THE MYTH OF ORPHEUS. PARALLEL BETWEEN THE ANCIENT POETRY OF OVID AND VERGIL AND THE MUSIC FROM THE BEGINNING OF THE 17TH CENTURY COMPOSED BY CLAUDIO MONTEVERDI

Maria Virginia ONIŢA
West University of Timişoara

Abstract: Through time, some were impressed by the power of which Orpheus's poetry and song subjugated surrounding beings; others were inspired by the love-story of Orpheus and his wife, Eurydice, or by Orpheus's journey in the Underworld. Also, there were some attempts to explain from a psychological perspective, why Orpheus made that reckless gesture of gazing at his beloved wife before it was time. The dramatic double loss of his loved-one is another topic that evolved over time. The complexity of the character and his enchanted life story are two major reasons why this episode of Hellenic mythology has survived throughout the centuries, remaining an inexhaustible source of inspiration for the humanity's creative mind.
The central topic of this study is the myth of Orpheus viewed as the foundation of the first operas. This character was not a random choice by the initiators of this musical genre. His connection with music and poetry (the two elements that represented the foundation of the first operas) was most suitable to exploit new forms of harmony, orchestration and vocal melody. These searches have found their answer in the first musical drama masterpiece, La favola d`Orfeo (music: Claudio Monteverdi, libretto: Alessandro Striggio).

Keywords: myth, music, poetry, Orpheus, antiquity

Într-o analiză a mitului lui Orfeu, Mircea Eliade atrăgea atenția asupra unor trăsături esențiale ale acestuia: „deși numele și anumite iluzii din mit sunt atestate abia din secolul al VI-lea, Orfeu *este* un personaj religios de tip arhaic. Se poate ușor înțelege că el *a trăit înainte de Homer*, înțelegând această expresie fie cronologic, fie geografic (adică într-o regiune *barbară*, încă neatinsă de valorile spirituale homerice); 2) [...] se bucură de atribute magico-religioase preelenice (stăpânirea asupra animalelor, *catabasa* de tip șamanic); 3) Orfeu este prezentat ca întemeietorul inițierilor prin excelență“[1].

L'Orfeo (favola in musica) de Claudio Monteverdi este prima creație consemnată în istoria muzicii care aparține genului operei. Libretul acesteia este semnat de Alessandro Striggio, care a utilizat ca bază pentru scenariul său Cărțile X și XI (parțial) din *Metamorfoze* de Ovidiu și Cartea a IV-a din *Georgicele* lui Vergiliu.

În timpul lui Augustus, perioadă în care Ovidiu a realizat marile sale scrieri, artele și literatura înfloresc. Arhitectura este reprezentată de numeroasele clădiri impunătoare – temple, teatre, portice. În literatură se disting valoroasele scrieri ale lui Vergiliu, Horațiu, Ovidiu sau Titus Livius, avându-i deja ca precursori pe poeți precum Lucrețiu sau Catullus. Acum este momentul în care apar primele poeme cu subiect erotic, de o deosebită valoare literară, însă respinse de către conducerea romană a acelor timpuri. *Carmen* este un termen ce „desemnează, în primul rând *Arta iubirii*, dar e posibil să facă aluzie și la celelalte opere erotice care, prin conținutul lor imoral, se opuneau politicii lui Augustus“[2]. Augustus l-a exilat pe Ovidiu la Tomis, probabil ca urmare a scrierilor sale. În colecția *Oameni de seamă*, Ovidiu

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, trad. Cezar Baltag, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 180.
[2] Ioan Maxim, *Orfeu, bucuria cunoașterii*, Editura Univers, București, 1976, p. 81.

BDD-A22077 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:01 UTC)

Drîmba îi dedică un volum lui Ovidiu. Aici ne este adusă în atenție frustrarea poetului cu privire la pedeapsa nedreaptă venită din partea lui Augustus. „Iată: prima învinuire era adusă imoralității scrierilor sale. [...] Într-adevăr, îi fusese mai fluturatic talentul pe vremea când scria versuri de dragoste. Dar să se spună că prin versurile lui, cele din *Arta iubirii* mai ales, i-ar fi împins pe cititori la desfrânare, era cu totul nedrept.“[3]

În *Metamorfoze*, în cartea a X-a Ovidiu realizează o descriere plină de farmec a poveștii de dragoste dintre Orfeu și Euridice: *Cântărețul/ Rodopian, după ce pe pământ îndeajuns a jelit-o,/ Cearcă s-o caute chiar pe-ale morții meleaguri, cutează/ Să se coboare prin poarta Tenarului până la Stix; îşi/ Face loc printre duhuri uşoare, ce-avut-au de groapă/ Parte şi-ajunge la Persefona şi la stăpânul/ Țării mâhnite, al umbrelor domn; şi-atingând ale lirei/* [...] *doamna regească şi domnul adâncului nu pot/ Rugii să-i stea împotrivă; pe Euridice o cheamă*.[4]

În cartea a XI-a Vergiliu ne prezintă sfârșitul terifiant al lui Orfeu (în care este sfâșiat tinere ciconiene) și viața acestuia după moarte, scene prezentate în versurile 1-66. Umbra lui coboară în Infern, o întâlnește pe Euridice și rămâne alături de ea, putând acum să o privească în voie: *Umbra lui Orfeu sub pământ se coboară şi acolo/ Vede iar locuri pe care le mai văzuse. Prin câmpul/ Celor pioşi căutând, o găseşte pe Euridice,/ Şi o cuprinde cu dor*.[5] La Vergiliu, în cântul IV din *Georgice*, povestea lui Orfeu apare pentru prima dată în forma ei completă: moartea Euridicei urmată de coborârea lui Orfeu în Hades, și deznădejdea acestuia după pierderea pentru a doua oară a iubitei sale soții. Vergiliu îl folosește pe Proteu pentru a explica pieirea albinelor lui Aristeu ca fiind drept o pedeapsă a zeilor pentru urmărirea Euridicei. În fuga sa, aceasta a fost mușcată de un șarpe, fapt ce a dus la moartea ei. Toate elementele naturii, ființele care au aflat de această tragedie empatizează cu îndureratul soț, însă nimic nu-i poate alina suferința. Mai apoi ne este prezentată călătoria lui Orfeu în Infern și descrierea Infernului. În acest fragment este foarte bine pictat efectul dezarmant al poeziei cântate a lui Orfeu asupra creaturilor lumii umbrelor: *Sălaşele subpământene înseşi/ La cântul lui Orfeu încremeniră;/ Şi Tartarul, iatac de taină-al Morții,/ Şi Furiile, ce-şi înnoadă părul/ Cu vipere verzui. Până şi Cerber,/ Gâtlejul întreit, deşi-l căscase,/ Şi-l stăpâni. Iar veşnica-nvârtire/ A roții lui Ixíon, dintr-o dată/ Opritu-s-a şi ea, lipsindu-i vântul*.[6] În final versurile vorbesc despre miraculoasa întâlnire a celor doi soți și pierderea din nou a Euridicei, de această dată pe vecie.

Quintilian vorbea despre opera lui Vergiliu ca având „mai multă îngrijire și mai multă conștiinciozitate artistică [...] Toți ceilalți sunt cu mult în urma lui“.[7] Dante vorbește de Ovidiu și Vergiliu în contextul enumerării celor mai importanți poeți ai antichității, în cântul IV din *Infernul* (*Divina comedie*): *Omer e el, poetul suveran/ satiricul Horaţiu-n urmă vine,/ Ovidiu-apoi, iar ultimu-i Lucan./* [...] *Iar după ce-ntre ei puțin vorbiră,/ spre mine-ntorşi c-un semn m-au salutat,/ iar de-asta ochii lui Virgil zâmbiră.*[8]

O analiză a personajului mitologic Orfeu nu poate fi completă dacă nu este realizată din perspectiva celor două ipostaze ale sale: Orfeu – poetul și Orfeu – cântărețul. Orfeu este un simbol atât al poeziei cât și al muzicii. Nu întâmplător prima operă, în adevăratul înțeles care-l presupune acest gen muzical (formă, structură, construcție), este opera *L'Orfeo* a lui Claudio Monteverdi, care are ca personaj principal un poet-cântăreț: Orfeu.

---

[3] Ovidiu Drîmba, *Ovidiu*, Editura Tineretului, București, 1960, pp. 253, 255.
[4] Ovidiu, *Metamorfoze*, în *Opere*, coord. Andrei Țurcanu, trad. Ion Florescu, Editura Gunivas SRL, Chișinău, 2001, cartea a X-a, pp. 497-498.
[5] Idem, *ibidem*, cartea a XI-a, p. 522.
[6] Vergiliu – *Bucolice*. *Georgice*, traducerea Sebastian Lascăr, Editura Mondero, București, 2008, p. 244-245.
[7] Quintilian, *Despre formarea oratoriului*, cartea a X-a: *Despre abundența vocabularului* în *Arte poetice. Antichitatea*, culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Editura Univers, București, 1970, p. 384.
[8] Dante Alighieri, *Divina comedie. Infernul*, trad. George Coșbuc, Editura Polirom, București, 2000, p.89.

BDD-A22077 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:01 UTC)

Orfeu este un erou al mitologiei eline, un poet înzestrat cu o deosebită măiestrie în arta cântului, muzica lui având puteri supranaturale: „îmblânzea fiarele, muta stâncile din loc, liniștea furtunile pe mare, [...] în timp ce legendarul bard făcea să răsune corzile lirei, piatra lui Sisif a încremenit în vârful stâncii, roata lui Ixion s-a oprit, butoaiele Danaidelor n-au mai lăsat să curgă prin găuri licoarea, crengile cu fructe nu s-au mai retras de la gura sărmanului Tantal“[9]. Eminescu vorbea despre „Glasu-i, ce-nviase stânca“[10]. Muzica şi poezia lui Orfeu aveau puteri atât asupra naturii şi a oamenilor cât şi asupra zeităților: *Pe când acestea spunea, atingând ale lirei lui coarde,/ Umbrele fără de sânge-l plângeau; a lui Ixion roată se-oprise;/ Păsări nu mai rupeau din ficatul celui suspus la/ Chinul acesta; iar Danaidele urna-şi lăsară,/ Iar tu Sisif, ai rămas aşezat pe-a ta stâncă. Mişcate,/ Eumenidele lacrimi atunci au vărsat, prima oară* [11].

Cu timpul Orfeu devine întruchiparea artistului desăvârşit, fiind considerat drept inventatorul sunetului muzical şi al muzicii. „În antichitate orice epopee se deschide cu invocarea zeilor, care devine un clişeu poetic. Cei dintâi poeți au fost convinşi de natura tainică a inspirației, Homer, Hesiod, aflându-se sub puterea muzelor.“[12] Orfeu este considerat sursa generatoare a misterelor inițiatice care includeau diferite drame cu caracter sacru; atenienii îi confereau un rol principal în aceste spectacole teatrale. În acea perioadă istorică poezia și filosofia se completau reciproc. Filosofia era un stil de viață ce căuta echilibrul sufletesc, exprimându-și ideile prin poezie. Acest personaj al mitologiei grecești este deseori prezent și în literatura antichității romane.

Din totdeauna a existat o legătură strânsă între poezie şi muzică. Un exemplu covârşitor în acest sens este cuvântul de origine latină *carmen* care însemna cântec şi poezie, în acelaşi timp[13]. În „The Routledge Dictionary or Latin Quotations“ alcătuit de Jon R. Stone întâlnim expresii precum *camen triumphale* – un cântec triumfal; *carmen perpetuum primaque origine mundi ad tempora nostra* – un cântec pentru toate timpurile, de la începuturile lumii şi până în vremea noastră (adaptare după Ovidiu); *tale tuum carmen nobis, divine poëta, quale sopor fessis in gramine* – cântecul tău este pentru noi, o, poet divin, precum somnul pe iarba moale pentru cei obosiți [tr.n.][14]. Încă din antichitate poezia era cântată, linia melodică folosită fiind aleasă în funcție de mesajul care se dorea a fi transmis. Efectul obținut prin contopirea într-un tot unitar a muzicii și a versurilor este mult amplificat, mesajul ajungând cu mult mai ușor la receptor, afectând nu doar latura intelectuală a acestuia ci și pe cea afectivă. Recitarea în sine, în antichitate, avea la bază o anumită melodicitate ce ajuta la o transmitere mai eficientă a discursului, dându-i forță și având un impact mult mai direct și mai puternic asupra auditoriului. De aici se poate vedea deja o strânsă legătură între literatură (poezie) și muzică, iar Orfeu întruchipează însuși simbolul acestei legături. Oratoria era o disciplină atent studiată în școlile romane și constituia un element cheie în câștigarea unei cauze privind nevoile sociale sau politice ale Imperiului. „De-a lungul secolelor retorica a cunoscut diferite modificări. În Evul Mediu a fost cultivată în cadrul celor *șapte arte liberale*, ea devenind o știință rigidă ale cărei reguli și percepte erau asimilate mecanic.“[15] Aceste „*artes liberales* au fost repartizate în *Trivium* care cuprindea gramatica, retorica,

[9] Ștefan Augustin Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 8.
[10] Mihai Eminescu, *Memento mori* în *Opere vol. I, Poezii (1)*, ediție critică de Doru Murărașu, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională“, București, 1995, p. 185.
[11] Ovidiu, *op.cit.*, cartea a X-a, versurile 40-46, trad. Ion Florescu, p. 498.
[12] Dan Negrescu, *Invariante clasice în literatura română*, Universitatea de Vest, Timişoara, 1995, p. 89.
[13] Vezi Dan Negrescu, *Cultură și civilizație latină în cuvinte*, Editura Paideia, București, 1996.
[14] Jon R. Stone, *The Routledge Dictionary of Latin Quotations: the illiterati's guide to Latin maxims, mottoes, proverbs and sayings*, Editura Routledge, New York, 2005, pp. 142, 235, 324.
[15] Dan Negrescu, *Invariante clasice în literatura română*, p. 151.

BDD-A22077 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:01 UTC)

dialectica și în *Quadrivium* ce cuprindea geometria, aritmetica, astronomia și teoria muzicală“[16].

În cartea sa, *Melopoetica*, Grete Tartler observă și analizează evidenta înrudire a poeziei cu muzica. Unul din elementele de bază prezente la cele două arte îl constituie ritmul, căruia i se alătură armonia și polifonia. Ea spunea: „Totuși, renunțând la *săltărețele dactile*, nici un poet al zilelor noastre nu a renunțat de fapt la ritm (înțelegându-l însă ca pe o periodicitate percepută la alte nivele: periodicitatea metaforelor, simbolurilor, miturilor, tipurilor de personaje etc.) nici la armonie (consonanța sau disonanța scontată a acordurilor verbale) sau la polifonie (împletirea mai multor voci) ș.a.m.d.“[17]

Efectul pe care poezia și muzica îl exercită asupra psihicului uman este unul asemănător. „Proporțiile spațiale între anumite cuvinte recontextualizate, tainele repetiției, sau pur și simplu așezarea cuvintelor, [...] dinamica frazelor, [...] ca să nu mai vorbim de construcție, formă, [...] toate acesta demonstrează că orice text (poetic) ar putea fi citit printr-o grilă muzicală.“[18] Atât ordinea cuvintelor, cât și a sunetelor muzicale nu este aleatorie atunci când acestea fac parte dintr-o creație poetică sau muzicală. Alegerile făcute de poet sau muzician au un scop unic: de impresionare a afectului, psihicului și intelectului uman. „Deși, evident, între poezie și muzică nu poate exista fuziune completă, ele sunt în continuare și în cele mai moderne creații bune surori, iar scriitorii și muzicienii au aproape aceleași idealuri, sunt bântuiți de aceleași temeri, experimentează tehnici nu mult diferite.“[19]

Poezia și muzica sunt elemente ce relaționează în mod direct cu trăirile afective, dar și cu cele intelectuale, pentru că „înțelegerea (intelectuală) și percepția senzorială merg împreună“[20].

„Ce este poezia dacă nu laudă, preamărire a lumii, iar poetul «... un glas slăvitor/ ivit precum metalul pur din zgura / tăcerii...»? (Rilke, *Sonete către Orfeu*, I, 7. Traducere de Arginescu - Amza). A cânta înseamnă a slăvi devenirea misterioasă a universului crescând din adâncuri și revelându-se plenar în lumină. Muzica, *fericirea unică a lirei*, poate da viață unei Euridice necunoscute, făptură de vis, ieșind din întuneric, ca să dispară odată cu ea în aceleași umbre ale tărâmului misterios de unde s-a ivit.“[21] Orfeu este considerat ca fiind „punctul de plecare în ceea ce privește înființarea misterelor inițiatice în cadrul cărora era prezentată o dramă sacră cu un subiect necunoscut cu exactitate. El era cel căruia atenienii îi dedicau ceremonia de intrare în Mistere“[22]. În antichitate poezia și filosofia se completau reciproc. Filosofia era un stil de viață ce căuta echilibrul sufletesc, exprimându-și ideile prin poezie.

Plutarh face o analiză amănunțită a legăturii dintre muzică și poezie, pornind chiar cu începuturile muzicii și ale poeziei. El susține afirmația lui Heraclide din *Catalogul invențiilor* conform căreia cel care a dat naștere citarediei și poeziei citaredice este Amfion, fiul lui Zeus, de unde putem deduce că muzica și poezia sunt în strânsă legătură cu divinitatea. Acestuia îi urmează Linos din Eubeea cu primele *threnos-uri*, Anthes din Anthedonuk Beoției cu primele imnuri, Pieros din Pieria cu primele poeme despre muze, Filammon din Delfi, Thamyris din Tracia, Demodocos din Corcira. „Alcătuirea cuvintelor din aceste poeme, [...] nu era desprinsă de măsurile ritmului, fără metri, ci se asemăna, dimpotrivă, cu formele vorbirii proprii lui Stesihor și poeților melici din vechime, cei care făceau versuri epice pentru a le adăuga mai apoi tratarea muzicală.“[23] În acest context, el afirmă: „Cât despre Orfeu, s-ar

[16] Idem, *ibidem*, p. 119.
[17] Grete Tartler, *Melopoetica*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 9.
[18] Idem, *ibidem*, p. 8.
[19] Idem, *ibidem*, p. 12.
[20] Plutarh, *Despre muzică*, în *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, București, 1970, p. 439.
[21] Cornel Căpușan, *Orfeu: motivul permanenței în lirica Renașterii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 5.
[22] Guy Rachet, *Tragedia greacă*, trad. Cristian Munteanu, Editura Univers, București, 1980, p. 26.
[23] Plutarh, *op.cit.*, p. 430.

BDD-A22077 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:01 UTC)

părea că el nu imitase pe nimeni, fiindcă mai înainte de el nu se ivise nici un înaintaș, în afară de compozitorii de *aulodii*, iar opera lui nu seamănă cât de puțin cu înfăptuirile acestora“[24]. Într-o notă a acestui text se precizează că Orfeu, „marele poet inițiator – singurul care și-a putut *înălța lira* și în lumea umbrelor – primise harul muzicii direct de la Apolo. Nu putea deci să deprindă meșteșugul său ca o simplă imitație. Arta citadelei orfice valora din plin resursele celor două tetracorduri și se deosebea de interpretarea mult mai simplistă a rapsozilor epici“[25]. Putem observa că Orfeu este numit *mare poet* după care se face referire la abilitățile lui muzicale, fără a fractura în vreun fel legătura dintre cele două arte: poezia și muzica. De asemenea, în nota anterioară se vorbește despre o filiație sau succesiune a poeților-cântăreți, în care „după numele semi-divine Orfeu, Linos, Pamfos (eventual și Olen) veneau Terpandru, Filammon și ceilalți compozitori-poeți“[26]. De aici se poate extrage ideea conform căreia Orfeu avea o natură semi-divină, o posibilă explicație pentru forța pe care o exercita, prin muzică, chiar și asupra lumii nemuritoare. De altfel, muzica și cuvântul formau o forță pe care cei înzestrați trebuiau să o folosească cu mare atenție, după reguli stricte: „nu era permis în vechime să interpretezi această artă, cum se face astăzi, cu schimbări și tranziții de tonalitate și ritm“[27].

Orfeu este privit ca un *mag* într-un sens aparte al cuvântului*:* „Accepțiunea vulgară a *magiei* nu e admisă de Apuleius: cel care, fiind în legătură cu zeii nemuritori, are putere de-a face tot ce vrea prin tăria misterioasă a anumitor descântece; prin urmare, el combate prejudecata ignoranței a căror victime au fost atâția filozofi, cum ar fi Anaxagoras, Leukippos, Democrit și Epicur. El îi invocă mai ales pe cei numiți *magi* în sensul comun al cuvântului – care se disting prin faptul că venerează providența care guvernează lumea și îi onorează în mod pios pe zei –, precum Epimenide, Orfeu, Pitagora, Ostanes.“[28]

„Orfeu este cel ce a sesizat toate nevoile interioare ale omului, toate aspirațiile, zonele luminoase și umbrite ale conștiinței, căutând și cântând în același timp și toate căile posibile pentru satisfacerea lor.“[29] Importanța lui Orfeu se manifestă și în istoria mitologiei: „Nemaipomenitele isprăvi [ale argonauților] s-ar fi pierdut în negura uitării dacă n-ar fi fost trăite de Orfeu, care le-a și cântat într-un poem al său.“[30]

Printre cele 900 de raționamente sau teze ale lui Pico della Mirandola se numără 31 de raționamente despre *modul de a înțelege imnurile lui Orfeu* prin prisma Magiei. În acest caz autorul se referă la magia naturală, divină sinonimă cu *înțelepciunea secretă a lucrurilor naturale*. Despre Orfeu și muzica sa se vorbește în raționamentul 2: „Nimic mai eficient pentru Magie naturală din imnurile lui Orfeu decât acceptarea muzicii necesare, a intenției sufletului și a celorlalte circumstanțe pe care înțelepții le cunosc.“[31] În cel de-al treilea raționament ni se spune că „numele zeilor pe care le cântă Orfeu [...] sunt ale virtuților naturale și divine, de la adevăratul Dumnezeu, spre folosul omului în cea mai mare măsură“, iar raționamentul 4 spune că „imnurile lui Orfeu slujesc cu adevărat Magiei naturale îngăduite.“[32] Despre numărul imnurilor lui Orfeu ne vorbește în raționamentul 5, afirmând că acesta este egal cu „numărul cu care întreitul Dumnezeu a creat veacul“. Cine dorește să înțeleagă corect imnurile lui Orfeu trebuie să „introducă în intelect în mod perfect

[24] Idem, *ibidem,* p. 431.
[25] *Arte poetice. Antichitatea*, p. 444.
[26] Idem, *ibidem*.
[27] Plutarh, *op.cit.*, pp. 431-432.
[28] Dan Dana, *Zalmoxis de la Herodot la Mircea Eliade: istorii despre un zeu al pretextului*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 97.
[29] Ioan Maxim, *op.cit.*, p. 41.
[30] Ion Acsan, *Constelația corifeilor*, Editura Cartea românească, București, 1984, p. 16.
[31] G. Pico della Mirandola, *Raționamente sau 900 de teze. Despre demnitatea omului*, trad. Dan Negrescu, Editura Științifică, București, 1991, p.89.
[32] Idem, *ibidem*.

BDD-A22077 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:01 UTC)

proprietățile sensibile, pe calea analogiei secrete.“[33] Imnurile lui Orfeu sunt asemănate, din perspectiva întrebuințării lor, cu cele ale lui David; Cureții lui Orfeu sunt asemenea puterilor lui Dionysos; Typhon de la Orfeu este considerat corespondentul lui Zemael din *Cabala*; noaptea la Orfeu este identificată cu Ensoph în *Cabala*.[34]

Claudio Monteverdi avea ideea realizării unui spectacol de amploare, complex atât în ceea ce privește alcătuirea literară, cât și în ceea ce privește măiestria construcției muzicale. Ocazia a survenit atunci când curtea de Mantua, reprezentată de Vincenzo Gonzaga, i-a încredințat compunerea operei *L'Orfeo*, după libretul lui Alessandro Striggio, pentru carnavalul din 1607. „Opera *L'Orfeo* de Monteverdi este de o importanță crucială pentru istoria muzicii deoarece în această compoziție timpurie sunt prefigurate majoritatea caracteristicilor popularului gen al operei de mai târziu“ [tr.n.][35].

George Sbârcea, în prefața cărții lui László Passuth (o biografie romanțată a compozitorului), spune: „Claudio Monteverdi [...] este artistul care înfăptuiește idealul de *dramma per musica* al generației baroce italiene, creând o nouă formă de expresie la o stare proprie de sensibilitate [... iar] eroii operelor sale [...] nu mai sunt doar biete fantoșe care cântă, ci oameni animați de patimile vieții, mâhniți și neliniștiți de tragica, rapida ei ofilire, de nețărmuita solitudine a fiecărui sunet, dar și însuflețiți neîncetat de veșnicul avânt spre nemurire, spre continuitate, spre victoria spiritului asupra materiei“[36].

Premiera are loc în luna februarie, într-o atmosferă intimă, „în fața unui public restrâns și distins, invitat de *Accademia degli Invaghiti“*[37] (Academia Iubitorilor de Arte Frumoase) cunoscută și sub numele de *Accademia degli Incogniti* (termen mai des întâlnit). Succesul operei a dus la repetarea spectacolului în fața unui public mult mai numeros, la teatrul curții, apoi la Torino și Florența. Succesul din seara premierei l-a îndemnat pe Vincenzo Gonzaga să comande o a doua reprezentație, chiar și o a trei-a care, însă, nu a mai avut loc. În anul 1607, cu ocazia primei audiții a operei, a fost tipărit libretul lui Alessandro Striggio. Abia în anul 1609 a ieșit pentru prima dată de la lumina tiparului și partitura lui Monteverdi, având o dedicație adresată moștenitorului tronului, Francesco Gonzaga. „Cele două ediții au fost tipărite de același editor venețian, Ricciardo Amadino, însă diferă în ceea ce privește detaliile textuale, așa cum era de așteptat.”[38] [tr.n.] Diferența majoră dintre acestea stă în finalul operei. În varianta libretului lui Striggio, mitul este respectat în întregime, Orfeu fiind prins de bachante. În partitura apărută după doi ani, aduce un final fericit bazat pe *Astronomia* lui Hyginus: prin intervenția *deux ex machina*, Apolo coboară din văzduh pentru a-l salva pe Orfeu. Iain Fenlon ne prezintă în studiul său câteva impoteze care ar justifica schimbarea finalului. Unul dintre motive ar putea fi spațiul restrâns în care s-a prezentat pentru prima dată opera. O altă posibilitate ce argumentează schimbarea finalului într-unul fericit este componența publicului prezent la cea de-a doua reprezentație a operei: la premieră au participat doar membrii Academiei degli Invaghiti, în totalitate bărbați, pe când la a doua punere în scenă au fost prezente și doamnele din înalta societate, care nu ar fi suportat un final tragic. Poate cea mai plauzibilă explicație ar fi ocazia cu care s-a cerut o a doua reprezentație a operei *L'Orfeo*, lucru nemaiîntâlnit până atunci: vizita Ducelui Carlo Emanuele de Savoia în

[33] Idem, *ibidem*.
[34] Vezi idem, *ibidem*, pp. 89-90.
[35] Dieter Zöchling, *Die Oper – farbiger Führer durch Oper, Operette, Musical*, Editura Harenberg, 1988, p. 339: „Monteverdi's *Orfeo* ist deshalb von größter musikgeschichter Bedeutung, weil in diesem frühen Werk die meisten Merkmale der späteren landläufigen Kunstgattung de Oper bereits vorgebildet erscheinen.“
[36] László Passuth, *Muzicantul ducelui de Mantaua*, trad. Alexandru Molnar, Editura Muzicală, București, 1968, p. 7.
[37] Marianne Pándi, *Claudio Monteverdi*, trad. Constantin Olariu, Editura Muzicală, București, 1963, p. 61.
[38] Iain Fenlon, *The Mantuan 'Orfeo'* in John Whenham, *Claudio Monteverdi: Orfeo*, New York, Cambridge University Press, 1986, p. 3: „The two editions were brought out by the same Venetian publisher, Ricciardo Amadino, but they differ in matters of textual detail as one might expect. “

BDD-A22077 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:01 UTC)

contextul pregătirilor nupțiale ale fiicei acestuia, Margherita și ale lui Francesco, fiul lui Vincenzo Gonzaga. Este de înțeles faptul că o asemenea ocazie nu putea fi sărbătorită prin prezentarea unei tragedii muzicale.

Compunerea muzicii pentru opera *L'Orfeo* se pare că a durat aproape un an, luând în considerare scrisorile lui Monteverdi și faptul că un madrigal pentru cinci voci vedea varianta finală după o săptămână de lucru. După finalizarea lucrului la operă, pare-se în luna noiembrie a anului 1606, a urmat copierea știmelor pentru fiecare instrument și voce în parte, apoi repetițiile.[39] Indicațiile compozitorului cu privire la distribuirea instrumentelor și a vocilor sunt foarte clare, spre deosebire de alte opere ale timpului.[40]

Povestirea libretului este prezentată într-o împărțire variată: în unele cazuri libretul și implicit opera sunt structurate în trei acte care cuprind cinci tablouri, iar în alte surse întâlnim o împărțire în cinci acte[41], care reprezintă, de fapt, tablourile variantei precedente, ambele variante având în introducere Prologul. În continuare voi prezenta varianta împărțirii în cinci acte a libretului, o variantă întâlnită și în primul exemplar tipărit al partiturii acestei opere.

Prologul – Prima apariție pe scenă este cea a Muzei muzicii. Muzica se adresează spectatorilor aducând laude familiei protectoare (Gonzaga). După ce le povestește pe scurt acțiunea pe care vor urma să o urmărească, Muzica cere auditoriului să facă liniște pentru a lăsa ca puterea minunată a sunetelor să-și facă efectul asupra sufletului. Actul I – Acțiunea din tabloul 1 se desfășoară în preajma unui mic templu, în mijlocul pădurilor și pajiștilor. Aici, un păstor povestește despre fericita căsătorie dintre Orfeu și Euridice, invitând nimfele și păstorii să sărbătorească evenimentul. Orfeu își cântă bucuria, iar Euridice îi răspunde, amândoi aducând mulțumiri zeilor. Actul al II-lea ni-l prezintă pe Orfeu în cadrul spațiului în care și-a petrecut tinerețea, evocând istoria dragostei sale. În acest timp, apare nimfa mesageră Sylvia, care aduce vestea îngrozitoare a morții prea-iubitei Euridice. Aceasta a fost mușcată de un șarpe în timp ce culegea flori pentru cununa nupțială. Distrus, Orfeu este de neconsolat de orice vorbă bună a celor din jur. El se hotărăște să coboare în lumea umbrelor pentru a o recuceri pe Euridice. Actul III – În tabloul I Orfeu se află deja în Infern, înarmat doar cu lira sa. Speranța, care l-a însoțit până la malurile Styxului, trebuie să-l părăsească, neavând voie să intre în lumea umbrelor. Orfeu este întâmpinat de Caron, paznicul Infernului, care refuză să-l treacă râul, deși este înduioșat de cântul său. În ajutorul lui Orfeu vin chiar zeii, care îl ademenesc pe Caron. Orfeu cântă la harpa lui până când Caron cade într-un somn adânc. Actul IV începe cu rugămintea Proserpinei (adânc impresionată de muzica lui Orfeu) către Pluton, regele tenebrelor, de a-i îngădui Euridicei să revină în lumea celor vii. Pluton acceptă în final, însă numai cu îndeplinirea unei condiții: Orfeu va trebui să o conducă pe pământ fără să o privească nici măcar pentru o clipă. Fericit, Orfeu pornește urmat de Euridice spre a-și împlini visul. Pe drum, însă, temându-se că a fost înșelat de Pluton, nu se poate stăpâni și încalcă făgăduința, privind înapoi către iubita lui soție. Euridice dispare din nou din viața lui Orfeu, de această dată pentru totdeauna, întorcându-se în lumea umbrelor, acum de neclintit la invocațiilor acestuia. În actul V Orfeu se găsește din nou în pădurile Traciei, unde plânge pierderea soției sale. Singurul răspuns consolator este cel al nimfei Echo. Zeul Apollo, tatăl său, coboară din cer pe un nor, oferindu-i drept consolare, nemurirea. Ei pornesc împreună spre înălțimi, unde Orfeu va suspina veșnic, evocând-o pe prea-iubita sa Euridice. El va privi pentru eternitate strălucirea acesteia care a fost transformată într-o constelație.[42] Striggio și

[39] Denis Stevens, *The letters of Claudio Monteverdi*, Editura The Press Syndicate of the University of Cambridge, New York, 1980, p. 49.
[40] Vezi Arthur Jacobs și Stanley Sadie, *Book of Opera*, Editura Wordsworth, Londra, 1996, p. 21.
[41] Vezi Stanley Sadie, *Enciclopedia Ilustrata dell'Opera*, ediție italiană, trad. Roberta Bargellesi, Editura Logos, Modena, 2006, p. 26.
[42] Vezi George Constantinescu, *Splendorile operei – Dicționar de teatru liric*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008, p. 263 și Stanley Sadie, *op.cit.*, p.29.

BDD-A22077 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:01 UTC)

Monteverdi evită finalul tragic al vieții lui Orfeu în care acesta este ucis și decapitat, oferindu-ne, în schimb, un sfârșit într-o lumină optimistă.

Orfeu*: Sì non vedrò più mai*
de l'amata Euridice i dolci rai?
Apollo*: Nel sole e ne le stelle*
veggherai le sue sembianze belle.[43]

Libretistul Alessandro Striggio a fost fiul celebrului autor de comedii-madrigal Alessandro Striggio, aducându-și serviciile curții Gonzaga. Făcând parte dintr-o familie de muzicieni (mama sa, Virginia Vagnoli, era solistă și cânta la alăută) și-a petrecut copilăria în societatea înaltă a curții de la Mantua. Chiar dacă muzica era o parte importantă a vieții sale, el a urmat dreptul, pregătindu-se pentru a intra în slujba curții de Mantua, pe care a servit-o timp de douăzeci de ani. I-a fost oferit titlul de nobil de către ducele Vincezo Gonzaga, Alessandro fiind secretar al ducelui, ambasador al curții de Mantua la Milano și cancelar (până în anul 1628). În cele din urmă a fost ridicat la titlul de marchiz. Tânărul avocat Alessandro Striggio, diplomat de carieră, își face prima apariție publică într-un cadru artistic ca și interpret la violă într-un ansamblu orchestral cu măiestrie ales pentru festivitățile nupțiale ale ducelui Ferdinand al Toscaniei, din anul 1589. Cele mai cunoscute creații literare ale sale sunt legate de numele lui Claudio Monteverdi: este libretistul operei *L'Orfeo* și textierul baletului *Tirsi e Clori*.

Interesul său pentru muzică se manifestă pe tot parcursul vieții sale. În anul 1590 a contactat mai mulți editori pentru a publica postum ultima culegere de madrigaluri a tatălui său. Pe lângă colaborările cu Monteverdi, Striggio își manifesta interesul pentru muzică în cadrul organizației *Accademia degli Invaghiti* („Academia îndrăgostiților de arte frumoase"). Chiar și după ce Monteverdi a părăsit Mantua pentru a primi postul de capel-maestru la San Marco, Veneția, Striggio a continuat să păstreze legătura cu acesta. Se pare că Alessandro a fost autorul unei alte compoziții ale lui Monteverdi: cantata *Apollo,* a cărei partitură, din nefericire, s-a pierdut. Victimă a ciumei, își încheie viața în anul 1630, aflându-se în timpul unei misiuni diplomatice la Veneția.

Monteverdi și Striggio au avut o relație destul de apropiată, ambii fiind prezenți la cele mai importante evenimente muzicale. Într-o astfel de ocazie s-a născut și ideea celor doi de a compune o *favola in musica.* Evenimentul declanșator l-a constituit reprezentația, la Florența, a unui teatru muzical, fructul colaborării dintre Jacopo Peri și a lui Ottavio Rinuccini, intitulat *Euridice.* Este o formă incipientă a ceea ce urma să devină un gen muzical grandios – opera. Iată cum este prezentată relația celor doi (Striggio și Monteverdi) în varianta romanțată a biografiei compozitorului: „Alessandro Striggio, fiu de muzicant, nobil curtean și secretar cu mare influență la Curte, nutrea simpatie pentru Claudio încă de când tânărul violonist cremonez venise la Reggia."[44] Atunci când Monteverdi a preluat acest subiect în vogă în perioada respectivă, pus pe libretul lui Striggio, a adus pentru prima dată în operă o măiestrie care este păstrată cu toată convingerea de către creatorii de operă până în zilele de astăzi.[45] În scrisorile sale, Monteverdi i se adresa totdeauna lui Striggio prin următoarea succesiune de apelative: „Illustrissimo mio Signore e Padrone Colendissimo"[46] (Ilustrului meu Domn și Prea-respectatului meu Maestru [tr.n.]).

[43] Claudio Monteverdi; Alessandro Striggio, *L'Orfeo, favola in musica*, Apprello Ricciardo Amadino, Veneția, 1609 (fotocopie), p. 94.
[44] László Passuth, *op.cit.*, p. 224.
[45] Vezi Robert Donington, *Opera & its Symbols: the Unity of Words, Music and Staging*, Editura Yale University Press, New Haven & Londra, 1990, p. 30.
[46] Vezi Denis Stevens, *op.cit.*

BDD-A22077 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:01 UTC)

„Libretul se concentrează asupra imaginii prototipale neoplatonice a soarelui ce simbolizează iluminare mentală și spirituală“[47]. Tipărit și distribuit în sălile de teatru ale acelor timpuri, „libretul permite publicului să urmărească versurile unei opere, sau traducerea lui în cazul reprezentațiilor într-o limbă străină. [...] De obicei libretul debuta cu o prefață dedicată angajatorului libretistului, urmată de un prolog care prezenta contextul în care avea să se desfășoare acțiunea operei. Urma apoi enumerarea personajelor, detaliile privitoare la schimbările de scenă [tablourile operei], dansurile ce urmau a fi vizionate uneori, unele observații asupra efectelor scenografice. În Italia, unde Biserica revizuia atentă textele operelor baroce în căutarea eventualelor pasaje blasfematoare, libretistul avea o obligație în plus: trebuia să-și declare devotamentul față de religia catolică a Romei.“ [tr.n.][48]

Bibliografie:

- Acsan, Ion – *Constelația corifeilor*, Editura Cartea românească, București, 1984
- Alighieri, Dante – *Divina Comedie*, trad. George Coșbuc, Editura Polirom, București, 2000
- Căpușan, Cornel – *Orfeu: motivul permanenței în lirica Renașterii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978
- Constantinescu, George – *Splendorile operei – Dicționar de teatru liric*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008
- Drîmba, Ovidiu – *Ovidiu*, Editura Tineretului, București, 1960
- Doinaș, Ștefan Augustin – *Orfeu și tentația realului*, Editura Eminescu, București, 1974
- Donington, Robert – *Opera & its Symbols: the Unity of Words, Music and Staging*, Editura Yale University Press, New Haven & Londra, 1990
- Eliade, Mircea – *Mituri, vise și mistere*, trad. Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
- Maxim, Ioan – *Orfeu, bucuria cunoașterii*, Editura Univers, București, 1976
- Negrescu, Dan – *Invariante clasice în literatura română*, Universitatea de Vest, Timișoara, 1995
- Negrescu, Dan – *Cultură și civilizație latină în cuvinte*, Editura Paideia, București, 1996
- Ovidiu – *Metamorfoze*, în *Opere*, coord. Andrei Țurcanu, trad. Ion Florescu, Editura Gunivas SRL, Chișinău, 2001
- Passuth, László – *Muzicantul ducelui de Mantaua*, trad. Alexandru Molnar, Editura Muzicală, București, 1968
- Pándi, Marianne – *Claudio Monteverdi*, trad. Constantin Olariu, Editura Muzicală, București, 1963
- Plutarh, *Despre muzică*, în *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, București, 1970

[47] Idem, *ibidem*, p. 30.

[48] Stanley Sadie, *op.cit.*, p. 27: „Il libretto permetteva al publico di seguire i versi di un'opera o, per le rappresentazioni in lingua straniera, la sua traduzione. [...] Solitamente, un libretto cominciava con una prefazione dedicata al mecenate del librettista, proseguendo con un prologo che illustrava il contesto in cui si svolgeva l'azione dell'opera. Seguivano l'elenco dei personaggi, i detagli sui cambi di scena, le danze che sarebbero state eseguite e, tavolta, alcune osservazioni sugli effetti scenografici. In Italia, dove la Chiesa controllava attentamente i testi delle opere barocche in cerca di eventuali passaggi blasfemi, il libretista aveva un obbligo in più: doveva affermarsi devoto alla religione cattolica di Roma.“

BDD-A22077 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:01 UTC)

- Stevens, Denis – *The Letters of Claudio Monteverdi*, Editura The Press Syndicate of the University of Cambridge, New York, 1980
- Tartler, Grete – *Melopoetica*, Editura Eminescu, București, 1984
- Whenham, John, *Claudio Monteverdi: Orfeo*, New York, Cambridge University Press, 1986
- Vergiliu – *Bucolice*. *Georgice*, traducerea Sebastian Lascăr, Editura Mondero, București, 2008

Această lucrare a fost parțial finanțată din contractul (CCPE) European – *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională*.

This work was partially supported by the strategic grant (CCPE) POSDRU/159/1.5/S/140863, proiect ID 12125 (2014) co-financed by the European Social Fund – *Researchers competitive at European level in the field of humanities and socio-economic. Multiregional research network*.

BDD-A22077 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:01 UTC)