



MEANDER

ROK LXXVII 2022: s. 93–105
ISSN 0025-6285
DOI: 10.24425/meander.2022.142251

MACIEJ H. DĄBROWSKI
ORCID: 0000-0002-7037-6068
e-mail: maciejhdabrowski@gmail.com
Legnica

RECEPCJA METAMORFOZ OWIDIUSZA W OPERACH JEANA-BAPTISTE'A LULLY'EGO I LIBRETTACH PHILIPPE'A QUINAULTA

THE RECEPTION OF OVID'S METAMORPHOSES IN THE OPERAS BY JEAN-BAPTISTE LULLY AND THE LIBRETTOS BY PHILIPPE QUINAULT

Streszczenie: Pracujący na dworze króla Ludwika XIV francuski kompozytor – urodzony we Włoszech – Jean-Baptiste Lully i poeta Philippe Quinault stworzyli razem kilka oper (*tragédies lyriques*). Z wyjątkiem późnego okresu współpracy często wykorzystywali jako temat motywy mityczne. Fabuła sześciu oper zaczerpnięta została z *Metamorfoz* Owidiusza. Artykuł zwięźle przedstawia początki francuskiej opery i wkład Lully'ego oraz Quinaulta w jej powstanie. Głównym przedmiotem zainteresowania jest wpływ *Metamorfoz* Owidiusza na sześć oper: *Kadmos i Hermiona* (LWV 49), *Tezeusz* (LWV 51), *Izolda* (LWV 54), *Prozerpina* (LWV 58), *Perseusz* (LWV 60) i *Faeton* (LWV 61). Główna różnica między tekstem Owidiusza a librettami tych oper zasadza się na większym skomplikowaniu fabuły przez położenie jeszcze silniejszego nacisku na temat miłości.

Słowa kluczowe: Jean-Baptiste Lully; Philippe Quinault; opera francuska; *Metamorfozy* Owidiusza; recepcja literatury starożytnej

Summary: The Italian-born French composer Jean-Baptiste Lully and the French poet Philippe Quinault, both of whom worked at the court of King Louis XIV of France, wrote several operas (*tragédies lyriques*) together. Except for the late period of their collaboration, they often employed mythical motifs as the



Ten utwór jest dostępny na warunkach licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0), która umożliwia nieograniczone korzystanie, rozpowszechnianie i kopiowanie utworu pod warunkiem odpowiedniego oznaczenia autora i źródła. Zob. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pl>

subject of their operas. The plot of six of them is derived from Ovid's *Metamorphoses*. The present discussion briefly presents the beginnings of French opera and Lully's and Quinault's contributions to it, whereas the main concern is the influence of Ovid's *Metamorphoses* on their six operas: *Cadmus et Hermione* (LWV 49), *Thésée* (LWV 51), *Isis* (LWV 54), *Proserpine* (LWV 58), *Persée* (LWV 60) and *Phaëton* (LWV 61). The main difference between Ovid's text and the operas' librettos lies in the even stronger emphasis on the theme of love, which complicates the stories.

Keywords: Jean-Baptiste Lully; Philippe Quinault; French opera; Ovid's *Metamorphoses*; reception of ancient literature

Jean-Baptiste Lully (1632–1687) był wybitnym francuskim (choć włoskiego pochodzenia) kompozytorem epoki baroku, który tworzył na dworze Ludwika XIV. Francja po raz pierwszy zetknęła się z operą – w jej włoskim wydaniu – za sprawą kardynała Mazarina. Ogromnym entuzjazmem cieszyło się wykorzystanie maszyn w operach włoskich, jednak nawet dla tych nielicznych, którym język był znany, fabuła często pozostawała niezrozumiała, gdyż stanowiła jedynie pretekst dla artystycznych przerywników i była niespójna, a same sztuki były za długie¹. Italska odmiana tego gatunku nie przyjmowała się, a język poddanych Króla Słońce uznawany był za niezgodny z tą formą sztuki. Urodzony we Florencji Lully początkowo nie podjął się więc zadania stworzenia opery francuskiej. Wysiłki w tym kierunku poczynili natomiast w 1669 r. poeta Pierre Perrin oraz kompozytor Robert Cambert². Z czasem zainteresowanie Lully'ego świeżo powstałą Académie Royale de Musique zaczęło wzrastać. Odrzucił dawne uprzedzenia i w 1672 r. stanął na jej czele³.

Libretta do niemal wszystkich oper kompozytora napisał Philippe Quinault (1635–1688)⁴. Poeta ten pozostawał pod sporym wpływem stylu *préciosité*, czego wyrazem jest

¹ Zob. J. E. Borland, *The Rise of Lully*, *Musical Times* 48, 1907, s. 584; id., *French Opera before 1750*, *Proceedings of the Musical Association* 33, 1906–1907, s. 135; D. J. Grout, *Some Fore-runners of the Lully Opera*, *Music & Letters* 22, 1941, s. 7, 9; J. Newman, *Jean-Baptiste de Lully and His Tragédies Lyriques*, UMI Research Press, Ann Arbor 1979, s. 20–21, 27–28; B. Norman, *Touched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Summa Publications, Birmingham 2001, s. 6–7.

² Zob. Borland, *French Opera...*, s. 136; R. M. Isherwood, *The Centralization of Music in the Reign of Louis XIV*, *French Historical Studies* 6, 1969, s. 159–160; Grout, op. cit., s. 8, 15.

³ Zob. Isherwood, op. cit., s. 165–166; R. Wangermée, *Introduction à une sociologie de l'opéra*, *Revue Belge de Musicologie* 20, 1966, s. 154; Borland, *French Opera...*, s. 138. Szerzej na ten temat: H. Prunières, Th. Baker, *Lully and the Académie de Musique et de Danse*, *Musical Quarterly* 11, 1925, s. 528–546; Newman, op. cit., s. 46–51; Norman, op. cit., s. 73.

⁴ Zachowała się treść umowy z 26 grudnia 1680 r. między Lullym, Quinaultem i drukarzem Christophem Ballardem w sprawie wydania wspólnych dzieł dwóch pierwszych, szerzej na ten temat: L. de la Laurencie, *Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard en 1680*, *Bulletin de la Société Française de Musicologie* 2, 1921, s. 176–182. Część wydań opatrzona jest monogramem „LD”, który Pascal Denécheau, *Un signe du caractère soupçonneux de Lully. Le monogramme „L D”*, *Revue de Musicologie* 92, 2006, s. 381–397, tłumaczy jako „Lully depositor” – byłoby to oznaczenie własności Lully'ego złożonej u drukarza. Przy pisaniu artykułu korzystałem

na przykład przedstawianie postaci kobiecych jako miłujących stan paniński (przy czym odbiega od wzorców tego stylu ostatecznie każąc swoim bohaterkom sprzeniewierzyć się ideałom czystości) albo jako kokietek odraczających moment wejścia w związek małżeński, który uważają za zniewolenie. W tej drugiej roli u Quinalta nigdy nie występują heroiny⁵. Tragizm w wieku XVII polega na niemożliwości spełnienia wszystkich pragnień



Jean-Baptiste Lully

bohaterów, natomiast same opery często kończą się szczęśliwie⁶.

Podstawowa struktura tragedii muzycznych (*tragédies en musique* lub *tragédies lyriques*), jak określano ten gatunek przez wzgląd na całościowe powiązanie tekstu z muzyką, odwołuje się do ideałów tragedii zaczerpniętych ze starożytności. Opery te składały się zasadniczo z prologu i pięciu aktów podzielonych na sceny. Częstym tematem były opowieści mitologiczne⁷. Aż sześć tragedii muzycznych Lully'ego i Quinalta wywodzi się

ze współczesnej edycji librett, opartej na wydaniach Ballarda (Philippe Quinault, *Livrets d'opéra*, t. I–II, wyd. B. Norman, Société de Littératures Classiques, Toulouse 1999).

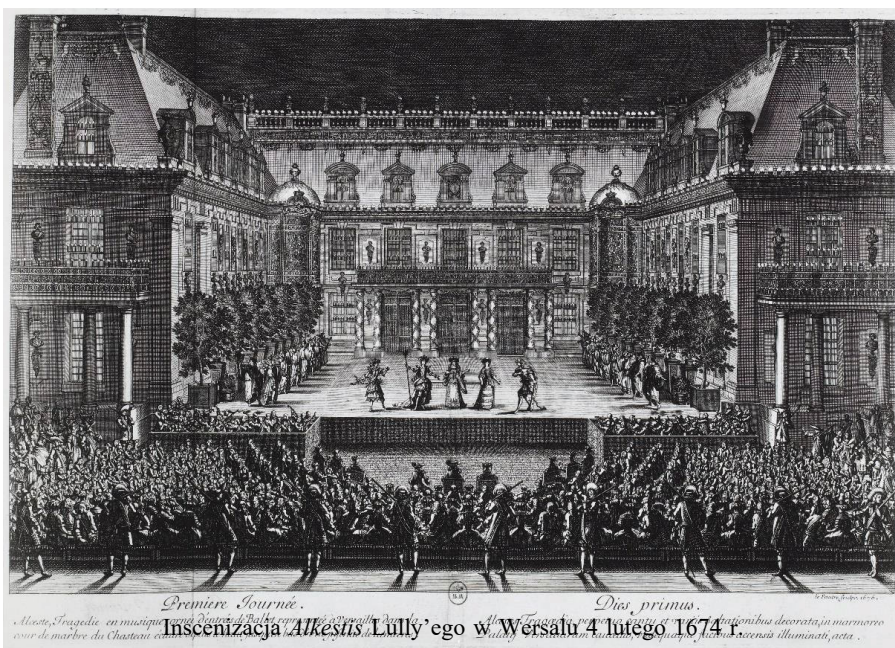
⁵ Zob. P. Howard, *The Influence of the Précieuses on Content and Structure in Quinault's and Lully's Tragédies Lyriques*, *Acta Musicologica* 63, 1991, s. 60–62.

⁶ Zob. Norman, *Touched by the Graces...*, s. 4.

⁷ Zob. Grout, op. cit., s. 4–5; Wangermée, op. cit., s. 154; Norman, *Touched by the Graces...*, s. 21. „Opera, która powstała jako humanistyczna próba odnowienia antycznego teatru, od samego początku przedstawiała wątki mitologiczne oraz zaczerpnięte z historii starożytnego Rzymu” – P. Urbański, *David Musicus i inne studia z pogranicza tradycji antycznej i historii opery*, Homini, Kraków 2013, s. 10. O tematyce historycznej w operze piszą m.in. wzmiankowany przez Urbańskiego Robert Ketterer, *Ancient Rome in Early Opera*, University of Illinois Press, Urbana 2009,

z Owidiuszowych *Metamorfóz*⁸: *Kadmos i Hermiona* (1673), *Tezeusz* (1675), *Izyda* (1677), *Prozerpina* (1680), *Perseusz* (1682) oraz *Faeton* (1683). To właśnie analizie tych utworów i ich związku ze swoim literackim pierwowzorem poświęcony jest niniejszy artykuł.

Jak zauważa Patricia Howard, poczynając od swojej drugiej tragedii muzycznej Quinault postanowił odstawić na bok popularne w operze italskiej historie skupione wokół herosów-mężczyzn i skoncentrować się na postaciach kobiecych. Postaci te ukazuje jednak na przekór ruchowi *préciosité* nie jako niezależne kobiety, trzymające uczucia na wodzy, aby zapewnić sobie niezależność, ale takie, które ulegają mężczyznom lub zostają pokonane przez własne emocje⁹. Jak zobaczymy, w operach często przewijają się motywy pasterskie. Niemal każdy prolog ma pasterski charakter, ale takie motywy można też znaleźć wplecione w części zasadniczej poszczególnych dzieł¹⁰.



czy Gesine Manuwald, *Nero in Opera. Librettos as Transformations of Ancient Sources*, De Gruyter, Berlin 2013 (Transformationen der Antike 24).

⁸ Jeśli prześledzić wzorce mitologiczne w historii opery, okaże się, że było to dzieło zdecydowanie najczęściej wykorzystywane; zob. F. W. Sternfeld, *Orpheus, Ovid and Opera*, *Journal of the Royal Musical Association* 113, 1988, s. 176. Szerzej o wpływie dzieł Owidiusza – zob. *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, oprac. Ch. Martindale, Cambridge University Press, Cambridge 1990. Owidiusz nie był jednak dla Lully'ego i Quinaulta jedynym źródłem tematu metamorfóz, opera *Psyché* oparta została na dziele Apulejusza; zob. M. Turnbull, *The Metamorphosis of Psyché*, *Music & Letters* 64, 1983, s. 12. Niezwykle obszerną (aczkolwiek – co zaznacza w tytule sam autor – wybiórczą) listę wykorzystania mitów klasycznych w muzyce opracował Donald Poduska, *Classical Myth in Music. A Selective List*, *CW* 92, 1999, s. 195–276.

⁹ Zob. Howard, op. cit., s. 62.

¹⁰ Zob. Grout, op. cit., s. 12, 16.

I Mit o Kadmosie i Harmonii (Ov. Met. III 1–137, IV 563–603). Jean-Baptiste Lully, Philippe Quinault – *Cadmus et Hermione* (LWV 49)

Mit o Kadmosie, założycielu Teb, znaleźć można na początku III księgi *Metamorfoz*. Syn Agenora bezskutecznie szuka porwanej siostry, Europy. Zasięgnawszy rady w wyroczni delfickiej, zgodnie z jej nakazem postanawia osiąść w miejscu wskazanym przez jałówkę. Gdy jego towarzysze zostają zabici przez smoka zamieszkującego jaskinię, Kadmos staje z nim do walki, która kończy się zwycięsko, choć radość wygranej szybko mąci zapowiedź, że sam stanie się wężem (co faktycznie następuje w księdze IV). Zgodnie z poleceniem Minerwy bohater sady zęby pokonanej bestii. Wyrastają z nich wojownicy, którzy zaczynają walczyć między sobą, aż pozostaje ich pięciu – ci wraz z Kadmosem zakładają Teby, a syn Agenora zostaje zięciem Marsa i Wenus – Harmonia nie zostaje tu wspomniana z imienia – i doczekuje się potomstwa. Małżonkę bohatera spotykamy dopiero pod koniec księgi IV (w. 563–603), kiedy to Kadmos, a w ślad za nim Harmonia zostają przemienieni w węże.

W operze Lully'ego i Quinaulta Kadmos, król Tyru, wraca z długiej żeglugi w poszukiwaniu siostry Europy. Jego ukochana Hermiona¹¹ jest branką giganta Drakona. Bohater za namową Pallady decyduje się ją uwolnić. Walczy ze smokiem Marsa, a następnie usiłuje przebłagać boga składając ofiarę, ten jednak jej nie przyjmuje i nakazuje zasiać zęby pokonanej bestii. Wyrastają z nich wojownicy, których wrogie zamiary udaremnia interwencja Miłości. Drakon wyzywa Kadmosa na pojedynek, ale zamiast walczyć samemu przywołuje na pomoc kilku innych gigantów. Ze wsparciem dla herosa przybywa Pallada, zapewniając mu zwycięstwo. Arbas, sługa Kadmosa, przypisuje wygraną sobie, co jednak nie pomaga mu w zdobyciu serca Charyty¹². Tytułowi kochankowie odnajdują się, by po chwili znów zostać rozdzieleni przez Junonę. Ponownie jednak interweniuje Pallada, a wyrok Jowisza przypieczętowanie szczęście kochanków. Lud Tyru może dzięki temu śpiewać o miłości i pokoju¹³.

W prologu opery znajdujemy pochwałę Ludwika XIV jako Apollina zabijającego delfickiego Pytona (jest to też nawiązanie do I księgi *Metamorfoz*)¹⁴. Nie zabrakło odwołania do współczesnych wydarzeń o wydźwięku politycznym – opiewane zwycię-

¹¹ O ile różne zmiany w stosunku do oryginału mogą być w jakiś sposób tłumaczone, Joyce Newman, op. cit., s. 69–70, zauważa w konstrukcji postaci Hermiony błąd rzeczowy – bohaterka twierdzi, że jest córką Marsa i Wenus, podczas gdy Hermiona była dzieckiem Menelaosa i Heleny trojańskiej – wydaje się więc, że dwie postaci – Harmonia i Hermiona – zostały tu nieumyślnie wymieszane.

¹² Według Patricii Howard Charyta to typ kokietki, która „oddziela miłość od wiążanego z nią w poprzednich dekadach cierpienia”, gdy mówi: „Miłość nie jest przyjemna, kiedy przestaje być grą” (II 1); zob. Howard, op. cit., s. 61. Arbas ukazuje wielkość swego pana poprzez kontrast ze swoją osobą, a wraz ze swoją ukochaną stanowią postaci komiczne nawiązujące do dawniejszych wzorców, o czym zob. Newman, op. cit., s. 70.

¹³ Rozmyślnie opuszczony został ciąg dalszy historii, pełen nieszczęść i nienawiści Junony; zob. Norman, *Touched by the Graces...*, s. 76.

¹⁴ Pyton stanowi zapowiedź smoka, którego Kadmos będzie musiał pokonać; zob. Norman, *Touched by the Graces...*, s. 62.

stwo Słońca nad Zazdrością metaforycznie przedstawiało pokonanie Holendrów przez Ludwika¹⁵.

Chociaż temat opery wzięty został z Owidiusza, Quinault i Lully skupili się na środkowej części historii, którą rozbudowali o nowe wątki i postaci, zarówno istotne dla nowej konstrukcji fabularnej (spośród nich najważniejsze to Drakon, Arbas, Charyta, a także nieobecna w III księdze *Metamorfoz* ukochana Kadmosa), jak też stanowiące wypełnienie i tło (na przykład muzycy i tancerze towarzyszący ofiarownikowi Marsa). Dodali intrygi miłosne (Kadmos kontra Drakon w staraniach o rękę Hermiony, Arbas zalecający się do Charyty) i liczne scenki baletowe, tak cenione przez francuską publiczność¹⁶, które w sumie stanowiły niemal połowę czasu trwania przedstawienia¹⁷. Jednocześnie nacisk postawiono na dramaturgię – jak zauważa Robert Isherwood, w *Kadmosie* nie była ona tylko pretekstem dla popisów wokalnych, jak w przypadku opery włoskiej, ale przedstawiała logiczną i spójną fabułę¹⁸.

W *Kadmosie* i późniejszej *Alkestis* znajdziemy sceny komiczne, które jednak nie zostały dobrze przyjęte jako sprzeczne z gatunkiem tragedii. Nie spotkamy ich już w późniejszych operach¹⁹. Podczas premiery 27 kwietnia 1673 r. obecny był sam król Ludwik XIV. Ciepłe przyjęcie opery stanowiło sukces Lully'ego jako szefa Akademii, potwierdziło również pozycję Quinaulta²⁰. Premierę tę można uznać za początek francuskiej opery²¹.

II Mit o Tezeuszu i Medei (Ov. *Met.* VII 398–429).

Jean-Baptiste Lully, Philippe Quinault – *Thésée* (LWV 51)

Krótką opowieść o Tezeuszu zaczyna się u Owidiusza w księdze VII *Metamorfoz* co prawda dopiero w w. 404, jednak warto cofnąć się o kilka wersów. Oto Medea przybywa smoczym zaprzęgiem do Aten, gdzie król Egeusz nie tylko ją gości, ale i poślubia. Kiedy zaprowadziwszy porządek na Istmie przybywa do miasta Tezeusz, nie zostaje on rozpoznany przez ojca. Medea postanawia zgładzić herosa. W tym celu daje Egeuszowi truciznę, którą ma wręczyć młodzieńcowi, jednak król dostrzeżga na jego mieczu znak rodowy i wytrąca rozpoznanemu synowi puchar. Wiedźma ucieka wśród chmur, a uradowany ojciec nakazuje złożenie dziękczynnych ofiar bogom.

Opera Lully'ego i Quinaulta skupia się na miłosnym czworokącie. Tezeusz jest zakochany z wzajemnością w Ajgle – księżniczce, którą opiekuje się król Egeusz. Egeusz jest zaręczony z Medeą, ale mimo to także stara się o względy Ajgle, a Medea zakochuje się w Tezeuszu. Aby odstraszyć jego wybrankę, zsyła na nią przerażające wizje, jednak ta nie rezygnuje z miłości. Zazdrosna Medea proponuje więc Egeuszowi otrucie Tezeusza jako

¹⁵ Zob. Grout, op. cit., s. 1; Isherwood, op. cit., s. 171.

¹⁶ Por. ibid., s. 170.

¹⁷ Zob. Grout, op. cit., s. 1.

¹⁸ Por. Isherwood, op. cit., s. 170.

¹⁹ Zob. Grout, op. cit., s. 5; id., *Seventeenth-Century Parodies of French Opera – Part I*, Musical Quarterly 27, 1941, s. 219.

²⁰ Zob. Isherwood, op. cit., s. 169–170; Newman, op. cit., s. 51.

²¹ Zob. Grout, *Some Forerunners...*, s. 1.

rywala do ręki dziewczyny. Faktycznie wręcza on herosowi truciznę, jednak w ostatniej chwili rozpoznaje w Tezeuszu swego syna i zgadza się na jego ślub z ukochaną. Medea wpada w gniew i zniszczywszy pałac, odbudowany zaraz potem przez Minerwę, opuszcza scenę w powozie ciągniętym przez smoki.

W oryginalnej historii obecne były tylko trzy postaci, a jej główny wątek – zachowany w operze – dotyczył jedynie niedosłego truciicielstwa Medei i rozpoznania Tezeusza przez ojca Egeusza. Wprowadzenie młodej Ajgle²² umożliwiło rozbudowanie i skomplikowanie akcji opery; z jednej strony dziewczyna jest obiektem westchnień zarazem ojca i syna, z drugiej – rywalizuje z Medeą o Tezeusza. Tego rodzaju zamieszanie znane jest raczej z konwencji komicznych, bardzo popularnych w tamtej epoce – sztandarowym przykładem jest oczywiście Molier – a mających źródło już w komediach antycznych. Widać jednak istotną różnicę – zazwyczaj w takiej sytuacji osobą pozostającą z niczym jest postać podstarzałego, lubieżnego ojca, tutaj zaś jest to kobieta. Egeusz co prawda nie zdobywa ręki Ajgle, ale za to odzyskuje zaginionego syna, więc naprawdę stratna jest jedynie intrygantka Medea.

Istotne są w tej operze zachowania kobiet. Medea nie zawsze jest żądna krwi – niekiedy się waha i jest pełna wątpliwości, co czyni ją postacią wielowymiarową, podobnie jak u Owidiusza²³. W swoim pierwszym monologu Medea opisuje stan paniński jako „słodki odpoczynek, niewinny spokój” (II 1). Przez resztę opery jesteśmy jednak świadkami nieumiejętności utrzymania tego spokoju, a niemożliwe do osiągnięcia pragnienie wolności od uczuć nabiera wymiaru tragicznego. Dorina, jej służka, jest z kolei typem kokietki, która ostrzega: „niebezpiecznie jest tak mocno kochać” (II 5)²⁴. Quinault myślał też prawdopodobnie o monologu zakochanej w Jazonie Medei (początek VII księgi *Metamorfoz*), w którym relacjonuje ona próżną walkę z ogarniającym ją uczuciem miłości do przybysza.

III Mit o Jowiszu i Io (Ov. *Met.* I 568–750).

Jean-Baptiste Lully, Philippe Quinault – *Isis* (LWV 54)

Mit o Jowiszu i Io znajduje się w I księdze *Metamorfoz* Owidiusza. Rozpoczyna się od opisu przyrody – tesalskiej doliny Tempe otoczonej lasami, rzeki Penejos płynącej z gór Pindu. Do ojca dopiero co zamienionej w wawrzyn Dafne, Penejosa, schodzą się inni bogowie rzeczni. Tylko Inachos jest nieobecny – w tym czasie sam oplakuje w jaskini utratę córki, Io. Dowiadujemy się, że Jowisz dojrzał Io i zapalał do niej żądzą, ona jednak niechętna mu powzięła ucieczkę, zresztą nieskuteczną. Junona znajduje wśród mgły skorego do zdrady męża, który pospiesznie zamienia porwaną w jałówkę, jednak zostaje przez małżonkę zmuszony do podarowania jej odmienionej zdobyczy. Io z polecenia nieufnej królowej bogów strzeżona jest przez stuokiego potwora Argosa. Udaje jej się spotkać z ojcem i doprowadzić do rozpoznania, pisząc kopytem w piasku swoje imię, lecz Argos

²² Widocznie innym obok *Metamorfoz* źródłem historii Tezeusza był Plutarch (*Thes.* 29, 2); zob. Norman, *Touched by the Graces...*, s. 155.

²³ Zob. *ibid.*, s. 142.

²⁴ Zob. Howard, *op. cit.*, s. 60–63.

ponownie ich rozdziela. Posłany przez Jowisza Merkury udając pasterza wybiera się, by się rozprawić z gigantem, którego usiłuje uspić za pomocą muzyki. Tu wpleciony zostaje przez posłańca bogów mit o nimfie Syrinks, która przemieniona w trzcinę stała się epoinimką fletni Pana (w. 689–712). Merkury odcina głowę zmorzonego snem Argosa, zaś Io-jałówka ucieka nad Nil przed gniewem Junony i posłaną przez nią Erynią. Jowiszowi udaje się jednak obłaskawić małżonkę i Io wraca do ludzkiej postaci. Na koniec Owidiusz informuje czytelnika, że przybyła do Egiptu nimfa czczona jest jako Izyda, a z jej związku z Jowiszem narodził się syn – Epafos.

W operze nimfa Io, narzeczona Hieraksa²⁵, staje się obiektem zainteresowania Jowisza. Junona odkrywa plany swego małżonka i zaprasza nimfę do odwiedzenia jej w ogrodach Hebe. Argus, brat Hieraksa, otrzymuje zadanie strzeżenia przed Jowiszem Io zamkniętej w jego domu. Pomimo prośb Hieraksa odmawia on otwarcia drzwi i namawia brata do porzucenia miłości. Wówczas pojawia się grupa nimf, pasterzy, satyrów i bożków leśnych. Uciekając przed Panem Syrinks skacze do jeziora i przemienia się w trzciny. Merkury (przebrany za jednego z pasterzy) usypia Agrusa i Hieraksa, by wydrzeć braciom nimfę Io. Przybywa Junona, która przemienia pierwszego w pawia, drugiego w drapieżnego ptaka, i nakazuje Furii gonić przerażoną nimfę. Jowisz lituje się nad cierpieniem Io i obiecuje Junonie odstąpić od zamiaru uwiedzenia nimfy, która otrzymuje nowe imię Izydy i status bogini.

Jak widać z powyższych streszczeń, jest to opera, która w dużej mierze pozostaje wierna oryginałowi – właściwie poza dodaniem Hieraksa, kochanka Io (a więc również nowego wątku miłosnego) główna fabuła pozostaje niezmieniona. Quinault zachowuje nawet w akcie III przerywającą ten wątek *Metamorfoz* historię nimfy Syrinks. Staje się ona pretekstem do podjęcia na scenie ważnego dla stylu *préciosité* wątku, jakim jest wolność kobiety od władzy mężczyzny. Scenę wprowadza rozmowa Hieraksa i Argusa. Ten drugi usiłuje odwieść brata od zgubnego zauroczenia nimfą Io. Śpiewa: „liberté!”, co zostaje podchwyczone przez Syrinks i jej nimfy, a w całej scenie ten refren powtarza się 95 razy²⁶.

Dzieło zostało odebrane jako aluzja do romansu Ludwika z Isabelle de Ludres. Ilekroć Jowisz pojawiał się na scenie, dworzanie rozpoznawali w nim króla. Markiza de Montespan natomiast, faworyta królewska, z którą madame de Ludres konkurowała, widziała w postaci Junony odbicie swojej osoby, z czego nie była zadowolona. Wywołało to skandal, który na pewien czas przerwał współpracę Lully'ego i Quinaulta²⁷.

²⁵ Jego imię znaczy „sokół”, postać ta pojawia się u Pseudo-Apollodora (II 1, 3) – przeszkadza on Hermesowi w uwolnieniu Io, a jego przemiana w ptaka (o czym jednak źródła milczą) stanowiła zapewne karę za ten czyn; zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, oprac. J. Łanowski, przeł. M. Bronarska et al., Ossolineum, Wrocław 2008, s. 144.

²⁶ Zob. Howard, op. cit., s. 60–61.

²⁷ Zob. J. Orcibal, *Racine et Boileau librettistes*, *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 49, 1949, s. 249, Turnbull, op. cit., s. 13; Newman, op. cit., s. 53; W. Brooks, *Bibliographie critique du théâtre de Quinault*, Biblio 17, Paris – Seattle – Tübingen 1988, s. 46.

IV Mit o porwaniu Prozerpiny (Ov. Met. V 341–571).

Jean-Baptiste Lully, Philippe Quinault – *Proserpine* (LWV 58)

U Owidiusza historia Prozerpiny przedstawiona została w formie pieśni śpiewanej przez Kaliopę. Rozpoczyna się od pochwały Cerery, by następnie przejść do opisu przygniatającej olbrzymia Tyfona Sycylii, którą objeżdża Dis. W nim to ma rozniecić miłość Kupidyn, którego do tego czynu namówiła matka Wenus. Król podziemi spostrzega Prozerpinę, w której się zakochuje i natychmiast ją porywa. Co prawda na przeszkodzie staje mu nimfa Kyane, lecz na próżno i porywacz z dziewczyną znikają w podziemiach. Ceres bezskutecznie szuka córki. Na Sycylii znajduje jej przepaskę i domyśla się porwania. Jej rozpacz i gniew wywołują nieurodzaj. Pojawia się Aretuza, która płynąc pod ziemią widziała Prozerpinę. Matka udaje się do Jowisza prosić o uwolnienie córki przez ich wspólnego brata. Król bogów zgadza się pod warunkiem, że dziewczyna nie tknie żadnego pożywienia. Askalafos, syn rzeki Acheron, zauważa jednak, jak spożyła ona nasiona granatu, o czym natychmiast donosi. Jowisz postanawia podzielić rok na pół – jedną część ma odtąd Prozerpina spędzać z matką na powierzchni, drugą z mężem w podziemiach.

W operze Ceres opuszcza Sycylię wyruszając na pomoc Frygii i zostawia córkę z nimfą Aretuzą. O względy tej drugiej zabiega Alfejos, lecz Aretuza odrzuca jego umizgi. Gdy wreszcie przyznaje przed sobą, że kocha Alfejosa, ten oznajmia jej, że jego uczucia się zmieniły i jest zakochany w Prozerpinie. Podczas uroczystości z okazji wyjazdu Cerery budzi się Etna. Ludzie wzywają pomocy, po czym Jowisz miażdży wulkan, który na powrót zasypia. Alfejos zwierza się bogowi rzeki Krinisos, że mimo wszystko nadal kocha Aretuzę. Odkrywa jednak, że ma rywala – Askalafosa. Pluton obiecuje uwolnić ludzkość od kaprysów natury w zamian za spotkanie z Prozerpiną, a gdy ją widzi – porywa. Powraca Ceres i zagniewana na mieszkańców, którzy nie zapobiegli porwaniu jej córki, podpala okoliczne wsie. Aretuza, Alfejos i Askalafos odnajdują Prozerpinę na Polach Elizejskich. Zapominając o swej pogardzie dla Miłości, Aretuza usiłuje przekonać Prozerpinę do Plutona. Aretuza i Alfejos wyznają sobie miłość. Pluton bezskutecznie próbuje namówić Prozerpinę do rządzenia wraz z nim światem podziemnym. Aretuza i Alfejos po powrocie na powierzchnię wskazują Cererze miejsce przetrzymywania jej córki. Bogini zgadza się przyjąć decyzję Jowisza, którą w podziemiach ogłasza Merkury: Prozerpina ma poślubić Plutona i zostanie w podziemiach, jednak będzie mogła odwiedzać matkę.

Opera zachowuje pewien stopień wierności *Metamorfozom*. Najistotniejszą nowością jest wprowadzenie do historii postaci Alfejosa i wątku rywalizacji o Aretuzę z Askalafosem (Alfejos i Aretuza zostają niejako wysunięci na pierwszy plan). Należy zauważyć, że wątek ucieczki Aretuzy przed Alfejosem został również zaczerpnięty od Owidiusza. Historia jej przemiany w źródło pojawia się bezpośrednio po historii Prozerpiny (Ov. Met. 572–641). W takich okolicznościach zachowanie Askalafosa, w oryginale tłumaczone jedynie złośliwością, nabiera w operze wymiaru zazdrości. Ponadto zarówno tytułowa Prozerpina, jak i starający się o nią Pluton przestają tu być postaciami niemymi, o których się jedynie opowiada.

Prozerpina w myśl tendencji *préciosité* powiada (II 8), że „prawdziwym dobrem jest strzec swego serca”²⁸. Dziewczyna akceptuje jednak swój los, widząc w nim cenę pokoju

²⁸ Zob. Howard, op. cit., s. 60.

między światem naziemnym i Podziemiem. Interesujące są okoliczności historyczne, w których powstała opera – kilka miesięcy przed jej premierą podpisano traktat w Nijmegen, na mocy którego Maria Ludwika, bratanica króla, zmuszona była poślubić Karola II, króla Hiszpanii. Jej wyjazd na południe jest alegoryzowany w operze poprzez zstąpienie Prozerpiny do Hadesu²⁹.

V Mit o Perseuszu (Ov. Met. IV 604 – V 249).

Jean-Baptiste Lully, Philippe Quinault – *Persée* (LWV 60)

Wersja Owidiusza rozpoczyna się od wzmianki o Akrizjosie, który zaprzecza, że Perseusz jest synem Jowisza. Heros pokonawszy Gorgonę leci z jej głową przez przestworza. Udaje się do siedziby Atlasa, któremu przedstawia się jako syn Jowisza. Tytan pomny przepowiedni zabrania Perseuszowi wejść, ten jednak korzystając z głowy Meduzy przemienia Atlasa w górę. Następnie trafia do ziemi etiopskiej, gdzie przykuta do skały Andromeda została skazana na śmierć. Rozmawia z dziewczyną, gdy nagle pojawia się potwór morski. Perseusz zapewnia sobie rękę Andromedy pod warunkiem jej uratowania, co faktycznie następuje, po czym składa ofiary Merkuremu, Minerwie i Jowiszowi. Podczas wesela heros zapytany przez jednego z gości opowiada, jak pozbawił Meduzę głowy. Najpierw wykradł oko Grajom, następnie zaczął się na Gorgonę i odczekawszy, aż zaśnie, zabił. Opowiadanie przerywa przybycie z początkiem księgi V orszaku Fineusa. Jest on niezadowolony z takiego obrotu spraw, gdyż ręka Andromedy była mu przyobiecana. Wywiązuje się bitwa, którą kończy przemiana przeciwników w kamienie. W podobny sposób Perseusz traktuje później Projtosa, który zawiądnął Argos, i rządzącego wyspą Serifos Polidektesa.

W operze Andromeda, córka króla Etiopii, obiecana jest Fineusowi. Jednak kocha ona – z wzajemnością – Perseusza, syna Jowisza i Danae. W Perseuszu jest także zakochana Merope, ciotka Andromedy. Bohater decyduje się pokonać Meduzę, pod warunkiem, że w zamian otrzyma rękę Andromedy. Po zwycięskim powrocie znajduje ukochaną przykuta do skały morskiej i zostawioną na pastwę potwora, złożoną w ofierze dla uśmierzenia gniewu Junony i Neptuna. Perseusz przybywa w samą porę, by ją uwolnić. Zaślepiiony zazdrością Fineus planuje z Merope zasadzkę na rywala, jednak w ostatniej chwili Merope postanawia ostrzec Perseusza, który wykorzystuje odciętą głowę Meduzy, by zamienić Fineusa w kamień. Na koniec Perseusz i Andromeda ulatują ku niebu i przemieniają się w konstelacje.

Ponownie mamy do czynienia ze schematem, w którym dwóch mężczyzn (Perseusz i Fineus) ubiega się o jedną kobietę (Andromedę), a dwie kobiety (Andromeda i Merope) kochają tego samego mężczyznę (Perseusza). Merope – u Owidiusza niezwiązana w żaden sposób z historią Perseusza – reprezentuje nowy typ postaci, rozumie bowiem, że nie jest kochana, ale mimo wszystko postępuje szlachetnie pomagając zakochanym³⁰. Dla potrzeb

²⁹ Zob. A. E. Duggan, *Women and Absolutism in French Opera and Fairy Tale*, *French Review* 78, 2004, s. 309.

³⁰ Przyпуска się, że postać Merope mogła być wzorowana na markizie de Maintenon, kochance Ludwika XIV; zob. Newman, op. cit., s. 76.

fabuły wątek pokonania Meduzy ma zmienioną chronologię i cel, choć zachowany został układ treści – nie jest tu już opowiedzianą przez bohatera wcześniejszą jego przygodą, ale następuje w połowie opery, tak że pozwala Perseuszowi wykazać się męstwem.

VI Mit o Faetonie (Ov. *Met.* I 750 – II 400).

Jean-Baptiste Lully, Philippe Quinault – *Phaëton* (LWV 61)

Opowieść o Faetonie rozpoczyna się u Owidiusza pod koniec I księgi. Faeton przechwała się boskim pochodzeniem przed Epafosem, który podaje je w wątpliwość. Rozzłoszczony syn Słońca udaje się do matki, ażeby go zapewniła, że się nie myli. Ona przysięga, że to prawda, i proponuje, by uzyskał potwierdzenie z ust ojca. Młodzieniec wyrusza więc do jego pałacu, wędrując przez krainy Etiopów i Indów. Wątek kontynuowany jest w księdze II, która rozpoczyna się od opisu pałacu Słońca. Faeton spotyka tam swego ojca, Feba, którego prosi o dowód synostwa. Feb przysięga na Styks, że spełni dowolne życzenie syna, a Faeton domaga się użyczenia na jeden dzień słonecznego rydwanu. Feb nie jest zadowolony z tego pomysłu, opisuje, jak trudne jest powożenie zaprzęgiem, i błaga, by chłopak już samą troskę o swój los uznał za dowód ojcostwa boga. Nie może jednak sprzeniewierzyć się danej przysiędze i obaj udają się do rydwanu, który wykuł Wulkan. Pojazd przygotowywany jest do drogi, a Feb udziela synowi pouczeń, jak winien powozić. Faeton wyrusza na słonecznym rydwanie, jednak szybko traci kontrolę nad końmi. Zbytne zbliżenie się do ziemi powoduje wpraw jej wysychanie, a następnie pożary. Ziemia błaga Jowisza, aby raczej zabił ją piorunem, niż żeby miała spłonąć. On zatem, nie mogąc zagasić pożaru, ciska błyskawicą w rydwan. Najady stawiają grób Faetonowi, a rodzice wpadają w rozpacz, w wyniku czego Feb zamierza zrezygnować z powożenia rydwanem, jednak upraszany jest przez bogów, by tego nie czynił.

Faeton operowy to syn Słońca, który kocha Theone (czyli Theonoe, córkę Projtosa), jednak kierowany ambicją zostania królem Egiptu decyduje się ją porzucić i poślubić Libię. Epafos, który właśnie Libię darzy miłością, jest zdesperowany, ponieważ król Merops ogłasza swoją abdykację na rzecz Faetona, któremu oddaje rękę swej córki. Podczas spotkania w świątyni Izdy Epafos, syn bogini, podaje w wątpliwość słoneczne pochodzenie Faetona. On, aby je udowodnić, uprasza ojca o możliwość powożenia rydwanem Słońca przez jeden dzień, jednak traci kontrolę nad końmi. Ziemi grozi zniszczenie w razie upadku rydwanu, zatem Jowisz proszony o powstrzymanie niebezpieczeństwa uderza w rydwan piorunem, co kończy się śmiercią Faetona.

Faeton, obdarzony podtytułem *Powrót złotego wieku*, nie tylko miał swą premierę w Wersalu, lecz również pałac królewski wykorzystany został w prologu na sposób alegoryczny. Akcja toczy się bowiem w pałacu Astrei, córki boga słońca Saturna, w czasach zamierzchłych, by następnie przenieść się do pałacu boga Słońca. Powiązania ze współczesnym autorom opery Królem Słońce są nazbyt oczywiste³¹.

Punktem wyjścia dla zbudowania postaci Faetona są jego przechwałki przed Epafosem opisane pod koniec I księgi *Metamorfoz*. Po raz kolejny też podstawą zmian fabularnych w stosunku do wersji Owidiusza stają się wprowadzone wątki miłosne (Faeton – Theone

³¹ Zob. Duggan, op. cit., s. 306.

i Libia, Faeton i Epafos – Libia). Tytułowy bohater jest niewierny i niestały – pociągnięty niezdrową żądzą chwały odwraca się od swej ukochanej i skłania ku innej, której ręka zapewni mu przy okazji większą władzę. Rani tym nie tylko uczucia Theone, ale i zakochanych w sobie Libii i Epafosa. Realizacja egoistycznych celów bez oglądania się na cierpienie, jakie może tym spowodować, w tym własne, doprowadza Faetona do śmierci³².

*

Jak widać na podstawie zestawień wersji Owidiuszowych i operowych, twórcy tragedii muzycznych w różny sposób podchodzili do historii mitologicznych – nieraz starali się być dosyć wierni oryginałowi, innym razem go przeinaczali, często też uzupełniali opowieść o wątki w *Metamorfozach* nieobecne. Szczególną uwagę należy zwrócić na silne rozbudowanie miłosnych perypetii, które w oryginalnych historiach mają zdecydowanie krótszy przebieg, a niekiedy są wręcz nieobecne i dopiero przez Lully'ego i Quinaulta zostają dodane dla uatrakcyjnienia ich dzieł. Prezentowane historie służyły właściwie jedynie jako pretekst dla dwóch podstawowych motywów – chwały i miłości, które pojawiają się we wszystkich operach³³. Jak zauważa Buford Norman, miłość niemożliwa jest bez chwały, ta jednak wymaga długiej rozłąki³⁴. Miłość i chwała to oczywiście także wątki ważne w *Metamorfozach*, nic zatem dziwnego, że Lully i Quinault znaleźli w dziele Owidiusza tak inspirujące źródło dla swoich tragedii muzycznych.

Argumentum

Describitur, quomodo fabulis mythicis ex Ovidii Metamorphosisibus sumptis uti sint in sex tragoediis musicis a se scriptis musicographus Ioannes Baptista Lully et poeta Philippus Quinault.

Bibliografia

- Borland, J. E., *French Opera before 1750*, Proceedings of the Musical Association 33, 1906–1907, s. 133–157
- Borland, J. E., *The Rise of Lully*, Musical Times 48, 1907, s. 583–588
- Brooks, W., *Bibliographie critique du théâtre de Quinault*, Biblio 17, Paris – Seattle – Tübingen 1988
- Denécheau, P., *Un signe du caractère soupçonneux de Lully. Le monogramme „L D”*, Revue de Musicologie 92, 2006, s. 381–397
- Duggan, A. E., *Women and Absolutism in French Opera and Fairy Tale*, French Review 78, 2004, s. 302–315
- Grimal, P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, oprac. J. Łanowski, przeł. M. Bronarska et al., Ossolineum, Wrocław 2008

³² Zob. Newman, op. cit., s. 76.

³³ Zob. ibid., s. 67–68.

³⁴ Zob. Norman, *Touched by the Graces...*, s. 147.

- Grout, D. J., *Seventeenth-Century Parodies of French Opera – Part I*, *Musical Quarterly* 27, 1941, s. 211–219
- Grout, D. J., *Some Forerunners of the Lully Opera*, *Music & Letters* 22, 1941, s. 1–25
- Howard, P., *The Influence of the Précieuses on Content and Structure in Quinault's and Lully's Tragédies Lyriques*, *Acta Musicologica* 63, 1991, s. 57–72
- Isherwood, R. M., *The Centralization of Music in the Reign of Louis XIV*, *French Historical Studies* 6, 1969, s. 156–171
- Ketterer, R., *Ancient Rome in Early Opera*, University of Illinois Press, Urbana 2009
- de la Laurencie, L., *Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard en 1680*, *Bulletin de la Société Française de Musicologie* 2, 1921, s. 176–182
- Manuwald, G., *Nero in Opera. Librettos as Transformations of Ancient Sources*, De Gruyter, Berlin 2013 (Transformationen der Antike 24)
- Martindale, Ch. (oprac.), *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1990
- Newman, J., *Jean-Baptiste de Lully and His Tragédies Lyriques*, UMI Research Press, Ann Arbor 1979
- Norman, B. (wyd.), Philippe Quinault, *Livrets d'opéra*, t. I–II, Société de Littératures Classiques, Toulouse 1999
- Norman, B., *Touched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Summa Publications, Birmingham 2001
- Orcibal, J., *Racine et Boileau librettistes*, *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 49, 1949, s. 246–255
- Poduska, D., *Classical Myth in Music. A Selective List*, *CW* 92, 1999, s. 195–276
- Prunières, H., Th. Baker, *Lully and the Académie de Musique et de Danse*, *Musical Quarterly* 11, 1925, s. 528–546
- Rosow, Sternfeld, F. W., *Orpheus, Ovid and Opera*, *Journal of the Royal Musical Association* 113, 1988, s. 172–202
- Turnbull, M., *The Metamorphosis of Psyché*, *Music & Letters* 64, 1983, s. 12–24
- Urbański, P., *David Musicus i inne studia z pogranicza tradycji antycznej i historii opery*, Homini, Kraków 2013
- Wangermée, R., *Introduction à une sociologie de l'opéra*, *Revue Belge de Musicologie* 20, 1966, s. 153–166