



MALGORZATA LISECKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## **DEMON ANTONA RUBINSTEINA - MIĘDZY TRADYCYJĄ ZACHODNIĄ I ROSYJSKĄ (ANALIZA WYBRANYCH ZAGADNIENI)**

### **Uwagi wstępne: powstanie i realizacja *Demona***

Okoliczności powstania *Demona* Antona Rubinsteina, są dobrze znane i opisane. Zbiegło się ono z powrotem kompozytora do Rosji w grudniu 1870, co miało miejsce na fali wzrastającego w kraju zainteresowania Potężną Gromadką, której istnienia i prężnej, dynamicznej działalności Konserwatorium w Petersburgu nie mogło już dłużej lekceważyć (Taylor 2007: 137–138). Ta awangardowa grupa kompozytorów, stawiających sobie za cel zawarcie w artystycznej muzyce rosyjskiej jej narodowych i ludowych elementów i właściwości długo nie była oficjalnie akceptowana przez instytucje carskie. Zimą 1870–1871 poeta Jakow Połoński podsunął Rubinsteinowi pomysł na napisanie opery w oparciu o epicki poemat Michaiła Lermontowa, którego twórczością kompozytor zauroczył się już znacznie wcześniej. Po pewnych komplikacjach i zmianach, dostarczenia libretta podjął się ostatecznie Paweł Wiskowatow – dla gatunkowego odniesienia *Demona* nie bez znaczenia zapewne był fakt, że Wiskowatow zajmował stanowisko wykładowcy literatury rosyjskiej na uniwersytecie w Dorpacie, a ponadto posiadał doktorat pozyskany u humanisty i teologa Jacoba Wimpfelinga (Taylor 2007: 139)<sup>1</sup>. Początkowo opera podzieliła los wielu innych dzieł rosyjskich – została odrzucona przez cenzurę, o czym Rubinstein pisał nie bez ironii:

Moja *cara patria* po raz kolejny wykazała się elegancką formą swego do mnie stosunku. [...] Otrzymałem odpowiedź, że opera nie może zostać wystawiona w tym roku, jako że repertuar został już zatwierdzony. [...] To tylko wymówka, zważywszy, że zwyczajowo cenzor skreśla fragmenty, które uważa za niebezpieczne i sugeruje zastąpienie ich innymi. Ale w tym wypadku po prostu powiedzieli „zabronione”. [...] Rok pracy zmarnowany, a moje chęci poświęcenia zdolności dla ojczyzny wydrwione. To nazbyt już głupie! Cała moja praca w Rosji mogłaby się zdawać tragiczna, gdyby nie była tak śmieszna (Cyt. za: Taylor 2007: 144)<sup>2</sup>.

Dopiero w grudniu 1874 Rubinstein otrzymał informację, że próby *Demona* w Teatrze Maryjskim w Petersburgu właśnie się rozpoczęły i że spektakl odbędzie się między 10 a 15 stycznia 1875. Premiera ostatecznie miała miejsce 13 stycznia 1875, akompozytor sam w niej uczestniczył (Taylor 2007: 159–160). Opera okazała się spektakularnym sukcesem. Również w „Kurierze Polskim” odnotowane zostało, że:

W Petersburgu przedstawiono nową operę Antoniego Rubinsteina p.t. „Demon”. Dzieło to nie jest poprzedzone uwerturą. Zasłona się podnosi i słychać niewidzialny chór dobrych i złych duchów, – gwałtowna burza, noc. Demony przelatują po scenie. Duet pomiędzy aniołem dobrego

<sup>1</sup> O wspomnianych odniesieniach zob. w rozdziale nr 2.1 mojego tekstu.

<sup>2</sup> Wszystkie tłumaczenia z cytatów angielskich i rosyjskich, jeśli nie zaznaczono inaczej w tekście, pochodzą ode mnie – M.L. Na ten temat zob. także: Emerson i Oldani 2006: 89; Ritzarev 2016: 40, przyp. 18; Sitsky 1998: 22.

i aniołem złego nadzwyczaj zajmujący tak od względem muzycznym jak i dramatycznym. Poetyczna postać demona traktowana z siłą i gwałtowną namiętnością.

Formy orkiestrowe i symfoniczne również są udatne, – a efekta otrzymywane za pomocą środków, wielką odznaczających się prostotą.

Opera ta obejmuje skarby melodi, czego o wszystkich utworach Rubinsteina powiedzieć nie można.

Zauważono głównie: w pierwszym akcie introdukcją, romans i scenę księcia Lonadal z służącym, w drugim akcie taniec i finał; cały trzeci akt z zapalem był przyjmowany.

W ogóle powodzenie bardzo wielkie i bardzo zasłużone<sup>3</sup>.

Na łamach prasy petersburskiej i moskiewskiej wyrażano powszechnie nadzieję, że *Demon* będzie w stanie podbić także widownię europejską, promując tym samym ważne dzieło kultury rosyjskiej (Chuilon 2009: 90–91).

### **Demon: tradycja francuska i niemiecka**

#### **Wątek mefistofeliczny i kreacja bohaterów romantycznych**

Tak się w istocie stało, jednak niekoniecznie z tych właśnie powodów, o które troszczyła się wyczulona na zagadnienia stylu narodowego w sztuce krytyka rosyjska<sup>4</sup>. Od samego początku istniały określone powody, dla których Rubinstein uznał temat zaczerpnięty z Lermontowa za szczególnie dogodny dla swego artystycznego przedsięwzięcia, jednak żaden z nich nie miał związku z kwestią muzyki narodowej. Wymienia je w swojej pracy Philip Taylor. Pierwszy to bajronowska proveniencja bohatera. Drugim – swoiście pojmowana „muzyczność” samego wiersza Lermontowa (ten aspekt nie będzie przedmiotem analizy w tekście). Trzecim zaś, indywidualna koncepcja dramatu muzycznego Rubinsteina, który pragnął ukonstytuować swoje dzieło na trzech poziomach, reprezentujących odpowiednio ziemię, niebo i piekło. Dopiero na czwartym miejscu Taylor wskazuje „koloryt lokalny”, który umożliwił kompozytorowi między innymi zastosowanie oryginalnych tematów gruzińskich w scenie z Tamarą nad brzegiem rzeki Aragwy (akt I, scena 2), czy też w scenie z księciem Sinodalem w górach (a.II, sc.3) (Taylor 2007: 139).

Pierwszym kontekstem, w jakim należy zatem badać dzieło Rubinsteina, jest romantyczna konstrukcja bohatera, a także dziewiętnastowieczna recepcja mitu Fausta w tradycji zachodniej. Wątek ten był szeroko reprezentowany również w późnoromantycznej i modernistycznej kulturze rosyjskiej, a sam Rubinstein miał do niego podobno specjalną predylekcję<sup>5</sup>.

Poemat Lermontowa (1829–1839) opowiada o demonie, który błąka się po bezkresnym Kaukazie, nie mogąc wykorzystać swoich czarodziejskich mocy. Do wybawienia potrzebna mu miłość ziemskiej kobiety, jednak zdaje sobie sprawę, że jego pocałunek przynosi śmierć. Ten satanistyczny temat był niezmiernie popularny w XIX

<sup>3</sup> „Kurjer Polski” 1875, nr 33, r. I, s. 2. Nawiasem mówiąc, początek recenzji jest bliźniaczo podobny do notki, która ukazała się w „Dwight’s Journal of Music” (1875, vol. 34, s. 408): „There is no overture. The curtain rises on an instrumental introduction, with an invisible chorus of good and bad spirits. It is night, and a violent storm is raging”.

<sup>4</sup> O takim właśnie ukierunkowaniu krytyki rosyjskiej zob. Chuilon 2009: 91.

<sup>5</sup> Kristi A. Groberg relacjonuje w swojej pracy, że jedyną ozdobą, jaką kompozytor trzymał w mieszkaniu, było popiersie przedstawiające Mefistofelesa (Groberg 1997: 127–128, przyp. 82). To osobiste zaangażowanie Rubinsteina w temat jest być może jednym z powodów, dla których interpretuje się niekiedy *Demona* w kontekście jego własnej biografii (zob. Taylor 2007b: 99). Spośród innych dzieł operowych XIX stulecia odnoszących się do tego wątku wymienia się najczęściej *Fausta* Charlesa Gounoda (1859), *Mefistofelesa* Arrigo Boito do własnego libretta (1868), *Trzewiczki* Piotra Czajkowskiego (1887), a z pozostałych – m.in. *Poème satanique* oraz 6. i 9. sonatę fortepianową Aleksandra Skriabina (zob. Ballard, Bengston i Young 2017: 178–179; Morrison 2002: 303, przyp. 42).

wieku – zwłaszcza w aspekcie zerotyżowanego wizerunku Demona (Taruskin 1997). Demon, poddając się fascynacji ziemską kobietą, uwodząc ją, lecz uwodząc po części po to, by otworzyć sobie perspektywę wiecznego życia w szczęściu, czyni gest Fausta: staje się Faustem i Mefistofešem – złym duchem-uwodzicielem – zarazem. W istocie, co będę chciała wykazać w dalszej części artykułu, postać Demona to przede wszystkim postać uwodziciela i opracowanie Rubinsteina zmierza do zaakcentowania właśnie tego jej aspektu.

Podobnie jak bohater Byronowskiego *Manfreda*, Demon Rubinsteina jawi się jako postać zarówno heroiczna jak osamotniona, ale też całkowicie wyizolowana ze społeczności ludzkiej. Ale również, tak samo jak Byron Manfredowi, Rubinstein przypisuje Demonowi tytaniczną potęgę – czyni to jednak tylko po to, by w ostateczności ujawnić jego słabość i ograniczenie (por. Richardson 2004: 139). Jak bohaterowie Byrona, Demon skazany jest na wieczną wędrówkę z powodu swych grzechów. O ile postaci Childe Harolda lub Giaura wzorowane są na modelu Kaina (por. Lutz 2006: 53), operowy bohater nawiązuje raczej do modelu Lucyfera: diabła – kusiciela, jaśniejącego jednak dawnym anielskim pięknem.

W pierwszych ocenach opery Rubinsteina zdaje się dominować ujęcie recepcyjne, które oddalone jest dość mocno od stypizowanego wizerunku bohatera bajronicznego. W prasie brytyjskiej odnotowywano na przykład, że kompozytor temat zwycięstwa Tamary nad Demonem opracował, unikając egzaltowanych efektów, a w zamian za to sięgając do mistycznych i czułych uczuć<sup>6</sup>. W porównaniu z *Faustem* Gounoda, krytykom brytyjskim postać Demona jawiła się jako zaledwie abstrakcyjna („mere abstraction”), a Tamara, reprezentując wprawdzie czułość i wdzięk „prawdziwej Rosjanki”, nie mogła w ich opinii pretendować do uniwersalności Goethowskiej Małgorzaty. W ten sposób akcentowano zarazem przekonanie o swoistej „prowinjencjonalności” (rozumianej jako przeciwieństwo „europejskości”) opery Rubinsteina (Cross 2012: 108–109). Z kolei, kiedy w 1914 w Rosji partię tytułową opery śpiewał sławny baryton, Mattia Battistini, w jednej z recenzji pojawiła się uwaga, że jego Demon w niczym nie przypomina Demona kreowanego przez dotychczasowych wykonawców rosyjskich:

Demon Battistiniego różni się od tych, których kreują wszyscy rosyjscy artyści. Jego Demon ma osobowość: to nie pozbawiony mocy upadły anioł, z mglistą perspektywą utraconego raju. Jest to wojowniczy, silny i niepokorny Tytan, który zstąpił na ziemię w poszukiwaniu przeznaczonej sobie miłości po spotkaniu z Tamarą (Cyt. za: Chuilon 2009: 96–97).

Wydaje się, że postać Demona w wariacie Rubinsteina cechują przede wszystkim dwa idiomy: walki i uwodzenia. Pierwszy z nich objawia się już w otwarciu opery: niespokojny i dynamiczny temat główny, w tonacji d-moll, w szybkich, regularnych przebiegach, zapowiada alegoryczną introdukcję, gdzie, wzorem wielu dawnych oper i oratoriów dwa duchy (dwie ścierające się siły) – debatują o walce dobra i zła<sup>7</sup> (zob. aneks, przykł. 1<sup>8</sup>). To *sui generis* moralitetowe otwarcie opery zapowiada po pierwsze jej

<sup>6</sup> „The Athenaeum” 1875, nr 2470, s. 310.

<sup>7</sup> Analizę słuchową opery przeprowadzam w oparciu o następujące inscenizacje i wykonania: A. Rubinstein, *Demon*, Svetlan Symphony Orchestra of Russia, Choir of the Helikon Opera Moscow Musical Theatre, M. Tatarinkov; D. Hvorostovsky, A. Grigoryan, L. Kostyuk, V. Volkov, V. Yefimow, I. Morozow, A. Tsymbalyuk, D. Skorikov. Tchaikovsky Concert Hall, 30 I 2015, Moscow; A. Rubinstein, *Demon*, Bolshoi Theatre Orchestra, A. Melik-Paschayev; I. Kozlovsky, T. Talakhadze, E. Gribova, A. Ivanov, S. Krasowsky, V. Gavryushov, NAXOS.

<sup>8</sup> Analizowane motywy i tematy zostały zamieszczone w niniejszym tekście w postaci aneksu.

baśniowy charakter (akcent położony na dychotomiczną konstrukcję świata), po drugie zaś stanowi prezentację Demona jako bohatera romantycznego. Druga z wymienionych funkcji jest w sposób oczywisty widoczna i zdaje się dla Rubinsteina znacznie istotniejsza niż warstwa sakralna całej sceny:

Chcę swobody i namiętności,  
Nie zaś pokoju.  
Wy, co chwalicie jego dzieła  
Jesteście niewolnikami!  
Ja – pragnę żyć, pragnę wolności,  
Pragnę walki!<sup>9</sup>  
(*Demon*, a.I, sc.1)

Czołowy temat z otwarcia introdukcji pojawia się w a.I sc.3, kiedy Sinodal usiłuje modlić się do Boga („Stwórco świata...“) – słyszymy go dwukrotnie w oryginalnym kształcie z introdukcji, przy czym dwukrotnie zamiera. Rubinstein posługuje się tu tonacją es-moll, daleko odchodzącą od pierwotnej harmonicznego klarowności brzmienia tematu (zob. aneks, przykł. 2). Wizerunek nieskazitelnego i pobożnego wojownika o czystym sercu ulega dysocjacji: analogicznie, niemal nierozpoznawalne już fragmenty tematu w poszarpanych krótkich frazach przewijają się w partiach smyczków, kiedy Sinodal, niejako w rozdwojeniu, zapada w pełen majaków sen. W lirycznym, spowolnionym wariacie pojawia się jeszcze raz, domykając kandecyjnie scenę, gdy księżę przez sen wypowiada imię ukochanej.

Ta obecność tematu sygnalizuje jednak – w warstwie muzycznej – objawienie się Demona. Sinodal nieoczekiwanie poddaje się namiętności, która antyromantyczną gwałtownością zaskakuje jego samego:

Widzę cię, najpiękniejsza, widzę twą postać!  
[...]  
Jutro, tak, już jutro,  
Będziesz moja, będziesz moja,  
Moja... moja... moja...  
(*Demon*, a.1, sc.3)

Krótki, trzydzięciowy, opadający w sekundach motyw, powtórzony trzykrotnie w trzech różnych rejestrach, wprowadza Demona do akcji (zob. aneks, przykł. 3). Jest to motyw jego uwodzicielskiego działania. Pojawia się razem z nim w jakby „niewykończony”, zamierającej formule, gdy Demon przystępuje do śpiącego księcia. Giorgio Bagnoli sądzi, że motywy w *Demonie* nie mają wiele wspólnego z muzyką Wagnera (Bagnoli 1993: 100), poza samą, luźno potraktowaną, koncepcją przewodniości; nie bierze jednak pod uwagę pewnych pokrewieństw na poziomie sposobu obrazowania i uczuciowości. Jeśli zestawimy analizowany motyw z motywem miłości z *Walkirii* (zob. aneks, przykł. 4), zauważymy, że podobna trzykrotna formuła i łuk opadania w połączeniu z lirycznym, kołyszącym charakterem zostały w obu wypadkach zachowane.

Demon jest uwodzicielem nie tylko Tamary: wodzi on także na pokuszenie Sinodala, manipulując jego wyobraźnią. Działanie Demona jest subtelne i podstępne: motyw, powtórzony w drewnie, jest nieco groteskowo zmodyfikowany ozdobnikami, jakby nieumyślnym obsunięciem się z linii melodycznej, towarzyszącym szyderym słowom:

<sup>9</sup> Wszystkie cytaty z libretta za: Wiskowatow, P. <http://www.frankhamilton.org/jg/Demon.pdf> (data dostępu: styczeń 2018).

W myślach swoich, ciemną nocą  
całował usta ukochanej.  
(*Demon*, a.I, sc.3)

Tamara, podobnie jak *Demon*, jest bohaterką romantyczną i jest również bohaterką, walczącą o swój los, mimo że do postawy poddania się woli boskiej skłania ją ojciec. W tym sensie nie jest podobna do Małgorzaty Goethego, a zarazem stanowi godny kobiecy odpowiednik postaci męskiego protagonisty. Gdy w późniejszych scenach *Demon* będzie pojawiać się w jej widzeniach, za każdym razem uwodzić będzie Tamarę stawiając jej przed oczy perspektywę wolności i niezależności, a także potęgi i władzy:

Będziesz moją królową wszechświata,  
moją wieczną przyjaciółką!  
(*Demon*, a.II, sc.4)

Zgodne chóry ciał niebieskich;  
Wśród przestrzeni bez granic  
W niebiosach bez śladu omijają  
Włókniste stada obłoków.  
[...]  
Nie dbaj o ziemskie sprawy  
I bądź wolna tak jak one!  
(*Demon*, a.II, sc.4)

Tamara oplakuje *Sinodala* wtedy, gdy właściwie już go nie kocha: jego miejsce w jej sercu zajął *Demon*. Kiedy pojawia się on przed rozpaczającą bohaterką, jego głos jest kontrapunktyczny wobec głosu zgromadzonego tłumu, wzywającego do podporządkowania się woli Boga i Jego sądowi:

On już słucha rajskich pieśni...  
Nie dba o ziemskie sny,  
Cóż warte łyż dziewczyny  
Dla kogoś, kto gości w niebiosach?  
Lecz ja, wolny syn przestworzy  
Mogę cię unieść do gwiazd [...].  
(*Demon*, a.II, sc.4)

Tamara w istocie odpowiada na wezwanie Demona: wydaje się nieomal, że cała jej żaloba obliczona jest na przywołanie tego, od którego spodziewa się pocieszenia. Nawet jej późniejszy gest zamknięcia się w klasztorze nabiera nieco przewrotnego sensu: ta sytuacja intymnego odosobnienia sprzyja całkowitemu zwróceniu się do wewnątrz, jednak nie w celu kontemplacji modlitewnej. Dla bohaterki bowiem przestrzeń duchowości stanie się jednocześnie przestrzenią doświadczenia erotycznego.

Ciepły motyw pojawiający się w partii fletów, w lirycznej tonacji e-moll, gdy *Demon* opuszcza Tamarę po jej omdleniu (a.II, sc.4), objawia w całości zmysłowość i wrażliwość jej postaci. Jest to istotnie motyw miłosny, choć można go także interpretować jako motyw wybawienia lub nadziei (zob. aneks, przykł. 5).

Ta symetryczność pary głównych bohaterów staje się jeszcze bardziej zauważalna, kiedy przyłożymy ją do bajronowskiej konstrukcji wątku miłosnego: zauważmy, że Tamara, podobnie jak *Leila* w *Giaurze* jest Gruzinką i podobnie jak ona ginie właściwie z winy głównego bohatera, a może raczej z winy tragicznego przeznaczenia, jakim jest on obciążony. *Demon* jednak, w przeciwieństwie do bohatera

Lorda Byrona, nie wykazuje ostatecznie skruchy za swoje postępowanie. To właśnie dlatego Rubinsteinowi staje się potrzebny sakralny element opery, mający wymiar raczej dydaktyczny niż duchowy.

### **Demon jako opera sakralna**

Rubinstein uważał sam o sobie, że wynalazł nowy gatunek operowy: mianowicie operę sakralną, której jedyną aktualną reprezentacją jest *Demon* (Sitsky 1998: 1). Miała być ona dziełem religijno-dramatycznym, opartym na historii biblijnej lub mitologicznej, łączącej cechy *grand opéra* i oratorium. Dzieło takie wymagałoby określonego typu sceny teatralnej, dostosowanej specjalnie dla jego potrzeb. Elementy sceniczne winny być statyczne, śpiew recytatywny, z elementami lirycznymi i wstawkami baletowymi. Projektowanym celem tak rozumianej opery sakralnej staje się duchowy rozwój jej widzów<sup>10</sup>.

Wcześniej już Rubinstein dał się poznać jako twórca opery religijnej (opisywanej też w wielu źródłach jako oratorium) *Das verlorene Paradies* (op. 54, 1855–1856) (Groberg 1997: 104; Sitsky 1998: 11; Taylor 2007a: 72). Właśnie w *Verlorene Paradies* Rubinstein posługuje się zbliżoną do *Demona* konstrukcją prologu, opartego na opozycyjnych chórach „dobrych” i „potępionych” aniołów.

Funkcjonalność *Demona* jako opery sakralnej jest jednak wątpliwa. Jedną z przyczyn początkowego odrzucenia dzieła przez cenzurę miała być rzekoma gloryfikacja sił zła, zaprezentowana w *Demonie* i dopuszczenie do jego (wprawdzie tylko chwilowego) triumfu (Sitsky 1998: 22, 24). Mimo jawnej pretekstowości tego uzasadnienia jest prawdą, że ten moralizatorski wymiar dzieła nie stanowi jego najmocniejszej strony pod względem siły oddziaływania. Reprezentuje go na przykład książę Gudal, jednak głos tego bohatera w przestrzeni całej opery wydaje się słaby i wyjątkowo nieprzekonujący. W istocie, cała koncepcja opery sakralnej stanowi raczej ogólne odwołanie do konwencji francuskiej *grand opéra* (na przykład niemal cały akt II naśladuje wielkie sceny obłędu kobiecego<sup>11</sup>). Statyczność tej konwencji, jak również tradycyjne dla opery francuskiej partie chóralne uzasadniają ramową strukturę dzieła, otwartego alegorycznym prologiem a zamkniętego apoteozą. Ponadto wątki miłosny i sakralny nieustannie się splatają, a dobrym tego przykładem może być relacja motywu, który towarzyszy decyzji Tamary o udaniu się do klasztoru (zob. aneks, przykł. 6) z analizowanym uprzednio motywem miłości (zob. aneks, przykł. 5). Wspomniano wcześniej, że ten ostatni może być interpretowany również jako motyw wybawienia lub nadziei: elegijny motyw żałoby pojawiający się w ostatniej scenie aktu II jest kontynuacją i rozwinięciem tamtego motywu (pojawia się w tej samej tonacji i stanowi jego melodyczne i harmoniczne dopełnienie). Związek między tymi strukturami muzycznymi powoduje, że motyw z początku III aktu jawi się raczej jako romantyczna elegia niż marsz żałobny.

Alegoryczna dosłowność *Demona* nie wzbudziła niechęci słuchaczy, jak wynika z cytowanych powyżej uwag krytycznych w prasie. Przejawia się ona również, choć nie tylko, na poziomie motywów. Przykładowo, motyw, który słyszymy w pierwszych taktach III aktu (nazwijmy go motywem uduchowienia), ma czytelną retoryczną

<sup>10</sup> „Rubinstein became more and more engrossed with the idea of sacred opera, a concept of staging certain religio-dramatic biblical and mythological stories, in a style lying somewhere between grand opera and an oratorio. [...] He wanted to be remembered as a serious composer, as the founder of the new genre of sacred opera” (Sitsky 1998: 22).

<sup>11</sup> Por. *Łucja z Lammermoor* Gaetano Donizettiego (1835) albo *Lunatyczka* Vincenzo Belliniego (1831).

konstrukcję, sygnalizującą przeniesienie bohaterki w wymiar czystej i promiennej duchowości, wraz z ulokowaniem jej na poziomie akcji w klasztorze (zob. aneks, przykł. 7). Za każdym razem osadzony jest klarownie na tonice B-dur. Analogicznie, żalobny motyw towarzyszący wkroczeniu Demona do klasztoru, o kształcie chromatycznej patopoi, utrzymany jest w jednoimiennej wobec tamtej, wieloznakowej tonacji b-moll (zob. aneks, przykł. 8). Można by nazwać go motywem strachu i nienawiści, ponieważ właśnie te dwa uczucia kierują bohaterem, kiedy pojawia się przed bramą klasztoru:

Strasznie wejść do tego miejsca,  
Stara rana, jak wąż,  
Znów jątrzy moje serce.  
I mógłbym nawet płakać...  
Gdy ją ujrzałem,  
Znienawidziłem w jednej chwili  
Moją nieśmiertelność i moją potęgę.  
(*Demon*, a.III, sc.5)

O postaci Anioła, który staje w tym momencie po raz kolejny przed Demonem, przypomina natychmiast pseudochorałowy styl, który opera dziewiętnastowieczna zwykła odnosić do tematyki spiritualnej i religijnej<sup>12</sup>. Można tu zaobserwować mechanizm, uruchamiający się za każdym razem, gdy Rubinstein traktuje operę na sposób oratoryjny (dostrzegalny przede wszystkim w introdukcji i w finałowej apoteozie) – a mianowicie radykalne zestawienie dwóch całkowicie odmiennych idiomów muzycznych: operowej romantycznej ekspresji i statycznej chorałowości (zob. aneks, przykł. 9 i 10). Zasadniczo opozycja ta potraktowana jest jak semantyczna rama dla całości dramaturgicznej dzieła, dlatego jej wprowadzenie na początku III aktu zdaje się na pozór rozsądzać logikę akcji. W istocie jednak, strukturalnie, otwiera finał, który wyodrębniony jest w postaci końcowej sceny z Demonem i Tamarą; a jednocześnie ma za zadanie przypomnieć, że ani narodowy, ani miłosny wątek opery nie są tymi najistotniejszymi dla jej interpretacji.

Co ciekawe, dość nachalny dydaktyzm Rubinsteina nie zdołał jednak oddziaływać negatywnie na recepcję utworu – z jej historii wynika, że tym, co najbardziej przykuwało uwagę słuchaczy, był mimo wszystko kontekst narodowo-folklorystyczny. Jako twórca gatunku Rubinstein poniósł zatem fiasko, ale nie udało mu się także uzyskać realistycznej siły oddziaływania, którą później zrealizował Czajkowski w swoim *Onieginie*.

## Narodowe źródła i związki opery

### 1. Rubinstein wobec Moguczej Kuczki

W Rosji rozwój muzyki narodowej do coraz kolosalniejszych dochodzi rozmiarów. Konserwatorya w Petersburgu i Moskwie, oraz opery i towarzystwa muzyczne w tychże miastach, dają z jednej strony poważną naukę, gdy z drugiej mnożą się środki wzorowego wykonania dzieł, których liczba wytwarzana przez miejscowych kompozytorów ciągle wzrasta. [...] Oprócz zatem Antoniego Rubinsteina, który nową swą operę *Demon* oddał do nauki teatrowi w Petersburgu, tacy kompozytorowie jak Asanczewski, Koni, Rimskij-Korsakow, Czajkowski, Masorski [sic! – M.L.], Małaszkin, zaświetnieli bądź w dziale operowym, bądź symfonicznym. Charakterem i stylem kompozytorowie ci zbliżają się do dzisiejszej szkoły wagnerystów, pisząc po większej części symfonie lub uwertury programowe (Wiślicki 1873: 58).

<sup>12</sup> Por. np. *Makbet* Giuseppe Verdiego i Francesco Marii Piavego, a.III, sc.2.

Przytoczona wyżej opinia recenzenta „Kalendarza Illustrowanego na rok 1873” sugeruje, że Rubinstein był postrzegany przez niektórych krytyków nie tyle jako postać na marinesie, ale wręcz jako prominentny członek rosyjskiej szkoły narodowej. Wymieniony tu został w jednym rzędzie z kompozytorami Potężnej Gromadki. Jest to poniekąd zrozumiałe, mogłyby wskazywać na to wspólne dla nich wszystkich źródła muzyczne, jakim była choćby muzyka Michaiła Glinki<sup>13</sup>. Sam Rubinstein wierzył mocno w związek między uzdolnieniami muzycznymi od pochodzenia i narodowości, i dał temu wyraz w swojej wypowiedzi, w której jako najmuzykalniejszy naród w Europie wskazuje Niemców, podkreślając zarazem, że przeżarte są one nacjonalistyczną pychą (Rubinstein 1969: 117). Badacze wskazują ponadto na wiele wspólnych miejsc między twórczością Rubinsteina a dziełami narodowej szkoły rosyjskiej. Richard Taruskin przykładowo przebadał zjawisko, które określił jako unikalny styl „Borodinowski”, porównując go między innymi z początkiem tańca dziewcząt z II aktu *Demona*<sup>14</sup>.

Jednak sama Moguczaja Kuczka odcinała się radykalnie od działalności kompozytora. Abraham sądzi, że *Demon* był obliczony właśnie na dotarcie do Potężnej Gromadki. Temat odnosił się do tradycji kaukaskiej, a kompozytorzy szkoły narodowej wykazywali zainteresowanie nowopodbitym ludem i ich kulturą muzyczną. We wrześniu 1871 Rubinstein zaprosił członków grupy oraz ich czołowego teoretyka, krytyka Władimira Stasowa, aby zaprezentować im fragmenty opery, nie wzbudziła ona wszakże ich entuzjazmu. W swojej analizie Abraham wyraża zaskoczenie tym faktem, gdyż sposób, w jaki Rubinstein potraktował i opracował tematy orientalne jest, w jego opinii, co najmniej tak samo naiwny i niedosłowny jak w ich własnych dziełach (Abraham 1945: 362). Stasow w ogóle oceniał Rubinsteina bardzo nisko, nazywając go miernym i wyjątkowo nieoryginalnym twórcą, a *Demona* – słabą operą: „Narodowej tradycji [Rubinstein – M.L.] nie uznawał i nie lubił. Wszystkie swoje idee i gusta zaszczerpił konserwatorium. Królowały tam z potężną siłą przez całą wieczność i królują nadal” (za: Taruskin 2011: 137).

Marina Frolova-Walker w swojej klasyfikacji narodowej opery rosyjskiej proponuje zaliczyć *Demona* do kategorii dzieł „rosyjskich z recepcji” („Russian by reception”) (Frolova-Walker 2011: 116). Wydaje się, że istotnie recepcja opery Rubinsteina jest modelowym przykładem tego, co można by określić mianem konwencjonalnego wyobrażenia o folklorze rosyjskim, jakie żywiła publiczność Europy Zachodniej. Staje się to widoczne, gdy prześledzi się przykładowo historię popularności, jaką *Demon* cieszył się w wiktoriańskiej Wielkiej Brytanii. W połowie XIX wieku Brytyjczycy docenili muzykę rosyjską, choć warto podkreślić, że *Demon* był jedną z zaledwie trzech wystawianych tam oper rosyjskich twórców szkoły narodowej (pozostałe to *Życie za cara* Glinki oraz *Mazepa* Piotra Czajkowskiego (Alexander 2012: 98; Cross 2012: 25). W tym samym okresie miał zarazem status jednej z najpopularniejszych oper w Rosji.

Jak już zasygnalizowano, historia pięknej gruzińskiej księżniczki Tamary, uwiedzonej przez Demona, to kolonialna aluzja do wcześniejszego zajęcia przez Rosję Kaukazu. Bezsilność księcia Sinodala – reprezentanta ludu kaukaskiego – wzmacnia tę

<sup>13</sup> Zarówno Gerald Abraham jak Larry Sitsky zwraca uwagę, że narodowy taniec kaukaski – lezginka – pojawia się u Rubinsteina pod wpływem fascynacji *Ruslanem i Ludmiłą* (Abraham 1945: 362–363; Sitsky 1998: 112).

<sup>14</sup> Zob. Taruskin 1992: 268–274; Taruskin 1997: 172–175. Podstawą porównania są dla Taruskina między innymi *Kniaź Igor* oraz *W stepach Azji środkowej* Aleksandra Borodina. Abraham dodatkowo zwraca uwagę na pewne zależności *Demona* od *Chowańszczyzny* Modesta Musorgskiego (Abraham 1945: 362–363). Z kolei Mili Bałakiriew rok po premierze *Demona* rozpoczął prace nad poematem symfonicznym *Tamara*, również opartym na poemacie Lermontowa, a ukończonym w 1882 (zob. Jaffé 2012: 189, 322).



aluzję. Car Aleksander III podczas swojej jedynej podróży do podbitych przez Rosję terenów, przedsięwziętej w 1888, zwiedził tylko cztery wybrane z nich, z czego trzy pojawiają się we wzmiankowanych operach: polskie, ukraińskie i kaukaskie. *Demon* służył więc, lub potencjalnie mógł służyć, jako orędzie rusyfikacyjnej misji cara i idei Wielkiej Rosji (Alexander 2012: 104). Jeżeli przyjrzymy się operze Rubinsteina w tym kontekście, okaże się, że banalność poluru narodowego utajona pod niewinną formułą „kolorytu lokalnego” nabiera innego, znacznie poważniejszego już wydźwięku.

Samo zastosowanie w *Demonie* wątków narodowych i ludowych ma charakter zdecydowanie powierzchowny – to coś, co i współcześni, i badacze określają właśnie mianem „kolorytu lokalnego”<sup>15</sup> (na przykład „Times” pisał o *couleur locale* opery). Jednakże dla brytyjskich krytyków ten lokalny koloryt miał posmak autentyczności, w którą wierzone: „[w *Demonie* – M.L.] imitacja rosyjskich ludowych brzmień jest niezrównana” („Weekly Dispatch” 1888). Uważano go nawet w pewnym sensie za słabość *Demona*, jako nazbyt schlebiającego popularnym gustom. Alexander zwraca uwagę, że słowa *charming* i *uncommon*, używane w krytyce brytyjskiej na opisanie *Demona*, wskazują na przejaw obecności Innego: czegoś tajemniczego, magicznego, a zarazem niepokojącego; z kolei określenia *obvious* i *improvisatory* w odniesieniu do melodii sygnalizują związek muzyki Rubinsteina z tradycją popularną i oralną (Alexander 2012: 107–109). O Rubinsteinie pisano, że wzorem wielu słowiańskich kompozytorów wykazuje silną zależność od szkoły niemieckiej. Wśród Brytyjczyków bowiem powszechnie panowało przekonanie, że Rosja jest krajem kulturowo i politycznie młodym, i jako taki wciąż uczy się od swoich zachodnich sąsiadów, w których jest wpatrzona.

## 2. Eugeniusz Oniegin wobec Demona: dwie sceny finałowe

Taruskin proponuje porównać ze sobą ostateczną konfrontację Oniegina i Tatiany z dzieła Czajkowskiego z III aktem *Demona* (Zob. Taruskin 1997: 60), ostatecznie jednak tego nie robi. Tymczasem zestawienie tych dwóch finałów jest pouczające, zarówno w kontekście rozpatrywania operowych konwencji jak i pod względem obserwowania muzycznych inspiracji i bezpośredniego wpływu, który Rubinstein wywarł na swojego ucznia. Analiza porównawcza obydwu scen ujawnia następujące między nimi zbliżenia.

Pierwszym jest sama konstrukcja sceny: obydwie przedstawiają główną bohaterkę po dobrowolnym wyrzeknięciu się dawnej i zakazanej miłości, która staje w sytuacji nieoczekiwanego powrotu ukochanego. W przeciwieństwie do Tamary Rubinsteina, bohaterka *Oniegina* nie ulegnie pokusie, pozostanie niezłomna i heroiczna. Ale, jakby dla podkreślenia tego sytuacyjnego zbliżenia, Czajkowski wychodzi od podobnego „romansowego” idiomu, który u niego znajduje miejsce w orkiestrze, u Rubinsteina natomiast w arii Tamary (niepoprzedzonej recytatywem). To „romansowe” (w sensie gatunkowym, romansu – zwłaszcza romansu skrzypcowego) pokrewieństwo motywów można obserwować już od pierwszych taktów (zob. aneks, przykł. 11 i 12). Temat Czajkowskiego wykazuje podobieństwo do lirycznego tematu Rubinsteina, jest jego misterniejszym wariantem, z analogicznym, synkopującym wybiciem na szesnastce.

---

<sup>15</sup> Frolova-Walker zauważa, że pojęcie kolorytu lokalnego, wprowadzone przez Antonina Reichę w 1830, było niezmiernie użytecznym a nawet nadużywanym narzędziem w dziewiętnastowiecznym dyskursie operowym. W gruncie rzeczy jednak, z racji ostentacyjnej wręcz powierzchowności tej własności dzieła muzycznego, badaczka jest skłonna traktować ją jako coś stojącego nieomalże w opozycji do stylu narodowego (Frolova-Walker 2011: 119–120).

Podobnie inspiracje Rubinsteinem można wyczuć w finale znanego ariosa księcia Jeleckiego z *Damy pikowej* ze sceny 1 II aktu (Czajkowski, Czajkowski 1890: 126). W ostatnich słowach wezwania do Lizy pobrzmiewa identycznie zawieszona na podwójnym okrzyku zakończenie ariosa Demona („O wysłuchaj, wysłuchaj!“, zob. Rubinstein, Wiskowatow 1898: 320–321).

Drugą kwestią jest zatem podobieństwo motywiczne i tematyczne między scenami. W szczególności dotyczy to jednego z najistotniejszych wiodących tematów w *Onieginie*, na którym oparta jest w zasadzie cała scena finałowa. Po raz pierwszy w tej scenie pojawia się on w lirycznym *Moderato assai*, w partii Tatiany (zob. aneks, rys. 13), chociaż jego „przebłyski” można usłyszeć wcześniej w partiach wokalnych i orkiestrowych<sup>16</sup>. Pierwsza połowa tego tematu niemal w całości została skopiowana z ostatniej sceny *Demona*, z partii Tamary (zob. aneks, przykł. 14). W *Demonie* pojawia się on zaledwie miejscowo i nie odgrywa żadnej funkcji w dalszym przebiegu muzycznym. Jest to o tyle zaskakujące, że temat ten ma dużą nośność liryczną, która jednak, być może, Rubinsteinowi nie była potrzebna. Czajkowski natomiast czyni z niej znakomity użytek: przede wszystkim uzupełnia temat o przepiękną drugą, odpowiadającą frazę, a następnie wielokrotnie motywuje nim akcję, uruchamiając rozwój relacji między parą głównych bohaterów. Jak już wspomniano, Rubinstein nie potrzebuje tej motywacji, po prostu dlatego, że w jego operze wątek miłosny nie jest tak dalece znaczący jak w dziele Czajkowskiego. Uderzające w całej scenie 6. *Demona* jest to, że w zasadzie to jedyny tego rodzaju „romantyzujący” (ponownie w sensie lirycznego idiomu gatunkowego) element całej opery (i zarazem pierwszy moment, kiedy w ogóle dochodzi do spotkania między parą kochanków). W całości motywacja opery jest najzupełniej nieliryczna.

Rzutuje to także na finałowe rozwiązanie obydwu scen: w *Demonie* Tamara prosi ukochanego, aby ulitował się nad nią i ją opuścił, ona bowiem nie ma siły tego zrobić, mimo poczucia powinności. Tatiana Czajkowskiego, sama będąc porzucona, ostatecznie jednak zyskuje nad Onieginem moralną przewagę, gdyż to ona pozostawia go osamotnionego w ostatniej scenie opery, trwając w posągowej roli heroicznie wiernej żony. Triumf, który odnosi bohaterka Rubinsteina, jest pozorny – nie należy do niej, ale umotywowany został moralitetowym, a może po części baśniowym i wynikającym z poczucia słusznej sprawiedliwości, prawem walki i zwycięstwa dobra nad złem. Mimo gatunkowego odniesienia opery sakralnej Rubinsteinowi nie udaje się zatem wynieść konfliktu między bohaterami na poziom moralny. Czyni to natomiast z powodzeniem Czajkowski, którego operowy liryczny realizm okazuje się narzędziem do tego celu, paradoksalnie, znacznie użyteczniejszym.

#### Uwagi końcowe

Uniwersalność *Demona* Rubinsteina jest kwestią problematyczną. Pozostając w zawieszeniu między zachodnią tradycją romantyczną a rosyjską ludową i narodową, żadnej z tych tradycji nie czyni w pełni zadość. W zestawieniu ze spektakularną tradycją francuskiej *grand opéra* jest zdecydowanie zbyt uboga w rozmach sceniczny, nazbyt „miniaturowa”; z drugiej strony jednak nie wpisuje się w kontekst lirycznego wariantu tej tradycji, z jego późniejszym realistycznym nachyleniem. Nie jest w stanie też sprostać wyśrubowanemu standardom dramatu i teatru Wagnerowskiego, z jego złożoną harmonią i instrumentacją, z mnogością tematów i koncepcją ich przewodniości, która

<sup>16</sup> Na przykład w partiach fletów i klawetów w taktach 18–20 za cyfrą 6; albo w partii Tatiany w taktach 10–12 za cyfrą 7 i 13–16 za cyfrą 8. Zob. Czajkowski, Szyłowski 1880. Dalsze cytaty z partytury za tym samym źródłem, takty i cyfry lokalizują w tekście.

u Rubinsteina traktowana jest nader powierzchownie. Nie podejmuje na większą skalę i w głębszym kontekście odniesień do rosyjskiej muzyki tradycyjnej. A przecież, przynajmniej na pewien czas, stała się symbolem tej właśnie kultury rosyjskiej, jej czytelnym w Europie znakiem. Zadając sobie pytanie, dlaczego tak się stało i na czym polegał jej urok i spektakularny sukces, musimy przystać na mało satysfakcjonującą odpowiedź, że brytyjskiemu, francuskiemu lub niemieckiemu widzowi dawała złudzenie wglądu w bogactwo kultury rosyjskiej, z jej kolorystyką, nowatorskimi skalami, oryginalnymi rytmemi, ale przede wszystkim w ten jej aspekt, który wydawał się równie tajemniczy jak mroczny i złowrogi. Takim przecuciem Rosji Europa Zachodnia się żywiła. Zaś miłkie moralizatorstwo opery, zastępujące pobożność przesądnością, mogło być jej dodatkowym atutem w teatrze mieszczańskiego konsumenta sztuki.

#### Aneks: zestawienie motywów i tematów

Przykł. 1: *Demon*, temat Demona, wariant z introdukcji, w tonacji d-moll

Przykł. 2: *Demon*, temat Demona, wariant ze sc. 3, a.I, w tonacji es-moll, s. 109



Przykł. 3: *Demon*, motyw uwodzenia, a.I, sc.3, s. 114



Przykł. 4: motyw miłości, R. Wagner, *Walkiria*, a.I, sc.2; Wagner ca. 1910: 60



Przykł. 5: *Demon*, motyw miłości, a.II, sc.4, s. 251

*Mod<sup>to</sup> assai*

pen - sa che la spe - me mi - a tu sei,  
pen - se, O toi mon bien, ma seule es - pé - rance,

Przykł. 6: *Demon*, motyw żałoby – elegia, a.II, sc.4, s. 277

Przykł. 7: *Demon*, motyw uduchowienia w tonacji B-dur, a.III, sc.5, s. 296

Przykł. 8: *Demon*, motyw strachu i nienawiści w tonacji b-moll, a.III, sc.5, s. 302A musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is written on two staves, treble and bass clef. The vocal line is in the treble clef and includes lyrics in Italian and French. The piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo). The score is numbered 43 in the top right corner.

...mor che con fi - ne non ha ei ti può ri - do - nar il ben per du - to del  
cœur à l'amour é - ter - nel Qui peut seul te sau - ver — et te ren - dre le

Przykł. 9: *Demon*, fragment partii Anioła, introdukcja, s. 43

Two systems of musical notation. The first system shows a vocal line with lyrics: "fu - co - stru - li j mas - si dur, d'ar - puits - cou - vrir - de feux - les monts, Et,". The piano accompaniment consists of a right hand with a flowing eighth-note melody and a left hand with a steady eighth-note bass line. The second system continues the vocal line with lyrics: "- den - te la - va col - me poi - le sous - des flots - de la - ve ar - den - te, com -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Przykł. 10: *Demon*, fragment partii Demona, introdukcja, s. 41

A single system of musical notation. The vocal line is labeled "TAMARA." and has lyrics: "Bel - la tu - not - te sei! son - no pur ne - ghia me, Dans le cal - me des nuits, Sans re - pos, sans sommeil,". The piano accompaniment features a right hand with a rhythmic pattern of eighth notes and a left hand with a simple bass line. A piano dynamic marking "p" is present at the beginning of the piano part.

Przykł. 11: temat Tamary w konwencji romansu, *Demon*, a.III, sc.6, s. 311

Przykł. 12: temat Tatiany w konwencji romansu, *Eugeniusz Oniegin*, a.III, no 22, finale, takty 1–6 za cyfrą 1

Przykł. 13: temat wiodący, *Eugeniusz Oniegin*, a.III, no 22, finale, takty 21–24 za cyfrą 8: tu od taktu 3.



TAMARA.  
Qual tu sia mai — Demo — ne od an — giol! Mi  
Ange ou dé — mon, — la lutte — est vai — ne: Je

ii.

Crae — gi im — bel — le in tuo poter, M'av —  
sou — mise — à ton pouvoir! Je

Przykł. 14: temat wiodący, *Demon*, a.III, sc.6, s. 337–338

## Bibliografia

### Źródła:

#### Partytury i głosy

- CZAJKOWSKI, P., CZAJKOWSKI, M. (1890). *Pikowaya dama*. Moskwa: P. Jurgenson.  
CZAJKOWSKI, P., SZYŁOWSKI, K. (1880). *Jewgenij Onegin*. Moskwa: P. Jurgenson.  
RUBINSTEIN, A., WISKOWATOW, P. (1898). *Le Démon* [partes vocales, transcriptions de piano], (transl. C. Nutter, C. Du Lode). Paris: Heugel.  
WAGNER, R. (ca. 1910). *Die Walküre*. Leipzig: C. F. Peters.

#### Libretto

WISKOWATOW, P. *Demon* [libretto], <http://www.frankhamilton.org/jg/Demon.pdf>

#### Recenzje i biografie

- „Dwight's Journal of Music” 1875, vol. 34.  
„Kurjer Polski” 1875, nr 33, r. I.  
„The Athenaeum” 1875, no 2470.  
„Weekly Dispatch” 28 X 1888.

RUBINSTEIN, A. (1969). *Autobiography of Anton Rubinstein: 1829-1889*, (transl. A. Delano). NY: University of Pacific Press.

WIŚLICKI, W. (1873). *Przeglądy sztuk pięknych: muzyka*. W: J. Jaworski, „Kalendarz Illustrowany na rok zwyczajny 1873”.

#### Opracowania:

ABRAHAM G. (1945). *Anton Rubinstein: Russian Composer*. „The Musical Times”, vol. 86, no 1234.

ALEXANDER, T. (2012). *An ‘Extraordinary Engagement’: A Russian Opera Company in Victorian Britain*. W: A. Cross (ed.), *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*. Cambridge: Open Book Publishers.

BAGNOLI, G. (1993). *Demon (The Demon)*. Hasło w: *The La Scala Encyclopedia of the Opera: A Complete Reference Guide*, (transl. G. Fawcett). NY: Simon & Schuster.

BALLARD, L., BENGSTON, M., YOUNG, J. B. (2017). *Scriabin Russian Roots and the Symbolic Aesthetic*. In: L. Ballard, M. Bengston, J. B. Young, *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. London: Rowman & Littlefield Publishers.

CHUILON, J. (2009). *Mattia Battistini: King of Baritones and Baritone of Kings*, (transl. E. T. Glasgow). Lanham: Scarecrow Press.

CROSS, A. (2012). *By Way of Introduction: British Reception, Perception, and Recognition of Russian Culture*. In: A. Cross (ed.), *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*. Cambridge: Open Book Publishers.

EMERSON, C., OLDANI, R. W. (2006). *History of the Composition, Rejection, Revision, and Acceptance of ‘Boris Godunov’*. In: C. Emerson, R. W. Oldani, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsideration*. Cambridge: Cambridge University Press.

FROLOVA-WALKER, M. (2011). *A Ukrainian Tune in Medieval France: Perceptions of Nationalism and Local Color in Russian Opera*. „19<sup>th</sup>-Century Music”, vol. 35, no 2.

GROBERG, K. A. (1997). *The Shade of Lucifer’s Dark Wing: Satanism in Silver Age Russia*. In: B. G. Rosenthal (ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*. NY: Cornell University Press.

JAFFÉ, D. (2012). *Lermontov; Tamara*. Hasła w: *Historical Dictionary of Russian Music*. Lanham: Scarecrow Press.

LUTZ D. (2006). *The Dangerous Lover: Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.

MORRISON, S. (2002). *Prokofiev and Mimesis*. In: S. Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*. LA: University of California Press.

RICHARDSON, A. (2004). Byron and the Theatre. In: D. Bone (ed.), *The Cambridge Companion to Byron*. Cambridge: Cambridge University Press.

RITZAREV, M. (2016). *Tchaikovsky’s Pathétique and Russian Culture*. Ashgate: Ashgate Pub Co.

SITSKY, L. (1998). *Anton Rubinstein: An Annotated Catalog of Piano Works and Biography*. Westport–London: Greenwood.

TARUSKIN, R. (1992). *‘Entoiling the Falconet’: Russian Musical Orientalism in Context*. „Cambridge Opera Journal”, vol. 4, no 3.

TARUSKIN, R. (1997). *P. I. Chaikovsky and the Ghetto*. In: R. Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton–Woodstock: Princeton University Press.

TARUSKIN, R. (2011). *Non-Nationalist and Other Nationalists*. „19<sup>th</sup>-Century Music”, vol. 35, no 2.

- TAYLOR, P. S. (2007). *Europe and America Concert Tour 1867–73*. In: P. S. Taylor (ed.), *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- TAYLOR, P. S. (2007a). *Foreign Tour, 1854–59*. In: P. S. Taylor (ed.), *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- TAYLOR, P. S. (2007b). *The Founding of the Russian Music Society and Russia's First Conservatory, 1859–67*. In: P. S. Taylor (ed.), *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.

**MALGORZATA LISECKA**

***THE DEMON* BY ANTON RUBINSTEIN: BETWEEN THE WESTERN AND RUSSIAN TRADITIONS (AN ANALYSIS OF SELECTED ISSUES)**

The article proposes an analysis of *The Demon* (1875), opera by Anton Rubinstein, in two contexts. Firstly, it is a universal story based on fairy tales and related to the Byronic hero and the Western Romantic tradition. Secondly, it is a manifestation of the influence of the Russian national school (The Mighty Handful). Therefore, the article elaborates in detail on the sacred opera (the influence of the French tradition), the function and structure of selected leitmotifs in the construction of the characters (the influence of the German tradition), and the later impact of the opera on *Eugene Onegin* (1879) by Pyotr Tchaikovsky.