

Blas Parera

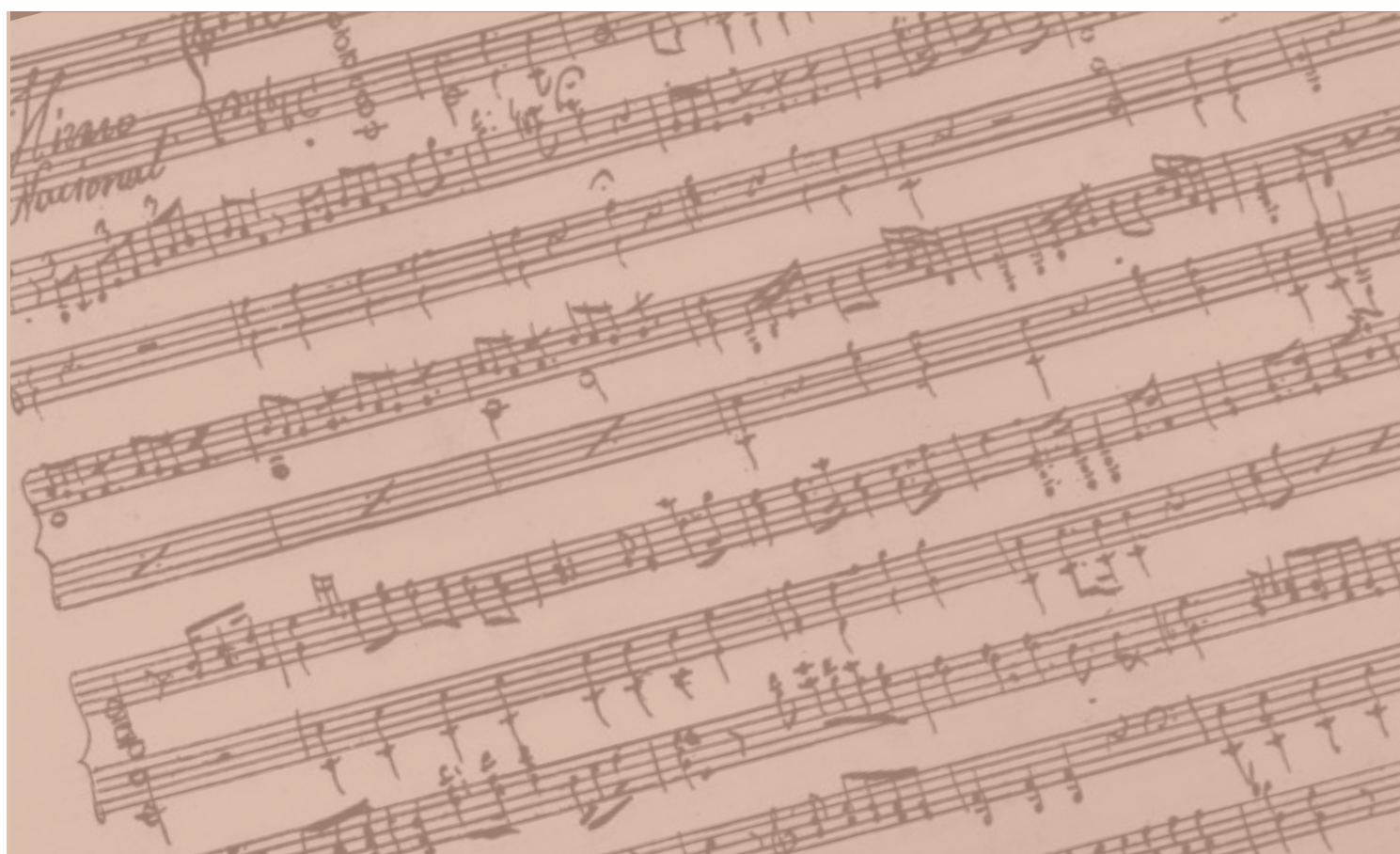
(ca. 1777-ca. 1840)

Himno Nacional Argentino

(1812-13)

PARA PIANO

PARA CANTO Y PIANO



Blas Parera

(ca. 1777-ca. 1840)

Himno Nacional Argentino

(1812-13)

PARA PIANO

PARA CANTO Y PIANO

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Jefe de Gobierno

Horacio Rodríguez Larreta

Vicejefe de Gobierno

Diego Santilli

Ministro de Cultura

Enrique Avogadro

Subsecretaría de Políticas Culturales y Nuevas Audiencias

Luciana Blasco

Director General de Enseñanza Artística

Alejandro Casavalle

Dirección del Instituto de Investigación en Etnomusicología

Lucio Bruno-Videla

Transcripción, revisión, edición y maquetación: Patricio Mátti.

Diseño editorial y maquetación: Vanina Steiner.

Editor responsable: Patricio Mátti.

IIEt-20211001II03-1/1

IIEt-20211001II03-1/2

Una publicación de

Instituto de Investigación en Etnomusicología

Bolívar 191, 4to piso (C1066AAC) Buenos Aires, Argentina

institutoetnomusicologia.iiet@buenosaires.gob.ar

www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanza-artistica/instituto-de-investigacion-en-etnomusicologia

La presente edición es de libre acceso y uso, y se ofrece bajo los términos de **Atribución-NoComercial4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)**. Usted es libre de **compartir** (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato) y **adaptar** (remezclar, transformar y construir a partir del material) en tanto siga los términos de la licencia, que son:

- **Atribución** – Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

- **NoComercial** – Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

No hay restricciones adicionales. No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

En caso de su publicación parcial o total, o bien incorporación en programas de concierto, debe ser acompañada por la leyenda: "Partitura proporcionada por el Instituto de Investigación en Etnomusicología, Dirección General de Enseñanza Artística, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires."

Blas Parera (ca. 1777-ca. 1840)

Blas Parera Moret¹ nació en Barcelona alrededor de 1777,² hijo de Ramón Perera y Bernarda Morat. Realizó sus estudios musicales en la ciudad y alrededor de sus veinte años emigró a Buenos Aires, llegando en 1797 a bordo de la fragata *Rosario* (Vega 2010, 47; Buch 2013, 73).

Trabajó en Buenos Aires y Montevideo como maestro de teoría musical, piano y violonchelo. También como organista de iglesia y, posteriormente, director de conjuntos orquestales para teatro, fiestas y funciones de índole varia. El primer testimonio de su trabajo músico-teatral data de 1803, año en el que fue contratado como “primer músico, maestro, compositor y director de orquesta” (Vega 2010, 48) del Coliseo Provisional,³ uno de los primeros teatros fundados en la ciudad de Buenos Aires.

En 1809 contrajo matrimonio con Facunda del Rey en la Basílica de San Nicolás de Bari.

El ser considerado uno de los primeros “músicos cultos” (Vega 2010, 50) que vivía en la capital, y llevar adelante la música del Coliseo Provisional y gran parte de la educación musical de la ciudad, lo ubicó en una posición de privilegio para involucrarse en la composición de diversas obras de índole patriótico que resultaron, eventualmente, en su autoría del *Himno Nacional Argentino*.

En 1813 viajó a Río de Janeiro donde estudió con el compositor portugués Marcos Antonio Portugal recién llegado de Europa. Volvió a Buenos Aires en 1815 donde continuó viviendo rodeado de honores al cuidado de su familia y discípulos –y con una gran cantidad de actuaciones productivas–, y en donde en 1817 nació su primer hijo, José Manuel Parera. Tuvo además otras dos hijas: Dolores y Juana Parera.

En 1818, y sin documentación que respalde una justificación, Parera regresó a España con su familia. Intentando volver a Barcelona, llegó a Cádiz donde fue vigilado por ser pasajero proveniente de Sudamérica, en ese entonces en guerra con la corona, y por ende considerado espía. Este repentino abandono de una ciudad y país donde construyó su familia y carrera, junto con una recepción plagada de desconfianzas por parte de la corona española, refuerzan la teoría de que no tuvo alternativa más que irse de Buenos Aires: meses antes de su partida el gobierno argentino exigió a todos los espa-

1 Si bien es universalmente aceptado que su nombre era Blas Parera, tanto Víctor de Rubertis (1953, 10) como Carlos Vega (2010, 47) sugieren que su apellido paterno era Perera, mientras que Esteban Buch (2013, 69) propone aún más variantes: Pareda o, incluso, Pereda. Adicionalmente, Leandro Donozo (2006, 382) encuentra que Blas era, en realidad, su segundo nombre, siendo el completo José Blas.

2 El año de nacimiento de Blas Parera continúa siendo fuente de discusión entre cuatro años posibles: 1765, 1777, 1778 y 1779. De acuerdo con lo indicado por Buch (2013, 73) en una nota al pie: “La fecha de 1777 aparece en Vega, Carlos [2010, 47]; la de 1765, en Gesualdo, Vicente, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961”. Este año de 1765 es ofrecido también por Gerard Béhague (2001). Por otro lado, Waldemar Roldán (1996, 309) sugiere la posibilidad de que haya nacido en 1778 o 1779. Teniendo las fuentes consultadas por Donozo (2006, 382), adoptamos la indicación de “ca. 1777” para la edición de esta partitura.

3 Que de acuerdo a lo que indica Carlos Vega (2010, 47), el teatro tenía por nombre Teatro Provisional de Comedias. En 1757 se funda el Teatro de Óperas y Comedias sobre la actual calle Alsina entre Defensa y Bolívar, clausurado en 1761 por orden del obispo de la diócesis de Buenos Aires. En 1783 se construye la Casa de Comedias en la esquina de Perú y Alsina, autorizado por virrey Vértiz, cerrado 9 años después tras sufrir un incendio. Entre 1792 y 1804 la ciudad careció de sala teatral hasta que ese año se fundó el Coliseo Provisional en la esquina de Perón y Reconquista, bautizado como tal por ser sólo un espacio erigido a la espera de un Gran Coliseo en Rivadavia y Reconquista que nunca llegó. El Provisional se mantuvo en pie entre 1806 y 1873.

ñosles residentes juramento de fidelidad a la patria naciente y de morir por su total independencia, así como también legalizar su adhesión mediante la carta de ciudadanía. Se estipula que esta imposición generó tal rechazo a Parera que decidió volver a su país natal sin dejar rastro ni pertenencia alguna, llevándose o quemando todo manuscrito de su obra musical (Vega 2010, 55; Buch 2013, 76-77).

Eventualmente pudo viajar de Cádiz a Barcelona donde vivió hasta su muerte en 1840,⁴ enterrado en el Cementiri dels Caputxins de Mataró.

Sobre esta edición

La presente es una *edición crítica para performance y estudio* del manuscrito atribuido a Blas Parera del *Himno Nacional Argentino*, compuesto entre 1812 y 1813.

El objetivo de una edición de estas características es proveer al intérprete, estudiante y/o investigador, de un material cuyo análisis se realizó con mirada crítica sobre todas las fuentes disponibles, respetando la creación musical y resguardando los detalles editoriales.

Busca ser una publicación pensada y preparada desde su contenido musical y extramusical, su maquetación y forma de presentación, para ser interpretada y estudiada con comodidad y claridad, desde una perspectiva crítica y atenta a las fuentes y su contexto.

Las notas que acompañan a la edición musical se presentan como un apéndice cuyo contenido busca esclarecer las decisiones tomadas en el proceso de generar una partitura tanto históricamente correcta y fiel al original, como también práctica en pos de priorizar a la edición como material interpretativo y de estudio. Donde haya notas en el apéndice correspondientes a un compás o pasaje musical, se hace un llamamiento en la partitura con el signo ★ entre corchetes.

Los responsables de esta edición fueron:

- Transcripción, revisión, maquetación y edición musical: Patricio Mátteri.

- Diseño editorial y maquetación general: Vanina Steiner.

- Textos biográficos, históricos y críticos: Patricio Mátteri.

Fuentes musicales consultadas

Como fuentes para la confección de esta edición crítica para performance y estudio se consultaron las siguientes fuentes musicales a las que asignamos designación de **Principal 1**, **Principal 2** y **Auxiliar** para su cómoda referencia en estas notas:

4 Una vez más nos encontramos con dudas respecto a la fecha de su fallecimiento. Buch evita precisar fechas, diciendo que Blas Parera “morirá un día desconocido, de muerte desconocida”. Carlos Vega (2010) tampoco menciona fechas. Alberto Williams declara que sobre el español “no hemos podido, a pesar de nuestra diligencia, encontrar datos biográficos, ni tampoco otras composiciones suyas, ya manuscritas, ya impresas” (1938, 17). Roldán propone las fechas de 1838 o 1840 como posibles años de muerte (1996, 309), mientras que Donozo recopila los mismos años (2006, 382). Béhague (2001), curiosamente, sugiere 1817 como año de su fallecimiento, que es en realidad el año de nacimiento de su primer hijo, José Manuel.

Principal 1 (P1): reproducción del “Facsimile del original existente en el Museo Histórico Nacional, atribuido a Blas Parera”, presente en la edición de la partitura del Himno Nacional Argentino publicada bajo el título Himno Nacional Argentino. Letra de Alejandro Vicente López y Planes, música de Blas Parera. Versión aprobada por el Poder Ejecutivo, en Acuerdo General de Ministros, el 19 de mayo de 1927. Edición Oficial. Publicada en 1927 en Buenos Aires por el Poder Ejecutivo e impresa en los talleres gráficos de la Penitenciaría Nacional, esta copia fue digitalizada por la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” (Argentina).⁵

Principal 2 (P2): reproducción del “Facsimil original de su autor Blas Parera – 1814”, presente en: “El Abanico”, pieza perteneciente a la colección reunida por Leandro Rosatto de objetos conmemorativos al primer centenario de la República Argentina, fechado aproximadamente el 25 de mayo de 1910.⁶

Auxiliar (A): el álbum *Himno Nacional Argentino. Cotejo de las cuatro versiones de Blas Parera, La Lira Argentina, Juan Pedro Esnaola y Alberto Williams (Edición de 1938 conforme a la tradición)* confeccionado por Alberto Williams (1862-1952) en 1938 y publicado por Garrot, Tasso & Vita en Buenos Aires ese mismo año.⁷

Instrumentación y duración

La presente edición incluye la versión para piano solo del *Himno Nacional Argentino* junto con una versión sugerida con canto a dos voces de acuerdo con lo propuesto por Alberto Williams en A.

La duración aproximada de ambas es de 3 minutos.

Decisiones editoriales

Alberto Williams (1938), Carlos Vega (2010) y, principalmente, Víctor De Rubertis (1953), presentan en sus escritos ejemplos de las influencias estilísticas que reconocen en el *Himno Nacional Argentino*: principalmente la de Muzio Clementi (De Rubertis 1953, 15-40), la de Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven (Williams 1938, 31- 37)⁸ e, inclusive, la de “La Marsellesa” (Vega 2010, 43-44, 51-52).

⁵ La Biblioteca Nacional posee un total de quince ediciones digitalizadas de la música del Himno Nacional Argentino que incluyen arreglos para coro a capela, para banda militar, para orquesta, para guitarra y diversas versiones para canto y piano. Sin embargo esta P1 es la única que posee una reproducción del facsimil del manuscrito atribuido a Blas Parera. La misma es de libre acceso y está disponible en el siguiente link: https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=000857508&local_base=GENER

⁶ Este abanico se encuentra disponible en la dirección <http://coleccionrosatto.blogspot.com.ar/2010/04/dentro-del-vestuario-utilizado-en-la.html>. Ambas fuentes Principales P1 y P2 son reproducciones del mismo manuscrito. Se utilizaron ambas versiones en pos de una mayor claridad en la lectura para realizar la presente *edición crítica para performance y estudio*, ya que hay ciertas cosas que por copia o grafía no están claras en una u otra fuente.

⁷ Este álbum pertenece a la colección de documentos del compositor argentino Carlos Alberto Olivares (1890-1972) que tuvo en su poder la Sra. Graciela Ordoqui en el momento en que fueron digitalizados para el Instituto de Investigación en Etnomusicología.

⁸ Williams, además, propone ciertas influencias invertidas: del *Himno Nacional Argentino* sobre la música de Richard Wagner y Giuseppe Verdi. Adicionalmente, De Rubertis dedica un apéndice de su publicación (1953, 41-47) a analizar las influencias de Clementi sobre Mozart y a través de ellas refutar las observaciones que realizó Alberto Williams en su libro de 1938.

Estos autores presentan ejemplos comparativos de obras de los compositores del clasicismo europeo de finales del siglo XVIII, principios del XIX, demostrando que Blas Parera conocía plenamente los estilos compositivos empleados en Europa, y era influenciado por ellos.

Tras nuestro propio análisis de los ejemplos brindados por De Rubertis, Williams y Vega, hemos llegado a la conclusión de que nuestra edición, a los fines de una interpretación adecuada de la música presentada en el manuscrito de nuestras **P1** y **P2**, debe adoptar los criterios interpretativos y de nomenclatura del Clasicismo europeo.

Por consiguiente, los apartados que siguen especifican las decisiones tomadas al momento de realizar esta *edición crítica para performance y estudio* en pos de una interpretación estilística apropiada.

1. Nomenclaturas y problemas editoriales específicos

En la presente *edición crítica para performance y estudio* se han respetado, siempre que fuera posible, la notación, nomenclatura y agrupamiento de figuras musicales de acuerdo con **P1** y **P2**.

En las fuentes no se utilizan las alteraciones de cortesía. En aquellos casos que se presenten dichas alteraciones, son expresa decisión del editor, se colocan entre paréntesis y su razón se encuentra detallada en la sección **Apéndice: notas**.

A su vez, cualquier indicación adicional por parte del editor se señala entre corchetes.

2. Ligaduras en *acciaccature*, *grupetti* y *apoyaturas*⁹

En ninguna de las fuentes consultadas están presentes las ligaduras para unir *acciaccature*, *apoyaturas* y *grupetti* desde o hacia las notas. Se han agregado en línea partida.

3. Otras ligaduras

Se han agregado como sugerencia ligaduras de expresividad partidas a modo de análisis crítico sugerido sobre una correcta ejecución de la pieza.

4. Matices, dinámicas e indicaciones de expresividad

Tanto **P1** como **P2** carecen de matices, dinámicas e indicaciones de expresividad.

Las indicadas entre corchetes en esta edición responden, entre otras razones, al análisis interpretativo de la obra en sus distintas variantes presentadas principalmente en **A**.

5. Repeticiones

En **P1** y **P2**, así como en las transcripciones de **A**, los compases 17 a 20, junto con los compases 23, 55, 59-60 y 74, presentan en la mano izquierda repeticiones de gestos musicales indicados con el símbolo de repetición “%”.

⁹ Se hace la distinción entre *acciaccatura* y *apoyatura* teniendo en cuenta dos criterios musicales: diferencia entre “apoyatura corta” (*acciaccatura*, que puede o no ser sobre el pulso) y “apoyatura larga” (*apoyatura*); y diferencia entre “adorno” propio de la armonía (*acciaccatura*) y “adorno” que actúa como una *apoyatura* desde una nota no perteneciente a la armonía hacia una nota que sí pertenece a la armonía (*apoyatura*).

Con la finalidad de evitar confusiones interpretativas se optó por desplegar dichas repeticiones en sus notas reales.

A su vez, aquellas repeticiones presentadas en **P1**, **P2** y **A** como figuras resumidas (notas repetidas que se escriben como una figura cuya plica tiene agregada una línea transversal –ver, a modo de ejemplo, los tresillos de los compases 13, 15, 17-20, etc.–), también se desplegaron para favorecer la lectura de la partitura al momento de su interpretación.

Sobre la obra: breve cronología histórica del *Himno Nacional Argentino*

Los orígenes de las primeras fuentes conocidas de la música del *Himno Nacional Argentino* (también conocido como *Himno a la Patria*, *Canción Patriótica* o *Marcha Patriótica*), así como la atribución de los facsímiles más antiguos conocidos al compositor español Blas Parera, presentan aún hoy un marco muy amplio de interpretaciones encontradas entre los historiadores de la música argentina.

Dejando de lado las dudas puramente biográficas sobre Blas Parera, sabemos que el 4 de agosto de 1812 se presenta ante el Cabildo la letra de un himno, escrita por Fray Cayetano Rodríguez (1761-1823), sobre la cual el mismo Cabildo ordena a Blas Parera ponerle música (Vega 2010, 21). Este himno, que Carlos Vega identifica como “Primer Himno – 1812” (2010, 20), precede a dos canciones patrióticas que el investigador identifica como “Marcha patriótica, texto de Esteban de Luca, música de un ‘ciudadano’ circulando alrededor de 1810, y una “Canción patriótica, texto de Saturnino de la Rosa, música de Blas Parera”, fechada en los primeros meses de 1812 (Vega 2010, 17).

En noviembre de 1812 se presenta frente al Poder Ejecutivo un himno cantado por “niños cantores” (Vega 2010, 22) y ejecutado por una orquesta de violines, violas, flautas, fagots, cornos (trompas), bajo y contrabajo¹⁰, tras un arreglo del propio Parera para ese orgánico, por el cual el músico cobra sus honorarios.

Este himno de 1812 no satisface. La Revolución de Mayo se encontraba en 1813 en su “etapa heroica” (Vega 2010, 26) y en marzo de ese año la Asamblea General Constituyente (AGC) encargó a Vicente López y Planes (1784-1856) el texto de un nuevo himno. Observa Esteban Buch:

“La primera preocupación del Triunvirato, una vez adoptada [la letra de] la marcha de Vicente López, es enviarla a los gobernadores de las Provincias para que la difundan ‘en los territorios a su mando’. Tanto apuro tiene en esto el Gobierno que prefiere enviar el texto solo, al día siguiente de su sanción, sin esperar la música, que por lo visto no le parece esencial para que la marcha sea

¹⁰ En este caso, y por el uso histórico y en contraste de las palabras *bajo* y *contrabajo*, se asume que el término *bajo* se refiere al *violone*, instrumento de cuerda frotada de la familia de la *viola da gamba*. De seis cuerdas y con trastes, el *violone* se presentaba en dos variantes: afinado en *sol* o afinado en *re*, y derivados de la *viola da gamba* por poseer un registro a la quinta baja de esta, en el primer caso, y a la octava baja, en el segundo.

considerada única. En Salta, por ejemplo, donde las Fiestas Mayas son organizadas con gran cuidado, el gobernador Feliciano Chiclana ordena al fraile Mariano Sabater ponerle música, para enseñar en las escuelas esta canción.” (2013, 28) [La música de Sabater esta perdida y se sabe de su existencia, según lo indicado por Buch en una nota al pie de esa página, por una carta de Sabater a Manuel Belgrano (Cánepa 1944, 79)]

La orden de la AGC incluyó la disposición de que el poema aprobado en carácter de “única marcha nacional” sea cantado (Vega 2010, 27), y fue el propio Blas Parera quien recibió el pedido de musicalizar los versos.

Este himno, bajo el nombre de *Canción Patriótica Nacional*, se canta por primera vez en el marco de los festejos por el tercer aniversario de la Revolución de Mayo el 28 en mayo de 1813 en el Teatro Coliseo (Buch 2013, 29) y debido a que es compuesto y preparado por orden de la AGC, el compositor recibe la suma de 200 pesos “por el costo de la música y el ensayo de la Cancion Patriotica Nacional” [sic].¹¹

Es este texto el aceptado como *Himno Nacional Argentino* y sancionado como “única marcha nacional” en la sesión del 11 de mayo de 1813 de la AGC. En la música precedente que acompaña a este texto poético, en forma de manuscrito de la época (sin texto ni línea de canto), y presentada como fuente **Principal 1 (P1)**, se basa esta *edición crítica para performance y estudio*.

En la actualidad se conoce un solo manuscrito atribuido a Blas Parera, aunque aún presenta ciertas dudas con respecto a su origen del puño y letra del propio compositor. Este manuscrito (**P1**) fue presuntamente entregado por el propio compositor a su discípulo Miguel de Luca y guardado por sus hijas hasta su posterior donación, el 9 de julio de 1916 con motivo del centenario de la Declaración de la Independencia en Tucumán, al Museo Histórico Nacional (Williams 1938, 14).

Posteriores versiones del *Himno Nacional Argentino* durante el siglo XIX, cotejadas por Alberto Williams en la fuente **Auxiliar (A)**, incluyen la de *La Lira Argentina* (publicada en 1824, cuya reproducción es presentado bajo el título de *Canción Patriótica* por Ricardo Rojas en su libro *Los Proscritos*, que incluye por primera vez, una edición del *Himno* con el canto que acompaña), el *Himno* arreglado por Juan P. Esnaola, del año 1860; y la propia edición de Williams, de 1938.

11 De acuerdo con el texto del asiento de la Contaduría de Estado, redactado por los ministros de hacienda, citado en Vega 2010, 29. A su vez, Esteban Buch cita en una nota al pie (2013, 29) a la publicación de la *Gazeta Ministerial del Gobierno de Buenos Aires* del 8 de junio de 1813 que indica que “una comparsa de niños ricamente vestidos al traje indiano entonó con suavísimas y acompasadas voces la canción patriótica, que oyó el concurso de pie: se terminó con grandes vivas, y alegres exclamaciones”.

Blas Parera

(ca. 1777-ca. 1840)

Himno Nacional Argentino

(1812-13)

PARA PIANO

PARTITURA

Duración: ca. 3 min.

IIEt-20211001II03-1/1

Himno Nacional Argentino

para piano

(1812-13)

II Et-20220011103-1/1

Blas Parera

(ca. 1777-ca. 1840)

The musical score is written for piano in B-flat major (two flats) and common time (C). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system begins with a forte [f] dynamic. The second system starts at measure 6 with a piano [p] dynamic and includes two measures marked with a star [★]. The third system starts at measure 10 and features triplet markings (3) and a mezzo-forte [mf] dynamic. The fourth system starts at measure 13 and includes a piano [p] dynamic. The fifth system starts at measure 16 and includes a crescendo [cresc.] marking. The score uses various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

19

19

[illegible]

26

[cresc.] [f] [subito p]

30

30

[★]

cresc.

f

[illegible]

38

Measures 38-41. Measure 38: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [cresc.] [f]. Measure 39: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [subito p]. Measure 40: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [cresc.]. Measure 41: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [cresc.].

42

Measures 42-45. Measure 42: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [f]. Measure 43: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [f]. Measure 44: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [subito p]. Measure 45: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [subito p].

46

Measures 46-49. Measure 46: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [mf]. Measure 47: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [mf]. Measure 48: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [mf]. Measure 49: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [mf].

50

Measures 50-53. Measure 50: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [f]. Measure 51: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [f]. Measure 52: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [p]. Measure 53: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [p].

54

Measures 54-57. Measure 54: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [f]. Measure 55: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [f]. Measure 56: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [f]. Measure 57: Treble clef, key of B-flat major, 2/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics: [f].

59

Measures 59-61 of the Argentine National Anthem for piano. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 59 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note runs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 60 continues the eighth-note patterns. Measure 61 concludes with a half-note chord in the right hand and a half-note in the left hand.

62

Measures 62-65 of the Argentine National Anthem for piano. Measure 62 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a mix of eighth and sixteenth notes, while the left hand continues with eighth notes. Measure 63 shows a change in the right hand's melody. Measure 64 features a more active right hand with sixteenth notes. Measure 65 ends with a half-note chord in the right hand and a half-note in the left hand.

66

Measures 66-68 of the Argentine National Anthem for piano. Measure 66 includes triplet markings (3) over the right hand. Measure 67 continues the triplet patterns. Measure 68 ends with a piano-piano (*pp*) dynamic marking. The right hand has a half-note chord, and the left hand has a half-note.

69

Measures 69-72 of the Argentine National Anthem for piano. Measure 69 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a half-note chord, and the left hand has a half-note. Measure 70 features a half-note chord in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 71 continues with a half-note chord in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 72 ends with a half-note chord in the right hand and a half-note in the left hand.

73

Measures 73-76 of the Argentine National Anthem for piano. Measure 73 begins with a half-note chord in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 74 features a half-note chord in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 75 continues with a half-note chord in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 76 ends with a half-note chord in the right hand and a half-note in the left hand.

Blas Parera

(ca. 1777-ca. 1840)

Himno Nacional Argentino

(1812-13)

PARA CANTO Y PIANO

PARTITURA

Duración: ca. 3 min.

II Et-20211001II03-1/2

Himno Nacional Argentino

IIEt-2022001II03-1/2

para canto y piano
(1812-13)

Letra: A. Vicente López y Planes
(1784-1856)

Música: Blas Parera
(ca. 1777-ca. 1840)

The musical score is written for piano accompaniment in B-flat major (two flats) and common time (C). It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system begins with a forte [f] dynamic and a half-note chord in the bass. The second system starts at measure 6 with a piano [p] dynamic and includes two measures marked with a star [★]. The third system starts at measure 11 with a mezzo-forte [mf] dynamic. The fourth system starts at measure 14 with a piano [p] dynamic. The fifth system starts at measure 17 with a crescendo [cresc.] marking. The score features various musical notations including slurs, ties, and triplets (indicated by a '3' over a group of notes). The piece concludes with a final chord in the bass.

20

[f]

23

O-id mor - ta - les el gri - to sa-

[★]

[mf]

27

[unis.], , [unis.], [unis.]

gra - do. Li - ber - tad, li - ber - tad, li - ber - tad. O-id el

[cresc.]

[f]

[subito p]

30

[unis.]

rui - do de ro - tas ca - de - nas. Ved en tro - no a la no - ble i-gual

[★]

[cresc.]

33 [unis.]
dad. Se le-

36 [unis.] [unis.]
van-ta a la faz de la tie - rra U - na nue-va y glo-rio - sa na

39 [unis.]
ción. Co - ro - na - da su sien de lau - re - les, Y a sus

42 [unis.]
plan - tas ren-di-do un le - ón. Y a sus pla - tas ren-di-do un le -

45 [unis.]

ón. Co - ro - na - da su sien_ de lau - re - les, Y a sus

[subito *p*] [★]

48 [unis.]

plan - tas ren - di - do un le - ón.____ Co - ro - na - da su sien_ de lau -

[*mf*]

51

re - les, Y a sus plan - tas ren - di - do un le - ón.____

[★] [*f*] [*p*]

55

59

Measures 59-61 of the piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 59 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note runs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 61 ends with a whole rest in the right hand and a half-note chord in the left hand.

62

[unis.]

Measures 62-64. Measure 62 includes the vocal entry with the lyrics "Sean e - ter - nos los lau - re - les". The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Measure 64 features a forte (*f*) dynamic in the right hand.

65

Measures 65-67. Measure 65 continues the vocal line with the lyrics "pi - mos con - se - guir." and "Que su - pi - mos con - se -". The piano accompaniment includes triplet figures in the right hand. Measure 67 ends with a triplet of eighth notes in the right hand.

68

Measures 68-70. Measure 68 continues the vocal line with the lyrics "guir." and "Co - ro - na - dos de glo - ria vi - va - mos. O ju -". The piano accompaniment features a piano (*pp*) dynamic in measure 68 and a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 70. Measure 70 ends with a half-note chord in the right hand and a half-note chord in the left hand.

71 [unis.]

re - mos con glo - ria mo - rir.____ O ju - re - mos con glo - ria mo

74

rir.

Apéndice: notas (indicadas en partitura con ★)

- Compás no. 6: según **P1** la sexta *mi3–do4* sin alteración agregada (asumiendo el *mi* como *♭* por armadura de clave). Sin embargo, en la página IV de **A**, Alberto Williams sugiere que el *mi3* debe ser *♮*, aludiendo que “el *mi♭* del original es un leve error de copia”.
- Compás no. 8: **P1** presenta grafía ilegible en la nota más grave. Parece ser un *mi3*, pero según lo visto en **P2** y lo transcripto en **A** (p. IV), la nota más grave es un *re3*. Se opta por esta opción.
- Compás no. 23: en **A** (p. IX) se sugiere que la corchea *sol3–mi4* tiene agregada un *si3* una tercera superior por sobre el *sol*, por dudas generadas por la grafía de **P1** y **P2**. Sin embargo, observando ambas fuentes podemos constatar que no es necesaria la sugerencia ya que dicha nota no se encuentra en ninguno de los dos facsímiles.
- Compás no. 32: Williams sugiere en **A** (p. XII) que todas las notas *la* de ese compás deben ser *♮*, alegando “error de copia” en el facsímil. Dicha nota posee la alteración *♭* tanto en **P1** como en **P2**. Se asume que la sugerencia de Williams corresponde a la armonía II grado mayor como V/V (acorde de Fa mayor como V de Si♭ mayor), presente en esa sección de la versión más popularizada del *Himno* (donde se canta “Ved en trono a la noble igualdad”).
- Compás no. 38: las alteraciones entre paréntesis no se encuentran en las fuentes **P1** y **P2**. Sin embargo, y en acuerdo con la inclusión que hace Williams en **A**, corresponde indicarla.
- Compases no. 41, 43 y 44: *idem* compás 38, además teniendo en cuenta los gestos musicales antecedentes y consecuentes.
- Compases no. 47 y 51 (*idem* 48 y 52): de acuerdo con lo sugerido por Williams, “en el compás 47 y en su repetición del compás 51 se advierte en el bajo un *si♭* y un *la♭* duplicando la armonía, en vez de *sol* y *fa* o *la♭* que son las notas que imperiosamente corresponde escribir. En el compás 48 y en su repetición del compás 52, se observa en el bajo la tónica de *mi♭* en vez de la dominante *si♭*, que corresponde escribir [...]”. Estas faltas [...] son faltas de copista [...] que jamás puede cometer un músico [...] y mucho menos un maestro cual Parera [...]” (1938, 41; *itálicas mías*). Con esto presente, se mantiene lo escrito en las fuentes **P1** y **P2** (es decir, no se hacen modificaciones en la edición), dejando esta nota de Alberto Williams como una observación analítica.¹

¹ A su vez, se puede observar en la edición de 1824 de *La Lira Argentina*, que dichos compases, aunque muestran un gesto rítmico distinto, respetan las armonías presentes en el manuscrito atribuido a Blas Parera. Esta es otra de las razones por las cuales se tomó la decisión de dejar la escritura como está presente en las fuentes originales, abandonando las observaciones de Alberto Williams que se consideran puramente estilísticas y propias de su época.

Fuentes bibliográficas consultadas

- Béhague, Gerard. 2001. "Argentina: Art music". *Grove Music Online*. Accedido el 1 de septiembre de 2022. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.60000200068>
- Bosch, Mariano. 1937. *El Himno Nacional (La canción nacional) no fue compuesta en 1813 ni por orden de la Asamblea*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Buch, Esteban. 2013. *O juremos con gloria morir: Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Cánepa, Luis. 1944. *Historia del Himno Nacional Argentino*. Buenos Aires: Linari.
- De Rubertis, Víctor. 1953. *La Fuente Temática de la Música del Himno Nacional Argentino*. 2da edición corregida y ampliada. Buenos Aires: Edición del autor.
- Donozo, Leandro. 2006. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Móndolo, Ana María. 2009. "La complejidad en la reforma de 1927 del Himno Nacional Argentino". 4'33" *Revista Online de Investigación Musical* 1: 10-15. <http://revista433.damus.musica.ar/index.php/principal/article/view/35>
- Roldán, Waldemar Axel. 1996. "Parera, Blas". En *Diccionario de música y músicos*, 309. Buenos Aires: El Ateneo.
- Vega, Carlos. 2010. *El Himno Nacional Argentino: Creación, difusión, autores, texto, música*. Buenos Aires: EDUCA.
- Veniard, Juan María. 2000. *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires: EDUCA.
- Williams, Alberto. 1938. *La Música del Himno Nacional Argentino*. Buenos Aires: Gurina & Cía. Editores.

