

## PRZEMYSŁAW KRZYWOSZYŃSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

e-mail: drpk@amu.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0003-4429-8649>

# Obraz sędziów w historii i w kulturze w świetle wybranych dzieł operowych z końca XVIII i XIX wieku\*

The image of judges in history and culture in light of selected operatic works  
of the late eighteenth and nineteenth centuries

Almost from the birth of opera, law has been an inspiration for its creators, in terms of libretto and music, as well as interpretation and reception. With the development of this stage genre and the expansion of the audience, which occurred from the end of the eighteenth century, the image of representatives of the justice system evolved dynamically. This article attempts to characterise judges and the justice system they represent within their historical and ideological contexts, and to present this subject through the lens of selected operatic works from the late eighteenth and nineteenth centuries. Using historical and legal analysis, and related multi-level and interdisciplinary methods from musicology and opera studies proposed by, among others, Filippo Annunziata and Giorgio Fabio Colombo, the article examines the image of judges and the judicial apparatus, including trials. The analysis considers selected operatic works in their legal, historical, and cultural contexts, with reference to the main layers of opera: music, libretto, interpretation, and reception. Analysing serious, semiseria, and comic operas, such as Mozart's *Le Nozze di Figaro*, Salieri's *L'Axur re d'Ormuz*, Mayr's *L'amore coniugale*, Rossini's *Il Barbiere di Siviglia*, Pacini's *L'ultimo giorno di Pompei*, Kuhlau's *Elverhøj*, Bellini's *La*

---

\* Inspiracją do podjęcia tego tematu były zainteresowania prof. Małgorzaty Materniak-Pawłowskiej – znawczyni kulturalno-obyczajowego kontekstu statusu sędziów i sądownictwa oraz wielkiej miłośniczki opery. Często mówiła o swoich wizytach w poznańskim Teatrze Wielkim. Szczególnie zapamiętałem naszą rozmowę o *Makbecie* Verdiego i wrażeń, jakie na niej zrobił. Jej ulubioną operą był *Straszny dwór*. Również w naszej ostatniej rozmowie na Wydziale w marcu 2023 r. dyskutowaliśmy o kontekście prawa i opery, ich wzajemnego przenikania się i inspiracji.<sup>7</sup>

*straniera*, Donizetti's *Dom Sébastien*, *Roi de Portugal*, Auber's *La Muette de Portici*, Meyerbeer's *Les Huguenots*, Halévy's *La Juive*, Wagner's *Lohengrin*, Verdi's *Aida*, Giordano's *Andrea Chénier*, and Puccini's *Tosca*, the article identifies changes in the image of judges and law depending on the historical and cultural period, and argues that a diverse image of the justice system, often though not exclusively drawing on stereotypical ideas about the law and its representatives, depends on the historical and cultural period of the operas.

**Keywords:** judge, opera, *tragedia lirica*, *grand opéra*, *opera buffa*

Problematyka sądownictwa, sędziów i ich statusu, w tym znaczenie oraz wpływ prawników (stosowanie prawa i rozstrzyganie sporów), a także kwestie ich powoływania, kwalifikacji i kompetencji, od dawna stanowi przedmiot dyskusji filozofów, polityków i samych prawników. Nie można przy tym pominąć kulturowego wyobrażenia sądownictwa i jego przedstawicieli, kształtowanego przez szerokie kręgi społeczne i oddziałującego na opinię publiczną. Na tej płaszczyźnie obraz sędziów i wymiaru sprawiedliwości na przestrzeni wieków ulegał znacznym przemianom, pozostając w ścisłym związku z wydarzeniami historycznymi i procesami społecznymi, które często go wzmacniały.

Na ten obraz istotny wpływ wywarły dynamiczne przemiany XVIII i XIX stulecia, prowadzące do stopniowego wykształcenia społeczeństwa masowego. W procesie tym znaczącą rolę odegrała opera, oddziałująca na coraz szersze kręgi odbiorców. Warto zaznaczyć, że dzięki nowym formom przekazu teatr operowy pełni podobną rolę także współcześnie<sup>1</sup>.

Dzieje opery od początku wskazują na obecność prawa w jej tworzeniu, odbiorze oraz prezentowanych historiach, zarówno w postaci symbolicznego, ponadczasowego systemu wartości, jak i zbioru obowiązujących norm oraz jako prawa projektowanego z myślą, iż będzie ono obowiązywać w stworzonej historii. Szczególnie interesujące wydaje się ukazywanie tego wielopłaszczyznowego dzieła muzyczno-teatralnego, które często odwołuje się do wrażliwości prawnej oraz poczucia sprawiedliwości. Zagadnienia te nabierają znaczenia zwłaszcza w kontekście konfliktów wynikających z prawa – jego tworzenia, przestrzegania i naruszania – które tworzą dramatyczne napięcie, będące jednym z istotnych elementów opery. Ich przedstawienie ułatwia jedna z kluczowych cech tego gatunku: zdolność do ukazywania emocji (afektów) na scenie i wywoływania reakcji emocjonalnej u odbiorców<sup>2</sup>. Trafnie oddaje to Ewa Łętowska, pisząc:

---

<sup>1</sup> Stefan Machura et al., „Analyzing law in opera”, *Law and Humanities* 17, nr 1 (2023): 91, <https://doi.org/10.1080/17521483.2022.2148381>; Przemysław Krzywoszyński i Jan Woleński, *Fenomen opery* (Universitas, 2022), 72–76.

<sup>2</sup> Jarosław Mianowski, *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego* (Rhythmos, 2004), 62; Krzywoszyński i Woleński, *Fenomen opery*, 66–71; Machura et al., „Analyzing law”, 91.

[O]pera materia prawa się żywi. Właściwie nie ma libretta operowego, w którym nie występowałyby wątki sądowe, kryminalne... Prawo cywilne też bywa bogato prezentowane, w postaci kunsztownych zobowiązań, niezliczonych wręcz umów majątkowych... Właściwie nie ma chyba dziedziny prawa, która nie pojawiałaby się jako tworzywo opery albo której by analitycy opery na tle twórczości operowej nie dostrzegli<sup>3</sup>.

Dodajmy: wątków zarówno prawa publicznego, jak i prywatnego. Na potwierdzenie aktualności tego zjawiska warto przywołać niedawno skomponowaną operę *Scalia/Ginsburg* Derricka Wanga, której libretto opiera się na cytatach z głosów odrębnych, wyroków i wypowiedzi publicznych tych wybitnych sędziów Sądu Najwyższego USA. Dzieło to wpisuje się w nurt współczesnej „politopery”<sup>4</sup>.

Skoro współczesna opera porusza rozmaite wątki dotyczące prawa i jego wykonawców, warto zastanowić się, jak postrzegano sędziów, instytucje oraz ich decyzje w XVIII i XIX wieku – w okresie postępującej unifikacji i upowszechnienia prawa, które zbiegły się z przemianą opery w sztukę masową, adresowaną do szerokiego kręgu odbiorców<sup>5</sup>.

Należy przy tym podkreślić, że opera jako sztuka o charakterze multimedialnym nie tylko odzwierciedlała zachodzące wydarzenia, lecz także była niekiedy ich świadomą (lub nieświadomą) inspiracją. Dotyczy to całego jej rozwoju – od *opera seria*, przez spory o jej formę i cele (w tym słynne paryskie spory buffonistów, z udziałem Jeana-Jacques'a Rousseau, również kompozytora oper), aż po operę rewolucyjną oraz

---

<sup>3</sup> Ewa Łętowska, „Opera i prawo. Dysputa sędziów tworzywem operowym, czyli opera *Scalia/Ginsburg*”, w: *Experientia docet. Księga jubileuszowa ofiarowana Pani Profesor Elżbiecie Traple*, red. Piotr Kostański, Paweł Podrecki i Tomasz Targosz (Wolters Kluwer Polska, 2017), 1446.

<sup>4</sup> Łętowska „Opera i prawo”, 1447. „Politopera” – współczesne dzieło operowe przedstawiające i na bieżąco komentujące doniosłe wydarzenia ze świata polityki i przemian społecznych. Do klasyki gatunku należą kompozycje Johna Adama (*Nixon w Chinach*, *Śmierć Klinghofera*, *Doctor Atomic* – o Robertcie Oppenheimerze, *Satyagraha* Philipa Glassa – z postacią Martina Luthera Kinga w trzecim akcie czy *Einstein na plaży*). Por. Alan Riding i Leslie Dunton-Downer, *Opera. The Definitive Illustrated Story* (Penguin Random House, Dorling Kindersley, 2022), 318–320, 322–323; András Batta, *Opera: Composers, Works, Performances* (Konemann, 1999), 10–11.

<sup>5</sup> Filippo Annunziata i Giorgio Fabio Colombo w interesujący sposób analizują kształtowanie się modeli XIX-wiecznych wielkich narodowych kodyfikacji i równoległe kształtujących się szkół narodowych w operze – odchodzących od uniwersalnych wzorców, w pierwszym przypadku kształtowanych przez kanon np. prawa rzymskiego, w drugim – przez operę włoską i francuską. Filippo Annunziata i Giorgio Fabio Colombo, „Opera and Law: Critical Notes”, *Law & Literature* 33, nr 1 (2020): 3–4, 7, <https://doi.org/10.1080/1535685X.2019.1706276>; Filippo Annunziata, „Opera and law: cultural canons, common values and aesthetics”, w: *European Cultural Identity Law, history, theatre and art*, red. Enzo Balboni i Annamaria Cascetta (Edizioni ETS, 2018), 317–319; por. Przemysław Krzywoszyński, „Próba odczytania oper Stanisława Moniuszki w świetle współczesnej im ideologii”, w: *Życie – twórczość – konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, red. Magdalena Dziadek (NCK, 2019), 33–48.

wielkie dzieła romantyczne, mające wpływ na społeczno-polityczne układy i idee, czego przykładem są wydarzenia roku 1830, procesy kształtowania świadomości narodowej czy ruchy zjednoczeniowe we Włoszech i w Niemczech<sup>6</sup>.

Warto także przypomnieć, że niemal od początku, zgodnie ze swymi założeniami, opera podejmowała zagadnienia sprawiedliwości i moralności, wykorzystując postaci alegoryczne oraz inspirując się tematyką mitologiczną i historią antyczną<sup>7</sup>. Na szczególną uwagę zasługuje cieszący się ogromną popularnością nurt opery neapolitańskiej – *opera seria*, królująca w Europie niemal do lat 60. XVIII stulecia. Gatunek ten – adresowany głównie do monarchów i arystokracji – opierał się na ustalonym schemacie formalnym i dramatycznym, który odnosił się do problematyki prawa. Za sprawą librecistów Pietra Metastasia i Apostole Zeno rozwinął się charakterystyczny model fabularny, w którym głównym tematem stała się *la clemenza* – prawo łaski okazane przez wspaniałomyślnego władcę, przebaczonego niewiernym lub nielojalnym poddanym, podopiecznym, a nawet przeciwnikom. Motyw ten rozwijali w swej twórczości czołowi mistrzowie sceny, tacy jak Georg Friedrich Haendel, Antonio Vivaldi czy Johann Adolf Hasse. Za ostatnią klasyczną *opera seria* uznaje się dzieło Mozarta *La clemenza di Tito* (Łaskawość Tytusa), skomponowane na koronację cesarza Leopolda II na króla Czech w 1791 r. Utwór ten nie tylko poruszał tę problematykę, lecz już w samym tytule odwoływał się do kwestii wspaniałomyślności najwyższej instancji oraz aktu przebaczenia<sup>8</sup>.

Wraz z pojawieniem się nowych idei w krytycznym wieku XVIII zagadnienie przedstawienia wymiaru sprawiedliwości i jego decyzji zaczęło przybierać bardziej zróżnicowane i odmienne formy.

Za interesujący przykład może posłużyć ilustracja przeżycia afektu – wyrażania emocji – w mozartowskim *Weselu Figara* z 1786 r. Warto wspomnieć, że opera ta została skomponowana do libretta Lorenza da Ponte, który zaadaptował słynną prowokującą sztukę Pierre'a Carona Augustina Beumarchais'ego *Szalony dzień, czyli weselo Figara* (*La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*), krytykującą stosunki społeczne i polityczne. W Wiedniu czasów Józefa II wątki polityczne należało omijać, dlatego

---

<sup>6</sup> Carlotta Sorba, „Between cosmopolitanism and nationhood: Italian opera in the early nineteenth century”, *Modern Italy* 19, nr 1 (2014): 53–67, <http://dx.doi.org/10.1080/13532944.2013.871420>; Przemysław Krzywoszyński, „Regional Identity Conflicts in Romantic Operas in the First Half of the 19<sup>th</sup> Century”, w: *Between Time and Space*, red. Sulevi Riukulehto (Cambridge Scholars Publishing, 2015), 103–114; Krzywoszyński i Woleński, *Fenomen opery*, 81; Peter Stamatov, „Interpretative Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s”, *American Sociological Review* 67 (2002): 345–366, <https://doi.org/10.2307/3088961>.

<sup>7</sup> Katarzyna Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery* (Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019), 69, 126.

<sup>8</sup> Alfred Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło* (PWM, 1983), 410–411; Piotr Urbański, „Clemenza Austriaca. Nowy Sarastro i brat Mozart”, w: *Wolfgang Amadeusz Mozart, „Łaskawość Tytusa”* (teatr-wielki.pl, Teatr Wielki – Opera Narodowa Warszawa, 2016), 17.

słynny monolog Figara z piątego aktu (scena 3) został w operze rozłożony na trzy arie tytułowego bohatera. Zostały one sprowadzone do mistrzowskiego wyrazu ponadczasowych ludzkich emocji: przebiegłości, komizmu w pierwszym akcie oraz zazdrości w czwartym akcie, doskonale oddanych za pomocą muzycznych środków<sup>9</sup>. W tej do dziś niezwykle popularnej operze osią dramatu pozostaje zniesienie prawa pierwszej nocy – symbolu feudalnego porządku i niesprawiedliwości – przez hrabiego Almawiwę (baryton). Jednocześnie bohater ten wciąż próbuje wykorzystać swą uprzywilejowaną sytuację i pościć Zuzannę (sopran), narzeczoną swego wiernego sługi Figara (baryton). Hrabia nie chce również dopuścić do ich małżeństwa, powołując się na zobowiązanie Figara wobec Marceliny z powodu niespłaconego długu<sup>10</sup> (przy czym okazuje się, że owa podstarzała dama jest matką Figara).

Wszystko w tej operze wciąż się dynamicznie zmienia. Obraz prawa, oprócz zaciągniętego zobowiązania, zniesienia feudalnego prawa czy słynnej arii zemsty pieniacza doktora Bartola (bas) *La vendetta*, kształtuje także scena procesu z aktu trzeciego. Hrabia – jako sędzia swoich poddanych – ma rozstrzygnąć kwestię zobowiązania Figara wobec Marceliny, a zwodzony przez Zuzannę jest niemal pewny miłosnego sukcesu. Jednak tuż przed rozprawą dostrzega, iż pokojówka zdradza Figarowi plan słowami *Hai già vinta la causa* (Sprawę już wygrałeś). Almawiwa wpada w szał. Scena ta przyjmuje formę recytatywu *accompagnato* oraz dwuczęściowej arii (*a due tempi*), w której hrabia wyraża wściekłość wywołaną zawodem wyobrazonego sukcesu miłosnego oraz zazdrość o szczęście służącego. Następnie przechodzi do zapowiedzi zemsty i satysfakcji z wyroku, który zamierza wydać. Użyte w tej scenie środki muzyczne, charakterystyczne dla opery poważnej, podkreślają gniew, nieopanowanie, pragnienie zemsty i satysfakcję, przywodząc na myśl typową arię odwetu *opera seria*<sup>11</sup>.

Trzeba pamiętać, że hrabia wykonuje ją przed wejściem na salę sądową, w której ma wydać wyrok. Scena ta stanowi więc przykład afektywnego doświadczenia bliskiego koncepcji amerykańskiego *law in action*. Choć trudno na scenie zrealizować takie ujęcie, to np. filmowa adaptacja opery w reżyserii Jeana-Pierre'a Ponella – z udziałem Filharmoników Wiedeńskich pod batutą dr. prawa Karla Bohma – pozwala ukazać ją jako wydarzenie w przestrzeni sądowej. Wyjątkowo rolę tę

<sup>9</sup> Einstein, *Mozart*, 428–431; Włodzimierz Poźniak, „Wesele Figara” W. A. Mozarta (PWN, 1956), 30–31, 52, 85–86.

<sup>10</sup> Annunziata i Colombo, „Opera and Law”, 6. Autorzy zwracają uwagę na kontekst prawa cywilnego. Podkreślają, że główna część fabuły tej opery skupia się na osobliwej przysiędze małżeńskiej, która może być wykonalna w przypadku niespłacenia długu (tzw. przyrzeczenie złożone – przez Figara Marcelinie w celu zabezpieczenia spłaty pożyczki).

<sup>11</sup> Einstein, *Mozart*, 431; Mianowski, *Afekt*, 306–308; Poźniak, „Wesele Figara” W. A. Mozarta, 69–71. Kompozytor stosuje tremola, tiratę, tryle, synkopy, pauzy, zmienną dynamikę, a wreszcie koloraturę na koniec arii na słowie *giubilar*, wysoki rejestr głosu dla barytona i skoki linii melodycznej w odpowiednio modulowanej tonacji D-dur.

odgrywa wokalnie i aktorsko główny wykonawca arii niemiecki baryton Dietrich Fischer-Dieskau<sup>12</sup>. Warto również zauważyć, że w operze tej hrabiego wspiera w roli profesjonalnego prawnika Don Curzio (tenor), który jednak tylko przytakuje sędziemu, cały czas się jękając. Mozartowska wersja, mimo unikania politycznych aluzji, przedstawia krytyczny obraz sądownictwa, wpisując się w szerszą refleksję nad feudalną niesprawiedliwością, szczególnie silnie wyrażaną w oryginalnym francuskim dziele scenicznym<sup>13</sup>.

W kolejnym arcydziele Mozarta *Don Giovanni* (1787) tytułowy bohater (baryton) łamie wszelkie konwencje społeczne, religijne i moralne w imię dążenia do przyjemności. Ścigający go samozwańczy „trybunał” – w postaci oszukanej Donny Elwiry (sopran), uwiedzionej Donny Anny (sopran) i jej narzeczonego Don Ottavia (tenor) – okazuje się dość naiwny. Początkowo Anna, córka zabitego Komandora, wraz z Ottaviem proszą o pomoc Don Giovanniego, a Donna Elwira wciąż jest rozdarta między miłością a chęcią zemsty wobec uwodziciela. Warto przy tym wspomnieć, że według skrupulatnie prowadzonego przez sługę, Leporella, rejestru Don Giovanni uwiódł aż 2065 kobiet wszelkiej narodowości, stanu społecznego, wieku i urody. W samej operze jesteśmy zaś świadkami co najmniej trzech – bardziej lub mniej udanych – prób uwiedzenia oraz ich skutków. Ich tłem staje się szczególnie znamieny finał pierwszego aktu, w którym wybrzmiewają hasła wolności i równości – idee, które zaledwie dwa lata później w Paryżu staną się impulsem do głębokich reform wymiaru sprawiedliwości. Warto w tym kontekście przywołać słowa Jeana Starobinskiego:

Wolność, jakiej domaga się Don Juan, to początkowo tylko afirmacja nieograniczonego charakteru używania; [...] Ale z drugiej strony wolność ta jest w jakiś sposób pokrewna uczuciu, które ożywiać miało ludzi rewolucji: kiedy Don Juan woła – *Viva la liberté!* – to jak trafnie zauważono, libertyn przedzierga się w „anarchistę”<sup>14</sup>.

Ideę równości ukazują trzy współbrzmiące tańce, symbolizujące trzy warstwy społeczne. Stanowi to z jednej strony efekt oświeceniowych reform józefińskich

<sup>12</sup> Produkcję zrealizowano w 1976 r. dla „Deutsche Grammophon” w obsadzie: Hermann Prey (Figaro), Mirella Freni (Zuzanna), Dietrich Fischer-Dieskau (hrabia Almaviva), Kiri Te Kanawa (hrabina Almaviva), Maria Ewing (Cherubino), Paolo Montarsolo (dr Bartolo), Heather Begg (Marcellina), John van Kesteren (Don Basilio), Willy Caron (Curzio), Hans Krämer (Antonio), Janet Perry (Barbarina), Chór Opery Wiedeńskiej, The Vienna Wiedeńska Filharmonia dyrygował Karl Böhm, reżyseria Jean-Pierre Ponnelle.

<sup>13</sup> Elena Falletti, „The Marriage of Figaro and the Sunset of Ancien Régime Legacy on Modern Legal Culture”, w: *Law and Opera*, red. Filippo Annunziata i Giorgio Fabio Colombo (Springer, 2018), 93–102, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_7); Cesare Fertonani, „Le Nozze di Wolfgang: About the Meaning of Marriage in Mozart’s Operas”, w: *Law and Opera*, 119–133, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_9).

<sup>14</sup> Jean Starobinski, *1789. Emblematy rozumu* (Czytelnik, 1997), 18.

w Wiedniu, a z drugiej zapowiedź postulatu równości z 1789 r. Umiejętnie wykorzystana przez kompozytora polirytmia – menueta, kontredansa i ländlera – pozwala uzyskać w finale silne napięcie dramatyczne<sup>15</sup>.

W operze posąg zabitego Komandora uosabia sprawiedliwość i ostatecznie ją wymierza. Świętokradczo zaproszony na cmentarzu przybywa na ucztę sybaryty-uwodziciela (bohatera 600 sztuk teatralnych, baletów i oper), dając mu w finałowej scenie drugiego aktu jeszcze jedną szansę poprawy. Don Giovanni jednak z niej nie korzysta i dlatego ginie w czeluściach piekielnych<sup>16</sup>.

Warto również wspomnieć prawniczy refleks w mozartowskim *Czarodziejskim flecie* (*Die Zauberflöte*) – trybunał kapłanów Ozyrysa i Izidy w baśniowym świecie uosabia trwałość, moralność i cnotliwość porządku wolnomularskiego, z osobą Zараstra (bas), najwyższego kapłana, na czele. Stabilne, niskie głosy oraz uroczysta, hymniczna harmonia zapowiadają nadejście nowego sprawiedliwego świata, przeciwstawionego mrocznej, niespokojnej, zachwianej rzeczywistości królowej Nocy.

Należy jednak podkreślić, że różnie można interpretować tę oświeceniową i wolnomularską wizję. W schyłkowym okresie rewolucji francuskiej w operze wystawianej pod tytułem *La Flûte enchantée* postać Zараstra nawiązywała poprzez sceniczne atrybuty do pierwszego konsula – najwyższego, sprawiedliwego prawodawcy, ojca i opiekuna swoich poddanych. Z kolei Niebiański Biurokrata – *spiritus movens* akcji współczesnej politopery *Scalia/Ginsburg* Wanga – stanowi jego odpowiednik, dzięki muzycznej analogii motywów, charakterze głosu i sposobie wypowiedzi<sup>17</sup>.

Z drugiej strony warto zauważyć, że prawdziwa historia Augusta Jacoba Liebenskinda i Christopha Martina Wielanda, stanowiąca osnowę mozartowskiego libretta, zupełnie inaczej przedstawia tę historię w duńskiej operze *Lulu* skomponowanej przez Friedricha Daniela Rudolpha Kuhlaua. W tej wersji Zараstro został ukazany jako negatywna postać, łamiąca wszelkie zasady sprawiedliwego postępowania<sup>18</sup>.

W dobie rewolucji, wraz ze zmianą odbiorcy i całkowicie odmienną funkcją widowiska – wielkiego spektaklu politycznego, przybierającego postać satyry lub alegorycznej propagandy – szczególnego znaczenia nabiera *opéra à sauvetage* (tłumaczona jako *rescue opera*, opera „ratunkowa” lub opera ocalenia). W dziełach tego gatunku walka o urzeczywistnienie prawa podejmowana jest przez bohaterów świadomych swojej misji przywrócenia sprawiedliwości, odległej i niewidzącej dziejącego się zła. W takim ujęciu rola sędziów i władzy zbliża się do dawnej funkcji *deus ex machina*, ale nie stanowią oni głównej siły sprawczej wydarzeń. Pozostają raczej

<sup>15</sup> Batta, *Opera*, 384–385; Einstein, *Mozart*, 440.

<sup>16</sup> Roberta Carpani, „The Canon of European drama and the example of Don Juan: a canonical character for Europe”, w: *European Cultural Identity Law*, 301–317; Einstein, *Mozart*, 434–435.

<sup>17</sup> Jean Tulard, *Napoleon – mit zbawcy* (Świat Książki, 2003), 13; Łętowska, „Opera i prawo”, 1454.

<sup>18</sup> Krzywoszyński i Woleński, *Fenomen opery*, 165.

odlegli, a ich przybycie w ostatniej chwili jedynie potwierdza podjętą wcześniej walkę. Głównymi orędownikami i wykonawcami sprawiedliwości są bohaterowie, a często bohaterki, przeciwstawiające się nadużyciom skorumpowanej i niesprawiedliwej władzy<sup>19</sup>. Najlepszym tego przykładem jest motyw miłości małżeńskiej (*l'amore coniugale*), obecny w sztuce Jeana-Nicolasa Bouilly'ego *Léonore, ou l'Amour conjugal*, w której żona podejmuje desperacką próbę ocalenia swego zaginionego męża, wtrąconego do lochów przez nadużywającego władzy urzędnika. Przebrana za pomocnika więziennego kobieta niemal w ostatniej chwili ratuje męża z lochu, równocześnie z przybyciem ministra. Interwencja bohaterki okazuje się jednak decydująca – przybyła władza pochwali cnotę, ujawni niesprawiedliwość, wszak sprawie trzeba było pomóc.

Motyw ten doczekał się kilkunastu francuskojęzycznych, włoskich i niemieckich wersji Gaveaux, Paëra i najbardziej znanej postaci w *Fidelii* Beethovena<sup>20</sup>. Na uwagę zasługuje również opera *L'amor coniugale* (1805) Giovanniego Simona Mayra, powstała równoległe do utworów Paëra i Beethovena, której akcja – w przeciwieństwie do kanonicznych wersji wiedeńskich umiejscowionych w Hiszpanii – rozgrywa się w Polsce<sup>21</sup>. W przełomowym momencie tej opery główna bohaterka Zeliska/Malvino (sopran), dowiedziawszy się o planowanej egzekucji rozpoznanego męża, decyduje się na podjęcie walki o jego ocalenie. Wykonuje dwuczęściową arię *cantabile/cabaletta* w stylu *opera seria*, o charakterze lirycznym, sentymentalnym i bohaterskim (*Rendi il consorte amato/ Si, si vendetta*). Wzbogaca ją dramatyczne *recitativo accompagnato* (*Si ne proffiterò... Dover di sposa*). Kompozytor ukazuje przemianę uczuć bohaterki pod wpływem bodźców dźwiękowych – uderzeń dzwonów, oddanych przez akordy instrumentów dętych. Partię wokalną wspomaga akompaniament orkiestrowy oraz napięcia harmoniczne i chromatyczne, zwłaszcza w środkowej części *temo di mezzo* (*Ma qual' orrenda imagine...*). W części *cantabile* pojawia się żarliwa modlitwa do sprawiedliwego Boga, a następnie bohaterka wyraża gotowość walki i nadzieję. W części szybkiej (*cabaletta*) Mayr stosuje środki muzyczne budujące napięcie dramatyczne, a motyw wykonywany przez obój przywołuje skojarzenia z późniejszym drugim tematem słynnej uwertury Gioacchina Rossiniego (obecnie znanej jako

<sup>19</sup> Marcin Gmys, „Reading Starobinski. The Solar Myth of Revolution in the Music of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries”, w: *Early Music. Context and Ideas: International Conference in Musicology, Kraków 18–21 September 2003*, red. Karol Berger, Lubomir Chalupka i Albert Dunning (Institute of Musicology Jagiellonian University, 2003), 192–196.

<sup>20</sup> Laura Tunbridge, *Beethoven. A Life in Nine Pieces* (Penguin Books, 2021), 143–145; Katarzyna Lisiecka, *Świadectwo opery* (PTPN, 2007), 61–72, 83–123.

<sup>21</sup> Lisiecka, *Świadectwo opery*, 34–42; Przemysław Krzywoszyński, „»Hic sunt leones«? Obraz Polski w dziełach operowych i teatralnych końca XVIII wieku”, w: *Europejski wiek osiemnasty. Uniwersalizm myśli, różnorodność dróg. Studia i materiały*, red. Marek Dębowski, Anna Grześkowiak-Krwawicz i Michał Zwierzykowski (Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, 2013), 578.

wstęp do *Cyrulika sewilskiego*). Jeszcze wyraźniejszą inspirację dla tego kompozytora stanowiła ballada/romanza Zelinskiej *Una moglie sventurata* w scenie więziennej z opery Mayra. Pobrzmiwiający tam motyw nadziei Rossini przywołał w *Kopciuszku* jako pieśń tytułowej bohaterki pojawiającą się w kluczowych momentach opery. W dziełach rewolucyjnych na szczególne podkreślenie zasługuje też rola zbiorowości, która nie tylko wspiera bohaterów, ale także stanowi źródło pochwały i zwycięstwa sprawiedliwości<sup>22</sup>.

W XIX stuleciu, wraz z pojawieniem się romantycznych inspiracji w operze włoskiego *belcanto* – *tragedia lirica* – oraz francuskiej *grand opéra*, motyw sądów i sądownictwa stawał się istotnym elementem tragicznych losów bohaterów. Dominującym nurtem był historyzm, w którym trybunały i sędziowie stanowili raczej tło i element *decorum* akcji, ale były niezbędne do legitymizacji decyzji wygodnych dla władzy. W taki sposób pokazywane były w klasycznych dziełach *belcanto* Vincenzo Belliniego, takich jak *Il Pirata*, *La straniera* czy *Beatrice di Tenda*, a także w operach Gaetana Donizettiego (który był zresztą zięciem znanego reformatora prawa cywilnego w Państwie Kościelnym, Luigiego Vaselliego) – *Annie Bolenie* czy *Marii Stuardzie*.

We wspomnianych trzech operach Belliniego – do librett najbardziej utytułowanego włoskiego autora adaptacji operowych pierwszej połowy XIX wieku, doktora prawa Felicego Romaniego – pojawiają się motywy sądów i sędziów średniowiecznej Sycylii, Mediolanu i Francji.

Akcja *Il Pirata* (1827) rozgrywa się w czasie walk o Sycylię w XIII wieku. Tytułowy bohater, Gaultiero (tenor), po zabiciu w pojedynku Ernesta (baryton) – księcia Caldory – by uzyskać przebaczenie swej ukochanej, a zarazem wdowy po zabitym rywalu, Imogeny – poddaje się pod sąd rycerski (aria a chórem *Tu vedrai la sventurata*). Ogłoszenie wyroku – skazującego na śmierć – rozbrzmiewa zza sceny w uroczystym hymnicznym tonie i ostatecznie przesądza o dramatycznych losach głównej bohaterki, doprowadzając ją do obłędu<sup>23</sup>.

W *La straniera* (1829), przedstawiającej zawile losy Agnieszki z Meran, drugiej żony Filipa Augusta, w drugim akcie na scenie toczy się proces, prowadzony przez trybunał Zakonu Rycerzy Szpitalników, sprawujących jurysdykcję nad Bretanią. Przeor (bas), pełniący rolę sędziego, przesłuchuje podejrzaną o zabójstwo Alaide

---

<sup>22</sup> W części szybkiej (*cabaletta*) kompozytor kładzie nacisk na napięcia w relacjach toniki i dominanty, ale także oboczności harmoniczne. Aria jest w tonacji F-dur, natomiast poprzedzający ją dramatyczny recytatyw w Es-dur, instrumenty dęte w tym fragmencie – oddające dzwony – rozbrzmiewają w F-dur. Ludwig Schieder, *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrh.*, t. 2: *Simon Mayr* (Breitkopf & Härtel, 1910), 43–44; Przemysław Krzywoszyński, „Giovanni Simon Mayr – muzyka w służbie rewolucji?”, *Copernicus. De Musica* 1 (2022): 15–26, <https://doi.org/000-003-4429-8649>.

<sup>23</sup> Herbert Weinstock, *Bellini: his Life and His Operas* (Knopf, 1971), 307–310; Gérard Denizeau, *Vincenzo Bellini* (Bleu Nuit, 2023), 47–49.

(sopran) – tytułową cudzoziemkę, która ostatecznie zostaje uniewinniona. Okazuje się ona nową królową Francji – Agnieszką, wcześniej potajemnie poślubioną przez Filipa Augusta, choć sama opera nie kończy się dla niej w sferze uczuć szczęśliwie<sup>24</sup>.

W *Beatrice di Tenda* (1833) Filippo Maria Visconti, księżę Mediolanu w XV wieku (bas), w brutalny sposób nadużywa swojej władzy, chcąc pozbyć się żony – tytułowej bohaterki. Tortury oraz manipulacja – mimo początkowych wyrzutów sumienia – stanowią centralny element postępowania, a trybunał zwołany przez księcia ostatecznie wydaje decyzję zgodną z wolą tyrana. W podobny sposób do Filipa z Mediolanu postępuje Henryk VIII w *Annie Boleyn* Donizettiego (1831 – opery są zbliżone czasowo), a wykorzystanie instytucji sądu czy przesłuchania z torturami w tle nikogo nie dziwią<sup>25</sup>.

Libreciści i kompozytorzy dość swobodnie traktowali zarówno samą historię, jak i rekonstrukcję instytucji sądownictwa<sup>26</sup>. Decyzje sędziów stanowią podstawę do brutalnego działania wobec głównych postaci, a detale historyczne ustępują miejsca

<sup>24</sup> Akcja jest bardzo skomplikowana. Oskarżona o zabójstwo Alaida, ukrywająca przed sądem twarz pod welonem, uparcie milczy wobec oskarżeń Osburga, powiernika Artura, hrabiego Ravenstela (tenor), pragnąc chronić tego ostatniego, który darzy ją uczuciem. W rzeczywistości Arturo jedynie ranił, lecz nie zabił jej brata, Valdenburga (baryton). Hrabia przyznaje się do winy, ale Alaida nadal milczy i nie odsłania twarzy, choć jej głos wydaje się znajomy Przeorowi – przewodniczącemu trybunału. Dopiero przybycie Valdenburga zmienia całą sytuację, a Alaida zostaje zwolniona po ukazaniu oblicza głównemu sędziemu, który rozpoznaje w niej żonę króla. Przeor zmienia kwalifikację czynu i oskarża Osburga o fałszywe zeznania. (Por. Weinstock, *Bellini*, 355; Denizeau, *Bellini*, 58). Reakcja zbiorowości na nagłą zmianę statusu głównej bohaterki stanowi jeden z najistotniejszych aspektów opery. Jak zauważa Louis Bertone, Bellini nie tylko przywraca zapomniane źródło literackie, lecz także nadaje mu nowy wydźwięk. Złowieszczy ton utworu Belliniego podkreśla, że znaczna część społeczności nie uznaje tytułowej „nieznanej” za godną współczucia, które byłoby bardziej „usprawiedliwione” w przypadku pozbawionej środków do życia królowej, którą Alaida ostatecznie się okazuje. Louis Bertone, „Exile and Identity: Findings of Fact and Opinions of Law, in Bellini’s »La Straniera«”, w: *Law and Opera*, 33–47, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_3).

<sup>25</sup> Denizeau, *Bellini*, 130–131; John Rosselli, *The life of Bellini* (Cambridge University Press, 1996), 110–111; Weinstock, *Bellini*, 235–236; William Ashbrook, *Donizetti and his Operas* (Cambridge University Press, 1982), 318–319; Wiarosław Sandalewski, *Donizetti* (PWN, 1982), 75–76; Chantal Cazaux, „Guide d’écoute”, w: *Donizetti, Anna Bolena. L’avant-scène Opéra*, no. 280 (2014), 44.

<sup>26</sup> Zarówno na gruncie włoskiej opery poważnej, a zwłaszcza francuskiej *grand opéra*, skomponowana dramaturgia pozwalała na wykreowanie bohatera zbiorowego, zapewnienie efektów specjalnych oraz spełnienie wysokich wymogów inscenizacyjnych i muzycznych. Wielki francuski librecista, a także współtwórca gatunku *grand opéra* Eugène Scribe posługiwał się tematyką historyczną bardziej jako elementem dekoracyjnym niż historyczną prawdą. Marie-Hélène Coudroy obrazowo zauważa, iż „Tacyt” z ulicy Le Peletier (ówczesnej siedziby opery paryskiej) nie był tak skrupulatny w realności faktów, które się spotykało na scenie, dlatego pełna stawała się iluzja historyczna. Marie-Hélène Coudroy, „Le grand opéra meyerbeerien: synthèse de l’imaginaire romantique”, w: Meyerbeer, *Robert le Diable. L’avant-scène Opéra*, no. 76 (1985), 13. Wielkie przedstawienia francuskie monumentalnych dzieł można przyrównać do hollywoodzkich produkcji historycznych, w których też nie zawsze wszystko odpowiada prawdzie historycznej, także z perspektywy prawa.

dramatycznej akcji i narastającym emocjom. Doskonałą ilustracją tego zjawiska jest arcydzieło *belcanta* Donizettiego – *Maria Stuarda* (1834), oparte na dramacie Fryderyka Schillera. W sztuce ostateczny wyrok dla szkockiej królowej zapada po wyimaginowanym przez dramatopisarza spotkaniu bohaterów w parku zamku Fotheringay, odmłodzonych zresztą na potrzeby sceniczne. Podobnie dzieje się we włoskiej operze, gdzie elementy związane z angielskim wymiarem sprawiedliwości zostają jeszcze bardziej uproszczone niż u Schillera. Najwyższym sędzią jest tu królowa Elżbieta, która waha się jeszcze w pierwszym akcie, czy okazać łaskę uwięzionej kuzynce (*cabaletta: Ah! dal Ciel discenda un raggio*). Po (również wyimaginowanym) spotkaniu nie ma już wątpliwości i podpisuje wyrok śmierci. W tej operze gwałtowność emocji wyraźnie widać u samych wykonawców. Podczas próby kreująca rolę Elżbiety impulsywna Giusepina Ronzi de Begnis zbyt osobiście odebrała słowa swojej scenicznej (i nie tylko...) antagonistki Anny del Serre o nieprawym pochodzeniu. W finale drugiego aktu, tuż przed *strettą*, padają bowiem słowa: *Impura figlia di Bolena. Il bastarda. W efekcie wielkie primadonny... pobiły się*<sup>27</sup>.

Próbą oddania dramatu bohaterów stawało się sceniczne przywołanie dawnych tradycji i instytucji w postaci sądu bożego (ordaliów), rozgrywanego w obecności władcy i jego dworu. Najczęściej zabieg ten prowadził do szczęśliwego i efektywnego dramatycznie zakończenia. Ordalia ukazywano w różnych kontekstach prawnych i kulturowych: w średniowiecznej Szkocji – w *Ginevra di Scozia* Mayra (1801), w muzułmańskiej Grenadzie – w *Zoraida di Granata* Donizettiego (1822) czy w Brabancji – w *Lohengrinie* Ryszarda Wagnera. We włoskich operach Mayra i Donizettiego akcja rozwija się według określonego schematu: wybawca podejmuje się bronić honoru oskarżonej o zniesławienie kobiety w obliczu majestatu władcy i jego dworu, przybywa niemal w ostatniej chwili (często po trzecim wezwaniu) i pokonuje potwarcę<sup>28</sup>. Najwierniej próbę oddania półlegendarnej, półhistorycznej roli sądu zrealizował Ryszard Wagner w pierwszym akcie, trzeciej scenie romantycznej opery *Lohengrin* (1850). Rozgrywa się ona pod starym dębem na łące nad Skaldą, w pobliżu Antwerpii, w obecności króla Henryka Ptaszniaka (bas) i jego dworu. Tytułowy bohater (tenor), przybywający łodzią ciągniętą przez łabędzie, pokonuje potwarcę – hrabiego Telramunda (baryton), dowodząc niewinności księżniczki Elzy (sopran), fałszywie oskarżonej o śmierć brata. Należy jednak podkreślić, że mimo wprowadzenia elementów ukazujących realia przeszłości:

<sup>27</sup> Ashbrook, *Donizetti*, 359–361; Sandalewski, *Donizetti*, 120–122; Przemysław Krzywoszyński, „Włoski melodramat francusko-szkockiej królowej”, w: *Gaetano Donizetti „Maria Stuarda”* (Teatr Wielki w Poznaniu, 2011), 14–19.

<sup>28</sup> Przemysław Krzywoszyński, „U progu romantyzmu – »angielskie« opery Giovanniego Simona Mayra”, w: *Piękna przenikliwość. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Elżbiecie Nowickiej*, red. Alina Borkowska-Rychlewska i Katarzyna Lisiecka (Wydawnictwo „PSP”, 2023), 515, 524–525; Ashbrook, *Donizetti*, 288; Giles de Van, *Gaetano Donizetti* (Bleu Nuit, 2009), 36–38.

Z perspektywy poetycko muzycznej w *Lohengrinie* nie chodzi o styl historyczny, lecz o świat wyobrażony, nawet jeśli w naszych uszach brzmi on jako historycznie „autentyczny”. *Lohengrin* jest ostatnim dziełem scenicznym Wagnera określonym mianem „oper”, dzieła romantycznego w najściślejszym znaczeniu tego słowa. Jednoczą się w nim mit, historia, baśń i tragedia<sup>29</sup>.

Wśród innych wyobrażeń osoby sędziego pojawiała się postać inkwizytora. W wielu przypadkach przedstawiano go jako bezwzględnego wykonawcę brutalnego prawa. Interesującym przykładem jest Wielki Inkwizytor Dom Juam de Silva (bas) w *Dom Sébastien, Roi de Portugal* Donizettiego (1843). Realizuje on swój polityczny cel – podporządkowanie Portugalii władzy Hiszpanii. Wykorzystuje do tego proces tytułowego ocalałego króla, oskarżonego przed Świętym Oficjum o oszustwo (w czwartym akcie opery), z powodzeniem manipulując zarówno trybunałem, jak i głównymi bohaterami.

Podobnie przedstawiono postać Wielkiego Inkwizytora (bas) w wielkiej operze Giuseppe Verdiego *Don Carlos*. Ów „stary ślepiec” (tak opisany w didaskaliach) bezwzględnie egzekwuje swoje postanowienia, pokazując zarazem swój wpływ na króla i poddanych. Szczególnie wyraźnie oddaje to duet z Filipem II (*Son io dinnanzi al re?*) z czwartego aktu opery (w przerobionej włoskiej wersji z 1884 r. z aktu trzeciego scena i duet *Il Grande Inquisitor! – Son io dinanti al Re?/ Nell'ispano suol mai l'eresia domino*), a następnie scena interwencji oraz procesu w klasztorze<sup>30</sup>. Postaci te wyraźnie podkreślają swą niemal absolutną władzę nad monarchą oraz samym prawem, które potrafią zmieniać albo łamać. Pozwala to wyeksponować sceniczną postawę sędziego wobec sprawiedliwości – człowieka uwikłanego w mechanizmy władzy, zmuszonego podjąć decyzję w duchu *dura lex sed lex*.

W *Żydówce* (*La Juive*) – klasycznym dziele wielkiej opery Jacques'a François Élie Fromental Halévy'ego z 1835 r. – wielki inkwizytor, kardynał de Brogni (bas), sam staje się „ofiara” tragicznej sytuacji, spowodowanej jego wcześniejszymi bezwzględnymi działaniami. Mimo prób powstrzymania okrutnych praw ostatecznie wydaje rozkaz egzekucji przez ugotowanie żywcem Żydówki Racheli (sopran), która okazuje się jego zaginioną córką.

W podobnej sytuacji znajduje się król szkocki w operze *Ginevra di Scozia*. Wobec publicznie oskarżonej o zdradę córki, zmuszony jest zgodzić się na wyrok skazujący, chyba że znajdzie się obrońca. Z kolei w operze Giovanniego Paciniego *L'ultimo giorno*

<sup>29</sup> Batta, *Opera*, 781. Kompozytor zadbał o efekty dźwiękowe i wizualne, odpowiednie tonacje, brzmienie instrumentów, a nawet ich konstrukcję, zgranie z ruchem scenicznym i dekoracjami. Por. Batta, *Opera*, 776, 780–781; Zdzisław Jachimecki, *Wagner* (PWM, 1983), 89–90, 102–103.

<sup>30</sup> Donizetti, wprowadzając chór sędziów trybunału inkwizycyjnego, buduje go w oparciu o partię chorałową i imitacyjną typową dla muzyki religijnej, mającą ilustrować niezmienną postawę konserwatywnych sędziów. Por. Ashbrook, *Donizetti*, 524–525, 530–531; Henryk Swolkień, *Verdi* (PWM, 1968), 226–229.

*di Pompei* (1825) bohater Sallusito (bas), wybrany najwyższym urzędnikiem i sędzią Pompejów, skazuje swą żonę Ottavię (sopran) – fałszywie oskarżoną o zdradę – na zamurowanie. Dopiero katastrofa – wybuch wulkanu – ratuje sytuację<sup>31</sup>.

W operze ewoluował też obraz ludu jako źródła sprawiedliwości oraz czynnika wpływającego na postawę sędziego. W *L'Axur, re d'Ormuz* (1788) Antonia Salieriego zbiorowość pomaga w obaleniu tytułowego tyra i wybiera sprawiedliwego wojownika Altara (tenor) na władcę<sup>32</sup>. Z kolei w większości dzieł przelomu rewolucyjnego, łącznie z *Fideliem* Beethovena, lud wspiera sprawiedliwość i staje się nośnikiem nadziei na lepszą przyszłość. Podobny motyw obecny jest w operach *risorgimento* Giuseppe Verdiego z *Nabucco* na czele.

Jednocześnie tłum bywa ukazywany jako motłoch, domagający się krwawych ofiar i bezwzględnych wyroków. Tak przedstawiona została zbiorowość w wielu dziełach gatunku *grand opéra*. We wspomnianej *Żydówce* fanatyczna tłuszcza domaga się egzekucji obcych religijnie i kulturowo, czemu ostatecznie ulegają sędziowie (charakter tłumy kompozytor podkreśla szczególnie w piątym akcie, wykorzystując odpowiednie środki harmoniczne, zwłaszcza dysonanse, stanowiące zaprzeczenie beethovenowskiej wizji ludzkości z IX symfonii). Podobnie złowrogo i zmiennie brzmi tłum w auberowskiej *Niemiej z Portici*, meyerberowskich *Hugenotach* czy wagnerowskim *Rienziem*<sup>33</sup>. Również u Verdiego wizja zbiorowości ewoluuje. Chóry w *Simonie Boccanegrze* – dziele oddającym nastroje polityczne republiki genueńskiej – nie stają się głównym bohaterem, jak we wcześniejszych dziełach patriotycznych. Nie mamy tu do czynienia z manifestacją jedności narodu, lecz raczej z obrazem niebezpiecznej zbiorowości, która wprawdzie poddaje się autorytetom, jednak czasem ulega manipulatorom. Szczególnie w wersji opery z 1881 r. – w dodatkowym nowym obrazie: scenie obrad w Pałacu Dożów – kompozytor odsłania podatność tłumy na manipulację. Można przypuszczać, że Verdi zawarł w tym ujęciu własną gorzką refleksję nad polityczną rzeczywistością apenińskiego królestwa, zaledwie kilka lat po zjednoczeniu<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Karl Leich-Galland, „Commentaire musical et littéraire”, w: Halévy, *La Juive. L'avant-scène Opéra*, no. 100 (1987), 42, 75–79, 83; Krzywoszyński, „U progu romantyzmu”, 516, 523; Victoria C. Gardner Coates et al., *The Last Days of Pompeii: Decadence, Apocalypse, Resurrection. Exhibition Catalogue* (J. Paul Getty Museum, 2012), 65–68.

<sup>32</sup> John A. Rice, „Axur, re d'Ormuz”, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, t. I, red. Stanley Sadie (Oxford University Press, 1992), 263–264, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005317>; Marc Vignal, *Antonio Salieri* (Bleu Nuit, 2014), 88–90.

<sup>33</sup> Leich-Galland, „Commentaire musical et littéraire”, w: Halévy, *La Juive*, 80–85; Gérard Condé, „Guide d'écoute”, w: Auber, *La Muette de Portici. L'avant-scène Opéra*, no. 265 (2011), 42–46; Gérard Condé, „Commentaire musical et littéraire”, w: Meyerbeer, *Les Hugenots. L'avant-scène Opéra*, no. 134 (1990), 43–44; Jachimecki, *Wagner*, 42–47.

<sup>34</sup> Swolkień, *Verdi*, 159–160, 307; Przemysław Krzywoszyński, „Simon Boccanegra« – dyskretnie awangardowa opera Verdiego/ »Simon Boccanegra« – Verdi's discretely avant-garde opera”,

W tym duchu wybrzmiewa również scena ukazująca nieprzejednaną rolę Trybunału Rewolucyjnego z okresu dyktatury jakobińskiej, pozostającego pod wpływem motłochu, w trzecim akcie werystycznej opery Umberta Giordana *Andrea Chénier* (1896). Opery tego nurtu pozwalają na „oddolne” spojrzenie na sprawiedliwość – oczami zwykłych ludzi. Można dzięki temu interpretować prawo w ujęciu psychologicznym, kryminologicznym i wiktymologicznym w realistyczny, choć często historycznie uzasadniany sposób. Wspomniane dzieło, poświęcone losom rewolucyjnego poety, zdaje się potwierdzać verdiowskie obawy przed nieobliczalnym, agitowanym tłumem. Jednocześnie ukazuje bezwzględność politycznie zmanipulowanej sprawiedliwości oraz jej wykonawców<sup>35</sup>.

W tym nurcie warto przywołać jedno z ostatnich arcydzieł XIX wieku – wielką operę Giacomo Pucciniego *Tosca* (1900). W tym realistyczno-historycznym fresku ukazano brutalny obraz wymiaru sprawiedliwości, obejmujący także stosowanie tortur. Dzieło to zdaje się pod tym względem zbliżać do opery *Giordano*. Historia Florii Tosci (sopran) i jej ukochanego, rewolucyjnego malarza Cavaradosiego (tenor), zderza się z bezwzględnym aparatem ścigania, uosabianym przez złowrogiego barona Scarpę (baryton). Jego motyw muzyczny (Puccini zastosował tu technikę motywów przewodnich, nawiązującą do wagnerowskiej koncepcji dzieła dramatycznego, odpowiednio przywoływanych i nakładanych na siebie w toku akcji) rozbrzmiewa już od początku opery, zapowiadając niejako tragiczne i wszechogarniające konsekwencje jego działań. Szef papieskiej policji w żaden sposób nie liczy się z wymiarem sprawiedliwości, który sam reprezentuje. Przekupstwo, brutalność, chciwość, pożądanie pogłębiają ten obraz. Jego osobowość doskonale ilustruje aria (*Già, mi dicon venal*) z drugiego aktu. Na szczególne podkreślenie zasługuje także jego zachowanie podczas tortur stosowanych wobec malarza w obecności jego ukochanej. Cavaradosi w trakcie przesłuchania, na wiadomość o rzeczywistym wyniku bitwy pod Marengo, wznosi radosne okrzyki (Puccini przywołuje tu cytaty z oper Donizettiego *Maria Stuarda* z finału przed egzekucją królowej oraz *Il duca Alba* z chórem rewolucjonistów, kojarzone z martyrologią i rewolucyjnym poświęceniem), co silnie kontrastuje z bezwzględnym postępowaniem, wyrażonym ciężką i gęstą motywiką związaną

---

w: Verdi „*Simon Boccanegra*”, 17. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie (Filharmonia Narodowa, 2013), 10–15.

<sup>35</sup> Librecista Luigi Illica stworzył tekst zarówno jako dramat miłosny, jak i kryminał historyczno-polityczny, oparty na wnikliwych studiach źródeł (historycznych i literackich), ale będący nowym, a nie adaptowanym dziełem scenicznym. Dlatego Giordano umieścił postaci autentyczne, łącznie z tytułowym bohaterem. We wspomnianej scenie na uwagę zasługuje przedstawienie głównego oskarżyciela rewolucyjnego trybunału Fouquiera Tinville’a (bas/baryton) oraz przywódcy jakobińskiej dyktatury. Ważny był również kontekst didaskaliów, a przede wszystkim odpowiednie cytaty z muzyczne doby rewolucji, mające oddać realizm sytuacji. Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. I (PWM, 2008), 448–450; Batta, *Opera*, 155–156.

z postacią barona<sup>36</sup>. Scarpia wpisuje się w tradycję brutalnych decydentów (także prawnych) znanych z włoskiej opery romantycznej, takich jak królowie i księżęta, ale wnosi także nowe cechy. Na jego oryginalność składają się sadystyczne skłonności i niegodziwa satysfakcja z nadużywania praw i łamania umów. Jego działania, skorumpowane i wynaturzone, w rzeczywistości nie mają konkretnego celu, poza szerzeniem terroru wśród społeczności rzymskiej. Ulega mu zastraszony tłum, czego przykładem jest nagłe ustanie wrzawy, gdy Scarpia wchodzi do kościoła w pierwszym akcie opery (*Un tal baccano in chiesa!*). W tej postaci można dostrzec nie tylko realistyczny rys włoskiego weryzmu, lecz także zapowiedź totalitarnego bezprawia. W tym kontekście warto przywołać opinię Jana Woleńskiego, że Scarpia wydaje się najbardziej negatywnym protagonistą w całej operze, mimo że to właśnie on „reprezentuje” prawo<sup>37</sup>.

Jako podsumowanie wątków poważnych warto przywołać przykład bezwzględnej i bezdusznej sprawiedliwości wobec uczuć jednostki z czwartego aktu *Aidy* Verdiego. Scena ta – o metaforycznym charakterze – została pomyślana dwuplanowo: ponure wybrzmiewanie oskarżenia w tle zostaje zestawione z rozpaczą księżniczki Amneris (mezzosopran). Trybunał kapłanów pod przewodnictwem Ramfisa skazuje Radamesa na śmierć przez zamurowanie. Sprawiedliwość zostaje tu symbolicznie skonfrontowana z indywidualizmem – rozpaczą córki faraona. W tym momencie dramatu księżniczka całkowicie traci wpływ na los swój i ukochanego. Kiedy błaga o litość, kapłani jako sędziowie pozostają obojętni. Zrozpaczona Amneris przeklina ich, nie mogąc już nic osiągnąć wobec bezwzględnej sprawiedliwości (*Sacerdoti, compiste un delitto*). W tym niezwykle sugestywnym momencie, niemal klasycznej ironii dramatycznej, Verdi włożył wielki wysiłek twórczy, zestawiając linię głosu mezzosopranu z nieustępliwym unisono chóru kapłanów – odpowiednio przesuwanych harmonicznie<sup>38</sup>.

Oczywiście rola prawa i prawników, a zwłaszcza sędziów, choć ukazywana jest w sposób kontrastowy, nabiera jeszcze jednego interesującego wymiaru w wielu utworach komediowych XVIII i XIX wieku, gdzie postać prawnika pozostaje rolą „niemą”. Milczy także w przenośni bądź przesadnie wtóruje dokonywanym manipulacjom. Tradycja ta, wywodząca się m.in. z włoskiej *commedia dell'arte*, ukształtowała stereotyp związany z tym zawodem. Przykładem są sztuki Carla Goldoniego, w których pojawiały się postaci „niemych” lub „wtórujących” (przytakujących i potakujących) przedstawicieli zawodów prawniczych, skuszonych odpowiednią zapłatą

<sup>36</sup> Giuseppe Tarozzi, *Puccini* (Treves Publishing Company, 1985), 46; Przemysław Krzywoszyński i Jan Woleński, „Law and Fate in »Norma«, »I Puritani«, »Aida« and »Tosca«”, w: *Law and Opera*, 188–191, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_12).

<sup>37</sup> Krzywoszyński i Woleński, „Law and Fate”, 191.

<sup>38</sup> Batta, *Opera*, 738–741; Krzywoszyński i Woleński, „Law and Fate”, 186–188; Arthur Jacobs i Stanley Sadie, *The Pan Book of Opera* (Pan Books, 1964), 190.

lub uległych wobec przełożonego (jak postać Don Curzia z mozartowskiego *Wesela Figara*). Takie ujęcie stało się uniwersalnym obrazem tego zawodu, co potwierdza mickiewiczowska ballada *Pani Twardowska* z 1822 r., w której milczący i łakomy patron z trybunału na dźwięk sakiewki zmienia się w posłusznego psa.

Postawę komiczną można odnaleźć w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, gdzie pojawia się niema postać notariusza (*il notario*), przyjmującego oświadczenie woli o zawarciu małżeństwa zupełnie innego niż to, w którego celu został wezwany. Sprytny Figaro (baryton) wykorzystuje go bowiem do realizacji planu doprowadzenia do małżeństwa Almawiwę z Rozyną<sup>39</sup>.

Podobnie w *Napój miłosnym* Donizettiego rola prawnika pozostaje milcząca i właściwie ma niewielkie znaczenie. W operze tej manipulator Dulcamara kilkakrotnie ostrzega przed ujawnieniem „sekretnego” napoju, aby nie popaść w konflikt z prawem (duet z Nemorinem w pierwszym akcie), jednak przybycie prawnika nie zmienia wiele w kontekście sprawiedliwości, stanowi raczej motywację do działania głównych postaci<sup>40</sup>. Z kolei w jednym z ostatnich arcydzieł *opera buffa* Donizettiego – *Don Pasquale* – notariusz jedynie wtóruje stronom (falsetem), będąc w rzeczywistości osobą podstawioną, celem podpisania fałszywego (nieważnego) kontraktu małżeńskiego<sup>41</sup>.

Postać sędziego może przybierać również charakter pozytywny – osoby rozwiązującej problemy i prowadzącej do szczęśliwego zakończenia. Przykładem jest król Christian IV (rola mówiona) w duńskiej operze/dramacie *Elverhøj* (1828) z muzyką Friedricha Rudolpha Daniela Kuhlaua<sup>42</sup>, uznawanej powszechnie za pierwszy narodowy utwór sceniczny Danii.

Opera, stanowiąca jedną z najważniejszych form przekazu społecznego w XVIII i XIX wieku, nie mogła porzucić problematyki prawa, a zwłaszcza jego wykonawców. W tym kontekście odzwierciedlała głównie dominujące wyobrażenie społeczne, ujmując je z kilku perspektyw:

<sup>39</sup> Włodzimierz Poźniak, „Cyrulik Sewilski” Joachima Rossiniego (PWM, 1955), 81–83.

<sup>40</sup> Przemysław Krzywoszyński, „Napój miłosny» Donizettiego – arcydzieło z przypadku»/ „Donizetti's »The Elixir of Love« – a Masterpiece by Chance”, w: *Gaetano Donizetti „Napój miłosny”* (Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, 2018), 26–36, 38–48; Sandalewski, *Donizetti*, 94–97; Ashbrook, *Donizetti*, 331–332.

<sup>41</sup> Fałszywym prawnikiem jest Carlotto – kuzyn *spiritus movens* akcji, dr. Malatesty. Por. Ashbrook, *Donizetti*, 493; Sandalewski, *Donizetti*, 212.

<sup>42</sup> Dan Shore, *The Emergence of Danish National Opera, 1779–1846* (University of New York, 2008), 131; Przemysław Krzywoszyński, „Gang Olsena w Operze: krótka historia pewnej uwertury”, *Res Facta Nova*, „Muzyka i film” 15, nr 24 (2014): 213, <https://doi.org/10.14746/rfn.2014.14.10>; Przemysław Krzywoszyński, „Formalno-treściowe analogie oper w filmie na przykładzie »Elverhøj« Kuhlaua, »I Puritani« Belliniego i »Il trovatore« Verdiego”, w: *Transpozycje stylów opery w dziełach kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana prof. Dobrochnie Ratajczakowej*, red. Katarzyna Lisiecka i Dobrochna Ratajczakowa (Wydawnictwo Naukowe UAM, 2023), 158–159.

Jedną z nich było utrwalanie stereotypu, szczególnie pod koniec XVIII wieku. Można tu dostrzec związki między krytycznym spojrzeniem na rzeczywistość a jej przedstawieniem, co uwidaczniają choćby późne opery Mozarta. Choć unikają one zaangażowania politycznego, to oddają ducha epoki i jej idee. Znaczna część oper komicznych przedstawia prawników w podobny sposób, wychodząc naprzeciw ugruntowanemu społecznie stereotypowi przekupnego, samolubnego prawnika, potakującego sędziego.

Decyzje i tematy podejmowane na scenie wskazują, że prawo i jego instytucje pełniły często funkcję *decorum*, ale były niezwykle ważne dla przebiegu akcji. Prawo – będące istotą wielu, jeśli nie większości tematów – miało podkreślać swą niezmienną lub nieugiętą rolę, podobnie jak sędziowie i trybunały. Często jednak ostatecznie ulegało ludzkim uczuciom, tak jak w gatunku *opera seria*, gdzie sędziowie stanowili często alegorię, symbol – czy to w postaci boskiego, czy ludzkiego trybunału.

Oba te ujęcia utrwalają powszechny przekaz o wymiarze sprawiedliwości i prawie w ogóle, a także uwypuklają emocje, które często zależą od jego charakteru i interpretacji. Kontekst sceniczny oddala zatem od rekonstrukcji czy spojrzenia na sędziów jako grupę społeczną w wymiarze historycznym. Utrwała raczej typowe dla danej epoki wyobrażenia o zawodzie i jego funkcji, oddając ducha czasu. Wizerunek ten ma jednak często uniwersalny charakter – sens alegorycznych postaci czy wartości w dużej mierze zależy od współczesnej interpretacji. Warto przywołać w tym kontekście Stefana Machurę, Olę Litwinową i Johna Cunninghama, którzy wskazują na istotne elementy szerokiego ujęcia problematyki prawa w operowym dziele scenicznym:

Oczywiście, znaczna część repertuaru operowego wykonywanego i nagrywanego obecnie powstała w XVIII i XIX wieku. Dzieła te zostały stworzone z myślą o ówczesnej publiczności. Dla współczesnych widzów inny jest nie tylko kulturowy związek z dziełem, ale także sposób postrzegania prawa. Zwłaszcza poprzez inscenizację współcześni reżyserzy dostosowują operę do potrzeb publiczności XXI wieku, tworząc kolejną warstwę interpretacji. W rezultacie istnieje mnóstwo sposobów przedstawiania istotnych aspektów historii, takich jak prawo i przestępczość. Powszechna dostępność komercyjnych nagrań audiowizualnych oper z ostatniego ćwierćwiecza XX wieku stworzyła dodatkową warstwę interpretacji i wyzwanie dla widzów, którzy mogą być zmuszeni poruszać się nie tylko w kulturowej symbolice swoich czasów (i wyobraźni reżysera), ale także niedawnej przeszłości<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Machura et al., „Analyzing law”, 94–95: „Of course, much of the opera repertoire performed and recorded today was written in the eighteenth and nineteenth centuries. These works were conceived for audiences of their time. For modern audiences not only is the cultural relationship with the work different, so too are views of the law. Especially through staging, modern producers make opera relevant to twenty-first-century audiences, creating another layer of interpretation. As

Nie sposób pominąć roli i ingerencji cenzury jako czynnika wpływającego na „właściwe” spojrzenie i interpretację określonego urzędu – zwłaszcza takiego, który mógł nasuwać niewłaściwe skojarzenia. Problematyka ta obejmuje wielopłaszczyznowe wątki<sup>44</sup>.

Jednocześnie w przedstawieniach operowych można zauważyć ewolucję w sposobie przedstawiania sędziów i sądów, powiązaną z utrwalającymi się w danym czasie poglądami społecznymi. Z jednej strony pojawia się idealizacja, z drugiej zaś krytycyzm – oba rozwijane dzięki coraz większym możliwościom ekspresji dzieła operowego i stosowaniu w nim odniesień alegorycznych i symbolicznych. Na kształtowanie się wizerunku sędziów i instytucji prawnych wpływ wywarł również historyzm, szczególnie widoczny w operach pierwszej połowy XIX wieku. Odnosząc się do popularnych wówczas tematów, często utrwał powierzchowne wyobrażenia. Zarówno kostium, jak i akcja podlegały swobodnym interpretacjom, a nawet przekłamywały fakty. Prawo i rola sędziów były zatem przedstawiane w sposób uproszczony, podporządkowany funkcji dzieła, a nie rekonstrukcji historycznej. Następuje w nim zatem podwójne przetworzenie: najpierw adaptacja utworu jako libretta, a następnie jego muzyczna interpretacja<sup>45</sup>.

Przedstawione zjawiska pozwalają interpretować status sędziów i ich rolę zarówno w kontekście realistycznym, jak i komicznym. Każde z opisanych ujęć wyznacza nowe kierunki badań oraz interpretacji w ramach postulowanego przez badaczy kierunku prawa „w” operze i prawa „wokół” opery – wzajemnie przenikających się idei i wpływów. Ze względu na złożoność dzieła scenicznego oraz zmienność jego odbioru przez publiczność zagadnienia te wymagają pogłębionej, wielopłaszczyzno-

---

a result, there is a plethora of ways in which essential aspects of the story, such as law and crime, are represented. The widespread availability of commercial audio-visual recordings of opera from the last quarter or so of the twentieth century has created an additional layer of interpretation, and challenge, for audiences, who may have to not only navigate cultural symbology of their own time (and of the director's imagination) but also of the recent past". Machura et al., „Analyzing law”, 111.

<sup>44</sup> Złożoność i aktualność problemu poruszają Ewa Łętowska i Krzysztof Pawłowski, *O operze i prawie* (Wolters Kluwer Polska, 2014), 191–199. Szerzej o kontekście historycznym cenzury: Walter H. Rubsamen, „Political and Ideological Censorship of Opera”, *Papers of the American Musicological Society* (1941): 30–42, <http://www.jstor.org/stable/43875766>; Robert Justin Goldstein, „Political Censorship of the Opera”, w: Goldstein, *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century Europe* (Palgrave Macmillan, 1989), 155–174; Carlo Caruso, „Three cases of censorship in opera theatre: Mozart, Rossini, Verdi”, *The Italianist*, 24, z. 2 (2004): 208–223, <https://doi.org/10.1179/ita.2004.24.2.208>.

<sup>45</sup> Można to odnieść do jednej z najsłynniejszych oper tamtego czasu – *Lucji z Lammermoor* pióra Donizettiego i jej pierwowzoru literackiego Waltera Scotta, dbającego o szczegóły i realia, także dotyczące prawa, czego w adaptacji libretta i muzyki nie ma. Por. Przemysław Krzywoszyński, „Powieść Waltera Scotta w blasku libretta, rzecz o »Lucji z Lammermoor«”, w: *Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny...*. *Studia i szkice o libretcie*, red. Elżbieta Nowicka i Alina Borkowska-Rychlewska (PTPN, 2013), 135–148.

wej i interdyscyplinarnej analizy. Jak wskazują Filippo Annunziata i Giorgio Fabio Colombo, badania w tym obszarze dopiero się rozwijają. Przy istnieniu niezliczonych dostępnych źródeł konieczna jest szeroka debata z udziałem muzykologów, prawników, historyków, antropologów i innych badaczy. Celem tych badań nie jest jedynie intelektualna refleksja, ale przede wszystkim próba zrozumienia opery jako złożonego obiektu artystycznego – jej roli w europejskiej i globalnej kulturze, a także jej głębokich znaczeń, w tym sposobu przedstawiania prawa, sądów i wymiaru sprawiedliwości<sup>46</sup>.

Zrozumienie wielopłaszczyznowego przekazu wymaga jednak także podejścia uwzględniającego aspekt odbiorczy. Dlatego warto łączyć cele badawcze z przyjemnością spędzenia wieczoru w operze.

### BIBLIOGRAFIA

- Annunziata, Filippo. „Opera and law: cultural canons, common values and aesthetics”. W: *European Cultural Identity Law, history, theatre and art*, red. Enzo Balboni i Annamaria Cascetta. Edizioni ETS, 2018.
- Annunziata, Filippo, i Giorgio Fabio Colombo. „Opera and Law: Critical Notes”. *Law & Literature* 33, nr 1 (2020): 1–17. <https://doi.org/10.1080/1535685X.2019.1706276>.
- Ashbrook, William. *Donizetti and his Operas*. Cambridge University Press, 1982.
- Batta, András. *Opera: Composers, Works, Performances*. Konemann, 1999.
- Bertone, Louis. „Exile and Identity: Findings of Fact and Opinions of Law, in Bellini’s »La Straniera«”. W: *Law and Opera*, red. Filippo Annunziata i Giorgio Fabio Colombo. Springer, 2018. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_3).
- Carpani, Roberta. „The Canon of European drama and the example of Don Juan: a canonical character for Europe”. W: *European Cultural Identity Law, history, theatre and art*, red. Enzo Balboni i Annamaria Cascetta. Edizioni ETS, 2018.
- Caruso, Carlo. „Three cases of censorship in opera theatre: Mozart, Rossini, Verdi”. *The Italianist* 24, z. 2 (2004): 208–223. <https://doi.org/10.1179/ita.2004.24.2.208>.
- Cazaux, Chantal. „Guide d’écoute”. W: Donizetti, *Anna Bolena*. *L’avant-scène Opéra*, no. 280, (2014): 14–72.
- Condé, Gérard. „Guide d’écoute”. W: Auber, *La Muette de Portici*. *L’avant-scène Opéra*, no. 265, (2011): 8–48.
- Condé, Gérard. „Commentaire musical et littéraire” W: Meyerbeer, *Les Huguenots*. *L’avant-scène Opéra*, no. 134 (1990): 28–94.
- Coudroy, Marie-Hélène. „Le grand opéra meyerbeerien: synthèse de l’imaginaire romantique”. W: Meyerbeer, *Robert le Diable*. *L’avant-scène Opéra*, no. 76 (1985): 12–18.
- Denizeau, Gérard. *Vincenzo Bellini*. Bleu Nuit, 2023.
- Einstein, Alfred. *Mozart. Człowiek i dzieło*. PWM, 1983.

<sup>46</sup> *Law and Opera*, 12.

- Falletti, Elena. „The Marriage of Figaro and the Sunset of Ancien Régime Legacy on Modern Legal Culture”. W: *Law and Opera*, red. Filippo Annunziata i Giorgio Fabio Colombo. Springer, 2018. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_7).
- Fertonani, Cesare. „Le Nozze di Wolfgang: About the Meaning of Marriage in Mozart’s Operas”. W: *Law and Opera*, red. Filippo Annunziata i Giorgio Fabio Colombo. Springer, 2018. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_9).
- Gardner Coates, Victoria C., Kenneth Lapatin i John L. Seydl. *The Last Days of Pompeii: Decadence, Apocalypse, Resurrection. Exhibition Catalogue*. J. Paul Getty Museum, 2012.
- Gmys, Marcin. „Reading Starobinski. The Solar Myth of Revolution in the Music of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries”. W: *Early Music. Context and Ideas: International Conference in Musicology, Kraków 18–21 September 2003*, red. Karol Berger, Lubomir Chalupka i Albert Dunning. Institute of Musicology Jagiellonian University, 2003.
- Goldstein, Robert Justin. „Political Censorship of the Opera”. W: Robert Justin Goldstein, *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century Europe*. Palgrave Macmillan, 1989.
- Jachimecki, Zdzisław. *Wagner*. PWM, 1983.
- Jacobs, Arthur, i Stanley Sadie. *The Pan Book of Opera*. Pan Books, 1964.
- Kamiński, Piotr. *Tysiąc i jedna opera*. T. I. PWM, 2008.
- Krzywoszyński, Przemysław. „Formalno-treściowe analogie oper w filmie na przykładzie »Elverhøj« Kuhlaau, »I Puritani« Belliniego i »Il trovatore« Verdiego”. W: *Transpozycje stylów opery w dziełach kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana prof. Dobrochnie Ratajczakowej*, red. Katarzyna Lisiecka i Dobrochna Ratajczakowa. Wydawnictwo Naukowe UAM, 2023.
- Krzywoszyński, Przemysław. „Gang Olsena w Operze: krótka historia pewnej uwertury”. *Res Facta Nova, „Muzyka i film”* 15, nr 24 (2014): 205–222. <https://doi.org/10.14746/rfn.2014.14.10>.
- Krzywoszyński, Przemysław. „Giovanni Simon Mayr – muzyka w służbie rewolucji?”. *Copernicus. De Musica* 1 (2022): 15–26. <https://doi.org/000-003-4429-8649>.
- Krzywoszyński, Przemysław. „»Hic sunt leones«? Obraz Polski w dziełach operowych i teatralnych końca XVIII wieku”. W: *Europejski wiek osiemnasty. Uniwersalizm myśli, różnorodność dróg. Studia i materiały*, red. Marek Dębowski, Anna Grześkowiak-Krwawicz i Michał Zwierzykowski. Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, 2013.
- Krzywoszyński, Przemysław. „»Napój miłosny« Donizettiego – arcydzieło z przypadku / Donizetti’s »The Elixir of Love« – a Masterpiece by Chance”. W: *Gaetano Donizetti „Napój miłosny”*. Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, 2018.
- Krzywoszyński, Przemysław. „Powieść Waltera Scotta w blasku libretta, rzecz o »Łucji z Lammermooru«”. W: *»Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny...»*. *Studia i szkice o libretcie*, red. Elżbieta Nowicka i Alina Borkowska-Rychlewska. PTPN, 2013.
- Krzywoszyński, Przemysław. „Próba odczytania oper Stanisława Moniuszki w świetle współczesnej im ideologii”. W: *Życie – twórczość – konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, red. Magdalena Dziadek. NCK, 2019.
- Krzywoszyński, Przemysław. „Regional Identity Conflicts in Romantic Operas in the First Half of the 19<sup>th</sup> Century”. W: *Between Time and Space*, red. Sulevi Riukulehto. Cambridge Scholars Publishing, 2015.

- Krzywoszyński, Przemysław. „»Simon Boccanegra« – dyskretnie awangardowa opera Verdiego/ »Simon Boccanegra« – Verdi’s discretely avant-garde opera”. W: *Verdi „Simon Boccanegra”, 17. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie*. Filharmonia Narodowa, 2013.
- Krzywoszyński, Przemysław. „U progu romantyzmu – »angielskie« opery Giovanniego Simona Mayra”. W: *Piękna przenikliwość. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Elżbiecie Nowickiej*, red. Alina Borkowska-Rychlewska i Katarzyna Lisiecka. Wydawnictwo „PSP”, 2023.
- Krzywoszyński, Przemysław. „Włoski melodramat francusko-szkockiej królowej”. W: *Gaetano Donizetti „Maria Stuarda”*. Teatr Wielki w Poznaniu, 2011.
- Krzywoszyński, Przemysław, i Jan Woleński. *Fenomen opery*. Universitas, 2022.
- Krzywoszyński, Przemysław, i Jan Woleński. „Law and Fate in »Norma«, »I Puritani«, »Aida« and »Tosca«”. W: *Law and Opera*, red. Filippo Annunziata i Giorgio Fabio Colombo. Springer, 2018. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_12).
- Leich-Galland, Karl. „Commentaire musical et littéraire”. W: Halévy, *La Juive. L’avant-scène Opéra*, no. 100 (1987): 33–87.
- Lisiecka, Katarzyna. *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*. Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.
- Lisiecka, Katarzyna. *Świadectwo opery*. PTPN, 2007.
- Łętowska, Ewa. „Opera i prawo. Dysputa sędziów tworzywem operowym, czyli opera *Scalia/Ginsbrug*”. W: *Experientia docet. Księga jubileuszowa ofiarowana Pani Profesor Elżbiecie Traple*, red. Piotr Kostański, Paweł Podrecki i Tomasz Targosz. Wolters Kluwer Polska, 2017.
- Łętowska Ewa, i Krzysztof Pawłowski. *O operze i prawie*. Wolters Kluwer Polska, 2014.
- Machura, Stefan, Olga Litvinova i John Cunningham. „Analysing law in opera”. *Law and Humanities* 17, nr 1 (2023): 90–111, <https://doi.org/10.1080/17521483.2022.2148381>.
- Mianowski, Jarosław. *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*. Rhythmos, 2004.
- Poźniak, Włodzimierz. „Cyrulik Sewilski” *Joachima Rossiniego*. PWM, 1955.
- Poźniak, Włodzimierz. „Wesele Figara” *W. A. Mozarta*. PWM, 1956.
- Rice, John A. „Axur, re d’Ormus”. W: *The New Grove Dictionary of Opera*. T. I, red. Stanley Sadie. Macmillan Press, 1992. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005317>.
- Riding, Alan, i Leslie Dunton-Downer. *Opera. The Definitive Illustrated Story*. Dorling Kindersley, 2022.
- Rosselli, John. *The life of Bellini*. Cambridge University Press, 1996.
- Rubsamen, Walter H. „Political and Ideological Censorship of Opera”. *Papers of the American Musicological Society* (1941): 30–42. <http://www.jstor.org/stable/43875766>.
- Sandalewski, Wiarosław. *Donizetti*. PWM, 1982.
- Schiedermaier, Ludwig. *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrh. Simon Mayr*. T. 2. Breitkopf & Härtel, 1910.
- Shore, Dan. *The Emergence of Danish National Opera, 1779–1846*. University of New York, 2008.
- Sorba, Carlotta. „Between cosmopolitanism and nationhood: Italian opera in the early nineteenth century”. *Modern Italy* 19, nr 1 (2014): 53–67. <http://dx.doi.org/10.1080/13532944.2013.871420>.

- Stamatov, Peter. „Interpretative Activism and the Political Uses of Verdi’s Operas in the 1840s”. *American Sociological Review*, 67 (2002): 345–366. <https://doi.org/10.2307/3088961>.
- Starobinski, Jean. 1789. *Emblematy rozumu*. Czytelnik, 1997.
- Swolkień, Henryk. *Verdi*. PWM, 1968.
- Tarozzi, Giuseppe. *Puccini*. Treves Publishing Company, 1985.
- Tulard, Jean. *Napoleon – mit zbawcy*. Świat Książki, 2003.
- Tunbridge, Laura. *Beethoven. A Life in Nine Pieces*. Penguin Books, 2021.
- Urbański, Piotr. „Clemenza Austriaca. Nowy Sarastro i brat Mozart”. W: *Wolfgang Amadeusz Mozart, „Łaskawość Tytusa”*. Teatr Wielki.pl. Teatr Wielki – Opera Narodowa Warszawa, 2016.
- Van, Giles de. *Gaetano Donizetti*. Bleu Nuit, 2009.
- Vignal, Marc. *Antonio Salieri*. Bleu Nuit, 2014.
- Weinstock, Herbert. *Bellini: his Life and His Operas*. Knopf, 1971.