



Universidad
Rafael Landívar
Tradición Jesuita en Guatemala



ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA SACRA DE GUATEMALA

VOL. I
LAS MISAS DE PEDRO BERMÚDEZ

Paleografía musical, revisión y estudio de

Dieter Lehnhoff

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
Instituto de Musicología
2001



DIETER LEHNHOFF

ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA SACRA
DE GUATEMALA

VOL. I

LAS MISAS DE PEDRO BERMÚDEZ

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
Instituto de Musicología
2001

Dedicatoria

Al Padre Dr. Antonio Gallo Armosino, S.J., pionero y maestro en la investigación de la cultura de Guatemala.

Autoridades de la Universidad Rafael Landívar

Lic. Gonzalo de Villa, S.J.

Rector

Licda. Guillermina Herrera Peña

Vicerrectora Académica

Dr. Hugo Beteta Méndez-Ruiz

Vicerrector Administrativo

Dr. Amílcar Dávila

Decano, Facultad de Humanidades

Dr. Dieter Lehnhoff

Director, Instituto de Musicología

Antología de la Música Sacra de Guatemala: ISBN 99922-67-08-9

Vol. I, Las Misas de Pedro Bermúdez: ISBN 99922-67-09-7

Copyright 2001 by Universidad Rafael Landívar

Instituto de Musicología

O-308 Campus Central Vista Hermosa III, zona 16

Ciudad de Guatemala 01016

Teléfono: (502) 369-2753, ext. 2262

Fax: (502) 364-1077

Website: <http://www.url.edu.gt>

E-mail: lehnhoff@mail.url.edu.gt

Diseño de la Portada: Ileana Reina.

Fotografía: Vista del frente de la Catedral de Santiago de Guatemala, finales del siglo XIX, cortesía del Archivo Fotográfico del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica CIRMA, La Antigua Guatemala.

NB: An English version of the introductory commentary is available on request.

Die deutsche Fassung des einleitenden Kommentars ist auf Anfrage erhältlich.

PREFACIO

La presente antología de composiciones sacras de la Catedral Metropolitana de Guatemala es testimonio de la extraordinaria riqueza de la vida musical catedralicia en la antigua ciudad de Santiago de Guatemala. Al entregar estas partituras al público nos proponemos integrarlas de nuevo al patrimonio musical vivo, resaltar el valor de la herencia musical iberoamericana, por tanto tiempo marginada de la cultura musical principal, y desde luego fomentar la ejecución de estas obras por parte de los coros, para beneficio de la cultura musical de quienes la aprecian y para enriquecimiento de la música litúrgica católica actual con joyas imperecederas de nuestro propio pasado.

En esta primera entrega de la nueva *Antología de la Música Sacra de Guatemala* hemos incluido las dos Misas que dejó Pedro Bermúdez, compositor de origen peninsular que se desempeñó en la capilla catedralicia de Guatemala alrededor de 1598-1603. Las entregas subsiguientes de la *Antología*, que irán apareciendo en forma periódica, contendrán Invitatorios, Antífonas, Salmos, Lamentaciones, Pasiones, Magnificat, Himnos de Vísperas, Benedicamus Domino, Cantadas, Villancicos y otras composiciones sacras que se conservan en los archivos de Guatemala. Estas obras serán presentadas en ediciones modernas, confiables para el investigador y prácticas para el ejecutante.

Ambas Misas contenidas en esta primera entrega se publican hoy por primera vez en Guatemala en formato de partitura. Previamente han aparecido en grabaciones realizadas, también en primicia, por el Ensemble Millennium, y están a disposición del público en disco compacto. De esta manera, el estudioso podrá seguir la partitura con la versión grabada para su mejor comprensión y apreciación.

PREFACE

The present anthology of sacred works from the Metropolitan Cathedral of Guatemala stands witness to the extraordinary richness of religious musical life in the ancient city of Santiago de Guatemala. In making these works available to scholars and performers we hope that they will again become part of our living musical heritage, casting new light on Latin American music, which for so long has been kept outside of the mainstream of Western music. Editions will also foster performance by contemporary choral ensembles for the enjoyment of audiences, and will enrich the repertoire of present-day Catholic liturgical music with treasures of the Spanish American musical past.

In this first volume of the new *Anthology of Sacred Music from Guatemala* we have included both of the extant Masses by Pedro Bermúdez, a Spanish-born composer who worked in the Guatemala Cathedral around 1598-1603. Further volumes of the *Anthology*, which will appear periodically, will contain invitatories, antiphones, psalms, Vespers hymns, settings of the Magnificat and of the Benedicamus Domino, cantatas, villancicos, and other sacred compositions extant in Guatemalan archives, presented in modern editions that are both reliable for scholars, and useful for performers.

Both Masses are published in score for the first time in Guatemala. Previously, premiere recordings have been made by the Millennium Ensemble, and are available on compact disc. In this way, students and music lovers can follow the score while listening to the recording, for further enjoyment and understanding.

LAS MISAS DE PEDRO BERMÚDEZ

La biografía del compositor Pedro Bermúdez ha sido reconstruida recientemente gracias a la investigación documental, cuyos resultados revelan que nació en Granada, España, en 1558, y falleció en Puebla de los Ángeles, Nueva España (hoy Puebla, México), a finales de 1605.¹ Desde temprana edad fue niño de coro (*seise*) en la catedral de su ciudad natal, donde recibió su formación bajo la tutela de Santos de Aliseda, quien fue maestro de capilla de la Catedral de Granada desde 1557 hasta su muerte en 1580. Es posible que de joven también haya estudiado composición con Rodrigo de Ceballos (1530-1581), ya que este prominente compositor fue maestro de la Capilla Real en Granada durante la misma época (1561-1581). En efecto, las dos Misas de Ceballos que se conservan en Guatemala pueden haber sido traídas a Santiago por Bermúdez en 1598.

En 1584 el joven músico ganó el concurso convocado para optar a la plaza de maestro de capilla de la Colegiata de Antequera. Ocupó esa posición por poco más de dos años, período que resultó muy difícil por las continuas tensiones con el cabildo eclesiástico, que finalmente terminó despidiéndolo por su poca disposición para la enseñanza de los niños de coro. Otro elemento de juicio para su despido seguramente fue una riña que Bermúdez tuvo con uno de los cantores, incidente que incluso le mereció un breve período de cárcel. De vuelta en Granada, Pedro Bermúdez logró obtener media capellanía en la Capilla Real, en la que se desempeñó como cantor durante por lo menos cuatro años. Durante esta primera etapa de su carrera, se presentó varias veces (aunque sin éxito) a convocatorias para magisterios de capilla, como el de Málaga, al cual aplicó en 1586, y el de la misma catedral de Granada, que le fue denegado en 1592.

La próxima estación en su azarosa trayectoria fue la catedral del Cuzco, en el Virreinato del Perú, hacia donde se habrá embarcado alrededor de 1595 y cuyo magisterio de capilla asumió en forma oficial en Septiembre de 1597. La iniciativa para esta invitación habrá emanado del nuevo obispo del Cuzco, don Antonio de la Raya, quien había sido consagrado en Granada tres años antes, donde probablemente conoció al cantor. Bermúdez asumía así la sucesión de Gutierre Fernández Hidalgo (1553-1620), quien por su parte había marchado a La Plata (hoy Sucre) en busca de nuevas oportunidades. No obstante los esfuerzos del cabildo del Cuzco por retenerlo, Bermúdez abandonaría el Perú solamente siete semanas después de la emisión de ese nombramiento, embarcándose con destino a Santiago de Guatemala. Fue en la catedral de esta ciudad donde se desempeñó a partir de 1598. Aquí surgieron sus Misas, himnos de Vísperas y demás y otras obras polifónicas sacras. En 1603 dejó Santiago de Guatemala y marchó a Puebla de los Ángeles, atraído por una invitación de los dignatarios del cabildo eclesiástico de esa ciudad a desempeñarse como maestro de capilla de aquella catedral. Sin embargo, la salud del compositor se deterioró rápidamente después de su llegada a Puebla, y ya no le fue posible cumplir con los compromisos de su puesto, falleciendo hacia finales de 1605. Como

¹Cf. Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas [RBMSA]* (Washington, D.C.: Organización de Estados Americanos, 1970), pp. 66-68; "Cuzco Cathedral: 1546-1750", y "Guatemala Cathedral to 1803", *Inter-American Music Review*, Vol. II (Primavera - Verano 1980), pp. 8 y 34, respectivamente; Dieter Lehnhoff, *Espada y pentagrama: la música polifónica en la Guatemala del siglo XVI* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1986), pp. 121-24; y la síntesis biográfica de Robert Snow, "Bermúdez, Pedro", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), Tomo II, p. 394, a la cual se apega el texto de la presente página.

consecuencia, solamente una de las obras de su catálogo surgió en aquella ciudad, y todas las demás composiciones de su pluma que se han conservado datan de sus años en Santiago de Guatemala. La música de Bermúdez pertenece sin excepción a los géneros de música litúrgica polifónica en latín, y está contenida en los cuatro Libros de Coro manuscritos que se conservan en el Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez" de Guatemala. En esos cuatro manuscritos se conservan las siguientes obras de este compositor: dos Misas, tres Antífonas, cinco Invitatorios, 14 Himnos, una Pasión, dos Lamentaciones, cuatro Salves, tres Salmos de Completas y cuatro Miserere.

Las Misas

Musicalmente, la *Missa* o Misa (cuyo nombre proviene de la fórmula de despedida de la eucaristía en latín, «Ite missa est») es la composición de las porciones cantadas del Ordinario de la Misa, las cuales no varían a lo largo del año litúrgico (i.e., Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, y Agnus Dei). La primera de las Misas que contiene la presente edición lleva el sobrenombre de *Bomba* por estar basada, como material de partida, en motivos de una de las *ensaladas* de Mateo Flecha "El viejo" (c.1481-c.1553), titulada justamente *La Bomba*². La ensalada fue un género muy cultivado en España durante el período 1520-1650. Su estructura está caracterizada por la yuxtaposición y alternación de diferentes canciones, danzas cantadas, villancicos y romances, algunos de ellos de marcado carácter popular y con frecuencia de diversos autores, conocidos o anónimos³. Este material heterogéneo y variado en cuanto a metros poéticos y musicales, que le da su nombre de ensalada, se entrelaza para lograr un efecto descriptivo, dramático o cómico, con frecuencia con intención didáctica.

La *Misa de Bomba* es la única obra de Bermúdez en la que el compositor hace abierta referencia a una melodía secular. Como se acostumbraba durante el Renacimiento, el autor de una Misa polifónica se podía basar en material musical ajeno para la elaboración de su composición. Estas melodías podían provenir ya sea de alguna canción profana, de otra obra sacra, o bien de algún trozo de canto gregoriano. Los procesos a los cuales eran sometidas incluían el uso como *cantus firmus* en valores largos en una de las voces, definiendo la estructura a cada movimiento (como ocurre en la *Misa de Feria*), o el tratamiento imitativo, que consistía en que temas o motivos derivados del modelo eran presentados en las diferentes voces en un proceso de mutua imitación (como en la *Misa de Bomba*). Una técnica afín era el uso de un motivo como *motto* o lema musical que se escuchaba al inicio de movimientos o secciones importantes.⁴

En la *Misa de Bomba*, Bermúdez utiliza varios motivos de la mencionada ensalada de Mateo Flecha, que relata el peligro de un barco en una tormenta, y el miedo de los

² Cf. Mateo Flecha: *Las Ensaladas*, disco compacto (Caracas: CONAC/Fundación Camerata de Caracas, 1997), Camerata de Caracas, Isabel Palacios, dir., CC110303.

³ Cf. Josep María Gregori i Cifré, "Ensalada", *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), Tomo 4, pp. 684-85.

⁴ Por el hecho de parafrasear a un modelo en su elaboración contrapuntística, este tipo de obra tiene en algunos textos el sobrenombre de "Misa de parodia". Esa designación sin embargo no es más que una traducción defectuosa el término inglés "Parody Mass", el cual en castellano resulta inadecuado por la connotación burlesca de la palabra "parodia", por lo que es preferible la denominación "Misa de paráfrasis".

navegantes, que bombean el agua para afuera mientras rezan y ruegan a la Virgen, prometiendo peregrinajes y enmiendas si se lograran salvar. Esto finalmente tiene el efecto deseado cuando son rescatados. Viene la celebración y breve acción de gracias antes de que se olviden de sus promesas. Termina la ensalada con dos versos en latín, que advierten que si hay peligros en el mar, hay mayores peligros en la tierra, en la falsedad de los hermanos.

El motivo musical más conspicuo que usa Bermúdez es el que abre la ensalada, el cual se escucha al principio de cada uno de los movimientos de la Misa, tratado como punto de imitación que por su recurrencia pasa a actuar como lema musical de la obra, de fácil identificación auditiva. Es un motivo sencillo y memorable que da inicio con dos quintas descendientes, como aparece al principio de la ensalada de Flecha sobre las palabras "¡Bomba, bomba y agua fuera!". En la Misa, el motivo abre el Kyrie I, donde se escucha en Superius y Tenor, contrapuesto con la continuación del motivo inicial de la ensalada, con las palabras "vayan los cargos al mar" sobre el tetracordio descendiente *la-sol-fa-mi* característico de la música española, el cual aparece aquí en Altus y Bassus. En el Christe el motivo lema se presenta en todas las voces, en imitación estrecha o *stretto*. En el Gloria es introducido en la sección de "et in terra pax hominibus" inmediatamente después de la entonación gregoriana (omitida en el manuscrito por sobreentenderse) del "Gloria in excelsis Deo", en Superius y Tenor, con el *la-sol-fa-mi* en Altus y Bassus. El Credo comienza con el motivo lema sobre "Patrem omnipotentem" en el Tenor, en contrapunto con el *la-sol-fa-mi* con el que se imitan las otras voces.⁵ En la sección del "Crucifixus" es presentado en la voz de Superius e imitado por el Tenor. También el Sanctus y el Agnus Dei abren con el motivo lema, que en este último movimiento vuelve a elaborarse en el contrapunto de las cuatro voces. El Kyrie II por otro lado está basado en el motivo que en la ensalada aparece con las palabras "a la escolta socorred". Las secciones "Filius Patris" del Gloria (80-85) y "consubstantialem Patri" del Credo (159-163) están basadas en un pasaje polifónico de la ensalada sobre el texto "Esas gúmenes cortad porque se amaine la vela, ¡hacia acá contrapesad! ¡Oh que la nave se asuela! ¡Mandad calafatear, que quizá dará remedio!" Otro motivo al que Bermúdez echa mano, siempre en diálogo que contrapone las voces superiores a las inferiores, respectivamente, es "si aprovechara nadar", e.g. en el "Hosanna" del Sanctus. La presencia de uno u otro componente del modelo en la *Misa de Bomba* es constante, permeando cada una de las diferentes secciones.

La *Misa de Feria*, por otro lado, está construida sobre la entonación gregoriana de la misa de feria del tono correspondiente. Como lo indica su nombre y como manda la liturgia del ordinario *in Feriis per annum*, consta de solamente Kyrie, Sanctus y Agnus Dei. La técnica de composición utilizada por Bermúdez en esta obra es la del *cantus firmus*, con la continua presencia de la melodía del canto llano modelo en una de las voces interiores.⁶

⁵ En la práctica de la ejecución, los versos "Gloria in excelsis Deo" y "Credo in unum Deum" eran entonados en canto llano.

⁶ Cf. *Coros de Catedral*, disco compacto (Guatemala: Asociación de Amigos del País, 1994), Ensemble Millennium, Dieter Lehnhoff, dir., *cantabile* HGG20394CD.

Las fuentes

El Libro de Coro I, de donde proviene la *Misa de Bomba* (fols. 153-169v), fue copiado y compilado en tiempos de Manuel Joseph (=José) de Quirós (maestro de capilla de la catedral de Santiago de Guatemala 1738-1765), quedando concluido en la primera mitad de la década del 1760. El copista (quizás el mismo Quirós) se basó para ello en un libro de Misas que, según el testimonio que dejó en el folio inicial, había compilado el organista y maestro de capilla Gaspar Fernandes (=Fernández) en 1602. En el primer folio, parte del cual fue arrancado, se lee: "LIBRO DE MISSAS copiado de el que escribió el P. Gaspar / Fernandes el año de 1602. y aora se / le añadieron otras seis Missas q pudo / conseguir de la Europa, la solicitud [y] / diligencia de Manuel Joseph de Q[ui] / rós, Mro de Capilla, quien lo [...] / con el debido respeto que [...] / muy Ilustre, y Venerable S [r Deán] / y Cabildo de esta Santa Ig[lesia Me] / tropolitana de guatem[ala] / este Año de 176 [...]."⁷

La colección de Misas a las que se refiere contiene, aparte de la *Misa de Bomba* de Pedro Bermúdez (fols. 153v-169), la *Misa sobre las voces* de Cristóbal de Morales, la *Missa sine nomine* de Giovanni Pierluigi da Palestrina (del *Liber Secundus* de 1567, dedicado a Felipe II⁸), una Misas del cuarto tono de Pierre Colin ("Pedro Colino"), y dos Misas de Rodrigo de Ceballos (las del 3º y 8º tonos, respectivamente⁹). A las seis Misas incluidas originalmente por Fernández, Quirós agregó seis otras con las que había sido enriquecido el repertorio de la Catedral en los siglos que transcurrieron entre la elaboración del original y la copia. Se trata de una Misa de José de Torres, dos de Tomás Luis de Victoria (*O quam gloriosum*¹⁰ y *Ave Maris Stella*), y una de cada uno de los maestros Serra, [Domingo] Alegre y Juan Matías de Rivera. Además contiene tres antífonas y cinco invitatorios de Bermúdez; las antífonas son *Vidi aquam* para el tiempo pascual, y dos composiciones (a 4 y a 5 voces, respectivamente) de *Lumen ad revelationem gentium*, antífona correspondiente al Cántico de Simeón para el día de la Purificación de María. De los invitatorios, tres son para la Natividad del Señor (a 4¹¹, 8 y 5 respectivamente) y dos para el Domingo de Resurrección (a 5 y a 4). El Libro de Coro IV es una colección de cantos polifónicos destinados a la Semana Santa, conteniendo además composiciones del *Salve Regina*. Contiene la *Misa de Feria* de Pedro Bermúdez (fols. 0v-5), una Pasión del Miércoles Santo a 4, dos Lamentaciones a 4 (para el Jueves y Viernes Santo, respectivamente), los cuatro Salves ya mencionados (a 4, "de contraltos" a 4, a 5 y a 6 voces), tres Salmos de Completas ("In tribulatione", "Qui habitat" y "Quoniam ipse") y dos composiciones del *Miserere mei Deus*. Se trata aquí del manuscrito original copiado alrededor de 1600, manejado por Gaspar Fernández y el mismo Pedro Bermúdez.

⁷ Agustín Estrada Monroy, encargado del Archivo hasta 1986, pegó un papel en el lugar del faltante y completó a su criterio las palabras mutiladas. Aquí citamos el texto original, indicando las letras faltantes o puntos suspensivos entre corchetes. Ha sido citado (si bien con las adiciones de Estrada Monroy y otras desviaciones) por Stevenson en *RBMSA*, p. 67, y por Snow en *Gaspar Fernandes, Obras Sacras* (Lisboa: Fundación Calouste Gulbenkian, 1990), x.

⁸ Stevenson, *Guatemala Cathedral to 1803*, p. 35.

⁹ Cf. la edición de la Misas 8º tono (*Simile est regnum caelorum*) y la del 3º (*Missa tertii toni*) de Ceballos en Robert Snow, *Obras completas de Rodrigo de Ceballos* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997), vol. III, pp. 60-171.

¹⁰ Comentada por Howard M. Brown, *Music in the Renaissance* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1976), p. 322.

¹¹ Edición: Dieter Lehnhoff, *Música de la época colonial de Guatemala: Primera Antología* (Antigua Guatemala: CIRMA, 1984), pp. 13-15. Grabación en *Coros de Catedral, Ensemble Millennium*.

La notación utilizada en los Libros de Coro de la Catedral de Guatemala es la mensural blanca correspondiente a la música polifónica del Renacimiento, dibujada en tinta negra sobre papel en cuidadosa caligrafía, con encuadernación en madera y cuero para resistir el desgaste del uso litúrgico diario¹². Como se acostumbraba, en los libros de facistol las cuatro partes no están escritas en partitura (es decir, una sobre otra), sino se encuentran distribuidas una al lado de la otra, de tal manera que los cantantes de los diferentes registros las pueden leer simultáneamente al colocar el libro abierto sobre el facistol. Las voces Superius y Tenor se encuentran del lado izquierdo, en el *verso* del folio anterior, y Altus y Bassus a la derecha, en el *recto* del folio siguiente (los nombres de las voces en latín han sido especificados en el *incipit*). En el caso de ambas Misas de Bermúdez, la combinación de claves elegida por el compositor es la de las claves altas (*chiavette*) utilizadas para ciertos modos auténticos, siendo por lo demás indicativo de que la música habrá cantado una tercera o cuarta más grave de lo que está anotada. La *Misa de Bomba* utiliza las siguientes claves: de Sol en segunda línea para el Superius, de Do en segunda para el Altus, de Do en tercera para el Tenor y de Do en cuarta para el Bassus. En la *Misa de Feria* el autor utiliza la misma combinación para las tres voces más agudas, pero anota el Bassus en clave de Fa en tercera línea; ambas combinaciones corresponden a las claves altas. Hemos incluido el respectivo *incipit* de cada una de las Misas para ilustrar las claves y la relación de reducción. Al realizar la transcripción a partitura moderna, se han utilizado las claves que hoy en día leen con más facilidad los cantantes, es decir: la de Sol en segunda línea para las dos voces superiores, así como también para el Tenor, que sin embargo suena una octava más grave de lo anotado, lo cual se expresa por medio de un 8 colocado debajo de la clave. El Bassus se transcribe a clave de Fa en cuarta. El metro en el original está marcado C, lo cual indica que el *tactus* es la breve. Para facilitar la lectura, para la presente edición se utiliza el compás binario *alla breve* (que incluye una breve por compás), que es el metro actual que mejor refleja el tranquilo fluir que describen los antiguos tratados, con el pulso o *tactus* en la semibreve. Las secciones de cambio mensural, donde la *proporatio dupla* del *tempus imperfectum* cambia a la *proporatio tripla* del mismo *tempus* (identificada en las fuentes como C3 o 3), la transcripción que mejor se ajusta a la polifonía renacentista es la que pasa del compás binario *alla breve* al compás de 6/8.¹³ Con esta notación se logra indicar la continuidad del mismo *tactus* del tiempo imperfecto en dos semibreves, cuya subdivisión sin embargo puede cambiar de binaria a ternaria o viceversa.

Para facilitar la lectura, se han colocado barras de compás en lo que equivale a cada breve (expresada en el equivalente de una redonda, o bien de una blanca punteada, según la proporción *dupla* o *tripla*). Hay algunas excepciones en las que aparecen tres blancas en un compás, particularmente cuando el número de *tactus* es impar y una o varias voces ya proceden hacia una *longa* final o hacia el inicio de una nueva sección en otro metro o

¹² A pesar de que está cuidadosamente ejecutado, hay que tomar en cuenta que el Libro de Coro I fue realizado más de siglo y medio después de elaborarse el original sobre el cual está basado, y los músicos de la época de Quirós ya no leían la notación mensural con la fluidez de sus antecesores de 1600. Esto explica la presencia de barras de compás y pequeños números indicadores de duraciones que fueron introducidos en las partes vocales de la *Misa de Bomba* en tinta color sepia, para ayudar a los cantantes a medir los tiempos.

¹³ Cf. Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600* (Cambridge, Massachusetts: The Medieval Academy of America, 1953), p. 148.

separada por pausa general, las cuales preferentemente deben caer en tiempo fuerte en la notación moderna. No se ha marcado este aparente cambio de compás para evitar que se altere la velocidad del metro al leerse equivocadamente como la *sesquiáltera* proporcional del Renacimiento, que exige que tres notas se canten en el tiempo de dos. Las notas finales, a las que en el caso de la *Misa de Bomba* se ha añadido un calderón, se transcriben aquí como redondas, sin indicar si en la fuente son *brevis* o *longa*. Aparecen como blancas solamente en aquellos casos en los que la resolución de un retardo se retrasa en alguna de las voces. Los calderones de la *Misa de Feria* son originales, sin excepción. Las ligaduras mensurales que aparecen en el manuscrito están indicadas con un corchete horizontal continuo que abraza las notas que integran la respectiva ligadura, mientras la coloratura se indica por un corchete horizontal interrumpido que marca las notas afectadas.

Las sugerencias del editor para la aplicación de alteraciones de *música ficta* aparecen en punto pequeño, encima de la nota que se sugiere alterar. Sin embargo, el problema de la *ficta* está lejos de resolverse, y el director está en plena libertad de añadir u omitir las alteraciones que según su criterio convengan para el mejor resultado musical de su interpretación. El texto se apega a la versión latina actual del *Ordinarium Missae* en cuanto a puntuación, uso de mayúsculas, etc. Las sílabas se han colocado de la manera más apegada posible a las fuentes, y las porciones de texto que repiten, marcadas por *iij* en el manuscrito, han sido colocadas por el editor y aparecen en cursiva.

Enmiendas

Las desviaciones del texto de la edición con el manuscrito que no están contempladas arriba, son enmiendas o correcciones de errata de copia (e.g. alguna plica que afecta las duraciones, colocación equivocada de silencios, o indicación errónea de accidentes por el cópista de 1760-65). El editor se ha abstenido de corregir los pocos errores de contrapunto que ocurren (e.g. quintas en p. 12, 139/3-4, S-A, o en p. 26, 389/2-3, S-A). Estas pequeñas fallas por supuesto no disminuyen la calidad de la música ni los méritos de Pedro Bermúdez quien, como lo evidencian estas dos Misas, era dueño de un espléndido dominio las técnicas del estilo renacentista español.

Misa de Bomba: 147/1: blanca en vez de negra con silencio de negra. 148/3, A: Sol-Mi en lugar de Sol-Fa. 164/3, A: corchea Si en lugar de La. 319/2, S: Sol natural en lugar de sostenido. 329-330, B: se insertaron los silencios faltantes, y la música pasa al 331-332, luego dos compases de silencios, cuya música pasa a compases 333-334. 336, T, B: resolución a La. 341/2, A: Sol natural obligatorio en lugar del sostenido indicado por el copista. 341/3-342/2, A: duplicada la duración del La para enmendar error de plica.

Misa de Feria: 80, T: Do en lugar de Si.

Las Misas de Pedro Bermúdez

Misa de Bomba 3

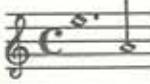
Misa de Feria 28

Misa de Bomba

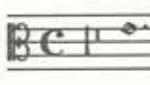
Paleografía y revisión:
Dieter Lehnhoff

Pedro Bermúdez
Santiago de Guatemala
c.1598-1603

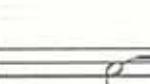
KYRIE

Superius  Ky- ri- e e- lei- son. Ky- ri- e e-

Altus  Ky- ri- e e- - lei- son. Ky- ri- e

Tenor  Ky- ri-

Bassus 

5  lei- son.

 e- lei- son. Chri- ste

 e- lei- son.

 Ky- ri- e e- lei- son. Chri- ste e-

10  Chri- ste e-

 e- lei- son. Chri- ste e- - lei- son.

 Chri- ste e- lei- son. Chri- ste e-

 lei- son. Chri- ste -

4 Dieter Lehnhoff: Antología de la Música Sacra de Guatemala

15.

20

25

8

30

- ri-e e- lei-son. Ky-ri-e e- lei- son.

- lei-son. Ky-ri-e e- lei- son.

8 son Ky-ri-e e-lei-son. Ky-ri-e e- - lei- son.

e e-lei-son . Ky-ri-e e-lei-son. Ky-ri-e e- lei- son.

GLORIA

Et in ter-ra pax ho- mi- ni-

Bo- nae vo-

8 Et in ter-ra pax ho-mi- ni- bus, ho- mi-

39

bus, ho- mi- ni- bus, bo- nae vo- lun- ta- tis. Lau- da- mus-

lun- ta- tis, bo- nae vo- lun- ta- tis. Lau- da- mus-

8 - ni- bus, bo- nae vo- lun- ta- tis.

Bo- nae vo- lun- ta- tis.

6 Dieter Lehnhoff: Antología de la Música Sacra de Guatemala

44

te.
Be-ne-di-ci-mus te.
A-do-ra-mus te.
te.
Be-ne-di-ci-mus te.
A-do-ra-mus te.
Lau-da-mus-te.
Be-ne-di-ci-mus te. A-do-ra-mus te.
Lau-da-mus-te.
Be-ne-di-ci-mus te. A-do-ra-mus te.

50

Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-
Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus
Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-
Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-

55

gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne
gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne
gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne
gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am.

61

De-us Rex cae- les- tis, De-us Pa-ter _

De-us Rex cae- -les-tis, Do- mi-ne De-us Rex cae- les- tis, De-us Pa-ter om-

8 De-us Rex cae- les-tis, Do- mi-ne De-us Rex cae- les- tis,

Do mi- - ne De-us Rex cae- les- tis,

66

om-ni-po- tens, De-us Pa- ter om-ni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-

ni po-tens, De-us Pa-ter om-ni- po- tens, om- ni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-

8 De-us Pa-ter om-ni- po- tens, om- ni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-

De-us Pa-ter om-ni- po- tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-

71

ge-ni- te, Je- su Chri- ste, Je- su Chri- ste,

ge-ni- te, Je- su Chri- ste, Je- su Chri- - ste, _

8 ge-ni- te, Je- su Chri- ste, Je- su Chri- - ste,

ge-ni- te, Je- su Chri- ste, Je- su Chri- - ste,

88

Mi- se- re- re no- bis,
Qui tol- lis pec-ca- ta mun- di, mi- se- re- re no- bis,
Qui tol- lis pec-ca- ta mun- di, mi- se- re- re no- bis,
Qui tol- lis pec-ca- ta mun- di, mi- se- re- re no- bis,

94

qui tol- lis pec-ca- ta mun- di, sus- ci- pe de-pre- ca-ti- o-nem no-
qui tol- lis pec-ca- ta mun- di, sus- ci- pe de- pre- ca- ti- o-
qui tol- lis pec-ca- ta mun- di, sus- ci- pe _____ de- pre-
sus- ci- pe _____ de- pre- ca-

99

- stram, de- pre ca-ti-o-nem no- stram. Qui se-des ad dex-te- ram
nem _____ no- - stram. Qui se-des ad dex-te- ram
ca- ti- o-nem no- - stram. Qui se-des ad dex-te- ram
ti- o- nem no- stram. Qui se-des ad dex-te- ram

10 Dieter Lehnhoff: Antología de la Música Sacra de Guatemala

104

Pa-tris, mi-se-re-re no- bis. Quo-ni-am tu so-lus sanc-

109

tus. Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus alt-i-si-mus, al-ti-si-mus.

114

mus Je-su Chri-ste. Cum Sanc-to Spi-ri-tu.

— Je-su Chri-ste. Cum Sanc-to Spi-ri-tu.

— Je-su Chri-ste.

— su Chri-ste.

118

tu in Glo-ri-a De-i, in Glo-ri-
tu in Glo-ri-a De-i, in Glo-ri-
8 Cum sanc-to spi-ri- tu in Glo-ri-a De-i Pa-
Cum sanc-to spi-ri- tu in Glo-ri-a De-i Pa-

123

a De-i Pa-tris, in Glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.
a De-i Pa-tris, in Glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.
8 tris, in Glo-ri-a, in Glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.
tris, in Glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

CREDO

Pa-trem om-ni po-tent-
Pa-trem om-ni po-tent-
8 Pa-trem om-ni po-tent- tem, om-ni po-tent- tem,
Pa-trem om-ni po-tent- tem,

12 Dieter Lehnhoff: Antología de la Música Sacra de Guatemala

133

tem, vi-si-bi-li-um om-
vi-si-bi-li-um, vi-si-
fac-to-rem cae-li et ter-rae, vi-si-
fac-to-rem cae-li et ter-rae, vi-si-

138

- ni-um, om- ni-um, et in vi-si-bi-li-um.
bi-li-um om- ni-um, et in vi-si-bi-li-um.
bi-li-um om- ni-um, et in vi-si-bi-li-um.
bi-li-um om- ni-um, et in vi-si-bi-li-um.

143

Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chris-tum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-
Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chris-tum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-
8 Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chris-tum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-
Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chris-tum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-

147

tum: et ex Pa-tre na-tum an-te om-ni-a se- cu-la; De-um de De-o,
tum: et ex Pa-tre na-tum an-te om-ni-a se- cu-la; De-um de De-o,
8 tum: et ex Pa-tre na-tum an-te om-ni-a se- cu-la; De-um de De-o,
tum: et ex Pa-tre na-tum an-te om-ni-a se- cu-la; De-um de De-o,

152

lu-men de lu-mi- ne, De- um ve- rum de De - o ve- ro;
lu-men de lu-mi- ne, De- um ve- rum de De - o ve- ro;
8 lu-men de lu-mi- ne, De- um ve- rum de De - o ve- ro;
lu-men de lu-mi- ne, De- um ve- rum de De - o ve- ro;

157

ge- ni- tum, non fac- tum, con-sub-stan-ti- a-
ge- ni- tum, non fac- tum, con-sub- ,
8 ge- ni- tum, non fac- tum, con-sub-stan-ti- a- lem

14 Dieter Lehnhoff: Antología de la Música Sacra de Guatemala

161

1em, con-sub-stan-ti-a- - lem Pa-tri; per
 stan-ti-a- lem, con-sub-stan-ti-a- lem Pa-tri; per
 8 con-sub-stan-ti-a- - lem Pa-tri; per
 - - - - per

164

quem om-ni-a fac-ta sunt. Qui pro-ptet nos ho-mi-nes, et pro-ptet no-stram sa-
 quem om-ni-a fac-ta sunt. Qui pro-ptet nos ho-mi-nes, et pro-ptet no-stram sa-
 8 quem om-ni-a fac-ta sunt. Qui pro-ptet nos ho-mi-nes, et pro-ptet no-stram sa-
 quem om-ni-a fac-ta sunt. Qui pro-ptet nos ho-mi-nes, et pro-ptet no-stram sa-

169

lu-tem, des-cen-dit de cae-lis, des-cen-dit de cae-
 lu-tem, des-cen-dit de cae-lis, des-cen-dit de cae-
 8 lu-tem, des-cen-dit de cae-lis, des-cen-dit de
 lu-tem, des-cen-dit de cae-lis,

175

lis, _____ cae- - lis. Et in- car-na- tus est
 - lis, de cae- - lis. Et in- car-na- tus est
 8 cae- lis, des- cen- dit de - cae-lis. Et in- car-na- tus est
 des-cen- dit de cae- lis. Et in- car-na- tus est

182

de Spi-ri- tu Sanc- to ex Ma- ri- a Vir-
 de Spi- ri- tu Sanc- to ex Ma- ri- a Vir-
 8 de Spi- ri- tu Sanc- to ex Ma- ri- a Vir-
 de Spi- ri- tu Sanc- to ex Ma- ri- a Vir-

189

gi- ne; et ho- mo fac-tus est, fac- - tus est.
 gi- ne; et ho- mo fac- - tus est.
 8 gi- ne; et ho- mo fac- tus est, fac- tus est.
 gi- ne; et ho- mo fac- tus est, fac- tus est.

196

Cru- ci-fi-xus e- ti-am pro no- bis, e- ti- am pro
Cru-ci fi-xus e- ti-am pro no- bis, pro no-
Cru- ci-fi-xus e- - ti- am pro
Cru-ci fi-xus e-ti-am pro no- bis, pro

202

no- bis; sub Pon- ti- o Pi-la- - to, pas- sus
- bis; sub Pon- ti-o Pi- la- - to, _____ pas-
no- bis; sub Pon- ti-o Pi- la- to pas- sus, et se-pul-tus est, pas-
no- bis; sub Pon- ti-o Pi- la- to, pas- sus, et _____

208

et se-pul-tus est. Et re- sur-re-
sus, et se-pul- tus est. Et re- sur-re- - xit ter-
sus et se-pul-tus est. Et re- sur-re- xit ter-ti-a di- e,
se-pul-tus est. Et re- sur-re- - xit ter- ti-a di-e,

213

xit ter-ti-a di- e, se-cun-dum Scri-ptu-ras.
- ti-a di- e, se-cun-dum Scri- ptu-ras. Et as-cen-
8 se-cun-dum Scrip-tu-ras, se-cun-dum Scri- ptu-ras. Et as-

se-cun-dum Scri- ptu-ras. Et as-

218

Et as-cen-dit in cae- lum, et as-cen-
dit in cae- lum, et as-cen-dit in cae- lum, in
8 cen-dit in cae- lum, et as-cen-dit in cae-lum, et as-cen-dit in
cen-dit in cae- lum, et as-cen-dit in cae-

224

dit in cae- lum, se-det ad dex-te-ram Pa-tris. Et i-te-
cae-lum, in cae-lum, se-det ad dex-te-ram Pa-tris. Et i-te-
8 cae-lum, in cae-lum, se-det ad dex-te-ram Pa-tris. Et i-te-
- lum, in cae-lum, se-det ad dex-te-ram Pa-tris. Et i-te-

229

rum ven-tu-rus est cum glo-ri- a ju-di- ca-re, ju-di- ca- re, vi-

rum ven-tu-rus est cum glo-ri- a, ju-di-ca- re, ju-di-ca-re, vi- vos et

8 rum ven-tu-rus est cum glo-ri- a, ju-di-ca- re, ju-di-ca-re, ju-di-ca-re vi-

rum ven-tu-rus est cum glo-ri- a ju-di- ca-re, ju-di- ca- re, vi-

233

vos et mor- - tu-os: cu- jus re-gni non e-rit fi-nis, non e-rit fi- nis, non

— mor tu os: cu jus re-gni non e-rit fi-nis, non e-rit fi- nis, non

8 vos et mor tu os: cu jus re-gni non e-rit fi-nis, non e-rit fi- nis, non

vos et mor tu os: cu jus re-gni non e-rit fi-nis, non e-rit fi- nis, non

238

— e- rit fi- nis. Et _____ in Spi- ri-tum Sanc-

— e- - rit fi- nis. Et in Spi- ri-tum Sanc-tum, et

8 — e- rit fi- nis. Et in Spi- ri-tum Sanc-tum, et

— e- rit fi- nis. Et _____

244

tum, et in Spi - ri-tum Sanc-tum, et in Spi - ri-tum Sanc-tum Do - mi -
 — in Spi - ri-tum Sanc-tum, et in Spi - ri-tum Sanc-tum Do - - mi -
 8 — in Spi - ri-tum Sanc-tum, et in Spi - ri-tum Sanc-tum Do - - mi -
 — in Spi - ri-tum Sanc-tum, et in Spi - ri-tum Sanc-tum Do - - mi -

251

num et vi-vi-fi-can- tem, qui ex Pa- tre, et Fi-li-o, et Fi-li -
 num et vi-vi-fi-can- tem, qui ex Pa- tre, et Fi-li-o que pro -
 8 num et vi-vi-fi-can- tem, qui ex Pa- tre, et Fi-li-o que _
 num et vi-vi-fi-can- tem, qui ex Pa- tre, et Fi-li -

255

o- que pro-ce- dit. Qui cum Pa-tre et Fi- li-o _____, qui cum
 ce- dit. Qui cum Pa - - li-o,
 8 pro- ce- dit, pro- ce-dit. Qui cum Pa-tre et Fi- o, et Fi-li -
 o- que pro-ce- dit. Qui cum Pa-tre et Fi -

261

Pa-tre et Fi-li-o, qui cum Pa- tre et fi-li-o si- mul a- do-ra-tur, a-

qui cum Pa- - tre et _ Fi- - li-o si- . mul a- do- ra-

o, qui cum Pa-tre et Fi- - li-o si- mul a- do- ra-

li-o, qui_ cum Pa-tre_ et Fi- li- o si- mul a- do- ra-

267

- do- ra-tur, et con-glo-ri-fi-ca- - tur, et con- glo- ri-fi-

- tur, _ et con-glo-ri-fi-ca- - tur, et con-glo-ri- fi-ca- tur, glo-

- ra-tur, et con-glo-ri-fi-ca- - tur, glo-ri-fi ca- tur, et con-glo-

- tur et con- glo-ri-fi-ca- tur, et con- glo-

273

ca- tur; qui lo-cu-tus est per Pro-phe- tas. Et u-nam, sanc-tam, ca-

ri- fi- ca- tur; qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et u-nam, sanc- tam, ca-tho-

ri- fi- ca- tur; qui lo-cu-tus est per Pro-phe- - tas. Et u-nam, sanc-

ri- fi- ca- tur; qui lo-cu-tus est per Pro-phe- - tas.

279

tho- li-cam et a-po-sto- li-cam Ec-cle- si-
li-cam, et a po-sto-li-cam Ec-cle- si-
8 tam, ca-tho- li-cam et a-po-sto- li-cam Ec-cle- si-
et a-po-sto- li-cam Ec-cle- si- am.

284

am. Con-fite- or u-num bap-tis-ma, u-num bap-tis- ma in re-mi-si-o- nem
am. Con-fite- or u-num bap-tis-ma, u-num bap-tis- ma in re-mi-si-o- nem
8 am. Con-fite- or u-num bap-tis-ma, u-num bap-tis- ma in re-mi-si-o- nem
Con-fite- or u-num bap-tis-ma, u-num bap-tis- ma in re-mi-si-o- nem

289

pec-ca-to- rum. Et ex-pec-to re-su-rrec-ti-o- nem mor- tu-o- rum, et
pec-ca-to- rum. Et ex-pec-to re-su-rrec-ti-o- nem mor- tu-o- rum, et
8 pec-ca-to- rum. Et ex-pec-to re-su-rrec-ti-o- nem mor- tu-o- rum, et
pec-ca-to- rum. Et ex-pec-to re-su-rrec-ti-o- nem mor- tu-o- rum, et

vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-men.

SANCTUS

Sanc-tus, Sanc-tus Sanc-

Sanc-tus, Sanc-tus, Sanc-

Sanc-tus, Sanc-tus, Sanc-

Sanc-tus, Sanc-tus, Sanc-

tus, Sanc-tus,

Sanc-tus, Sanc-tus, Do-mi-nus De-us Sa-ba-

- tus, Sanc-tus, Sanc-tus, Do-mi-nus De-us Sa-ba-

Sanc-tus, Sanc-tus, Do-mi-nus De-us Sa-ba-

314

Do- mi-nus De- us Sa-ba- oth, Do-mi-nus De- us Sa- - ba-oth,
 oth, Do-mi-nus De- us Sa-ba-oth, Do- mi-nus De- us Sa- ba- oth, ple-ni sunt cae-
 goth, Do- mi-nus De- us Sa-ba- oth, Do- mi-nus De- us Sa- ba- oth, ple-ni sunt cae-
 oth, Do- mi-nus De- us Sa-ba- oth, Do- mi-nus De- us Sa- ba- oth, ple-ni sunt cae-

319

ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo-ri-a tu- a, glo ri-a - tu- a:
 li et ter-ra, ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo-ri-a tu- a:
 li et ter-ra, ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo-ri-a tu- - a:
 li et ter-ra, ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo-ri- a tu- - a:

325

Ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel- sis,
 Ho-san-na in ex-cel-sis, ho- san-na in -ex-cel-sis,
 Ho-san-na in ex-cel-sis, ho- san-na in ex-cel-sis,
 Ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis,

24 Dieter Lehnhoff: Antología de la Música Sacra de Guatemala

331

Musical score for 'hosanna in ex-cel-sis'. The score consists of four staves of music. The first three staves are in common time (indicated by 'C') and the fourth staff is in 8/8 time (indicated by '8'). The vocal parts sing 'hosanna in ex-cel-sis' in a call-and-response style. The lyrics are as follows:

ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis.
 ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis.
 ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis.
 Ho-san-na in ex-cel-sis ho-san-na in ex-cel-sis.

337

Musical score for 'Benedic tus qui venit'. The score consists of three staves of music. The first two staves are in common time (indicated by 'C') and the third staff is in 8/8 time (indicated by '8'). The vocal parts sing 'Benedic tus qui venit' in a call-and-response style. The lyrics are as follows:

Be-ne-dic-tus qui ve-nit, qui ve-
 Be-ne-dic-tus qui ve-
 Be-ne-dic-tus qui ve-

Bassus tacet.

342

Musical score for 'Benedic tus qui venit'. The score consists of three staves of music. The first two staves are in common time (indicated by 'C') and the third staff is in 8/8 time (indicated by '8'). The vocal parts sing 'Benedic tus qui venit' in a call-and-response style. The lyrics are as follows:

nit, be-ne-dic-tus qui ve-nit, nit,
 - nit, be-ne-dic-tus qui ve-
 ve-nit, be-ne-dic-tus qui ve-

348

be-ne-dic-tus qui ve-nit,
be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-nit,
be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-nit,
be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-nit

354

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

360

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

[Hosanna ut supra]

AGNUS DEI

Agnus Dei, Agnus Dei

382

Agnus Dei, Agnus Dei

387

Agnus Dei, Agnus Dei

392

i, qui tol- lis pec- ca- ta
 — Agnus Dei, qui tol- lis pec- ca- ta mun-
 b i, qui tol- lis pec- ca- ta mun- di, qui tol- lis pec-
 qui tol- lis pec- ca- ta mun- di,
 qui tol- lis pec- ca- ta mun- di,

397

mun- di, mi-se- re-re no- bis, do-na
 - di, mi-se- re-re no- bis, do-na no- bis pa-
 & ca-ta mun- di, mi-se-re-re no- bis, do-na no- bis pa-
 mi-se-re-re no- bis, do-na

401

no- bis pa- cem.
 cem., do-na no- bis pa- cem.
 & cem., pa- cem.
 no- bis pa- cem.

Paleografía y revisión:
Dieter Lehnhoff

Misa de Feria

Pedro Bermúdez
Santiago de Guatemala
c. 1598-1603

KYRIE

The musical score consists of four staves: Superius (soprano), Altus (alto), Tenor, and Bassus (bass). The music is in common time, mostly in B-flat major, with some sections in A major indicated by a key signature change. The vocal parts sing in unison, with the tenor providing harmonic support. The lyrics are repeated in each section of the Kyrie. The score is divided into three systems by vertical bar lines.

Superius: Treble clef, B-flat key signature. Starts with "Ky- ri- e e- - lei- son," followed by "Ky- ri- e e- le- i- son," then "Ky- ri- e e- - lei- son." at measure 6, and "e- - lei- son. Ky- ri- e e- lei- son, e- - le- i- son." at measure 13.

Altus: Treble clef, B-flat key signature. Starts with "Ky- ri- e e- - lei- son," followed by "Ky- ri- e e- le- i- son," then "Ky- ri- e e- - lei- son." at measure 6, and "e- - lei- son. Ky- ri- e e- lei- son, e- - le- i- son." at measure 13.

Tenor: Bass clef, B-flat key signature. Provides harmonic support throughout the piece.

Bassus: Bass clef, B-flat key signature. Provides harmonic support throughout the piece.

Lyrics:

- System 1: Ky- ri- e e- - lei- son.
- System 2: Ky- ri- e e- le- i- son.
- System 3: Ky- ri- e e- - lei- son.
- System 4: e- - lei- son. Ky- ri- e e- lei- son, e- - le- i- son.
- System 5: e- - lei- son. Ky- ri- e e- - lei- son.
- System 6: e- - lei- son.
- System 7: e- - lei- son. Ky- ri- e e- lei- son, e- - le- i- son.
- System 8: Chri-ste e- - lei- son. Chri- ste e- - lei- son. Chri- ste
- System 9: Chri- ste e- -
- System 10: Chri- ste e- - lei- son. Chri- ste e- - lei- son, Chri- ste e- - lei-
- System 11: Chri- ste e- - lei- son.
- System 12: Chri- ste e- - lei- son, e- - lei-

20

e-le-i-son, e-le-i-son. Ky-ri-e e-lei-
son, Christe e-lei-son. Ky-ri-e e-lei-

26

Ky-ri-e e-lei-son, ky-ri-e e-lei-son, ky-
ri-e e-lei-son, ky-ri-e e-lei-son, ky-ri-e e-lei-

34

Ky-ri-e e-lei-son, ky-ri-e e-lei-son, ky-
ri-e e-lei-son, ky-ri-e e-lei-son, ky-ri-e e-lei-

SANCTUS

Sanc-tus_

Sanc-tus, sanctus, sanctus, sanctus, sanctus

Sanc-tus, sanctus, sanctus, - tus

Sanc- - tus, sanctus, - tus

Sanc-tus, sanctus, sanctus, - tus

49

Do- mi- nus De-us Sa- - ba- oth, De- us Sa- ba- oth.

Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth, Sa- ba- oth.

Do- mi- nus De- us Sa- - ba- oth.

Do- mi- nus De- - us, De- us Sa- ba- oth.

56

Ple- - ni sunt cae- li et ter-ra

Ple- - ni sunt cae- li et ter-

Ple- - ni sunt cae- - li et

Cae- li et ter-

64

et ter- ra glo- ri- a tu- a, glo-ri- - a tu-
 et ter- ra glo- ri- a tu- - a:
 ter- ra glo- ri- - a
 ra et ter- ra, et ter- ra glo- ri- a

69

a: Ho- san- na in ex cel- sis, ho- san- na in ex-
 glo- ri- a tu- - a: Ho- san- na in ex- cel- sis, ho- san- na
 tu- - a: Ho- san- na in ex- cel- sis, ho- san- na
 a glo- ri- a tu- - a: Ho- san- na in ex- cel- sis, ho- san- na

74

cel- sis, ho- san- na in ex- cel- sis, ho- san- na in ex- cel- sis, in ex- cel- sis.
 in ex- cel- - sis, ho- san- na, ho- san- - na in ex- cel- sis.
 na in cel- sis.
 in ex- cel- sis, ho- san- na in ex- cel- sis, in ex- cel- sis.

Bene dic-tus

Qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve -

Qui - ve - nit, qui ve - nit in

Qui ve - nit in no -

Qui ve - nit, ve - nit

87

nit in no - mi - ne, in no - mi - ne Do - mi - ni: Ho - san - na

no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni:

mi - ne Do - mi - ni: Ho - san - na

in no - mi - ne Do - mi - ni: Ho - san - na

92

in ex-cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san -

Ho - san - na in - ex -

in ex-cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis,

in ex-cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex -

97

- na in ex-cel- sis, Ho-san-na in -ex-cel- sis.
- cel sis.
8 in ex-cel- sis, Ho-sa-na in ex-cel- sis, ex-cel-sis.
cel sis, Ho-san-na in ex-cel sis.

AGNUS DEI

A-gnus De- i
Qui tol-lis pec-ca-ta mun- di, pec- ca-ta mun-
Qui tol-lis pec-ca- ta, ec-ca- ta mun-
8 Qui tol- lis pec- ca-
Qui tol-lis pec-ca- ta mun- di, pec- ca-

108

- di, mi- se- re- re
do- na no- - bis
- di, mi- se-re-re
do- na no- - bis no-
8 ta mun- di,
- ta mun- di, mi- se- re- re
do- na no- - bis no-
pa-

113

no-bis, mi- se- re- - re no- bis, mi- - se- re-re
pa-cem, do- na no- - bis pa- cem, do- - na no-bis
- bis, mi- se- re-re no- - bis,
- cem, do- na no-bis pa- cem,
mi- - se- re- -
do- - na no- - re- -
bis, mi- se- re- - re no- - bis, mi-
cem, do- na no- - bis pa- cem, do-

118

[Finis]

no- bis. A- gnus De- i,
pa- cem.
mi- se-re- re no- bis. A- gnus De- i,
do- na no- bis pa- cem.
re no- bis. A- gnus De- i,
bis pa- cem.
- se- re- re no- bis. Qui tollis ut supral
- na no- bis pa- cem.

El Instituto de Musicología

En respuesta a la necesidad de investigación de los legados musicales históricos y étnicos de extraordinaria riqueza con los que cuenta Guatemala, la Universidad Rafael Landívar hace diez años estableció un Instituto de Musicología a través de cuyo trabajo se propone contribuir al proceso de fortalecimiento de la identidad nacional y enriquecer el acervo de conocimientos de la humanidad en el área de la Música. Estos objetivos se logran a través de las metas específicas del Instituto que consisten en preservar, recopilar, clasificar, estudiar y difundir las expresiones musicales de Guatemala a través de su historia, divulgando la música guatemalteca en los ámbitos nacional e internacional.

En 1990 la Universidad encomendó al musicólogo y director Dieter Lehnhoff, Ph.D., la estructuración de este nuevo instituto de investigaciones, cuya propuesta de creación fue aprobada por el Consejo Directivo de la Universidad el 3 de abril de 1991. Los proyectos llevados a cabo desde entonces incluyen el rescate y clasificación de fondos musicales, la edición de una amplia gama de materiales impresos y fonográficos, la participación activa en numerosos foros, congresos y festivales internacionales, y la colaboración en proyectos editoriales y musicales.

Escritos lexicográficos: Con el objeto de dar presencia a Guatemala en la Historia de la Música universal, el Dr. Lehnhoff ha escrito numerosos capítulos y artículos lexicográficos sobre la música de Guatemala para publicaciones como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: MacMillan), *The Universe of Music: A History* (New York: UNESCO), el *Atlas du Baroque* (París: UNESCO), y la *Historia General de Guatemala* (Guatemala: Amigos del País, 6 vols., 1992-99). Esta última incluye siete discos compactos con música mayormente inédita de cinco siglos, cuya producción y dirección estuvo a cargo de ese mismo autor.

Anuario Musical: Desde 1994 uno de los números cuatrimestrales de la revista *Cultura de Guatemala* está destinado a temas musicales, con el subtítulo de *Anuario Musical*. Se han publicado a la fecha siete números del *Anuario* con artículos sobre tópicos de música iberoamericana y, especialmente, guatemalteca.

Libros: Se inició la serie de publicaciones sobre musicología en 1986 con el libro *Espada y pentagrama: la música polifónica en la Guatemala del siglo XVI*, que la Universidad encargó al Dr. Lehnhoff para su 25 aniversario. Del mismo autor se editaron posteriormente *Rafael Antonio Castellanos: vida y obra de un músico guatemalteco* (1994); *Música y músicos de Guatemala* (1995); *Huellas de la guerra en el arte musical* (1999), publicado por el Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR) como resultado de un proyecto de cooperación; y la *Antología de la Música Sacra de Guatemala* (2001-), cuyo primer número está en sus manos.

Eventos musicales: A través del Instituto, la Universidad ha patrocinado numerosos conciertos de música guatemalteca e iberoamericana a cargo del *Ensemble Millennium*, los cuales se llevan a cabo en diversas salas e iglesias históricas. Uno de los eventos importantes organizados por el Instituto, en este caso en cooperación con el Ministerio de Cultura y Deportes, fue el *Décimo Foro de Compositores del Caribe*, en 1999.



**Universidad
Rafael Landívar**

Tradición Jesuita en Guatemala

