

SECCION ADELANTADA
 POR UN MES... \$ 0.00
 NÚMEROS SUCL. 8 " 0.20

MONTEVIDEO MUSICAL

CORRESPONSAL EN PARTI
 LUIS SAMBUCCETTI

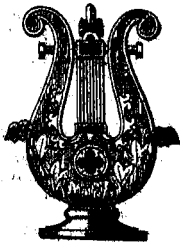
PERIÓDICO LITERARIO-ARTÍSTICO

DIRECTOR Y ADMINISTRADOR—FRANCISCO SAMBUCCETTI

COLABORADORES—SEÑORITAS: MARIA LUISA PACHECO—MARIA MORELLI—LOLA MARTINEZ—CALLEJEROS: ADOLFO PISIERO—ANGEL MENCHACA—PROFESOR, LUIS D. DESTEFFANIN—INGENIERO DE MARA (PADRE)—DR. ZAWERTAL—LUIS GARIBOLDI—MANUEL LOPEZ—CONSTANTINO BRUCHI—LUIS L. IZURZU—FEDERICO ESCALADA—LEON STRAUSS—JUAN KUSSIO—AUGUSTO DUPONT—FEDERICO ANFORT—ANDRÉS DE GIOVANELLI—ANTONIO ANFORT—MANUEL MUÑOZ Y PEREZ.

Este periódico aparecerá cuatro veces al mes, los días 1.º, 8, 16 y 24.
 Administración: Florida N.º 242.

SUMARIO—Pieza musical—Amor al arte—Juan Lussich—Haydn y las cuatro estaciones, crítica por Filippo Filippi—Mozart y sus obras (conclusion)—Apuntes artísticos—Adios, poema—Aida, por Edith Clement (conclusion)—Claves é llaves—Bicentenario de Ricardo Wagner y la música del porvenir—Correspondencia noticiosa.



MONTEVIDEO MUSICAL

NOVIEMBRE 24 DE 1885

AMOR AL ARTE

Así se denomina la bonita pieza musical de la que es autora, la Sta. María Costa, y con la cual obsequiamos á nuestros suscriptores.

... de personas inteligentes en

música, el trabajo de la Sta. Costa es de indisputable mérito.

Reune á mas para ello, la circunstancia de que su autora, cuenta apenas seis meses de estudio, lo que da una prueba acabadísima del talento que ella está dotada.

Es también, puede decirse, uno de los primeros trabajos musicales dados á luz por una compatriota nuestra.

La Sta. Costa es hija del apreciable caballero Don Juan B. Costa, que actualmente se halla en viaje de recreo por Europa, y hace sus estudios bajo la dirección del inteligente profesor D. José Striggelli.

La Dirección del «Montevideo Musical», agradece sinceramente la deferencia de que ha sido objeto y envía á la Sta. Costa un aplauso y la exhorta á que siga con anhelo sus estudios, con los cuales, en no lejano día alcanzará brillantes triunfos, llegando á ser una notable profesora y el orgullo de sus padres.

Juan Lussich

Dolorosa ha sido la impresion causada en ambas orillas del Plata por la triste nueva del fallecimiento del jóven Juan Lussich.

Toda la prensa de esta y la vecina capital han dedicado en sus columnas una lágrima sobre la tumba de aquel que recién entrado á la vida ya había dado pruebas del génio fecundo de que estaba dotado.

Lussich era autor de varias obras que habian sido acogidas con el mejor éxito y de otros trabajos inéditos que hubieran obtenido el mismo triunfo.

Amaba á su anciana madre con entrañable cariño, y este amor santo y noble que en su corazón albergaba, era quizá la chispa que hacia brotar á su mente inspiraciones sublimes.

El «Montevideo Musical» del cual era

colaborador, engalanó sus columnas con algunas de sus brillantes producciones: Hoy, deposita su humilde ofrenda ante la tumba del que ya no existe.

HAYDN

Y LAS CUATRO ESTACIONES

Por FILIPPO FILIPPI

Traducido al castellano espresamente para el *Montevideo Musical*, por nuestro inteligente Colaborador D. Luis L. Izurzu.)

(Véase el número 23)

Algunos contemporáneos de Haydn, manifestaron que la música de sus dos últimos «Oratorios», no era bastante italiana y que las cantinelas y los acentos, diferían mucho de los nuestros. —El mismo Carpani sin embargo, á despecho de sus caprichos por la melolía y de sus veleidades italianisimas, manifiesta que este cargo, se resuelve por un grandísimo ojojo para el autor, quien escribiendo con palabras tedesecas y para un público tedesco, debia necesariamente uniformarse al gusto dominante en aquella nacion, así como al génio peculiar de su respectiva música.

La «Creazione», despues de obtener en Viena, su primero y gran suceso, fué traducida en varias lenguas y representada por todas partes. En Paris no obtuvo éxito tan lisonjero, á causa de la política reinante; pues que en la misma noche de la ejecución se produjo la revuelta contra el Primer Cónsul, y el público por tanto, tenia que atender á otra cosa mas que á la música de Haydn.

Una de las ejecuciones mas memorables de la «Creazione», fué aquella hecha en Viena el año 1808, en la gran sala de la Universidad, donde tambien se encontraba, octogenario ya, el mismo Haydn. Era la primer vez que se ejecutaba con palabras italianas y disponiendo de grandes elementos.

La curiosidad y el interés que esta extraordinaria ejecución despertó en el público, creció mas aún, cuando se tuvo conocimiento de que el viejo maestro intervendria en la fiesta, casi para dar un poster adios á los amigos, al público y á su orquesta predilecta.

La conmovedora relacion que á este respecto hace Carpani, merece ser textualmente referida: « Desparcida esta noticia entre la sociedad mas elegante, cada uno buscó el medio de proporcionarse un billete de entrada y gozar de un espectáculo que se preveía, debia ser, agradable y conmovedor. —En vez de 1000 billetes, como era costumbre, se repartieron el doble, —Imaginamos 2000 auditores, en un bellísimo salon. —Un sillón especial en el centro y tres órdenes de sillas á su alrededor, para los sábios, para los amigos del hombre inmortal y para sus colegas de arte,

MOZART Y SUS OBRAS

III

—Haydn, á quien llevan en andas, sobre una silla, hace como quien dice su entrada triunfal. —La princesa Esterhazy y la distinguida cecante de cémbalo, Sra. de Krorzbeck, grande amiga de Haydn, y su discípula, adelantánselo hasta el sitio por donde traen á Haydn y se colocan en los costados de este, á quien acompañan hasta el fin. —Los timpanos y las trompas, las aclamaciones y las lágrimas, todo se mezcló, al hacer su aparición el creador de la música instrumental. El maestro fué colocado en el puesto que de automano se lo había designado. —La orquesta está pronta. —El auditorio permanece en pie, con los ojos fijos en el venerable viejo. —El maestro Salieri, á quien Haydn siempre rogaba le dirigiera sus dos grandiosos trabajos, había ya aceptado la galante invitación, y se prestaba también ese día, á desempeñar su amigable oficio; mas antes de dar comienzo á él, se dirigió á Haydn y no se separó hasta que lo abrazó tiernamente.

Los dos célebres compositores permanecieron un momento en ese actitud, hasta que, dándose un definitivo apretón de manos, Saliere fué á ocupar su puesto. —Yo tomo mi silla detrás de la de Haydn. —Un entusiasmo general se posesiona de los músicos, de los cantantes, del auditorio. Jamás la "Creazione" fué ojeada con mas calma, ni oída con mas transporte. —Cada trozo, era saludado por una lluvia de aplausos. —Aquel día, si puede considerarse como el triunfo de Haydn y del verdadero mérito. —Rodeado de los grandes, de los amigos, de los artistas, de los poetas y del bello sexo; escuchando las alabanzas de Dios, por él mismo imaginadas, y viendo confundir sus propias alabanzas, con aquellas de la divinidad, el buen viejo ha debido creerse transportado, á la mansión celestial; nosotros mismos, á juzgarse por la dulzura de los sentimientos y de la música, debemos creer también, que nos hemos visto en otro mundo ideal, ignoto, en otras regiones, en fin. —Sucedió que el cav. Capollini, médico distinguido, se apercibió de que las piernas de Haydn, no estaban bastante abiertas. Apenas él, hizo notar esta circunstancia, los chales mas ricos de las bellas damas, abandonaron los delicados posos y envolviéron los pies del querido viejo. —Yo creo que aquellas buenas personas, habrían llevado su tierno celo por el maestro, hasta renovar en aquel día, el ejemplo de la "Caridad romana", si el médico les hubiera indicado esa necesidad.

Casi á la terminación de la primera parte, Haydn, que tanto había llorado volviendo á oír su música y los efusivos aplausos con que se lo honraba, se sintió débil y pidió permiso para retirarse; á fin también de no alterar el régimen acostumbrado. —Preguntándose como había encontrado su "Creazione", respondió sonriendo: "sono quattro anni che non l'ho intesa. . . . non c'è male. —Dos robustos atletas levantaron entonces la silla sobre que estaban sentados y entre los saludos, aplausos y las entusiásticas aclamaciones de toda la sala, se retiró el armónico triunfador, hacia la escena; mas apenas había llegado á la puerta del salon, hizo señal de que pararan —Obedecieron los portadores y él, volviéndose en dirección al público, lo hizo mil demostraciones, para significarle su agradecimiento; después, mirando la orquesta con el mayor entusiasmo, alza de repente los ojos, dirige las manos al cielo, saluda á sus hijos y llorando los bendice.

He visto en mi vida, muchas fiestas y ospoéticas, pero ninguno tan grandioso, ni que valiese mas que este.

(Continúa)

De todos los grandes poemas admirados por el mundo hasta hoy día, solo dos tienen la misma inspiración, igual elevación de estilo, idéntica grandiosidad en la concepción de la trama y personajes que en ella interviene, hallándose tambien los dos impregnados del propio sabor fantástico religioso, que tanto contribuye á realzar los grandes efectos de la pasión.

Estos dos poemas son el *Don Juan* de Mozart y el *Penslo de Goethe*.

Ambos á dos nacieron al calor de la gran revolución filosófica que entonces agitaba á la Alemania, participando los dos de las supersticiones y terrores de un pasado que se hundía al calor de las nuevas ideas y de la insaciable sed de ciencia y de amplísimo exámen de todas las cuestiones que, rozándose con los problemas de la vida futura, se habían hasta entonces, temerosamente respetado.

El uno busca el ideal de la felicidad humana en las puras regiones de la ciencia, y en las mas elevadas abstracciones del pensamiento; pero no hallando luz, desengañado al fin, y con el alma dolorida, solo encuentra consuelo á la fibra que lo devora en el virginal regazo de *Margarita*.

El *Don Juan*, de Mozart, por el contrario, en la plenitud de los goces materiales es donde busca la suprema felicidad de esta vida, sin preocuparse en lo mas mínimo de la otra, y de sí hay ó no un juez vengador en ella, que poder inexorable le exigirá estrecha cuenta de sus crímenes y vergonzosas desfautes. Rico, noble, y de gentil apostura, recorre fogosamente la senda de descontraados placeres que ante él se ofrece: nada hay que le contenga, nada que le asuste: no hay obstáculo que no le lleve á vencerlo, su único objeto es gozar; su único deseo es ser el primero en tales lides; su única ocupación sería el amor, y satisfecho y engrasado con su terrible nombradía, apura una y otra vez la copa del deleite, sin recordar el camino recorrido. poblado de vengadoras victimas.

Así como el *Doctor Fausto* es la viva encarnación del espiritualista pueblo alemán, el *Don Juan* es creación puramente meridional, y solamente pudo darle vida en la leyenda á ardiente fantasía española, tan vigorosamente trazada en páginas admirables por el insigne Tirso de Molina.

Es inadmisibles la pretension de algunos autores, mas colosales de las glorias españolas que verdicos é imparciales, de coofrir á Molière la creación del *Don Juan*. La creación de tan hermoso tipo de la pasión impetuosa, pertenece por antigüedad á Tirso de Molina, y demuestra irrocasablemente, por su carácter fogoso y caballeroso, aun en modo de su depravación, que es igual á otros tipos puramente capañoles que admiramos en Lope de Vega, Rojas y Moroto.

El *Don Juan*, de Molière, es el calavera fanfarron, seductor, de corazón helado, y exento de grandeza en sus pasiones, que mintiendo la pasión sin sentiria, lanza á sus victimas en la desesperación y el oprobio, mas bien por la maldad que por la impetuosa ley de la pasión que elega y avasalladora lo conduce al abismo. Con igual viso de certeza hay quien supone que el verdadero tipo de *Don Juan* que tuvo presente Mozart al orar su obra, fué el libretista de ella,

el propio Lorente da Ponte, cuya larga historia amorosa le pudo suministrar datos en abundancia para la composición de su libreto. Sin embargo, no debe olvidarse, para realzar tal suposición, que Lorente da Ponte, al componer el libreto para la ópera que Mozart quería crear, conocía perfectamente la pasión de creación de Tirso de Molina, así como las otras óperas fundadas en la creación del ilustre mozo español, gloria de la escena; primero la del respetado maestro Giazuliga, y después, en 1781 el *Comendador di Pietra*, obra la digna del ilustre maestro Domenico Cimarossa.

IV

Examinando detenidamente la partitura del *Don Juan*, veremos que la melancolía predomina en todos sus bellísimos cantos, como si el alma embriagadamente lirica de Mozart tuviera el presentimiento de su próximo fin, y lanzara al mundo su canto de despedida en notas sublimes.

Mozart, apasionado y tierno en sus afectos de naturaleza ardiente y expansiva, se deja arrastrar por la fuerza de su sentimiento religioso, traduciendo en armonías terribles que concuinan el salmo octavo el severo espíritu de las cosas sagradas y al pavor que infunde en todo corazón religioso el temor al castigo eterno.

La piedad religiosa de Mozart facultada en favor de su piadosa familia: el amor puro y genuino que le inspira á su esposa Alicia Weber; los sentimientos de caballerosidad é intachado honor que formaron la base de sus relaciones de amistad; fueron por completo su corazón, inspirado en su fantasía y haciéndola prorrumpir en torrencios sublimes armonías, que hoy saboreamos en sus pocas *Doña Ana*, *Doña Elvira* y *Don Ottavio*.

Elevadísimo en sus concepciones musicales, es el mas acertado intérprete de los sentimientos que agitan el corazón y hacen vibrar sus fibras. Inspirado dulce amor en el *duo de Doña Ana* y *Don Ottavio*, del primer acto, se expresa con la indignación de la virtud ofendida en el *recitativo de Doña Ana*, y con la mayor nobleza en la precocísima romanza de *Don Ottavio*, *Il mio tenore in tanto* una de las mas bellas del mundo musical, y que claramente revela el carácter de su orgullo, compositor. La gracia placentera, ó mejor truthadencia de *Leporello*, tan bien expresada y sostenida en toda la obra, desde su cálido *duo de Leporello y trio de las máscaras*, hasta la escena que temblando de miedo las'ta por órden de él como á la terrible catástrofe del *Comendador*; la constante pasión de *Doña Elvira* que trata de ahogar hasta el último momento reparacion é su honor, la gracia de *Zerlina*, y finalmente el tipo de *Don Juan* que lo mismo desde la bellísima *serenata* que en el *duo final Fin que há del cielo* y últimas escenas todo es igual en brillantez, todo está sostenido en igual altura y grandiosidad, terminada aquel cúmulo de continuos desenlaces y conmovedores actos con aquellas terribles catástrofes, con aquellas graves notas que anuncian la hora del castigo y el juicio severo del cual han de brotar horribles castigos y penas infinitas.

Este juicio final, este terrible momento en que el alma impetuosa se anopada ante la impenetrabilidad del Supremo Juicio y es lanzada de su pedestal por los ángeles vengadores, el *Dante* de *Don Juan* palpitanter, veraces; el *Giatto* lo dibujó en aquellos

de bien, ascético, sombrío como una lóbrega noche de eternos dolores, y a Mozart le estaba reservada la gloria de desarrollarlo en magníficas estrofas musicales...

"Muerto Mozart en la flor de su vida, sus imitadores Beethoven y Weber en la música alemana y Rossini y Bellini en la italiana, exageraron las formas musicales formando iglesias aparte; los primeros haciendo predominar los grandes efectos de instrumentos y corales sobre la melodía vocal ó la expresión individual del sentimiento; los segundos haciendo predominar la voz en los variados afectos del corazón sobre los efectos sinfónicos, los cuales así como las masas corales solo sirven de valioso marco para dar relieve á los personajes del cuadro.

"Los efectos instrumentales de Mozart, tan empulcables á veces, á veces tan sencillos, son únicos en su género y siempre se hallan salpicados de rasgos brillantísimos propios de su privilegiado talento, sin que jamás se confundan ni aun se mezclen la melodía vocal, llevando todos un signo especial que los personajes llaman tan gráficamente l' empreinte de la plume de l' élan.

"Bach es el único que supo reunir en sus admirables composiciones la profundidad clásica alemana con la gracia y legeresa de las melodías italianas, perteneciendo así al absoluto la gloria de haber erigido la expresión de la epopoya musical más elevada, que ha servido de molde al cual se han ajustado los estilos posteriores para sus creaciones de igual género.

"Bach es el canto del siglo pasado que tantos y magníficos ejemplos nos legó; sus divinos cantos melílicos y prototipos de la poesía musical, la colocan entre las maravillas de su época, concepto que los años han confirmado más y más, ocupando desde entonces lógicamente un puesto único en la historia del arte y del talento humano.

APUNTES ARTISTICOS

Por el profesor DON DANIEL IMBERT

I

Hay nombres que no se pueden pronunciar sin que se sienta un sentimiento de profundo respeto. Si tratamos de formar un juicio crítico, cuyo origen está en uno de esos nombres, debemos en este caso entrar en ciertas reflexiones; pues si eso es la significación del talento de gran magnitud, el espíritu ya propiamente podrá servir de hábito que empuje la razón; en tanto, captaremos con seguridad de justificación, que nos acercaremos en tal ó cual detalle los conceptos merecidos? con el propósito de ser fieles en nuestra tarea, haremos un esfuerzo para eliminar en absoluto el respeto que nos impone el nombre de nuestro objeto; digamoslo; Chopin.

Chopin cuya naturaleza en sus primeros años manifestaba una extrema delicadeza, su debilidad hacia el mundo de su existencia que sus padres sufrían con tanto dolor, pero encontrándose fortalecido á los nueve años de edad, decidieron emprender su educación.

En un tiempo sus cualidades intelectuales y morales pusieron de relieve sus preciosos dotes, no de-

judando duda de la explosión que mas adelante debían producir en el mundo artístico; efectivamente, Chopin impulsado por el género, desde que recibió los primeros nombres, con rápido vuelo fué remontándose hasta tomar asiento en el Olimpo. Alla permanece esa gigantesca figura, creciendo la admiración de la inteligencia que registra sus obras y va descubriendo nuevas bellezas. La distancia que nos separa de la época en que mas brilló Chopin como ejecutante en el piano, nos ha privado la dicha de oírle, pero al distinguido y hábil maestro Marmontel que fué afortunado con sus relaciones y por tanto tuvo la dicha de oírle mas de una vez, es á quien, vamos á dar nuestro lugar para cederte la palabra.

Oh! qué modo: (1) "Bajo la influencia de sus dedos ágiles y nerviosos, las combinaciones mas sutiles, los atajados mas audaces y peligrosos, los contornos mas finos, todos, eran matices modulados con exquisita delicadeza." Bajo su mano magica, las frases cantabiles elegantes ó expresivas, se destacaban luminosas, coloradas; escuchándole quedaba un cautivo por los encantos de su emoción comunicativa tomando parte de aquel mundo inagotable que desprendía su doblada organización, temperamentamente impresionable, enfervoriz; oyéndole Auhor, lo definió diciendo: "qu' il se mourait toute a vie".

"Como agilidad de dedos, delicadeza, perfecta independencia de las dos manos, procedió evidentemente Chopin de la escuela de Clementi, maestro que él siempre reconoció y apreció altamente sus estudios; pero donde Chopin estaba en su verdadero centro, (tant á fait lui même) era en la manera expresiva y melancólica de su claro-oscuro, en el arte maravilloso de conducir y modular el sonido. "Chopin tenía un modo peculiar de proceder sobre el teclado; pulsación flexible, suave, afectos de una sonoridad, de una fluidez vaporosa cuyos secretos nadie conocía.

Antes que él, ningún pianista había empleado los pedales alternativamente ó reunidos con tanto tacto y habilidad "

Hemos oído á Marmontel con respecto al pianista; ha concluido su misión y tomamos de nuevo nuestro lugar para hablar del compositor.

Hemos dicho antes que era preciso entrar en algunas consideraciones para juzgar con rectitud composiciones como las de Chopin; esto es, bajo el punto de vista de darle su verdadero valor en todos sus pormenores, pues la facilidad del juicio inmediato que se puede hacer de una obra, está en sentido inverso al mérito; cuanto mejor es una producción, más fácil de juzgar inmediatamente, cuanto menor es su mérito, mayor dificultad para su examen; esto es obvio: alguna ó muchas de las buenas cualidades de una obra sobresaliente, se destacan de tal modo que no es preciso buscarlas, se nos vienen á las manos, digámoslo así; las de una mediana ó inferioridad es necesario buscarlas y empeñarse á veces para encontrarlas; una obra excelente; otra pesima; la primera se juzga perentoriamente como buena, la segunda como mala; desde el momento que se quieren examinar las de Chopin, ya se colocan en primer rango; el estilo nuevo, todo suyo, produce una sensación tal, que prohibe detenernos en detalles, hasta que calmados de esas primeras impresiones, cuando la razón puede obrar libremente, nos empeñamos con afán en descubrir el conjunto de bellezas que han sido la causa.

Es difícil determinar entre el inmenso catálogo

(1) Silhouettes et Médallions.

de las piezas de ese autor, cuales son de preferencia, pues tolas se la disputan.

Colección de Nocturnos, Mazurcas, Baladas, Impromptos, Sonatas, y artículos sobre la ciudad de la mano, polonesas, Berceuse, Tarantela, Bolero, Scherzos, Cuartetos, Estudios, Preludios y otras más que forman una voluminosa colección y la mayor parte podemos calificar como verdaderas clásicas; hagamos un examen de este precioso ramillete y encontremos un conjunto de ideas todo sentimental, no obstante lleno de variedad y elegancia; estilo noble, magistoso unas veces, juguetón y ligero otras, pasajes de intrepidez, bravura, pero en la gran diversidad de diseños que nos ofrece, siempre se revela la melancolía de que estaba poseído: incluso los Valses, están salpicados de una profunda tristeza inherente á su modo de ser. Hasta aquí nos demuestra el producto de su fecunda imaginación de la que brotan conceptos en tropel y los desarrolla magistralmente, pues es uno de los particulares mas importantes de la escuela de composición dar á las concepciones cierta uniformidad que cuando se trata de prolongarlas, es necesario una disposición muy especial; poco que este falte, en vez de presentarse las ideas como un tejido regular y distinto, se convierne en una amalgama indefinida; es difícil dar una forma regular en piezas dilatadas, cuanto que las reglas para hacerlo no pueden ser sino muy generales; mucha práctica y abundantes dotes acústicos podrán vencer las dificultades.

Chopin ha sabido vencerlas; veámos sus largos conciertos; op. 21, allegro de concierto op. 46, las sonatas etc. etc. La parte artística-científica que realiza la mencionada, es de gran valor; la estructura que dá á las masas armónicas, las modulaciones imprevistas, las anticipaciones, retardos, en el grave unas veces, otras en los intermedios, en el agudo, en mas de una parte á la vez que sorprende al oído mas diestro, todos los recursos que nos suministra la escuela ingresan en sus composiciones con oportunidad; períodos enteros participan de una mezcla de armonía y contrapunto á un tiempo con las andanzas de los compositores mas modernos; su idea está tan bien reproducida, que á este respecto no podemos menos que citar algunas piezas, por ejemplo "La Berceuse", la monotonía en las partes acompañantes que tanto la caracteriza, nos representa el cuidadoso movimiento de la dormidera enlazado con aquel canto inocente á la par que rústico, que no contribuye poco á llenar su objeto; cuando la oímos nos parece un grandísimo estúpido para conciliar el sueño. La entrada de la Marcha Fúnebre nos coloca en un sitio lúgubre, donde nos exita á la meditación aquella masa imponente de armonías seguidas de una melodía tan orijinal, llena de lamentos y de lágrimas, es una oración fúnebre que no en vano la escogieron para el funeral del mismo Chopin en el templo de la Magdalena en París; el que puede oír esta perla del arte con indiferencia, no ha nacido para oír música. El fatigoso y tanido de la tarantela con tendencia á desórden, está tan perfectamente indicado en la de Chopin con sus modulaciones de transición como no hemos visto en ninguna otra: en este concepto pudieramos citar muchas otras pero basta con estas.

En resumir, Chopin es un compositor de tal magnitud, que antes que él, no conocemos otro que haya tenido alguno de sus rasgos, pero con el estudio que se viene haciendo de sus obras, va encaucándose su modo tan peculiar, que posteriormente se han dado á luz composiciones que revolvan una tendencia hacia el estilo Cl o italiano, pero es en vano, todos los estilos

so: han imitado, el suyo ni remotamente Field, Dussek, Ries, Steibelt y otros se dan la mano, pero á Chopin nadie se le acerca.

Creemos que los profesores que inclinan y aficionan á sus discípulos al estudio de esas obras, cumplirán un deber ineludible, puesto que les serán á estos de grande utilidad y á ellos por consecuencia en provecho de su propia reputación.

ADIOS

La vida es un desierto,
Por su caldeada arena
Inmensa caravana
Se vé lenta cruzar;
En él la dicha es brisa,
Y un huracan la pena
Que á la familia humana
Abate sin cesar.

Tú que vencer pudiste
Las ráfagas violentas
Con que el Simoun ardiente,
Feroz, te combatió,
Al borde del camino
Verás las osamentas
De aquellos que rujiente
Su tromba devoró.

En el tranquilo oasis
Que abrigo da á tu tienda,
Postrándote de hinojos
Por mí puedes orar.
Ya siento que se acerca
La ráfaga tremenda
Mis miserables despojos
Ansiando devorar.

Adios! viento de muerte
Los páramos caldea,
Del mundo en el desierto
No hay premio á la virtud;
Adios! eterna sombra
Doquiera me rodea,
Mi corazón ha muerto,
Mi pecho es su ataúd!

Adriano M. Aguilar,

Montevideo, 1885.

AIDA

(Crítica de arte por Félix Clement.—Conclusion
véase el número 29)

Opera seria en 4 actos y siete cuadros, letra de M. Ghislanzoni, música del maestro Verdi, representada por primera vez en el teatro del Cairo, el 24 de Diciembre de 1871.

Mientras que las cebras siguen preparando á las señoras para la fiesta triunfal, se ejecuta una danza

morisca. El compositor ha armonizado con mucha habilidad la melodía bizarra por él creada; allí hay un pasaje de tercera y de sexta consecutivo sobre el pedal "sol" que recuerda el *largo* de Bermyongne, el diáfano y las peripicias de mutación del órgano.

En los Troyanos Berlioz había imaginado unos pretendidos aires cartagineses, pero sin suceso, aquí el maestro Verdi ha llegado á hacer tolerables esas melodías verdaderamente bárbaras. Cuando Aida hace su entrada llevando la corona, y Amneris suponiendo en ella una rival le arranca por medio de la astucia el secreto fatal, la orquesta hace sentir los motivos del preludio.

Este pensamiento es afortunado, puesto que toda la fuerza del drama está concentrada en la escena que va á seguir. En la primera parte del bellísimo dúo, de la esclava hija del rey etiopeo y la del de Egipto, cada una de las frases habladas son melódicas. Los acordes que acompañan el debut

"Fu la sorte dell'armi a tuoi funesta,
"Pobera Aida"

justifican la resolución tomada por el maestro Verdi de acabar de una vez con la reputación de armonista negligente con que algunos críticos querían tacharlo. No dejaré de afirmar que después de la publicación de la Misa solenne de Rossini, que ha sido un gran acontecimiento para los músicos instruidos, no ha llegado á mí conocimiento nada más recomendable que la partitura de Aida, sobre todo bajo el punto de trabajo de armonía.

El cantabile de Amneris es cariñoso y de una naturaleza fácil de engañar á la infeliz prisionera. La pasión de esta se revela apesar suyo en una frase llena de entusiasmo "Amore, amore!". El diálogo "Ah! pietá! ti prenda del mio dolor!" no tiene mas que una frase de ocho compases, pero es patética. Amneris triunfa de su rival con un solemne desprecio y acompañada del coro que en conflagración piden la muerte del rey vencido, y lanzando una frase de élio y de orgullo abandona á Aida en la mas profunda desesperación.

En la segunda parte de este dúo el maestro Verdi ha concentrado las modulaciones y alteraciones de tal suerte que hace resaltar la tonalidad principal; el efecto dramático solamente es reproducido; en cuanto á la parte musical, sus aplicaciones hacen sin duda mucho honor al arte de escribir de un maestro, pero ellas no previenen á disimular la vulgaridad de las ideas.

No hablo mas que del último movimiento: "Ah! pietá! che più mi resta?" Todo lo demas me ha parecido remarcable. Los acordes dolorosos de Aida sobre los motivos "Numi, pietá", que se pierden en el fondo de la escena, recuerdan el efecto vocal producido por una situación toda distinta á la de Glis en *Iligoletto*. El final del 2º acto de Aida no es solamente el mas grande esfuerzo del compositor, es en mi concepto el mas grandioso del arte musical contemporáneo. La importancia de la mise en scene, la magnificencia del espectáculo, la diversidad del interés de los personajes, la acción fuerte del drama, todo contribuyó á sostener á una altura inacostumbrada la inspiración del compositor.

No he oído la ópera puesta que hasta el momento que escribo estas líneas no ha sido representada en París; sin embargo, creo no engañarme anunciando que siguiendo atentamente la lectura del opusculo, este final fijará la atención del público y quedará profundamente en la memoria de aquellos que la hayan oído, como un trabajo sino perfecto, á lo menos poderoso y sembrado aquí y allá de bellezas de primer orden.

El coro triunfal: Gloria all' Egipto, es sonoro y magistralmente conducido, la fanfara de la armada egipciense es bien caracterizada y ofrece una modulación de brillante efecto en la honor en el natural, ó mas correcto "ut, bemol: esta vez el autor ha querido recorrer inarmónicamente á su música de bomboles y de dobles bomboles, lo que hace difícil la ejecución de cualquiera pasaje donde una notación menos pretenciosa simplificaría mucho. El cantabile "ut" menor no me gusta, es todavía, sin duda, un motivo indígena sobre el cual el autor ha querido sacar partido; ni es desagradable ó comprensible. Aquellas manías singulares bajo pretexto de color local, de atacar el milisimo lechosa: una ópera servible para una lengua artística totalmente perfeccionada de hechos históricos ó imaginarios apesadumbrados y desarrollados con mas fuerza é interés que hayán sido en los siglos de su existencia. Que aberración la de creer aumentar efecto en la composición ideal, introduciendo pequeños puntos que toman su oríjen de un cabaret ó folclore moderno mas que de la Corte de Sesostris!

Habría muchas mas cosas que decir sobre el modo de entender la estética musical.

El reconocimiento del rey Amonasro con su hijo, las simpatías de los prisioneros, la simpatía del pueblo en favor de ellos, las imprecaciones de los sacerdotes que á nombre de los dioses de Egipto piden muerte; las diversas pasiones que agitan á Aida, Aida y Amneris; la magnitud de Faraon, la esperanza de vengarse que nutren al rey prisionero, todo esto es pintado con gran fuerza y efecto de conjunto. Al punto de vista técnico, la idea principal enviada por Amonasro: "Ma tu, re, tu signore presente!" es excelente. La armonía un poco complicada y meditada que le acompaña, ayuda á una simple plegaria de pensamientos secretos y expresa la esperanza del pueblo de conquistar su libertad y sus estados. Este motivo en *fa*, sirve de asunto á un magnífico desarrollo. Ahora, cuando el rey ha dado la muerte á su hijo Amneris el final toma otra forma y entra en su período ordinario.

Esta forma es ciertamente bellísima; es aquella donde el maestro Verdi ha hecho mas uso de sus óperas y con grandísimo éxito en "Brúnni". Este motivo largo y dramático sobre una reína, formado de seis cebras, y de dobles tríos, es debido primitivamente á Rossini, que jr más lo olvidaremos.

Donizetti ha contribuido á dar un gran perfeccionamiento con el coro "Sortor da Lucia". Mercaderes la empleó muchas veces, y por último, el maestro Verdi la hizo suya, dándole una mas acción y fuerza. La última parte: "Ah, qual aspeme ó mal pic pieta mi? termina dignamente por un grito de dolor y un magnífico final.

Entre tanto, hay se remarcan otros esfuerzos en cesivos para imaginar nuevos efectos de armonía. Pero todas estas tentativas no han sido justificadas por el suceso.

La introducción del tercer acto es de una melodía extraña.

No creo que el acorde perfecto de *sol* mayor oído durante mas de cincuenta compases en un movimiento andante, fuese preciso para expresar un choque de luna sobre las orillas del Nilo, la plegaria de Aida "O ciel! azzure!, dulci auro native", es verdaderamente melancólica y acompañada de una gran dulzura. Hay se remarca "on osa" una reminiscencia del mitero del "Trovatore", la frase "O patria mia, qual di ti rivoderò, recuerda aquella que es así conocida: "Ti acordar di me."

El dueto entre Aida y Amneris, es y será uno de los más bellos duetos oscéanos del repertorio italiano.

La situación es llena de fuerza y angustia; ella es una en la que Verdi se complace y parece estar en su elemento.

El final del acto es llevado con rapidez, y la falta del desarrollo lo hace más conmovedor. El primer cuadro del cuarto acto tiene por objeto representar a Amneris haciendo esfuerzos desesperados por salvar a aquel que su alma adora y ella ha entregado a la justicia de los sacerdotes. Una melodía llena de dulzura ya oída en el primer dueto de Amneris y Radamés, revive en este instante supremo, y contribuye á caracterizar bien el móvil que domina á esta mujer, que resaca su mal cumplido amor precipita la denuncia.

No señalaré en esta parte más que el pasaje del cadáver en su bosal menor cantado por Amneris, "Gloria sacerdoti saluam!", repetido por el tenor en los diálogos de una expresión profunda y gustosa.

Los sacerdotes sobre una especie de planta: ma invocan los espíritus de las divindades; mas el interrogatorio que tiene lugar en el subterráneo y al oído no puede seguir las peripecias sorprendentes, los gritos (Radamés, ¡Radamés discolorati! Egli trae traltri!) proferidas por voces vibrantes tres veces, en un modo descendente, aun son más como antes por el llanto, los gritos de desesperación y el jurgo de Amneris: "Oh! chi lo salva, pietà! elio?"

Nami pietà del mio atrizzato core...

Egli è innocente, lo salvate ó nuni!

Disperato tremando è il mio dolore!

La situación tiene demasiada semejanza con la que se ve en el "Trovatore" porque el autor fácilmente habría podido evitar la reminiscencia. Allí hallábase un pasaje en el canto del soprano impropio de solzozos. Los cuartos de nuestros juicios así no solamente como en el "Trovatore", mas como en todas las óperas del maestro. El efecto producido será así grandioso como el del Misero?

Yo no lo creo, hé ahí las razones: al canto de los monjes, á los aparatos fúnebres, á los lamentables acantos de Eleonora se ofrece una espléndida aria del tenor; el oval silencio del silencio; "Eglio tacito", el efecto se encuentra reducido á dos elementos, el coro subterráneo y á la voz de Amneris. Es verdad que para otro el silencio de Radamés en este momento tiene una gran elegancia dramática. La catástrofe final es objeto de la última escena, y el drama final es un planísimo que es una manera incoherente de acabar una ópera. Esta escena es muy corta; se comprendió que en el subterráneo donde están encerrados los dos amantes, su odio á la vida no puede retardar. Ellos mismos prolongan la existencia es verdaderamente el colmo de la inverosimilitud.

La frase doliente "O terra adio", que ellos repiten alternativamente es magnífica, sobre todo, cuando el acompañamiento está sujeto á unos trémulos al agudo.

El coro cantado en la parte superior del templo por los sacerdotes y sacerdotisas, es de una rudeza salvaje presenta un extraño aspecto. La melodía nada menos que armoniosa. Para expresar las palabras "Inimicus Fictus, noi t'invoc'am.", el maestro Verdi ha multiplicado las inflexiones inarmónicas bajo una quinta formando pedal.

Ninguna duda hay que la música sagrada de los antiguos egipcios no está muy distante de nosotros á la nuestra; pero ya no es preciso bajo el pro-

testa de buscar el color local, el pintoresco, el arcano de las formas, sustituir unos efectos desordenados de densidad á la suerte de la composición ideal como los maestros han empleado hasta hoy. Desde entonces estos fragmentos, mas fantásticos que arqueológicos, no están en su lugar en el conjunto de un trabajo donde todas las partes, tomadas en detalles acurden y se incluyen á la civilización mas avanzada. La partitura de Aida es la obra mas seria que haya sido hecha bajo la influencia de las nuevas teorías musicales. El maestro Verdi no se podía escusar de subordinar sus inspiraciones.

Soy de este parecer, puesto que lo que hay de mas bello en sus trabajos á él le pertenece en propiedad, admitiendo que la parte secundaria de un mérito constatado, sea producto del esfuerzo del sistema de la complejidad de los fenómenos psicológicos de la escuela alemana y de teorías que él tenía el derecho de considerar como si jamás hubiesen existido.

¿Pero qué derecho tenemos de ocuparnos de cosas que no tienen vitalidad? Todo debe vivir en el arte, porque todo esfuerzo de ingenio nos debe aproximar al bello ideal de la verdad inmutable, perfecta, de la esencia misma de la vida, sin fallo, sin sombra de la belleza eterna; todo lo que es tenebroso nos aleja ó nos quita la contemplación.

Ir en busca de esta pintura al pastel, de estas líneas indecisas, esas omisiones, por no decir olvidos de la base fundamental de este sentimiento de la naturaleza, inseparable de la tradición que la mejora depurándole todos los días, este desdén de las reglas del gusto, de aquel gusto que nos recuerda la afortunada expresión de Chateaubriand, es el buen sentido del genio son otras tantas causas que encierran la obra de arte y lo priva de las condiciones de la vida.

A pesar de estas observaciones que se repiten en algunos pasajes de "Aida", del maestro Verdi, aseguramos que gracias á su talento, á la fuerza de su imaginación y á su ciencia musical, como al mismo idioma técnico en que el maestro atesora sus secretos, ha podido dar á sus personajes un carácter de pasión, una elevación de sentimientos que no podría atribuírsele atendiendo á la realidad de la leyenda egipcia. Así como Rascini ha engrandecido con sus bellos versos y sus pensamientos, los personajes de Pietro prestándoles la nobleza de sentimientos y la dulzura del lenguaje.

A mi modo de ver, "Aida" es el trabajo mas memorable que haya sido hecho durante estos últimos cuatro años, y lamento que no haya sido su autor un francés.

(La traducción de este trabajo pertenece á nuestra colaboradora la Srta. Lola Martínez.)

CLAVES O LLAVES

Clave ó llave musical es el signo primero y mas importante del arte, que se coloca necesariamente en una de las cuatro primeras líneas del pentágrama y al principio de toda pieza, lección ó ejercicio práctico.

Las claves sirven para caracterizar la distinta calidad de cada una de las voces humanas, para proporcionar en el pentágrama al diapasón ó extensión total de las mismas voces, una colocación ajustada al menor número posible de líneas adicionales, evitando la pequeña confusión que estas ocasionan en la escritura y lectura musical; para comunicar su propio nombre al signo-símbolo, escrito en la raya o que ellas se contienen; para determinar asimismo el número que corresponde á las demás signos expresivos

sivos de las sílabas que sin el de la clave estaría o-culto, y no podría especificarse; para fijar con exactitud en la entonación ó lectura cantada el sonido determinado que pertenece al signo que lleva el nombre de la clave, como el de las demás sílabas musicales, y para facilitar la transposición de la lectura musical.

Las claves son seis, que equivalen al número de voces.

Las claves se dividen en radicales y derivadas: la causa que motiva esta división es la que guardan naturalmente entre sí las voces por la modificación que sufren la gravedad y agudeza de sus sonidos.

Las claves radicales son dos signos de diferente figura, llamados *fa* y *do*; y las derivadas los mismos dos signos, pero colocados en distinta posición.

Las claves radicales se colocan en el pentágrama. La de *fa* en su cuarta raya, la de *do* en cuarta línea y la de *do* en primera pauta.

Las derivadas: la de *fa*, en tercera línea la de *do* en tercera raya, y la de *do* en segunda pauta.

Además la radical de *fa* en cuarta raya, clarifica la voz grave del bajo; la radical de *do* en cuarta línea, la central del tenor; la radical de *do* en primera raya, la aguda de tiple ó soprano; la derivada de *fa* en tercera línea corresponde al barítono, la derivada de *do* en tercera línea al contralto, y la derivada de *do* en segunda raya al medio tiple ó mezzo-soprano.

Los instrumentos se sirven de las seis claves referidas, y mas particularmente de otra que en su origen tuvo por objeto el servicio exclusivo de los músicos.

La clave de sol ha sido aceptada para alternar con la de *do* en primera línea al servicio de la voz del soprano, y de esta aceptación ha resultado en la notación del arte la utilidad de comenzar alguna línea del pentágrama adicional.

Las observaciones que proceden del acomodamiento de la clave de sol al soprano son: que las claves musicales son actualmente siete; que este número no es incompatible con el de las voces, pues dos de aquellas caracterizan una sola de estas, y que por consiguiente las claves radicales son cuatro en número, *fa* en cuarta, *do* en cuarta, *do* en primera, y *sol* en segunda, y solo tres en el nombre *fa, do y sol*.

Las claves no fijan un límite en el pentágrama á la extensión de las voces, porque como las voces humanas no lo reconocen determinado, pues las de una misma clase carecen de uniformidad en su extensión inferior y superior, si bien con no grave diferencia, tampoco las claves pueden fijar término á las líneas del pentágrama para su colocación.

La proporción que se observa entre la posición de las claves y el número de líneas adicionales del pentágrama para el uso de las voces, es la que apropiadamente contribuye á que solo sean necesarias dos rayas adicionales superiores, y una inferior para contener la extensión de las líneas mismas.

Esta proporción existe en los instrumentos de origen antiguo, cuyo mecanismo conserva, pero no en todos los modernos.

El nombre de las claves precede el de los tres signos llamados *diésis, bemol*, con que los antiguos designaban el principio grave, medio y agudo de la progresión conjunta de los sonidos radicales, que no pueden escribirse con la debida propiedad si se desentendiese la procedencia ó deducción que á cada una corresponde.

Así es que son muchos cuantos sistemas de notación se han inventado.

Las claves determinan el nombre de los signos representantes de las sílabas musicales, aplicando el que ellas mismas tienen al signo escrito en la raya en que se hallan colocadas, desde el cual se inicia la lectura, ascendiendo ó descendiendo en la progresión alfabética, hasta encontrar al signo-sílaba cuyo nombre se pretende averiguar.

Hay un signo en el espacio tercero del pentagrama fijo: la clave es *sol* en regla segunda.

En esta leemos *sol*.

En el segundo espacio *la*.

En la línea tercera *si*, y el signo *6* nota que busamos será *do*.

Hay una nota en el primer espacio del pentagrama adicional: la clave es *do* en cuarta raya.

En esta se lee *do*: se asciende haciendo la progresión desde *do* y encontraremos ser *fa* el signo que se busca; siendo este modo aplicable á la diversa posición, así de las notas como de las claves.

El nombre propio de las sílabas no se determina sin el auxilio de las claves, porque la notación del alfabeto místico se verifica por medio de signos que por sí mismos nada significan. Para determinar la entonación de las sílabas es necesaria la clave, porque hasta después de encontrado el nombre del signo, no es posible aplicarle el sonido dado que le pertenece: dependiendo por consiguiente la entonación de las sílabas de la clave que determina su nombre.

El trasporte ó transposición consiste en ejecutar las piezas de música, medio, uno ó mas grados ascendentes ó descendentes que aquel en que han sido escritas.

El objeto de la trasposición es proporcionar mayor comodidad á los cantantes, facilitándoles la ejecución de las piezas, cuando por escasez de tesitura natural ó accidental no pueden practicarla en el tono en que han sido escritas; y ofrecer asimismo á las piezas una brillantez superior á la del tono á que pertenecen.

A los instrumentos corresponden las siguientes claves; la *do fa* en cuarta á la mano izquierda del órgano, piano y arpa; para la guitarra, laúd, bandurria, lira, cítara, viola, flauta, octavinas ó flautinos, pífanos, flageolets, oboé, corno inglés, requintos, clarinetes, corno de basseto, trompas, clarines, bugles ó clarín de llaves, cornetas y cornetines, y trombon alto de pistones.

La clave de *sol* se usa para la mano derecha del piano, órgano y arpa; para la guitarra, laúd, bandurria, lira, cítara, viola, flauta, octavinas ó flautinos, pífanos, flageolets, oboé, corno inglés, requintos, clarinetes, corno de basseto, trompas, clarines, bugles ó clarín de llaves, cornetas y cornetines, y trombon alto de pistones.

Con la clave de *do* en tercera raya se escriben las violas.

En la *do do* en cuarta se encuentran asimismo escritas el violoncello y fagot, especialmente en sus notas agudas.

Las claves naturales pueden sustituirse con otras correspondientes para evitar líneas adicionales.

Siendo continua la aparición de nuevos instrumentos de aire, debe considerarse como regla general que todos los que representan sonidos graves se escriben con: clave de *fa* en cuarta regla; los de sonido medio con *do* en cuarta ó *do* en tercera, y los agudos y agudísimos en la *do sol*.

El *Rienzi*, de Riccardo Wagner y la música del porvenir

I

Jamás, lo confieso ingenuamente á mis lectores, jamás pude creer que una obra lírica destinada á fi-

nes especiales, escrita por su autor en circunstancias casi anormales y presentada ante el público madurillo con objeto de preparar su opinión, llegara no ya á producir entre los aficionados el clima que ha producido, sino á dar margen á multitud de opiniones absurdas, de disparates artísticos y de heresias musicales.

¡Cuánta recepción! ¡Cuánta acogida! Y, sobre todo, ¡cuánta oposición sistemática!

En mala situación me colocó al escribir lo que antecede. Lo sé; pero ya que una vez encuentro ocasión fundada para tratar extensamente de una cuestión grave, de interés vital ó innegable trascendencia; ya que una vez siquiera se presenta ante mí crítica el árduo problema del porvenir, quiera hablar con entera franqueza, llamando á las cosas por su nombre, emitiendo y desarrollando ideas y pensamientos que no den lugar á duda alguna respecto á mis opiniones personales acerca del asunto.

Entiendo que, en ciertas ocasiones, las hiperescribas de todo género, aborrezan la pluma de un escritor convencido é independiente; estimo, por tanto, en mucho, la libertad de apreciación, cuando lo que existe, cuando la batalla se presenta en un vasto palenque donde todos, sin duda alguna, cabemos.

Y como mis opiniones están como todas, sujetas á error, yo ruego con toda la sinceridad de mi corazón á todos los anti-wagneristas, á aceptar con entera libertad mis ideas respecto á Wagner y sus obrs.

Pero, por Dios, que no las discutan arteramente y por la espalda, sino á la clara luz del medio día. El hombre debe siempre tener el valor de sus convicciones y estar, por lo tanto, dispuesto á defenderlas con claridad y con franqueza.

No es un reto el que dirijo; es una súplica. Pretender que en cincuenta líneas ó un par de columnas pueda hacerse la luz sobre las tinieblas en que respecto al *Rienzi* y la música de Wagner se halla sumida la opinión pública; pretender eso, es pretender lo absurdo. Espero que estos trabajos míos han de probarlo suficientemente.

Que las exclamaciones ¡vanidad! ¡orgullo! ¡estupidez! y otras de peor género, sucedan en turno de las líneas anteriores. Poco me importa. No será la primera ni la última vez que tal cosa me acontezca, y poco á poco se va uno acostumbrando.

Por lo demás, soy de los que arrojan la cara; nunca el espejo.

II

Necesario será que, ante todo, explique clara y categóricamente en que consiste mi wagnerismo. Las opiniones que pública y privadamente como han atribuido acerca de este particular, y á las que no he podido contestar con la extensión que deseaba por carecer de ocasión oportuna, hacen ahora indispensable una explicación.

Voy á darla con tanta mayor franqueza, cuanto que ella ha de abrirme camino para tratar desahogadamente del *Rienzi*, de Wagner y de su música.

Por ser ya conocido del público no publicamos el programa de las fiestas que con motivo de la inauguración del conservatorio «La Lira» tendrán lugar la próxima semana.

Nos reservamos sin embargo para dar después un detalle minucioso de las fiestas celebradas.

Con una conferencia literario-musical

será inaugurado el hermoso salón de la sociedad de Socorros Mútuos Italiana en los primeros días del mes de Diciembre.

Tanto en la parte literaria como en la musical, tomarán parte personas de conocida competencia.

Según los periódicos europeos, parece que la célebre trágica Adelaide Ristori, Tomás Salvini y Ernesto Rossi garantizarán el nuevo teatro de Roma.

Será lo que se llama un acontecimiento teatral.

La banda de música del 5º de caballería, y de la que es director el maestro Enrique Narbonne, tiene en ensayo para ejecutar, parte del primer acto de la ópera-bailé «Hithy».

Dicha pieza será ejecutada por la banda en una de las próximas representaciones que dá en la Plaza Constitución, así como una gran polka característica denominada «Amore é disprezzo».

La semana entrante tendrá lugar en la ciudad de la Plata (Buenos Aires) el estreno de la preciosa producción del Sr. D. Angel Menchaca «Una noche en Loreto», la cual será representada por la compañía dramática española de señores Mackay.

Los dos números de música que en esa pieza hay pertenecen al maestro Goddi, distinguiéndose un precioso concierto el cual es dedicado al Sr. Zamacois.

La compañía pasará en esta misma semana á Buenos Aires, donde hará su estreno en el teatro de la ópera con la producción del Sr. Menchaca, la cual esperamos será bien recibida por el ilustrado público.

Los profesores de la orquesta de Bellis han firmado ante escribano público un convenio orquestral, el cual dura cuatro años.

Dicho convenio tiene por objeto asegurar sus derechos de las empresas teatrales.

Apoyamos la idea de esos señores deseándole buen éxito.

El pianista Sr. Voyer, ha conseguido en la ciudad vecina un éxito muy satisfactorio en los conciertos que ha dado.

El Club Español abrirá los salones de ese centro para mediados del mes entrante, obsequiando á sus numerosos socios con un espléndido concierto vocal é instrumental, no habiéndose efectuado antes por impedirlo las refacciones que allí se han hecho.

La fiesta promete estar animadísima.

El profesor Escobedo, ex-director de or-

CORRESPONDENCIA NOTICIOSA

questa de la compañía Rajneri, parece será quien dirijirá en la vecina capital los conciertos del Jardín Florida, que suelen darse en la estación veraniega.

«Africana» es la ópera designada para el debut de la compañía lírica que debe llegar de Chile en estos días y de la que forma parte el tenor Ariamburo.

Entre el repertorio de las óperas que piensan darse figura el «Don Carlos» del maestro Verdi.

Veremos si queda en proyecto.

Tenemos especial placer en manifestar a nuestros dilectos que la Sta. María Pacozzi, una de nuestras colaboradoras, se ha dedicado por completo a la enseñanza de la música, dando lecciones de piano y solfeo.

La Sta. Pacozzi es ya bien conocida entre nosotros, por haber tenido la dicha de poderla apreciar muchas veces en diferentes centros sociales como el Club Católico, Sociedad Universitaria, Club Alemán y otros.

Dicha señorita ha estudiado con la Sta. Antonietta Rissi, a quien debe en gran parte su adelanto, y últimamente con el profesor Llambras, persona bastante competente en la materia.

Deseamos a la Sta. Pacozzi un buen éxito en la carrera a que se ha dedicado. En la sección respectiva va el aviso que indica su domicilio.

Riquísima es la araña que contiene el salón del Conservatorio Musical «La Lira», siendo mucho su parecido a la de los teatros San Felipe y Cibils. No diremos otro tanto de la de nuestro hermoso teatro Solís por ser esta algo más que ridícula, impropia de un teatro principal.

Dentro de breves días partirá para el vecino imperio, la Sta. Ada Zorzi, una de las mejores aficionadas al canto de nuestra sociedad y discípula de la aventajada maestra Antonietta Mollo.

El concierto que anunciamos días ha tendría lugar en los salones del caballero D. Adolfo Pinieyro, no tendrá lugar en todo el corriente año.

El motivo principal de esto es el no poder contar con los elementos necesarios, por estar comprometidas todas las señoritas que debían tomar parte en él, para hacerlo en el gran concierto de «La Lira».

Lamentamos no tenga lugar esa fiesta y hacemos votos para que el caballero Pinieyro pueda satisfacer los deseos de algunos amigos y los nuestros.

El caballero D. Juan Mussio contra-

rá enlace dentro de muy breve tiempo, con una de nuestras aventajadas pianistas.

Nos alegramos.

El maestro Arrieta que ha estado en Birmingham, ha vuelto entusiasmado de aquellos hermosos conciertos.

—Beethoven, dice, me ha consolado del fracaso de *Marsena* de Gounod.

Richetler, el director de orquesta de los conciertos de Birmingham, es una notabilidad de primer orden.

Wagner le confiaba la dirección de todas sus obras; sabe de memoria todas las del admirable autor de las sinfonías pastorales, y dirige sin papel, marcando las entradas de un modo admirable.

Arrieta habla de él con gran entusiasmo.

—¿Estarian vds. saturados de música? —le preguntaba al maestro uno que escuchaba los relatos.

—Figúrese vd., cuatro horas de concierto por la mañana; cuatro por la tarde y cuatro por la noche. Cuando antes de salir a la calle me pasaba el cepillo por la ropa, me parecía que sonaba yo mismo.

DEPÓSITO DE PIANOS, ARMONIUNS y música



DE JULIO MOUSQUES

Agente de los más afamados fabricantes de Europa y Norte-América.

168 - CALLE ITUZAINGO - 168 (PLAZA MATRIZ)
Pianos ALEMANES-Pianos NORTE-AMERICANOS
Sofaway Sons, L. Rembitz, F. L. Neumeun, R. Rosenkranz, R. Ibach y Sons, Schiedlmayer, Mason y Hamlin, etc. —Armoniums de Mason y Hamlin, Norte-América.

Se alquilan para conciertos, tertulias y por mes. Composturas y afinaciones.

NOTA—Garante todo piano que venda ó componga.

ALEJANDRO UGUCCIONI—Profesor de violín.—JOSE UGUCCIONI, profesor de violín, piano y solfeo—Cámara núm. 193.

GICCIONI—Maestro de canto—Misiones número 918.

POMPPEO BIGNAMI—Profesor de violín; Juncal núm. 177.

CESAR 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 Reducto núm. 68.

A FRANK—Profesor de flauta; Andes, 322 (altos).

P ROSSI—Profesor de flauta; Egilto, 213.

G ANDOLFO Hnos.—Profesores de piano y violín; Cuavim, 236.

T aller de dorador, de Julio Prevctani—Calle de San José 79

G IRASSO—Profesor de flauta. Maldonado número 56.

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

F SECUI—Profesor de piano y canto ibicny núm. 281.

M IRAGLIA—Maestro compositor; Yaro número 58. Se ocupa de hacer reducciones para arpegiato, banda y piano forte.

B MAZUCHI—Profesor de violoncello Recoquista núm. 223.

A FLORIT—Instituto Musical. Juncal número 235.

E NRIQUE NARBONA—Profesor de música Cármen núm. 70.

C ASELLA—Profesor de violín Maldonado núm. 25.

S ANTIAGO DASSO—Profesor de violín Oriolans del Plata núm. 131.

S IXTO IRIGOYEN—Profesor de violín, Yí número 293.

M AESTRO F. SPINELLI—Vazquez núm. 107.

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

F RANCISCA C. de CASTELLÁ—Profesora de piano y solfeo; Mini núm. 9.

R OSALBA B. DE LE CUN—Profesora de piano Paysandú núm. 349.

L INA L. DE GHEZA—Profesora de piano y solfeo—Egito 258.

V ICTORIA M. DE LIARD—Profesora de piano y canto. Calle Yaro, 72b.

M ARIA IMBERT—Profesora de piano.—Soriano 118.

M ARIA LUISA PACOZZI—Profesora de piano. Piedras núm. 160.

C ARLOS GARCIA—Profesor de guitarra—Concepcion núm. 222.

B IANCO—Profesor de bajo—Camacú número 80.

S ULFURT—Guitarería Española y fábrica de instrumentos; Rincón núm. 286.

G BEHERENS—Almacén de Música y Librería Sarandí núm. 224.

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

V ICENTE MARTINEZ—Profesor de música. Se ocupa de toda clase de composturas, en particular de acordeones y armoniums; Soriano 37.

E FAGET—Afinador y compositor de pianos. Concepcion núm. 217.

EMPORIO DE AVISOS

D PONS--Almacén de música y mercería
Junel número 135.

B ULA--almacen de música 18 de Julio número 23.

L ENARDINO FCHUEVARRIA--Profesor de piano
Junel 122.

C ARLOS OTT -- Depósito de Pianos y armo
nianos; calle Sarandí núm 211.

M ARTIN SIERRA -- Rematador público, tasador
y se encarga de division y particion de testa-
mentaria. Arapey, núm. 317.

J OSE BAFICO -- Joyero; Chapotele núm. 175.

F ALCONE--Barquilla "La Situation". Tienda
y mercería; Canelones núm. 22 y 24.

P EDRO LARRALDE--Se encarga de Instruir
machos á domicilio--Calle Paysandú 411.

G ARANTIDO--Locisola Botica. El aceite de
Bacalao, ferro - quisoa quinado de Stramm⁸
y el vino fortificante del mismo autor, recetado⁸
por los principales médicos, cura radicalmente
las debilidades, los rigüites y los
Se vende en la botica Loversola Colonia 385 y
se vende en los principales Boticos y Droguerías
á precios muy módicos.

R ELOJERIA MILANESA, de Hilario The-
nenet; Colonia núm. 131 esquina Arapey; á
precios módicos.

A L MEDICO DE LAS NA VAJAS--Se afita á
capar toda clase de útiles pertenecientes al
rango y especialmente instrumentos de cirugía
con perfeccion. En este establecimiento hay un
gran surtido de tijeras, cuchillos, navajas etc.
de los mas renombrados fabricantes de Europa,
como son: Jules Piatut, Solingen, Sudegers y Su-
mas.

Precios módicos, trabajo garantido Soriano
núm. 3. -- Pedro Barrère.

A NTONIO MESANO--Se encarga de hacer plan-
tas artificiales, ramos para Iglesia, camelias y
oda clase de trabajos. Calle Uruguay, 591.

MAISON GUELET--Unica casa en Montevideo. Es-
clásica en su ramo. Especialidades en gorras y
sombreros, recibidos de las mas altas modas
de París. Las familias de buen tono no de-
ben olvidar de hacer unacita á este importan-
te establecimiento, que se recomienda por la cla-
sificación en sus confecciones. Calle Cámaras, 151,
entre Sarandí y Buenos Aires.

VIRGENIO GUELET--Unico manufacturero de
plantas en la República O. del Uruguay, premiti-
do en varias Exposiciones.

Para á nuevo toda clase de plantas, trabajos
lámparas--Calle Cámaras, 151 (entre Sarandí
y Buenos Aires).

Bazar especial

CALLE CANELONES N° 69 esquina ANDES N° 286

De Folk Ponté

Precios sin competencia. Surtido general de co-
mesibles, porcelanas cristales y ferreteria.

LUIS ASTI Y C°

Fabricantes de pianos

Premiados en la Exposición de Buenos Aires

Se componen y añaden pianos á precios muy módicos
201--CALLE URUGUAY--201

SOMBRERERIA DE LONDRES

DE

ANGEL STABICCO

Camisas, paraguas, bastones, camisetas, medias y
corbatas. En esta casa se encuentran toda clase de
novedades. Ver para creer.

244--SARANDI--244

DOCTOR

E. S. CASSANELLO

MEDICO - CIRUJANO

ESPECIALISTA

En las enfermedades de la vista.--CONSULTAS
DE LA Z DE LA TARDE.

CALLE SAN JOSE NUM. 119

DEPOSITO DE PIANOS

DE MARTIN GALVEZZ

174 -- CALLE 25 DE MAYO -- 174

AU PETIT PARIS

CASA DE NOVEDADES

Cámaras 145

LEANDRO PINAZO

CORREDOR, REMATADOR Y COMISIONISTA

Buenos Aires, 204

BERTUCHI

SASTRERIA, FLORIDA 157 n.

Bazar Doméstico

ESPECIALIDAD EN ARTICULOS PARA FAMILIA

BATERIA DE COCINA

PORCELANAS Y CRISTALES

ARTICULOS DE CHRISTOFLE

ARTICULOS PARA REGALOS

Calle Trolata y Tres N° 154 y 156

GRAN ESTUDIO AL NUEVO SISTEMA

FOTOGRAFIA

BRUNEL Y C°

107--SAN JOSE--107

VER PARA CREER

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

Brunel y C°

LA PERUANA

DE

A. FINOCCHIETTI Y CERIZOLA

Calle de los Andes, 259, esquina Canelones
Casa especial en ropa blanca para señoras. Pro-
dutos reducidos. --Teléfono "La Uruguay" n° 69 7.

PELUQUERIA LIBERTAD

DE

BIANCHI Y TAPIE

Soriano 25

Articulos para regalos. Perfumes de los mas
fábricantes. Artículos de fantasia. Antojos de
tiro de la mejor clase.

FABRICA DE BANDERAS

VIUDA ALFONSI

159--FLORIDA--159

Se hacen banderas de todas las nacionalidades
uniformes para salones y linguetas.

LA REVOLUCION ECONOMICA

SASTRERIA DE

238 --CALLE RINCON--240

(Entre Junel y Cerro)

Botica de José Cernadas

Especialidades francesas, inglesas y
cruas. Se despacha á cualquier hora de la mañana.

M. T. RINALDI

CIRUJANO DENTISTA

De las sociedades "Fraternidad", "Socorro de
tuos Italianos" y "Círculo Napolitano". --Coseme-
vicio profesional. -- Plaza Independencia núm
quina Ciudadela. --Horna de consulta de 10 á 11 de
la mañana y de 5 á 6 de la tarde. Gracia á
brun.

GREGORIO MARIA GARATE

GRABADOR

44--CALLE CERRO--44

TIENDA A LA INGLESA

DE A. MOLINARI

Teléfono "La Uruguay" núm. 989.

Cámaras, 188

EL PROGRESO

CIGARRERIA Y FABRICA DE CIGARRILLOS

TODAS CLARES

DE

NOTO Hnos.

CALLE CIUDADELA NUM 101

Casi frente al palacio de Gobierno

JAIME MAESO

Rematador y corredor público

Escritorio, Zabala 108--Teléfono La Uruguay
025. Casa particular, Uruguay, 242--Teléfono
n° 492.

HENRY MARTINOT

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

81--SAN JOSE--81

ADMINISTRACION

FLORIDA, 242