

SUSCRICION ADELANTADA

Por un mes... \$ 0, 60

Números sueltos " 0, 20

MONTEVIDEO MUSICAL

CORRESPONSAL EN PARÍS

LUIS SAMBUCKETTI

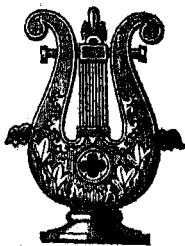
PERIÓDICO LITERARIO-ARTÍSTICO

DIRECTOR Y ADMINISTRADOR—FRANCISCO SAMBUCKETTI

COLABORADORES—SEÑORITAS: MARIA LEISA PACESSI—MARIA MORRELLI—LOLA MARTINEZ—CABELLEROS: ADOLFO PIRRIRO—ANGEL MESCHIA—PROFESOR, LEIS D. DE STEFFANIS—ISIDORO DE MARÍA (PADEN)—DR. ZAWERTAL—LUIS (CARABELLI)—MANUEL LOPEZ—CONSTANTINO BUCCHI—LUIS L. IGURZU—FEDERICO ESCALADA—LEON STRAUSS—JUAN MURRO—AGUSTO DUPONT—JEAN LESCHER—ANDRÉS DE GIOVANNELLI—ANTONIO ANTOHT—MANUEL MUÑOZ Y PEREZ.

Este periódico aparecerá cuatro veces al mes, los días 1º, 8, 18 y 24. Administración: Florida N° 242.

SUMARIO—Grabado—Pieza musical—Tecto—Rafaele Kuon y De-Giosa—Psicología de la orquesta y de la sinfonía—A Herminia Borghi Mamo—Detrás del telón—La misa de requiem—El pianista Voyer—Correspondencia noticiosa.



MONTEVIDEO MUSICAL

SEPTIEMBRE 24 DE 1895

RAFAELE KUON Y DE-GIOSA

Ha muerto en Cuneo, á consecuencia de una apoplejía el maestro Kuon, último director de orquesta, que estaba concertando en aquella ciudad ultimamente la ópera «Roberto el Diabolo.»

Rafael Kuon, nació en Roma en Agosto del año 1837, y fué por su padre Giovanni, instruido en el violín, instrumento en el cual Rafael daba pruebas de gran ejecución á la edad de once años.

Llegó en poco tiempo á ser un gran compositor y dió á luz muchos trabajos del género sacro y otros para orquesta, para piano y violín.

Como director de orquesta fué una notabilidad: Roma, Milan, Venecia y Madrid, aplaudieron en él á uno de los mas concienzudos y valientes intérpretes de la música italiana.

La muerte lo sorprendió sobre el campo del trabajo, la víspera de una nueva victoria artística.

Pobre Kuon!

Otra pérdida sensible lamenta tambien hoy la Italia y los amantes de la música, la del célebre compositor De-Giosa.

De-Giosa, era por su gran talento en el arte de la composicion, reputado como una celebridad.

Sinceramente nos unimos al sentimiento que hoy espiermenta la patria del Dante por la pérdida de esos dos preclaros génios que, debido á su talento alcanzaron para sus nombres la gloria de la inmortalidad.

PSICOLOGIA DE LA ORQUESTA Y DE LA SINFONÍA

No hace mucho tiempo, el sabio francés M. Leveque presentó en la Academia de Ciencias de Paris un interesante trabajo, en el que trataba de los caracteres de los instrumentos, para concluir diciendo "que cada instrumento es una voz". M. Leveque ha completado ahora su trabajo con numerosas observaciones, que tienden á demostrar que en la orquesta cuando se expresa el pensamiento musical bajo la forma sinfónica, las voces instrumentales son en cierto modo los personajes del drama idealizado por el compositor. Esta teoría es en otros términos, y bajo otro punto de vista, la misma que la de que la voz humana cuando canta, sin pronunciar palabras, no es otra cosa que un instrumento.

Leveque conoce y señala el peligro que hay en abusar de la orquesta, á fin de hacer que expresen los instrumentos cosas que nunca podrán decir. Dentro de la pre-idea que en estos casos se busca, hállase una medida que limita en la naturaleza misma de los materiales empleados para la expresion.

Se sabe que Beethoven, á pesar de lo bien que prestaba voz, y aún pudiera decirse que alma, á los instrumentos y que trataba las partes instrumentales

como si fueran papeles, irritábase, y no sin razón, contra los que se atrevían á poner palabras á sus *audantes* y sus *scherzos*.

De algunas citas curiosas de Berlioz resulta que el maestro francés estaba en todo conforme en lo tocante al particular con Beethoven: la música instrumental se deriva del canto vocal, por imitación de los principales efectos que el canto produce; la vocal es de otra especie, pero de la misma esencia.

M. Leveque se remonta en seguida á los orígenes de la sinfonía, tomando por guía á M. Wilher. La sinfonía no fué en un principio mas que una introduccion destinada á obtener el silencio de los asistentes y á estimular su atencion sobre las bellezas del poema musical que se le seguía. En su forma primitiva componíase de una entrada ó preludio, de un andante y un final. Hayda añadió el minuetto. Véase, por tanto, que procede del érin antiguo, la cual ofrece divisiones análogas con su preludio, su cavatina y su oda, calorón de los cantores antiguos.

Establecida esta filiacion, comprendese que, á despecho del inmenso desarrollo alcanzado luego por la sinfonía, esta, lo mismo que la romanza, aspirará á expresar ideas y sentimientos determinados.

No faltan objeciones contra la psicología de la sinfonía y de la orquesta. Algunos sostienen que á un solo aire pueden atribuírse los sentimientos mas diversos, y aún los mas encontrados.

Si la misma sucesion de notas es susceptible de prestarse á interpretaciones tan divergentes, ¿no bastará esta prueba para probar que no se lo puede adoptar ni pedir ninguna significacion precisa? Suavitas hay de Beethoven que por ejemplo ejecutadas al piano y al órgano en ritmos tan diferentes producen efectos tan opuestos, que á duras penas se las puede reconocer.

Lo que de todos modos parece bien difícil de negar es que en la sinfonía, en la medida propia á las condiciones instrumentales, expresa ideas y sentimientos determinados. Pero es necesario añadir que el ritmo es un elemento esencial que concurre con las modulaciones á formar la expresion, y que si el ritmo de un aire se cambia, el aire que sigue invariable en su melodía puede ser modificado en lo que se refiere á la expresion.

Hé aquí un ejemplo: el andante de la sinfonía en *Lz* interpretado por los músicos con expresion de profunda tristose, habia sido compuesto en un ritmo bien diferente segun se desprende de documentos recientemente encontrados en Viena. El andante que ahora parece una marcha fúnebre, fué en su origen una alegre marcha de una boda de aldeas.

A HERMINIA BORGHI MAMO

(INÉDITO)

La escena del teatro fué tu cuna. El génio mismo te arrulló la infancia.

Dejando en tu alma los preciosos gémemes
De la suprema inspiración del arte!

Ellos se fecundaron con la sávida
De tu gran corazón predestinado
Y al florecer, han perfumado el mundo
Y llenado el espacio de armonías.

¿Qué misterios encierra tu garganta?
¿En qué molde sublime se ha formado
Que modulas y trinas y gorgoas
Con magia estraña y estupendo brillo?

Cuando cantas, facinas, arrebatas
Del sentimiento y la pasión en aras
Pues, los efluvios de tu ser artístico
En tus notas dulcísimas derramas!

La escena del teatro fué tu cuna,
Del génio la intuición hay en tu alma,
Y en el cielo del arte un astro hermoso
Tu nombre ilustre con su luz irradia!

Angel Menchaca.

DETRAS DEL TELON

ANTES DE COMENZAR EL ESPECTÁCULO

Ahí, pues, caro Eduardo, mientras sabor lo que pasa del otro lado del telon mientras que, sentados en nuestras butacas, esperamos pacientemente el momento en que se alza, para dejarnos ver las maravillas que, en grandes cartales, hemos visto anunciadas á la puertá?

La curiosidad es natural, y voy á hacerlo á grandes rasgos el cuadro de lo que pasa por allí, aprovechando de este momento de espera, en que los pocos concurrentes que han llegado ya al teatro, no pueden ser incomodados por nuestra conversacion.

Si no consigo que te des una idea de lo que es el interior de un teatro antes de que el espectáculo comience, no he de ser por falta de voluntad, sino por otra causa cualquiera, y tu me perdonarás, si dadas algunas.

Los artistas han llegado ya, en su mayor parte. Nada mas lógico, puesto que no pueden venir de sus casas vestidos, pisitados etc., sino que tienen que hacer esas operaciones en sus camarinas respectivas.

Si en este mismo instante se levantara el telon voyas en la escena el desórden mas grande.

Esc martillo que casaca, es producido por los maquinistas que colocan las decoraciones y los practolobias.

Varios otros corren de allá para acá, colocando las alfombras, los muebles, todos los artefactos que se necesitan para el aparato escénico, en fin.

Esto se hace bajo la inmediata dirección del *segundo apunte* que, con el libretto de la obra que va á representarse, en la mano, trata de que se reproduzcan exactamente el *medio* ideado por el autor.

En este momento llega el primer actor y director, que corre también á examinarse acerca con el objeto de que todo se presente bien á la accion que va á desarrollarse luego.

—Esta cosa no debe estar aquí... Traiga vd. otra ventana; por esto no se puede saltar comodamente... ¡Peró hombre! Ponga vd. un sillón de terciopelo en un desván! Una silla de paja; ¿dentro hay

sillas de paja... La chimenea debe estar en el foro... ¡Bata segundo apunte! Parece que no supiera lo que tiene entre manos!

Cuando lo parece que todo está bien, se dirige á su camarina, donde precede á la difícil tarea de vestirse y pintarse.

Sign puede verlo, es un hombre de veintiseis á veintiocho años, completamente alfeitado, de pelo negro, frente lisa...

Pues cuando se levanta el telon verás en su lugar un viejo de setenta, arrugado, calvo, lleno de ranas, y con un bigote blanco mas duro que un cepillo.

La transformacion es completa.

Sin duda has de querer saber que clase de agua milagrosa se usa para hacer ese cambio radical, y has de preguntarte si la de Lourdes tiene esa virtud, hasta ahora desconocida para tí.

Pero puedo asegurarte que los milagros no tienen nada que ver con esos sorprendentes transformaciones, y que para producirlos, basta con que el actor tenga un poco de maestría y de paciencia.

Sentado frente á un espejo muy alumbrado, toma un pincelito de esos que se usan comunmente para las acuarelas, lo moja; y luego saca un poco de pintura de un pincelito negro, que no falta jamás en su cuarto de vestir. Con dicho pincel, se pinta fuertemente las fajas arrugas, de tal modo que, visto de cerca, podría compararse su rostro con una mapa.

Pero de lejos produce el efecto deseado.

En seguida se coloca una peluca, desmesuradamente calva, que ajusta á la frente por medio de una pasta del color de la epidermis.

El bigote con que ha de aparecer en las tablas, está colocado sobre la mesa, y es necesario ajustarlo. Para eso se usa de una cola especial con que se pega en su sitio, y que es lo mas incómodo que existe, pues mantiene el céjil en una trancuzo rígida, que hace la desesperacion de cuantos la usan por vez primera, pero que para los artistas no ofrece inconveniente alguno.

Los demas actores que dentro de un rato van á aparecer entre nosotros, hacen, poco mas ó menos, lo mismo.

Cuando van á hacer un papel de jóvenes, no usan de la pintura negra, sino del colorato que espárcen en grandes capas por las mejillas, cejas que, vistas de lejos, se confunden fácilmente con un bello color natural.

Luego las pelucas, tocacas, mal hechas, de feo aspecto, con crines por cabellos, pero que, miradas desde el salon, hacen el papel de hermosas cabelleras.

Entre tanto las damas, hermóticamente encerradas en sus cuartos, proceden tambien al arreglo de su traje y de su rostro. Ni por el ojo de la llave se puede ver lo que pasa dentro. Misterios del tocador que no deben desvelarse. Sin embargo...

Se principia desbarrajando por el rostro una pequeña cantidad de *colla arrim*, con la ayuda de una toalla; una vez bien repartida esta, de modo que apenas se aporcha, se coloca encima, con un *cepillo* una capa de esos *perfumes* y perfumados polvos de arroz que fabrica la industria francesa y que, como se llaman *relouline*, lo que da al rostro una blancura de nieve. Esto ocupa á las damas un cuarto de hora por lo menos. Pero falta lo principal.

Por mas que sean bollos y tengan unos ojos capaces de hacer la desesperacion de cualquier mortal, en el teatro y á cierta distancia los ojos mas admirables no pueden lucir en todo su esplendor. Es necesario ayudar á la naturaleza, ya que ésta no ha tomado las medidas del caso, lo que preocupa y mucho á los *maquilladores* de Talin.

Para conseguirlo, se vuelve á pasar una *toalla* en la *pa de colla arrim* por los bordes de los párpados luego, con un lapicito, se toma un poco de tinta que se ha preparado en un plato ó otro objeto cualquiera de porcelana: el lapiz preparado así, se pasa con delicadeza por la parte antes humedecida con el *colla arrim* lo que produce una mancha raya negra que hace que los bordes de los ojos se parezcan á los de un pájaro de luto. Natural es que, de esta manera, en vez de embellecerse, los ojos se han afiado, por lo cual hay que hacer en seguida otra operacion: se toma la *toalla* y con un dedo envuelto en ella, se espárcen cuidadosamente la *tiza*, de modo que no forme *bollos* hasta que presenta una tinta azulada, que da un brillo á las pupilas. Algunas se pintan los párpados pero la operacion es demasiado complicada para que trate de describirla.

En seguida se oye desde afuera el ruido de las *millonadas* ropas, que crujan bajo la mano de la *castriz*. ¿Qué te importa saber lo que pasa entonces?

Mientras ejecutas esta difícil tarea, no permitas que indiscreto alguno vaya á turbarlas con su presencia.

Entre tanto el peluquero de la compañía recorre los camarines, preguntando á los actores al *acostillar* barbas ó cabelleras y si estas deben ser ó no *acostilladas*, si se quieren negras ó rubias...

Cuando cada uno tiene lo que necesita para hacerse una *cajea* como se dice por allí, toca al *segundo apunte* que hace la misma peregrinacion que el peluquero, cuando la escena está ya *arrajada*.

Esta peregrinacion tiene por objeto repartir á los actores todo lo que necesitarán, mientras se ejecuta la obra que se va á poner en escena.

A veces hace *de guacero* y va repartiendo *limos*, (*limos*: papales blancos, ó *rueditas* de hojalata), á veces *de cigarras*, *petacas*, *memorandums*, *cartitas*...

La carta amorosa que dentro de un momento va á ver en las *tamborosas* manos del amante, repartido por el *galán* joven, ha pasado por las del *segundo apunte*, que ha ido á sacarla del *almacén* de *desfustes*. Es un papel en blanco que, en cuanto cae en el telon, será arrojado á la basura; del mismo modo, en el mundo, cuando cae el telon de las ilusiones, en cartas amorosas que se devoraron en los primeros años de la vida, se tienen en tan poco como un *desfuste* de *forja* atornada: se guardan por los recuerdos que engendran... y nada mas.

Pero ya el sonido de la *campanilla* se ha oído *oir* dos veces, y me preguntaa lo que hacen esos ojos que, desde el agujero de la tela, miran curiosamente hacia la sala.

Esos ojos pertenecen á los actores que han concluido de arreglarse y que quieren saber si *lata* *curruencia* es ó no *numerosa*.

En este momento el ruido aumenta entre *bañeros*; los artistas se azoman á las puertas y *convencionalmente* unos con otros, ó con los amigos privilegiados á quienes se permite entrar al *sagrado* recinto.

Un actor le apresuradamente el papel que le está encomendado y que no sabe bien.

Otro corre al camarín del director á preguntarle *última* hora si no sería mejor suprimir una frase ó *6* menos inconveniente...

Las puertas de los cuartos de las damas comienzan á abrirse, prueba de que su *voluntad* está terminada.

Ahora es cuando el *segundo apunte* comienza á nuevo á recorrer los camarines.

—Señor Filiano, voy á tocar la *tercerola*. ¿Está vd. listo?

—Si, toque vd. cuando guste.
 —Va la tercera!
 —¡Perfectamente!
 —¿Está todo pronto?
 Esto es lo que va preguntando á gritos de cuarto en cuarto; ya vos... la tercera se ha dejado oír... la orquesta comienza.
 En seguida el apunte va á buscar á los actores que tienen la primera escena.
 —¡Fulanos, vds. salen ¡pronto!
 Y corro á su puesto detrás de las decoraciones, y los actores al suyo.
 El segundo apunte...
 Pero ya to diré en otra ocasión, caro Eduardo, lo que es este miembro de las compañías teatrales y lo que hace, pues por mas que se diga, es una personita importante y por completo necesaria en cualquier teatro.
 Entre tanto el telon se ha levantado ya, y es bueno que escuchemos la obra que comienza á representarse. No me interrumpas.

The Same.

MISA DE REQUIEM DE VERDI

III

(Conclusion, véase el número anterior)

Esta obra está escrita para cuatro voces; soprano, mezzo-soprano, tenor y bajo con coros.

Después de un breve diseño de los violoncelos en *la menor*, las voces del coro entran periódicamente sobre una quinta y acompañados tenuamente por las armonías del cuarteto en sordina que sostiene las primeras notas *Requiem*, *Requiem* hasta la terminación del primer fragmento de frase sobre el acorde de la dominante.

En este momento la orquesta sigue acompañando con quejumbrosos acentos que apoya una marcha armónica, grave, severa y de una elegante estructura, mientras las tiple *pianissimo*, murmuran en notas sincopadas *Donna eis Dominae*, á cuyo final entra la frase instrumental en el modo *mayor*.

Aquí las voces se interpelean y dialogan en veladas sonoridades hasta la terminación de todo el período, que por medio de una cadencia interrumpida da margen á un episodio á voces solas, escrito y tratado en estilo fugado, pero con una majestad *alta Palestrina*, con una severa textura, verdaderamente clásica.

Después de este episodio vuelve á oír-

se el período anterior, é inmediatamente las cuatro voces principales entonan sucesivamente en estilo imitativo el *Kirie eleison*, *Chirte eleison*, acompañados por los acordes de la cuerda, entre los cuales se deslizan con admirable elegancia los expresivos diseños de los bajos. El coro toma participación bien pronto, introduciendo en la frase principal, con ingeniosas combinaciones, motivos parciales desarrollados todos con esquisito tacto y grandiosa simplicidad, mientras los ritmos entrelazados y la magistral orquestación prestan á todo el conjunto un carácter de soberana grandeza, un marcado tinte de religiosa majestad.

El *Dies irae* que sigue á esta magnífica pieza es uno de esos rasgos de génio que se imponen á todo el mundo por su sublime poder. Aquí no cabe, no es posible el análisis de aquella formidable explosión, de aquella avalancha musical que se desploma sobre el auditorio con el estrépito aterrador del último día.

Las trombas del *Tuba mirum*, que surgen después del acorde *pianissimo* al final de la frase *Cuncta stricte discussurus*, acrecientan por sus movimientos ascendentes de sonoridad la impresión hondísima que produce el *Dies irae*, y no puede darse nada mas grandioso ni mas sorprendente que aquella última nota seca, cortada, *tronca*, como dicen los italianos, con que las voces y la orquesta en un *fortissimo* aterrador interrumpen bruscamente el discurso musical.

Después de este cambio, los bajos de la orquesta dejan oír unos diseños cortados, frios y ásperos, sobre los cuales la voz del bajo deja caer como tañido sepulcral las palabras *Mors stupebit*, repitiendo á la terminación, durante tres veces consecutivas, el monosílabo *Mors*.

Este corto episodio del bajo se entrelaza con el *Liber scriptus profertur*, fuga tonal encomendada á las masas corales. ¿Fuga hemos dicho? ¡Huyamos!

Vuelve á oírse uno de los fragmentos del *Dies irae*, después de la fuga, que queda suspendida con ese objeto, é inmediatamente viene el *Quid sum miser*, terceto para soprano, mezzo-soprano y tenor, en el que la preciosa melodía de las voces, llena de dulzura y sentimiento, se halla realizada por una delicada instrumentación general y sostenida por

la expresiva intervención parcial de los clarinetes en terceras y los elegantes y tiernos del fagot.

El *Rextremadae majestatis*, entonado vigorosamente por los bajos del coro *unis* con el grueso metal, adquiere un carácter de extraordinaria riqueza y coloración, cuando las voces principales primero, y las masas después, exclaman *Salva me, fons pietatis*, pasando por todos los matices, mientras las combinaciones armónicas, rítmicas é instrumentales, completan el conjunto de este edificio de soberbia construcción.

Un duo para soprano y mezzo-soprano, *Recordare Jesu pie*, sigue á la pieza anterior. Nada tendríamos que censurar en ese duo si no existiera en él una *fermata* que, en nuestro concepto, altera un tanto el carácter deliciosamente místico de la composición. Fuera de este pequeño lunar, la melodía verdaderamente casta de las voces, los acordes tenidos del cuarteto, la periódica intervención de la flauta y el clarinete, y los apasionados acentos de los violoncelos, prestan al *Recordare* un sabor dulce y religioso acentuadísimo.

Del solo de tenor *Ingenisco*, solo diríamos que nos parece la pieza más profana que onciorra la admirable partición de Verdi. *Sento odor di femina*, decía Don Juan. *Sento odor di Atida*, se puede decir sin vacilar al oír el *Ingenisco*.

El *Confutatis maledictis*, solo de bajo, se distingue por su severa estructura, por la verdad con que la orquesta, eq escalas cromáticas, en movimiento contrario, apoyadas por el estrépito de los trombones, expresa las contorsiones de los condenados, y se distingue también por cuatro quintas sucesivas que se hallan en las palabras *Oro supplex*, y con las cuales Verdi ha querido decir, 'sin duda, y perdónese nos esta libertad, lo siguiente: «Señores, consto que yo, Verdi, me río de las reglas más elementales de la armonía, porque me da la real gana.»

Los músicos se quejan con mucho fundamento de esta violación, que sólo tiene precedente en las célebres quintas del *Guillermo*, con la difonencia de que Rossini supo apropiárselas de un modo magistral, ayudando con ellas al efecto, mientras que Verdi las ha colocado en la Misa por lo que antes hemos dicho, esto es, porque le ha dado la real gana.

Sin embargo, como los monarcas del arte no son inviolables ni irresponsables, Verdi tendrá que sufrir con paciencia las justas censuras que sus quintas han provocado. Por supuesto que nos parece inútil añadir que la inmensa mayoría del público no ha notado ni las susodichas quintas, ni la brusca é inexplicable transición desde la dominante de *mi* á la tónica de *sol menor* que enlaza el solo de bajo con la repetición del *Dies irae*, dicho sea todo esto en descargo del maestro.

Entramos en la última página del *Dies irae* que precedida por la repetición de éste, viene á cerrar de una manera dignísima el majestuoso y admirable drama encerrado en esta primera parte de la Misa.

Esa página de que hablamos es el *Lacrymosa*, pieza ámpliamente desarrollada, compuesta, puede decirse, de un solo motivo en *si bemol menor*, que las voces se trasladan unas á otros con los acentos de un dolor punzante, mientras los violines dominan con notas sincopadas al conjunto, arrastrando lánguidamente sus apoyaturas cual si quisieran unir sus lamentos á aquella explosión de dolor general.

Como el título de la composición lo indica, el *Lacrymosa* es una pieza que parece inundar con sus lágrimas las voces y los instrumentos, hasta que, agobiados por el peso de tanta tristeza, secos los ojos de tanto llorar, instrumentos y voces van apagándose paulatinamente á la entrada del *Pie Jesu*, para murmurar al fin sobre un suave trémolo de la cuerda, *Dona eis requiem. Amen.*

Sigue á esta pieza final del *Dies irae* el Ofertorio, *Domine Jesu*, escrito para las cuatro voces principales. Después de una breve preparación, en que toman parte las violas, violoncelos y la parte aguda de la madera, el motivo dominante de toda la composición aparece en los instrumentos de cuerda citados (violas y violoncelos) mientras las voces del tenor y la mezzo-soprano exclaman periódicamente *Domine Jesu Christe Res gloriae*.

De las violas y violoncelos, el motivo pasa al bajo, que aparece acompañado por las dos voces anteriores, hasta que un pedal de la soprano da entrada á la repetición de dicho motivo por algunos violines primeros en sordina, que conducen al final del período por medio de imitaciones, quedando terminada la ca-

dencia sobre los arpeggios de la orquesta.

El tiempo y el ritmo cambian para dar lugar al episodio *Quam olim Abraham* en estilo fugado, y en el cual se encuentra una frase de tenor repetida por el bajo *Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus*, que es notabilísima por su exquisita dulzura, por sus suavísimos contornos y por un sabor lleno de unión, calma y religiosidad que deleitan el oído y el corazón.

La repetición del episodio *Quam olim Abraham* corta prematuramente el delicadísimo desarrollo de aquella inefable frase, y el motivo principal aparece en la orquesta y voces para resolverse en una severa cadencia que la mezzo-soprano, el tenor y el bajo ejecutan sostenidos por un *la bemol* agudo de la tiple. Después la orquesta solo se apaga en un trémulo dulcísimo arrullando el motivo culminante del Ofertorio.

Tal es esta magnífica pieza, que mereció ser citada como una de las más bellas y acabadas de la Misa.

A las medias tintas del Ofertorio sucede de repente una enérgica llamada militar de los clarines. ¿Qué es esto? ¿Vamos á la guerra? Sí; vamos á una guerra horrenda, infernal, en la que dos coros, escritos á cuatro voces cada uno, van á dispararse sin piedad ni misericordia motivos y contramotivos, contestaciones y entradas, episodios y estrechos, cánones y pedales.

¡*Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth!*

¡Una fuga real doble! ¡Huyamos, huyamos, huyamos! Dejemos esa fuga, que empieza de un modo real para concluir lo más democráticamente posible, y refugiémonos en el *Agnus Dei*.

Al escribir esta deliciosa pieza, Verdi, parece haber tenido delante el célebre unísono instrumental del quinto acto de «La Africana». No importa, que ni eso ha de amenguar en nada el valor de la bellísima composición de Verdi, ni puede haber censura para quien se ha inspirado en una hermosa obra para componer á su vez una obra hermosa.

Trece compases de una melodía en *do mayor*, impregnada de una tierna expresión de melancólico abandono y entonada en unísono á distancia de una octava por la soprano y mezzo-soprano, forman el motivo del *Agnus*.

El coro repite *plurissimo* el unísono,

y las dos voces solas vuelven á entonar lo en modo menor, acompañadas por unos sencillos diseños á contratiempo en la orquesta. La cadencia de esta repetición en menor resuelve en el modo mayor, é inmediatamente oyesse por tercera vez el toma encomendado á los coros y reforzado por una sencilla y soberana armonía, tanto en la parte vocal como instrumental, puesto que el motivo se halla en las sopranos y contraltos á distancia de octava, mientras los tenores y bajos acompañan armónicamente al canto.

Por quinta vez aparece el motivo en las voces de la soprano y mezzo-soprano, pero realizado esta vez con un delicado contramotivo de tres flautas que introducen caprichosamente sus graciosos arabescos entre los ámplios pliegues de la melodía. El coro repite la segunda frase del toma, mientras los violines establecen un velado movimiento de acentuación, animando con brillantes resplandores la adorable calma de la melodía, hasta que un grave diseño de los tenores primero y de los bajos después, sirve de preparación á los últimos compases del motivo que caen lentamente arrullado por la armonía del coro y las últimas exhalaciones de los violines.

El efecto de esto *Agnus* es irresistible, y su mayor elogio consiste en que es compuesto de un solo período repetido sucesivamente, y que lejos de fatigar al espectador excita, al contrario, en cada un creciente interés. Tal es la variedad y el encanto que el maestro ha sabido prestar á esta deliciosísima página musical que, hasta ahora, ha obtenido en los tres teatros en que se ha ejecutado los honores de la repetición.

El *Luceterna*, para tres voces, empieza de una manera tonal con un trémolo de violines *divisi*, orizado de modulaciones, pero de corta duración. El bajo entra con el *Requiem aeternam*, cantando una tétrica frase en *si bemol menor* que acompañan misteriosamente los trémolos de violas y violoncelos y bajo los cuales se oyen los apagados acordes del metal en lo grave.

Un severo trozo á voces solas sigue al anterior, y después las voces y orquesta empiezan á crecer y desarrollarse, hasta que después de un corto período á voces solas, el tenor y el bajo murmuran *Requiem aeternam*, mientras la mezzo-soprano silbea *Lux perpetua luceat eis*

Domine sobre los trémolos de la cuerda y los acordes de los bajos, que se resuelven al fin en unos ténues arpeggios de las flautas, para llegar, apoyados en una aguda nota de ésta, á la academia final.

El *Libera me*, para soprano y coros, es la última pieza de la Misa; pieza magistral en conjunto, digna, bajo todos conceptos, de figurar como la última piedra del suntuoso edificio musical dedicado á la memoria de Manzoni, y que sería completo sin la fuga libre del coro, escrita como monstruoso contrasentido sobre las palabras *Libera me Domine de morte aeterna in die illa tremenda* (IIII).

Prescindiendo de esta violacion completa de todas las leyes del sentimiento y la expresion, representado por una fuga cuyo valor intrínseco estamos dispuestos á reconocer y elogiar, el *Libera me* tiene una estructura grandiosa, un desarrollo admirable y una variedad y un interés incuestionables.

Las armonías silábicas del coro á voces solas sin rigor de tiempo al principio; los lamentos de la orquesta y la soprano; la repetición, un poco atrevida, pero magnífica por su efecto del «Dies irae» la repetición del «Requiem» en la cual las voces solas reemplazando á la orquesta acompañan de un modo admirable la expresiva plegaria de la soprano; los angustiosos acentos de ésta, que en los últimos episodios de la fuga se destacan, como el llanto del pecador, sobre la imperceptible armonía del coro; todas estas grandes bellezas hacen del «Libera me» lo repetitivo, una composición de orden superior.

La Misa termina con una armonía tonada en las voces del coro, sobre la cual se oye, como un rumor, el grave acento de la soprano silabeando lentamente á modo de melopea *Libera me Domine de morte aeterna in die illa tremenda*, que cae sobre un velado redoble de tímbral.

Las voces á su vez, cual eco lejano, murmuran «Libera me», «Libera me», rozando al fin el último acorde y deslizándose sobre él, como la última azulada espiral del humo del incienso que se desvanece entre las arcadas de una catedral.

IV.

Pocas líneas han de ser suficientes para formar el juicio sintético del «Requiem» de Verdi, después de las consi-

deraciones generales acerca de la música religiosa y el anterior rápido análisis de la obra.

La Misa de Verdi reviste caracteres dramáticos que sería ocioso negar; pero como en un arte tan vago, tan indeterminado, tan subjetivo como el de la música son imposibles ciertas separaciones y ciertas limitaciones claras y precisas; cómo solo al alma es dado apreciar estéticamente la significacion, el interés, la importancia y la verdad de los conceptos musicales, síguese de aquí que la humana naturaleza es el supremo regulador, mejor dicho, el juez inapelable en materia filosófico-musical, y á ella toca decidir, según las impresiones que recibe, del acierto ó desacierto del artista al ejecutar una composición, bien pertenezca ésta al género dramático, bien al religioso, al fantástico ó al popular.

¿Es ó no axioma reconocido, que la música debe expresar con verdad el sentido de la poesía cuando las dos artes se hallan unidas? Si, pues, es esta la condicion primordial de toda obra musical realmente bella; si es cierto, como lo es que otras condiciones de orden diverso son secundarias, ó hablando con mas propiedad, tributarias de la condicion primera, que encierra y comprende á todas las demas, resulta claro y evidente que la música religiosa no puede ni podrá jamás eximirse de las leyes estéticas generales que rigen á todas las artes y á todos los géneros.

Las restricciones que con respecto á fórmulas de diversa índole debe imponerse el compositor que cultiva el género religioso, obedecen directamente á la naturaleza especial del texto litúrgico y á la importancia, especial tambien, de un arte que se mueve en una atmósfera que le es propia, individual; pero sería tan contrario á las leyes del arte despojar al género religioso de toda la grandiosa estructura que debe ostentar, como sacrificar en aras de una sencillez, que nos atrevoríamos á calificar de ridícula, elementos expresivos cuyo concurso no puede amenguar en nada, antes bien, puede engrandecer, elevar y fortalecer el acento religioso.

En este justo medio ha sabido mantenerse Verdi al componer su admirable «Misa de Requiem»; y si la contextura general del «Dies irae», por ejemplo, indica á veces un fuego, un movimiento febril y un ardor que parecen estar reflejados

con la severa sencillez tan fácil de decir como difícil de determinar, de la música religiosa, fruto es ante todo de la vigorosa mano del maestro y del potente soplo dramático que encierra una página destinada á describir la pavorosa catástrofe del juicio final.

Por lo demás, y fuera de alguna reminiscencia de la *Aida*, que proviene principalmente del grandioso ó inusitado desarrollo que Verdi ha dado en su «Requiem» á la parte instrumental, esta obra quedará como algo grande en el género religioso moderno que, lejos de amenguar el renombre del autor, agregará un timbre de gloria más á su merecida fama.

Y aquí debía terminar este juicio de la última partición de Verdi, si el empleo que el gran maestro ha hecho de la fuga como elemento religioso, siguiendo una tradicion á todas luces absurda, no nos obligará á tratar esta cuestion con el interés y la importancia que para nosotros tiene.

EL BAILE EN LA LEGACION DE CHILE

Sobremana expléndido ha sido el baile que tuvo lugar el viernes pasado en el suntuoso palacio que habita el Sr. Dr. Montt, Ministro Plenipotenciario chileno, en celebracion del aniversario de la independencia de aquella república hermana.

Todo lo mas distinguido y selecto de la sociedad montevideana habíase dado cita en los espeluznos salones del Sr. Montt, arreglados con gusto y lujo espléndido.

La señora Luz Montt, las señoritas Luz, Elvira ó Isabel Montt y el jóven secretario de la Legacion Sr. Montt se prodigaban en todas partes á fin de atender con esquisita amabilidad á tan bella cena distinguida como enronada.

El baile dió principio á las 11 de la noche, dando término á las 5 de la madrugada, dejando ea el corazón de cada uno un bello recuerdo de fiesta tan atrayente y brillante.

Vamos á dar á nuestros lectores una lista completa de los concurrentes.

Señoras: Amelia de Ramirez, Flora de Shaw, Maria de Visca, Ceila A. de Rodriguez Larreta, la de Escardó, Brizuela, Castro, Christopherson, Toro, Wagner, Lafont, Howard, Rosson, Mendoza, Da-Miro, Ponta Ribero, Guido, Castro, Será, Granada.

Señoritas: Figueras, Castro, Lafona, Escardó, Wagner, Bolgrano, Pereda, Rosson, Toro, Diaz, Arrión, Christif, Ponte Bibeiro, Garcia, Christopherson, Barthold, entre las que sobresallan además de Isabel, Elvira y Luz, las señoritas Carolina, Maria, Sabina, Ema, Lola, Consuelo y Cérona.

Caballeros: C. M. Ramirez y C. de Castro, A. de Castro, Christopherson, Zaverthal, Duque de Licignano, Conde Groppi, Doctor Vizen, J. P. Ramirez, Perez Martiño, Dr. Gil, Teófilo Diaz (padre), Escardó, Muñoz, Granada, Brizuela, Ponta Bibeiro, H. y G. Lafona, Montaner, Peña, Shaw, Cibila, Mollado, Lopez Lomba, Rodriguez Larreta, Garcia Lagos, Garabelli, Musio, Doctor Nin, Wilson, Pacheco, Casares, Villogas, Marquez, Piffiro, Diez, Vaillant, Goilla, Zalduendo, Lacteva, Mendevillo, Barthold, Gignoli, Arosena, Caminada, Toro Zelaya, Manuel del Palacio, Wagner, Guido, Smaniego, Muñoz, Achábal, Dr. Mendoza, Lisboa, Bolgrano, Brin, Dr. Ximenez Aracheo, Barros, Orrego y Artega.

Duquesadín.

CORRESPONDENCIA NOTICIOSA

El interpretando la "Carmen" de Bizet en Londres correspondió a la general expectativa. Su voz y sus modos dramáticos fueron considerados insustituibles.

A propósito de la Patti los periódicos de Londres aseguran que en las representaciones del "Barbiere" "Traviata" y "Semiramis", la entrada ha sido de 22,000 francos por noche aproximadamente.

La Exposición de Boston contiene 2,500 ejemplares. En ellos se encuentra un mapa del Brasil que lleva las treinta primeras letras de la declaración de la independencia de los Estados Unidos, y un canario que entona el "Yankee doodle" de una manera acabada.

La Pauline en los baños de Salsomaggiore, en sus últimos musicales cantó el "Suicidio" de la "Giacinta", la romanza de la "Marion Delorme" y dos nuevos composiciones de Fucio. Grande fue su suceso. Estas últimas merecieron el honor del bis, en medio de las ovaciones a la ejecutante y al compositor.

La "Correspondencia Musical" de Madrid, informa a sus lectores—aterrorizados por el número de muertos que infesta las provincias españolas—que un doctor alemán ha declarado que ninguna persona que toque el piano ha sido hasta hoy en el mundo atacada por el terrible flagelo "Pobre España! Dos epidemias de flagelos justos: la una por arrojarse a la otra! A los que quieren ganarán serán los fabricantes de pianos y los maestros del rubato.

El "Monteur" oficial de ventas, registra la venta realizada por el Tribunal del Sena, del palacio de la rue Rivoli, perteneciente a Sara Bernhart. Esta venta es en provecho de la ciudad. Resulta acreedora de la Huestre patria. La suma conseguida ha sido de francos 225,000.

Julio Massenet, autor del "Re de Lahore" y "ERido", ha sido electo de la academia filarmónica de Bolonia, ser miembro de ella.

Dicho maestro obsequió a la misma, con algunas composiciones de mérito, entre las cuales se cuenta una bellísima romanza escrita expresamente para dicha academia.

Al frente de la composición se encuentran escritas por el autor las siguientes palabras:

"A la Academie filarmónique de Bologne—Homage respectueux.

J. Massenet.

"Paris—1895."

En el teatro Gaiety de Londres, obtuvo un inmenso éxito la Van Zandt, cantando las óperas "Alceide" y "Mignon", de los maestros Gounod y Ambrosio Thomas.

La nueva ópera del maestro Massenet titulada "Hilari", se dará por primera vez en el teatro de la gran ópera de París, para el próximo Noviembre.

Los artistas han tomado ya posesión de sus respectivos roles.

La "Tour de Surco", de Gibson se ha ejecutado por una orquesta con más de 72 músicos en la ópera "Tristano e Isotta", dicha ópera fue ejecutada sin director alguno, habiendo en esa orquesta artistas notables.

Antonio Rubinstein está dando la última mano a un drama lírico titulado "Moloch."

Des casamientos en la "High-life" artística de Londres. En Nueva York se une con su empresario Mr. Palmer, y la Van Zandt, nada menos que con un Gran Duque de Rusia.

Leemos con mucho placer en los diarios parisenses que, el jovenito de trece años Cesarino Gallotti de Massa, obtuvo en el Conservatorio para el estudio del piano, el primer premio. Estudió con el profesor Marmontel. Hemos conocido mucho a Gallotti cuando tenía solamente 9 años de edad, y en aquella época prometía ya muchísimo. Tocaba trozos difíciles con una gran facilidad ó improvisaba sonatas ó trozos fugados de manera á hacer maravillar. Mandamos nuestros saludos cordiales y congratulaciones al joven artista.

Se encontraba ultimamente de paso en Turin una insignificante americana, la señora Silva.

La honraban con su amistad muchas lumbreras del arte musical y del mas colosal entre los gastrónomos mundanales: el conde Carlo, del cual fué huésped. La mayor parte de las composiciones de la señora de Silva, han sido publicadas en Leipzig por Breitkopf y Haertel.

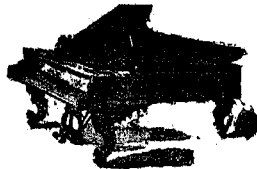
El maestro Mascherini ha sido nombrado director de la sociedad filarmónica de Bonn.

La asociación Fraternal en su última sesión resolvió nombrar para dentista de la misma el Intelectivo joven D. Mauricio Rinaldi. Es una buena adquisición puesta que el Sr. Rinaldi es uno de los mas competentes que aquí hay en ese ramo.

DEPOSITO DE PIANOS Y ARMONIUMS DE JULIO MOUSQUES

163 - CALLE ITURBINO - 168 (PLAZA MATRIZ)

NORTE - AMERICANO



ALEMANES

Unico representante de las fabricas de: Steinyay and Son, L. Bumbaldi, P. L. Neuman, Scholdmayer, Sohne, B. Bach Sohne.

Se alquilan, afinan y componen.

Notable rebaja en los precios.

NOTA:—Garanto todo piano que venda ó componga.

ALEMANO UGUCCIONI—Profesor de violín—JOSE UGUCCIONI, profesor de violín, piano y solfeo—Canciones n. 193.

GICCIOLI—Maestro de canto—Misiones número 213.

POMPEO BIGNAMI—Profesor de violín; Juncal n. 177.

CÉSAR BIGNAMI—Profesor de piano y violoncello;

CAMILLO FORMENTINY—Profesor de contrabajo; Andes, 350.

JOSE STRIGELLI—Compositor de música, maestro de piano, canto, armonía y composición. Calle del Redentor n. 62.

A. FRANKE—Profesor de flauta; Andes, 323 (altos).

PROSSI—Profesor de flauta; Egipto, 213.

GIANOLFO Inoa.—Profesores de piano y violín; Cuareim, 216.

Taller de dorador, de Julio Praveoul—Calle de San José 79

G. GRASSO—Profesor de flauta. Maldonado número 56.

F. ALLERI—Profesor de oboe; Rio Negro número 166.

MIRAGLIA—Maestro compositor; Yaro número 58. Se ocupa de hacer reducciones para orquesta, banda y piano fuerte.

F. SEGUI—Profesor de piano y canto Ibiouy n. 281.

B. MAZUCHI—Profesor de violoncello Recoquista n. 227.

A. FLORI—Instituto Musical. Juncal número 235.

J. COPETTI—Profesor de piano y organo E/ido n. 162.

S. INTES—Profesor de piano; Quagay número 323.

CREMONES—Profesor de violín, Cerro número 83, altos.

JUAN BALLE—Profesor de flauta; Canciones número 91.

A. MADRO NARBONA—Profesor de corno Ciudadela n. 235.

ENRIQUE NARBONA—Profesor de música; Cármen n. 70.

S. ANTIAGO DASSO—Profesor de violín Orillada del Plata n. 131.

C. ASELLA—Profesor de violín Andes número 350.

SIXTO IRIGOYEN—Profesor de violín, Yí número 233.

MAESTRO F. SPINELLI—Vasquez n. 101.

F. FRANCISCA C. de CASTELLÁ—Profesora de piano y solfeo; Mini n. 9.

R. OSALIA B. DE LE CUN—Profesora de piano Cármenes n. 6.

A. NDRÉS DE GIOVANELLI—Profesor de idiomas frances, español, pintura y música. Colonia, 61 (altos).

L. INA L. DE CHIEZA—Profesora de piano y solfeo—Soriano 160.

VICTORIA M. DE LIARD—Profesora de piano y canto. Calle San José, 288.

L. BONARDO FUREVARRIA—Profesor de piano Canciones 70.

B. IANCO—Profesor de bajo—Camacú número 60.

S. FULQUET—Guitarería Española y fábrica de instrumentos; Rincon n. 286.

G. BEHRENS—Almacén de Música y Librería Sarandi n. 224.

E. ENGELBRECHT & KOCH—Almacén de pianos; 25 de Mayo, 319.

V. VICENTE MARTINEZ—Profesor de música. Se encarga de toda clase de composiciones, en particular de coordinar y armonizar; Soriano 37.

E. FAGET—Afinador y compositor de pianos. Convención n. 217.

D. PONS—Almacén de música y mercedía Juncal número 135.

EMPORIO DE AVISOS

BULA—Almacén de música 18 d. Julio número 23.

CARLOS OTT—Deposito de Pianos y armonios; calle Sarandí núm. 211.

JOSÉ BARTICO—Tapero; Cúchilché núm. 175.

FALCONE—Baratillo. "La Situación". Tienda y mercería; Canelones núm. 22 y 24.

PEDRO LARRALDE—Se encarga de ilustrar muebles ó domicilio—Calle Yaguaron, 293.

LAS NOVEDADES—Tienda y mercería, de Juan Marabotto—Calle Cámaras 139—Montevideo.

GARANTIDO—*La Botica Bateria. El aceite de baratas fierro—quiso quitado de Stramm y el otro fuerte de del mismo autor, recetados por los médicos más alicios, cura radicalmente las debilitades, bronquitis y tos.*
Se vende en la botica Lorisola Colonia 385 y se vende en las principales Boticas y Droguerías á precios muy módicos.

RELOJERIA MILANESA, de Hilario Thevenot; Colonia núm. 131 esquina Arany; á precios módicos.

EL MEDICO DE LAS NA VAJAS—Se aplica á vapor toda clase de útiles pertenecientes al ramo y especialmente instrumentos de cirugía con perfección. En este establecimiento hay un gran surtido de tijeras, cuchillos, navajas etc. de los más renombrados fabricantes de Europa, como son de Solingen, Solerger, Jilby y suena.
Precios módicos, trabajo garantido Soriano núm. 3.—Pedro Barrera.

ANTONIO MESPANO—Se encarga de hacer plantas artificiales, ramos para Iglesias, camelias y toda clase de trabajos. Calle Uruguay, 501.

MAISON GUELI—Única casa en Montevideo. Especialista en sus ramos. Especialidades en gorras y sombreros, recibidos de las más afamadas modistas de París. Las familias de buen tono no deben olvidar de hacer una visita á este importante establecimiento, que se recomienda por la elegancia en sus confecciones, Calle Cámaras, 151, entre Sarandí y Buenos Aires.

VIRGINO GUELI—Único manufacturero de plumas en la República O. del Uruguay, premiado en varias Exposiciones.
Ejerció de nuevo toda clase de plumas, trabajos imborrables.—Calle Cámaras, 151 (entre Sarandí y Buenos Aires).

Bazar especial

CALLE CANELONES N° 60 esquina ANDES N° 906

De Felix Ponte

Precios sin competencia. Surtido general de accesorios, porcelanas cristales y forretería.

LUIS ASTI Y C^o

Fabricantes de pianos

Premiados en la Exposición de Buenos Aires

Se componen y afinan pianos á precios muy módicos
201—CALLE URUGUAY—201

JAIME MAESO

Rematador y corredor público

Escritorio, Zavala 165—Teléfono La Uruguaya n° 626. Casa particular, Convención 89—Teléfono 111 n° 493.

SOMBRERERIA DE LONDRES

DE

ANGEL STARICCO

Casacas, paraguas, bastones, cambactas, medias y corbantas. En esta casa se encuentran toda clase de novedades. Ver para creer.

244—MARABOTTO 244

DOCTOR

E. S. CASSANELLO

MEDICO—CIRUJANO

ESPECIALISTA

En las enfermedades de la vista.—CONSULTAS DE LA TARDE.

CALLE SAN JOSE NUM. 119

DEPOSITO DE PIANOS

DE MARTIN GALVEZZ

95 — CALLE TURINTA Y TRES — 95

AU PETIT PARIS

CASA DE NOVEDADES

Cámaras 145

LEANDRO PINAZO

CORREDOR, REMATADOR Y COMISIONISTA

Buenos Aires, 264

BERTUCHI

MAESTRIA, FLORIDA 157 a.

Bazar Doméstico

ESPECIALIDAD EN ARTICULOS PARA FAMILIA

BATERIA DE COCINA

PORCELANAS Y CRISTALES

ARTICULOS DE CHRISTOPLE

ARTICULOS PARA REGALOS

Calle Trefita y Tres N° 154 y 156

GRAN ESTUDIO AL NUEVO SISTEMA

FOTOGRAFIA

BRUNEL Y C^o

107—SAN JOSE—107

VER PARA CREER

Trabajos de primer orden y garantidos á precios más acomodados que en ninguna otra parte.

Brunel y C^o

LA PERUANA

DE

A. FINOCCHETTI Y CERIZOLA

Calle de los Andes, 269, esquina Canelones. Casa especial en ropa blanca para señoras. Precios razonables.—Teléfono "La Uruguaya" n° 867.

PELUQUERIA LIBERTAD

DE

BIANCHI Y TAPIE

Soriano 25

Artículos para regalos. Perfumes de los mejores fabricantes. Artículos de fantasía. Antojos de todo de la mejor clase.

JULIO NARDINI

TAPICERO

Esta casa trabaja con gusto y á precios más acomodados que en ninguna otra parte.—Cámaras núm. 149.

Botica de José Cernadas

Especialidades francesas, inglesas y americanas. Se despacha á cualquier hora de la noche.

M. T. RINALDI

CIRUJANO DENTISTA

35 Plaza Independencia esquina Ciudadela

HENRY MARTINOT

Mercería especial para bordados y labores de señora. Estuchería Cartonería.

81—SAN JOSÉ—81

GREGORIO MARIA GARATE

GRABADOR

44—CALLE CERRO—44

TIENDA A LA INGLESA

DE A. MOLINARI

Teléfono "La Uruguaya" núm. 993.

Ituzaingo 117

A LA CIUDAD DE

NEW - YORK

TIENDA Y MERCERIA DE VIGIIONE Y YAGUARI
Calle del Corro Núm. 157 y 159, entre Sarandí y Buenos Aires.

CIGARRERIA DEL PROGRESO

FABRICA DE CIGARRILLOS DE TODAS CLASES

DE

SOTO Hnos.

CALLE SAN JOSE NUM 170

Tienda y Mercería

DE

AURELIO MARTINEZ

Sarandí 267

ADMINISTRACION

FLORIDA, 242