

Trabajo de Fin de Máster

Análisis y edición de la *Misa Papa
Juan XXIII* (1962-1963) de Tomás
Garbizu

Nombre y apellidos: Jon Makuso Arrizabalaga

Director/-a del trabajo: Dr. Carlos Villar-taboada

18 de septiembre de 2020

Declaro que este Trabajo de Fin de Máster es original y de mi autoría,
y que no se han utilizado fuentes sin citar su procedencia.

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID – FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Máster en Música Hispánica

Índice

1	<u>Contextualización histórica de Tomás Garbizu y de su Misa Papa Juan XXIII</u>	9
1.1	Biografía de Tomás Garbizu	9
1.2	La Misa Papa Juan XXIII y el Concilio Vaticano II	14
2	<u>EDICIÓN CRÍTICA</u>	16
2.1	Fuentes	16
2.2	Criterios de edición	16
2.3	Notas críticas	17
2.3.1	Kyrie	17
2.3.2	Gloria	24
2.3.3	Credo	37
2.3.4	Sanctus	51
2.3.5	Benedictus	56
2.3.6	Agnus	58
2.4	Partitura	61
3	<u>ANÁLISIS</u>	125
3.1	Análisis motívico	125
3.1.1	Kyrie	125
3.1.2	Gloria	129
3.1.3	Credo	135
3.1.4	Sanctus	143
3.1.5	Benedictus	146
3.1.6	Agnus	147
3.2	Análisis armónico	149
3.2.1	Kyrie	149
3.2.2	Gloria	150
3.2.3	Credo	151
3.2.4	Sanctus	154
3.2.5	Benedictus	155
3.2.6	Agnus	156
3.3	Estructura	157
3.3.1	Kyrie	157
3.3.2	Gloria	158
3.3.3	Credo	159
3.3.4	Sanctus	162
3.3.5	Benedictus	162
3.3.6	Agnus	163

Conclusiones	164
Bibliografía	168
Anexos documentales	170

Índice de ilustraciones

<i>Ilustración 1:</i> Ilustración 1. <i>Cunctipotens Genitor Deus. Kyrie</i>	125
<i>Ilustración 2:</i> Ilustración 2. Autógrafo: Inicio del Tema del Kyrie	126
<i>Ilustración 3:</i> Ilustración 3. Interválica del tema del Kyrie.....	126
<i>Ilustración 4:</i> Ilustración 4. Cabeza del tema del Kyrie.....	126
<i>Ilustración 5:</i> Ilustración 5. Final del tema del Kyrie	126
<i>Ilustración 6:</i> Ejemplo musical 1. Tema A del Kyrie (cc. 6-12)	127
<i>Ilustración 7:</i> Ejemplo musical 2. Tema B del Kyrie (cc. 22--25)	128
<i>Ilustración 8:</i> Ejemplo musical 3. Final del Tema Kyrie B (cc. 23-25).....	128
<i>Ilustración 9:</i> Ejemplo musical 4. Contra canto de la sección central del Kyrie (cc. 23-24)	128
<i>Ilustración 10:</i> Ejemplo musical 5. Tema A del Gloria (cc. 3-11)	129
<i>Ilustración 11:</i> Ejemplo musical 6. Motivo final del tema A del Gloria (c. 9)	129
<i>Ilustración 12:</i> Ejemplo musical 7. Contra canto del Gloria (cc. 17-19)	129
<i>Ilustración 13:</i> Ejemplo musical 8. Ostinato de corcheas del Gloria (cc. 39-49).....	130
<i>Ilustración 14:</i> Ejemplo musical 9. Ostinato de las partes graves del Gloria (cc. 41-49).....	130
<i>Ilustración 15:</i> Ejemplo musical 10. Sucesión de negras con articulación marcato del Gloria (cc. 41-49)	131
<i>Ilustración 16:</i> Ejemplo musical 11. Material variado del Tema Gloria A cc. 54-62)	131
<i>Ilustración 17:</i> Ejemplo musical 12. Tema B del Gloria (cc. 80-83).....	131
<i>Ilustración 18:</i> Ejemplo musical 13. Cabeza del Tema Gloria A por aumentación rítmica (cc. 105-106)	132
<i>Ilustración 19:</i> Ejemplo musical 14. Segunda mitad del Tema Gloria A con el final variado, Tema Gloria A' (cc. 140-147).....	133
<i>Ilustración 20:</i> Ejemplo musical 15. Tema C del Gloria (cc. 173-186).....	133
<i>Ilustración 21:</i> Ejemplo musical 16. Crescendo del órgano y la cuerda del Gloria (cc. 176-178).134	
<i>Ilustración 22:</i> Ejemplo musical 17. Cabeza del Tema Gloria A' en aumentación rítmica (cc. 220-223)	134
<i>Ilustración 23:</i> Ejemplo musical 18. Corcheas del final del Gloria (c. 243).....	135
<i>Ilustración 24:</i> Ejemplo musical 19. Tema A del Credo (cc. 2-4).....	135
<i>Ilustración 25:</i> Ejemplo musical 20. Nexo del Credo (cc. 18-19).....	136
<i>Ilustración 26:</i> Ejemplo musical 21. Motivo con elementos de anteriores movimientos, motivo a del Credo (cc. 20-26)	136
<i>Ilustración 27:</i> Ejemplo musical 22. Tema Kyrie B' en el Credo (cc. 100-106).....	138
<i>Ilustración 28:</i> Ejemplo musical 23. Negras con la articulación marcato del Credo (cc. 137-154)	138
<i>Ilustración 29:</i> Ejemplo musical 24. Cabeza del tema del Kyrie con la variación final en el Credo (cc. 139-141)	139
<i>Ilustración 30:</i> Ejemplo musical 25. Tema B del Credo (cc. 157-159)	139

<i>Ilustración 31:</i> Ejemplo musical 26. Célula del Gloria en el Credo (cc. 188-193)	140
<i>Ilustración 32:</i> Ejemplo musical 27. Tema C del Credo (cc. 195-197)	140
<i>Ilustración 33:</i> Ejemplo musical 28. Contra canto de la sección molto expresivo del Credo (c. 196)	141
<i>Ilustración 34:</i> Ejemplo musical 29. Variación Tema Gloria C en el Credo (cc. 242-245).....	142
<i>Ilustración 35:</i> Ejemplo musical 30. Tresillos del Credo (cc. 241-242)	142
<i>Ilustración 36:</i> Ejemplo musical 31. Tema Credo A' del Credo (cc. 252-255)	142
<i>Ilustración 37:</i> Ejemplo musical 32. Compás extra de la recapitulación del Credo (cc. 253-254)	143
<i>Ilustración 38:</i> Ejemplo musical 33. Comienzo del Sanctus (cc. 1-3).....	144
<i>Ilustración 39:</i> Ejemplo musical 34. Célula coral del Sanctus (c. 4).....	144
<i>Ilustración 40:</i> Ejemplo musical 35. Tema del contrapunto del Sanctus (cc. 34-40)	145
<i>Ilustración 41:</i> Ejemplo musical 36. Corcheas del final del Sanctus (cc. 91-92).....	146
<i>Ilustración 42:</i> Ejemplo musical 37. Motivo del Credo, modificado para el Benedictus (cc. 1-4)	146
<i>Ilustración 43:</i> Ejemplo musical 38. Corcheas del Agnus (cc. 3-5)	147
<i>Ilustración 44:</i> Ejemplo musical 39. Tema Gloria B' del Agnus (cc. 5-6)	148
<i>Ilustración 45:</i> Ejemplo musical 40. Tema Gloria B desarrollado en el Agnus (cc. 23-30)	148
<i>Ilustración 46:</i> Ejemplo musical 41. Unión del material del Gloria en el Agnus (cc. 34-36).....	148
<i>Ilustración 47:</i> Tabla 1. Kyrie	157
<i>Ilustración 48:</i> Tabla 2. Gloria	159
<i>Ilustración 49:</i> Tabla 3. Credo	162
<i>Ilustración 50:</i> Tabla 4. Sanctus.....	162
<i>Ilustración 51:</i> Tabla 5. Benedictus.....	163
<i>Ilustración 52:</i> Tabla 6. Agnus	163

AGRADECIMIENTOS

Para llevar a cabo este trabajo, han sido muchas las personas que de algún modo han colaborado conmigo. Debo comenzar por Josu Okiñena, quien en mis años como estudiante de Musikene –Centro Superior de Música del País Vasco– me animó y confió en mí desde el primer momento, cuando mis intenciones eran bien distintas, para empezar a indagar la figura de Tomás Garbizu y rescatar su obra.

Es imprescindible que mencione en estas líneas al Archivo Vasco de la Música, Eresbil y a su, desde el 1 de julio de 2020, antiguo director Jon Bagües, por brindarme la oportunidad de colaborar con el centro para realizar el inventario del fondo de Garbizu, recientemente llevado desde su antigua casa en Donostia al archivo. También a Pello Leñena, recientemente nombrado nuevo director del archivo, que, desde su antigua función de encargado de documentación de partituras, siempre ha estado atento a cuanto he necesitado. Hago extensible mi agradecimiento a todo el personal del archivo por su predisposición a ayudarme en mis labores.

A Patxi Intxaurrendieta debo su inestimable apoyo y guía desde el mismo día en que inicié mi investigación. Igualmente agradezco a Serafina Iribar, heredera de los derechos de la obra de Garbizu, su entusiasmo y presta colaboración.

Por último, a mi tutor en la esta investigación, Carlos Villar-Taboada, por su incansable labor y su entrega, por su paciencia y su ayuda a lo largo de estos meses en los que hemos vivido, y hago mías sus palabras, “una distopía de ciencia ficción”. Durante todo este proceso ha sido de vital importancia su insistencia, para poder lograr las metas marcadas.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace como respuesta a mi deseo de conocer y difundir la figura de Tomás Garbizu Salaberria (1901-1989), compositor nacido en mi localidad natal: Lezo (Guipúzcoa).

El origen de esta investigación surge de mi Trabajo de Fin de Estudios, realizado durante el Grado de Interpretación Musical: Especialidad Violín que culminé en un Trabajo de Fin de Máster elaborado en el Máster de Estudios Orquestales en Musikene –Centro Superior de Música del País Vasco– en el que inicié mi investigación sobre la vida y la obra de Garbizu. Cuando hoy en día me encuentro realizando el inventario de su fondo en Eresbil, Archivo Vasco de la Música, puedo constatar que la música religiosa ocupa un lugar importante en su catálogo de obras y decido centrar esta investigación en ese ámbito. De todo el corpus religioso que el autor escribió, las misas conforman el conjunto en que más se exploya. Es por ello que he decidido centrar mi investigación en la *Misa ecuménica* o *Misa Papa Juan XXIII* (1962-1963), la única sinfónico-coral de su cosecha. Quiero resaltar que, aunque en el título de la obra se eche de menos una preposición, en el manuscrito autógrafo la nomenclatura empleada es la que se ha utilizado arriba y he decidido respetarla.

En la partitura manuscrita de la misa se pueden leer las siguientes palabras: “dedicada a S. S. el Papa Juan XXIII con motivo de la celebración del Concilio Ecuménico”, en alusión al Concilio Vaticano II (1962-1965). Por esta razón, la hipótesis de trabajo manejada en la investigación es que las directrices del Concilio Vaticano II influyeron en la orientación musical que Tomás Garbizu siguió en la *Misa “Papa Juan XXIII”*.

Para verificar esa hipótesis perseguiré tres objetivos, que serán:

- Contextualizar la misa, explicando el perfil biográfico del compositor y cómo el Concilio del Vaticano II afectó a la creación de esta obra.
- Proponer una edición crítica de la partitura.
- Realizar un análisis musical, cuyos resultados puedan ser útiles tanto para los intérpretes como para otros investigadores.

Para realizar esta labor cuento con las siguientes fuentes: la partitura autógrafa de la misa en su versión sinfónica y la partitura en la versión reducida de coro mixto con acompañamiento de órgano, que también es el manuscrito autógrafo. Estas fuentes se

encuentran en Eresbil, Archivo Vasco de la Música. La referencia para consultar las fuentes todavía no es definitiva, ya que hoy en día colaboro con el personal archivo para decidir dichas nomenclaturas. En el estado en que se encuentra la clasificación del fondo de Tomás Garbizu, el número de inventario que tienen estas fuentes es el A193/A08-39. Este número corresponde a la carpeta donde se encuentran todas las fuentes de la *Misa Papa Juan XXIII*. En la situación del régimen excepcional durante el estado de alarma por el virus COVID-19 y el consiguiente confinamiento de la población que no trabajaba en labores de primera necesidad, me fue imposible seguir realizando el trabajo sobre los documentos en el archivo y por eso las fuentes no tienen ni el ID de obra individual ni tampoco el de inventario. Con el inicio del nuevo curso 2020/2021, si las condiciones sanitarias de la pandemia lo permiten, espero poder continuar con esta labor de inventario y dotar a las fuentes de nomenclaturas más específicas, aunque ya no se puedan presentar en este TFM.

Pello Leñena, recientemente nombrado nuevo director del archivo, una de las dos personas encargadas de la documentación de partituras, me confirma que existen unas *particellas* con las que se realizó el estreno de la obra en el festival Musikaste, durante la clausura de la XXIX edición, el día 19 de mayo de 2001, en la Iglesia de los Capuchinos. En el momento de realizar la edición me fue imposible acceder a estas fuentes por el estado de alarma sanitaria decretado por el Gobierno. En el futuro, no obstante, las estudiaré para poder realizar una edición más detallada.

La historiografía musical que existe sobre la figura de Tomás Garbizu es bastante escasa. La obra de referencia es el libro de Patxi Intxaurrendieta y Patri Urkizu (2002), quienes realizan una biografía del compositor además de incluir testimonios de las personas que le conocieron en vida, así como treinta y un escritos de Garbizu –veintiocho en castellano y tres en euskera–. Además, contiene un listado de todos los escritos que se conservan. De estas referencias se indica dónde han sido publicadas, aunque no figuren entre los recopilados en el libro. Para finalizar, se suman el catálogo y la discografía que se disponía del compositor en aquella época. Este libro también contiene un capítulo titulado “Zenbait konposizio. Hurbiltze saioa”¹, que consiste en una sesión de aproximación a las principales composiciones de Garbizu, donde se exponen aspectos como la génesis de las

¹ “Algunas composiciones. Sesión de aproximación”. Traducción del autor.

obras, palabras de propio Garbizu sobre sus creaciones, algunas características generales de la obra explicadas a partir de un análisis superfluo de las mismas, recortes de prensa, programas de mano... Aunque esta documentación resulte de gran interés, al mismo tiempo se apreció la falta de un estudio analítico.

De los textos antes citados que están completos, para esta investigación tienen relevancia los siguientes, por las razones aducidas a continuación:

- “El zortziko” (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 300-301), de donde extraemos la idea de que para Garbizu el compás de 5/8 no es determinante para calificar una música como vasca ni más bien como “aire vasco”, sino que lo significativo es el tratamiento que se hace de la melodía.
- “Cantos de Navidad” (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 311-315), del que nos interesa la idea de que, aunque con la celebración del Concilio Vaticano II haya habido un movimiento litúrgico para la renovación musical en el ámbito religioso, para Garbizu no existe tanta novedad, ya que, por cuenta propia, dichas directrices marcadas le eran conocidas, porque antes de que fueran escritas por el Vaticano, ya estaban implantadas en la sociedad vasca y además, por propia iniciativa ya las había introducido en sus composiciones con anterioridad.
- “Semana de órgano” (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 324-326), texto del que quiero destacar dos ideas: la primera es que a los artistas no se les debe comparar entre sí, porque es su propia obra la que refleja su valía; y la segunda se resume en que el origen de un intérprete no determina su nivel de ejecución.
- “Bertsolarien doiñuetako bat”² (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 356-359) comenta que en la tendencia musical vasca raramente se escuchará dos o tres veces el mismo patrón o motivo musical, lo que él denomina progresión. También reflexiona Garbizu en este texto sobre la música vasca de la actualidad, refiriéndose a Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, compositores vanguardistas de origen vasco, incluso a González Acilu, navarro, y demás: “He dicho que la música vasca tiene nueva indumentaria, que para ser nueva no es necesario ser vanguardista” (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 357). Además, se refiere a ellos como músicos vascos cuya música no lo es y afirma que no hace falta poner a disposición del txistu y de la txalaparta el futuro de la

² “Una de las melodías de los bertsolaris”. Traducción del autor

música vasca, sabiendo que ambos instrumentos carecen de importancia a los ojos del mundo.

- “Musika sakona gai”³ (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 359-362) trata sobre las diferencias de la acentuación entre el castellano y el euskera. En la lengua castellana la mayoría de las palabras son llanas, mientras que en la lengua vasca son agudas. Por ello, muchas veces, al cantar melodías que se usan en ambas lenguas, la acentuación castellana se sobrepone a la vasca cambiando de sílaba la acentuación, para, de esta forma, castellanizar la pronunciación de las palabras en euskera.

Tomás Garbizu tiene una pequeña entrada en el libro *La música española en el siglo XX* de Antonio Fernandez-Cid (1973), aunque no aporta novedades. Emilio Francisco Casares Rodicio (1999) es el responsable de la entrada sobre Tomás Garbizu en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sin embargo, aunque sea anterior al libro de Intxaurrendieta y Urkizu, en la práctica, la información que proporciona es un resumen del mismo.

Existe lo que se puede llamar el precursor de este libro, dentro de la colección “Bidegileak” del Gobierno Vasco donde se le dedicó el número 23 a Garbizu. Este librito de 23 páginas, publicado en 2001, también tiene como autores a Intxaurrendieta y Urkizu. La idea de dedicarle el libro completo surge a través de este proyecto, por lo que toda la información que recoge esta publicación es aumentada en libro de posterior publicación.

Más valiosa es la aportación del artículo del propio Intxaurrendieta, “Tomas Garbizuri buruz” (2001) en la revista *Euskonews, Revista Internacional de Estudios Vascos*, en la que aporta más datos biográficos y profundiza el arraigo del compositor con la cultura vasca en los años 20.

Un hecho común a todas estas publicaciones es que todas ellas se centran en la trayectoria de Tomás Garbizu, pero ninguna de ellas emprende un estudio analítico sobre sus composiciones.

³ “La música culta como tema”. Traducción del autor

Para elaborar una edición crítica, en mi publicación del *Concierto Mágico para violín y orquesta* (Makuso 2019), constaté que el análisis de la obra que se va a editar es fundamental. Para este estudio, me ha parecido fundamental acudir a la tripartición de Molino-Nattiez. Para el uso adecuado de esta teoría es necesario partir de la idea de que todo objeto, posee una triple dimensión: como resultado de una estrategia de producción, como objeto presente en el mundo y como fuente de una estrategia de recepción (Sobrino, 2005). De esta manera, en esta tripartición se distinguen tres niveles del análisis musical: el nivel poyético, el nivel neutro y el nivel estésico. El nivel poyético valora el conjunto de elementos relacionados con el compositor, el nivel neutro es el análisis de la obra en sí misma y el nivel estésico es el relacionado con la interpretación y la recepción por parte del público. Sobrino también señala que Jean Molino prefiere aislar el análisis neutro de los otros dos: “Nada nos permite deducir las propiedades de un nivel a partir de los otros dos: el análisis del nivel neutro no puede darnos las reacciones posibles del frente a un texto, no más de lo que pueda darnos el sentido querido por el autor. El objeto simbólico tiene una estructura triple, irreductible a uno cualquiera de sus componentes” (Sobrino 2005: 672). En cambio, para Nattiez “a partir del análisis a nivel neutro, es posible para el musicólogo proponer consideraciones de carácter estésico y poyético” (Sobrino 2005: 673).

Partiendo de estas premisas he considerado realizar primeramente el análisis neutro de la obra y después el nivel poyético. El nivel estésico ha sido desestimado por su dificultad, ya que el estreno de la *Misa* se produjo casi cuarenta años después de su fecha de composición.

Para abordar el objetivo de realizar una edición crítica he seguido los mismos fundamentos teóricos que elaboré para la edición del *Concierto Mágico para violín y orquesta* (Makuso, 2018) Estos están basados en el libro de James Grier *La edición crítica de música: Historia, método y práctica* (2008). En su primer capítulo, Grier referencia al musicólogo Feder, que, en su ensayo *Musikphilologie* (1987), habla de que la labor de todo “proceso editorial requiere de pensamiento crítico, persiste en dividir el proceso en dos etapas inferiores (bibliográfica y mecánica) y superiores (interpretativa y crítica)” (Grier, 2008: 22). Durante el transcurso de mi estudio he podido constatar esta idea, ya que he realizado una fase de búsqueda de fuentes primarias, fundamentalmente los autógrafos del compositor. He ceñido esa búsqueda a los sitios más ligados al músico: la parroquia de San Juan Bautista de Lezo, el Conservatorio Municipal de Donostia y su casa particular de

Donostia, posteriormente el archivo Eresbil. Debo señalar en este punto que no haré una sección concreta sobre las fuentes en este apartado introductorio, puesto que esa tarea de descripción y examen de las fuentes la recojo en el primer bloque del capítulo dedicado a la edición de la *Misa*.

Una vez realizada la indagación sobre las fuentes, y después de seleccionar entre todas los dos manuscritos autógrafos que he encontrado, he realizado la transcripción de la *Misa* mediante el *software* de edición musical *Finale*, en su versión de 2014. Con esto daría por terminada la primera fase de realización de la edición crítica, que ha constado de las dos etapas inferiores, bibliográfica y mecánica.

Para realizar una buena edición hay que cotejar todas las fuentes y anotar todas las variantes que presenten, para tomar una decisión cuando no concuerden. Para estas decisiones, que se toman en la etapa superior del proceso, considero imprescindible, como he mencionado arriba, acometer un análisis de la obra que se va a editar, puesto que las conclusiones a las que se llega después de completar todas estas fases de estudio influyen en la versión final de la edición. Para el análisis paramétrico de la obra, me he servido de métodos habituales: análisis motivico, análisis armónico funcional y análisis formal

Los capítulos fundamentales de este trabajo son tres, correspondientes a los objetivos de la investigación: contextualización, edición y análisis.

El capítulo uno relata las circunstancias biográficas del compositor, su implicación en la cultura vasca y su cercanía al repertorio sacro y coral. A continuación, relato el contexto específico de la *Misa Papa Juan XXIII* y las sugerencias musicales que dejó el Vaticano II.

El capítulo 2, dedicado a la edición de la *Misa Papa Juan XXIII* o *Misa ecuménica* de Tomás Garbizu, se divide en tres bloques. En el primero valoro las fuentes de la obra, en el segundo presento las notas críticas y en el último adjunto mi edición final de la partitura.

El capítulo 3 se centra en el análisis de la obra, a través de los principales parámetros musicales (melodía, ritmo, armonía y forma).

Por último, el bloque final aporta las conclusiones finales del trabajo y propone alguna vía de investigación futura en torno a la figura de Tomás Garbizu. El trabajo termina con la exposición de la bibliografía empleada.

1 Contextualización histórica de Tomás Garbizu y de su Misa Papa Juan XXIII

En este apartado presento la contextualización histórica de Tomás Garbizu y de la *Misa Papa Juan XXIII*. El capítulo consta de dos bloques. En el primero abordo el contexto biográfico del compositor, su implicación en la cultura vasca y su cercanía al repertorio sacro y coral. En el segundo bloque, relato el contexto específico de la *Misa Papa Juan XXIII* y las sugerencias musicales que dejó el Vaticano II.

1.1 Biografía de Tomás Garbizu

Tomás Garbizu nace en la localidad guipuzcoana de Lezo el 12 de septiembre de 1901, y es en su propia localidad natal donde comienza sus estudios musicales de la mano de Julián Ayestaran director del coro parroquial de dicho municipio. También recibe lecciones de José Gezala Alzate (1850-1928), organista de la parroquia, y de su propio hermano mayor, José Millán Garbizu (1889-1962), quien le ayuda en sus primeros pasos con el órgano y el piano.

A la edad de 15 años, en 1916, para proseguir con sus estudios generales, se trasladó al Santuario Nuestra Señora de Aránzazu, donde cursó cuatro años. El plan de estudios incluía la asignatura de música, que, en el último año de su periplo escolar, impartió el religioso franciscano José María Arregi Arrimaldo (1879-1955), conocido como Padre Arregi, el cual acababa finalizar sus estudios superiores de música en Barcelona con el maestro Manuel Burgués. Fue en ese último año de su estancia en el santuario cuando descubrió las misas y motetes de Rachmaninoff, Griesbacher y Hartmann. La figura del Padre Arregi fue clave en su decisión de ser músico, como el propio Garbizu relata: “creo que fue entonces cuando recibí como una impronta la certidumbre de saber que iba a ser músico” (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 41). Una vez acabados los estudios en Aránzazu, y abandona el Santuario el 16 de julio de 1920, con Destino: Noviciado, según dicen los papeles. Se inicia en el noviciado el 11 de agosto, en el Convento de Zarautz, no profesa, es decir, no hizo los votos (Intxaurrendieta, 2001). Decidido a realizar los estudios de música, ingresa en la Academia de Música de Donostia, donde estudia piano con José María Iraola (1886-1971) y armonía con Beltrán Pagola (1878-1950). Completa cinco cursos hasta el

año académico 1923/1924, cuando abandona el centro sin completar la totalidad de los estudios.

En 1925 es nombrado organista de la iglesia de Pasajes San Pedro y a su vez se hace cargo del coro parroquial. Para esta agrupación escribe varios motetes y las misas *Orbis factor* y *Cum jubilo* (1928), que están basadas en las misas IX y XI del Kirial romano gregoriano (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002), lo que demuestra, que, desde sus comienzos, Garbizu tiene como fuente importante la música gregoriana para sus composiciones sacras.

A Garbizu no solo le interesa la música y muestra de ello es que, en 1921, comenzó a editar sus propios poemas en revistas y publicaciones de la época como *Euzkadi*, *Argia*, *Arantzazu*, *Irrintzi* y *Euskal Esnalea*. A partir de 1924, adopta el sobrenombre de *Tege* y publica en varios diarios y revistas, como *Euskal Esnalea*, *Txistulari*, *Argia*, *El Día*, *El Pueblo Vasco* y *Argiaren Egutegia* escritos de distinta índole como poemas, cuentos crónicas político-teatral-musicales. Publica una serie de ocho poemas durante el periodo de 1927 a 1930, donde trata los temas que venían siendo trabajados desde del siglo XIX, como el euskera, la patria y la religión. Sus poemas son reflejo del romanticismo tardío de la época (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 51).

En 1927, Antonio de Orueta congrega a una serie de personalidades afines a la cultura y folklore vasco para interpretar el espectáculo Sasaki-Naski. Uno de ellos es Garbizu, que durante el acto participa junto a compositores como Joseba Olaizola, Buenaventura Zapirain o Padre Donostia o el arpista Nicanor Zabaleta.

En 1930, en el *1er día de la Poesía Vasca*, celebrado en Errenteria en homenaje al escritor *Jautarkol*, además de interpretarse su antes citada misa *Cum Jubilo*, se dan cita escritores y promotores de la cultura vasca como Jose M^a Aguirre “*Lizardi*”, Nicolas Ormaetxea “*Orixe*”, Esteban Urkiaga “*Lauxeta*” o Jose Ariztimuño “*Aitzol*”.

Garbizu no solo publica escritos y poemas en esta época, también sus composiciones. Entre 1931-1926, en los años de la República, presenta en la sección dirigida por Joseba Zubimendi *Euskal Eresi ta Izkuntzaren alde*, del diario *El Pueblo Vasco*, quince composiciones para voz y piano. También en los años previos a la Guerra Civil colabora en la Radio de Donostia.

En todas estas actividades se puede observar que Garbizu era un hombre muy inquieto por la cultura, sobre todo la vasca. En dichas diligencias, sus opiniones y reflexiones son de un marcado carácter nacionalista.

Debido a la Guerra Civil (1936-1939), Garbizu, como muchos nacionalistas, se vio en la situación de tener que huir a San Juan de Luz, en Francia, donde conoció al organista y compositor Charles Lebout. Le guió en su perfeccionamiento tanto con el órgano como con la improvisación tradicional francesa, que, *a posteriori*, fueron fundamentales en la evolución del creador de Lezo. Durante estos años, conoce la música de Maurice Ravel, de quien decía era su compositor favorito junto a Johann Sebastian Bach. En uno de sus viajes a París, entre 1936 y 1937, según su propio testimonio⁴, tuvo la oportunidad de conocer al compositor francés. Las armonías de Ravel, los contrastes, y los efectos de percusión, influyen en el lenguaje compositivo de Garbizu (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 58).

El mismo año que acaba la Guerra, y en un periodo de seis meses fallecen sus padres: el 17 de marzo de 1939 su madre y el 1 de octubre de 1939 su padre. De vuelta a casa, sin ningún objetivo real en un futuro cercano, en 1940 se traslada a Madrid, ya que quería continuar su formación musical y, a su juicio, si se hubiese conformado con ser el organista de la parroquia de Pasajes de San Pedro, nunca hubiera podido conseguir la proyección y la relación con la música que podía ofrecerle la capital. Allí, inicia su actividad profesional como músico teatral, en el Teatro Lara de Jacinto Benavente, y más adelante se incorpora a la compañía del empresario José Tamayo. Garbizu se da a conocer en Madrid gracias a este trabajo y al de organista, ya que actúa cada sábado durante la madrugada para la *Radio Nacional de España*. En algunos de estos recitales, era acompañado por Jesús Guridi (Arozamena, 1963: 330-331). Durante la década de los 40, en Madrid residían varios músicos vascos de renombre, como Sorozábal, Gabiola y el mencionado Guridi, entre otros. Garbizu tuvo mucho trato sobre todo con Guridi, por quien sentía una gran admiración.

De esta época hay que destacar especialmente los *lieder* basados en los textos de Machado y Tagore, titulados *Cinco melodías vascas* (1942) para soprano y orquesta, y especialmente la cantata para coro masculino y orquesta *Danos la paz* (1941). Como he

⁴ En el archivo Eresbil, en el fondo A193 se encuentra el inventario personal de Tomás Garbizu. En el apartado A1093/F se encuentra, aún sin clasificar a la fecha de entrega de este TFM, pero como he mencionado en la introducción, con la idea de poder realizar el inventario completo y poder dotar a cada documento una nomenclatura propia. En uno de estos documentos está el testimonio de que conoció a Ravel.

mencionado en la introducción, el inventario del corpus de Garbizu no está completo, por lo que, en el momento de entrega del TFM, estas dos obras son las primeras documentadas que contienen como formación a la orquesta.

En 1952 decide regresar al País Vasco motivado por convocatoria a concurso de la cátedra de solfeo en el Conservatorio de Donostia, pero, al no disponer de titulación oficial, ya que, como he mencionado arriba, abandona la Academia de Música de Donostia cuando termina el quinto curso, tiene que examinarse previamente para poder realizar la prueba. Dichos exámenes se realizan durante un periodo de cuatro días, del 22 al 25 de septiembre, donde obtiene la titulación de los cinco años de solfeo, cuatro de armonía y la carrera completa de piano. Una vez superados los exámenes obtiene la cátedra de solfeo (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 73). Al año siguiente obtiene la carrera de órgano en el Real Conservatorio de Madrid, tras examinarse de los cinco cursos en un mismo día, el 26 de abril de 1953 (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002: 74). En 1954, por petición de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de San Sebastián, también añade el órgano a su cátedra. Continúa con la labor de docencia hasta el día de su jubilación a la edad de setenta años, el 12 de septiembre de 1971.

Durante este periodo de docencia compuso su música religiosa más importante, pues de esta época son las misas *Benedicta* (1956) para coro y órgano, *Ecuménica o Misa Papa Juan XXIII* (1962-1963), para coro y orquesta, *Diocesana* (1962), para SATB y órgano, *Melódica* (1964), para coro, harpa, timbal y órgano, *Herriko Meza*⁵ (1965), para coro y órgano, *Aintza Zeruetan*⁶ (1966), para coro y órgano, *Sinisten det*⁷ (1966), para coro a una voz y órgano, *Santa Teresa* (1967), para coro y órgano, *Gure Meza*⁸ (1966), para coro, banda de txistus, alboca, acordeón y txalaparta, *Ildakoen Meza*⁹ (1968), para coro y órgano, *Jai*

⁵ “Misa popular”. Traducción del autor.

⁶ “Gloria en los cielos”. Traducción del autor.

⁷ En la actual gramática vasca la terminología correcta sería *Sinisten dut*. “Creo”. Traducción del autor.

⁸ “Nuestra Misa”. Traducción del autor.

⁹ En la actual gramática vasca la terminología correcta sería *Ildakoen meza*. “Misa de difuntos”. Traducción del autor.

*eguna*¹⁰ (1970), para coro y *Meza Nagusia*¹¹ (1970), para coro y órgano. Además de estas misas, también compone numerosos salmos y música para la propia liturgia. Durante este periodo, la editorial Ediciones Ezkila, de la abadía Notre-Dame de Belloc, en la localidad Urt (Francia), publica un número considerable de estas composiciones. Salta a la vista que es un compositor muy ligado a la religión católica.

Las otras dos obras orquestales de relevancia que compone en la década de los sesenta son el poema coreográfico *Basojaun* (1963), inspirado en el personaje del mismo título de la obra de la mitología vasca, y la cantata *Babilon beltza* (1967), para soprano, barítono, tenor, coro y orquesta. El texto de la cantata es una adaptación del propio Garbizu de la versión con rima del Salmo 136 *Super flumina Babilonis*, realizada por el escritor vascofrancés Jean-Marie Diharce “Xabier Iratzeder”. Esta cantata se estrenó en 1977 en el festival Musikaste a cargo de la Orquesta de Cámara de San Sebastián y el coro Jatorki de Bilbao, bajo la dirección de José Luis de Salbide. Los solistas fueron la soprano Carme Quiñones, el tenor Jesús Muñozguren y el barítono Xabier Etxeberria.

Las composiciones para canto y tecla, ya que Garbizu con frecuencia, no distingue entre el piano y el órgano como instrumento acompañante de la voz, también ocupan un lugar importante en el catálogo del autor. La más importante es la colección de *Viejas Canciones Donostiaras – Donostiko Kantu Zarrak*. La publicación de 1971, junto al escritor Jesús María de Arozamena, es una recopilación de las melodías típicas de la ciudad a la que hace referencia el título del libro, que Garbizu se encargó de armonizar.

Una vez jubilado, liberado de su labor como docente, es libre de dedicarse a la composición. De este último tramo de su vida es la pastoral “*Aloña*” *Arantzazuko mendi abestia*¹² (1979), inspirada en el Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, donde Garbizu había estudiado en su juventud, y articulada en dos partes. En la primera simula el camino hacia el Santuario, la subida al monte, mientras la segunda parte se realiza en el propio templo. La última misa que compone, *Denak bat*¹³ (1979), para cuatro voces de hombre y órgano, también es de las más remarcables. Por supuesto, sigue componiendo para voz, ya

¹⁰ “Día festivo”. Traducción del autor.

¹¹ “Misa Mayor”. Traducción del autor.

¹² “Aloña, pastoral de Aranzazu”. Traducción del autor.

¹³ “Todos uno”. Traducción del autor.

sea con acompañamiento de piano u órgano, y para conjuntos corales, actividad que nunca abandonó y cuyo número es el que mayor volumen tiene en su catálogo de obras.

1.2 La Misa Papa Juan XXIII y el Concilio Vaticano II

Durante los años 1962 y 1963 Garbizu compone la *Misa Papa Juan XXIII*. Realiza dos versiones: una para coro y orquesta con órgano y otra para coro y órgano. En ambas versiones se puede leer la siguiente dedicatoria manuscrita autógrafa: “Dedicado a su S. S. el Papa Juan XXIII con motivo de la celebración del Concilio Ecuménico”. En el manuscrito para coro y órgano se puede observar que el final de la dedicatoria está cambiado: la palabra “Ecuménico” está tachada en un color azul más vivo que el de la propia dedicatoria y con ese mismo tono azul de la tachadura se añade las siguientes palabras: “Vaticano II”. Se puede concluir que este cambio lo realizó entonces después de que la propia Santa Iglesia lo denominara Concilio Vaticano II. También se puede observar que, en el título de la obra, las palabras “misa ecuménica” se encuentran tachadas y, en su lugar, encima de ellas, se encuentra escrito “Misa Papa Juan XXIII”.

El Vaticano II es el vigésimo primer concilio ecuménico de la Iglesia Católica, celebrado en Roma en la basílica de San Pedro. Estaba destinado a conseguir la renovación de la Iglesia católica en concordancia con el mundo moderno y preparar la unidad de las diversas iglesias cristianas. Consta de cuatro sesiones, la primera en 1962 y la última en 1965. Es evidente pues, que Garbizu termina su Misa Papa Juan XXIII antes de que el Concilio acabara. En lo que respecta a la música sagrada, en la constitución del Concilio en el apartado de la sagrada liturgia, se dedica un capítulo que consta de diez artículos. En ellos se incide en los aspectos como los siguientes (Página web oficial del Vaticano: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html). La música sacra cuanto más se aproxime a la liturgia, más santa será. La acción litúrgica más noble se da cuando es realizada en canto y el idioma usado será preferiblemente el latín, aunque se puede usar la lengua vernácula si la traducción está aprobada. Hay que fomentar la participación de los fieles en la música sacra. En la misma dirección, se debe fomentar más el estudio y aprendizaje musical en los seminarios y noviciados. El canto gregoriano es el principal de la liturgia romana, sin excluir los demás géneros en la celebración de los oficios divinos. Para ello, se han de preparar más ediciones de los libros del canto gregoriano y de repertorio musical más

sencillo para el uso en las iglesias menores. También ha de fomentarse el canto popular religioso. En esta dirección, en los pueblos que tengan tradición musical propia se recomienda dar a esta música la debida estima. El órgano de tubos seguirá siendo el referente, pero en el culto divino se pueden admitir otros instrumentos.

Trasladando estas directrices al corpus musical de Garbizu es evidente que era conocedor de estas y que las aplicó en su faceta compositiva. Podemos observar que en la lista de misas que he expuesto arriba a partir de 1965, tanto los títulos de las obras, como la lengua en la que están escritas las letras, son el castellano como el euskera. A partir de este evento, Garbizu escribe mucha música para la liturgia en lengua vasca, gran parte de la misma publicado en 1980, por la editorial IDATZ (editorial diocesana del Obispado de San Sebastián). La gran muestra del Vaticano II es la *Gure Meza* misa compuesta por encargo de la discográfica Columbia. La premisa era la creación de una misa vasca creada desde cero. En ella están sintetizados los aspectos recalcados en por el Vaticano, esto es, uso de las lenguas vernáculas, en este caso la lengua elegida es el euskera. El uso del canto popular, pues Garbizu emplea melodías populares religiosas vascas en los diferentes movimientos, como en el minueto que abre y cierra la misa donde la melodía elegida es la que los txistularis de Bera de Bidasoa tocan el día del *Corpus* o la melodía del baile popular vizcaíno *Txankarrekoa*, presente a lo largo de toda la misa. También incluye en la plantilla de esta misa, instrumentos populares de la música vasca como la alboca o la txalaparta.

Ciñéndome a la Misa Papa Juan XXIII, podemos observar que Garbizu respeta el requerimiento del Vaticano II de que el canto gregoriano es el género principal de la liturgia, y por ello elige la cuarta misa gregoriana, *Cunctipotens Genitor Deus* como base para componer la misa completa. Aunque se produzca un acercamiento a las lenguas vernáculas, el latín es la lengua oficial. Consecuencia de ello es la lengua elegida por Garbizu en esta misa sea el latín. Probablemente, consecuencia de ello es la ausencia de referencias al repertorio musical popular. También se indica que el órgano sigue siendo el instrumento referente y a pesar de contar con una orquesta sinfónica, Garbizu añade este instrumento a la plantilla.

2 EDICIÓN CRÍTICA

En este capítulo presento el proceso seguido para la elaboración de la edición crítica de la *Misa Papa Juan XXIII*. Para comenzar, comentaré las fuentes que he utilizado para elaborarla y a continuación explicaré los criterios seguidos a la hora de realizarla, para finalizar con las notas críticas y la partitura.

2.1 Fuentes

Para realizar la edición crítica de la *Misa Papa Juan XXIII* (1962-1963) de Tomás Garbizu cuento con dos fuentes procedentes del Archivo Vasco de la Música, ERESBIL:

- El manuscrito autógrafo de la versión sinfónica de la misa, a partir de ahora fuente A. La plantilla de la misma es una orquesta a dos.
- El manuscrito autógrafo de la versión para coro y órgano, a partir de ahora fuente B.

Estas dos fuentes, en ocasiones, entran en contradicción debido a que la plantilla que se usa para ambas es diferente y existen cambios realizados para cada una de ellas. Estos cambios son, en su mayoría, relativos a la articulación y a indicaciones dinámicas.

2.2 Criterios de edición

A continuación, paso a enumerar los criterios que he seguido para la realización de la edición.

- He tomado la fuente A como principal, ya que es el manuscrito autógrafo de la partitura de la versión orquestal y la que más información aporta sobre la distribución de las voces. Por mi experiencia, tras haber realizado parte del inventario de la obra de Garbizu (pendiente de publicación), puedo afirmar que siempre que compuso obras orquestales generó un manuscrito autógrafo. Eso prueba a mi juicio que, aunque su producción orquestal no sea tan extensa como el repertorio vocal o para instrumentos de tecla, su solvencia en la escritura orquestal está constatada.
- Durante los cuatro años que llevo estudiando a Garbizu, he podido observar que la grafía del autor es bastante descuidada a la hora de anotar las ligaduras de fraseo. En esta partitura, en concreto, hay muchos pasajes donde los instrumentos de la orquesta

están doblando a alguna de las voces del coro, creando de esta manera un unísono. Por ello, muchas veces he decidido unificar las ligaduras de estos pasajes a unísono.

- Cuando una de las dos fuentes contiene información adicional que no aparece en la otra fuente, por norma general siempre atendiendo al contexto en que se encuentra el elemento nuevo, he optado por incluirlo en la partitura, ya que considero que enriquece la edición.
- Atendiendo a mis estudios anteriores realizados sobre Garbizu (Makuso 2018) hay un aspecto al que no dediqué la atención necesaria y que para esta edición crítica ha sido imprescindible: cuando Garbizu escribe reguladores, tanto de *crescendo* como de *diminuendo*, con un tamaño notablemente mayor que el habitual encima de una sección de la orquesta, estas indicaciones se aplican a la sección orquestal sobre la cual está escrito el regulador.
- En relación con el anterior punto, la información agógica anotada sobre la partitura también suele referirse a la sección entera de la orquesta.
- A lo largo de la partitura, cuando el coro se mueve monofónicamente o con el mismo patrón rítmico, la letra que ha de ser cantada por las voces solo aparece en la parte de las sopranos. Para estas ocasiones, he añadido la misma distribución silábica al resto de las partes.
- La partitura orquestal de la fuente A presenta una particularidad: todo el viento está escrito a dos, con la excepción de las flautas, cada una de ellas con su propio pentagrama. Para la edición crítica, no obstante, por un principio de coherencia global he unificado las flautas en un solo pentagrama.

2.3 Notas críticas

Paso ahora a enumerar una por una mis intervenciones en la partitura, dejando constancia de las fuentes en que me baso, en aplicación de los criterios recién expuestos:

2.3.1 Kyrie

En este primer movimiento, presenta el tema principal de la misa. En las fuentes, la articulación del tema muestra disparidad, tanto entre la partitura orquestal y la versión para órgano, como en el mismo texto musical en las diferentes apariciones del tema. Ha sido necesaria mi intervención para unificar la articulación del tema.

- Comienzo: la fuente A indica tempo de *Andante*; la fuente B indica *Andante molto*. Decido mantener la información de la fuente A.
- cc. 2-3, violonchelos: en ninguna de las dos fuentes existe una ligadura, pero este motivo que los violonchelos realizan aparece frecuentemente durante el *kyrie* y en la mayoría de esas apariciones la ligadura está presente. Por ello, decido añadir la ligadura a la partitura.
- cc. 4-5, *tutti*: indicación de regulador *diminuendo* en la fuente B, de un tamaño considerablemente mayor que el habitual. En la fuente A no existe esta indicación. La indicación del regulador *diminuendo* se debe aplicar a todos los instrumentos, como he indicado en los criterios.
- c. 6, bajos: en la fuente A, la indicación dinámica es *mezzoforte*. En la fuente B es *piano*. Cuando en el *Agnus*, para acabar la misa vuelve a introducir este motivo, en ambas fuentes presenta *piano*. Decido seguir la información de la fuente B, ya que la orquestación durante este pasaje no es densa y el coro sobresale sin ningún problema.
- cc. 6-12, violonchelos: los violonchelos y los bajos mantienen un unísono. En la fuente A las ligaduras no están unificadas, sino que son diferentes para cada voz. En la fuente B, las ligaduras, aunque no son idénticas en las partes de bajos y violonchelo, se asemejan más. Además, en la recapitulación de la fuente A, donde este pasaje es idéntico, las ligaduras de ambas voces coinciden entre sí. En la fuente B también coinciden en la recapitulación. Tengo que añadir que, en la segunda vez que aparece este pasaje (cc. 49-55), las ligaduras correspondientes a los violonchelos están anotadas con un color diferente al habitual en la partitura. Deduzco que son añadidas *a posteriori* en alguna revisión realizada por el autor y, por ello, he decidido unificar las ligaduras de ambas voces.
- cc. 7-13, violines II: en este fragmento los violines segundos y los contraltos mantienen un unísono. En la fuente A las ligaduras no están unificadas, son diferentes para cada voz. En la fuente B, en cambio, las ligaduras son idénticas para las voces de contralto y violín II. Además, las ligaduras de los contraltos, tanto en la fuente A como en la fuente B, son iguales. Por ello, he decidido unificar las ligaduras de ambas voces.

- c. 8, bajos: en la fuente A no está la ligadura de *eleison*. La segunda vez que aparece este fragmento durante el *kyrie* (cc. 49-55) sí está ligado. En la fuente B las dos veces está ligado. Por ello he decidido añadir una ligadura a la voz de los bajos.
- cc. 8-9, fagotes: en la fuente A no existe una ligadura que una estos dos compases. En la fuente B esa ligadura existe y, además, tanto en la fuente A como en la fuente B el compás previo y siguiente sí están ligados. Al ser una nota que se mantiene fija considero que falta la ligadura y añado dicha ligadura a la partitura.
- c. 13, *tutti*: indicación de “poco más” en la fuente B, mientras que en la fuente A no hay ninguna indicación. Incluyo esta indicación ya que considero que enriquece la edición. Además, me apoyo en que en la fuente A, en el compás previo (c. 12) presenta un *crescendo* y en el propio compás 13 los clarinetes tienen la indicación dinámica *mezzoforte*.
- c. 14, violines I: en la fuente A los violines llevan una ligadura. En la fuente B, en la mano derecha del órgano, la parte correspondiente a los violines primeros no lleva ligadura. En este fragmento, los violines primeros van a unísono con las sopranos y los oboes, y estas voces llevan ligadura en su intervención. Por ello decido mantener la ligadura a los violines primeros.
- cc. 15-18, violines II: en este fragmento, los violines segundos, los clarinetes y los tenores mantienen un unísono. En la fuente A las ligaduras no están unificadas, pero son idénticas en las voces de tenor y clarinete. Además, las ligaduras de los tenores, tanto en la fuente A como en la fuente B, son iguales. Por ello, he decidido unificar las ligaduras de las voces que realizan el unísono.
- c. 19, sopranos: en este compás, los violines primeros, los oboes y las sopranos tienen un unísono. En la fuente A las ligaduras no están unificadas, pero son idénticas en las voces de violín y oboe. Además, en la fuente B, las sopranos sí tienen la misma ligadura que en la fuente A presentan los oboes y los violines. En la fuente B el órgano, en su mano derecha, también tiene esta ligadura. Por ello, he decidido unificar las ligaduras de las voces que realizan el unísono y añado la ligadura a las sopranos.

- cc. 19-20, *tutti*: la indicación de regulador dinámico de cierre, de un tamaño mayor que el habitual, encima del pentagrama, en ambas fuentes, se aplica a todas las voces.
- cc. 22-25, sopranos y contraltos: tanto en la fuente A como en la fuente B la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos. Al tener el mismo patrón rítmico, añadido la misma distribución silábica también a las contraltos.
- cc. 23-24, fagotes y violonchelos: mantienen un unísono. En la fuente A el fagot no tiene ligadura y el violonchelo sí. Este pasaje, en la fuente B, aparece en la mano izquierda del órgano con la misma ligadura de los violonchelos. Además, la siguiente vez que aparece este motivo en la fuente A, en ambos casos lleva ligadura. Añado la ligadura también a la voz del fagot.
- c. 24, violonchelos: en el violonchelo la nota *re* es natural en la fuente A. Esa misma nota en la fuente A, pero en la voz del fagot, es un *re bemol*. En la fuente B es un *re bemol*. Por lo tanto, añadido el bemol a la nota quedando como resultado un *re bemol*.
- c. 24, órgano: se ha bajado la nota *fa bemol* al pentagrama de la mano izquierda para facilitar la lectura.
- cc. 24-25, sopranos y contraltos: en la fuente A no existe ligadura entre los dos compases. En el viento madera los instrumentos que imitan el patrón rítmico de las voces blancas, flauta segunda, oboes, corno inglés y clarinetes, sí tienen esta ligadura. En la fuente B, esta ligadura existe. Por lo tanto, la añadido a la edición.
- cc. 22-25, tenores y bajos: tanto en la fuente A como en la fuente B la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de los tenores. Al tener el mismo patrón rítmico, siguiendo el criterio de edición establecido, añadido la misma distribución silábica también a los bajos.
- cc. 26-27, tenores y bajos: en la fuente A no existe ligadura entre los dos compases. Las trompas y los violines, instrumentos que imitan el patrón rítmico de las voces graves, sí presentan esta ligadura. En la fuente B, esta ligadura existe. Por lo tanto, añadido esta ligadura a la partitura.
- cc. 28-31, sopranos y contraltos: en ambas fuentes, letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos. Al tener el mismo patrón

rítmico, añado la misma distribución silábica también a las contraltos aplicando el criterio establecido.

- c. 30, oboes y clarinetes: como discrepan con un distinto ritmo en la fuente A y en la fuente B, opto por la opción de la fuente A por ser la que me proporciona la información de los dos instrumentos, ya que en la fuente B es el órgano el que realiza estas notas y la notación podría ser el resultado de la transcripción. Además, en la fuente A los dos instrumentos tienen el mismo patrón rítmico que el coro.
- cc. 31-33, tenores y bajos: como sucede en los cc. 26-27, tanto en la fuente A como en la fuente B la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de los tenores. Como comparten el mismo patrón rítmico, añado la misma distribución silábica también a los bajos.
- cc. 32-33, trompas, tenores y bajos: en la fuente A las trompas, los tenores y los bajos no tienen ligadura, mientras que violines primeros y segundos y violas sí la tienen. En la fuente B, tanto las voces graves como la mano izquierda del órgano tienen la ligadura. Decido añadirla a la partitura.
- cc. 32-33, *tutti*: en las dos fuentes, A y B, encima del pentagrama de cada sección del *tutti* que interviene en este fragmento, están escritos dos reguladores, el primero *crescendo* y el segundo *diminuendo*. Estas indicaciones son de mayor tamaño y algunos de ellos están remarcados en color rojo. Por ello, como he mencionado en los criterios, se aplican a todas las voces que participan en estos compases.
- c. 34, *tutti*: en la fuente B hay una indicación dinámica de *forte*. En la fuente A no existe esta indicación. Decido añadir esta información, ya que considero que enriquece la edición por aportar un mayor detalle a la dinámica.
- cc. 34-37: sopranos y contraltos: de la misma manera que sucede en los cc. 28-31 tanto en la fuente A como en la fuente B la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos. Al tener el mismo patrón rítmico añado la misma distribución silábica también a las contraltos.
- cc. 35-36, *tutti*: aplicación del *crescendo* para todas las voces, ya que tanto la propia indicación escrito en letras como el regulador aparecen diversas veces en las dos fuentes.

- c. 35, violonchelos: en la fuente A el violonchelo tiene una ligadura. En la fuente B esa ligadura no existe (en la mano izquierda del órgano). En las cuatro ocasiones previas en que aparece esta figuración está ligada. Por ello, mantengo la ligadura como en la fuente A.
- c. 38, contraltos: en ninguna de las dos fuentes la redonda y la blanca están ligadas, pero, atendiendo al contexto, observo que gran parte de la orquesta – flautas, oboes, corno inglés, trompa primera, sopranos y violines primeros– siguen la misma figuración y todos tienen la ligadura. Por ello, decido incluir una ligadura en la voz de los contraltos.
- cc. 38-40, bajos: incluyo las ligaduras de la fuente B que la fuente A no muestra.
- cc. 38-42, *tutti* orquestal: he decidido unificar las ligaduras de fraseo como en la voz correspondiente del coro, ya que tanto en la fuente A como en la fuente B son idénticas. Esta decisión se debe a que el *tutti* orquestal tiene unísono con el coro.
- cc. 46-47, violonchelos y contrabajos: en este pasaje los violonchelos y los contrabajos mantienen unísono: en la fuente A, los violonchelos llevan ligadura y los contrabajos no; en la fuente B, la voz de la mano izquierda del órgano que realiza estas notas carece de ligadura. Durante el *kyrie*, este motivo aparece frecuentemente y siempre con ligadura, por ello decido añadir la ligadura a los contrabajos.
- cc. 46-47, corno inglés y violines II y violas: añado *diminuendo*, como en las trompas y en la fuente B, donde el *diminuendo* está encima del pentagrama y abarca un tamaño notoriamente mayor que el de una sola nota.
- cc. 47-48, violonchelos: presenta una ligadura que une los dos compases en la fuente A. En la misma fuente, el segundo fagot y el contrabajo, instrumentos que llevan la misma melodía, no existe tal ligadura. En la fuente B la ligadura tampoco aparece. Además, en este mismo movimiento, en un pasaje similar (cc. 3-4 y cc. 44-45), en la misma voz de los violonchelos, no existe la ligadura. Por ello, elimino esta ligadura.
- c. 49, bajos: de la misma manera que en el c. 6, decido seguir la información de la fuente B, *piano*, frente a la de la fuente A, *mezzoforte*, ya que la

orquestración durante este pasaje no es densa y el coro sobresale sin ningún problema.

- en la fuente A, la indicación dinámica es *mezzoforte*. En la fuente B es *piano*.
- c. 52, violines II: los segundos violines están doblando la voz de las contraltos, pero en este compás tienen una ligadura y los violines segundos no. Las contraltos también llevan ligadura en la fuente B, así como, en la fuente B, la parte correspondiente a los violines segundos (en la mano derecha en la reducción del órgano). Por ello, añado la ligadura a la edición.
- cc. 54-55, trompa, bajos y violonchelos: en estos dos compases, al igual que en los cinco compases anteriores, los instrumentos participantes están doblando a los bajos. En la fuente A, en los compases previos las ligaduras están unificados, pero en este compás no: los bajos llevan ligadura, mientras las trompas y los violonchelos no. En la fuente B ocurre lo mismo hasta este compás. Este pasaje es el mismo que transcurre durante los compases 6-12, en aquella ocasión he decidido unificar las ligaduras de las voces correspondientes. Por ello, en esta ocasión repito mi intervención y añado la ligadura a los violonchelos y a las trompas.
- c. 56, tenores: en la fuente A no hay la ligadura habitual que tiene este motivo, aunque los clarinetes, que están doblando a los tenores, sí la presentan. En la fuente B también existe esta ligadura. Por ello decido añadir esta ligadura a la partitura.
- c. 58, clarinetes: en este compás, los clarinetes, junto con los violines segundos, están doblando a la voz de los tenores. En la fuente A, los tenores y los violines segundos tienen ligadura. En la fuente B, tanto los tenores como la parte correspondiente a los clarinetes (que tiene el órgano en la mano derecha) llevan ligadura. Añado la ligadura a la partitura.
- cc. 61-62, contrabajos: en la fuente A, los dos compases están unidos por una ligadura. En la fuente B no existe esta ligadura. En mi condición de músico práctico de instrumentos de cuerda frotada y, por tanto, conocedor de la técnica de arco, considero que la opción de la fuente B es más adecuada tanto técnicamente como musicalmente para este pasaje, ya que de esta manera se logra que la última nota *diminuendo* salga de manera natural. Por ello, elimino la ligadura.

- cc. 62-63. *tutti*: en ambas fuentes, está están escritos varios reguladores *diminuendo*, encima de cada una de las secciones de la orquesta en la fuente A y debajo del órgano en la fuente B respectivamente. Estos reguladores son de un tamaño notoriamente mayor. Por ello, decido aplicar el *diminuendo* para todas las voces.

2.3.2 Gloria

Presenta varios motivos recurrentes a lo largo de la misa. He unificado la articulación en dichos pasajes, para que en las siguientes apariciones en los próximos movimientos sea con la misma articulación.

- c. 1, flautas: atendiendo a mi criterio de unificar las dos flautas en un mismo pentagrama y por tener las flautas un unísono, incluyo la indicación *a 2* para que conste el unísono.
- c. 1, flauta I: toda la orquesta, menos clarinete primero, mano izquierda del órgano, violines segundos y violonchelos, presenta el mismo patrón rítmico. En la fuente A, la flauta primera es la única que tiene la ligadura y en la fuente B esa ligadura no existe. Elimino la ligadura por ser la única del *tutti* que la lleva.
- c. 1, órgano, violines II y violonchelos: la mano izquierda del órgano, los violines segundos y los violonchelos forman un unísono. En la fuente A no presenta ligadura. Este pasaje en la fuente B aparece en la mano izquierda con ligadura. Además, cada vez que incluye este motivo durante la misa (c. 39), lleva ligadura. Por ello, incluyo la ligadura en la partitura.
- cc. 2-3, oboes, órgano y violas: la mano derecha del órgano, los oboes y los violonchelos mantienen unísono con el resto de la orquesta, pero estos no llevan ligadura en la fuente A. Decido unificar todas las voces e incluyo la ligadura para el *tutti* en la partitura.
- c. 4, flauta II, oboe I y clarinete I: la mano derecha del órgano, las flautas, el oboe primero y el clarinete primero forman unísono. En la fuente A no todos los instrumentos del unísono presentan ligadura. Este pasaje en la fuente B aparece en la mano derecha del órgano con ligadura, la cual incluyo en la partitura.

- cc. 4-6, trompas III y IV: forman unísono y están doblando a sopranos y tenores. En la fuente A las trompas tercera y cuarta carecen de la ligadura, que sí figura en la fuente B. Unifico la ligadura en la partitura.
- c. 7, flautas, oboe I y órgano: la mano derecha del órgano, flautas y oboe primero mantienen unísono. En la fuente A, los instrumentos citados carecen de ligadura y este pasaje, en la fuente B, aparece sin ligadura en la mano derecha del órgano. Pero cada vez que introduce este motivo durante el *Gloria* lleva ligadura (c. 4). Por ello, incluyo la ligadura en la partitura.
- cc. 7-8, sopranos, tenores, trompas, trompetas y cuerda: tienen unísono y están doblando a las sopranos y a los tenores. Unifico la ligadura para todas las partes, tal como está escrita para el coro en la fuente A y, también, tal como está escrita en la fuente B.
- cc. 9-11, sopranos, tenores, trompas, trompetas y cuerda: este grupo de instrumentos forman unísono y están doblando a las sopranos y a los tenores. En la fuente A, encima del pentagrama de las sopranos hay dos reguladores, el primero de *crescendo* y el siguiente de *diminuendo*. Estos dos reguladores son de un tamaño considerablemente mayor, por lo que se aplican a todas las voces tal y como he establecido en los criterios de edición. Además, en la cuerda también está el regulador de *diminuendo*. Añado los reguladores a todos los instrumentos del unísono.
- cc. 10-12, viento madera: en la fuente A encima del pentagrama de las flautas hay dos reguladores, el primero de *crescendo* y el siguiente de *diminuendo*, encima del pentagrama de los clarinetes también están estos dos reguladores. Como son de un tamaño considerablemente mayor, los aplico a todos los instrumentos de la sección.
- cc. 13-15, *tutti*: comienzan los instrumentos graves, a los que se van añadiendo progresivamente los agudos. Las ligaduras en las dos fuentes están muy diferenciadas para cada instrumento. Además, hay escrito un *crescendo* para todos los instrumentos. Para que este efecto tenga más fuerza he unificado las ligaduras para el unísono.
- c. 16, coro: en la fuente A, consta una única indicación de *fortissimo* encima del pentagrama de las sopranos. En la fuente B, existe la indicación dinámica *forte* en todos los pentagramas. En los compases previos, hay un gran

crescendo de la orquesta, que acaba en *fortissimo* al comienzo del compás. Por tanto, concluyo que el coro también debe empezar en *fortissimo*.

- cc. 16-24, coro: tanto en la fuente A como en la fuente B la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos. Como tienen el mismo patrón rítmico, añado la misma distribución silábica también a los bajos y aplico lo mismo a las ligaduras.
- cc. 16-24, viento: los vientos están doblando al coro. Algunas ligaduras no están incluidas en la fuente A. Decido añadir las ligaduras del coro a los vientos.
- cc. 17-18, violines II y violas: en la fuente A el órgano tiene una ligadura en la voz correspondiente a los violines segundos y violas que también aparece en la fuente B, ahí además con la indicación de pedal. Por ello, decido añadir una ligadura en la partitura.
- c. 25, *tutti*: en la fuente A consta la indicación “más despacio”, mientras que en la fuente B figura “menos”. Decido incluir la información de la fuente A en la partitura ya que considero que es más concreta.
- c. 25, bajos: en la fuente A, la indicación dinámica es de *mezzoforte*; en la fuente B es de *piano*. En la fuente A, para las siguientes entradas de las voces del coro, sigue insistiendo con *mezzoforte*, mientras que en la fuente B desaparece cualquier tipo de indicación. Por ello decido poner *mezzoforte* en la partitura.
- c. 26 bajos: en la fuente A no hay ligadura. En la fuente B existe la ligadura. Decido incluir la ligadura porque aporta más información y enriquece la edición.
- c. 26 contraltos: en la fuente A figura la *mezzoforte*, mientras que en la fuente B no hay ninguna indicación. Decido incluir la precisión dinámica porque enriquece la edición.
- cc. 29-30, fagotes y contrabajos: comparten la misma nota. En la fuente A los fagotes tienen una ligadura de tamaño muy pequeño. Los contrabajos no tienen ligadura. En la fuente B, la voz correspondiente, de la mano izquierda del órgano, sí tiene una ligadura. Por ello, decido incluir la ligadura en ambos instrumentos en la partitura.

- cc. 31-32, *tutti*: en la fuente A, encima de cada sección de la orquesta, hay un regulador *crescendo* que acaba en la dinámica *forte*. Los reguladores son notablemente grandes. Esta última indicación dinámica, en la sección de vientos, está en todos los pentagramas. En la fuente B, no hay regulador, pero sí la indicación dinámica de *forte*. Por ello decido aplicar los reguladores y la indicación dinámica *forte* a todos los instrumentos.
- cc. 32-34, coro: tanto en la fuente A como en la fuente B la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos. Al tener el mismo patrón rítmico, añado la misma distribución silábica también a los bajos y aplico lo mismo a las ligaduras.
- cc. 35-38, violonchelos y contrabajos: en la fuente A los violonchelos muestran un *la bemol* y un *re bemol*; para los contrabajos aparecen dos opciones de notación *fa sostenido* y entre paréntesis *sol b*, En la fuente B el acorde de la mano izquierda del órgano es *fa sostenido, do sostenido y sol sostenido*. Lo hace para preparar el cambio de tono a si, utilizando el napolitano del V grado. Para la edición decido elegir las notas de la fuente B.
- cc. 41-49, clarinetes, órgano y violas: en este pasaje, estos tres instrumentos tienen un unísono. Al comienzo del mismo, presentan ligadura por compás, pero al finalizar la página y comenzar una nueva, no sigue escribiendo las ligaduras. Decido incluir las ligaduras en todo el fragmento.
- cc. 41-53 coro: en la fuente A la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos. En la fuente B, en los dos primeros compases sí está escrita la letra, pero después, en los siguientes tres compases, solamente consta en la voz de las sopranos, para finalizar presente en todas las voces. Como tienen el mismo patrón rítmico, añado la misma distribución silábica de las sopranos al resto de las voces.
- cc. 50-51, violonchelos: en la fuente A, fagot, tuba y contrabajo mantienen unísono con el violonchelo y no llevan ligadura. En la fuente B tampoco aparece dicha ligadura en la mano izquierda del órgano. Decido eliminar la ligadura de la voz del violonchelo.
- cc. 56-57, contraltos: en la fuente A, no existe la ligadura de que en la fuente B sí presenta. Decido incluir la ligadura en la partitura para enriquecer la edición.

- cc. 58-62, coro: las dos fuentes presentan disparidad de información para la articulación del *Iesu Christe*. Incluso en la misma fuente las voces del coro no articulan de la misma manera. Decido unificar todas las veces que se presenta este motivo en una sola ligadura. Los instrumentos de la orquesta que doblan al coro, flautas, corno inglés y trompeta también han sido modificados.
- c. 60, tenores: el patrón rítmico es diferente en las dos fuentes. Opto por la opción de la fuente A, porque el motivo aparece en más ocasiones de la forma en que está en esta fuente.
- c. 66, sopranos y tenores: en la fuente A, no hay ninguna indicación dinámica. En la fuente B hay indicación dinámica de *piano*. Además, en la fuente A la trompa primera y los violines primeros están tocando a unísono con las voces y mantienen una indicación dinámica *piano*. Por ello incluyo la indicación dinámica *piano* en la partitura.
- cc. 78-79, *tutti* orquestal: encima de cada sección orquestal, hay un *diminuendo* en la fuente A. Algunos instrumentos tienen esta indicación de manera individualizada. En la fuente B también está esta indicación. Los reguladores son de un tamaño considerablemente mayor. Por ello incluyo la indicación del regulador *diminuendo* para toda la orquesta.
- cc. 83-84, cuerda: en la fuente A, encima de los violines primeros hay dos reguladores, el primero *crescendo* y el segundo *diminuendo*. Además, hay otros dos, también *crescendo-diminuendo*, de un tamaño considerablemente mayor que los de los violines primeros y de un color diferente, rojos, encima del pentagrama. En la fuente B, también están estos dos reguladores en color rojo. En consecuencia, aplico los reguladores a toda la sección como he establecido en los criterios de edición.
- c. 85, contraltos, tenores y bajos: en la fuente A, no hay ninguna indicación dinámica, mientras que en la fuente B consta *piano*. Decido incluir la indicación *piano* en la partitura, ya que enriquece musicalmente la edición.
- c. 86, bajos: en la fuente A existe una ligadura no recogida en la fuente B. En esta sección los bajos presentan el mismo patrón rítmico que las contraltos y los tenores. Estas dos voces carecen de ligadura en las dos fuentes. Por ello, decido eliminar la ligadura de la partitura.

- c. 88, clarinete I: en la fuente A la figuración rítmica (dos blancas) es errónea porque no llena el compás de 3/2: lo correcto sería redonda y blanca, como lo corrobora la fuente B.
- c. 89, tenores: existe una indicación dinámica *mezzoforte* en la fuente B, mientras que en la fuente A no hay ninguna. Decido añadir la indicación *mezzoforte* a la partitura, ya que enriquece la edición.
- cc. 89-90, contrabajos: en la fuente A estos dos primeros compases no están ligados, pero en los siguientes cinco sí. En la fuente B sí está la ligadura, acompañada por una indicación de pedal y por ello decido incluirla en la partitura.
- c. 89, viento: en la fuente A todos los instrumentos de viento que tienen música en este compás tienen indicación dinámica *piano*. En la fuente B no hay ninguna indicación. Decido añadir el *piano* a la partitura porque enriquece la edición.
- cc. 90-91, viento: en la fuente A, encima de las flautas, hay dos reguladores, el primero *crescendo* y el segundo *diminuendo*. Además, hay otros dos reguladores, también *crescendo-diminuendo*, para las trompas y la primera trompeta. En la fuente B, también están estos dos reguladores, además de otros dos, de un tamaño considerablemente mayores y de un color diferente, rojo, encima del pentagrama; por ello siguiendo los criterios previamente expuestos, aplico los reguladores a toda la sección.
- c. 91, tenores: en la fuente A no están ligados, pero en la fuente B sí. Este fragmento anteriormente lo hacen los contraltos ligado (c. 83). Por ello incluyo la ligadura en la partitura.
- cc. 92-93, cuerda: en la fuente A, encima de los violines primeros hay dos reguladores, el primero *crescendo* y el segundo *diminuendo*. Además, hay otros dos reguladores, también *crescendo-diminuendo*, de un tamaño considerablemente mayor que los de los violines primeros y de un color diferente, rojos, encima del pentagrama. Asimismo, la fuente B presenta estos dos reguladores, resaltados en color rojo. Siguiendo mis criterios, aplico los reguladores a toda la sección.
- cc. 93-96, coro: en la fuente A, la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos, así como el regulador *diminuendo* del c.

96. En la fuente B se halla en las voces de sopranos y bajos. Al tener el mismo patrón rítmico, añado la misma distribución silábica a las contraltos y los tenores y también aplico el regulador de *diminuendo*.

- c. 93, coro, trompas y trompetas: mantienen un unísono. En la fuente A las trompas y las sopranos presentan la indicación dinámica *forte*. En la fuente B, todas las voces del coro tienen *forte*. Decido unificar el *forte* para todas las voces.
- c. 95, coro: en la fuente A, la figuración del ritmo es errónea, ya que no completa toda la duración del compás 4/2. Lo correcto es anotar silencio de blanca en lugar de silencio de negra, corrección corroborada por la fuente B.
- cc. 99-103, trompas, trompetas, trombón I, contraltos y bajos: forman un unísono. En el comienzo de la sección, en la fuente A los trombones y las contraltos y bajos, muestran *forte*. En la fuente B, las dos voces del coro presentan la indicación dinámica *forte*. Decido unificar el *forte* para todas las voces y también la articulación del pasaje, conforme a la información proporcionada en la fuente A.
- cc. 100-105, viento madera, cuerda, sopranos y tenores: en esta sección el viento madera, la cuerda y sopranos y tenores tienen un unísono. En la fuente A, todas las voces excepto violas y contrabajos tienen la indicación dinámica *forte*. En la fuente B, todas las voces del coro y el órgano tienen la indicación dinámica *forte*. Decido unificar el *forte* para todas las voces. Además, también he unificado la articulación del pasaje.
- c. 103, flauta I: he quitado la indicación de *ottava alta* y lo he escrito en la tesitura correspondiente ya que de no hacerlo podría crear equívoco con la voz de la flauta segunda y de esta manera la escritura es más clara.
- c. 108, trompa I: en la fuente A el ritmo (dos redondas) es erróneo, el correcto es redonda y blanca para no sobrepasar la duración del compás 3/2. Además, la trompa está doblando a las contraltos en esta sección y estas, tanto en la fuente A y en la fuente B, corroboran la corrección.
- cc. 111-112, tenores: en la fuente A la voz de tenores carece ligaduras mientras que en la fuente B presenta ligaduras. Incluyo las ligaduras en la partitura, ya que musicalmente enriquecen la edición.

- c. 112, oboes y violines II: están doblando a la voz de sopranos. En la fuente A las tres partes tienen ligadura en el compás. En la fuente B, solo las sopranos tienen ligadura. Decido unificar la ligadura para las tres voces.
- Compás 115, *tutti*: indicación de *Primo tempo* en la fuente A, indicación de *poco allegro* en la fuente B. Decido respetar la indicación de la fuente B, ya que en la fuente A no hay ninguna indicación de *tempo* al comienzo de movimiento y, para esta edición crítica, he tomado el *casi allegro* de la fuente B.
- cc. 115-126, sopranos, contraltos y tenores: en la fuente A la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos, como en la fuente B. Pero dado que tienen el mismo patrón rítmico, añado su distribución silábica también a las contraltos y los tenores e igualmente les aplico los reguladores de los cc. 120-121.
- c. 115, flauta I: he quitado la indicación de *ottava alta* y lo he escrito en la tesitura correspondiente, ya que, de no hacerlo, podría crear un equívoco con la flauta segunda, mientras que, de esta manera, la escritura es más clara.
- cc. 115-116, sopranos: en la fuente A falta la ligadura que exhiben las demás voces que presentan este patrón rítmico (coro menos los bajos y viento madera menos los fagotes). En la fuente B, las sopranos sí tienen esta ligadura. Por ello, incluyo la ligadura en la partitura.
- c. 127, sopranos y contraltos: en la fuente A, la indicación *forte* está escrita para ambas voces. En la fuente B solo para las sopranos. Incluyo el *forte* para ambas voces en la partitura.
- cc. 127-131, sopranos y contraltos: en la fuente A la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos, como en la fuente B. Como las contraltos tienen el mismo patrón rítmico, añado a esa parte la misma distribución silábica.
- c. 127, flautas: incluyo la indicación *a 2*, ya que en la partitura orquestal está escrita en dos pentagramas, una para cada flauta, y, en este pasaje, al ser unísono, en la partitura solo aparece una nota. Con la inclusión de la indicación, queda claro que deben intervenir las dos flautas en este compás.
- c. 131, trompas: en la fuente A, el *forte* está en la mitad de los dos pentagramas correspondientes a la sección de trompas. Como las cuatro

trompas tocan a la vez el mismo patrón rítmico y doblan a las voces de soprano y contralto, que tienen *forte* en esta sección, he incluido la indicación en sus dos pentagramas.

- c. 132, oboes: en la fuente A, el ritmo (redonda-blanca) es erróneo, ya que de la manera como está escrito no completa toda la duración del compás de 4/2. Lo correcto, corroborado por la fuente B, es la sucesión redonda-redonda.
- c. 134, oboes: como en el c. 132, en la fuente A, el ritmo (redonda-blanca) es erróneo, ya que de la manera como está escrito no completa toda la duración del compás de 4/2. Lo correcto, corroborado por la fuente B, es la sucesión redonda-redonda.
- c. 136 *tutti*: en la fuente A, encima de cada sección orquestal hay un regulador *diminuendo* y algunos instrumentos tienen esta indicación de manera individualizada. La fuente B también muestra esta indicación. En la fuente A incluso, encima de las secciones del coro y de la cuerda, hay un regulador de un tamaño considerablemente mayor, en color rojo. En consecuencia, siguiendo los criterios establecidos en el punto anterior, incluyo la indicación de *diminuendo* para toda la plantilla.
- cc. 139-140, cuerda: en la fuente A, encima del pentagrama de los violines primeros hay un regulador *diminuendo* encima, aunque estos no tienen música escrita. Por ello, aplico los reguladores a toda la sección.
- c. 140, flauta I: al igual que en el c. 115, he quitado la indicación de *ottava alta* y he escrito las notas en la tesitura real correspondiente, ya que, de no hacerlo, podría crear un equívoco con la flauta segunda, mientras que, de esta manera, la escritura es más clara.
- cc. 140-171, flautas: están doblando a las sopranos. En la fuente A, durante estos compases, las flautas carecen de ligaduras y las sopranos sí. En la fuente B las sopranos sí tienen ligaduras, las mismas que en la fuente A, durante todo el pasaje. Por ello, unifico las ligaduras de soprano y flautas.
- cc. 142-144, cuerda: en la fuente A, encima del pentagrama de los violines primeros y debajo del pentagrama de los violonchelos hay un regulador *diminuendo* y, además, los violines primeros tienen ligadura y el resto de las voces no, mientras que la fuente B también presenta la ligadura. Por ello añadido tanto el regulador *diminuendo*, como la ligadura a la partitura.

- cc. 148-171, oboes y contraltos: En esta sección, los oboes y las contraltos tienen un unísono. Además, están respondiendo imitativamente al motivo realizado por las flautas y las sopranos. En las dos fuentes de que dispongo, las ligaduras son diferentes para cada caso. Dado que se trata de un pasaje de unísono imitativo, decido unificar las ligaduras conforme a las flautas y las sopranos.
- c. 150, violines II y violas: En la fuente A hay una indicación dinámica *piano*. En la fuente B no hay nada. Decido mantener el *piano* en la partitura porque enriquece a partitura con una mayor precisión.
- cc. 154-171, tenores, clarinetes y trompas: En la fuente A no tiene todas las ligaduras del motivo. En la fuente B sí hay ligadura. Previamente, tanto sopranos como contraltos realizan este motivo ligado. Por lo tanto, incluyo la ligadura en la partitura.
- c. 158, flautas: Incluyo la indicación *a 2*, ya que en la partitura orquestal está escrita en dos pentagramas, una para cada flauta, y en este pasaje, al ser unísono, en la partitura solo aparece una nota. Con la inclusión de la indicación, queda claro que deben intervenir las dos flautas en este compás.
- cc. 160-171, fagotes y bajos: tienen un unísono. Además, están respondiendo imitativamente al motivo realizado por las flautas y las sopranos. En las dos fuentes de que dispongo, las ligaduras son diferentes para cada caso. Siendo un pasaje de unísono imitativo, decido unificar las ligaduras como las flautas y las sopranos.
- c. 165, flautas: incluyo la indicación *seconda* para aclarar cuál de las dos flautas tienen que intervenir
- c. 173, flauta I: al igual que en el c. 115 y c. 140, he quitado la indicación de *ottava alta* y he escrito las notas en la tesitura real correspondiente, ya que, de no hacerlo, podría crear un equívoco con la flauta segunda, mientras que, de esta manera, la escritura es más clara. El fragmento dura hasta el compás 185.
- c. 173, coro: en la fuente A, consta una indicación dinámica *forte* encima del pentagrama de sopranos, pero en la fuente B todas las voces tienen *forte*. Decido incluir la indicación dinámica *forte* para todas las voces.

- cc. 173-180, viento madera y coro: cada instrumento de viento madera dobla a una voz del coro: las flautas a las sopranos, los oboes a los contraltos, los clarinetes a los tenores y los fagotes a los bajos. Decido unificar la articulación para cada caso, priorizando la información que contiene el coro.
- cc. 176-178, cuerda: en la fuente A, hay escrito bajo la sección un regulador *diminuendo* remarcado en color rojo, que se repite en la fuente B: lo incluyo en todas las voces de la sección.
- cc. 180-182, cuerda: como en los cc. 176-178, en la fuente A hay escrito debajo de la sección un regulador *diminuendo*, que se repite en la fuente B, remarcado en rojo por lo que incluyo el regulador a todas las voces de la sección.
- cc. 181-184, sopranos y flautas: en este pasaje, las flautas están doblando a las sopranos. En ambas fuentes, las sopranos tienen ligaduras por compás durante todo el fragmento. Las flautas, en cambio, no tienen todas esas ligaduras. Unifico las ligaduras para ambas voces.
- cc. 189-191, cuerda: como en los cc. 176-178 y cc. 180-182, en la fuente A, hay escrito debajo de la sección un regulador *diminuendo* en color rojo, también remarcado en la fuente B: lo incluyo en todas las voces de la sección.
- c. 193, flauta I: como anteriormente en 115, c. 140 y c. 173, he quitado la indicación de *ottava alta* y he reescrito en la tesitura real correspondiente, ya que, de no hacerlo, podría crear un equívoco con la voz de la flauta segunda, mientras que, de esta manera, la escritura es más clara. El fragmento dura hasta el compás 196.
- cc. 193-203, flautas y sopranos: como antes en los cc. 181-184 En esta sección las flautas están doblando a las sopranos. En la fuente A, no coinciden en las ligaduras. En la fuente B, las sopranos sí presentan las mismas ligaduras. Por ello, unifico las ligaduras de soprano y flautas.
- cc. 195-203, clarinetes y tenores: de manera análoga a lo señalado previamente para flautas y sopranos, los clarinetes están doblando a los tenores. En la fuente A no coinciden en las ligaduras entre las partes. En la fuente B, los tenores, presentan las mismas ligaduras que muestran en la fuente A. Por ello, unifico las ligaduras de tenores y clarinetes. Lo mismo se

aplica a las trompetas, que también están doblando a los tenores hasta el compás 198.

- cc. 205-206, órgano: en la fuente A, en la parte del órgano, en la voz correspondiente al violonchelo, no hay ligadura y en los violonchelos sí presenta. En la fuente B, en la mano izquierda del órgano, sí está la ligadura: la incluyo la ligadura en la partitura.
- c. 206, coro: en la fuente A, todos los instrumentos que forman unísono con el coro muestran la indicación dinámica *forte*. En la fuente B, también está la indicación dinámica *forte* encima del pentagrama de sopranos. Incluyo la el *forte* para todas las voces del coro.
- cc. 206-214, flautas, trompeta I y sopranos: en esta sección las flautas y la trompeta primera están doblando a la voz de sopranos. En la fuente A, las flautas y las sopranos tienen la misma articulación durante todo el pasaje. Las trompetas en cambio, difieren en los últimos tres compases. En la fuente B, las sopranos tienen la misma articulación que en la fuente A. Por ello, unifico la articulación de todo el unísono.
- cc. 209-211, cuerda: en la fuente A, entre el pentagrama de los violines primeros y los violines segundo y debajo del pentagrama de contrabajos hay un regulador *diminuendo*. Además de esos reguladores, hay otros dos de un tamaño considerablemente mayor, de color rojo, también remarcado en la fuente B. Por ello, añado tanto el regulador *diminuendo* a toda a sección en la partitura.
- cc. 211-212, tenores y clarinetes: en la fuente A, los tenores carecen de la ligadura por compás que sí está en la fuente B. En esta sección los tenores y las sopranos están cantando a la vez la misma letra, con el mismo patrón rítmico y las sopranos tienen ligadura en las dos fuentes. Por ello, incluyo la ligadura a los tenores. De la misma manera, añado también la ligadura a la parte de los clarinetes ya que mantiene unísono con los tenores.
- cc. 213-125, cuerda: en la fuente A, en el pentagrama de las violas hay un regulador *diminuendo*. Además de este regulador particular, hay otro de un tamaño considerablemente mayor y de color rojo, también remarcado en la fuente B, por lo que añado el *diminuendo* a toda la sección.

- c. 215, flautas: vienen doblando a las sopranos con la misma articulación, hasta este compás, donde las flautas carecen de la ligadura que sí llevan las sopranos y reproduce la fuente B; por ello la incluyo en la partitura.
- c. 216, *tutti*: en la fuente B hay una indicación de *molto rallentando*, ausente en la fuente A, que incluyo porque enriquece los matices de la edición.
- c. 219, flauta I: como en casos anteriores, 115, c. 140, c. 173 y c. 193, he quitado la indicación de *ottava alta* y lo he escrito en la tesitura correspondiente ya que de no hacerlo podría crear equívoco con la voz de la flauta segunda y de esta manera la escritura es más clara. El fragmento dura hasta el siguiente compás.
- c. 219, violines I: he quitado la indicación de 8ª y lo he escrito en la tesitura correspondiente. El fragmento dura hasta el siguiente compás.
- c. 224-227, sopranos, flautas, trompeta y violines I y II: como en casos anteriores, forman un unísono y están doblando a la voz de la soprano. En la fuente A, la articulación no es igual para todos. Por ello unifico las ligaduras para todas las voces.
- c. 228, coro: en la fuente A indicación dinámica *forte* seguido de regulador *crescendo* encima del pentagrama de sopranos. Debajo de la sección otro regulador *crescendo*. En la fuente B, exactamente la misma información. Incluyo estas dos indicaciones para todas las voces del coro.
- cc. 228-230, viento madera: hay varias partes con el signo de repetir el anterior motivo. Para la edición, decido escribir todas las notas eliminando este signo. En cuanto a las ligaduras, solo en las flautas aparece el pasaje entero ligado. Como todo el fragmento es similar y tocan todos el mismo acorde desplegado, decido añadir las ligaduras a todas las voces.
- c. 230, flauta I: como en casos anteriores, 115, c. 140, c. 173, c. 193 y c. 219, he quitado la indicación de *ottava alta* y lo he escrito en la tesitura correspondiente para que la escritura sea más clara. El fragmento dura hasta el final del movimiento.
- cc. 230-231, *tutti*: en la fuente A no hay ninguna indicación de *tempo*, pero en la fuente B hay un *rallentando* (c. 230) seguido de un *a tempo* (c. 231), indicaciones que incluyo en la partitura, porque enriquecen la edición.

- c. 233-242, cuerda: todos los instrumentos excepto los violines segundos tienen el signo de repetición del anterior motivo. Como anteriormente en los cc. 228-230 para el viento madera, decido escribir todas las notas eliminando este signo.
- c. 238, tenores: en la fuente A los tenores, al unísono con los clarinetes, carecen de la ligadura que sí presentan los clarinetes y que se halla también en la fuente B. Incluyo la ligadura en la partitura.
- c. 243, *tutti*: en la fuente A encima de cada sección escribe *molto fortissimo* También observo en letras la palabra fortísimo. En la fuente B aparece escrito en letras fortísimo. El hecho de ser la única vez a lo largo de todo el movimiento en que aparece una indicación dinámica escrita en letras me hace pensar que, para esta ocasión, quiere un grado más que *fortissimo*. Por lo tanto, incluyo *molto fortissimo* a todo el *tutti*.

2.3.3 Credo

Temas del *Kyrie* y del *Gloria* también aparecen en este movimiento, donde he unificado la articulación respecto a la anterior aparición. También presenta nuevo material y una sección de contrapunto imitativo.

- c. 1, oboe I, órgano y violines II: los tres instrumentos presentan el mismo motivo al unísono. En la fuente A, el oboe carece de la ligadura mientras que en el órgano y los segundos violines sí consta de la misma. En la fuente B, el motivo aparece con ligadura en la mano derecha del órgano. Unifico la ligadura para los tres instrumentos.
- cc. 2-4, coro: en la fuente A la letra que ha de ser cantada está escrita solamente para la voz de las sopranos. En la fuente B en cambio, todas las voces constan de la letra escrita. Añado la misma distribución silábica de la fuente B al resto del coro siguiendo el criterio establecido.
- c. 3, flauta I, oboe I, trompa I, trompa III, trompeta I, sopranos, tenores y violines I: forman un unísono. En la fuente A hay disparidad de información, algunos instrumentos llevan ligadura y otros carecen de ella. En la fuente B tanto sopranos y tenores presentan la ligadura. Agrego la ligadura a los instrumentos que no la exhibían.

- c. 3, flauta II, oboe II, corno inglés, trompa II, trompa IV, trompeta II, contraltos, bajos, violines II y violas: el mantienen un unísono. En la fuente A hay discrepancias en cuanto a la articulación. Algunos, presentan de ligadura mientras que otros no. En la fuente B tanto contraltos y bajos aparecen con ligadura, la cual añado a las partes que no la tenían.
- cc. 9-10, bajos: en la fuente A, no está ligado. El fagot, que está doblando a los bajos, tiene ligadura. En la fuente B sí constan de ligadura los bajos. Inserto la ligadura a la partitura.
- cc. 12-13, *tutti*: en cada sección orquestal, hay un regulador *diminuendo* en la fuente A. En el coro, tanto tenores como bajos presentan cada uno el regulador. En la fuente B también reside esta indicación. Por ello incluyo la indicación del regulador *diminuendo* para toda la plantilla.
- c. 15, bajos: en la fuente A aparece la indicación “como recitado”. En la fuente B, no se observa ninguna indicación. Inserto esta indicación en la partitura, ya que añade información valiosa para la interpretación del pasaje.
- c. 18, flauta I: he quitado la indicación de *ottava alta* y lo he escrito en la tesitura correspondiente ya que de no hacerlo podría crear equívoco con la voz de la flauta segunda y de esta manera la escritura es más clara. El fragmento dura hasta el siguiente compás.
- c. 19, *tutti*: la orquesta entera conserva un unísono y encima de la sección orquestal de cuerdas, hay un regulador *diminuendo* en la fuente A. La fuente B también presenta esta indicación. Por ello incluyo la indicación del regulador *diminuendo* para toda la plantilla. También en este compás aparece la indicación “poco cediendo” en cada sección orquesta en la fuente A. Esta indicación también la aplico en la partitura.
- c. 21, flautas: incluyo la indicación *a 2*, ya que en la partitura orquestal está escrita en dos pentagramas, una para cada flauta, y en este pasaje, al ser unísono, en la partitura solo aparece una nota. Con la inclusión de la indicación, queda claro que deben intervenir las dos flautas en este compás.
- c. 22, *tutti*: en la fuente A, solo el coro posee la indicación de cambio de compás a 3/4. En la fuente B todos los pentagramas tienen esta indicación. Además, observo que el compás está escrito aplicando este cambio. El cambio de compás, por tanto, lo aplico a toda la partitura.

- c. 23, *tutti* orquestal: en este compás la orquesta entera mantiene un unísono y encima de la sección orquestal de cuerdas, hay un regulador *diminuendo* en la fuente A. La fuente B, carece de esta indicación. Por ello, incluyo la indicación del regulador *diminuendo* para toda la plantilla.
- c. 26, violas: en la fuente A no se observa ligadura. En cambio, los fagotes que forman un unísono con las violas, sí constan de ligadura. Añado la ligadura a las violas porque aporta información para la interpretación.
- cc. 29-32, coro: en la fuente A la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos y los bajos. En la fuente B, sucede exactamente lo mismo excepto en el compás 30, donde todas las voces constan de la letra escrita. Al ser el mismo patrón rítmico, añado la distribución silábica a todas las voces, siguiendo el criterio establecido.
- c. 30: en la fuente B, la línea de la voz superior de la mano derecha no existe en la fuente A ya que los únicos instrumentos que constan de música en este compás son las trompas y el primer trompa que por descarte debería ser el que tuviera estas notas, tiene escrito una cosa diferente a la información de la fuente B por lo que no se añade a la partitura orquestal y mantengo la información de la fuente A.
- c. 32, contrabajos: añado la indicación dinámica *piano* que tienen los fagotes, ya que ambos instrumentos asumen la misma nota pedal y los fagotes gozan de esta información. De esta manera se enriquece la edición.
- c. 34, flautas: incluyo la indicación primera (1º), ya que en la partitura orquestal manuscrita, está escrita en dos pentagramas, una para cada flauta, y en este pasaje, la flauta segunda carece de música. En la partitura de la edición crítica, solo aparece una nota. Con la inclusión de la indicación, queda claro que deben intervenir solo la primera flauta.
- cc. 34-36, violines II: En este fragmento todos los instrumentos que interpretan una blanca por compás constan de una ligadura excepto los violines segundos. Unifico la ligadura para que todos los instrumentos tengan la misma articulación.
- cc. 34-41, sopranos, contraltos y tenores: en ambas fuentes, la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos. Al tener todas

las voces el mismo patrón rítmico, sigo mi propio criterio y añado la misma letra para todas las voces.

- cc. 39-41, violines II y violas: todos los instrumentos que tienen blanca por compás llevan ligadura excepto los violines segundos y violas. Añado la ligadura a las voces citadas para que todos los instrumentos presenten la misma articulación.
- cc. 39-42, flauta: añado las ligaduras que aparecen en la fuente B y que, en la fuente A, en los cuatro compases previos que interviene con el mismo motivo rítmico, también presenta. Al ser las dos intervenciones seguidas y con los mismos patrones rítmicos, he unificado la articulación.
- cc 44-45, *tutti*: en la fuente A, encima del pentagrama de los violines primeros observo un regulador *crescendo* y otro *diminuendo*. Además, esos reguladores, están remarcados de color rojo. Encima del pentagrama de fagotes sucede exactamente lo mismo. Para finalizar los trompas también tienen los dos reguladores. En la fuente B también constan los reguladores remarcados de rojo. Por ello, añado tanto el regulador *crescendo* como *diminuendo* a toda la sección en la partitura.
- c. 44 y 46, *tutti*: en la fuente B, hay una indicación de *rallentando* en el c. 44 en la partitura mientras que la fuente A carece de esta indicación. En el c. 46 hay una indicación *a tempo*. Incluyo las dos indicaciones a la partitura porque enriquecen la edición.
- c. 52, coro: presenta *mezzoforte* en la fuente B. En la fuente A no se observa ninguna indicación. Añado la indicación dinámica *mezzoforte* a la partitura ya que enriquece la edición.
- cc. 52-59, coro: en la fuente A la letra que ha de ser cantada se halla solamente escrita para la voz de las sopranos. En la fuente B, sucede exactamente lo mismo, pero a partir de la entrada de los bajos (c. 56), la letra también consta para estos. Al ser el mismo patrón rítmico, añado la distribución silábica a todas las voces. Completo mi intervención sumando la información dinámica y los reguladores a todas las voces.
- c. 55, oboes, clarinetes y violines II: forman un unísono. En la fuente A, solamente el oboe muestra la ligadura. En la fuente B, la mano derecha del órgano, aparece con la ligadura la cual unifico la para todos los instrumentos.

- c. 59, *tutti*: en la fuente B, existe un calderón al final del compás. En la fuente A no se observa nada respecto a esta información. Inserto el calderón al final del compás para toda la plantilla.
- c. 60, *tutti*: indicación dinámica *piano* en la fuente B para el órgano. En la fuente A, solamente los clarinetes presentan el *piano*. Añado el *piano* a todos los instrumentos que muestran música escrita en este compás.
- c. 64, cuerdas y fagotes: *piano* en la fuente B para el órgano. En la fuente A, no se observa ninguna indicación dinámica. Adiciono el *piano* a la partitura para enriquecer la edición y aportar más información.
- c. 70, oboes: forman unísono con la flauta primera y los violines primeros. Estos dos, gozan de un regulador *crescendo*. En la fuente B, también está el regulador, además remarcado en color rojo. Incluyo el regulador *crescendo* a los oboes.
- c. 75, fagot I, violonchelos y contrabajos: los tres instrumentos mantienen unísono. En la fuente A el contrabajo no tiene ligadura y los otros dos sí. En la fuente B, la mano izquierda del órgano, consta de ligadura. Añado la ligadura a los contrabajos. En este compás también se observa una indicación dinámica *piano* en la fuente A para los tres instrumentos y, aunque no aparece en la fuente B, también la incluyo en la partitura.
- c. 76, coro: indicación dinámica *mezzoforte* para las sopranos en la fuente A. En la fuente B no observo ninguna indicación dinámica específica, hay un símbolo plus encima de las sopranos. Añado la indicación dinámica *mezzoforte* a todas las voces porque forman un unísono.
- cc. 76-79, coro: tanto en la fuente A, como en la fuente B la letra que ha de ser cantada no consta en todas las voces. Está borrada en algunos compases. Es en la voz de las sopranos donde mejor se puede leer la letra. Al mantener unísono en este fragmente he añadido la misma distribución silábica donde estaba borrado. También añado los reguladores de *crescendo* y *diminuendo*, que están en las dos fuentes encima del pentagrama de sopranos, al resto de las voces.
- cc. 81-83, coro: en ambas fuentes, la letra está solamente escrita para las sopranos. Siguiendo el criterio establecido, al ser el mismo patrón rítmico para todas las voces, añado la misma letra para el resto del coro.

- c. 83, coro: en la fuente A, observo un regulador *diminuendo* encima del pentagrama de las sopranos. La fuente B carece de regulador. Agrego el regulador a todas las voces porque aporta información extra a la edición.
- c. 86, coro: tanto en la fuente A como en la fuente B hay una indicación dinámica *piano* encima del pentagrama de las sopranos el cual añadido a todas las voces del coro.
- cc. 86-88, coro: en la fuente A la letra consta solamente escrita para las sopranos. En la fuente B, está escrita para todas las voces. Al ser el mismo patrón rítmico para todas las voces añadido la misma letra para todas las voces.
- c. 88, coro: en la fuente A, existe un regulador *diminuendo* encima del pentagrama de las sopranos. La fuente B adolece de regulador. Inserto el regulador a todas las voces porque enriquece la edición.
- c. 91, sopranos y contraltos: indicación dinámica *piano* en la fuente B en color rojo entre los dos pentagramas. La fuente A carece de ninguna indicación. Añado el *piano* a las sopranos y las contraltos.
- cc. 92-93 *tutti*: encima de cada sección orquestal, consta un regulador *crescendo* seguido de otro regulador *diminuendo* en la fuente A. Algunos instrumentos tienen esta indicación de manera individualizada. En la fuente B también observo esta indicación. En la fuente A incluso, encima de las secciones del viento madera, coro y de la cuerda, los reguladores son de un tamaño considerablemente mayor en color rojo. Por ello incluyo la indicación de los reguladores *crescendo* y *diminuendo* para toda la plantilla.
- c. 93, tenores y bajos: indicación dinámica *piano* en la fuente B en color rojo entre los dos pentagramas. La fuente A carece de ninguna indicación. Añado el *piano* a los tenores y los bajos.
- cc. 93-95 *tutti*: encima de cada sección orquestal, observo un regulador *crescendo* seguido de otro regulador *diminuendo* en la fuente A. Algunos instrumentos tienen esta indicación de manera individualizada. En la fuente B, también consta esta indicación. En la fuente A, incluso, encima de las secciones del viento metal y coro, los reguladores son de un tamaño considerablemente mayor en color rojo. Por ello, incluyo la indicación de los reguladores *crescendo* y *diminuendo* para toda la plantilla.

- c. 96, flautas: incluyo la indicación *a 2*, ya que en la partitura orquestal está escrita en dos pentagramas, una para cada flauta, y en este pasaje, al ser unísono, en la partitura solo aparece una nota. Con la adición de la indicación, queda claro que deben intervenir las dos flautas en este compás.
- c. 97, oboes, corno inglés, clarinetes, sopranos y contraltos: en esta sección los instrumentos mencionados, están doblando al coro. En la fuente A, encima del pentagrama de los oboes consta una indicación dinámica *piano*. El coro, también tiene *piano*. La fuente B carece de ninguna indicación. Añado el *piano* a todas las voces mencionadas.
- cc. 97-111, sopranos y contraltos: en la fuente A la letra que ha de ser cantada está solamente escrita para la voz de las sopranos. En la fuente B la letra también aparece en la voz de soprano. Al tener un patrón rítmico común, añadido la misma distribución silábica también a las contraltos.
- cc. 97-99 *tutti*: encima de cada sección orquestal, observo un regulador *crescendo* seguido de otro regulador *diminuendo* en la fuente A. Algunos instrumentos constan de esta indicación de manera individualizada. En la fuente B también se aprecia esta indicación. En la fuente A incluso, encima de las secciones del viento madera y coro, los reguladores son de un tamaño considerablemente mayor en color rojo. Por ello incluyo la indicación de los reguladores *crescendo* y *diminuendo* para toda la plantilla.
- c. 99 y 102, flautas: incluyo la indicación *a 2*, ya que en la partitura orquestal está escrita en dos pentagramas, una para cada flauta, y en este pasaje, al ser unísono, en la partitura solo aparece una nota. Con la inclusión de la indicación, queda claro que deben intervenir las dos flautas en este compás.
- cc. 105-106, *tutti*: en este fragmento, encima de cada sección orquestal, se aprecia un regulador *crescendo* en la fuente A, algunos remarcados en color rojo. Incluso está escrita la indicación en letras de color rojo. En la fuente B también consta esta indicación en color rojo dos veces. Por ello incluyo la indicación del regulador *crescendo* para toda la plantilla.
- cc. 106-111, *tutti*: introduce el motivo del *kyrie* (cc. 37-42), por lo tanto, unifico las ligaduras de la misma manera que en el *kyrie*.
- cc. 110-111, *tutti*: encima de cada sección orquestal, consta un regulador *diminuendo* en la fuente A, algunos remarcados en color rojo. Incluso está

escrita la indicación en letras. En la fuente B también aprecio esta indicación en color rojo dos veces. Por ello incluyo la indicación del regulador *diminuendo* para toda la plantilla.

- cc. 114-121, clarinetes y violas: En esta sección se emplea el signo de repetir el anterior compás para los dos instrumentos. Para la edición decidí escribir todas las notas eliminando este signo.
- c. 115, bajos: En la fuente B está escrita la indicación “recitativo”. La fuente A carece de indicación. Incluyo la indicación porque aporta información para la interpretación del pasaje.
- cc. 123-135, clarinetes y violas: en este fragmento los dos instrumentos, en cada compás, tienen el signo de repetir el compás anterior. Para la edición decidí escribir todas las notas eliminando este signo.
- c. 125, flautas: en la fuente A, las dos flautas tienen un pentagrama para cada una y en el pentagrama de la flauta segunda está escrito la indicación “unísono”. En la edición crítica utilicé un pentagrama para las flautas, por lo que he añadido la indicación *a 2*. De esta manera queda claro que tienen que intervenir las dos flautas en este pasaje.
- c. 125, flautas y violines I: en la fuente A ambos grupos tienen las indicaciones de poco más y *mezzoforte*. La fuente B carece de ninguna indicación. Añadí las dos informaciones a la partitura porque enriquecen la edición.
- c. 126, oboes y violines II: los oboes y violines segundos forman un unísono y en la fuente A los violines segundos tienen la indicación dinámica *mezzoforte*. En la fuente B no se observa ninguna indicación. Incluí el *mezzoforte* a los oboes porque enriquece la edición.
- c. 127, trompeta: la entrada de la voz correspondiente a la de la trompeta en la fuente B se produce en el c. 129. Opté por mantener la información de la fuente A, porque es la partitura orquestal y aporta información más exacta para cada instrumento.
- c. 137, fagotes, tuba, violonchelos y contrabajos: en la fuente A todos los instrumentos presentan *fortissimo*. En la fuente B, en la mano izquierda del órgano, no se advierte ninguna indicación dinámica. Mantengo la información de la fuente A en la partitura porque enriquece la edición.

- c. 137, flauta I: al igual que en el c. 18, he quitado la indicación de *ottava alta* y lo he escrito en la tesitura correspondiente ya que de no hacerlo podría crear equívoco con la voz de la flauta segunda y de esta manera la escritura es más clara. El fragmento dura hasta el c. 152.
- cc. 137-152, flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas III y IV, tuba, timbal, órgano y cuerdas: en este pasaje, Garbizu escribe los dos primeros compases para los instrumentos indicados. Después utiliza el signo de repetición de dos compases hasta el final del fragmento señalado. Para la edición decido escribir todas las notas eliminando este signo.
- c. 139, contraltos y bajos: en este fragmento las contraltos y los bajos forman un unísono. En la fuente A las dos voces tienen un *fortissimo*. En la fuente B solo las contraltos constan de la indicación dinámica *fortissimo*. Mantengo el *fortissimo* en las dos voces en la partitura.
- c. 141, sopranos y tenores: interpretan un unísono. En la fuente A las dos voces tienen un *fortissimo*. La fuente carece de la indicación dinámica *fortissimo*. Conservo el *fortissimo* en las dos voces en la partitura, ya que enriquece la edición.
- c. 153 flautas: incluyo la indicación *a 2*, ya que en la partitura orquestal está escrita en dos pentagramas, una para cada flauta, y en este pasaje, al ser unísono, en la partitura solo aparece una nota. Con la inclusión de la indicación, queda claro que deben intervenir las dos flautas en este compás.
- cc. 157-171, coro: en este fragmento, las intervenciones de cada voz del coro tienen el mismo patrón rítmico. Tanto en la fuente A como en la fuente B la articulación utilizada es diferente en muchas ocasiones. Unifico las ligaduras para todas las voces ya que los motivos utilizados son los mismos y la letra cantada es la misma.
- cc. 161-163, oboe I: está doblando a las contraltos, por lo que unifico las ligaduras y añado al oboe las ligaduras que he unificado para el coro en este fragmento.
- cc. 162-164, fagot I: el fagot primero está doblando a los bajos, por lo que unifico las ligaduras y añado al fagot las ligaduras que he unificado para el coro en este fragmento.

- cc. 164-170, violines I: los violines primeros están doblando a los tenores, por lo que unifico las ligaduras y añado a los violines primeros las ligaduras que he unificado para el coro en este fragmento.
- cc. 166-168, trompeta I: está doblando a las sopranos, por lo que unifico las ligaduras y añado a la trompeta las ligaduras que he unificado para el coro en este fragmento.
- cc. 171-172, sopranos y bajos: *diminuendo* para ambas voces en la fuente B. En la fuente A consta un regulador encima del pentagrama de las sopranos. Añado el regulador *diminuendo* a las dos voces.
- cc. 174-175, flauta I y violines I: forman un unísono. En la fuente A, los violines primeros tienen un regulador *diminuendo* en la partitura, mientras que la flauta carece de esta indicación. En la fuente B, se observa el regulador *diminuendo*. Por ello, agrego el regulador a la flauta primera.
- cc. 177-179, trompas y coro: están interpretando un unísono, cada trompa dobla la voz correspondiente del coro. En la fuente A, debajo del pentagrama de las trompas hay un regulador *diminuendo* de un tamaño notablemente mayor. Encima de la sección del coro, también consta un regulador *diminuendo*. En la fuente B, encima del pentagrama de sopranos, también está el regulador *diminuendo*. Por ello, adiciono el *diminuendo* a todas las voces.
- c. 182, violonchelo: en la fuente A la nota es un *fa sostenido* blanca sin nada más, es decir, falta una negra para rellenar el compás. En la fuente B son dos notas, *fa sostenido* blanca seguido de *sol* negra. He optado por la información de la fuente B, ya que es la información más completa.
- cc. 182-183, soprano: en la fuente B, se observan dos reguladores, el primero *crescendo* y el segundo *diminuendo*. La fuente A, carece de ninguno de estos dos reguladores. Decido añadir los dos reguladores, ya que aportan información adicional a la partitura.
- cc. 184-193, coro: en este pasaje, las sopranos empiezan cantando solas en el c. 180. En el c. 184, se unen los contraltos en unísono y en el c.188 hacen su entrada los hombres, también en unísono. En la fuente A, la letra, solo está escrita para las sopranos. En la fuente B la letra consta escrita para las mujeres. Al ser un pasaje en unísono, aplico la distribución silábica de las sopranos al resto de las voces.

- c. 191, violines I: en la fuente A, hay una indicación de *ottava alta*. He quitado esa indicación y lo he escrito en la tesitura correspondiente ya que en la escritura violinística es más habitual presentarlo en esta tesitura que con la indicación de *ottava alta*. El fragmento dura hasta el c. 193.
- cc. 191-193, *tutti*: en la fuente A hay varios reguladores *crescendo* con indicación dinámica *fortissimo* escrito en letras al final. En la fuente B, también se observan dos reguladores *crescendo* en color rojo y la anotación *fortissimo*, también en dos ocasiones. Incluí estas dos indicaciones a cada instrumento de la plantilla.
- cc. 202-203, *tutti*: en la fuente A se observan varios reguladores *crescendo* en cada sección orquestal. En la fuente B, también consta el regulador *crescendo* para el órgano. Añado el regulador a cada instrumento de la plantilla que tiene música en este pasaje.
- cc. 204-205, flautas, sopranos y violines I: forman un unísono. En la fuente A las ligaduras no son iguales para las tres voces. La ligadura de las sopranos no es igual que el de los dos instrumentos. En la fuente B, la ligadura es igual que la de las flautas y violines primeros. Por ello, unifico la ligadura a las tres voces.
- cc. 206-209, coro: en la fuente A el coro carece de ligadura. En la fuente B sí constan ligaduras en este pasaje. Decido incluirlas en la partitura porque aportan información a la articulación que hay que emplear en la interpretación.
- cc. 215-217, *tutti*: en la fuente A existen varios reguladores *crescendo* con indicación dinámica *forte* al final, incluso hay algunos *crescendi* escritos en letras. En la fuente B, también constan dos reguladores *crescendo* en color rojo y la anotación dinámica *forte* para el órgano, también está escrito *crescendo* en letras. Añado estas dos indicaciones a cada instrumento de la plantilla.
- c. 221, flauta I: de la misma manera que en el c. 18 y c. 137, he eliminado la indicación de *ottava alta* y lo he escrito en la tesitura correspondiente ya que de no hacerlo podría crear equívoco con la voz de la flauta segunda y de esta manera la escritura es más clara. El fragmento dura hasta el c. 222

- c. 222, *tutti*: en la fuente A observo varios reguladores *diminuendo* en toda la partitura. En la fuente B, también existe un regulador *diminuendo* en color rojo y de un tamaño notablemente mayor. Por ello, añado el regulador *diminuendo* a cada instrumento de la plantilla.
- cc. 224-225, contraltos: en la fuente A, en estos compases, constan un regulador *crescendo* seguido de otro regulador *diminuendo* A. La fuente B carece ningún regulador. Incluyo la indicación de los reguladores *crescendo* y *diminuendo* para enriquecer la partitura.
- c. 230, tenores: indicación *forte* en la fuente B. En la fuente A no hay ninguna indicación dinámica para los tenores. En cambio, observo un *mezzoforte* en la voz de violines primeros que están doblando la melodía de los tenores. Por ello añado la indicación dinámica *forte* a los tenores, ya que aporta información a la partitura.
- cc. 236-237, sopranos y contraltos: en la fuente A indicación de *forte* en el c. 237. Indicación de regulador *crescendo* en el c. 236 con indicación dinámica *forte* al final del c. 237 en la fuente B. Añado el regulador *crescendo* a la partitura porque aporta una mayor precisión a la manera de atacar el *forte*.
- c. 240, *tutti*: calderón en la última negra en la fuente B. La fuente A carece de información al respecto. Atendiendo a que en el siguiente compás hay un cambio de tempo abrupto, considero interesante esta parada y añado el calderón a la partitura.
- cc.242-250, coro: las intervenciones de cada voz del coro tienen el mismo patrón rítmico. Tanto en la fuente A como en la fuente B la letra que tienen que cantar el coro, está escrita solamente en la voz de las sopranos. Unifico la distribución silábica para todas las voces.
- cc. 242-250, viento metal, coro y cuerda: en este pasaje el viento metal, el coro y la cuerda forman un unísono. Las ligaduras no están puestas de la misma manera en ambas secciones. Unifico las ligaduras siguiendo el modelo de las sopranos de la fuente A.
- c. 250, *tutti*: consta de un calderón en la última negra en la fuente B. En la fuente A carece de esta información. Añado el calderón a la partitura.
- c. 251, flautas: incluyo la indicación *a 2*, ya que en la partitura orquestal está escrita en dos pentagramas, una para cada flauta, y en este pasaje, al ser

unísono, en la partitura solo aparece una nota. Con la inclusión de la indicación, queda claro que deben intervenir las dos flautas en este compás.

- c. 251, flautas, oboes y órgano: los instrumentos citados presentan la misma música. Las flautas y los oboes constan de una ligadura. El órgano carece de esa ligadura, aunque en la fuente B sí que aparece con ligadura. Unifico la ligadura para todas las voces.
- cc. 252-255, coro: en este fragmento, las intervenciones de cada voz del coro mantienen el mismo patrón rítmico. Tanto en la fuente A como en la fuente B la letra que tienen que cantar el coro, está escrita solamente en la voz de las sopranos en los dos primeros compases. En los siguientes dos en la fuente B, excepto los bajos todos muestran la letra escrita. Unifico la distribución silábica para todas las voces.
- cc. 252-255, viento metal, coro y cuerdas: forman un unísono. Las ligaduras presentan discrepancias en ambas secciones. Unifico las ligaduras siguiendo el modelo de las sopranos de la fuente A y B que contienen la misma información.
- c. 253, flauta I: de manera análoga a c. 18, c. 137 y c. 221 he quitado la indicación de *ottava alta* y lo he escrito en la tesitura correspondiente ya que de no hacerlo podría crear equívoco con la voz de la flauta segunda y de esta manera la escritura es más clara. El fragmento dura hasta el c. 254
- c. 255, flautas: incluyo la indicación *a 2*, ya que en la partitura orquestal está escrita en dos pentagramas, una para cada flauta, y en este pasaje, al ser unísono, en la partitura solo aparece una nota. Con la inclusión de la indicación, queda claro que deben intervenir las dos flautas en este compás.
- cc. 255-257, viento madera: en esta sección el viento madera, presenta el mismo patrón rítmico para todas las voces. En la fuente A las ligaduras solo constan para la flauta primera. En la fuente B también se hallan escritas las mismas ligaduras. Unifico las ligaduras para todas las voces del viento madera.
- c. 261, *tutti*: en este pasaje todos los instrumentos de la orquesta que tienen que intervenir tienen el mismo patrón rítmico. Casi todos ellos presentan un *forte* aunque hay algunos carecen del mismo. También casi todos reportan

ligadura. En la fuente B muestran tanto el *forte* como la ligadura. Unifico las ligaduras y añado el *forte* a todos los instrumentos que intervienen.

- cc. 262-277, fagotes, tuba y contrabajos: en este pasaje, están escritos los dos primeros compases para los instrumentos señalados. Después utiliza el signo de repetición de dos compases hasta el final del fragmento señalado. Para la edición decido escribir todas las notas eliminando este signo.
- cc. 263-276, timbales: en este pasaje, consta escrito el primer compás para los timbales. Después utiliza el signo de repetición de dos compases hasta el final del fragmento señalado. Para la edición decido escribir todas las notas, eliminando este signo.
- c. 264, flauta I: he eliminado la indicación de *ottava alta* como en los c. 18, c. 137, c. 221 y c. 253 y lo presento en la tesitura correspondiente ya que de no hacerlo podría crear equívoco con la voz de la flauta segunda y de esta manera la escritura es más clara. El fragmento dura hasta el c. 275.
- c. 264, violines I: de la misma manera que en el c. 191 he quitado la indicación de *ottava alta* y lo he escrito en la tesitura correspondiente ya que es una tesitura a la que los violinistas estamos acostumbrados a leer. El fragmento dura hasta el c. 279.
- cc. 264-275, flautas: en este pasaje, están escritos los tres primeros compases para las flautas. Después utiliza el signo de repetición de dos compases hasta el final del fragmento señalado. Para la edición decido escribir todas las notas, eliminando este signo.
- cc. 262-275, oboes, corno inglés, fagotes, trompas y trompetas: en este pasaje, están escritos los dos primeros compases para los instrumentos señalados. Después utiliza el signo de repetición de dos compases hasta el final del fragmento señalado. Para la edición decido escribir todas las notas, eliminando este signo.
- cc. 264-278, coro, cuerdas y trombón III: por un lado, sopranos, tenores y violines interpretan un unísono. Por otro lado, contraltos, bajos, violonchelos y trombón tercero también forman un unísono. Unifico todas las indicaciones del unísono en las voces correspondientes ya que la información de las diferentes voces en la fuente A como la información de la fuente B es dispar.

- cc. 282-297, coro: en este fragmento, las intervenciones de cada voz del coro presentan el mismo patrón rítmico. En la fuente A, excepto los tres primeros compases que los tenores también disfrutaban letra escrita, la letra que hay que cantar está escrita solamente en la voz de las sopranos. En la fuente B, hay fragmentos que constan de letra escrita para todas las voces y otros fragmentos donde solo las sopranos tienen letra escrita. Unifico la distribución silábica para todas las voces.
- cc. 285-287, órgano y cuerdas: en la fuente A observo varios reguladores *crescendo*, algunos en color rojo, escritos en la partitura. La fuente B presenta un regulador *crescendo* remarcado con color rojo. Incluyo el regulador a todos los instrumentos. Sucede la misma cuestión en los cc. 289-291.
- cc. 293-309, *tutti*: esta sección final del *credo*, es igual que el final del *Gloria*, cc. 228-244. Solamente cambian algunas notas en la sección de vientos, que no afectan al carácter general del pasaje. Es por esto que he unificado todas las articulaciones, dinámicas e indicaciones de tempo respecto a lo que consta en el *Gloria*, manteniendo siempre estas pequeñas diferencias que menciono.

2.3.4 Sanctus

Vuelve a exhibir el tema principal de la misa, presentado en el *Kyrie*. En la sección central introduce un pasaje de contrapunto imitativo, para terminar con un fragmento del *Gloria*.

- cc. 1-2, contrabajos: junto a violonchelos y fagot segundo forman un unísono. Tanto en la voz de los violonchelos como en la del fagot segundo consta una ligadura de la que carecen los contrabajos. Además, en los contrabajos observo la indicación *pizzicato*, que implicaría que la nota afectada sonara dos veces de manera percusiva. La fuente B señala esta nota con ligadura. Igualmente, en los cc. 5-6, donde se repite el mismo dibujo, ambas fuentes manifiestan la ligadura, incluso en color rojo en la fuente A. Incluyo la ligadura, como en los violonchelos, en el fagot segundo y en la fuente B.
- c. 2, oboes, corno inglés, violines II y viola: los instrumentos citados ejecutan el mismo patrón rítmico durante tres compases. Este compás 2 es el único donde no tienen unificada la articulación, porque el corno inglés carece de la

ligadura que sí consta en la voz del resto del grupo. Por ello, unifico la ligadura.

- c. 4, coro: en la fuente A, solamente las sopranos y los bajos presentan la letra que ha de ser cantada. En la fuente B todas las voces muestran el mismo reparto silábico, por lo que incluyo la letra a las contraltos y a los tenores. Sucede lo mismo en los cc. 8 y 10.
- c. 4, coro y viento metal: en la fuente A estas dos secciones incluyen la articulación *marcato*. La fuente B carece de esta información. Inserto la indicación de *marcato* a las dos secciones señaladas, porque aporta información extra para la interpretación.
- c. 4, oboes y clarinetes: en la fuente A, el viento madera, que dobla al coro, no tiene la misma articulación. Las flautas y el corno inglés presentan ligadura, mientras que los oboes y los clarinetes carecen de ella. El viento metal, que también dobla al coro, exhibe la misma articulación *marcato* que las voces. Por ello, considero que el autor quería diferenciar estas secciones e incluyo la ligadura para toda la sección del viento madera.
- c. 4, violines I: en la fuente A, observo una indicación de *ottava alta*. He suprimido esa indicación y he transcrito las alturas en su tesitura correspondiente, ya que en ese registro es lo más habitual en la escritura violinística.
- c. 6, viola: añadido la ligadura como en el c. 2, ya que es el mismo material. Además, como sucede en el c. 2, los oboes, el corno inglés y los violines segundos presentan ligadura.
- c. 8, violines I: en la fuente A, observo una indicación de *ottava alta*. He suprimido esa indicación y lo he escrito en la tesitura correspondiente ya que es más habitual escribirlo en esta tesitura que con la indicación de 8ª.
- c. 8, viento madera: he unificado la articulación añadiendo una ligadura a los instrumentos que les faltaba, ya que el material motívico es el mismo y en dicho compás también he agrupado la articulación de las voces.
- c. 10, viento madera y cuerdas: la información que contiene la fuente A es dispar. Algunos instrumentos presentan de ligadura mientras que otros carecen de ella. Por sentido musical, unifico la ligadura para todos.

- c. 11, violonchelos y fagotes: *piano* en la voz de violonchelo en la fuente A y ninguna indicación en la voz de fagot; en la fuente B, *mezzoforte*. Decido incluir la indicación de *piano* para las voces de los violonchelos y los fagotes.
- cc. 11-29, *tutti*: este fragmento es una repetición del comienzo del *Kyrie* (cc. 1-20). Por esta razón, le aplico la articulación que presenta ahí el *Kyrie*.
- c. 15, bajos: presentan *mezzoforte* en la fuente A y *piano* en la fuente B. Decido mantener la información de la fuente A.
- c. 16, contraltos: Indicación de *mezzoforte* en la fuente A y *piano* en la fuente B. Decido mantener la información de la fuente A.
- c. 17, bajos: La primera nota del compás es un *do* en la fuente A, mientras que en la fuente B es un *sol*. Decido mantener la fuente A, ya que en el *Kyrie* esta misma nota es también un *do*.
- c. 21, bajos: la fuente A presenta un *sol* blanca como primera nota del compás, mientras que en la fuente B consta *sol* redonda. Decido mantener la información de la fuente A, ya que en el *Kyrie* esa misma nota es una blanca.
- c. 24, tenores: La primera nota que muestra el compás en la fuente A es un *sol*. Observo que en la fuente B esta misma nota es un *re*. Decido mantener la información de la fuente A, ya que en el *Kyrie* la nota en cuestión es un *sol*.
- c. 30, flautas, violines I y violines II: La fuente B, encima de la mano derecha del órgano, presenta un regulador *crescendo*. En la partitura orquestal, la voz correspondiente la interpretan las flautas y los violines, pero carecen de este regulador, que incluyo en la partitura ya que aporta más información.
- cc. 41-45, tenores: La fuente A presenta una ligadura que no abarca todo el fragmento señalado, mientras que en la fuente B consta la ligadura completa. He optado por la opción de la fuente B, ya que aporta información más precisa.
- cc. 41-45, bajo: he añadido a la partitura las ligaduras de la fuente B y que la fuente A no tiene. Las ligaduras también se añaden a la trompa primera y a los violonchelos, ya que forman un unísono.
- cc. 41-45, clarinetes y violines II: comienzan su entrada al unísono con los tenores hasta la mitad del c. 43, donde abandonan esta voz para unirse a la

entrada de los contraltos, también al unísono. Por ello, he unificado las ligaduras de estos dos grupos respetando la articulación de las dos voces a las que doblan.

- c. 42, tenores y bajos: En ambas fuentes, encima del pentagrama de los tenores consta un regulador *crescendo*, que incluyo para las dos voces.
- cc. 44-45, contraltos, tenores y bajos. En la fuente B consta un regulador *diminuendo* encima del pentagrama de los contraltos. La fuente A carece de este regulador, pero porque hay una mancha de tinta tras la cual se puede intuir la mitad de un *diminuendo*. Inserto el regulador para todas las voces.
- cc. 47-48, tenores: La fuente B presenta una ligadura de la cual la fuente A carece. He añadido las ligaduras de la fuente B, ya que aportan información adicional respecto a la articulación que se debe emplear.
- c. 48, contraltos: en la fuente B consta la indicación dinámica *forte*. La fuente A, en cambio, no refleja ninguna información de esta índole. Adiciono el *forte* a la partitura, ya que enriquece la edición.
- cc. 50-54, bajos: He añadido las ligaduras que la fuente B presenta. Las ligaduras también se añaden a las voces de los violonchelos y de los contrabajos, a partir de su entrada en el c. 52, ya que van a la octava.
- cc. 55-59, sopranos: en la fuente A constan dos ligaduras, la primera *crescendo*, en los cc. 55-56, y la segunda *diminuendo*, en los cc. 58-59. La fuente B carece de estos reguladores, pero, a cambio, contiene una ligadura en todo el fragmento de la cual la partitura orquestal carece. Incluyo las dos precisiones en la partitura, ya que considero que aportan información relevante para el intérprete. Para finalizar mi intervención en esta sección, añado tanto la ligadura como los reguladores a la voz de la flauta primera, ya que están al unísono con las sopranos.
- c. 58, bajos: en la fuente A consta la indicación *forte*, de la que carece la fuente B. Además, la trompa segunda y los contrabajos, que doblan a los bajos en este fragmento, también la presentan. Incluyo el *forte* en todos los instrumentos citados.
- cc. 58-64, bajos, trompa II y contrabajos: En ambas fuentes, los bajos presentan la misma articulación. Tanto trompa segunda como contrabajos comienzan el pasaje con la misma articulación, pero a partir del c. 60 carecen

de ligadura. He añadido las ligaduras que tienen los bajos a la trompa segunda y a los contrabajos.

- cc. 64-66, violas: En este fragmento están doblando la voz de los tenores y éstos, en ambas fuentes, presentan una ligadura de la que las violas carecen. La trompeta primera, que también está al unísono, usa la misma ligadura que los tenores. Adiciono la ligadura a las violas.
- c. 65, sopranos: en la fuente B, consta una indicación dinámica *forte*. La fuente A adolece de esta información. Los oboes que tienen unísono con las sopranos, presentan este *forte* que a la partitura.
- cc. 67-70, sopranos: en la fuente B presenta una ligadura de la que la fuente A carece. La añado la ligadura a las sopranos porque enriquece la edición.
- cc. 68-69, contraltos: en la fuente B consta una ligadura que la fuente A no tiene, aunque sí contiene el resto de las ligaduras, anteriores y posteriores, que presenta la fuente B durante el fragmento en que intervienen los contraltos. He incluido esta ligadura en la partitura.
- cc. 68-69, tenores: en la fuente B consta una ligadura en estos dos compases. La fuente A no tiene esta ligadura, pero contiene las demás que presenta la fuente B durante el fragmento, donde intervienen los tenores. Además, los violines segundos que están formando unísono con los tenores, exhiben esta misma ligadura. La he incluido en la partitura.
- cc. 71-72, *tutti*: En la fuente A, encima de las secciones del coro y de la cuerda, constan reguladores *diminuendo*, como la trompeta primera. La fuente B también presenta el regulador *diminuendo* encima del pentagrama de las sopranos. Unifico el regulador *diminuendo* a todas las voces que participan en este fragmento.
- c. 80, *tutti*: En la fuente B observo varias indicaciones de *tempo*, *casi allegro* y *a tempo*. En la fuente A, solamente aparece *a tempo*. Incluyo *casi allegro* en la partitura, ya que aporta información más precisa.
- cc. 80-93, coro: Aplico el criterio de escribir la misma letra para el coro cuando éste se mueve homofónicamente.
- cc. 80-93, viento y coro: En este fragmento el viento está doblando al coro. En ambas fuentes observo que el coro consta de ligaduras que en la fuente A solo presenta la flauta primera. Unifico las ligaduras para todas las voces.

- cc. 83-85 y 87-89, órgano y cuerdas: el material empleado es el mismo que en los cc. 285-287 y cc. 289-291 del *credo*. Ambas fuentes incluyen reguladores *crescendo*, varios de ellos remarcados en color rojo, pero no de manera individual para cada parte, por lo que añadido a todas las voces citadas.

2.3.5 Benedictus

En el *Benedictus*, todo el material empleado, ya ha sido presentado en los movimientos anteriores, estos, provienen del *Gloria* y el *Credo* y la articulación empleada es la misma que en esos números.

- La primera página del *Benedictus* presenta una indicación escrita, “cuarteto”, encima de la sección del viento madera. Observo que la primera intervención de esta sección la realiza el cuarteto de viento madera, conformado por la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot, por lo que añadido la indicación “primera” a cada entrada de los instrumentos para aclarar que debe interpretarla únicamente el solista.
- c. 2, contraltos: indicación *piano* en la fuente B de la que carece la fuente A. La flauta primera y el clarinete primero, que doblan a las contraltos, sí la presentan. Inserto el *piano* a la voz de las contraltos.
- cc. 2-3, bajos y violas: la fuente B presenta una ligadura de la cual carece la fuente A. El resto de compases colindantes están con la misma articulación en ambas versiones. Añado esta ligadura a la partitura.
- cc. 7-10, tenores y violines I: el material motivico que presentan las dos voces en este fragmento es el mismo que emplean los bajos en el comienzo del movimiento. Por ello, he unificado las ligaduras como anteriormente aparecen en los bajos y he repetido la misma intervención para sopranos, flautas y violonchelos en los cc. 8-11.
- c. 8, flautas: he aplicado el criterio de eliminar el signo de *ottava alta* y escribirlo en la tesitura correspondiente.
- cc. 11-13, tenores, trompa I y II y trompeta I: están doblando a los tenores, por lo que he unificado las ligaduras aplicando a los instrumentos las anotadas para las voces.

- cc. 12-13, violas: la fuente B presenta una ligadura en la mano izquierda del órgano que en la fuente A se corresponde con la voz de las violas y estas carecen de dicha indicación. Añado la ligadura a las violas.
- c. 13, oboes: mantienen un unísono junto a flautas y sopranos. Estas dos voces presentan una ligadura y un regulador *crescendo* en ambas fuentes que en la voz de los oboes no consta. Añado ambas anotaciones a los oboes.
- c. 14, tenores: consta una indicación dinámica *forte* en la fuente B, de la que carece la fuente A, por lo que incluyo el *forte* a la partitura en pos de aportar información más precisa.
- c. 15-16, oboes: están al unísono junto a flautas y las sopranos. Ambas voces presentan un regulador *diminuendo* en ambas fuentes del que los oboes carecen. Adiciono el regulador a los oboes.
- cc. 16-19, bajos, violonchelos y contrabajos: el material motivico que presentan, es el mismo que al comienzo del movimiento emplean los bajos y se repite en esta ocasión. Por ello, he unificado las ligaduras como anteriormente aparecen en los bajos.
- c. 17, contraltos: En la fuente B hay una indicación dinámica *forte*, inexistente en la fuente A donde sí llevan *forte* los oboes y los violines primeros, que están formando un unísono con las contraltos. Añado el *forte* a las sopranos.
- cc. 17-20, contraltos, oboes y violines I: he unificado las ligaduras de este pasaje, ya que el material empleado es el mismo que el usado al comienzo del movimiento y en los cc. 16-19 por los bajos.
- cc. 20-23, flautas, corno inglés, sopranos, tenores y violines I: el material que presentan es el mismo que usan al comienzo del movimiento y también los bajos (cc. 16-19) y las contraltos (cc. 17-20). He unificado las ligaduras de este pasaje.
- c. 21, contraltos y bajos: En la fuente B presentan una indicación dinámica *forte* de la que carece la fuente A. La añado a ambas voces porque enriquece la edición.
- cc. 21-24, clarinetes, fagotes, trompas I y II, tuba, contraltos, bajos, violonchelos y contrabajos: he unificado las ligaduras porque el material motivico es el mismo que vienen presentando los bajos (cc. 16-19), las

contraltos (cc. 17-20) y las sopranos y los tenores (cc. 20-23) y el que consta al comienzo del movimiento.

- cc. 28-39, *tutti*: este pasaje es una repetición de los cc. 80-91 del *sanctus*. He unificado las pequeñas diferencias de articulación que había entre los dos movimientos.
- cc. 28-52, coro: aplico el criterio de escribir la misma letra para todas las voces cuando estas se mueven homofónicamente.
- cc. 40-51, *tutti*: este pasaje es la repetición del material usado en los cc. 231-244 del *Gloria* y los cc. 296-309 del *Credo*. He unificado las pequeñas diferencias de articulación que había entre los movimientos.

2.3.6 Agnus

Para finalizar, en el *Agnus*, vuelve a presentar materiales primeramente del *Gloria* y para cerrar la misa, introduce el tema principal expuesto en el *Kyrie*.

- c. 1, oboes y violines I: en la fuente A, los violines primeros constan de ligadura y los oboes carecen de ella. La fuente B presenta la ligadura de los primeros violines. Unifico la ligadura para las dos voces, ya que están interpretando un unísono.
- cc. 3-4, flauta I, violines I: las ligaduras que presentan ambos instrumentos en la fuente A no coinciden, a pesar de que siguen un unísono. En la fuente B las ligaduras aparecen como las de la flauta primera en la fuente A. He unificado las ligaduras como aparecen en la fuente B para las dos voces.
- cc. 4-5, clarinetes, trompas I y II y violines II: en la fuente A, presentan las mismas ligaduras. La fuente B en cambio, no tiene ligadura para esta voz. Mantengo la información de la fuente A, más precisa para el intérprete y enriquece la edición.
- cc. 5-6, sopranos y tenores: la fuente B presente una ligadura adicional de la cual la fuente A carece. Inserto esta ligadura también, porque enriquece la edición.
- c. 9, violines II, violas, violonchelos y contrabajos: en la fuente A la nota que interpretan en este compás es una blanca, mientras que en la fuente B figura una redonda. Decido respetar la información de la fuente A, ya que en este

compás comienzan su frase los contraltos en la segunda parte del compás, y, por tanto, tendrían más espacio para su entrada.

- c. 10, fagotes: en la fuente A todo el viento madera se mueve monofónicamente y presenta *piano* en la partitura excepto los fagotes. En la fuente B consta *piano*, el cual adiciono a los fagotes.
- cc. 12-13, cuerda: en la fuente A, encima del pentagrama de los violines primeros, hay dos reguladores, el primero *crescendo* y el segundo *diminuendo*. Estos reguladores, están remarcados con color rojo. En la fuente B, el órgano también presenta los reguladores. Los añado a toda la cuerda.
- c. 14, contraltos, tenores y bajos: consta *piano* en la fuente B. La fuente A carece de esta indicación en la sección del coro. En el viento madera que dobla al coro, sí aparece el *piano*. Inserto el *piano* en la partitura.
- cc. 16-17, coro: en la fuente A, constan dos reguladores *diminuendo*, uno encima de la sección y otro debajo. La fuente B también presenta este regulador en la voz de las sopranos y la voz de los tenores. Incluyo el regulador *diminuendo* para todas las voces.
- c. 20, sopranos, tenores y trompas: forman un unísono. En la fuente B consta un regulador *diminuendo* encima de la voz de las sopranos. La fuente A, encima de la sección de trompas exhibe un regulador *diminuendo*. Unifico la indicación de regulador *diminuendo* para todas las partes.
- c. 22, viento madera y cuerda: hay un *tutti* donde los instrumentos de esta sección se combinan. En la fuente A, encima de la sección de cuerda presenta un regulador *diminuendo* de un tamaño notoriamente mayor al habitual. La fuente B consta este mismo regulador en el órgano que incluyo a todos los instrumentos que participan en este compás.
- c. 24, flautas, oboes y clarinetes: consta *forte* en la fuente B para el órgano. La fuente A carece de esta información. Añado el *forte* a la partitura.
- cc. 24-25, flautas, oboes y clarinetes: en la fuente A, encima del pentagrama de la flauta primera, hay dos reguladores, el primero *crescendo* y el segundo *diminuendo*. Estos reguladores, están remarcados con color rojo, encima de los clarinetes también están estos dos reguladores. En la fuente B, el órgano también presenta los reguladores remarcados en color rojo. Añado los dos reguladores a la partitura.

- cc. 25-26, trompa I y II y tenores: forman un unísono y es el único momento del mismo, donde no presentan la misma articulación. En la fuente A las trompas presentan la ligadura y los tenores carecen de ella. En la fuente B, los tenores exhiben la ligadura. Unifico la articulación e incluyo la ligadura a ambas voces.
- c. 26, cuerda: consta un la dinámica *mezzforte* en la fuente B para el órgano mientras que la fuente A carece de esta información. Añado la indicación dinámica *mezzoforte* a toda la cuerda.
- cc. 26-27, cuerda: en la fuente A, encima del pentagrama de los violines primeros, presenta dos reguladores, el primero *crescendo* y el segundo *diminuendo*, remarcados con color rojo. En la fuente B, el órgano también tiene los reguladores y de igual forma están remarcados en color rojo. Añado los dos reguladores a toda la cuerda.
- c. 28, cuerda: hay una indicación de regulador *crescendo* en la fuente B que en la fuente A no consta. Incluyo este regulador a toda la cuerda excepto contrabajos.
- cc. 27-30, tenores y trompetas: los tenores exhiben ligadura en la fuente B. La fuente A carece de esta información. Decido mantener la información de la fuente B, ya que en el fragmento que vienen interpretando los tenores, la articulación sigue más esta línea. También he ligado la voz de la trompeta por ser unísono con los tenores.
- c. 30, cuerda: hay una indicación de regulador *diminuendo* en la fuente B que en la fuente A no consta. Incluyo este regulador a toda la cuerda.
- cc. 33-34, cuerda: la fuente B presenta un regulador *crescendo*, el cual la fuente A carece. Incluyo este regulador a toda la cuerda porque prepara muy bien la entrada en *forte* del coro y viento en la segunda mitad del c. 34.
- cc. 34-36, coro: aplico el criterio de escribir la misma letra para todas las voces cuando estas se mueven monofónicamente.
- c. 38, cuerda: La información del regulador *diminuendo* es para todas las voces ya que existen dos reguladores en la partitura, una encima y otra debajo de la sección.

- c. 39, contraltos y bajos: consta *forte* en la fuente B. La fuente A, adolece de esta información. Adiciono el *forte* a la edición, ya que aporta información valiosa.
- Compás 39-44, *tutti*: he unificado las ligaduras de todas las voces en este pasaje, ya que el material que emplean es el mismo. En la fuente B, la articulación presentada es siempre la misma, ligando toda la intervención. En la fuente A, presenta ocasiones en las cuales el comienzo anacrúsico, no carece de ligadura.
- c. 45, sopranos y tenores: en la fuente A la indicación dinámica *piano* está escrita encima del pentagrama de las sopranos. He unificado el *piano* para los dos. También he añadido la indicación a los primeros violines y violas, que forman unísono y presentan el *piano* encima de la sección.
- c. 51, *tutti*: la fuente A, presenta un regulador *diminuendo* en varias ocasiones de manera notorio en toda la partitura. Incluso en la sección del coro, son de color rojo. En la fuente B, encima del pentagrama de sopranos, también consta este regulador. Añado la indicación de regulador *diminuendo* para todas las voces.
- cc. 53-63, *tutti*: presenta el material motívico del *Kyrie* para finalizar la misa. Unifico toda la información respecto a la primera aparición de este material.

2.4 Partitura

La misa se compone de seis partes, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus*. En el *Kyrie* presenta el tema principal de la misa la cual también inserta en otros movimientos de la obra musical, y, es más, también la finaliza con este motivo. La plantilla requerida para interpretar esta obra musical, es la típica de la orquesta sinfónica, más el añadido de un coro mixto. El desglosado de estas dos agrupaciones es el siguiente: la orquesta está formada por dos flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes y dos fagotes, quienes forman la sección del viento madera, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones tenores y una tuba que integran la sección de viento metal, los timbales son el único instrumento de percusión de la plantilla y la cuerda, que incluye a los violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos. La orquesta, también incluye el órgano. El coro mixto es a cuatro voces que son las sopranos, las contraltos, los

tenores y los bajos. La extensión final de la *Misa Papa Juan XXIII* (1962-1963) es de 62 páginas desglosado de la siguiente manera: el *Kyrie* 63 cc. (5 páginas), el *Gloria* 244 cc. (18 páginas), el *Credo* 309 cc. (21 páginas), el *Sanctus* 93 cc. (7 páginas), el *Benedictus* 51 cc. (5 páginas) y el *Agnus* 63 cc. (6 páginas). Queda claro pues, que los movimientos más desarrollados son el segundo y tercero. La duración aproximada de treinta y tres minutos

Misa Papa Juan XXIII

Kyrie

Tomás Garbizu

Andante

Flute

Oboe

English Horn

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Horn in F

Trumpet in C

Trombone

Trombone

Tuba

Timpani

Andante

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organ

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

pp

p

mf

p

cresc.

poco más

Ky - ri - e - le - i - son e - le - i - son

Ky - ri - e - le - i - son Ky - ri - e - le - i - son

p

p

p

Misa Papa Juan XXIII

Fl. *rit.*

Ob. *a2*
mf *f*

E. Hn. *p* *f*

Bs. Cl. *f*

Bsn. *a2*

Hn. *mf*

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tuba

Timp.

S. *rit.*
mf Ky - ri - e - le - i - son e - le - i - son Chris - te e - lei - son Chris - te

A. *p*
e - le - i - son Chris - te e - lei - son Chris - te

T. *p*
e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - lei - son

B. *p*
e - le - i - son lei - son

Org.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

Fl.

Ob.

E. Hn.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn. 1^o

Hn. 2^o

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S.

A.

T.

B.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

le - i - son - e - le - i - son

le - i - son e - le - i - son

le - i - son

e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e

p

p

p

p

p

54 *rit.*

Fl.

Ob. *a2 mf*

E. Hn.

Bs. Cl. *a2 mf*

Bsn.

Hn.

Hn.

C Tpt. *1° mp*

Tbn.

Tbn.

Tuba

Timp.

S. *rit.*
Ky - ri e - le - i - son e - le - i - son

A.
e - le - i - son e - lei - son e - lei - son e - le - i - son

T.
Ky - ri e - le - i - son Ky - ri e - le - i - son

B.
e - le - i - son e - lei - son e - le - i - son

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Misa Papa Juan XXIII

Gloria

Tomás Garbizu

Casi allegro

Flute *f* *a2* *2º* *a2*

Oboe *f*

English Horn *f*

Clarinet in Bb *f* *a2*

Bassoon *f*

Horn in F *f*

Horn in F *f*

Trumpet in C *f* *a2*

Trombone

Trombone

Tuba

Timpani *Casi allegro*

Soprano *f* Et in terra pax hominibus bonae voluntatis

Alto

Tenor *f* Et in terra pax hominibus bonae voluntatis

Bass

Organ *f*

Violin I *f*

Violin II *f*

Viola *f*

Cello *f*

Contrabass *pizz.* *arco*

Misa Papa Juan XXIII

Más despacio

Fl. *cresc.* *ff*

Ob. *cresc.* *ff*

E. Hn. *ff*

Bs. Cl. *cresc.* *ff* *a2*

Bsn. *cresc.* *ff* *a2*

Hn. *ff* *1º* *p*

Hn. *ff*

C. Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tbn. *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

Más despacio

S. *ff* Et in te - rra pax ho - mi ni - bus bo - nae vo - lun ta tis

A. *ff* Et in te - rra pax ho - mi ni - bus bo - nae vo - lun ta tis *mf* Lau - da - mus

T. *ff* Et in te - rra pax ho - mi ni - bus bo - nae vo - lun ta tis Lau -

B. *ff* Et in te - rra pax ho - mi ni - bus bo - nae vo - lun ta tis *mf* Lau - da - mus Te - Be - ne - di - ci - mus

Org. *ff*

Vln. I *cresc.* *ff*

Vln. II *cresc.* *ff*

Vla. *cresc.* *ff*

Vc. *cresc.* *ff* *p*

Cb. *ff*

Fl. *a2* *f* *rit.* *a tempo* *p*

Ob. *f* *p*

E. Hn. *f*

Bs. Cl. *f* *Solo* *p*

Bsn. *f*

Hn. *a2* *f* *p*

Hn. *f*

C. Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tbn. *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

S. *rit.* *a tempo* *f* *p* *Como recitado*
Lau - di - mus Te Be - ne - d - ci - mus - Te A - do - ra - mus Te f Glo - ri - fi - ca - mus Te p gra - ti - as a - gi - mus Ti - bi prop - ter

A. *f* *p*
Te Be - ne - d - ci - mus Te A - do - ra - mus Te f Glo - ri - fi - ca - mus Te

T. *f* *p*
- do - mus Te Be - ne - d - ci - mus Te A - do - ra - mus Te f Glo - ri - fi - ca - mus Te

B. *f* *p*
Te A - do - ra - mus Te A - do - ra - mus Te f Glo - ri - fi - ca - mus Te

Org.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Fl.

Ob.

E. Hn.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn. 3^o

Hn. 4^o

C. Tpt.

Tbn. 3^o

Tbn. 4^o

Tuba

Timp.

S.

A.

T.

B.

Org.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

mag-nan-gi-ri-am Tu-am f Do-mi-ne De-us Rex-ce-les-tis De-us Pa-ter Om-ni

Misa Papa Juan XXIII

Instrumentation: Fl., Ob., E. Hn., Bb. Cl., Bsn., Hn. (1°/2°), C. Tpt., Tbn. (1°/2°), Tuba, Timp., S., A., T., B., Org., Vln. I/II, Vla., Vcl., Cb.

Tempo/Character: Pesante, Poco molto, a tempo

Dynamic Markings: *ff*, *p*, *sf*, *pizz.*, *arco*

Vocal Lyrics:
Soprano: po - tens le - su Chris - te le - su Chris - te Do -
Alto: po - tens Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te le - su Chris - te le - su Chris - te Do - mi - ne De -
Tenor: po - tens le - su Chris - te Do -
Bass: po - tens le - su Chris - te Do - mi - ne De -

Misa Papa Juan XXIII

rit *Adagio*

Fl. *p*

Ob. *p*

E. Hn.

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. *p*

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tuba

Timp.

S. *rit* *Adagio*
mi - ne De - us Ag - nus De i Fi - li - us Pa - tris mi - se -

A.
us Ag - nus De fi - li - us Pa - tris *p* Qui sol - lis pe - cca - tu mun - d

T.
mi - ne De - us Ag - nus De i Fi - li - us Pa - tris

B.
us Ag - nus De fi - li - us Pa - tris

Org.

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.* *p* *arco*

Cb. *p*

Misa Papa Juan XXIII

96

Fl.

Ob.

E. Hn.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

C. Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tuba

Timp.

S.

A.

T.

B.

Org.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

nos - tram *f* qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris *p* mi - se - re re

nos - tram *f* qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris *p* mi - se - re re

nos - tram *f* qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris *p* mi - se -

nos - tram *f* qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris

Misa Papa Juan XXIII

Fl. *cresc.* *ff* *a2*

Ob. *cresc.* *ff*

E. Hn.

B. Cl. *cresc.*

Bsn. *f* *a2*

Hn. *f*

Hn. *f*

C. Tpt. *f* *a2*

Tbn. *f*

Tbn.

Tuba *f*

Timp. *f*

S. *f* san - ctus tu so - lus do - mi - nus *f* Tu so - lus Al - ti - si - mus Tu so - lus Al - ti - si - mus al -

A. *f* san ctus tu so - lus do - mi - nus *f* Tu so - lus Al - ti - si - mus Tu so - lus Al - ti - si - mus al -

T. *f* san - ctus tu so - lus do - mi - nus *f* Tu so - lus Tu so - lus Al - ti - si -

B. tu so - lus san - ctus tu so - lus do - mi - nus Tu so - lus Tu so - lus

Org. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Misa Papa Juan XXIII

134

Fl.

Ob.

E. Hn.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tuba

Timp.

134

Allegro

S. *f* Cum San-cto spi-ri-tu in Glo-ria De-i Pa-tris in Glo-ri-

A. *f* Cum San-cto

T. mus Al-ti-si-mus Ie-su Chri-ste

B. Al-ti-si-mus Ie-su Chri-ste

134

Org.

134

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

191

Fl. *f* *a2*

Ob. *f*

E. Hn. *f*

Bs. Cl. *f* *a2*

Bsn. *f*

Hn. *f*

Hn. *f*

C Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tbn. *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

S. *f* Cum San-cto spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris De-i Pa-tris *f* in glo-ri-a De-i-

A. *f* De-i Pa-tris De-i Pa-tris *f* in glo-ri-a De-i-

T. *f* a De-i Pa-tris Cum San-cto spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris *f* in glo-ri-a De-i-

B. *f* tris in glo-ri-a De-i Pa-tris *f* in glo-ri-a De-i-

Org. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Fl. ²⁹⁹

Ob. ^{a2}

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. ²⁹⁹

Hn. ²⁹⁹

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tuba ^f

Timp. ²⁹⁹

S. ²⁹⁹
Pa - tris in go - ri - a De - i Pa - tris in

A. ²⁹⁹
Pa - tris in go - ri - a De - i Pa - tris in

T. ²⁹⁹
Pa - tris in go - ri - a De - i Pa - tris

B. ²⁹⁹
Pa - tris in go - ri - a De - i Pa - tris

Org. ²⁹⁹

Vln. I ²⁹⁹

Vln. II

Vla.

Vc. ^f

Cb.

Misa Papa Juan XXIII

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tuba

Timp.

S

A

T

B

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

226

227

228

229

mp

f

rit

a tempo

Pa tris A men A - men A - men A - men

Pa tris A men A - men A - men A - men

Pa tris A men A - men A - men A - men

Pa tris A men A - men A - men A - men

Fl. *240 Pesante*

Ob. *ff*

E. Hn. *ff*

B♭ Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Hn. *ff*

C Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tbn. *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

S. *ff* A - men A - men

A. *ff* A - men A - men

T. *ff* A - men A - men

B. *ff* men A - men A - men

Org. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Misa Papa Juan XXIII

Credo

Tomás Garbizu

Andante 8^{me} Moderato rit.

Flute

Oboe

English Horn

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F 1

Horn in F 2

Trumpet in C

Trombone 1

Trombone 2

Tuba

Timpani

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organ

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

ff Cre - do in u - num De - um

mf Pa - trem om - ni - po - ten - ten fac - to - ren cae - li et te - rrae

Misa Papa Juan XXIII

atempo

Fl.

Ob.

E. Hn.

B. Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C. Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

atempo *poco cediendo*

S. *p* Et-in u-num Do-mi-num Je-sum Chri-stum Je-sum Chri-stum

A.

T.

como recitado

B. *p* vi-si-bi-li-um om-ni-um et-in-vi-si-bi-li-um

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Misa Papa Juan XXIII

Fl. *p* 1° *p* a2 *rit.*

Ob. *p* 1° *p* a2

E. Hn.

B. Cl. *p* 1° *p* a2

Bsn. *p*

Hn. 1

Hn. 2

C. Tpt. *p*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S. *f* Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum *p* Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - da *rit.*

A. *f* Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum *p* Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - da

T. *f* Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum *p* Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - da

B. *f* Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum

Org.

Vln. I *p* *p*

Vln. II *p* *p*

Vla. *p* *p* *p* *pizz.* *arco*

Vc. *p* *p* *p* *pizz.* *arco*

Cb. *p* *p* *p*

Misa Papa Juan XXIII

45 *atempo* *a2* *rit.* *atempo*

Fl. *f*

Ob. *f*

E. Hn.

B. Cl. *a2* *p*

Bsn. *a2* *p*

Hn. 1 *mf* *1°* *cresc.* *mf*

Hn. 2 *3°*

C. Tpt. *f*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp. *45*

S. *mf* *rit.* *pp*
De-um-de De-o lu-men de lu-mi-ne De-um ve-rum de De-o ve-ro

A. *mf* *pp*
De-um de De-o lu-men de lu-mi-ne De-um ve-rum de De-o ve-ro

T. *mf* *pp*
De-um de De-o lu-men de lu-mi-ne De-um ve-rum de De-o ve-ro

B. *pp*
De-um ve-rum de De-o ve-ro

Org. *45*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Misa Papa Juan XXIII

rit. a tempo

Fl.

Ob.

E. Hn.

B. Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C. Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S.

A.

T.

B.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

a2

p

1°

p

p

mf

p

p

p

per quem om - ni - a fa - cta sunt

per-quem om - ni - a fa - cta sunt

p ge - ni - tum non fac - tum con - sub - stan - ti - a - km Pa - tri

Misa Papa Juan XXIII

92

Fl. *Tranquilo* *a2* *p* *a2* *p* *a2* *p*

Ob. *p* *p* *cresc.*

E. Hn. *p*

B. Cl. *a2* *p* *cresc.*

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2 *a2*

C. Tpt. *a2* *p*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp. *p*

Tranquilo

S. *p* *cresc.*
cen - dit et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex ma - i - a

A. *p* *cresc.*
cen - dit et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex ma - ri - a

T. *p* *cresc.*
des - cen - dit

B. *p* *cresc.*
des - cen - dit

Org.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc.

Cb.

Misa Papa Juan XXIII

Fl. *ff* *rit.* *Andante* *a2* *p*

Ob. *ff* *a2* *p*

E. Hn. *p* *ff*

B. Cl. *ff* *p*

Bsn. *ff*

Hn. 1 *ff* *1°*

Hn. 2 *ff*

C. Tpt. *ff*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tuba *f*

Timp. *ff*

S. *ff* *rit.* *Andante*
 vir - gi - ne et ho - mo et ho - mo et ho - mo fa - ctus est fa - ctus est

A. *ff*
 vir - gi - ne ho - mo et ho - mo et ho - mo fa - ctus est fa - ctus est

T. *ff*
 et ho - mo et ho - mo et ho - mo fa - ctus est fa - ctus est

B. *ff* *Recitativo* *p* cru - ci-

Org. *ff*

Vln. I *p* *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff* *p*

Vc. *p* *ff*

Cb. *ff*

Misa Papa Juan XXIII

116

Fl.

Ob.

E. Hn.

B. Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C. Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S.

A.

T.

B.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

poco más
a2
mf
rit.
a tempo
sf
p
sf
sf
poco más
rit.
a tempo
morendo
f

fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus *p* et se - pul - tus est

136 *poco más lento*

Fl. *ff*

Ob.

E. Hn.

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. 1

Hn. 2 *ff*

C. Tpt.

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

poco más lento

S. *ff* et re - sur - re_xit ter - ti - a di_e se - cum - dum scrip tu

A. *ff* et re - sur - re_xit ter - ti - a di_e se - cum - dum scrip tu

T. *ff* et re - sur - re_xit ter - ti - a di_e se - cum - dum scrip tu

B. *ff* et re - sur - re_xit ter - ti - a di_e se - cum - dum scrip tu

Org. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Misa Papa Juan XXIII

rit. **Primo tempo**

Fl. *ff*

Ob. *ff* 1°

E. Hn. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff* 1° a2

Hn. 1 *ff* *p*

Hn. 2 *ff*

C. Tpt. *ff* 1°

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

rit. **Primo tempo**

S. *ff* et as - cen - dit in cae lum se - det ad dex - te - ram

A. *ff* *p* et as cen - dit in cae - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris

T. *ff* et as - cen - dit in cae - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris

B. *ff* et as cen dit in cae - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris se - det ad dex - te - ram Pa -

Org. *ff*

Vln. I *ff* *p*

Vln. II *ff* *p*

Vla. *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff* *p*

Fl. *poco a poco*

Ob. *a2*

E. Hn.

B. Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C. Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timpani

S. *elocvente* *poco a poco*
 Pa - tris *p* se - det ad dex - te - ram Pa - tris *mf* et i - te - rum ven - tu - rum est cum glo - ri - a iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - ius reg - ni non

A.
p se - det ad dex - te - ram Pa - tris iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - ius reg - ni non

T.
p se - det ad dex - te - ram Pa - tris cu - ius reg - ni non

B.
 - tris *p* se - det ad dex - te - ram Pa - tris cu - ius reg - ni non

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Misa Papa Juan XXIII

espress.

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff*

E. Hn. *ff*

B. Cl. *ff* *p*

Bsn. *ff* *p*

Hn. 1 *ff*

Hn. 2 *ff* *f*

C. Tpt. *ff* *f*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

S. *ff*

A. *ff* *p* et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem

T. *ff* *f* qui ex

B. *ff*

Org.

Vln. I *ff*

Vln. II *ff* *p*

Vla. *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff*

Fl. *f*

Ob. *f*

E. Hn.

B. Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. 1

Hn. 2

C. Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S. *f*
qui ex Pa-tre Fi-li-o que pro-ce-dit qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tor et con-glo-ri-fi-ca-tor qui lo-quitur
ff

A. *f*
Fi-li-o que pro-ce-dit et con-glo-ri-fi-ca-tor qui lo-quitur
ff

T. *f*
Pa-tre Fi-li-o que pro-ce-dit Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tor et con-glo-ri-fi-ca-tor qui lo-quitur
ff

B. *f*
qui ex Pa-tre Fi-li-o que pro-ce-dit qui lo-quitur
ff

Org. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

218

Fl. *ff*

Ob. *ff*

E. Hn.

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff* *p* 1°

Hn. 1 *ff* 3° *p* 1°

Hn. 2

C. Tpt. *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Tuba *ff* *p*

Timp. 218

S. 218
cu - tus est pro - phe - tas Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - pos -

A. 218
cu - tus est pro - phe - tas *p* Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - tho - li - cam ec - cle - si - am Et a - pos - tho - li - cam e -

T. 218
cu - tus est pro - phe - tas *f* Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - tho - li - cam e -

B. 218
cu - tus est pro - phe - tas

Org. 218 *mf*

Vln. I *ff* *pizz.* *mf* arco

Vln. II *ff* *pizz.* arco

Vla. *ff* *pizz.* arco

Vc. *ff* *pizz.* arco

Cb. *ff* *p* arco

Misa Papa Juan XXIII

Molto Solemne

Fl. *f* *f* *f*

Ob. *f* *f* *a2*

E. Hn. *f*

B. Cl. *f* *p* *f* *f*

Bsn. *f* *f* *f*

Hn. 1 *f* *ff*

Hn. 2 *ff*

C. Tpt. *f* *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

S. *f* *ff* *ff*

A. *f* *ff* *ff*

T. *f* *ff* *ff*

B. *ff* *ff* *ff*

Org. *f* *f* *f*

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff* *pizz.* *arco* *ff*

tho - li - cam e - de - si - am *f* Et - u - nam san - ctam ca - tho - li - cam *ff* et a - pos - tho - li - cam e - de - si - am *ff*

de - si - am *f* Et - u - nam san - ctam ca - tho - li - cam *ff* et a - pos - tho - li - cam e - de - si - am *ff*

de - si - am *f* Et - u - nam san - ctam ca - tho - li - cam *ff* et a - pos - tho - li - cam e - de - si - am *ff*

Et - u - nam san - ctam ca - tho - li - cam *ff* et a - pos - tho - li - cam e - de - si - am *ff*

Misa Papa Juan XXIII

251

Fl. *f*

Ob. *f*

E. Hn. *f*

B. Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. 1 *f*

Hn. 2 *f*

C. Tpt. *f*

Tbn. 1

Tbn. 2 *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

S. *f* con-fi-te or u-num Bap-tis-ma in-re-mi-ssi-o-nem pec-ca-to-rum *rit.* *a tempo*

A. *f* con-fi-te or u-num Bap-tis-ma in re-mi-ssi-o-nem pec-ca-to-rum

T. *f* con-fi-te or u-num Bap-tis-ma pec-ca-to-rum

B. *f* con-fi-te or u-num Bap-tis-ma pec-ca-to-rum

Org. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

E. Hn. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C. Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S. *f* Et ex - pec - to re - su - rec - tio - o - nem mor - tu - o

A. *f* Et ex pe - cto re - su - re - cti - o nem mor

T. *f* Et ex - pec - to re - su - rec - tio - o - nem mor - tu - o

B. *f* Et ex pe - cto re - su - re - cti - o nem mor

Org.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc.

Cb.

Fl. *f*

Ob. *f*

E. Hn. *f*

B. Cl. *f*

Bsn. *ff*

Hn. 1

Hn. 2

C. Tpt.

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tuba *f*

Timp.

S. *f*
rum et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li ven -

A. *f*
ru - o rum et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li ven -

T. *f*
rum et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li ven -

B. *f*
ru - o rum et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li ven -

Org. *ff*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Misa Papa Juan XXIII

Fl.

Ob.

E. Hn.

B. Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C. Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S.

A.

T.

B.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

a tempo

f

a2

tu - ri sae cu - li A - men A - men A - men

tu - ri sae cu - li A - men A - men A - men

tu - ri sae cu - li A - men A - men A - men

tu - ri sae cu - li A - men A - men A - men

Misa Papa Juan XXIII

12

Fl.

Ob. a2

E. Hn.

B. Cl.

Bsn. p

Hn. 1

Hn. 2

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

12

S. mf Do-mi-nus De - us

A. mf Do-mi-nus De - us Sa - ba - oht Deu - us sa - ba - oht

T. mf Do-mi-nus De - us Sa - ba -

B. mf Do-mi-nus De - us Sa - ba - oht Do-mi-nus De-us Sa - ba - oht

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Misa Papa Juan XXIII

25

Fl.

Ob.

E. Hn.

B. Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S

A

T

B

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Piu mosso

mf

mf

a2

Sa - ba - oht De - us Sa - ba oht

oht Do - mi - nus De - us Sa - ba - oht

mf Ple - ni sun coe - li et te

Ple

Misa Papa Juan XXIII

a tempo *Casi allegro*

Fl. *f*

Ob. *f*

E. Hn. *f*

B♭ Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. 1 *f*

Hn. 2

C Tpt. *f* 2^o a2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S. *a* *a tempo* *Casi allegro*
Ho - sa - na in ex -

A. *a*
Ho - sa na in ex -

T. *a*
ho sa - na in ex -

B. *a*
Ho sa - na in ex -

Org.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Misa Papa Juan XXIII

Benedictus

Tomás Garbizu

Tranquilo

Flute

Oboe

English Horn

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F 1

Horn in F 2

Trumpet in C

Trombone 1

Trombone 2

Tuba

Timpani

Tranquilo

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organ

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

p

f

Be-ne-di-ctus qui ve-nit in

p Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni

Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne

Misa Papa Juan XXIII

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S

A

T

B

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

no mi-ne Do-mi-ni in no mi-ne Do-mi-ni Do mi-ni

in no mi-ne Do-mi-ni Do-mi-ni *f* Be-ne-di-ctus qui ve-nit in

Do-mi-ni in no mi-ne Do-mi-ni *f* in no-mi-ne Do-mi-ni

in no-mi-ne Do-mi-ni Do-mi-ni *f* Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no mi-ne

Misa Papa Juan XXIII

Fl.
Ob.
E. Hn.
B. Cl.
Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
C Tpt.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tuba
Timp.
S.
A.
T.
B.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

rit.

f Be - ni - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

no - mi - ne Do - mi - ni *f* Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

f Be - ni - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

Do - mi - ni *f* Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

Misa Papa Juan XXIII

Piu mosso

Fl. *f*

Ob. *f*

E. Hn. *f*

B. Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. 1 *a2*

Hn. 2

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

Piu mosso

S. *rit.*
Ho - sa - nna in ex - cel - sis Ho - sa - nna in ex - cel - sis Ho - sa - nna in ex - cel - sis

A.
Ho - sa - nna in ex - cel - sis Ho - sa - nna in ex - cel - sis Ho - sa - nna in ex - cel - sis

T.
Ho - sa - nna in ex - cel - sis Ho - sa - nna in ex - cel - sis Ho - sa - nna in ex - cel - sis

B.
Ho - sa - nna in ex - cel - sis Ho - sa - nna in ex - cel - sis Ho - sa - nna in ex - cel - sis

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Misa Papa Juan XXIII

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S.

A.

T.

B.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sis - sis

ff in ex - cel - sis

Misa Papa Juan XXIII

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S

A

T

B

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mi-se-re-re re no-bis Ag-nus de-i qui-to-lis

p *f* *a2*

Misa Papa Juan XXIII

FL. *f*

Ob. *f*

E. Hn.

B♭ Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. 1

Hn. 2

C Tpt. *f* *p*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S. *f* *p*
 — gnus De - i qui tol... is pec - ca - ta mun di mi - se - re - re

A. *f* *p*
 — gnus De - i qui tol... is pec - ca - ta mun di mi - se - re - re mi - se -

T. *f* *p*
 — gnus De - i qui tol... is pec - ca - ta mun di mi - se - re - re

B. *f*
 — gnus De - i qui tol... is pec - ca - ta mun di

Org.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *p*

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S

A

T

B

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

re - re mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

p

p

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

S

A

T

B

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p don - na no bis don - na no bis pa - cem

p don - na no bis pa - cem

p don - na no bis pa - cem

p don - na no bis don - na no bis don - na no bis pa - cem

p

p

p

p

p

3 ANÁLISIS

En este apartado realizaré un análisis inmanente de la obra, atendiendo a los parámetros musicales fundamentales: melodía, ritmo, armonía y forma. Haré en primer lugar un estudio detallado de todos los motivos rítmico-melódicos presentes en la Misa. A continuación, realizaré un análisis armónico y finalmente mostraré la estructura de la obra. A lo largo de la misa aparecen varios motivos que transitan por los diferentes movimientos. Estos motivos pueden servir para construir frases más extensas o como sujetos de secciones en contrapunto imitativo, como detallaré más adelante en el análisis formal.

3.1 Análisis motivico

Previo al análisis me gustaría destacar que la *Misa Papa Juan XXIII* está basada en la cuarta misa gregoriana, *Cunctipotens Genitor Deus* (Intxaurrendieta y Urkizu, 2002, 2002: 223).

A continuación, expondré, siguiendo el orden de los movimientos de la misa, los motivos que identifiqué a lo largo de la composición.

3.1.1 Kyrie

El motivo sobre el que se basa el kyrie de la Misa Papa Juan XXIII, procede del *Graduale Triplex*, concretamente de la misa n.º 4:

The image shows a musical score for the Kyrie section of the Mass 'Cunctipotens Genitor Deus'. It features a single melodic line on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music begins with a large initial 'K' and a '1' above the staff. The lyrics are: 'Y-ri e e- lé- i-son. bis Chri- ste e- lé- i-son. bis Ký- ri- e e- lé- i-son. Ký- ri- e e- lé- i-son.' There are various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. A 'X. s.' is written at the top right of the first staff. The score ends with a double bar line and a '...' below the staff.

Ilustración 1: Ilustración 1. *Cunctipotens Genitor Deus*. Kyrie

A este hecho hay que añadir que, en el manuscrito de Garbizu, concretamente en la versión para coro y órgano de esta misa, antes de empezar a escribir la música, anota la siguiente observación:

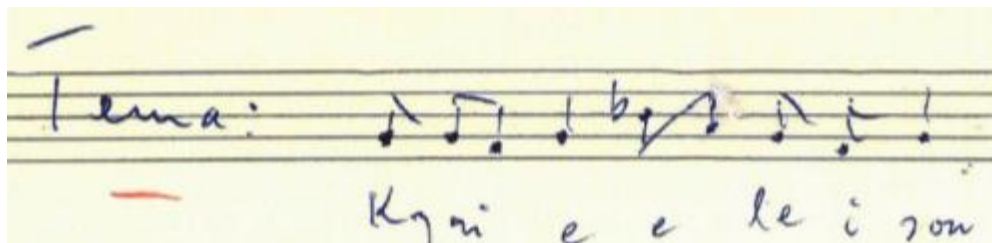


Ilustración 2: Ilustración 2. Autógrafo: Inicio del Tema del Kyrie



Ilustración 3: Ilustración 3. Interválica del tema del Kyrie

Como se puede observar, el motivo al que Garbizu hace referencia es el mostrado anteriormente en la ilustración 2, pero adaptado para adecuarlo a la tonalidad de la misa. Estudiando cómo elabora Garbizu su propio tema, constato que divide el motivo en dos partes: una por las cuatro primeras notas, y la otra por las seis últimas.

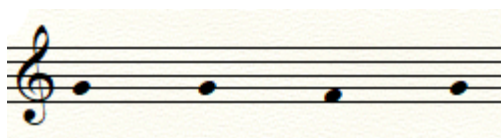


Ilustración 4: Ilustración 4. Cabeza del tema del Kyrie



Ilustración 5: Ilustración 5. Final del tema del Kyrie

Si sumamos las dos cifras anteriores el resultado es un total de diez notas, pero, como se observa en la ilustración 3, el tema de Garbizu tiene solamente nueve. La explicación de esa diferencia la hallamos en que la cuarta nota se repite en las dos fracciones: la última nota de la primera parte del tema es, a la vez, la primera nota de la segunda parte. En el uso que

Garbizu hace de este tema hay que destacar la importancia de la interválica, ya que siempre aparece respetada en el movimiento, como en la primera anotación. Esta premisa, en cambio, no se produce en el aspecto rítmico del tema, ya que, durante este movimiento, el autor jamás presenta el tema principal con la rítmica original, escrita por él mismo, que es la transcripción de la notación gregoriana original y mostrada en la ilustración 2. De ahora en adelante será Tema Kyrie A.

Además de este tema principal hay un segundo tema que presenta durante la sección central del *kyrie*, cuya importancia es rítmica, lo cual contrasta con el tema principal, donde prevalece la definición basada en la interválica, Tema Kyrie B.

Una vez presentados los temas principales del *kyrie*, paso a explicar cómo los utiliza Garbizu. En el comienzo de la obra, en el compás 2, los violonchelos realizan el final del Tema Kyrie A con una respuesta de los violines II. En el compás 6, los bajos, los violonchelos y la trompa I efectúan la cabeza del motivo reproduciéndolo hasta tres veces. Responden a esto en movimiento imitativo las contraltos y los violines II, repitiéndolo dos veces. Para finalizar, añade en los bajos y los violonchelos y la trompa I las tres notas del comienzo de la parte final del motivo. La longitud de este fragmento es de 7 compases.



Ilustración 6: Ejemplo musical 1. Tema A del Kyrie (cc. 6-12)

Este esquema se repite en los siguientes 8 compases (cc. 13-20): en esta ocasión son los tenores, los violines II, y los clarinetes los que repiten tres veces y las sopranos, los oboes y los violines I los que realizan el movimiento imitativo. De esta manera se llega al calderón (c. 20) con el que finaliza este primer bloque del *kyrie*.

En la siguiente sección (cc. 21-42) emplea el Tema Kyrie B en el cual prevalece la rítmica. Garbizu también emplea el final de este motivo como nexo de unión entre los motivos completos.



Ilustración 7: Ejemplo musical 2. Tema B del Kyrie (cc. 22--25)



Ilustración 8: Ejemplo musical 3. Final del Tema Kyrie B (cc. 23-25)

El Tema Kyrie B, ilustración 7, aparece tres veces en las voces blancas junto a los oboes, el corno inglés y los clarinetes y en la última vez que aparece, en la tercera ocasión, se añaden los violines y violas. En este fragmento también existe un contra canto de cinco notas con la siguiente interválica: segunda mayor ascendente, segunda mayor descendente, cuarta justa y segunda mayor descendente (ilustración 9).

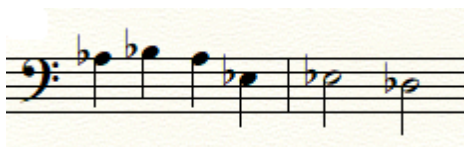


Ilustración 9: Ejemplo musical 4. Contra canto de la sección central del Kyrie (cc. 23-24)

Aparece cinco veces durante la sección, siempre a cargo de violonchelos, a los que se añade el fagot en tres ocasiones. Para continuar con la sección, introduce la rítmica del motivo cuatro veces seguidas (ilustración 8), para finalizar con una cadencia que da paso a la recapitulación (c. 42).

La recapitulación (cc. 43-63), es idéntica al primer bloque arriba expuesto, más el añadido de dos compases en los que vuelve a utilizar la parte final del motivo introduciendo una variante en la interválica de modo que esta sirva como elemento conductor hacia el *do* con el que empieza la imitación del fragmento (cc. 6-20).

3.1.2 Gloria

En el comienzo del movimiento (c. 3), se presenta el tema principal del *Gloria* de manera completa (ilustración 10) en las voces de las sopranos y los tenores, a las que doblan las cuatro trompas y las dos trompetas, junto a las dos secciones de los violines y las violas.



Ilustración 10: Ejemplo musical 6. Tema A del Gloria (cc. 3-11)

Utiliza la parte final de este tema (ilustración 11), concretamente el comienzo de las corcheas ascendentes, aunque no siempre con el mismo dibujo interválico, para forjar un nexo con ellas de 5 compases en el que participan el viento madera y la cuerda. En este enlace, comienzan los instrumentos más graves, violonchelos en este caso, y escalonadamente se van añadiendo el resto de las partes hasta llegar a los más agudos, violines primeros y flauta primera, respectivamente.

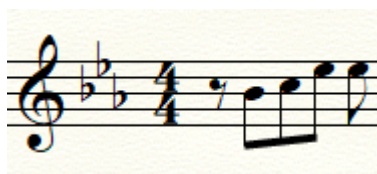


Ilustración 11: Ejemplo musical 6. Motivo final del tema A del Gloria (c. 9)

Introduce de nuevo el motivo principal ascendiendo una tercera menor en la interválica (c. 16). Esta vez la instrumentación es la siguiente: el coro completo, el viento madera excepto los fagotes, las cuatro trompas y las dos trompetas. A diferencia de la primera vez que se introduce este motivo, existe un pequeño contra canto (ilustración 12) en las partes de fagot primero, órgano, violines primeros y violonchelos que a la postre será importante. Con la finalización de este motivo se llega al final de la primera sección del *Gloria* (c. 24).



Ilustración 12: Ejemplo musical 7. Contra canto del Gloria (cc. 17-19)

En esta nueva sección (cc. 25-38), es cuando el contra canto realizado previamente (ilustración 12) se convierte en el principal motivo temático. Lo introducen los bajos, y replican las contraltos. Los siguientes 5 compases son variaciones de este motivo y pequeñas fracciones del motivo anterior a este, para finalizar la sección con 3 compases en los cuales el coro introduce una variante de la cabeza del motivo principal. Finaliza la sección con 4 compases de preparación que da paso al siguiente fragmento.

Una nueva sección (cc. 39-53) que califico de importante ya que hace acto de presencia de manera recurrente durante toda la misa. Está formado por 12 compases, que a su vez se dividen en grupos de cuatro compases, más una desinencia final, que varía en las diferentes apariciones durante la misa, la cual para esta primera presentación es de 3 compases. En esta sección existen cuatro grupos con diferentes funciones que se componen de la siguiente manera. El coro presenta el peso melódico de la sección, los clarinetes y violas, junto a la mano izquierda del órgano, realizan una repetición constante de cuatro corcheas (ilustración 13) que bien podría considerarse un *ostinato* si en las partes de los fagotes, timbales, violonchelos y contrabajos no hubiese un bajo *ostinato* más claro con una sucesión de *si natural* – *fa#* durante los 12 compases que dura el fragmento (ilustración 14).

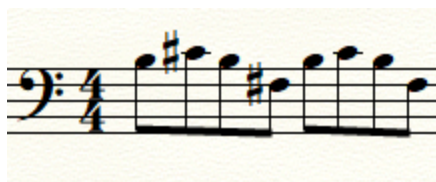


Ilustración 13: Ejemplo musical 8. Ostinato de corcheas del Gloria (cc. 39-49)

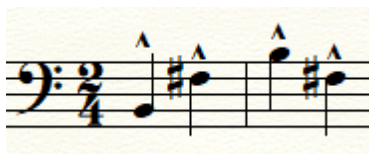


Ilustración 14: Ejemplo musical 9. Ostinato de las partes graves del Gloria (cc. 41-49)

El resto de las partes anteriormente no mencionadas, flautas, oboes, corno inglés, trompas, trompetas y violines realizan negras con la articulación de *marcato* (ilustración 15).

Para finalizar con los tres compases de terminación, emplea una rítmica que recuerda a la usada en la sección central del *kyrie* (ilustración 8).



Ilustración 15: Ejemplo musical 10. Sucesión de negras con articulación marcato del Gloria (cc. 41-49)

Los siguientes diez compases son una transición donde se emplea material rítmico del Tema Gloria A, inicialmente, en las contraltos y después en las voces restantes del coro.



Ilustración 16: Ejemplo musical 11. Material variado del Tema Gloria A cc. 54-62)

Como he mencionado arriba, este fragmento es una transición hacia la presentación del primer tema de la misa, (cc. 62-80) el Tema Kyrie A, que hace su aparición en este segundo movimiento. En esta ocasión, Garbizu no lo inserta de manera calcada, sino que introduce pequeñas variantes. Divide el coro en dos secciones, graves y agudos, y presenta el Tema A del Kyrie en dos ocasiones. Las contraltos y los bajos son los que interpretan en el tema en primer lugar, el cual es doblado por los violines segundos y violonchelos. Las sopranos y los tenores responden en movimiento imitativo, como sucede en el primer movimiento. A estos les doblan la trompa primera y los violines segundos. Mientras tanto, las violas presentan la repetición de corcheas usada previamente en la sección anterior (ilustración 13). En los c. 63, 66 y 70, se añaden los clarinetes a ejecutar estas corcheas.

Llegamos a una nueva sección (cc. 81-114) con la presentación del segundo tema del *Gloria*, Tema Gloria B, formado por 4 compases que es el generador de toda la sección (ilustración 17), donde el material temático solo lo introduce el coro.



Ilustración 17: Ejemplo musical 12. Tema B del Gloria (cc. 80-83)

Comienzan las contraltos presentando el tema, se introduce después un enlace donde la rítmica evoca la cabeza del Tema Gloria A, para a continuación volver a exhibir el Tema Gloria B en los tenores. Mientras tanto, el viento madera y la cuerda se intercalan para realizar un escueto acompañamiento de dos blancas ligadas. El coro al completo realiza una variación del Tema Gloria B en unísono donde el cambio más significativo respecto al Tema Gloria B original llega en los dos compases finales, que introducen un 4/2 y amplían de esta forma su longitud. Para finalizar la sección vuelve a recurrir al procedimiento de fraccionar el coro en agudos y graves, como previamente ha hecho en el fragmento donde introduce el Tema Kyrie A, de manera que las contraltos y los bajos vuelven a introducir el Tema Gloria B y las sopranos y los tenores, de manera imitativa, en el siguiente compás, realizan el Tema Gloria B completo. A diferencia de la ocasión anterior, la primera vez que se presenta el Tema Gloria B, donde la orquesta desempeñaba un papel puramente de acompañante, esta vez también ejecutan el Tema Gloria B, formando un unísono de la siguiente manera: las trompas, las trompetas y los trombones primero y segundo, doblan a las contraltos y los bajos y las sopranos y los tenores son doblados por el viento madera y la cuerda, excepto los contrabajos, que no tienen texto musical. Para finalizar esta sección, introduce la cabeza del Tema Gloria A en aumentación rítmica (ilustración 18), otra vez en un movimiento imitativo donde las contraltos interpretan en primer lugar y las sopranos y los tenores responden.



Ilustración 18: Ejemplo musical 13. Cabeza del Tema Gloria A por aumentación rítmica (cc. 105-106)

En la siguiente sección (cc. 115-139) vuelve a hacer uso de un pasaje exhibido en el *Kyrie*, más concretamente en su zona central, esto es introduce en el Gloria el Tema Kyrie B. Como nexa entre este fragmento importado desde el *Kyrie* y el siguiente del *Gloria* se utiliza el comienzo de la misa (cc. 2-5 *Kyrie*).

Sigue una nueva sección (cc. 140-172) en *fugato* donde el sujeto principal, Tema Gloria A', es la segunda parte del Tema Gloria A con la diferencia de que, esta vez, el final es diferente (ilustración 19).



Ilustración 19: Ejemplo musical 14. Segunda mitad del Tema Gloria A con el final variado, Tema Gloria A' (cc. 140-147)

Las voces del coro son dobladas por los instrumentos del viento madera en sus respectivas alturas y el reparto de voces queda de esta manera: sopranos y flautas, contraltos y oboes, tenores y clarinetes –a los que se añaden como excepciones las trompas primera y segunda– y, en último lugar, bajos y fagotes. El orden en el que se desarrolla el *fugato* es el siguiente: la primera aparición del motivo lo presentan las sopranos junto a las flautas, luego las contraltos y los oboes, en tercer lugar, ingresan los tenores, los clarinetes y las trompas y, para finalizar, los bajos y los fagotes. Durante esta sección, entre la tercera y la cuarta entrada, existen dos inicios falsos, en los cuales solo interpretan las tres primeras negras del motivo, primeramente, en las sopranos y flautas y un compás más tarde en los violines primeros.

Seguidamente, se encuentra otro fragmento relevante (cc. 173-186), donde se presenta el Tema Gloria C, el cual hace aparición repetidas veces durante la misa. Está formado por 12 compases, con una subdivisión de 4+4+4. (ilustración 20).



Ilustración 20: Ejemplo musical 15. Tema C del Gloria (cc. 173-186)

Esta presentación de una sección importante, es la única diferente respecto a sus apariciones homólogas durante la misa, aunque la parte melódica del Tema Gloria C, siempre se mantiene intacta. En esta ocasión el viento madera, también dobla a las voces del coro con el mismo reparto mencionado arriba. El órgano y la cuerda también emplean en esta sección un elemento que desde esta su aparición, pasará a ser recurrente. Realizan un *crescendo* donde realizan entradas progresivas de bajos a agudas donde las voces que hacen inicialmente su entrada siguen manteniendo la nota a la vez que el resto hace su entrada para finalizar creando el acorde final (ilustración 21).



Ilustración 21: Ejemplo musical 16. Crescendo del órgano y la cuerda del Gloria (cc. 176-178)

Volviendo al *fugato*, que empieza antes de que se acabe el Tema Gloria C, (cc. 184-205) para esta ocasión las entradas son en este orden: bajos y fagotes, tenores y clarinetes y la última la realizan las sopranos y flautas. Cabe destacar que en esta ocasión el sujeto del *fugato* no está completado antes de realizar la siguiente entrada. Introduce una pequeña transición para volver a introducir el Tema Gloria C (ilustración 20), con la implantación de una variación que será permanente en el resto de las apariciones en los siguientes movimientos, por lo que de ahora en adelante será Tema Gloria C' (cc. 206-218). El cambio introducido en este fragmento se efectúa en los cuatro últimos compases. Como previamente he expuesto, la parte melódica se mantiene intacta, es en las voces intermedias del coro donde realiza la diferenciación, que siguen realizando el acompañamiento en lugar de acabar su intervención.

Para finalizar el movimiento, en los últimos veinticuatro compases (cc. 219-244), introduce la cabeza del sujeto del *fugato* que es, a su vez, un fragmento del Tema Gloria A'. Primeramente, lo presentan el viento madera, el órgano y la cuerda. Responden las sopranos, los tenores y el viento metal con el mismo motivo, pero en aumentación rítmica (ilustración 22) utilizando de nuevo esta técnica como en los cc. 105-113.



Ilustración 22: Ejemplo musical 17. Cabeza del Tema Gloria A' en aumentación rítmica (cc. 220-223)

Y responde el resto de la orquesta, más las contraltos y los bajos, de nuevo, con el mismo Tema Gloria A'. Seguidamente introduce un nexo realizando una mixtura con los elementos de este mismo tema más las corcheas del fragmento anterior. Por último, utiliza

la repetición de los compases 39-51 que se adecúan a la tonalidad de Mib M bemol y los dos últimos compases característicos para acabar los movimientos de la misa notas tenidas en casi todas las partes y una o dos voces, instrumentales o corales, de cada sección realizando las corcheas de la ilustración 23, que también emplea en el *Credo*, *Sanctus* y *Benedictus*.



Ilustración 23: Ejemplo musical 18. Corcheas del final del Gloria (c. 243)

3.1.3 Credo

El primer compás es una introducción que presenta, a continuación, la primera célula importante del movimiento (ilustración 24), la cual está compuesta por dos patrones rítmicos: una blanca ligada a una negra y tres negras ligadas. La duración del Tema Credo A es de tres compases y la blanca ligada a la negra se repite al final.



Ilustración 24: Ejemplo musical 19. Tema A del Credo (cc. 2-4)

El Tema Credo A es presentado por las voces y los instrumentos agudos de cada sección, es decir, en los vientos a dos, la primera voz introduce esta célula completa y la segunda voz implanta una pequeña variación en el segundo compás, que, en lugar de las tres negras, utiliza una negra y cuatro corcheas. A continuación, se presenta otra vez el Tema Credo A, esta vez solamente a cargo de los bajos, con una duración de cuatro compases, añadiendo las tres negras de la mitad del tema al final del mismo. En un movimiento imitativo en el siguiente compás, los tenores presentan de nuevo el Tema Credo A completo, lo cual hace que se intercalen los dos patrones. Cuatro compases finales cierran la primera sección del movimiento (c. 13).

El material de la siguiente sección (cc. 14-29) procede de los cc. 35-38 del *Gloria*. Son cuatro compases donde desarrolla la idea presentada en el movimiento anterior. Al igual

que cuando primero se introduce este concepto en la misa, se exhibe el motivo en una sola voz del coro: esta vez se elige a los bajos. Como nexo entre las apariciones de este motivo en el viento madera y en la cuerda se utiliza de manera simultanea, una sucesión de corcheas en algunas partes instrumentales, generalmente agudas y tres negras que se mueven por grados conjuntos en otras partes, de manera tanto ascendente como descendente. Este nexo (ilustración 25), cuya duración es de dos compases, será reutilizado en este movimiento y también en el *Sanctus*.



Ilustración 25: Ejemplo musical 20. Nexo del Credo (cc. 18-19)

A continuación, las sopranos vuelven a presentar un comienzo semejante al esquema rítmico de los bajos, para comenzar a realizar variantes con material presentado en los movimientos anteriores (ilustración 26). Podemos observar que están presentes tanto el patrón rítmico del Tema Gloria A, como el sincopado del Tema Kyrie B, por disminución rítmica en esta ocasión. Mientras tanto, a la vez que está desarrollando en las sopranos el motivo a, la cuerda vuelve a realizar las corcheas antes mencionadas con el apoyo de los fagotes, aunque no cumplen con la función de nexo que previamente han ejercido.



Ilustración 26: Ejemplo musical 21. Motivo con elementos de anteriores movimientos, motivo a del Credo (cc. 20-26)

La siguiente intervención cambia de proceder en el tratamiento del coro e introduce una sección (cc. 29-62) donde las cuatro voces siguen el mismo patrón rítmico; es más: en los cuatro primeros compases forman un unísono. En los sucesivos cuatro que intervienen, el coro cede el testigo del peso melódico a la flauta primera y adopta un rol más secundario. El material empleado proviene del Tema Gloria A. Los clarinetes introducen el *ostinato* de corcheas, también presentado en *Gloria*, durante ocho compases: los cuatro primeros el

primer clarinete solo y los cuatro siguientes ambos. Un pequeño interludio da lugar a otra intervención del coro de ocho compases, los cuatro primeros sin los bajos. Sigue prevaleciendo el aspecto rítmico, con patrones exhibidos por las voces en anteriores intervenciones ahora mezclados entre sí para crear nuevas pautas, que, además, volverán a ser usadas posteriormente. Como nexo hacia la siguiente sección se vuelve a introducir la sucesión de corcheas junto a las tres negras ligadas en las partes graves del viento madera y de la cuerda.

Se vuelve a exhibir la idea anterior (cc. 14-29), que usa solo a los bajos, en este caso, para presentar el motivo a', muy semejante a lo mostrado en la anterior ocasión donde introduce este concepto. Para acabar la sección, la cuerda, junto con los clarinetes, interpretan de nuevo la sucesión de corcheas unidas a las negras como vínculo entre fragmentos.

Se repite la fórmula usada en los cc. 29-42, introduciendo algunas variantes en la rítmica empleada por el coro. También se implanta la novedad de otorgar el movimiento melódico a los oboes y a los violines primeros, cuando anteriormente había sido la flauta primera la que ejercía esta función que para esta ocasión solo la cumple en los últimos cuatro compases. Otra diferencia respecto al pasaje exhibido en los compases mencionados arriba, es el uso del *ostinato* de corcheas, recurrente a lo largo de todo el movimiento, pero con la siguiente variable. La rítmica es respetada, y la interválica entre las corcheas de un mismo compás también, la diferencia está en la notación, cuando siempre que este recurso es usado a lo largo de varios compases, las notas empleadas son las mismas, en esta ocasión en cambio, las adecúa para que siempre sigan el esquema armónico. Y la última variación introducida al respecto es el uso del viento metal, concretamente las trompas y trompetas, las cuales doblan alguna intervención del coro. Para terminar esta sección utiliza lo mostrado en la ilustración 8, célula traída del *Kyrie*. Inicialmente, lo presenta el viento madera, excepto flautas, sopranos y contraltos, y la cuerda, a los que responden trompas y trompetas, y tenores y bajos.

La siguiente sección (cc. 96-111) es casi una reproducción a la sección central del *Kyrie* (cc. 21-42). La principal diferencia está en la segunda y tercera intervención del motivo principal de este bloque, ya que en el *Credo* no existe esa división en las intervenciones. Es por ello que se introduce una variación en el material temático (ilustración

27), la parte final del motivo presenta dos negras como nexo entre lo que tuvieran que ser los motivos en caso de representarlos fielmente. Asimismo, tampoco emplea el final del motivo como nexo de unión entre la primera intervención del motivo completo y la segunda intervención.



Ilustración 27: Ejemplo musical 22. Tema Kyrie B' en el Credo (cc. 100-106)

También falta el contra canto de cinco notas (ilustración 9) exhibida en el primer movimiento de la misa, y que ahora no es introducida por ninguna de las partes.

La siguiente sección (cc. 112-136) comienza con el *ostinato* de corcheas en los clarinetes, las violas se unen un compás más tarde formando un unísono y las flautas introduciendo material temático del Tema Gloria A', siendo respondidas por los oboes en un movimiento imitativo. En el cambio de tono, c. 123, el corno inglés, introduce el *ostinato* pero a diferencia de los clarinetes y las violas lo hace en la segunda parte del compás. Las flautas y los oboes vuelven a repetir lo expuesto anteriormente, solo que esta segunda vez los violines primeros se unen a las flautas y los violines segundos a los oboes. Mientras tanto, los bajos emulan el recitativo presentado en el *Gloria*.

Se introduce una nueva sección (cc. 137-155) donde sigue estando presente el *ostinato* de las corcheas a cargo de los fagotes, la tuba, los violonchelos y los contrabajos. Un compás más tarde, el órgano y el resto de la cuerda exponen negras con articulación *marcato* en la segunda parte del compás (ilustración 28) y, al tercer compás, comienza el motivo melódico de la sección.



Ilustración 28: Ejemplo musical 23. Negras con la articulación marcato del Credo (cc. 137-154)

Las contraltos y los bajos exponen este nuevo motivo y esta formado por la cabeza del Tema Kyrie A, con la variación final de la última nota, que en lugar de ser mantenida

como en el tema original, es sustituida por dos corcheas y una negra, siendo una segunda mayor descendente y una cuarta justa descendente la nueva interválica. Como resultado surge una nueva célula de tres compases que se repite tres veces con un compás de silencio entre intervenciones (ilustración 29).



Ilustración 29: Ejemplo musical 24. Cabeza del tema del Kyrie con la variación final en el Credo (cc. 139-141)

Las sopranos y los tenores responden a esta célula, una quinta justa por encima, justo en el momento de su finalización en un movimiento imitativo y también la interpretan en tres ocasiones. Para finalizar la sección hay cuatro compases de desinencia que acaban en un calderón (c. 155).

Después del calderón existe un compás vacío, sin música para ninguna de las partes. A continuación, comienza la cuerda, excepto los violines primeros, creando una capa armónica con notas tenidas. La parte melódica corresponde al coro, reutilizando células rítmicas previamente usadas, añadiéndoles movimientos interválicos, para a partir de esta suma de elementos, crear el Tema Credo B. Un motivo de tres compases que lo presentan las contraltos y que en su último compás los bajos lo repiten en un movimiento imitativo.



Ilustración 30: Ejemplo musical 25. Tema B del Credo (cc. 157-159)

Esta fórmula de introducir el tema se repite a lo largo de la sección (cc. 156-175) y el orden de entradas es el siguiente: contraltos, bajos, contraltos doblados por el primer oboe, tenores junto a violines primeros, a los que tres compases más tarde se une la flauta segunda, sopranos con la adición de la trompeta primera y finalmente, bajos. La más importante de todas estas, es la realizada por los tenores ya que cuando los violines primeros están doblando a los tenores, y estos últimos terminan su motivo, los violines siguen desarrollando

el fragmento. La flauta primera también hace su entrada en este instante, en que los tenores terminan su acción, formando un unísono con los violines. De esta manera, termina este fragmento.

En esta siguiente sección, el coro (cc. 175-193) vuelve a abandonar el lirismo y emula a lo hecho por los bajos en los cc. 115-134 durante cuatro compases, aunque sin llegar al extremo de cantar de manera recitada. Las sopranos, continúan de esta manera, a las que se van sumando las partes restantes del coro, primeramente, las contraltos, durante cuatro compases, y después las voces de los hombres, conjuntamente. Una vez que todo el coro está participando, la fórmula empleada, es el que se emplea en el Tema Gloria A, no al completo sino en su parte final, como anteriormente ha realizado en el *Gloria* (ilustración 11), quedando como resultado la ilustración 30.



Ilustración 31: Ejemplo musical 26. Célula del Gloria en el Credo (cc. 188-193)

Se introduce un nuevo tema, Tema Credo C (ilustración 32) en el siguiente fragmento (cc. 194-223), y lo presentan directamente las flautas a las que responden en movimiento imitativo las contraltos en el compás siguiente, siendo dobladas por los violines segundos.



Ilustración 32: Ejemplo musical 27. Tema C del Credo (cc. 195-197)

También existe un contra canto, formado por seis corcheas, el cual muchos instrumentos de la orquesta van pasándose el testigo para interpretar (ilustración 33).

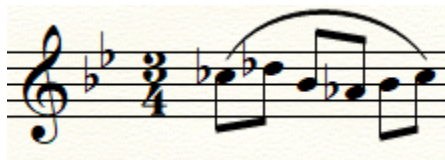


Ilustración 33: Ejemplo musical 28. Contra canto de la sección molto espressivo del Credo (c. 196)

A cada compás que avanza esta sección el contra canto va adquiriendo importancia hasta convertirse en el motor que hace avanzar la música durante 6 compases, hasta que el Tema Credo C vuelve a presentarse a cargo de los clarinetes, tenores, órgano y violines primeros, el cual como previamente ha ocurrido también es respondido imitativamente por las flautas, oboes, corno inglés y sopranos. Se introducen cuatro compases de transición que terminan con otros cuatro que evocan a la primera subdivisión del Tema Gloria C, que como previamente he expuesto, la subdivisión de este tema es 4+4+4. Para terminar la sección, se introduce el nexa habitualmente usado de la sucesión de corcheas y las negras (ilustración 25).

La siguiente sección (cc. 224-240) comienza con los clarinetes y los fagotes estableciendo la base armónica, reforzada por la cuerda mediante una simple negra en *pizzicato*. Las contraltos introducen el movimiento musical en este fragmento. La duración es de 6 compases con una subdivisión de 3+3. Las trompas primera y segunda, doblan a las contraltos los primeros 3 compases, es decir, la primera subdivisión. A continuación, una vez acabada su intervención las contraltos, recogen el testigo los tenores que realizan la misma rítmica con una pequeña variación en su segunda parte aumentando su duración en un compás. A diferencia de la primera presentación de este motivo a cargo de las contraltos, esta vez, las sopranos empiezan su intervención antes de que los tenores acaben de interpretarlo, y éstas, al igual que los tenores, también realizan una pequeña variación en la segunda subdivisión. Se introduce de nuevo el nexa de la sucesión de corcheas y las negras que termina en un calderón.

Los siguientes diez (cc. 241-250) compases tienen la misma estructura. En el primer compás, las flautas, los clarinetes y el órgano tienen tresillos (Ejemplo musical 34) y en los cuatro siguientes el coro, el viento metal y la cuerda presentan una variación del Tema Gloria C (ilustración 35). Se vuelve a repetir esta fórmula, es decir, se introducen de nuevo los tresillos por los mismos instrumentos que previamente los han interpretado, para volver a presentar otra variación del Tema Gloria C.



Ilustración 34: Ejemplo musical 29. Variación Tema Gloria C en el Credo (cc. 242-245)



Ilustración 35: Ejemplo musical 30. Tresillos del Credo (cc. 241-242)

Se llega a una especie de recapitulación (cc. 251-261), ya que, se vuelven a presentar elementos del Tema Credo A (ilustración 36). Existe una variación en la duración porque si bien la segunda parte del motivo es calcada al de la presentación inicial, es en el comienzo del mismo donde presenta una variación. Comparándolo con el original, elimina la primera blanca ligada a la negra, sustituyéndolas por una célula del Tema Gloria A, e introduce un compás de silencio en la mitad del tema donde el viento madera, muestra un nuevo elemento melódico compuesto por 2 negras, 2 corcheas y una negra (ilustración 37). Después, sigue trabajando el nuevo elemento expuesto por el viento madera, repitiéndolo dos veces seguidas. A continuación, hace el amago de insertar los cc. 12-16 del *Gloria*, pero solo emplea el comienzo de la progresión citada. Se vuelve a introducir una variante del nuevo componente melódico, primeramente, a cargo de los instrumentos graves durante un compás y después todo el *tutti* orquestal en el siguiente. De esta forma, se llega al comienzo del *ostinato* de corcheas presentado en el *Gloria* (ilustración 13), inicialmente en el acorde de FaM y sucesivamente en el de SibM que es en el que realizará *ostinato* completo en la siguiente sección.



Ilustración 36: Ejemplo musical 31. Tema Credo A' del Credo (cc. 252-255)



Ilustración 37: Ejemplo musical 32. Compás extra de la recapitulación del Credo (cc. 253-254)

La siguiente sección (cc. 262-278) es la repetición de los cc. 137-155 del *Credo*. Existen algunas pequeñas diferencias entre las dos. La principal, es el cambio de rol entre la cuerda y el viento metal. En esta ocasión, es la cuerda quien dobla al coro, concretamente, los violines a las sopranos y los tenores, y los violonchelos a las contraltos y los bajos. Las violas y los contrabajos, son los que no tienen variación alguna respecto a la primera vez que es interpretada esta sección. Otra variación importante es que se invierte el orden de presentar la cabeza variada del Tema Kyrie A en el coro. Si bien la primera vez que es presentado este fragmento son las contraltos y los bajos los que realizan la primera entrada, en este instante, se invierte el orden y son las sopranos junto a los tenores los que comienzan el juego imitativo.

Para finalizar el *Credo*, utiliza dos secciones del *Gloria*, concretamente los cc. 206-213, donde se presentaba el Tema Gloria C' y cc. 228-244. El primer fragmento (cc. 279-297) presenta variantes respecto a su homólogo. La duración pasa a ser de once compases en lugar de doce, pues la última subdivisión del tema no aparece y en su lugar introduce una variación de los cc. 224-227 del *Gloria*. Además, las trompas y las trompetas en esta ocasión están doblando al coro, mientras que, en el *Gloria*, tienen una participación testimonial. Para finalizar el *Credo* (cc. 296-309), como he mencionado el arriba, reproduce los cc. 228-244 con un único cambio en la parte de la trompeta segunda, que no realiza las corcheas de la ilustración 23 y realiza una nota tenida.

3.1.4 Sanctus

Para comenzar el *Sanctus* se acude una fórmula recurrente del *Credo*, concretamente el nexo de la sucesión de corcheas y las negras ascendentes o descendentes por grado conjunto (ilustración 25) en el compás dos. Previamente, en el primer compás emplea cuatro negras que se asemejan mucho a las tres negras posteriores a la célula de nexo del *Credo*. La

diferencia reside en que, en el *Sanctus*, en vez de ser posteriores, las cuatro negras, son anteriores (ilustración 38).



Ilustración 38: Ejemplo musical 33. Comienzo del Sanctus (cc. 1-3)

Existe un cuarto compás a modo de cierre del motivo, que es en el que el coro hace su entrada, con un ritmo de blanca y negra, con articulación *marcato*, al igual que el viento metal y diferenciándose del resto del *tutti*, el cual tiene *legato* en viento madera y *trémolo* en la cuerda (ilustración 39). Estos primeros cuatro compases vuelven a repetirse, transportado una segunda mayor descendente. Se introducen dos compases a modo de nexos con la siguiente sección, en los que se emplean negras en *marcato* para el coro y viento metal y de nuevo *legato* en el viento madera a los que, esta vez, también se suma la cuerda en lugar de realizar el *trémolo* anterior.

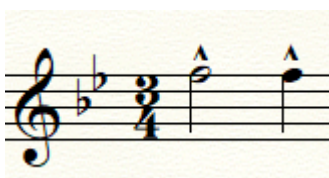


Ilustración 39: Ejemplo musical 34. Célula coral del Sanctus (c. 4)

La siguiente sección (cc. 11-33) es la misma que el comienzo del *Kyrie* (cc. 1-20), es decir vuelve a exhibir el Tema Kyrie A. Las únicas diferencias reseñables son que los clarinetes, en el comienzo de la sección se unen a los violines primeros, y la supresión del unísono de los bajos y los violonchelos. Para terminar la sección, se introducen cuatro compases de nexos en los que las partes graves del viento madera y cuerda cambian de acorde cada compás y con los instrumentos agudos juega al cambio de notas en pulso débil para realizar la melodía.

En esta sección de contrapunto imitativo (cc- 34-79), introduce un sujeto de 7 compases (ilustración 40), Tema Sanctus A. Son los tenores los que lo presentan junto a las

trompetas. Está formado por dos células, y en alguna ocasión son utilizados como contra cantos por instrumentos de la orquesta.



Ilustración 40: Ejemplo musical 35. Tema del contrapunto del Sanctus (cc. 34-40)

El motivo es cantado por todas las voces del coro, que van respondiendo a los tenores en un movimiento imitativo. En segundo lugar, lo interpretan los bajos a los que las trompas primera y segunda doblan. Después hay dos compases sin que el motivo aparezca, hecho remarcable ya que es el único momento de la sección donde esto sucede. Tras este pequeño lapso de tiempo las contraltos hacen su entrada con el sujeto de la sección. A esta voz, como en las anteriores veces también se le une un instrumento de la orquesta, concretamente los oboes, y por primera vez se une en la segunda célula otro instrumento, en este caso las violas. Por último, las sopranos también exhiben el tema, en este caso comienzan siendo dobladas por dos partes orquestales, las flautas y los violines primeros, pero éstos últimos al contrario que el caso anterior de las violas, solamente durante la primera célula del motivo. Por primera vez en la sección, la siguiente entrada se realiza antes de que se complete el tema entero, concretamente en el compás previo a la finalización del mismo y son los bajos los que realizan esta acción. Se repite la característica de que sea doblado por los instrumentos de la orquesta y en esta ocasión son los contrabajos y la trompa segunda los que interpretan el motivo junto a los bajos. En el momento en que se acaba el sujeto, se realiza la siguiente entrada a cargo de los tenores que también son doblados por la primera trompeta y para finalizar con las entradas cantadas por el coro, las sopranos, un compás después de la entrada de las contraltos, presentan el motivo junto a los oboes. De esta forma se acaba la intervención del coro en este fragmento, pero queda una última ocasión en el cual el Tema Sanctus A es interpretado, son las flautas y los violines primeros los que realizan la última intervención que cierra la sección.

Para acabar el movimiento, introduce una sección ya utilizada en el *Credo* (cc. 282-293). Existen algunos pequeños cambios que no afectan al carácter del fragmento respecto a los arriba mencionados. En los tres últimos compases del *Sanctus*, utiliza una fórmula parecida a los del *Gloria* y *Credo*. Notas largas que forman el acorde, con articulación de

trémolo en la cuerda y movimiento de corchas en las voces intermedias y/o graves de cada sección que varía respecto a las anteriores apariciones (ilustración 41).



Ilustración 41: Ejemplo musical 36. Corcheas del final del Sanctus (cc. 91-92)

3.1.5 Benedictus

El movimiento comienza con un tema traído del *Credo*, concretamente el que se presenta en el compás 195, esto es el Tema Credo C.



Ilustración 42: Ejemplo musical 37. Motivo del Credo, modificado para el Benedictus (cc. 1-4)

Para el *Benedictus*, Garbizu lo desarrolla por aumentación rítmica, técnica ya utilizada en los cc. 105-113 y cc. 220-223 del *Gloria* además de añadir tres compases más en los que el segundo de ellos es la repetición de esta célula. De esta manera consigue crear el tema principal del *Benedictus* (ilustración 42) Tema Credo C’.

El movimiento comienza con los bajos introduciendo el tema a los que se suman las violas. Un compás después las contraltos repiten el Tema Credo C’ junto a la flauta primera y el clarinete primero. Un compás después de que el tema haya dejado de sonar, en el c. 7, son los tenores los que lo vuelven a introducir a los cuales los violines primeros doblan. Repitiendo el esquema anterior, también con un compás de diferencia, las sopranos y las flautas, estas últimas octavadas, exhiben el Tema Credo C’. Los siguientes cuatro compases son de nexo hasta la siguiente aparición. Vuelve a repetir la fórmula de empezar a introducir el Tema Credo C’ mediante los bajos, esta vez doblados por los violonchelos y los contrabajos y al compás siguiente dar entrada a las contraltos, también acompañados por los oboes y los violines primeros. En la siguiente entrada, introduce una variación respecto al comienzo ya que, por primera vez, son dos voces del coro los que cantan el Tema Credo C’:

las sopranos y los tenores, que cantan octavados. Responden a ello las contraltos y los bajos, también octavados. Dos compases de nexo dan lugar a la siguiente sección final del movimiento.

Este fragmento final (cc. 28-43), vuelve a aparecer, ya que es el mismo que el usado en el *Credo* (cc. 282-309) para finalizar el movimiento. La diferencia principal está en los diez compases finales (cc. 42-51). En el *Credo*, son doce compases de *ostinato* de corcheas más negras con articulación *marcato*. En el *Benedictus*, estos doce compases son reducidos a ocho, donde el coro, a diferencia de la ocasión previa, no interviene desde que acaba su intervención en el c. 43 hasta los tres compases finales, por lo que la parte melódica de esta sección es inexistente.

3.1.6 Agnus

Este último movimiento de la misa, no presenta ningún tema nuevo, todo el material utilizado ha sido exhibido previamente en el *Gloria*. Para realizar el comienzo, recicla varias células rítmicas utilizadas en los dos primeros compases. Después, introduce el nexo de la sucesión de corcheas combinado con las tres negras por grado conjunto presentado en el *Credo* (ilustración 25), con una pequeña variación en su segundo compás donde en lugar de escribir corcheas durante el compás entero, introduce una blanca (ilustración 43), para de esta manera, llegar a la primera entrada del coro a cargo de las sopranos y los tenores, donde presentan el Tema Gloria B'. El cambio respecto al original está en que presenta las notas en orden inverso y respetando la figuración rítmica, excepto la última nota que en lugar de ser una blanca es una negra (ilustración 44). Dos compases más donde se vuelve a emplear la sucesión de corcheas, de nuevo con la variación de la blanca, combinado con las tres negras por grado conjunto (ilustración 43) como nexo para llegar a la siguiente sección.



Ilustración 43: Ejemplo musical 38. Corcheas del Agnus (cc. 3-5)



Ilustración 44: Ejemplo musical 39. Tema Gloria B' del Agnus (cc. 5-6)

Esta nueva sección (cc. 9-52) es la misma que los cc. 80-88 del *Gloria*, en el que se presenta en Tema Gloria B. Posteriormente introduce un interludio de 5 compases y se vuelven a presenta el Tema Gloria B en orden inverso y con rítmica diferente, esta vez, son cinco blancas. También se repite el uso del nexo de las corcheas, esta vez sin ninguna variación, presentándolo como aparece durante toda misa (ilustración 24). Se continúa con la inserción de fragmentos del *Gloria*, cc. 89-92, para que en los siguientes cuatro compases se desarrolle este mismo motivo que cantan los tenores, añadiendo dos intervenciones más, muy semejantes al material previamente utilizado (ilustración 45).



Ilustración 45: Ejemplo musical 40. Tema Gloria B desarrollado en el Agnus (cc. 23-30)

Justo en el momento de terminar los tenores, se introduce la cabeza del Tema Kyrie A, por medio de los oboes, y una segunda vez, repitiendo los oboes y a los que se suma la trompa primera. En los siguientes dos compases y medio, se utiliza la suma de los materiales que proceden de los cc. 93-96 del *Gloria*. Sintetiza el material del comienzo del fragmento citado junto con el del final del mismo (ilustración 46).



Ilustración 46: Ejemplo musical 41. Unión del material del Gloria en el Agnus (cc. 34-36)

Al igual que en ocasiones pretéritas durante este movimiento, vuelve a introducir como nexo los dos compases de las corcheas y las negras, para de nuevo, presentar un fragmento completo del *Gloria* (cc. 99-113).

Para finalizar el movimiento (cc. 52-63) y con ello toda la *Misa Papa Juan XXIII*, se vuelve introducir el Tema Kyrie A sobre el que está cimentado la misa y que el mismo escribe en una de las partituras manuscritas. Este tema es el usado en el *Kyrie* para comenzar la obra, aunque en comparación con la primera utilización presenta algunos cambios en el *Agnus*, ya que la aparición del motivo principal no es el primero si no que el de la mitad final del mismo, es por ello que el comienzo de esta sección, aún presentando el mismo material que en el comienzo de la obra, lo adapta para llegar en el tono de los últimos ocho compases de la primera sección del *Kyrie*, que son los que utiliza para cerrar la misa.

3.2 Análisis armónico

A continuación, expondré, siguiendo el orden de los movimientos de la misa, la secuencia armónica que identifiqué a lo largo de la composición.

3.2.1 Kyrie

La tonalidad principal de la *Misa Papa Juan XXIII* es do menor, y es esta misma en la que está compuesta el primer movimiento de la misma, *Kyrie*. Comienza la obra con dos blancas de *do natural* en el primer compás para, a continuación, introducir un pedal de la nota do, en las partes de fagotes y contrabajos, hasta el c. 12. Sobre este pedal se sustentan los doce primeros compases en la tonalidad de do menor. A continuación, va pasando por los siguientes acordes sol menor (cc. 13-15), la bemol mayor (c. 16), sol menor (c. 17), fa menor (c. 18) y por último y para finalizar la primera sección del *Kyrie*, un acorde de do, sin la tercera del acorde (cc. 19-20).

La siguiente sección comienza con el acorde de La bemol Mayor durante tres compases (cc 21-23) y luego pasa al cuarto grado de la bemol mayor, añadiéndole al acorde la sexta rebajada, se vuelve a repetir este giro en los dos siguientes compases, para volver otra vez a la bemol mayor. En el c. 31 se introduce el acorde de Sol Mayor durante tres compases para volver a do menor y comenzar en el cambio de compás al 4/2 con una serie acordes y retardos mediante ligaduras que combinan esos acordes con los nuevos, dando lugar entre medias a nuevas sonoridades. La seguida de esos acordes es la siguiente: la bemol mayor, sol menor do menor, re menor, sol menor, mi bemol menor, do menor con séptima, la bemol mayor, re menor, mi bemol menor con séptima. En este último acorde utiliza el mi

bemol en el bajo a modo de pedal para volver a do menor y de esta forma, afrontar la recapitulación del *Kyrie*.

La recapitulación (cc. 42), como he mencionado en el bloque anterior de este capítulo, es idéntica al fragmento de los compases que van desde el 6 al 20. Esta vez, sí incluye la tercera nota del acorde al final del movimiento, siendo la nota elegida un *mi natural* y por tanto, terminar el movimiento con un acorde de Do Mayor.

3.2.2 Gloria

Para la elección de la tonalidad de este movimiento, Garbizu elige el relativo mayor de la tonalidad original de la obra, que como he expuesto arriba es do menor. Por lo tanto, la tonalidad del *Gloria* es Mi bemol Mayor.

Los primeros dieciséis compases están en la tonalidad de Mi bemol Mayor, que son la presentación del Tema Gloria A y después, como menciono en el apartado del análisis motivico, introduce de nuevo el Tema Gloria A, una tercera menor ascendida, es decir, en la tonalidad de Sol bemol Mayor. Durante el nexa hace una transición hacia re bemol mayor, que es con lo que empieza la siguiente sección. Pasa por los acordes de fa menor y do menor, para acabar la sección con el acorde de si bemol menor.

En la siguiente sección (cc. 25-38) hay una transición armónica mediante enarmonías para llegar a Si Mayor, tonalidad de la siguiente sección (cc. 39-53). Tiene dos bajos *ostinatos*, el primero es una secuencia de negras *si natural – fa#* y el segundo, cuatro corcheas con la notación *si natural – do#- si natural - fa#*. Algunas partes de la orquesta van realizando negras que forman diferentes acordes al de Si Mayor como do sostenido menor. Los dos últimos compases de la sección forman un acorde con las notas *sol#– si natural – re#– fa#*, que enarmoniza para que tenga función de dominante de Si bemol Mayor que es la tonalidad de la siguiente sección.

Los próximos ocho compases (cc. 54-62) son en si bemol mayor, pasando por mi bemol menor y do menor para llegar a re menor e insertar en esa tonalidad el tema principal de la misa (cc. 62-80), presentado en el *Kyrie*, en este segundo movimiento como he expuesto en el bloque anterior de este capítulo. En los últimos compases pasa de re menor a do ya que, la sección, al igual que sucede en el *Kyrie*, termina con un acorde de do sin tercera.

La siguiente sección (cc. 81-114) sigue con un pedal de do en los fagotes y contrabajos y cuando entran el viento continúa jugando con la ambigüedad del modo, rozando el modo mayor y abandonándolo durante varios compases hasta que se llega al pedal de sol, de nuevo a cargo de los contrabajos y posteriormente el fagot segundo. De sol menor, transita a Si bemol Mayor que se establece durante ocho compases en los que apenas se presentan novedades armónicas. A continuación, sí que se va variando el espectro armónico del pasaje hasta llegar a un acorde de sol mayor que se resuelve mediante una cadencia rota en un La bemol Mayor, ya que la sección que viene ahora (cc. 115-139) es la sección central del *Kyrie* y su desarrollo armónico está explicado en el punto anterior.

Se llega a la parte *fugato* del *Gloria* (cc.140-172). El sujeto está en la tonalidad principal del movimiento, Mi bemol Mayor, y la respuesta está en la dominante como es habitual en las fugas. Hay dos entradas más del sujeto en la tonalidad principal y en la dominante. La estructura armónica de este fragmento es la de una exposición de fuga por lo que no hay modulaciones ni flexiones a la dominante ni a la subdominante, ya que antes de que estas se tendrían que dar en una fuga habitual escolástica, acaba la sección *fugato* del movimiento.

Acabada la sección *fugato*, se llega a una nueva sección (cc. 173-186) recurrente a lo largo de la misa, en esta ocasión se manifiesta en el tono de la subdominante del tono principal, es decir en La bemol Mayor. Antes de acabar esta sección, se vuelve a introducir el *fugato* de la anterior sección (cc. 184-205), en un tono distinto, La bemol Mayor, que sería una de las tonalidades en las que tendría que haberse presentado el sujeto de la fuga en caso de haberla escrito completa. El tratamiento elegido para esta ocasión es el siguiente: tono principal, dominante, dominante y tono principal. Se llega a tres compases de transición en los que se prepara la modulación a Mi bemol Mayor mediante el acorde de dominante para introducir el tema anterior, Tema Gloria C', en la tonalidad previamente mencionada. Asentado en el tono de Mi bemol Mayor no lo abandona hasta el final del movimiento, realizando en esta tonalidad la sección final del *Gloria*.

3.2.3 Credo

El tercer movimiento de la misa, el *Credo*, está en el tono de la dominante del relativo mayor de la tonalidad principal de la *Misa* es decir, en Si bemol Mayor. En consecuencia, los primeros compases de este movimiento están en la tonalidad previamente mencionada

estando siempre presentes los acordes de Si bemol Mayor y de Fa Mayor. Esta primera sección acaba con un acorde de *sol– sib– reb– fa*, que justo en la última negra elimina el *fa natural* para quedar únicamente en el acorde de sol disminuido.

En el primer compás de la siguiente sección (cc. 14-29), introduce un pedal de si bemol en el contrabajo y sobre ese pedal, aparecen los acordes de si bemol menor con séptima, do disminuido, Mi Mayor, Si bemol Mayor, fa menor y Si bemol Mayor que es cuando se establece de nuevo armónicamente la calma. En estos siguientes compases los acordes que aparecen principalmente son los de Si bemol Mayor, fa menor y Mi bemol Mayor, hasta que llega a un do sin tercera (c. 32) el cual nos lleva a sol, donde no establece el modo y juega con esa ambigüedad durante varios compases. Lo mismo ocurre en los siguientes compases cuando cambia el pedal de sol exhibido a un pedal de si bemol (c. 39), donde el primer acorde es el de si bemol menor pero finaliza con un acorde de Sol Mayor con séptima que no resuelve.

Se introduce un pedal de do sostenido (c. 46), aunque, hay que enarmonizarlo a re bemol, ya que el acorde que utiliza es el de Re bemol Mayor, el cual enlaza con un do menor y a partir de ahí surgen fa menor, Mi bemol Mayor con séptima, re bemol menor, Do Mayor, fa menor, do menor, sol disminuido, si bemol menor con séptima para finalizar con un mi disminuido con séptima.

Dos compases de limbo armónico gracias a una serie de notas de paso y retardos nos llevan a la bemol mayor. En esta sección, se hace uso de las enarmonizaciones pero, La bemol Mayor siempre está presente durante ocho compases, hasta que ya sí, se comienza a hacer uso de las enarmonizaciones previamente preparadas para introducir los acordes de fa sostenido menor (Sol bemol Mayor), La Mayor, do sostenido menor y Re sostenido Mayor, el cual vuelve a enarmonizar y volver a La bemol Mayor durante dos compases para acabar en do menor (c. 76). Repite los compases 29-42, con el mismo patrón rítmico arriba explicado con la única excepción de que esta vez al acabar el pedal de sol (c. 80), no se introduce el de si bemol. Los siguientes seis compases de nexos, se muestran los acordes de Fa sostenido Mayor y sol sostenido menor para acabar la sección con el primero de los dos, que va a ser enarmonizado para que sea un acorde de Sol bemol Mayor, el cual va a ser la tonalidad de la nueva sección, incluyendo por vez primera un cambio de armadura en la partitura.

En esta nueva sección (c. 96-111) se introduce El Tema Kyrie B. A diferencia del primer movimiento donde la tonalidad elegida era la de La bemol Mayor, previamente anotado en el texto, ahora, es en Sol bemol Mayor. El tratamiento armónico empleado, no varía respecto a la primera vez que exhibe esta sección. Este fragmento termina con el acorde de la dominante, Re bemol Mayor, el cual va a ser la nueva tonalidad y al igual que sucede en la ocasión anterior, trae consigo el cambio anotado en la armadura.

En los siguientes once compases (c. 112-122), el Re bemol Mayor está siempre presente con el *ostinato* de las corcheas en los clarinetes y las violas. Después se introduce un cambio de armadura a dos bemoles, pero, en la práctica, la tonalidad establecida es fa menor (c. 123), como así lo demuestra el cambio en el *ostinato* del acorde de Re bemol Mayor al de fa menor. Cuando entra el *tutti*, fa menor sigue estando presente pero por encima de ese pedal, en cada compás, intercambia estos dos acordes, re disminuido con séptima y do disminuido con séptima durante los dieciocho compases (cc. 137-155).

Se sigue en fa menor en la nueva sección que comienza ahora (cc. 156-175), combinando acordes de la subdominante y tónica, aunque también se introduce en menor medida la dominante menor. Al final de la sección (c. 175) introduce el acorde de fa menor con séptima para iniciar un círculo de quintas de tres acordes que acaba cuando el acorde siguiente es un do menor que pasa a Mi bemol Mayor y de nuevo do menor, hasta que se llega el pedal de si bemol en los contrabajos (c. 183) para que el coro presente el unísono en mi bemol y finalizar el fragmento con un acorde de la bemol mayor con séptima.

El fragmento (cc. 194-223) comienza con un acorde de mi bemol menor, se prosigue con Do bemol Mayor, la bemol menor, Re bemol Mayor. Estos cuatro acordes son los que durante esta sección más presencia tienen, conformando el esqueleto armónico.

La siguiente sección (cc. 224-240) se realiza la secuencia si bemol menor, fa menor, do menor, re menor, fa menor, re menor, si bemol menor, sol menor y para finalizar do menor con séptima, que resuelve en un fa. A continuación, se introduce un pedal de si bemol (cc. 241-248), que van intercambiándose los fagotes más mano izquierda del órgano y contrabajos más tuba, y sobre ese pedal aparecen tanto Sol bemol Mayor como Mi bemol Mayor para finalizar con el acorde de si bemol menor (c.250).

De esta manera se llega a lo que se podría llamar recapitulación (cc. 251-261) donde los motivos presentados y la armonía escogida son las mismas que en el comienzo del

movimiento durante los primeros compases. El viento madera realiza dos compases con el acorde de Fa Mayor y a continuación introduce do menor, sol menor y la bemol de paso para acabar con un acorde de fa.

En la siguiente sección (cc. 262-278), una vez que termina el nexos con las corcheas, con esa misma rítmica introduce un *ostinato* en los fagotes, la tuba y los contrabajos de los acordes de fa y si bemol, que se alternan en cada compás durante todo este pasaje. Mientras tanto los acordes que van surgiendo en esa sucesión del *ostinato* son los de fa menor y do disminuido con séptima. Termina la sección con un acorde de do, sin tercera.

Se introducen tres compases de transición para llegar a la sección final del *Credo* (cc. 279-297), que como en el bloque anterior he mencionada es importada del *Gloria*, pero, aunque el material temático haya sido tratado de la misma manera, en la armonía empleada, se encuentran cambios que merecen mención. El comienzo del fragmento, está en Mi bemol Mayor, donde son las cuerdas y el órgano los que presentan el acorde al ir superponiendo en sus entradas las notas de este. También realizan la misma acción, pero terminando el acorde en modo menor.

En el último enlace para unir las secciones con los que finalizar el *Credo* (cc. 296-309), son tres los acordes utilizados, Re bemol Mayor, Sol bemol Mayor y Fa bemol Mayor. Este último acorde, en la negra final del compás, se convierte en re bemol menor con séptima, que da lugar a los últimos catorce compases donde comienza un *ostinato* del acorde desplegado de Mi bemol Mayor y es en esta tonalidad en la que transcurre el final del movimiento

3.2.4 Sanctus

La tonalidad del nuevo movimiento es Si bemol Mayor. El comienzo son cuatro negras *la bemol, mi bemol, fa natural, si bemol*. Esta última nota se liga con el siguiente *si bemol* del compás sucesivo, el cual forma el acorde de si bemol menor. Después, do menor y otra vez si bemol menor con la adición de la segunda, para terminar la primera frase, en una acorde de función dominante. Se repite este esquema realizando un transporte de segunda mayor descendente durante los tres primeros compases de la frase y en el último compás realiza la varianza, para poder introducir un compás con tres negras *fa natural, sol natural, do natural*, y en el último compás de la sección, tres acordes con séptima, con

función de subdominante las dos primeras y la última como dominante de Si bemol Mayor. Éste último acorde, no resuelven Si bemol Mayor ya que la sección que se presenta ahora (cc. 11-33) es la misma que el comienzo del *Kyrie* (cc. 1-20) en la misma tonalidad que en su primera aparición, do menor, y el tratamiento armónico respecto a esa primera presentación no varía. Al término de esta sección el acorde, debería ser Do Mayor, pero vienen cuatro compases donde juega con retardos en las voces agudas para retrasar los acordes y que estos se afiancen en la parte débil del compás.

La siguiente sección (cc. 34-79) es una sección de contrapunto imitativo, explicado en el bloque anterior de análisis motivico, en el cual hay un tema que siempre es el mismo y que aparece en diferentes tonos. La primera aparición es a cargo de los tenores y lo presentan en el relativo menor de la tonalidad principal, sol menor. El siguiente es en el tono principal, Si bemol Mayor, al igual que el tercero, también en esta tonalidad. Después, viene el tema en la dominante. A continuación, en el segundo grado, de nuevo en la dominante y para finalizar las intervenciones a cargo del coro, una última vez en el segundo grado. Queda una última entrada del tema a cargo de las flautas y violines primeros en la dominante, y es este mismo acorde Fa Mayor con el que se acaba la sección contrapuntística.

Para acabar el movimiento, se introduce una sección ya utilizada en el *Gloria* (cc. 206-218) y en el *Credo* (cc. 282-293). Como he explicado previamente, el tratamiento armónico en esos dos movimientos es diferente. Para el *Sanctus*, el patrón armónico es el mismo que el del *Credo* con la salvedad de que para este movimiento el acorde final de la cuerda y el órgano es siempre en modo mayor, esto es, Mi bemol Mayor, que ejerce la función de subdominante para llegar a fa, que sería la dominante de la tonalidad en los compases antepenúltimo y penúltimo, para resolver en Si bemol Mayor en el compás final.

3.2.5 Benedictus

El *Benedictus* comienza con el Tema Credo C', y también presenta el mismo patrón armónico. Empieza con mi bemol menor, con un pedal de mi bemol en el fagot y los violonchelos, después pasa a do menor, presentando el motivo en este tono, prosigue con sol menor en los compases donde no está presente el tema, para recuperarlo en Si bemol Mayor y volver a exhibirlo una última vez en sol bemol. Después llegan cuatro compases de nexos que conducen a un acorde de mi bemol menor con séptima con el cual acaba la primera sección del *Benedictus*.

Ahora, llegan los 14 últimos compases del *Sanctus* exactamente iguales excepto el penúltimo para la cuerda y el siguiente acorde que en el *Sanctus* era Si bemol Mayor y para el *Benedictus* es un Re bemol Mayor, que enlaza con el final extraído desde el *Credo* para finalizar el movimiento.

3.2.6 Agnus

El último movimiento de la misa, vuelve a presentar la tonalidad principal de la misma, es decir, do menor. Por lo tanto, el comienzo del *Agnus* está en esta tonalidad, y en los primeros compases todo el esquema armónico gira en torno a esta. Cuando el coro comienza su discurso musical a cargo de las contraltos, se prosigue en la tonalidad de do menor y el viento madera realiza dos acordes, la primera una aproximación de dominante, sin sensible, que resuelve en Do Mayor, y en el siguiente compás repite esta operación la cuerda. Un nexo de cinco compases donde Garbizu pasa de do menor a sol menor realizando un pequeño círculo de quintas en el cual el último acorde es el de dominante de sol con la quinta rebajada. Se prosigue con la misma fórmula empleada antes, donde el coro presenta el motivo melódico acompañado por los acordes de la orquesta, primeramente, en el viento madera, donde al igual que antes hacen un movimiento de dominante - tónica mayor, que la cuerda imita. A continuación, se introduce la cabeza del motivo del *Kyrie* mediante los oboes, mientras que la cuerda esta realizando otra vez círculos de quinta que nos llevan a Fa Mayor, tonalidad de la siguiente sección

Para finalizar la misa presenta un fragmento completo del *Gloria* (cc. 99-113) con el mismo tratamiento armónico, seguido por el tema principal de la misa exhibido por primera vez en el *Kyrie*. El tratamiento armónico usado para finalizar la misa tiene varios cambios al respecto, ya que el final del fragmento anterior es con un acorde de Sol Mayor y por lo tanto el pedal con el que empieza la sección es el de sol. Presenta el tema en esta tonalidad de sol, que es la dominante de do menor, recordemos la tonalidad del *Agnus*. Los últimos ocho compases del *Agnus* sí son iguales a los últimos ocho del *Kyrie*. Por lo tanto, la misa también termina con un acorde de do mayor.

3.3 Estructura

Una vez analizado cada movimiento, se puede ver que todos ellos tienen una estructura cerrada, ya que finalizan con la repetición de alguna sección precedente de los movimientos anteriores. Evidentemente, el *Kyrie* no termina con la inclusión de otros movimientos, pero, presenta una típica forma simétrica, con la recapitulación de la primera sección para cerrar el movimiento. El *Gloria*, junto al *Credo*, es más complejo estructuralmente y presenta la unión de varias secciones que serán añadidas en los movimientos posteriores, con la primera inclusión en la misa de secciones de movimientos anteriores. Como he mencionado anteriormente el *Credo* también es formalmente más desarrollado, y en su sección final reexpone la parte conclusiva del *Gloria* hecho este, que se repetirá tanto en el *Sanctus* como en el *Benedictus*, en un ejemplo de que los movimientos de la Misa están relacionados. El *Sanctus* presenta de nuevo el motivo principal de la misa junto al previamente mencionado final del *Gloria*. El *Benedictus* es el primer movimiento que no presenta secciones de novedad y se nutre de las exhibidas en los números anteriores. *Agnus* termina con una recapitulación del *Kyrie*, por lo tanto, parece claro que la Misa tiene una estructura cerrada.

Presento a continuación los cuadros con las estructuras de los movimientos.

3.3.1 Kyrie

SECCIÓN	COMPASES	ORIGEN	TONALIDAD	TEMAS + ELEMENTOS RECURRENTES
Kyrie 1	1-20		do menor	Tema Kyrie A
Kyrie 2	21-42		La b Mayor	Tema Kyrie B Contracanto 1, Kyrie
Kyrie 3	42-Fin	Kyrie 1	do menor	Tema Kyrie A

Ilustración 47: Tabla 1. Kyrie

3.3.2 Gloria

SECCIÓN	COMPASES	ORIGEN	TONALIDAD	TEMAS + ELEMENTOS RECURRENTES
Gloria 1	1-24		Mi b Mayor	Tema Gloria A Contracanto 1, Gloria
Gloria 2	25-38	Gloria 1	Re b Mayor	Contracanto 1, Gloria
Gloria 3	39-53		Si Mayor	Ostinato corcheas Ostinato negras Negras marcato
Gloria 4	54-62	Gloria 1	Si b Mayor	Variaciones del Tema 1, Gloria
Gloria 5	62-80	Kyrie 1	re menor	Tema Kyrie A Ostinato corcheas
Gloria 6	81-114	Gloria 1	Do - Sol	Tema Gloria B
Gloria 7	115-139	Kyrie 2	La b Mayor	Tema Kyrie B
Gloria 8	140-172	Gloria 1	Mi b Mayor	Tema Gloria A'

Gloria 9	173-186		La b Mayor	Tema Gloria C Crescendo cuerdas + órgano
Gloria 10	184-205	Gloria 1	La b Mayor	Tema Gloria A
Gloria 11	206-218	Gloria 9	Mi b Mayor	Tema Gloria C' Crescendo cuerdas + órgano
Gloria 12	218-231	Gloria 1	Mi b Mayor	Tema Gloria A'
Gloria 13	231-Fin	Gloria 3	Mi b Mayor	Ostinato corcheas Ostinato negras Negras marcato

Ilustración 48: Tabla 2. Gloria

3.3.3 Credo

SECCIÓN	COMPASES	ORIGEN	TONALIDAD	TEMAS + ELEMENTOS RECURRENTES
Credo 1	1-13		Si b Mayor	Tema Credo A
Credo 2	14-29	KYRIE GLORIA	Si b	Motivos rítmicos mezclados del Kyrie y Gloria Nexo corcheas

Credo 3	29-62	Kyrie Gloria 3		Motivo melódico 1, Credo Motivos rítmicos Ostinato corcheas, Gloria Nexo corcheas
Credo 4	63-75	KYRIE GLORIA		Motivos rítmicos mezclados del Kyrie y Gloria Nexo corcheas
Credo 5	76-95	KYRIE Kyrie 2 Gloria 3		Motivo melódico 1, Credo Motivos rítmicos Ostinato corcheas, Gloria Final Tema 2, Kyrie
Credo 6	96-111	Kyrie 2	Sol b Mayor	Tema Kyrie B
Credo 7	112-136		Re B Mayor – fa menor	Cabeza fugato Gloria Ostinato corcheas

Credo 8	137-155	Kyrie 1 Gloria 3	fa menor	Tema Kyrie A Negras marcato Ostinato corcheas
Credo 9	156-175		fa menor	Tema Credo B
Credo 10	175-193	Gloria		Motivos rítmicos Gloria
Credo 11	194-223		Mi b menor	Tema Credo C Nexo corcheas
Credo 12	224-240	GLORIA	si b menor	Motivos rítmicos Gloria
Credo 13	241-250	Gloria 9	si b menor	Tresillos Tema Gloria C
Credo 14	251-261	Credo 1	Si b Mayor	Tema Credo A'
Credo 15	262-278	Credo 8	Fa Mayor	Tema Kyrie A Negras marcato Ostinato corcheas
Credo 16	279-297	Gloria 9	Mi b Mayor	Tema Gloria C'
Credo 17	296-Fin	Gloria 13	Mi b Mayor	Ostinato corcheas

				Ostinato negras Negras marcato
--	--	--	--	-----------------------------------

Ilustración 49: Tabla 3. Credo

3.3.4 Sanctus

SECCIÓN	COMPASES	ORIGEN	TONALIDAD	TEMAS + ELEMENTOS RECURRENTES
Sanctus 1	1-10		Si b Mayor	Nexo corcheas
Sanctus 2	11-33	Kyrie 1	do menor	Tema Kyrie A
Sanctus 3	34-79		Si b Mayor	Tema Sanctus
Sanctus 4	80-Fin	Gloria 9	Si b Mayor	Tema Gloria C'

Ilustración 50: Tabla 4. Sanctus

3.3.5 Benedictus

SECCIÓN	COMPASES	ORIGEN	TONALIDAD	TEMAS + ELEMENTOS RECURRENTES
Benedictus 1	1-27	Credo 11	Mi b Mayor	Tema Credo C'
Benedictus 2	28-43	Gloria 9	Si b Mayor	Tema Gloria C' Crescendo cuerdas + órgano
Benedictus 3	42-Fin	Gloria 3	Mi b Mayor	Ostinato corcheas

				Ostinato negras Negras marcato
--	--	--	--	-----------------------------------

Ilustración 51: Tabla 5. Benedictus

3.3.6 Agnus

SECCIÓN	COMPASES	ORIGEN	TONALIDAD	TEMAS + ELEMENTOS RECURRENTES
Agnus 1	1-9		do menor	
Agnus 2	9-52	Gloria 6	do menor	Tema Gloria B'
Agnus 3	52-Fin	Kyrie 1	do menor	Tema Kyrie A

Ilustración 52: Tabla 6. Agnus

Conclusiones

Tras finalizar todo lo expuesto, se evidencian una serie de conclusiones que presento a continuación. Contextualización, edición y análisis han sido los tres capítulos de este volumen, sendos reflejos de los tres pasos necesarios para llevar una obra musical desde las fuentes hasta la edición crítica.

La hipótesis de partida de este Trabajo de Fin de Máster era comprobar si las directrices del Concilio Vaticano II influyeron en la orientación musical que Tomás Garbizu siguió en la *Misa "Papa Juan XXIII"*. Considero que ha quedado demostrada, ya que durante la *Misa* podemos observar las varias características que el Vaticano II propone. La lengua elegida para la obra musical es el latín, la oficial de la liturgia romana. El canto gregoriano es el género principal para la música sacra y, como relato a lo largo de todo el trabajo, Garbizu se basa en la misa n.º 4 del *Graduale Triplex*. A esto se añade la inclusión del órgano junto a la plantilla de la orquesta sinfónica, instrumento que, siguiendo las mismas directrices, es el que el Vaticano II propone como principal.

Paso a valorar los objetivos inicialmente marcados. El primer objetivo era realizar una contextualización de la *Misa*, explicando el perfil biográfico del compositor y cómo el Concilio del Vaticano II afectó a la creación de esta obra. La reflexión que hago de este objetivo es que me habría gustado disponer de más material para poder realizar una mejor aproximación a las circunstancias biográficas que el autor. Creo que realizando el inventario completo del fondo dedicado a Garbizu en Eresbil, concretamente el fondo A193, habría tenido un acceso a un material más personal del autor y, de esta manera, habría podido realizar una contextualización más completa. A pesar de ello, con el material que he tenido a mi alcance durante el transcurso de esta investigación, creo que he conseguido plasmar la imagen de un hombre comprometido con sus creencias religiosas y con la identidad vasca.

El segundo objetivo era proponer una edición crítica de la partitura. Este es el objetivo cumplido del que estoy más satisfecho, pues creo que he conseguido llevar las fuentes manuscritas de las que disponía a una partitura moderna. Como producto de este proceso está la partitura del final del segundo capítulo. Aunque pienso que he realizado una buena labor, tengo el conocimiento de que existen las *particellas* del día del estreno en el año 2001 a cargo de la Euskadiko Orkestra, por lo que una revisión de la partitura acudiendo

a esta fuente sería de gran interés. Me gustaría también poder consultar las partituras con las que se realizó la grabación, también a cargo de la Euskadiko Orkestra en el año 2004, aunque desconozco si son las mismas con las que la estrenaron.

Finalmente, el tercer y último objetivo era realizar un análisis musical, cuyos resultados puedan ser útiles tanto para los intérpretes como para otros investigadores. Creo que, en su conjunto, he realizado un análisis lo suficientemente profundo como para dar las respuestas necesarias tanto a la hipótesis planteada como a los objetivos propuestos. El análisis temático es del que más satisfecho me hallo: creo que he conseguido trasladar al papel lo que la notación musical muestra en la partitura.

Considero que tengo que continuar esta línea de trabajo en torno a la figura de Garbizu, para, de esa manera, contribuir a la subsanación de la falta de un estudio analítico sobre sus composiciones, ya que la bibliografía existente no aborda esta materia.

Las dos partituras manuscritas de las que he dispuesto para poder realizar esta edición crítica han sido fundamentales a la hora de llevar esta tarea hasta el final. Estas dos partituras contienen toda la información necesaria para efectuar una labor de estas características. Evidentemente, me habría gustado poder tener a mi alcance las *particellas* que menciono previamente o la obra para órgano *Tríptico sobre un tema gregoriano* (1971), basado en el mismo tema que la *Misa Papa Juan XXIII*. También ha sido esencial el libro *Tomás Garbizu 1901-1989*, de Intxaurrendieta y Urkizu, sobre todo para los datos biográficos y por el catálogo de obras que incluye en el último capítulo del libro.

Desde que inicié mi actividad como investigador, he realizado, contando esta, tres ediciones críticas en las que he empleado una misma metodología que, en mi caso particular, está funcionando bien. Me baso en la idea de Feder de dividir el proceso en dos etapas inferiores (bibliográfica y mecánica) y superiores (interpretativa y crítica). Primeramente, realizo la etapa inferior y después, haciendo un paréntesis en el proceso propuesto por Feder, realizo el análisis de la obra. Para el análisis, la elección de emplear la tripartición de Molino-Nattiez ha resultado acertada, ya que me he acercado a la obra por los niveles poético y neutro, que considero de especial importancia a la hora de preparar una edición. Para examinar el nivel neutro, me he servido de métodos habituales: análisis motivico, análisis

armónico funcional y análisis formal. Una vez realizados, vuelvo a lo propuesto por Feder y completo la etapa superior. Por eso, concluyo que las dos etapas del proceso de edición, inferior y superior, están íntimamente relacionadas y que el desarrollo del proceso de edición exige una circularidad entre ambas.

Considero que todas estas herramientas metodológicas han cumplido con sus funciones inicialmente previstas y que todas han respondido a las problemáticas surgidas a lo largo de todo el proceso. A pesar de ello, tengo que admitir la desestimación de realizar un análisis a nivel estésico de la obra, ya que el estreno de la *Misa* se produjo casi cuarenta años después de su fecha de composición, lo que ha supuesto un problema a la hora de presentar un resultado globalmente más completo.

A la hora de realizar la articulación del estudio, he tenido muchísimas dudas que hasta última no he resuelto. Estas indecisiones han sido las siguientes: otorgar al Vaticano II la categoría de capítulo principal y el orden de presentar los capítulos de análisis y edición.

Una vez visto el texto completo, creo que la articulación finalmente presentada ha sido la adecuada. La unión de lo que primeramente iban a ser los capítulos uno y dos del Trabajo de Fin de Máster ha ayudado a que la contextualización de la obra haya sido más coherente y concisa. Finalmente, el orden expositivo de los capítulos de la edición y el análisis en este orden ha sido provechoso, ya que primeramente se ponen manifiesto las características de la partitura y después se examinan en el análisis de la misma.

Con la consecución de este trabajo, creo que apporto lo que más echaba en falta en la bibliografía existente sobre Garbizu: un estudio analítico sobre su obra. Con la elaboración de esta edición crítica enmiendo, en un grado muy pequeño, esta carencia. Por ello entiendo que esta es mi aportación más sólida a la finalización de este estudio. Soy consciente de que, debido a las extrañas circunstancias que han acompañado el transcurso de este quehacer, he tenido que abandonar la realización del inventario y de la búsqueda de fuentes inicialmente previstas.

Voy a aportar una última conclusión al trabajo en forma de crítica. La *Misa Papa Juan XXIII* de Tomás Garbizu es una obra musical que demuestra una gran capacidad

compositiva. Su estructura sigue los cánones clásicos de la misa y el tratamiento motivico proyectado a lo largo de toda la partitura otorga una gran conexión entre los movimientos, pues en ningún momento está forzada la inclusión de temas presentados en números anteriores.

Para finalizar, quisiera comentar posibles investigaciones futuras para continuar la vía abierta por mi trabajo:

- La catalogación completa de las obras de Tomás Garbizu, tanto religiosas como profanas. La labor de inventario que estaba llevando a cabo en el archivo de Eresbil me ha demostrado que aún puede haber más obras escondidas.
- Estudio analítico de otras obras representativas de Tomás Garbizu, para poder hacer un estudio estilístico del autor más completo y consistente.
- Realizar la edición crítica de otras obras de Tomás Garbizu.
- Propuesta de realizar un estudio futuro centrado en la evolución del lenguaje compositivo entre las misas *Benedicta* (1956) *Ecuménica* o *Misa Papa Juan XXIII* y *Gure Meza* (1966) para elaborar un artículo de doctorado. Siguiendo esta misma línea, considero que la obra para órgano *Tríptico sobre un tema gregoriano* (1971) merece especial atención, ya que el tema gregoriano sobre el que está basado es la cuarta misa gregoriana, *Cunctipotens Genitor Deus*: la misma que sigue la *Misa Papa Juan XXIII*.

Bibliografía

Arana Martija, José Antonio. 1985. *Música vasca*. [San Sebastián]: Erein.

Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. V, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, págs. 380-381

Cureses, Marta y Xosé Aviñoa (2001). «*Contra la falta de perspectiva histórica: bases para la investigación musical contemporánea en España*». *Revista Catalana de Musicología*, I, pp. 171-200.

Fernández-Cid de Temes, Antonio. 1973. *La musica española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March

Grier, James. 2008. *La edición crítica de música: historia, método y práctica*. Madrid: Akal.

Intxaurrendieta, Patxi “Tomás Garbizuri buruz”, en *Euskonews & Media*, 144, pp. 16-23 de noviembre de 2001

Intxaurrendieta, Patxi, y Patri Urkizu. 2001. *Tomas Garbizu (1901-1988)*. Donostia-San Sebastian: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia.

Intxaurrendieta, Patxi, y Patri Urkizu. 2002. *Tomas Garbizu, 1901-1989*. Lezo: Lezoko Unibertsitateko Udala.

Lorenzo de Reizabal, Margarita, and Arantza Lorenzo de Reizabal. 2009. *Análisis musical: claves para entender e interpretar la musica : estudio del análisis morfosintactico de la musica*. Barcelona: Boileau.

Motte, Diether de la. 2008. *Armonía*. Alcorcón (Madrid): Mundimúsica.

Sánchez Ekiza, Karlos. 2012. *Euskal musika klasikoa = Música clásica vasca = Basque classical music*. Etxepare Euskal Institutua.

Sobrino, Ramón. 2005. "Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías". *Actas Del VI Congreso De La Sociedad Española De Musicología, Oviedo, 17-20 De Noviembre De 2004*. pp. 667-696.

Redacción, “*Don Tomás Garbizu, su vida y su obra*”, en *Txistulari*, 134 (abril de 1988)

Anexos documentales

Presento como anexo la imagen del actual estado del fondo A193 de Eresbil, reservado para Tomás Garbizu y procedente del mismo archivo

FONDO A193: TOMÁS GARBIZU

Índice del inventario

- A – OBRA PROPIA
(numerado por carpetas y currens dentro de la carpeta)
 - A01. Música coral religiosa. Angelus. Ave Marias. Padrenuestros
 - A02. Música coral
 - A03. Música coral religiosa en euskera
 - A04. Música coral – Canciones vascas
 - A05. Música coral
 - A06. Himnos
 - A07. Música vocal para circunstancias
 - A08. Música coral religiosa. Misas – Obras varias
 - A09. Música vocal a capella
 - A10. Música vocal religiosa. Canto con acompañamiento
 - A11. Música vocal con acompañamiento
 - A12. Música para voz y orquesta
 - A13. Música para coro y orquesta
 - A14. Música para piano
 - A15. Música para órgano
 - A16. Música para un instrumento
 - A17. Música para txistu
 - A18. Música de cámara
 - A19. Música para orquesta
 - A20. Música dramática
 - A21. Música para cine
- B – BORRADORES E INCOMPLETOS
- C – PRUEBAS PARA EXÁMENES
- D - ARREGLOS, ADAPTACIONES Y TRANSCRIPCIONES
- E – ESCRITOS
- F – DOCUMENTACIÓN PERSONAL
- G – DOCUMENTACIÓN PROFESIONAL
- I – CORRESPONDENCIA
- J – FOTOGRAFÍAS
- K – RECORTES DE PRENSA
- L – PROGRAMAS
- M – BIBLIOTECA MUSICAL
- N – OBJETOS