

ORIENTACION MUSICAL

Director Redactor Responsable:
OSCAR NICASTRO
FLORIDA 1486 Tel. 9-05-36

Secretario: Camilo Uruña

PRECIO DE VENTA:
Ciudad \$ 0.10
Interior \$ 0.12

Año I

MAYO DE 1947

Núm. 5

Problemas para la crítica contemporánea

La crítica se viene interesando, cada día más, francamente, por las ingratas derivaciones que trajeron para la vida musical, las directivas que implantaron los grandes consorcios que hacen de la explotación del arte musical, una industria más, sometida a trustificación.

Los primeros en denunciar esa situación fueron los escritores, músicos y críticos norteamericanos, a los que posteriormente se les unió un coro cuyas voces vienen desde los cuatro puntos cardinales. Por ser los primeros y los que de más cerca vieron el problema que es hoy fenómeno universalizado, recogemos algunas de sus impresiones al respecto.

Dice Alfredo Frankenstein: "La asociación que ha formado el empresario musical y el negocio de conciertos con las cadenas de broadcastings, HAN AGUDIZADO PROBLEMAS INTERNACIONALMENTE RELACIONADOS CON LA CRITICA Y QUE ESTA TENDRA QUE RESOLVER EN ULTIMA INSTANCIA". "La actual organización del negocio musical ha servido para centralizar en Nueva York toda la economía de la música de nuestro país. Esta metrópoli se ha convertido en campo obligado donde realiza su prueba de fuego el concertista y el resto del país se ha convertido en fuente de recursos para el mismo. De aquí que las críticas neoyorkinas tengan un enorme valor como reclame. En consecuencia, se dan en Nueva York una absurda cantidad de conciertos por semana, SIENDO TODOS ELLOS ORGANIZADOS CON CARGO —Y POR CIERTO NO MUY BAJO— AL ARTISTA, EL CUAL REALIZA ESTE SACRIFICIO ECONOMICO CON EL OBJETO DE CONSEGUIR PUBLICIDAD EN LA PRENSA DE ESE ENORME CENTRO". "Todas estas causas contribuyen a la ruina, al desánimo, y derrotismo en un país cuyas posibilidades en materia de música están casi intactas".

Frankenstein denuncia el hecho de la industrialización de la música, como un fenómeno local, de Estados Unidos, que tenemos interés en revelar porque justamente allí nace la trustificación.

Veamos ahora cómo Virgil Thompson, compositor y crítico norteamericano, comprueba que el hecho tiene proyecciones universales, cuando dice:

"El negocio de la organización de las ejecuciones musicales, tanto en América como en Europa, sigue el modelo de los grandes negociados de directorios y combinaciones financieras. El 99 por ciento de la organización en Estados Unidos, tiene lugar bajo la dirección de la Columbia Concert Corporation, afiliada a la Columbia Broadcasting, o del Servicio Artístico de la National Broadcasting Corporation la cual a su vez está financiada por los mismos rectores de la Radio Keith Orpheum, un consorcio para producción y exhibición de películas que opera bajo patentes controladas por la General Electric Company".

"Los intereses combinados de los industriales de la radio, del disco fonográfico, de las casas editoras de música y de los consorcios eléctricos, son de una potencia tal, QUE NO HAN PODIDO PERMANECER AJENOS A SU PRESION SUBYUGANTE LOS REPRESENTANTES DE CONCIERTOS, NI LOS EMPRESARIOS TEATRALES, NI LAS CASAS EDITORAS DE MUSICA, NI SIQUIERA LAS INSTITUCIONES OFICIALES DEDICADAS A LA DIFUSION OFICIAL EN DISTINTOS PAISES".

De ahí deduce Thompson agudas e inquietantes observaciones sobre la forma en que el fenómeno de la industrialización incide para limitar las perspectivas de las grandes audiciones musicales orientándolas hacia determinadas obras, las que son más rendidoras desde el punto de vista económico, bregando, al mismo tiempo que por la standardización en la difusión de la música, por la standardización del gusto musical de la época.

Consecuencia de lo expuesto, es que los capitalistas que industrializan la música han puesto en moda un slogan que es la síntesis brutal del clima en que se desarrolla la vida musical de nuestro tiempo. Nos referimos al famoso "valor comercial" del artista, que se mide NO POR LA SUMA DE SUS CUALIDADES ARTISTICAS, sino exactamente por el volumen de propaganda que haya podido costearse.

Son tan poderosos los medios de captación de que disponen los trusts, que fácilmente se ha hecho asimilar ese criterio por el público, la crítica y hasta por los organismos oficiales, que han venido, así a hacerle el juego a aquellos intereses comerciales.

El acceso a los contratos de primer orden, la escala de los emolumentos, todo queda subordinado al "valor comercial" o volumen de la reclame que haya podido crearse, mejor dicho, pagarse, el artista.

Así el régimen de la reclame imperante, crea una tabla de renombres que no discrimina por las cualidades puramente artísticas, sino por el dinero que se haya podido hechar en la balanza de la propaganda. Coacciona al artista, imponiéndole las mayores concesiones. Los más grandes, los auténticos artistas, que son casi siempre los que poseen la suficiente independencia de carácter y desinterés, por los bienes materiales, como para no transar con mezquinas concesiones, son los perjudicados, y se establece una curiosa selección de individualidades artísticas, que a menudo, en un juego entre burión y dramático, eleva a los primeros planos del renombre, no a aquellos cuya suma de cualidades sea la más completa y perfecta, sino a los que a ciertos atributos artísticos unen una mente especulativa y práctica.

Nuestro medio no ha sido ajeno a esa influencia de los intereses económicos y nuestros críticos también han sufrido su presión. Pero confiamos en que a medida que se vaya afinando la cultura musical en nuestros pueblos, equiparándose en densidad a la de que hacían gala las grandes naciones europeas antes de la primera guerra mundial, la función del crítico, como consecuencia natural, tendrá toda la responsabilidad y autoridad que tuvo en aquel Viejo Mundo desaparecido.

Entonces se cumplirá el vaticio de Frankenstein: La crítica resolverá el pleito en última instancia. Y el artista señero y genial a menudo descuidado de sus intereses materiales, libre y sincero, no se verá en amarga desventaja con los que militan al amparo propicio de los grandes consorcios.

Y la democracia que luchó con los regímenes totalitarios que envilecían el arte sometiéndolo a las reglas del interés político, habrá liberado por fin, al Arte musical, de una u otra forma de esclavitud, la más pesada tal vez, que es hoy un absurdo y un contrasentido dentro de sus normas.

NOTICIAS DE AMERICA

Arturo Napoleón pianista y compositor brasileño, que tuvo gran actuación a fines del siglo pasado y principios de éste, en breve será recordado con un gran acto en la capital carioca.

Amigos del Arte, de la ciudad argentina de Rosario, está invitando a dar conciertos en esa ciudad a los principales artistas que desfilan en este momento por Buenos Aires. Cuenta con ochocientos asociados y es ya una vieja institución de esa capital.

Sobre música latino-americana Kurt Lange ofrecerá varias conferencias en nuestra ciudad, la primera de las cuales tiene lugar en el Instituto Verdi.

Virginia Brindis de Salas, sobrina del ilustre violinista cubano de ese apellido, nos dice que pronto recibirá de Buenos Aires el famoso violín que fué propiedad de su tío.

Humberto Vizcarra Monje, músico boliviano que tenía la dirección del Conservatorio de Cochabamba, ahora se encuentra al frente del Conservatorio Nacional de la capital de Bolivia.

En la República Argentina, están llevando adelante el gran plan de intensificación de las relaciones culturales con el interior del país.

"Boris Godunow"

En Febrero de 1873 se representaron, por fin, después de numerosas audiciones íntimas en casas de varios amigos, tres fragmentos de "Boris Godunow", de Mussorgsky. Algunos días antes escribió el autor a su amigo Stesow la siguiente carta: "En marcha hacia el juicio! ¡Qué felicidad pensar que estamos ya sobre el arzón trabajando en Khovanchina", mientras que nos juzgan por "Boris". Nos dirán: Habéis pisoteado las leyes divinas y las humanas", a lo cual responderemos: "Sí", y añadiremos mentalmente, "ya veréis otras cosas mayores". Gruñirán: "Seréis olvidados muy aprisa y para siempre". A los que responderemos: "¡No, no, y no señores!"

A pesar de este pronóstico alegremente pesimista, el triunfo de las tres escenas fué completo. Algunos meses más tarde empezaron en el teatro los ensayos de "Boris Godunow", y el 24 de enero de 1874, verificábase la primera representación.

M. D. CALVOCORESCI

Columna del Curare

En reciente reunión de prensa, el Sodre ha anunciado que en el programa de este invierno actuarán como solistas de la Sinfónica seis pianistas. Posteriormente, ese número se ha elevado a siete, agregándose a la lista el nombre de Malcuyski. Muy bien la intervención de dichos artistas, ¿pero no parecería que en el Sodre hay cierta fobia para los solistas de cuerda?

"A confesión de parte, relevo de pruebas." El Sodre se ha adelantado a decir que los directores extranjeros que actuarán con la Sinfónica en dicha sala, no renovarán los programas. Seguirá al margen de los programas oficiales toda una literatura musical que ya es hora de que se le vaya dando a conocer a nuestro público.

Se nos dice que el asesor artístico del Sodre señor Casal Chapí, se queja de que no se le haya escuchado como en catorce notas en las que expuso su opinión a la Comisión Directiva sobre diversos asuntos. Cabe preguntarse: ¿para qué paga el Sodre trescientos pesos mensuales si prescinde sistemáticamente de los consejos del asesor? Y el señor Casal Chapí, ¿cómo continúa en una función en la que se ve tan claramente desautorizado?

Hemos visto anunciadas las actividades de un Conservatorio Nacional de Música — entidad particular. Es evidente que en momentos en que se anuncia la fundación de un conservatorio nacional de música de carácter oficial, ese título induce a una confusión que convendría evitar.

En febrero, la Comisión Directiva del Sodre expresó a un gran artista uruguayo que hacía gestiones para actuar con la Sinfónica en esta temporada, que la Comisión no podía resolverlo, siendo inminente el cambio de comisión, ya que estaban en la obligación moral de respetar a la nueva directiva las iniciativas sobre la integración de los programas. Visto que los conciertos de la Sinfónica están programados hasta Noviembre es evidente que la incompatibilidad de la Comisión saliente sólo rezaba para un artista.

Para el Sodre, no hay novedades

El gerente general del SODRE, señor Héctor Laborde ha reunido una conferencia de prensa para dar a conocer el programa de actividades del organismo oficial, en el corriente año.

Recordamos que ya hemos señalado la anomalía de que la integración de las nuevas autoridades coincidan con las de directores de los Entes Autónomos, cargos que por investir carácter político están sujetos a contingencias y combinaciones ajenas a las normas que debe seguir la renovación de autoridades del Sodre, entidad de esencia artístico-cultural. Dicha anomalía ha impuesto, de "facto", el continuismo de la Directiva actual, que ha llenado el programa de actividades para el año entero, prolongando su desastrosa actuación más allá de lo sencillamente tolerable.

De la versión consignada en la "gran prensa", con la que el señor Laborde realizó la conferencia, por cuanto la modestia de nuestra publicación no permitió que fuera tomada en cuenta, se saca la conclusión de que la más alta novedad que el gerente del Sodre pudo anunciar, era simplemente la de que en el Sodre, no había novedad.

En efecto: se comienza por decir que el Sr. Laborde requirió el concurso de los periodistas especializados para que aportaran sugerencias que pudieran ser tomadas en cuenta para la marcha del instituto oficial, "sacándose en conclusión, agrega la crónica que tenemos a la vista, que el Sodre no está habilitado para ofrecer en las actuales circunstancias más de lo que nos está dando". Oh maravillas de las perfectas direcciones administrativas y artísticas. Ya lo sabe el país: el Sodre ha llegado a la cúspide de lo perfectible.

Después de una conversación sobre teatro, al que también se dió el puntillazo definitivo estableciéndose con mutuo acuerdo de las partes que es incompatible con los ensayos de la Sinfónica, pasó el señor Laborde a reseñar la nómina de los directores que actuarán este año al frente de la orquesta.

"El repertorio que ofrecerán los maestros extranjeros —sigue la crónica— no abundará en novedades, pues es sabido la resistencia que oponen en ese sentido, prefiriendo siempre las obras más conocidas en el repertorio universal, para hacer valer su interpretación personal". Continúa la crónica: "Esa misma resistencia que opo-

nen los directores extranjeros a renovar su repertorio, hará imposible, por lo menos este año, la inclusión de obras de autores nacionales en su repertorio".

He ahí dos hechos que se reproducen y que hemos denunciado reiteradamente: la repetición infatigable de los programas y la exclusión de las obras nacionales. "La devoción por la redundancia", que un crítico nacional denunciaba en Kleiber, se puede hacer extensiva a los demás directores. Y en cuanto a la no consideración hacia el arte nativo, es ya tema en el que no vale la pena abundar, si no es para decir que en una y otra forma se prueba la dependencia absoluta de nuestro Sodre de la feroz imposición de los grandes consorcios financieros que rigen la música, y la esclavizan, precisamente por medio de los directores, ligados a los consorcios por sus intereses económicos.

Tenemos, pues, en que habrá que soportar por un año más, las orientaciones que la directiva actual del Sodre impuso a la marcha del organismo. Sin embargo, nosotros, que no tuvimos la suerte de ser invitados a la conferencia de prensa que concitó el señor Laborde, estamos en condiciones de brindarle a nuestros lectores una primicia absoluta.

El señor Zavala Muniz cumple las promesas que públicamente ha hecho —y nada autoriza a creer que no las cumplirá— para el año que viene, habrán desaparecido los factores que hacen imposible la renovación de los programas y la presentación de obras de autores nacionales. No cumpliría él, su propósito fundamental de estimular vocaciones, si continúa excluyendo al artista nacional de los programas del Sodre. No daría prueba acabada de su gusto estético de artista, si consintiera en la repetición inabarcable de los programas. Para entonces —el tiempo pasa rápido, talvez llegue la hora de develar este misterio: ¿si no es posible cambiar los programas, por imposición de los directores, porque no se cambian los directores, prescindiendo de los que, a fuer de repetidos, no pueden ofrecer ya mayor atracción? ¿Cuáles son los intereses —artísticos, políticos, económicos— que nos imponen determinados directores y éstos a su vez determinados programas?

De puro curiosos que somos, nos gustaría que se investigara hasta el fin.

Síntesis Biográficas

FRANCISCO COUPERIN

Los integrantes de la familia Couperin se han distinguido como buenos músicos y artistas ya desde el año 1655, en que uno de ellos se hizo notar como organista de la Catedral de S. Gervais, en París, puesto que se conserva ininterrumpidamente en la familia hasta 1826. Para diferenciarle de otros compositores de la familia, a Francisco se le agrega el sobrenombre de "El Grande", en referencia a su obra. Fué organista de la capilla Real de Francia.

Desde 1713 hasta 1730, publica cuatro volúmenes de obras para clavicémbalo, conteniendo 27 suites; 4 libros de sonatas, sinfonías, su trío "La apoteosis de Corelli", "La apoteosis del incomparable Lully" y otras.

Como instrumentista y compositor, eleva en alto grado la técnica del clavecín, preparando el camino al futuro desenvolvimiento de ese instrumento que va a derribar el piano.

Compositor bien representati-

vo de la Francia de fines de 1600 y principios del 700, en que si bien se vivía un heroísmo amenerado, no es menos cierto que se cultiva la gracia y la delicadeza llevadas hasta la quinta esencia, sintió gran afición a retratar con la melodía, el tono y el ritmo, la mujer de los primeros años del siglo XVIII. "La dulce y picante", "La Laboriosa", "La voluptuosa", "La ingeniosa", y tantos otros títulos semejantes, son todos retratos femeninos.

ANTONIO VIVALDI
Nació en Venecia en 1680. Era



hijo de Giambattista Vivaldi, maestro de música de la catedral de San Marcos, quien le enseñó el violín.

y se le conoció en su tiempo con Antonio Vivaldi fué sacerdote el sobrenombre de "El cura rojo"; no se sabe por qué. Dejó una enorme cantidad de composiciones, todas del más alto valor. Se cuenta de él interesantes anécdotas inspiradas en su pasión de compositor. Cuéntase por ejemplo, que cierto día, abandonó el altar a la mitad de la misa para correr a la sacristía a escribir un tema musical que acababa de ocurrírsele, por lo que fué castigado. Ocupó el puesto de maestro de conciertos del Pío Hospital de Venecia, pasando después al servicio del Landgrave Felipe de Hesse Darmstadt.

Sus obras teatrales ascienden a veinticuatro. En la Biblioteca de Dresde se conservan de Vivaldi 110 cantatas para violín, que tienen por título "El cimiento de la armonía y de la invención", conteniendo algunas piezas de las más notables de su producción.

PREMIOS ESTIMULOS

En números anteriores, al hablar de la futura organización del Conservatorio, hemos insistido sobre la conveniencia de establecer premios estímulos para el estudiantado, que tendrían la virtud de promover un mayor empeño en la realización total de la personalidad artística de cada uno, fomentar las vocaciones más esclarecidas y lograr, también, atraer la atención del público, que siempre sigue con atención los resultados de los concursos y es, al fin de cuentas, quien cotiza la notoriedad de los artistas.

Se dirá es cierto, que es tal la variedad de actividades, dentro de la superior actividad musical, que puede servir de materia de concurso y premios, que el Conservatorio, al que se le asignará en sus comienzos un presupuesto moderado, no podrá atender de manera debida esa misión de estímulo, por lo menos en forma conveniente. Pero, como es notorio, en los países de elevada cultura musical, esos premios se proveen, en gran parte, de manera tradicional, por el aporte privado, y las personas adineradas, amantes de la música, encuentran un buen empleo de su generosidad, contribuyendo al crear esos premios estímulo, al engrandecimiento artístico del país. No hablemos sólo de los individuos, de los mecenas, que surgirán, como han surgido siempre, apenas exista la oportunidad de hacer buen empleo de los donativos. Pensemos también en los mecenas colectivos, que serían en este caso los entes autónomos del Estado, que obtienen anualmente ganancias millonarias, y también los grandes consorcios industriales, que proliferan en nuestro medio.

Medítese además en la circunstancia de que los premios serían módicos, y que reproducirían inmensos beneficios retribuidos en un progreso rápido de la cultura artística nacional.

Podemos enumerar, algunos de los premios que se otorgan en el Conservatorio de París. Además del clásico Premio de Roma, existe gran cantidad de premios estipulados por donaciones privadas para las mejores composiciones de música de cámara, premios especiales a las composiciones de música religiosa, premio a los autores de ópera cómica, para obras sinfónicas y de canto, premios especiales a las composiciones sobre temas de tal o cual ciudad, becas estables para viajes al extranjero, con finalidades de estudio, premios al mejor alumno de piano, premios para alumnas, premios de perfeccionamiento en el extranjero para alumnas mujeres, en suma, más de veintidos premios estables donados por particulares al Conservatorio de París.

Recientemente, se encontró su "Concertti Grosso" obra de singular potencia, que acabó de colocar a este compositor dentro de los más importantes del siglo XVIII.

INSTRUMENTOS ABORIGENES

TAMBOR CUMANAGOTO

El padre Gumilla nos describe así este famoso instrumento sonoro que todavía hoy provoca terror en las selvas vírgenes de la región amazónica: "Estas cajas de guerra las labran los indios con fuego y agua, y el lustre exterior lo obtienen trabajando la madera largo tiempo con cascotes de caracol. Sólo lo poseen los caciques, en cuyas casas, en un lugar espacioso se colocan unos palos en forma de horca. Del travesaño de éstos se cuelga, sujeto con bejucos, el tambor, por las extremidades, distante media vara del suelo. La caja es un tronco hueco de un dedo de casco, tan grueso que dos hombres apenas lo pueden abarcar y de tres varas de largo. En la parte superior le hacen sus claraboyas al modo de las que tiene el arpa y en medio le forman una media luna como una boca por donde la repercusión sale con más fuerza; en la madera que hay en el centro de la media luna se ha de dar el porrazo para que suene, pues en cualquiera otra parte que se dé, sólo suena como quien da en una mesa y aunque se aporree en el centro de la media luna, si no es con uno o dos mazos envueltos en una resina que llaman "curucay", no suena. Y lo es más: aunque le den con dichos mazos, si abajo en el centro de la caja, en el sitio perpendicularmente correspondiente a la media luna, no hay fijado con el betún que ellos llaman "paramán", un guijarro de pedernal que pese unas dos libras, tampoco suena. Su sonido recorre muy grandes distancias".

Curiosidades

Las investigaciones musicales que se han venido realizando en Italia en estos últimos veinte años, han sido más fructíferas que todo lo que se hubieran atrevido a soñar sus iniciadores. Poco a poco se han ido recuperando obras preciosas archivadas al correr de los siglos, como el hermoso concierto de Leonardo Leo, descubierto en 1934. A veces, hasta la existencia de compositores notables de ese mismo período que va del 1600 a fines del 1700. Tal el caso de Bernardo Pasquini, redescubierto gracias a los trabajos y publicaciones de Felipe Boghen; y del que se ha hecho conocer la existencia de trece óperas, una cantata, cinco laboratorios, algunas melodías de cámara, música para órgano y clavicémbalo, canciones y "ricercari". En la corte de intelectuales de que gustaba rodearse en Roma la reina Cristina de Suecia, Bernardo Pasquini había estrenado muchas de sus composiciones. Quedó de una de esas reuniones una memorable página donde se habla del éxito alcanzado por Pasquini, con un concierto suyo dirigido por Corelli, mientras el mismo Pasquini hacía de solista al clave.

ORIENTACION MUSICAL

Director Redactor Responsable: OSCAR NICASTRO

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

La prensa ha anunciado que el diputado Sr. Polonio Garicoits tiene casi pronto el informe relativo al proyecto de creación del Conservatorio Nacional de Música. Es de esperar que sea así, y que dentro de poco tiempo el parlamento se aboque a tratar el asunto, subsanando la increíble condición de nuestro país, de ser el único de América que no posee tan importante centro de estudios artísticos. Porque la verdad es que ya, casi mediado el período parlamentario, se va comprometiendo la esperanza de que la creación del Conservatorio sea una realidad en el año en curso.

Cómo lo anunciamos en nuestro número anterior, seguimos ocupándonos de otros aspectos referentes al Conservatorio. Si bien el proyecto, no lo establece de una manera expresa, las frecuentes referencias en la exposición de motivos del mismo, al intento anterior de creación del Conservatorio, nos sugiere la interrogante de si se ha previsto la organización de éste, sobre la base de aquel ensayo. Esto nos induce a expresar que si bien ese ensayo merece aplausos por el desinterés y entusiasmo con que colaboró en el mismo su profesorado, gratuitamente, durante tres años, adoleció de deficiencias que no sería atinado repetir en una creación oficial y definitiva.

Creemos que todos coincidiremos en la aspiración de que nuestro futuro Conservatorio no quede en una escuela más de ejercicios rutinarios, puesto que debe tener la excelencia de un moderno centro de estudios bien organizados, llamado a fomentar el florecimiento de nuestra vida musical.

La organización de un Conservatorio involucra la ordenación de cursos tan vastos y complejos que requiere el concurso de la más alta responsabilidad para programarlos. Empezando por el capítulo de los "métodos" a seguir, ¿quién podría decir que no es de la mayor importancia que los mismos fueran seleccionados para evitar aquellos anticuados que se reducen a una frondosa serie de ejercicios empíricos que sólo representan una larguísima pérdida de tiempo sin visibles beneficios?

¿O que no será igualmente interesante asignar a los cursos una selección ordenada de la literatura musical para que el orden natural del plan de estudios vaya dando una visión cronológica en la que el alumno verifique por sí mismo el desarrollo sucesivo de esa literatura, compenetrándose de las causas y circunstancias que obran en su proceso evolutivo?

La orientación pedagógica del anterior Conservatorio adoleció de intentar solamente una enseñanza práctica, directa, sin tener en cuenta que el artista debe disponer del desarrollo armónico de todas sus facultades.

Ello sucedió pese a que se trabajó con un alumnado que ya había cursado el quinto año de estudios, es decir, que tenía una preparación previa que hacía bien posible desarrollar planes más vastos que el de la estricta preparación musical.

El maestro Wolff, organizador de aquel Conservatorio, siguió, seguramente, las tendencias de la pedagogía musical francesa, que cultiva una docencia más bien práctica, diferenciándose de la escuela alemana, que junto a la enseñanza técnica obliga a serios estudios, sobre todas las disciplinas musicales, y artísticas, y a un análisis exhaustivo de las grandes obras de la música clásica y moderna, buscando como finalidad llevar al estudiante al más alto conocimiento de la estética musical.

Sin caer en la tendencia alemana, que imponía una erudición enciclopédica, es indispensable complementar la enseñanza práctica con una cultura intelectual y artística depuradas.

Dice el tratadista francés La Vignac: "El músico que es solamente músico, es un mal músico". Y es razón, porque en esas condiciones se resienten las posibilidades del intérprete, o del compositor. No se concibe, en efecto, la facultad para desarrollar un drama lírico, si quien aspira a crearlo ignora la literatura teatral, la historia de la transformación de las doctrinas a través de las épocas, la Mitología, la Psicología y otras disciplinas de cultura general, pero íntimamente relacionadas con el desarrollo de la cultura artística.

Entendiéndolo así, el Conservatorio Nacional a crearse debe ser dotado de aquellas clases que faltaron en el anterior, como ser las de Historia de la Música, del Teatro y de la Danza, del Arte, de Psicología y algunas otras que merecieran ser agregadas.

Dejando para extendernos en otro número sobre aspectos técnicos y de organización, queremos referirnos a un aspecto formal del proyecto, que no podemos dejar de lado ante la inminencia posible de la consideración del mismo. Vemos, en efecto, que en la planilla presupuestal, sólo se asigna al Conservatorio una partida para gastos de cinco mil pesos anuales. Es evidente que esa partida resultará reducida aún en años venideros, pero será totalmente insuficiente cuando deba afrontar los gastos de organización. Por ejemplo: el Conservatorio necesitará una biblioteca bien dotada en todos los aspectos de la pedagogía musical, y artística, fuera de otros útiles elementales. Todo ello no podría ser atendido con tan exiguo rubro.

OSCAR NICASTRO

Teresa Carreño

Con Brindis de Salas, de quien dimos en nuestro número anterior una pequeña reseña biográfica, forma Teresa Carreño el binomio de artistas musicales americanos que primero interesaron a los públicos europeos, triunfando de manera rotunda en escenarios que parecían inaccesibles entonces a los artistas del nuevo Continente.

Teresa Carreño, la gran pianista venezolana, debutó en Nueva York el 25 de Noviembre de 1862. Sus extraordinarias condiciones le permitieron triunfar rápidamente en Estados Unidos, y Cuba, lo que la alentó a trasladarse a Europa, en Abril de 1866. Actuó en París y Londres, donde los públicos quedaron deslumbrados por el arte exquisito de la venezolana. El mismo éxito la acompañó en España, por donde realizó una gira, volviendo luego a París y Londres.

En Edinburgo, Teresa Carreño debuta como cantante de ópera; luego se une a la troupe de la Patti.

En Junio de 1873, se casa con Emilio Sauret, gran violinista, del que se separó en 1875. Sigue luego dando conciertos como pianista, e interviniendo como cantante en la ópera de los principales teatros mundiales. En 1876 se casa con Giovanna Tagliapietra.

matrimonio del que tuvo una hija. En esa época, actúa en ópera y conciertos en su casa.

Fallecido Tagliapietra, Teresa Carreño regresa a Berlín, donde se casa con el gran pianista Eugen D'Albert con quien se presenta en público tocando a dos pianos. En 1895, se divorcia de D'Albert. Este último matrimonio ayudó a Teresa Carreño, a escalar todas las cumbres, dada la inmensa fama de aquél. Sus conciertos se los disputan por igual los públicos de Europa y Norte América.

En 1902, Teresa Carreño se casa por cuarta vez, con Arturo Tagliapietra. Visita, siempre en triunfo, Sud Africa, Australia, Nueva Zelandia y Sud América. Murió en 1917. Sus restos fueron repatriados por el gobierno venezolano el 15 de Febrero de 1938.

ANTONIO RUBINSTEIN

Este gran pianista ruso nació en Vichvotynetz, villorrio de la frontera rumana, el 30 de Noviembre de 1829. Cuando apenas contaba ocho años dió su primer concierto en Moscú. Luego fué a París, donde recibió lecciones de Litz. En poco tiempo, Rubinstein conquistó un prestigio que hizo conocer su nombre en toda Europa. Después de una gira triunfal por Europa y una estadía en

la capital de Prusia, donde estudió composición, se radicó en Viena, donde ejerció el cargo de director de la Filarmónica. De allí regresó a su patria y se estableció en San Petersburgo.

Cuando Rubinstein actuó en España, los cronistas de la época agotaron los adjetivos encomiásticos, hasta trasponer ese pequeño paso que, según dicen, existe entre lo sublime y lo ridículo. Alguien lo llamó el Miguel Ángel del piano; otro le dijo el Shakespeare de la música. En pleno desborde, y en son de elogio, se le llamó calmuco, oso, cosaco, bárbaro, salvaje, sublimemente feo, grandioso, terrible. Se dijo que parecía tener cuatro manos en cada brazo y diez dedos en cada mano. Se agregó que el piano tocado por Rubinstein era toda una orquesta, animada por el invisible genio de la pasión y de la armonía. De su piano, se dijo que era una fiera, a quien había domesticado. Hubo quien lo comparó con un tambor de los que usan las señoritas para bordar, donde el oso de vigorosos brazos hacía encaje...

Muchos autores consideran a Rubinstein como jefe de la escuela musical rusa, que teniendo por fundador a Glinka, cuenta entre sus principales autores a Musorgsky, Dargomijsky y Tchi kiwsky.

Arcos Raros

NICOLAS MAIRE, París 1800-1878. — Aprendiz de Lafleur, un excelente artista, casi todos sus arcos eran de muy buena madera y el talón incrustado de dibujos florales, pasando a la vez plata y oro y perlas como adornos. El valor de sus arcos oscilaban de 450 a 100 dólares.

JACQUES LAFLEUR, nació en Nancy en 1760 y falleció en París en 1832. — Constructor de primera clase copió muy exactamente a Francisco Tourte; también su hijo José René fué muy hábil artífice quien produjo magníficos arcos, nació en 1812 y murió en 1874.

Los arcos se cotizan de 300 a 75 dólares.

N. EURY - París 1810-1830. — Artista eximio, del que sus mejores arcos pueden ser comparables con Francisco Tourte. Sus arcos son muy buscados por los virtuosos, por ser de excelente equilibrio y elasticidad. Los precios son de 750 a 200 dólares.

BIBLIOGRAFICAS

Recibimos varios números del Boletín Latino Americano de Música, acompañado de un suplemento musical dedicado a la creación estadounidense, interesante obra que dirige el señor Francisco Kurt Lange.

Libros: "Teresa Carreño", por Marta Milinowski; de la Yale University Press; Cuadernos de Cultura Popular, de Puerto Rico; Schell.

DIFUSION ARTISTICA

El doctor Ernesto Palacio, presidente de la Comisión Nacional de Cultura de la Argentina, acaba de enviar a la Cámara de Diputados de su país, una nota en la que se reseñan las actividades que el organismo que preside, ha realizado en los últimos meses.

En dicho informe, hemos comprobado con satisfacción que se ponen como las mejores realizaciones de la labor cumplida, algunas por cuya realización en nuestro país venimos bregando en estas columnas.

Además de los premios a la producción artística, señalados por la ley, tal como sucede entre nosotros, la Comisión Argentina de Cultura ha creado una cantidad de becas "estímulo", para ayudar a jóvenes artistas. "Gracias a ellas, dice el informe, casi una veintena de jóvenes argentinos, de menos de veinticinco años, de las cuales la mitad por lo menos honrarán a su país a su tiempo, pueden trabajar sin necesidad de hacer frente a la indigencia en que vivían".

Habla a continuación el doctor Palacio de los concursos de teatro vocacional, "que han dado por resultado el descubrimien-

to de valores insospechados, que sin esa oportunidad hubieran continuado vegetando en el anonimato".

También se ha procedido a la creación de becas americanas, es decir para ser disfrutadas en otros países del continente, tal como lo hemos venido sosteniendo nosotros en nuestra prédica en pro del intercambio artístico cultural entre los países de América. Agrégase a eso, la organización de conciertos sinfónicos a precios populares y la difusión artística llevada al interior del país por medio de los organismos oficiales, a que también se hace referencia en el informe del doctor Palacio, y se tendrá un panorama amplio, acorde con el que nosotros anhelamos ver en el Uruguay, y hacia el cual marchamos felizmente, de acuerdo con las ideas expresadas por las nuevas autoridades del Ejecutivo y por el futuro presidente del Sastre.

Ideas generales que sólo por incuria o incapacidad, no han sabido desarrollar las autoridades que desde distintos planos, han regido los destinos artísticos en nuestro país.

FRASES CELEBRES

"Hablas a todos. Debes, pues, usar el lenguaje de todos".

ROMAIN ROLLAND

Auspiciosas declaraciones De la vida de Gluck LIUTERIA

Venimos de presenciar la reunión en que el Presidente de la Comisión de los Teatros Municipales, señor Justino Zavala Muniz, expuso a los críticos teatrales el programa de acción que piensa desarrollar la Comisión que preside.

Lamentamos que al realizarse la reunión pocas horas antes de entrar en máquina nuestro periódico, razones de tiempo y espacio nos impidan hacer un comentario más amplio, y que aún nuestro propósito de síntesis se resista, porque "nos falta tiempo para ser breves".

El señor Zavala Muniz sometió a los críticos un conciso cuestionario y desarrolló sobre cada punto sus opiniones, personales siendo tal la unanimidad de pareceres favorables, que salvo alguna pequeña aclaración nadie tuvo nada que agregar a lo expuesto.

Empezó anunciando el propósito de crear una compañía de teatro con carácter permanente. Agregó que mientras no se cuenta con elementos nacionales plenamente capacitados, se ha pensado en contratar algunos elementos extranjeros, de reconocida jerarquía. Habló de la necesidad de ir montando, con toda dignidad, lo que será algún día nuestro teatro clásico.

Desarrolló al respecto precisas ideas sobre la forma cuidadosa en que deben hacerse los ensayos y montajes de las obras. Se refirió luego a la necesidad de representar con toda dignidad, lo que será algún día nuestro teatro clásico. Con referencia a los teatros independientes, dijo que la protección y simpatía que se les dispense estará en relación con el interés que demuestran por las obras nacionales. Aclaró, sin embargo, que el sólo hecho de ser nacional no sería suficiente credencial, que se exigiera, desde luego un grado apreciable de calidad.

Anunció que la Sala Verdi, que así se llamará en lo sucesivo, estará abierta para todos los teatros independientes. Será allí el taller, el laboratorio, donde se formarán los artistas y donde se dará acceso a los autores noveles. El Solís será reservado para los espectáculos de alta calidad.

Dijo luego que la calidad de un espectáculo justificaría aún una pérdida apreciable de dinero sin que ello implique que se acometan aventuras absurdas. Pero debe siempre tenerse en cuenta que la difusión de la cultura es un deber y no un derecho del Estado.

Estableció luego la aspiración a que la prensa colabore estrechamente con la Comisión de Teatros municipales, haciendo fecundo intercambio de impresiones y sugerencias.

Al final expuso interesantes proyectos relativos a la manera de llevar los beneficios del teatro y la música hasta los más humildes pueblos del interior, configurando, con las ideas anteriormente expresadas, un programa vastísimo, encaminado a próxima realización.

CAMILO URUENA

La soledad del artista

Es en esto donde se revela el sentido profundo de la soledad del poeta, de la soledad del artista. En un mundo en el que cada cual no trata más que de adquirir y de poseer, él es el único que lleva a cabo un sacrificio. En la multitud de los que caen pesadamente al suelo, él es único que ha guardado cuando menos la nostalgia del cielo.

¿Cómo se le podrá acusar de reconcentración en sí mismo, en vez de abrirse a los hombres, de tener en cuenta su egoísmo o su vanidad cuando tales esfuerzos le son necesarios; cuando está sometido a una tensión tan continua de todo su ser, simplemente, simplemente para seguir siendo lo que es, lo que siempre ha sido? ¿Cómo se podría exigir de él una objetividad clásica, un arte, una poesía, que dé la regla y la medida común a todos los hombres, cuando ese mundo ha dejado de existir, cuando sería pecar contra el sentido del arte y de la poesía afirmar que sigue existiendo.

No puede acusarse al arte de haber traicionado a la Humanidad, sino más bien a la humanidad de haber traicionado al arte, pues no corresponde al arte servir al hombre sino a éste, mediante el arte, servir al principio divino del Universo.

Esa misión, el Arte siempre la ha cumplido; mas he aquí que los tiempos y que cada vez le resulta más difícil ser lo que ha sido.

En un mundo cuya alma se extingue y se enfría, el arte no puede seguir siendo el único centro de calor y luz. Por todas sus raíces se hunde profundamente en la vida religiosa, mas eso no quiere decir que le sea posible reemplazar, (como algunos han creído), a la religión.

Al contrario, si parece, es precisamente porque no se encuentra dentro de un mundo penetrado de religión, o cuando menos vivificado por una moral, y una espiritualidad de origen religioso. Muere por asfixia en una atmósfera racionalista, hostil a la fe.

No es posible comprender la tragedia del arte, la de la poesía, la del poeta del siglo XIX, y la de los tiempos actuales, si se la considera exclusivamente en el plano estético y social; sólo puede ser verdaderamente comprendida en el plano religioso.

El análisis estético mostrará el resecamiento racional, la lenta desagregación del arte, y el análisis social, la soledad cada vez

En 1774 llegó a París el célebre compositor Gluck, con el propósito de estrenar su obra "Ifigenia" con la que iba a revolucionar el mundo musical de esa ciudad.

El duque de Deux-Ponts, caba- llero austriaco, amigo suyo, se encontraba entonces en la Corte de Luis XV, que él gustaba frecuentar, pero detestaba la música de Francia, razón por la que

había hecho venir a Gluck desde Roma, donde éste triunfaba entonces ampliamente. Su intención era hacerla estrena su ópera "Ifigenia" que Gluck ya tenía próxima a terminar. Era Gluck de temperamento irascible y franco de modo que no bien em-

pezaron los primeros ensayos, surgieron los escándalos con la orquesta, los actores y actrices, que según él, no sabían ni cantar ni declamar y ni siquiera los músicos sacar partido de sus instrumentos. Poco tardó en que la

sociedad y el público entero se apasionaran con esta querrela diaria: para la que intervenían todavía otras razones, ya que ciertas innovaciones que Gluck

había introducido en su ópera, habían sido tomadas como una especie de ataque al prestigio de Lully y de Rameau. Por otra parte, la persona de Gluck se

avenía mal al pulido estilo social del París de Luis XV. Descuidado en el vestir, de una áspera franqueza, no podía sino chocar con las estilizadas figuras de la Corte, lo que contribuía a

exasperar la hostilidad que se le demostraba a través de "veinte incidentes diarios", según el diario de un contemporáneo amigo suyo. La noche del estreno hubo

de todo: desde los arrebatos de entusiasmo a los silbidos furiosos. De cualquier modo, fué la consagración, porque al día siguiente todo París no hablaba de otra cosa.

Juan Jacobo Rousseau, le envía este billete: "Señor: Acabo de salir del ensayo de vuestra ópera "Ifigenia". Regreso encantado. Vos habéis realizado lo que yo había creído imposible hasta este día. Recibid mis sinceros cumplimientos y mis muy humildes saludos".

Mientras tanto, Luis XV, que observaba con los extranjeros una marcada frialdad, se detuvo a la entrada de misa para saludar a Gluck, demorándose para

más grande del artista entre los hombres; pero sólo la interpretación religiosa permitirá rematar hasta el manantial mismo de ese abandono y de esta decadencia. Ser artista, hoy, es plantear

una profesión de fe en un mundo incrédulo, es querer conquistar una corona sin penar, y aquí tocamos a lo más profundo del drama, que ésta no podrá ser sino una corona usurpada.

WLADIMIR WEIDLE
(Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes).

Gluck, el célebre compositor, fué profesor de música de la reina María Antonieta de Francia.

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que

observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

Se cuenta que en una cena dada poco después en su homenaje, algunas señoras le acosaban con cumplidos sobre su obra, sin que éste se dignara dirigirles la palabra. La esposa de Gluck, que observaba azorada la escena desde el otro extremo de la mesa, le envió a su esposo un mensaje con su pequeña hija, pidiéndole al gran músico que dispensara alguna amabilidad a las damas, cosa que la niña inocente hizo en voz alta y a lo que en el mismo tono contestó Gluck: "¿Y qué diablo quiere que yo les diga si ellas no tienden nada?"

(Extracto mensual alfabético de los célebres constructores de instrumentos de cuerdas)

(Continuación)

VARITTI, Giovanni, profesaba en Boloña, entre los años 1785-1817. Sus primeros instrumentos eran de una factura bien original y de trabajo perfecto y de una sonoridad excelente. Después de 1800 sus formas y barniz adquieren una calidad aún superior, comparable con los buenos

críticos de su época. Los violines de la primera época se pagan hoy de 5 a 8 mil francos, los otros de 10 a 15 mil. Un bello ejemplar fechado en 1817 fué vendido en 12 mil liras en Milán.

Otro ejemplar en 4 mil marcos por la casa Rauer de Viena en 1828. Otro de fecha 1792 fué catalogado por Ficher en Nueva York en 285 dólares.

WAGNER Benedict, vivió en el siglo XVI en Ellwangen donde fué liutista del Príncipe. — El Museo de Berlín posee un violoncelo del año 1701. Fabricó varios modelos de gran formato de 79 centímetros y de 75; éstos últimos son muy buscados por los coleccionistas y comerciantes, por poseer una sonoridad brillante. Son de barniz-oro el aceite. El

marcó sus instrumentos al fuego con estas palabras: Benedict Wagner Hochfürstlicher Hof Lauten und Geigenmacher in Ellwangen Anno 1701.

Un violín de este autor fué vendido en Berlín en 1900 marcos oro, en 1928.

XENEUMONT o XHENE-MOUNT Alexandre, hijo de Jos. y Maria Cath. Mignonet, nacido en Lieja el 18/10/1792, y fallecido en la misma ciudad en 1819. Empezó muy joven en la liuteria, imitando muy admirablemente a Stradivario. Un violín de él, copia Stradivario de magnífico barniz y de sonoridad pujante formaba parte de la colección de instrumentos a arcos de Sneck, que hoy se encuentra en el Museo del Conservatorio de Música de Bruselas.

YOUNG, G. Doctor en medicina y oriundo de Vevey (Suiza), que bajo el pseudónimo de Raimondi (apellido de la madre) firmó más de unas docenas de violines de bella factura, buen barniz y sobre todo de una sonoridad amplia y hermosa. Antes de la guerra vivió en Nueva York y luego se estableció definitivamente en su país natal. Su etiqueta era simplemente: RAIMONDI.

ZANOLI o Zaniel, Zanola, Giovanni Battista liutista de Verona. Trabajo muy desigual, con inclinación más a la escuela alemana que a la italiana. Sus modelos son muy variados, el barniz muy a menudo de mala calidad y los filetes mal trazados. Sin embargo sus instrumentos en Italia se pagaban de 15 a 25 mil liras.

ZANOLI o Zaniel, Zanola, Giovanni Battista liutista de Verona. Trabajo muy desigual, con inclinación más a la escuela alemana que a la italiana. Sus modelos son muy variados, el barniz muy a menudo de mala calidad y los filetes mal trazados. Sin embargo sus instrumentos en Italia se pagaban de 15 a 25 mil liras.

ZANOLI o Zaniel, Zanola, Giovanni Battista liutista de Verona. Trabajo muy desigual, con inclinación más a la escuela alemana que a la italiana. Sus modelos son muy variados, el barniz muy a menudo de mala calidad y los filetes mal trazados. Sin embargo sus instrumentos en Italia se pagaban de 15 a 25 mil liras.

ZANOLI o Zaniel, Zanola, Giovanni Battista liutista de Verona. Trabajo muy desigual, con inclinación más a la escuela alemana que a la italiana. Sus modelos son muy variados, el barniz muy a menudo de mala calidad y los filetes mal trazados. Sin embargo sus instrumentos en Italia se pagaban de 15 a 25 mil liras.

ZANOLI o Zaniel, Zanola, Giovanni Battista liutista de Verona. Trabajo muy desigual, con inclinación más a la escuela alemana que a la italiana. Sus modelos son muy variados, el barniz muy a menudo de mala calidad y los filetes mal trazados. Sin embargo sus instrumentos en Italia se pagaban de 15 a 25 mil liras.

ZANOLI o Zaniel, Zanola, Giovanni Battista liutista de Verona. Trabajo muy desigual, con inclinación más a la escuela alemana que a la italiana. Sus modelos son muy variados, el barniz muy a menudo de mala calidad y los filetes mal trazados. Sin embargo sus instrumentos en Italia se pagaban de 15 a 25 mil liras.

ZANOLI o Zaniel, Zanola, Giovanni Battista liutista de Verona. Trabajo muy desigual, con inclinación más a la escuela alemana que a la italiana. Sus modelos son muy variados, el barniz muy a menudo de mala calidad y los filetes mal trazados. Sin embargo sus instrumentos en Italia se pagaban de 15 a 25 mil liras.

ZANOLI o Zaniel, Zanola, Giovanni Battista liutista de Verona. Trabajo muy desigual, con inclinación más a la escuela alemana que a la italiana. Sus modelos son muy variados, el barniz muy a menudo de mala calidad y los filetes mal trazados. Sin embargo sus instrumentos en Italia se pagaban de 15 a 25 mil liras.

ZANOLI o Zaniel, Zanola, Giovanni Battista liutista de Verona. Trabajo muy desigual, con inclinación más a la escuela alemana que a la italiana. Sus modelos son muy variados, el barniz muy a menudo de mala calidad y los filetes mal trazados. Sin embargo sus instrumentos en Italia se pagaban de 15 a 25 mil liras.