

П.В. Хондзинский

«VIER ERNSTE GESÄNGE» И. БРАМСА В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОЙ МИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

В философской традиции XIX в. был поставлен вопрос о возможности рассматривать музыку как своего рода язык для того, что невыразимо словом. В предлагаемой статье с этой точки зрения рассматривается связь «Vier ernste Gesänge» («Четырех строгих напевов») И. Брамса, написанных на библейские тексты, с немецкой мистической традицией, восходящей к рейнским мистикам XIV в. Именно ими было сформулировано учение о *сильной как смерть* (Песн. 8:6) любви к Богу, которая подобна смерти, так как лишает человека не только того, что связывает его с земной жизнью, но и самой надежды на спасение, обретая в этом совершенство своего бескорыстия. В немецкой культуре – уже на уровне любви земной – это учение нашло свое преломление у Р.М. Рильке, создавшего миф об «интранзитивной» любви, не нуждающейся во взаимности и свою ценность находящей в себе самой. В этот контекст могут быть поставлены как многолетние отношения И. Брамса с вдовой Р. Шумана Кларой Вик, наглядно репрезентирующие миф интранзитивной любви, так и самое музыкальное содержание рассматриваемого сочинения. Если первые три «Напева» написаны на тексты о смерти, а четвертый – о любви, то внимательный анализ их музыкального материала показывает скрытую связь между темой «смерти» из III номера и темой «любви» из IV. Как показано в статье, эти темы могут быть не только сближены по отдельным гармоническим и мелодическим параметрам, но и *совмещены в одновременном звучании*, создавая, таким образом, единый музыкальный комплекс смерти-любви, выражающий основную мысль цикла. Независимо от знакомства Брамса с учением рейнских мистиков, указанное наблюдение позволяет наглядно продемонстрировать органическое единство христианской традиции, способной по-новому раскрывать свое содержание на различных горизонтах, выросшей из нее культуры.

Ключевые слова: И. Брамс, «Четыре строгих напева», рейнские мистики, интранзитивная любовь, философия музыки

1.

В XIX в. музыкальное искусство не раз становилось предметом осмысления философской мыслью. Достаточно вспомнить хотя бы имена А. Шопенгауэра и С. Кьеркегора, чтобы подтвердить этот факт. А. Шопенгауэр считал, что точная передача в словах смысла музыки позволила бы объяснить мир (Шопенгауэр 2011. С. 213–214). С. Кьеркегор утверждал, что музыка есть язык того, что невыразимо словом (Кьеркегор 2011. С. 93). Правда, он смотрел на музыку как на язык того, что *ниже* слова – язык чувственности – и не рассматривал возможности музыки как языка мистико-трансцендентной реальности. Таким образом, вопрос, который мы должны поставить, сводится к тому, возможна ли музыка только как *sub-lingua* или и как *super-lingua* тоже? Именно с этой точки зрения будет ниже рассматриваться цикл Брамса.

2.

«Vier ernste Gesänge» на тексты из Библии написаны И. Брамсом незадолго до смерти, имея при этом некоторую «мистическую» связь и со смертью Клары Вик, вдовы Роберта Шумана. История взаимоотношений И. Брамса и Клары насчитывает более 40 лет. Она начинается еще при жизни Р. Шумана, в дом которого И. Брамс входит юным учеником маэстро. В последние безумные годы Р. Шумана И. Брамс трогательно заботился о нем и поддерживал Клару, однако это же обстоятельство послужило, по-видимому, пробуждению в них взаимной симпатии. Не претендуя на исчерпывающую оценку их отношений, отмечу только важные для дальнейшего моменты, опираясь на переписку И. Брамса и Клары, а также опубликованные выдержки из ее дневников.

Первоначально, по-видимому, более сильным и открытым было чувство И. Брамса, боготворившего Клару, хотя и не претендовавшего на реальное сближение (Clara Schumann – Johannes Brahms 1927. S. 187), и умевшего находить ценность любви в ней самой: «Я становлюсь все радостнее и спокойнее в моей любви к Вам, мне не достает Вас все больше, но я скучаю по Вас почти радостно, это вдруг стало так, и я знал это чувство уже однажды, и никогда не был я так согрет им [как теперь]» (Ibid. S. 129).

После смерти Р. Шумана роли постепенно меняются: любовь И. Брамса со временем перерастает в дружбу (Ibid. S. 275). Клара напротив испытывает по отношению к нему, по-видимому, более глубокие чувства (Ibid. S. 401, 557), однако вопреки им старается прежде всего сохранить его для музыки. Она готова не видаться с ним, чтобы не мешать ему работать (Ibid. S. 225, 542), хотя и не может иногда удержаться от жалобы, когда он совсем забывает о ней (Ibid. S. 313, 400; Schumann 1920. S. 449). Это не означает, однако, что ее любовь переросла в чисто материнское чувство: при обмене (по настоянию И. Брамса) письмами в 1887 г. она

уговаривает И. Брамса оставить ей самые дорогие, и такими оказываются для нее его именно ранние *Liebesbriefe* второй половины 50-х гг. (Schumann 1920. S. 491)¹.

Для характеристики обоих показательны письма, которыми они обмениваются в конце января – начале февраля 1861 г. «Мне иногда хочется того или другого, тебя, например, увидеть в первый раз», – пишет И. Брамс Кларе, – чтобы совершенно обновить мое восхищение [тобой]» (Clara Schumann – Johannes Brahms 1927. S. 348). На это Клара отвечает: «... я бы ни за что не хотела, чтобы ты снова увидел меня в первый раз, чтобы восхищаться мною (если это вообще когда-либо было возможно), лучше люби меня по-настоящему, – не так ли? – и всегда, и всегда – это лучшее из возможного» (Ibid. S. 350).

Отмечу еще, что, хотя в своей переписке и И. Брамс, и Клара затрагивают самые разные темы, обсуждая жизненные проблемы, делясь литературными и музыкальными впечатлениями, ее характерной чертой является почти полное отсутствие христианского, вообще религиозного контекста. Они традиционно поздравляют друг друга с Рождеством, но их религией скорее является искусство, музыка.

Возвращаясь же к «мистической» истории брамсовского цикла, напомню, что, хотя он считается написанными на смерть Клары, И. Брамс закончил его за несколько дней до ее смерти, не подозревая о ее состоянии. В письме к детям Клары он объяснил это тем таинственным началом, которое живет в человеке и может вдруг выразиться в стихах или музыке (Preissinger 1994. S. 121).

3.

И. Брамс пишет свои «Строгие напевы» в 1896 г., а менее, чем через 15 лет в свет выходит роман его младшего современника, Р.М. Рильке (1875–1826) «Записки Мальте Лауридса Бригге». В нем Рильке формулирует концепцию интранзитивной любви. Основные ее положения следующие: Существует принципиальное подразделение на любящих и любимых, в распределении ролей между которыми Рильке отдает явное предпочтение женщинам перед мужчинами, именно первым усваивая имя любящих (Rilke 1997. S. 171–172), ведь именно женщины «столетиями исполняли весь труд любви» (Ibid. S. 114). Любовь любящих свою ценность имеет сама в себе, а поэтому не зависит от случайностей судьбы и не нуждается в обладании предметом своей любви, чем и заслуживает свое название интранзитивной – «непереходной» (Ibid. S. 278; см. подробнее: Хондзинский 2018). Более того – обладание предметом любви только разрушило бы ее, так как лишило бы возможности жертвовать собой ради возлюбленного: «Любящая всегда превосходит воз-

¹ Подробнее см. в предисловии Марии Шуман к: Clara Schumann – Johannes Brahms 1927. s/p.

любленного... Ее жертва стремится быть безмерной: в этом ее счастье. Но безымянная мука ее любви всегда состоит в том, что от нее требуют ограничить эту жертву» (Rilke 1997. S. 171–172).

В своем романе Р.М. Рильке не только дает замечательный «коллективный» портрет любящих (Ibid. S. 115), но и называет наиболее выдающиеся имена, – имена Элоизы, Гаспары Стампа, а из ближайших к нему времен – Беттины фон Арним (переписывавшейся с И. Гёте), которой уделяет особое внимание. История Беттины особенно интересна для нас, т.к. описывает сходную ситуацию взаимоотношений любящей и гения. Однако сразу надо уточнить, что реальные обстоятельства жизни рилькевских героинь (в том числе и Беттины) не всегда безупречно вписываются в концепцию интранзитивной любви, и свою неотразимую убедительность в этом отношении обретают скорее непосредственно под пером поэта (Ibid. S. 170–171).

Наконец, важно отметить, что параллельно с концепцией «интранзитивной любви» Р.М. Рильке развивает в романе чем-то неуволимо ее напоминающее учение о «своей смерти». Теперь люди умирают, как придется, умирают смертью, соответствующей той или иной болезни (Ibid. S. 11), с иронией замечает Рильке, но, продолжает он уже всерьез, «раньше знали, (или, может быть, чувствовали), что в каждом живет его собственная смерть, как семя в плоду. У детей была своя маленькая смерть, у взрослых – своя большая. Женщины носили ее в лоне, а мужчины в груди. Ее *имели*, и это исполняло каждого своеобразным достоинством и тихой гордостью» (Ibid. S. 12).

Таким образом, между «интранзитивной» любовью и «своей» смертью возникает заметная параллель: обе определяются не внешними обстоятельствами, но внутренней жизнью субъекта; обе разделяют нас – одна с возлюбленными, другая с миром. Случайно ли это сходство?

4.

Для ответа на этот вопрос надо отступить на несколько столетий назад и обратиться к истории одного из важнейших направлений западной мистической традиции, связанного с именами так называемых «рейнских мистиков» – Майстера Экхарта, Таулера и др. Толкуя известный библейский стих *fortis est ut mors dilectio* (Песн. 8:6), они утверждали, что сильная, как смерть, любовь к Богу, подобна смерти не только потому, что разлучает человека с земными наслаждениями, но в конечном счете отнимает у него и духовные радости, и даже надежду на спасение, так как он любил бы Бога еще не совершенной – еще не вполне бескорыстной любовью, если бы желал получить от Него за нее воздаяние. Только достигшая этой «своей» смерти в любви душа оказывается достойной того, чтобы никогда не разлучаться с Богом («И куда же может

В XVII в. транслятором учения о бескорыстной мистической любви любви был И. Арндт. В XVIII в. оно становится скрытой основой учения об автономной морали И. Канта или концепции сострадательной любви А. Шопенгауэра. Наконец, как мы видели, уже на уровне чувственной любви оно оживает под пером Р.М. Рильке (Luff 2017. S. 440).

«Vier ernste Gesänge» написаны на тексты Еккл. 3:19–22; Еккл. 4:1–3; Сир. 41:1–4; 1 Кор. 13:1–3, 12–13. Фрагменты из Ветхого Завета посвящены смерти. Фрагмент из послания к Коринфянам – любви². Формально это соотношение сразу отсылает нас к состоящему из двух частей лютеранскому катехизису, основной мыслью которого было противопоставление ужаса вечной смерти, ожидающей человека после Адамова грехопадения, и внезапной радости обретения им спасения во Христе (Корзо 2007. С. 108). Эта аналогия будет вполне наглядна, если мы сравним хотя бы сумрачное начало цикла и первые ликующие аккорды IV напева. В то же время в эмоциональную сферу любви музыка И. Брамса вводит нас раньше – еще в пределах III напева. Написанный на текст из Книги Сираха, он в свою очередь разбивается на две структурно соотносимые части:

где a и a' (a'') соотносятся, как тема и ее обращение.

O Tod, o Tod, wie bit - ter, wie bit - ter bist bu,

Второй раздел, написанный в одноименном E-dur, следует, на первый взгляд, тому же плану, однако с некоторыми важными изменениями. Он говорит, что смерть есть благодеяние для тех, кто уже ничего не ждет от жизни. Так же, как и первый, его открывает тема-характеристика (a') – на сей раз «смерти-благодеяния» (O, Tod, wie wohl tuhst du dem Dürftigen):

382



Далее следует развитие начального тезиса (b') и реприза (a''):



Ее отличия от первого проведения темы «благой смерти» (a') обусловлены ее сближением с начальной темой всего номера (a).

Действительно, тема a''(1) является более точно (чем a') выдержанным мажорным обращением первой минорной темы (a), а кроме того (2), если начало мажорного раздела отделяется от минорного еще переходом с трехдольного метра на двудольный, то в мажорной репризе (a'') трехдольность возвращается. С одной стороны, это сближает репризу, как уже отмечалось, с началом, а с другой – отделяет от предшествующего раздела (a'b'), что подчеркивается еще и двумя ферматами, ее предваряющими. В результате тема «смерти-благоедания» получает свое самостоятельное звучание, уже как бы вне контекста тех скорбных жизненных обстоятельств, которые позволяют назвать ее этим именем, становясь «смертью-благом» in sich.

Заключительный IV напев также построен на контрасте двух тем. Первая по характеру и по тексту – восторженный гимн любви, вторая связана скорее с мистическим аспектом Павлова учения («Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Worte»), говорящего о блаженстве за гранью земной жизни.

Вот ее первое проведение:



В ней можно отметить два характерных момента, неожиданно сближающих эту тему с темой «смерти-блага»: кадансовое завершение первой фразы с отклонением в VI ступень и ход на малую септиму вниз (от I ко II ступени), начинающий вторую фразу.



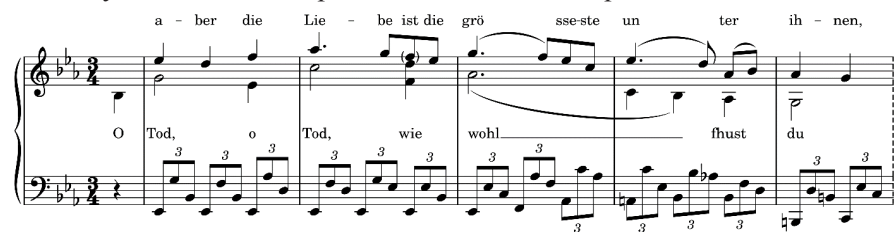
Таким образом, между двумя темами возникает очевидная точка пересечения: пройдя через отмеченный гармонико-мелодический оборот,



тема смерти, может быть продолжена как тема «блаженства», и наоборот.

Наконец, эта же тема «блаженства» звучит в коде IV напева, представляющего собой и коду всего цикла, на текст «Aber die Liebe ist die grösste unter ihnen»³:

Если же мы теперь приравняем трехдольность (3/2) III напева к трехдольности (3/4) IV и, записав в Es-dur E-dur'ную тему «смерти-блага» из коды III, совместим ее с кодой IV, то неожиданно получим, уникальный по-видимому, для всей европейской музыкальной культуры «дуэт согласия» – дуэт *любви и смерти* и *сильной, как смерть, любви*⁴:



³ «unter ihnen» – «между ними», т.е. из числа трех: веры, надежды, любви.

⁴ Этот факт не отмечен никем в доступной нам западной и отечественной литературе.

6.

Подведем итоги. Еще в XIV в. рейнские мистики сформулировали парадоксальное учение о совершенной любви к Богу, главной характеристикой которой была незаинтересованность любящего в обладании Объектом любви. Свое библейское обоснование их учение находило в тексте VIII главы «Песни песней»: *Сильна как смерть любовь*. Мистическая трактовка этого текста подразумевала собой не только сопоставление силы смерти и силы любви, но и представление о тождественном характере действия той и другой: своей властью они отнимают у человека все, чем он мог бы владеть до встречи с ними.

Давший художественную репрезентацию той же идеи Р.М. Рильке по-своему сохранил в своей концепции параллелизм действия смерти и любви. При этом, рисуя образы «великих любящих», он не столько исходил из их реальных биографий, сколько конструировал миф интранзитивной любви.

Хотя история любви И. Брамса и Клары оставалась Рильке неизвестной, она также может быть представлена как одна из репрезентаций этого мифа, – репрезентацией, вполне удовлетворяющей всем его характеристикам. Во-первых, Клара и И. Брамс уклонились от близости, вполне возможной для них после смерти Р. Шумана. Во-вторых, в полном соответствии с концепцией Р.М. Рильке, мы видим, что И. Брамс, сперва романтически увлеченный Klarой, впоследствии охладевает или по крайней мере сублимирует свое чувство в творчестве, тогда как Клара сохраняет постоянство интранзитивной любви в гораздо большей степени, чем он. Бескорыстное восхищение его музыкой сливается для нее с бескорыстной любовью к ее творцу. В этом смысле она вполне может претендовать на роль «великой любящей», подобной в чем-то Беттине фон Арним в трактовке Рильке.

При этом ни Клара, ни И. Брамс не были теми, кого бы мы назвали сегодня практикующими христианами, и воспринимали церковь преимущественно через призму великой традиции немецкой духовной музыки.

В своей структуре воспроизводя формальную структуру лютеранского катехизиса, «*Vier ernste Gesänge*» превосходят его рационализм за счет глубины мистического подтекста. Если формальный переход от Ветхого завета к Новому, от смерти к любви, происходит при переходе от III напева к IV, то на деле, он совершается в точке золотого сечения цикла – внутри III напева, там, где появляется тема смерти-благодеяния, представляющая в итоге естественный контрапункт к теме любви из IV напева и образующая с нею *единый мелодико-гармонический комплекс*, создающий целостный образ блаженной смерти-любви.

Если же мы вернемся к поставленному в начале вопросу, о том возможна ли музыка как мистический *super-lingua*, то увидим, что рекон-

струированный выше музыкальный образ смерти-любви и занимает в «Строгих напевах», место высказывания, объединяющего единым внутренним смыслом тексты Писания, использованные в цикле (в тексте из Книги Премудрости Сираховой не говорится о любви, в тексте ап. Павла – о смерти).

Наконец, если нам и трудно судить сегодня о степени знакомства И. Брамса с учением рейнских мистиков, то это, вероятно, и не так важно. Гораздо важнее, кажется, отметить органическое внутреннее единство христианской традиции, мистическое зерно которой способно «саморазворачиваться» и приносить плоды на самых разных горизонтах выросшей из него культуры (Аверинцев 2001. С. 222) и, таким образом, свидетельствовать о своей жизненности и силе.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. Киев, 2001. [*Averintsev S.S.* Sofiya-Logos. Slovar' (Sophia-Logos. A Dictionary). Kiev, 2001.]
- Корзо М.* Украинская и белорусская катехизическая традиция конца XVI – XVIII в. Становление, эволюция и проблема заимствований. М., 2007. [*Korzo M.* Ukrainskaya i belorusskaya katekhizicheskaya traditsiya kontsa XVI – XVIII v. Stanovlenie, evolyutsiya i problema zaimstvovaniy (Ukrainian and Belarusian Catechetical Tradition of the Late 16th–18th Century: Formation, Evolution and the Problem of Borrowings). Moscow, 2007.]
- Кьеркегор С.* Или – или. СПб., 2011. [*Kierkegaard S.* Ili – ili (Either/Or). St-Petersburg, 2011.]
- Хондзинский П.* Любящие, возлюбленные и разделяющая их любовь: концепция любви в романе Райнера Марии Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» // Филаретовский альманах. 2018. № 14. С. 17–36. [*Khondzinskii P.* Lyub-yashchie, vozlyublennye i razdelyayushchaya ikh lyubov': kontseptsiya lyubvi v romane Raynera Marii Ril'ke «Zapiski Mal'te Lauridsa Brigge» (The Lovings, the Beloveds and the Love Dividing Them: The Concept of Love in the Novel of Rainer Maria Rilke *The Notes of Malte Laurids Brigge*) // Filaretovskiy almanakh. 2018. № 14. S. 17–36.]
- Хондзинский П.* Средневековая проповедь *Fortis est ut mors dilectio* в контексте августиинанской традиции // Вестник Российской христианской гуманитарной академии. 2018. № 3. С. 130–139. [*Khondzinskii P.* Srednevekovaya propoved' *Fortis est ut mors dilectio* v kontekste avgustinianskoy traditsii (Medieval Sermon *Fortis est ut mors dilectio* in the Context of the Augustinian Tradition) // Vestnik Russkoj hristianskoj humanitarnoj akademii. 2018. № 3. S. 130–139.]

- Шопенгауэр А.* Собрание сочинений. М., 2011. [*Schopenhauer A.* *Sobranie sochineniy* (Collected Works). Moscow, 2011.]
- Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896. Im Auftrage von Marie Schumann herausgegeben von Bertold Litzmann: In 2 Bd. Leipzig, 1927. Bd. 1.
- Luff R.* Gedanken Meister Eckharts in der Lyrik Rainer Maria Rilke // Meister Eckhart Jahrbuch. 2017. Heft 4. S. 439–454.
- Meister Eckhart.* Schriften. Jena, 1934.
- Preissinger C.* Die vier ernsten Gesänge op. 121: Vokale und instrumentale Gestaltungsprinzipien im Werk von Johannes Brahms. Europäische Hochschulschriften: Musikwissenschaft. Frankfurt-am-Main, 1994.
- Rilke R.M.* Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Stuttgart, 1997.
- Schumann C.* Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen / Hrsg. B. Litzmann. Leipzig, 1920. Bd. 3.

Pavel V. Khondzinskii

“FOUR SERIOUS SONGS” BY J. BRAHMS IN THE CONTEXT OF THE GERMAN MYSTICAL TRADITION

The article examines the connection of J. Brahms' *Four Serious Songs*, written on biblical texts, with the German mystical tradition, dating back to the Rhenish mystics of the 14th century. It was they who formulated the doctrine of the love for God, strong as death (*Song of Solomon* 8:6), which is similar to death, since it deprives a person not only of what binds him to earthly life, but also of the very hope of salvation, thus gaining the perfection of its selflessness. The article shows that if the first three *Songs* are written on texts about the death, and the fourth is about the love, then the musical themes of the 'death' and 'love' can be combined in simultaneous sound, thus creating a single musical death-love complex that expresses the main idea of the cycle.

Key words: J. Brahms, *Four Serious Songs*, Rhenish mystics, intransitive love, philosophy of music

DOI: 10.32608/1560-1382-2024-45-378-387