

Stefan Münch

KONWENCJA LIETO FINE
W *IFIGENII W TAURYDZIE* GLUCKA

Jak pojmowano funkcję śpiewu w połowie XVIII wieku, kiedy Christoph Willibald Gluck zdobył już uznanie jako kompozytor? Wersy sonetu CCXIII z *Canzoniere* Francesco Petrarcki, cytowane przez wielu ówczesnych teoretyków z Rousseau na czele, wyliczają wdzięki Laury, a wśród nich „śpiew, który słyhać w duszy” (*E'l cantar che nell'anima se sente*). Petrarca miał na myśli urok głosu śpiewającej Laury, lecz jego późniejsi komentatorzy rozważali ogólne właściwości muzyki wokalne. Śpiew ma poruszać, tak jak cała sztuka dźwięku – *musica affectus moveat*; a jeśli rozbudza w słuchaczach szlachetne afekty, to akcja widowiska operowego oprócz „słodkiego omamienia” (jak to określił Filip Nereusz Golański) powinna dążyć do szczęśliwego finału, aby zadowolenie widzów było pełne i niepodważalne.¹

Lata uważnego studiowania fabuł operowych utwierdzają w przekonaniu, że nie ma właściwie takiej opowieści (z najbardziej znanymi wątkami biblijnymi, mitologicznymi i literackimi łącznie), której zręczny librecista nie zdołałby zamknąć zgrabnym happy endem, a właściwie *lieto fine*, ponieważ język angielski nie był jeszcze wtedy w powszechnym użyciu. Jeszcze w romantycznym dialogu *Poeta i kompozytor*, który znajduje się w zbiorze *Bracia Serafiońscy* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, wspomina się baśń teatralną *Kruk* (*Il Corvo*) weneckiego pisarza Carla Gozziego, która mogłaby dostarczyć materiału dla opery. Źródłem tej sztuki był wątek zapożyczony z *Pentamerone* Giambattisty Basilego, barokowego autora neapolitańskiego, z trzema postaciami pochodzącymi z *commedia dell'arte* (Pantalone, Brighella, Truffaldino), księciem i jego bratem, królową Damaszku, wróżbitą i mówiącymi zwierzętami. Rozwój akcji

¹ F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, Wilno 1808, s. 557. Nieco wcześniej Francesco Algarotti w *Saggio sopra l'opera in musica* (1755, wyd. 2. poszerzone 1763, przekłady francuskie, niemieckie i angielskie) pisał, że celem opery jest „uciecha oczu i uszu, wzburzenie i poruszenie serc, bez wykraczania przeciw rozumowi”.

spiętrzał przed bohaterami szereg przeszkód i prób, które należało pokonać i to niekoniecznie sposobem naturalnym: jeden z bohaterów przemienia się w posąg, a zaszytletowana kobieta powraca do życia, aby doprowadzić do szczęśliwego zakończenia. Nawet Wagner interesował się takimi fabułami, tworząc libretto swojej pierwszej opery *Boginki* (*Die Feen*) w oparciu o inną sztukę Gozziego, *La donna serpente*. Podobnie postępowali tłumacze – dzisiaj nazwalibyśmy ich w odruchu litości adaptatorami – niektórych tekstów dramatycznych. Przykładów jest mnóstwo, między innymi słynny *Hamlet* w „przekładach” francuskim (Jean François Ducis, Alexandre Dumas-ojciec, Paul Meurice), niemieckim (Friedrich Ludwig Schröder) i polskim (Wojciech Bogusławski) czy *Jeftę*, opera Michela Pignoletta de Montéclair z librettem, które napisał Simon Joseph Pellegrin w oparciu o krótką wzmiankę w Starym Testamencie (Sdz 11–12). Można ostatecznie zrozumieć, że mało kto przejmował się Szekspirowskim oryginałem, ale wątek *Jeftęgo* pochodził z Księgi Sędziów, a w dodatku librecista był księdzem. Ani wszystkie uroki partytury Montéclaira, które dostrzegamy pomimo upływu czasu, ani efekty barokowego teatru w rodzaju rozstąpienia się wód Jordanu i spadającej z niebios ognistej kuli, nie zdołały powstrzymać Kościoła przed potępieniem tej opery. Oburzenie budził zarówno wątek romansowy, który połączył Ifizę, córkę Jeftęgo, z poganinem Ammonem, jak i szczęśliwe zakończenie. Jeszcze w 1736, cztery lata po premierze, arcybiskup Charles Vintimille próbował bezskutecznie zakazać dalszych spektakli. Wydaje się, że księdzu Pellegrinowi nie można zarzucić braku pobożności, kierował się on raczej właściwą epoce skłonnością do „ulepszania” źródeł. Wciąż nieodzowny w operze prolog wprowadza na scenę Apollina, Wenus, Terpsychorę oraz Polihymnię i dopiero pojawienie się Prawdy i cnót przepędza wszystkie les fantômes séduisants; wtedy triumfująca Prawda odegra opowieść o Jeftem.²

Twórcy operowych librett w niewielkim stopniu przejmowali się literackimi oryginałami. Inspiracje szekspirowskie w epoce romantyzmu przybierały zupełnie inną postać u pisarzy wybitnych, natomiast w bardziej potocznym rozumieniu sprowadzały się do rozbijania reguł tradycyjnego teatru, mieszania kategorii estetycznych, malowniczego historyzmu oraz ukazywania dziejów jako sceny jaskrawych, gwałtownych namiętności. Podobnie postępowano z wątkami historycznymi. Już Arystoteles w rozdziale IX *Poetyki* zauważył, że

zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności.³

W 1657 François d’Aubignac nawiązał do tego sformułowania i późniejszych komentarzy na ten temat, pisząc:

² Por. S. Münch, *Colorito sacro. Wątki biblijne w operze XVIII I XIX wieku*, „Ethos” 2011 nr 1–2, s. 106.

³ Arystoteles, *Poetyka*, przekł. i oprac. H. Podbielski, Kraków 1983, BN II 209, s. 26.

Wiele jest rzeczy prawdziwych, których nie powinno się oglądać w teatrze [...] Również wydarzenia możliwe nie nadają się do tego celu, wiele bowiem rzeczy może się zdarzyć, a jednak na scenie byłyby one śmieszne i niewiarygodne. Tak więc tylko to, co prawdopodobne, może w sposób rozsądny stanowić o o rozpoczęciu, rozwinięciu i zakończeniu utworu dramatycznego.⁴

Nawet w świetle rygorystycznie stosowanych zasad francuskiego klasycyzmu dałoby się wytłumaczyć konieczność stosowania *lieto fine* w operowych librettach.

Wypowiedzi niemieckich teoretyków epoki baroku i wczesnego klasycyzmu, odnoszące się do estetyki widowiska operowego są bardzo liczne i zajmujące, ale problem finału (tragicznego bądź szczęśliwego) nie pojawia się w nich niemal w ogóle.⁵ Przypomnijmy, że pierwsze niemieckie libretto napisał Martin Opitz: było ono adaptacją *Dafne* Rinucciniego do muzyki Heinricha Schütza, wystawioną w 1627 podczas uroczystości zaślubin córki elektora saskiego z Jerzym II, landgrafem Hesse-Darmstadt. Już wcześniej Opitz w *Buch von der deutschen Poeterey* dokonał zręcznej kompilacji francuskich, włoskich i holenderskich teorii dotyczących poezji, reformując genologię, metrykę i leksykę poetycką tak, aby Niemcy mogli dorównać narodom przodującym w dziedzinie kultury. Operę uznawano wówczas za kwintesencję sztuki teatru, a niemiecką jej wersję ceniono wyżej niż włoską, ponieważ przedstawiała heroiczne czyny inspirowane chrześcijańskimi cnotami. Leo Spitzer pisze w *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, że barokowe poczucie nieskończoności kosmosu odbijało się w operze, będącej bez wątpienia charakterystyczną ekspresją harmonii świata: „wszystkie sztuki, podporządkowane triumfującej muzyce miłości, połączyły się w barokowej syntezie”.⁶ Jednakże niemieckich teoretyków bardziej interesowały kwestie stosowności opery do reguł obowiązujących w tragedii, wybór tematów i związany z tym problem prawdopodobieństwa, a także możliwości tworzenia librett operowych w rodzimym języku.

Pierwsza połowa XVIII wieku była okresem dominacji opery neapolitańskiej. Antonio Planelli w traktacie *Dell'opera in musica* (1772) umieścił rozważania, nazwane *Del finimento tristo [!] e lieto*.⁷ Zgodnie z tytułową zapowiedzią Planelli starannie odróżnił dwa typy tragedii. Pierwszy, praktykowany w starożytności, w sposób konieczny prowadził ku tragicznemu zakończeniu akcji, gdyż odpowiadało to wojowniczości i nieokrzesanemu (jak sądził) charakterowi mieszkańców antycznej Hellady. Całkiem odmienne rozwiązanie przyjmowała „la moderna tragedia o sia il melodramma” (jak widzimy, autor bez nadmiernej pedanterii

⁴ Cyt. za: Ph. Van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji*, przekł. M. Wodzyńska, E. Maszewska, Warszawa 1973, s. 52.

⁵ Por. S. Münch, *Między cudownością a mimesis. W kręgu niemieckich dyskusji operowych XVIII wieku*, [w:] idem, *Uśmiech anioła. Pogranicza muzyki, malarstwa i literatury*, Lublin 2012.

⁶ „All the other arts, subordinated to the triumphant music of love, come to be fused, to give us the baroque Gesamtkunstwerk”. Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung”*, ed. A. Granville Hatcher, Baltimore 1963, s. 122.

⁷ Korzystałem ze współczesnej reedycji: Francesco Degrada (ed.), Fiesole 1981.

przedstawia tragedię i operę jako gatunki równorzędne i porównywalne) – tutaj, zdaniem Planellego, lieto fine jest konieczne, gdyż takie jest oczekiwanie eleganckiej publiczności. Więcej nawet, upodobanie do szczęśliwego zakończenia włoski autor uważał za element ogłady i postępu cywilizacyjnego. Jako człowiek oświecenia upatrywał w tym naturalną konsekwencję umysłowej i moralnej wyższości swoich czasów nad epoką antyku, którą bez wątpienia oceniał jako barbarzyńską, podobnie jak kilkadziesiąt lat wcześniej francuscy *les modernes*.⁸ Można przypuszczać, że u źródeł takiej refleksji Planellego tkwiła zarówno jego niedostateczna świadomość teoretyczna, jak i – widoczny w zestawieniu z bogatą produkcją operową – brak wybitnej twórczości dramatopisarskiej w Italii.

Tradycja operowego lieto fine sięga początków gatunku. Wystawiony w lutym 1607 *Orfeusz* Claudia Monteverdiego kończył się efektem *deus ex machina*: kiedy po ostatecznej utracie Eurydyki zrozpaczony bohater wyrzeka się miłości, z nieba zstępuje Apollo, potępia wszelkie skrajne namiętności i zabiera Orfeusza na Parnas (duet *Salam cantando*). Chór opiewa apoteozę poety (*Vanne, Orfeo*), po czym taniec mauretański kończy przedstawienie. Jest to, jak łatwo zauważyć, finał niezgodny ze znaną wersją mitu. Librecista, Alessandro Striggio młodszy, syn znanego dyplomaty i autora komedii madrygałowych, posiadał nie tylko niekwestionowany talent poetycki i znajomość reguł teatru, ale także znał tradycję poezji włoskiej i starogreckiej literatury orfickiej. Dość porównać wydrukowane z okazji mantuańskiej premiery libretto z wydaną dwa lata później partyturą, aby zauważyć, że Striggio nie nawiązał do sielankowej estetyki florenckiej *Eurydyki* Jacopo Periego i Ottavia Rinucciniego (1600), gdzie Orfeusz z małżonką pomyślnie wracają z Hadesu, lecz poprowadził akcję zgodnie z mitem. Zrozpaczony Orfeusz złorzeczy kobietom i zapowiada, że nie pokocha innej, żadna bowiem nie dorównuje Eurydyce, a dotknięte jego wzgardą bachantki rozrywają go na strzępy. Ta frenetyczna scena najwyraźniej nie odpowiadała Monteverdiemu, który mógł też uważać, że ówczesny język muzyczny z jego trzema stylami nie byłby w stanie oddać takiego zakończenia. Tradycja muzyki renesansowej w ogóle nie dopuszczała podobnych afektów, nazbyt brutalnych w swojej dosłowności (należy pamiętać, że również w tragedii antycznej wydarzenia drastyczne były relacjonowane, a nie pokazywane na scenie). Jednak wybrane ostatecznie przez kompozytora rozwiązanie wątku fabularnego zdaje się wynikać przede wszystkim ze sposobu, w jaki Monteverdi interpretował mit orficki – opowieść o natchnionym przez bogów genialnym artyście, a nie o wiernej miłości. Dlatego przeznaczeniem Orfeusza nie będzie szczęśliwe życie u boku odzyskanej Eurydyki, jak u Periego (a także u Glucka w *Orfeo ed Euridice*), lecz sztuka – i to nie wśród ludzi, gdzie wszystko jest przemijające, lecz na Parnasie.⁹ Jest to więc lieto fine zupełnie ina-

⁸ Chodzi tu o tak zwany „spór starożytników z nowożytnikami”, o którym pisze Van Tieghem (por. przypis 4).

⁹ Por. E. Obniska, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993, s. 152 i *passim*.

czej uzasadnione, niż w *Eurydyce* Periego, gdzie wynikało ono z przyjęcia konwencji sielankowej.

Jak wspomniałem wcześniej, konwencja szczęśliwego zakończenia bywała uzasadniana upodobaniami widzów. Jeden z siedemnastowiecznych autorów pisał o tym następująco:

Któż nie widzi, że teraz nie tylko się nie podobają rzeczy przerażające i przedstawiające nieszczęścia, jak przypadki Tiestesów, Edypów i Atreusów, ale że się ich nie znosi i ma je w obrzydzeniu, podczas gdy natomiast podoba się o wiele bardziej wesołość i pogoda; sprawia to pewna zniechęcałość, spowodowana przez zbytek panujący w naszych czasach. Toteż ja, by się dostosować do obecnych gustów, wybrałem sobie raczej tragedię z zakończeniem wesołym niż innym.¹⁰

Szczęśliwe zakończenie panowało niepodzielnie w librettach cesarskiego poety Pietra Metastasia – z wyjątkiem *Dydony opuszczonej* (*Didone abbandonata*) i *Katona w Utyce* (*Catone in Utica*). Utrzymująca się przez kilkadziesiąt lat popularność jego librett sprawiła, że lieto fine stało się niepodważalnym elementem struktury dzieła operowego. Alfred Loewenberg podaje, że do tekstów Metastasia skomponowano przeszło tysiąc oper i sięgano do nich jeszcze w XIX wieku, z Meyerbeerem (*Semiramida rozpoznana* – *Semiramide riconosciuta*, 1819) włącznie.¹¹

Dla sprawdzenia, jakimi sposobami udawało się osiągnąć pożądane szczęśliwe zakończenie, przyjrzyjmy się jednej z najbardziej znanych oper Glucka, *Ifigenii w Taurydzie*.

Christoph Willibald Gluck, kompozytor podziwiany od Londynu i Kopenhagi po Wiedeń i Neapol, kawaler nadawanego przez papieża Orderu Złotej Ostrogi (Speron d'Oro), przeszedł do historii jako jeden z reformatorów opery. Założenia tej reformy Gluck objaśnił w przedmowie do *Alcesty* (1767) i liście dedykacyjnym do *Parysa i Heleny* (1770), dwóch ważnych wypowiedziach teoretycznych, z których co najmniej jedną napisał w istocie jego wiedeński współpracownik, wybitny librecista Ranieri de' Calzabigi. Jeżeli przyjmiemy, że cała historia gatunku operowego jest wynikiem kruchego kompromisu pomiędzy „muzyką” a „dramatem”, to opera XVIII wieku – z dominującą w Europie jej wersją neapolitańską – opierała się na prymacie muzyki. Była to epoka nieugiętej dyktatury słynnych kastratów i wielkich primadonn, wymuszających na kompozytorach i librecistach tworzenie popisowych arii, które odsłaniały nieskończone możliwości ludzkiego głosu. Większość ówczesnych oper seria, czyli poważnych, oparta była na schematycznym przeplacie deklamacyjnych recytatywów secco, służących mozolnemu popychaniu akcji naprzód

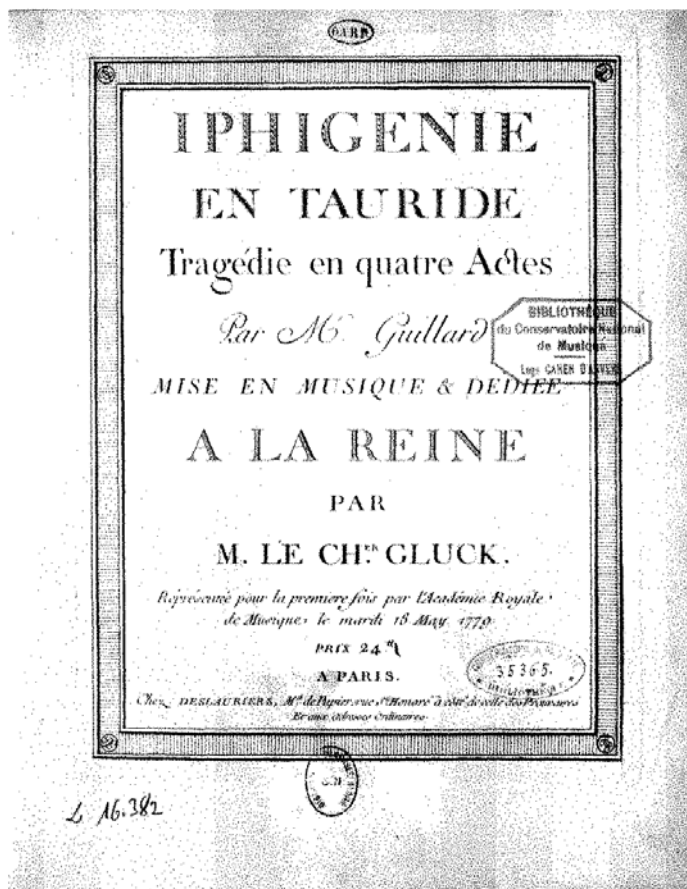
¹⁰ *Lettera dell'Autore ad alcuni suoi Amici*, na wstępie do *Argomento et scenario delie „Nozze di Enea in Lavinia”*, Venezia 1640, s. 5; cyt. za: A. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*, Kraków 1976, s. 86–87.

¹¹ Por. A. Loewenberg, *Annals of Opera. 1597–1940*, revised and corrected by F. Walter, Geneva 1955, s. 66 (przypis): „If, indeed, it was not 1840 (terminus ad quem), the year of Baldasar Saldoni's Cleonice, regina di Siria which may have been composed to Metastasio's Demetrio, originally supplied to Antonio Caldara more than a century earlier”.

i monumentalnych arii, których zadaniem było prezentowanie „afektów”. Dla takich utworów, spychających akcję dramatyczną oraz postulat prawdopodobieństwa na odległy margines, Niemcy wymyślili określenie *Arienbündel*, czyli kłębek arii. Gluck postanowił zatem skupić się na wyrazie scenicznym, znosząc „niezgodny z naturą” (jak uważał) podział na arie i recytatywy oraz poddając wirtuozerię śpiewaków wymogom akcji dramatycznej. Manifest nowej opery, *Orfeusz i Eurydyka*, nie oznaczał wcale gruntownego przełomu w pojmowaniu gatunku przez Glucka – później komponował on nadal dzieła w starym stylu, gdyż właśnie tego oczekiwali jego wiedeńscy protektorzy i dworska publiczność.

Cała obfita twórczość Glucka była związana niemal wyłącznie ze sceną i pomimo jego reformatorskich pomysłów musiała uwzględniać panujące gusty i konwencje, a zarazem podlegała wszelkim zasadom, jakie rządziły ówczesnym życiem teatralnym. Przykładowo, jego opery komiczne odzwierciedlały zmianę mody, jakim był odwrót od tematów antycznych ku opowieściom wyraźnie zabarwionym środowiskowo, ale nie wynikała stąd żadna nowa tendencja artystyczna. Zarówno jego popularna opera komiczna *Les Chinoises*, jak *azione teatrale* (czyli baletowa pantomima) *Le Cinesi* do libretta Metastasia, nie były w istocie niczym innym, jak tylko kostiumowymi sielankami. Trzy młode Chinki, które odgrywają trzy scenki, zabiegając o względy tego samego zalotnika, są czymś w rodzaju masek, atrybutów dworskiej zabawy. Można je traktować jako odbicie mody tego czasu, podobnie jak chińszczyznę Bouchera i Watteau czy orientalne zdobienia, stosowane przez manufaktury porcelanowe. Poza tym Gluck miał oczy i uszy szeroko otwarte, uważnie śledził współczesne nowości i to mu pozwalało odnosić sukcesy na wielu europejskich scenach. Nigdy nie miał librecisty lepszego niż Calzabigi, ale bez wahania sięgał po wypróbowane, choć przestarzałe teksty Metastasia. Zachęcony popularnością wątku Zwodziciela z Sewilli i jego licznymi operowymi realizacjami, napisał w 1761 balet *Don Juan*, który krążył potem po całej Europie w różnych wersjach choreografii. Była to epoka dość bezceremonialnego traktowania tego, co dziś nazywamy prawami autorskimi; Gluck mógł się o tym przekonać, kiedy mimo jego protestów dyrekcja paryskiej opery wstawiła mu balet François Josepha Gosseca do partytury *Ifigenii w Taurydzie*, a ukochanej arii *Che farò senza Euridice* (z *Orfeusza i Eurydyki*) używano bez skrępowań jako „wstawki” do rozmaitych oper, także komicznych. Wielka popularność Glucka i powszechny szacunek, jakim darzyli go młodszy kompozytorzy, nie wynikał wcale z tego, że tworzył muzykę wybitną, nowoczesną czy rewolucyjną, ale raczej z pozycji towarzyskiej i zawodowej, jaką umiejętnie sobie stworzył.

Gluck skomponował dwie opery, w których główną postacią jest córka Agamemnona: *Ifigenię w Aulidzie* (1774) oraz *Ifigenię w Taurydzie* (1779). Obie ujrzały światła sceny w paryskiej Académie Royale de Musique. Zachęcony powodzeniem pierwszej *Ifigenii*, postanowił napisać jej sequel (jakbyśmy to dzisiaj powiedzieli) i odniósł porównywalny sukces. Próby trwały wiele miesięcy (żaden kompozytor nie wymagał wtedy tak długich przygotowań). *Ifigenia w Aulidzie* miała doskonałą



Frontyspis francuskiego wydania partytury *Iphigénie en Tauride* Ch. W. Glucka, Paris 1779.

obsadę (Henri Larriveée – Agamemnon, Sophie Arnold – Ifigenia, Rosalie Duplant – Klitajmestra) i tylko śmierć króla Ludwika XV, która nastąpiła w niespełna miesiąc po premierze (10 V 1774) powstrzymała na krótko jej triumf. Powróciła na scenę w styczniu 1775 i pozostała w repertuarze aż do 1824 (428 spektakli). Niedługo potem obejrzała ją publiczność w Sztokholmie (1778 – libretto tłumaczone), Kassel (1782), Hamburgu (1795), Petersburgu (1801), Wiedniu (1805) i Neapolu (1812).

Genezy zainteresowania Glucka tym tematem należy szukać w czasach jego pobytu w Wiedniu. W 1772 Marie François Louis Gand Le Blanc Du Rouillet, attaché ambasady francuskiej w stolicy Austrii, zachęcił Glucka do skomponowania opery, która mogłaby podbić Paryż. W tym celu sam napisał libretto *Ifigenii* według tragedii Racine'a. Krwawa historia królewskiego domu Atrydów, połączona wieloma niemi z historią wojny trojańskiej, należała do najpopularniejszych wątków mitologicznych. Kiedy flota grecka zebrana w Aulidzie przez wiele dni nie mogła wyjść

z portu, ponieważ nie było wiatru, pojawiła się przepowiednia, że nie wypłyną, dopóki Agamemnon nie złoży swojej najpiękniejszej córki w ofierze bogini Artemidzie. Król, wahający się pomiędzy ojcowską miłością a powinnościami władcy i żądzą walki, zdecydował się poświęcić życie Ifigenii; zanim jednak spadł topór ofiarny, pojawiła się bogini i uprowadziła dziewczynę na Chersones Taurydzki (ruiny tego antycznego miasta są do dziś atrakcją turystyczną Sewastopola na Krymie). Tym samym dramatyczna historia Ifigenii w Aulidzie otwierała perspektywę kontynuacji losów bohaterki. Dzięki umiejętnym zabiegom Gluck i Du Rouillet skłonili dyrekcję Académie Royale de Musique (taką oficjalną nazwę nosiła paryska opera) do podpisania kontraktu na pięć nowych dzieł scenicznych. Nie bez znaczenia było tu zapewne poparcie Marii Antoniny, wtedy jeszcze małżonki następcy tronu, która w latach swej wiedeńskiej młodości pobierała lekcje śpiewu właśnie u Glucka.

Z pięciu oper, na które opiewał kontrakt, Gluck zrealizował jedynie cztery – oprócz *Ifigenii w Aulidzie* była to francuska wersja *Alcesty*, *Armida* oraz *Ifigenia w Taurydzie*. Mógł wtedy pisać o sobie, że uważa się bardziej za poetę i malarza, niż muzyka (do tego poglądu nawiązą niebawem niektórzy kompozytorzy czasów romantyzmu), a po powrocie do Wiednia stworzyć jeszcze tylko niemiecką wersję drugiej *Ifigenii* i spokojnie wygrzewać się w promieniach sławy. Wcześniej otrzymał tytuł cesarsko-królewskiego nadwornego kompozytora z roczną pensją w wysokości 2000 florenów (po nim Mozart odziedziczył tę godność, ale ze znacznie niższym uposażeniem).

Ifigenia w Aulidzie, wystawiona 19 kwietnia 1774 w Tuileriach, kończyła się wprawdzie finałowym deus ex machina, lecz interwencja Artemidy miała jedynie na celu doprowadzenie do lieto fine. Bogini łączy dłonie kochanków (Ifigenii oraz Achillesa) i zsyła pomyślne wiatry greckiej flocie, można więc rozpocząć wyprawę trojańską. Dopiero Richard Wagner przerobił zakończenie zgodnie z mitem, rozkazując Artemidzie zabrać Ifigenię na Taurydę i taką wersję opery Glucka obejrzała publiczność drezdeńska w 1847.

Mając zatem ugruntowaną pozycję w Paryżu, Gluck przystąpił do pracy nad ostatnią z serii swoich francuskich oper. Libretta dostarczył mu Nicolas-François Guillard, wskazany przez Du Rouilleta, który z nieznanых przyczyn nie wziął udziału w tym przedsięwzięciu. Temat cieszył się w XVIII wieku dużą popularnością: nieco wcześniej swoje wersje przedstawili Niccolò Jommelli w Neapolu i Tommaso Traetta w Wiedniu, a w początkach stulecia Paryż oglądał operę André Campry i Henri Desmaretza. Niełatwe zadanie, jakiemu musiał sprostać librecista, polegało na takim rozwinięciu mrocznego i pełnego dramatycznych komplikacji wątku mitologicznego, aby doprowadzić go do lieto fine. W Niemczech pojawiła się nazwa Rettungsoper (opera ratunkowa) na określenie utworu, w którym akcja, pomimo wszelkich niebezpieczeństw zagrażających bohaterom, zmierzała do pomyślnego rozwiązania (jednak bez udziału czynników nadnaturalnych w rodzaju deus ex machina). Wywodziła się ona z francuskiej piece à sauvetage, rozpowszechnionej w czasach Rewolucji.

Eurypides dwukrotnie zajmował się Ifigenią: najpierw w *Ifigenii na Taurydzie*, a potem w niedokończonej tragedii *Ifigenia w Aulidzie*, podejmującej wątki zasugerowane w prologu wcześniejszego dzieła. Uratowana z ofiarnego ołtarza przez boginię bohaterka została przeniesiona na obłoku na Taurydę, choć najbliżsi sądzili, że nie żyje; zemsta za jej śmierć była potem jednym z powodów, dla których Klitajmestra zabije Agamemnona. Utwory teatralne Eurypidesa były dobrze znane nowożytnej publiczności; obie *Ifigenie* w tłumaczeniu na łacinę opublikował weneccjanin Aldo Manuzio (1503), później zaś dostępne były w wydaniu grecko-łacińskim (Johannes Oporinus w Bazylei, 1562) i w edycji krytycznej (Christophe Plantin, Antwerpia 1571). Podejmując ten wątek w 1674, Jean Racine posłużył się innym zabiegiem, aby uratować bohaterkę: nawiązał do niejasnego pochodzenia mitologicznej Ifigenii, która mogła być córką Agamemnona i Klitajmestry lub córką Heleny i Tezeusza.¹² U Racine’a pojawia się postać jej „sobowtóra” o imieniu Euriphile, która okazuje się pierwszą Ifigenią, tą właśnie, o którą chodziło Artemidzie.

Libreciści, kiedy przyszło im sięgać po znane wątki mitologiczne, nie wzorowali się jednak na tragedii greckiej – w tym wypadku na Eurypidesie – ale na współczesnych utworach teatralnych i tym sposobem Guillard oparł się na sztuce Claude’a Guimond de la Touche. Zauważmy przy okazji, że libretto Du Rouleta (*Ifigenia w Aulidzie*) kończy się w sposób, który uniemożliwia kontynuację wątku, gdyż bohaterka – po pierwsze – byłaby wdową po Achillesie, po drugie – nie mogłaby znaleźć się w królestwie Thoasa na Taurydzie. Guillard musiał więc zacząć niejako od początku, w sposób, po który po latach sięgnie Wagner. Z kolei Gluck najpierw kończył partyturę *Armidy*, a oprócz tego musiał znowu szukać poparcia królowej, aby pozbyć się uprzykrzonej konkurencji w osobie Niccolò Piccinniego, któremu dyrekcja Opery powierzyła inne libretto na ten sam temat.

Libretto Guillarda różni się zasadniczo od tragedii Eurypidesa. W greckim oryginale Orestes i Pylades przybyli na Taurydę z rozkazu delfickiej wyroczni, która poleciła im wykraść posąg Artemidy (zwanej w operze Dianą), w czym pomogła im Ifigenia. Król Taurydy Thoas odkrył spisek i skazał ich troje na śmierć, lecz uwolniła ich Diana. Wersja operowa jest więc bardziej posępna, dramatyczna, a bohaterowie uwikłani w tragiczny splot wydarzeń minionych, które są wynikiem fatum, ciężącego nad rodem mykeńskich królów. Ifigenia, arcykapłanka Diany, jest córką Agamemnona i Klitajmestry, siostrą mścicieli ojca – Orestesa i Elektry. Przyczyną jej przerażenia nie jest straszliwy sztorm, który pustoszy brzegi Taurydy, lecz sen. Widziała w nim Agamemnona we krwi, uciekającą w popłochu Klitajmestrę i swego brata, matkobójcę Orestesa, któremu sama wymierzała karę ciosem sztyletu. Ten nastrój stworzył Gluck dzięki środkom orkiestrowym i rezygnacji z uwertury; słuchacz od razu więc może dzielić emocje bohaterki. Po spokojnym menuecie, otwierającym operę, pojawiają się burzliwe kulminacje smyczków, blachy i kotłów, które zwiastują wspomniany sztorm, ale

¹² Por. R. Graves, *Mity greckie*, przekł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1974, s. 381.

kompozytor nie poszedł tu drogą prostej ilustracyjności. Nawiasem mówiąc, owa introdukcja została przez Glucka zapożyczona z jego własnej uwertury do opery komicznej *Wyspa Merlinia albo Świat na głowie* (Wiedeń 1758). W efekty orkiestrowe wdzierają się nagle głos Ifigenii z opisem przerażającego snu. Wizje mykeńskich zbrodni sygnalizują, że tragedia już się rozpoczęła, stanowi ona swoistą „przedakcję”, na którą bohaterka nie ma wpływu. Również króla Thoasa gnębią mroczne przeczucia, w snach nawiedzają go wizje śmierci i zniszczenia, odkąd wyrocznia przepowiedziała mu, że zginie z ręki cudzoziemca, który wylądował na Taurydzie. Poprzez sny i przepowiednie świat bogów komunikuje się ze światem ludzi, przestrzega ich przed zagrażającym niebezpieczeństwem bądź informuje o wyrokach fatum, przeznaczenia, które musi się dopełnić. Akcja opery Glucka toczy się więc na dwóch planach, nadprzyrodzonym i ludzkim. Kiedy Scytowie odnajdują dwóch rozbitków, wyrzuconych przez fale na brzeg, muszą oni zginąć, aby ocalić Thoasa, a ofiary dopełni właśnie Ifigenia. Akt II objawia imiona rozbitków: to Orestes, prześladowany przez bezlitosne Erynie, które dręczą zabójcę matki wyrzutami sumienia i koszmarami oraz jego wierny przyjaciel Pylades, na próżno usiłujący ukoić udręczone serce Orestesa. Dla większego skomplikowania akcji librecista założył, że rodzeństwo się nie rozpoznaje; Orestes opowiada arcykapłance Diany przerażającą historię królewskiego rodu Atrydów. W Mykenach pozostała Elektra i teraz Ifigenia chce ją zawiadomić, że jej siostra żyje – w tym celu, wbrew rozkazowi Thoasa, pragnie ocalić jednego z rozbitków i wiedzioną dziwną intuicją wybiera tego, którego opowieści wysłuchiwała. To z kolei w akcie III powoduje gwałtowne rozterki trojga bohaterów, gdyż zarówno Orestes, jak i Pylades, złączeni przyjaźnią, pragną się wzajemnie ocalić. Ponieważ Ifigenia ogłosiła wyrok, Orestes grozi, że odbierze sobie życie, zatem kapłanka przekazuje Pyladesowi wiadomość dla Elektry. Akt finałowy, jak pamiętamy, musi doprowadzić do szczęśliwego zakończenia – kiedy Ifigenia błaga Dianę, aby dała jej siłę, Orestes wspomina swoją siostrę, która w podobnych okolicznościach zginęła w Aulidzie i wymienia jej imię. Brat i siostra rozpoznają się wreszcie, choć Thoas grozi im śmiercią, ponieważ dowiedział się właśnie, że kapłanka uwolniła jednego z więźniów. Na szczęście powraca wierny Pylades na czele oddziału Greków i zabija Thoasa. W tej sytuacji nieodzowna okazuje się interwencja bogów: pojawia się Diana, przebacza Orestesowi popełnioną zbrodnię i ogłasza go królem Myken, oddając Ifigenię pod jego opiekę.

Tak skrojone libretto, pełne dramatycznych scen i nieoczekiwanych zwrotów akcji, pozwoliło Gluckowi na stworzenie muzyki, która doskonale oddaje stany emocjonalne postaci. Pierwsza aria Ifigenii, oparta na prostej, pełnej uroku melodii, przynosi nastrój rezygnacji i kontrastuje z pełną tragizmu i rozpaczem arią Orestesa (*Dieux, qui me poursuivez*), po niej z kolei następuje kojąca i pełna spokoju aria Pyladesa (*Unis dès la plus tendre enfance*). Cały akt III wyposażony został w recytatywy, arie oraz tercet, które ilustrują głębokie rozterki przyjaciół i pozorny spokój Ifigenii, pod którym skrywa się niepewność i rozpacz. Wydarzenia aktu IV ukazują

niezawodne wyczucie Glucka – dramaturga. Trzeba też pamiętać o roli chóru – nigdy nie jest on przypadkowo wpleciony w akcję, ale zawsze doskonały pod względem muzycznym i teatralnie uzasadniony. Faktem jest, że zgodnie z rozpowszechnionym w XVIII wieku zwyczajem niektóre fragmenty partytury są parodiami, to znaczy nowy tekst został podłożony pod istniejącą wcześniej muzykę. Wspomniana aria Orestesa *Dieux, qui me poursuivez* pochodzi z opery *Telemach albo Wyspa Circe* (1765), gdzie pojawia się jako *Non dirmi ch'io*, podobnie jak aria Ifigenii *Je t'implore et je tremble* z aktu IV – wcześniej występuje jako *Perchè, se tanti siete* w operze *Antygon* (1756).¹³ *O malheureuse Iphigénie* z aktu II to wcześniejsza aria Sekstusa *Se mai senti spirarti sul volto* z *Łaskawości Tytusa* (1752). *Vengeons et la nature* z tego samego aktu, kiedy bezlitosne Furie dręczą Orestesa, to muzyka baletowa z *Semiramidy* (1748), zaś finałowy chór *Les Dieux, longtemps en courroux* wcześniej pojawił się jako *Vieni al mar* w operze *Parys i Helena* (1770).

Dzisiaj realizatorzy posługują się paryską wersją partytury z uwzględnieniem zmian, jakie Gluck wprowadził dwa lata później przed premierą wiedeńską. W partii Thoasa wystąpił wtedy słynny bas Ludwig Fischer, niebawem Osman w *Urowadzeniu z seraju* Mozarta; jego popisowa aria z I aktu została przetransponowana niżej. Z kolei partię Orestesa, w wersji paryskiej barytonową, w Wiedniu śpiewał tenor, pojawiły się też zmiany w zakończeniach II i IV aktu.

Również i na użytek tej opery skompletowano dobrą obsadę (Larrivée – Orestes, Rosalie Levasseur – Ifigenia, Joseph Legros – Pylades), a liczba przedstawień *Ifigenii w Taurydzie* na scenie Akademii przekroczyła czterysta w 1829, kiedy w partii Pyladesa miał okazję wystąpić wielki romantyczny tenor Adolphe Nourrit. W dwa lata po premierze paryskiej Gluck wystawił swoje dzieło w Wiedniu (23 października 1781), a libretto przełożył na język niemiecki Johann Baptist von Alxinger, używający w druku anagramu swojego nazwiska – Xilangerus. Jako aktywny wolnomularz zetknął się on w połowie lat osiemdziesiątych z Haydnem i Mozartem, gdyż wszyscy trzej uczestniczyli w działalności tej samej loży „Zur wahren Eintracht” („Prawdziwa zgoda”). Libretto Alxingera nie utrzymało się zbyt długo na afiszu, choć to na nim właśnie oparł się Lorenzo da Ponte, tworząc wersję włoską. W tym kształcie opera Glucka powróciła po dwóch latach na wiedeńską scenę i w 1796 pojawiła się w Londynie. Na scenach niemieckich od 1800 wystawiano *Ifigenię w Taurydzie* w nowym przekładzie Christiana Augusta Vulpiusa, sporządzonym pod kontrolą Goethego i Schillera.¹⁴ Vulpius nie korzystał z tłumaczenia Alxingera (choć przypuszczalnie je znał), ale z pierwodruku paryskiej partytury (Au Bureau du „Journal de Musique”, 1779). Po wystawieniu tej wersji w Weimarze obejrzeni ją następnie widzowie w Stuttgarcie (1805), Wiedniu (1807), Monachium (1808), Berlinie (1812) i innych miastach niemieckich. Franz

¹³ W obu przypadkach pierwotnym źródłem był *Gigue z Partity B-dur BWV 825* Johanna Sebastiana Bacha.

¹⁴ Goethe był już wówczas autorem własnej *Ifigenii w Taurydzie*, inspirowanej tragedią Eurypidesa i napisanej w latach 1779–87, ale wystawionej dopiero w 1802.

Schubert wysłuchał w roli Orestesa swego przyjaciela Johanna Michaela Vogela (Ifigenią była wtedy Anna Milder-Hauptmann).

Jak wspomniałem, francuski librecista Glucka nie przedstawił historii Ifigenii zgodnie z mitologicznym przekazem, choć w niezbędnym stopniu zachował oryginalną Vorgeschichte. Bohaterka, którą Agamemnon miał złożyć w ofierze bogini Dianie, została przez nią ocalona i przeniesiona na Chersonez Taurydzki, by pełnić tam powinność kapłanki i z rozkazu scytyjskiego króla Thoasa zabijać obcych, przybywających na wyspę. Na marginesie warto dodać, że Chersonez jest półwyspem, ale w osiemnastowiecznych librettach nikt nie przejmował się zanedo realiami geograficznymi.

Do tego libretta Gluck stworzył partyturę wyzyskującą wszystkie właściwości jego wcześniejszych reformatorskich oper z *Orfeuszem i Eurydyką* na czele. Poczynając od sceny IV aż do zamykającego chóru w scenie VII, materiał muzyczny został podporządkowany akcji. Każde zestawienie osób obecnych na scenie oraz następujące po sobie epizody charakteryzowane są – w sensie muzycznym – przez odmienne formy i środki wyrazu: pozbawione przesadnej ozdobności arie, posuwające akcję naprzód, dynamiczne dialogi w formie krótkich replik, komentujące wydarzenia chóry i partie instrumentalne, które charakteryzują sytuacje i również stanowią rodzaj muzycznego komentarza. Uznanie tekstu słownego za element określający formę muzyczną skłoniło kompozytora do odejścia od tradycyjnych schematów, właściwych wcześniej dla opery seria. Rezygnacja z przypadkowej melodyjności i nadmiernej ornamentacji pozwoliła na wyraziste i dobitne akcentowanie znaczeń, zawartych w wypowiedziach postaci, a dodatkowo podkreślanych przez swoisty „komentarz” instrumentalny. Tego rodzaju zależność pomiędzy tekstem słownym a tekstem muzycznym miała okazję zauważyć publiczność zarówno na premierze paryskiej, jak wiedeńskiej. Przygotowując *Ifigenię* w Wiedniu, Gluck wprowadził w partyturze zmiany melodyczne i rytmiczne, które lepiej odpowiadały specyfice języka niemieckiego. Jak wspomniałem wcześniej, pod koniec 1800 trwały przygotowania do premiery *Ifigenii* w Weimarze. Wydarzenie to wzbudziło zainteresowanie Goethego, który przebywał wtedy w Jenie i dlatego zwrócił się z prośbą do Friedricha Schillera, aby wybrał się na próbę w dniu 11 grudnia. Schiller spełnił prośbę i nie ograniczył się do jednej próby, o czym świadczy list z 24 grudnia:

Oczekuje tu na Pana *Ifigenia*, po której spodziewam się wszystkiego, co dobre; byłem na wczorajszej próbie, niewiele już trzeba poprawiać. Muzyka jest tak niebiańska, że nawet na próbie, choć śpiewacy błaznowali i dowcipkowali, wzruszyła mnie do łez. Uważam też, że nader zrozumiały jest dramatyczny przebieg sztuki; potwierdza się zresztą ostatnia Pana uwaga, że powinowactwo imion i osób ze starymi poetyckimi czasami wywołuje nieodparte wrażenie.¹⁵

¹⁵ F. Schiller, *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.11.1798–31.12.1800*, hrsg. von L. Blumenthal, [w:] *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 30, Weimar 1961, s. 224. Fragmenty listów F. Schillera i J. G. Herdera przełożył Wienczyśław Niemirowski.

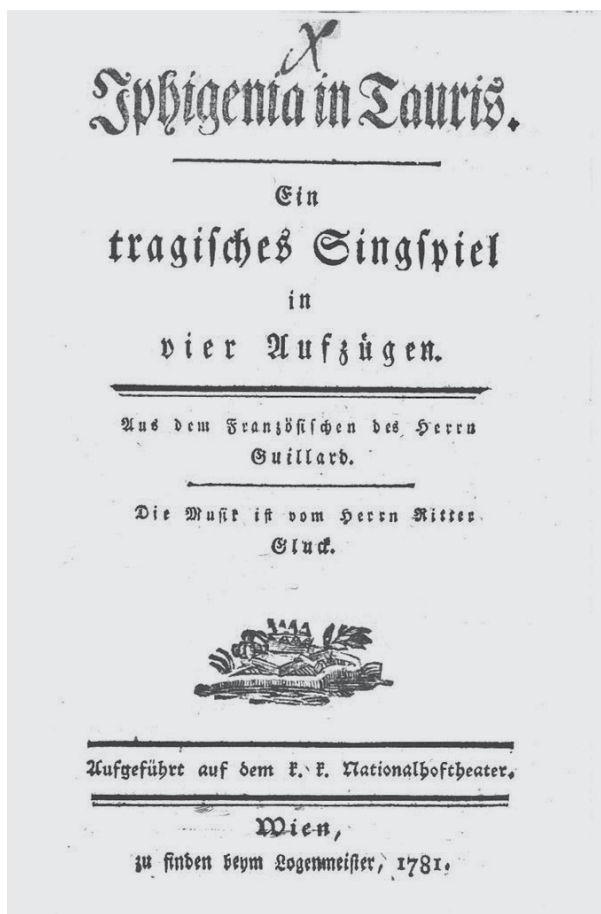
Pierwszy spektakl *Ifigenii w Taurydzie* Glucka odbył się 27 grudnia w obecności Goethego. Przytoczony fragment listu Schillera świadczy o tym, że obaj poeci w pełni akceptowali zarówno ogólne założenia, jak i finał opery, zaś muzykę uważali za odpowiadającą w pełni biegowi wydarzeń. Interesujące, że kiedy 1 stycznia 1801 wykonano w Weimarze oratorium *Stworzenie świata* Josepha Haydna, Schiller określił to dzieło w liście do Christiana Gottfrieda Körnera (ojca poety Theodora) jako „charakterloser Mischmasch” (mieszanina bez charakteru), przeciwstawiając mu właśnie *Ifigenię w Taurydzie*:

Natomiast *Ifigenia w Taurydzie* Glucka dostarczyła mi nieskończonych doznań, jeszcze nigdy muzyka nie poruszyła mnie w tak czysty i piękny sposób jak ta, jest to świat harmonii, który wręcz wdziera się do duszy i rozprasza w słodkim, wysokim rozrzewnieniu.¹⁶

W szczególności Schiller upatrywał znaczenie i wartość opery Glucka w mistrzowskim przedstawieniu psychologii postaci, charakteryzowanych przy pomocy środków muzycznych. W odróżnieniu od sposobów konstruowania intrygi i prezentacji afektów, jakie utrwały się w operze późnego baroku i librettach metastazjańskich, działania bohaterów *Ifigenii* Glucka oraz ich motywacje psychologiczne posiadają znacznie głębsze uzasadnienie. – Jakkolwiek tylko postać tytułowa ma charakter dynamiczny. Orestes, Thoas i Pylades są typami postaci, które wywodzą się w prostej linii z tradycyjnej opery seria. Nawet los Orestesa, tragicznego matkobójcy, wypełniający się z woli bogów, nie staje się bezpośrednio osnową intrygi dramatycznej, lecz prezentowany jest w sposób statyczny i daje się opisać przy pomocy dwóch ważnych kategorii późnoświeceniowej estetyki – patosu i cierpienia.¹⁷ Kompozytor i librecista czerpali naturalnie z mitologicznego przekazu, w którym wewnętrzne dylematy bohaterów, ich dramatyczne wybory i wewnętrzne rozterki musiały ustąpić przed bezlitosnymi wyrokami przeznaczenia. Był to zarazem przekaz powszechnie znany odbiorcom funkcjonującym w ramach tego samego kręgu kulturowego. Nie realizował on celów poznawczych, lecz kataraktyczne, zaś antyczna publiczność, uczestnicząca w swoistej psychodramie, osiągała katharsis poprzez litość i twogę (jak mówi Arystoteles). Tymczasem libretto francuskiej *Ifigenii* i jego niemiecki przekład zmieniały zakończenie (w sposób nieoczekiwany dla widzów znających tragedię Eurypidesa lub przynajmniej podstawową wersję mitu). Było to zgodne z duchem reformy Glucka, o czym wspominałem wcześniej. Zamiast barokowej typologii afektów, którą jego poprzednicy uruchamiali na użytek dowolnego wątku, w operach Glucka, poczynając od *Orfeusza i Eurydyki*, można odnaleźć wyraziste dążenie do indywidualizacji charakterów i motywacji poszczególnych postaci oraz podporządkowania temu celowi środków muzycznego wyrazu. Zastosowanie popularnego zabiegu, jakim w ówczesnej powieści i dramacie było finało-

¹⁶ F. Schiller, *Briefwechsel. Schillers Briefe* 1.11.1801–31.12.1802, hrsg. von S. Ormanns, [w:] *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 31, Weimar 1985, s. 224.

¹⁷ Piszę o tym C. Dahlhaus, *Ethos und Pathos in Glucks Iphigenie auf Tauris*, [w:] *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, s. 55–65.



Frontyspis austriackiego wydania partytury *Iphigenia in Taurus* Ch. W. Glucka, Wien 1781.

we rozpoznanie dwojga bohaterów (mniejsza tu o wiarygodność sytuacji, w której brat i siostra nie poznają się od razu), w połączeniu z rozterkami Ifigenii oraz nieodzowną interwencją Artemidy wykracza poza fabularne schematy, wysuwając na pierwszy plan problematykę etyczną. Sen bohaterki, opowieść Orestesa o fatum, ciężącym nad rodem mykeńskich królów, zagrażający życiu rozbitków rozkaz Thosa, pragnienie ocalenia jednego z nich, rozterki Orestesa i Pyladesa – wszystko to służy wyeksponowaniu dylematów moralnych. W tej sytuacji interwencja bogini jest niezbędna, bowiem tylko ona może wybaczyć Orestesowi zbrodnię i obdarzyć go tronem Myken.

Współcześni szybko dostrzegli nowatorstwo partytury Glucka. Johann Gottfried Herder pisał do Jeana Paula (Richtera):

Jakże inną osobowością był Gluck! nawet jeśli komponował dla opery, więc musiał akompaniować temu co widoczne, grze, i to w samej Francji, gdzie koniec końców wszystko skupiało się na grze! Posłuchajcie jego *Ifigenii w Taurydzie*, to też święta muzyka! – Każda nuta połyskuje, ani nie kuleje ani nie pojękuje – od bardziej uwertury począwszy, aż po ostatnie dźwięki chóru *do Grecji*!¹⁸

Odniesienia do *Ifigenii w Taurydzie* Glucka pojawiły się także w literaturze okresu Sturm und Drang. Wilhelm Heinse, nadworny bibliotekarz arcybiskupów Moguncji – Friedricha Karla Josepha von Erthala i jego następcy, Karla Theodora von Dalberga – swoje literackie fascynacje zawdzięczał przyjaźni z Christophem Martinem Wielandem. Wieland, zachęcony przykładem Glucka, napisał pięcioaktowy singspiel *Alcesta* (1773), aby – jak sądził – dać przykład przekształcenia tragedii antycznej (w tym wypadku Eurypidesa) w nową formę operową, zgodną z duchem niemieckim. Zmniejszył liczbę postaci, usunął chóry, skrócił długie monologi i zmienił koncepcję tytułowej bohaterki. Jego *Alcesta* wywołała polemiki, w których uczestniczył między innymi także Goethe.¹⁹ Sam Heinse, który w latach dziewięćdziesiątych prawdopodobnie mógł oglądać *Ifigenię* Glucka, w powieści *Hildegard von Hohenthal* (1795) zawarł rozważania na temat tej opery, które wygłasza postać obdarzona muzycznymi kompetencjami – kapelmistrz Lockmann. Zdaniem Lockmanna, *Ifigenia w Taurydzie* była dowodem wiedzy i rozumu (Kenntniß und Verstand) kompozytora, który poprzez czar muzyki (Zauber der Töne) stworzył jedno z najcenniejszych arcydzieł gatunku operowego.²⁰ Obok *Alcesty*, właśnie *Ifigenia* określona została tu jako „Gluck größtes Meisterstück”, w szczególności zaś Lockmanna urzekła scena finałowa z interwencją bogini jako przykład doskonałego ekwiwalentu muzycznego dla prezentowanych wydarzeń. Co więcej, w odróżnieniu od wielu współczesnych librett, których absurdalność podkreślał przywołany wcześniej Wieland, tekst opery Glucka – zdaniem autora *Hildegardy* – mógłby z powodzeniem pojawić się na scenie jako sztuka teatralna. Tym samym zakończenie, jakkolwiek niezgodne z przekazem mitologicznym i tragedią Eurypidesa, uznane zostało za logiczne i umotywowane zarówno w sensie psychologicznym, jak fabularnym.

Były to jednak ostatnie chwile triumfów lieto fine na operowej scenie. Z nadejściem grand opéra dokonał się przełom w zakresie fabuły. W *Niemej z Portici* Aubera, *Hugonotach* Meyerbeera i *Żydówce* Halévy’ego zakończenie jest tragiczne, co pociągnęło za sobą zmianę w gustach epoki. Być może dalekosiężny skutek premiery *Niemej z Portici* polegał właśnie na tym, a nie na popisach dekoratorów i wplecionych w historyczny wątek aktualizujących tendencjach politycznych.

¹⁸ Cyt. za: A. Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Leben und tonkünstlerisches Wirken*, Leipzig 1854, s. 456.

¹⁹ Więcej na ten temat: S. Münch, *Między cudownością a mimesis. W kręgu niemieckich dyskusji operowych XVIII wieku*, [w:] *Uśmiech anioła*, op. cit., s. 116–119.

²⁰ Korzystałem ze współczesnego wydania *Hildegard von Hohenthal*, Hildesheim 2002.