el terreno descriptivo.

Creo llegada la hora de terminar, pues temo haber sido demasiado prolijo. Para ello resumiré mi juicio en una declaración de franca y sincera admiración, llena de confianza en el porvenir. El estudio de las obras de Gilson es vivificante y saludable; de su análisis resulta: una técnica consumada, lo mismo bajo el punto de vista del trabajo armónico, que en cuanto concierne á la instrumentación, cuya riqueza y variedad no depararía

las más preciadas producciones de los más ilustres sinfonistas modernos; una inspiración constante y natural, nunca forzada; un sentimiento profundo, sin artificios de ninguna clase, brotado directamente del corazón del artista; y, en fin, una personalidad que se afirma de obra en obra, fuerte, intransigente y en extremo original. He dicho que la impresión que producen estas creaciones, es vivificante y saludable, y lo repito porque me parece este el mejor elogio que puede hacerse de un artista moderno. Gilson, en efecto, no es una naturaleza decadente, ni uno de esos talentos femeninos, refinados, anémicos y mórbidos, que se complacen en buscar extrañezas y disonancias capaces de satisfacer sus cerebros enfermos, y que apenas logran cubrir la carencia de toda inspiración verdaderamente fecunda y generosa. Clarividente, como lo son por lo general los fuertes, no ha querido inspirarse en una estética estéril, que lleva en sí misma el germen de un fin próximo é inevitable, emprendiendo, tanto por temperamento como por convicción, el camino abrupto y arriscado, sólo accesible á los dotados de vigor y energía, que conduce á la producción de obras sanas y robustas, capaces de desafiar las modas transitorias. Decidido partidario del arte wagneriano, admirador de la moderna escuela rusa, enamorado ferviente de la melodía popular y de sus formas libres; con tales preferencias artísticas, ha sabido formarse una personalidad independiente y vigorosa que acabará por imponerse á todo el mundo.

Gilson es un talento fuerte, sólido, vibrante, viril y sano. En su arte hay algo de la facundia y de la abundancia de los pintores flamencos, sus compatriotas. Su inspiración espontánea no em-

pece la decidida, firme y voluntaria realización de un concepto vigoroso, robusto y realista, no obstante su intensa poesía. En estas cualidades se encuentra el legítimo hermano de los Rubens y de los Van Dycks.

Y á decir verdad, sólo con esta voluntad inmutable, tenaz y decidida, puede lograrse la obra de arte duradera. Con barro ó con yeso podrán modelarse figulinas caprichosas, pero frágiles é inconsistentes; los que quieren trabajar para el porvenir, no retroceden en atacar el mármol ó el granito.

FIN

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
PREFACIO.	5
Don Juan en la música.	9
I.— <i>Don Juan</i> durante los siglos XVII y XVIII.	11
II.—La ópera de Gazzaniga.	33
III.—Mozart y Vicente Martín.	49
IV.—Un baile. <i>Don Juan</i> desconocido.	59
V.—Los <i>Don Juan</i> del siglo XIX.	68
Vincenzo Bellini.	93
La leyenda de <i>Parsifal</i> en España.	107
El <i>Misterio</i> de Elche.	119
Carlos Broschi (<i>Farinelli</i>).	139
Acerca de <i>El Solitario</i> y la música andaluza.	159
Pablo Gilson.	179