



EL CULTO MUSICAL A LA VIRGEN MARÍA EN EL ECUADOR:
EL *STABAT MATER DOLOROSA* DEL COMPOSITOR MANUEL
MARÍA SAQUICELA / THE MUSICAL CULT TO THE VIRGIN
MARY IN ECUADOR: MANUEL MARÍA SAQUICELA'S *STABAT
MATER DOLOROSA*

CARLOS FREIRE SORIA

Universidad de Cuenca / carlos.freire@ucuenca.edu.ec

RESUMEN: La música es uno de los principales componentes para el culto a la Virgen María en el Ecuador. Algunas obras de compositores nacionales evidencian un sincretismo entre lo vernáculo y lo europeo mientras que, en otras, prima la influencia europea. Se toma como ejemplo de esta última tendencia el *Stabat Mater Dolorosa*, del compositor gualaceño Manuel María Saquicela (1859 – 1907)

PALABRAS CLAVE: Maestro de Capilla; Stabat Mater Dolorosa; Manuel María Saquicela

ABSTRACT: Music is one of the main components for the cult to the Virgin Mary, in Ecuador. Some national composers demonstrate a musical syncretism between the vernacular and European matters while other premium European influence. The *Stabat Mater Dolorosa* of the gualaceno composer Manuel María Saquicela (1859-1907) is taken as an example of this latter tendency.

KEY WORDS: Chapel's Master; Stabat Mater Dolorosa; Manuel María Saquicela

RECIBIDO: 17 de octubre de 2016 / **APROBADO:** 28 de noviembre de 2016

1. INTRODUCCIÓN

El culto a la Virgen María es una tradición asentada en la religiosidad del pueblo ecuatoriano. Alrededor de ella se registran múltiples manifestaciones culturales, en las que la música juega un papel preponderante.

Esta vocación mariana es producto de una profunda espiritualidad de sus habitantes, y, desde épocas prehispanicas, ha estado vinculada con el culto a la *Pachamama* ('madre tierra', en español), arquetipo de fertilidad, de maternidad y de la capacidad de crear; que en la cosmovisión andina tiene analogía con la Virgen María, de la religión católica.

El sincretismo religioso propició que el sentimiento de respeto y veneración a este símbolo andino de la maternidad y protección femenina (*Urin*)¹ se volcara hacia la madre de Jesucristo y su profunda significación en la religión católica. Este fenómeno se reforzó con la construcción de templos e iglesias, por parte de los europeos, en los sitios donde nuestros aborígenes tenían sus adoratorios, y en la utilización de advocaciones provenientes del catolicismo para la denominación de ciudades en este territorio. La importancia de la Pachamama en el imaginario del pueblo indígena andino se mantiene, sin atentar contra la veneración a la Virgen María. Mas bien, ciertos cánticos para su alabanza han adaptado textos en español a melodías indígenas, cantadas originalmente en quechua. Tal es el caso de “el Yaraví *Mashalla*, que da el leit motif o tema sentimental a las Invocaciones a la Stma. Virgen de los Dolores” (Astudillo, 1956:13) y, fundamentalmente, el *Yupaichisca*,² que ha servido de base para la creación de la canción mariana *Salve, salve, Gran Señora*. Al respecto, Segundo Luis Moreno emitió en su obra *La Música en el Ecuador* (manuscritos de 1930), los siguientes comentarios:

Esta melodía es del estilo indígena puro. En el apéndice de las Actas del Congreso de Americanistas, celebrado en Madrid en 1881, figura como *yaraví*, que lo transcribe el señor Juan Álvarez en su obra *Orígenes de la música argentina*. Está en el compás de tres por cuatro, y el señor Álvarez dice que “parece que lo usan los indios de las haciendas inmediatas a Quito en ciertas festividades”.³ Debo hacer notar que han procedido con ligereza —y por esto han sufrido gran equivocación— quienes clasificaron de *yaraví* esta melodía. El título mismo indica que fue un canto sagrado: *Yupaichishca* significa *adorable, venerable, digno de toda alabanza*; y esto no podía referirse sino a la divinidad, o al Inca que era tenido por persona divina. [...]

No es difícil comprender que los misioneros siempre sagaces y caritativos, buscaron la forma de contemporizar con los indígenas en todo aquello que podían hacerlo, para así suavizar —en lo posible— las asperezas de la Conquista. Y ¡qué cosa mejor que servirse de melodías indígenas, de aquellas que, sin cambios sustanciales se prestaban para ser utilizadas como cantos religiosos!

¹ En la cosmogonía andina, se utilizan los conceptos *Hanan* (macho, arriba . . .) y *Urin* (hembra, abajo . . .) para referirse a los opuestos complementarios.

² Adorable, venerable, digno de toda alabanza

³ Según fuente de referencia, citado por L. Cortijo Alahija en *La música popular y los músicos célebres de la América Latina*.

De todas maneras, es indudable que desde los primeros tiempos de la dominación española ha debido ser adaptada esta melodía como plegaria a la “Gran Señora ... Emperatriz del Cielo”. [...] En todo caso, la composición es bella: sencillez, variedad y un hondo sentimiento de ternura emocionante, la revisten de expresión lírica nada común. Está construida en el modo menor de la escala pentafónica y la he tomado de tema para el primer tiempo de la *Suite ecuatoriana No 1*. con solo este tema —para que la composición no pierda su carácter rapsódico— he desarrollado un *Preludio sinfónico*.” [Moreno, 1996: 15, 16].

Moreno se refiere a la inclusión de esta composición, intrínsecamente vinculada con la religiosidad popular, en su contexto sincrético, en la *Suite ecuatoriana N° 1*, estrenada en Quito en 1946. Cito un comentario al respecto: “El primer movimiento (lento) consiste en un preludio sinfónico sobre un canto popular religioso, el «Salve, salve Gran Señora», de profundo, solemne y conmovedor acento, canto de la pura, limpia, matinal fe religiosa del campesino ecuatoriano. El motivo del cántico, infinitamente variado por el Maestro, reaparece siempre con distinto ritmo y distinta instrumentación, y es, sobre la permanente realidad de su existir centenario y solemne, una idea nueva y encantadora” (*Letras del Ecuador*, 1946: 15).

El texto original, en quichua, no ha sido localizado, pero cito la letra de la primera estrofa, en español:

Salve, salve, Gran señora.

Salve, poderosa Madre.

Salve, emperatriz del cielo,

hija del eterno Padre.

Esta dinamia cultural de “apropiación” de elementos musicales vernáculos por parte de los europeos, para consolidar la conquista espiritual, propició una singular actividad artística por parte de los indígenas, que demostraban aptitudes para la práctica de un sistema sonoro y funcional diferente. Cito, a continuación, un documento que hace referencia a la actividad musical de los indígenas de Cuenca en el ámbito de la música religiosa, a mediados del siglo XVI: “La advocación de Santa Ana, para referirse a Cuenca, aparece en 1566, con la donación que realizara Gil Ramírez Dávalos, su fundador, la misma que consistía en una cuadra de tierra destinada a la *Santa Yglesia Mayor de Señora Santa Ana de Cuenca*, bien que le cupo en la fundación de la urbe. En este oficio quedaba

registrado que se lo realizaba para que «en dichas tierras vivan y estén y hagan sus cosas todos los indios ‘cantores’ que sirvieren en dicha Santa Yglesia e no para otra cosa».” (Arteaga, 2009:11).

El repertorio que se interpretaba en las iglesias construidas por los europeos era, obviamente, religioso, dando prioridad a la Missa Solemnis y a los cánticos relacionados con las diversas celebraciones católicas, con estructuras antifonales o responsoriales, como himnos, salmodias, tropos y secuencias. Para su ejecución, requerían de instrumentos europeos: violines, arpas, chirimías, sacabuches y, fundamentalmente, órganos de tubos o bajones. Las dificultades de transporte de estos últimos, de grandes dimensiones, exigió que se les construyera en nuestro medio. Tal es el caso del órgano de la “Catedral Vieja” de Cuenca, del que, en virtud de su importancia en la actividad musical de la urbe, haremos una sucinta descripción.

En el libro más antiguo (No 1 de la Administración) del Archivo de la Curia Arquidiocesana de Cuenca, consta la fecha 7 de marzo de 1581 como referencia a la construcción del Coro, pues toda iglesia matriz debía tener un coro y un órgano.

En 1599, en el folio 57 del mencionado libro, se encuentra la descripción de un libro de canto para órgano, que nos permite deducir la presencia en dicha iglesia de un instrumento de tales características.

No existiendo mayor información en los libros y expedientes que conforman el Archivo Histórico de la Curia, se deduce que este órgano o bajón se utilizó hasta el año de 1539, en que se construyó el órgano existente en la actualidad. Este instrumento fue construido por Antonio Estevan Cardoso, oriundo de Oña, provincia del Azuay. Dicho artesano tenía su taller en Cuenca, dedicado a la construcción de instrumentos musicales, especialmente órganos y melodios, en compañía del ebanista José Arcos.

Sobre el mencionado instrumento existe una leyenda que indica: “Este órgano se hizo siendo Cura Rector Lorenzo Gregorio de Vicuña y Mayordomo el maestro de Campo Don Domingo González. / Lo hizo Don Antonio Estevan Cardoso en 30 de agosto del año de mil setecientos y treinta y nueve”.

Este instrumento, de grandes dimensiones y suponemos que de imponente sonoridad, fue el principal protagonista de la actividad musical de Cuenca, ciudad de acendrada vocación religiosa, hasta el año de 1960 en que la Curia Arquidiocesana adquirió para la “Catedral Vieja” un órgano electrónico. En 1977 se contrata los servicios de un artesano de apellido Villavicencio para la compostura total del viejo órgano de tubos, labor que

dejó inconclusa, propiciando el deterioro de esta joya de la cultura musical y baluarte de la religiosidad cuencana de las antiguas generaciones.

Han sido maestros de capilla y, por ende, tañedores de esta joya musical de la “Catedral Vieja” de Cuenca los más importantes compositores y músicos de Cuenca y su provincia, desde su construcción, en 1739, hasta la década de los sesenta del siglo anterior. De entre ellos, consideramos importante destacar a Manuel María Saquicela, quien compuso diversas obras religiosas en homenaje a la Virgen María, de las que hemos escogido su *Stabat Mater Dolorosa*.

2. DESARROLLO

2.1 Manuel María Saquicela

Manuel María Saquicela, que nació en Gualaceo, provincia del Azuay, en 1859, resultó el iniciador de una importante dinastía musical de la región, que ya va por la quinta generación. Fueron sus maestros los connotados compositores cuencanos Miguel Morocho, José María Rodríguez y Luis Pauta Rodríguez. Se destacó como ejecutante de órgano, piano e instrumentos de cuerda y de viento. Fue, además, un cotizado tenor.

Su capacidad y entrega a la música le permitió asumir con idoneidad puestos de trascendencia en el quehacer cultural de la región: “Consagrado al divino arte, en poco tiempo de práctica hizo notar su competencia y habilidad para la ejecución en el órgano con conocimiento pleno de la teoría musical, razón por la cual fue elegido maestro de coro del templo de la Merced” (León, 1969: 129). Esta cita se refiere a la iglesia mercedaria de la ciudad de Cuenca, en donde debió trabajar, como máximo, hasta 1887, año en que la orden debió abandonar la ciudad por un rescripto del papa Pío IX, mediante el que los conventos cuencanos que no contaban con más de 8 religiosos debían cerrar sus puertas.

En 1893 se desempeñó como ayudante del profesor Luis Pauta, en la Dirección de la Banda de Estudiantes del Colegio Nacional San Luis (1893), también de la ciudad de Cuenca.

En 1894 inició el cargo de organista de la Iglesia Matriz de Gualaceo, desempeñando esta función hasta su muerte. En esta, su ciudad natal, organizó y dirigió una afamada banda militar. “En el retiro, en la paz del jardín gualacense, Saquicela compone sus marchas religiosas, cánticos y pasacalles, que entrega instrumentados a su banda” (Astudillo, 1956: 61).

Compositor afamado, de buen gusto y originalidad, escribió numerosas obras. Entre ellas tenemos el vals *Mi bien*, la mazurca *Luz de oro* y la marcha *Dolores*.

«Como compositor de música religiosa tiene hermosas letanías y cánticos devotos que en la iglesia de Gualaceo y en algunas de la ciudad de Cuenca se las entonan principalmente durante los meses de mayo y del Corazón de Jesús. Ojalá sus dos mejores composiciones sagradas: el *Stabat Mater* y su célebre *Misa de la Inmaculada* fuesen ejecutadas más a menudo por los inteligentes profesores cuencanos, pues aquellas dos obras han sido encomiadas por competencias extranjeras que las han conocido» (León 1969: 130-131).

Fueron sus hijos Manuel Jesús (violinista), Virgilio, Alfonso y Arcesio (pianistas, organistas y cantores), quienes trascendieron en la actividad musical como compositores, maestros de capilla e intérpretes, en diversos lugares del Ecuador.

Manuel María Saquicela falleció en Gualaceo, el 27 de diciembre de 1907.

2.2 El *Stabat Mater Dolorosa*

La música sacra dedicada a la Virgen María es, en la Iglesia Católica, el canto mariano. Este presenta particularidades esenciales desde el punto de vista teológico, por cuanto la veneración a la Santísima Virgen, “Madre de Dios y Madre nuestra”, es especialísima para la Iglesia, que distingue, en la Teología, tres tipos de culto: el culto de dulía, que se tributa a los ángeles y a los santos; el culto de hiperdulía (veneración suprema), que es el que se tributa a la Madre de Dios y el culto de latría (adoración), que se le debe solo a Dios.

Así, los cristianos católicos solamente adoramos a Dios y veneramos a los santos y a los ángeles, pero a la Santísima Virgen rendimos una veneración especialísima, por lo que este culto de hiperdulía ha originado, en la liturgia, que la música mariana sea un género particular dentro de la Iglesia, frente a la música eucarística, en la cual cada nota y cada frase musical tienen un sentido mayestático, que denota la adoración al Señor.

De esta manera, se podría decir que la música mariana, dedicada a la Virgen María, se caracteriza por una línea melódica dulce, que resalta esa condición especialísima que tiene la Madre de Dios dentro de la comunión de los santos. En este contexto, el canto mariano ha sido siempre promovido por la comunidad de fieles, con sentidas iniciativas que reflejan el profundo afecto filial de los cristianos hacia la Madre de Dios y que han

logrado una variedad de cánticos que se imbrican en los diversos contextos culturales en los que se desarrollan las comunidades católicas en todo el orbe.

El *Stabat Mater* es una secuencia atribuida al papa Inocencio III y al fraile Jacopone da Todi, en el siglo XIII. Es una plegaria de María, la madre de Jesús, durante la crucifixión de su hijo. A continuación, el texto original, en latín, y su traducción al español:

Stabat Mater Dolorosa

*Stabat Mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius.
Cuius animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.*

*O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti
Quae maerebat et dolebat.
Et tremebat, cum videbat
Nati poenas incliti.*

*Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio?*

*Pro peccatis suae gentis
Jesum vidit in tormentis*

Estaba la Madre sufriendo

Estaba la Madre dolorosa
junto a la Cruz, lacrimosa,
mientras pendía el Hijo.
Cuya ánima gimiente,
contristada y doliente
atravesó la espada.

¡Oh, cuán triste y afligida
estuvo aquella bendita
Madre del Unigénito!
Languidecía y se dolía
la piadosa Madre que veía
las penas de su excelso Hijo.

¿Qué hombre no lloraría
si a la Madre de Cristo viera
en tanto suplicio?
¿Quién no se entristecería
a la Madre contemplando
con su doliente Hijo?

Por los pecados de su gente
vio a Jesús en los tormentos

<i>Et flagellis subditum.</i>	y doblegado por los azotes.
<i>Vidit suum dulcem natum</i>	Vio a su dulce Hijo
<i>Morientem desolatum</i>	muriendo desolado
<i>Dum emisit spiritum.</i>	al entregar su espíritu.
<i>Fac me plagis vulnerari,</i>	Haz que me hieran sus llagas,
<i>Cruce hac inebriari</i>	haz que con la Cruz me embriague,
<i>Ob amorem filii,</i>	y con la Sangre de tu Hijo.
<i>Inflammatum et accensus,</i>	Para que no me quemé en las llamas,
<i>Per te virgo sim defensus</i>	defiéndeme tú, Virgen santa,
<i>In die iudicii.</i>	en el día del juicio.
<i>Fac me cruce custodiri,</i>	Cuando, Cristo, haya de irme,
<i>Morte Christi praemuniri,</i>	concédeme que tu Madre me guíe
<i>Confoveri gratia.</i>	a la palma de la victoria.
<i>Quando corpus morietur</i>	Cuando el cuerpo sea muerto,
<i>Fac ut animae donetur</i>	haz que al ánima sea dada
<i>Paradisi gloria.</i>	del Paraíso la gloria.
<i>Amen.</i>	Amén.

Manuel María Saquicela compuso, y estrenó, su *Stabat Mater Dolorosa* en 1905. Después de su muerte (1907), esta obra quedó archivada y no se volvió a escuchar hasta el año 2013, en que su bisnieto, Marco Saquicela Destruge, la montó e interpretó con el Coro del Conservatorio José María Rodríguez, de la ciudad de Cuenca. (Se adjunta la partitura al final de este artículo.) A continuación, un análisis morfológico de la obra.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

Tonalidad: Gm

Compás: 4/4.

Tempo: Lento. En cada una de las partes cambia el carácter (agógica), mediante cambios de figuración y secuencias armónicas.

Temática: La Madre (Virgen María) canta a su hijo (Jesucristo) que se encuentra crucificado. Texto en latín. Secuencia mariana. Se interpreta en el culto católico, en el mes de mayo.

Introducción: (diez compases): Inicia en Gm y maneja armónicamente la siguiente progresión: I-IV-III (relativa mayor) y V, resolviendo al I.

Parte A (dieciséis compases): Progresión armónica: I- V-I- IV- III-V-I (BIS). Al final de la repetición aparece F para resolver en Bb.

Puente (cuatro compases): Progresión armónica: I-V-I.

Parte B (dieciséis compases): I (Bb)-IV-I-V-I-V-I (BIS). En la repetición modula hacia F, con su dominante (C), para reforzar la nueva tonalidad.

Parte C (ocho compases): Cambio de armadura a F. Progresión armónica: V-II-V.

Parte D (quince compases): Cambio de armadura a Bb (tonalidad original).

Progresión armónica: I-V-I-V-I-I menor (Bb m)-III (Db)-V-I (Bb)-V-I menor (Bb m).

Parte E (ocho compases): Cambio de armadura a Bbm. Progresión armónica: I-V-I (acorde de paso V grado sostenido)-V-V grado sostenido-V-I.

Parte F (dieciséis compases): Progresión armónica: I-V-I-V. En la repetición resuelve hacia el I grado (Bbm).

Parte G (dieciséis compases): Db (tonalidad original). Progresión armónica: I-V-I-V-I - relativo menor (Bbm)-V (Fa)-I-V-VII (Ab) para resolver al Bbm.

3. CONCLUSIONES

Las creaciones de “música mariana” realizadas por compositores ecuatorianos comprendidos entre los siglos XVI y XX evidencian una radical influencia del concepto teológico católico y, obviamente, de la cultura musical europea, vista en su estructura formal. Ciertamente que, en algunos casos, se encuentran sincretismos, manifiestos a través de la utilización de melodías indígenas, a las que se les han cambiado sus textos originarios en quichua por otros en español, que manejan conceptos cosmogónicos y espirituales vinculados con la Iglesia Católica, su teología y ritualidad. El *Stabat Mater Dolorosa*, creado en 1905 por el compositor gualaceño Manuel María Saquicela, es una obra musical concebida bajo criterios formales eminentemente europeos, para ser interpretada en el culto católico como una veneración a la Virgen María.

4. BIBLIOGRAFÍA

ARTEAGA, Diego (2008): *Cuenca y sus gentes*. Cuenca: Universidad del Azuay.

ASTUDILLO ORTEGA, José María (1956): *Dedos y labios apolíneos*. Cuenca: Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura.

Letras del Ecuador, 1946:15.

MORENO, Segundo Luis (1945): “La suite ecuatoriana No. 1 del Maestro Moreno”, *Revista Nacional de Cultura*, Año 1, No. 2; Casa de la Cultura Ecuatoriana.

La música en el Ecuador. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1996.

LEÓN, José Tarquino (1969): *Biografías de artistas y artesanos del Azuay*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

STABAT MATER

CORO

Manuel Maria Saquicela

Maestoso

Soprano

Tenor

Bass

B \flat Clarinet

Horn

Violins 1

Violins 2

Violoncellos

Contrabass

p

f

8

3

3

3

8

p

3

S.

T.

B.

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

8

mf

6

S.

T.

B.

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

p

p

p

8

S. Sta -

T. Sta

B.

B \flat Cl.

Hn. *p*

Vlns. 1 *p* *mf*

Vlns. 2 *p* *mf* V V

Vlcs. *f*

Cb. 8

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a symphony or opera. It features eight staves. The top two staves are for vocal parts: Soprano (S.) and Tenor (T.), both in treble clef with a key signature of two flats. The Soprano part has a rest for the first two measures and then a note with the lyric 'Sta -'. The Tenor part has a rest for the first two measures and then a note with the lyric 'Sta'. The third staff is for Bass (B.) in bass clef, with a rest for the first two measures. The fourth staff is for B \flat Clarinet (B \flat Cl.) in treble clef, with a key signature of two flats. It contains a complex melodic line with triplets and slurs. The fifth staff is for Horn (Hn.) in treble clef, with a key signature of two flats. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, starting with a piano (*p*) dynamic. The sixth and seventh staves are for Violins 1 (Vlns. 1) and Violins 2 (Vlns. 2) in treble clef, with a key signature of two flats. Both parts have a similar rhythmic pattern, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*) in the final measure. The eighth staff is for Violoncello (Vlcs.) and Contrabass (Cb.) in bass clef, with a key signature of two flats. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, starting with a forte (*f*) dynamic. The number '8' is written at the beginning of the Cb. staff.

11

S. bat Ma ter do lo ro sa jus ta cru - cem la cry

T. bat Ma ter do lo ro sa jus ta cru - cem la cry

B.

B \flat Cl. *p*

Hn. *p*

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs. *p*

Cb. *p*

14

S. *.mo - sa Dum pen de - bat dum pen*

T. *mo - sa Dum pen de - bat dum pen*

B. *Dum pen de - bat*

B♭ Cl. *p*

Hn. *p*

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb. *8*

16

S. de - bat dum pen de bat Fi li us Sta -

T. de - bat dum pen de bat Fi - li us Sta

B. dum pen de - bat dum pen de bat Fi li us

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

19

S. de - bat dum pen de - bat - fi li us

T. de - bat dum pen de - bat - fi li us

B. dum pen de - bat dum pen de bat Fi li us

B \flat Cl. *f*

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb. 8

22

S.

T.

B.

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

p

p

p

f

8

25

S. *Cu jus a ni mam - ge - mén - tem co on tris*

T. *Cu jus a ni mam ge mèn - tem con - tris*

B. *Cu jus a ni mam ge - mén tem con tris*

B♭ Cl. *mp*

Hn.

Vlins. 1 *mp*

Vlins. 2 *mp*

Vlcs. *p*

Cb. *p*

28

S. ta tam et do len - tem Per - tran si - vit si - vit

T. ta tam et - do len tem Per - tran si - vit si - vit

B. ta tam et do len tem Per - tran si vit si - vit

B♭ Cl.

Hn. *mp*

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

31 **1.**

S. gla di us Per - tram si - vit si - vit gla di us

T. gla di us Per - tram si vit si - vit gla di us

B. gla di us Per - tran si vit si - vit gla di us

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

8

34

S. gla di us per tran si - vit gla di

T. gla di us per tran si vit gla di

B. gla di us per tran si vit gla di

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1 *p*

Vlins. 2 *p*

Vlcs. *p*

Cb. *p*

8

36

S. us

T. us

B. us O quam tris tis et - a flic ta Fu it

B♭ Cl. *f*

Hn.

Vlins. 1 *p*

Vlins. 2 *p*

Vlcs. *p*

Cb. *p*

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal quartet and orchestra. It begins at measure 36. The vocal parts (Soprano, Tenor, Bass) have lyrics: 'us O quam tris tis et - a flic ta Fu it'. The Soprano and Tenor parts have rests in the second and third measures. The Bass part has notes corresponding to the lyrics. The B♭ Clarinet part has a forte (*f*) dynamic and plays a melodic line starting in the second measure. The Horns part has rests. The Violins 1 and 2 parts have a piano (*p*) dynamic and play a rhythmic accompaniment. The Viola and Cello parts also have a piano (*p*) dynamic and play a rhythmic accompaniment.

39

S.

T.

B.

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

il la be - ne - dic ta Ma - ter Ma ter u ni -

42

S.
T.
B.
B♭ Cl.
Hn.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlcs.
Cb.

ge ni ti Ma - ter Ma - ter u ni - ge ni ti quam

8

45

S. et - a flic ta

T. tris tis et - a flic ta Fu - it

B. quam tris - tis a flic - ta

B \flat Cl. *f* 8va

Hn.

Vlins. 1 *p*

Vlins. 2 *p*

Vlcs. *f*

Cb. 8

47

S. *be - ne dic - ta*

T. *il - la be - ne dic - ta Ma - ter*

B. *it il - la ne dic - ta*

B♭ Cl. *8va*

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb. *8*

49

S. Ma ter u ni ge ni ti O quam -

T. Ma - ter Ma ter u ni ge ni ti O quam

B. Ma - ter un ni ni ge ni ti

B♭ Cl. *8va*

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

8

51

S. tris - tis tris tis et a flic - ta fu it il - la be - ne

T. tris tis tris tis et a flic - ta fu it il - la be ne

B. tris tis et a flic - ta Fu it il la

B \flat Cl. *8va*

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb. ₈

54

S. dic ta Ma - ter Ma - ter u ni -

T. dic ta Ma - ter Ma - ter u ni -

B. be ne dic ta Ma ter u ni

B \flat Cl. *8va*

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb. *8*

56

S. ge ni ti Ma - ter u ni ge ni ti

T. ge ni ti Ma - ter i ni ge ni ti

B. ni ge ni ti u ni ge ni ti

B \flat Cl. *mf*

Hn. *mf*

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb. 8

60

S.
T.
B.
B \flat Cl.
Hn.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlcs.
Cb.

p

8

64

S.
T.
B.
B♭ Cl.
Hn.
Vlins. 1
Vlins. 2
Vlcs.
Cb.

68

S. qua - ma re bat et do - le bat

T.

B.

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1 *mf*

Vlins. 2 *p*

Vlcs. *mf*

Cb. *p*

72

S. 1.

T.

B.

B♭ Cl.

Hn.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlcs.

Cb.

8

76

S. in - cli ti

T.

B. Quis est ho mo qui non le ret Ma ter

B \flat Cl.

Hn.

Vlns. 1 *p*

Vlns. 2

Vlcs.

Cb.

80

S. In tan - to su

T. In tan - to su

B. Chis - ti si vit de - ret

B♭ Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

83

S. pli ti o in tan - to su - pli ti o

T. pli ti o in tan - to su - pli ti o quis - non

B.

B \flat Cl.

Hn.

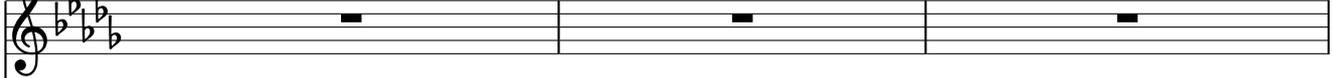
Vlins. 1

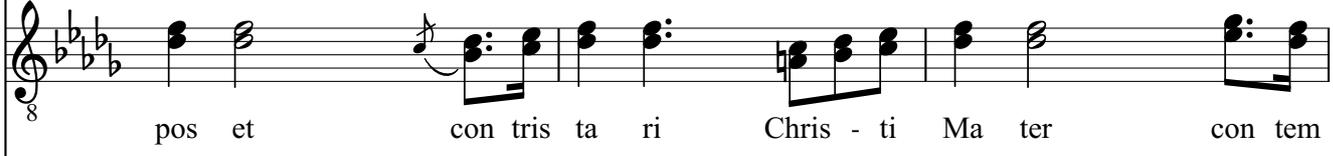
Vlins. 2

Vlcs.

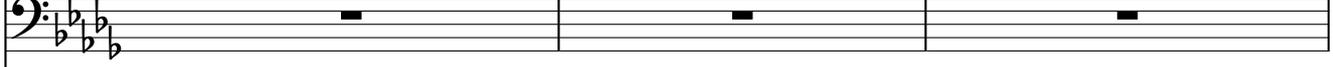
Cb.

86

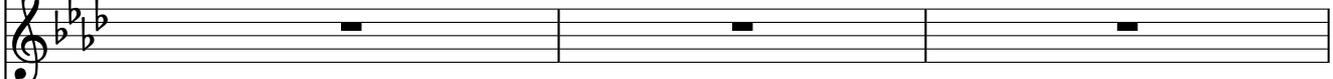
S. 

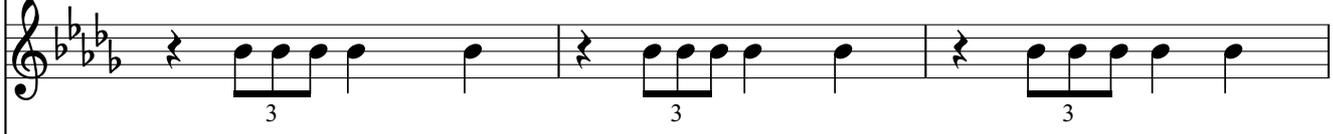
T. 

8 pos et con tris ta ri Chris - ti Ma ter con tem

B. 

B \flat Cl. 

Hn. 

Vlins. 1 

3 3 3

Vlins. 2 

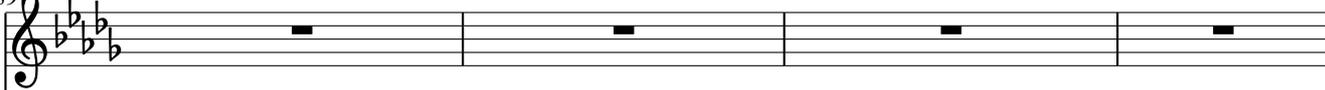
3 3 3

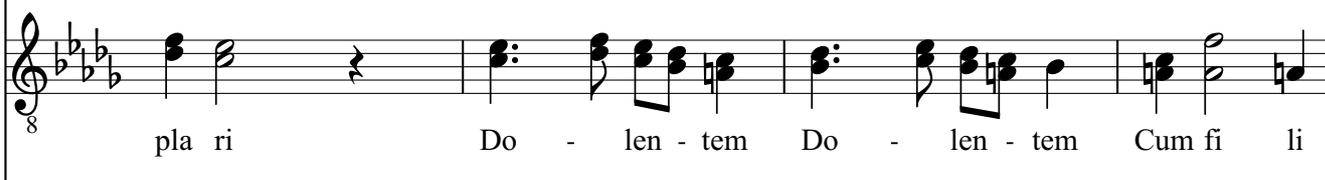
Vlcs. 

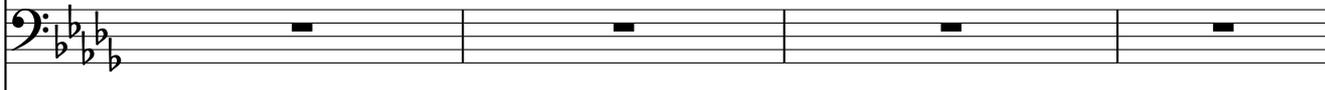
Cb. 

8

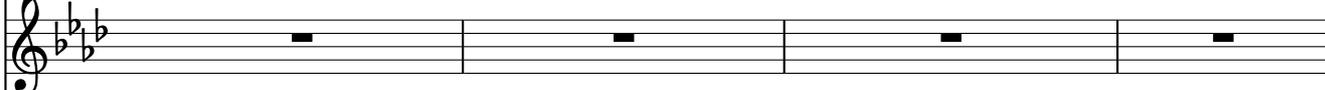
89

S. 

T. 
8

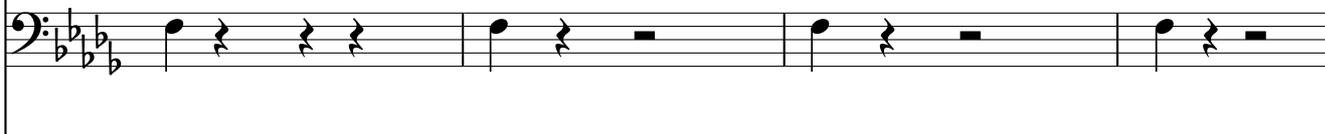
B. 

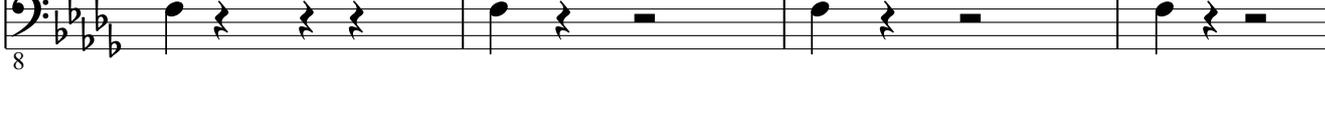
B♭ Cl. 

Hn. 

Vlins. 1 

Vlins. 2 

Vlcs. 

Cb. 

8

93

1. 2.

S.

T.
8 O O

B.

B♭ Cl.

Hn.

Vlins. 1
f

Vlins. 2
f

Vlcs.
f

Cb.
8
f

97

S. Pro pe

T. Pro pe

B. pro pe

B \flat Cl. *mf*

Hn.

Vlins. 1 *f*

Vlins. 2

Vlcs. *f*

Cb. *f*

100

S. ca tis - Su ce gen tis vi dit Je sum in - tor

T. ca tis - Su ce gen tis vi dit Je sum in tor

B. ca tis Su ce gen tis vi dit Je sum in tor -

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

8

103

S. men tis in tor men tis et - fla - ge lis et fla ge lis

T. men tis in tor men tis et - fla - ge lis et fla ge lis

B. men tis in tor men tis et fla gel lis et fla gel lis

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

8

106

S. sub di tum Su - e ge tis

T. sub di tum Su - e ge tis

B. sub di tum pro - pe ca tis Su e gen tis Vi - di

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

110

S. in - tor men tis in tor men tis et fla gel lus Sub di

T. in tor men tis in tor men tis et fla gel lus Sub di

B. Je sum in tor men tis in tor mrn tis et fla gel lus Sub di

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb.

114

S. tum

T. tum

B. tum

B \flat Cl.

Hn.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlcs.

Cb. 8