

CAPOLAVORI INEDITI DEL PATRIMONIO MUSICALE MARCHIGIANO

O dulcissima Maria
Pietro Pace

Il quinto libro de Motetti

Sacro Profano

COMPLESSO DIMUSICA

Marco Mencoboni



Sacro & Profano

COMPLESSO DIMUSICA

Nadia Ragni soprano

Roberta Invernizzi soprano

Rosa Dominguez soprano

Roberto Balconi controtenore

Alessandro Carmignani tenore

Antonio Abete basso

Andrea Damiani tiorba e arciliuto

Marco Mencoboni

organo e direzione musicale

O dulcissima Maria

Pietro Pace

Il quinto libro de Motetti, Venetia 1615

first world recording

1	Toccata (Claudio Merulo)	4'09"	1	Quae est ista a due canti e alto	
2	Ave Maria a canto solo	2'25"	1	2'00"	
3	Hortus conclusus a canto solo		1	Gloriosa dicta sunt a canto solo	
4	2'11"		1	1'48"	
5	Dilectus meus a due canti	2'36"	1	Unica est a tenore e basso	1'56"
6	Qualis est a tre canti	2'37"	1	O quam speciosa a tre canti	2'28"
7	Antiphona Ave Regina caelorum	1'15"	1	Antiphona Regina caeli	1'18"
8	Salve radix sancta a canto solo		2	Ave Virgo a due canti	1'54"
9	1'53"		2	Ego quasi vitis a basso solo	1'58"
1	Cum invocarem a tre canti e		2	Pulchra es a due canti	2'30"
1	basso	1'45"	2	O beata Virgo a due canti e basso	
1	Ego flos campi a due canti	2'21"	2	2'12"	

LIVORNO.



ella ricorrenza del settimo Centenario Lauretano, la Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto è lieta di dare la sua collaborazione per rivalutare l'opera del compositore lauretano Pietro Pace. Organista della Santa Casa è stato, assieme ad Antonio Cifra, uno dei musicisti che maggiormente si è ispirato

alla Vergine Lauretana.

Il suo Quinto libro de Motetti, pubblicato a Venezia nel 1615 con il Patrocinio di suor Maria Della Rovere, riecheggia oggi dopo quasi quattro secoli di silenzio e ci riconduce in un mondo lontano, denso di spiritualità, di candore e di grande capacità evocativa.

+ Pergale Manchi

Simone Cantarini: Il riposo in Egitto, Pinacoteca di Brera, Milano.

SIMONE CANTARINI

detto il Pesarese

Nacque a Pesaro dove venne battezzato il 12 aprile del 1612. Formatosi nelle Marche sotto gli influssi di Gian Giacomo Pandolfi e di Claudio Ridolfi divenne allievo di Guido Reni a Bologna di cui fu il migliore allievo e l'unico, tra i pittori della sua scuola, capace di sviluppare uno stile fortemente personale. Il suo carattere particolarmente difficile e la sua presuntuosa superbia lo coinvolsero in numerose situazioni difficili. Morì a Venezia il 15 ottobre 1648 a soli 36 anni forse avvelenato.

Born in Pesaro, he was baptised there on April 12th, 1612. Trained in the Marches, where he came initially under the influence of Gian Giacomo Pandolfi and Claudio Ridolfi, he was apprenticed to the painter, Guido Reni, in Bologna, where he soon established himself as the most gifted pupil of the maestro. He did, indeed, develop his own strongly individualistic style, though he had a "difficult" character, which involved him in innumerable tense situations. He died in Venice on October 15th, 1648, at the age of 36, perhaps as a result of poisoning.

Nacquit à Pesaro où il fut baptisé le 12 avril 1612. S'étant formé dans les Marches sous l'influence de Gian Giacomo Pandolfi et de

Claudio Ridolfi, il devint le meilleur élève de Guido Reni à Bologne et le seul de tous les peintres de son école capable de développer un style tout à fait personnel. Son caractère particulièrement difficile et sa présomptueuse vanité le mirent souvent dans des situations difficiles. Il mourut à Venise le 15 octobre 1648 à l'âge de 36 ans, probablement empoisonné.

In Pesaro geboren, wird er dort am 12. April 1612 getauft. Seine Ausbildung erfolgte in den Marken unter dem Einfluß Gian Giacomo Pandolfis und Claudio Ridolfis, in Bologna wird er Schüler von Guido Reni, dessen bester Schüler er war und der einzige unter den Malern seiner Schule, der fähig war, einen starken eigenen Stil zu entwickeln. Sein eigentümlicher und schwieriger Charakter und sein überheblicher Stolz brachten ihn in zahlreiche schwierige Lagen. Er starb am 15. Oktober 1648 mit bloß 36 Jahren wahrscheinlich vergiftet in Venedig.

Nació en Pesaro donde fue bautizado el 12 de abril de 1612. Se había formado en las Marcas bajo la influencia de Gian Giacomo Pandolfi y de Claudio Ridolfi llegó a ser discípulo de Guido Reni en Boloña, su mejor y único discípulo,

Padre Floriano Grimaldi

ARTE E DEVOZIONE A LORETO TRA RINASCIMENTO E BAROCCO



hi percorre le strade della regione marchigiana avverte che città, paesi e frazioni conservano chiese, cappelle e numerose edicole lungo itinerari di vita quotidiana o in centri di quotidiana fatica dedicate alla Vergine lauretana. E se compie anche la sua perenigratazione ai vari luoghi sacri ne constata la persistenza culturale con la funzionalità delle rispettive immagini devote che, se a sua volta sfogliate, mostrano con chiarezza che a partire dal secolo XIV attorno alla madre di Dio venerata nel sacello della Santa Casa incomincia a ruotare l'esperienza religiosa della Marca con la sua storia civile e religiosa fino a permeare gli spazi più reconditi. Città castelli e terre hanno messo le proprie comunità sotto la materna intercessione e protezione della Vergine lauretana.

Nel corso dei secoli intere generazioni di uomini sono entrati nella cappella della Vergine di Nazaret per trovare soccorso e una terapia alle tensioni, alle infelicità e alla disperazione della propria vita quotidiana. La risonanza della loro esistenza terrena si avverte ancora nell'afflato che pervade l'interno dell'antico sacello mariano assurto a grande centro di irradiazione spirituale e culturale per un prodi-

gioso intreccio di complessi culturali. Questo anche in virtù di una progressiva esperienza umana alimentata dall'immaginario collettivo, fatto risalire addirittura all'inizio stesso del cristianesimo, fino a diventare memoria del luogo ove è avvenuto l'ingresso di un Dio corporeo nella storia e nel tempo dell'uomo.

La devozione verso la Vergine, venerata nella chiesa di Santa Maria di Loreto, valica i confini della piccola diocesi di Recanati e inizia a estendersi per l'intera Marca d'Ancona tra la fine del secolo XIV e il principio del seguente quando già il suo culto risulta sviluppato e anche noto, come appare non solo dai testi documentari ma anche dalla presenza di molti dipinti di carattere votivo esistenti in varie località della regione. Nel 1469 il vescovo Nicola dall'Aste incomincia la costruzione dell'attuale basilica che per ragioni di tempo e di luogo assume le caratteristiche di una fortezza a baluardo delle scorrerie dei pirati della vicina costa adriatica. Sul finire del secolo Luca Signorelli e Melozzo da Forlì ricevono la committenza per realizzare e dipingere rispettivamente la sacrestia di San Giovanni e di San Marco. Le loro opere sono note perché vi si trovano intrecciate prospettiva, inventiva e varietà di colori fino a renderle dei capolavori

dell'arte italiana della fine del '400. Ma è soprattutto con Giulio II che a Loreto inizia la grande stagione dell'arte perché vi manda Bramante per disegnare grandi opere. Ma quanto il Papa ha previsto non può vedere realizzato per la morte che gli sopravviene. Spetta, pertanto, ai suoi più immediati successori Leone X e Clemente VII, ambedue papi del casato Medici, avviare e portare a termine l'ornamento marmoreo della Santa Casa.

Gli architetti, gli scultori, gli scarpellini e le altre maestranze attive a Loreto richiamano a loro volta la presenza di pittori e di altri insigni artisti che decorano l'interno della chiesa, come Lorenzo Lotto, Francesco Menzocchi, Pellegrino Tibaldi, Girolamo Muziano. Della loro attività e presenza beneficia l'intera area regionale della Marca perché accade spesso che sono richiesti della loro consulenza tecnica per strutturare nuovi edifici o addirittura ricevono la committenza per realizzare opere ornamentali da porre nelle chiese, palazzi pubblici e abitazioni private. Sotto il loro influsso la stessa espressione artistica nella Marca subisce una notevole variazione assimilandone le migliori manifestazioni.

Contemporaneamente anche la venerazione verso la Vergine di Loreto si espande nell'ambito regionale caratterizzando con la sua peculiarità mariana sia la pietà popolare della gente che le strutture della chiese a lei dedicate.

Oltre che comune meta di peregrinazione noto per la sua importanza artistica, l'insigne luogo di devozione lauretano dedicato alla

Vergine Maria diviene anche un centro di irradiazione musicale dopo il Concilio di Trento. Risulta già dotato di una cappella musicale per accompagnare la liturgia fin dai primordi del '500, ma soltanto lungo il percorso del secolo diventa sempre più importante per i componenti del coro, i maestri direttori e gli organisti. Infatti, insigni nomi si avvicinano alla sua direzione elevando e perfezionando la qualità delle esecuzioni musicali e arricchendo sempre di più il repertorio dei canti. L'archivio musicale, ancora conservato quasi nella sua integrità, e i registri contabili permettono di seguirne le vicissitudini attraverso i secoli. Nell'ultimo quarto del secolo la cappella musicale raggiunge il suo massimo splendore soprattutto con il maestro Giovanni Pionnyer e gli organisti Sebastiano Hay e Costanzo Porta. Si stabilizza anche il numero dei cantori che generalmente diventa di sedici: quattro tenori, quattro bassi, quattro contralti e quattro soprani che durano in carica generalmente fino alla loro giubilazione. Non sono soltanto ecclesiastici, tra essi incominciano a esserci anche laici. Da qui le nuove norme che impongono loro una buona e lodevole condotta e la comunione almeno quattro volte all'anno: a Pasqua, a Natale, all'Assunzione e alla Natività della Vergine. Avvicinandosi secondo particolari turni, cantavano ogni giorno la messa e nelle principali festività dell'anno dovevano essere tutti presenti per il canto di terza, dei vesperi e della messa solenne. Particolari e maggiori doti erano richieste al maestro di cappella e all'organista perché nel far risuonare le lodi di

Cristo Signore e della vergine Madre non mischiassero nulla di impuro o di lascivo.

Oltre la recita del divino Ufficio e la messa cantata quotidianamente, nella santa cappella si cantavano ogni giorno le litanie della Vergine e sul far della sera, dopo la compieta, anche una antifona mariana. A uno dei più noti maestri della cappella lauretana, Costanzo Porta, si deve pure la composizione musicale delle lodi alla Vergine che sul finire del secolo XVII prendono il nome di litanie lauretane; saranno proprio queste, cantate a Loreto, che Sisto V e poi Clemente VIII consiglieranno di recitare nell'ambito della Chiesa cattolica.

Il 15 dicembre 1591 il lauretano Pietro Pace succede in via temporanea all'organista Sebastiano Hay, di cui era stato forse anche allievo, e conserva l'incarico fino a tutto luglio 1592. Questi è di nuovo organista a Loreto dal 2 gennaio al 31 dicembre 1610. Vi è chiamato ancora nell'agosto del 1611 e questa volta mantiene l'incarico fino al 7 aprile 1622. Muore alcuni giorni dopo a Loreto, il 15 aprile dello stesso anno, all'età di sessantatré anni e viene tumulato nel sepolcro della confraternita del santissimo Sacramento.

Pietro Pace è stato organista a Loreto quando maestro della cappella era Antonio Cifra: in questo periodo ha composto numerosi mottetti, scherzi sacri e madrigali che contribuirono a rendere la Santa Casa di Loreto uno dei maggiori centri dell'arte musicale italiana. Entrambi, infatti, sul modello degli oratori romani dei filippini, avevano dato sviluppo

all'Oratorio della Concezione di Loreto costituito dai gesuiti, dove essi erano presenti per amministrare il sacramento della confessione e nel collegio illirico per la formazione spirituale e culturale dei giovani che provenivano dalla sponda orientale dell'Adriatico.

Gabriele Moroni

PIETRO PACE MUSICISTA LAURETANO

"...la professione appresa già da me quasi col latte, e continuata fino a questa età, nella quale dopo molto assai onorevoli carichi qui & altrove mi ritrovo Organista di questo Santo luogo tanto favorito già da Papa Sisto...". Così scriveva da Loreto Pietro Pace nel 1617 nella dedica dei suoi Madrigali a quattro o cinque voci fornendoci così notizie sulla sua figura di musicista, di cui siamo in buona parte all'oscuro. Originario di Loreto, dove pure terminò la sua esistenza, Pietro Pace (1559-1622) ebbe incarichi principalmente nella cappella musicale della Santa Casa e fu in contatto con la famiglia della Rovere. Fu organista a Loreto dal 15 dicembre 1591 al 31 luglio 1592 succedendo a Sebastiano Hay (alla cui scuola si era probabilmente formato). Nel 1597 era organista nel Duomo di Pesaro; fu nuovamente a Loreto dal 2 gennaio al 31 dicembre 1610, e dal-1'agosto 1611 al 7 aprile 1622. Se si esclude il suo incarico pesarese del 1597, resta sconosciuta la sua attività nel periodo 1592-1610, per quanto sia ipotizzabile un qualche servizio presso i della Rovere.

Due aspetti emergono dunque dai pochi dati in nostro possesso: gli impegni nella città lauretana e i collegamenti con la famiglia della Rovere, che allora dominava il Ducato di

Pesaro-Urbino.

Com'è noto, la città di Loreto aveva conosciuto un nuovo periodo di splendore con l'intervento di Papa Sisto V (che nel 1586 aveva elevato la collegiata di Loreto a dignità di cattedrale), e ri-chiamato artisti come Girolamo Muziano, Federico Zuccari, Cristoforo Roncalli, Federico Barocci, Lorenzo Lotto, Pellegrino Tibaldi.

Anche in campo musicale il secolo a cavallo tra Cinquecento e Seicento fu di enorme importanza, e vide attivi nella città maestri di cappella come Giovanni Pionnyer, Costanzo Porta, Giovanni Ferretti, Annibale Zoilo, Curzio Mancini, Leonardo Meldert, Antonio Cifra e fra gli organisti Sebastiano Hay e il nostro Pace.

Nonostante gli interventi di papa Sisto V però, solo nel 1620 si arrivò ad un chiaro ordinamento giuridico della Santa Casa: con la costituzione Divina disponente clementia il suolo della Cappella di Loreto venne assegnato direttamente alla Santa Sede.

Questo legame privilegiato con Roma fu di grande rilevanza anche in campo musicale: esso aiuta a spiegare perché, fatta eccezione per pochissimi nomi, i maestri di cappella presso la Santa Casa di Loreto nel Seicento provengono da Roma (su 19 maestri qui attivi,

ben 15 avevano ricoperto in-carichi a Roma, e 13 immediatamente prima di ot-tenere la cari-ca a Loreto).

Anche dal repertorio praticato, così come lo conosciamo attraverso i codici e le partiture tuttora conservate presso l'archivio della cappella musicale, possiamo cogliere questo collegamento. Le mu-siche infatti sono di autori attivi in loco o nelle Marche, musicisti di scuola romana, spagnoli attivi a Roma, compositori di area veneta, del bolognese Giovanni Paolo Colonna, di numerosi autori di area padana e infine di autori non identificati. Ebbene, nonostante questa grande varietà e la presenza di autori noti per aver affermato il nuovo stile concertato o la scrittura monodica nella musica sacra, il denominatore comune a tutte le musiche del repertorio di Loreto è il fatto che siano composizioni polifoniche nel vecchio stile severo, e dunque sulla scia della tradizione romana.

Questo è il contesto in cui si trovò ad agire Pietro Pace. All'interno della cappella musicale di Loreto egli ebbe un ruolo di progressivo rilievo, come possiamo dedurre dai libri di pagamenti: se nel 1591-92 riceveva 50 scudi l'anno contro i 20 fiorini mensili dell'allora maestro di cappella Annibale Zoilo, nel periodo 1611-1622 arrivò a 132 scudi annui contro i 144 di Antonio Cifra (1609-1622).

La sua attività di compositore lo vide presente non solo nell'ambito della cappella musicale, ma anche in una serie di attività di stampo devozionale, che testimoniano la progressiva diffusione dell'oratorio in Italia. Nel

1617 pubblicò il secondo libro di Scherzi musicali, e nel 1619 Motetti a quattro [...] Et ciascheduno Motetto ha una Aria spirituale Volgare: ambedue i libri contengono musiche eseguite nell'Oratorio della Compagnia di Gesù a Lo-reto, concepite per fornire diletto ai sensi e profitto allo spirito e come parte degli "esercizi spirituali" lì praticati.

Ugualmente significativo il legame che Pietro ebbe con i della Rovere. E' qui importante ricordare che il periodo di massimo splendore in campo musicale a Pesaro-Urbino coincide con il dominio esercitato da questa famiglia. Forti furono i legami tra i della Rovere e Loreto, come testimoniano la cappella dei duchi presente nella Santa Casa, la presenza di un della Rovere (Giulio Feltrio) tra i protettori della Santa Casa e gli scambi di musicisti tra Loreto e Pesaro-Urbino. Il mecenatismo dei della Rovere in campo musicale è testimoniato anche dalle dediche presenti nelle composizioni a stampa di Bartolomeo Barbarino, Vincenzo Pellegrini, Domenico Ferrabosco, Luca Maren-zio, Costanzo Porta e in primo luogo Pietro Pace.

Sempre sotto i della Rovere, Pace ebbe diversi incarichi: fra l'altro scrisse le musiche per L'Illarocosmo ovvero Il Mondo lieto, una favola pastorale concepita per le nozze di Federico Ubaldo della Rovere e Claudia de' Medici, tenutesi a Pesaro nel 1621 (finora non esistono documenti che comprovino una avvenuta esecuzione).

La produzione di Pace comprende i principali generi allora in voga fatta eccezione per

la musica strumentale. Pubblicò undici libri di motetti, quegli Scherzi musicali che abbiamo visto co-stituire un contributo nella diffusione dell'Oratorio, cinque libri di madrigali, una perduta favola pastorale La Delinda e i tre intermedi di L'Ilarocosmo, che testimoniano anche nelle Marche la fortuna crescente dell'opera.

Il quinto libro de motetti op. 10 fu composto, come si può ricavare dal frontespizio, "in lode della Gloriosissima Vergine Maria" e dato alle stampe nel 1615, anno in cui Pietro era al servizio presso la Santa Casa. Dedicato a suor Maria della Rovere, cui egli aveva dato la prima istruzione musicale, comprende "canzoni sacre" (generalmente note col nome di motetti), da una a 5 voci e si chiude con Ecce Domum, che illustra la traslazione della Santa Casa; l'impegno profuso nella raccolta e la forte carica espressiva fanno pensare ad una sua particolare devozione verso la Madonna di Loreto. I testi sono ispirati principalmente al Vangelo e al Cantico dei Cantici, il poema anonimo a lungo attribuito dalla tradizione a re Salomone. Le parole ci trasmettono un'immagine "umanizzata" della Madonna, esaltata come figura bella, dolce, casta e gentile. La musica, se da una parte sembra innestarsi sul grande solco palestriniano, che abbiamo visto godere di grande fortuna a Loreto, si arricchisce di numerosi elementi che guardano alla tradizione profana, al passato come al futuro. La predilezione per la scrittura polifonica pura col semplice accompagnamento del basso continuo, la levigatezza delle melodie e il gusto per le sonorità eufoniche sembrano ricollegarsi

alla tradizione palestriniana, arricchita però di una più marcata carica sensuale. Forte è l'influenza del madrigale profano, e la compostezza della musica è rotta continuamente da guizzanti figure melodiche, da disposizioni delle voci che vogliono suggerire concretamente il testo: esemplare in questo senso Cum invocarem, in cui la conformazione dei motivi suggerisce parole come "ride", "gioisce", e l'accordo di mi maggiore traduce l'espressione "dolce". Le armonie sono di impronta cinquecentesca, ma la sovrapposizione delle voci (che spesso procedono parallelamente per terze o seste) e la stessa scrittura sembrano allontanarsi progressivamente dalla polifonia. L'interesse di Pace sembra concentrarsi sulle composizioni a una o poche voci: è qui che può meglio mostrarsi il suo gusto per le concatanazioni accordali (che dà risultati stupendi nella Ave Maria) e per i madrigalismi. La struttura dei pezzi è normalmente concepita secondo uno stile più o meno liberamente imitativo: si può svolgere secondo un libero contrappunto o alternando passi imitativi (Ave Virgo), fino a raggiungere una costruzione complessa come in Ecce Domum a 5 voci, omaggio alla Santa Casa di Loreto e indirettamente alla sua città. Qui la composizione adotta una grande ricchezza di procedimenti: abbiamo la divisione in "semicori" che vede una struttura dialogica fra due voci o gruppi di voci, la scrittura imitativa che vede un motivo annunciato da una voce e poi ripreso da altre (non più da tutte le voci, come nel motetto cinquecentesco, ma al limite anche da una voce sola), e infine il

Padre Floriano Grimaldi

ART AND WORSHIP IN LORETO DURING THE RENAISSANCE AND THE BAROQUE PERIODS



Most visitors to the Marches soon notice that the towns and the villages conserve numerous churches, chapels and shrines which are dedicated to the Virgin of Loreto. And if the visitor enters the various religious buildings, he will be able to verify the cultural persistence of these references in the numerous images of the Mother of God which derive from the image venerated in the Santa Casa of Loreto. It is clear from the fourteenth century onwards, that this religious experience was an integral element in the urban culture of the Marche, and that the influence extended to even the most remote and forgotten hamlets. Cities, castles, lands: all dedicated themselves to the veneration of the Virgin of Loreto, placing themselves under her maternal wing.

Throughout the centuries, whole generations of men have entered the Chapel of the Virgin of Nazareth, looking for succour and comfort, an alternative to the misery and the desperation of their daily lives. The echo of their existence still reverberates in the atmosphere which pervades the ancient shrine to the Virgin in Loreto, a prodigious blending of spiritual and cultural values of infinite com-

plexity. This intensity derives from a continuing human experience which nourishes itself on an image which refers directly to the very beginnings of Christianity, to the very place and instant in which Christ assumed a human body and stepped physically into the history of Mankind.

Devotion to the image of the Virgin venerated in the church of Santa Maria in Loreto began to spread beyond the confines of the small diocese of Recanati and extend into the whole region of the Marche in the late fourteenth and early fifteenth centuries. At that time, the cult was mature and renowned, and this is evident not only from textual references, but also from the large number of votive paintings which can still be found in various places within the region. In 1469, bishop Nicola dall'Aste initiated the construction of the present basilica, which assumed the form of a fortress capable of resisting the frequent forays of pirates coming from the nearby Adriatic coast. At the end of the century, Luca Signorelli and Melozzo da Forlì were commissioned to design and paint the two sacristies, respectively of St. John and St. Mark. The frescoes share the majesty of colour and invention, and are masterpieces of

their era. However, the true flowering of art in Loreto was initiated by Pope Julius II, who ordered Bramante to apply his great talents to the shrine. Unfortunately, the work was left incomplete when the Pope died, though his immediate successors, Leo X and Clement VII, who were both members of the Medici family, saw to the completion of the elaborate marble decoration of the Santa Casa.

The architects, sculptors, carvers, and other artisans who worked in Loreto provided the occasion for other famous artists to decorate the church, men such as Lorenzo Lotto, Francesco Menzocchi, Pellegrino Tibaldi and Girolamo Muziano. Their illustrious presence brought wider benefits to the whole region of the Marche, resulting in the building and decoration of new churches, as well as commissions for monuments to decorate existing churches, public buildings and private palaces. Their influence had most important consequences for artistic expression in the area, which began to equal the very best in the field. At the same time, veneration of the Virgin of Loreto assumed a greater role in the entire region, and many chapels and churches were subsequently dedicated to Mary.

Quite apart from the attraction which Loreto exercised as a centre for pilgrimage on account of its art, the church dedicated to the Virgin Mary also became a very important musical centre, especially after the Council of Trent. A cappella musicale had existed specifically to provide musical accompaniment to the liturgy since the early part of the sixteenth

century, but it was not until later in the same century that it assumed greater importance in terms of the size of the choir, and the quality of the musical directors and the organists. Indeed, important figures did much to elevate and improve the quality of the musical execution, as well as extend the vocal repertoire. The most glorious achievements were attained in the last quarter of the century under the musical direction of Giovanni Pionnyer, and by means of the organists, Sebastiano Hay and Costanzo Porta. At that time the choir was composed of sixteen singers: four tenors, four basses, four contraltos, and four sopranos, who held their posts until retirement. The singers were not exclusively ecclesiastics; indeed, lay singers began to merge within their ranks. As a result, new norms established the necessity for praiseworthy conduct by the chorists, as well as the taking of holy communion at least four times a year during the feasts of Easter and Christmas, and to celebrate the Assumption and the Nativity of the Virgin, Mary. By means of a rota, the chorists managed to sing the mass every day, while for all the principal feasts, they were required to sing the terza, the vespers, and the high mass as well. Even greater dedication was required of the maestro di cappella and the organist, who were instructed to sing the praises of the Lord and of the Virgin Mary, while avoiding any embellishments which might be deemed impure, or in poor taste.

Apart from divine offices and daily singing of the mass in the church, the Litany of

the Virgin was sung every day, as well as an antiphone which was dedicated to Mary after compline every evening. And one of the most illustrious conductors of the chapel-music in Loreto, Costanzo Porta, was responsible for the composition of a series of airs in praise of the Virgin which came to be known as the Litany of Loreto. Towards the end of the seventeenth century, these cantatas were widely advocated by Sisto V and Clement VII for general adoption within the Catholic church.

On December 15th, 1591, Pietro Pace, a pupil of Sebastiano Hay, was called in temporarily to replace his teacher, and he maintained his position until July, 1592. He was employed as an organist once again in Loreto from January 2nd until December 31st, 1610. A further engagement in August, 1611, was to last until April 7th, 1622, and Pietro died in Loreto just one week later, on April 15th at the age of sixty-three. He was buried there in the tomb of the Confraternity of the Most Holy Sacrament.

While Pietro Pace was the cathedral organist, the position of maestro della cappella was held by Antonio Cifra, who composed many motets, scherzi sacri, and madrigals which helped to establish Loreto as one of the most important centres of liturgical music in the whole of Italy. And following the model of the Roman order of the Filippini, they both contributed to the evolution of the Jesuitical Oratorio della Concezione in Loreto, where they administered the holy sacrament of con-

fession, as well as teaching in the Illyrian College, which provided spiritual and cultural education for young seminarists from Jugoslavia.

Gabriele Moroni

PIETRO PACE MUSICIAN OF LORETO

"...the profession which I took up at a tender age, having occupied important positions both here and elsewhere, I continue to exercise as Organist in this holy place so favoured by Pope Sisto..." proclaims the dedication which Pietro Pace wrote in Loreto in the year 1617 to his Madrigali a quattro o cinque voci, providing us with vital information regarding his musical formation, of which little else is known. Born in Loreto, Pietro Pace (1559-1622) died there as well, principally employed in the cappella musicale of the Santa Casa, in direct contact with the della Rovere family. He was the official organist in Loreto from December 15th, 1591, until July 31st, 1592, a replacement for Sebastiano Hay, from whom he probably learned the instrument. In 1597 he was the organist in the cathedral of Pesaro, and then he returned to Loreto for a short period, from January 2nd to December 31st, 1610. He returned once again in August, 1611, and remained there until April 7th, 1622. With the exception of his employment in Pesaro in 1597, we know nothing whatever of his doings in the period 1592-1610, though it is possible that he was in the retinue of the della Rovere family.

The two important aspects which emer-

ge are, however, his employment in Loreto, and his contact with the della Rovere family, the ruling dynasty in the dukedom of Pesaro-Urbino.

The city of Loreto enjoyed a period of splendour as a direct result of the interest of Pope Sisto V (who elevated the collegiate of Loreto to the status of a cathedral in 1586), and commissioned work from artists such as Girolamo Muziano, Federico Zuccari, Cristoforo Roncalli, Federico Barocci, Lorenzo Lotto and Pellegrino Tibaldi.

In the period between the end of the sixteenth and early seventeenth centuries, Loreto achieved importance in the musical field through the activities of its maestro della cappella, a position held by musicians such as Giovanni Pionnyer, Costanzo Porta, Giovanni Ferretti, Annibale Zoilo, Curzio Mancini, Leonardo Meldert, Antonio Cifra, as well as the organists, Sebastiano Hay and Pietro Pace. Despite the interest of Pope Sisto V, however, the juridical standing of the Santa Casa was not established until 1620 when the Divina disponente clementia brought Loreto directly under Papal jurisdiction.

This special relationship with Rome was

of extreme importance where music was concerned, and it helps to explain why, with few exceptions, almost every maestro della cappella of the Santa Casa of Loreto during the seventeenth century had previously held office in Rome (15 out of the 19 incumbents, 13 of whom had come directly from Rome to Loreto).

A similar connection exists regarding the repertoire, as the surviving codices and manuscripts in the music archive demonstrate. The music was written by composers who were active in Loreto or in the Marche region, or by composers of the Roman school, as well as by Spanish composers working in Rome, Venetian composers, Giovanni Paolo Colonna of Bologna, and by a number of composers from the Padova area, as well as other composers of unidentified origin.

However, despite the apparent variety, especially of composers whose fame appears to rest on their use of the "nuovo stile" concerto or monodic style church music, the common denominator of the music in the repertoire of the musica della cappella of Loreto is the fact that all the pieces are polyphonic, severe in their tone and style, and thus attributable to the influence of the Roman tradition.

Within this context we find Pietro Pace. His status in Loreto assumed ever greater importance, as we may deduce from the account-books of the cathedral: he received only 50 scudi for the year 1591-2, while Annibale Zoilo, who was the maestro della cappella, received 20 florins each month; during

the period 1611-1622, his salary of 132 scudi per year compares favourably with the 144 scudi which Antonio Cifra (1609-1622) received for his services.

As a composer, Pace was involved not only in the playing of music within the church, but also in a series of devotional activities which testify to the progressive diffusion of the oratorio form in Italy. He published his second book of *Scherzi musicali* in 1617, and a book of *Motetti a quattro*...[...] *Et ciascheduno Motetto ha una Aria spirituale Volgare*: both books contain music which was executed in Loreto by the Oratorio della Compagnia di Gesù, the Oratory of the Jesuits, with the intention of delighting the ear while enriching the soul, an integral part of the "spiritual exercises" which were practiced by the confraternity.

Equally important is the relationship which Pietro established with the della Rovere family. Indeed, it should be noted that the period in which the della Rovere family ruled in Pesaro-Urbino was the most splendid musically. There were strong ties between the dukes and Loreto, and this is indicated by the presence of a della Rovere chapel in the Santa Casa, the fact that one of the family (Giulio Feltrio) was a protector of the Santa Casa, and the fact that musicians frequently played in both Loreto and the court of Pesaro-Urbino. Patronage of music by the della Rovere family is also evident in the dedications of much printed music from the pens of Bartolomeo Barbarino, Vincenzo Pellegrini, Domenico

Ferrabosco, Luca Marenzio, Costanzo Porta, and, most important of all, Pietro Pace.

He was commissioned by the family on various occasions, including the composition of the music for *L'Ilarocosmo*, overo *Il Mondo lieto*, a pastoral fable which was conceived for the marriage of Federico Ubaldo della Rovere and Claudia de' Medici in Pesaro in 1621 (although no evidence of a performance has so far come to light).

The compositions of Pietro Pace include all of the principal forms with the sole exception of instrumental music: he published eleven books of motets, the *Scherzi musicali* which contributed so much to the diffusion of the oratorio form, five books of madrigals, a lost *pastorale*, *La Delinda*, as well as the three *intermedi* from *L'Ilarocosmo*, which illustrate the rising fortune of the lyric opera in the Marche.

Il quinto libro de motetti, op. 10, was composed, according to the note on the frontispiece, "in praise of the most glorious, Virgin Mary", and printed in 1615, the year in which Pietro Pace was employed at the Santa Casa. Dedicated to Sister Maria della Rovere, to whom he had taught music, it contains "religious songs" (generally known as motets) for up to five voices, and concludes with an *Ecce Domum*, which illustrates the transmigration of the Santa Casa; the intensity and expressive seriousness of the work suggests that it was intended as a devotional offering to the Madonna of Loreto. The words are mostly taken from the Gospels and the Song of Songs,

the poem ascribed by tradition to the pen of King Solomon. The words depict a particularly "human" Madonna, who is exalted for her beauty, sweetness, virginity and piety. The music seems on the one hand to derive from the influence of Palestrina, who earned great fame in Loreto, while on the other it is enriched by elements from the profane tradition, an amalgamation of the past and the future. The predilection for straightforward polyphonic writing with simple basso continuo accompaniment, the smoothness of the melodies, and a distinct taste for harmonious sonorities, all recall the tradition of Palestrina, though this is reinforced by a far stronger sensuous element. The profane madrigal exercises a profound influence in the continuity of the melodic flow which is interrupted continually by darting configurations, as well as in the use of the voices to express the sense of the text. An example of this sort of writing can be found in *Cum invocarem*, in which musical emphasis is given to words such as "laugh" and "enjoy", while an E minor chord is employed to express the notion "sweet". The harmonies are essentially fifteenth century, though the layering of voices (to produce thirds and sixths) is less and less polyphonic in nature. Pace seems to have been interested in the use of a single voice, or of two or three at most, and this is most clearly heard in his taste for chordal linking (which produces such splendid effects as in the *Ave Maria*), and in his usage of madrigal effects. The pieces are generally structured in a style which is loosely imitative, developing through

CANTO Primo

IL QUINTO LIBRO
DE MOTETTI

A Due, Tre, Quattro, & Cinque Voci.

In lode della Gioconidiana Vergine Maria.

Con N. B. Basso per l'Organo.

DI PIETRO PACE

Organista di Santa Chiesa di Luzzara.

Nonamente compoſiti, & dati in luce.

OPERA DECIMA.



In Venezia Appreso Giuseppi Vizzetti. M D C. XV.

Padre Floriano Grimaldi

ART ET DÉVOTION À LORETTE DE LA RENAISSANCE AU BAROQUE



oyageur ou chercheur, celui qui parcourt les routes des Marches s'aperçoit que villes, villages et hameaux conservent encore des églises, des chapelles et de nombreux petits temples dédiés à la Vierge de Lorette, le long des itinéraires de la vie quotidienne ou dans les centres de travaux quotidiens. Et si sa route traverse aussi les nombreux lieux sacrés, il peut en constater la persistance culturelle à travers les images saintes qui montrent comment, à partir du XIV^e siècle, commence à se développer autour de la mère de Dieu vénérée au sein de la Santa Casa, l'expérience religieuse de la Marche avec son histoire civile et religieuse qui pénètre jusque dans les lieux les plus reculés. Villes, châteaux et terres ont mis leurs communautés sous la bénédiction et la protection de la Madonna de Lorette.

Au cours des siècles, d'entières générations d'hommes sont entrées dans la chapelle de la Vierge de Nazareth pour y trouver le réconfort et le renède aux tensions, aux malheurs et au désespoir de leur vie quotidienne. L'écho de leur existence terrestre résonne encore dans le souffle divin qui envahit l'intérieur de l'antique chapelle mariale

devenue un grand centre d'émanation spirituelle et culturelle par un prodigieux mélange de cultures et par une progressive expérience humaine alimentée par l'imagination collective qui remonterait au début du christianisme, au point de devenir mémoire du lieu où s'est réalisée l'entrée d'un Dieu fait homme dans l'histoire de l'homme.

La dévotion à la Vierge vénérée dans l'église Sainte Marie de Lorette va au-delà des limites du petit diocèse de Recanati et commence à se répandre dans toute la Marche d'Ancone entre la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle, comme le prouvent non seulement les textes documentés mais aussi la présence de nombreuses peintures à caractère votif dans différentes villes de la région.

En 1469, l'évêque Nicola dall'Aste commence la construction de l'actuelle basilique qui, en raison de l'époque et du lieu, revêt les caractéristiques d'une forteresse, bastion contre les invasions des pirates de la côte adriatique toute proche. Vers la fin du XV^e siècle, Luca Signorelli et Melozzo da Forlì sont chargés de réaliser et peindre respectivement la Sacristie de Saint Jean et de Saint Marc. Leurs œuvres où l'on trouve perspective, imagination et une grande variété de couleurs

sont devenues des chefs-d'oeuvre de l'art italien de la fin du XV siècle.

Mais c'est surtout avec Jules II qui y envoie Bramante pour réaliser de grandes oeuvres, que commence à Lorette la grande saison artistique. Le Pape ne pourra pas voir tout ce qu'il avait prévu car il meurt en 1513. Ce sont donc les deux papes successifs Léon X et Clément VII, tous deux de la famille des Médicis, qui doivent porter à terme l'ornement de marbre de la Santa Casa.

Architectes, sculpteurs, tailleurs de pierre et autres ouvriers qui travaillaient à Lorette appellent à leur tour la présence de peintres et autres éminents artistes tels que Lorenzo Lotto, Francesco Menzocchi, Pellegrino Tibaldi, Girolamo Muziano pour décorer l'intérieur de l'église. Ainsi, toute la région bénéficie de leur présence et de leur activité car on demande leur consultation technique pour structurer de nouveaux édifices et parfois même ils sont chargés de réaliser des oeuvres ornementales pour les églises, les palais et les habitations privées. L'expression artistique de la Marche subit une importante variation sous leur influence et en assimile les meilleurs aspects. En même temps, la vénération de la Vierge de Lorette se répand dans toute la région et son caractère marial imprègne tant la piété populaire des gens que la structure des églises qui lui sont consacrées.

Ce lieu saint consacré à la Vierge Marie n'est pas seulement un lieu de pèlerinages, connu pour son importance artistique; il devient aussi un centre de rayonnement musi-

cal après le Concile de Trente. Dès le début du XVI siècle, il possède déjà une chapelle musicale pour accompagner la liturgie, mais c'est seulement au cours du siècle que se développe de plus en plus son importance pour les chœurs, les maîtres de musique et les organistes. En effet, de grands noms se succèdent à sa direction, élevant et perfectionnant la qualité des exécutions musicales et enrichissant de plus en plus le répertoire des chants. Les archives musicales conservées encore presque intégralement, ainsi que les registres comptables permettent d'en suivre les vicissitudes au fil des siècles. Dans le dernier quart du siècle, la chapelle musicale atteint le sommet de sa splendeur surtout avec le maître de musique Giovanni Pionnyer et les organistes Sebastiano Hay et Costanzo Porta. De plus, le nombre des chanteurs se stabilise à seize: quatre ténors, quatre basses, quatre contraltos et quatre sopranes qui occupent la charge jusqu'à leur retraite. Ce ne sont pas tous des religieux, mais il commence à y avoir parmi eux aussi des laïques. C'est alors que de nouvelles normes leur imposent une bonne conduite et la communion au moins quatre fois par an: pour Pâques, pour Noël, pour l'Assomption et pour le jour de la nativité de la Vierge. Se relayant à tour de rôle, ils chantent chaque jour la messe mais doivent être tous présents lors des principales fêtes de l'année, pour le chant de tierce, des vêpres et de la grand-messe.

Des qualités particulières et supérieures sont exigées du maître de chapelle et de l'organiste afin que rien d'impur ni de lascif ne

résonne dans les louanges à Notre Seigneur Jésus-Christ et à la Vierge Marie.

Outre la célébration de l'Office divin et de la messe chantée quotidiennement, on chante chaque jour dans la sainte chapelle le soir, après les complies, les litanies de la Vierge ainsi que des antiennes mariales. C'est à Costanzo Porta, l'un des plus grands maîtres de la chapelle de Lorette, que l'on doit la composition musicale des louanges à la Vierge qui vers la fin du XVII^e siècle, prendront le nom de Litanies de Lorette et que Sixte V puis Clément VIII conseilleront de réciter dans toute l'Église catholique.

Le 15 décembre 1591, Pietro Pace de Lorette succède temporairement à l'organiste Sabastiano Hay (dont il avait probablement été l'élève) et assure la charge jusqu'à la fin juillet 1592. Il est de nouveau organiste à Lorette du 2 janvier au 31 décembre 1610. On le rappelle encore en août 1611 et y reste jusqu'au 7 avril 1622. Il meurt quelques jours plus tard, le 15 avril, à l'âge de soixante trois ans et sa sépulture repose dans le sépulcre de la confrérie du Saint-Sacrement à Lorette.

Pietro Pace a été organiste à Lorette à l'époque où Antonio Cifra était maître de chapelle; pendant cette période, il composa de nombreux motets, des scherzos sacrés et des madrigaux qui contribuèrent à faire de la Santa Casa de Lorette l'un des centres d'art musical les plus importants d'Italie. En effet, tous les deux avaient développé, sur le modèle des oratoires romains des Oratoriens, l'Oratoire de

la Conception de Lorette formé de jésuites et où ils étaient présents pour administrer le sacrement de la confession ainsi que pour assurer la formation spirituelle et culturelle des jeunes du collège illyrien qui provenaient de la rive orientale de l'Adriatique.

Gabriele Moroni

PIETRO PACE MUSICIEN DE LORETTE

"...ayant appris dès ma plus tendre enfance la profession pratiquée jusqu'à ce jour et grâce à laquelle, après de très nombreuses charges honorables ici et ailleurs, je me retrouve organiste de ce lieu saint tant aimé par le Pape Sixte ..." Voilà ce qu'écrivait Pietro Pace à Lorette en 1617 dans la dédicace de ses Madrigaux à quatre ou cinq voix, nous informant ainsi sur le musicien dont nous ne savons que très peu de choses. Originaire de Lorette où il termina son existence, Pietro Pace (1559-1622) fréquenta principalement la chapelle musicale de la Santa Casa et fut en contact avec la famille della Rovere. Il fut organiste à Lorette du 15 décembre 1591 au 31 juillet 1592 succédant à Sebastiano Hay (s'étant probablement formé à l'école de ce dernier). En 1597, il fut organiste du Dôme de Pesaro. On le retrouve à Lorette du 2 janvier au 31 décembre 1610 et d'août 1611 au 7 avril 1622. Exception faite pour sa charge à Pesaro en 1597, on ignore tout de son activité de 1592 à 1610, période pendant laquelle on suppose qu'il fut en service auprès des della Rovere.

Deux choses émergent donc des rares renseignements que nous possédons: ses

activités dans la ville de Lorette et ses relations avec la famille della Rovere qui dominait alors le Duché de Pesaro-Urbino.

La ville de Lorette avait connu une nouvelle période de splendeur grâce au Pape Sixte V (qui en 1586 avait élu au titre de cathédrale la collégiale de Lorette) et à la présence d'artistes tels que Girolamo Muziano, Federico Zuccari, Cristoforo Roncalli, Federico Barocci, Lorenzo Lotto, Pellegrino Tibaldi.

La période à cheval entre le XVI et le XVII siècle fut pour le domaine musical aussi d'une énorme importance et la ville eut le privilège d'accueillir comme maîtres de chapelle Giovanni Pionnyer, Costanzo Porta, Giovanni Ferretti, Annibale Zoilo, Curzio Mancini, Leonardo Meldert, Antonio Cifra, et comme organistes, entre autres, Sebastiano Hay et Pietro Pace.

Mais malgré les interventions du Pape Sixte V ce n'est qu'en 1620 que l'on arriva à un système juridique précis de la Santa Casa: par la constitution de Divina disponente clementia le sol de la Chapelle de Lorette fut rattaché directement au Saint Siège.

Ce lien privilégié avec Rome eut une grande importance dans le domaine musical et permet d'expliquer pourquoi, exceptés quelques

rare noms, les maîtres de chapelle auprès de la Santa Casa de Lorette au XVII^e siècle proviennent de Rome (sur 19 maîtres, 15 avaient occupé un poste à Rome et 13 juste avant d'obtenir la charge à Lorette).

Nous pouvons voir aussi ce lien à travers le répertoire choisi et qui est parvenu jusqu'à nous grâce aux manuscrits et aux partitions conservés aujourd'hui auprès des archives de la chapelle musicale. En effet, les musiques sont à attribuer à des auteurs actifs sur les lieux ou dans les Marches, à des musiciens de l'école romaine, à des Espagnols qui travaillent à Rome, à des compositeurs de la Vénétie, au Bolognais Giovanni Paolo Colonna, à de nombreux auteurs de la région du Po et enfin à d'autres non identifiés. En bien, malgré cette grande variété et la présence d'auteurs devenus célèbres pour avoir imposé le nouveau "style concerto" ou l'écriture monodique dans la musique sacrée, le dénominateur commun de toutes les musiques du répertoire de Lorette est que ce sont des compositions polyphoniques selon le style ancien et sévère et donc dans le sillon de la tradition romaine.

Voilà le contexte dans lequel dut travailler Pietro Pace dont le rôle au sein de la chapelle musicale de Lorette devint de plus en plus important, comme le montrent les livres de paie. Si en 1591-92 il percevait 50 écus par an contre les 20 florins par mois du maître de chapelle de l'époque Annibale Zoilo, de 1611 à 1622 il arriva à 132 écus par an contre les 144 de Antonio Cifra (1609-1622).

Le compositeur travailla intensément

non seulement dans la chapelle musicale mais aussi pour des activités à caractère religieux qui témoignent de la progressive diffusion de l'oratorio en Italie. En 1617, il publia le second livre de Scherzos musicaux et en 1619, les Motets à quatre (...) Et chaque Motet a un Air spirituel Vulgaire: ces deux livres contiennent des musiques jouées dans l'Oratoire de la Compagnie de Jésus à Lorette, composées pour le plaisir des sens et la richesse de l'esprit et comme partie des "exercices spirituels" qui y étaient pratiqués.

De même, le lien entre Pietro Pace et la famille della Rovere fut très important. Il faut rappeler ici que la période de grande splendeur dans le domaine musical à Pesaro-Urbino coïncida avec la domination de cette famille. Les liens entre les della Rovere et Lorette furent très étroits comme en témoignent la chapelle des ducs dans la Santa Casa, la présence d'un della Rovere (Giulio Feltrio) parmi les protecteurs de la Santa Casa et les échanges de musiciens entre Lorette et Pesaro-Urbino. Le mécénat des della Rovere dans le domaine musical est attesté aussi par les dédicaces présentes dans les compositions imprimées de Bartolomeo Barbarino, Vincenzo Pellegrini, Domenico Ferrabosco, Luca Marenzio, Costanzo Porta et en particulier de Pietro Pace.

C'est toujours sous les della Rovere que Pietro Pace écrivit entre autres, les musiques pour L'Ilarocosmo ou le Monde Joyeux, une fable pastorale écrite pour les noces de Federico Ubaldo della Rovere et Claudia dei

Medici, célébrées à Pesaro en 1621 (il n'existe encore à ce jour aucun document qui en prouve l'exécution).

La production de Pace comprend les principaux genres alors en vogue, exception faite de la musique instrumentale. Il publia onze recueils de motets, les Scherzos musicaux qui comme nous l'avons vu, ont contribué à la diffusion de l'Oratorio, cinq recueils de madrigaux, une fable pastorale *La Delinda* dont on a perdu la partition et trois intermèdes de *L'Ilarocosmo*, témoignages du développement croissant de l'opéra dans les Marches.

Le cinquième recueil de motets op.10 fut composé comme on peut le voir sur le frontispice pour "louer la très Glorieuse Vierge Marie" et fut donné à imprimer en 1615, année où Pietro Pace exerçait à la Santa Casa. Dédié à Soeur Maria della Rovere à laquelle il avait donné sa première instruction musicale, il contient "des chants sacrés" (mieux connus sous le nom de motets), de une à cinq voix et se termine par un *Ecce Domum* qui illustre la translation de la Santa Casa. Tous les efforts prodigués dans ce recueil et la forte charge expressive qui en émane sont une preuve indéniable de sa dévotion toute particulière à la Madone de Lorette. Les textes s'inspirent principalement des Evangiles et du Cantique des Cantiques, poème anonyme que la tradition a longtemps attribué au roi Salomon. Les paroles nous donnent une image "humanisée" de la Vierge, glorifiée de beauté, douce, chaste et noble.

Si d'un côté, la musique semble se rat-

tacher au sillon de Pierluigi da Palestrina qui, nous l'avons vu, jouit d'une grande popularité à Lorette, elle s'enrichit aussi de nombreux éléments de la tradition profane. La prédilection pour l'écriture polyphonique pure avec comme seul accompagnement la basse continue, la pureté des mélodies et le goût pour les sonorités euphoniques semblent se rattacher à la tradition de Palestrina mais enrichie d'une plus forte sensualité. L'influence du madrigal profane est forte et la régularité, la sobriété de la musique est continuellement interrompue par de frétilantes figures mélodiques, par des dispositions des voix qui évoquent concrètement le texte: citons par exemple *Cum invocarem* où la musique suggère des mots tels que: "rit", "jouit" et l'accord en mi majeur traduit l'expression "douce". Les harmonies sont semblables à celles du XVI siècle, mais la superposition des voix (qui souvent évoluent parallèlement par tierces ou sixtes) et l'écriture même semblent s'éloigner progressivement de la polyphonie. L'intérêt de Pietro Pace semble se concentrer sur les compositions à une ou à quelques voix seulement, car c'est là que se manifeste le mieux son goût pour l'enchaînement des accords (qui donne de merveilleux résultats dans l'*Ave Maria*) et pour les madrigalises. La structure des morceaux est normalement conçue selon un style plus ou moins librement imitatif; elle peut suivre un libre contrepoint ou alterner des passages imitatifs (*Ave Virgo*) et aller jusqu'à une construction complexe comme dans *Ecce Domum* à cinq voix, hommage à la

Pater Floriano Grimaldi

KUNST UND FRÖMMIGKEIT ZWISCHEN RENAISSANCE UND BAROCK



Ein in Heimatforscher bzw. ein Reisender, der in den Marken unterwegs ist, wird bemerken, daß in ihren Städten, Dörfern und Weilern an den Orten und Wegen täglichen Lebens und täglicher Arbeit zahlreiche, der lauretanischen Heiligen Jungfrau geweihte Kirchen, Kapellen und Bildstöcke zu finden sind. Und wenn ihn seine Wallfahrt auch zu den verschiedenen heiligen Stätten führt, wird er feststellen, wie deren kulturelle Bedeutung mit dem Sinn und Zweck der jeweiligen Andachtsbilder weiter anhält, die, wenn man sie nun ihrerseits einer Betrachtung unterzieht, deutlich zeigen, daß sich das religiöse Leben in den Marken und ihre weltliche und geistliche Geschichte seit dem 14. Jahrhundert an so sehr um die in der Kapelle des Heiligen Hauses verehrte Mutter Gottes dreht, daß es bis in die entlegensten Winkel vordringt. Städte, Burgen und ganze Gebiete haben ihr Gemeinwesen unter den Schutz der lauretanischen Heiligen Jungfrau gestellt und vertrauen es deren mütterlicher Fürsprache an.

Im Lauf der Jahrhunderte sind ganze Generationen von Menschen in die Kapelle der Heiligen Jungfrau von Nazareth gekommen,

um Beistand und Behandlung gegen die Spannungen, das Leid und die Verzweiflung ihres täglichen Lebens zu finden. Ein Nachklang ihrer irdischen Existenz ist noch in dem Lufthauch zu verspüren, der das Innere des alten Marienheiligtums durchzieht, das durch eine wunderbare Verbindung von Kultformen zu einem großen Zentrum geistlicher und kultureller Ausstrahlung aufstieg, auch kraft einer fortlaufenden menschlichen Erfahrung, die sich aus dem allgemeinen Vorstellungsvermögen nährt und sich sogar bis zu den Anfängen des Christentums zurückverfolgen läßt, bis an den Punkt, wo sie Erinnerung an den Ort wird, an dem der Eintritt des leiblichen Gottes in die Geschichte und die Zeit des Menschen stattfand.

Die Ergebenheit gegenüber der in der Marienkirche von Loreto verehrten Heiligen Jungfrau überschreitet die Grenzen der kleinen Diözese Recanati und beginnt sich zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert in der ganzen Mark Ancona auszubreiten. Der lauretanische Marienkult war da schon weit entwickelt und auch bekannt, wie nicht nur aus schriftlichen Zeugnissen hervorgeht, sondern auch aus den vielen Votivbildern, die es in verschiedenen Ortschaften der Region gibt. Im

Jahr 1469 beginnt Bischof Nicola dall'Aste mit dem Bau der heutigen Basilika, die wegen ihrer Lage und der damaligen Zeit die Eigenschaften einer Festung annimmt, als Bollwerk gegen die Piratenüberfälle an der nahen Adriaküste. Gegen Ende des Jahrhunderts erhalten Luca Signorelli und Melozzo da Forlì den Auftrag, die Johannes- bzw. die Markussakristei zu gestalten und auszumalen. Ihre Werke sind dafür bekannt, daß sich Perspektive, Erfindungsgabe und Farbenreichtum darin so gut miteinander verbinden, daß sie das zu Meisterwerken der italienischen Kunst des späten 15. Jahrhunderts macht. Jedoch vor allem mit Papst Julius II. bricht in Loreto die große Zeit der Kunst an, da er Bramante zum Entwurf großer Bauten dorthin schickt. Aber was der Papst geplant hat, kann er wegen seines plötzlichen Todes nicht mehr verwirklicht sehen. Es fällt daher seinen unmittelbaren Nachfolgern Leo X. und Klemens VII., beides Päpste aus dem Haus Medici, zu, mit der Marmorverkleidung des Heiligen Hauses zu beginnen und sie zu Ende zu bringen.

Die Architekten, Bildhauer und Steinmetze sowie die weiteren in Loreto tätigen Arbeiter führen ihrerseits zur Anwesenheit von Malern und anderen hervorragenden Künstlern wie Lorenzo Lotto, Francesco Menzocchi, Pellegrino Tibaldi und Girolamo Muziano, die den Innenraum der Kirche ausschmücken. Ihr Wirken und ihre Präsenz kommen dem ganzen Gebiet der Marken zugute, denn es passiert oft, daß man sie wegen ihres

fachmännischen Rates bei der Errichtung neuer Gebäude hinzuruft, oder daß sie sogar den Auftrag erhalten, Werke zur Ausschmückung von Kirchen, öffentlichen Gebäuden und Privatwohnungen zu schaffen. Unter ihrem Einfluß erfährt auch der künstlerische Ausdruck in den Marken eine beträchtliche Veränderung, da er sich ihre besten Leistungen zu eigen macht. Gleichzeitig dehnt sich auch die Verehrung der Heiligen Jungfrau von Loreto im ganzen Gebiet aus und prägt mit ihrem eigentümlichen Marienkult sowohl die Volksfrömmigkeit unter der einfachen Bevölkerung als auch den Bau der ihr geweihten Kirchen.

Außer allgemeinem Ziel von Wallfahrten und bekannt für seine künstlerische Bedeutung, wird der außergewöhnliche, der Jungfrau Maria geweihte lauretanische Andachtsort nach dem Konzil von Trient auch zu einem Zentrum musikalischer Ausstrahlung. Es ist bekannt, daß es schon seit Anfang des 16. Jahrhunderts eine Musikkapelle zur Begleitung der Liturgie gab, aber erst im Verlauf des Jahrhunderts wird sie für Chormitglieder, Dirigenten und Organisten immer wichtiger. Berühmte Namen lösen sich denn auch an ihrer Leitung ab und heben so das musikalische Niveau, verbessern das Spiel und erweitern immer mehr das Gesangsrepertoire. Das fast noch vollständig erhaltene Musikarchiv und die Rechnungsbücher geben die Möglichkeit, ihre Wechselfälle durch die Jahrhunderte hindurch zu verfolgen. Im letzten Viertel des 16.

Jahrhunderts erreicht die Musikkapelle ihre höchste Blüte, vor allem unter dem Maestro Giovanni Pionnyer und mit den Organisten Sebastiano Hay und Costanzo Porta. Auch die Anzahl der Sänger wird fest. Im allgemeinen sind es sechzehn: vier Tenöre, vier Bassisten, vier Altisten und vier Sopranisten, die gewöhnlich bis zu ihrer Versetzung in den Ruhestand im Amt bleiben. Es sind nicht nur Geistliche. Es fängt an, daß sich unter ihnen auch Laien befinden; daher die neuen Bestimmungen, die ihnen eine gute und löbliche Führung vorschreiben und mindestens viermal im Jahr die Kommunion: an Ostern, Weihnachten, Mariä Himmelfahrt und Mariä Geburt. Sich in einem besonderen Turnus abwechselnd sangen sie jeden Tag die Messe.

An höchsten Feiertagen des Jahres mußten alle anwesend sein, um bei der Terz, der Vesper und der feierlichen Messe zu singen. Von Kapellmeister und Organist wurden besondere und höchste Gaben verlangt, damit sie das Spiel zur Lobpreisung Christi, des Herrn, und der Jungfrau, der Mutter Gottes, mit nichts Unreinem und Unzüchtigem vermischten.

Außer der täglich gesungenen Messe und der Rezitation des Stundengebetes sang man jeden Tag in der Heiligen Kapelle die Litaneien der Heiligen Jungfrau, und bei Anbruch des Abends nach der Komplet auch eine Marienantiphon. Einem der bekanntesten Mäestri der lauretanischen Kapelle, Costanzo

Porta, verdanken wir die Komposition der Musik der Lobpreisungen Mariens, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts den Namen Lauretanische Litanei annehmen: es ist nämlich die in Loreto gesungene, die Sixtus V. und dann Klemens VIII. zur Rezitation in der katholischen Kirche empfehlen werden.

Am 15. Dezember 1591 tritt der Lauretaner Pietro Pace vorläufig die Nachfolge Sebastiano Hays an, dessen Schüler er vielleicht auch war, und verbleibt bis Ende Juli 1592 im Amt. Vom

2. Januar bis zum 31. Dezember ist er erneut Organist in Loreto. Im August 1611 wird er wieder berufen und hat diesmal das Amt bis zum 7. April 1622 inne. Einige Tage darauf, am 15. April desselben Jahres, stirbt er im Alter von 63 Jahren in Loreto und wird in der Gruft der Bruderschaft des heiligsten Sakraments beige-
setzt.

Pietro Pace war in Loreto Organist, als der Kapellmeister Antonio Cifra war, und in dieser Zeit hat er zahlreiche Motetten, geistliche Scherzi und Madrigale komponiert, welche dazu beitrugen, das Heilige Haus von Loreto zu einem der bedeutendsten Zentren der italienischen Tonkunst werden zu lassen. Beide verhalfen nämlich dem von den Jesuiten gegründeten Oratorium der Unbefleckten Empfängnis nach dem Vorbild der römischen Oratorien der Philippiner zum Aufschwung. Die Jesuiten nahmen dort die Beichte ab und kümmernten sich im Illyrischen Kolleg um die geistliche und kulturelle Ausbildung junger Männer

Gabriele Moroni

DER LAURETANISCHE MUSIKER PIETRO PACE

„...habe ich den Beruf schon beinahe mit der Muttermilch eingesaugt und weiter ausgeübt bis in dieses Alter, in dem ich nach vielen höchst ehren-werten Ämtern hier & anderwo Organist dieses Heiligen Ortes, dem schon Papst Sixtus sehr günstig gesonnen war, wurde...“ So schrieb Pietro Pace im Jahr 1617 aus Loreto in der Widmung seiner Madrigali a quattro o cinque voci (Vier- und fünfstimmige Madrigale) und gibt uns so etwas Auskunft über seine Person als Musiker, von der wir größtenteils nichts wissen. Aus Loreto gebürtig, wo er auch sein Leben beendete, war Pietro Pace (1559-1622) vor allem bei der Musikkapelle des Heiligen Hauses beschäftigt und stand mit der Familie della Rovere in Verbindung. Vom 15. Dezember 1591 bis zum 31. Juli 1592 war er Organist in Loreto als Nachfolger von Sebastiano Hay (an dessen Schule wahrscheinlich seine Ausbildung erfolgt war). Im Jahr 1597 war er Organist am Dom in Pesaro, dann wieder in Loreto vom 2. Januar bis zum 31. Dezember 1610 und von August 1611 bis zum 7. April 1622. Wenn man von seiner Stelle in Pesaro 1597 absieht, bleibt sein Wirken in der Zeit von 1592 bis 1610 unbekannt, auch wenn man annehmen kann,

daß es einen Dienst bei den della Rovere gab.

Aus den wenigen Angaben, über die wir verfügen, ragen also zwei Aspekte hervor: die Beschäftigung in der Stadt Loreto und die Verbindung mit der Familie della Rovere, die damals über das Herzogtum Pesaro-Urbino herrschte.

Loreto erlebte bekanntlich mit der Tätigkeit von Papst Sixtus V. (der 1586 die Kollegiatkirche von Loreto zur Kathedrale ernannte) eine neue Blütezeit und lockte Künstler wie Girolamo Muziano, Federico Zuccari, Cristoforo Roncalli, Federico Barocci, Lorenzo Lotto und Pellegrino Tibaldi an.

Auch auf musikalischem Gebiet war der Zeitraum um die Jahrhundertwende des 16. und 17. Jahrhunderts von großer Bedeutung. Kapellmeister wie Giovanni Pionnyer, Costanzo Porta, Giovanni Ferretti, Annibale Zoilo, Curzio Mancini, Leonardo Meldert und Antonio Cifra sowie Sebastiano Hay und unser Pace unter den Organisten wirkten damals in der Stadt.

Trotz der Tätigkeit von Papst Sixtus V. kam es jedoch erst 1620 zu einer eindeutigen Rechtsordnung des Heiligen Hauses; mit dem Erlaß Divina disponente clementia wurde der Boden der Kapelle von Loreto unmittelbar dem

Heiligen Stuhl unterstellt.

Diese bevorzugte Verbindung mit Rom war auch auf musikalischem Gebiet von großer Bedeutung. Dadurch erklärt sich, warum im 17. Jahrhundert mit Ausnahme einiger weniger Namen die Kapellmeister am Heiligen Haus in Loreto aus Rom kommen (von 19 hier tätigen Maestri hatten gute 15 Stellen in Rom bekleidet und 13 davon unmittelbar bevor sie das Amt in Loreto bekamen).

Auch dem Repertoire, das zur Anwendung kam und soweit wir es durch die Handschriften und die immer noch im Archiv der Musikkapelle aufbewahrten Partituren kennen, können wir diese Verbindung entnehmen. Die Musik ist nämlich von am Ort bzw. in den Marken tätigen Komponisten, von Musikern der römischen Schule, von in Rom tätigen Spaniern, von Komponisten aus dem venezianischen Raum, des Bolognesers Giovanni Paolo Colonna, von zahlreichen Komponisten aus dem Gebiet der Poebene und schließlich von nicht ermittelten Tonkünstlern. Und trotz dieser großen Vielfalt und des Vorhandenseins von Komponisten, die dafür bekannt sind, daß sie den neuen Konzertstil oder die monodische Schreibweise in der Kirchenmusik vertraten, ist der gemeinsame Nenner aller Musikstücke des Repertoires in Loreto, daß sie polyphone Kompositionen im alten strengen Stil, also in Nachahmung der römischen Tradition sind.

Das ist der Kontext, in dem Pietro Pace lebte und wirkte. Innerhalb der Musikkapelle

von Loreto spielte er, wie wir den Rechnungsbüchern entnehmen können, eine immer wichtigere Rolle. Wenn er 1591/92 50 Scudi im Jahr erhielt gegenüber den 20 Florin monatlich des damaligen Kapellmeisters Annibale Zoilo, so kam er in der Zeit von 1611 bis 1622 auf 132 Scudi jährlich gegenüber den 144 von Antonio Cifra (1609-1622).

Seine Komponistätigkeit zeigte sich nicht nur im Bereich der Musikkapelle, sondern auch in einer Reihe von Andachtsübungen, die die allmähliche Verbreitung des Oratoriums in Italien bezeugen. 1617 veröffentlichte er das zweite Buch von *Scherzi musicali* und 1619 *Motetti a quattro* [...] *Et ciascheduno Motetto ha una Aria spirituale Volgare*; beide Bücher enthalten im Oratorium der Gesellschaft Jesu in Loreto aufgeführte Musikstücke, die als Teil der dort abgehaltenen Exerzitien gedacht waren und dazu, den Sinnen zum Wohlgefallen und dem Geiste zum Nutzen zu sein.

Gleichermaßen bedeutsam ist die Beziehung, die Pietro zu den della Rovere hatte. Es ist hier wichtig, daran zu erinnern, daß die Zeit höchster Blüte auf musikalischem Gebiet in Pesaro-Urbino mit der von dieser Familie ausgeübten Herrschaft zusammenfällt. Es gab feste Bindungen zwischen den della Rovere und Loreto, wie die Präsenz eines della Rovere (Giulio Feltrio) unter den Schirmherren des Heiligen Hauses und der Austausch von Musikern zwischen Loreto und Pesaro-Urbino bezeugen. Das Mäzenatentum der della Rovere auf musikalischem Gebiet wird auch durch die

Widmungen in den gedruckten Kompositionen von Bartolomeo Barbarino, Vincenzo Pellegrini, Domenico Ferrabosco, Luca Marenzio, Costanzo Porta und an erster Stelle von Pietro Pace bezeugt.

Stets unter den della Rovere erhielt Pace verschiedene Aufträge; unter anderem schrieb er die Musik für *L'Ilarocosmo overo il Mondo lieto* (Hilarokosmos oder Die heitere Welt), ein für die Hochzeit von Federico Ubaldo della Rovere und Claudia de' Medici, die 1621 in Pesaro stattfand, verfaßtes Schäferspiel (bisher gibt es keine Dokumente, die wirklich eine Aufführung belegen).

Das Schaffen Paces umfaßt die damals in Mode gewesenen Hauptgattungen mit Ausnahme der Instrumentalmusik. Er veröffentlichte elf Motettenbücher, die *Scherzi musicali*, die, wie wir schon gesehen haben, zur Verbreitung des Oratoriums beigetragen haben, fünf Madrigalbücher, ein verlorenegegangenes Schäferspiel *La Delinda* und die drei *Intermezzi* aus *L'Ilarocosmo*, die den zunehmenden Erfolg dieses Werkes auch in den Marken bezeugen.

Il quinto libro de motetti op. 10 (Das fünfte Motettenbuch) wurde, wie man dem Frontispiz entnehmen kann, "zur Ehre der glorreichen Jung-frau Maria" verfaßt und 1615 in den Druck gegeben, in dem Jahr, als Pietro beim Heiligen Haus in Dienst stand. Der Nonne Maria della Rovere, der er den ersten Musikunterricht gegeben hatte, gewidmet, enthält es ein- bis fünfstimmige "geist-

liche Lieder" (allgemein als Motetten bekannt) und schließt mit dem *Ecce Domum*, das die Überführung des Heiligen Hauses veranschaulicht. Der in die Sammlung geflossene Eifer und die starke Ausdruckskraft lassen an eine besondere Frömmigkeit gegenüber der Madonna von Loreto denken. Die Texte sind hauptsächlich vom Evangelium und dem Hohenlied, der anonymen Dichtung, die von der Überlieferung lange König Salomo zugeschrieben wurde, angeregt worden. Die Wörter vermitteln uns ein "vermenschlichtes" Bild der Madonna, die als eine schöne und süße, keusche und edle Gestalt gepriesen wird. Die Musik, die sich zwar einerseits in die große Spur Palestrinas, den wir in Loreto großen Erfolg haben genießen sehen, zu stellen scheint, wird um zahlreiche, auf profane Traditionen, auf Vergangenheit und Zukunft gerichtete Elemente reicher. Die Vorliebe für den rein polyphonen Stil mit einfacher Generalbaßbegleitung, die Ausgefeiltheit der Melodien und der Geschmack für euphonische Klangfülle scheinen an die Tradition Palestrinas anzuschließen, jedoch mit einer ausgeprägteren sinnlichen Kraft. Der Einfluß des profanen Madrigals ist stark, und die Dichte der Musik wird ständig von emporschnellenden melodischen Figuren und einer Stimmführung aufgebrochen, die den Text greifbar suggerieren wollen. Beispielhaft dafür steht *Cum invocarem*, in dem die Form der Motive Wörter wie "ridet" und

"gaudet" suggeriert, und der E-Dur-Akkord den Ausdruck "dulcis" übersetzt. Die Harmonien sind vom 16. Jahrhundert geprägt, aber die Über-

lagerung der Stimmen, die oft parallel in Terzen und Sexten verlaufen, und der Stil scheinen sich nach und nach von der Polyphonie zu entfernen. Das Interesse Paces scheint sich auf einstimmige Kompositionen oder solche mit wenigen Stimmen zu konzentrieren, denn hier kann er seinen Geschmack für Akkordverbindungen (die im Ave Maria zu herrlichen Ergebnissen führen) und Madrigalstücke zeigen. Die Struktur der Stücke erfolgt normalerweise nach einem mehr oder weniger freien imitativen Stil. Sie kann nach einem freien Kontrapunkt oder durch abwechselnde

imitative Passagen (Ave Virgo) vor sich gehen, und zwar bis zur Erreichung komplexer Konstruktionen wie im fünfstimmigen Ecce Domum, Huldigung an das Heilige Haus von Loreto und indirekt an seine Stadt. Hierbei kommt in der Komposition eine große Fülle von Verfahren

zur Anwendung: wir haben die Aufteilung in "Chorhälften", die eine dialogische Struktur zwischen den Stimmen bzw. Stimmgruppen vorsieht, den imitativen Stil, der ein Motiv vorsieht, das von einer Stimme angekündigt und dann von anderen Stimmen übernommen wird (nicht mehr von allen Stimmen, wie im Motett des 16. Jahrhunderts, sondern im äußersten Fall sogar bloß von einer Stimme), und schließlich den Geschmack für

The image shows a musical score for a vocal piece, likely a madrigal. It consists of ten staves of music, each with a line of Latin lyrics underneath. The score is labeled "A 2." at the top left and "ALTVS" at the top right. The lyrics are: "Nigrætere Virgo amabilia in- / gredere ad regem il qui ad amant tu / superas nos audieris loqueris loquere pro nobis quia nati- / vitatis tuæ respice ô Mater il genitricis plantationis tue- / rit / ret planta tuæ ro se se tu / nam spicula nati ritm puerge nos denatio- / nibus vitæ de que salus de in / tu de tu z." The music is written in a style characteristic of the 16th century, with a focus on melodic lines and harmonic support.

große Klangfülle. Zwischen Vergangenheit und Zukunft pendelnd und durch eine große, typisch barocke Vielfalt in der Stimmführung und einen aus-geprägten und sinnlichen Melodienreichtum gekennzeichnet, zeigt die Musik Pietro Paces alles in allem einen stark kompositorischen Charakter und übt durch die uns ungewohnte Klangfülle einen großen

Padre Floriano Grimaldi

ARTE Y DEVOCION EN LORETO ENTRE RENACIMIENTO Y BARROCO



iajeros, estudiosos o simplemente quienes recorren las calles de la región marquesana advierten que las ciudades, los pueblos y los barrios conservan iglesias, capillas y numerosas "edícolas" (templetes) a lo largo de itinerarios de vida cotidiana o en centros de cotidiano esfuerzo dedicados a la Virgen de Loreto. Y si también cumple su peregrinación a los distintos lugares sagrados constata la persistencia cultural con la funcionalidad de las respectivas imágenes religiosas que, si a su vez ojeadas, muestran con claridad que a partir del siglo XIV alrededor de la madre de Dios venerada en la capilla de la Santa Casa comienza a circular la experiencia religiosa de la Marca con su historia civil y religiosa hasta penetrar en los espacios más recónditos. Ciudades, castillos y tierras han puesto las propias comunidades bajo la materna intercesión y protección de la Virgen lauretana.

Con el transcurrir de los siglos enteras generaciones de hombres han entrado en la capilla de la Virgen de Nazaret para encontrar socorro y una terapia a las tensiones, a las infelicidades y a la desesperación de la propia vida habitual. La repercusión de su existencia

terrena se advierte aún en la inspiración que invade el interior del antiguo oratorio mariano elevado a centro de irradiación espiritual y cultural por un prodigioso enlace de complejos culturales. Esto también en virtud de una progresiva experiencia humana alimentada por la creencia colectiva, que coloca su origen en los comienzos del cristianismo mismo, hasta llegar a ser memoria del lugar donde se ha producido el ingreso de un Dios que tiene un cuerpo en la historia y en el tiempo del hombre.

La devoción hacia la Virgen, venerada en la iglesia de Santa María de Loreto, atraviesa los confines de la pequeña diócesis de Recanati y comienza a extenderse por toda la Marca de Ancona, entre finales del siglo XIV y principios del siguiente, cuando ya el culto resulta desarrollado y también conocido, como aparece no sólo en los textos documentales sino incluso por la presencia de muchas pinturas de carácter votivo que existen en varias localidades de la región. En 1469 el obispo Nicola dall'Aste emprende la construcción de la actual basilica que por razones de tiempo y lugar asume las características de una fortaleza para defenderse de las correrías de los piratas de la vecina costa adriática. Hacia finales del siglo XV Luca Signorelli y Melozzo da

Forlì reciben el encargo de realizar y pintar respectivamente la sacristía de San Juan y San Marcos. Sus obras se conocen porque en ellas se entrelazan perspectiva, inventiva y variedad de colores hasta hacerlas obras maestras del arte italiana de finales del siglo XV. Pero es sobre todo con Julio II que en Loreto comienza el gran momento del arte porque envía a Bramante para diseñar las grandes obras. Pero todo lo que el Papa ha proyectado no lo podrá ver realizado porque muere antes. Por lo tanto corresponde a sus inmediatos sucesores León X y Clemente VII, ambos papas de la familia de los Médicis, encaminar y terminar el ornamento mármoleo de la Santa Casa.

Los arquitectos, escultores, picapedreros y algunos maestros obreros que trabajan en Loreto atraen a su vez la presencia de pintores y de otros renombrados artistas que decoran el interior de la iglesia, como Lorenzo Lotto, Francesco Menzocchi, Pellegrino Tibaldi, Girolamo Muziano. De la actividad y presencia de estos artistas se sirve toda el área regional de la Marca porque sucede a menudo que se pida el asesoramiento técnico de éstos para estructurar nuevos edificios y hasta reciben encargos para la realización de obras ornamentales para colocar en las iglesias, palacios públicos y habitaciones particulares. Bajo esta influencia la misma expresión artística, en la Marca, soporta un notable cambio asimilando las mejores manifestaciones. Contemporáneamente, también la veneración de la Virgen de Loreto se extiende en el ámbito regional caracterizando con su peculiaridad

mariana sea la piedad popular de la gente que las estructuras de las iglesias a ella dedicadas.

Además de ser meta común de peregrinaciones conocida por su importancia artística, este insigne lugar de devoción lauretano, dedicado a la Virgen María, después del Concilio de Trento, se convierte también en un centro de irradiación musical. Ya ha sido dotado de una capilla de música para acompañar la liturgia desde principios del siglo XVI, pero sólo a lo largo del siglo llega a ser cada vez más importante por los componentes del coro, maestros, directores y organistas. En efecto, insignes nombres se alternan en la dirección elevando y perfeccionando la calidad de las ejecuciones musicales y enriqueciendo cada vez más el repertorio de los cantos.

El archivo musical, que aún se conserva, casi íntegramente y los registros contables permiten seguir las vicisitudes a través de los siglos. En los últimos veinticinco años del siglo la capilla de música alcanza su máximo esplendor sobre todo con el maestro Giovanni Pionnyer y los organistas Sebastiano Hay y Costanzo Porta. Se determina también el número de cantores que generalmente es de dieciséis: cuatro tenores, cuatro bajos, cuatro contraltos, cuatro sopranos que mantienen el cargo en general hasta la jubilación. No son sólo eclesiásticos, entre éstos comienzan a verse también laicos. Por este motivo hay nuevas normas que les imponen una buena y encomiable conducta y comulgar por lo menos cuatro veces al año: en Pascua, Navidad, la Asunción (15 de agosto) y la Natividad de la

Virgen (8 de septiembre).

Alternándose según turnos particulares, cantaban todos los días en la misa y en las principales festividades del año debían estar todos presentes para el canto de la tercia, las vísperas y la misa solemne.

Dotes particulares y mayores se requerían al maestro de capilla y al organista porque al tocar las loas de Nuestro Señor y de la Virgen María no mezclaran nada de impuro o lascivo.

Además de recitar la divina Función y la misa cantada cotidianamente, en la santa capilla se cantaban todos los días las letanías de la Virgen y al anochecer, después de las completas, también una antifona mariana. A uno de los más conocidos maestros de la capilla lauretana, Costanzo Porta, se debe además la composición musical de las loas a la Virgen que hacia finales del siglo XVII toman el nombre de letanías lauretanas; serán éstas cantadas precisamente en Loreto que Sixto V y luego Clemente VIII aconsejarán recitar en el ámbito de la Iglesia católica.

El 15 de diciembre de 1591 el lauretano Pietro Pace sucede temporalmente al organista Sebastiano Hay, de quien, tal vez, había sido discípulo, y conserva el encargo hasta finales de julio de 1592. Lo veremos de nuevo organista en Loreto desde el 2 de enero hasta el 31 de diciembre de 1610. Lo llamarán nuevamente en agosto de 1611 y esta vez mantiene el encargo hasta el 7 de abril de 1622. Muere en Loreto, algunos días después, el 15 de abril, a la edad de sesenta y tres años y lo

entierren en el sepulcro de la congregación del Santísimo Sacramento.

Pietro Pace fue organista en Loreto cuando era maestro de capilla Antonio Cifra; en este período compuso numerosos motetes, "scherzi sacri" (caprichos sacros) y madrigales que hicieron de la Santa Casa de Loreto uno de los mayores centros del arte musical italiana. En efecto, ambos con el modelo de los oratorios romanos de los filipinos (clérigos del Oratorio de San Felipe Neri), habían impulsado el Oratorio de la Concepción de Loreto, constituido por los jesuitas, donde éstos estaban presentes para suministrar el sacramento de la confesión y en el colegio ilirico para la formación espiritual y cultural de los jóvenes que provenían de la orilla oriental del mar Adriático.

Gabriele Moroni

PIETRO PACE MÚSICO LAURETANO

"...la profesión que casi aprendí con la leche materna y que continúo hasta esta edad, después de haber tenido muchos encargos honrosos aquí y en otros sitios, me encuentro Organista de este Santo lugar tan favorecido por el Papa Sixto...".

Así escribía desde Loreto Pietro Pace en 1617 en la dedicatoria de su Madrigali a quattro o cinque voci (Madrigales a cuatro o cinco voces) proporcionándonos de esta manera noticias sobre su figura de músico, de la que ignoramos una buena parte. Oriundo de Loreto, donde también terminó su existencia, Pietro Pace (1559-1622) tuvo encargos principalmente en la capilla de música de la Santa Casa y estuvo en relación con la familia della Rovere. Fue organista en Loreto desde el 15 de diciembre de 1591 al 31 de julio de 1592 como sucesor del maestro Sebastiano Hay (en cuya escuela probablemente se había formado). En 1597 era organista en la Catedral de Pesaro; estuvo de nuevo en Loreto desde el 2 de enero hasta el 31 de diciembre de 1610, y desde el mes de agosto de 1611 hasta el 7 de abril de 1622. Si se excluye su encargo en Pesaro en 1597, su actividad entre los años 1592-1610 es desconocida completamente,

si bien se pueda hipotizar algún servicio para los della Rovere.

De los pocos datos a disposición surgen dos aspectos: los compromisos en la ciudad lauretana y las relaciones con la familia della Rovere, que entonces dominaba el Ducado de Pesaro-Urbino.

Como es sabido, la ciudad de Loreto había conocido un nuevo período de esplendor con la intervención del Papa Sixto V (que en 1586 había elevado la iglesia colegial de Loreto a catedral) y había llamado varios artistas como Girolamo Muziano, Federico Zuccari, Cristoforo Roncalli, Federico Barocci, Lorenzo Lotto, Pellegrino Tibaldi.

También en el campo musical el período que va entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII fue de gran importancia y ve trabajando en la ciudad maestros de capilla como Giovanni Pionnyer, Costanzo Porta, Giovanni Ferretti, Annibale Zoilo, Curzio Mancini, Leonardo Meldert, Antonio Cifra, y entre los organistas Sebastiano Hay y nuestro Pace.

Pero, no obstante la intervención del Papa Sixto V, sólo en 1620 se llegó a un claro ordenamiento jurídico de la Santa Casa: con la constitución de la Divina disponente clemencia el suelo de la Capilla de Loreto fue sometido

directamente a la Santa Sede.

Este vínculo privilegiado con Roma fue de gran importancia también en el campo musical: esto nos explica el por qué, con excepción de muy pocos nombres, los maestros de capilla de la Santa Casa de Loreto, en el siglo XVII, provienen de Roma (de 19 maestros que aquí trabajaban, 15 habían tenido encargos en Roma, y 13 de éstos inmediatamente antes de obtener el cargo en Loreto).

También en el repertorio practicado, así como lo conocemos a través de los códigos y las partituras todavía conservados en el archivo de la capilla de música, podemos recoger estas relaciones. En efecto, las obras musicales pertenecen a compositores que trabajan en el lugar o en las Marcas, músicos de escuela romana, españoles que actúan en Roma, compositores de área veneciana, del boloñés Giovanni Paolo Colonna, de numerosos artistas de área padana y también artistas no identificados. Pues bien, no obstante esta gran variedad y la presencia de artistas conocidos por haber afirmado el nuevo estilo armonizado o la escritura monódica en la música sacra, el denominador común de todas las obras musicales del repertorio de Loreto es el hecho de que sean composiciones polifónicas en el viejo estilo severo, es decir siguiendo las huellas de la tradición romana.

Este es el contexto en el que tuvo que actuar Pietro Pace. Al interno de la capilla de música de Loreto obtuvo un papel progresivamente relevante, como se puede deducir de los libros de pagos: si entre 1591-92 recibía

50 escudos al año contra los 20 florines mensuales del entonces maestro de capilla Annibale Zoilo, en el período 1611-1622 llegó a ganar 132 escudos anuales contra los 144 de Antonio Cifra (1609-1622).

Su actividad de compositor está presente no sólo en el ámbito de la capilla de música, sino también en una serie de actividades de devoción, que demuestran la progresiva difusión del oratorio en Italia. En 1617 publicó el segundo libro de Scherzi musicali (Caprichos musicales) y en 1619 Motetti a quattro (...) Et ciascheduno Motetto ha una Aria spirituale Volgare (Motetes a cuatro ...Y cada uno de los Motetes con una Romanza espiritual en Vulgar): ambos libros contienen obras musicales ejecutadas en el Oratorio de la Compañía de Jesús en Loreto, concebidas para dar deleite a los sentidos y provecho al espíritu y como parte de los "ejercicios espirituales" allí practicados.

De gran significado también fueron las relaciones que Pietro tuvo con los della Rovere. Es oportuno recordar que el período de máximo esplendor en el campo musical en la zona de Pesaro-Urbino coincide con el dominio ejercitado por esta familia. Los vínculos entre los della Rovere y Loreto fueron igualmente intensos, como testimonian la capilla de los duques presente en la Santa Casa, la presencia de un della Rovere (Giulio Feltrio) entre los protectores de la Santa Casa y los intercambios de músicos entre Loreto y Pesaro-Urbino. El mecenazgo de los della Rovere en campo musical está demostrado además por

las dedicatorias presentes en las composiciones impresas de Bartolomeo Barbarino, Vincenzo Pellegrini, Domenico Ferrabosco, Luca Marenzio, Costanzo Porta y en primer lugar Pietro Pace.

Siempre bajo los della Rovere, Pace tuvo varios encargos: entre otros escribió la música para L'Illarocosmo ovvero Il Mondo lieto (El Hilarantecosmos o bien El Mundo alegre), una fábula pastoral concebida para las bodas de Federico Ubaldo della Rovere y Claudia de Médicis, realizadas en Pesaro en 1621 (hasta ahora no existen documentos que demuestren la ejecución de la obra).

La producción de Pace comprende los principales géneros en boga entonces, con excepción de la música instrumental. Publicó once libros de motetes, aquellos Scherzi musicali (Caprichos musicales) que fueron una buena contribución para la difusión del Oratorio, cinco libros de madrigales, una fábula pastoral La Delinda, perdida y los tres intermedios de L'Illarocosmo, que testimonian el creciente suceso de la ópera incluso en las Marcas.

El quinto libro de motetti (El quinto libro de motetes) op.10 fue compuesto, como se puede leer en la portada: "en alabanza a la Gloriosísima Virgen María" e impreso en 1615, año en el que Pietro estaba al servicio de la Santa Casa. Dedicado a sor María della Rovere, a quien había dado la primera instrucción musical, contiene "canzoni sacre" (canciones sacras) (generalmente conocidas con el nombre de motetes), de una a cinco voces y se

cierra con Ecce Domum, que ilustra la transacción de la Santa Casa; la constancia prodigada en la colección y la intensa carga expresiva hacen pensar en una devoción particular hacia la Virgen de Loreto. Los textos están inspirados principalmente en el Evangelio y en el Cantar de los Cantares, el poema anónimo por mucho tiempo atribuido por la tradición al rey Salomón. Las palabras nos transmiten una imagen "humanizada" de la Virgen, exaltada como figura hermosa, dulce, casta y gentil. La música, si por una parte parece empalmar en la vasta huella de Palestrina, que, como hemos visto, había tenido un gran éxito en Loreto, se enriquece con numerosos elementos que pertenecen a la tradición profana, al pasado como al futuro. La predilección por la escritura polifónica pura con el simple acompañamiento del bajo continuo, la lisura de las melodías y el gusto por las sonoridades eufónicas parecen relacionarse con la tradición palestriniana, pero enriquecida con una más marcada carga sensual. La influencia del madrigal profano es fuerte y la moderación de la música se rompe continuamente gracias a las movedizas figuras melódicas y a las disposiciones de las voces que quieren sugerir concretamente el texto: un ejemplo en este sentido lo da Cum invocarem, en el que la conformación de los motivos sugiere palabras como "ríe", "se regocija", y el acorde en mi mayor traduce la expresión "dulce". Las armonías tienen la marca del siglo XVI, pero la superposición de las voces (que a menudo proceden paralelamente en tercera o sexta) y la misma escritura parecen alejarse

progresivamente de la polifonía. El interés de Pace parece concentrarse en las composiciones para una o pocas voces: es aquí donde puede mostrar mejor su gusto por las conca- denaciones de acordes (que da resultados estupendos en el Ave María) y por los madri- galismos. La estructura de las partes está con- cebida, generalmente, según un estilo más o menos libremente imitativo: se puede desarrol- lar según un contrapunto libre o alternando pasos imitativos (Ave Virgo) hasta llegar a una construcción compleja como en Ecce Domum a cinco voces, homenaje a la Santa Casa de Loreto e indirectamente a su ciudad. Aquí la composición adopta una gran riqueza de pro- cedimientos: tenemos la división en "semico- ros" que presenta una estructura dialogística entre dos voces o grupos de voces, la escritu- ra imitativa que trata un motivo anunciado por una voz y luego retomado por las otras (ya no por todas las voces, como en el motete del siglo XVI, sino, al límite, hasta por una sola voz), y finalmente el gusto por las grandes sonoridades. La música de Pietro Pace, fluc- tuante entre pasado y futuro, caracterizada por una gran variedad de disposiciones voca- les, típicamente barroca, por una relevante y sensual melodía, manifiesta, en definitiva, la fuerte personalidad del compositor que a través de sonoridades para nosotros inusita- das ejercita una enorme fascinación en el oyente moderno.



TESTI

AVE, MARIA, gratia plena. Dominus tecum.

Benedicta tu in mulieribus
Et benedictus fructus ventris tui Iesus.
Sancta Maria, Regina caeli, dulcis et pia,
O Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus,
ut cum electis te videamus.

HORTUS CONCLUSUS, fons signatus, emissiones tuae paradisus, o Maria.

Manus tuae stillaverunt mirrham,
Melliflui facti sunt caeli,
Dum manu Domini fabricata es mater
tanti Dei. Alleluia.

DILECTUS MEUS mihi et ego illi
qui pascitur inter lilia donec aspiret
dies et inclinetur umbrae,
sicut dies verni circumdabant eam flores
rosarum et lilia convallium.

QUALIS EST dilecta nostra, clarissimi,
Qualis est Mater Domini qualis
est soror et sponsa Christi?
Dilecta nostra candida et rubicunda,

quasi aurora consurgens.
Veni, Regina nostra,
Veni, Domina, odoris super omnia aromata.

SALVE, RADIX SANCTA. Salve,
mundi gloria.
O Maria, flos virginum velut rosa vel
lilium,
Tuum pro nobis deprecare filium.

CUM INVOCAREM te, Maria,
Caelum ridet,
Angelus gaudet,
Mundus exultat,
Ecclesia triumphat,
Infernus contremiscit,
Demones fugiunt.
O dulcis, o pia, libera nos, Virgo Maria.

EGO FLOS CAMPI et lilium convallium,
Sicut lilium inter spinas, sic,
amica mea, inter filias.
Favus distillans labia tua, sponsa,
Mel et lac sub lingua tua et odor vestimentorum tuorum sicut odor thuris.

S ANCTA MARIA, dulcis et pia, praeces nostras suscipe.

Virgo Mater Ecclesiae, eterna porta gloriae,

Esto nobis refugium apud Patrem et Filium.

Virgo clemens, Virgo pia, Virgo dulcis, o Maria,

Exaudi praeces omnium ad te pia clamantium.

R ESPICITE, FILII, nationes hominum et scitote quia nullus speravit in Maria

Et confusus est.

O Beata Virgo, quicumque te in suis necessitatibus invocata ubi meminit defuisse gratia et favore.

T U, GLORIA IERUSALEM, tu, laetitiae Israel, tu, honorificentiae populi nostri.

Ideo et manus Domini confortavit te
Et ideo eris benedicta in aeternum.
Alleluia.

Q UAE EST ISTA quae progreditur quasi aurora consurgens,
Pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata. Alleluia.

G LORIOSA DICTA SUNT de te, Maria, Quia fecit tibi magna Qui potens est. Alleluia.

U NICA EST columba mea
Una est perfecta, mea, una est generatrix suae electa.

Viderunt eam animae sanctae
Et immaculatam praedicaverunt Alleluia.

O QUAM SPECIOSA facta est et
suavis in deliciis verginitatis,
Sancta Dei genitrix, quam videntes filiae Sion

Vernantem in floribus rosarum et liliis convallium
Beatissimam praedicaverunt et reginae laudaverunt eam.

A VE, VIRGO gratiosa,
Stella sole clarior,
Mater Dei gloriosa,
Favo mellis dulcior,
Rubicunda plus quam rosa.
Omnis virtus te decorat,
Omnis Sanctus te honorat,
In Caelo sublimior.

E GO QUASI VITIS fructificavi suavitatem odoris,
Ego quasi trames aquae immensaedef-

fluvio

Et sicut aquae ductus exivi de Paradiso,
Penetrabo inferiores partes terrae
Et illuminabo omnes sperantes in me.

PULCHRA ES, o Maria, et macula
non est in te.

Ave, Virgo Virginum, quae portavit
Dominum.

Dulcis Pater, ave.

Ave, beatissima Virgo, splendidissima.
Stella praeclarissima, dulcis Maria!

O Maria, laudabilis, esto admirabilis, facta
ineffabilis Iesu Christi gratia!

O Maria, tota munda, a peccatis nos
emunda,

Ducque tecum ad iocunda Paradisi gau-
dia.

O BEATA VIRGO Maria, genitrix
vitae, Mater salutis,

Tuum filium deprecare pro nobis.

Domina nostra, Mediatrix nostra,

Advocata nostra,

Tuo filio nos reconcilia, tuo filio nos

comenda, tuo nos filio representa,

O beata Virgo Maria.

INGREDERE, Virgo amabilis,

Ingredere ad regem qui adamavit te
super omnes mulieres,

Loquere pro nobis quia mulier sancta es.
Respice, o Mater, germen plantationis
tuae.

Floret plantatio rosae et suavem spirat
odorem.

Inspice nos, protege nos, congrega nos
de nationibus

Ut laudemur in laude tua.

ECCE DOMUM ubi nata est Mater
Dei, cuius fundamentum in Sion.

Angelis suis Deus transtulit eam ad flu-
men Dalmatiae

Et transactis fluctibus Maris posuit eam
in campis silvae.

Stetit in Monte fratrum,

Nunc permanet in via, cuius lapides ado-
ramus, in loco ubi steterunt pedes eius.

Ecce Allenigone et Tyrus et populus

Aetiopum et nationes omnes sub caelo
sunt.

Venerantur hic in terris Domum in qua
Verbum caro factum est .

Ave Maria, piena di grazia. Il Signore è con te.

Benedetta sei tu fra le donne
e benedetto il frutto del tuo seno Gesù.
Santa Maria, Regina del cielo, dolce e pia,
Madre di Dio, prega per noi peccatori, ch  a
te leviamo fra i beati lo sguardo.

Giardino delimitato, fonte sigillato, tue
emissioni
sono il Paradiso, o Maria.
Le tue mani stillarono mirra,
i cieli diventarono di miele,
mentre dalla mano del Signore sei stata fatta
madre di un Dio cos  grande. Alleluia.

Il diletto mio   a me ed io a lui
che si pasce fra i gigli fino a quando dura la
luce del giorno e si allungano le ombre,
come un giorno di primavera la circondavano
fici di rosa e gigli delle cornalli.

Com'   la nostra diletta, o illustrissimi?
Com'   la Madre del Signore, come la sorella e
sposa di Cristo?
Come aurora che sorge, candida e purpurea,  
la nostra amatissima.
Vieni, Regina nostra,
Vieni, nostra Signora, profumata pi  di ogni
cosa.

Salve, santa progenie. Salve, onore e
vanto del mondo.
O Maria, di verginit  fiore, siccome rosa o
giglio,
per noi chiedi grazie al Figlio.

Quando ti invoco, o Maria,

il cielo ride,
gli angeli gioiscono,
il mondo esulta,
la Chiesa trionfa,
tremi tutto l'Inferno,
i demoni corrono in fuga.
O dolce, o pia, liberaci, Vergine Maria.

Io fiore di campo, giglio di valle,
come giglio fra le spine, cos , amica mia, tu
sei fra le figlie.
Le tue labbra sono un favo che stilla miele, o
sposa,
miele e latte sotto la tua lingua e l'odore delle
tue vesti come odore d'incenso.

Santa Maria, dolce e pia, accogli le nostre
suppliche.
Vergine Madre della Chiesa,
Eterna porta di gloria,
sii per noi rifugio presso il Padre ed il Figlio.
Vergine clemente, Vergine pia, Vergine dolce,
o Maria,
esaudisci le preghiere di tutti coloro che a
gran voce si rivolgono a te pietosa.

Volgetevi a guardare, o figli, la stirpe
dei pagani,
e riconoscetela dal momento che nessuno
sper  in Maria e rimase confuso.
O Vergine beata, chi avendoti invocata nelle
sue necessit  pu  ricordare siano mancati la
tua grazia e il tuo favore.

Tu sei la gloria di Gerusalemme, tu la
gioia di Israele, l'onore del nostro popolo,
tanto che anche la mano del Signore ti ha
consolato,

e per questo sarai benedetta in eterno.
Alleluia.

Chi è costei che avanza simile ad aurora
che sorge,
bella come la luna, suprema come il sole, ter-
ribile come schiera ordinata di eserciti.
Alleluia.

Mirabili cose sono state dette su te,
Maria:
Poiché fece per te grandi cose Colui che è
potente. Alleluia.

Unica è la mia colomba,
una sola ne è stata generata, la mia, una sola
della sua stirpe è stata scelta.
La videro le anime sante
e la dissero priva di ogni peccato. Alleluia.

O quanto bella sei e soave nella gioia di
virginità,
Santa Madre di Dio: vedendoti le figlie di Sion,
coperta di fiori di rosa e gigli di valle,
ti dissero beatissima e ti lodarono come regi-
ra.

Ave, Vergine gentile,
Stella più luminosa del sole,
Madre gloriosa del Signore,
più dolce del miele,
colorita più della rosa.
Ogni virtù ti adorna,
ogni anima santa ti rende onore,
in cielo sei fra gli eccelsi.

Come vite ho emanato soave profumo,
come corso d'acqua infinita, inesauribile cor-
rente,

sono uscito dal Paradiso, scenderò negli Inferi
ed irradierò di luce tutti coloro che sperano in
me.

Sei bella, o Maria, e macchia non è in te.
Ave, Vergine delle Vergini, che portasti in Te
il Signore.
Ave, dolce Padre!
Ave, beatissima Vergine, fulgentissima, Stella
lucentissima, dolce Maria!
O Maria, sii degna di lode e di ammirazione,
resa ineffabile dalla grazia di Gesù Cristo!
O Maria, completamente pura, purifica anche
noi dai peccati,
e portaci con te alle amene gioie del Paradiso!

Beata Vergine Maria, generatrice di vita,
madre di salvezza,
prega Tuo figlio per noi.
Signora nostra, Avvocata nostra, Tu che
intercedi per noi,
rendi a noi favorevole il Figlio, raccomandaci e
presentaci a lui,
O beata Vergine Maria.

Va', amabile Vergine,
va' dal re che infinitamente ti amò sopra tutte
le donne,
e per la tua santità intercedi per noi.
Prenditi cura, o Madre, del seme della tua stir-
pe.
Fioriscono rose e si diffonde un odore soave.
Rivolgi a noi il tuo sguardo, proteggici, riuni-
scici da tutti i paesi, affinché siamo uniti nella
tua lode.

Ecco la casa dove nacque la Madre di Dio,

Hail, Mary, full of grace, the Lord is with thee.
Blessed are thou among women,
And blessed is the fruit of thy womb, Jesus.
Holy Mary, Queen of Heaven, sweet and pious,
Mother of God, pray for those sinners who
turn their eyes to thee.

A closed garden, a sealed well. Thy gifts
are paradise, o Mary.
Thy hands distribute purest perfume,
The skies are turned to sweetest honey,
The Lord has chosen thee to be the mother
of his Son. Hallelujah!

My delight, and my desire for Him,
Is to graze in fields of lilies as day wanes and
the shadows lengthen.
Just so, one day in Spring the roses bloomed
and the lilies flowered.

O, how is our delight, sirs?
What is the Mother of God like, sister and
spouse of Christ?
She is like the rising dawn, pure and purple,
beloved of all.
Come, o Queen,
Come, o King, refined essence, sweeter than
any other thing.

Hail, blessed progeny, pride and boast
of the world.
O Mary, flower of all virgins, pink and lily-white,
Intercede for us with thy Son.

When I call unto thee, Mary,
The sky is bright,

The angels rejoice,
The world exults,
The Church triumphs,
Hell shakes,
The demons run in fear,
O sweetness, holiness, save us, Virgin Mary.

Flower of the fields, lily-of-the-valley,
blossom among thorns, my sweet, you are
one of the daughters.
Your lips are a honeycomb dripping honey, o
bride,
milk and honey art thy tongue, thy vestments
are perfumed with incense.

Holy Maria, sweet and pious, hear our
prayers.
Virgin Mother of the Church,
Pathway to glory,
Intercede for us with the Father and the Son:
Gentle Virgin, holy Virgin, tender Virgin, o
Mary,
hear the prayers of those who raise their voi-
ces piteously to Thee.

Turn and gaze, my sons, on the lineage
of the pagan.
Recognise it, know that who believes in Mary
will not be deluded.
Holy Virgin, who can say that he has called to
thee in vain for help and grace.

Glory of Jerusalem, joy of Israel, honou-
red by the people,
Comforted by the hand of the Lord,
Forever blessed, Hallelujah.

Who comes, advancing like the new day,
Beautiful as the moon, supreme as the sun,
powerful as an army.
Hallelujah.

Wonderful words are spoken of thee, o
Mary;
The Lord doeth great works for thy interces-
sion. Hallelujah!

My dove is one,
one only was created, and she is mine.
The holy spirits saw her
And said that she was free from sin. Hallelujah.

How beautiful art thou, how gentle in
thy virgin joy,
Holy Mother of God; seeing thee, the daugh-
ters of Sion,
Covered with pink flowers and lilies-of-the-val-
ley,
Call thee blessed, and praise thee as their
queen.

Hail, gentle Virgin,
Star brighter than the sun,
Glorious mother of the Lord,
Sweeter than honey,
Brighter than the rose,
All virtue thee adorns,
The Saints honour thee,
Blessed art thou in the heavens.

Like the vine I emanate sweet perfume,
Never-ending river, inexhaustible current,
I came out of Paradise, and now I will descend

to Hell,
I will illuminate all who put their faith in me.

Beautiful art thou, Mary, without stain of
sin.

Hail to thee, Virgin among Virgins, who carried
the Lord in thee. all hail, dear Father!
Hail, sacred Virgin, glittering, shining Star,
sweet Mary!

How worthy art thou of praise, made eternal
through the grace of Jesus!

Hail, Mary, cleanse us of our sins,
Lead us unto the infinite joys of paradise!
Holy Virgin, Mary, source of life, mother of
salvation,

pray for us to thy Son.
Our Lady, great Advocate, intercede for us,
Brings us unto thy Son, introduce us, present
us to Him.

O blessed Virgin, Mary.

Fly, sweet Virgin,
Fly to the king who loves thee more than any
other woman,
And intercede on our behalf.

Take good care of the seed of thy womb.
Roses bloom and sweet perfumes,
Look down upon us, protect us, unite the
nations in singing thy praise.

Here is the house where the Mother of
God was born,
Its foundations are in Sion.
The angels of the Lord carried it to Dalmatia,
It crossed the waves and came to rest in a
field among woods,

Je vous salue, Marie pleine de grâce.
Le seigneur est avec vous.
Vous êtes bénie entre toutes les femmes et
Jésus le fruit de vos entrailles est béni.
Sainte Marie, Reine du ciel, douce et miséricor-
dieuse,
Mère de Dieu, priez pour nous, pauvres
pêcheurs, car nous levons notre regard vers
vous qui êtes parmi les saints.

Jardin enclos, fonts portant l'empreinte
divine
ce qui émane de Vous
Ô Marie, est le Paradis.
Vos mains versèrent la myrrhe
les cieus devinrent de miel,
tandis que la main du Seigneur fit de vous la
mère d'un Dieu aussi Grand. Alléluia.

Mon bien-aimé m'appartient et j'appar-
tiens à lui
qui se nourrit entre les lis tant que luit la
lumière du jour et que s'allongent les ombres,
comme un jour de printemps l'entouraient les
roses et les fleurs de lis de la vallée.

Ô illustrissimes! Comment est notre bien-
aimée?
Comment est la Mère du Seigneur, comme la
soeur ou l'épouse du Christ?
Notre bien-aimée est comme l'aurore qui naît,
blanche et pourprée.
Venez, ô notre reine
Venez, ô notre Dame, parfumée plus que tout
autre choses

Je vous salue, source sainte de vie.
Je vous salue, honneur et gloire du monde.
Ô Marie, fleur de virginité, comme la rose ou le
lis,
Demandez grâce pour nous à votre fils.

Quand je vous invoque, ô Marie,
le ciel sourit
les anges sont joyeux
le monde exulte,
l'Eglise triomphe,
l'Enfer tremble,
les démons fuient.
Ô douce, ô sainte, Vierge Marie, libérez-nous!

Je suis la fleur des champs, le lis de la
vallée,
comme le lis entre les épines, mon amie, vous
êtes entre les filles.
Vos lèvres sont une coupe d'où s'écoule le
miel, ô
vous l'épouse, le miel et le lait sous votre lan-
gue et l'odeur de votre robe est un parfum
d'encens.

Sainte Marie, douce et pieuse, écoutez nos
suppliques.
Vierge Marie, Mère de l'Église,
source éternelle de gloire,
soyez notre refuge auprès du Père et du Fils.
Vierge miséricordieuse, Vierge sainte, Vierge
douce,
ô Marie,
exhaussez les prières de tous ceux qui vous
supplient.

Ô fils, tournez-vous et regardez la foule
des païens,
et reconnaissez-la du moment que personne
n'espéra en Marie et resta confu.
Ô Vierge sainte, qui, vous ayant invoqué dans
un moment de détresse peut nier avoir reçu
votre grâce et votre faveur?

Vous êtes la gloire de Jérusalem, la
joie d'Israël, l'honneur de notre peuple,
c'est pourquoi la main du Seigneur vous a con-
solée,
et c'est pourquoi vous êtes bénie pour l'éter-
nité. Alléluia.

Qui est cette femme qui avance pareille à
l'aurore naissante,
belle comme la lune, suprême comme le soleil,
terrible comme une armée de soldats? Alléluia.

De merveilleuses choses ont été dites
sur vous, Marie:
car le Tout Puissant fit pour vous de grandes
choses. Alléluia.

Unique est ma colombe,
une seule est parfaite, la mienne, une seule a
été choisie parmi tes descendants.
Les âmes saintes la virent
et dirent qu'elle était sans péché. Alléluia.

Ô que vous êtes belle et suave dans la
joie de la virginité,
Sainte Mère de Dieu: en vous voyant ornée de
roses et de fleurs de lis,
les filles de Sion célébrèrent votre sainteté et

vous louèrent comme une reine.

Je vous salue, Marie pleine de grâce,
Étoile plus brillante que le soleil,
Mère glorieuse du Seigneur,
plus douce que le miel,
plus rosée que la rose.
Toutes les vertus sont votre parure,
toutes les âmes saintes vous honorent
Vous qui êtes dans le plus haut des cieux.

Comme la vigne j'ai exhalé un parfum
suave,
comme un cours d'eau infini, source intarissa-
ble,
je suis sorti du Paradis, je descendrai aux
enfers
et illuminerai tous ceux qui espèrent en moi.

Vous êtes belle, ô Marie, pure et sans
tache.

Je vous salue, Vierge entre les vierges, qui
porta en son sein le Seigneur.

Je vous salue, doux Père!

Je vous salue, Vierge bienheureuse, resplen-
dissante, étoile lumineuse, douce Marie!

Ô Marie, soyez digne de louanges et d'amira-
tion, ineffable par la grâce de Jésus Christ!

Ô Marie, parfaitement pure, purifiez-nous de
nos péchés

et conduisez-nous aux douces joies du
Paradis!

Bienheureuse Vierge Marie, vous qui don-
nez la vie, Mère de notre salut,

Gegrüßet seist du, Maria, voll der
Gnade, der Herr ist mit dir.
Du bist gebenedeit unter den Frauen,
Und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes,
Jesus.

Heilige Maria, du Himmelskönigin, süß und mild,
Mutter Gottes, bitte für uns Sünder, daß wir
unter den Seligen den Blick zu dir erheben.

Verschlossener Garten, versiegelter
Born, deine Ausströmungen sind das Paradies,
o Maria.

Von deinen Händen träufelt Myrrhe,
Zu Honig wird der Himmel,
Während du aus des Herrn Hand zur Mutter
eines so großen Gottes gemacht wurdest.
Halleluja.

Mein Freund ist mein, und ich bin sein,
der unter den Lilien weidet. Bis der Tag kühl
wird und die Schatten schwinden.
Wie an einem Frühlingstage war sie umgeben
von Rosenblüten und Lilien aus dem Tale.

Wie ist unsere Geliebte, o Hochverehrte?
Wie ist die Mutter des Herrn, wie die
Schwester und Braut Christi?
Wie die Morgenröte, rein und purpurn, ist
unsere Hochgeliebte.
Komm, unsere Königin,
Komm, unsere liebe Frau, die du wohlriechen-
der bist als alles.

Sei gegrüßt, Heilige Mutter. Sei
gegrüßt, der Welten Ruhm.
O Maria, Blüte der Jungfräulichkeit, wie Rose

und Lilie,
Bitte den Sohn für uns um Gnaden.

Wenn ich dich anrufe, o Maria,
Lacht der Himmel,
Jauchzen die Engel,
Frohlocket die Welt,
Triumphiert die Kirche,
erzittert die Hölle,
Und die Dämonen entfliehen.
O süße, o milde Jungfrau Maria, befreie uns.

Ich bin eine Blume auf dem Felde und
eine Lilie im Tal.

Wie eine Lilie unter den Dornen, so bist du,
meine Freundin, unter den Mädchen.
Von deinen Lippen, meine Braut, träufelt
Honigseim.
Honig und Milch sind unter deiner Zunge, und
der Duft deiner Kleider ist wie der Duft von
Weihrauch.

Heilige Maria, du süße und milde, erhö
unser Flehen,
Jungfrau Maria, Mutter der Kirche,
Ewige Ruhmespforte,
Sei unsre Zuflucht bei Vater und Sohn.
Barmherzige Jungfrau, milde Jungfrau,
süße Jungfrau, o Maria,
Erhöre die Bitten all derer, die dich, du
Gnädige,
anrufen.

Wendet euch um, o Brüder und
Schwestern, schaut auf das Volk der

Heiden,
Und seht, da niemand in Maria hoffte, wie es
wir blieb.

O Heilige Jungfrau, wer dich in seinen Nöten
angerufen hat, kann sich erinnern, daß es an
deiner Gnade und Gunst niemals mangelte.

Du bist der Ruhm Jerusalems, die
Freude Israels, die Ehre unseres Volkes,
denn auch die Hand des Herrn hat dich getrö-
stet,
Und deswegen bist du ebenedeit in Ewigkeit.
Halleluja.

Wer ist sie, die hervorbricht wie die
Morgenröte,
Schön wie der Mond, hell wie die Sonne,
gewaltig wie ein Heer? Halleluja.

Wunderbares wurde über dich
gesagt, Maria,
Denn Großartiges machte für dich derjenige,
der
mächtig ist. Halleluja.

Einzigartig ist meine Taube,
Eine bloß wurde gezeugt, die meinige, bloß
eine seines Geschlechts wurde erwählt.
Die heiligen Seelen sahen sie,
Und sprachen sie frei von jeglicher Sünd.
Halleluja.

O, wie schön du bist, und milde in der
Freude der Jungfräulichkeit,
Heilige Mutter Gottes. Als dich die Töchter
Zions sahen,
Mit Rosenblüten und Lilien aus dem Tale

bedeckt,
Nannten sie dich heilig und priesen dich wie
eine Königin.

Sei gegrüßt, edle Jungfrau,
Hellster Sonnenstern,
Glorreiche Mutter des Herrn,
Süßer als Honig,
Bunter als Rosen,
Jede Tugend schmückt dich,
Jede heilige Seele ehrt dich,
Im Himmel bist du unter den Höchsten.

Wie Trauben habe ich milden Duft ver-
strömt,
Wie ein unendlicher Wasserlauf, ein unversieg-
barer Strom
Komme ich aus dem Paradies, steige hinab in
die Tiefen
Und erleuchte alle, die in mich hoffen.

Du bist schön, o Maria, und kein Makel ist
an dir.

Sei gegrüßt, der Jungfrauen Jungfrau, die du
den Herrn in dir getragen hast.

Sei gegrüßt, süßer Vater!

Sei gegrüßt, Heilige Jungfrau in vollem Glanze,
hell--leuchtender Stern, süße Maria!

O Maria, du lobens- und bewunderswerte,
erhaben durch die Gnade Jesu Christi!

O Maria, du reine, reinige auch uns von den
Sünden,

Und nimm uns mit zu den lieblichen Freuden
des Paradieses!

O Heilige Jungfrau Maria,

Lebensspenderin, Heilsmutter,
Bitte deinen Sohn für uns.
Unsere Frau, unsere Mittlerin, unsere
Fürsprecherin,
Versöhne uns deinem Sohne, empfiehl uns deinem Sohne, stelle uns vor deinem Sohne,
O Heilige Jungfrau Maria.

Geh, liebliche Jungfrau,
Geh zum König, der dich unermesslich liebt
über allen Frauen,
Und du, die da heilig bist, sei unsere
Fürsprecherin,
Trage Sorge, o Mutter, um den Samen deines
Geschlechts.
Rosen blühen und ein milder Duft breitet sich
aus.
Schau auf uns, beschütze uns, vereinige uns
aus allen Ländern, damit wir vereint sind in
deiner Lobpreisung.

Das ist das Haus, in dem die Mutter Gottes
geboren ist,
deren Fundament zu Zion steht.
Der Herr mit seinen Engeln brachte es an den
Fluß Dalmatiens,
Und nachdem es die Wogen des Meeres über-
quert hatte, ließ er es nieder auf dem Felde in
den Wäldern,
Und setzte es auf den Berg der zwei Brüder.
Nun bleibt es auf dem Wege, dessen Steine
wir anbeten, am Orte, wo ihre Füße ruhten.
Da sind Allenigon und Tyros und das Volk der
Äthiopier,
und alle Völker, die sich unter diesem Himmel
befinden.

Hier zu Erden verehren sie das Haus, in dem
das Wort Fleisch ward.

Ave María, llena de gracia. El Señor es contigo.

Bendita tú eres entre todas las mujeres
y bendito el fruto de tu vientre Jesús.

Santa María, Reina del cielo, dulce y piadosa,
Madre de Dios, ruega por nosotros pecadores,
que a ti entre los beatos elevamos la mirada.

Huerto cerrado, fuente sellada, tus brotes
son el Paraíso, oh María
Tus manos destilan mirra,
los cielos se hicieron de miel,
mientras de la mano del Señor fuiste hecha
madre de un Dios tan grande. Aleluya.

Mi amado es para mí y yo para él
que pastorea entre los lirios y hasta que dure
la luz del día y se dilaten las sombras,
como un día de primavera lo circundaban flores
de rosa y lirios de los hondos valles.

¿Cómo es nuestra amada, oh ilustrísimos?

¿Cómo es la Madre del Señor, como la hermana
y esposa de Cristo?

Como aurora que surge, cándida y purpúrea,
es nuestra amadísima.

Ven, Reina nuestra,
Ven, nuestra Señora, más perfumada que
todas las cosas.

Salve, santa progenie, Salve, honor y
gloria del mundo.

Oh María, flor de virginidad como rosa o lirio,
oraciones dirige al Hijo para la salvación de los
fieles.

Cuando te invoco, oh María,
el cielo sonrío,
los ángeles gozan,
el mundo exulta,
la Iglesia triunfa,
tiembla todo el Infierno,
los demonios huyen,
Oh dulce, oh piadosa, libéranos, Virgen María.

Yo flor de campo, lirio del valle,
como lirio entre espinas, así, amiga mía, tú
eres entre las hijas.
Tus labios son un panal que destila miel, oh
esposa,
miel y leche debajo de tu lengua y la fragancia
de tus vestidos como fragancia de incienso.

Santa María, dulce y piadosa, acoge nuestras
súplicas.

Virgen Madre de la Iglesia,
Eterna puerta de gloria,
sé para nosotros refugio junto al Padre y al
Hijo.

Virgen clemente, Virgen piadosa, Virgen dulce,
oh María,
accede a las plegarias de todos aquellos que
gritando se dirigen a ti piadosa.

Volved a mirar, oh hijos, la estirpe de
los paganos,
y reconocedla desde el momento que nadie
tuvo esperanza en María y quedó confundido.
Oh Virgen beata, quien habiéndote invocado
en sus necesidades puede recordar que hemos
faltado a tu gracia y a tu favor.

Tú eres la gloria de Jerusalén, tú la alegría de Israel, el honor de nuestro pueblo, tanto que también la mano del Señor te ha consolado, y por esto serás bendita en eterno. Aleluya.

Quién es ésta que avanza semejante a la aurora que surge, hermosa como la luna, suprema como el sol, terrible como línea ordenada de ejércitos. Aleluya. Admirables cosas fueron dichas de ti, María: Puesto que hizo por ti grandes cosas Aquél que es potente. Aleluya.

Única es mi paloma, una sola ha sido engendrada, la mía, una sola de su estirpe ha sido elegida. La vieron las almas santas y la consideraron sin pecado. Aleluya.

¡Oh cuán bella eres y suave en la delicia de virginidad! Santa Madre de Dios: viéndote las hijas de Sión, cubierta de flores de rosa y lirios del valle, te llamaron beatísima y te alabaron como reina.

Ave, Virgen gentil,
Estrella más luminosa que el sol,
Madre gloriosa del Señor,
más dulce que la miel,
colorida más que una rosa.
Todas las virtudes te adoman,
todas las almas santas te rinden homenaje,

en el cielo eres entre los excelsos.

Como vid he emanado suave perfume, como curso de agua infinita, inagotable corriente, he salido del Paraíso, bajaré a los Infiernos e irradiaré de luz a todos los que confían en mí.

Hermosa eres, oh María, y no hay mancha en ti.
Ave, Virgen de las Vírgenes, que llevaste en Ti al Señor.
¡Ave, dulce Padre!
¡Ave beatísima Virgen, esplendidísima, Estrella brillantísima, dulce María!
¡Oh María, eres digna de alabanza y admiración, hecha inefable por la gracia de Jesucristo!
¡Oh María, completamente pura, purifícanos también a nosotros de los pecados, y llévanos contigo a las amenas alegrías del Paraíso!

Beata Virgen María, procreadora de vida, madre de salvación, ruega a Tu hijo por nosotros. Señora nuestra, Abogada nuestra, Tú que intercedes por nosotros, vuelve a tu Hijo favorable para con nosotros, recomiéndanos y presentanos a él.
¡Oh beata Virgen María!

Ve, amable Virgen, ve hacia el rey que infinitamente te amó entre todas las mujeres,

Fonti Sources Quellen Fuentes

Claudio Merulo:

Toccate d'intavolatura d'organo di Claudio Merulo da Correggio organista del sereniss. Sig. Duca di Parma e di Piacenza, Libro primo. In Roma appresso Simone Verovio 1598.

Pietro Pace

Il Quinto libro de Motetti a Una, Due, Tre, Quattro, & Cinque voci in lode della gloriosissima Vergine Maria con il suo basso per sonar nell'organo. Di Pietro Pace organista di Santa Casa di Loreto. Opera Decima. In Venezia appresso Giacomo Vincenti 1615.

CD EL 952303

Conceived, produced and directed by Marco Mencoboni for E lucevan le stelle music production,

Macerata, Italy.

Music transcribed, arranged and corrected from the original texts by Marco Mencoboni

Sound engineering: Paolo Mencoboni

Artistic direction: Guido Morini

Production assistant: Paola Cimatti

Recorded in the Monastery of SS. Salvatore, Fucecchio (Firenze), 14-16th November, 1994

Organ: Cesare Romani, 1597

Front cover: Simone Cantarini, *Il riposo in Egitto*, Pinacoteca di Brera, Milano

Digital Mastering: Guido Di Toma, BMG Ariola Roma

Copyright: Gabriele Moroni, Padre Floriano Grimaldi

Translations: Mike Jacob, Aline Testi, Reinhard Sauer, Rosamaria Piccione, Lucrecia Bucciarelli

Graphics: Luigi Ricci, Macerata

Graphic designer: Luana Antinori

Pictorial advice: Nino Ricci

Packaging: Chetty Moretti, Le Sibille, Macerata