

**Marcin Gmys**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydział Nauk o Sztuce, Instytut Muzykologii

ORCID: 0000-0002-3844-0031

# Idea wiecznego powrotu według Busoniego<sup>1</sup>

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.1

## BUSONI WOBEC NIETZSCHEAŃSKIEJ IDEI WIECZNEGO POWROTU

Ferruccio Busoniego jako twórcę opery i zarazem oryginalnego teoretyka tego gatunku dość precyzyjnie określają dwie żywione przez niego awersje – do włoskiego weryzmu i dramatu muzycznego Richarda Wagnera. Wręcz chorobliwa niechęć Busoniego do muzyki Wagnera zogniskowała się głównie wokół krytyki koncepcji motywu przewodniego oraz *unendliche Melodie*. Pozostaje wszakże tajemnicą poliszynela, iż wrogość do dramatu muzycznego została częściowo podyktowana sympatią dla filozofii Friedricha Nietzschego, myśliciela, którego można wręcz określić mianem ojca duchowego Busoniego, a który, jak wiadomo, po okresie początkowej fascynacji bardzo się później z Wagnerem wadził. Busoni nie bez dumy podkreślał, iż spośród kompozytorów swojej generacji był „najmniej wagnerowski”, a zarazem najbardziej nietzscheański, i to w daleko większym stopniu niż np. Richard Strauss (twórca *Also sprach Zarathustra*),

Frederick Delius (autor przewrotnie opartej na tekstach Nietzschego *A Mass of Life*) czy Gustav Mahler (z *III Symfonii*). Od tego filozofa przejął Busoni m.in. fascynację kulturą Dalekiego Wschodu (zwłaszcza buddyzmem) i to w pismach Nietzschego znalazł potwierdzenie dla swojej ateistycznej postawy manifestującej się w emblematycznej formule Zaratustry głoszącej, że „Bóg nie żyje”. Wielokrotne zaś lektury *Poza dobrem i złem* przyczyniły się do wyrażenia – na kartach słynnego *Zarysu nowej estetyki muzyki* – tęsknoty do sztuki dźwięków, „której najniezwyklejszy czar polegałby na tym, iż nie znałaby ona ani dobrego ani złego” i – *last but not least* – tęsknoty do słonecznego Południa, którego etykieta brzmiała *sérénité*.

## DOKTOR FAUST A IDEA WIECZNEGO POWROTU I DOKTRYNA WOLI MOCY

Pisany przez blisko 10 lat *Doktor Faust* Busoniego, chociaż z powodu przedwczesnej śmierci kompozytora niedokończony (w partyturze zabrakło opracowania ostatniego fragmentu sceny finałowej oraz onirycznej wizji z Heleną Trojańską), już choćby z racji długości czasu powstawania stanowi w dorobku tego twórcy *opus magnum*. W przeciwieństwie jednak do kompozytorów romantycznych, takich jak Berlioz, Schumann,

<sup>1</sup> W tekście wykorzystane zostały fragmenty książki Marcina Gmysa pt. *Poetyka teatru operowego Ferruccio Busoniego*, Poznań 2005. Książka stanowi zmienioną wersję dysertacji doktorskiej autora, przygotowanej pod kierunkiem Prof. Michała Bristigera w latach 1996–2000 w Zakładzie Muzykologii Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Gounod czy Boito, Busoni, pisząc libretto *Fausta*, nie dokonał adaptacji – skądinąd podziwianego przez całe życie – arcydramatu Goethego. Skorzystał natomiast z motywów jarmarcznej sztuki marionetkowej stanowiącej pierwowzór tego europejskiego mitu, podobnie jak z wybranych scen z *Doktora Faustusa* Marlowe’a; inne źródło inspiracji stanowił pozostawiony we fragmencie *Faust* Lessinga oraz słabo dziś znany późny dramat Strindberga pt. *Marcin Luther*.

Zarysowana przez Nietzschego w ostatniej części *Wiedzy radosnej* i w *To rzekł Zarathustra* idea wiecznego powrotu została przez Busoniego odzwierciedlona niemal *expressis verbis* w scenie ostatniej, niestety nie doprowadzonej do końca, a uzupełnionej już po śmierci kompozytora w 1925 roku przez Philipa Jarnacha – w sposób, moim zdaniem, całkowicie chybiony, wypaczający zasadniczą ideę dzieła. Dopiero kolejna rekonstrukcja tej opery dokonana

w pierwszej połowie lat 80. przez Antony’ego Beaumonta – muzykologa, kompozytora i najwybitniejszego współczesnego „busonistę” – obejmująca cały pozostawiony przez Busoniego tekst libretta tej sceny, z jednoczesnym uwzględnieniem wszystkich dostępnych szczegółowych szkiców i uwag, stwarza pole do dokonania interpretacji konsonującej z całością światopoglądu włoskiego artysty. Zanim jednak przejdę do kluczowej sceny finałowej, której filozoficzny bagaż oddaje przede wszystkim – lecz nie wyłącznie – tekst libretta i sceniczna akcja zaprojektowana w didaskaliach, najpierw parę słów na temat architektonicznego rozdysponowania wszystkich obrazów i głównych ustępów instrumentalnych opery. Najogólniej rzecz biorąc, ogniwa te ułożone zostały na planie koła, symbolizującego – postulowaną przez niemieckiego filozofa – odwracalność i reprodukowalność wszechrzeczy.

### SYMPHONIA

#### OSTER-VESPER UND FRÜHLINGSKEIMEN

(forma oparta na planie koła, w zakończeniu chór śpiewający słowo „Pax” i wybrzmiewający na akordzie C-dur septymowym)



**AKCJA GŁÓWNA**  
**OBRAZ PIERWSZY**  
(dwór w Parmie)

Cyrkularny układ opery Busoniego zauważalny jest w planie makrotonalnym: wstępna *Symphonia* zmierza do ustępu frygijskiego (z toniką *e*), a kończy się na akordzie *C*<sup>7</sup> (owa septyma wielka, szczególnie natarczywie „domagająca się” swego rozwiązania, z pewnością celowo zakłóca „czystość” *C*-dur, ponieważ konflikty nie zostały jeszcze rozwiązane, dramat znajduje się dopiero *in statu nascendi*). Tonacja *C*-dur będzie w kolejnych scenach (nie licząc oczywiście częściowo zawieszających akcję intermezzi) stopniowo zwiększać częstotliwość swojego występowania, by nareszcie – zgodnie z intencjami Busoniego – zwieńczyć dzieło.

Wspomniana SYMPHONIA, nosząca podtytuł „Wielkanoc i kielkowanie wiosny”, z formalnego punktu widzenia zatacza koło, *in nuce* eksponując filozoficzną koncepcję dzieła. Po niej następuje mówiony PROLOG, adresowany przez Poetę do publiczności i wygłaszany przed kurtyną, w którym wskazane zostają najważniejsze źródła inspiracji – m.in. średnio-wieczna sztuka marionetkowa o Fauście.

PROLOG PIERWSZY rozgrywa się rankiem w wittenberskiej pracowni tytułowego bohatera. Wagner, jego famulus, wprowadza trzech zagadkowych studentów z Krakowa, którzy wręczają Faustowi od dawna przez niego poszukiwaną księgę *Clavis Astrartis Magica* oraz tajemniczy klucz i list, po czym znikają bez śladu.

Akcja PROLOGU DRUGIEGO również umieszczona została w wittenberskiej pracowni, ale tym razem o północy. Faust zakreśla swoim mieczem na podłodze koło (to zatem jeden z kluczowych symboli opery), w którego obręb wstępuje dzierząc podarowane mu przez studentów rekwizyty i wkrótce zaczyna wzywać Lucyfera. Pogrążoną w głębokiej ciemności scenę rozjaśnia nieoczekiwane światło bijące od sześciu słupów ognia zawieszonych w powietrzu i odpowiadających sześciu wysłannikom piekielnym. Faust zaczyna kolejno ukazujące się duchy wypytywać o to, z jaką szybkością potrafią działać. Rychło jednak staje się dla niego jasne, że żaden z nich nie będzie w stanie spełnić jego oczekiwań. Zrozpaczony, po odpowiedzi piątego z duchów, występuje z chroniącego go przed siłami zła okręgu i wygłasza apologię codziennej, znoјnej pracy, która przez chwilę wydaje mu się jedyną drogą do nadania swemu życiu sensu. Nieoczekiwanie wszakże odzywa się – nie przywołany przez Fausta – szósty głos, którego właścicielem okaże się

„szybki jak myśl” Mefistofeles. Duch ten zaimponuje Faustowi i – właściwie bezbronnego protagonistę – skłoni do podpisania paktu.

INTERMEZZO SCENICZNE nie wiąże się bezpośrednio z akcją właściwą i rozgrywa się w kościele. Tam Faust i przebrany za mnicha Mefistofeles spozstrzegają zbiegłego ze służby Żołnierza, który prosi Boga o pomszczenie swojej siostry doprowadzonej do zguby przez nieznanego uwodziciela (znając dramat Goethego domyślamy się, iż mamy tu do czynienia z bratem Małgorzaty, a uwodzicielem jest Faust). Ponieważ Faust nakazuje Mefistofelesowi zamordować Żołnierza, za pomocą diabelskich sztuczek do kościoła zwabieni zostają żołdacy, którzy pozbawiają dezertera życia podczas próby jego ujęcia.

AKCJA GŁÓWNA, OBRAZ PIERWSZY. Przenosimy się na dwór w Parmie, gdzie właśnie odbywają się rozmaite występy uświetniające uroczystości weselne księżęcej pary. Kulminację programu artystycznego stanowią pokazy Fausta, który pojawia się już w aureoli światowej sławy czarnoksiężnika. Trzy obrazy z antycznej przeszłości – Salomona i Królowej Saby, Samsona i Dalili oraz Salome i Jana Chrzciciela – wywoływane przez niego z dyskretną pomocą Mefista na prośbę Księżnej, wzbudzają niemal jednogłośnie aplauz zebranych. W końcówce obrazu Faust zaczyna nakłaniać Księżnę, wyraźnie zafascynowaną jego osobą, aby ta porzuciła swego dopiero co poślubionego męża, co też się w istocie staje.

Bezpośrednio po I OBRAZIE akcji głównej następuje SYMFONICZNE INTERMEZZO – funeralna w charakterze SARABANDA, która przez wielu interpretatorów opery Busoniego błędnie uważana jest za ustęp niepotrzebnie opóźniający rozwój akcji. Wprawdzie wstrzymuje ona akcję dramatyczną, ale tylko nieznacznie, bo jeśli wziąć pod uwagę rozplanowanie głównych motywów, symbolikę zastosowanych tonacji i instrumentów – może być zarazem traktowana jako czysto muzyczne podsumowanie dotychczasowej historii Fausta oraz swoisty scenariusz zdarzeń, które będą mieć miejsce w ostatniej godzinie jego życia.

OBRAZ DRUGI rozgrywa się w wittenberskiej tawernie, gdzie w obecności Fausta na temat platońskich idei żywo dyskutują ze sobą studenci protestanccy i katoliccy, a ich spór przeradza się w konflikt o podłożu religijnym, który kulminować będzie w dwóch

przeciwstawionych sobie symultanicznie chorałach – *Ein feste Burg* i *Te Deum*. W dalszej części obrazu, na prośbę jednego ze swoich uczniów, Faust opowiada historię swojego związku z Księżną Parmy, którą – jak się dowiadujemy – porzucił przed rokiem. Nagle do tawerny wkracza posłaniec (jest nim Mefistofeles), który oznajmia, iż Księżna niedawno zmarła przy połogu; pokazuje on też zebranym jej nowo narodzone, lecz martwe dziecko, które ku ich przerażeniu przemienia w słomiany snopek i podpala. Z bijących od niego płomieni wyczarowuje (pierwsza, „fałszywa” przemiana) postać Heleny Trojańskiej, która, wtopiona w pejzaż antyczny, zaczyna tańczyć. Kiedy urzeczony urodą legendarnej kobiety Faust próbuje się do niej zbliżyć, jej obraz rozwiewa się w powietrzu. W końcu bohater pozostaje na scenie sam i rychło przybywają do niego trzej studenci z Krakowa z żądaniem zwrotu księgi, klucza i listu. Załamany czarnoksiężnik informuje ich tylko, że jest już za późno, że już wcześniej wyrzekł się praktyk magicznych i wszystkie podarowane mu instrumenty zniszczył. Przed swoim zniknięciem studenci zapowiadają, że o północy czeka Fausta śmierć.

OBRAZ OSTATNI – zaśnieszona ulica w Witemberdze, w przeddzień Bożego Narodzenia. Kiedy stróż nocny obwieszcza nastanie godziny dziesiątej, na scenie pojawiają się studenci otaczający Wagnera, który właśnie – w domu zaginionego bez śladu Fausta – świętuje wybór swojej osoby na rektora miejscowej uczelni. Po tej scenie, stanowiącej parodię obrazu poprzedniego (Wagner jest przecież – w myśl terminologii wprowadzonej przez Władimira Proppa – „fałszywym bohaterem”), pod oknami swojego domu pojawia się wycieńczony Faust. W pewnej chwili dostrzega on żebraczkę z martwym niemowlęciem na ręku, która okazuje się widmem Księżnej Parmy. Zjawia przekazuje Faustowi dziecko mówiąc, iż do północy powinien on wypełnić swoje dzieło do końca. Faust wstępuje do pobliskiego kościoła, ale tu nachodzi go z kolei duch zamordowanego Żołnierza. Tytułowy bohater klęka przed krzyżem i próbuje się modlić, jednak nie potrafi sobie przypomnieć ani jednego słowa błagalnej formuły. Spoglądając na krzyż, dostrzega, jak twarz umęczonego Chrystusa przemienia się w twarz Heleny Trojańskiej. „Czyż nie ma dla mnie łaski?” – pyta wówczas zrozpaczony. Ta niezaprzeczalna profanacja Ukrzyżowanego bliska jest już

duchowi niewiary spod znaku Nietzschego. I w istocie, po chwili Faust wygłasza ostatni przedśmiertny monolog, który wyraźnie świadczy o inspiracji doktryną woli mocy z *Poza dobrem i złem*. Postawienie swojej osoby ponad zmurszałymi normami moralnymi (filozofia nadczłowieka) i zamknięcie tyrody deklaracją aktu zniesienia opozycji dobra i zła, który przybiera postać metafory jednoczesnego zniknięcia i Boga, i Diabła – to kolejne echa Nietzscheańskiej myśli (*An dieser hohen Einsicht meiner Reife bricht sich nun eure Bosheit und in der mir errung'nen Freiheit erlischt Gott und Teufel zugleich* – to jedno, ale nie jedyne z kluczowych zdań monologu, które pominął Jarnach w swojej ułomnej rekonstrukcji). Po wygłoszeniu tyrody Faust układa powierzonego mu noworodka na śniegu i zakreśla wokół niego koło, w obręb którego sam również wstępuje. Wkrótce potem pojawia się stróż nocny, który obwieszcza nastanie północy i w tym momencie Faust dokonuje swojego żywota. Z miejsca, w którym leżało niemowlę, powstaje wszakże nieoczekiwanie piękny nagi młodzieniec, a jego sylwetka z wolna pogrąża się w ciemnościach kulisy. Przemiana – autentyczna przemiana – dokonała się. W wersji zakończenia opery zrekonstruowanego przez Beaumonta z oddali zaczynają rozbrzmiewać kojące dźwięki chóru, który w rytmice SARABANDY wybijanej przez idiofoniczny symbol śmierci – tam-tam, powtarza końcowe słowa ostatniego monologu tytułowego protagonisty, odwołujące się do woli mocy – *Ich, Faust, ein ewiger Wille*. Z punktu widzenia muzycznej symboliki zakończenie opery jednak wcale nie jest oczywiste, a jego ambiwalentny charakter trochę przypomina przyciemniony brzmieniami tam-tamu finałowy hymn do słońca z *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego (utwór prawie że z tego samego czasu). Rzeczona dwuznaczność w *Fauście* polega – jeśli można tak rzec – na doprowadzeniu do otwartej konfrontacji dwóch pól semantycznych – tonacji C-dur, w prywatnym systemie Busoniego utożsamianej z archetypem początku i zakończenia, oraz rytmu konotującej śmierć SARABANDY<sup>2</sup>, notabene skonstruowanej też na neobarokowym basie typu

<sup>2</sup> Podobne znaczenia ma rytmika sarabandy np. w scenie na cmentarzu w II akcie *Don Giovanni* Mozarta czy w ustępie *Ihr stürzt nieder, Millionen* z finału IX *Symfonii* Beethovena; w tej samej funkcji stosował Bachowską sarabandę Strindberg w scenie śmierci Karola XII, z historycznego dramatu o tym samym tytule.

ground, który wkrótce – np. u Benjamin Brittena – odrodzi się jako pełnoprawny symbol śmierci. Ale jaki jest sens takiej strategii kompozytorskiej? Sądzę, iż wpisane przez Busoniego w partyturę znaki wyrażają odautorskie przekonanie o tym, że filozofię Nietzschego traktować można jako mimo wszystko zwarty system, bez konieczności jego sztucznego ujednolicania poprzez usuwanie zeń idei wiecznego powrotu jako pozornie sprzecznej z doktryną woli mocy (np. takie rozwiązanie zaproponował przed laty Alfred Bäumlér, a dokładnie przeciwne, broniące koherencji intelektualnej Nietzschego – Heidegger). Obie te doktryny, które u Busoniego – chciałoby się powiedzieć: po heideggerowsku – pozostawały w relacji komplementarnej już na poziomie libretta, odnalazły zatem swój ekwiwalent również w warstwie dźwiękowej zakończenia opery. Muzyczna polisemia stała się znakiem pozornych antynomii filozoficznych.

## PALIMPSESTOWY CHARAKTER OPERY BUSONIEGO I JEGO SYMBOLICZNA FUNKCJA

Ulrich Prinz<sup>3</sup> w dysertacji poświęconej fortepianowej twórczości Busoniego dostrzegł, iż kompozytor ten w swoich dziełach uciekał się do osobliwego „majsterkowania” materiałami pochodzącymi zarówno z jego oryginalnych, wcześniej napisanych kompozycji, jak i utworów cudzych. Albrecht Riethmüller<sup>4</sup> wysunął hipotezę, iż obrany przez Busoniego sposób „układania” nowych dzieł z fragmentów utworów wcześniejszych do złudzenia przypomina procedury stosowane przez Prousta i zwłaszcza Joyce’a, przy czym – nawiasem mówiąc – ta druga paralela wydaje się bardziej uzasadniona z uwagi na kilkuletnią znajomość pomiędzy kompozytorem a irlandzkim pisarzem, jaka zawiązała się podczas ich zurychskiego wygnania, kiedy Joyce finalizował pracę nad – to już nawias w nawiasie – również rzuconym na plan wielkiego koła *Ulissesem*. Jeszcze dalej poszedł w swej

refleksji Eero Tarasti<sup>5</sup>, autor konstatacji, w myśl której Busoni oscylował na granicy postmodernistycznego *bricolage’u*; fiński badacz powiązał jego „postmodernizm” z koncepcją eklektyzmu spod znaku „młodej klasycyzacji”, jednocześnie wskazując, iż był Busoni „człowiekiem strukturalnym” (w znaczeniu Rolanda Barthesa) i zarazem dekonstrukcjonistą<sup>6</sup>. Jakkolwiek Tarasti z pewnością poszedł w swych wnioskach o wiele za daleko, chciałbym zaproponować odczytanie opery Busoniego w kategoriach palimpsestu, a zatem odwołując się – wprawdzie tylko na wysokim stopniu ogólności – do teorii zaproponowanej przez Géraarda Genette’a<sup>7</sup>. Mówiąc o palimpseście muzycznym, operować będę kategorią hipertekstu, czyli tekstu (dzieła) późniejszego, a obecnie możliwego bez najmniejszych przeszkód do odczytania, oraz hipotekstu, czyli tekstu (dzieła) wcześniejszego, którego kontury, choć zamazane, są jednak na tyle dystynktywne, że znaczenia tego tekstu również można zrekonstruować. Pomiędzy znaczeniami niesionymi przez hipertekst i hipotekst dochodzi do ciekawych gier zakresami semantycznymi, w wyniku których powstają nowe konteksty lub też dawne ulegają wzmocnieniu (palimpsest jest wtedy wypadkową nakładania się znaczeń hipertekstu i hipotekstu).

Kiedy używać będę terminu hipotekst muzyczny, nie będę miał na myśli każdego cytatu, reminiscencji czy aluzji, lecz jedynie taki cytat (reminiscencję, aluzję), który obdarzony jest pewnym autonomicznym, tzn. nierzadko całkowicie od hipertekstu niezależnym znaczeniem lub też znaczeniem zbliżonym i – w drugim z tych przypadków – niejako wspomagającym sens hipertekstu (oczywiście zakładam, że hipertekst muzyczny, czyli w tym przypadku partytura *Fausta*

<sup>5</sup> E. Tarasti, *Ferruccio Busoni o dell’ambiguità strutturale. Aspetti mitici e strutturali di „Doktor Faust”, [w:] Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*, red. S. Sablich, R. Dalmonte, Milano 1985, s. 316.

<sup>6</sup> Jako przykład jego zmysłu dekonstrukcyjnego podaje Tarasti sposób potraktowania tematu *Preludium c-moll* Chopina w Busoniego *Wariacjach na temat Chopina*. Nawiasem mówiąc, kilka lat później bardzo podobnie odczuwał ten utwór także George Steiner; zob. G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 21.

<sup>7</sup> G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2: *Literatura jako produkcja i ideologia. Poststrukturalizm. Badania intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996.

<sup>3</sup> U. Prinz, *Ferruccio Busoni als Klavierkomponist*, maszynopis dysertacji doktorskiej, Heidelberg 1970, s. 22.

<sup>4</sup> A. Riethmüller, *Busoni und Beethoven*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1985 nr 4.

Busoniego, już choćby ze względu na sam fakt istnienia libretta, również legitymuje się jasno określonym wymiarem semantycznym).

W scenie zawarcia paktu, rozgrywającej się w dzień wielkanocny, na samym początku odzywa się chór intonujący tekst mszalnego Credo. Miejsce to otwiera przestrzenie dla palimpsestowych „gier” semantycznych, gdzie rolę hipotekstu pełni chorałowy charakter zaczerpnięty z fortepianowej *Sonatiny in Diem Nativitatis Christi MCMXVII* Busoniego. Na pierwszy rzut oka pozbawione sensu przywołanie za pośrednictwem hipotekstu kontekstu bożonarodzeniowego w akcji osadzonej akurat w dzień Wielkanocy w gruncie rzeczy okazuje się gestem niezwykle przemyślanym. Symultaniczna konfrontacja hipotekstu z hipertekstem poniekąd uprzedza operową ilustrację rozwoju jednego z podstawowych archetypów (w sensie Frye’owskim, nie Jungowskim) – mianowicie ideę cyklu trwającego od wiosny, w której cała natura budzi się do życia, aż po zimę, kiedy wszystko zaczyna zamierać. Oczywiście ten konkretny archetyp Northropa Frye’a od doktryny wiecznego (czytaj: cyklicznego) powrotu Nietzschego dzieli dystans minimalny (o ile w ogóle jakiś istnieje).

Z konieczności poprzestałem na omówieniu zaledwie jednego – bynajmniej nie najbardziej skomplikowanego – przykładu na „palimpsestowego myślenia” Busoniego. Jednak takich przypadków można by przytoczyć znacznie więcej i to w odniesieniu zarówno do innych oper tego twórcy, jak i kompozycji czysto instrumentalnych ze słynną *Sonatina seconda* na czele. Zastanawiając się nad celowością nierzadko nader głębokiego skrywania przez autora *Doktora Fausta* wielu kodów, wysnuć można na zakończenie taki oto wniosek. Zapożyczenia w twórczości Busoniego – abstrahując od pragnienia uzyskania sensów naddanych – same w sobie są z jednej strony muzycznym symbolem postulowanej przez tego twórcę neoplatonickiej koncepcji wszechobecności czasu (*Allgegenwart der Zeit*), czasu, który nie ma charakteru wyłącznie liniowego i rozprzestrzenia się w wielu kierunkach. Każdy muzyczny palimpsest, każdy akt wcielenia hipotekstu muzycznego w obręb muzycznego hipertekstu stanowi – w płaszczyźnie ontologicznej – konfrontację dwóch (a częściej większej liczby) różnych czasów i porządków, tworząc niejako artystyczny analogon tej koncepcji. Zarazem jednak rozliczne nawroty fragmentów

tych samych dzieł muzycznych reprezentują koncepcję czasu odwracalnego, idei wiecznego powrotu, owego *annulus aeternitatis*, który jest – jak zanotował Nietzsche – „pragnieniem przeżycia wszystkiego raz jeszcze i nieskończoną ilość razy”.

## BIBLIOGRAFIA

- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Aleksander Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2: *Literatura jako produkcja i ideologia. Poststrukturalizm. Badania intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*, oprac. Henryk Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996 [1982].
- Prinz Ulrich, *Ferruccio Busoni als Klavierkomponist*, maszynopis dysertacji doktorskiej, Heidelberg 1970.
- Riethmüller Albrecht, *Busoni und Beethoven*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1985 nr 4.
- Steiner George, *Rzeczywiste obecności*, przeł. Ola Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.
- Tarasti Eero, *Ferruccio Busoni o dell'ambiguità strutturale. Aspetti mitici e strutturali di „Doktor Faust”*, [w:] *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*, red. Sergio Sablich, Rossana Dalmonte, Edizioni Unicopoli, Milano 1985.

## SUMMARY

Marcin Gmys

### The idea of eternal recurrence according to Busoni

Ferruccio Busoni liked to describe himself as the most Nietzschean as well as the least Wagnerian composer of his time. It seems that, in the case of this Italian musician, the most interesting manifestation of his views on the philosophy of the author of *Also sprach Zarathustra* is still his opus magnum – the unfinished opera *Doktor Faust*. For many years the question of how this work was supposed to reflect the idea of eternal recurrence remained obscure. The circular structure of the arrangement of the scenes only became apparent when the work was provided with a new ending by Anthony Beaumont, conductor and musicologist, in the 1980s. In contrast to the earlier version by Philip Jarnach it took into consideration the full text of the libretto left by the composer. This structure is particularly easy to observe when one views the orchestral Saraband as a fully-fledged element of the

## Idea wiecznego powrotu według Busoniego

---

dramatic plot (the Saraband itself, from the tonal point of view, summarises the dramatic curve of *Doktor Faust*) and it also has the form of a circle. The original tonal plan of the full composition by Busoni, which according to Beaumont returns in the final scene to the central axis around the C note, symbolizes this circular dramatic feature of *Doktor Faust*, repeatable and capable of continuous recurrence.

### **Keywords**

Ferruccio Busoni, Friedrich Nietzsche, idea of eternal recurrence, Doktor Faust