

Stefan MÜNCH

Koloryt lokalny w operze romantycznej

La couleur locale dans l'opéra romantique

Już od czasów Voltaire'a i Diderota pojęcie „kolorytu” próbowano połączyć z muzyczną i sceniczną ekspresją jako nowy element spektaklu. Jednak określenie *couleur locale* osiągnęło status terminu technicznego dopiero około roku 1820, gdy stało się znane szerokim kręgom publiczności teatralnej i weszło do powszechnego użycia, następnie zaś stało się przedmiotem pogłębionej, krytycznej refleksji.

Jako pierwszy posłużył się tym określeniem Anton Reicha. Urodzony w Pradze, był fletystą w orkiestrze arcyksięcia Maksymiliana Franciszka (najmłodszego brata cesarza Józefa II), w swoim czasie zaprzyjaźniony z Beethovenem, jał się rzemiosła kompozytorskiego i po sukcesach w Hamburgu i Wiedniu osiadł w Paryżu, gdzie wykładał w Konserwatorium (wśród jego uczniów znajdowali się Berlioz, Gounod i Liszt). W swoim *L'art du compositeur dramatique* (1835) przedstawił kilka wskazań dla szkoły romantycznej:

„Przez wyrażenie »przestrzegać kolorytu lokalnego« należy rozumieć, że sytuacje, obyczaje, religia, nawyki i ubiory kraju, w którym rozgrywa się akcja utworu dramatycznego, będą zachowane i naśladowane. Jest to rzeczą poety, dekoratora, aktorów i tego, kto projektuje kostiumy. Co się zaś tyczy kompozytora, to winien on pisać muzykę mniej więcej taką, jaka byłaby przeznaczona dla jego własnego kraju. Czyż istotnie trzeba komponować muzykę chińską, jeżeli akcja rozgrywa się w Chinach? Czy na użytek akcji, przebiegającej w Afryce, trzeba naśladować muzykę Etiopów, Egipcjan albo Murzynów? Nie, z całą pewnością nie doradzamy tego. Wszystko, czego mógłby próbować, to wprowadzenie od czasu do czasu narodowej melodii albo jeszcze lepiej takiej pieśni, która jest powszechnie znana i posiada interes melodyczny. W takim wypadku można tę melodię modulować, imitować albo coś do niej dopisać. Jeżeli kompozytor tworzy operę na temat kraju, w którym powszechnie używa się jakiegoś instrumentu, powinien posłużyć się nim. Trzeba by

użyć harfy do wtóru pieśniom osjanicznym, w Italii wprowadzić mandolinę, w Hiszpanii — gitarę, a w ojczyźnie Tella róg alpejski”.¹

Sugestie Reichy na temat kolorytu lokalnego zdają się ograniczać jedynie do inspiracji czerpanych z pieśni ludowej, w mniejszym stopniu natomiast objaśniają ten termin z punktu widzenia estetyki dzieła operowego. Autor zdecydowanie powątpiewa w przydatność egzotycznego tworzywa dźwiękowego, uwaga zaś, by kompozytor nie tracił z oczu nadrzędnego celu, jakim jest pisanie dla własnego kraju, sugeruje raczej niewielką przydatność ściśle muzycznych środków do kształtowania *couleur locale*.

Zarazem wywód Reichy ujawnia wyznaczniki tendencji stylistycznych ówczesnej opery. Istotnie, kompozytorzy początków XIX wieku świadomie dążyli do zaznaczania kolorytu lokalnego. Podkreśla to Félix Clément, który w swym leksykonie *Dictionnaire lyrique*, Paryż 1866) pod hasłem *Paul et Virginie* — chodzi o operę Lesueura z r. 1794 — zanotował: „Trzydzieści lat później szkoła romantyczna wprowadziła modę na to, co nazywają kolorytem lokalnym”. Ta precyzacja czasowa wprowadza nas w połowę lat dwudziestych, odpowiada więc w przybliżeniu początkom *grand opéra* i każe pamiętać o wnikliwej analizie pojęcia *couleur locale*, zawartej w przedmowie do *Cromwella* Victora Hugo (1827).

Hugo wiązał ten termin ze sposobami kreowania świata przedstawionego. Gdy poeta pracuje nad tematem, powinien wyrażać nie piękno, lecz to, co charakterystyczne. Nie wolno ograniczyć się do kilku, chociażby najbardziej efektownych elementów rzeczywistości, gdy pozostałe jej wyznaczniki pozostaną odbiciem fałszywej konwencji. Koloryt lokalny nie może sprowadzać się do powierzchownego blichtru: musi wypełnić samą ośnowę dzieła i przeniknąć wszelkie kategorie strukturalne dramatu. Całe dzieło, przesycone kolorytem lokalnym, winno jednak unikać przesady w gromadzeniu szczegółów, które w zbyt dużym stopniu narzucałyby się widzowi.

W rozważaniach Hugo sąsiadują ze sobą określenia *couleur locale* i *couleur des temps*. Nic w tym dziwnego: w myśli krytycznej lat dwudziestych i trzydziestych wciąż spotyka się sformułowania takie, jak *couleur caractéristique*, *couleur scenique*, *couleur des temps*, które oznaczają mniej więcej to samo, co koloryt lokalny, i wszystkie odnoszą się do zjawisk stylowych. Ponieważ nie można odnaleźć objaśnienia tych terminów w postaci definicji, trzeba je zatem opisać.

Nie ulega wątpliwości, że według powszechnego mniemania wymóg kolorytu lokalnego nakłada nie tylko obowiązek uwzględnienia detali, ale domaga się już staranności przy układaniu libretta. Oczywiście tematy mitologiczne

¹ A.Reicha: *L'Art du Compositeur dramatique*, Paris 1835, s. 125.

nie stwarzały tu żadnego pola do popisu i dlatego autorzy XVII wieku wcale nie ograniczali się do historii ze świata bogów. Szczególnie w Wenecji i Hamburgu mieszczanie mieli wstęp nie tylko do budynku opery przy Gänsemarkt, ale i na scenę — wśród postaci pojawiali się rękodzielnicy, rybacy, zbójcy, włóczędzy i chłopci. Posługiwano się malowniczymi dekoracjami i przedstawiano sceny z portu czy targowiska; ale mylilibyśmy się przypuszczając, że te skądinąd barwne elementy antycypowały postulaty Victora Hugo. Już we florenckiej *dramma per musica* ceniono efekty optyczne, posługując się dekoracjami opartymi na zjawisku perspektywy malarskiej oraz wciąż udoskonalaną maszyną teatralną. Wiadomo, iż często korzystano ponownie z tych samych dekoracji i efektów — a zatem ważniejsze było uatrakcyjnienie wyrazu scenicznego (lub ułatwienie odbioru widzom), niż precyzyjne i wierne określenie realiów świata przedstawionego. Wystarczało dostrojenie do siebie kilku pojedynczych szczegółów, które nie łączyły się w żadną całość wyższego rzędu. O tym, że dawniejsi kompozytorzy byli w gruncie rzeczy całkowicie obojętni wobec postulatu jednolitego wyrazu następujących po sobie scen lub całego utworu, może świadczyć powszechnie przyjęty zwyczaj stosowania różnych typów arii. Nawiązywało do tego niegdyś popularne określenie osiemnastowiecznej opery jako „kłębka arii” (Arienbündel). Istotnie, libretto ówczesne składało się z szeregu tak zwanych *Abgangsarien* (arij przed zejściem ze sceny), poprzedzielanych recytatywami. Librecistom i kompozytorom brakowało jeszcze umiejętności charakteryzowania przy pomocy środków muzycznych oraz utrzymywania estetycznej jedności dłuższych odcinków akcji. Dlatego też w scenografii zaznaczyła się skłonność do statycznych i stypizowanych dekoracji, tym bardziej że należało mieć na uwadze możliwości architektoniczne budynku teatralnego oraz warunki percepcji, określone położeniem sceny względem widowni. Wprowadzenie kurtyny, schodów i rampy, a także budowa łóż prosceniowych, w znacznym stopniu ograniczyły iluzyjność. Także schematyczne, ujęte w ramy konwencji prowadzenie śpiewaków uniemożliwiło jakiegokolwiek próby charakterystyki postaci. Wygląd solistów i chórzystów, ekspresja ruchowa i mimika były ściśle przystosowane do wystylizowanej inscenizacji. Wykonawcy grali w kostiumach o lekko zaznaczonej historyczności i poruszali się w przepisowych pozach en face na rampie. Akcja ustawicznie przebiegała na pierwszym planie, bez cofania się w głąb sceny. Przestrzeń teatralna, określona przy pomocy dekoracji, pozostawała sztafażem bez głębszego znaczenia. Dopiero w drugiej połowie XVIII wieku zaczęto stopniowo rozluźniać sztywne kanony i tradycyjne przedstawienia jęły wychodzić z mody. Te modernizujące działania podejmowano opierając się na rozmaitych poszukiwaniach operowych: na reformie Glucka, zwróconej przeciwko tzw. „operze koncertowej”, na angielskiej *Ope-*

rze *zebraczej* Johna Gay'a, operze komicznej (zazwyczaj o mieszczańskim charakterze) i singspielu. Te ostatnie wprowadzały elementy rzeczywistości skonwencjonalizowanej wprawdzie, lecz tylko w ramach gatunku, słabo natomiast rozpoznanej w formach uznawanych za „wysokie”. Wydaje się, że w ten sposób zainicjowano raczej zmianę mody: odwrót od tematów antycznych ku fabułom wyraźnie zabarwionym środowiskowo stał się faktem — jak to ukazują opery komiczne Glucka — ale nie wynikała stąd żadna nowa tendencja estetyczna. Zarówno jego opera komiczna *Les Chinoises*, jak i *azione teatrale* (czyli pantomima baletowa) *Le Cinesi* do libretta Metastasia są w istocie niczym innym, jak tylko kostiumowymi sielankami. Czynią one załość modzie tego czasu, podobnie jak orientalne zdobienia, stosowane przez manufaktury porcelanowe, chińszczyzna Watteau i Bouchera oraz rzemiosło artystyczne Chippendale'a. Te fascynacje Bliskim i Dalekim Wschodem wywodziły się z rokokowej estetyki i nie prowadziły w kierunku dziewiętnastowiecznego orientalizmu. Przy okazji Gluck starał się też o stworzenie muzycznego kolorytu egzotycznego, który manifestował się przez skłonność do kadencji miksolidyjskich oraz użycie trójkąta i pizzicato smyczków. Stosował więc oszczędne środki wyrazu, podobnie jak aktorzy, ograniczający rekwizyty chińskie do najbardziej oczywistych i obiegowych. Nie można tu zatem mówić o kolorycie lokalnym, w najlepszym wypadku o postawie „kolorystycznej”. Nie inaczej postępowano w przypadku *alla turca*, na co wskazuje *Dictionnaire de Musique* Rousseau, z którego między innymi pochodzi również temat zastosowany przez młodego Webera w *Uwerturze chińskiej*. Do prawdziwie wyrazistego ujęcia *couleur locale* w operze było jeszcze daleko. Poglądy estetyczne Gottfrieda Krausego wskazują, że bardziej chodziło tu o wyrażenie opozycyjnego stanowiska wobec dawnego stylu, niż o stworzenie nowej sztuki. Przyjmując, że możliwe jest naśladowanie natury wyłącznie upiększonej, Krause wyrzeka się wszelkich tematów, które — jego zdaniem — grzeszą nadmiarem ekspresji:

„Wszystko, co wzbudza grozę i obawę, gwałtowne namiętności gniewu i zemsty, klótnie i złowieszcze działania, szaleństwa i wybryki natury — jest całkowicie i bez wątpienia niemuzyczne”.²

Takiemu przekonaniu holdował jeszcze Mozart, świadomie powstrzymując się od muzycznego ekspresjonizmu:

² G. Krause: *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1751 [cyt. za Heinz Becker (Hrsg.) *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 42, Regensburg 1976, s. 23].

„Ponieważ namiętności, gwałtowne lub łagodne, nigdy nie powinny być wyrażane w sposób budzący obrzydzenie, a muzyka zawsze musi pozostać muzyką, przeto w najbardziej nawet przerażających sytuacjach nie obraża uszu, ale je zabawia”.³

Jeszcze w roku 1813 wiedeńczyk Ignaz von Mosel wyraził pogląd, że w operze heroicznej lub tragicznej to, co groźne i gwałtowne, nie powinno doprowadzać do przerażenia, które w muzyce całkowicie jest niedozwolone.⁴

Rozstrzygającą zmianę wymusiła najpierw rewolucja francuska, wprowadzając aktualne tematy (to znaczy współczesne lub wyraźnie aluzyjne) oraz nowe sposoby wyzyskania środków stylistycznych. Możliwości techniczne sceny podporządkowano nowym formom myślenia, przy czym dokonano tego jednorazowo, na podstawie dekretów.

Zniesiono przywileje, jakimi cieszyła się dotychczas paryska Académie Royale de Musique, i obalono troskliwie przestrzegany rozdział opery komicznej (z dialogami mówionymi) od opery poważnej (śpiewanej w całości). Dzięki temu formy lżejsze pozbyły się charakteru farsowego i przyswoiły sobie niektóre kategorie wyrazowe opery seria, przekazując jej w zamian tematy zorientowane środowiskowo. Wkrótce jednak okazało się, że wielka opera była bardziej uzależniona od tradycji. Tymczasem opera komiczna, wystawiana w Theatre Favart lub w Theatre Feydeau mogła w tym czasie pochwalić się szeregiem głośnych i podziwianych premier: *Lodoiska* Cherubini (1791), *Stratonika* Méhula (1792), *Jaskinia* Lesueura (1793), *Paweł i Wirginia* Lesueura i *Melidor i Frozyna* Méhula (1794), *Eliza* Cherubini (1795). Walka z religią i Kościołem, zainicjowana przez rewolucjonistów w imię rozumu, przysporzyła wiele swobody teatrowi i pozwoliła na przełamanie zazdrośnie strzeżonego tabu. Kościół, papieństwo, zakony — wszystko to wzbudziło zainteresowanie jako temat sceniczny. Jednak w rezultacie większość jego opracowań miała charakter stereotypowy i oportunistyczny; już Fryderyk Schiller w przedmowie do *Zbójców* zauważył, że żartowanie z religii stało się modne. Odsłanianie więc przeróżne nieprawości księży i mniszek, traktując ironicznie system wartości, głoszony przez Kościół. Dość szybko okazało się, iż tematy tego rodzaju nie tylko są wyposażone w interesujący koloryt, ale służą kreowaniu określonej atmosfery. Znamienne, że początkowo próby poważnego i pozbawionego intencji parodystycznej przedstawiania scen kościelnych natrafiały na zasadniczy sprzeciw. Jeszcze w roku 1799 Henrii Montan Berton popadł w kłopoty, gdy skwapliwy cenzor zakwestionował jego republikański gust muzyczny: w operze *Montano i Stefania*

³ List Mozarta do ojca z 26 IX 1781 w związku z *Uprawdzeniem z seraju*. Por. A. Mozart: *Listy*, wyb. przekł., komentarze, kalendarium, indeksy I. Dembowski, Warszawa 1991, s. 381–383.

⁴ I. von Mosel: *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes*, Wien 1813, s. 113.

Berton pozwolił kapucynowi śpiewać wyborne wiersze do dobrej, arystokratycznej muzyki, zamiast nade wszystko zdemaskować jego hipokryzję. Wyrażane w czasie rewolucji programowe dążenie do określonej, konkretnej oprawy scenicznej skierowało uwagę ku aktualnym wydarzeniom. Gardel i Gossec przysposobili na scenę *Marsyliankę*, nadając jej tytuł *Ofiara Wolności*. Niemiecka kantyczka, sparodiowana przez Rouget de l'Isle, sławny hymn marsylczyków, odniosła bezprzykładny triumf w teatrze, a „citoyen Gossec” otrzymał wyłączny przywilej na organizowanie tak zwanych *fêtes civiques* — zauważa ze źle tajoną uciechą Castil-Blaze.

„Oto treść dzieła: tłum żołnierzy, kobiet i dzieci przygotowuje się do walki, tworząc malownicze grupy, które formują się po każdej zwrotce *Marsylianki*. Ostatnia, *L'amour sacré de la patrie* była śpiewana powoli i półgłosem, niczym modlitwa, przez kobiety. Aktorzy, publiczność, nawet konie, słowem wszyscy na scenie i na widowni, padli na kolana przed Wolnością, przedstawianą przez pannę Maillard, usytuowaną na pagórku, niezbędnym atrybucie podobnych ceremonii. Pośród wielkich krzyków obrońców ojczyzny, bicia w bębny, huku dział i galopującej kawalerii, pojawiał się tłum ze sztandarami, lancami i pochodniami, a wszystko rozplywało się w dziarskim refrenie *Aux armes, citoyens!*”⁵

Nie ma wątpliwości, że ten spektakl — i wiele podobnych, jak *Bitwa pod Jemmapes* Devienne'a, *Zdobycie Bastylli* Vogela czy posługujący się tekstem konstytucji z roku 1791 wodewil Marchanta — w kilkadziesiąt lat później musiał wydawać się groteskowym ekscesem. Ale wskazuje on również i to, że weryzm końca XIX wieku miał njekwestionowanego poprzednika w teatrze rewolucji francuskiej.

Les rigueurs du cloître Bertona (1790) nawiązuje, świadomie lub przypadkowo, do rzeczywistego rozwoju wydarzeń. Jest to opera o mniszkach, wprowadzająca motyw wymuszonych ślubów. Gdy w zakończeniu gwardzisci narodowi uwalniają występłą zakonnice, skazaną na śmierć w więzieniu, każdy odczuwał to przypuszczalnie jako wyraz aktualnej tendencji, oczywiście spłaszczonej. Na pytanie przeoryszy, jakim prawem pogwałcono nie-naruszalność klauzury, dowodzący oficer odpowiada: „Prawem ludzkości”. Równie dobrze mógł powołać się na prawo natury.

Wyobrażenie danego z natury człowieczeństwa rozbudziło zapał do przedstawiania na scenie wszelkich przejawów życia. Naturalizm stał się po prostu artystycznym wyrazem nowoczesnego, postępowego sposobu egzystencji.

⁵ Castil-Blaze (*L'Académie Imperiale de Musique*, Paris 1855, t. 1, *passim*) podaje również, że niejaki Lemiére de Corvey pisywał muzykę do artykułów w „Journal de Soir”, Vogel zaś wykonywał kompozycję zatytułowaną *Zdobycie Bastylli* na organach w kościele Saint-Sulpice.

Pod nazwą „natury” wprowadzano więc zarówno *chinoiserie*, jak bęben janczarski i dzwoneczki. Zamieniano też pałac na mieszczańską izbę, piekło na zwyczajną piwnicę lub więzienie, Olimp na ośnieżony szczyt górski. W *Elizie* Cherubiniego (1794) po raz pierwszy pokazano na scenie pokrytą śniegiem przełęcz św. Bernarda. Zamiast olimpijskiego gromu, lawina zmioła swą ofiarę, nie czyniąc jej przy tym krzywdy, zgodnie z konwencją *lieto fine*, praktykowaną w operze komicznej.

Zmiany w sposobie myślenia wywierały także wpływ na technikę inscenizacji. Celem okazywała się nie tylko społeczno-historyczna charakterystyka tematu, lecz również zróżnicowanie stylów inscenizacyjnych. Wszystkie elementy realizacji operowej zostały poddane gruntownej rewizji: scena, dekoracje, kostiumy, gestykulacja, śpiew i akompaniament orkiestry.

Wraz z wprowadzeniem sceny pudełkowej uległ zerwaniu bezpośredni kontakt widza ze śpiewakiem. Publiczność w dosłownym sensie odsunięto od akcji, która z rampy przeniosła się w głąb sceny. W miejsce doskonale znanych, ustandaryzowanych i coraz bardziej zużytych typów dekoracji pojawił się zindywidualizowany, stosowny do konkretnego libretta projekt scenograficzny. Dzięki niepowtarzalności swojego kolorytu w zasadzie nie nadawał się on do powtórnego wykorzystania w innym spektaklu (choć mniej zasobne pod względem materialnym teatry były do tego zmuszone). Podobnie wyglądała sytuacja z kostiumami: do tej pory postać była charakteryzowana przez kilka rzucających się w oczy szczegółów stroju bądź rekwizytów, teraz natomiast skupiono uwagę na wiernym naśladownictwie historycznego ubioru. Wkrótce znikła manieryczna gestykulacja, połączona z majestatycznym, posągowym upozowaniem aktora, a także deklamacja w ustawieniu en face. Naturalny sposób gry pozwalał na prowadzenie dialogu z partnerami, a nie z widownią.

Ponieważ ówczesne nowości w praktyce teatralnej rozchodziły się z Paryża, miały one swe przyczyny nie tylko w likwidacji estetycznego monopolu sceny królewskiej, lecz i w możliwościach, jakie stwarzało wielkie miasto. Sztuka teatralna — jak nigdy przedtem — stała się atrakcyjnym towarem, toteż w całym Paryżu wciąż powstawały jakieś nowe przedsięwzięcia i żadne miasto nie mogło z nimi rywalizować. Wolna konkurencja wielkich i małych entrepreneurów musiała naturalnie doprowadzić do spłycenia kategorii estetycznych i dostosowania ich do *mauvais gout du parterre*. Zmiany i przeobrażenia, niegdyś dokonujące się stopniowo, przebiegały teraz w zawrotnym tempie i polegały na dowolnym mieszaniu różnych koncepcji. Wszystkie elementy strukturalne dzieła teatralnego podporządkowano jednemu celowi: przewyciężeniu monotonii i nawyków. Znany od dawna teatralny instynkt Francuzów stwarzał wciąż nowe możliwości zaskakiwania i olśniewania wi-

dzów: scenę panoramiczną, dioramę, *tableaux-vivants*, melodramaty, widowiska masowe w rodzaju Cirque Olympique braci Franconich. W licznych teatrach bulwarowych, szybko zakładanych i na ogół dobrze prosperujących, prześcigano się w kunszcie *mise-en-scène*, by przyciągnąć widzów. Tutaj możliwości przestrzenne sceny wyzyskiwano w pełni do nadania naturalności grze aktorów, o czym marzył Eduard Devrient:

„Aktorzy nie są przykuci przesadnie do rampy, poruszają się swobodnie po całej scenie, grają przy oknach, w drzwiach [...] Przez to powstają malownicze grupy i ustawienia”.⁶

Nawet w najbardziej prymitywnych teatrzykach jarmarcznych umiano, dzięki oryginalności i rozmachowi, pobudzać zainteresowanie przechadzających się widzów. Przy Polach Elizejskich istniały w latach trzydziestych dwie dość prowizoryczne, ale pięknie dekorowane sceny, położone vis-à-vis w odległości nie większej, niż sto kroków. Przyciągały one widzów najdzikszyimi sztukami przygodowymi, naturalnie zrobionymi *à grand spectacle*. Na jednej ze scen Francuzi i Hiszpanie toczyli nie kończące się pojedynki, drugi zaś teatr, jak pisał z zachwytem Grillparzer, „zajmował się nade wszystko Orientem. Sceny z Algieru, Indianie i dzicy płci obojga”.⁷ Tu właśnie poszukiwali inspiracji kompozytorzy, libreciści i dyrektorzy teatrów, studiując pilnie efekty i bacznie śledząc zainteresowanie widzów. Do teatrów bulwarowych uczęszczała nie tylko publiczność ludowa, ale i towarzyska elita, o czym wspominają liczne pamiętniki i opisy podróży. W tych teatrach tworzyła się nowoczesna technika reżyserska i ustalała się nowa pozycja zawodowa reżysera, który koncentrował się wyłącznie na *mise-en-scène* i z niespotykaną dotychczas starannością prowadził próby. Znaczne zwiększenie liczby postaci, biorących udział w spektaklu, wymagało klarownej koncepcji ustawiania scen zbiorowych oraz doświadczenia i smaku, dzięki którym przebieg akcji prezentowano w sposób naturalny, przy zachowaniu *couleur locale*. W tak zwanych rewiach konnych (będących, wedle dzisiejszej miary, raczej widowiskiem cyrkowym) tworzyła się sztuka reżyserowania widowisk masowych, tak pomocna później twórcom *grand opéra* przy ustawianiu scen chóralnych. Franz Grillparzer podczas swej wizyty w Paryżu w roku 1836 zaliczył do najbardziej oczywistych punktów programu odwiedziny w przybytku Franconich i przekazał następującą relację:

„Po obiedzie w Cyrku Olimpijskim Franconich, gdzie od dwóch miesięcy codziennie grają *Jérusalem délivrée*. Mimo to budynek był tak przepelniony, że ledwie znaleźliśmy parę wolnych miejsc... O wyswobodzonej Jeruzalem nie mógłbym powiedzieć nic ponad

⁶ E. Devrient: *Briefe aus Paris*, Berlin 1840, s. 205.

⁷ F. Grillparzer: *Werke*, t. 15; *Tagebücher*, Berlin (b.d.), s. 25.

to, że nad wyraz barwnie wyglądała. Dekoracje dobre, stroje wyborne, statyści — dwie armie w najściślejszym pojęciu, trzydzieści do czterdziestu koni równocześnie na scenie. Ta ostatnia połączona schodkami z areną i tędy śmigają w górę i w dół rycerze i giermkowie, kobiety i mężczyźni w pełnym galopie. Śpiewy, chóry i tańce, flugi, smoki ziejące ogniem. W Wiedniu ta sztuka szłaby pewnie nie przez dwa miesiące, ale przez okrągły rok, dzień po dniu. Szczególny zbytek pancerzy, jaki od wynalezienia prochu się nie zdarzył. Zresztą nie wiem, czy tutejsi aktorzy są równocześnie woltżerami, czy woltżerowie aktorami, ponieważ główne postacie sztuki — które wcale nieźle przemawiają — wyczyniają na koniach rzeczy, od których włos jeży się na głowie. Najlepszy w tym turniejowy pojedynek rycerzy: z początku na lance, potem na miecze, których uderzenia dźwięczą o pancerze. W końcu dwaj pozostali przy życiu okładają się toporami, i naprawdę można myśleć, że muszą roztrzaskać sobie czaszki — cios za ciosem, gdzie popadło, bez przerwy ani parowania uderzeń”.⁸

Jak widać, kaskaderów nie wymyślono dopiero w naszym stuleciu na potrzeby filmu. Perfekcja gry zespołowej i naturalistyczna prezentacja takich scen zachęcała reżyserów najważniejszych teatrów do pracy nad nowoczesnymi efektami inscenizacyjnymi. Traktowanie sceny operowej jako iluzyjnie odtwarzanego życia musiało doprowadzić do zmiany poglądu na wizualny element przedstawienia i rozgrywającą się w jego ramach akcją, czyniąc z nich równorzędny (a niekiedy nawet dominujący) czynnik obok muzyki i libretta. Dawniej francuscy autorzy zadowalali się umieszczaniem uwag inscenizacyjnych obok tekstu głównego — tak było jeszcze za czasów Beaumarchais. Jednak już w latach dwudziestych XIX wieku koncepcje reżyserskie wraz z najdrobniejszymi uwagami i wskazówkami publikowano oddzielnie, w postaci tak zwanych librett iscenizacyjnych. W efekcie styl paryski mógł zostać bez trudu przyjęty przez inne sceny Europy. Z pojawieniem się tych librett reżyseria i inscenizacja stały się samodzielną dziedziną sztuki teatru. Wzrosło więc i znaczenie reżysera — od wykonawcy—realizatora do równouprawnionego współtwórcy, który uczestniczy od pierwszych prób aż do premiery w kreowaniu wizji scenicznej. Wiadomo też, że niektórzy kompozytorzy i libreciści zasięgali porady u wziętych reżyserów, pisząc stosownie do ich sugestii. Możliwość oddania kolorytu lokalnego okazała się dla reżyserów ważnym kryterium, decydującym o przyjęciu lub odrzuceniu tematu.

Naturalnie tak zasadnicza zmiana w estetyce spektakli mogła urzeczywistnić się wyłącznie pod warunkiem równoczesnej ewolucji stylu muzycznego. Zamiast stereotypowego następstwa „numerów” wprowadzono wyrażnie połączone ze sobą grupy scen, wyposażonych w określony koloryt — a to zakładało inny rodzaj percepcji. Podziwiana w XVIII wieku perfekcyjna realizacja ozdorników w śpiewie musiała ustąpić miejsca nowoczesnemu prowadzeniu partii wokalnych, opartemu na wyrazie dramatycznym.

⁸ Grillparzer: *op. cit.*, s. 110–111.

Przewrót brzmieniowy dokonał się także w orkiestrze. Uzupełniony został skład instrumentów dętych drewnianych i to, wraz z chromatycznymi możliwościami blachy, pozwoliło kompozytorom dokonywać śmiałych modulacji i charakteryzować postacie oraz sytuacje przy pomocy dźwięku. Sztuka instrumentacji, której poświęcano coraz więcej uwagi (i odrębną dyscyplinę nauczania) umożliwiła w końcu zwycięstwo *couleur locale*.

Dotychczas oczekiwano od kompozytora umiejętności tworzenia muzyki odpowiadającej manifestowanym uczuciom i wydobywającej wdzięk poszczególnych słów. Teraz postawiono mu zadanie, aby całą scenę interpretował jako całość nastrojową. Pojedyncze postacie, występujące na krawędzi barokowej sceny — Żołnierz Samochwał, Cygan, chłop, służąca — zostały zastąpione przez grupy postaci i zmieniły się w sceny żołnierskie, cygańskie, chłopskie i sceny ze służbą. Oznacza to nie tylko przejście od scen indywidualnych do zbiorowych (choć w istocie tak było), lecz także rezygnację z ilustrowania uczuć na rzecz prezentacji charakterów. Sprzyjało to naturalnie rozwojowi scen chóralnych i tak zwanej *Choroper*. W roku 1800 w Théâtre Feydeau wystawiono niewielką operę Martiniego *Zimeo*; przy tej okazji recenzent „*Zeitung für die elegante Welt*” podkreślił, że szczególny *caractère de localité* mają chóry dzikusów (rzecz rozgrywała się w Meksyku). Interesujące jest to, że Weber, komponując w jedenaście lat później swego *Abu Hassana*, posłużył się neutralnymi środkami stylu klasycznego, rezygnując zupełnie z jakiegokolwiek kolorytu.

Z chwilą przejścia od sceny rampowej (eksponującej plan pierwszy) do sceny pudełkowej (operującej dalszym planem) został zniesiony bezpośredni kontakt aktora z widzem. Zarazem publiczność utraciła możliwość podpatrywania mechaniki, czyli maszynerii teatralnej. Widzów odsunięto od akcji, aby działania sceniczne przedstawiały im się jako pozorna rzeczywistość. Ten rodzaj iluzji przestrzennej opierał się nie na efekcie perspektywicznym, lecz na bogactwie szczegółów realistycznie potraktowanej głębi scenicznej. Dzięki temu sytuacje rozgrywające się na różnych planach wydawały się zgodne z rzeczywistością. Aktorzy mogli wchodzić i wychodzić nie tylko z boku, ale i z głębi sceny. Określone miejsce akcji musiało być wzbogacone o trzeci wymiar. W sensie muzycznym oznaczało to rozwinięcie i udoskonalenie efektu *come da lontano*, znanego już operze barokowej. Stanowił on odpowiednik dzisiejszej stereofonii i służył do nadawania scenom charakterystycznego wyrazu. Także akompaniament przyłączył się do akustycznego modelowania przestrzeni. Dramatyczna orkiestra w Mozartowskim *Don Giovannim* (1787), *Brennusia* (1789) Reichardta, *Krucjacie w Egipcie* (1824) Meyerbeera i *Fauście* (1859) Gounoda pełni rolę czysto muzyczną, ale i przyczynia się do operowania przestrzenią. W ten sposób rozwinęła się symulta-

niczna gra na dwóch planach, eksponująca różnorodność nastrojów. Skupienie akcji na rampie zostało praktycznie wykluczone. Zastanawiano się, jak wyrażać szybką zmianę atmosfery uczuciowej i znaleziono rozwiązanie w duchu statycznej opery barokowej, to znaczy sukcesywne następstwo emocji bez szczególnego pogłębienia psychologicznego i sytuacyjnego. Klasycznego przykładu tej techniki dostarcza *Radamisto* (1720) Haendla. Strapiona małżonka bohatera gniewnie zwraca się do prześladowającego ją króla Tigrane i zarazem potem czule przemawia do przyodzianego jak niewolnik swego męża. Ilustruje to barokową sztukę charakteryzowania, opartą na plastycznym przedstawieniu afektów przy zupełnym zaniedbaniu możliwości, jakie dawała scena. Haendel posłużył się typem *arioso ardito* z dramatycznym unisono, gdy niewiasta zwraca się do Tigrane, a typem *arioso dolce*, kiedy partnerem jest Radamisto. Poza tym akcja rozgrywa na proscenium, a dekoracja nie ma dla niej żadnego znaczenia.

Całkiem odmienne ujęcie znajdujemy w *Medei* Cherubiniego (1797), jakkolwiek z uwagi na temat i koncepcję partii solowych jest to opera seria. Tutaj także następują po sobie odmienne stany uczuciowe, jednak kompozytor postarał się o ewokację stosownego nastroju, umieszczając solistów i chór w głębi sceny. Najpierw znajdują się oni wewnątrz pałacu i pozostają niewidzialni. Jedynie okrzyki przerażenia z powodu nieszczęścia, jakie spadło na Glauke, dobiegają *da lontano*, gdy na proscenium Medea daje upust swej złowrogiej radości. Rozpiętość przestrzeni scenicznej wyznacza tu występowanie określonych poziomów nastroju. Dopiero po pewnym czasie — co jest istotne dla skonstruowania efektu przestrzennego — na proscenium pojawia się Jazon z innymi postaciami. Podobnie w drugim akcie Wagnerowskiego *Lohengrina* (1850) Ortruda i Telramund snują swe ponure plany z przodu sceny, a muzyka weselna o charakterze fanfarrowym rozbrzmiewa z głębi zamku. Wreszcie Elza pojawia się na tarasie. Muzyka i sceniczny plan podkreślają symultaniczność i nadają przestrzeni określoną semantykę.

Dzięki realistycznej inscenizacji możliwe stało się równoczesne poprowadzenie wątku głównego i wątków pobocznych. W pierwszym obrazie *Śpiewaków norymberskich* (1868) akcję określa chór *come da lontano* z akompaniamentem organów, świecą zaś akcję miłosną, czyli spotkanie Waltera z Ewą, ilustruje orkiestra. Jeszcze bardziej urozmaicone jest współwystępowanie różnych uczuć i działań w akcie drugim. Hans Sachs, głośno stukając, naprawia buty, Beckmesser próbuje sił jako śpiewak, para zakochanych (Walter i Ewa) kryje się pod lipą. Stukanie Sachsa psuje Beckmesserowi serenadę, wreszcie rozbrzmiewa róg nocnego stróża — jeszcze jeden efekt *come da lontano*.

Rozwój opery w XIX wieku ukazuje ulepszanie tego efektu, który łączył

kontrastowe nastroje. Dzięki niemu akcja na pierwszym planie zyskiwała na intensywności: wesołe tło było nie tylko opozycją wobec tragicznego rozwoju akcji, ale podkreślało fatalizm nieszczęścia. W *Carmen* (1875) Bizeta tytułowa bohaterka upada śmiertelnie raniona przez Don Josého (swoistym kontrapunktem jest tu motyw grany przez smyczki), gdy z oddali dobiega radosny chór niewidocznego tłumu, obserwującego corridę. Również Massenet w *Werterze* (1891) zdecydował się (notabene wbrew Goethemu) na takie zakończenie: gdy Werter umiera, pozostawiając zrozpaczoną Charlotte, z dała słycać radosne krzyki dzieci, wesoły śmiech, gromkie pokrzykiwania i brzęk pucharów.

Effekt symultanicznego łączenia zróżnicowanych nastrojów, podkreślany dodatkowo użyciem powracających motywów, uznano za bardzo frapujący:

„W melodramie muzyka jest połączona z akcją jak najściślej, objaśnia ją i prowadzi, towarzyszy jej. Często całym scenom towarzyszy pianissimi orkiestry, skrzypce con sordino brzęczą widmowo, gdy na scenie popelnia się morderstwo. Przed naszymi oczami rozpoczyna się przerażająca walka ofiar ze skrytobójcami, a w orkiestrze lekko, leciutko pobrzmiwa walc, jakby z najodleglejszej dali. Ten kontrast porusza nas, słuchamy uważnie i oto poznajemy melodię, która brzmiała ofiarom i mordercom w pierwszym akcie przy radosnym święcie, a teraz pozostaje pełnym żalu wspomnieniem”.⁹

Zastąpienie kinkietów oświetleniem gazowym, mające miejsce w roku 1822 w Operze Paryskiej (której tymczasem pośpiesznie przywrócono miano Królewskiej Akademii Muzyki), przypadło na czas przemian i połączyło tendencje artystyczne z postępowaniem technicznym. Castil-Blaze podkreślał, że gazowe oświetlenie „pozwała skierować wiązkę światła na ten czy inny punkt, pozostawiając resztę dekoracji w ciemności. Jutrzenka i światło księżycy naśladowane są z perfekcją dostarczającą skończonej satysfakcji, daleki plan jest widoczny z największej odległości i żadne szczegóły nie umykają zachwyconemu oku widza”.¹⁰

„Czarny romantyzm” ze swym zamilowaniem do nocnej scenerii i upiornych efektów, których korzenie sięgały w głąb poprzedniego stulecia, nie osiągnęłyby zapewne pełnego wyrazu scenicznego bez rozwoju techniki oświetleniowej. Oświetlenie gazowe pozwoliło na dokładniejsze studium natury, a nowy typ przeżycia przestrzeni został wzbogacony fascynującym efektem optycznym. Dzięki temu barokowe *chiaroscuro* przeobraziło się w romantyczny obraz teatralny. Płaskie oświetlenie dawnej sceny bezpowrotnie zniknęło, choć proces wprowadzenia nowej techniki w teatrze europejskim trwał dość długo.

⁹ A. Lewald: *Ein Menschenleben*, t. 4, Leipzig 1844, s. 300.

¹⁰ Castil-Blaze: *op. cit.*, t. 2, s. 384.

Posłużenie się precyzyjnie wycelowanym snopem światła zmusiło widzów do skupienia uwagi na pojedynczych osobach lub przedmiotach, gdyż ich otoczenie było prawie niewidoczne. Nasuwa się tu analogia z rolą instrumentu solowego, którego głos nagle wznosi się ponad orkiestrę.

Nie tylko kompozytorzy zabiegali troskliwie o muzyczną charakterystykę środowiska, ale przede wszystkim pisarze dążyli do maksymalnego oddania *couleur locale*. Scott, Hugo, Sue, Fenimore Cooper stworzyli wzory malowania obyczajów, codziennych zajęć i niezwykłych przygód, precyzyjnego odtwarzania detali krajobrazowych i architektonicznych. Za główne zadanie uznano studium szczegółu. Po raz pierwszy kompozytorzy porzucili swe pracownie, by oddać się studiom nad środowiskiem. Modeste Grétry opowiada dokładnie, jak starał się o zgodność swego *Wilhelma Tella* z muzyką szwajcarską:

„Kiedy w Lyonie pisałem muzykę do *Wilhelma Tella*, uprosiłem raz pułkownika szwajcarskiego regimentu, który stał w tutejszym garnizonie, abym mógł zjeść obiad w towarzystwie oficerów jego sztabu. Przy deserze powiedziałem panom, że chcę skomponować utwór o ich sławnym rodaku i prosiłem, żeby mi zaśpiewali pieśni z tamtych czasów i jeszcze pieśni alpejskie, które byłyby najbardziej charakterystyczne. Zaśpiewali mi bardzo wiele pieśni; zanotowałem je i nie wiedząc o tym, nastroilem się na ton szwajcarski”.¹¹

Kiedy Weber przystąpił do pracy nad *Preciosą*, szczególnie pociągał go koloryt hiszpański. W Gotha zgłębiał (podobnie jak Grétry w Lyonie) pieśni stacjonujących tam żołnierzy hiszpańskich i wypożyczał drukowane melodie ludowe od radcy Eberta, głównego bibliotekarza w Dreźnie. Również Meyerbeer, zapewne pod wpływem tego samego nauczyciela — Abbé Voglera — zbierał w czasie podróży po Europie ludowe pieśni i popularne melodie, między innymi sycylijskie, których intonację wnikliwie badał, by osiągnąć specyficzny koloryt *Roberta Diabła*. W trakcie prac nad *Hugonotami* poznawał właściwości stylowe starofrancuskich tańców dworskich i hugonockiego psalterza Clémenta Marot, spędzając długie godziny w Bibliotheque Nationale. W operze *Ein Feldlager in Schlesien* (1844) posłużył się oryginalną muzyką wojskową z czasów Fryderyka Wielkiego, a dbając o historyczną wierność dawnych mundurów zgłosił się na konsultację do doświadczonego specjalisty od uzbrojenia. Gaspere Spontini zasugerował w końcu lat trzydziestych Fryderykowi Wilhelmowi III sfinansowanie kilkumiesięcznego wyjazdu do Anglii, aby na miejscu przeprowadzić studia środowiskowe na użytek planowanej opery o Cromwellu. Król opatrzył wniosek adnotacją, że przy kompo-

¹¹ Cyt. za: M. Dietz: *Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich*, Leipzig 1893, s. 356.

nowaniu *Corteza* nie musiał jeździć do Ameryki, a w Królewskiej Bibliotece w Berlinie z pewnością znajdzie odpowiednią literaturę przedmiotu.¹²

Kiedy Charles Gounod w roku 1863 zawiadomił Frédéricę Mistrala o zamiarze napisania opery według jego poematu *Mireille*, który Carré i Barbier przerobili na libretto, ten odpowiedział:

„Niechże Pan jedzie do Arles, do Avignon, aby zobaczyć ją (swą córeczkę Mireille — przyp. SM) w niedzielę, kiedy wraca z nieszporów i w obliczu tej gracji, piękna i światłości zrozumie Pan, jak łatwo i czarująco zapisywać tu poetyckie stronicę”.¹³

Gounod przebywał dłużej w Saint-Rémy-de-Provence nad Rodanem, aby studiować tu warunki życia ludzi i poznawać ich pieśni; przede wszystkim jednak pragnął przyswoić sobie atmosferę tej krainy i z bezpośredniego przeżycia wysnuć muzykę do *Mireille*. W swojej korespondencji opisywał bardzo wyraziście to „tworzenie z natury”. Posłużył się nie tylko w sposób niemal impresjonistyczny „glosem natury” jako inspirującym źródłem, ale zacytował w swej operze liczne właściwości lokalnych tańców, zachowując ich nie zmieniony, ludowy idiom: Tarandolę na 6/8, śpiewaną i tańczoną przy wtórze fletu i bębena, oraz Magali — znaną prowansalską pieśń ludową, którą przetworzył w *duo de magali*. Znajomość tej krainy Gounod zawdzięczał prawdopodobnie Laurensowi, sekretarzowi fakultetu medycznego w Montpellier, z którym zapoznał go Mistral. Laurens był wytrawnym znawcą prowansalskiej tradycji i muzyki; według świadectwa kompozytor znał mnóstwo starych pieśni.

Félicien David był znany przede wszystkim dzięki orientalnej stylizacji, jaką posługiwał się chętnie w swoich utworach. Podczas wojażu na Bliski Wschód (1833–1835) udało mu się zebrać bogaty i różnorodny materiał folklorystyczny, z którego korzystał nie tylko w formie cytatów, ale dzięki niemu wykształcił swój własny styl.

Obie praktykowane wówczas zasady: cytat oryginalnej melodii i naśladowanie jej właściwości intonacyjnych — często występują razem. Meyerbeer, podobnie jak Gounod, chętnie korzystał z obu możliwości. Michał Glinka wyjaśniał natomiast, że posługuje się tylko stylistycznymi właściwościami ludowego tworzywa melodycznego, ale unika zapożyczania samych melodii. W późniejszym okresie zwyczaj cytowania zanika na rzecz czystej stylizacji. Tak postępował Saint-Saens; wyyskuje stare melodie szkockie i angielskie, starannie wystrzegając się cytatów. W *Żółtej księżniczce* (1872) przekształcił na przykład intonację chińskiej melodii, ale nie zdecydował się na jej

¹² Por. G. Meyerbeer: *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Heinz Becker (b.m i d.), t. 3, s. 127.

¹³ Por. J.G. Prodhomme, A. Dandelot: *Gounod, sa vie et ses oeuvres*, t. 2, Paris 1911, s. 50.

dosłowne zapożyczenie. Edouard Laló w operze *Król z Ys* (1888), opartej na tematach bretońskich, wplótł dla odmiany oryginalną pieśń weselną *Nous sommes venus vous voir*, aby koloryt lokalny stał się bardziej wiarygodny.

Przykłady można by mnożyć; w wielu wypadkach kompozytorzy nie ujawniali przecież pochodzenia swoich melodii, by podtrzymać sugestię oryginalności.

Dość wcześnie skłonności do *couleur locale* ujawniły się w literaturze baletowej. W *Le Triomphe de l'amour* (1681) Lully postanowił zdystansować się od skostniałego w formie *ballet du cour*. Don Juan Glucka, w którym akcja została wyrażona tylko przez taniec, stanowi kamień milowy w ewolucji baletu. *Les Indes galantes* (1735) Rameau i tańce scytyjskie w *Ifigenii w Taurydzie* (1779) Glucka — by poprzestać na dwóch przykładach — ukazują staranie o oryginalność. Może więc wydać się dziwne, że dla ludowego tańca wywalczono miejsce w operze znacznie później niż dla pieśni. Przyczyna wydaje się oczywista: koncepcję muzyki baletowej w przedstawieniach operowych wypracowywano wspólnie z baletmistrzami, którzy długo pozostawali pod urokiem tradycyjnej sztuki tańca. Dopiero Fanny Elssler udało się wprowadzić taniec ludowy na scenę. W balecie *Le Diable boiteux* (1836) Jeana Corali wprawiła widzów w zachwyt hiszpańskim tańcem „cachucha”, a w rok później w *La Gypsy* Josepha Maziliera odniosła wielki sukces krakowiakiem. Korzystając z ogólnego zainteresowania kolorytem lokalnym, również inne tańce ludowe wprowadzono do opery.

Zamysł jak najdokładniejszego zlokalizowania akcji w sensie czasowym i przestrzennym objawiał się też w dokładnych wskazówkach, w jakie z reguły wyposażano libretta. W większości dziewiętnastowiecznych oper akcja rozgrywa się w określonym miejscu i czasie (nieraz z dokładnością do dnia i godziny), a nie gdziekolwiek i kiedykolwiek: *Hugonoci* (1836) Meyerbeera — Paryż 1572, *Prorok* (1849) — Holandia i Münster 1536, *Ernani* (1844) Verdiego — Aragonia, Akwizgran i Saragossa 1519, *Życie za cara* (1836) Glinki — Rosja 1612–1613, *Alessandro Stradella* (1844) Flotowa — Italia 1670, *Niema z Portici* (1828) Aubera — Neapol i Portici 1647.

Wyróżnia się tu wiek XVI: w trzech spośród czterech głównych oper Meyerbeera umieszczono akcję w tym stuleciu — *Hugonoci* (1572), *Prorok* (1536) i *Afrykanka* (ok. 1500). Podobną skłonność ujawnia Verdi: *Ernani* (1519), *Rigoletto* (1560), *Don Carlos* (1557), *Otello* (1500); akcja *Falstaffa* i *Trubadura* rozgrywa się w XV wieku, *Aidy* i *Nabucco* w starożytności i tylko *Moc przeznaczenia* wprowadza w wiek XVIII. Nie ulega wątpliwości, że o wyborze tematu historycznego i osadzeniu go w konkretnym czasie decydowały głównie możliwości konstruowania barwnych, malowniczych scen. Pomimo wszelkich starań o prawdziwość i autentyzm, operze histo-

rycznej niezmiennie groziła sztuczność i położenie akcentu na wspaniałość inscenizacji.¹⁴ Dlatego też wyparła ją opera werystyczna przez programowy zwrot ku współczesności.

RÉSUMÉ

La notion de la „couleur locale” qui jouait un rôle important et inspirateur dans les discussions des romantiques portant sur l'esthétique, au détour du XVIII^e et XIX^e s. influençait manifestement les voies de recherches des compositeurs, des librettistes, des metteurs en scène. Les changements dans le domaine de la mise en scène, des costumes, des accessoires de théâtre et du jeu des acteurs coïncidaient avec une disparition des différences parmi l'opéra sérieux et l'opéra-comique et avec le fait d'enrichir par de différentes couches sociales le public théâtral. Après l'an 1789, une tendance — exprimée dans les programmes — au décor scénique bien défini, a suscité chez les auteurs l'intérêt pour les événements actuels. Une concurrence des troupes a mené à un mélange tout à fait libre quant aux conceptions et idées, à une schématisation, une simplification des catégories de l'esthétique les plus importantes. L'analyse de certaines descriptions des représentations théâtrales parmi tant d'autres (Gautier, Devrient, Grillparzer) a permis de distinguer facilement que — à côté de la musique et du libretto — l'élément visuel du spectacle décidait d'une possibilité de rendre le plus fidèlement la couleur locale. Il poussait aussi les compositeurs aux nouvelles recherches: l'enrichissement d'une instrumentation, une technique des motifs qui reviennent, le recours aux mélodies originales, l'effet de „come da lontano”. Les compositeurs étudiaient aussi minutieusement une musique caractéristique pour de différentes régions. Malgré tout, dans les opéras on insistait avant tout sur la splendeur de leurs mises en scène. Ce fait a contribué à une crise des formes romantiques remplacées dans l'opéra par le vérisme.

¹⁴ Wspominam o tym w moim artykule *Co to jest grand opéra?* „Pamiętnik Teatralny” 1983, z. 2.