

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA LATINOAMERICANA



EDICIÓN CRÍTICA Y DE USO  
DE LA MISA «SANTA EFIGENIA» (1935),  
DE VICENTE EMILIO SOJO,  
PRIMERA MISA *A CAPPELLA* EN VENEZUELA

Trabajo de grado para optar al título de  
Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana

Autor: Lic. César Alejandro Carrillo

Tutor: Dr. Miguel Astor

Caracas, junio de 2024

## **Dedicatoria**

*A la memoria de Vicente Emilio Sojo,  
insigne Maestro de maestros,  
en el cincuentenario de su desaparición física*

## Agradecimientos

En este mundo y en estricto orden cronológico:

A mi madre, por brindarme la simiente y la sensibilidad musical, y por apoyarme cuando decidí que quería ser músico.

A Mimosa Acevedo quien, en 1986, me brindó, por primera vez, acceso al manuscrito de la *Misa Santa Efigenia*, ubicado para ese entonces en los archivos de la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas».

A todos mis compañeros de aventuras en *Ensamble 9*, conjunto vocal con el que tuvimos el privilegio de estrenar la *Misa Santa Efigenia*, en 1987, año del Centenario del Natalicio de Vicente Emilio Sojo.

A Marielba Suárez —también integrante de *Ensamble 9*— por guardar con tanto celo, los programas de mano y anuncios de prensa relacionados con el estreno de la *Misa Santa Efigenia*.

A Ignacio Barreto, por facilitarnos, en junio de 2021, acceso al manuscrito de la *Misa Santa Efigenia*, quien para ese momento era director de la Biblioteca Nacional.

A Miguel Astor, mi tutor, por su guía, sus consejos, observaciones y sugerencias durante el proceso de elaboración de este trabajo, además de su amistad durante más de cuarenta años.

A Nairim Rodríguez, de la Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, SIEMPRE atenta y diligente ante cualquier duda, de cualquier índole.

A mi querido amigo Gabriel Abellán, por sus sabios y oportunos consejos en la recta final de este trabajo.

A Carlos Nava Olivero, custodio y «cancerbero» del Archivo de Música Colonial de la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas» —ahora en la Biblioteca Nacional de Venezuela—, por su invalorable ayuda en el último recodo de esta investigación.

Finalmente, y fuera de todo orden cronológico, a mi esposa Laura Morales Balza —por innumerables motivos e infinitas razones—, fiel compañera a lo largo de un enorme trecho de mi trayecto vital.

Y más allá de este mundo:

A José Agustín Maldonado, Modesta Bor y Fernando Silva-Morván, los tres maestros más importantes e influyentes en mi formación como músico y ser humano sensible.

A todos, gracias.



Universidad Central de Venezuela  
Facultad de Humanidades y Educación  
Comisión de Estudios de Postgrado  
Maestría en Estudios del Discurso



Aslor

## VEREDICTO

Quienes suscriben, miembros del jurado designado por el Consejo de la Facultad, de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, para examinar el Trabajo de Grado presentado por: **CÉSAR ALEJANDRO CARRILLO REQUENA**, Cédula de identidad N° **V-4.882.959**, bajo el título "EDICIÓN CRÍTICA Y DE USO DE LA MISA SANTA EFIGENIA (1935), DE VICENTE EMILIO SOJO, PRIMERA MISA A CAPPELLA EN VENEZUELA ", a fin de cumplir con el requisito legal para optar al grado académico de Magíster Scientiarum en Musicología Latinoamericana, dejan constancia de lo siguiente:

1.- Leído como fue dicho trabajo por cada uno de los miembros del jurado, se fijó el día 08 de Octubre de 2024 a las 10:00 AM., para que el autor lo defendiera en forma pública, lo que éste hizo bajo la modalidad mixta, a través del Campus Virtual de la UCV; mediante un resumen oral de su contenido, luego de lo cual respondió satisfactoriamente a las preguntas que le fueron formuladas por el jurado, todo ello conforme con lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

2.- Finalizada la defensa del trabajo, el jurado decidió **aprobarlo**, por considerar, sin hacerse solidario con la ideas expuestas por el autor, que se ajusta a lo dispuesto y exigido en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

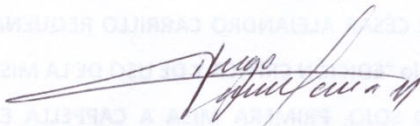
Para dar este veredicto, el jurado estimó que el trabajo examinado representa un aporte inédito para la disciplina musicológica, para la difusión de una obra sustantiva del repertorio venezolano ( la primera misa a cappella) y para la interpretación históricamente informada de este tipo de composiciones.



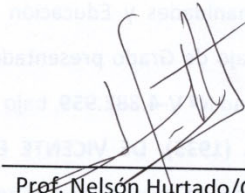


3.- El jurado por unanimidad decidió otorgar la calificación de EXCELENTE al presente trabajo por considerarlo de excepcional calidad.

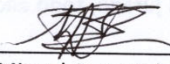
En fe de lo cual se levanta la presente ACTA, a los 08 días del mes de Octubre del año 2024, conforme a lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado, actuó como Coordinador del jurado el profesor Miguel Astor Salazar.



Prof. Hugo Quintana /C.I.6.864.321  
UCV



Prof. Nelson Hurtado/C.I.11.166.215  
UNEARTE



Prof. Miguel Astor Salazar/C.I.5.143.750  
UCV  
Tutor



Facultad de Humanidades y Educación  
Comisión de Estudios de Postgrado  
Área de Artes  
Maestría en Musicología Latinoamericana

**Edición Crítica Y De Uso De La Misa «Santa Efigenia» (1935),  
De Vicente Emilio Sojo, Primera Misa A Cappella En Venezuela**

Trabajo de Grado para optar al título de  
Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana

Autor: Lic. César Alejandro Carrillo  
Tutor: Dr. Miguel Astor

## **Resumen**

El presente trabajo de investigación ofrece la edición crítica y de uso de una de las obras cumbres de la polifonía vocal *a cappella* en nuestro país —prácticamente desconocida hasta la fecha—, como lo es la *Misa Santa Efigenia* (para cuatro voces mixtas solas) compuesta, en 1935, por Vicente Emilio Sojo —primera misa *a cappella* escrita en Venezuela—, tomando como fuente principal el manuscrito original autógrafo disponible, que reposa en el Archivo de la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas», (ahora ubicado en la Biblioteca Nacional de Venezuela). Luego de la transcripción al formato digital, se realizó el análisis del texto musical y el establecimiento de un aparato crítico, así como las sugerencias de interpretación y ejecución basadas en el estudio hermenéutico del texto, cuya culminación es la **Edición crítica y de uso de la *Misa Santa Efigenia*, de Vicente Emilio Sojo.**

**Palabras Claves:** Edición crítica, edición de uso, filología musical, hermenéutica, Vicente Emilio Sojo, primera misa *a cappella*

# Índice de contenido

ÍNDICE DE IMÁGENES Y EJEMPLOS / iv

INTRODUCCIÓN / 1

CAPÍTULO I. PANORAMA HISTÓRICO DE LA MISA EN OCCIDENTE / 4

CAPÍTULO II. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA *MISA SANTA EFIGENIA (MSE)* / 6

2.1. ANTECEDENTES HISTORIOGRÁFICOS / 7

2.2. ANTECEDENTES DIFUSIVOS / 9

2.3. PARTICULARIDADES DEL DOCUMENTO MANUSCRITO DE LA *MSE* / 10

2.3.1. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL MANUSCRITO / 10

Descripción de identidad / 10

Descripción material / 10

2.3.2. OBSERVACIONES / 11

2.3.3. FOLIACIÓN / 13

2.3.4. INDICACIONES ORIGINALES EN EL MANUSCRITO / 14

*Kyrie* / 14

*Gloria* / 14

*Credo* / 15

*Agnus Dei* / 15

CAPÍTULO III. ANÁLISIS MUSICAL / 15

3.1. CARACTERÍSTICAS MÉTRICAS / 15

*Kyrie* / 15

*Gloria* / 15

*Credo* / 16

*Sanctus* / 17

*Benedictus* / 17

*Agnus Dei* / 17

3.2. TEXTURAS / 18

*Kyrie* / 18

*Gloria* / 18

*Credo* / 19

*Sanctus* / 20

<i>Benedictus</i>	/ 20
<i>Agnus Dei</i>	/ 21
<b>3.3. CUANTIFICACIÓN PORCENTUAL DE CADA UNA DE LAS TEXTURAS EMPLEADAS EN LA <i>MSE</i></b>	<b>/ 22</b>
<b>3.4. CUANTIFICACIÓN DE FRASES SEGÚN SU TEXTURA</b>	<b>/ 22</b>
<b>3.5. ANÁLISIS FORMAL</b>	<b>/ 22</b>
<i>Kyrie</i>	/ 23
<i>Gloria</i>	/ 23
<i>Credo</i>	/ 24
<i>Sanctus</i>	/ 25
<i>Benedictus</i>	/ 25
<i>Agnus Dei</i>	/ 26
<b>3.6. CARACTERÍSTICAS DEL <i>CREDO</i> DE LA <i>MSE</i> SIMILARES A ALGUNAS FRASES EMPLEADAS POR PALESTRINA EN SU <i>MISSA PAPÆ MARCELLI</i></b>	<b>/ 28</b>
<b>3.7. RECURSOS COLORÍSTICOS (<i>WORD-PAINTING</i>) EN EL TRATAMIENTO RETÓRICO DEL TEXTO</b>	<b>/ 30</b>
<i>Gloria</i>	/ 30
<i>Credo</i>	/ 31
<b>3.8. TABLA DE ACORDES PRINCIPALES</b>	<b>/ 37</b>
<b>3.9. ÁRBOL GENEALÓGICO EDITORIAL [ESTEMA]</b>	<b>/ 39</b>
<b>3.10. ACERCA DEL TÍTULO DE LA <i>MSE</i></b>	<b>/ 40</b>
<b>CAPÍTULO IV. LA EDICIÓN CRÍTICA Y SU PRECEPTIVA</b>	<b>/ 43</b>
<b>4.1. MARCO TEÓRICO</b>	<b>/ 43</b>
<b>4.2. ANTECEDENTES DE EDICIÓN CRÍTICA</b>	<b>/ 44</b>
<b>4.3. MARCO METODOLÓGICO</b>	<b>/ 46</b>
<b>4.3.1. Método editorial</b>	<b>/ 47</b>
<b>CAPÍTULO V. APARATO CRÍTICO</b>	<b>/ 50</b>
<b>5.1. Intervenciones de naturaleza editorial</b>	<b>/ 50</b>
<b>5.2. <i>Gloria in excelsis Deo</i></b>	<b>/ 63</b>
<b>5.3. <i>Soli</i></b>	<b>/ 68</b>
<b>CAPÍTULO VI. <i>MISA SANTA EFIGENIA</i> (1935), de Vicente Emilio Sojo</b>	
Edición crítica y de uso realizada por César Alejandro Carrillo (i-46)	

**CONCLUSIONES / 71**

**ANEXOS / 72**

Facsimiles / 73

Portadilla / 74

Portada / 75

Primera página del *Kyrie* / 76

Segunda página del *Kyrie* / 77

Boceto de los primeros quince compases del *Gloria* / 78

Portada de *Revista Orquesta Sinfónica Venezuela, No. 9,*

contentiva del ensayo *Producción venezolana de música coral «a cappella»,*

de Eduardo Plaza / 80

Producción venezolana de música coral *a cappella* [Eduardo Plaza] / 81

Anuncios de prensa / 85

Programas de mano / 89

**REFERENCIAS / 94**

**BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL CONSULTADA / 98**

## ÍNDICE DE IMÁGENES Y EJEMPLOS

Imagen 1	12	Ejemplo 28b	55
Imagen 2	12	Ejemplo 29a	55
Imagen 3	58	Ejemplo 29b	55
Imagen 4	60	Ejemplo 30a	56
Imagen 5	62	Ejemplo 30b	56
		Ejemplo 31a	56
Ejemplo 1	26	Ejemplo 31b	56
Ejemplo 2	26	Ejemplo 32a	57
Ejemplo 3	27	Ejemplo 32b	57
Ejemplo 4	27	Ejemplo 33a	58
Ejemplo 5	28	Ejemplo 33b	58
Ejemplo 6a	28	Ejemplo 34a	59
Ejemplo 6b	29	Ejemplo 34b	59
Ejemplo 7a	29	Ejemplo 35	60
Ejemplo 7b	29	Ejemplo 36a	60
Ejemplo 8a	30	Ejemplo 36b	60
Ejemplo 8b	30	Ejemplo 37a	61
Ejemplo 9	30	Ejemplo 37b	61
Ejemplo 10	31	Ejemplo 38a	61
Ejemplo 11	31	Ejemplo 38b	61
Ejemplo 12	32	Ejemplo 39	62
Ejemplo 13	32	Ejemplo 40a	62
Ejemplo 14	33	Ejemplo 40b	62
Ejemplo 15	33	Ejemplo 41a	63
Ejemplo 16	34	Ejemplo 41b	63
Ejemplo 17	34	Ejemplo 42	63
Ejemplo 18	35	Ejemplo 43a	64
Ejemplo 19	35	Ejemplo 43b	64
Ejemplo 20	36	Ejemplo 44a	65
Ejemplo 21	36	Ejemplo 44b	66
Ejemplo 22	52	Ejemplo 45a	66
Ejemplo 23	52	Ejemplo 45b	66
Ejemplo 24a	53	Ejemplo 46a	66
Ejemplo 24b	53	Ejemplo 46b	66
Ejemplo 25a	53	Ejemplo 47a	66
Ejemplo 25b	53	Ejemplo 47b	66
Ejemplo 26a	54	Ejemplo 48	70
Ejemplo 26b	54	Ejemplo 49	71
Ejemplo 27a	54		
Ejemplo 27b	54		
Ejemplo 28a	55		

## Introducción

Venezuela cuenta con un legado de música para coro *a cappella* de valor inestimable, tanto para el arte nacional como para la música latinoamericana en general, producto de los esfuerzos liderados por el maestro Vicente Emilio Sojo<sup>1</sup> a partir del momento en que asume, a mediados de 1936, la dirección de la Escuela de Música y Declamación de Caracas —conocida más tarde como Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas»—, al crear la cátedra de composición, de la que egresaron diecinueve compositores, todos formados bajo la égida del mismo maestro Sojo. A lo largo de varias décadas, Sojo y Juan Bautista Plaza,<sup>2</sup> junto al grupo de discípulos egresados y otros compositores, conformaron lo que se conoció como *Escuela de Santa Capilla*, verdadera institución estilística que produjo gran parte de las obras más importantes del universo musical venezolano del siglo XX. Uno de los aportes más relevantes de esta *Escuela*, es el corpus de música coral *a cappella* —sin parangón en el continente americano—, conformado, en su mayoría, por el género coral venezolano por excelencia: el madrigal venezolano.

Ahora bien, Sojo no sólo jugó un papel de vital importancia para la música nacional en su rol de compositor, sino también como maestro de composición, sin cuyas enseñanzas no se hubiera dado ese brote creativo en el seno de la Escuela de Música y Declamación. Por espacio de casi treinta años, Sojo, al frente de la cátedra de composición, dedicó sus esfuerzos a la formación de varias generaciones de compositores. Para ello, tuvo que crear una metodología de enseñanza derivada de su propia formación académica, fundamentada principalmente en los tratados de *Armonía y Contrapunto y Fuga*, de Hilarión Eslava<sup>3</sup> —maestro de composición español que ejerciera una poderosa influencia en el joven Sojo—, y el impacto producido por la obra de otros compositores, como Lorenzo Perosi.<sup>4</sup>

A pesar de sus estudios musicales realizados en Guatire y en Caracas, Vicente Emilio Sojo siempre manifestó que su formación, tanto musical como humanista, fue realmente autodidacta, y que su verdadero maestro fue Hilarión Eslava [...] En este segundo período creativo que culmina entre 1913 y 1914, se palpan los ya sólidos conocimientos del joven compositor. En los años siguientes consolidó y

---

<sup>1</sup> Guatire, 1887 - Caracas, 1974. Compositor, pedagogo

<sup>2</sup> Caracas, 1898 - Caracas, 1965. Compositor, pedagogo

<sup>3</sup> Burlanda, 1807 - Madrid, 1878. Compositor y musicólogo español

<sup>4</sup> Tortona, 1872 - Roma, 1956. Compositor italiano

maduró sus conocimientos en busca de un estilo personal. En esta época conoce, por medio de algunas partituras, al compositor italiano Lorenzo Perosi, quien influye definitivamente en su obra.<sup>5</sup>

De esta metodología de enseñanza hay que resaltar los innumerables ejemplos musicales que el propio Sojo creó para sus discípulos. De entre estos trabajos, hay que destacar la *MSE*, compuesta como modelo para sus alumnos de composición, donde el Maestro demuestra «cómo los episodios en el motete (la técnica de la misa es la misma del motete amplifiadamente) se diferencian de los de la Fuga».<sup>6</sup>

En total, Sojo llegó a escribir siete misas, entre ellas una de *requiem* dedicada a *El Libertador* Simón Bolívar en conmemoración del primer centenario de su muerte, en 1930. La titulada *Santa Efigenia* ocupa el sexto lugar en la producción de este género litúrgico musical.

Ahora bien, la *MSE* no sólo supera y trasciende las fronteras de una mera obra didáctica. Es, en sí misma, y por derecho propio, una obra del más fino arte musical por la calidad de su factura compositiva. No cabe la menor duda de su valor musical e histórico, pieza fundamental en el devenir docente del Maestro. También hay que añadir a estos atributos, que se trata de la primera misa *a cappella* —de la que tengamos conocimiento— compuesta en Venezuela en el siglo XX y, muy probablemente, la primera *a cappella* de toda la historia musical venezolana, tan sólo seguida, en 1936, por la *Misa a 3 voces* (TTB) —sin *Gloria*—, de Juan Bautista Plaza.

A propósito de esta afirmación, en el transcurso de nuestra investigación nos encontramos con un dato muy interesante escrito por Eduardo Plaza Alfonzo<sup>7</sup> en su ensayo *Producción venezolana de música coral «a capella»* (ver Anexos [Facsimiles], pp. 80-84):

Limito estas observaciones a la música venezolana producida en el presente siglo y más **concretamente a partir del año 1924**, no solo porque **no he encontrado obras corales «a cappella» escritas por autores venezolanos antes de esa fecha, ni siquiera por los músicos de la Colonia**, sino porque aún en el caso de que las hubiere, es a

---

<sup>5</sup> SANGIORGI, Felipe. (1998). Vicente Emilio Sojo. En José Peñín y Walter Guido (dir.), *Enciclopedia de la música en Venezuela* (Vol. 2, pp. 1402-1404). Caracas: Fundación Bigott.

<sup>6</sup> SOJO, Vicente Emilio. *Breves notas sobre algunos aspectos de la vida musical de una persona*, p. 15, en *Revista Musical de Venezuela*, Año 9, No. 21, 1987. Caracas. (Originalmente impreso por Tipografía Principios, Caracas, 1964)

<sup>7</sup> Caracas, 1911 - Caracas, 1980. Abogado, músico y diplomático



partir de entonces cuando se inicia en Caracas un verdadero movimiento creador en este campo, **primero en la música sagrada** y luego en la profana, con el que comienza a cultivarse entre nosotros la polifonía vocal pura.<sup>8</sup> (Énfasis nuestro)

Por tales razones, para las actuales y nuevas generaciones reviste del más alto interés musicológico la edición de esta seminal y fértil obra, uno de los momentos fundamentales en la historia musical del siglo XX, del que no existe, hasta la fecha, ninguna publicación profesional propiamente dicha. Sólo sobrevive el manuscrito original autógrafo de Sojo, que reposa en la Biblioteca Nacional, actual custodio de los archivos de la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas».

---

<sup>8</sup> PLAZA ALFONZO., Eduardo. (1969). En *Revista Orquesta Sinfónica Venezuela, Año III, No. 9*, pp. 18-23.

## Capítulo I. Panorama histórico de la misa en Occidente

La misa, como evento litúrgico, tiene un origen muy remoto, y es, junto con las horas canónicas del oficio, el servicio religioso principal de Iglesia católica. Está constituida por cinco partes invariables que conforman el **Ordinario**. Estas partes son el *Kyrie eleison*, el *Gloria in excelsis*, el *Credo*, el *Sanctus* seguido del *Benedictus* y el *Agnus Dei*. Como conjunto, el Ordinario ha sido musicalizado a través de los siglos por compositores de todas las épocas.

En el estricto marco de su función litúrgica, las otras partes —variables— que conforman la misa son: el *Introito*, el *Gradual*, seguido del *Alleluia*—que es sustituido por el *Tracto* en los días penitenciales—, la *Secuencia*, el *Ofertorio*, el *Prefacio*, el *Pater noster*, y la *Comunión*. Estas partes, a diferencia de las del Ordinario, constituyen lo que se conoce como el **Propio de la misa**, cuyos textos son variables a lo largo del año litúrgico.

La misa, tal como la conocemos —como un conjunto orgánico, y a cuya manera la concibe Vicente Emilio Sojo en su corpus de misas—, data del siglo XIV. Una de las más antiguas es conocida con el título de *Misa de Tournai* —aunque los elementos que la constituyen son de diversa procedencia—. En cambio, la *Misa* de Guillaume de Machaut (1300-1377), es la primera compuesta sobre un plan de conjunto y también la primera que emplea la escritura **a cuatro voces mixtas**.

A partir del siglo XIV, la composición musical del Propio se ve desplazada por la de las partes del Ordinario, alcanzando éste un auge y un esplendor que sólo comenzaría a palidecer a finales del siglo XVI con el advenimiento del Barroco. «El estilo musical sacro se ciñó a las partituras polifónicas del “Ordinario” de la Misa, que constituía a la sazón la forma cumbre de la música artística».<sup>9</sup>

Entre los compositores más destacados de este gran período, que hicieron del Ordinario de la misa un género en sí mismo, podemos mencionar a los flamencos Johannes Ockeghem (c.1410-1497), Josquin Desprez (c.1450-1521), Heinrich Isaac (1450-1517), Jacques Obrecht (1457-1505), Adrian Willaert (c.1490-1562), y Orlando di Lasso (1532-1594); al neerlandés Nicolas Gombert (1495-1560), al italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-

---

<sup>9</sup> LANG, Paul Henry. (1979). *La música en la civilización occidental*, p. 148. Buenos Aires: Eudeba.

1594); al inglés William Byrd (1543-1623); y a los españoles Cristóbal de Morales (c.1500-1553), Francisco Guerrero (1528-1599) y Tomás Luis de Victoria (c.1548-1611).

A partir del siglo XVIII, aproximadamente, la producción de misas *a cappella* se reduce considerablemente, aunque todavía algunos compositores como el austríaco Johann Fux (1660-1741), y los italianos Antonio Lotti (1667-1740) y Giambattista Martini (1706-1784) siguen componiendo en el *stile antico*. Es una época de profundos cambios estilísticos; ahora se privilegia al sonido producido por el conjunto solistas-coro-orquesta. Es el momento de las grandes misas de Joseph Haydn (1732-1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), y de los dos más grandes ejemplos de esta época: la *Misa en si menor*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), y la *Missa solemnis*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827).

A finales del siglo XIX, el género de la misa *a cappella* comienza a cultivarse de nuevo. Uno de sus más grandes exponentes es Josef Rheinberger (1839-1901). No podemos dejar de mencionar al sacerdote y compositor Lorenzo Perosi, quien ejerciera una notable influencia no solo en el viejo continente, sino también durante los años formativos de Vicente Emilio Sojo:

Desde 1897, en que compuso sus cuatro primeras misas, hasta 1906, en que apareció la *Missa secunda pontificalis*, consiguió un prototipo de misa cuya influencia llegó a todo el mundo católico. [...] la melodía era sobria, simple, basada en un claro diatonismo, sin modulaciones, con un contrapunto muy rico, influido por la gran historia de la música religiosa de otros tiempos, especialmente Palestrina y la Escuela de Roma [...] Su influencia fue enorme hasta la Segunda Guerra Mundial [...].<sup>10</sup>

Ya en el siglo XX, como ejemplos magistrales de misas *a cappella*, hay que destacar: *Messe en sol majeur*, del francés Francis Poulenc (1899-1963); *Messe*, para doble coro, del suizo Frank Martin (1890-1974); *Messe*, del alemán Paul Hindemith (1895-1963) y la *Mass in G minor*, del inglés Ralph Vaughan Williams (1872-1958), entre otras.

Finalmente, a manera de breve prontuario, debemos mencionar —si bien no son misas *a cappella*— la producción de este género musical que se manifiesta desde la

---

<sup>10</sup> CASARES RODICIO, Emilio. (1985). «La misa en el siglo XX». En Ramón Nieto (dir.) *Enciclopedia Los Grandes Temas de la Música*, tomo 2, pp. 209-218. Pamplona: Salvat S.A. de Ediciones.

Venezuela colonial hasta bien entrado el siglo XIX: a José Francisco Velázquez *El Viejo* (1755-1805) se le atribuyen tres misas; igual número de misas a José Antonio Caro de Boesi (1758-1783); de José Ángel Lamas (1775-1814), *Misa en Re*; Cayetano Carreño (1774-1836): *Misa a cuatro voces*; dos misas atribuidas a José Francisco Velázquez *El Joven* (1781-1822); de Juan Francisco Meserón (1779-1845), una *Misa a tres voces*. De generaciones posteriores, podemos mencionar *Misa en mi bemol*, de Federico Villena (1835-1899); de Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954) con seis misas bajo su firma; *Misa a la Santa Cruz*, de Régulo Rico (1878-1960), quien también fuera maestro de Sojo.<sup>11</sup>

## Capítulo II. Contexto histórico de la *Misa Santa Efigenia*

Vicente Emilio Sojo, en sus ya mencionadas *Breves notas sobre algunos aspectos de la vida musical de una persona* —de manera sucinta y escribiendo en tercera persona—, nos presenta su *MSE* y el propósito para el cual la escribió:

En el año 1935, como trabajo disciplinario, Sojo compuso, a cuatro voces mixtas, una *Misa a Capella* [sic] en honor de Santa [sic] Efigenia. Esta misa sirvió para demostrarles a los alumnos, cómo los episodios en el motete (la técnica de la misa es la misma del motete, amplificadoramente) se diferencian de los de la Fuga.<sup>12</sup>

Conocemos, también por testimonio del propio Sojo, que la copia en tinta de la *MSE* se extravió entre los papeles de uno de sus alumnos —Antonio José Ramos «Ramitos»—,<sup>13</sup> salvándose el original escrito a lápiz por otro de ellos, Evencio Castellanos.<sup>14</sup> Sabemos, también por Sojo, que Antonio Estévez,<sup>15</sup> Ángel Sauce,<sup>16</sup> el propio Castellanos, Antonio

---

<sup>11</sup> TORTOLERO, Numa. (1996). *Sonido que es imagen... Imagen que es historia. Iconografía de compositores venezolanos y los instrumentos musicales*. Caracas: Banco Provincial y Fundación Vicente Emilio Sojo.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 17

<sup>13</sup> Carúpano, 1901 - ?. Pianista, compositor

<sup>14</sup> Cúa, 1915 - Caracas, 1984. Organista, compositor

<sup>15</sup> Calabozo, 1916 - Caracas, 1988. Compositor, director

<sup>16</sup> Caracas, 1911 - 1995. Compositor, director

Lauro,<sup>17</sup> y Víctor Guillermo Ramos,<sup>18</sup> estuvieron entre los alumnos que se beneficiaron del estudio y análisis de esta obra.<sup>19</sup>

Estévez, Sauce y Castellanos pertenecen a la primera promoción, en 1944, de maestros compositores egresados de la Escuela de Música y Declamación (hoy Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas»). Antonio José Ramos y Antonio Lauro, a las promociones de 1945 y 1947, respectivamente. Llama la atención la ausencia de otros nombres pertenecientes a promociones posteriores que también hayan podido nutrirse de esta importante obra. Hay que hacer notar que Sojo escribe sus *Breves notas* casi treinta años después de haber compuesto la *MSE* a los setenta y siete años de edad.

Sojo pudo haber utilizado como modelo alguna misa de Palestrina, de Perosi o de Victoria; pero más bien prefirió, con un propósito demostrativo, escribir una de su propia pluma para sus alumnos, «como trabajo disciplinario».

Más allá de estas breves alusiones, casi anecdóticas, no hay mayores referencias en la historiografía musical venezolana.

## 2.1. Antecedentes historiográficos

Como ya dijimos más arriba, son escasas las referencias alrededor de esta obra; apenas escuetas reseñas de su existencia en algunas publicaciones.

Sin embargo, hay dos textos que hacen una alusión directa y concreta a la *MSE*: *Vicente Emilio Sojo* (1977) —de Eduardo Lira Espejo— y las ya mencionadas *Breves notas sobre algunos aspectos de la vida musical de una persona* —del propio Sojo—, publicada originalmente en 1964, y luego incluida en la *Revista Musical de Venezuela* (No. 21, 1987) en su edición conmemorativa del centenario del nacimiento del compositor.

Aunque solo de manera referencial, también podemos mencionar, entre otras publicaciones: *Sojo, un hombre y una misión histórica* (1975), de Oscar Mago, y *50 años de música en Caracas, 1930-1980* (1988), de Luis Felipe Ramón y Rivera.

Otros textos aportan información detallada sobre fechas y lugares de composición, estrenos de las obras, dedicatorias, autores de los textos literarios, etc. Ocupa un lugar de

---

<sup>17</sup> Ciudad Bolívar, 1917 - Caracas, 1986. Guitarrista, compositor

<sup>18</sup> Cúa, 1911 - ?. Fagotista, compositor

<sup>19</sup> *Ibid.*

muy alto interés, el mencionado número de la *Revista Musical de Venezuela*, que también incluye un catálogo completo de la producción musical de Sojo; *Maestro Sojo*, de Guido Acuña (1986), y la *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (1998), contentiva de abundante información biográfica, además del catálogo completo de la obra del Maestro.

También debemos mencionar la publicación de un conjunto de obras corales que, si bien no hacen referencia directa al tema que nos ocupa, refleja el estilo musical y la destreza del Maestro en el adecuado manejo de los recursos vocales, armónicos y contrapuntísticos, recursos explícitos en la composición de la *MSE*. Nos referimos a los 4 *Cuadernos de Madrigales y Canciones Corales de autores venezolanos* (1954, 1956, 1957 y 1964). La Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela publicó, en 1967, el *Cuaderno de Madrigales y Canciones Corales* —conocido entre los cultores del género como el *Quinto Cuaderno*—.

En cuanto a los antecedentes directos vinculados a nuestra investigación, hasta la fecha solo existe el ensayo *Misa a Santa Efigenia, 1935. 52 años de espera*, escrito para la revista *Música y Ensayo* (Año I, No. 2, 1987) —y firmado por quien escribe— a propósito del centenario de Sojo y del inminente estreno de la obra alrededor de la fecha de publicación de la mencionada revista. Este trabajo se enfocó en destacar algunos aspectos analíticos de la obra, sin reunir las pretensiones de un trabajo musicológico en toda regla. Tan sólo fueron las impresiones y apreciaciones de un director-compositor, escritas a solicitud de Fidel Rodríguez Legendre, para entonces responsable de la mencionada publicación.

Con el mismo espíritu analítico, podemos citar *Presencia de Miguel Hilarión Es-lava en la formación musical de Vicente Emilio Sojo, una aproximación* (1989), trabajo de grado para optar a la Licenciatura en Artes, mención Música, firmado por Miguel Astor, en donde realiza un análisis de las técnicas contrapuntísticas utilizadas por Sojo en la *MSE*.

Si bien ninguno de los textos mencionados aborda específicamente temas relativos a la filología musical sobre la *MSE*, algunos de ellos resultan útiles para obtener la información más completa posible en torno a ella: en un lapso de aproximadamente treinta y nueve años, Sojo compuso siete misas, a saber: *Misa Coral* (¿1915?), *Misa Cromática* (1922-1923), *Misa a Santa Eduvigis* (1925), *Requiem in memoriam Patris Patriæ* (1929-1930), *Misa Breve* (1934), *Misa Santa Efigenia* (1935) y *Misa en honor de Santa Cecilia* (1954), todas con acompañamiento orquestal —a excepción de la *Misa a Santa Eduvigis*, con

acompañamiento de órgano—, y la que nos ocupa, para coro mixto *a cappella*. De este corpus, sólo ha sido publicada la *Misa en honor de Santa Cecilia*, en 1987. En total, siete misas que evidencian la dedicación del Maestro a un género poco abordado por sus contemporáneos —a excepción de Juan Bautista Plaza—.

## 2.2. Antecedentes difusivos

El germen de la presente investigación surgió en 1986, un año previo a la celebración, en 1987, de los cien años del nacimiento del maestro Vicente Emilio Sojo. Urgidos de participar en los eventos programados para dicho acontecimiento, y consciente de la existencia de la mencionada obra, nos dimos a la tarea de ubicarla en los archivos de la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas», con la suerte de contar con la amistad de quien para ese momento era la encargada de la biblioteca de la Escuela, Mimoso Acevedo. Gracias a ella, tuvimos acceso al manuscrito autógrafo de la *MSE* y realizamos una fotocopia, a partir de la cual hicimos un nuevo ejemplar con nuestra propia caligrafía, conservando los indicadores originales de compás, pero sustituyendo las claves de Do por claves de Sol.

A mediados de 1987, cincuenta y dos años después de su creación, la *Misa* fue estrenada por *Ensamble 9*,<sup>20</sup> el jueves 11 de junio de 1987 en la Sala de Conciertos del Ateneo de Caracas, y luego, el domingo 14 del mismo mes y año en el auditorio de la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas» (ver Anexos [Programas], p. 89 ). El programa de conciertos se completó con una selección de madrigales y canciones corales del Maestro.

Durante ese mismo año, se hicieron varias presentaciones con este repertorio conmemorativo. De estos conciertos se hizo una grabación doméstica en *cassette* —sin ninguna pretensión profesional— de la *MSE*, realizada por Juan Fernando Cepeda, uno de los integrantes de *Ensamble 9*.

Es de hacer notar que durante la celebración del centenario del natalicio del maestro Vicente Emilio Sojo, se aprovechó la ocasión para publicar un número de ediciones contenidas de su obra coral, aunque ninguna de ellas incluía la *MSE*. ¿Es probable que esta obra no haya despertado el interés de quienes tuvieron a su cargo las mencionadas ediciones conmemorativas, debido a su carácter instructivo o porque no fue concebida para ser ejecutada?

---

<sup>20</sup> Conjunto vocal caraqueño fundado por César Alejandro Carrillo en 1983 y disuelto en 1991.

Son preguntas sin respuesta alguna. Sin embargo, la creación de la *MSE* no es sólo un mero ejercicio contrapuntístico ni escolástico.<sup>21</sup> En ella, Sojo despliega todo su saber en el arte de la composición mediante la creación de melodías coherentes con el espíritu sagrado del texto; un conjunto de recursos armónicos que le otorgan una gran variedad de carácter a las distintas partes constitutivas de la misa, especialmente, en el *Gloria* y en el *Credo*; y, finalmente, un ejemplar uso de las especies contrapuntísticas.

Más recientemente, en 2017, para la celebración del 130° aniversario del natalicio del maestro Sojo, llevamos a cabo, esta vez al frente de *Cantarte*,<sup>22</sup> una reposición de la *MSE* junto a una selección de sus madrigales y canciones corales, realizando varios conciertos durante ese año.

## 2.3. Particularidades del documento manuscrito de la *MSE*

### 2.3.1. Descripción general del manuscrito

#### **Descripción de identidad**

Ubicación: Biblioteca Nacional de Venezuela, Colección Sonido y Cine. Caracas

Origen: Archivo de Música Colonial de la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas»

Cota: JAL 684 partit. ms. (Caja 093), Código de barras: 2013483762

Fecha: 1935

Contenido: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*

Copista: escritura a lápiz y repasado con tinta, Vicente Emilio Sojo

#### **Descripción material**

El manuscrito está escrito a lápiz, salvo que de la página 1 a la 9 (hasta el compás 69 del *Credo*), está repasado con tinta azul, una labor inconclusa a partir de la página 10.

5 sistemas por página.

6 bifolios (12 hojas). Uno de los bifolios sirve de portadillas del manuscrito (papel sin pautas)

Papel de sustrato mate color crema cálido a 22 pentagramas trazados con *rastrum*

---

<sup>21</sup> Conviene acotar que gran parte de los ejercicios que Sojo utilizaba en sus clases de composición, luego emergían como obras con derecho propio. Un ejemplo de ello es su célebre y hermoso *Cántico*, obra canónica en los repertorios de los coros venezolanos.

<sup>22</sup> Conjunto coral fundado por César Alejandro Carrillo en 1991.



Medidas: 27 cm x 35,5 cm

Orientación: vertical

A excepción del folio externo, los bifolios internos del manuscrito original evidencian haber sido pegados con cinta adhesiva.

Las páginas están numeradas en la esquina superior derecha. No hay una numeración correlativa de páginas: la ubicación de la primera página del *Kyrie* (Folio 2v) debería corresponder a un número par, en este caso, 2 (dos).

Todas las partes constitutivas de la *Misa* tienen el título correspondiente, a excepción del *Kyrie*. El único título repasado con tinta azul es el correspondiente al *Credo*. Todos los demás se conservan a lápiz.

### 2.3.2. Observaciones

El documento presenta deterioros en los bordes de las páginas —probablemente debido al uso prolongado por parte de los alumnos de composición—. También se aprecian rasgaduras, perforaciones y manchas de oxidación.

En cuanto al proceso de repasado en tinta, nada nos permite afirmar ni negar que se trate de la caligrafía de Sojo. Tampoco sabemos en qué año se extravió el apógrafo en tinta, durante los años de estudio de Antonio José Ramos.

En la página numerada como 6, aparece, del revés, el pentagrama preliminar de una obra a cinco voces. Probablemente se trata de una hoja desechada de algún otro proyecto de composición.

En la primera página del *Kyrie*, luego del último compás, aparece la siguiente anotación en diagonal: **Jaskewich** [Imagen 1, en pág. sig.] (ver Anexos [Facsímiles], p. 77). Se trata de un apellido del que no hemos podido hallar alguna relación o conexión con el maestro Vicente Emilio Sojo. La caligrafía aparenta ser la misma del Maestro.

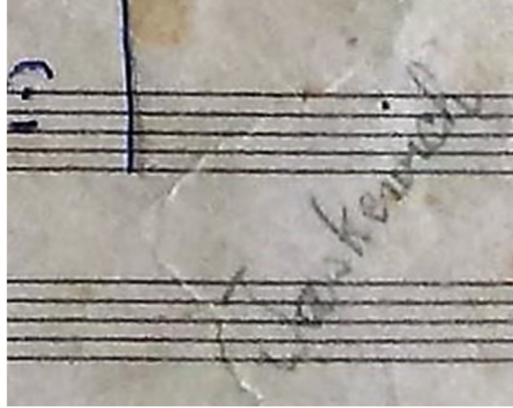


Imagen 1 (Fotografías: Laura Morales Balza)

El orgánico de la obra no identifica ninguna de las voces; sin embargo, a partir de las claves usadas [Imagen 2], podemos identificarlas del siguiente modo:

Clave de Do en 1ª línea: **Soprano**; Clave de Do en 3ª línea: **Alto**

Clave de Do en 4ª línea: **Tenor**; Clave de Fa en 4ª línea: **Bajo**

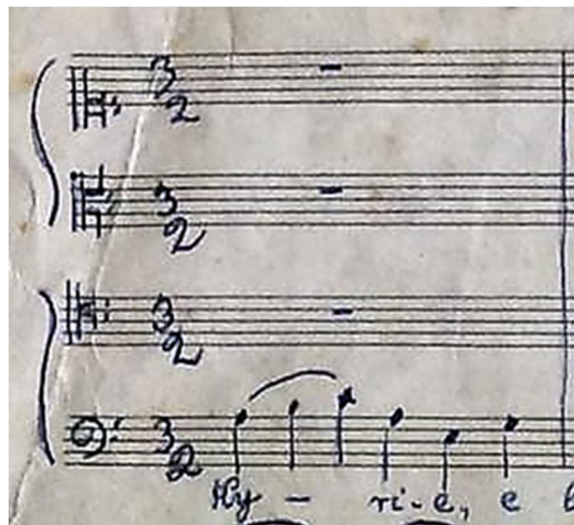


Imagen 2. *Kyrie* (c. 1)

La unidad de tiempo siempre es la blanca.

El texto latino de la misa aparece acentuado con tildes, lo cual era una costumbre en la escritura de Sojo, comprobada a través de la observación de otras obras sacras similares.

Ninguna de las partes tiene numeración de compases, salvo una totalización (a lápiz) al final de cada una de ellas —a excepción del *Sanctus*, cuya totalización está sumada a la del *Benedictus*, dado que ambas partes constituyen una única fórmula litúrgica—.

### 2.3.3. Foliación

24 folios asignados de la siguiente manera:

<b>Folios</b>	<b># de página</b>	<b>Escritura</b>	<b>Compases</b>	<b>Observaciones</b>
01r Portadilla		Tinta azul		Título, especificación, autor
01v (en blanco)		—		
02r Portada		Tinta azul		Signatura, <b>684</b> ; Título, autor
02v <i>Kyrie</i>	1	Tinta azul		Sin título
03r <i>Kyrie</i> <sup>23</sup>	2	Tinta azul	39	
03v (en blanco)	s/n	—		
04r <i>Gloria</i>	3	Tinta azul		Título sin repasar con tinta
04v <i>Gloria</i>	4	Tinta azul		
05r <i>Gloria</i>	5	Tinta azul	81	
05v (vacía)	6	Tinta azul		
06r <i>Credo</i>	7	Tinta azul		
06v <i>Credo</i>	8	Tinta azul		
07r <i>Credo</i>	9	Tinta azul		
07v <i>Credo</i> <sup>24</sup>	10	Lápiz		
08r <i>Credo</i>	11	Lápiz		
08v <i>Credo</i>	12	Lápiz		
09r <i>Credo</i>	13	Lápiz	165	
09v <i>Sanctus</i>	14	Lápiz	25	
10r <i>Benedictus</i>	15	Lápiz	20	
10v <i>Agnus Dei</i>	16	Lápiz		
11r <i>Agnus Dei</i>	17	Lápiz	28	

<sup>23</sup> Contiene un cambio sustantivo (a lápiz) de los primeros 15 compases del *Gloria*.

<sup>24</sup> A partir de aquí, el manuscrito continúa sin el repasado en tinta.

11v	(vacío)	—
12r	Contraportadilla	—
12v	(en blanco)	—

**Total de folios contentivos de notación musical: 16**

**Total de compases: 358**

### 2.3.4. Indicaciones originales en el manuscrito

Todos los **signos** que constituyen la **puntuación** crean la vida en lo que ésta tiene de imaginativo, incluso diría que de caprichoso. Imaginemos **una partitura desprovista de estos signos**: ¿no parecería privada de su fantasía?<sup>25</sup>

Hay que destacar que no existe una sola indicación de **dinámica** en todo el manuscrito. A continuación, se reseñan, a modo de inventario, las únicas doce ocasiones —3,35 % del total de 358 compases—, en las que Sojo escribió alguna indicación de **tempo** y de **articulación**, limitándose **únicamente** a la colocación de algunos acentos, calderones e indicaciones de *tempo*.

#### ***Kyrie***<sup>26</sup>

1. Compás 26: calderón
2. Compás 36: *e-lei-son* (acento, sólo en soprano)

#### ***Gloria***

3. Compás 14: *glorifica-mus* (acentos)
4. Compás 33: *Chri-ste* (sólo en tenor) \*
5. Compás 34: *Do-mine* (acento)

<sup>25</sup> DESCHAUSSÉES, Monique. (2002). *El intérprete y la música*. Madrid: Rialp.

<sup>26</sup> Las sílabas en negritas corresponden a las notas sobre las que Sojo colocó articulaciones (>). En los casos que aquí se señalan con asterisco, la articulación aparece sólo en una de las cuatro voces, recurso que Sojo utilizó de manera consistente en cuatro ocasiones —donde la única voz con articulación ocurre en una parte débil del compás—, lo que no debe interpretarse como una omisión en el resto de las voces.

6. Compás 68: indicación de *rall.*
7. Compás 69: indicación de *tempo*
8. Compás 77: ***De-i*** (acento, sólo en tenor) \*

### ***Credo***

9. Compás 7: ***O-mnium*** (acento, sólo en bajo) \*
10. Compás 31: ***De-um*** (acento, sólo en soprano) \*
11. Compás 69: dos calderones, uno sobre *est*, y otro sobre el silencio

### ***Agnus Dei***

12. Compás 9: ***no-bis*** (acento, sólo en tenor)

## **Capítulo III. Análisis musical**

### **3.1. Características métricas**

#### ***Kyrie***

Tonalidad: La menor

Páginas: 1-2 [39 compases]

Cifra de compás: 3/2, excepto el compás 8: 2/2, sin indicación de cambio.

**Nota:** la totalización de compases está erróneamente indicada en 38.

#### ***Gloria***

Tonalidad: La menor

Páginas: 3-5 [81 compases]

**Nota:** la totalización de compases está erróneamente indicada en 80. Probablemente se deba a que, al borrar la escritura original a lápiz y repasar en tinta, no se observó la ausencia de las barras divisorias entre los compases 36-37 o 68-69, de las que aún se observa la sombra del trazado a lápiz que separan tales compases —lo que además evidencia que la totalización se hizo luego del repaso en tinta—. Aunque no hay

cifra indicadora de compás, los quince compases correspondientes al boceto ya comentado del *Gloria*, están todos escritos en 4/2.

<b>Cifra</b>	<b>Compases</b>	<b>Observación</b>
4/2	1-2	—
3/2	3	—
4/2	4	—
2/2	5	—
4/2	6-16	—
3/2	17-23	—
4/2	24-29	—
3/2	30	—
4/2	31-32	—
2/2	33	—
4/2	34-37	Sin barra divisoria repasada en tinta entre 36-37
2/2	38	—
4/2	39-43	—
2/2	44	—
4/2	45-61	—
2/2	62	—
4/2	63-81	Sin barra divisoria repasada en tinta entre 68-69

### ***Credo***

Tonalidad: La menor

Páginas: 7-12 [165 compases]

<b>Cifra</b>	<b>Compases</b>	<b>Observación</b>
4/2	1-13	—
2/2	14	—
3/2	15	—
4/2	16-24	—
2/2	25	—
4/2	26-77	—
2/2	78	—
4/2	79-98	—
2/2	99	—
4/2	100-102	—
3/2	103-135	—
4/2	136-143	—
2/2	144	—
4/2	145-149	—
3/2	150-157	—
4/2	158-165	—

## ***Sanctus***

Tonalidad: Re menor (ausencia del Si bemol en la armadura de clave)

Página: 14 [25 compases]

<b>Cifra</b>	<b>Compases</b>	<b>Observación</b>
3/2	1-25	—

## ***Benedictus***

Tonalidad: Re menor (ausencia del Si bemol en la armadura de clave)

Página: 15 [20 compases]

<b>Cifra</b>	<b>Compases</b>	<b>Observación</b>
3/2	1-20	—

## ***Agnus Dei***

Tonalidad: La menor

Página: 16-17 [28 compases]

<b>Cifra</b>	<b>Compases</b>	<b>Observación</b>
4/2	1-16	—
Compás partido	17	—
4/2	18-26	—
Compás partido	27	—
4/2	28	Sin indicación de cambio de cifra de compás

### 3.2. Texturas

Se pueden apreciar tres tipos de textura: **polifónica** (contrapunto imitado), **homofónica** y **mixta** (contrapunto libre u homofonía con breves momentos donde la homorritmia no es estricta). En las **Imitaciones** (columna **Observación**), las entradas sucesivas están separadas por guiones; no así en la entrada simultánea de dos voces, por ejemplo: S-A-T-B (entradas sucesivas) / S-AT (soprano, y luego entrada simultánea de alto y tenor).

#### *Kyrie*

Textura	Compases	Tema	Observación
Polifonía	13-14	<i>Kyrie...</i>	Imitación: B-T-A-S-T-A-B-A-S
Polifonía	15-23	<i>Christe... / eleison...</i>	Imitación: T-S-A-T-B / T-AS
Homofonía	24-26	<i>Christe...</i>	—
Polifonía	27-39	<i>Kyrie...</i>	Imitación: T-A-S-A-B-T-B-S / B-T

#### *Gloria*

Textura	Compases	Tema	Observación
Homofonía	1-4	<i>Et in terra...</i>	—
Polifonía	5-8	<i>Laudamus te.</i>	Imitación: S-A-T-B
Polifonía	9-12	<i>Adoramus te.</i>	Imitación: S-A-B-T
Mixta	13-14	<i>Glorificamus te.</i>	—
Polifonía	15-17	<i>Gratias agimus</i>	Imitación: A-T-S
Homofonía	18-22	<i>agimus tibi...</i>	—
Homofonía	23-43	<i>Dominus Deus...</i>	—



<b>Textura</b>	<b>Compases</b>	<b>Tema</b>	<b>Observación</b>
Polifonía	44-45	<i>Suscipe...</i>	Imitación rítmica: S-AT / SA-TB
Polifonía	48-56	<i>Qui sedes... / miserere...</i>	Imitación: T-B-A-S / A-T-S-B-T
Polifonía	56-58	<i>Quoniam...</i>	Imitación rítmica: T-AB-S-T
Homofonía	59-60	<i>Tu solus...</i>	—
Polifonía	61-68	<i>Tu solus...</i>	Imitación: T-B-S-A-T
Polifonía	68-81	<i>Cum Sancto... / in gloria... (Patris / Amen)</i>	Imitación: B-T-A-S-T-B-A / S-T-B-A / (A-T)

### ***Credo***

<b>Textura</b>	<b>Compases</b>	<b>Tema</b>	<b>Observación</b>
Homofonía	1-4	<i>Patrem...</i>	—
Polifonía	5-13	<i>visibilium...</i>	Imitación: B-A-S-T-B-S-A
Homofonía	13-21	<i>Et in unum...</i>	Trío / Cuarteto
Mixta	21-26	<i>Et ex Patre...</i>	—
Polifonía	26-30	<i>Deum de Deo...</i>	Imitación: B-AT-S
Homofonía	31-33	<i>Deum verum...</i>	—
Mixta	34-39	<i>Genitum...</i>	—
Homofonía	40-43	<i>Qui propter...</i>	Trío
Polifonía	44-50	<i>descendit...</i>	Imitación: A-B-T-S-B-SA
Homofonía	51-58	<i>Et incarnatus...</i>	—
Polifonía	58-62	<i>Crucifixus...</i>	Imitación: B-T-A-S
Polifonía	63-66	<i>sub Pontio Pilato</i>	Imitación: B-T-A-S
Polifonía	67-69	<i>et sepultus est.</i>	Imitación: B-TA-S
Polifonía	70-78	<i>Et resurrexit...</i>	Imitación: T-B-A-S
Polifonía	79-84	<i>Et ascendit...</i>	Imitación: B-T-A-S
Mixta	85-88	<i>sedet ad dexteram...</i>	—
Homofonía	89-90	<i>Et iterum...</i>	—

Polifonía	91-96	<i>cum gloria...</i>	Imitación: A-TS-A-S-AT-S-B
Mixta	96-102	<i>cuis regni...</i>	Imitación rítmica: S-ATB
Polifonía	103-110	<i>Et in Spiritum...</i>	Imitación: S-A-T-B
Polifonía	109-114	<i>et vivificantem...</i>	Imitación: T-A-S-B
Polifonía	114-121	<i>qui ex Patre...</i>	Imitación: T-A-S-B
Mixta	121-127	<i>Qui cum Patre...</i>	Imitación rítmica: T-SAB
Polifonía	127-135	<i>et con glorificatur...</i>	Imitación: B-A-T-S
Homofonía	136-142	<i>Et unam sanctam...</i>	—
Homofonía	142-149	<i>Confiteor...</i>	Trío
Polifonía	150-158	<i>Et exspecto...</i>	Imitación: B-T-A-S
Polifonía	158-162	<i>Et vitam venturi...</i>	Imitación: T-AB-S-B
Polifonía	162-165	<i>Amen.</i>	Imitación: T-A-S-T-B

### ***Sanctus***

<b>Textura</b>	<b>Compases</b>	<b>Tema</b>	<b>Observación</b>
Polifonía	1-8	<i>Sanctus...</i>	Imitación: B-T-S-A-S-B-S-B
Homofonía	9-12	<i>Dominus...</i>	—
Polifonía	12-15	<i>pleni...</i>	Imitación: S-B-A-T
Polifonía	17-25	<i>(gloria) Hosanna (excelsis.)</i>	Imitación: (B)-A-T-B-S-T / (A)

### ***Benedictus***

<b>Textura</b>	<b>Compases</b>	<b>Tema</b>	<b>Observación</b>
Polifonía	1-5	<i>Benedictus...</i>	Imitación: B-T-S-A
Mixta	5-11	<i>qui venit...</i>	—
Polifonía	11-16	<i>Hosanna...</i>	Imitación: B-A-T-B-S-T

## *Agnus Dei*

<b>Textura</b>	<b>Compases</b>	<b>Tema</b>	<b>Observación</b>
Polifonía	1-3	<i>Agnus...</i>	Imitación: TB-A-S
Polifonía	3-4	<i>qui tollis...</i>	Imitación: B-T-A-S
Mixta	4-6	<i>peccata...</i>	—
Polifonía	6-9	<i>miserere...</i>	Imitación: A-T-S-B-T
Polifonía	10-12	<i>Agnus...</i>	Imitación: SA-T-B
Homofonía	12-14	<i>qui tollis...</i>	—
Polifonía	14-17	<i>miserere...</i>	Imitación: A-T-B-S-A
Polifonía	18-20	<i>Agnus...</i>	Imitación: SB-A-T
Polifonía	20-22	<i>qui tollis...</i>	Imitación: B-S-A-T
Mixta	22-23	<i>peccata...</i>	—
Homofonía	24-28	<i>dona nobis...</i>	—

### 3.3. Cuantificación porcentual de cada una de las texturas empleadas por Sojo en la *MSE*

	<b>Polifonía</b>	<b>Homofonía</b>	<b>Mixta</b>
<i>Kyrie</i>	75%	25%	—
<i>Gloria</i>	61,53%	30,76%	7,69%
<i>Credo</i>	55,17%	27,58%	17,24%
<i>Sanctus</i>	75%	25%	—
<i>Benedictus</i>	66,66%	—	33,33%
<i>Agnus Dei</i>	63,63%	18,18%	18,18%
<b>Totales</b>	<b>60,93%</b>	<b>25%</b>	<b>14,06%</b>

### 3.4. Cuantificación de frases según su textura

	<b>Polifonía</b>	<b>Homofonía</b>	<b>Mixta</b>
<i>Kyrie</i>	3	1	—
<i>Gloria</i>	8	4	1
<i>Credo</i>	16	8	5
<i>Sanctus</i>	3	1	—
<i>Benedictus</i>	2	—	1
<i>Agnus Dei</i>	7	2	2
<b>Totales</b>	<b>39</b>	<b>16</b>	<b>9</b>

### 3.5. Análisis formal

A nivel formal, la estructura musical de la *Misa Santa Efigenia* se ajusta al discurso de cada uno de los textos que conforman el Ordinario de la misa católica romana. Desde un punto de vista expresivo, cada una de las secciones que conforman las seis partes se atiene al carácter de las diferentes secciones que constituyen el texto, tal como lo hacen las misas clásicas del Renacimiento (Palestrina, Victoria, Lasso, Byrd, etc.).

El uso del contrapunto es absolutamente liberal y la armonía es de naturaleza romántica. Como es de esperarse en una obra que posee una estructura formal basada en los modelos clásicos renacentistas, el tratamiento polifónico —basado en el contrapunto

imitado—, es más prolongado en aquellas partes cuyos textos son más breves (*Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*); no así en aquellas partes en las que el texto es de mayor longitud (*Gloria, Credo*) donde hay un tratamiento alternativo entre polifonía y homofonía. También —como veremos más adelante— Sojo nos hace un guiño al evocar, en determinados momentos, motivos rítmicos y melódicos similares a los de algunos pasajes de la *Missa Papæ Marcelli*, de Giovanni Pierluigi da Palestrina —compositor que el Maestro tenía en muy alta estima—.

## ***Kyrie***

Dividido en tres secciones que corresponden a la invocación a las tres personas de la Santísima Trinidad de esta parte de la misa litúrgica.

<b>Sección 1:</b>	<b># de compases</b>
<i>Kyrie eleison</i>	14
<b>Sección 2:</b>	<b># de compases</b>
<i>Christe eleison</i>	12
<b>Sección 3:</b>	<b># de compases</b>
<i>Kyrie eleison</i>	13

## ***Gloria***

Dividido en cuatro secciones de tres frases cada una.

<b>Sección 1:</b>	<b># de compases</b>
<i>Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.</i>	4
<i>Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.</i>	11
<i>Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam</i>	8
<b>Sección 2:</b>	<b># de compases</b>
<i>Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens.</i>	5
<i>Domine Fili unigenite Iesu Christe.</i>	7
<i>Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.</i>	4

**Sección 3:** # de compases

<i>Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>	4
<i>Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.</i>	7
<i>Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</i>	9

**Sección 4:** # de compases

<i>Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.</i>	6
<i>Tu solus Altissimus, Iesu Christe.</i>	6
<i>Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patri. Amen.</i>	13

## **Credo**

Dividido en cinco grandes secciones, variando la cantidad de frases que las conforman.

**Sección 1:** # de compases

<i>Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ, visibilium omnium, et invisibilium.</i>	13
<i>Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum.</i>	8
<i>Et ex Patre natum ante omnia sæcula.</i>	5
<i>Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.</i>	8
<i>Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.</i>	6

**Sección 2:** # de compases

<i>Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de cælis.</i>	11
<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est.</i>	8
<i>Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.</i>	12

**Sección 3:** # de compases

<i>Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.</i>	9
<i>Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris.</i>	10
<i>Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis.</i>	8 7

**Sección 4:** # de compases

<i>Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.</i>	12 8
---	---------

<i>Qui cum Patre et Filio simul adoratur,</i>	7
<i>et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.</i>	9

**Sección 5:** # de compases

<i>Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.</i>	7
<i>Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.</i>	7
<i>Et exspecto resurrectionem mortuorum.</i>	8
<i>Et vitam venturi sæculi. Amen.</i>	8

### ***Sanctus***

Dividido en tres secciones.

**Nota:** A diferencia de las partes anteriores, el *Sanctus* y el *Benedictus* discurren enteramente en compás ternario.

**Sección 1:** # de compases

<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.</i>	12
--	----

**Sección 2:** # de compases

<i>Pleni sunt cæli et terra gloria tua.</i>	6
---	---

**Sección 3:** # de compases

<i>Hosanna in excelsis.</i>	8
-----------------------------	---

### ***Benedictus***

**Sección 1:** # de compases

<i>Benedictus qui venit in nomine Domine.</i>	11
---	----

**Sección 2:** # de compases

<i>Hosanna in excelsis.</i>	9
-----------------------------	---

**Nota:** A la usanza de las misas renacentistas, el *Hosanna* del *Benedictus* consiste del mismo material musical del *Hosanna* del *Sanctus*, a excepción del penúltimo compás.

## *Agnus Dei*

Dividido en tres secciones correspondientes a cada una de las tres invocaciones al Cordero de Dios que conforman el texto litúrgico. El tratamiento del material contrapuntístico en la frase inicial *Agnus Dei* es el mismo en las tres secciones, salvo que Sojo varía la disposición vocal en cada una de ellas:

### 1. Voces inferiores en dúo y luego voces superiores en contrapunto imitado [Ej. 1]

A - gnus De - i,  
A - gnus De - i,  
A - gnus De - i, qui  
A - gnus De - i, qui tol -

Ej. 1. *Agnus Dei* (cc. 1-3, *Misa Santa Efigenia*)

### 2. Voces superiores en dúo y luego voces inferiores en contrapunto imitado [Ej. 2]

A - gnus De - i,  
A - gnus De - i,  
A - gnus De - i,  
A - gnus De -

Ej. 2. *Agnus Dei* (cc. 10-11, *Misa Santa Efigenia*)



3. Voces externas en dúo y luego voces internas en contrapunto imitado [Ej. 3]

A - gnus De - i, qui  
 A - gnus De - i,  
 A - gnus De - i,  
 A - gnus De - i, qui tol -

Ej. 3. *Agnus Dei* (cc. 18-19, *Misa Santa Efigenia*)

**Sección 1:**

**# de compases**

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.*

9

**Nota:** El *miserere nobis* (cc. 6-9, Ej. 4) es una cita textual del *miserere nobis* del *Gloria* (cc. 52-55, Ej. 5), excepto por pequeños detalles al final de la frase

mun - di: mi-se - re - re no - bis.  
 mun - di: mi-se - re - re no - - - bis, no - bis. \_\_\_\_  
 mun - di: mi-se - re - re, mi-se - re - re no - bis.  
 mun - di: mi-se - re - re no - bis.

Ej. 4. *Agnus Dei* (cc. 6-9, *Misa Santa Efigenia*)

tris, mi-se-re-re no-bis, no-bis, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis

Ej. 5. *Gloria* (cc. 52-55, *Misa Santa Efigenia*)

**Sección 2:**

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.*

**# de compases**

8

**Sección 3:**

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.*

**# de compases**

10

**3.6. Características del Credo de la Misa Santa Efigenia similares a algunas frases empleadas por Palestrina en su *Missa Papæ Marcelli***

La frase *descendit de cælis* está tratada melódicamente de forma similar a como lo hace Palestrina en la *Missa Papæ Marcelli* [Ejemplos 6a y 6b]

lu-tem de-scen-dit, de-scen-dit, De-scen-dit, de-cæ-lis, de-scen-dit, lu-tem de-scen-dit, de-scen-dit de-cæ-lis, lu-tem de-scen-dit, de-scen-dit, de-scen-dit

Ej. 6a. Sojo, *Misa Santa Efigenia* (Credo, cc. 43-50)

53  
tem de scen - dit de coe - - - lis.  
de scen-dit de coe - - - - lis. de scen - dit de coe - - - - lis.  
8  
tem de scen-dit de \_\_\_\_\_ coe - lis.  
de scen - - - dit de coe - lis. de scen-dit de coe - lis.  
de scen - - - dit de coe - lis.  
tem de scen - - - dit de coe - lis.

Ej. 6b. Palestrina, *Missa Papæ Marcelli* (Credo, cc. 53-58)

El tratamiento rítmico-melódico en *Et iterum venturus est* (cc. 89-90) es similar al de Palestrina en la *Missa Papæ Marcelli* [Ejemplos 7a y 7b]

tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, cum

Ej. 7a. Sojo, *Misa Santa Efigenia* (Credo, cc. 89-91, S)

tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

Ej. 7b. Palestrina, *Missa Papæ Marcelli* (Credo, cc. 98-99, A)

El tratamiento rítmico-melódico en *Et unam sanctam* es similar al de Palestrina en la *Missa Papæ Marcelli*, al igual que el *Amen* final [Ejemplos 8a y 8b]



Ej. 8a. Sojo, *Misa Santa Efigenia*  
(*Credo*, cc. 136-137, S)



Ej. 8b. Palestrina, *Missa Papæ Marcelli*  
(*Credo*, cc. 146-147, S)

### 3.7. Recursos colorísticos (*word-painting*) en el tratamiento retórico del texto

Sojo, como experimentado compositor de madrigales, no desperdicia la oportunidad de usar recursos propios de este género con el fin de producir una descripción pictórica musical en algunas secciones del texto. A continuación, se reseñan algunos ejemplos de los recursos utilizados en el *Gloria* y el *Credo*.

#### *Gloria*

Ej. 9. **Exaltación** (fanfarria): ritmo exultante en *Glorificamus te* (c. 13-14)

— Tu so - lus Al - tis - si-mus,  
 — Tu so - lus Al -  
 Tu so - lus Al - tis - si-mus, tu so - lus Al - tis - si-mus,  
 — Tu so - lus Al - tis - si-mus, Al - tis - si-

Ej. 10. **Altura** (celeste): motivos melódicos ascendentes en *Tu solus Altissimus* (cc. 62-65)

### Credo

um. Et in u - num Do - mi-num  
 um. Et in u - num Do - mi - num  
 um. Et in u - num Do - mi-num

Ej. 11. **Unicidad**: textura homofónica en *Et in unum Dominum* (cc. 13-15, SAT)

Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -

Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -

Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -

Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -

Ej. 12. Octavas unísonas en *Et unam Sanctam* (c. 136);  
textura homofónica en *et apostolicam Ecclesiam*

De - um ve - rum de De - o ve - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Ej. 13. Convicción: isorritmia en *Deum verum de Deo vero* (cc. 31-33)

lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit de  
 De - scen - dit de cæ - lis, de - scen - dit de  
 lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit de cæ - lis, de  
 lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit de

Ej. 14. **Descenso:** motivo descendente desde el registro agudo en *descendit de cæli* (cc. 44ss)

et se - pul - tus est.  
 et se - pul - tus est.  
 et se - pul - tus est.  
 et se - pul - tus est.

Ej. 15. **Profundidad:** uso del registro grave en *et sepultus est* (cc. 67-69)



Et re - sur -

Et re - sur - re - xit

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

Et re - sur - re - xit ter -

Ej. 16. **Resurrección:** motivo ascendente en tríadas mayores en *Et resurrexit* (cc. 70ss)

Et a - scen-dit in cae - lum:

Et a - scen - dit in cae - lum:

Et a - scen - dit in cae - lum:

Et a - scen - dit in cae - lum:

Ej. 17. **Ascenso:** motivo ascendente por notas de paso en forma piramidal, por medio del círculo de quintas, enlazando las escalas correspondientes a Sol mayor, Re mayor, La mayor, Do# menor (relativo de Mi mayor) en *Et ascendit in caelum* (cc. 79ss)



glo - ri - a, cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et  
glo - ri - a, cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et  
glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et  
glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et

Ej. 18. **Exaltación:** secuencia de corcheas consecutivas en *cum gloria, iudicare vivos et mortuos* (cc. 91-93)

et vi - vi - fi - can - tem, vi - vi - fi -  
et vi - vi - fi - can - tem, et vi - vi - fi - can -  
et vi - vi - fi - can - tem, et vi - vi - fi - can -  
Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num, Do - mi - num, et vi - vi - fi -

Ej. 19. **Vivacidad:** secuencia de corcheas ascendentes en *et vivificantem* (cc. 109ss)

ra - tur, et con-glo - ri - fi -  
 ra - tur, et con-glo - ri - fi - ca - tur, con - glo - ri - fi -  
 ra - tur, et con-glo - ri - fi - ca - - -  
 et con-glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - - -

Ej. 20. **Ascenso**: secuencia de corcheas ascendente en *et con glorificatur* (cc. 129-131)

tu - ri sæ - cu - li. A - men, a - men.  
 sæ - cu - li. A - men, a - men.  
 cu-li. A - men, a - men.  
 ri, ven - tu - ri sæ - cu-li. A - men, a - men.

Ej. 21. **Altura** (celeste): imitación de motivo melódico descendente en *Amen* (cc. 162-165)

### 3.8. Tabla de acordes principales\*

La siguiente sección no pretende ser un análisis armónico exhaustivo de la *Misa Santa Efigenia*. Nuestro interés se ha centrado en reseñar aquellas tonalidades pilares alrededor de las cuales la música se desplaza. En cuanto al uso modal, en el *Kyrie*, el *Sanctus/Benedictus*, y el *Agnus Dei* hay un predominio de los modos dórico y eólico, con breves episodios en los modos frigio y mixolidio y algunos muy breves pasajes donde se hace uso de la escala melódica.

#### Leyenda:

m: menor

ss: siguientes

// : pasajes de modulación rápida

→: *attacca*

M: mayor

(x): número de compás

/ : dos acordes por compás

#### Espectro tonal<sup>27</sup>

**Kyrie** Lam—DoM(9)—//—Lam(16)—SolM(20ss)—DoM(27ss)—//—Rem(31)—Lam

**Gloria\*\*** Lam—//—SolM(7ss)—LaM(10ss)—Lam(16ss)—//—SolM(33ss)—//—  
SolM(38ss)—Rem/SibM(45)—Solm/MiM—Lam(47ss)—SibM/E(55)—LaM(56)  
—Lam(58ss)—//—LaM(65)—SolM(66)—Fa#M(67)—SiM(68)—//—SolM(72)—  
Lam(73ss)—FaM(75)—SibM/Solm(76)—MiM(77)—LaM

**Credo** LaM—Lam(6ss)—//—Lam(9ss)—//—SolM(24ss)—DoM(27)—FaM(28)—  
Lam/ReM(29)—MiM(30)—Lam(32)—//—Mim/MiM(34)—Lam(35ss)—//—

<sup>27</sup> Tabla basada en los análisis armónicos realizados por Christoph Wolff en *Mozart's Requiem. Historical and Analytical Studies* (1994). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Rem(59)—SolM(70ss)—//—Sol#M(84)—MiM(85—//Lam(96)—SolM(123)—//—  
Mim(128ss)—SolM(131ss)—Sim(137ss)—//—Rem(143ss)—//—**LaM**

*Sanctus*            **Rem**—//—Solm(20)—**LaM** →

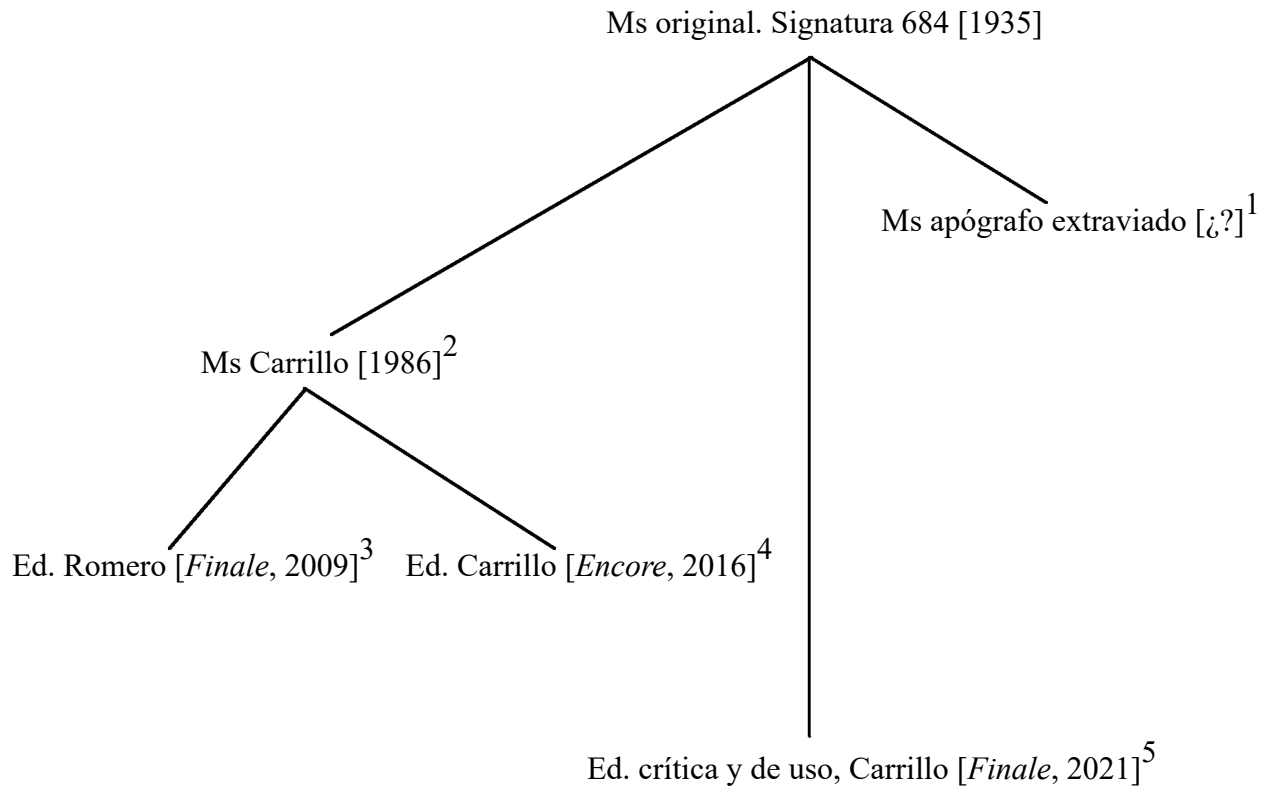
*Benedictus*        **Rem**—//—Solm(14)—**LaM**

*Agnus Dei*        **Lam**—//—SibM/E(9)—Lam—//—MiM(17)—Lam—LaM(24)—Lam(25ss)—**LaM**

\*Sin especificar las funciones (dominantes, relativos mayor/menor, mediantes, etc.)

\*\*Análisis basado en el discurso de esta edición

### 3.9. Árbol genealógico editorial [Estema]



1. Fecha desconocida de extravió
2. Cambio de claves de Do a claves de Sol
3. Incorporación de dinámica proveniente de la interpretación de *Ensamble 9*
4. Reducción a la mitad de los valores rítmicos
5. Revisión de fraseo, incorporación de dinámica, de *tempi*, articulaciones, expresiones de carácter, alteraciones de cortesía (ver. pág. 50 )

### 3.10. Acerca del título de la *Misa Santa Efigenia*

Respecto a este asunto, son notables las diferencias existentes en la historiografía. En todas las fuentes consultadas el título aparece como si la *Misa* estuviera dedicada a santa Efigenia, cuando en el manuscrito aparece con total claridad —y en dos ocasiones— lo siguiente: ***Misa Santa Efigenia***, y no *Misa a Santa Efigenia*, que son dos cosas diferentes. Otra disparidad está relacionada con la epónima de la *Misa*. En algunas fuentes historiográficas aparece como **Ifigenia**; y en otras, es el nombre de su primera esposa quien sufre la modificación:

[...] la enorme cantidad de misas que compuso. Están entre ellos [sic], la *Misa Coral*, la de *Santa* [sic] **Ifigenia** [...].<sup>28</sup> (Énfasis nuestro)

*Misa a Santa* [sic] **Efigenia** conocida también como *misa a capella* [sic] dedicada a la memoria de su primera esposa **Ifigenia** Montero.<sup>29</sup> (Id.)

En el *Catálogo de la Obra del Maestro Sojo*, incluido en la ya mencionada *Revista Musical de Venezuela*, No. 21 (pp. 110-142) en la página 113 aparece como *Misa en honor de Santa Efigenia* (1935).

Algo similar sucede con el año de composición. En todas las fuentes consultadas, se reseña como 1935, a excepción de en *50 años de música en Caracas, 1930-1980*, donde Luis Felipe Ramón y Rivera, en una suerte de catálogo, escribe:

*Misa a capella* [sic]..... 1934<sup>30</sup>

En *Breves notas sobre algunos aspectos de la vida musical de una persona*, se lee lo siguiente: «En el año 1935, como trabajo disciplinario, Sojo compuso, a cuatro voces mixtas, **una Misa a Capella** [sic] **en honor de Santa** [sic] **Efigenia**»<sup>31</sup> (Énfasis nuestro). Nótese que se refiere a la obra a partir del género musical y no de su título. No dice «compuso [...] la Misa...». Por lo tanto, no se puede inferir que, a partir del párrafo citado, ese sea el

<sup>28</sup> MAGO, Oscar. (1975). *Sojo, un hombre y una misión histórica*, p. 69. Caracas: Ediciones de la Orquesta Sinfónica Venezuela.

<sup>29</sup> PEÑÍN, José. (2007). *Vicente Emilio Sojo. Un músico de pasión y empeño*, p. 75. SACVEN, Altolito, C.A. Caracas.

<sup>30</sup> RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. (1988). *50 años de música en Caracas, 1930-1980*, p. 60. Serie Investigaciones, No. 7. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

<sup>31</sup> Op. cit., p. 17.

título de la obra; al contrario, y sin lugar a dudas, el título correcto es aquel que está escrito en la portada del manuscrito que, al fin y al cabo, precede a cualquiera de sus menciones historiográficas posteriores. Nuevamente, no debemos pasar por alto que Sojo compone la *MSE* a la edad de cuarentaisiete años; y luego escribe sus *Breves notas* veintinueve años después, a una edad avanzada, cuando tiene setenta y seis. ¿Habría consultado el manuscrito para hacer una referencia correcta de la obra?

En cuanto al nombre de la santa, sabemos lo siguiente: Efigenia fue una princesa etíope, vinculada a la vida del apóstol Mateo. Ambas santidades se conmemoran el 21 de septiembre. En la página 258 del *Martirologio Romano*, se lee escuetamente lo siguiente: «En Etiopía, santa Ifigenia Virgen, que, bautizada por el Apóstol san Mateo y consagrada a Dios, descansó con santo fin».<sup>32</sup> En el mundo ibérico es reconocida como la única santa negra, patrona de los negros y abogada de los incendios.

En América Latina se le rinde mayor culto en Brasil, México y Perú, con una fuerte devoción afrodescendiente. Rafael Castañeda y Bernard Vincent, en *Las representaciones de santa Ifigenia en las monarquías ibéricas, siglos XVII-XVIII*, afirman que «a pesar de [su] nutrida presencia [...] en la toponimia del mundo iberoamericano [...], muy poca gente sabe de quién se trata».<sup>33</sup> Según este trabajo, de las 76 imágenes de Efigenia, asociadas a las monarquías ibéricas, 47 se encuentran en América:

Brasil: 21; México: 18; Perú: 2; Cuba: 1; Guatemala: 1; El Salvador: 2; **Venezuela: 2** (de las cuales sobrevive solo una, ubicada en la iglesia parroquial de Santa Rosalía, en Caracas, y venerada antiguamente por los esclavos negros. La otra escultura estaba ubicada en la iglesia de San Mauricio, segunda iglesia de Caracas, que ya no existe, dado que se quemó totalmente en 1579).

De allí que resulte muy dudoso que Sojo hubiera dedicado esta misa a una figura que, culturalmente hablando, no es cercana a la religiosidad venezolana, sumado a la casi inexistente representación iconográfica relacionada con la santa.

---

<sup>32</sup> Martirologio Romano (1953). Madrid: Apostolado de la Prensa.

<sup>33</sup> CASTAÑEDA, Rafael, y VINCENT, Bernard. (2021). Las representaciones de santa Ifigenia en las monarquías ibéricas, siglos XVII-XVIII. *Atlante, revista de Estudios Románicos*. Obtenido el 6 de agosto de 2024, desde <https://journals.openedition.org/atlante/8669>

Sojo, en sus *Breves notas*, escribe lo siguiente: «Para honrar la memoria de una extinta Dama, Sojo compuso la Misa Blanca para Santa Eduvigis».

En su libro ya citado, Eduardo Lira Espejo escribe: «La *Misa Blanca a Santa Eduvigis* la compuso en recuerdo de una dama extinta, acaso Eduvigis María Ascanio, dama que en su juventud aceleró el palpitar de su corazón enamorado».<sup>34</sup>

Por ello nos aventuramos a elaborar una hipótesis: ¿Será posible que Sojo ocultase su devoción a la esposa fallecida tras la fachada de la santa al momento de denominar la obra que nos ocupa, tal como probablemente lo hizo con Eduvigis? A falta de evidencia, nunca lo sabremos. Si la obra estuviera dedicada a alguna persona —dato no existente—, sin lugar a dudas ésta no sería otra que su primera esposa, Efigenia Montero Puche (1905-1932) —madre de los cuatro hijos de Sojo—, fallecida de tuberculosis<sup>35</sup> tres años antes de la composición de la *Misa*. A propósito de ello, Eduardo Lira Espejo escribe:

Esta Misa a Capella [sic] a cuatro voces mixtas, la compuso en honor de Santa [sic] Efigenia, en 1935. En 1932, había muerto su esposa, que precisamente se llamaba Efigenia. Con seguridad el pensamiento del esposo y el homenaje del músico eran para la compañera desaparecida.<sup>36</sup>

Nótese que Eduardo Lira Espejo no afirma que haya sido dedicada a Efigenia Montero; lo infiere a partir del título de la obra.

Como un dato adicional que ha contribuido a la difusión errónea del título de la *Misa*, en 1986 —en ocasión de nuestra primera transcripción de la obra—, por un descuido al momento de hacer la fotocopia del manuscrito, obviamos la portada y la portadilla; fotocopiando sólo el contenido del texto musical. Sin posibilidad de volver a consultar el manuscrito, le adjudicamos el nombre que, repetida y erróneamente, se le ha otorgado a esta obra: *Misa a Santa Ifigenia*. Con esta edición esperamos subsanar este involuntario error.

---

<sup>34</sup> LIRA ESPEJO, Eduardo. (1977). *Vicente Emilio Sojo*, p. 88. Caracas: Consejo Municipal del Dto. Sucre.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 12.



En conclusión, y con el ánimo de unificar criterios en relación a este asunto, el título de la obra utilizado en nuestra edición es el que, sin lugar a dudas, aparece en la portada del manuscrito, *Misa Santa Efigenia*, con el subtítulo **a cuatro voces mixtas solas** (ver Anexos [Facsímiles], pp. 75 & 76), que debe interpretarse como otra manera de decir *a cappella* — sin acompañamiento—, tal y como lo expresa el mismo Sojo en sus *Breves notas sobre algunos aspectos de la vida musical de una persona*.<sup>37</sup>

## Capítulo IV. La edición crítica y su perceptiva

### 4.1. Marco teórico

En cuanto a los fundamentos **teóricos** que delimitaron metodológicamente esta investigación, en primer lugar, debemos considerar la filología que, aplicada a la música conlleva el estudio interpretativo de una fuente musical a fin de recomponerla, restituirla a través de un ejercicio crítico. Al dar inicio a una investigación de esta naturaleza, al intentar dar respuestas adecuadas a todas las interrogantes planteadas por el texto, se realiza un legítimo acto de filología musical, que implica un conjunto de acciones complementarias como lo son la *heurística*, a saber, «el conjunto de investigaciones destinadas a poner al día los documentos del pasado»;<sup>38</sup> la *hermenéutica*, que es aquella «Parte de la crítica histórica que consiste en descifrar, traducir e interpretar los textos antiguos».<sup>39</sup>

Otro factor importante es el de la relación de la obra y su contexto. A propósito de esto, James Grier comenta: «Existe una relación bastante parecida entre una pieza de música y su contexto. La obra entra en un diálogo con el contexto, al cual ayuda luego a modelar. **El contexto afecta a la música y la música afecta al contexto**».<sup>40</sup> [Énfasis nuestro]

Por fin, la *ecdótica*, cuyo cometido principal es la edición de textos lo más fielmente posible al original, procurando la localización y posterior eliminación de errores de transcripción con el propósito de lograr una cabal restitución del texto. En cuanto al concepto de edición crítica, Grier la define como «una serie de decisiones fundamentadas e informadas

---

<sup>37</sup> Op. cit., p. 17.

<sup>38</sup> JOLIVET, Régis. (1984). *Vocabulario de filosofía*, p. 92. Buenos Aires: Desclée de Bruwer.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>40</sup> GRIER, James. (2008). *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*, p. 23. Madrid: Akal.

[...], **en el acto de la interpretación**».<sup>41</sup> Por su parte, Philip Brett comenta: «La edición es fundamentalmente **un acto crítico**. Además (como el análisis musical), es un acto que parte de **suposiciones fundamentadas críticamente** y de **percepciones que por lo general no se reconocen**».<sup>42</sup> [Énfasis nuestro]

En virtud de todo el proceso filológico implícito en la realización de una edición crítica, se desprende el rol crucial del editor como intérprete de la obra, al «decodificar», transcribir, restituir y recomponer un texto musical cualquiera. «La tarea editorial es una empresa **meramente interpretativa**».<sup>43</sup>

## 4.2. Antecedentes de edición crítica

En relación con los **antecedentes de ediciones críticas** elaboradas en el contexto de la Escuela de Artes y de la Maestría en Musicología Latinoamericana —ambas en la Facultad de Humanidades y Educación, en la Universidad Central de Venezuela—, hemos hallado, entre 1998 y 2017, que un gran número de ellas han sido dedicadas al estudio de la literatura para piano de autores venezolanos. El estado del arte de las investigaciones vinculadas al campo de la música coral venezolana *a cappella* es muy escaso. Y en cuanto a la música sacra *a cappella*, inexistente hasta el momento.

Entre estos trabajos relacionados con la música coral, podemos mencionar, en orden cronológico, los siguientes:

### **Sobre compositores venezolanos (4):**

Rosalbert Bustos y Yoly Rojas (Tutor: José Peñín). *Recopilación, estudio y edición crítica de seis obras sacras de J. M. Olivares* (2003)

Alexzhandra Franco (Tutor: José Peñín). *Edición crítica de la misa en re mayor del compositor venezolano José Ángel Lamas (1775-1814)* (2005)

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 13. Citado por Grier. Ver Referencias.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 155

**Sobre compositores latinoamericanos (9):**

José Rafael Maldonado (Tutor: Mariantonia Palacios)

*Transcripción y análisis de siete motetes de Alonso Lobo (C. 1555-1617)* (1998)

Luz Daniela Eraso Contreras (Tutor: Mariantonia Palacios)

*Letanía a 10 voces de Juan Gutiérrez de Padilla (1653)* (1998)

Bárbara Pérez (Tutor: Mariantonia Palacios)

*Transcripción y estudio de seis obras de Juan García de Céspedes, Maestro de Capilla en la Catedral de Puebla entre 1664 y 1678.* (1999)

Nelson Hurtado (Tutor: Mariantonia Palacios)

*Catorce obras de Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la Catedral de Puebla de Los Ángeles 1629-1664.* (2002)

José Rafael Maldonado (Tutor: Mariantonia Palacios)

*Las seis misas del Liber missarum de Alonso Lobo, maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla 1604-1617* (2003)

Jesús A. Sánchez (Tutor: Mariantonia Palacios)

*Transcripción de seis obras de Francisco de Atienza y Pineda, Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles (México 1712-1726)* (2003)

Bárbara Pérez (Tutor: José Rafael Maldonado)

*Transcripción y edición crítica de seis obras de Luis Coronado (¿-1648), maestro de capilla de la Catedral de Ciudad de México 1643-1648* (2004)

Raúl López (Tutor: José Rafael Maldonado)

*Transcripción, edición y estudio de seis motetes de Miguel Mateo Dalla y Lana, maestro de Capilla de la Catedral de Puebla (1668-1705)* (2005)

Rafael Suescún (Tutor: Juan Franco Sans)

*Edición Crítica de la Obra de Gustavo Gómez Ardila, precursor de la escuela nacionalista del canto coral en Colombia* (2011)

En cuanto a las ediciones precedentes relacionadas con la edición crítica presentada en este trabajo, el musicólogo Luis Romero Perozo —también integrante y fundador de *Ensamble 9*— realizó en 2009 la primera transcripción digital del Manuscrito apógrafo Carrillo (1986), conservando los valores rítmicos originales, pero añadiendo esta vez las indicaciones

de dinámica, de articulación y de *tempi* anotadas y convenidas para el estreno de la *MSE*, en 1987, por el mencionado conjunto vocal.

En 2016, un año antes de la celebración del 130° aniversario del natalicio del maestro Sojo, hicimos una nueva edición de la obra, tomando como base la fotocopia del manuscrito original y el apógrafo Carrillo —ambos de 1986—, esta vez con el software de escritura musical *Encore*. Al ya mencionado cambio de claves de Do a claves de Sol, se añadió también la reducción a la mitad de los valores rítmicos.

### 4.3. Marco metodológico

En relación al proceso **metodológico** de la investigación, éste se llevó a cabo en varias fases:

- **Localización** del manuscrito autógrafo de la *MSE* de Vicente Emilio Sojo en la Biblioteca Nacional de Venezuela.
- **Registro** de imágenes fotográficas del manuscrito autógrafo ubicado en el Archivo de Música Colonial de la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas», ahora en la Biblioteca Nacional de Venezuela.<sup>44</sup> [Fotografías: Laura Morales Balza]
- **Estudio hermenéutico**: un análisis pormenorizado de los elementos constituyentes de la obra: textura, discurso armónico, relación música-texto, recursos retóricos, etc. A partir de este análisis, proposición de las consideraciones editoriales e interpretativas, basadas en el estudio estilístico del compositor y del repertorio relacionado con el género *misa*.
- **Transcripción** digital de la fuente en *Finale*.<sup>45</sup>
- **Establecimiento del texto**. La fijación de la fuente implicó la intervención del texto por parte del editor a partir de una interpretación históricamente fundamentada e informada.

---

<sup>44</sup> Signatura: JAL 684 partit. ms., Código de barras: 2013483762

<sup>45</sup> Programa informático de notación musical.

- Elaboración del **aparato crítico** informando detalladamente sobre las lecturas que produjeron las modificaciones e intervenciones editoriales sobre el texto objeto de la investigación.
- Producto final: realización de la **edición crítica y de uso** contentiva de la restitución del texto de la *Misa Santa Efigenia* de Vicente Emilio Sojo, y de la incorporación de elementos de dinámica, carácter y *tempi*, surgida del análisis del tratamiento del texto del Ordinario de la misa, así como de los procesos melódicos, armónicos y contrapuntísticos, y las tensiones que se derivan de dichos procesos.

### 4.3.1. Método editorial

Las intervenciones que hemos llevado a cabo para la realización de esta edición crítica y de uso de la *MSE* son: **1. de modificación y/o supresión**, y **2. de incorporación**, cuyo propósito no es otro que favorecer —de la mejor manera posible, y siempre a modo de sugerencia— la ejecución de una obra cuyo texto original carece, en un altísimo porcentaje, de indicaciones de naturaleza alguna.

Estas intervenciones surgen a partir de un exhaustivo análisis exegético y hermenéutico de los siguientes elementos que constituyen la estructura dinámica de la obra: el fraseo; la polarización;<sup>46</sup> el flujo de las ideas musicales; la menor o mayor densidad rítmica; la relación texto-música; la tesitura de cada una de las voces; la estructura formal de cada una de las partes de la obra; y las tensiones y distensiones propias de los procesos armónicos y contrapuntísticos —elementos todos vertidos en el manuscrito autógrafo<sup>47</sup> del maestro Vicente Emilio Sojo—.

---

<sup>46</sup> No existe, asociada a la música, una acepción formal de la palabra *polarización*, siendo más frecuente su vinculación con disciplinas científicas como la física, la química y la astronomía, entre otras. Una de las acepciones de *polarizar* que nos ofrece el DRAE, y que en cierto modo ilustra su aplicación en la música, es la siguiente: «Orientar en dos direcciones contrapuestas». Al respecto, Alberto Grau, distinguido director y compositor venezolano, comenta: «Polarizar una melodía o fragmento musical, es conducirlo hacia puntos de atracción magnética, [...] llevarlo hacia regiones de mayor o menor tensión, a través de su propio movimiento hacia esas zonas naturales profundas o culminantes creadas por el fluir [...] de la música. Cuando esas melodías o encadenamientos armónicos sirven de soporte a un texto poético, esos polos magnéticos se hacen más fáciles de reconocer e interpretar, pues están asociados a las necesidades de énfasis de la poesía». GRAU, Alberto. (2005). *Dirección coral. La forja del director*, p. 126. Caracas: GGM Editores.

<sup>47</sup> En relación al proceso analítico del manuscrito llevado a cabo, Miguel Astor, eminente teórico, compositor y director coral, comenta en su libro *Aproximación fenomenológica de la obra musical de Gonzalo Castellanos*

Si bien esta obra evidencia el uso de una armonía de naturaleza romántica, su estructura formal obedece más bien a la de una misa renacentista. Por tal razón, nos hemos ceñido al modelo interpretativo que tradicionalmente se ha hecho de las misas clásicas del Renacimiento, es decir: a un texto contemplativo y devocional, un *tempo* y una dinámica acordes con tales caracteres; y a un texto jubiloso y laudatorio, un *tempo* y una dinámica más ágil y exultante.

Bajo estas mismas premisas, esta vez atendiendo a nuestra experiencia como director y compositor —y gracias a una intuición musical desarrollada a lo largo de muchos años de interpretar música polifónica sacra de distintas épocas—, hemos incorporado **articulaciones**<sup>48</sup> a lo largo de la obra a fin de otorgar énfasis de carácter expresivo a determinadas frases y momentos musicales; en otros casos, y en menor proporción, en procura de un criterio uniforme de ejecución y de producción sonora.

En cuanto a la intuición musical se refiere, esta no deviene sino a través de una sólida e intensa formación intelectual y profesional, permitiéndonos acceder a un conocimiento cuyo registro está implícito en el texto musical, mas no se haya explícito en él. A propósito de la intuición, Grau comenta:

La aplicación de la intuición lleva, a veces, a proyectar las ideas musicales de manera contraria a las que surgirían siguiendo sólo tendencias naturales o derivadas de la lógica. En ocasiones, la tendencia fenomenológica podrá coincidir con la natural, mas, en otras puede resolver en forma opuesta de acuerdo a las exigencias del pensamiento musical expresado como **polos de atracción** (polarización). **La intuición es capaz de apreciar fuerzas intangibles a las que la razón no tiene acceso.** La aproximación a la realidad puede presentarse así con mayor claridad a través del uso de la intuición [...].<sup>49</sup> (Énfasis nuestro)

Se trata de un fenómeno que no emana ni del razonamiento lógico ni de algún proceso consciente, derivando en una suerte de conocimiento que no está enraizado en ninguna

---

*Yumar* (2002:78): «La obra (en este caso el documento que la representa, la partitura) contiene *per se*, los elementos que permiten revivir el fenómeno vivo y dinámico de la música».

<sup>48</sup> Es conveniente señalar aquí que la práctica editorial aconseja colocar las sugerencias del editor entre paréntesis o corchetes, pero, en virtud de que las indicaciones de Sojo constituyen la excepción, y no la regla, en nuestra edición —para diferenciar las indicaciones de Sojo de las nuestras— hemos invertido el uso de la norma señalando las escasas indicaciones originales **entre paréntesis y señaladas con un asterisco a pie de página con la siguiente leyenda:** \*[original], dejando nuestras propuestas editoriales —de **articulación** y de **dinámica**— sin señalar, evitando así la aglomeración de este tipo de señalamientos.

<sup>49</sup> Op. cit., pp. 44-45.

parte, ni en ningún libro, y que ningún maestro es capaz de enseñar, y que va mucho más allá de la literalidad del texto musical. Sólo podemos desarrollar esta capacidad por medio de una intensa labor intelectual y emocional. Sin este aprendizaje es imposible desarrollar una acuciosa intuición.

Gerard Mantel acota:

Podemos decir algo con seguridad: ¡la fantasía musical precisa un «alimento» intelectual y emocional! [...] nace como resultado de **la elaboración de numerosas impresiones musicales**. Las impresiones pueden e incluso tienen que venir de fuera, pero la elaboración —mental, emocional, corporal— viene **de dentro**.<sup>50</sup> (Énfasis nuestro)

Por su parte, Miguel Astor expresa lo siguiente:

Muchas veces los músicos aprenden intuitivamente cómo conducir las frases y cómo resolver los problemas interpretativos. De manera que **la intuición se convierte en el método para obtener el conocimiento**. Método que, por otro lado, los filósofos de la ciencia comienzan a considerar como válido.<sup>51</sup> (Énfasis nuestro)

Como conclusión de lo dicho anteriormente, el pensamiento de Nicola Vicentino (1511–c.1576), tratadista italiano del siglo XVI, es muy ilustrativo:

El cantante debería «con la voz expresar esas entonaciones, acompañada de las palabras con esas pasiones, ahora alegres, ahora tristes, cuando dulces y cuando crueles [...] y a veces se utiliza un cierto orden de procedimiento en composiciones que no se pueden escribir, como el piano y el forte, el presto y el tardo; y, según las palabras, mover la medida para demostrar los efectos de las pasiones de las palabras y la armonía» ...<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> MANTEL, Gerard. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 20. Madrid: Alianza.

<sup>51</sup> ASTOR, Miguel. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*, p. 32. Comisión de Estudios de Postgrado. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, UCV.

<sup>52</sup> con la voce esprimere quelle intonazioni, accompagnate dalle parole con quelle passioni, ora allegre ora meste, et quando soavi et quando crudeli [...] et qualche volta si usa un certo ordine di procedere nelle composizioni che non si puo scrivere, come sono il dir *piano* et *forte*, il dir *presto* et *tardo*; et *secondo le parole muovere la misura* per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole e dell'armonia. VICENTINO, Nicola, *L'antica musica ridotta allá moderna pratica...*, cap. 42, Ferrara, 1555 (Citado por Samuel Rubio en *Antología Polifónica Sacra*, Tomo I, p. XVI, Editorial Coculsa, Madrid, 1954. [Traducción nuestra; redondas, de Rubio]

Los siguientes comentarios críticos a la *Misa Santa Efigenia* están todos fundamentados sobre esa única partitura sobreviviente: el manuscrito N° 684 perteneciente al Archivo de Música Colonial de la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas», ahora ubicado en la Biblioteca Nacional de Venezuela.

## Capítulo V. Aparato crítico

### 5.1. Intervenciones de naturaleza editorial

A continuación, hacemos una relación de las intervenciones que se han efectuado para la edición de la *MSE*. Algunas de ellas se explican por sí solas. En otros casos, abundaremos en su justificación.

- Reducción del valor original de las notas a la mitad y sustitución de las claves antiguas (Do) por claves de Sol
- Incorporación de alteraciones de cortesía
- Incorporación de Si bemol a la armadura de clave del *Sanctus* y el *Benedictus* dado que ambas partes discurren totalmente en la tonalidad de Re menor
- Incorporación de armadura de clave de La mayor y eliminación de alteraciones accidentales a partir del compás 151 del *Credo*. Desde allí hasta el final, la música transcurre en esta tonalidad
- Incorporación de marcas y alteraciones de *tempo*, expresiones de dinámica, y articulaciones, atendiendo al carácter de la relación texto-música

Todas las indicaciones relacionadas con la intensidad, la velocidad (*tempo*) y el carácter (expresión), se han incorporado a partir del análisis de los siguientes elementos dinámicos de la obra, implícitos todos en el manuscrito autógrafo del maestro Vicente Emilio Sojo:

- ◆ Fraseo
- ◆ Polarización
- ◆ Flujo de las ideas musicales
- ◆ Menor o mayor densidad rítmica



- ◆ Tensiones y distensiones propias de los procesos armónicos y contrapuntísticos
- ◆ Relación texto-música
- ◆ Tesitura de cada una de las voces
- ◆ Estructura formal de cada una de las partes de la obra

También hemos añadido articulaciones a lo largo de la obra a fin de otorgar énfasis de carácter expresivo a determinadas frases y momentos musicales; en otros casos, y en menor proporción, en procura de un criterio uniforme de ejecución y de producción sonora.

- Actualización del texto latino del Ordinario de la misa católica romana y revisión de la puntuación a la luz del *Liber usualis*<sup>53</sup>

En cuanto a la escritura del texto latino, hemos realizado cuatro modificaciones, esta vez relacionadas con aquellas palabras que incluyen la consonante *jota*,<sup>54</sup> en cuyo caso, se ha sustituido por la vocal *i*, con el propósito de favorecer —dada nuestra experiencia en la dirección coral— una pronunciación uniforme. Estas palabras son:

En el <i>Gloria</i> :		En el <i>Credo</i> :	
<i>Jesu</i> [cc.30, 31]	<b><i>Iesu</i></b>	<i>Jesum</i> [c. 16]	<b><i>Iesum</i></b>
		<i>judicare</i> [cc. 91, 92]	<b><i>iudicare</i></b>
		<i>cujus</i> [c. 97, 98]	<b><i>cuius</i></b>

- Incorporación de entonaciones gregorianas al *Gloria* y al *Credo*

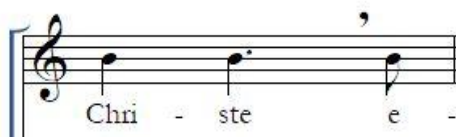
Sojo no incluyó las entonaciones gregorianas iniciales del *Gloria* («Gloria in excelsis Deo») y el *Credo* («Credo in unum Deum») dado que, en un contexto litúrgico, éstas son realizadas por el celebrante o por un cantor. En esta edición se incluyen —a modo de sugerencia— sendas entonaciones adaptadas a cada tonalidad, a fin de favorecer una entrada efectiva del coro, luego de la entonación.

<sup>53</sup> *Liber usualis: Missæ et Officii*, pp. 16ss & 64ss. Desclée et Socii, París, 1931, 1953

<sup>54</sup> Si bien el *Liber usualis* entró en desuso en 1963 —producto de la reforma de la que fue objeto la liturgia durante el Concilio Vaticano II, reforma de la que la música no escapó, y, por lo tanto, no pudo ser objeto de una actualización a nivel ortográfico—, sigue siendo, a nivel editorial, la fuente referencial de música sacra por excelencia, ya que es el único libro que incluye, en un solo volumen, la casi totalidad de cantos gregorianos en latín —a pesar de incluir la jota en un sinfín de palabras—.

- Actualización y revisión de las marcas de respiración

En el manuscrito original, el fraseo está claramente definido mediante la inserción de marcas de respiración (comas) [Ej. 22], otorgándole organicidad y coherencia al discurso musical. La mayoría de estas marcas siguen rigurosamente la puntuación del texto; otras, con menor frecuencia, tienen un carácter expresivo.



Ej. 22. «Coma» (*Kyrie*, c. 24, soprano)

Debido a que estas marcas de respiración originales funcionan para delimitar la longitud del fraseo y/o para tomar aire, las hemos sustituido por marcas de «aprobación» [Ej. 23], siguiendo los más actuales criterios editoriales. Sólo hemos preservado las marcas originales (comas) en aquellos lugares donde su uso obedece más a un criterio expresivo —una breve separación entre una frase y otra— y no a la necesidad de tomar aire.



Ej. 23. Marca de «aprobación» (*Kyrie*, c. 13, S)<sup>55</sup>

Es conveniente señalar que estas comas originales están, junto con las ligaduras de expresión, entre las únicas indicaciones que Sojo usó a lo largo de todo el manuscrito —amén de algunas contadísimas articulaciones— (ver pág. 14).

En relación al uso de estos dos tipos de marca de respiración, Elaine Gould, reconocida autoridad internacional en el área editorial de música, comenta:

Un punto de respiración puede estar escrito en la música como un silencio o como una marca de respiración indicada de forma independiente. En el último caso, coloque una **marca de aprobación** o una **coma** sobre cada pentagrama vocal, justo antes de una nota o barra de compás subsiguiente. **Cuando el tiempo necesario para respirar se sustrae de la nota anterior, indíquelo con una marca de**

<sup>55</sup> Soprano = S; Alto = A; Tenor = T, Bajo = B

**aprobación. [...] Cuando la nota deba cantarse en toda su longitud, con tiempo adicional para respirar, agregue una coma sobre el pentagrama; esto añade una pausa breve al compás en el que ocurre.**<sup>56</sup>  
(Énfasis nuestro)

Ahora bien, hay algunas pocas frases donde las marcas originales se tornan vocalmente impracticables debido al poco espacio y tiempo disponibles para su ejecución, provocando una interrupción en la fluidez del discurso. En otras ocasiones, el uso de esta coma produce una desconexión, ya no del discurso de la frase musical, sino del texto. En estos casos, hemos optado por eliminarlas de los compases que a continuación se ilustran:

*Gloria*, compás 38. *Qui tollis peccata mundi* es una sola frase, no dos [Ej. 24a], sumado al hecho de que este modelo de fraseo no está reproducido en ninguna de las otras voces.



Ej. 24a. *Gloria* - Manuscrito VES (c. 38, S) 3b.



Ej. 24b. *Gloria* - Edición CAC (c. 38, S)

*Credo*, c. 77. La práctica de la dirección coral nos ha enseñado que no es aconsejable tomar aire entre una palabra que termina con **S** y otra que comienza con la misma consonante — por ejemplo, *laS Sombras*—, debido a que, para producir una **S**, que es una consonante sorda, debemos emplear aire. En el siguiente caso [Ej. 4a], *scripturaS, Scripturas*, debemos emplear aire tres veces: 1. para la **S** de salida; 2. para tomar aire; y, 3. para la **S** de entrada. Adicionalmente, la sílaba *Scrip* contiene cuatro consonantes.

Todo esto no hace más que generar una aparatosidad en el proceso de fonación. Por tal razón, y en aras de favorecer la fluidez del canto, es preferible unir las dos consonantes en una sola [Ej. 25b].

<sup>56</sup> «A breathing point may either be written into the music as rests, or a breath mark indicated independently. In the latter case, place a tick or comma above each vocal staff, just before a subsequent note or barline. When the time taken to breathe is subtracted from the previous note, mark in a tick. [...] When the note should be sung for its full duration, with extra time for breath, add a comma above the staff—this adds a short pause to the bar in which it occurs». GOULD, Elaine. (2011). *Behind Bars, The Definitive Guide to Music Notation*, p. 436. Londres: Faber Music Ltd. (Traducción nuestra)



Ej. 25a. *Credo* - Manuscrito VES (c. 77, **B**)



Ej. 25b. *Credo* - Edición CAC (c. 77, **B**)

*Credo*, c. 86. Muy poco espacio para tomar aire [Ej. 26a], amén de producir una ruptura en la relación discursiva texto-música, tomando en cuenta la proximidad del final de la sección, sumado al hecho de que *dexteram Patris* es una sola frase.

Ej. 26a. *Credo* - Manuscrito VES (c. 86, **SAT**)

Ej. 26b. *Credo* - Edición CAC (c. 86, **SAT**)

*Credo*, cc. 133-135. Como en el caso anterior relacionado con la consonante **S**, algo similar ocurre cuando hay que producir —al final de una palabra—, un fonema conformado por dos consonantes sordas, *st* [Ej. 27a]. En este caso, también se ha suprimido la marca de respiración [Ej. 27b], amén de producir una ruptura en la relación discursiva texto-música, ya que *qui locutus est per Prophetas* es una sola frase, no dos.

Ej. 27a. *Credo* - Manuscrito VES (cc. 133-135, **SAT**)

Ej. 27b. *Credo* - Edición CAC (cc. 133-135, **SAT**)

*Credo*, cc. 152-155. Es inusual incorporar una marca de respiración luego de una nota en la parte débil del último tiempo de un compás [Ej. 28a], debido al poco espacio para tomar aire, además de escindir la relación discursiva texto-música. Por tal razón, hemos omitido dos marcas en soprano [Ej. 28b]: una, luego de *especto* [sic], y otra, después de *resurrectionem*, tomando en consideración la proximidad del final de la sección; no así en las otras voces donde, debido a la longitud de las notas empleadas, las marcas de respiración son mucho más naturales y efectivas.

Ej. 28a. *Credo* - Manuscrito VES (cc. 153-158, S)

Ej. 28b. *Credo* - Edición CAC (cc. 153-158, S)

*Sanctus*, c. 10. Como ya se ha explicado, resulta aparatoso tomar aire entre una palabra que termina en S y otra que comienza con la misma consonante [Ej. 29a]. Es preferible unir las dos consonantes en una sola [Ej. 29b], sumado a que *Domine Deus Sabaoth* es una sola frase, no dos.

Ej. 29a. *Sanctus* - Manuscrito VES (cc. 10-12)

Ej. 29b. *Sanctus* - Edición CAC (cc. 10-12)

*Benedictus*, c. 17. En esta ocasión, aunque el alto sí tendría tiempo y espacio para tomar aire, hemos suprimido la marca de respiración después de *in* [Ej. 30b] dado que la emisión de la **N** no coincidiría con la del soprano —quien sí hace conexión con la vocal inicial de *excelsis*, [Ej. 30a] lo cual es vocalmente mucho más conveniente—, además de romper el discurso texto-música.

na in ex -  
in ex -

na in ex -  
in ex -

Ej. 30a. *Benedictus* - Manuscrito VES (cc. 16-17, SA)    Ej. 30b. *Benedictus* - Edición CAC (cc. 16-17, SA)

*Agnus Dei*, cc. 4-5. Hemos omitido las marcas de respiración por dos razones: 1. Ruptura en la continuidad de las líneas melódicas que se imitan, y 2. *qui tollis peccata mundi* es una sola frase, no dos [Ej. 31a].

qui tol - lis pec - ca - ta  
qui tol - lis pec - ca - ta

Ej. 31a. *Agnus Dei* - Manuscrito VES (cc. 3-5, TB)

qui tol - lis pec - ca - ta  
qui tol - lis pec - ca - ta

Ej. 31b. *Agnus Dei* - Edición CAC (cc. 3-5, TB)

**Nota:** Más adelante se discutirá sobre la inclusión de la ligadura punteada.

*Agnus Dei*, c. 7. Se ha suprimido la marca de respiración en el Alto después de *miserere* [Ej. 32a], debido a que *miserere nobis* es una sola frase, no dos, sumado al hecho de que este modelo de fraseo no está reproducido en ninguna de las otras voces.

Ej. 32a. *Agnus Dei* - Manuscrito VES (cc. 6-9, A)

Ej. 32b. *Agnus Dei* - Edición CAC (cc. 6-9)

*Agnus Dei*, cc. 15-16. En el tenor, luego de *miserere* [Ej. 33a], por las mismas razones del caso anterior. (ver pág. sig.)



Ej. 33a. *Agnus Dei* - Manuscrito VES (cc. 14-17, TB)

Ej. 33b. *Agnus Dei* - Edición CAC (cc. 14-17, TB)

Adicionalmente, en el compás 16 se ha eliminado una coma dentro de una ligadura que se ve borrosa. que desde el punto de vista del fraseo no tiene ningún propósito.

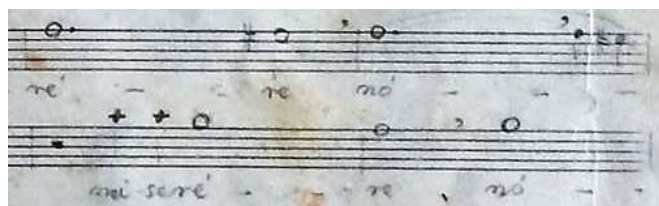


Imagen 3. *Agnus Dei* – Manuscrito original (cc. 15-16, TB)

*Agnus Dei*, cc. 21-22. En este caso, si bien estas marcas pudieran obedecer a algún criterio expresivo a nivel de fraseo, las hemos eliminado después de *tollis* [Ej. 34a], dado que *qui tollis peccata mundi* es una sola frase, no dos, también tomando en cuenta la proximidad del final de la sección. (ver pág. sig.)



tol - lis pec - ca - ta mun - di:  
 qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:  
 qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:  
 - - lis pec - ca - ta mun - di:

Ej. 34a. *Agnus Dei* - Manuscrito VES (cc. 21-23, SAB)

tol - lis pec - ca - ta mun - di:  
*cresc.*  
 qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:  
 qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:  
 - - lis pec - ca - ta mun - di:

Ej. 34b. *Agnus Dei* - Edición CAC (cc. 21-23, SAB)

En ciertos pasajes de carácter imitativo, algunas voces carecen de dichas marcas [Imagen 4] (ver pág. sig.) —muy probablemente por omisión u olvido—; en estos casos, y con el propósito de lograr coherencia en el fraseo, las hemos agregado en nuestra edición —entre corchetes— siguiendo el modelo de aquellas voces en las que tales marcas sí están indicadas [Ej. 35]. (ver pág. sig.)



Imagen 4. *Gloria* - Manuscrito VES (cc. 31-32, SATB)



Ej. 35. *Gloria* (cc. 31-32: inserción de coma entre corchetes después de *Christe*, B)

Ahora bien, es conveniente reiterar que estas indicaciones no siempre significan que se deba tomar aire, sino más bien una breve separación entre una frase y otra.

Atendiendo a estas peculiaridades discursivas, y para favorecer una mejor ejecución, hemos señalado en nuestra edición tres sugerencias relacionadas con la distribución del texto en la voz del bajo —concretamente en el *Kyrie*, (cc. 23, y 36-37) [Ejemplos 36 y 37] a fin de lograr coherencia con el fraseo de líneas melódicas precedentes.



Ej. 36a. *Kyrie* - Manuscrito VES (c. 23, B)



Ej. 36b. *Kyrie* - Edición CAC (c. 23, B)



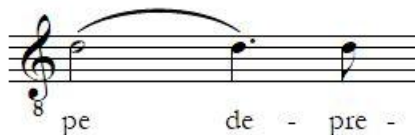
Ej. 37a. *Kyrie* - Manuscrito VES (cc. 36-37, B)



Ej. 37b. *Kyrie* - Edición CAC (cc. 36-37, B)

Adicionalmente, hemos realizado cuatro modificaciones:

1. En el *Gloria*, se ha suprimido una ligadura innecesaria de Re a Re en la parte del tenor, entre la sílaba final de *suscipe* y la primera de *deprecationem* [Ejemplos 38]



Ej. 38a. *Gloria* - Manuscrito VES (c. 44, T)



Ej. 38b. *Gloria* - Edición CAC (c. 44, T)

2. Como puede notarse en el compás 72 [Imagen 5] (ver pág. sig.), la voz de soprano, debido al proceso de repasado en tinta, ha quedado indefinida en la 2da nota (correspondiente a la palabra *Spiritu*) aparentando ser Do-Si-Si. Al ampliar el registro fotográfico, comprobamos que se trata de un doble retardo entre el soprano y el alto, Do-Do-Si [Ej. 39].

**Nota:** En el manuscrito apógrafo de nuestra autoría (1986), dado que para la época era imposible ampliar la imagen de la manera en que lo podemos hacer hoy, tal segmento aparece como Do-Si-Si.



Imagen 5. *Gloria* - Manuscrito VES (C. 72)



Ej. 39. *Gloria* - Edición CAC (c. 72, SA)

3. El acorde final del *Benedictus* [Ej. 40a] —que ocupa un compás y un tercio del siguiente—, se ha dispuesto en un único compás con calderón [Ej. 40b].



Ej. 40a. *Benedictus* - Manuscrito VES (cc. finales)

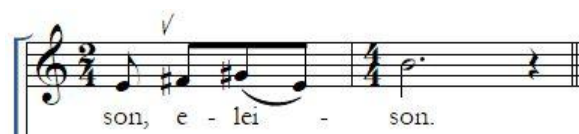


Ej. 40b. *Benedictus* - Edición CAC (c. final)

4. Redistribución de los pulsos de los compases finales de la primera sección del *Kyrie* (13 y 14) en una secuencia rítmica más lógica [Ej. 41].



Ej. 41a. *Kyrie* - Manuscrito VES (cc. 13-14, S)



Ej. 41b. *Kyrie* - Edición CAC (cc. 13-14, S)

- Incorporación de ligaduras punteadas

Finalmente, al margen de la funcionalidad de las ya mencionadas comas originales, hemos añadido ligaduras punteadas en aquellos lugares donde, por razones melódico-textuales, no debería haber separación, en procura de una ejecución más pulcra.

Al margen de que las marcas de respiración definen con claridad la longitud del fraseo, hemos añadido ligaduras punteadas en aquellos lugares donde no debería haber desconexión de la frase, procurando de este modo una ejecución más limpia [Ej. 42].



Ej. 42. Ejemplo de ligadura punteada

## 5.2. *Gloria in excelsis Deo*

El hallazgo musicológico más importante durante el estudio y transcripción del manuscrito, es el siguiente: en el espacio sobrante de la segunda página del *Kyrie*, luego del último sistema, hay quince compases escritos a manera de boceto —a lápiz y sin texto—. Luego de analizarlos, se trata de otra versión de los compases iniciales del *Gloria* correspondientes al texto latino *Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.* (ver Anexos [Facsimiles], pp. 78 & 79)

El boceto consiste del mismo material musical, pero con once modificaciones sustanciales:

1. Los primeros seis compases del original [Ej. 43a] han sido reducidos a cinco [Ej. 43b], con desplazamiento de la frase inicial hacia la primera mitad del compás 1, logrando una nueva distribución del ritmo en función de la acentuación del texto, evitando el constante cambio de cifra de compás.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

Ej. 43a. *Gloria* (cc. 1-6, versión original)

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

Ej. 43b. *Gloria* (cc. 1-5, versión boceto)

2. El comienzo sobre las palabras *Et in*, en el compás 1, ahora es tético y tiene el mismo ritmo en las cuatro voces (homorritmia).

3. El ritmo original de la palabra *hominibus* se ha reducido a la mitad, y ahora está incorporado a la segunda mitad del compás 2, logrando una mayor agilidad.
4. Ahora el acorde del tercer tiempo del compás 3, sobre la sílaba *voluntatis*, aparece en segunda inversión, generando mayor tensión, dada su resolución en la dominante sobre la sílaba *tis*, en el siguiente compás.
5. En el mismo compás 3, ahora el ritmo de las voces internas (AT) es diferente al de las voces externas (SB) en la sílaba *lun*.
6. En el compás 4 del boceto, se permutó el Mi grave del bajo a la octava superior, otorgándole mayor brillo al final de la frase.
7. En el mismo compás 4 del boceto, duplicación del valor rítmico del tercer acorde (sílaba *tis*) en la voz de soprano, unificando todo el conjunto en un mismo valor, desplazando la entrada del tema fugado *Laudamus te* al compás 5.
8. La dirección interválica del *Laudamus te* (soprano) es la misma en ambas versiones, sólo que esta vez lo hace en la subdominante (**La-Re-Si**) [c. 5, Ej. 43b], mientras que en la versión original lo hace en la dominante (**Si-Mi-Si**) [c. 6, Ej. 43a].

En un gesto de evidente economía de escritura [Ej. 44b] (ver pág. sig.), Sojo rellenó los compases 10, 11 y 12 —en soprano, alto y tenor— con notas largas, correspondientes a la primera nota de los compases 11, 12 y 13 de su versión original [Ej. 44a], o a veces omitiendo alguna voz —como en el caso del alto en el compás 13 del boceto—.

The image shows a musical score for the Gloria, measures 11-14 of the original version. It consists of four staves: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Basso). The lyrics are in Spanish and are written below each staff. The music is in a major key with a common time signature. The lyrics are:   
 Soprano: ra - mus te, a - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus   
 Alto: A - do - ra - mus te, a - do - ra - mus te.   
 Tenor: te, be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus   
 Bass: di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

Ej. 44a. *Gloria* (cc. 11-14, versión original)



Ej. 44b. *Gloria* (cc. 10-13, versión boceto)

9. Las últimas dos notas del tenor en el compás 9 del original (**Do-Do**, Ej. 45a), en el boceto fueron cambiadas a **Do-Si** [Ej. 45b].

Ej. 45a. *Gloria* (c. 9, versión original, T)

Ej. 45b. *Gloria* (c. 8, versión boceto, T)

10. En el compás 11 [Ej. 46b], la voz de soprano se cambió de **Re** a **Si**.

Ej. 46a. *Gloria* (c. 12, versión original, S)

Ej. 46b. *Gloria* (c. 11, versión boceto, S)

11. La 1ra nota del soprano, en el compás 13 [Ej. 47b], se cambió de **Do#** a **La**.

Ej. 47a. *Gloria* (c.14, versión original, S)

Ej. 47b. *Gloria* (c. 13, versión boceto, S)



Los compases 14 al 16 del boceto discurren igual a la versión original.

Debemos considerar que este boceto fue realizado luego de haber escrito lo que hemos llamado «versión original» de la *Misa* —lo que de algún modo indica que Sojo quizá no estuvo satisfecho con lo que había escrito inicialmente y que tenía la intención de hallar otra alternativa o, definitivamente, sustituir la primera sección del *Gloria*—.

Ahora bien, ¿cuáles podrían ser las razones por las que Sojo revisó el comienzo del *Gloria*, si la naturaleza de la obra era didáctica, un «trabajo disciplinario»?

Da la impresión de que volvería en algún momento a revisar la partitura, sólo que, al día de hoy, es una incógnita imposible de resolver por cuál razón no volvió sobre ella. No sabemos si el extraviado apógrafo en tinta contenía correcciones o modificaciones. Por lo tanto, ¿es posible que el boceto al final de la segunda página del *Kyrie*, se trate del esfuerzo de Sojo por recordar una nueva versión de los primeros 8 compases del *Gloria* del apógrafo? ¿Acaso tuvo la intención, más allá del propósito didáctico, de producir una versión corregida para un eventual uso litúrgico? Son especulaciones para las cuales no tenemos respuesta.

Por otra parte, no hay ningún tipo de indicación que pueda hacernos deducir la fecha de esta intervención en el manuscrito; pero lo que sí podemos inferir es que esta nueva incursión en la obra es una prueba fehaciente de que Sojo tuvo la intención de realizar una modificación.

James Grier,<sup>57</sup> a propósito de las propias intervenciones de un compositor en su texto, hace las siguientes observaciones:

Los compositores pueden cambiar de opinión en cualquier momento durante la preparación de la prepublicación y la publicación definitiva, y ambas fuentes pueden transmitir errores. Ninguna, entonces, es infalible. [p. 99]

El estudio de apuntes se ha convertido en una disciplina por derecho propio. **¿Pueden los apuntes, sin embargo, esclarecer el texto final tal como lo pensó el compositor? Los apuntes registran lo que el compositor podría haber escrito y, en la mayoría de los casos, cuando difieren de la**

---

<sup>57</sup> Op. cit.

**partitura terminada, muestran cómo y dónde cambió de idea el compositor.** [p. 101] (Énfasis nuestro)

Aunque, en la mayoría de los casos, los apuntes no afectan esencialmente al texto de la edición, **pueden contener alguna información de gran utilidad para el editor.** [p. 102] (*Id.*)

Algunos autógrafos registran más de un estrato de actividad compositiva. [p. 102]

En cualquier etapa del proceso compositivo, el compositor puede tener segundas ideas. [...] Al hacer frente a la compleja historia de la transmisión durante la vida del compositor, **el editor puede decidir que más de una capa o versión de la obra es digna de ser editada.** [p. 102] (*Id.*)

Cuando la versión original puede reconstruirse, [...] el editor tendrá que decidir si estos dos estados constituyen versiones independientes, cada una digna de una edición independiente, **o si una o la otra merece ser preferente.** [p. 105] (*Id.*)

**Una hipótesis, una conjetura fundamentada,** inspirada en un estudio intensivo y extensivo de la obra y su contexto histórico, y presentada al usuario como una suposición, es de mucho más valor que un simple reconocimiento de que la verdad no puede conocerse, no importa lo válido que sea dicho reconocimiento. [p. 156] (*Id.*)

Sobre la base de estas apreciaciones —posible modificación de los primeros quince compases del *Gloria*, o, hipotética recuperación del mismo segmento, esta vez enmendado en el apógrafo—, los compases del boceto son los que hemos reconstruido e incorporado en el *Gloria* de la presente edición. La versión «original» de los primeros 15 compases la hemos incluido inmediatamente después del *Agnus Dei* (ver pág. 29 de la edición).

### 5.3. *Soli*

A fin de otorgar variedad tímbrica al *Gloria* (Doxología Mayor) y al *Credo* (Profesión de fe) —las partes de la *Misa* de mayor longitud—, hemos sugerido reducir la densidad sonora por medio de la inserción de ***soli*** —indicados como [solo]— en aquellas secciones donde el orgánico se adelgaza, el registro vocal se hace más exigente, o el carácter y la textura contrapuntística lo permiten. Es importante destacar que la incorporación de solistas

en algunas secciones de una obra de carácter litúrgico, es una práctica de larga tradición en la ejecución de música coral sacra. Timothy McGhee comenta al respecto:

[...] investigaciones más recientes han revelado que el conocimiento de cuántos cantantes había en los coros no indicaba necesariamente cuántos cantaban a la vez. Parece que al menos en algunos lugares **los miembros del coro se turnaban para cantar**, lo que resultaba en solo unas pocas voces **o quizás solo una por cada parte**. Richard Sherr, por ejemplo, ha demostrado que la práctica en la Capilla Papal durante el siglo XVI (donde la membresía variaba entre 20 y 35 cantantes) incluía todo, desde cuatro cantantes por parte hasta solistas, pero concluye que «solo en raras ocasiones, si alguna vez se hizo, todos los cantantes actuaban juntos, y que el uso de solistas siempre fue una posibilidad aceptable».<sup>58</sup>

El *Credo*, el *Gloria* y el *Benedictus* solían ser los movimientos más propensos para la ejecución de tal práctica solista. Así lo testimonia Noel O'Regan: «El canto solista, entonces, podría aplicarse a las secciones especiales del Ordinario de la Misa ('Crucifixus', 'Benedictus', etc.) incluso si el número de partes vocales no era reducido. También podría aplicarse al comienzo de la segunda mitad del *Gloria*; **este puede que haya sido el caso más frecuente** de lo que dejan en claro las fuentes impresas o manuscritas».<sup>59</sup>

En el caso del *Gloria*, los *solí* propuestos van del compás 23 al 36, específicamente en las tres frases que comienzan con el texto *Domine*. Y en el *Credo*, los *solí* están ubicados en seis lugares:

1. cc. 13 al 26 (*Et in ... / ... sæcula.*)
2. cc. 39 al 43 (*Qui propter ... / ... salutem*)
3. cc. 58 al 69 (*Crucifixus ... / ... est*)

---

<sup>58</sup> More recent research, [...] has revealed that knowledge of how many singers were in the choirs did not necessarily indicate how many sang at one time. It appears that at least in some locations **the members of the choir took turns singing**, which resulted in just a few voices or **perhaps only one on a part**. Richard Sherr, for example, has demonstrated that the practice in the Papal Chapel during the sixteenth century (where the membership varied between 20 and 35 singers) included everything from four singers per part to soloists, but he concludes that 'only rarely if ever did all of the singers perform together, and that the use of soloists was always an acceptable possibility'. McGEE, Timothy J. *Vocal performance in the Renaissance*, The Cambridge History of Musical Performance, p. 41, ed. LAWSON, Colin y STOWELL, Robin (2012). Cambridge: Cambridge University Press. (Traducción y énfasis nuestro)

<sup>59</sup> Solo singing, then, could apply to the special sections of the Mass Ordinary ('Crucifixus', 'Benedictus' etc.) even if the number of voice parts was not reduced. It could also apply to the beginning of the second half of the Gloria; this might have been the case more often than printed or manuscript sources make clear. O'REGAN, Noel. *The Performance of Palestrina*, en *Renaissance Music*, ed. KREITNER, Kenneth. (2016). The Library Essays on Music Performance Practice. University of Memphis: Routledge. (Traducción y énfasis nuestro)

- 4. cc. 96 al 102 (*Cuius ... / ... finis.*)
- 5. cc. 121 al 126 (*Qui cum ... / ... adoratur.*)
- 6. cc. 142 al 150 (*Confiteor ... / ... peccatorum.*)

23 [solo ad lib.] *mp*  
Do - mi - ne  
[solo ad lib.] *mp*  
Do - mi - ne  
[solo ad lib.] *mp*  
Do - mi - ne  
[solo ad lib.] *mp*  
Do - mi - ne

Ej. 48. Ejemplo de *Soli* (*Gloria*, c. 23)

Para crear también un contraste entre los dos componentes de la cuarta parte de la obra (*Sanctus* y *Benedictus*), hemos propuesto encomendar a solistas [Ej. 29] la ejecución de los compases 1 al 11 del *Benedictus* —debido al lento ritmo armónico y a un rango vocal más exigente—, retomando la densidad del *tutti* a partir del compás 12, en la reposición del *Hosanna in excelsis*.

[solo ad lib.] *mp*  
Be - ne - di -  
[solo ad lib.] *mp*  
Be - ne -  
[solo ad lib.] *mp*  
Be - ne - di -  
[solo ad lib.] *mp*  
Be - ne - di - ctus qui ve -  
cresc.

Ej. 49. Ejemplo de *Soli* (*Benedictus*, compases iniciales)

*Misa Santa Efigenia* (1935)

de Vicente Emilio Sojo

Edición crítica realizada  
por César Alejandro Carrillo

2021

*Un día estaba el Maestro escribiendo  
uno de sus ejemplos en el pizarrón,  
cuando uno de sus alumnos le pregunta:  
«Maestro, ¿usted por qué no ha compuesto más?»  
Y él, borrando lo escrito le contesta,  
no sin cierta nostalgia:  
«Tras de este borrador se han ido  
mis mejores composiciones».*

Oscar Mago, *Sojo, un hombre y una misión histórica*

# Contenido

Presentación **v**

Introducción **vi**

Facsímil de la primera página del *Kyrie* **vii**

*Misa Santa Efigenia* **1-28**

*Kyrie* **2**

*Gloria* **5**

*Credo* **11**

*Sanctus* **23**

*Benedictus* **25**

*Agnus Dei* **26**

Versión original de los primeros quince compases del *Gloria* **29**

Descripción general del manuscrito de la *Misa Santa Efigenia* **30**

Método editorial **31**

*Gloria in excelsis Deo* **34**

*Soli* **35**

Acerca del título de la *Misa Santa Efigenia* **36**

Comentarios críticos **38**

Anexos **43**

Facsímil de la portadilla **44**

Facsímil de la portada **45**

Facsímil del boceto de los 15 primeros compases del *Gloria* **46**



Vicente Emilio Sojo



## Presentación

Vicente Emilio Sojo, uno de los más importantes creadores de la escuela moderna de música en Venezuela, nació en Guatire, estado Miranda, el 8 de diciembre de 1887 y falleció en Caracas el 11 de agosto de 1974.

Fueron sus padres, Francisco Reverón López y Luisa Sojo. En 1896 comienza sus estudios musicales con el maestro Régulo Rico. Más tarde, en 1906, se radica en Caracas; para poder subsistir, trabaja como pintor de brocha gorda y como oficial de tabaquería. Ingresa a la Escuela de Música y Declamación en 1910, período en el que comienza a escribir sus primeras composiciones. En 1928, funda el *Orfeón Lamas*; y en 1930, la Orquesta Sinfónica Venezuela, las dos instituciones musicales más importantes de la primera mitad del siglo XX. También realizó una importante labor en el campo de la musicología al recopilar y armonizar más de 200 canciones populares y folklóricas.

Amén de su obra como compositor y como impulsor cultural, Sojo crea, en la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas», la que será la cátedra de composición más importante del país, también conocida como la *Escuela de Santa Capilla*, de la que, en 1944, egresa la primera promoción de compositores.

La *Misa Santa Efigenia* (1935) ocupa un lugar muy especial en la producción musical de Vicente Emilio Sojo, debido al carácter didáctico y a la naturaleza seminal de la obra. En ella, Sojo realiza un equilibrado balance entre el uso de un contrapunto de naturaleza marcadamente renacentista —lo que también permea su estructura formal— y el de una armonía de carácter más bien romántico. En la escritura melódica hay un predominio de los modos dórico y eólico, con breves episodios en los modos frigio y mixolidio. El ritmo siempre es simple y el tratamiento de las palabras es preponderantemente silábico.

52 años después de su creación, la *Misa Santa Efigenia* recibió su estreno, a cargo de *Ensamble 9*, dirigido por César Alejandro Carrillo, el jueves 11 de junio de 1987 en la Sala de Conciertos del Ateneo de Caracas.

## Introducción

Vicente Emilio Sojo, en *Breves notas sobre algunos aspectos de la vida musical de una persona* —de manera sucinta y escribiendo en tercera persona—, nos presenta su *Misa Santa Efigenia* y el propósito para el cual la escribió:

En el año 1935, como trabajo disciplinario, Sojo compuso, a cuatro voces mixtas, una Misa a Capella en honor de Santa Efigenia. Esta misa sirvió para demostrarles a los alumnos, cómo los episodios en el motete (la técnica de la misa es la misma del motete, amplificada) se diferencian de los de la Fuga.<sup>1</sup>

Conocemos, también por testimonio del propio Sojo, que la copia en tinta de la *Misa Santa Efigenia* se extravió entre los papeles de uno de sus alumnos —Antonio José Ramos «Ramitos»—,<sup>2</sup> salvándose el original escrito a lápiz por otro de ellos, Evencio Castellanos.<sup>3</sup> Sabemos, también por Sojo, que Antonio Estévez,<sup>4</sup> Ángel Sauce,<sup>5</sup> el propio Castellanos, Antonio Lauro<sup>6</sup> y Víctor Guillermo Ramos,<sup>7</sup> estuvieron entre los alumnos que se beneficiaron del estudio y análisis de esta obra.<sup>8</sup>

Estévez, Sauce y Castellanos pertenecen a la primera promoción, en 1944, de maestros compositores egresados de la Escuela de Música y Declamación (hoy Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas»); Antonio José Ramos y Antonio Lauro, a las promociones de 1945 y 1947, respectivamente. Llama la atención, en el texto de Sojo alusivo a la *Misa Santa Efigenia*, la ausencia de otros nombres pertenecientes a promociones posteriores que también hayan podido nutrirse de esta importante obra.

La *Misa Santa Efigenia* supera y trasciende las fronteras de una mera obra didáctica. No sólo se trata de una obra de arte musical a carta cabal, sino que además podemos afirmar que se trata de la primera misa *a cappella* compuesta en Venezuela. A propósito de esta afirmación, Eduardo Plaza Alfonzo comenta en su ensayo *Producción venezolana de música coral «a cappella»* (1969):

Limite estas observaciones a la música venezolana producida en el presente siglo y más **concretamente a partir del año 1924**, no solo porque **no he encontrado obras corales «a cappella» escritas por autores venezolanos antes de esa fecha, ni siquiera por los músicos de la Colonia**, sino porque aún en el caso de que las hubiere, es a partir de entonces cuando se inicia en Caracas un verdadero movimiento creador en este campo, **primero en la música sagrada** y luego en la profana, con el que comienza a cultivarse entre nosotros la polifonía vocal pura.<sup>9</sup> [Énfasis nuestro]

Dados estos antecedentes, esperamos que esta edición contribuya a un mayor conocimiento, no sólo de ésta, sino también de toda la obra de nuestro más insigne maestro y compositor, Vicente Emilio Sojo.

---

<sup>1</sup> SOJO, Vicente Emilio. (1987). Breves notas sobre algunos aspectos de la vida musical de una persona. *Revista Musical de Venezuela, Año 9, No. 21*, p. 15. Fundación Vicente Emilio Sojo (Originalmente impreso por Tipografía Principios, Caracas, 1964).

<sup>2</sup> Carúpano, 1901 - ?. Pianista, compositor

<sup>3</sup> Cúa, 1915 - Caracas, 1984. Organista, compositor

<sup>4</sup> Calabozo, 1916 - Caracas, 1988. Compositor, director

<sup>5</sup> Caracas, 1911 - 1995. Compositor, director

<sup>6</sup> Ciudad Bolívar, 1917 - Caracas, 1986. Guitarrista, compositor

<sup>7</sup> Cúa, 1911 - ?. Fagotista, compositor

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> PLAZA A., Eduardo. En *Revista Orquesta Sinfónica Venezuela, No. 9*, pp. 18-23.

Handwritten musical score for the first page of a Kyrie. The page is aged and shows multiple systems of musical staves with lyrics such as "Ky-ri-e, e-lei-son" and "Christe, e-lei-son". The notation includes various note values and rests. A signature "J. H. K." is visible in the bottom right corner of the manuscript.

Facsímil de la primera página del Kyrie

Vicente Emilio Sojo

*Misa Santa Efigenia*

a cuatro voces mixtas solas

César Alejandro Carrillo

Transcripción, revisión y edición  
(Caracas, 2021)

# Misa Santa Efigenia

a cuatro voces mixtas solas

## Kyrie

Vicente Emilio Sojo  
(1935)

$\text{♩} = c. 44$

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bajo

*mp* Ky - ri - e e -  
*mp* Ky - ri - e e - lei - son, e -  
*mp* Ky - ri - e e - lei - son, —  
*mp* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

5  
lei - son, e - lei - son.  
lei - son, ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri -  
ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e  
son. Ky - ri - e e - lei -

9  
*mf* *dolce* Ky - ri e e lei - son, ky - ri - e e - lei -  
*mf* *dolce* e e - lei - son, e - lei -  
*mf* *dolce* e - lei - son, e - lei - son, e - lei -  
*mf* *dolce* son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

13 *mp* *v* *mf* *v*

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

son. Chri - ste e -

son. Chri - ste e - lei - son,

son. \_\_\_\_\_

18 *cresc. poco* *mf* *v* *legato* *v*

son, e - lei - son, e - lei - son, e -

lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

Chri - ste e - lei - son, e -

22 *rit. e cresc. poco* *f* *p* *ritardando* (\*)

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

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

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

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

27 a tempo

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

31

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

35

lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.  
 ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.  
 ky - ri - e e - lei - son.  
 e - lei - son, e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son.

\*[original]

# Gloria

[Entonación sugerida / Suggested intonation]



Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

♩ = c. 92

Soprano *f* Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

Alto *f* Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

Tenor *f* Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

Bajo *f* Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.

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

Lau - da - mus - te. Be - ne - di - ci - mus te.

Lau - da - mus - te. Be - ne - di - ci - mus

Lau - da - mus - te. Be - ne -

10 ra - mus te, a - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

A - do - ra - mus te, a - do - ra - mus te.

te, be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

\*[originales]



14

te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as  
 — Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi,  
 te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as, gra - ti - as  
 te, glo - ri - fi - ca - mus te.

18

a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.  
 a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.  
 a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.  
 Pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

$\text{♩} = \text{c. } 82$

23

[solo] *mp*  
 Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter omni - po -  
 [solo] *mp*  
 Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter omni - po -  
 [solo] *mp*  
 Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter omni - po -  
 [solo] *mp*  
 Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter omni - po -

27

tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te Ie - su Chri - ste, Ie - su -  
tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te Ie - su Chri - ste, Ie - su  
tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te Ie - su Chri - ste, Ie -  
tens. Ie - su Chri - ste, Ie - su

Meno mosso

32

Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.  
Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.  
- su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.  
Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

$\bullet = c. 72$

37

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

\*[original]

42 *mf*

Su - sci - pe, su - sci - pe

*cresc. e movendo poco*

tol - lis pec - ca - ta mun - di, *mf* su - sci - pe

*cresc. e movendo poco*

tol - lis pec - ca - ta mun - di, *mf* su - sci - pe de - pre -

*mf* Su - sci - pe de - pre -

46 *cresc. molto* *f* *dim.* *mf* *f*

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se -

*cresc. molto* *f* *dim.* *mf* *f*

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad -

*cresc. molto* *f* *dim.* *mf* *f*

ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad de - xte - ram

*cresc. molto* *f* *dim.* *mf* *f*

ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad de - xte -

50 *dim. poco* *mf espress.*

des ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se -

*dim. poco* *mf espress.* *cresc.*

de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re - re

*dim. poco* *mf espress.*

Pa - tris, ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re -

*dim. poco*

ram, ad de - xte - ram Pa - tris,

Tempo primo (♩ = c. 92)

54 *cresc.*

re - re no - - - bis. *f* Quo - ni -

*cresc.*

no - - - bis, no - - - bis. *f* Quo - ni - am

*cresc.*

8 re, *mf espress. cresc.* mi - se - re - re no - - bis. *f* Quo - ni - am tu

*mf espress. cresc.*

mi - se - re - - re no - - bis. *f* Quo - ni - am

58 *mf*

am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

*mf*

tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

*mf* *legato*

8 so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

*mf* *legato*

tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu

63 *legato* (rall.)\*

Tu so - lus Al - tis - si - mus, Ie - su Chri -

*legato* [V]

Tu so - lus Al - tis - si - mus, Ie - su Chri -

*legato* [V]

8 tis - si - mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Ie - su Chri -

*legato* [V]

so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Ie - su Chri -

$\bullet = c. 100$   
68 ([a] tempo)\*

ste. Cum San - cto  
ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,  
ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a,  
ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -

72 rit. sino al fine

Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in glo - ri - a  
Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu, Spi - ri - tu,  
cum San - cto Spi - ri - tu, Spi - ri - tu, in glo - ri - a,  
a, cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

76 *ff*

De - i Pa - tris. A - men.  
tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.  
a De - i Pa - tris. A - men.  
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

\*[original]

# Credo

[Entonación sugerida / Suggested intonation]



Cre - do in u - num De - um.

♩ = c. 92

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bajo

*f*  
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fac - to - rem cae - li et  
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fac - to - rem cae - li et  
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fac - to - rem cae - li et  
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fac - to - rem cae - li et

4

*mf*  
ter - ra, vi - si - bi - li - um  
ter - ra, vi - si - bi - li - um o - mni -  
ter - ra, vi - si -  
ter - ra, vi - si - bi - li - um o - mni - um, o - mni -

8

*cresc. poco* *dim. poco a poco*  
o - mni - um, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -  
um, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si -  
bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si -  
um, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

\*[original]

## Poco meno mosso

12

vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Ie - sum  
 bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Ie - sum  
 bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Ie - sum  
 vi - si - bi - li - um. Ie - sum Chri -

17 *mf*

Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -  
 Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -  
 Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -  
 - - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -

21

tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sæ - cu -  
 tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sæ - cu -  
 tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sæ - cu -  
 tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sæ - cu -

26 a tempo

la. De - um de De - o, lu - men de

la. De - um de De - o, lu - men de

8 la. De - um de De - o, lu - men de

la. De - um de De - o, de De - o, lu - men de

Dynamic markings: [tutti] *mf*, *cresc. molto*, [tutti] *mp cresc.*, *mf*, *cresc. molto*, [tutti] *mp cresc.*, *mf*, *cresc. molto*, [tutti] *mp cresc.*, *mf*, *cresc. molto*.

30

lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

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

lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Dynamic markings: *f*, *dim. poco a poco*, *f*, *dim. poco a poco*, *f*, *dim. poco a poco*, *f*, *dim. poco a poco*.

34

Ge - ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a - lem Pa - tri: per quem

Ge - ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a - lem Pa - tri: per quem

8 Ge - ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

Ge - ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

Dynamic markings: *mp*, *cresc.*, *mf*, *dim. e rit.*, *mp*, *cresc.*, *mf*, *dim. e rit.*, *mp*, *cresc.*, *mf*, *dim. e rit.*, *mp*, *cresc.*, *mf*, *dim. e rit.*.

\*[original]



38 *mp* [solo] ♩ = c. 82

o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et

o - mni - a fa - cta sunt.

o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et

o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et

42 *express.* [tutti] *f*

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen -

De - scen - dit

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen -

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit,

46 *cresc.* *ff* *dim. e rit.* *mf*

dit, de - scen - dit de cae - lis.

de cae - lis, de - scen - dit de cae - lis.

dit, de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

de - scen - dit, de - scen - dit de cae - lis.

$\bullet = c. 66$

51 *p teneramente*, *cresc. poco* ✓

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

*p teneramente*, *cresc. poco* ✓

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

*p teneramente*, *cresc. poco* ✓

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

*p teneramente*, *cresc. poco* ✓

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

$\bullet = c. 60$

55 *mp*, *dim. e rall. poco a poco* *pp*

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est.

*mp*, *dim. e rall. poco a poco* *pp*

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est.

*mp*, *dim. e rall. poco a poco* *pp* [solo]

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est.

*mp*, *dim. e rall. poco a poco* *pp* ✓ > >

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci -

59 [solo] *f* ✓ > > > ✓

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

[solo] *f* ✓ > > > ✓

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

*f* ✓ > > > ✓

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

fi - xus e - ti - am pro no - bis, pro no - bis: sub *mf legato*

63 *mf legato* *mp* *rall.*

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

sub Pon - ti - o Pi - la - - - to pas - sus,

Pon - ti - o Pi - la - - to pas - sus, pas - sus,

67 *p cresc.* *dim. e rit.* *Tempo primo* (♩ = c. 92)

et se - pul - tus est.

et se - pul - tus est.

et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

et se - pul - tus est. Et re - sur -

72 *[tutti] f marcato*

Et re - sur - re - xit ter - ti - a

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

ter - ti - a di - e, ter - ti - a di - e, se -

re - xit ter - ti - a di - e, se -

\*[original]

76 *dim. poco* *mf*

di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

*dim. poco* *mf*

cun - dum Scri - ptu - ras, Scri - ptu - ras.

*dim. poco* *mf*

cun - dum Scri - ptu - ras.

*dim. poco* *mf* *legato*

cun - dum Scri - ptu - ras, Scri - ptu - ras. Et a -

80 *legato* *sempre cresc.*

Et a - scen - dit in cae - lum:

*legato* *sempre cresc.*

Et a - scen - dit in cae - lum:

*legato* *sempre cresc.*

Et a - scen - dit in cae - lum:

*sempre cresc.* [V]

scen - dit in cae - lum:

85 *f* *dim. poco* *mf*

se - det ad de - xte - ram Pa - tris. Et

*f* *dim. poco* *mf*

se - det ad de - xte - ram Pa - tris, Pa - tris. Et

*f* *dim. poco* *mf*

se - det ad de - xte - ram Pa - tris. Et

*f* *dim. poco* *mf*

se - det ad de - xte - ram Pa - tris, Pa - tris. Et

89 *giubilante, con impeto* **f** *mf agilmente*

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, cum glo - ri - a, iu - di -

*giubilante, con impeto* **f** *mf agilmente*

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, cum glo - ri - a, iu - di -

*giubilante, con impeto* **f** *mf agilmente*

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re

*giubilante, con impeto* **f** *mf agilmente*

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re

93 *dim. poco* **mp** **mf** [solo]

ca - re vi - vos et mor - tu - os, et mor - tu - os: cu - ius

*dim. poco* **mp**

ca - re vi - vos et mor - tu - os, et mor - tu - os:

*dim. poco* **mp**

vi - vos et mor - tu - os, et mor - tu - os:

*dim. poco* **mp**

vi - vos et mor - tu - os, et mor - tu - os:

97 *ben sostenuto* *cresc.* **f** **mf**

re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

[solo] **f** *cresc.* **f** **mf**

cu - ius re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

[solo] **f** *cresc.* **f** **mf**

cu - ius re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

[solo] **f** *cresc.* **f** **mf**

cu - ius re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

103 [tutti] *mf con impulso*

Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num,

Et in Spi - ri - tum San - ctum, San - ctum Do - mi - num,

Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num,

[tutti] *mf con impulso*

Et in

109

et vi - vi - fi - can - tem, vi - vi - fi -

et vi - vi - fi - can - tem, et vi - vi - fi - can -

et vi - vi - fi - can - tem, et vi - vi - fi - can -

Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num, Do - mi - num, et vi - vi - fi -

114

can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

tem: qui ex Pa - tre, Pa - tre Fi - li -

tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit, pro -

can - tem: qui ex Pa -

119

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

124

Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur,  
 Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi -  
 o, et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur,  
 Pa - tre et Fi - li - o, et con - glo - ri - fi - ca - tur, -

129

et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -  
 ca - tur, con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -  
 et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -  
 tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

134

mp *pp cresc.* mp

phe - tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li -

mp *pp cresc.* mp

phe - tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li -

mp *pp cresc.* mp

phe - tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li -

mp *pp cresc.* mp

phe - tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li -

139

*dim. poco* *dim. poco* *dim. poco* *dim. poco* *[solo]* *[solo]* *[solo]* *[solo]*

cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.

145

*cresc. poco* *dim. e rall. poco* mp *a tempo*

u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

*cresc. poco* *dim. e rall. poco* mp

u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

*cresc. poco* [*dim. e rall. poco*] mp

u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

[*tutti*] *mp cresc.*

Et ex -



151

[tutti] *mf*

Et ex - spe - cto re - sur - re - cti -

[tutti] *mp cresc.*

Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

[tutti] *mp cresc.*

Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

spe - cto, et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re - sur - re - cti -

156

*dim. e rall. poco*

Più mosso, esultante ♩ = c. 96

*f*

o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven -

*dim. e rall. poco*

mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

*dim. e rall. poco*

mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sæ -

*dim. e rall. poco*

o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu -

161

rall. molto sino al fine

*ff*

tu - ri sæ - cu - li. A - men, a - men.

*ff*

sæ - cu - li. A - men, a - men.

*ff*

cu - li. A - men, a - men.

*ff*

ri, ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men, a - men.

# Sanctus

♩ = c. 46

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

*mp* San -

*mp* San - ctus, San -

*mp* San - ctus, San - ctus,

4

ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

*mp* San - ctus, *mf* San - ctus, *dim.* San - ctus, *mp* San -

ctus, San - ctus, *mf* San - ctus, *dim.* San - ctus, *mp* San -

ctus, San - ctus, *mf* San - ctus, *dim.* San - ctus, *mp* San -

San - ctus, San - ctus,

8

ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. *mp* Ple - ni sunt

ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. *mf* *dim.* *mp*

Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. *mf* *dim.* *mp*

San - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. *mf* *dim.* *mp* *cresc.*

13

cæ - li et ter - ra glo - ri - a tu - - -  
 Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra glo - ri - a  
 Glo - ri - a tu - - -  
 Ple - ni sunt cæ - li et ter - - - - ra

17

a. tu - a. Ho - san - na, Ho - san -  
 a. Ho - san - na, Ho -  
 glo - ri - a tu - a. Ho - san -

21

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

attacca

# Benedictus

$\bullet = c. 46$

Soprano [solo] *mp* Be - ne - di -

Alto [solo] *mp* Be - ne -

Tenor [solo] *mp* Be - ne - di -

Bajo [solo] *mp* Be - ne - di - ctus qui ve - *cresc.*

5 *cresc.* *mf* *dim. poco a poco*

- ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

*cresc.* *mf* *dim. poco a poco*

di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne Do - mi -

8 *cresc.* *mf* *dim. poco a poco*

ctus qui ve - nit in no - mi - ne

*mf* *dim. poco a poco*

- nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

11 *mp*

ni.

*mp* [tutti] *cresc.* *mf*

ni. Ho - san - na, Ho - san -

*mp* [tutti] *cresc.* *mf*

8 Do - mi - ni. Ho - san - na, Ho -

[tutti] *mp* *mf*

Ho - san - na, Ho - san -

15 [tutti] *f* *dim. poco e rit.*

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

na in ex - cel - sis.

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

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

## Agnus Dei

$\bullet = c. 44$

Soprano *mp cresc.* *dim.*  
A - gnus De - i,

Alto *mp*  
A - gnus De - i,

Tenore *mp* *cresc.*  
A - gnus De - i, qui

Bajo *mp* *cresc.*  
A - gnus De - i, qui tol -

4 *cresc.* *dim.*  
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

*cresc.* *dim.* *v*  
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

8 *dim.*  
tol - lis pec - ca - ta mun - di:

*dim.*  
- - lis pec - ca - ta mun - di:

7

mi - se - re - re no - bis.

re - re no - bis, no - bis.

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

10

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

14

di: mi - se - re - re no - bis.

di: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

di: mi - se - re - re no - bis.

di: mi - se - re - re no - bis.

\*[original]

18 *mp* *cresc.*

A - gnus De - i, qui

*mp*

A - gnus De - i,

*mp cresc. dim.*

A - gnus De - i,

*mp cresc.*

A - gnus De - i, qui tol -

21 *mf* *dim. poco*

tol - lis pec - ca - ta mun - di:

*cresc.* *mf* *dim. poco*

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

*mf* *dim. poco*

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

*mf* *dim. poco*

- - lis pec - ca - ta mun - di:

## Meno mosso

24 *mp* *cresc. poco* *dim. e rit. p*

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

*mp* *cresc. poco* *dim. e rit. p*

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

*mp* *cresc. poco* *dim. e rit. p*

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

*mp* *cresc. poco* *dim. e rit. p*

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

# Gloria

[Entonación sugerida / Suggested intonation]



Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

Soprano *f* Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta -

Alto *f* Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta -

Tenor *f* Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta -

Bajo *f* Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta -

6 *v* tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do -

tis. Lau - da - mus - te. Be - ne - di - ci - mus te.

8 tis. Lau - da - mus - te. Be - ne - di - ci - mus

tis. Lau - da - mus - te. Be - ne -

11 *v* ra - mus te, a - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

A - do - ra - mus te, a - do - ra - mus te.

te, be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus



# Descripción general del manuscrito de la *Misa Santa Efigenia*

## Descripción de Identidad

Ubicación: Biblioteca Nacional de Venezuela, Colección Sonido y Cine. Caracas

Origen: Archivo de Música Colonial de la Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas»

Cota: JAL 684 partit. ms. (Caja 093), Código de barras: 2013483762

Fecha: 1935

Contenido: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*

Copista: escritura a lápiz y repasado con tinta, Vicente Emilio Sojo

## Descripción material

El manuscrito está escrito a lápiz en su totalidad, salvo que de la página 1 a la 9 (hasta el compás 69 del *Credo*), está repasado con tinta azul —labor inconclusa a partir de la página 10—.

5 sistemas por página.

La unidad de tiempo es siempre la blanca

6 bifolios (12 hojas). Uno de los bifolios sirve de guardas del manuscrito (papel sin pautas)

Papel de sustrato mate color crema cálido a 22 pentagramas trazados con *rastrum*

Medidas: 27 cm x 35,5 cm

Orientación: vertical

A excepción del folio externo, los bifolios internos del manuscrito original evidencian haber sido pegados con cinta adhesiva.

Las páginas están numeradas en la esquina superior derecha. No hay una numeración correlativa de páginas: la ubicación de la primera página del *Kyrie* (Folio 2v) debería corresponder a un número par, en este caso, 2.

Todas las partes constitutivas de la *Misa* tienen su título correspondiente, a excepción del *Kyrie*. El único título repasado con tinta azul es el correspondiente al *Credo*. Todos los demás títulos se conservan a lápiz.

## Observaciones

El documento presenta deterioros en los bordes de las páginas —probablemente debido al uso prolongado por parte de los alumnos de composición—. También se aprecian rasgaduras, perforaciones y manchas de oxidación.

En la página numerada como 6, aparece, del revés, el pentagrama preliminar de una obra a cinco voces. Probablemente se trata de una hoja desechada de algún otro proyecto de composición.

## Método editorial

Esta edición está basada completamente en el manuscrito original de la *Misa Santa Efigenia*. En virtud de que el texto musical carece, en un altísimo porcentaje, de indicaciones de naturaleza alguna, nuestras intervenciones editoriales han sido: 1. de modificación y/o supresión y, 2. de incorporación.

A continuación, hacemos una relación de las intervenciones editoriales que se han realizado. Algunas de ellas se explican por sí solas. En otros casos, abundaremos en su justificación.

- Reducción del valor original de las notas a la mitad y sustitución de las claves de Do por claves de Sol
- Incorporación de alteraciones de cortesía
- Incorporación de un Si bemol a la armadura de clave del *Sanctus* y el *Benedictus* dado que ambas partes discurren totalmente en la tonalidad de Re menor
- Incorporación de armadura de clave de La mayor y eliminación de alteraciones accidentales a partir del compás 151 del *Credo*. Desde allí hasta el final, la música transcurre en esta tonalidad
- Incorporación de marcas y alteraciones de *tempo*, expresiones de dinámica, y articulaciones, atendiendo al carácter de la relación texto-música

Todas las indicaciones relacionadas con la **intensidad**, la **velocidad** (*tempo*) y el **carácter** (expresión), se han incorporado a partir del análisis de los siguientes elementos dinámicos de la obra, implícitos todos en el manuscrito autógrafo del maestro Vicente Emilio Sojo:

- Fraseo
- Polarización
- Flujo de las ideas musicales
- Menor o mayor densidad rítmica
- Tensiones y distensiones propias de los procesos armónicos y contrapuntísticos
- Relación texto-música
- Tesitura de cada una de las voces
- Estructura formal de cada una de las partes de la obra

También hemos añadido **articulaciones** a lo largo de la obra a fin de otorgar énfasis de carácter expresivo a determinadas frases y momentos musicales; en otros casos, y en menor proporción, en procura de un criterio uniforme de ejecución y de producción sonora.

- Actualización del texto latino del Ordinario de la misa católica romana y revisión de la puntuación a la luz del *Liber usualis*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> *Liber usualis: Missæ et Officii*, (1931, 1953). pp. 16ss & 64ss. Paris: Desclée et Socii.

Adicionalmente, hemos realizado cuatro modificaciones en el texto, esta vez relacionadas con aquellas palabras que incluyen la consonante **jota**, en cuyo caso, se ha sustituido por la vocal **i**, con el propósito de favorecer una pronunciación uniforme en todo el coro. Estas palabras son:

En el *Gloria*:

*Jesu* [cc.30, 31]      **lesu**

En el *Credo*:

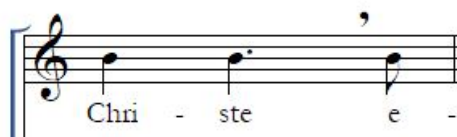
*Jesum* [c. 16]                      **lesum**  
*judicare* [cc. 91, 92]              **iudicare**  
*cujus* [c. 97, 98]                      **cuius**

- Incorporación de entonaciones gregorianas al *Gloria* y al *Credo*

Sojo no incluyó las entonaciones gregorianas iniciales del *Gloria* («Gloria in excelsis Deo») y el *Credo* («Credo in unum Deum») dado que, en un contexto estrictamente litúrgico, éstas son realizadas por el celebrante. A objeto de concierto, en esta edición se incluyen —a modo de sugerencias— sendas entonaciones, adaptadas a cada tonalidad a fin de favorecer una entrada efectiva del coro, luego de realizada la entonación por un cantante solista.

- Actualización y revisión de las marcas de respiración

En el manuscrito original, el fraseo está claramente definido mediante la inserción de marcas de respiración («comas», Ejemplo 1), otorgándole organicidad y coherencia al discurso musical. Una extensa mayoría de estas marcas siguen rigurosamente la puntuación del texto; otras, con menor frecuencia, tienen un carácter expresivo.



Ej. 1. «Coma» (*Kyrie*, c. 24, soprano<sup>11</sup>)

Debido a que estas marcas de respiración originales funcionan para delimitar la longitud del fraseo y/o para tomar aire, las hemos sustituido por marcas de «aprobación» [Ej. 2], preservando las marcas originales (comas) sólo en aquellos lugares donde su uso obedece a un propósito expresivo —una breve pausa entre una frase y otra— y no a la necesidad de tomar aire.



Ej. 2. Marca de «aprobación» (*Kyrie*, c. 13, S)

<sup>11</sup> Soprano = S; Alto = A; Tenor = T, Bajo = B

Es conveniente señalar que estas «comas» son las únicas indicaciones que Sojo usó a lo largo de todo el manuscrito —amén de algunas contadísimas articulaciones—.

Por otra parte, en ciertos pasajes de carácter imitativo, algunas voces carecen de dichas marcas —muy probablemente por omisión u olvido—. En estos casos, siguiendo el modelo de aquellas voces en las que tales marcas sí están indicadas, hemos optado por agregarlas —siempre entre corchetes [Ej. 3] y en un tamaño más pequeño— con el propósito de lograr coherencia en el fraseo de todo el conjunto.



Ej. 3. *Gloria* (cc. 31-32: inserción de coma entre corchetes después de **Christe, B** [ausente en el original])

Ahora bien, es conveniente reiterar que estas indicaciones no siempre significan que se deba tomar aire, sino más bien una breve pausa expresiva entre una frase y otra.

- Incorporación de ligaduras punteadas

Finalmente: al margen de la funcionalidad de las ya mencionadas comas originales, hemos añadido ligaduras punteadas [Ej. 4] en aquellos lugares donde, por razones melódico-textuales, no debería haber separación, en procura de una ejecución más pulcra.



Ej. 4. Ligadura punteada

## ***Gloria in excelsis Deo***

El hallazgo más importante durante el estudio y transcripción del manuscrito, fue el siguiente: en el espacio sobrante de la segunda página del *Kyrie*, luego del último sistema, hay quince compases escritos a manera de boceto —a lápiz, sin texto—. Luego de analizarlos, se trata de otra versión de los compases iniciales del *Gloria* correspondientes al texto latino *Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.* (ver Anexos, p. 46)

El boceto consiste del mismo material musical original, pero con once modificaciones sustanciales:

1. Los primeros seis compases del original han sido reducidos a cinco, con desplazamiento de la frase inicial hacia la primera mitad del compás 1, logrando una nueva distribución del ritmo en función de la acentuación del texto, evitando el constante cambio de cifra de compás (compárense pp. 5 Y 29)
2. El comienzo sobre las palabras ***Et in***, en el compás 1, ahora es tético y tiene el mismo ritmo en las cuatro voces (homorritmia)
3. El ritmo original de la palabra ***hominibus*** se ha reducido a la mitad, y ahora está incorporado a la segunda mitad del compás 2, logrando una mayor agilidad
4. Ahora el acorde del tercer tiempo del compás 3, sobre la sílaba ***voluntatis***, aparece en segunda inversión, generando mayor tensión, dada su resolución en la dominante sobre la sílaba ***tis***, en el siguiente compás
5. En el mismo compás 3, ahora el ritmo de las voces internas (AT) es diferente al de las voces externas (SB) en la sílaba ***lun***.
6. En el compás 4 del boceto, se permutó el Mi grave del bajo a la octava superior, otorgándole mayor brillo al final de la frase
7. En el mismo compás 4 del boceto, duplicación del valor rítmico del tercer acorde (sílabas ***tis***) en la voz de soprano, unificando todo el conjunto en un mismo valor, desplazando la entrada del tema fugado ***Laudamus te*** al compás 5
8. La dirección interválica del ***Laudamus te*** (soprano) es la misma en ambas versiones, sólo que esta vez lo hace en la subdominante (***La-Re-Si***), mientras que en la versión original lo hace en la dominante (***Si-Mi-Si***)
9. Las últimas dos notas del tenor en el compás 9 del original (***Do-Do***), en el boceto fueron cambiadas a ***Do-Si***
10. En el compás 11, la voz de soprano se cambió de ***Re*** a ***Si***
11. La 1ra nota del soprano, en el compás 13, se cambió de ***Do#*** a ***La***.

Debemos considerar que este boceto fue realizado **luego** de haber escrito lo que hemos llamado «versión original» de la *Misa*, lo que de algún modo indica que Sojo quizá no estuvo conforme con lo que había escrito inicialmente y que tenía toda la intención de hallar otra alternativa o, definitivamente, sustituir la primera sección del *Gloria*.

Ahora bien, ¿cuáles podrían ser las razones por las que Sojo revisó el comienzo del *Gloria*, si la naturaleza de la obra era didáctica, un «trabajo disciplinario»?

Da la impresión de que volvería en algún momento a revisar la partitura, sólo que, al día de hoy, es una incógnita imposible de resolver por cuál razón no volvió sobre ella. No sabemos si el extraviado apógrafo en tinta contenía correcciones o modificaciones o incluso, la versión final y definitiva de la *Misa*. Por lo tanto, ¿es posible que el boceto al final de la segunda página del *Kyrie*, se trate del esfuerzo de Sojo por recordar una nueva versión de los primeros quince compases del *Gloria* del apógrafo? ¿Acaso tuvo la intención —más allá del propósito didáctico— de producir una versión corregida para su ejecución en algún evento litúrgico? Son especulaciones para las cuales no tenemos respuesta.

Por otra parte, no hay ningún tipo de indicación que pueda hacernos deducir la fecha de esta intervención en el manuscrito; lo que sí podemos inferir es que esta nueva incursión en la obra es una prueba fehaciente de que el compositor tuvo la intención de realizar una modificación.

Sobre la base de estas apreciaciones —posible modificación de los primeros quince compases del *Gloria*, o, hipotética recuperación del mismo segmento, esta vez enmendado en el apógrafo—, los compases del boceto son los que hemos reconstruido e incorporado en el *Gloria* de la presente edición.

La versión «original» de los primeros quince compases del *Gloria* la hemos incluido inmediatamente después del *Agnus Dei* (pág. 29).

## **Soli**

Con el propósito de otorgarles variedad tímbrica al *Gloria* y al *Credo* —las partes de la *Misa* de mayor longitud—, hemos sugerido reducir la densidad sonora por medio de la inserción de **soli** —indicados como [solo]— en aquellas secciones donde el orgánico se adelgaza, el registro vocal se hace más exigente, o el carácter y la textura contrapuntística lo permiten.

En el caso del *Gloria*, los *soli* propuestos van del compás 23 al 36, específicamente en las tres frases que comienzan con el texto *Domine*.

En el *Credo*, los *soli* están ubicados en seis lugares:

cc. 13 al 26 (*Et in ... /... sæcula.*)  
cc. 58 al 69 (*Crucifixus ... / ... est*)  
cc. 121 al 135 (*Qui cum ... / ... adoratur*)

cc. 39 al 43 (*Qui tollis ... / ... salutem*)  
cc. 96 al 102 (*Cuius ... / ... finis.*)  
cc. 142 al 150 (*Confiteor ... / ... peccatorum.*)

Para crear también un contraste entre los dos componentes de la cuarta parte de la obra (*Sanctus* y *Benedictus*), hemos propuesto encomendar a solistas la ejecución de los compases 1 al 11 del *Benedictus* —debido al lento ritmo armónico y a un rango vocal más exigente—, retomando la densidad del *tutti* a partir del compás 12, en la reposición del *Hosanna in excelsis*.

## Acerca del título de la *Misa Santa Efigenia*

En *Breves notas sobre algunos aspectos de la vida musical de una persona*, se lee lo siguiente: «En el año 1935, como trabajo disciplinario, Sojo compuso, a cuatro voces mixtas, **una** Misa a Capella [sic] **en honor de Santa Efigenia**»<sup>12</sup> [Énfasis nuestro]. Nótese que se refiere a la obra a partir del género musical **y no de su título**. No dice «compuso [...] **la** Misa...». Por lo tanto, no se puede inferir que, a partir del párrafo citado, ese sea el título de la obra; al contrario, y sin lugar a dudas, el título correcto es aquel que está escrito en el manuscrito original que, al fin y al cabo, precede a cualquiera de sus menciones historiográficas posteriores (ver Anexos, pp. 44-45).

En este sentido, son notables las diferencias existentes en la historiografía. En todas las fuentes consultadas el título aparece como si la *Misa* estuviera dedicada a santa Efigenia, cuando en el manuscrito se lee con total claridad —y en dos ocasiones— lo siguiente: **Misa Santa Efigenia**, y no *Misa a Santa Efigenia*, que son dos cosas diferentes.

En el *Catálogo de la Obra del Maestro Sojo*, incluido en la ya mencionada *Revista Musical de Venezuela*, No. 21 (pp. 110-142) en la página 113 aparece como *Misa en honor de Santa Efigenia (1935)*.

Otra disparidad está relacionada con el nombre de la santa. En algunas fuentes aparece como **Ifigenia**; y en otras, es el nombre de su primera esposa quien sufre la modificación:

[...] la enorme cantidad de misas que compuso. Están entre ellas, la Misa Coral, la de Santa **Ifigenia** [...].<sup>13</sup> [Énfasis nuestro]

Misa a Santa **Efigenia** conocida también como misa a capella [sic] dedicada a la memoria de su primera esposa **Ifigenia** Montero.<sup>14</sup> [*Id.*]

Algo similar sucede con el año de composición. En todas las fuentes consultadas, se reseña como 1935, a excepción de en *50 años de música en Caracas, 1930-1980*, donde Luis Felipe Ramón y Rivera, en una suerte de catálogo, escribe:

*Misa a capella* [sic]..... 1934<sup>15</sup>

En cuanto a la santa, sabemos lo siguiente: Efigenia fue una princesa etíope, vinculada a la vida del apóstol san Mateo. Ambas santidades se conmemoran el mismo día: 21 de septiembre. En la hagiografía cristiana su nombre aparece indistintamente: **Efigenia** o **Ifigenia**.

Dada la casi inexistente representación iconográfica en Venezuela de esta santa,<sup>16</sup> resulta muy dudoso que Sojo hubiera dedicado esta misa a una figura que, culturalmente hablando, no es cercana a la

---

<sup>12</sup> Op. cit.

<sup>13</sup> MAGO, Oscar. (1975). *Sojo, un hombre y una misión histórica*, p. 69. Caracas: Ediciones de la Orquesta Sinfónica Venezuela.

<sup>14</sup> PEÑÍN, José. (2007). *Vicente Emilio Sojo. Un músico de pasión y empeño*, p. 75. Caracas: SACVEN, Altolito, C.A.

<sup>15</sup> RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. (1988). *50 años de música en Caracas, 1930-1980*, p. 60. Serie Investigaciones, No. 7. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

<sup>16</sup> CASTAÑEDA, Rafael, y VINCENT, Bernard. (2021). Las representaciones de santa Ifigenia en las monarquías ibéricas, siglos XVII-XVIII. *Atlante, revista de Estudios Románicos*. Obtenido el 6 de agosto de 2024, desde <https://journals.openedition.org/atlante/8669>

religiosidad venezolana. En América Latina se le rinde mayor culto en Brasil, México y Perú —entre otros países—, con una fuerte influencia afrodescendiente.

Con relación a la «dedicataria» de la *Misa*, a propósito de ello, Eduardo Lira Espejo escribe:

Esta Misa a Capella a cuatro voces mixtas, la compuso en honor de Santa Efigenia, en 1935. En 1932, había muerto su esposa, **que precisamente se llamaba Efigenia**. Con seguridad el pensamiento del esposo y el homenaje del músico eran para la compañera desaparecida.<sup>17</sup> [Énfasis nuestro]

Nótese que Eduardo Lira Espejo no afirma que la *Misa* haya sido dedicada a Efigenia Montero; lo infiere a partir del título de la obra. Sin embargo, no debería haber dudas de que si la obra estuviera dedicada a alguna persona —dato no existente—, ésta no sería otra que su primera esposa, Efigenia Montero Puche (1905-1932) —madre de los cuatro hijos de Sojo—, fallecida de tuberculosis<sup>18</sup> tres años antes de la composición de la *Misa*.

Para concluir, y con el ánimo de unificar criterios en relación a este asunto, el título de la obra utilizado en nuestra edición es el que, en dos ocasiones, aparece en el manuscrito: ***Misa Santa Efigenia***, con el subtítulo **a cuatro voces mixtas solas**, subtítulo que debe interpretarse como otra manera de decir *a cappella* —sin acompañamiento—, tal y como lo expresa el mismo Sojo en sus *Breves notas sobre algunos aspectos de la vida musical de una persona*.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 89.

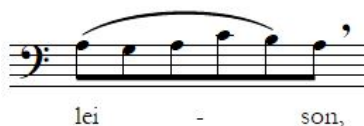
<sup>18</sup> LIRA ESPEJO, Eduardo. (1977). *Vicente Emilio Sojo*. p. 32. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Sucre.



## Comentarios críticos

### *Kyrie*

Compases 23 y 36-37 (B): desplazamiento de la última sílaba de *eleison* a la penúltima corchea, a fin de lograr coherencia con el fraseo de líneas melódicas precedentes



c. 23, Manuscrito VES (B)



cc. 36-37, Manuscrito VES (B)

Compases 13 y 14: desplazamiento de la barra de compás (redistribución métrica).



cc. 13-14, Manuscrito VES

Eliminación de marcas originales (comas): con el fin de propiciar mayor fluidez en el discurso de la frase musical y, en algunos casos, evitar cierta aparatosidad en el proceso de fonación debido al poco espacio y tiempo disponibles para su ejecución. En otras ocasiones, estas marcas producían una desconexión, ya no de la fluidez de la frase musical, sino del texto.

### *Gloria*

#### c. 38. *Qui tollis peccata mundi*



Manuscrito VES (S)

## Credo

### c. 77. Scripturas, Scripturas



ptu - ras, Scri -

Manuscrito VES (B)

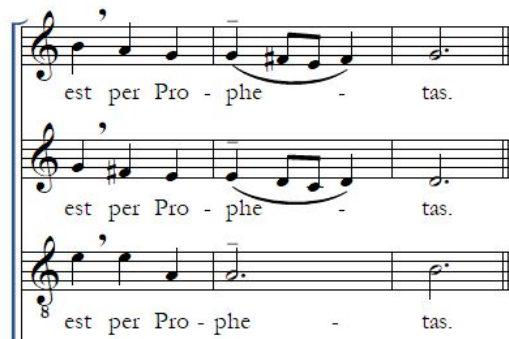
### c. 86. ad dexteram Patris



de - xte - ram  
de - xte - ram Pa -  
8 de - xte - ram

Manuscrito VES (SAT)

### cc. 133-135. qui locutus est per Prophetas



est per Pro - phe - tas.  
est per Pro - phe - tas.  
8 est per Pro - phe - tas.

Manuscrito VES (SAT)

### cc. 152-155. Et especto [sic] resurrectionem



Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

Manuscrito VES (S)

## Sanctus

### c. 10. Domine Deus Sabaoth

De - us Sa - ba - oth.  
De - us Sa - ba - oth.  
De - us Sa - ba - oth..  
De - us Sa - ba - oth.

The image shows a four-part vocal setting for SATB. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The lyrics are 'De - us Sa - ba - oth.' repeated for each voice part. The soprano part starts with a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The alto part starts with a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The tenor part starts with a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The bass part starts with a quarter note, followed by a half note and a quarter note.

Manuscrito VES (SATB)

## Benedictus

### c. 17. in excelsis

na in ex -  
in ex -

The image shows a two-part vocal setting for SA. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The lyrics are 'na in ex -' and 'in ex -'. The soprano part starts with a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The alto part starts with a quarter note, followed by a half note and a quarter note. There is a fermata over the final notes of both parts.

Manuscrito VES (SA)

**Nota:** El acorde final del *Benedictus* —que ocupa un compás y un tercio del siguiente—, se ha dispuesto en un único compás con calderón (ver. pág.sig.).

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics "sis." The score is in G major and 4/4 time. Each voice part has a long note followed by a rest, with a fermata over the note.

Manuscrito VES (cc. finales)

## Agnus Dei

### cc. 4-5. qui tollis peccata mundi

Musical score for Soprano and Bass with lyrics "qui tollis peccata mundi". The Soprano part is in G major and 4/4 time, with a fermata over the final note. The Bass part is in G major and 4/4 time, with a fermata over the final note.

Manuscrito VES (TB)

### c. 7. miserere nobis

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics "miserere nobis". The score is in G major and 4/4 time. Each voice part has a long note followed by a rest, with a fermata over the note.

Manuscrito VES (6-9)

cc. 15-16. miserere

di: mi-se-re - re no - - - bis.

di: mi-se-re - re no - - - bis.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a soprano clef (8) and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and features a melodic line with a long note on 're' and a final note on 'bis'.

Manuscrito VES (TB)

cc. 21-22. qui tollis peccata mundi

tol - lis - - - pec - ca - ta mun - di:

qui tol - lis - - - pec - ca - ta mun - di:

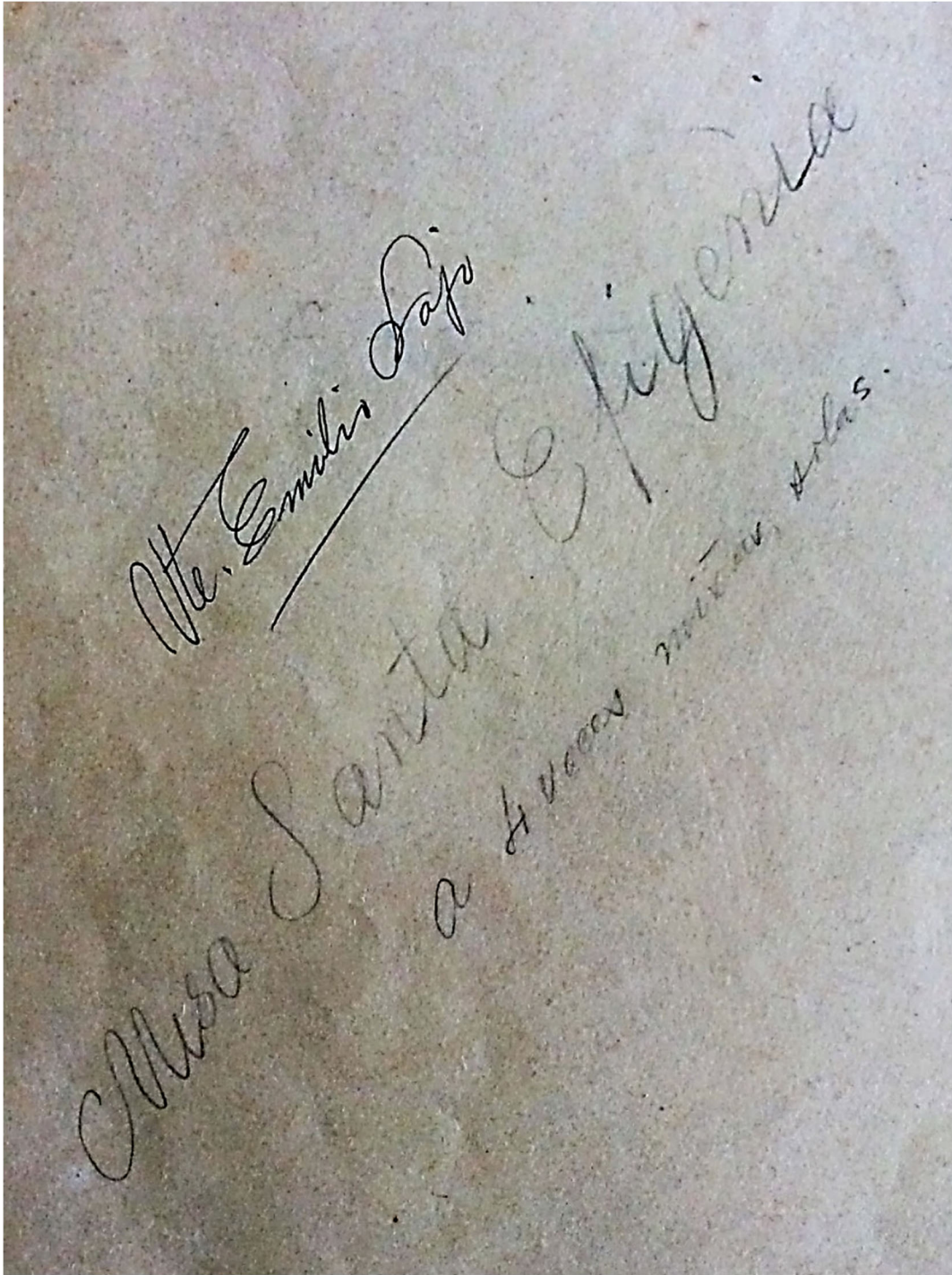
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

- - - lis pec - ca - ta mun - di:

The musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef and the bottom two are in bass clef. The music is in 2/4 time and features a melodic line with a long note on 'lis' and a final note on 'di'.

Manuscrito VES (SAB)

# Anexos



Facsímil de la portadilla

**Vte. Emilio Sojo** (tinta negra)  
**Misa Santa Efigenia** (lápiz)  
**a 4 voces mixtas solas** (lápiz)

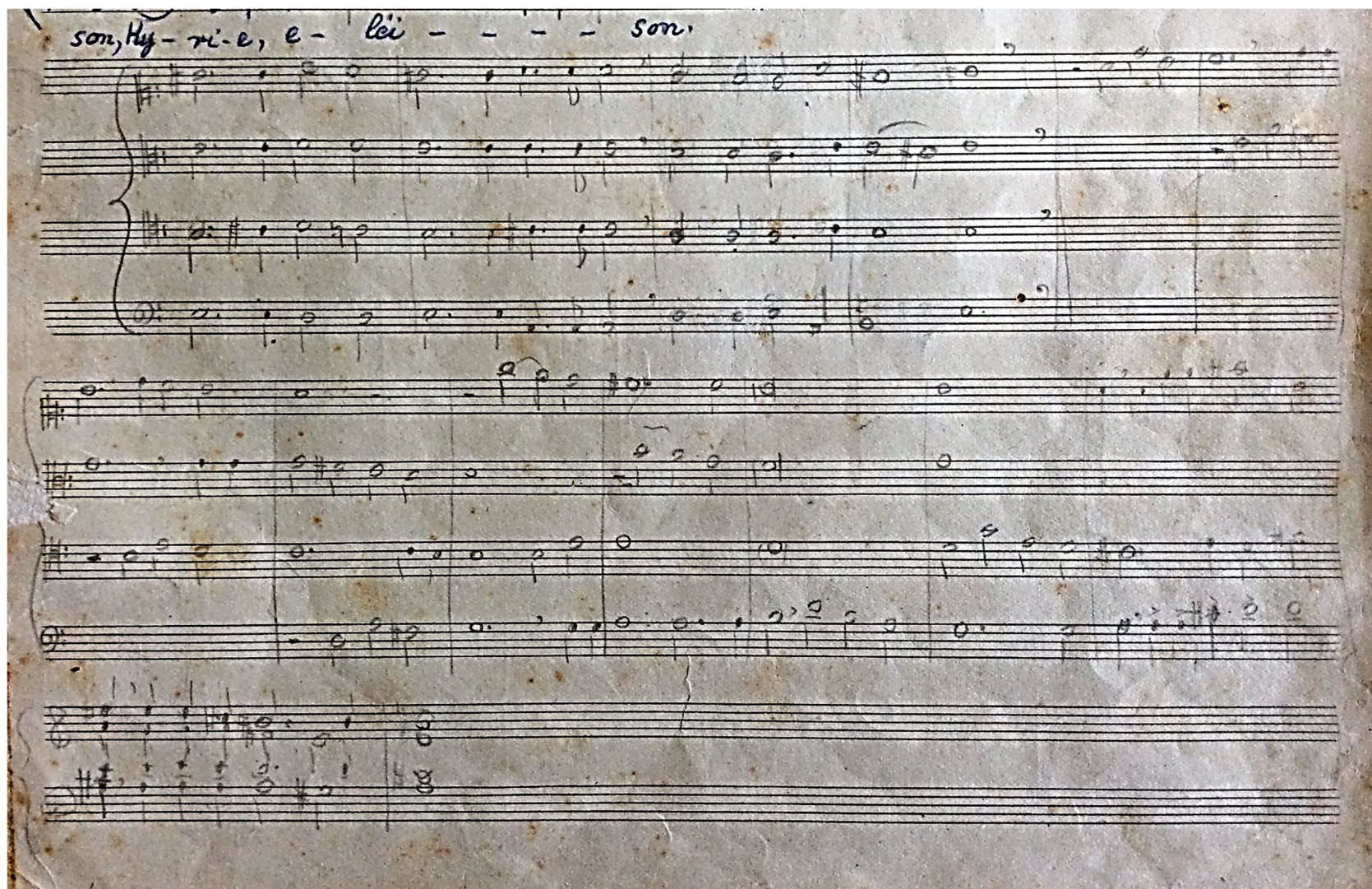




Facsímil de la portada

**Misa Santa Efigenia**  
**por**  
**Vte Emilio Sojo**





Facsímil del boceto de los primeros 15 compases del *Gloria*

## Conclusiones

La *Misa Santa Efigenia* (1935) no sólo supera y trasciende las fronteras de una mera obra didáctica que contribuyó enormemente a la formación de un buen número de futuros compositores tutelados bajo la preclara égida de Vicente Emilio Sojo, en la ya legendaria *Escuela de Santa Capilla*, semillero de nuestros más ilustres creadores musicales del siglo XX. También se trata de una obra de arte musical hermosamente concebida y a carta cabal, sumado al hecho de ser la primera misa *a cappella* escrita por compositor alguno en nuestro país. Por todos estos atributos, debe ser, muy merecidamente, rescatada del olvido y del implacable paso del tiempo, constituyéndose en parte obligada del repertorio de nuestros mejores conjuntos corales.

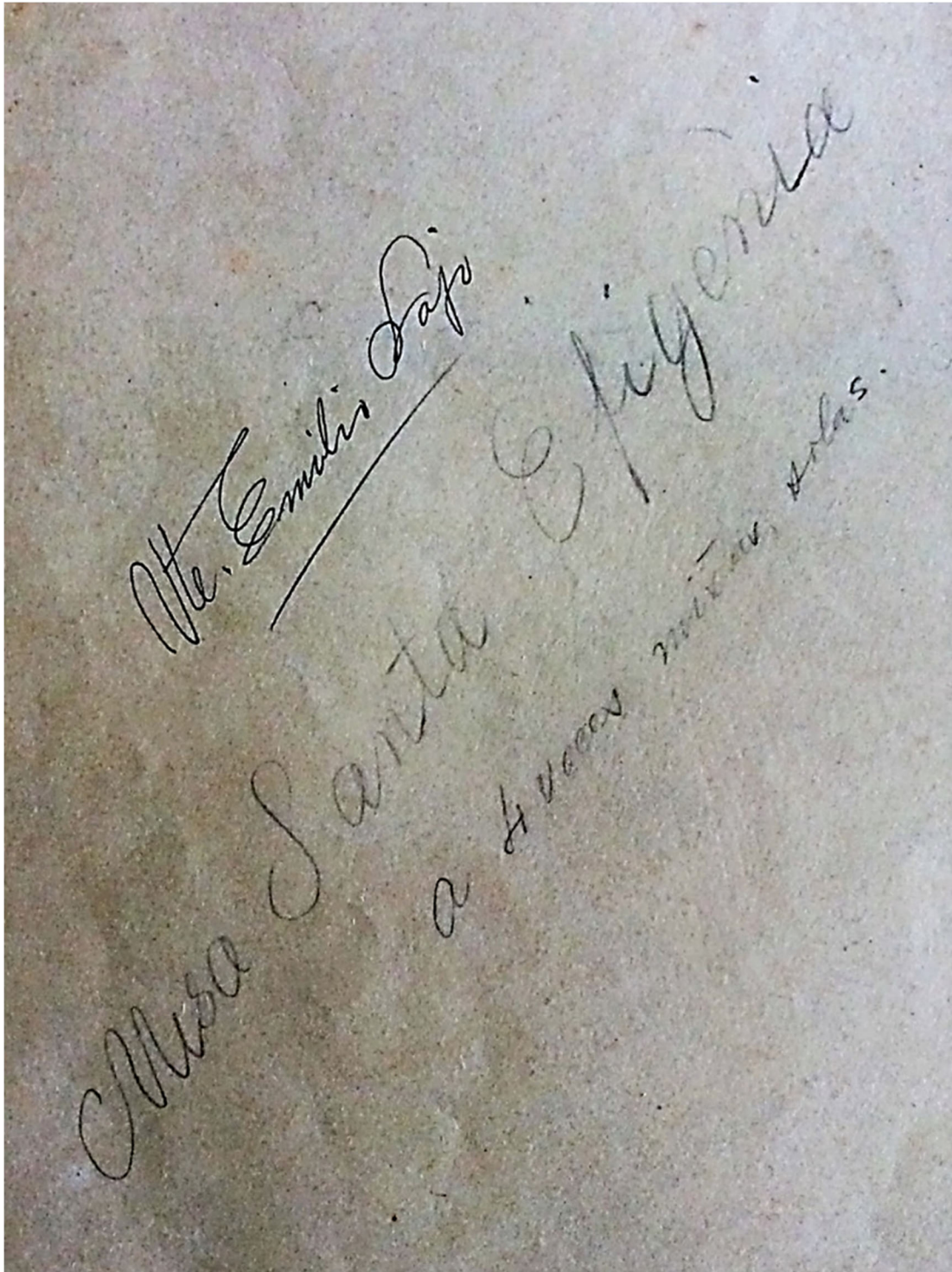
Esta edición de la *Misa Santa Efigenia*, cuidadosamente restituida y llevada a cabo a la luz de los más actuales criterios editoriales, contempla indicaciones para su ejecución e interpretación, así como un aparato crítico descriptivo de los criterios editoriales tomados en consideración para tal fin.

Nuestro mayor anhelo, es que este trabajo cumpla con el propósito de allanar el camino para su amplia y franca difusión, y que, a su vez, contribuya a un mayor conocimiento del legado musical de nuestro más insigne maestro y compositor, Vicente Emilio Sojo, Maestro de maestros.

# Anexos

# Facsímiles





Facsímil de la portadilla

**Vte. Emilio Sojo** (tinta negra)

**Misa Santa Efigenia** (lápiz)

**a 4 voces mixtas solas** (lápiz)



Facsímil de la portada

**Misa Santa Efigenia**  
**por**  
**Vte Emilio Sojo**



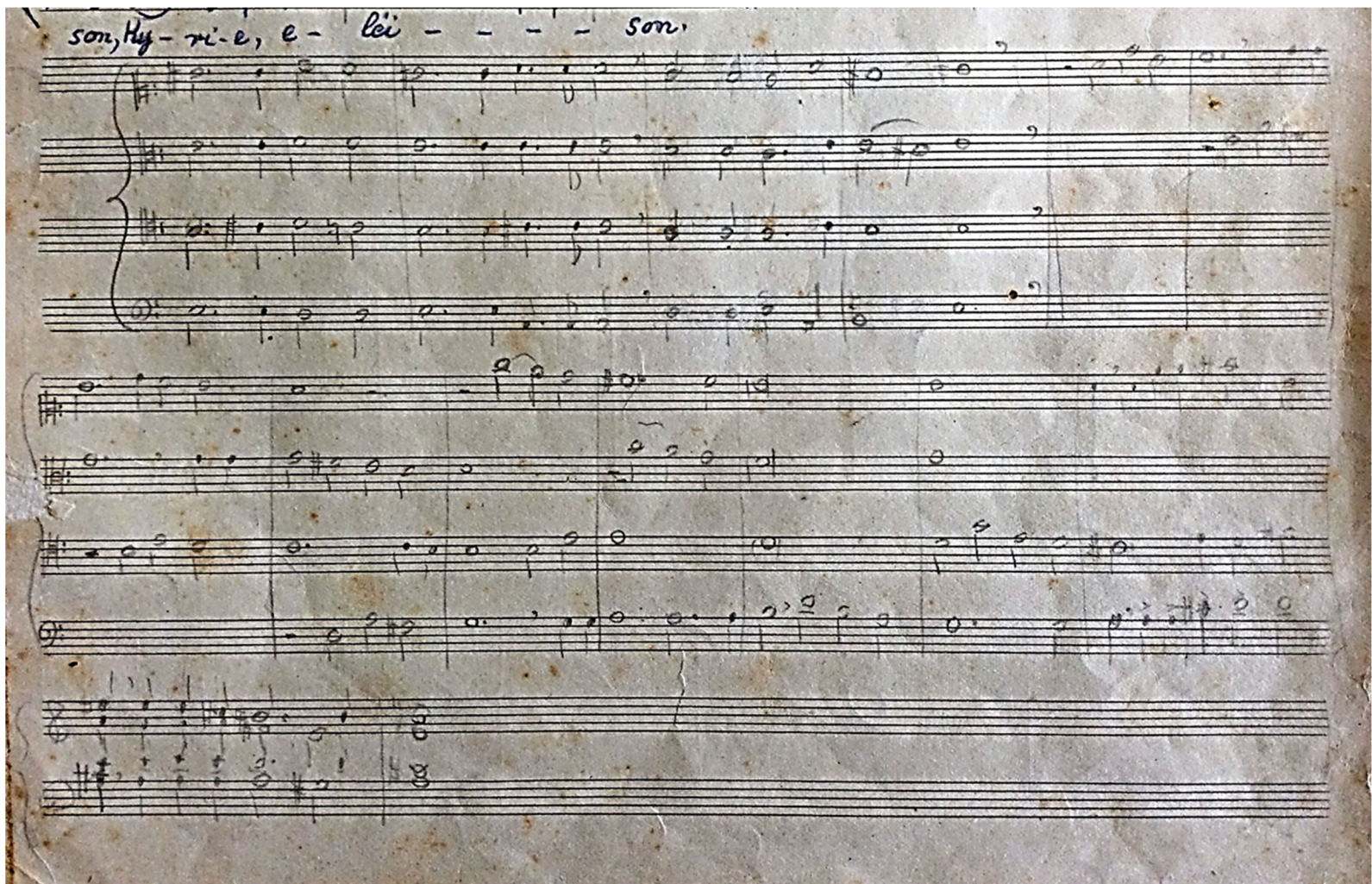
This image shows a page of handwritten musical notation for the Kyrie of the Holy Efigenia Mass. The score is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of staves. Each system includes a vocal line (likely for a soprano or alto) and a piano accompaniment (piano and bass). The lyrics are written below the notes, including phrases such as "Ky-ri-e, e-lei-son", "Christe, e-lei-son", and "Christe, e-lei-son". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures (e.g., 3/2), notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of wear, including stains and foxing.

Facsímil de la primera página del Kyrie de la Misa Santa Efigenia



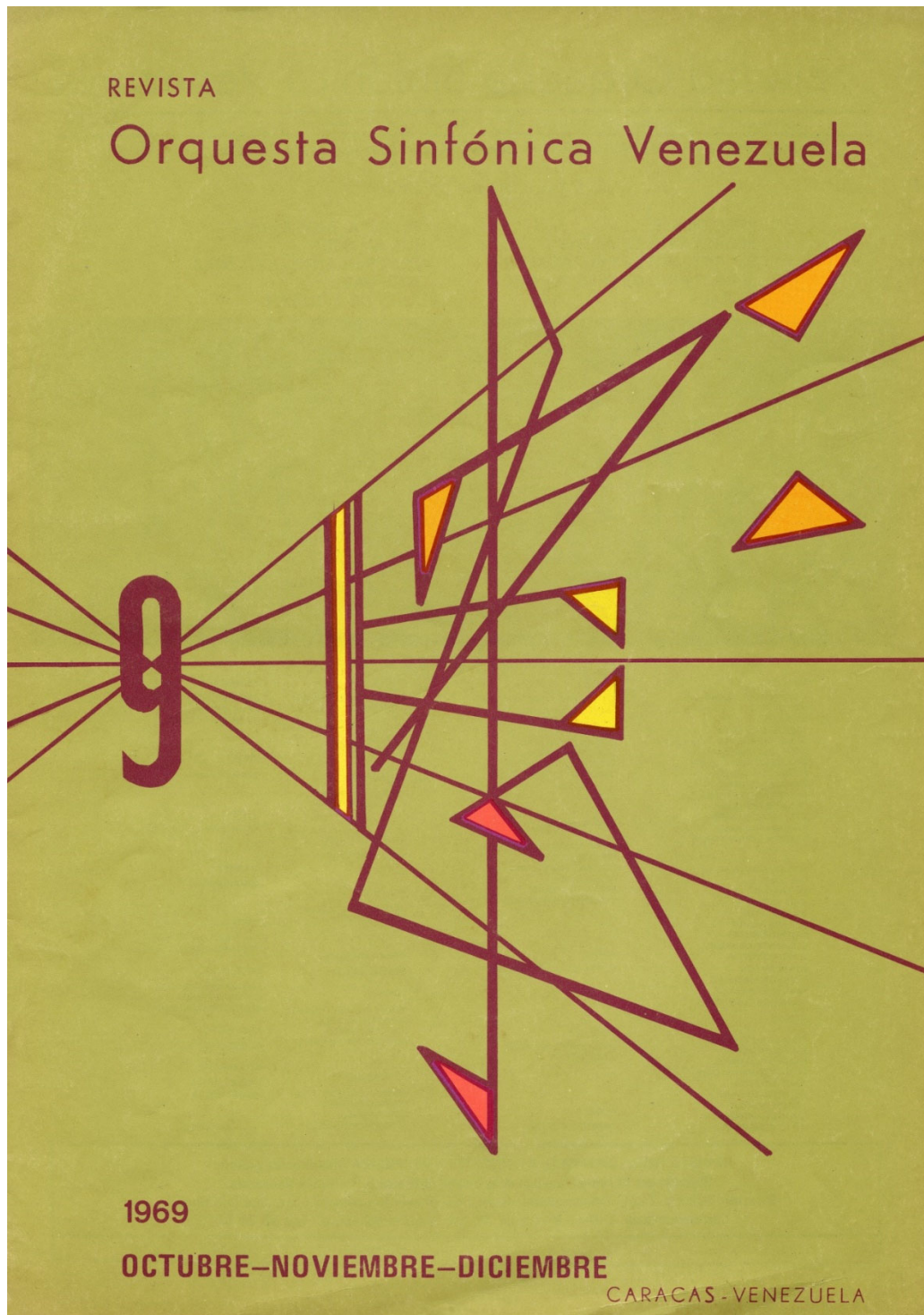






Facsímil del boceto de los primeros quince compases del *Gloria*





Portada de *Revista Orquesta Sinfónica Venezuela*, No. 9,  
contentiva del ensayo

*Producción venezolana de música coral «a cappella»*, de Eduardo Plaza



## PRODUCCION VENEZOLANA DE MUSICA CORAL "A CAPPELLA".

Por:  
Eduardo Plaza A.,

Profesor de historia y estética musicales en las escuelas de música "José Angel Lamas" y "Juan Manuel Olivares".

Al examinar la labor realizada en lo que va del presente siglo por los compositores venezolanos en los campos de la música sinfónica, de cámara; vocal, instrumental, profana, sagrada, etc., a fin de determinar lo que pudiera considerarse como el conjunto más importante por su originalidad, belleza y homogeneidad, salta a la vista que es nuestra música coral "a cappella", por las razones que luego expondré, la que se sitúa en primer plano, no obstante la creación de muchas otras obras de valor indiscutible, pero que no se integran en un acervo igualmente copioso y homogéneo.

Tan importante considero nuestra producción musical en este aspecto, que no vacilo en colocarla entre lo más valioso de cuanto se ha hecho en esta materia en la América latina, lo que no me atrevería a sostener en relación con nuestra música instrumental o vocal-instrumental.

Limito estas observaciones a la música venezolana producida en el presente siglo y más concretamente a partir del año 1924, no sólo porque no he encontrado obras corales "a cappella" escritas por autores venezolanos antes de esa fecha, ni siquiera por los músicos de la Colonia, sino porque, aún en el caso de que las hubiere, es a partir de entonces cuando se inicia en Caracas un verdadero movimiento creador en este campo, primero en la música sagrada y luego en la profana, con el que comienza a cultivarse entre nosotros la polifonía vocal pura.

Para apreciar la importancia de este movimiento es útil recordar los hechos principales de su historia. El año de 1920 Juan Bautista Plaza fue enviado por el Cabildo Metropolitano a Roma para estudiar música sagrada, a fin de que a su regreso implantara e hiciera cumplir las reformas introducidas en el canto litúrgico por el "Motu Proprio" de Pio X. Entre esas reformas estaba la exclusión de toda clase de instrumentos en determinadas ceremonias religiosas, como lo eran las de la Semana Santa, durante la cual, a partir del Viernes del Concilio, todos los oficios debían cantarse a voces solas. Era costumbre entre nosotros no sólo emplear en esas ocasiones el órgano y otros instrumentos más o menos adecuados al culto (cuerdas, algunos instrumentos de viento-madera) sino la de introducir en el templo una banda completa, que en la Iglesia de Catedral lo era la Banda Marcial, para acompañar nada menos que la ceremonia de adoración a la Cruz en la mañana del Viernes Santo, con el natural estruendo que producía en un recinto cerrado un conjunto como ése, destinado a actuar al aire libre y que en la Iglesia, por la aglomeración de los fieles, se veía obligado a tocar prácticamente confundido con éstos. Entre las obras que la banda ejecutaba tradicionalmente figuraba el inmortal "Popule meus" de Lamas.

En cuanto Juan B. Plaza comenzó a ejercer el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, impuso el canto "a cappella" durante la Semana Mayor, con la única excepción de la mencionada intervención de la banda, la cual fue permitida por las autoridades eclesiásticas para no romper una tradición firmemente arraigada en el pueblo. Así todos los oficios empezaron a cantarse en gregoriano o utilizando algunas partituras ad hoc, pero pronto se estimuló el deseo de ir creando un repertorio venezolano para tales ocasiones, por lo que

Juan B. Plaza, el maestro Vicente Emilio Sojo, quien formaba parte de la Capilla de Catedral y Miguel Angel Calcaño, organista y cantor de la misma, llegaron a producir una buena cantidad de motetes, responsorios y otras análogas, hasta formar un valioso acervo en el género de música sagrada "a cappella".

En el catálogo de las obras de Juan B. Plaza aparecen anotadas 14 para combinaciones de 3 ó 4 voces oscuras, destinadas al oficio de Semana Santa (responsorios, turbas, etc.) y escritas en gran parte entre los años 1924 y 1929, entre las que descuella un "Miserere" a 4 voces que él siempre consideró como una de sus mejores producciones; hay además, para otras ocasiones del año, una misa a 3 voces y 18 motetes diversos, casi todos para coro mixto. El maestro Vicente Emilio Sojo tiene en su repertorio una admirable "Misa en honor a Santa Efigenia" para 4 voces mixtas y, entre otros muchos títulos, los siguientes: los motetes "Sub tuum praesidium", "Ave Regina Coelorum" y "Christus factus est" para 3 voces oscuras y un "Ave verum" para coro mixto con órgano ad libitum. Miguel Angel Calcaño compuso, entre otras obras más, un "Domine, ne longe facias" para 3 voces mixtas, un "Dextera Domini" para 3 voces oscuras y dos motetes eucarísticos para 3 voces blancas.

Fácilmente se comprende que esta actividad dio por resultado que los nombrados compositores, aunque ya habían adquirido durante su formación conocimientos y destreza en el manejo de la polifonía vocal, no sólo continuaron ejercitándose en ella, sino que lo hacían con el aliciente de que contaban con un pequeño conjunto de profesionales —la Tribuna de cantores de la Catedral— gracias al cual podían oír lo que componían. Así, cuando llegó la época en que comenzó a cultivarse en Caracas la polifonía profana, ya ellos se hallaban ampliamente familiarizados con la escritura polifónica en el género sagrado.

Antes de entrar a considerar esta nueva etapa, debo añadir que en el repertorio coral "a cappella" de música religiosa venezolana, además de las obras mencionadas, figuran las siguientes, escritas en época posterior a la que he comentado: un "Miserere" a 4 voces, un "Kyrie y Gloria" también a 4 voces y varios motetes de Evencio Castellanos, quien fue por muchos años organista y cantor en la Catedral de Caracas y sucedió a Juan B. Plaza como Maestro de Capilla de la misma; un "Miserere" de Gonzalo Castellanos, a 3 y 4 voces oscuras; varios motetes, turbas y responsorios del fallecido maestro Pablo Castellanos, padre de los anteriores; un "Ave María" de Moisés Moleiro y, finalmente, un "Ave María" en castellano y otra en latín para 3 voces blancas, un "Ave María" y un Tantum ergo" (éste con órgano ad libitum) para 3 voces oscuras y un "Cántico" para 4 voces mixtas del autor de estas líneas, quien también formó parte durante varios años como cantor, de la mencionada Tribuna de la Catedral metropolitana. Huelga decir que toda la producción anteriormente enumerada (que puede abarcar unas 70 obras en total) permanece inédita, con excepción de los dos motetes eucarísticos de Miguel Angel Calcaño que él publicó en un cuaderno.

---

*El artículo final sobre la historia de la música en Grecia, que forma parte de la serie que viene publicando en esta Revista el profesor Eduardo Plaza sobre historia de la música, aparecerá en el próximo número, ya que se ha querido en el presente ofrecer a nuestros lectores un interesante trabajo inédito del mismo autor, sobre la producción venezolana de música vocal "a cappella".*



Como he dicho, cuando llegó la ocasión de cultivar la polifonía vocal profana, a algunos de nuestros más representativos compositores ya se les había soltado la mano en la música sagrada y fácilmente podían aventurarse en ese otro terreno.

Así lo hicieron como consecuencia de la visita a Caracas en 1927 de un coro ucraniano de voces oscuras, que despertó el más vivo interés entre nuestros pocos compositores de aquella época, quienes al año siguiente, con ocasión del Carnaval, organizaron un pequeño conjunto vocal, para el que escribieron valiosas obras que serían las primeras de un repertorio que, andando el tiempo, llegaría a ser tan vasto y de tan depurada calidad. Entre esas primeras obras, todas para voces oscuras, merecen especial mención "Por la cabra rubia" del maestro Sojo, de fino ambiente bucólico, y su hermosa "Serenata", sobre versos terminados en palabras, esdrújulas, en la que el coro imita suavemente la guitarra con la que el solista acompaña su romántica e insinuante melodía. Juan B. Plaza compuso una excelente fuga a 3 voces, precedida de una introducción a 4, sobre el juego infantil del "pico-píco": la introducción simula el juego y la fuga enumera las penitencias impuestas a los perdedores. También son del mismo autor "La Picazón" de carácter humorístico y la "Cantilena pastoril", de ambiente campestre, en la que un bello canon a 3 voces contrasta con la introducción tratada armónicamente. De sabor muy caraqueño es "El Turututú" de Miguel Angel Calcaño. Unas cuantas obras más formaban el repertorio del grupo mencionado en el que figuraban, además de los nombrados, los hermanos José Antonio y Emilio Calcaño y el barítono William Werner, quien también pertenecía a la Tribuna de cantores de la Iglesia Catedral.

Este pequeño conjunto debe considerarse indudablemente como el verdadero núcleo germinal de nuestra polifonía profana: su repertorio fue el modelo que inspiró a los compositores que luego trataron el género y sus actuaciones fueron el estímulo que propició la formación posterior de otras agrupaciones corales.

Entre éstas no puede olvidarse la que, integrada ya por voces mixtas, organizó y dirigió Juan B. Plaza para actuar en el matrimonio de Miguel Angel Calcaño. Aunque tuvo vida efímera, pues fue creada sólo para esa especial oportunidad, dió por resultado algunas nuevas obras corales y, sobre todo, permitió apreciar la riqueza de sonoridad y las posibilidades expresivas del coro mixto.

La formación del primer conjunto de esta naturaleza, con carácter estable y permanente, ocurrió poco tiempo después por obra del maestro Vicente Emilio Sojo quien, al crear el "Orfeón Lamas", puso ya definitivamente en marcha el movimiento coral venezolano. Las numerosas instituciones de esta índole que hoy funcionan en toda Venezuela tienen en esa histórica iniciativa su verdadero punto de partida y así, aunque sólo fuera por esta única razón, Vicente Emilio Sojo tiene conquistado en la historia de la música en Venezuela un lugar de primer orden —que además le corresponde por otras realizaciones de no menor solidez— el cual no puede desconocérsele o ser olvidado por nadie que quiera acercarse a esa historia con verdadera ecuanimidad.

A diferencia de lo que, según afirman los biólogos, ocurre en la vida orgánica, en el caso del "Orfeón Lamas" fue el órgano el que creó la función, puesto que para aquél no sólo continuaron escribiendo abundantemente quienes ya habían producido obras corales, sino que otros compositores comenzaron a cultivar el género, contribuyendo así a aumentar incesantemente el repertorio. Entre éstos uno de los más prolíficos y notables por la calidad de sus obras, fue el maestro Moisés Moleiro, pianista y compositor, quien desde sus primeros trabajos vocales logró verdaderos aciertos por el excelente tratamiento de las voces y la fluidez y espontaneidad de una melodía de inconfundible sabor venezolano, no obstante la firme huella personal. "El Compae Facundo", "Flor de Mayo", "El Perro" (para voces oscuras), "Primavera", fueron obras que el público aclamó con desbordante entusiasmo desde el día de su estreno.

20

Los programas de los conciertos del "Orfeón Lamas" estuvieron siempre integrados por obras venezolanas. Generalmente se distribuían en tres partes: la primera, a cargo de todo el coro, contenía madrigales y obras serias de carácter casi siempre lírico; la segunda, para voces oscuras, ofrecía algunas obras del viejo repertorio del grupo carnavalesco, con otras nuevas, ya líricas, ya humorísticas o que eran arreglos de canciones populares ("Por darle gloria a Guzmán", "En la esquina e la Matanza", etc.) y la tercera, a coro mixto, se dedicaba en su mayoría a obras y arreglos de sabor marcadamente criollo ("El San Pedro", "Me confesé con una cura", etc.).

El repertorio continuó enriqueciéndose en estos diferentes aspectos, con aportes, a veces valiosísimos, de los alumnos de la cátedra de composición que estaba a cargo del maestro Sojo y de la que ha salido casi todos los que actualmente se hallan a la cabeza del movimiento musical venezolano, y con otras contribuciones estimuladas por la formación de nuevos coros, además, desde luego, de las que siguieron aportando los que podríamos llamar "veteranos" del género. La creación del premio nacional de música vocal pura fue también un nuevo aliciente que se tradujo en la incorporación anual de nuevas obras.

De esta manera, al correr de los años, se ha formado una colección de obras cuyo número, aunque no puede calcularse exactamente, debe de ser bastante elevado (unos 350 títulos cuando menos, incluyendo los del género religioso) a juzgar por la relación existente entre lo publicado y lo inédito de que se tiene noticia.

Lo publicado es obra también del maestro Sojo. Figura en 5 cuadernos cuyo material ha sido seleccionado por él y en la corrección de cuyas pruebas ha colaborado. La publicación la ha obtenido de la Institución "José Angel Lamas", del Ministerio de Educación y del Departamento de Publicaciones de la Dirección de Cultura de la Universidad Central. Comenzada esta serie en 1954, el último de los cuadernos apareció en 1967. El maestro Sojo publicó además, por intermedio del Ministerio de Educación en 1948, un fascículo con "Diez cánones de ronda" escritos por él, bajo el pseudónimo de Fasol, para uso de las escuelas venezolanas.

Una somera relación del contenido de esas publicaciones, permitirá apreciar el volumen de nuestra producción coral. En la mencionada serie de 5 cuadernos hay un total de 66 obras para diversas combinaciones vocales, escritas por 23 compositores, cuyos nombres doy a continuación, indicando entre paréntesis el número de obras con que están representados:

Vicente Emilio Sojo (19); Juan Bautista Plaza (8); Moisés Moleiro (5); Inocente Carreño (3); Angel Sauce (2); José Antonio Calcaño (3); Modesta Bor (3); Antonio Estévez (2); Raimundo Pereira (3); Antonio Lauro (2); José Clemente Laya (2); José Antonio Abreu (2); Eduardo Plaza A. (2). Cada uno de los siguientes nombres está representado con una obra: Miguel Angel Calcaño, Evencio Castellanos, Leopoldo Billings, Rogelio Pereira, Carlos Bonnet, Antonio E. de Blois Carreño, Alba Quintanilla, Nazyl Báez Finol Víctor Guillermo Ramos y Juan B. Medina.

Entre los compositores nombrados hay varios que tienen una producción inédita bastante mayor que la publicada. El tiempo de que dispongo no me ha permitido reunir para esta oportunidad una información exacta y completa, pues con frecuencia nuestros músicos no tienen en la memoria sus propios datos, pero por los fidedignos que he obtenido puede hacerse un cálculo global aproximado. Así el maestro Sojo tiene más o menos el doble de lo que ha publicado en la serie, es decir, entre 30 y 40 obras inéditas; Juan B. Plaza, de acuerdo con su catálogo, tiene inéditas 48, (además de 121 cánones para voces solas, de los cuales 9 tienen letra, escritos con fines pedagógicos y que omito en este cómputo); Moisés Moleiro, 15; Antonio Lauro, 8; Evencio Castellanos, 5 y el que escribe estas líneas, 31. Asignando al maestro Sojo una cifra promedio de 35, las obras inéditas citadas arrojan un total de 142, que sumado a las 66 profanas y a las 2 religiosas publicadas, dan un gran total de 210.

(continúa en la página 22)



A esta cifra hay que añadir las obras escritas por otros compositores que figuran en los cuadernos y cuya producción inédita no he podido precisar, tales como las de Inocente Carreño, Antonio Estévez, José Antonio Calcaño, Angel Sauce, Modesta Bor, Evencio Castellanos, todos los cuales han cultivado el género y tienen en conjunto una obra mucho más numerosa que la publicada. Algunos de ellos han merecido el premio nacional de música vocal y todos son fundadores y directores de coro y, como tales, han aportado también innumerables arreglos.

Hay que añadir además las obras de los compositores que no aparecen en los mencionados cuadernos, como son, entre otros, Gonzalo Castellanos (quien tiene varias y también numerosos arreglos), Carlos Figueredo, Prudencio Esaa, Alfredo del Mónaco (quien obtuvo recientemente el premio nacional de música vocal), etc.

Por lo que se refiere a los arreglos de melodías venezolanas, que también habría que incorporar en el repertorio, sólo tengo conocimiento de la publicación de un cuaderno de canciones corales, editado por el maestro Sojo y el Ministerio de Educación en 1954, con el nombre de "Segundo cuaderno", aunque no existe el primero, es decir, ninguno del mismo género que lo anteceda. Allí figuran los siguientes títulos que con frecuencia hemos visto en los programas de muchos de nuestros orfeones: "Una paloma blanca"; "A adorar al Niño"; "El rosal de la huerta"; "Hoy es tu día"; "San Juan se va"; "Dormite, mi niño"; "Sancho'e güesito"; "El Moscón"; "La Misa del gallo" y "El San Pedro".

Buena parte de las anteriores publicaciones está prácticamente agotada.

A todo este nutrido caudal de obras hay que sumarle, finalmente, el copioso aporte de los arreglos no publicados de aires populares venezolanos, realizados por muchos de los compositores nombrados, quienes, como es natural, no suelen incorporar estos trabajos en el catálogo de sus obras personales, pero los han hecho en gran cantidad para uso de los coros que dirigen o para atender peticiones. Ya he citado algunos, mas no puede dejar de mencionar los excelentes y numerosos arreglos llevados a cabo con gran pericia técnica y profundo conocimiento de los elementos rítmico-melódicos de la música popular venezolana, tanto por el joven maestro Rafael Suárez para el "Quinteto Contrapunto" fundado y dirigido por él, como por la compositora Modesta Bor, para el conjunto de voces blancas que formó con el nombre de "Grupo Arpeggio".

Si se toman, pues, en cuenta todos los afluentes religiosos y profanos que forman el caudal del repertorio venezolano de música vocal "a cappella", es obvio que la cifra de 350 obras que calculé como límite aproximado, no sólo corresponde a la realidad, sino que debe de estar muy por debajo de ella.

Hasta aquí sólo me he referido a nuestra producción coral en sus aspectos histórico y cuantitativo. Más importante aún, por supuesto, es considerar sus valores intrínsecos, su estimación cualitativa, sin lo cual el simple número, por elevado que fuera, no tendría más significación que la del mero trabajo.

Para enfocar este aspecto comenzaré por exponer, no mis propios juicios y argumentos, sino la acogida invariablemente entusiasta y aún sorpresiva que se ha tributado a nuestra música coral en todos los países de Europa y de América a los cuales le han llevado algunas de nuestras agrupaciones vocales como han sido, entre otras, el Orfeón de la Universidad Central dirigido por Vinicio Adames, el de la Universidad Católica Andrés Bello, dirigido por Gonzalo Castellanos, el Quinteto Contrapunto, etc. En algunos de esos países de alto nivel musical, es cierto que se ha aplaudido la esmerada actuación de los conjuntos —no obstante las severas exigencias que se derivan del considerable desarrollo internacional en este campo— sino, sobre todo, las obras mismas, los programas, que han llevado un verdadero y bien logrado mensa-

je artístico, proveniente de un país cuya actividad musical resultaba prácticamente desconocida hasta el momento de esas revelaciones. Y debe subrayarse el hecho de que no sólo han cosechado aplausos del público y elogios de la crítica los arreglos de aires populares, lo que podría parecer natural por lo que éstos tienen de exótico y de color local, sino también las obras serias y finamente trabajadas, en las que prevalece, como elemento de juicio estético, el mensaje personal de los compositores.

Y es que esas obras tienen características que hacen del conjunto un todo coherente y le dan un alto valor artístico. Para analizar las más evidentes comenzaré por referirme a la realización técnica. En las piezas corales de los primeros tiempos se emplea con frecuencia el lenguaje contrapuntístico, el cual es manejado en algunas de ellas con verdadera maestría y sin que la finalidad expresiva se pierda tras los artificios de realización. En esas obras iniciales, la armonía, aunque suele ser muy clara y tradicional, no llega al lugar común ni a la trivialidad. En muchas de ellas está presente, tras el estilo de cada autor, el perfil seguro y al mismo tiempo indefinible de la melodía venezolana y, desde luego, no falta tampoco en otras la inventiva rítmica que es también rasgo esencial de nuestra música. En las obras de tiempos más recientes se advierte mayor inclinación hacia el empleo del lenguaje armónico y en no pocas hay verdaderos aciertos al lograr enlaces de poderosa fuerza expresiva. En casi todas esas obras, desde las del comienzo hasta las de hoy, es cualidad frecuente el adecuado manejo del instrumento coral —la voz humana— a fin de utilizar al maximum sus posibilidades y recursos, así como la correcta y esmerada aplicación de la música a la letra.

Otro rasgo revelador de la fina calidad de estas obras es la cuidadosa elección que sus autores han hecho de los poemas que les sirven de texto, pues provienen, por regla general, de eminentes poetas venezolanos y extranjeros que se han distinguido por la profundidad y auténtica musicalidad de su verso. La simple enumeración de algunos nombres bastará para comprobar lo que digo: Fernando Paz Castillo, Luis Barrios Cruz, Jacinto Fombona Pachano, Enrique Planchart, Manuel Felipe Rugeles, Rodolfo Moleiro, Alberto Arvelo Torrealba, Julio Morales Lara, Israel Peña, entre los venezolanos y Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle Inclán, Rubén Darío, Amado Nervo, Federico García Lorca, Alejandro Casona, Góngora, Rafael Alberti y Garcilaso de la Vega, entre los extranjeros.

En lo que consierne a los arreglos de aires populares, éstos se caracterizan principalmente por su interés rítmico, así como por su gracia, su frescura melódica y su honda raigambre nacional. Estas obras tienen la enorme importancia de que exaltan y elevan de nivel los valores autóctonos y los preservan de caer en el olvido, manteniendo viva su presencia en las nuevas generaciones.

Si analizamos las razones por las cuales la copiosa producción coral venezolana, no obstante los estilos individuales, ofrece la impresión de ser una obra de conjunto, con un denominador común, que hace de ella un todo homogéneo, con una firme cohesión de ideas y procedimientos, debemos señalar en primer término la nacionalidad común de los compositores, su condición de venezolanos, y luego, como una de las principales, la circunstancia de que éstos han mantenido entre sí frecuentes relaciones de compañerismo y amistad, unos por trabajar en la misma causa y otros por ser discípulos de una misma escuela. Esta última razón, desde luego, pesa considerablemente en relación con el importante y numeroso grupo de compositores formados por el maestro Sojo.

También es fácil de comprender la causa por la cual ha sido la música vocal "a cappella" el medio expresivo utilizado más frecuente y exitosamente por la mayoría de los compositores venezolanos en las últimas 5 décadas. En primer lugar, el número de compositores activos en Caracas, donde principalmente se ha centrado este movimiento, no ha alcanzado a satisfacer las necesidades musicales de la



ciudad (creación, ejecución, dirección, docencia, divulgación, etc.) ni cuando ésta aun no se había desarrollado, ni mucho menos ahora cuando afronta el problema de la explosión demográfica. Esta circunstancia les ha impedido dedicarse a producir extensas y complejas obras, agobiados como se hallan por una intensa actividad en otros campos y, cuando lo han hecho, ha sido a cambio de enormes sacrificios y privaciones, que el público rara vez aprende a valorar y comprender. Esto explica por qué se han visto en el caso de liberar sus fuerzas creadoras por medio de formas breves, con gran capacidad receptiva y expresiva, como lo son normalmente las obras corales.

En segundo término, los problemas de actualización del lenguaje, que tanto inquietan a quienes no quieren quedarse atrás, para avanzar al paso de los tiempos, no se presentan con el mismo apremio en las obras vocales destinadas a ser cantadas por nuestros orfeones, pues la mayoría de éstos están integrados por aficionados y esta circunstancia impone un límite a la audacia en la escritura, lo que no ocurre en otros campos como el instrumental o el electrónico, en los que la libertad de acción es prácticamente ilimitada y frente a los cuales, por consiguiente, se hace más imperiosa la disyuntiva. Esta misma razón explica por qué la sinceridad es uno de los rasgos más valiosos de nuestro repertorio coral, esa vía de escape por la que se ha liberado la auténtica musicalidad de nuestros compositores.

El precedente análisis de ese repertorio en sus aspectos cualitativo y cuantitativo, a pesar de que dista mucho de ser completo, espero que me permita creer que no incurri en exageración o inexactitud cuando afirmé al comienzo de estas líneas, que nuestro acervo de música coral "a cappella" constituye la realización de conjunto más importante y valiosa de los compositores venezolanos en los últimos 45 años.

Por muy bien servido me daría si estos apuntes logran despertar el interés oficial por rescatar y sacar a la luz este olvidado aspecto del patrimonio cultural venezolano, y estimularan, en muchos directores de coro, el deseo de conocerlo y de darlo a conocer, cuando menos en pie de igualdad y en la misma medida en que lo hacen con repertorios extranjeros.

Eduardo Plaza A.

Caracas, febrero de 1969

NOTA: Tanto en Caracas como en el interior del país existen, desde luego, muchas obras profanas y quizá también religiosas, para coro a voces solas, además de las que aquí se han mencionado. Ojalá que los respectivos autores, informados directa o indirectamente de este artículo, quisieran enviarme (Oficina Principal de Correos, Apartado N° 1611, Caracas) la lista de sus obras de este género, con lo que prestarían una valiosa ayuda para la elaboración de un catálogo lo más completo posible, que sería de gran utilidad no solamente práctica, para información de las agrupaciones corales, sino también para el estudio de la historia de la música coral en Venezuela.



- CALIDAD
- GARANTIA
- CREDITO

MUSICAL C.A.

# MAGNUS

EDIFICIO "ARTA"  
PLAZA CHACAITO  
TELEFONO 33.71.76

UNA DE LAS CASAS  
MAS ANTIGUAS Y  
PRESTIGIOSAS DEL PAIS

---

## PIANOS

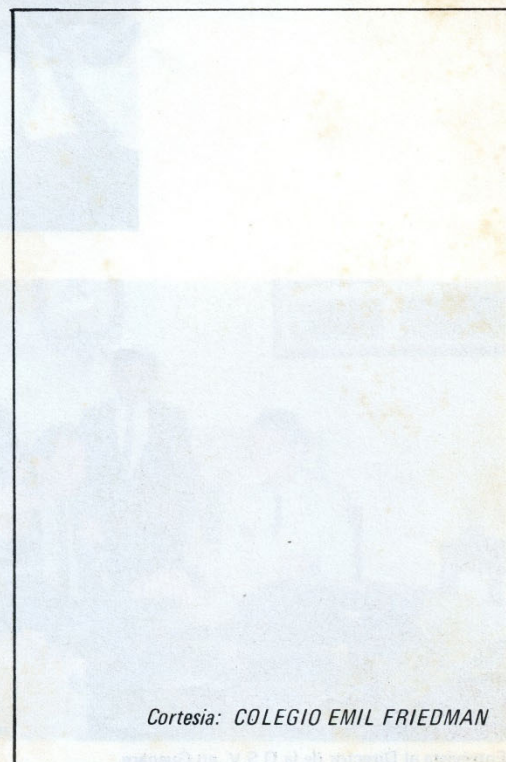
Alemanes e ingleses  
de fina calidad  
totalmente tropicalizados

---

ARPAS - LAUDES  
GUITARRAS ESPAÑOLAS  
MANDOLINAS - BANDURRIAS  
CUATROS - UKELELES  
GUITARRAS ELECTRICAS  
FLAUTAS DULCES, ETC.

---

Y como siempre, la Discoteca  
y Cintateca más surtidas.  
IMPORTACION PROPIA



Cortesía: COLEGIO EMIL FRIEDMAN

# **Anuncios de prensa**



**CONAC**

**INSTITUTO LATINOAMERICANO  
DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS  
MUSICALES  
VICENTE EMILIO SOJO**

**LA COMISION EJECUTIVA  
Y EL CONSEJO ASESOR DEL AÑO  
CENTENARIO DEL NATALICIO  
DEL MAESTRO  
VICENTE EMILIO SOJO**

**ATENEO DE CARACAS**

**AGRUPACION ENSAMBLE 9**

Invitan al Concierto con

**OBRAS DEL  
MAESTRO  
VICENTE EMILIO  
SOJO**

Jueves 11 de junio, a las 8 pm.  
Sala de Conciertos - Ateneo  
de Caracas

**Agrupación Ensamble 9  
Director: César Alejandro Carrillo**

**ENTRADA LIBRE**

**AÑO CENTENARIO  
DEL NATALICIO DEL MAESTRO  
VICENTE EMILIO SOJO  
1887-1987**



# CONAC

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

INSTITUTO LATINOAMERICANO DE INVESTIGACIONES  
Y ESTUDIOS MUSICALES VICENTE EMILIO SOJO

LA COMISION EJECUTIVA Y EL CONSEJO ASESOR  
DEL AÑO CENTENARIO DEL NATALICIO DEL MAESTRO  
VICENTE EMILIO SOJO

AGRUPACION ENSAMBLE 9  
ESCUELA DE MUSICA "JOSE ANGEL LAMAS"

Invitan al Concierto

## HOMENAJE AL MAESTRO VICENTE EMILIO SOJO

Domingo 14 de junio a las 11 am.  
Escuela de Música "José Angel Lamas",  
Esq. de Sta. Capilla.

AGRUPACION ENSAMBLE 9  
Director: César Alejandro Carrillo

Programa:  
OBRAS DEL MAESTRO VICENTE  
EMILIO SOJO

Entrada libre

AÑO CENTENARIO DEL NATALICIO DEL  
MAESTRO VICENTE EMILIO SOJO - 1887-1987



# CONAC

CONSEJO NACIONAL DE ASISTENCIA

EL PRESIDENTE DEL SENADO DE LA REPUBLICA,  
Dr. REINALDO LEANDRO MORA  
FUNDACION VICENTE EMILIO SOJO

LA COMISION EJECUTIVA Y EL CONSEJO ASESOR PARA LA  
CELEBRACION DEL AÑO CENTENARIO DEL NATALICIO DEL  
MAESTRO VICENTE EMILIO SOJO

Tienen el honor de invitar para los Actos de Clausura del

## **Año Centenario del Natalicio del Mestro Vicente Emilio Sojo**

### PROGRAMA

#### **MARTES, 8-12-87.**

4:30 pm. Solemne **TE DEUM** en la Santa Iglesia Catedral de Caracas, oficiado por su Eminencia el Cardenal **JOSE ALI LEBRUN**.

Música: Bone Pastor - Panis Angelicus - Te Deum Laudamus - Confundantur superbi. Vicente Emilio Sojo.

Orquesta y Coros, Directora: NAZYL BAEZ FINOL

Coros: Agrupación Polifonía  
Iberoamericano  
Miguel Antonio Caro

5:30 pm. **SESION ESPECIAL** del Congreso de la República  
Lugar: Hemiciclo del Senado.

6:30 pm. Apertura de la Exposición Iconográfica y Develación de Busto del Maestro  
**VICENTE EMILIO SOJO**.

Lugar: Pasillos del Capitolio Federal.

7:00 pm. **GRAN CONCIERTO CORAL CON OBRAS DEL MAESTRO VICENTE EMILIO SOJO**.

Participan: Madrigalistas Vicente Emilio Sojo, Director Ugo Corsetti

Agrupación Ensamble 9, Director: César Alejandro Carrillo

Coral Venezuela, Director: Armando Lovera

Schola Cantorum, Director: Alberto Grau

Orfeón Universitario, Director: Raúl Delgado Estévez

Agrupación Polifonía, Directora: Nazyl Báez Finol.

7:30 pm. **CLAUSURA: LA FUNDACION ORQUESTA SINFONICA VENEZUELA**

Director: Stanislav Wislosky

1) Obertura Festiva - Vicente Emilio Sojo

2) Laetitia - Vicente Emilio Sojo

3) Himno Nacional - Juan José Landaeta

Lugar: Pasillos del Capitolio Federal.

**NOTA:** Estos eventos serán transmitidos por la Radio Nacional de Venezuela, en sus dos frecuencias para todo el Territorio Nacional.

**AÑO CENTENARIO DEL NATALICIO  
DEL MAESTRO VICENTE EMILIO SOJO**

**1887-1987**

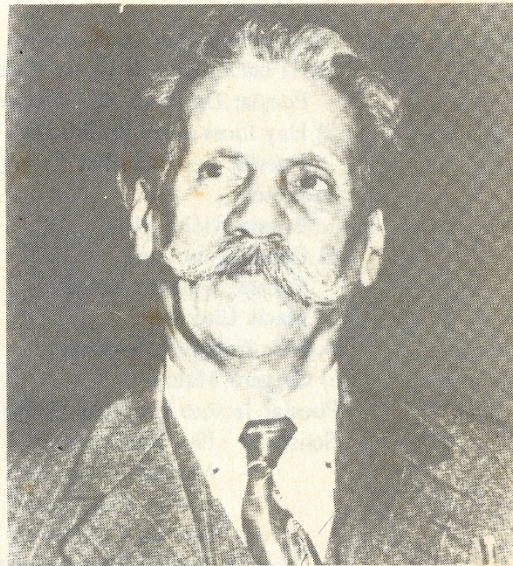
# Programas de mano



CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA  
INSTITUTO LATINOAMERICANO DE INVESTIGACIONES  
Y ESTUDIOS MUSICALES "VICENTE EMILIO SOJO"  
LA COMISION EJECUTIVA Y EL CONSEJO ASESOR  
DEL AÑO CENTENARIO DEL NATALICIO DEL MAESTRO  
VICENTE EMILIO SOJO  
AGRUPACION ENSAMBLE 9  
ATENEO DE CARACAS

## CONCIERTO HOMENAJE AL MAESTRO VICENTE EMILIO SOJO

Jueves 11 de Junio  
Sala de Conciertos -  
Ateneo de Caracas  
Hora: 8 p.m.



AÑO CENTENARIO DEL NATALICIO DEL MAESTRO VICENTE EMILIO SOJO  
1887 - 1987



---

---

**PROGRAMA DEL CONCIERTO  
EN CONMEMORACION  
DEL CENTENARIO DEL NACIMIENTO  
DEL MAESTRO VICENTE EMILIO SOJO  
A CARGO DE “ENSAMBLE 9”**

**OBRAS DE VICENTE EMILIO SOJO**

- PARTE I:** Misa a Santa Ifigenia (1935)  
Kyrie  
Gloria  
Credo  
Sanctus-Benedictus  
Agnus Dei
- PARTE II:** Madrigales y canciones corales
- 1) Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor  
Poesía: Don Luis de Góngora y Argote
  - 2) Hay luces entre los árboles  
Poesía: Fernando Paz Castillo
  - 3) Fresco  
Poesía: Israel Peña
  - 4) Canción de cuna  
Poesía: Gustavo Parodi
  - 5) Hacia Citeres  
Poesía: Enrique Planchart
  - 6) Gárgaro Malojo  
Poesía: Jacinto Fombona Pachano
- Solistas: Elsa Rodríguez en 1 y 5  
Mercedes Díaz en 1 y 6  
Hayley Meza en 1  
Esteban Cordero en 3  
Marielba Suárez en 4
- 
-

## ENSAMBLE 9

### **INTEGRANTES**

**Sopranos:** Mercedes Díaz y Elsa Rodríguez

**Mezzo Soprano:** Marielba Suárez

**Contraltos:** Carol Montagutelli y Hayley Meza

**Tenores:** Luis Romero y Esteban Cordero

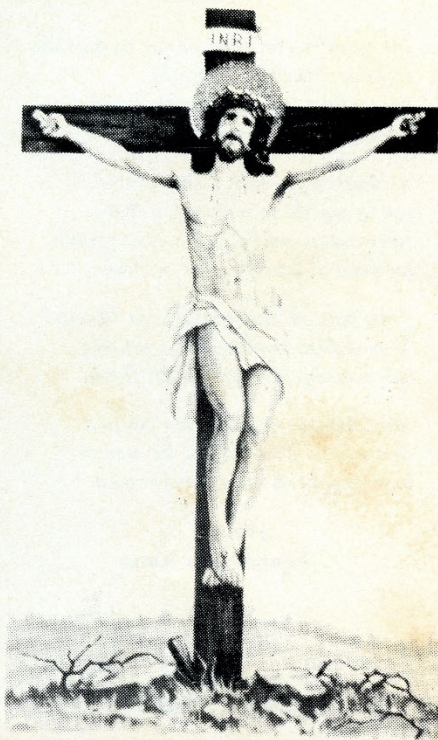
**Barítono:** Jerry De los Ríos

**Bajo:** Fernando Cepeda

**Director:** César Alejandro Castillo



*Escuela Normal de Hombres de Caracas*  
**PROMOCION 1937**



---

*En el funeral intervino la*  
*Agrupación Polifónica*

*«ENSAMBLE 9»*

*Interpretaron la misa*  
*a Sta. IFIGENIA del*  
*maestro VICENTE EMILIO SOJO*  
**BAJO LA DIRECCION**  
**DEL PROFESOR**  
**CESAR ALEJANDRO CARRILLO**

---

---

**Iglesia La Coromoto,**  
**miércoles 29 de julio de 1987**

## REFERENCIAS

### FUENTES IMPRESAS

\_\_\_. *Liber usualis: Missæ et Officii*. (1931). París: Desclée et Socii.

\_\_\_. *Liber usualis: Missæ et Officii*. (1953). París: Desclée et Socii.

ACUÑA, Guido. (1986). *Maestro Sojo*. Caracas: Editorial Arte.

APOSTOLADO DE LA PRENSA (1953). *Martirologio Romano*. Madrid.

ASTOR, Miguel. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

BRETT, Philip. *Text, Context, and the Early Music Editor*. En KENYON, Nicholas (ed.). (1988). *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford & New York, 83-114.

CARRILLO, César Alejandro. (1987). «Misa a Santa Ifigenia [*sic*] (1935). 52 años de espera». *Revista Música & Ensayo*. (enero-abril) Año I, No. 2, 4-5.

CASARES RODICIO, Emilio. (1985). «La misa en el siglo XX». En Ramón Nieto (dir.) *Enciclopedia Los Grandes Temas de la Música, tomo 2* (pp. 209-218). Pamplona: Salvat S.A. de Ediciones.

DESCHAUSSEÉS, Monique. (2002). *El intérprete y la música*. Madrid: Rialp.

González Casado, Pedro. (2000). *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Madrid: Akal.

GOULD, Elaine. (2011). *Behind Bars. The Definitive Guide to Music Notation*. Londres: Faber Music Ltd..

GRIER, James. (2008). *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal.

JOLIVET, Régis. (1984). *Vocabulario de filosofía*. Buenos Aires: Desclée de Bruwer.

LAWSON, Colin; y Robin STOWELL. (2005). *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza.

LANG, Paul Henry. (1979). *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires: Eudeba.

LIRA ESPEJO, Eduardo. (1977). *Vicente Emilio Sojo*. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Sucre.



- MAGO, Oscar. (1975). *Sojo, un hombre y una misión histórica*. Caracas: Ediciones de la Orquesta Sinfónica Venezuela.
- MANTEL, Gerard. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 20. Madrid: Alianza.
- PEÑÍN, José. (2007). *Vicente Emilio Sojo. Un músico de pasión y empeño*. Caracas: SACVEN, Altolito, C.A.
- PEÑÍN, José; y Walter GUIDO (dirs.). (1998). *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (Vols. 1 y 2). Caracas: Fundación Bigott.
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. (1988). *50 años de música en Caracas, 1930-1980*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- RUBIO, Samuel. (1954). *Antología Polifónica Sacra, Tomo I*. Madrid: Editorial Coculsa.
- SOJO, Vicente Emilio. (1987). Breves notas sobre algunos aspectos de la vida musical de una persona. *Revista Musical de Venezuela. Año IX, No 21* (enero-abril), 13-30
- TORTOLERO, Numa. (1996). *Sonido que es imagen... Imagen que es historia. Iconografía de compositores venezolanos y los instrumentos musicales*. Caracas: Banco Provincial y Fundación Vicente Emilio Sojo.
- WOLFF, Christoph. (1994). *Mozart's Requiem. Historical and Analytical Studies*. Berkeley and Los Ángeles: University of California Press.

#### ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

- PLAZA A., Eduardo. (1969). «Producción Venezolana de Música Coral a Capella». *Revista Orquesta Sinfónica Venezuela, Año III, No. 9*, 18-23.

#### CAPÍTULOS EN LIBROS COMPILADOS U OBRAS COLECTIVAS:

- MCGEE, Timothy J. (2012). «Vocal performance in the Renaissance». En Colin LAWSON; y Robin STOWELL (eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (41). Cambridge: Cambridge University Press.
- O'REGAN, Noel. «The Performance of Palestrina». En Kenneth Kreitner (ed.), *Renaissance Music* (145-154). The Library Essays on Music Performance Practice. University of Memphis: Routledge.

#### TRABAJOS Y TESIS DE GRADO:

ASTOR, Miguel. (1989). *Presencia de Miguel Hilarión Eslava en la formación musical de Vicente Emilio Sojo: una aproximación*. Trabajo de grado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

#### PROGRAMAS DE MANO:

Consejo Nacional de la Cultura; Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo; Comisión Ejecutiva y Consejo Asesor del Año Centenario del Natalicio del Maestro Vicente Emilio Sojo; Agrupación Ensamble 9; Ateneo de Caracas. (1987, 11 de junio). *Concierto Homenaje al Maestro Vicente Emilio Sojo* [programa de mano]. Caracas.

Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo; Comisión Ejecutiva y Consejo Asesor del Año Centenario del Natalicio del Maestro Vicente Emilio Sojo; Agrupación Ensamble 9; Escuela de Música «José Ángel Lamas». (1987, 14 de junio). *Homenaje al Maestro Vicente Emilio Sojo* [programa de mano]. Caracas.

#### MANUSCRITOS NO PUBLICADOS:

SOJO, Vicente Emilio. (1935). *Misa Santa Efigenia*. Manuscrito no publicado. Biblioteca Nacional de Venezuela, Colección Sonido y Cine. Signatura: JAL 684 partit. ms., Código de barras: 2013483762

\_\_\_\_\_. (1986). *Misa a Santa Ifigenia* [sic]. César Alejandro Carrillo (ed.). 1<sup>er</sup>. manuscrito apógrafo no publicado. Transcripción a claves modernas, sin reducción de valores rítmicos.

\_\_\_\_\_. (2009). *Misa a Santa Ifigenia* [sic]. Luis Romero Perozo (ed.). 1<sup>er</sup>. transcripción digital del Manuscrito Carrillo. Software: *Finale*, versión 14. MakeMusic

\_\_\_\_\_. (2016). *Misa Santa Efigenia*. César Alejandro Carrillo (ed.). 2<sup>a</sup>. transcripción digital del Manuscrito Carrillo. Software: *Encore*, versión 5, Passport Designs.

\_\_\_\_\_. (2020). *Misa Santa Efigenia*. César Alejandro Carrillo (ed.). 2<sup>da</sup> transcripción digital del Manuscrito Sojo, reducción de valores rítmicos. Software: *Finale*, versión 26. Make Music

#### FUENTES DE INTERNET:

CASTAÑEDA, Rafael, y VINCENT, Bernard. (2021). Las representaciones de santa Ifigenia en las monarquías ibéricas, siglos XVII-XVIII. *Atlante, revista de Estudios Románicos*. Obtenido el 6 de agosto de 2024, desde <https://journals.openedition.org/atlante/8669>

#### FUENTES ELECTRÓNICAS

*Finale 26* [Programa de computación en CD]. (2020). MakeMusic, Inc.

## BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL CONSULTADA

### FUENTES IMPRESAS

\_\_\_ . Diccionario Ilustrado latino-español/español-latino «Spes». (1982). Barcelona: Bibliograf,

\_\_\_ . *Graduale Triplex* (1973). París: Desclée et Socii.

\_\_\_ . *Liber cantualis* (1978). Sablé-sur-Sarthe: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

\_\_\_ . *Misal Festivo* (1962). Caracas: Casa Vives.

\_\_\_ . *Misal Romano Completo 1, 2 & 3* (1981). (5ª ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, La Católica.

ABREU, José Vicente. (1987). *Sojo, medio siglo de música*. Caracas: Edición Homenaje del Congreso de la República.

ASENSIO, Juan Carlos. (2003). *El canto gregoriano: Historia, Liturgia, Formas*. Madrid: Alianza.

AVEDILLO, Fabriciano Martín. (1983). *Canto Gregoriano*. Valladolid: Fama.

BAUSANO, William. (1998). *Sacred Latin Texts and Translations for the Choral Conductor and Church Musician*. Westport: Greenwood.

BRENET, Michel. (1976). (3ª ed.). *Diccionario de la música*. Barcelona: Editorial Iberia, S.A.

CALCAÑO, José Antonio. (1954). *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Caracas: Conservatorio Teresa Carreño.

\_\_\_\_\_. *400 años de música caraqueña*. (2001). Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, CEDIAM-UCV.

CALZAVARA, Alberto. (1980). *Trayectoria cincuentenaria de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, 1930-1980*. Caracas: Concejo Municipal de Caracas.

CASTILLO, José Manuel. (1985). *Perfil biográfico de Vicente Emilio Sojo*. Caracas: Ediciones del Congreso de la República

DART, Thurston. (1978). *Interpretación de la música*. Buenos Aires: Víctor Lerú.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro. (2000). *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Madrid: Akal.

- LEFEBVRE, Gaspar (comp.). (1965). *Misal Diario y Vesperal*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- PIMENTEL ÁLVAREZ, Julio. 2004 (3ª ed.). *Breve diccionario latín/español – español/latín*. México: Editorial Porrúa.
- PRIOR, Richard E.; y Joseph WOHLBERG. (1995). *501 Latin Verbs*, Hauppauge: Barron's Educational Series, Inc.
- RIBERA, Luis (comp.). (1968). *Misal Diario*. Barcelona: Regina.
- RODRÍGUEZ LEGENDRE, Fidel. (1998). *Música, Sojo y Caudillismo cultural*. Cuadernos de Musicología No. 3. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, Fundación Vicente Emilio Sojo.
- SANS, Juan Francisco. (s/f). *La edición crítica de música*. Caracas: Maestría en Musicología Latinoamericana, Universidad Central de Venezuela.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago. (2003). *Nuevo diccionario etimológico latín-español*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- VARIOS AUTORES. (1954). *Primer Cuaderno de Madrigales y Canciones Corales*. Caracas: Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas».
- \_\_. (1956). *Segundo Cuaderno de Madrigales y Canciones Corales*. Caracas: Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas».
- \_\_. (1957). *Tercer Cuaderno de Madrigales y Canciones Corales*. Caracas: Escuela Superior de Música «José Ángel Lamas».
- \_\_. (1964). *Cuarto Cuaderno de Madrigales y Canciones Corales*. Caracas: Ministerio de Educación.
- \_\_. (1967). *Madrigales y Canciones Corales*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.
- VIRGÜEZ MÁRQUEZ, Yellice. (2010). *Vicente Emilio Sojo*. Biblioteca Biográfica Venezolana, Vol. 116. Caracas: El Nacional / Fundación BanCaribe. Editorial Arte, S.A.
- WOLFF, Christoph. (1994). *Mozart's Requiem. Historical and Analytical Studies*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

#### ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

OJEDA TOVAR, Roberto. (2009). «Edición crítica de partituras». *Revista Musical de Venezuela*, No. 46, 25-39. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

SANGIORGI, Felipe. (1989). «El Maestro Vicente Emilio Sojo, vida y obra (fragmentos)». *Revista musical de Venezuela, Año X, No. 27* (enero-abril) 77-102. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

SANS, Juan Francisco. (2015). *Música e investigación, No. 23*, Revista del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», Buenos Aires.