

## Muzicieni franciscani din perioada clasică a polifoniei vocale

Lect. univ. dr. Cristian Dumea  
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați  
Facultatea de Arte  
cristidumea@yahoo.it

### *Abstract*

*The present investigation focuses on three musicians of the Renaissance, representatives of the Franciscan Order. They are Rufino Bartolucci, Costanzo Porta, and Girolamo Diruta. The information is new and it shows an effervescent musical activity in relation with this religious Order and its contribution to the history of music from the classical period of vocal polyphony. Also, Girolamo Diruta's organ method proves the relations between Transylvania and the Venetian school.*

**Keywords:** *The Franciscan Order, Franciscan musicians, Renaissance, music, polyphony*

În acest studiu, vom evidenția trei muzicieni din perioada Renașterii, reprezentanți ai Ordinului franciscan, care și-au lăsat amprenta în istoria muzicii europene prin contribuții inedite. Este vorba despre Rufino Bartolucci, Costanzo Porta și Girolamo Diruta. Există însă mulți alții, la fel de importanți, care, datorită unor factori conjuncturali nefavorabili, nu au avut istoria de partea lor și șansa de a trece în memoria posterității, dar așteaptă reabilitarea și justa recunoaștere a creației lor muzicale<sup>1</sup>.

### **Rufino Bartolucci**

Rufino Bartolucci a trăit între anii 1475-1540. Deceniul cel mai concludent din viața sa corespunde perioadei dintre anii 1510-1520, timp în care a fost capelmaistru în catedrala din Padova. Documentele din acea vreme ale acestei catedrale scriu că, pe data de 10 mai a anului 1510, a fost angajat „venerabilis sacre theologie magister Dominus Rufinus de Assisio, *futurus*

---

<sup>1</sup> Semnificativă în acest sens este inițiativa Centrului de Studii din Padova ce se ocupă cu publicarea manuscriselor muzicale franciscane. Cf. <http://www.centrostudiantoniani.it/>, secțiunea *Catalogo, Corpus Musicum Franciscanum*.

*magister cantus*” cu funcția de „clericos musicam docere, instruere, ac in choro cantare”<sup>2</sup>.

În anul 1519, autoritățile Bazilicii *Sant'Antonio*, decid să reorganizeze capela muzicală de aici, care, până atunci a funcționat cu întreruperi și în condiții precare. Fratele Rufino a fost considerat „virum ... ad istud officium maxime idoneum”<sup>3</sup>; prin urmare, este transferat din catedrală în bazilică, devenind „magister cappellae” al bazilicii franciscanilor, începând cu anul 1520. Înainte și după perioada padovană, prezența lui Rufino mai este atestată și la Veneția în biserica franciscană *S. Maria dei Frari*. În anul 1537, devine superiorul mănăstirii de la Assisi, orașul său natal, unde și-a petrecut ultimii ani ai vieții.

Figura lui Bartolucci este strâns legată de tehnica scriiturii corale, cunoscută în istoria muzicii sub denumirea de *coro spezzato* sau *coro battente*, adică execuția în mod dialogat a aceleiași compoziții de către două coruri la 4 voci, ce culminează în anumite momente și se unesc, în final, într-o unică mare coralitate la 8 voci.

Acest procedeu de construcție își găsește originile în cântul antifonic vechi, cunoscut atât în ambientul sacru, cât și în cel profan. În secolul al II-lea, în biserica creștină, antifona semnifica execuția unui psalm între două coruri, în mod alternat, de unde și termenul *alternatim*. Acest procedeu de execuție a intrat și în practica polifoniei. Pentru mult timp, s-a considerat că acest tip de scriitură a fost inventat în cadrul Școlii venețiene, de către Adrian Willaert (1490-1562), care, pornind de la particularitățile arhitectonice și acustice ale Bazilicii *San Marco*, pune fața în față cele două coruri<sup>4</sup>, obținând, astfel, efecte contrastante, dinamice și timbrale.

Cercetările muzicologice din ultimii ani dovedesc, însă, că adevăratul inițiator al acestui procedeu componistic nu este Willaert, ci franciscanul Rufino Bartolucci<sup>5</sup>. Această „noutate” muzicală a fost doar perfecționată de

---

<sup>2</sup> *Acta Capitularia*, arhiva catedralei din Padova, 1509-1510, f. 8, verso, în R. CASIMIRI, *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI. Contributo per una storia*, Psalterium, Roma, 1942, pp. 30 și 115.

<sup>3</sup> Cf. A. SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di G. Luisetto, 4 vol., Biblioteca Antoniana, Padova, 1988, p. 10.

<sup>4</sup> Bazilica *San Marco* din Veneția are două tribune, situate la o anumită înălțime, de o parte și de cealaltă a navatelor, fiecare fiind înzestrată cu câte o orgă și cu spațiul necesar pentru prezența cantorilor. În lumina cercetărilor actuale, se discută, însă, asupra teoriei potrivit căreia arhitectura Bazilicii *San Marco* din Veneția ar fi favorizat nașterea acestei tehnici. Din analiza *Ceremonialului*, ce datează din anul 1564 (carte ce explică modul de desfășurare a ceremoniilor liturgice), rezultă că la acea vreme cantorii nu stăteau în cele două tribune ale navatelor. Efectul stereofonic al Bazilicii *San Marco* ar fi fost realizat mai târziu, începând cu Andrea Gabrieli.

<sup>5</sup> Cf. R. CASIMIRI, *Il coro «battente» o «spezzato» fu una novità di Adriano Willaert?*, «Bollettino Ceciliano», XXXVIII, Aprile 1943, pp. 65-70; P. VERONESE, *Bartolucci, Rufino*, în «Dizionario Biografico degli Italiani», 7, Istituto della Enciclopedia Italiana,

Willaert, care a preluat-o de la Bartolucci, devenind mult mai târziu o caracteristică a școlii venețiene, răspândită apoi și la Roma și în alte părți<sup>6</sup>. Primul susținător al acestei teorii a fost P. Freher (secolul al XVII-lea), care afirmă despre Bartolucci că „primus fecit modos figuratos cum partibus disiunctis, ab Adriano Musicorum Coryphaeo postea probatos”<sup>7</sup>.

Atribuirea paternității acestei tehnici fratelui franciscan se bazează pe prima compoziție de acest gen, pe care repertoriul occidental îl cunoaște până în momentul de față. Este vorba de *Missa supra Verbum bonum*, aparținând chiar lui Rufino Bartolucci, ce utilizează ca incipit tematic (după cum titlul însuși enunță), primele note din vechea secvență *Verbum bonum et suave*. Acest opus reprezintă cel mai precoce exemplar de misă, ce folosește ca procedeu componistic tehnica „corului rupt/împărțit în două” (*coro spezzato*).

Documentele vremii din arhiva domului din Padova relatează că, în al doilea deceniu al secolului al XVI-lea, în timpul unei celebrări solemne a rugăciunii de seară, sub conducerea lui Rufino din Assisi, *magister cantus*, și în fața unui auditoriu atent, psalmii vespertini au răsunit în domul din Padova într-un mod nemaiauzit până atunci. Elementul nou, care a trezit curiozitatea, privea execuția antifonică a psalmilor, realizată de două coruri polifonice. Capelmaistrul recent numit, fără să țină cont de prescrierile liturgice și de tradiția muzicală, a dezmembrat psalmii în versete de sine stătătoare și le-a reîmpărțit celor două coruri la patru voci, așezate în două locuri separate în biserică, care se alternau reciproc în mod vivace. Concepuți astfel, psalmii de la Vespere și Completoriu au atras atenția și au pătruns și în alte cercuri mai ample, cu definiția de „salmi spezzati”. Această modalitate de interpretare

---

Roma, 1965, pp. 2-3; V. RAVIZZA, *Ruffino D'Assisi fondatore della policoralità veneziana*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», IV, 1988, pp. 5-25; G. CATTIN e F. FACCHIN (introducere) în *Ruffino Bartolucci D'Assisi OFMConv. (1475?-1540)*, a cura di L. BERTAZZO, Centro Studi Antoniani, Padova 1991, pp. V-XXXIX; L. DI FONZO, *Ruffino Bartolucci d'Assisi OFMConv. Opere sacre e profane*, în “Miscellanea Francescana”, 92 (1992), pp. 355-360. Există muzicologi care susțin că originea tehnicii policorale datează dintr-o perioadă anterioară lui Willaert și chiar înainte de Rufino Bartolucci. Cf. A.F. CARVER, *Cori spezzati*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988; același autor a redactat și vocea *Ruffino d'Assisi*, în *New Grove Dictionary*.

<sup>6</sup> „Legenda” care îl consideră pe Willaert drept fondatorul coralității venețiene își găsește originea în importanța și faima de care acesta se bucura și a fost consolidată de faptul că este primul autor care a publicat „salmi spezzati” (*Di Adriano et di Iachet i Salmi Appertinenti alli Vesperi [...]*, Antonio Gardano, Venezia 1550); această legendă a fost amplificată ulterior și de echivocitatea unui pasaj din *Istitutioni harmoniche* (Venezia 1558, III, cap. 66), unde Zarlino se pare că îl indică drept inițiatorul acestei tehnici. În realitate, Zarlino nu vorbea de „inovatie”, ci afirma că „acest procedeu a fost *reïnnoit* de excelentul Adrian [Willaert]”, prin *reïnnoire* înțelegând, în mod evident, nu o invenție, ci o perfecționare.

<sup>7</sup> P. FREHER, *Theatrum virorum eruditione clarorum*, (parte I, sez. III), Norimbergae, 1688, p. 296.

inedită – două coruri polifonice ce se alternează în mod antifonic, prin intermediul unei sonorități de tip acordic specific faux-bourdonului epocii palestriniene, cu o dispoziție formală bazată pe legile autonomiei muzicale, și utilizarea inteligentă, pentru prima dată într-o muzică polifonică europeană, a efectului spațial ca element constitutiv al unei compoziții – s-a dovedit a fi potrivită pentru sărbătorile solemne, fiind preluată imediat de orașele limitrofe, îndeosebi de Veneția, unde, după o ulterioară dezvoltare, spre sfârșitul secolului, a atins culmile cele mai înalte, devenind una din trăsăturile caracteristice ale școlii venețiene.

Nu se știe cu exactitate când a avut loc la Padova acea execuție muzicală istorică, întrucât cronică vremii nu precizează data și anul; dar se poate presupune, cu aproximație, că aceasta a avut loc între anii 1510 și 1520, adică în perioada când Rufino activa în cadrul catedralei<sup>8</sup>.

Actualmente, se cunosc 18 compoziții (14 opere sacre și 4 opere profane) ce îl au ca autor pe franciscan. Chiar dacă numărul lucrărilor cunoscute este limitat, din analiza operelor, mai ales a producției sacre (12 lucrări sunt la 8 voci), împreună cu celelalte mărturii documentare ale epocii, reiese în mod evident interesul autorului pentru acest stil de muzică.

Dintre trăsăturile procedurii componistice bazat pe tehnica „corului rupt/împărțit în două”, remarcăm reunirea celor 8 voci spre final (doxologie), într-un unic acord, după o pauză generală; cezurile gregorieni tradiționale, înainte de *finalis* sau *mediatio*, sunt transformate în cadențe; compozițiile se bazează pe o structură contrapunctică-acordală, fie pe planul autonomiei celor două coruri, fie în desfășurarea fiecărei voci în parte; în procesul componistic, se pare că a fost aplicată „regula basului” (codificată mai târziu de Zarlino), conform căreia mai întâi a fost expusă vocea gravă deasupra căreia a fost completată armonia; bașii celor două coruri, deseori, sunt la un interval de cvintă unul față de celălalt, procedând în mișcare contrară, menținând fiecare funcția de susținere armonică, îndeosebi în zona cadențială; se remarcă lipsa dimensiunii melodice și interesul aproape numai pentru aspectul ritmic.

Compozițiile la 8 voci prezintă însă și diferite probleme de contrapunct și armonie. Anumite acorduri sau secțiuni melodico-armonice se pretează la o interpretare ambiguă: pot fi considerate o „îndrăzneală” armonică înainte de vreme sau pot fi interpretate ca o „insuficientă” posesie a tehnicii contrapunctice; de fapt, în numeroase pasaje, contrapunctul se pare că este forțat și nu se desfășoară în mod fluent și natural, obținându-se astfel disonanțe neobișnuite.

---

<sup>8</sup> V. RAVIZZA, *op. cit.*, p. 5.

Însă tocmai aceste disonanțe „neobișnuite”, alături de lipsa încă a unui echilibru formal, i-a determinat pe unii muzicologi să susțină ipoteza că ne situăm în fața unui gen muzical inedit, aflat în fază experimentală, Rufino Bartolucci devenind astfel „precursorul” a ceea ce va constitui una din trăsăturile specifice ale stilului venețian.

### **Costanzo Porta**

Costanzo Porta s-a născut la Cremona în anul 1529 și s-a format, în cadrul școlii venețiene, sub îndrumarea celebrului contrapunctist ce domina scena muzicală venețiană din acel timp, flamandul Adrian Willaert. Printre elevii lui Willaert au mai fost Andrea Gabrieli, Cipriano de Rore, Gioseffo Zarlino, Claudio Merulo sau Niccolò Vicentino. Dintre aceștia, Willaert afirmă că cei mai buni ucenici au fost Costanzo Porta și Cipriano de Rore<sup>9</sup>.

C. Porta a fost numit de posteritate „principele muzicii”, titlu atribuit până atunci doar lui Palestrina și lui Willaert, și a fost considerat unul dintre cei mai mari polifoniști ai secolului al XVI-lea, fapt care dovedește valoarea acestui artist.

A. Garbellotto scrie despre Porta: „Din cauza informațiilor biografice insuficiente, ca urmare a faptului că a fost un ucenic al seraficului Francisc din Assisi, faima sa a fost repede dată uitării, motiv pentru care, C. Porta încă așteaptă adevăratul său biograf, care să scoată la lumină adevărata sa valoare umană și muzicală”<sup>10</sup>. Din fericire, celebrările celui de-al IV-lea centenar de la moartea franciscanului, care au avut loc la Padova, în anul 2001, au oferit ocazia redescoperirii acestui autor, prin aprofundarea unor aspecte legate de activitatea și operele sale<sup>11</sup>.

În timp ce frecventa cursurile lui Willaert, a fondat capela muzicală a Bazilicii Franciscane *Santa Maria Dei Frari* din Veneția, fiind bun prieten cu G. Zarlino și C. Merulo, care va deveni mai apoi unul din editorii câtorva opere portiene.

Între anii 1552-1565, se află la conducerea capelei muzicale a catedralei din Osimo. Din această perioadă, datează două volume de motete și madrigale la 4 și 5 voci. Tot în acest interval de timp, obține prietenia cardinalului Giulio Della Rovere, care, în urma publicării acestor opere, va deveni un convins admirator al acestuia, sprijinindu-l și promovându-l în cariera sa muzicală.

---

<sup>9</sup> Cf. A. GARBELLOTTO, *Il padre Costanzo Porta da Cremona dell'OFM Conventuali*, «Miscellanea Franciscana», LV (1955), p. 101.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>11</sup> Actele acestui simpozion sunt publicate în revista *Il Santo. Rivista franciscana di storia dottrina arte*, 44 (2004), fasc. 1.

Între anii 1565-1567, se află la Padova, unde publică al doilea volum de *Introitus*, pentru toate sărbătorile anului. În prefața acestui volum, C. Merulo îl prezintă publicului astfel:

[...] Costantii Portae Cremonensis, Musici peritissimi, et praestantis ingenii in singulos introitus per singulas totius anni festivitates currentes, musicem dulcissimam et iocundissimam nomini vestro dicasse<sup>12</sup>.

După numai doi ani, cardinalul Giulio Della Rovere îl cheamă la conducerea capelei muzicale a catedralei din Ravenna, pe care o preluase sub păstorire în anul 1566. În cei șapte ani cât a stat la Ravenna, prin capacitatea organizatorică și intransigența sa, Porta a făcut din această capelă metropolitană „una din primele instituții de acest gen din Italia”, ridicând-o la un nivel de invidiat<sup>13</sup>.

În anul 1574, același cardinal Giulio Della Rovere, fiind administrator și protector al bazilicii din Loreto, îl cheamă aici „pentru a înălța destinul muzical” și al acestui celebru sanctuar<sup>14</sup>. La Loreto, bazele muzicale ale capelei existau deja din timpul predecesorilor săi, în special a francezului Pyonnièr, care a condus-o timp de 32 de ani.

Răspunzând prompt voinței protectorului său, Porta se transferă la Loreto unde reînvie viața muzicală de aici, ce acuza o îmbătrânire precoce. Cu ocazia declarării anului 1575 drept an jubiliar, de către papa Grigore al XIII-lea, C. Porta, pentru a satisface dorința cardinalului protector, a compus și a tipărit opera *Missarum liber primus*, al cărui succes a fost imediat. Despre această publicație, scrie Garbellotto: „Scopul autorului a fost atins în mod perfect: simplitatea melodică și claritatea textului au permis ca misele să poată fi accesibile și executate, atât de profesioniști, cât și de amatori”<sup>15</sup>. În această operă, în mod evident, Porta a trebuit să țină cont de noile directive ale Conciliului din Trento, simplitatea melodică și inteligibilitatea textului fiind tocmai printre cerințele conciliare. La Loreto, însă, Porta nu a stat prea mult, întrucât cardinalul său protector moare în anul 1578.

Tot în acea perioadă, a avut loc la Loreto și vizita arhiepiscopului de Milano, cardinalul Carol Boromeu. Acesta, în urma audierii unor compozițiile portiene, a fost cuprins de admirație, invitându-l să preia conducerea capelei domului din Milano, care, în acea perioadă, era în plină reformă. Însă

---

<sup>12</sup> *Quinque vocum musica in Introitus Missarum*, Venetiis, apud Claudium Coregiam, et Faustum Bethaniam Socios, 1566, citat de A. GARBELOTTO, *op. cit.*, pp. 101-102.

<sup>13</sup> Cf. G. ZANOTTI, «Costanzo Porta: note biografiche», în «Il Santo», 44 (2004), fasc. 1, p. 15.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> A. GARBELOTTO, *op. cit.*, p. 123.

franciscanul refuză invitația, propunându-l pe unul dintre elevii săi, confratele Ludovico Balbi, capelmaistrul Bazilicii *Dei Frari* din Veneția. Corespondența ulterioară dintre cardinalul Boromeu și autorul nostru ne informează că, pentru moment, nu s-a realizat nimic. Între timp, noul arhiepiscop al catedralei din Ravena, cardinalul Cristoforo Boncompagni, îl invită să se reîntoarcă aici, invitație pe care Porta o acceptă.

Noua corespondență cu Carol Boromeu atestă preocuparea arhiepiscopului de a traduce în practică și la Milano reforma muzicală prescrisă de Conciliul din Trento. Porta, însă, declină din nou invitația, propunându-l pe un alt elev de-al său, Giulio Cesare Gabussi, care a reușit, de data aceasta, să satisfacă cerințele reformatoare ale arhiepiscopului milanez. „Gabussi a fost primul care a scris muzică pentru ritul milanez, concepută și inspirată dintr-un profund sentiment religios, în conformitate cu ceea ce Conciliul din Trento și sfântul cardinal doreau”<sup>16</sup>.

Porta a frecventat și curțile ducale din Ferrara și Mantova, cunoscute pentru întrunirile literare și artistice pe care respectivii principii le organizau. Aici a întâlnit personaje celebre ale vremii, precum Orlando di Lasso, Palestrina, Cipriano de Rore sau Luzzasco Luzzaschi. Dincolo de înclinațiile lor muzicale, acești suverani ofereau ocazia muzicienilor de a se întâlni, de a-și etala calitățile muzicale prin interpretări și de a se îmbogăți reciproc, prin schimbul de informații sau de partituri. În documentele de arhivă ale acestor curți, franciscanul este numit *musico eccellentissimo*.

În anul 1584, devine membru al Congregației *Santa Cecilia*, imediat ce aceasta și-a deschis porțile și maeștrilor de formare venețiană (inițial era rezervată doar muzicienilor din Școala romană).

Anul 1585 a fost pentru C. Porta un an plin de evenimente. În luna aprilie, murea la Roma papa Grigore al XIII-lea. Nepotul său, cardinalul Cristoforo Boncompagni, a dorit să-l comemoreze la Ravenna prin celebrări funebre solemne, prilej pentru care Porta a compus *Missa mortuorum* la 5 voci. Tot în acest an, devenea papă confratele său, franciscanul Felice Peretti, sub numele de Sixt al V-lea, căruia i-a dedicat opera *Musica sex canenda vocibus in nonnulla ex sacris litteris collecta verba. Ad Sanctiss. D.N. Sixtum V Pont. Max. et Opt. Liber tertius*. În același timp, capela muzicală din Ravenna, în serviciul căreia se afla, intra într-o perioadă de criză, din cauza lipsei numărului de elevi a seminarului arhiepiscopal, ce asigurau componența capelei. În aceste condiții, franciscanul, având încă vie verva componistică, a început să privească în altă parte, cu dorința unei capele și a unui loc care să-i ofere posibilitatea de a-și exprima mai bine calitățile. Și oferta a venit din partea catedralei din Padova, unde a rămas timp de șase ani,

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 137.

restituind capelei măreția de mai înainte și scriind alte opere, după cum atestă câteva codice manuscrise ale bibliotecii capitulare padovane.

În anul 1595, conducerea Bazilicii *Sant'Antonio* din Padova îl roagă să preia conducerea capelei franciscane, lucru pe care Porta se pare că l-a acceptat mai mult din respect față de confrății săi decât din convingere, deoarece posibilitățile de manifestare din catedrală erau mult mai satisfăcătoare decât cele pe care le oferea spațiul franciscan. Totuși, Ordinul Franciscan a avut grijă să-i recunoască meritele, cu ocazia Capitulului General de la Viterbo, din anul 1596. Aici, s-a discutat și despre reforma învățământului în instituțiile franciscane. Cu această ocazie, a fost instituit și titlul de *magister musices* (maestru de muzică), ce era oferit în baza unor criterii bine stabilite. Titlul de *magister* a fost rezervat, până atunci, doar călugărilor specializați în teologie. Costanzo Porta a fost primul franciscan care s-a bucurat de acest titlu, urmat apoi de alții. Astfel, Ordinul Franciscan îi recunoștea pe deplin, în mod oficial, meritele muzicale.

Porta se întorcea la conducerea capelei antoniene într-un moment de tranziție muzicală generală: polifonia, pe care el o practica cu atâta măiestrie și succes, era în mod lent devansată de tendința generală de la sfârșitul secolului al XVI-lea: simplificarea polifoniei vocale, cu transcrierea vechilor piese polifonice corale, pentru voce și instrument (*monodia accompagnata*). Ultimii ani ai franciscanului dau mărturie despre voința fermă a acestuia de a se adapta noilor mode muzicale. A murit, însă, în anul 1601, la Padova.

Porta a compus în special muzică sacră, dar și pagini de muzică profană, unele opere fiind publicate în antologii miscelanee ale timpului, precum *Psalmodia vespertina cum cantico B. Virginis*, din anul 1592, unde Porta a colaborat cu alți muzicieni ai timpului pentru a-l onora pe faimosul G. P. da Palestrina. Opera omnia portiană numără 25 de volume, imensa producție muzicală fiind alcătuită din opusuri de factură sacră (mise, motete, psalmi, Magnificat etc.) și din pagini profane (madrigale)<sup>17</sup>.

Pe lângă activitatea componistică, a desfășurat și o intensă activitate didactică, având diferiți elevi, printre care B. Ratti, L. Balbi, V. Bona, O. Colombani, G. Diruta, G. C. Gabussi, G. Ghizzolo, T. Graziani sau Ludovico da Viadana. A lăsat în formă manuscrisă și un tratat de contrapunct.

---

<sup>17</sup> Cf. [www.centrostudiantoniani.it/sectiunea](http://www.centrostudiantoniani.it/sectiunea) *Corpus Musicum Franciscanum* (15.12.2012); pentru mai multe informații cf. O. MISCHIATI, în *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. Von Friedrich Blume, Kassel-Basel, 1973-1979, retipărită 1989, X, pp. 1464-1471; *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie*, VI, Torino, 1987, pp. 88-89; L.P. PRUETT, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. By Stanley Sadie, London, 2001, XX, pp. 177-180; M.N. MASSARO, *La figura e le musiche di Costanzo Porta nella tradizione del Santo di Padova*, «Il Santo», XLIII (2003), pp. 371-382.

În toată producția muzicală a franciscanului există o evidentă evoluție, de la stilul sever de factură flamandă, moștenit de la A. Willaert, la somptuozitatea construcțiilor polifonice, specifice Școlii venețiene de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Trăsătura opusurilor poartă în abilitatea de a introduce și de a rezolva în mod artistic cele mai complexe probleme de contrapunct, alături de fantezia melodică inventivă.

Costanzo Porta este, fără îndoială, unul dintre cei mai mari maeștri ai polifoniei clasice, alături de contemporanii săi, Palestrina și Orlando di Lasso.

### **Girolamo Diruta**

G. Diruta a fost organist, teoretician și compozitor. S-a născut la Deruta, lângă Perugia, în jurul anului 1550, și a intrat în Ordinul Franciscan în anul 1574. În perioada dintre anii 1582-1593, a activat la Veneția, ca organist al Bazilicii *Dei Frari*, unde a avut posibilitatea să studieze cu câțiva dintre cei mai mari muzicieni și teoreticieni ai epocii: C. Porta, G. Zarlino, A. Gabrieli și C. Merulo. În anul 1593, devine organistul domului din Chioggia, iar în 1609, al celui din Gubbio; în anul 1613, primește din partea Ordinului Franciscan titlul de *magister musices*. Data morții este incertă, după anul 1613.

Din activitatea sa de compozitor se cunoaște doar opera *Il primo libro de' contrapunti*, publicată la Veneția în anul 1580, conținând motete pentru opt sărbători principale ale anului. Din păcate, din această operă au supraviețuit doar știmele de cantus și alto ce se află în Biblioteca Conservatorului din Paris<sup>18</sup>.

Faima lui G. Diruta în istoria muzicii este legată, însă, de opera sa teoretică, *Il Transilvano*, considerată drept prima metodă italiană, dedicată în întregime claviaturii (orgă și clavecin). Aspectul original al acestei opere nu este reprezentat de partea teoretică gramaticală – existau deja metode de armonie și contrapunct, folosite ca texte de bază în școlile de muzică, publice sau private –, ci de partea practică interpretativă, abordată aici într-o manieră inedită. Această operă nu este o simplă metodă pentru orgă, ci un adevărat tratat propedeutic, de o înaltă și de o elegantă ținută, ce deschide calea interpretării acestui nobil și bogat instrument.

În acei ani, sfârșitul Renașterii și începutul Barocului, în fața atâtor inovații, se simțea nevoia unei reflecții pentru a teoretiza și organiza mijloacele de expresie și elementele limbajului muzical codificate de-a lungul anilor. Pentru cine exercita arta ca o profesie, în cazul nostru cea de organist și de clavecinist, se impunea, în mod deosebit, problema interpretării muzicale. Atâta timp cât arta revarsă din adâncul inimii, ca o necesitate vitală

---

<sup>18</sup> Cf. A. MORELLI, *Diruta Girolamo*, în "Dizionario biografico degli italiani", vol. 40, Istituto Della Enciclopedia Italiana, Roma, 1991, p. 265.

a spiritului, înveșmântând cu note o profundă și bogată lume interioară, totul poate să pară ușor și firesc, dar când artiștii sunt devansați de diletanți, ce în mod inconștient îi parodiază pe primii, atunci se impune un apel decis la responsabilitate din partea acelor care se dedică artei cu intenții nobile și serioase. Aceasta a fost și conștiința pedagogică a fratelui franciscan G. Diruta: acesta descrie mai întâi situația artiștilor din timpul său, ironizând atitudinile „histrionice”, ce nu au nicio legătură cu arta sunetelor, după care introduce elevul, în mod grațios, în secretele artei componistice și ale tehnicii interpretative.

Opera este concepută sub forma unui dialog<sup>19</sup> între două personaje: însuși Diruta și un anumit *Transilvano* (transilvănean), cărora li se adaugă, din când în când, cavalerul Melchiorre Michele. Opera este alcătuită din două părți: prima parte este dedicată lui Sigismund Bathory (1573-1613), principele Transilvaniei, și a fost tipărită la Veneția, în anul 1593, iar a doua este dedicată principesei Leonora Ursina Sforza (nepoata ducelui de Toscana, Ferdinand I), tipărită tot la Veneția, în anul 1609. Retipărirea ulterioară în mai multe ediții (prima parte, în anii 1597, 1612, 1625, iar a doua, în anul 1622), arată interesul și entuziasmul cu care această operă a fost primită de către lumea muzicală a timpului.

Dedicația primei părți a fost motivată de relațiile culturale strânse, în special muzicale, ce existau între Italia și Transilvania. Este cunoscut faptul că principele era de formare complet italiană organizându-și curtea după modelul european. Bun prieten cu ducele de Toscana, ar fi voit să se căsătorească cu nepoata acestuia, Leonora<sup>20</sup>. Mare iubitor de muzică, Sigismund Bathory avea o formație alcătuită din 20 de instrumentiști cu care delecta asistența, la recepții și petreceri, cu dansuri de ceremonii, înlesnind pătrunderea muzicii renascentiste în Transilvania. Printre muzicienii de la curtea sa de la Alba se numărau capelmaistrul venețian Giacomo Battista Mosto (fost muzician la curtea principilor *De Gonzaga* din Mantova), compozitorul Pietro Busto din Brescia<sup>21</sup> și artiștii Antonio Romanini (cel

---

<sup>19</sup> În acea perioadă, operele de teorie muzicală erau, deseori, prezentate sub forma unui dialog, pentru a capta atenția cititorului și pentru a înlesni asimilarea acestora.

<sup>20</sup> Din motive necunoscute, însă, logodna a fost întreruptă, iar Leonora a fost dată în căsătorie, în anul 1592, lui Alessandro Sforza al VII-lea, de care se va despărți la scurt timp, intrând în mănăstire; la rândul lui, Sigismund se va căsători cu Maria Cristierna, din casa împăratului german Rudolf al II-lea. Cf. L. PREDESCU, *Enciclopedia României. Cugetarea. Material românesc. Oameni și înfăptuiri*, Editura Saeculum-Vestala, București, 1999, p. 90.

<sup>21</sup> Acesta relatează despre principele Sigismund că „știa să cânte foarte bine la diferite instrumente și să compună muzică asemenea marilor autori”. Cf. F. ROSSI, *Diruta Girolamo*, în „Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie”, II, Torino, 1985, p. 502.

care a pregătit terenul relațiilor cu franciscanul Diruta) și Geremia Gallus. „Lui Sigismund Bathory, marele Palestrina i-a dedicat în anul 1588 volumul de *Motete la cinci voci*, la fel și Philipp de Monte, dovezi certe ale legăturii strânse cu Apusul”, ceea ce dovedește existența unei școli muzicale și în Transilvania, precum și o timidă sincronizare cu cultura muzicală europeană<sup>22</sup>.

În anul 1591, cancelarul Istvan Josika, se deplasează în Italia, pentru a negocia căsătoria stăpânului său cu Leonora Orsini: se pare că Diruta, cu această ocazie, a discutat cu emisarul principelui – și el un om de o profundă cultură umanistă italiană – despre modalitatea de redactare a *Dialogului* său și, probabil, dintre cei trei interlocutori, el este personajul ce se ascunde sub numele de *Transilvano*. Al treilea dintre participanții la dialog este nobilul venețian Melchiorre Michele, reprezentantul papei pentru tratativele matrimoniale: acesta a venit de mai multe ori în Transilvania și, probabil, este cel care i-a sugerat lui Diruta să-i dedice opera „Al Serenissimo Principe di Transilvania, Il Signor Sigismondo Battori”.

În introducerea primei părți, Diruta definește orga drept „regele instrumentelor”, prin capacitatea sa de a le compendia, prin registrele sale, pe toate celelalte, și îl laudă pe maestrul său, Claudio Merulo, pentru lecțiile primite. Mărturisește că a decis să publice această operă pentru a răspunde numărului mare de cereri și, îndeosebi, pentru că a fost îndemnat de însuși Merulo, ce simțea necesitatea expunerii unor reguli pentru execuția corectă la acest instrument.

După introducerea autorului, urmează prezentarea operei de către C. Merulo, care, la rândul său, îl elogiază pe elevul său. Sunt prezentate apoi diferite noțiuni cu caracter tehnic, precum natura instrumentelor cu claviatură sau mutația registrelor, după care este enunțată „regula pentru a cânta corect la orgă”. Astfel, organistul trebuie să se așeze înaintea centrului tastierei, cu spatele și cu capul drept, fără să se miște; brațul trebuie să conducă mâna ce trebuie să mențină aceeași înălțime a brațului; mâna trebuie să aibă o formă boltită cu degetele îndoite deasupra clapelor etc. Aceste reguli simple, care astăzi par banale sau inutile, sunt, în schimb, foarte prețioase, deoarece nimeni până la acea vreme nu le-a exprimat și nu le-a sintetizat într-un mod atât de clar și de eficace. Denunțând defectele organiştilor, foarte răspândite în acea epocă, Diruta se plânge de faptul că nu putea picta o mână, pentru a explica mai bine plastic cum aceasta trebuie să fie condusă de braț și în ce constă „forma boltită a mâinii și cum se arcuiesc degetele”<sup>23</sup>. Adaugă apoi o „atenționare”, care este cheia reușitei atingerii (*tocco*) ideale a claviaturii:

---

<sup>22</sup> G. PASCU – M. BOȚOCAN, *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana, Iași, 2012, p. 123.

<sup>23</sup> Cf. GIROLAMO DIRUTA, *Il Transilvano*, Ristampa anastatica, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1997, p. 5.

mâna boltită nu trebuie să fie rigidă, ci destinsă și relaxată, pentru a putea permite libertatea de mișcare grațioasă a degetelor. În acest sens, franciscanul aduce un exemplu care ilustrează ideea mult mai bine decât orice altă noțiune științifică: „Când se dă o palmă la nervi, se folosește multă forță. Dar când se dorește a da o mângâiere, nu se folosește forța, ci mâna este ținută în mod lejer, asemenea unei mângâieri pe care o dăm unui copil”<sup>24</sup>.

În continuare, este prezentată distincția dintre tehnica organistică și cea clavicembalistă, autorul dând sfaturi practice pe care le motivează explicându-le rațiunea. Astfel, la orgă se cântă „câlcând” clapa și nu „plesnind-o” sau lovind-o: „Ținând clapa apăsată, se obține o armonie (sunet) legată, în timp ce clapa plesnită realizează o armonie dezlegată”<sup>25</sup>. Explicația tehnică a acestei prescripții pornește de la principiul mecanic de construcție al orgii, bazat pe circulația aerului. Luând în mod brusc degetul de pe clapă, se poate crea impresia unei defecțiuni a sistemului ventilator. În cazul clavecinului, executantul, dimpotrivă, trebuie să lovească tastele, deoarece „aceste instrumente necesită lovirea coardelor cu niște ciocănele sau pene”<sup>26</sup>.

Este explicată apoi digitația, exemplificată prin scări, și procedeul de ornamentare a melodiei (în acea perioadă, bazat pe improvizație, fără vreo indicație specială, și realizată în exclusivitate potrivit fanteziei, sensibilității și tehnicii interpretului).

În a doua parte a operei, sunt explicate regulile intabulării, speciile de contrapunct și registrele orgii. Discursul asupra artei registrației este de o importanță artistică deosebită, deoarece conține și o analiză a diferitelor tonuri și moduri eclesiastice, pe care se baza știința armoniei la acea vreme.

Toate explicațiile teoretice sunt urmate de o serie de fragmente muzicale<sup>27</sup> – adevărate exerciții pentru claviatură –, prin care elevul este invitat să pună în practică învățăturile primite.

*Il Transilvano*, prin forma sa dialogată, aparține tipologiei tratatelor renascentiste; vizează formarea tehnică și artistică în vederea unei interpretări corecte a muzicii pentru claviatură și se remarcă prin limbajul său adecvat, prin structura clară și concepția modernă de abordare. Considerăm că acest tratat are o valoare deosebită și pentru faptul că a fost dedicat unuia dintre principii din Țările Române.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>27</sup> Fragmentele muzicale aparțin unor organiști faimoși: pe lângă unele *toccate* ce-l au ca autor pe însuși Diruta, mai întâlnim fragmente de Giovanni și Andrea Gabrieli, Adriano Banchieri, Luzzasco Luzzaschi sau Claudio Merulo.

## Bibliografie

CASIMIRI R., *Musicisti dell'Ordine Franciscano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-XVII*, în «Note d'archivio per la storia musicale», XVI (1939), pp. 186-199, 238-250

COSTA F., (sub îngrijirea), *Impegno ecclesiale dei frati minori conventuali nella cultura ieri e oggi (1209-1997)*, Pontificia Facoltà Teologica «San Bonaventura» Frati Minori Conventuali Roma-Seraphicum, Miscellanea Franciscana, Roma, 1998

DIRUTA G., *Il Transilvano*, Venezia, 1593; ediție anastatică, Bologna, Forni Editore, 1969

*DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI*, vol. 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2012

*DIZIONARIO ENCICLOPEDICO UNIVERSALE DELLA MUSICA E DEI MUSICISTI*, Le Biografie, vol. II, Torino, Utet, 1983-1988

DUMEA C., *Contribuția Ordinului Franciscan în muzica europeană și Francesco Maria Zuccari*, lucrare de doctorat în cotutelă internațională la Universitatea „George Enescu” din Iași (2013) și Pontificio Istituto di Musica Sacra din Roma (2014).

*IL SANTO. Rivista francescana di storia, dottrina, arte*, Centro Studi Antoniani, Basilica del Santo – Padova, 1961-2012

SARTORI A., *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1977 (Fonti e Studi per la Storia del Santo a Padova – Fonti 4)

SPARACIO D. M., *Musicisti minori conventuali, con più diffusa menzione di coloro che vissero dal 1700 ai giorni nostri*, în «Miscellanea Franciscana», 25 (1925), pp. 13-29, 30-44, 81-112

STELLA D., *Serie dei Maestri di Cappella Minori Conv. Di S. Francesco. Compilata dal P. Stanislao Mattei bolognese e Maestro di Cappella in S. Francesco di Bologna nell'anno 1800*, în «Miscellanea Franciscana», 21 (1920), pp. 42-48, 147-150; 22 (1921), pp. 44-48, 134-138; 23 (1922-1923), pp. 122-141

*THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*, Ed. By Stanley Sadie, London, 2001