



IFIGENIA  
NA  
TAURYDZIE

CHRISTOPH  
WILLIBALD  
GLUCK



Filharmonia  
Łódzka  
im. Artura  
Rubinsteina

DYREKTOR NACZELNY  
I ARTYSTYCZNY  
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ  
LECH DZIERŻANOWSKI

DYRYGENT I SZEF ORKIESTRY  
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ  
DANIEL RAISKIN

The Met  
ropolitan  
Opera 

DYREKTOR GENERALNY MET  
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY MET  
JAMES LEVINE



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714–1787)

# IFIGENIA NA TAURYDZIE

IPHIGÉNIE EN TAURIDE

TRAGEDIA MUZYCZNA W CZTERECH AKTACH

LIBRETTO: NICOLAS-FRANÇOIS GUILLARD

## OSOBY

IFIGENIA — SOPRAN  
THOAS — BAS  
ORESTES — TENOR  
PYLADES — TENOR  
PIERWSZA KAPŁANKA — SOPRAN  
DRUGA KAPŁANKA — SOPRAN  
DIANA — SOPRAN  
SCYTA — BAS  
KAPŁAN — BAS  
KOBIEITA GRECKA — SOPRAN

CHÓR KAPŁANEK, SCYTÓW, EUMENID,  
STRAŻY KRÓLEWSKIEJ, GREKÓW

PRAPREMIERA – ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE  
W PARYŻU, 18 MAJA 1779 ROKU

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU  
– 27 LISTOPADA 2007 ROKU

KOPRODUKCJA THE METROPOLITAN OPERA  
I SEATTLE OPERA

TRANSMISJA PRZEDSTAWIENIA Z THE METROPOLITAN  
OPERA W NOWYM JORKU – 26 LUTEGO 2011 ROKU

## REALIZATORZY

REŻYSERIA — STEPHEN WADSWORTH  
DEKORACJE — THOMAS LYNCH  
KOSTIUMY — MARTIN PAKLEDINAZ  
REŻYSERIA ŚWIATŁA — NEIL PETER JAMPOLIS  
CHOREOGRAFIA — DANIEL PELZIG  
PRZYGOTOWANIE  
CHÓRU — DONALD PALUMBO

## OBSADA

IFIGENIA — SUSAN GRAHAM  
THOAS — GORDON HAWKINS  
ORESTES — PLÁCIDO DOMINGO  
PYLADES — PAUL GROVES  
PIERWSZA KAPŁANKA — LEI XU  
DRUGA KAPŁANKA — CECELIA HALL  
DIANA — JULIE BOULIANNE  
SCYTA — DAVID WON  
KLITAJMESTRA — JACQUELINE ANTARAMIAN  
AGAMEMNON — ROB BESSERER

CHÓR, BALET, ORKIESTRA  
THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU

DYRYGENT — PATRICK SUMMERS

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO DWÓCH GODZIN  
I CZTERDZIESTU PIĘCIU MINUT (Z JEDNĄ PRZERWĄ)

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU FRANCUSKIM  
Z NAPISAMI W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM



# STRESZCZENIE LIBRETTA

---

*Agamemnon, wyruszając na wojnę trojańską, zgromadził greckie wojska w porcie w Aulidzie. Zagniewana bogini Diana, chcąc przeszkodzić Grekom w żegludze, wstrzymała wiatry, a od wodza zażądała, by złożył w ofierze swoją córkę. Agamemnon przystał na to i zabił na ołtarzu małą Ifigenię. W tragedii Eurypidesa Ifigenia na Taurydzie Diana schodzi z nieba i zabiera córkę Agamemnona z ołtarza ofiarnego do swojej świątyni na dalekiej Taurydzie. Ifigenia żyje w kraju Scytów, wrogów swojej ojczyzny, jest najwyższą kapłanką Diany, podczas gdy brat i siostra Ifigenii, Orestes i Elektra, są przekonani o jej śmierci.*

## **Akt pierwszy**

Piętnaście lat później straszliwa burza zagraża świątyni Diany na Taurydzie. Ifigenia i pozostałe kapłanki – wszystkie są greckimi jeńcami – proszą bogów o bezpieczeństwo i pokój; burza szaleje zarówno na zewnątrz, jak i w ich sercach. Ifigenia opowiada swój sen: widziała w nim płonący rodzinny dom, zakrwawionego ojca, Agamemnona, i matkę, Klitajmestrę, zadającą mu śmiertelne ciosy. Matka wręczyła córce sztylet i zniknęła. Ifigenia we śnie widziała też swojego brata-matkobójcę, Orestesa, któremu sama wymierzała karę ciosem sztyletu. Kapłanki smucą się wraz z Ifigenią i proszą, by nie traciła nadziei, że zobaczy jeszcze brata, ale Ifigenia prosi Dianę o śmierć (*Ô toi qui prolonges mes jours*).

Nadchodzi król Scytów, Thoas, który chce zasięgnąć rady kapłanki – odkąd wyrocznia przepowiedziała mu, że zginie z ręki cudzoziemca, przesładują go wizje śmierci i zniszczenia. Żołnierze przynoszą wieści o nowych jeńcach,

dwóch Grekach, i Thoas nakazuje Ifigenii, by zabiła ich na ołtarzu ofiarnym. Jeden z wprowadzonych Greków zachowuje się jak szaleniec, nawiedzają go wspomnienia dawnych zbrodni, drugi zaś przeciwstawia się Thoasowi. Obaj zostają uwięzieni.

## **Akt drugi**

Cudzoziemcy to Orestes i jego długoletni przyjaciel Pylades. Orestes, matkobójca nękany przez Eumenidy, żyjący na granicy szaleństwa, nie może pogodzić się z faktem, że przyjaciel zginie (*Dieux qui me poursuivez*). Pylades znajduje pocieszenie w przekonaniu, że umrą razem (*Unis dès la plus tendre enfance*). Gdy straż zabiera Pyladesa z więziennego pomieszczenia, Orestes nagle uspokaja się i powoli zasypia (*La calme rentre dans mon cœur*), ale Eumenidy nie pozwalają mu zaznać spokoju nawet we śnie. Gdy budzi się z koszmaru, widzi stojącą przed nim Ifigenię. Nie mówiąc, kim jest, kapłanka wypytuje go o królewską rodzinę w Mykenach. Orestes opowiada jej o straszliwych losach domu Agamemnona, o tym, jak Klitajmestra zamordowała męża, mszcząc śmierć córki, Orestes zaś zamordował matkę, mszcząc śmierć ojca. Na koniec zapewnia ją, że matkobójca nie żyje. Ifigenia nakazuje wyprowadzić cudzoziemca i opłakuje utratę rodziny (*Ô malheureuse Iphigénie*).

## **Akt trzeci**

Ifigenia czuje silną więź z udręczonym więźniem (*D'une image, hélas!*). Postanawia, wbrew woli Thoasa, ocalić jednego z jeńców i wysłać go do Myken z listem do siostry, Elektry. Straż wprowadza więźniów. Poznawszy zamiar

Ifigenii, każdy z nich pragnie ocalić drugiego (tercet *Je pourrais du tyran*). Pylades jest szczęśliwy, gdy dowiaduje się, że ma oddać życie, ratując przyjaciela (*Ah! mon ami*). Orestes nie może się z tym pogodzić, chwyta ofiarny nóż i grozi odebraniem sobie życia, jeśli Ifigenia nie oszczędzi Pyladesa. Ifigenia wręcza list Pyladesowi i pomaga mu w ucieczce.

#### **Akt czwarty**

Ifigenia wzbrania się przed złożeniem w ofierze Greka prosi Dianę o siłę (*Je t'implore et je tremble*). Nadchodzi Orestes (*Que ces regrets touchant*). Poruszony smutkiem Ifigenii, stara się pomóc jej w spełnieniu powinności. W ostatniej chwili wspomina swoją siostrę, która w podobny sposób zginęła w Aulidzie. Rodzeństwo rozpoznaje się. Krótkotrwałą radość mąci przybycie Thoasa: król odkrył, że kapłanka uwolniła jednego z więźniów. Nakazuje Ifigenii natychmiast zabić Orestesa, a gdy dziewczyna protestuje, sam próbuje to uczynić. W tej chwili wkracza Pylades na czele oddziału Greków, śpiesząc na ratunek przyjacielowi. Thoas ginie, a Diana, która zeszła z nieba, rozkazuje przerwać bitwę. Bogini przebacza Orestesowi, ofiarowuje wolność greckim kapłankom, a Orestesowi i Ifigenii nakazuje powrót do Myken; to dla obojga pierwsza szczęśliwa chwila od czasu, gdy Grecy wypłynęli do Troi.



## STEPHEN WADSWORTH

REŻYSER

Amerykański pisarz i reżyser, dzielący swój czas między teatr dramatyczny i operowy. W 2004 r. wyreżyserował *Lohengrina* R. Wagnera w Seattle Opera, *Don Juana* Molièra w Old Globe Theatre w San Diego i *Kserkses* G. F. Händla w New York City Opera, w kolejnym sezonie – *Rodelindę* G. F. Händla w Met, *Pierścień Nibelunga* R. Wagnera w Seattle Opera i ponownie *Don Juana* Molièra, tym razem w Shakespeare Theatre w Waszyngtonie. Reżyseruje także w Teatro alla Scala, Royal Opera Covent Garden, Staatsoper w Wiedniu, Nederlandse Opera w Amsterdamie oraz w teatrach operowych

w San Francisco, Los Angeles, Toronto i Santa Fe. Szczególnie interesuje się dziełami twórców siedemnastego i osiemnastego wieku, takich jak: Molière, P. de Marivaux i C. Goldoni oraz C. Monteverdi, G. F. Händel i W. A. Mozart. Wspólnie z L. Bernsteinem napisał operę *The Quiet Place*. Jest dyrektorem studia dramatycznego Lindemann Young Artist Development Program przy Met oraz dyrektorem studia operowego w Juilliard School w Nowym Jorku. W październiku ub. r. widzieliśmy przedstawienie *Borysa Godunowa* w jego reżyserii.



## SUSAN GRAHAM

IFIGENIA (SOPRAN)

Amerykanka, mezzosopran. Magazyn „Gramophone” nazwał ją „ulubionym mezzosopranem Ameryki”, jej rodzinne miasto Midland w Teksasie ogłosiło piątą dzień września Dniem Susan Graham. W 2004 r. zdobyła tytuł Śpiewaczki Roku, rząd francuski nadał jej tytuł *Commandeur de L'Ordre des Arts et des Lettres*. Wykonuje wiodące role w utworach Ch. W. Glucka, G. Händla, H. Purcella, W. A. Mozarta, H. Berliozy w najsłynniejszych teatrach operowych (The Metropolitan Opera, San Francisco Opera, La Scala, Covent Garden, Wiener Staatsoper, Opéra National de Paris, Semperoper w Dreźnie)

i salach koncertowych świata (Wigmore Hall w Londynie, Auditorio Nacional w Madrycie, Concertgebouw w Amsterdamie). Występuje także w repertuarze współczesnym (*Wielki Gatsby* J. Harbisona i *Amerykańska tragedia* T. Pickera – prapremiery, *Dead Man Walking* J. Heggie), jest zapraszana do współpracy przez słynne orkiestry (New York Philharmonic, Berliner Philharmoniker) i słynnych dyrygentów (J. Levine’a, L. Maazela, Sir S. Rattle’a, P. Bouleza). Realizacja Met *Ifigenii na Taurydzie* została przygotowana specjalnie dla niej.



## GORDON HAWKINS

THOAS (BAS)

Amerykanin, baryton. Washington National Opera przynależała mu w 2006 r. tytuł Artysty Roku. W Met wystąpił m.in. w transmitowanym przez radio przedstawieniu *Cyganerii* G. Pucciniego (Marcello) z P. Domingiem i M. Freni oraz w *Balu maskowym* G. Verdiego (Silvano) z L. Pavarottim i A. Millo. Śpiewa w przedstawieniach oper R. Wagnera (*Złoto Renu*, *Zygfryd*, *Zmierzch bogów*, *Parsifal*, *Lohengrin*), G. Verdiego (*Aida*, *Simon Boccanegra*, *Trubadur*, *Rigoletto*, *Don Carlos*, *Bal maskowy*, *Traviata*, *Makbet* i *Falstaff*), ma w repertuarze także partie: Tonia w *Pajacach* R. Leoncavalla, Alfia w *Rycerskości*

*wieśniaczej* P. Mascagniego, „czterech łotrów” w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, Porgy’ego w *Porgy i Bess* G. Gershwina, Scarpia w *Tosce* G. Pucciniego i Donalda w *Billy Buddzie* B. Brittena. Na estradzie filharmonicznej występuje m.in. z Chicago Symphony, National Symphony, Baltimore Symphony, The Cincinnati Orchestra i Wiener Philharmoniker. Jest laureatem głównych nagród Metropolitan Opera National Council Auditions i Luciano Pavarotti International Vocal Competition.



## PLÁCIDO DOMINGO

ORESTES (TENOR)

Legenda wokalistyki, jeden z najsłynniejszych tenorów świata. Jest także dyrygentem, a od kilku lat dyrektorem Washington National Opera i Los Angeles Opera. W swoim repertuarze ma ponad sto trzydzieści partii, więcej niż którykolwiek tenor w historii opery. Nagrał ponad sto płyt, za które został uhonorowany jedenastoma Nagrodami Grammy i dwiema Nagrodami Latin Grammy. Jest także laureatem wielu Nagród Emmy. Wystąpił w słynnych ekranizacjach oper (*Carmen*, *Traviata*, *Otello*, *Tosca*, *Rycerskość wieśniacza*, *Pajace*), nagrał ponad pięćdziesiąt teledysków. Dyryguje w najsłynniejszych

teatrach operowych, współpracuje z najsłynniejszymi zespołami orkiestrowymi świata. Za swój wkład w rozwój muzyki został uhonorowany najwyższymi odznaczeniami przez rządy Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, Wielkiej Brytanii, Francji i Włoch, jest doktorem *honoris causa* wielu uczelni. Od 1993 r. działa noszący jego imię Międzynarodowy Konkurs Wokalny *Operalia*, przy obu kierowanych przez siebie teatrach stworzył programy dla młodych śpiewaków. Nazywany jest „królem opery”, „prawdziwie renesansowym człowiekiem muzyki” i „największym artystą operowym naszych czasów”.



## PAUL GROVES

Amerikanin. W Met wystąpił już ponad sto pięćdziesiąt razy w ponad dwudziestu rolach, m.in. jako Ferrando w *Così fan tutte*, Don Ottavio w *Don Giovanni* i Tamino w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta oraz Tom Rakewell w *Żywocie rozpustnika* I. Strawińskiego. W 2006 r. wystąpił także w prapremierze opery *Pierwszy cesarz* (*The First Emperor*) T. Duna obok P. Dominga. Jest absolwentem Uniwersytetu w Luizjanie i Juilliard School, laureatem wielu nagród, m.in. Nagrody im. R. Tuckera (1995). Najczęściej wykonuje partie Mozartowskie i z oper w stylu *bel canto*, ale śpiewa także partie z dzieł G. Verdiego,



## PATRICK SUMMERS

Amerikanin, dyrektor muzyczny Houston Grand Opera i główny gościnny dyrygent San Francisco Opera. Współpracuje także z Seattle Opera, Opera Australia, Opéra National du Rhin w Strasburgu i Santa Fe Opera oraz ze słynnymi festiwalami, m.in. Bregenz Festival. W latach 1989–1994 był dyrektorem muzycznym San Francisco Opera Center. Jego repertuar jest bardzo szeroki: od baroku poprzez dzieła romantyczne do utworów kompozytorów współczesnych (m.in. *Tramwaj zwany pożądaniem* A. Prevína czy *Dead Man Walking* J. Heggie – prapremiera). Po entuzjastycznie przyjętym pierwszym

## PYLADES (TENOR)

H. Berlioz, B. Britten, M. Ravel i H. Duparc. Występuje w La Scali, Staatsoper w Wiedniu, w Welsh National Opera, w teatrach operowych w Vancouver i Calgary oraz w Opera Theatre of St. Louis i Boston Lyric Opera. Wśród nagranych przez niego utworów znajduje się zarówno *Alceste* Ch. W. Glucka (z A. S. von Otter, pod dyrekcją J. E. Gardinera), jak i opera R. Watersa *Ça Ira*. Partię Pyladesa śpiewał już w Lyric Opera w Chicago, San Francisco Opera, na Salzburger Festspiele i w Covent Garden.

## DYRYGENT

występie w Houston Grand Opera (*Traviata* z P. Racette w 1998 r.), już w następnym sezonie został mianowany dyrektorem muzycznym tej sceny. Od tego czasu przygotował w Houston około trzydziestu realizacji, w tym kilka prapremier, m.in. *Resurrection* T. Machovera w 1999 r. i *The End of the Affair* J. Heggie. W Met wystąpił po raz pierwszy dwanaście lat temu. Był jednym z trzech dyrygentów (obok J. Levine'a i M. Armiliato), którzy poprowadzili koncert z okazji sto dwudziestej piątej rocznicy działalności tej opery.









OBFITA TWÓRCZOŚĆ GLUCKA BYŁA ZWIĄZANA NIEMAL WYŁĄCZNIE ZE SCENĄ I – POMIMO JEGO REFORMATORSKICH POMYSŁÓW – MUSIAŁA UWZGLĘDNIĄĆ PANUJĄCE GUSTY I KONWENCJE, A ZARAZEM PODLEGAŁA WSZELKIM ZASADOM, JAKIE RZĄDZIŁY ÓWCZESNYM ŻYCIEM TEATRALNYM.

## IFIGENIA NA TAURYDZIE, CZYLI MIT SZCZĘŚLIWIE ZAKOŃCZONY

---

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 swojej 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 owocem kruchego kompromisu między „muzyką” a „dramatem”, to opera XVIII w. – 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 przeplocie deklamacyjnych recytatywów *secco*, służących mozolnemu popychaniu akcji naprzód, 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 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, ponieważ później komponował on nadal dzieła w starym stylu, gdyż właśnie tego oczekiwali jego wiedeńscy protektorzy i dworska publiczność. 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. Jego opery komiczne na przykład 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 i *azione teatrale* (czyli baletowa pantomima) *Le Cinesi* do libretta Pietra 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 potraktować 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 pozwalało mu 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 r. balet *Don Juan*, który krążył potem po całej Europie w różnych wersjach choreograficznych. Była to epoka dość bezceremonialnego traktowania tego, co dziś nazywamy prawami autorskimi; Gluck mógł się o tym przekonać, kiedy mimo jego protestów dyrekcja Opery Paryskiej wstawiła balet François Josepha Gosseca do partytury *Ifigenii na Taurydzie*, a ukochanej arii *Che farò senza Euridice* (z *Orfeusza i Eurydyki*) używano powszechnie jako „wkładki” 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 i nowoczesną, ale raczej z pozycji towarzyskiej i zawodowej, jaką umiejętnie potrafił sobie zapewnić.

W 1772 r. Marie François Louis Gand Le Blanc Du Roulet, attaché ambasady francuskiej w Wiedniu, 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 nićmi z historią wojny trojańskiej, należała do najpopularniejszych wątków mitologicznych. Dzięki umiejętnym zabiegom Gluck i Du Roulet 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. Po trwających wiele miesięcy burzliwych próbach (żaden

kompozytor nie wymagał wtedy tak długich przygotowań), *Ifigenia w Aulidzie* odniosła bezprzykładny sukces na premierze w 1774 r. i utrzymała się w repertuarze Opery przez pół wieku (czterysta dwadzieścia osiem przedstawień do 1824 r.).

Z pięciu oper, na które opiewał kontrakt, Gluck zrealizował jedynie cztery – oprócz *Ifigenii w Aulidzie* była to francuska wersja *Alcesty*, *Armida* oraz *Ifigenia na Taurydzie*. Mógł wtedy pisać o sobie, że uważa się bardziej za poetę i malarza niż muzyka (do tego poglądu z ochotą nawiązał 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 dwóch tysięcy florenów (tę godność odziedziczył po nim Mozart, ale ze znacznie niższym uposażeniem).

Mając zatem ugruntowaną pozycję w Paryżu, Gluck przystąpił do pracy nad ostatnią z serii swoich francuskich oper. Libretto dostarczył mu Nicolas-François Guillard, wskazany przez Du Rouleta, który z nieznanых przyczyn nie wziął udziału w tym przedsięwzięciu. Temat cieszył się w XVIII w. 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 Desmaretse. Niełatwe zadanie, jakiemu musiał sprostać librecista, polegało na takim rozwinięciu mrocznego i pełnego dramatycznych komplikacji wątku mitologicznego, aby doprowadzić do pomyślnego zakończenia (*lieto fine*). Szczęśliwy finał zgodny był bowiem z oczekiwaniami osiemnastowiecznej publiczności, o czym dobrze wiedział

najbardziej podziwiany i najczęściej naśladowany poeta teatralny epoki Pietro Metastasio – wszystkie jego libretta, poza *Katonem w Utyce* i *Dydona opuszczoną*, kończyły się dobrze. W Niemczech pojawiła się nawet nazwa *Rettungsoper* (opera ratunkowa) na oznaczenie utworu, w którym akcja, pomimo wszelkich niebezpieczeństw zagrażających bohaterom, zmierzała do pomyślnego rozwiązania.

Libreciści, kiedy przyszło im sięgać po znane wątki mitologiczne, nie wzorowali się na tragedii greckiej – w tym przypadku na Eurypidesie – ale na współczesnych utworach teatralnych, kierując się zatem obowiązującym zwyczajem, Guillard sięgnął po sztukę Claude'a Guimond de la Touche. Gluck kończył w tym czasie partyturę *Armidy*, poza tym musiał znowu szukać poparcia królowej, aby pozbyć się uprzykrzonej konkurencji w osobie Niccolò Picciniego, któremu dyrekcja Opery powierzyła inne libretto na ten sam temat. *Ifigenia na Taurydzie* ujrzała światła sceny 18 maja 1779 r. i grano ją potem w Paryżu ponad czterysta razy, aż do 1829 r., kiedy w partii Pyladesa miał okazję wystąpić wielki romantyczny tenor, Adolphe Nourrit.

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 (noszącej w operze rzymskie imię Diany), w czym pomogła im Ifigenia. Król Tauridy Thoas odkrył spisek i skazał wszystkich troje na śmierć, lecz zostali oni uwolnieni przez Dianę. 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 Tauridy, 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 wytworzył 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 kompozytor nie poszedł tu drogą prostej ilustracyjności. W efekty orkiestrowe wdziera się nagle głos Ifigenii z opisem przerażającego snu. Wizje mykeńskich zbrodni sygnalizują, że początek tragedii miał miejsce wcześniej, a wydarzenia z przeszłości stanowią rodzaj przedakcji, 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 wyląduje 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.

Dwaj odnalezieni przez Scytów rozbitkowie, wyrzuceni przez fale na brzeg, będą musieli zginąć, a ofiary dopełnić ma właśnie Ifigenia. W akcie drugim poznajemy imiona rozbitków: to Orestes, prześladowany przez bezlitosne Eumenidy, 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







przerazającą historię królewskiego rodu Atrydów. W Mykenach pozostała Elektra i teraz Ifigenia chce ją powiadomić, że jej siostra żyje – w tym celu, wbrew rozkazowi Thoasa, pragnie ocalić jednego z rozbitków i wiedzioną dziwną intuicją wybiera tego, którego opowieści wysłuchała. Jej decyzja powoduje w akcie trzecim gwałtowne rozterki trojga bohaterów, gdyż zarówno Orestes, jak i Pylades pragną ocalić życie przyjaciela. Ponieważ Ifigenia ogłosiła wyrok, Orestes grozi, że odbierze sobie życie, kapłanka zatem wiadomość dla Elektry przekazuje Pyladesowi. Akt finałowy, jak pamiętamy, musi doprowadzić do szczęśliwego zakończenia – w chwili, 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 mu Ifigenię pod 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 rozpaczczą arią Orestesa (*Dieux, qui me poursuivez*), po niej z kolei następuje kojąca i pełna spokoju aria Pyladesa (*Unis dès la plus tendre enfance*). Akt trzeci 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 czwartego ukazują niezawodne wycucie 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.

Realizatorzy spektaklu w The Metropolitan Opera posłużyli się paryską wersją partytury z uwzględnieniem zmian, jakie Gluck wprowadził dwa lata później na użytek premiiery wiedeńskiej. W partii Thoasa wystąpił w Wiedniu słynny bas Ludwig Fischer, niebawem Osman w *Urowadzeniu z seraju* Mozarta; jego popisowa aria z pierwszego aktu została przetransponowana w dół. Z kolei partię Orestesa, w wersji paryskiej barytonową, w Wiedniu śpiewał tenor, pojawiły się też zmiany w zakończeniach drugiego i czwartego aktu.

---

**dr STEFAN MÜNCH** —————  
*muzykolog, historyk literatury i historyk teatru,  
autor książki „Metamorfozy Don Juana.  
Studia z dziejów opery XVIII i XIX wieku”, Lublin 2010,  
dziennikarz i prezenter muzyczny, stały współpracownik  
„Ruchu Muzycznego” i Filharmonii Narodowej,  
wykładowca Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie,  
dyrektor Festiwalu Tempus Paschale*









# IFIGENIA W KRAJU TAURÓW

---

JAK PODAJE HEZJOD, A POTEM OWIDIUSZ, W CZWARTYM, ŻELAZNYM WIEKU LUDZKOŚCI WYROSŁO POKOLENIE HEROSÓW – MĘŻÓW O NADNATURALNEJ SILE I ODWADZE, LECZ O DUSZACH PORYWCZYCH, GWAŁTOWNYCH, SKŁONNYCH DO WALKI.

To ci ludzie płyną do Jonii, by zdobyć Ilion – twierdzę, w której zdradziecki Parys zażywa rozkoszy z piękną Heleną uprowadzoną z domu jej spartańskiego męża Menelaosa. Zebrane wojska greckie płyną ratować żelzoną część Achajów, dokonać zemsty na barbarzyńcach łamiących święte prawo gościnności. Wodzów greckich państw-miast – niegdyś konkurujących o rękę najpiękniejszej Greczynki – wiąże też przysięga, w myśl której każdy z zalotników ma wspierać tego, kto zostanie zaszczycony jej wyborem i ręką. Przysięga nadal obowiązuje, a odpowiedzialność za powodzenie wyprawy spoczywa na królu Argos, Agamemnonie – bracie prawowitego męża Heleny. Stawką w wojnie jest to, co dla Greka najważniejsze: cześć i sława wśród równych sobie – to, co później zostanie nazwane honorem.

Wszelkie działania ludzkie na nic jednak się zdadzą, gdy nie wesprze ich przychylność bogów. A tu już u początków wyprawy porażka – cisza morska w Aulidzie. Okręty stoją,

wojsko beczynne, bliskie buntu i odwrotu. Agamemnon składa ofiary, szuka wyjaśnień u wyroczni. Homer pisze o tym krótko, sucho; skalę dramatu pokazuje dopiero Ajschylos: zagniewana dziewicza bogini Artemida, strzegąca lasów, zwierza i wszelkich niewinnych istot, sprzeciwia się wojnie. To dzieło zniszczenia, bój o wszeteczną niewiastę, dla której zginąć ma kwiat achajskiej młodzieży, sprowadzając gniew ludu i klątwę – a wszystko dla nadmiernej pychy wodza. Szacując zuchwałość Agamemnona, bogini wystawia go na najcięższą próbę: powieją wiatry przychylne, gdy na szali powodzenia wojennego położy życie swej córki. To już zapowiedź klęski – cokolwiek teraz wybierze, obróci się w zło. Agamemnon cierpi, lecz podejmuje decyzję ratującą honor jego i Greków, ale skazującą niewinne dziewczę. I odtąd „na wszystko się waży”, „zuchwały, zgubny szal, zarzewie grzechu” ogarnia duszę króla.

Ifigenia Ajschylosa prowadzona jest na stół ofiarny jak koźle spętane, a „niemoty jej ust” strzeże rzemień, by nie rzuciła klątwy zabójcom. Jej niewinność, uroda, wdzięk dziewiczy, rozpacz wymalowana w oczach wyostrza okrucieństwo czynu ojca.

Wiatry powiały, okręty wydymają żagle i prą na Ilion – Agamemnonowi jednak nie przyniesie to powodzenia. Morderstwo na ukochanej córce tragicy zgodnie podają jako przyczynę nienawiści Klitajmestry do męża i jej późniejszej zbrodni dokonanej na powracającym po dziesięciu latach zwycięzcy spod Troi.

Ród Pelopidów, z którego wywodzi się Agamemnon, skażony jest potwornymi aktami dzieciobójstwa. Już pradziad Tantal, chcąc wystawić na próbę wszechwiedzę bogów, ugościł ich potrawą z ciała własnego syna, Pelopsa. Ta zbrodnia – prawem dziedziczenia klątwy – przechodzi z pokolenia na pokolenie, a według starego prawa każda krzywda i grzech obciążają potomków obowiązkiem zemsty – tak tworzy się nieprzerwany łańcuch zbrodni i klęsk.

Klitajmestra, karząc niewiernego męża za szereg win przeciw niej, na czele ze śmiercią Ifigenii, współdziała ze swym kochankiem a kuzynem męża, Ajgistem. On to jest zesłanym przez bogów Mścicielem krzywd, jakich dopuścił się ojciec Agamemnona na jego rodzicielu i braciach, zabitych i podanych, wzorem Tantalą, na uczcie „pojednawczej” ich ojcu.

I choć Klitajmestra zadbała, by ostatni męski przedstawiciel rodu, Orestes, już w najwcześniejszych latach oddalony został od zbrodniczego rodu – bogowie nie zapomnieli o tym, co winien jest syn przelanej krwi ojca. Delficki Apollo znajduje ukrytego na dworze królewskim w Fokidzie Oresta i gdy ten osiąga wiek męski, nakazuje mu pod karą klęsk strasznych pomstę na mordercach ojca. Orestes, w towarzystwie swego przybranego brata, Pyladesa, syna fokidzkiego króla, przybywa do stolicy Argos, Myken, by dokonać strasznej zguby Klitajmestry i Ajgista.

Ajschylosowa trylogia tragiczna *Oresteja* nie jest kroniką kryminalną Pelopidów, lecz dramatem o grzechu i łasce – łasce oczyszczającej prawdy, nauki moralnej, która dana jest cierpiącemu. Orestes musi zostać ukarany za morderstwo matki – tego strzegą powstałe z jej krwi potworne,

wężowowłose boginie zemsty, Erynie. Będą go szcuć, ścigać, dręczyć dokądkolwiek zajdzie szalony i obłąkany strachem. Apollo go jednak nie opuści – cierpienie Oresta i jego rodu musi dać naukę i wyzwolenie ludzkości. Bo oto po okrutnych rządach Kronosa nastąpiła era nowych bogów olimpijskich, gdy bezwzględny nakaz zemsty ma zostać zastąpiony przez sąd, poddający czyn oskarżonego pod rozwagę i głosowanie sędziów – a patronuje im bogini mądrości, Atena. Orest zostaje ułaskawiony, Erynie ubłagane, lud ateński otrzymuje instytucję sądu.

Tyle Ajschylos – inni poeci i tragicy na swój sposób rozwijają i interpretują wątki historii spadkobierców klątwy. Powracał do niej kilkakrotnie i Eurypides. Co niezwykle w antycznej Grecji, w niemal wszystkich jego dramatach dominującą rolę odgrywają kobiety – nieszczęśliwe, osamotnione; w obliczu klęski zdeterminowane, swoją słabość przekuwają w męstwo – heroiczne lub zbrodnicze. I Orestes – zarówno w akcie zanurzenia w zbrodni, jak i w wyzwalaniu się z jej skutków, wspierany jest przez siostry śpieszące z nieodzowną pomocą. Elektra uczestniczy w morderstwie i wraz z bratem cierpi odrzucenie przez rodaków i krewnych, Ifigenia (jak się okaże, tajemnicie uratowana przez Artemidę) odegra decydującą rolę w wyzwoleniu brata z mocy klątwy.

W *Ifigenii w kraju Taurów* Eurypides dopowiada dalszy ciąg mitu. Choć sąd ateński uwolnił zabójcę od zmy, część bogiń-mścielek nie uznała wyroku. Pytyjski Apollo poddaje więc Orestesa kolejnej próbie, nakazując sprowadzić posąg Artemidy z jej świątyni w Chersonie Taurydzkim w dzikiej odległej krainie na Morzu Czarnym (dziś to Sewastopol na Krymie). Młodzian, wciąż miotany atakami szału, wyrusza w pełną niebezpieczeństw podróż, a nie

odstępuje go wierny przyjaciel Pylades. I oto stają u wrót świątyni Apollinowej siostry. Widok tu straszny – wszędzie na murach bieleją ludzkie czaszki i kości, a ołtarz przed świątynią czerni się smugami zakrzepłej krwi ludzkiej. To kraj barbarzyński – gdy wstąpi weń Grek, pada pod nożem jako żertwa bogini.

Przybysze chowają się w jaskini przy zatoce, a ze świątyni wychodzi Ifigenia. To Artemida ongiś, gdy kapłan miał przebić gardło królowny, porwała ją z ołtarza, podsuwając nieświadomym ofiarnikom łańcuch za dziewczę. Ocaloną uniosła w daleki kraj Taurów, czyniąc strażniczką świętego posągu. I teraz, trwożna, Ifigenia opowiada nocne widzenie: śniła, że śpi w domu rodzinnym i nagle zatrzęsła się ziemia, dach runął ze szczytu kolumn i jeden tylko słup został, a słup miał głos człowieczy i włos jasny zeń spływał. Ona go wodą pokropiła jak ofiarę na śmierć wiedzioną. Kapłanka pojmuje, że sen oznacza śmierć brata, ostatniej podpory rodu, i pogrążona w żalości składa ofiary żałobne. (U Glucka jej trwogę i żal potęguje burza, która przetacza się nad ziemią i morzem).

Tymczasem przybysze zostali już wysledzeni i pojmieni (Orest, gdy prześladowczynie z piekieł znów okazały nad nim swą moc, rażony szaleńcem rzucił się na stado owiec; osamotnieni Grecy stoczyli walkę z pasterzami broniącymi trzód, po czym ulegli wezwanym przez nich strażom). Kapłanka sposobi ofiary i pyta przybyszów o imiona i kraj, z którego pochodzą, lecz dumny Orest nie zdradza imienia. Gdy jednak wspomina Argos, dziewczyna zasypuje go gradem pytań o losy wojny, o bliskich. Ich śmierć ją zatrważa, a kiedy pyta o ostatniego z rodu, młodzian milknie. Poruszona chce uwolnić jednego, by zawiózł jej list do brata, jeśli ten żyje. Żaden ze szlachetnych Acha-

jów nie chce jednak przyjąć życia, gdy umiera przyjaciel. W końcu Pylades ulega, bierze list – i nagle (jakże prędko spełnił przysięgę!) oddaje go adresatowi. Radość rozpoznania tłumi ogrom nieszczęść przeszłych i przyszłych. Dziewczyna jednak obmyśla plan wybawienia: obecność mordercy matki skaziła świątynię – kapłanka musi wywieść z niej przybyszów i posąg bogini, by w falach morskich dokonać oczyszczenia. A tam już czeka okręt. Zwiedziony jej wyjaśnieniami król Thoas zezwala na obrzęd, oddalając wszelkich świadków, by i na nich nie padła zmaza. Jednak strażnicy okazują czujność – mimo zakazu wchodzą na brzeg – by ujrzyć zdradę. Rozgorzała walka, Grecy zdołali ująć, wiosła tną fale – lecz gwałtowny wiatr z morza spycha łódź na brzeg, gdzie czekają już wojska... Tryumfowi wrogiego Achajom Posejdona sprzeciwi się jednak Atena – jako *dea ex machina* okaże swą potęgę. Jej gromki głos z nieba nakazuje wstrzymać pogoń i ogłasza wyroki: oto dopełnił się los, Orest ma wrócić Ifigenię ojczyźnie, posąg bogini Atenom, krwawe ofiary zakończyć – tak dokona się jego oczyszczenie i kres nieszczęść.

Ostatnia, dokończona już inną ręką, sztuka Eurypidesa to *Ifigenia w Aulidzie*. Sędziwy poeta wraca znów do losu niewinnej dziewczicy zabitej w obozie wojskowym, by armia żołnierzy mogła ruszyć na bój. Wbrew tradycji tragik odwraca tu proporcje męstwa i szlachetności. Wielki heros grecki, Agamemnon, okazuje się chwiejny, zmienny i tchórzliwy – lęk przed utratą władzy podpowiada mu zdradę i morderstwo dziecka; jego brat Menelaos – bezwzględny i podstępny, by dopiąć swego. Chcąc bez podejrzeń przywieść córkę do Aulis, król Argos zwodzi żonę ślubem dziewczyny z Achillesem – najmężniejszym z wodzów. To haniebna zdrada bliskich i zniewaga boskiego Achilla. Temu, choć nawet nie znał dziewczyny, honor



każe jej bronić. Wraz z Klitajmestrą planują zbrojne odbicie dziewczęcia. Ona jednak nie chce dopuścić do bratobójczej walki sprzymierzeńców. Rozpacz i przerażenie Ifigenii – gdy braknie już nadziei, a szlachetność nie pozwoli narażać innych – przeradza się w heroiczną decyzję poddania się wyrokowi losu i złożenia życia w ofierze. Ale Artemida nie chce krwi niewinnej – okrywa zasłoną oczy ofiarników i kładzie pod ich nóż łąnię, unosząc dziewczę z ołtarza.

Dramaturgia renesansu i baroku nieodmiennie kształtowana jest na zretoryzowanych i niescenicznym tragediach Seneki – jednak począwszy od XVI w., w miarę rozwoju studiów hellenistycznych, co uczeńsi poeci-dramaturdzy (u nas Kochanowski i Szymonowicz) starają się podążyć za wzorem odkrywanego powoli Eurypidesa (pozostali dwaj wielcy tragicy attyccy jeszcze długo będą musieli czekać na zrozumienie nowożytnych). Adaptacja tragedii greckiej oraz rozpowszechnienie *Poetyki* Arystotelesa niezwykle zdynamizowały rozwój dramaturgii, jak również rozmaitych form teatralno-muzycznych. Co warto tutaj podkreślić, dzięki Eurypidesowi na scenę wkroczyły też szlachetne postacie kobiece.

Od powstania łacińskiego przekładu *Ifigenii w Aulidzie*, dokonanego przez Erazma z Rotterdamu, przemiana lekliwej dziewczynki w heroinę gotową oddać swe życie dla dobra narodu w nowożytnej literaturze inspirowała ogromną liczbę dramaturgicznych realizacji. Ifigenia, obok Izaaka i innych postaci biblijnych i mitologicznych, staje się prefiguracją dobrowolnej ofiary Chrystusa. Najwybitniejszym poetycko dziełem, splatającym wątek biblijny z fabułą i formą dramatyczną klasycznej tragedii, okazał się dramat Georga Buchanana *Jephtes sive votum* (1554), łączący

zaczepnięty z jedenastego rozdziału Księgi Sędziów motyw ofiary córki Jeftesa z Ifigenią aulidzką (istnieje też świetny polski przekład wydany pod nazwiskiem tłumacza Jana Zawickiego w 1587 r.). Ta tragedia działającego w Bordeaux humanisty szkockiego wpisuje się w model francuskiej *tragedie pathétique*, który po latach wyda też *Iphigénie* Jeana Racine'a. Koryfeusz siedemnastowiecznego klasycyzmu rozwija tu wątek związany z Achillesem i końcową zamianą ofiary. Ów boski wojownik jest ukochanym i narzeczonym córki Agamemnona, a miłość ta rodzi mściwą zazdrość przyjaciółki-niewolnicy królowy (jak się okazało, była to córka Heleny i Tezeusza). Niestaly Agamemnon w końcu przystaje na planowaną przez matkę i przyszłego zięcia ucieczkę córki, zazdrosna Egina niweczy jednak te plany – i gdy katastrofa wydaje się niechybna, kapłan ujawnia jej prawdziwie imię – Ifigenia, a więc to ona może wypełnić ofiarę. Dziewczyna, skompromitowana swym czynem, nie da jednak satysfakcji zabójcom i sama zada sobie śmiertelny cios u ołtarza.

Tę właśnie romansową wersję (nieco upraszczając zawikłaną akcję) podjął Christoph Willibald Gluck w swym pierwszym dziele operowym poświęconym córce Agamemnona, inicjując tym samym swą działalność na dworze Marii Antoniny. Paryski etap twórczości Glucka, a też i całe dzieło życia, wieńczy opera znów odwołująca się do losów argejskiej królowy. Podobnie jak Eurypides pod koniec życia wrócił do postaci Ifigenii, wysubtelniając jej portret psychologiczny i opracowując temat heroicznej przemiany bohaterki, tak i Gluck powraca w ostatnim swym dziele, najdoskonalej realizującym nowe myślenie o operze, do podjętego już wcześniej wątku (opierając tym razem libretto pióra Nicolas-François Guillarda na dramacie Greka). I choć postać taurydzkiej Ifigenii nie niesie takiego



dramatyzmu i patosu jak aulidzkiej, to dynamika i potęga formy muzycznej zadecydowała o nowym życiu Ifigenii – kolejny rozdział jej dramatu napisze bowiem zauroczony operą Johann Wolfgang Goethe. I tak Ifigenia otwiera kolejną epokę, romantyzm...

**dr GRAŻYNA URBAN-GODZIEK** \_\_\_\_\_  
*polonistka i neolatynistka, badaczka historii motywów europejskiej literatury od antyku po kres nowożytności (głównie wzajemne oddziaływanie renesansowej miłosnej liryki łacińskiej i w językach narodowych); wykłada na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego*



PARTNER FILHARMONII

---

**TOYOTA ŁÓDŹ**

PATRONI MEDIALNI

---



PARTNERZY TRANSMISJI

---

„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”

**TOYA STUDIOS**



---

SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

---

REALIZACJA CYKLU  
„THE METROPOLITAN OPERA:  
LIVE IN HD” JEST MOŻLIWA  
DZIĘKI GRANTOWI  
NEUBAUER FAMILY FOUNDATION

BLOOMBERG JEST GŁÓWNA FIRMĄ  
SPONSORUJĄCĄ CYKL  
„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”.

**Bloomberg**

TRANSMISJE „THE METROPOLITAN OPERA:  
LIVE IN HD” SĄ WSPIERANE PRZEZ

**Toll Brothers**<sup>®</sup>  
America's Luxury Home Builder™

