

## **FELIPE BOERO**

**(Buenos Aires, 1-05-1884; *ibid*, 9-08-1958)**

## **ANA MARÍA MONDOLO**

---

Felipe Santiago Boero ocupa un lugar de privilegio entre los compositores argentinos de la generación del '80, es decir, de aquellos nacidos entre 1875 y 1889. Sobresale por su labor desarrollada en el ámbito de la lírica. Fue el operista por antonomasia dentro de ese bloque numeroso y compacto que se formó junto a los Primeros Profesionales<sup>1</sup> y que accedió a perfeccionarse en Europa gracias a becas o recursos económicos personales. La suya era la generación que respondía a las enseñanzas de la Schola Cantorum parisina, la impronta de Debussy, de Strauss, el elemento formal germánico o el influjo operístico italiano (principalmente Puccini). Del mismo modo que sus antecesores, la mayor parte de los integrantes de este grupo trataron de amalgamar dichas técnicas con un nacionalismo ideológicamente fuerte, que alcanzó manifestaciones musicales de singular importancia. Ese nacionalismo evocaba, por un lado, a la argentinidad mediante el uso de giros rítmicos y melódicos del folclore (rural) o de la música popular (urbana; milonga, valsecito criollo, entre otras; como novedad el tango); por otro, al espíritu latinoamericano, en el intento de aludir al indigenismo, principalmente, a través del uso de escalas pentatónicas. Pero también cultivaron un nacionalismo de tipo ancestral (español, italiano, alemán, etc.) que respondía a las necesidades expresivas de una población en constante cambio por efecto de la inmigración masiva. A pesar de ello, nunca abandonaron el universalismo musical por lo que en forma simultánea podían producir partituras que se inscribían en las corrientes estéticas imperantes en el viejo mundo. Otro logro de su generación fue que, a la par de su tarea específica, se desplegaron en una profusa actividad pública. Fundaron sociedades tales como la Asociación Wagneriana (1912) y la Sociedad Nacional de Música (1915);

1. Se denomina Primeros Profesionales, a la generación de compositores nacidos entre 1860 y 1875.

así como instituciones estatales de la envergadura del Conservatorio Nacional (1924) y los cuerpos estables del Teatro Colón (1925), entre otras.

Discípulo de Pablo Berutti (1901-1912), Boero estuvo en condiciones de obtener por oposición el Gran Premio Europa (1912).<sup>2</sup> Esta beca le permitió perfeccionarse en el Conservatorio Nacional de París con Paul Vidal y tomar contacto con Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Maurice Ravel y Manuel de Falla. El estallido de la Primera Guerra Mundial lo obligó a suspender sus estudios y regresar a la Argentina antes de obtener su diploma.

En Buenos Aires desarrolló una amplia actividad orientada tanto en el terreno de la creación como en el de la interpretación, la docencia y la organización de instituciones tendientes a impulsar el desarrollo musical de su país. Ya en 1915 tuvo la iniciativa de fundar, junto a otros tres beneficiarios de la beca Europa –José André, Ricardo Rodríguez y Josué Teófilo Wilkes–, la Sociedad Nacional de Música. Su meta de promover “el conocimiento y difusión de las obras de sus asociados en la Argentina y en el extranjero, mediante audiciones públicas y ediciones de los compositores que las produjeran”, se prolongó hasta nuestros días bajo el nuevo nombre de Asociación Argentina de Compositores. Entre sus logros pueden enumerarse la creación del Premio Nacional de Música, el Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en el rubro ópera y la publicación de partituras por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Asimismo los ciclos de conciertos que en forma ininterrumpida se llevan a cabo desde el 5 de noviembre de 1915. En ellos Boero intervino como pianista estrenando una buena parte de sus obras y las de sus colegas.

Su impulso innovador se extendió a través de los cargos de director del colegio Juan Martín de Pueyrredón, Inspector Técnico de Enseñanza Primaria (Consejo Nacional de Educación) y docente de diferentes establecimientos elementales, secundarios y terciarios.

Las clases del maestro Boero [en la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta] eran de una ejemplar disciplina [...] había tirado por la borda los programas de música con su familia de bemoles, tetracordios, fusas y corcheas. A cambio de tan inocuo conocimiento teórico de la música, el maestro Boero nos contaba la vida y milagros de los grandes genios, de los concertistas y de los cantantes, acompañando sus charlas con trozos musicales que ejecutaba en el piano, ejemplificando con canciones que entonaba a media voz mostrándonos el alma de la música y acercándonos al espíritu de sus creadores, dentro de un marco de seriedad y de respeto que nacía del amor y la pasión que el profesor ponía en su tarea.<sup>3</sup>

2. Ver Nota 1. Gran Premio Europa.

3. Arturo Cambours Ocampo. En *Clarín*, 11-01-1968.

En 1934 el Consejo Nacional de Educación le confió la titánica labor de organizar y dirigir coros populares integrados por los estudiantes de los colegios primarios para adultos. Éste era un desafío importante, ya que, como el mismo Boero decía,

[...] fuera de los establecimientos de educación, ha sido siempre un mito el pretender agrupar a cien personas sin prejuicios, sin vanidad, sin la imperiosa necesidad de ocupar todas las horas del día en el taller, en la oficina, en los negocios. El traqueteo de la vida moderna no les deja tiempo ni aliento para el esparcimiento estético del canto en coro, que por su índole disciplinadora exige un nuevo esfuerzo de voluntad y de inteligencia.<sup>4</sup>

Sin embargo, sus orfeones llegaron a congregar más de dos mil asistentes capaces de entonar melodías a cuatro y seis voces. Este logro estaba cimentado en la ardua tarea de crear o transcribir trozos adecuados para tal fin. Pero también en un carisma que hacía que “los alumnos vibren como diapasones ante la infinita gama de recursos de tan notable profesor”.<sup>5</sup>

Miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1938), Boero mantuvo una fecunda actividad creadora expresada a través de seis óperas, tres partituras para el teatro, un importante número de páginas orquestales (en versión original o en transcripciones), para banda, para conjuntos de cámara, para coro a capella o con acompañamiento instrumental, y para piano.

En el ámbito de la lírica, desde su primera producción

[...] se advirtió un autor seguro que revela algo más que técnica o sensibilidad [...] Nos brindó la certeza de que el teatro lírico nacional ha iniciado su primer período con elementos propios: autores e intérpretes.<sup>6</sup>

*Tucumán* (1914),<sup>7</sup> episodio lírico en un acto y cuatro cuadros, obtuvo el premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, en 1918. Ese mismo año –27 de junio– se

4. Radio Prieto, noviembre de 1937.

5. Eduardo H. Castagnino.. En *Revista de Educación*, año XLVI, Nº 8, 1-10-1966.

6. *La Argentina*, 30-06-1918.

7. Libreto: Leopoldo Díaz. Traducción italiana de Vicente di Napoli Vita para su representación en el Teatro Costanzi de Roma (Italia), el 15-05-1919. Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbal, percusión (6), arpa, órgano (interno), soprano (Mariana) tenor (Don Alfonso), barítono (Fernando), bajo (Araoz), coro mixto, cuerdas. Dedicatoria: a su hija Carlota Boero. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón. Observaciones: Versión para tenor y piano de la *Canción de Primavera*; otra: para soprano y piano de la *Plegaria*.

dio a conocer en el Teatro Colón con a la intervención de intérpretes locales tales como Mariano Stabile, Hina Spani, Pedro Bollo Marín, Marcelo Urizar y la experta batuta de Franco Paolantonio. Escrita especialmente para los festejos del centenario de la independencia argentina, su trama se desarrolla a partir de cuatro personajes principales: Don Alfonso, viejo hidalgo oriundo de la península ibérica; Mariana, hija de don Alfonso; Fernando, el joven criollo; Araoz, el gobernador de Tucumán. Estos rememoran la batalla del 24 de setiembre de 1812 en la que el general Manuel Belgrano derrocó a las tropas realistas que respondían al mando del general español Pío Tristán. El lenguaje de la partitura, de innegable filiación ítalo-francesa, contenía materiales temáticos del cancionero popular argentino. Su libreto castellano, al que Leopoldo Díaz imprimió un moderado uso de argentinismos, fue del agrado del público.

En su siguiente producción Boero deja de lado la temática nacionalista. Su ópera ballet en un acto, *Ariana y Dionysos* (1916),<sup>8</sup> con libreto de Leopoldo Díaz, evoca la leyenda de la hija de Minos y Pasifae, abandonada en la isla de Naxos. Estrenada en el Teatro Colón (7-08-1920), fue un nuevo aporte de

[...] su buen gusto, su ponderación, su finura para tratar la orquesta y los conjuntos. El epitalamio o dúo de amor con el comentario del coro a la manera griega, es una página feliz, llena de colorido y de sabor arcaico, en que tanto las voces como la orquesta, han sido tratadas por el músico con singular acierto [...] la bacanal es una labor orquestal delicada y sutil, en que Boero pone de relieve la influencia de los compositores franceses que han sido sus maestros.<sup>9</sup>

Luego, en el boceto lírico en un acto, *Raquela* (1918),<sup>10</sup> Felipe Boero volvió su mirada sobre los arquetipos campesinos de su época. El relato de Víctor Mercante

8. Libreto: Leopoldo Díaz. Traducción italiana de Vicente di Napoli Vita. Formación: 2(1).1(1).1.2 - 2.2.2.0 - timbal, percusión (3), celesta, arpa, 2 trompetas en escena, soprano (Ariana), tenor (Dionisio), barítono (Zeus), coro mixto, cuerdas. Dedicatoria: a su hija Helena. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón. Estreno: Buenos Aires, 7-08-1920, Teatro Colón. Director de orquesta: Tulio Serafin. Escenografía y Vestuario: Héctor Basaldúa. Coreografía: A. Jakovleff. Intérpretes: Fidela Campiña, Ismael Voltolini, Carlos Galeffi, Alejandro Jakewleff, María Chabelska.

9. *La Fonda*, 8-08-1920.

10. Libreto: Víctor Mercante. Traducción italiana de Dienvi para una fallida representación en Brasil (1922). Formación: 2(1).2(1).2.3 - 4.3.3.1 - timbales, percusión (3), arpa, 5 guitarras, soprano (Raquela), tenor (Honorio), barítono (Fernando), bajo (Don Lucio, mayordomo), coro mixto, 9 guitarras en escena, cuerdas. Grabación: "Plegaria", Bs. As., Odeón (78 r.p.m.), 1930. Intérpretes: Cora Carriço (canto), F. Boero (piano). Dedicatoria: a su hija Lucía. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón. Observaciones:

toma el tema universal del drama de amor y de fatalidad al que la música le proporcionó una ubicación espacial por el empleo de danzas, ritmos y melodías autóctonas. Los personajes son los prototipos de una estancia pampeana: Don Lucio, el mayordomo; Raquela, la hija de éste; Honorio, mensual de campo de la estación; Servando, capataz de una finca vecina. Según Julián Aguirre, presente en el día del estreno,

[...] el preludio que pinta la pampa en un hermoso día de verano, a telón abierto y con una decoración felizmente ejecutada, es una excelente página sinfónica en que se exponen los principales temas de la obra; un coro lejano hace oír un ritmo de huella y esa nota de color unida a la visión de la pampa basta para situar la acción y hacer lógico todo su desenvolvimiento [...] En la labor orquestal se destaca el interludio de líneas simples y de una gran sobriedad en la instrumentación; en él se desarrolla un sentido tema en los violoncelos que es uno de los aciertos de la obra.<sup>11</sup>

Esta partitura también había merecido el premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1923).

Con *Siripo* (1924),<sup>12</sup> ópera en un prólogo y tres actos, nuestro compositor retoma el trágico episodio de la época de la conquista sabiamente plasmado por Manuel de Labardén. La pieza original, considerada el primer fruto del teatro americano, fue dada a conocer por el jesuita Manuel Lassala en Bolonia (1784) bajo el título de *Lucía Miranda*. En la Argentina tuvo su primera representación en el Teatro de la Ranchería (1789) y, como se perdieron sus dos primeros actos, debió esperar su reconstrucción por parte de Luis Bayón Herrera para su reestreno en manos de la compañía de Pablo Podestá y Camila Quiroga (1918). Con la elección de este argumento Boero se enfrentó nuevamente a un drama de amor: el del cacique (*Siripo*) y la española (*Lucía*). Ambas culturas se encuentran representadas por

---

Versión para canto y piano, edición: Bs. As., Lottermoser, 1925; otra: Bs. As., Ricordi. Estreno: Buenos Aires, 26-06-1923, Teatro Colón. Director de Orquesta: Franco Paolantonio. Intérpretes: Giulio Cirino, Hina Spani, Marcelo Urizar, Folco Bottaro.

11. *El Hogar*, año 19, N° 716, 6-07-1923.

12. Formación: 2(1).2(1).2.3 - 4.4.3.1 - timbales, percusión, glockenspiel, celesta, arpas, solistas, coro mixto, cuerdas. Estreno: Buenos Aires, 8-06-1937, Teatro Colón. Director de Orquesta: Tulio Serafín. Director de Coro: Rafael Terragnolo. Régisseur: Marcelo Govoni. Escenografía: Héctor Basaldúa. Coreografía: Paul Petroff. Intérpretes: Isabel Marengo, Sara César, Marcelo Urizar, Pedro Mirassou, Felipe Romito, E. Vázquez Gamboa, Fernando Traverso, Joaquín Alsina, Horacio González Alisedo, Humberto Antonelli, Carlos Giusti, Juan Cairo, Orlando Martignoni, Leticia de la Vega, Gema Castillo, Rosa del Grande, Ángeles Ruanova, Blanca Zirmaya. Dedicatoria: a su esposa Helena Gorostiaga. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón.

elementos musicales que le son propios, pero no mediante el LEIT-MOTIV, sino por intermedio de la simple reminiscencia.

Un año más tarde a la concepción de *Siripo*, Boero llegó a plasmar una de las obras más representativas del teatro lírico de su país. Había elegido un drama del escritor uruguayo Yamandú Rodríguez y, conseguidos los derechos, trabajó en *El Matrero* (1925)<sup>13</sup> “con un ardor y un entusiasmo como nunca había sentido”. La acción se desarrolla en una estancia del litoral donde ronda la legendaria sombra del Lucero (matrero). Éste, bajo la apariencia del payador Pedro Cruz, intenta conquistar a Pontezuela. Pero la joven no lo reconoce e insiste en que está enamorada de la mítica figura a la que su padre, Liborio, ordena aniquilar:

“Arrastrenló, pa que su sangre engorde  
el pedazo de campo ande atraviese” [...]

Pedro, exponiéndose a la muerte, promete a Pontezuela traerle a su amado. Él siente que la única manera de demostrar su verdadera identidad es enfrentándose a la horda de paisanos que le prende fuego al pajonal para acorralarlo. Herido de muerte, el muchacho cae en los brazos de Pontezuela a la que le dice:

“China [...] te busco [...] te espero!  
Tu frente es mi pago,  
yo soy tu novio, el ‘Lucero’,  
mirame mientras me apago” [...]

Sirviéndose del *RECITATIVO*, el *ARIOSO* o el canto pleno, Boero logró plasmar adecuadamente las inflexiones de un texto plagado de modismos locales. La vívida pintura de tono gauchesco fue reforzada con espléndidas estilizaciones de danzas nativas, siendo la media caña uno de sus fragmentos más difundidos. La obra fue

13. Ópera en tres actos. Formación: 3(1).2(1).2.2 - 4.4.3.1 - timbal, percusión (3), celesta, arpa, 5 guitarras, tenor (Pedro Cruz, El Matrero), mezzo-soprano (Pontezuela), barítono (Don Liborio), tenor (Zampayo), barítono (Liberato), bajo (Zoilo), soprano (Pancita), coro mixto, cuerdas. Dedicada: a sus padres Ángel y Josefina Mas. Edición: de la versión para canto y piano, Bs. As., Lottermoser, 1937; otra: Bs. As., Ricordi. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón. Observaciones: sólo en el Teatro Colón se llegó a representar más de cincuenta veces. Estreno: Buenos Aires, 12-07-1929, Teatro Colón. Director de Orquesta: Héctor Panizza. Escenografía: Rodolfo Franco. Coreografía: Ángel Giménez. Intérpretes: Pedro Mirassou, Nena Juárez, Apollo Granforte, Atilio Muzio, Fernando Traverso, Ricardo Miguez, Tina de Bary, Josefina Cattaneo, Antonio Di Siervi, Adeo Dellamelle, Humberto Lambertucci, Mateo Tomas, Carlos Rattaro, Carlos Pederzani, Ricardo Domínguez.

extraordinariamente recibida por parte del público y de la crítica, pues presentaba novedades que beneficiaba a la trama nacionalista como ningún otro autor lo había logrado hasta ese momento.

El canto surge naturalmente en los momentos culminantes, siempre sobrio; pero las más de las veces se desarrolla una declamación lírica, a ratos casi hablando, lo que imprime a la obra poco frecuente naturalidad [...] dos canciones criollas –estilos pampeanos– se oyen entre bastidores y la unión de la orquesta con bordones de guitarras en la escena, es un feliz hallazgo [...] Pero la más hermosa realización es el final, en el que la intensidad dramática, a medida que culmina, va simplificándose: el matrero muere sin la consabida romanza, y el dolor de Pontezuela no se explaya con una gran aria, sino con palabras entrecortadas, de impresionante efecto.<sup>14</sup>

La última partitura dramática de Boero fue *Zincalí* (1933),<sup>15</sup> escrita sobre la base de un texto de Arturo Capdevila. Expone el misterioso andar de los gitanos por el mundo. Su música ostenta elementos rítmicos y melódicos del grupo cultural aludido expresados por intermedio de las masas corales que adquieren, como en la tragedia griega, el papel de protagonista.

El catálogo de Boero exhibe una producción acorde con las tendencias estéticas de su época. En un primer momento no escapó a la influencia recibida por parte de los artistas del viejo mundo a los que trató personalmente. Páginas como *Impresiones* (1913-1915),<sup>16</sup> manuscrito dividido en tres ciclos para piano (*Impre-*

14. *La Prensa*, 13-07-1929.

15. Poema dramático en tres actos y cinco cuadros. Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbales, percusión (2), celesta, arpa, tenor (*Zincalí*), soprano (*Jahivé*), contralto (*La Andorí*, *la golondrina*), bajo (*Rumascal*), soprano (*Malena*), mezzo-soprano (*Zemfira*), barítono (*Dorian*), bajo (*Cigomar*), barítono (*Klinsor*), soprano (*Emma*), coro mixto, cuerdas. Dedicatoria: a sus colegas. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón. Estreno: Buenos Aires, 12-11-1954, Teatro Colón. Director de Orquesta: Juan Emilio Martini. Director de Coro: Tulio Boni. Régisseur: Mario Carlos Troisi. Escenografía: Mario Vanarelli. Vestuario: Alvaro Durañona. Coreografía: Michel Borowsky. Intérpretes: Rafael Lagares, Matilde de Lupka, Haydée de Rosa, Sara Cesar, Zaira Negroni, Ángel Mattiello, Horacio González Alisedo, Enzo Esposito, Cristi Bary, Víctor de Narké.

16. Manuscrito del que derivan los ciclos editados bajo los nombres de: *Impresiones de Toledo*, [o *Toledo. Impresiones*], *Evocaciones* [o *Impresiones, segunda suite*] y *Visiones rápidas*. Partes: 1) *A orillas del Tajo* [o *El Tajo*]. Edición: *Impresiones de Toledo* [o *Toledo. Impresiones*] Bs. As., Ortelli. Estreno: Bs. As., 16-09-1918, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Sarah Ansell. 2) *El Escorial*. Edición: *Evocaciones* [o *Impresiones, segunda suite*] Bs. As., Lottermoser. Estreno: Bs. As., 15-10-1920, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Abel Rufino. 3) *Aldea Bretona* (*Huelgoat*). Edición: *Evocaciones* [o *Impresiones, segunda suite*]

siones de Toledo, Evocaciones y Visiones rápidas), o canciones como *Le clavecin*, *L'épave*, *La fleur de l'ar*, *Sérénade inutile*,<sup>17</sup> entre muchas otras, ostentan la impronta de figuras como las de Debussy y Ravel. Pero a poco de iniciada su trayectoria se embarcó en la búsqueda de un lenguaje de perfiles nacionalistas dentro del cual se sitúan la mayor parte de sus obras. Por ejemplo, su *Suite de danzas argentinas* para orquesta, concebida aproximadamente entre 1920 y 1930, recrea especies como el escondido, el gato, la media caña, la huella, el cielito, el remedio, el prado, la firmeza, la chacarera, el palito y el caramba desde un encuadre propio del nacionalismo surgido en el seno del movimiento romántico. Son partituras de un nítido color local que proyectan, sin una pretensión científicista, elementos de tipo vernáculo. Esta elección estética no le impidió continuar por la senda de lo francés, como en *Poèmes* (1927),<sup>18</sup> ni continuar su incursión dentro del terreno del mundo de la Grecia clásica (*Las Bacantes*, 1925)<sup>19</sup> o de lo exótico (*Zincali*). Sin embargo

---

Bs. As., Lottermoser. Estreno: Bs. As., 15-10-1920, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Abel Rufino. 4) La catedral de Toledo (o La catedral). Edición: *Impresiones de Toledo [o Toledo. Impresiones]* Bs. As., Ortelli. Estreno: Bs. As., 16-09-1918, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Sarah Ancell. 5) El puente de Alcántara [o La plazoleta de San Juan de los Reyes]. Edición: *Impresiones de Toledo [o Toledo. Impresiones]* Bs. As., Ortelli. Estreno: Bs. As., 16-09-1918, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Sarah Ancell. 6) El Rialto. Edición: *Visiones rápidas* Bs. As., Lottermoser; otra: Bs. As., Ricordi. Dedicatoria: Esperanza Lothringer. Estreno: Bs. As., 16-11-1926, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Esperanza Lothringer. 7) Aldea Castellana. Edición: *Visiones rápidas* Bs. As., Lottermoser; otra: Bs. As., Ricordi. Dedicatoria: Esperanza Lothringer. Estreno: Bs. As., 16-11-1926, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Esperanza Lothringer. 8) Peschiera. Edición: *Evocaciones [o Impresiones, segunda suite]* Bs. As., Lottermoser. Estreno: Bs. As., 15-10-1920, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Abel Rufino. 9) Pescadores de Morgat. Edición: *Visiones rápidas* Bs. As., Lottermoser; otra: Bs. As., Ricordi. Dedicatoria: Esperanza Lothringer. Estreno: Bs. As., 16-11-1926, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Esperanza Lothringer.

17. *Quatre Poèmes* (ca. 1910-1914). Formación: canto y piano. Texto: Leopoldo Díaz. Partes: 1) *Le Clavecin* (1913), 2) *L'épave*, 3) *La fleur de l'air* [La flor del aire] (1913), 4) *Sérénade inutile*. Estreno: Bs. As., 10-11-1917, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Hina Spani y F. Boero. Edición: castellana Bs. As., Lottermoser, 1954.

18. Formación: canto y piano. Texto: Héctor Díaz Leguizamón. Partes: 1) *Neige...* 2) *La mère*, 3) *Chanson d'Automne*. Estreno: Bs. As., 6-12-1927, Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Enriqueta B. de Catelin y Arturo Luzzatti.

19. Música incidental para la traducción y adaptación de la tragedia de Eurípides de Leopoldo Longhi di Bracaglia. Formación: 2(1).2(1).2.2(1) - 2.2.2.1 - timbales, percusión

su lenguaje va a mantenerse simple y directo, dentro de una gran espontaneidad y sobre la base de procedimientos precisos y bien encarados.

Compositor sumamente prolífico, Felipe Boero tenía por costumbre organizar sus ciclos de obras de muy variadas maneras tanto para la edición como para la ejecución. En muy pocas oportunidades consignaba la fecha de finalización de un trabajo. En otras, simplemente los ciclos se engloban dentro de una década. En algunos casos los manuscritos eran revisados; en otros eran transcritos para diferentes formaciones instrumentales y/o reducidas para piano o para canto y piano. Podría cambiarles el título. Asimismo, hacía colocar en el programa de mano de las diferentes ejecuciones de una misma partitura que ésta se presentaba en calidad de estreno.

El ciclo *De la Sierra... Cinco canciones argentinas*, cuya grabación se adjunta a la presente publicación, no escapa a este procedimiento. Conocemos su fecha de composición –1921– por el programa de mano más antiguo en el que se indica: “primera audición”. Sin embargo, casi todos sus números fueron concebidos y dados a conocer con anterioridad a esa versión integral. Se interpretaron en conciertos organizados por la Sociedad Nacional de Música.

*Mensaje* [o *Las violetas*] y *Ruego* [o *Ruego de amor*], datan de 1917. El 10 de noviembre de ese mismo año, fueron ejecutadas por Hina Spani y Boero, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Los mismos intérpretes tuvieron a su cargo, el 5 de octubre de 1919, *Serrana* (c. 1919)<sup>20</sup> y *Jujeña* [o *Vidita*] (1918),<sup>21</sup> en el salón La Argentina. Pero el estreno del ciclo, es decir, como *De la Sierra... Cinco canciones argentinas*: 1) *Mensaje*, 2) *Serrana*, 3) *Ruego*, 4) *Jujeña*, 5) *Siluetas*, no fue sino hasta el 17 octubre de 1922,<sup>22</sup> en el Museo Nacional de Bellas Artes, con María Pini de Chrestia acompañada por el autor.

Concebido sobre poesías de Juan Carlos Dávalos (1, 3, 5), César Carrizo (2) y E. N. González López (4), *De la Sierra...* mereció el premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1922). Pero en su edición, a cargo de Lottermoser (Bs. As., 1922), *Jujeña* es reemplazada por *Las Acacias* (texto Leopoldo Díaz). De esta

---

(4), celesta, arpa, soprano, coro mixto, cuerdas. Estreno: Bs. As., 19-09-1925, Teatro Colón. Intérpretes: Adelina Morelli (soprano), Angelina Pagano y L. Barausse (actores). Director: Arturo Luzzatti. Decorado: Rodolfo Franco. Coreografía: Georges Kyascht. Director de escena: L. Longhi Di Bracaglia.

20. Edición: Bs. As., Lottermoser, 1952; otra: Bs. As., Ricordi. Grabación: Bs. As., Piscitelli (CD P-005); intérpretes: Delia Rigal y Jess Smith. Versión para orquesta con solista: 2.1.2.2 - 0.0.0.0 - canto, cuerdas. Duración: 2’

21. Edición: Bs. As., Orтели, 1937; otra: Bs. As., Ricordi.

22. En el programa de mano conservado en el IMCV figura, tal vez de puño y letra del compositor, el agregado martes 7 de noviembre.

última sólo sabemos que la cantó María Pini de Chrestia, en el Museo Nacional de Bellas Artes (5-10-1927); el pianista fue Alberto Inzaurraga. Años más tarde, la situación se rectifica, según consta en el documento emitido por la Biblioteca Nacional, Sección de Depósito Legal (libro A; N° 2647),

El abajo firmado [sic.], Encargado de la Sección de Depósito Legal de Publicaciones, certifica que en esta fecha, la obra: *De la Sierra...* (cinco canciones argentinas. I Mensaje; II. Serrana; III. Ruego; IV. Jujeña; V. Silueta; de la que es autor: Felipe Boero; formada de un cuaderno in 4º, conteniendo 20 páginas, impresa en Buenos Aires, por Ángel Gornatti, con fecha 18 de febrero de 1931; editada en Buenos Aires, por Carlos L. Lottermoser, con fecha 18 de febrero de 1931; ha sido depositada, en salvaguardia de los derechos de autor, por el señor Felipe Boero; e inscrita en el Registro de la Propiedad Científica, Literaria y Artística, con el número del epígrafe.

Buenos Aires, 16 de septiembre de 1931.

Narciso P. Choyena

Jefe

En suma, las *Cinco canciones argentinas* son seis. Su cuarto número, dependiendo de la edición que elijamos, es intercambiable entre *Jujeña* y *Las Acacias*. En general son todas piezas de simple factura, escritas en un lenguaje tradicional a su época, que no exigen gran despliegue técnico por parte de los intérpretes. Las diferentes poesías elegidas están trabajadas en forma silábica sobre un acompañamiento de piano que funciona como apoyo armónico de la melodía. Boero, gran conocedor de la voz y de la escritura pianística, parece priorizar la forma de “decir” más que el lucimiento de las cualidades vocales del virtuoso que las pueda abordar. Seguramente estas partituras fueron pensadas para el público de la época (profesionales y aficionados). Una época en la que el escuchar música implicaba hacerla. Una época en la cual resultaba bastante común poder leer una partitura. Una época en la que el Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado dado por Alberto Williams, llenaba las aulas de sus ciento once sucursales distribuidas por el país.

*Mensaje*, “apacible (sin lentitud)”, exige del cantante una expresión tierna, suave, en la interpretación de una melodía que apenas excede el ámbito de octava (mi 4 – fa 5). De sencilla factura, una sola sección –compás de cuatro tiempos, tonalidad de sol menor–, con su repetición variada de acuerdo a las necesidades del texto de Dávalos, cumple la misión que señala su título.

**Mensaje**, de Juan Carlos Dávalos

Aún guardan las violetas que te envió,

Nacidas a la luz de las estrellas

Y cubiertas de gotas de rocío,

Algo del cielo de la noche en ellas;  
Como sí sus colores,  
Fuesen ansia de azul resuelta en flores.

Una a una cogílas cuidadoso,  
Y a todas las bendije al invocarte,  
Dejando en cada cáliz oloroso  
De mi ardiente querer, alguna parte;  
Tal es cada violeta,  
Un mensaje de amor de tu poeta!

*Serrana*, en cambio, con su carácter animado y una propuesta dinámica más diversa, ofrece el necesario contraste con la pieza anterior. Sus tres secciones (A B A') ostentan cambio de modo, de compás (6/8, 2/4), de movimiento (Moderato Animado; Mucho más lento) y de intensidad. La parte del piano remarca estas diferencias con una escritura acórdica desplegada que frena su marcha en la sección central, con acordes en contratiempo y sincopados (mano derecha). Una única estrofa (A) se repite luego de la sección central (B), rematando el trozo con la reiteración de los dos primeros versos del texto de César Carrizo.

*Serrana...* de César Carrizo

Serrana que vas cantando  
Porque no sabes de penas,  
Por los soles de tu cara  
Ya no hay invierno en la sierra.

*Alma sin dueño...*  
*¡Qué yo no diera*  
*Por quemarme en las llamas*  
*De esas hogueras!*

Serrana que vas cantando  
Porque no sabes de penas,  
¡Por los soles de tu cara  
Ya no hay invierno en la sierra!

Serrana que vas cantando  
Porque no sabes de penas.

En *Ruego* Boero vuelve sobre la estructura en dos partes (A A'), también en función de un poema de Dávalos. El compás elegido es de tres tiempos, colaborando en el logro del movimiento andantino un acompañamiento trabajado en tres planos, cuya línea central fluye en una escritura en corcheas. La melodía no sobrepasa el ámbito de octava (mi 4, mi 5) y discurre respetando el espíritu del texto.

**Ruego**, de Juan Carlos Dávalos

Mírame muy hondo con tus ojos buenos  
Límpidos y puros como dos luceros;  
Con tus ojos claros, con tus ojos serios,  
Dulces como arrullos, graves como genios.

De tus ojos nunca quiero verme lejos,  
Divinos tesoros de amor y de ensueño;  
De tus ojos vivo, por tus ojos muero:  
¡Mírame muy hondo con tus ojos buenos!

*Jujeña* es la pieza que ofrece mayor dificultad por los cambios de color y de dinámica. Se inicia en un Allegro moderato, en compás de tres tiempos, manipulado por retardos. La melodía debe ser interpretada suavemente, siguiendo reguladores que no sobrepasan el fuerte. Los tresillos del acompañamiento rompen la subdivisión binaria. El trozo se repite en función del poema de González López. La parte central se inicia con un súbito cambio de carácter (Andante lento) y de compás (dos cuartos), en un pianissimo casi susurrado que refuerza el carácter del texto. Los tresillos, ahora en la parte del canto, producen el efecto de compás amalgamado. La reexposición del tema principal, esta vez sin repetición, evoluciona sobre el final con un gran regulador que va del fortissimo al pianissimo.

**Jujeña**, de E. González López

Frescor de chirimoyos  
    vidita –  
Flor de Abertuya;  
Perfume de Amancay  
    y de Puya-puya.  
Brisas serranas,  
Que perfuman los cantos  
De tus mañanas.

Trinar de charchaleros  
    vidita –

y Reinas moras;  
Todo dice la gracia  
                  con que te doras  
tardes serenas,  
con tersura de helechos  
y de azucenas!

Del misterio de piedra  
                  vidita –  
De tus quebradas,  
Llegan lamentaciones  
                  Hondas, calladas  
Llora la Quena  
su leyenda infinita  
                  de amor y pena.

Oro tienen tus campos  
                  vidita –  
Oro y aromas  
Si se duerme la tarde  
                  Sobre tus lomas;  
Flor de Agapanto,  
¡Canto porque te quiero,  
Por eso canto!

*Las Acacias* dista en mucho de presentar las dificultades de la pieza anterior. Tal vez por eso Boero la haya incluido en reemplazo de aquella en la primera edición. De forma ternaria reexpositiva, es una creación intimista, sin grandes alardes vocales ni instrumentales, puesta al servicio de la expresividad del texto de Leopoldo Díaz.

*Las Acacias, Leopoldo Díaz*

Las acacias blancas son  
A la vera del camino  
Como un viejo peregrino  
Apoyado en su bordón

Y las acacias rosadas,  
Manos gráciles tendidas  
Para coronar las vidas  
Con guirnaldas perfumadas!

¡Quién pudiera ser acacia  
y en la senda del amor  
deshojarse en lenta gracia,  
fibra á fibra, flor a flor!

El ciclo se cierra con *Silueta*, Alegretto en compás de dos cuartos, de forma ternaria reexpositiva, cuya ágil melodía revaloriza otro texto de Dávalos.

*Silueta (Ruit Hora)*, de Juan Carlos Dávalos

Costeando la acequia  
la dejo alegre ir,  
a la sombra del monte,  
por delante de mí.

La canastilla al brazo  
va recogiendo así,  
helechos delicados  
y flores de rubí.

Refleja el agua trémula  
en la sombra, al huir,  
como un albor de luna  
su veste de clarín.

A su paso la acequia  
huele a menta y anís,  
y zumba en las retamas  
fugaz el colibrí.

¡Cómo va de ligera  
la silueta gentil  
recogiendo las galas  
del agreste jardín!

Y mientras ella, alegre,  
ríe y canta feliz,  
Yo la miro en silencio  
... sin saber que decir.

## NOTAS

### 1. Gran Premio Europa

Gestionado por la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Ministro de Instrucción Pública, Dr. Magnasco, el Congreso Nacional creó, en 1896, tres becas para perfeccionar estudios musicales en el Viejo Mundo. Bajo el nombre de Gran Premio Europa. Dada su importancia, transcribimos su reglamento, vigente sólo hasta 1914:

**Artículo 1.-** Para ser admitido al Concurso de Música se requiere haber nacido en la República argentina; contar menos de treinta y cinco años de edad y poseer alguno de los idiomas extranjeros que siguen: alemán, francés o italiano, suficiente para traducir una página de corrido y por escrito.

**Art. 2.-** Las facultades musicales de los concurrentes serán consideradas bajo las manifestaciones siguientes: 1ro. *la composición*; 2do. *la ejecución*; 3ro. *la didáctica*.

**Art. 3.-** Las pruebas a que serán sometidos los concurrentes estarán divididas en dos categorías: 1ro. Conocimientos generales (examen de admisión al Concurso); 2do. Conocimientos especiales (Concurso).

**Art. 4.-** En cuanto a los conocimientos generales, exigidos a todos los concurrentes, las pruebas serán: 1ro. Solfeo; 2do. Armonía; 3ro. Contrapunto y fuga. Exceptúanse los cantantes, para quienes las pruebas versarán sobre Solfeo y elementos de Armonía. Las pruebas de Solfeo consistirán: 1ra. En exponer una lección de teoría designada por la Sección; 2da. En responder a varias preguntas; 3ra. En leer a primera vista una lección manuscrita en siete claves; 4ta. En escribir un dictado melódico. Las pruebas de Armonía consistirán: 1ra. En exponer la teoría de los acordes; 2da. En responder a varias preguntas; 3ra. En armonizar un bajeta; 4ta. En armonizar un canto dado. Las pruebas de contrapunto y Fuga consistirán: 1ra. En exponer la teoría del contrapunto; 2da. Escribir un Contrapunto a cuatro voces, sobre un canto llano dado por la Sección, en una voz determinada; 3ra. Escribir una Fuga a dos o más voces, sobre el tema elegido por la Sección, entre los tres que el concurrente inventará en el acto mismo, en los tonos y compases propuestos de antemano.

**Art. 5.-** En cuanto a los conocimientos especiales, las pruebas serán: a) Para los compositores 1ra. Composición de una romanza para piano o para canto y piano, hecha sobre uno de los tres temas que el concurrente inventará en los tonos y compases que la Sección indique, quedando a voluntad del concurrente la elección de dicho tema; 2da. Instrumentación para pequeña

orquesta de una página designada por la Sección; 3ra. Análisis oral de una pieza de música designada al efecto; 4ta. Ejecución de una pieza al piano elegida por el concurrente; 5ta. Presentación de las obras originales del concurrente, acompañado de un certificado de autenticidad, otorgado por un Conservatorio o por un Profesor conocido. [...]

### **OBSERVACIONES**

1ra. Durante el Concurso de composición el concurrente tendrá un piano a su disposición. [...] 3ro. Entre concurrentes de igual clasificación se dará la preferencia a los compositores. 4ta. Los concurrentes presentarán certificados o diplomas de estudios otorgados por un Conservatorio o por un Profesor conocido. 5ta. Las pruebas de los didáctas serán consideradas principalmente del punto de vista técnico, y las de los compositores del punto de vista de la creación. 6ta. No podrán presentarse a concurso aquellos que hubiesen disfrutado anteriormente de una subvención nacional o provincial de carácter análogo. 7ma. La clasificación se hará de 0 a 10 puntos sobre cada artículo correspondiente a las pruebas. Serán admitidos al Concurso los que obtuviesen de 7 a 10 puntos como promedio de las clasificaciones, quedando eliminados los que obtuvieren de 0 a 6 puntos. 8va. Las sesiones de examen serán de cuatro horas para los concurrentes, con excepción de los que hagan trabajos de composición, los cuales dispondrán de las horas hábiles de un día para cada uno de sus trabajos.

### **PREMIOS DEL CONCURSO**

Los premios del concurso definitivo son tres, a saber: **Gran Premio Europa, Segundo Primer Premio, Segundo Premio.** Cuando la Sección en presencia del Presidente y del Secretario de la Comisión haya juzgado el Concurso, deberá solicitar la presencia de la Comisión Nacional de Bellas Artes para comunicarle el resultado, el cual, una vez aprobado por simple mayoría, será elevado en un informe a S. E. el Señor Ministro de Instrucción Pública y comunicado a la prensa de la República.

### **DE LOS PENSIONADOS**

1ro. Los pensionados podrán elegir, para hacer sus estudios de perfeccionamiento, los Conservatorios oficiales de las siguientes ciudades: Berlín, Leipzig, Munich, Viena, París, Bruselas, Milán y Nápoles. 2do. Los pensionados comunicarán a la Comisión Nacional de Bellas Artes, a los cuarenta días de su llegada a Europa, el Conservatorio al que hubieren ingresado y su domicilio, a los fines disciplinarios. 3ro. Los pensionados no podrán cambiar de residencia sin la previa comprobación de haber terminado sus estudios de perfeccionamiento; en cuyo caso podrán emprender su jira artística para el

conocimiento de las diversas escuelas. 4to. Los pensionados están obligados a presentar semestralmente, a la Comisión Nacional de Bellas Artes, certificados oficiales de aplicación y examen. 5to. Los compositores y los didácticos mandarían semestralmente sus composiciones y los demás pensionados los trabajos que hicieren. 6to. Cada semestre, mientras dure su estadía en Europa, todos los pensionados comunicarán por escrito en forma de notas simples, sin especial preocupación literaria, sus impresiones personales sobre los estudios que hacen, así como juicios breves respecto de obras, autores e instituciones que más les hayan interesado. 7mo. Si los pensionados no cumplieran con lo establecido, a juicio de la sección, la comisión Nacional de Bellas Artes suspenderá los beneficios que la pensión importa.

## **Fuentes**

### Archivos:

Fondo documental –Donación Boero– del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, UCA.

Teatro Colón.

## **Bibliografía:**

BOERO DE IZETA, Carlota: *Felipe Boero*. Bs. As., ECA, 1978.

GARCÍA MORILLO, Roberto: *Estudio sobre Música Argentina*. Bs. As., ECA, 1984.

MONDOLO, Ana María: *Felipe Boero*. En: [www.musicaclassicaargentina.com](http://www.musicaclassicaargentina.com)

SACCHI, Esteban: Felipe Boero. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N° 14, 1995.

SUÁREZ URTUBEY, Pola: Boero, Felipe. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Volúmen 2, págs. 544 - 546. Madrid, SGAE, 1999.