



Liturgia Sacra 16 (2010), nr 2, s. 401–412

WOJCIECH ODOJ
Katowice

MOTET *SANCTA MARIA SUCCURRE MISERIS* COSTANZO FESTY I JEGO MELODYCZNE ZWIĄZKI Z LITANIĄ LORETAŃSKĄ

W twórczości Costanzo Festy (ok. 1490–1545), pierwszego najważniejszego włoskiego kompozytora epoki Renesansu, obok dzieł o ogromnym znaczeniu historycznym i odgrywających ważną rolę w poznaniu ogólnego profilu stylistycznego kompozytora, takich jak np. motet *Super flumina Babylonis*, odnajdujemy również utwory mniej znane, ze względu na swoje rozmiary będące swego rodzaju miniaturami. Do tej grupy kompozycji można zaliczyć motety *Quam pulchra es*, *Da pacem* i *Sancta Maria succurre miseris*. Chociaż utwory te nie cieszą się ogromną popularnością, ich analiza i znajomość jest konieczna dla poznania i zobrazowania muzycznego stylu Costanzo Festy (dotyczy to również twórczości innych kompozytorów)¹. Poza tym wszystkie trzy utwory stanowią część długiej i bogatej tradycji muzycznego opracowywania popularnych i ogólnie wówczas znanych tekstów. Motet *Quam pulchra es* należy do bardzo licznej grupy kompozycji opartych na tekstach zaczerpniętych z biblijnej Pieśni nad Pieśniami². Polifoniczne opracowania

¹ Oczywiście problem ten generuje inny: W jaki sposób należy traktować te utwory danego kompozytora, których autorstwo budzi wątpliwości albo przynajmniej stawia pewne znaki zapytania? Innymi słowy, w jaki sposób określić i scharakteryzować styl kompozytora, jeśli niektóre kompozycje w różnych źródłach przypisywane są różnym autorom, albo ich autorstwo jest określone, ale ogólne cechy stylistyczne znacząco odbiegają od obecnie przyjętego przez muzykologów profilu stylistycznego danego twórcy?

² Być może jednym z pierwszych polifonicznych opracowań wersetów z Pieśni nad Pieśniami jest *Anima mea liquefacta est / Descendi in hortum meum* — utwór znajdujący się w kodeksie z MontPELLIER,

wersetów właśnie z tej księgi Starego Testamentu można odnaleźć w twórczości niemalże każdego kompozytora epoki Renesansu³. Z kolei jednym z głównych powodów, dla którego wówczas tak często polifonicznie opracowywany był tekst modlitwy *Da pacem*, to prawdopodobnie burzliwy czas niekończących się wojen. Wreszcie tekst ostatniego z wymienionych wyżej motetów, *Sancta Maria succurre miseris*, występuje jako antyfona do *Magnificat*, początkowo przeznaczona na święto Matki Bożej Śnieżnej, obchodzonego 5 sierpnia, później także na inne święta maryjne w ciągu roku⁴.

Tekst antyfony jest następujący:

*Sancta Maria,
succurre miseris,*

jednym z największych źródeł trzynastowiecznej muzyki polifonicznej; zob. H. TISCHLER (red.), *The Montpellier Codex*, (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 8), t. IV, Madison 1985, s. 94. Inny utwór, *Tota pulchra es – Anima mea liquefacta est*, znajduje się w: E.H. SANDERS, *English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 14), Paris 1979, s. 111–112.

³ Ogólna charakterystyka tej tradycji i analiza wybranych kompozycji opartych na tekstach z Pieśni nad Pieśniami w I poł. XV w. zamieszczona jest np. w: S. BURSTYN (red.), *Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons*, „Acta Musicologica” 49 (1977), s. 200–227. Pod koniec XV w. i przez cały XVI w. polifoniczne opracowania wersetów z Pieśni nad Pieśniami stały się bardziej ekspresyjne i zawierały wyszukane środki retoryczne. Utwory tego rodzaju można odnaleźć w twórczości takich kompozytorów, jak chociażby Josquin, który skomponował dwa motety do tekstów z tej księgi: *Ecce tu pulchra es* i *Descendi in ortum meum* (z powodu stylistycznych rozbieżności motet *Descendi in ortum meum* występuje jako *opus dubium* w: R. SHERR [red.], *New Josquin Edition*, t. XIV, Utrecht 2002, s. 26–27), a także Jacques Arcadelt, Clemens non Papa, Nicolas Gombert, Jean de la Fage, Johannes Lupi, Cipriano de Rore i Adrian Willaert. Kulminacją popularności tekstów z Pieśni nad Pieśniami było skomponowanie przez Palestrinę 29 motetów opartych na wersetach z tejże księgi wydanych w 1584 r. w *Motetorum liber quartus ex Canticis canticorum*. Publikacja *Vespro della Beata Vergine* z 1610 r. Claudio Monteverdiego, zawierająca dwa opracowania tekstów z Pieśni nad Pieśniami — *Nigra sum* i *Pulchra es* — oraz opracowanie *O quam pulchra* na tenor i *b.c.* opublikowane w *Ghirlanda sacra* Leonardo Simonettiego w 1625 r. (RISM 1625²), oznaczało zmierzch tradycji, której początki sięgają czasów jeszcze sprzed XV w.

⁴ Zob. *Liber usualis*, Tournai 1964, s. 1254–1255. Prawdopodobnie napisany przez biskupa Fulberta z Chartres (ok. 951–ok. 1029) tekst ten pojawia się w jego *Sermo IX, De Annuntiatione Dominica*. Modlitwę tę znajdujemy później w *Breviarum Romanum* z przeznaczeniem na różne święta maryjne. Za jej odmawianie można było uzyskać odpust zupełny. Pochodzenie pierwotnej wersji tekstu jest niejasne, ale wydaje się, że oryginalna wersja znajduje się w pseudoaugustiańskim *Sermo CCVIII* Abrosiusa Autpertusa (zm. ok. 784 r.), w którym tekst zaczyna się od słów *Succurre sancta genitrix*; por. M. CLAYTON, *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England* (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 2), Cambridge 1990, s. 70. Ogromna popularność kultu maryjnego w VIII i IX w. spowodowała powstawanie i szerokie rozprzestrzenianie się nowych modlitw i hymnów maryjnych: *Ave Maris Stella*, *Gaude, Maria Virgo*, *Sub tuum Praesidium* i *Sancta Maria succurre miseris*; por. P.D. LEVETO, *The Marian Theme of the Frescoes in S. Maria at Castelseprio*, AB 72 (1990), s. 411. Chociaż niektóre z tych tekstów były niezwykle popularne w tamtym czasie, nie oznacza to jednak, że zostały wtedy napisane. Przykładowo, wcześniejsza wersja modlitwy *Sub tuum praesidium*, napisana w języku greckim, pochodzi z IV w.; por. O. STEGMÜLLER, *Sub tuum praesidium. Bemerkungen zur ältesten Überlieferung*, ZKTh 74 (1952), s. 76–82. Z kolei hymn *Ave Maris Stella*, początkowo przypisywany św. Bernardowi (1090–1153), powstał jednak wcześniej, skoro występuje w manuskrypcie z St. Gallen z IX w.

juva pusillanimes,
 refove flebiles,
 ora pro populo,
 intervene pro clero,
 intercede pro devote femineo sexu.
 sentient omnes tuum juvamen
 quicumque celebrant
 tuam sanctam commemorationem.

Tekst ten pojawia się jako inskrypcja na kolumnach obramowujących Madonnę w *Santa Casa* w Loreto i dlatego był z tym miejscem często kojarzony. Prawdopodobnie z tego też powodu był on bardzo popularny wśród kompozytorów XV i XVI w.⁵ Prócz tego wielu z tych twórców nierzadko wykorzystywało materiał melodyczny z *Litanii Loretańskiej* w swoich utworach do tekstów maryjnych⁶. To, jak często ten materiał pojawia się w tych utworach, świadczy o ogromnym wpływie Litanii z Loreto na ówczesną muzykę kościelną. W tym kontekście ważne wydaje się zwrócenie uwagi na pewien interesujący aspekt. Otóż chociaż w *Processionale Monasticum*⁷ znajduje się sześć melodii przeznaczonych do śpiewania *Litanii Loretańskiej*, to jednak bardziej faworyzowana wydaje się być formuła melodyczna pochodząca z *Litanii do Wszystkich Świętych*⁸. David Blazey twierdzi, iż w XVII-wiecznych opracowaniach *Litanii Loretańskiej* inwokacja *Sancta Maria, ora pro nobis*

⁵ Lista kompozytorów, którzy skomponowali muzykę do tekstu *Sancta Maria succurre miseris*, obejmuje takie nazwiska, jak: Benedictus Appenzeller, Adriano Banchieri, Pierre Certon, Clemens non Papa, Juan de Esquivel Barahona, Nicolas Gombert, Francisco Guerrero, Jean Lhéritier, Guglielmo Lipparino, Claudio Monteverdi, Cristóbal de Morales, Francisco de Peñalosa, Philippe Rogier, Philippe Verdelot, Lodovico Viadana i Tomás Luis de Victoria. Ze wszystkich tych opracowań kompozycja Appenzellera wydaje się być najbardziej popularną. Jego 4-głosowy utwór *Sancta Maria succurre miseris*, zapisany na serwecie i dedykowany Marii, królowej Węgier, w 1548 r. został obmyślony jako kanon. Więcej na temat tego motetu zob. w: E. JAS, *Tafelmuziek voor Maria Hongarije*, „Musique antique” 10 (1993), s. 22–23; TENZE, *Another Mass by Benedictus Appenzeller*, „Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis” 44 (1994), s. 100; por. też: G.G. THOMSON, *Music in the Court Records of Mary of Hungary*, „Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis” 34 (1984), s. 132–173; TH. RÖDER, *Verborgene Boischapten? Augsburger Kanons von 1548*, w: K. SCHILTZ, B.J. BLACKBURN (red.), *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th centuries: Theory, Practice, and Reception History*, Leuven 2007, s. 248.

⁶ Kształt Litanii Loretańskiej, powszechnie dzisiaj znany, został zaaprobowany przez Kościół w 1587 r., jednak jej pochodzenie i początki budzą sporo kontrowersji. Przypuszcza się, że mogła zostać napisana w czasie, kiedy dom Maryi został przeniesiony do Loreto w 1294 r. Inne sugestie wiążą jej powstanie z papieżem Sergiuszem I (687) oraz Grzegorzem Wielkim. Faktem jest, że jej pierwsza drukowana kopia pochodzi z 1558 r. (Dillingen, Niemcy), zaś jej pierwszy włoski druk ukazał się w 1576 r. Do dnia dzisiejszego nie zachował się żaden rękopis zawierający *Litanię Loretańską*, jakkolwiek wydaje się prawdopodobne, że litania była w użyciu w Loreto w końcu XV w. albo na początku XVI w., a więc w okresie, kiedy w innych miejscach podobne litanie były adaptowane do użytku publicznego; zob. *Catholic Encyclopedia* online <http://www.newadvent.org/cathen/09287a.htm> (21 IV 2010 r.).

⁷ *Processionale monasticum ad usum congregationis gallicae Ordinis Sancti Benedicti*, Solesmes 1893.

⁸ Zob. *Litanię do Wszystkich Świętych* w *Liber usualis*, Tournai 1964, *appendix* 2–7*.

często pojawia się w powiązaniu z motywem melodycznym, który bez wątpienia odwzorowuje kształt formuły z *Litanii do Wszystkich Świętych*. To, że motyw ten był silnie związany z Loreto, wskazuje częste jego wykorzystywanie przez takich kompozytorów, jak Antonio Cifra i Lorenzo Ratti, którzy w różnym czasie sprawowali funkcję kapelmistrza w kościele *Santa Casa*⁹. Poza tym np. jedenaście zawołań *Sancta Maria, ora pro nobis* w *Sonata sopra Sancta Maria* Claudio Monteverdiego zostało napisanych do formuły melodycznej z *Litanii do Wszystkich Świętych*. Ten sam materiał melodyczny został później również wykorzystany przez Monteverdiego w jego motecie (2 głosy plus *b.c.*) *Sancta Maria succurre miseris*, opublikowanym w *Primo libro de concerti ecclesiastici* z 1618 r.

Chociaż do niedawna uznawano, iż w motecie *Sancta Maria succurre miseris* Costanzo Festy nie występują żadne cytaty melodii chorałowych, ani nawet ich echa, celem niniejszego artykułu jest zasygnalizowanie pewnych analogii między materiałem melodycznym z wersji *Litanii Loretańskiej* zawartej w *Processionarium Iuxta Ritum S. Ordinis Praedicatorum*¹⁰ — współczesnym zbiorze melodii chorałowych opublikowanym w 1913 r. (przykł. 1) — a materiałem melodycznym z motetu Festy¹¹.

Rzeczywiście formuła melodyczna charakterystyczna dla *Litanii do Wszystkich Świętych* była wykorzystywana w *Litanii Loretańskiej*. Widać to w *Processionarium*, jednak, co ciekawe, w tej konkretnej wersji *Litanii Loretańskiej* to fakt, że formuła ta nie pojawia się tutaj w powiązaniu z inwokacją *Sancta Maria, ora pro nobis*, ale z inwokacją *Speculum justitiae, ora pro nobis*. Oprócz tego, wersja *Litanii Loretańskiej* z *Processionarium* zawiera ponadto materiał melodyczny, który zaskakująco przypomina ten występujący w muzycznym opracowaniu tekstu *Sancta Maria succurre miseris* Costanzo Festy. Tak więc skoro motet Festy został opublikowany w 1543 r., to można przypuszczać, że wersja litanii zawarta w *Processionarium* prawdopodobnie funkcjonowała w powszechnym obiegu w I poł. XVI w.¹²

Trzygłosowy motet *Sancta Maria succurre miseris* Costanzo Festy zachowany jest w czterech źródłach (RISM 1543⁶, 1549¹³ [tylko tenor], 1551³, 1569⁵). Ze wszystkich znanych opracowań tej modlitwy utwór Festy wydaje się być najprostszy i naj-

⁹ Zob. D. BLAZEY, *A liturgical role for Monteverdi's Sonata sopra Sancta Maria*, „Early Music” 17 (1989), s. 175.

¹⁰ *Processionarium Iuxta Ritum S. Ordinis Praedicatorum*, Roma 1913.

¹¹ A. Seay twierdzi, że materiał melodyczny chorału nie jest wykorzystywany w utworze Festy; zob. A. SEAY (red.), *Costanzo Festa: Opera omnia*, t. IV (Corpus Mensuralibus Musicae 25), Neuhausen – Stuttgart 1979, s. xviii [pod *Sancta Maria succurre miseris*].

¹² Być może nawet wcześniej, skoro melodyczna formuła na słowach *Sancta Maria ora pro nobis* występuje także w opracowaniu Verdelota. Najwcześniejszym źródłem, w którym znajduje się ten utwór, jest PadBC A17, prawdopodobnie skopiowany około 1522 r. Zob. współczesną edycję tego utworu w: A.-M. BRAGARD (red.), *Philippe Verdelot: Opera omnia*, t. III, (Corpus Mensuralibus Musicae 28), Roma 1979, s. 21–25.

krótszy¹³ Fraza otwierająca motet, w głosie najwyższym (takty 1–5; przykł. 2), wiernie odwzorowuje formułę melodyczną towarzyszącą inwokacji *Sancta Maria* z Litanii. Oczywiście podobieństwo to może zostać zinterpretowane jako przypadkowe, jednak obecność tej samej frazy w głosach najwyższych dwóch innych motetów: *Sancta Maria succurre miseris* Verdelota (takty 1–3 S, 2–5 T, 5–7 CT, 5–7 B; przykł. 3) i *Sancta Maria, mater Dei succurre miseris* Jeana Conseila (takty 1–3 B, 1–3 T i szczególnie 3–5 A, 4–6 S; przykł. 4) nie można już chyba rozpatrywać w kategoriach przypadku, a raczej jako wskazówkę, że kompozytorzy ci prawdopodobnie świadomie korzystali z materiału melodycznego z Litanii znajdującej się w *Processionarium*.

Formuła melodyczna dla drugiej grupy inwokacji w *Litanii Loretańskiej* z *Processionarium*, począwszy od *Speculum justitiae, ora pro nobis*, ma dokładnie taki sam kształt jak fraza melodyczna na słowach *Sancta Maria, ora pro nobis* z *Litanii do Wszystkich Świętych*. Festa nawiązuje do początkowego motywu tej frazy kilka razy. Po raz pierwszy motyw ten pojawia się na słowach *iuva pusillanimes* (takty 16–18; przykł. 5), gdzie jest prezentowany jako podstawa imitacji w dwóch głosach (S, AI). Następnie na tych samych słowach jest on powtórzony z niewielkimi zmianami w głosie najwyższym (takty 19–21; przykł. 6). Kolejną wskazówką, że Festa mógł korzystać z tej wersji *Litanii Loretańskiej*, są cytaty dwóch innych fraz. Słowom *refove flebiles* kompozytor przyporządkowuje trzy różne frazy muzyczne; ta znajdująca się w głosie środkowym (takty 24–27; przykł. 7 i takty 63–65; przykł. 8) koresponduje z frazą muzyczną piątej grupy inwokacji, rozpoczynającej się od słów *Regina angelorum*. Ta sama fraza występuje również w muzycznym opracowaniu tego samego tekstu na słowach *quicumque celebrant* skomponowanym przez Conseila (takty 61–64 A). Co więcej, na słowach *tuum iuvamen* (takty 49–52 S; przykł. 9) Festa także cytuje frazę muzyczną *qui tollis peccata mundi* z Litanii¹⁴. Czteronutowy motyw czołowy tej frazy pojawia się trzykrotnie w głosie najwyższym na słowach *qui cumque celebrant* (takty 55–60), jak również w głosie środkowym (takty 58–59). I znowu można by uznać występowanie tych fraz w motecie Festy za czysty zbieg okoliczności, ale szczęśliwie te same frazy pojawiają się w motecie *Sancta Maria succurre miseris* Jeana Lhéritiera na słowach *succurre miseris* (takty 8–11 B) i *iuva pusillanimes* (takty 12–22; przykł. 10), a także w opracowaniu Conseila na słowach

¹³ Opracowanie Peñalosa także jest 3-głosowe i podobnie jak Festy obejmuje zaledwie 66 taktów. Zob. współczesne wydanie tego utworu w D. PRECIADO (red.), *Francisco de Peñalosa (ca. 1470–1528): Opera omnia*, t. I, Madrid 1986, s. 97–100. Ponieważ między opracowaniami tego samego tekstu autorstwa Festy i Conseila (o których szerzej poniżej) można dostrzec pewne podobieństwa, w tym samym celu próbowano porównać motety Festy i Peñalosa, skoro obydwoj przybyli do Rzymu mniej więcej tym samym czasie. Utwory te jednak w znaczący sposób różnią się od siebie.

¹⁴ Chociaż w głosie najwyższym fraza ta nie jest oddzielona od muzycznego opracowania słów *sentient omnes* (takty 47–49), to w głosie środkowym fraza *tuum iuvamen* jest poprzedzona pauzą, co czyni z niej oddzielną frazę.

refove flebiles (takty 23–27 S, A, T, B; przykł. 11)¹⁵. Dodatkowo można również zaobserwować podobieństwa między motetami Festy i Conseila; a trzeba tutaj pamiętać, że obydwaj kompozytorzy byli członkami kapeli papieskiej i obydwaj skomponowali kilka utworów do tych samych tekstów. W utworze Festy początek opracowania muzycznego słów *succurre miseris* (takty 5–8 B, S) rozpoczyna charakterystyczny skok kwarty w górę. Ślady takiej frazy można odnaleźć w motecie Conseila na tych samych słowach, jednak tutaj ogólny kształt melodyczny został nieznacznie zmieniony; pierwsza nuta *g'* (takt 9) jest tutaj ostatnią nutą poprzedniej frazy muzyczno-tekstowej kończącej się słowem *Dei* (takty 8–12). W konsekwencji tej zmiany oryginalny kształt tej frazy utracił inicjalny skok kwarty na początku. Poza tym można jeszcze doszukiwać się podobieństwa między frazą muzyczną na słowach *intercede pro devoto* w motecie Conseil'a (takty 36–40 B) a frazą *intervene pro clero* u Festy (takty 34–37 B).

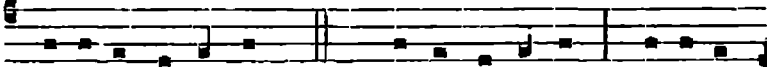
Te muzyczne paralele pomiędzy wersją *Litanii Loretańskiej z Processionarium* a motetem *Sancta Maria succurre miseris* Costanzo Festy są dość intrygujące. Otóż okazuje się, że formuła melodyczna często występująca w muzycznych opracowaniach tekstu *Sancta Maria succurre miseris*, i jednocześnie tak bardzo związana z *Litaniami do Wszystkich Świętych*, występuje w wersji *Litanii Loretańskiej z Processionarium*. To zaś sugeruje, że formuła ta prawdopodobnie pojawiła się w *Litanii Loretańskiej* około I poł. XVI w. Należy tutaj podkreślić, że Blazey koncentruje się na *Litanii Loretańskiej*, w której formuła melodyczna zaczerpnięta z *Litanii do Wszystkich Świętych* występuje w miejscu pierwszej inwokacji maryjnej *Sancta Maria, ora pro nobis* (dlatego związek pomiędzy tą frazą a muzycznymi opracowaniami tekstu *Sancta Maria succurre miseris* jest tak oczywisty). W *Litanii Loretańskiej z Processionarium* formuła ta występuje jednak w miejscu inwokacji *Speculum justitiae, ora pro nobis* i dlatego przypuszczalnie nie ma ona nic wspólnego z późniejszymi opracowaniami modlitwy *Sancta Maria succurre miseris*. Tak więc wydaje się, że formuła melodyczna związana z inwokacją *Sancta Maria, ora pro nobis* była już wcześniej wykorzystywana w *Litanii Loretańskiej*, ale w połączeniu z inną inwokacją — *Speculum justitiae, ora pro nobis*. Co więcej, w przeciwieństwie do wcześniejszych sugestii i przypuszczeń, tak znaczne wykorzystanie przez Festę oraz innych kompozytorów materiału melodycznego z *Litanii Loretańskiej* pozwala twierdzić, że kompozytor przy pisaniu swojego motetu rzeczywiście korzystał z melodii chorałowych.

¹⁵ Zob. transkrypcję utworu Lhéritiera w: L.L. PERKINS (red.), *Jean Lhéritier: Opera omnia*, t. I, (Corpus Mensurabilis Musicae 48), Roma 1969, s. 69–71.

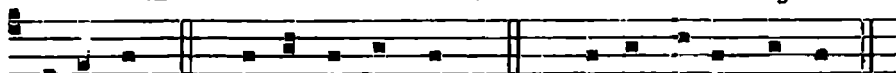
Przykład 1. Litanía Loretańska z *Processionarium Iuxta Ritum S. Ordinis Praedicatorum* (wyd. w 1913 r.).

LITANĒ LAURETANĒ B. M. V.

Omni Sabbato, finita post Antiphonam *Salve Regina*. Oratione *Concéde nos.*, a duobus Fratribus et Conventu alternatim cantentur Litaníæ beatæ Mariæ V. tono sequenti, vel alio pro consuetudine locorum.

toni vj. 

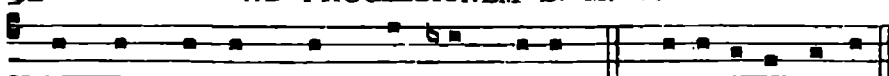
KYRI- E e-léison. *℣.* Christe e-léison. Kyri- e



e-léison. Christe audi nos. *℣.* Christe exáudi nos.

92

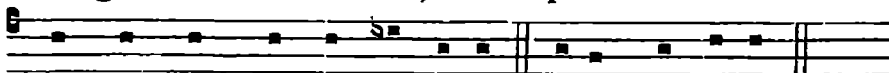
AD PROCESSIONEM B. M. V.



Pa- ter de cæ- lis De- us, *℣.* mi- serére nobis.
Fi- li Red-émptor mun- di De- us, *℣.* mi- serére nobis.
Spí- ri- tus sancte De- us, *℣.* mi- serére nobis.
Sancta Trí- ni- tas u- nus De- us, *℣.* mi- serére nobis.

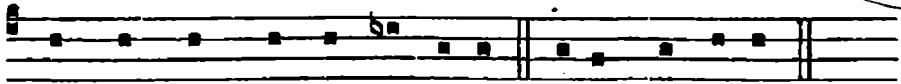


Sancta Ma- rí a, *℣.* ora pro nobis.
Sancta De- i Gé- ni- trix, ora pro nobis.
Sancta Vir- go Vir- gi- num, ora pro nobis.
Ma- ter Chri- sti, ora pro nobis.
Ma- ter divi- næ grá- ti- æ, ora pro nobis.
Ma- ter pu- rí- ssí- ma, ora pro nobis.
Ma- ter ca- stí- ssí- ma, ora pro nobis.
Ma- ter invio- lá- ta, ora pro nobis.
Ma- ter inteme- rá- ta, ora pro nobis.
Ma- ter a- má- bi- lis, ora pro nobis.
Ma- ter admi- rá- bi- lis, ora pro nobis.
Ma- ter boni consí- li- i, ora pro nobis.
Ma- ter Cre- a- tó- ris, ora pro nobis.
Ma- ter Salva- tó- ris, ora pro nobis.
Vir- go pru- den- tí- ssí- ma, ora pro nobis.
Vir- go ve- ne- rán- da, ora pro nobis.
Vir- go præ- di- cán- da, ora pro nobis.
Vir- go po- tens, ora pro nobis.
Vir- go cle- mens, ora pro nobis.
Vir- go fi- dé- lis, ora pro nobis.

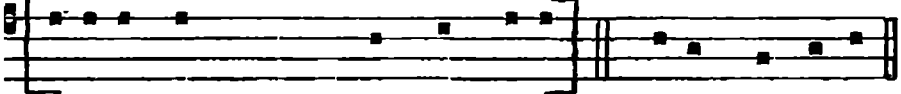


Spé- cu- lum ju- sti- ti- æ, ora pro nobis.
Se- des sa- pi- én- ti- æ, ora pro nobis.
Cau- sa no- stræ læ- ti- ti- æ, ora pro nobis.

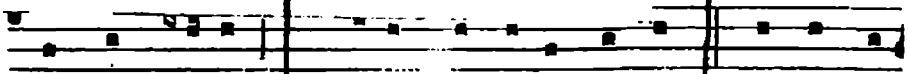
AD PROCESSIONEM B. M. V.



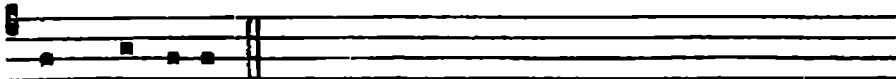
Vas spi-ri-tu-á-le,	ora pro nobis.
Vas ho-no-rá-bi-le,	ora pro nobis.
Vas insigne devoti-ó-nis,	ora pro nobis.
Ro-sa my-sti-ca,	ora pro nobis.
Tur-ris Da-vi-di-ca,	ora pro nobis.
Tur-ris e-búr-ne-a,	ora pro nobis.
Do-mus áure-a,	ora pro nobis.
Fœ-de-ris arca,	ora pro nobis.
Já-nu-a cœ-li,	ora pro nobis.
Stel-la ma-tu-tí-na,	ora pro nobis.
Sa-lus in-fir-mó-rum,	ora pro nobis.
Refúgium pec-ca-tó-rum,	ora pro nobis.
Consolátrix af-fli-ctó-rum,	ora pro nobis.
Auxílium Christia-nó-rum,	ora pro nobis.



Regina Ange-lórum,	ora pro nobis.
Regina Pa-tri-archárum,	ora pro nobis.
Regina Pro-phe-tárum,	ora pro nobis.
Regina A-po-sto-lórum,	ora pro nobis.
Re-gí-na Mártyrum,	ora pro nobis.
Regina Con-fes-sórum,	ora pro nobis.
Re-gí-na Vírginum,	ora pro nobis.
Regina San-ctó-rum ómnium,	ora pro nobis.
Regina sine labe originálicon-cépta,	ora pro nobis.
Regina in coelum assumpta	ora pro nobis.



Agnus De-i, qui tollis peccá-ta mundi, R. parce no-
Agnus De-i, qui tollis peccá-ta mundi, R. ex-áudi
Agnus De-i, qui tolus peccá-ta mundi, R. mi-se-ré



bis Dómine.
nos Dómine.
re no-bis.

Przykład 2. Costanzo Festa, *Sancta Maria, succurre miseris* (takty 1-9).

San - cta Ma - ri - a, suc - cur re mi se ris,

San - cta Ma - ri - a, suc - cur re mi se ris,

San - cta Ma - ri - a, suc - cur re mi se ris,

Przykład 3. Philippe Verdelot, *Sancta Maria, succurre miseris* (takty 1-8).

SUPERIUS: San - cta Ma - ri - a, suc - cur re mi se ris,

CONTRA-TENOR: San cta Ma - ri a, suc cur

TENOR: San - cta Ma - ri - a, suc - cur

BASSUS: San cta Ma - ri - a, suc cur

San - cta Ma - ri - a, suc - cur re mi se ris,

San - cta Ma - ri - a, suc cur

Ma - ri - a, suc - cur

ri a, San - cta Ma - ri - a, suc cur

Przykład 4. Jean Conseil, *Sancta Maria, mater Dei* (takty 1-9).

CONTRATENOR: Sanc - ta Ma - ri - a

Sanc - ta Ma - ri - a

Sanc - ta Ma - ri a

Sanc ta Ma - ri -

Sanc - ta Ma - ri - a

Sanc - ta Ma - ri - a,

5

Sanc - ta Ma - ri - a, ma - ter De - i,
- ta Ma - ri - a, ma-ter De- - i, De- - i,
- a, ma-ter De-i, suc - cur-re
ma ter De i, De- - i, suc -

Przykład 5. Costanzo Festa, *Sancta Maria, succurre miseris* (takty 14–18).

15

se ris, iu va pu - sil - la - ni - mes,
ris, iu - va pu - sil - la - ni - mes,
ris, iu va pu - sil la - ni - mes,

Przykład 6. Costanzo Festa, *Sancta Maria, succurre miseris* (takty 19–22).

20

iu - va pu - sil - la - ni mes re fo
iu va pu sil - la ni mes re - fo ve,
iu va pu sil - la ni mes re fo ve

Przykład 7. Costanzo Festa, *Sancta Maria, succurre miseris* (takty 23–27).

25

ve, re - fo - ve fle - bi - les:
re - fo ve fle bi les:
fle bi les, re fo ve fle bi les:

**Costanzo Festa's Motet *Sancta Maria succurre miseris*
and Its Melodic Connections with The Litany of Loreto**

Summary

It was demonstrated that instead of the four melodic formulas for the Litany of Loreto found in *Processionale monasticum* the formula extensively used in the Litany was derived from the Litany of the Saints. Associated with the first Marian invocation — *Sancta Maria, ora pro nobis* from the Litany of Loreto, this formula was often employed in the polyphonic settings of the Magnificat antiphon *Sancta Maria, succurre miseris* by composers active toward the end of the sixteenth and in the seventeenth century. I argue that the formula from the Litany of the Saints might have been incorporated in the Litany of Loreto earlier. In the version of the Litany of Loreto found in *Processionarium* published in 1913 this formula appears not with the invocation *Sancta Maria, ora pro nobis* but with another one — *Speculum justitiae, ora pro nobis*. Several composers from the first half of the sixteenth century, including Costanzo Festa, might have had access to this version of the Litany of Loreto as they seem to have borrowed some musical material from the version of the Litany of Loreto from *Processionarium* — including the formula from the Litany of the Saints — for their settings of *Sancta Maria succurre miseris*.