

П. ВИЦИЛЛИ
ПОХВАЛА МУЗЫКЪ

*Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes
eine ist die Musica — der ist der Satan sehr feind
— damit man viel Anfechtungen und böse Gedan-
ken vertreibt. — Ich gebe nach der Theologia der
Musica den nächsten Locum und höchste Ehre.*

Л ю т е р ь .

Я хорошо помню, какъ, въ дѣтствѣ, я услышалъ въ первый разъ квартетъ Бетховена (одинъ изъ серіи «квартетовъ Разумовскаго»). Услышалъ, и сразу — у з н а л ь его, узналъ съ такой же несомнѣнностью и чувствомъ абсолютной достовѣрности моего знания, какъ у з н а л ь, впервые увидѣвши ихъ, горы, море, лѣсъ. Музыка существуетъ столь же «объективно» и самодовлѣюще, какъ и Природа. Древніе считали, что искусство есть подражаніе «природѣ». Сколь ни наивенъ этотъ взглядъ, въ немъ, поскольку дѣло идетъ о всѣхъ прочихъ искусствахъ, есть доля истины. Въ концѣ концовъ, не такъ ужъ легко провести точную грань между фотографической карточкой и живописнымъ портретомъ. Всѣ искусства, кромѣ музыки, работаютъ надъ матеріаломъ у ж е о ф о р м л е н н ы м ь, — и сколь бы иногда ни удалялись живопись, скульптура, поэзія отъ «жизни», между ними и «жизнью» всегда проложенъ мостъ. Всѣ попытки снести его безъ остатка, — что касается всѣхъ прочихъ искусствъ — до сихъ поръ были равносильны упраздненію самихъ этихъ искусствъ: «безпредметная» живопись — не живопись, «безмысленная» поэзія — просто чепуха. Всѣ попытки проложить мостъ между музыкой и жизнью, такъ, чтобы «всякій понималъ», что вотъ э т о т ь аккордъ, э т а мелодія изображаютъ э т о т ь предметъ, выражаютъ э т у мысль, до сихъ поръ только портили музыку. Самые рафинированные эстеты мирятся съ «реалистическими» деталями картинъ великихъ живописцевъ. Эти детали воспринимаются, какъ нѣчто вполне естественное, внутренне мотивированное и эстетически оправданное. Но соловьиная трель въ концѣ *andante*

Пасторальной Симфоніи рѣжетъ ухо. Бетховена даже упрекають въ антихудожественности за эту трель (хотя мнѣ кажется, что здѣсь у него былъ свой, можетъ быть и не осознанный, замыселъ: подчеркнуть еще болѣе «внѣжизненность» цѣлаго). Статуя, картина, романъ, стихотвореніе, зданіе могутъ быть цѣнны и внѣ-эстетически. «Пушкинъ въ своемъ Евгеніи Онѣгинѣ показалъ намъ типъ того лишняго человѣка, который...» — и т. д., какъ справедливо пишутъ авторы исторій русской словесности и развитые гимназисты. Но музыкальное произведеніе слагается изъ элементовъ, которымъ лишь съ великой натяжкой можно подыскать прообразы въ «жизни». Симфоніи Бетховена, Донъ-Жуанъ, фуги Баха возникли изъ «простой гаммы», т.-е. съ точки зрѣнія «жизни», и з ъ н и ч е г о . Міръ музыки созданъ такъ, какъ «нашъ» міръ созданъ Богомъ. Поэтому, если еще можно какъ-то психологически и соціологически «вывести» всѣ прочія искусства изъ жизни, и какъ-то «объяснить» путемъ чего-то другого ихъ цѣнность, какъ-то истолковать «смыслы» картины Рафаэля, стихотворенія Пушкина, статуи Родена, при помощи другихъ, изъ самой «жизни» извлеченныхъ «смысловъ», то для музыки это сдѣлать никакъ нельзя. Всезнающіе соціологи знаютъ, что музыка возникла изъ работы и изъ танца. Но они просто путають проблему собственной природы музыки съ вопросомъ объ обстоятельствахъ, при которыхъ музыка могла явиться людямъ. Навозну кучу разрывая, пѣтухъ нашель жемчужное зерно. По соціологии и психологии выходитъ, что навозная куча и занятія надъ нею пѣтуха и суть «причина» жемчужнаго зерна. Музыка просто существуетъ, сама по себѣ.

Изъ той абсолютной безсмыслицы, какую представляютъ изъ себя взятые порознь и всѣ вмѣстѣ до-ре-ми-фа-соль (нужды нѣтъ, что ихъ можно «вычислить» и опредѣлить ихъ числовыя соотношенія; то же самое можно было бы вѣроятно продѣлать и съ частицами хаоса), Бахъ беретъ 3-4-5 ноть, и изъ нихъ растетъ фуга. 3-4-5 ноть образуютъ какой-то вполне достовѣрный, единственный, ни на что не сводимый «смыслъ», мелодію, «смыслъ» казалось бы самодовлѣющей, — ибо на немъ можно и остановиться. Малороссъ ѣдетъ на возу степью и тянетъ, безъ конца ее повторяя, одну и ту же мелодію, на слова: тай булы въ дума бджо-о-лы. И это уже — музыка. Но Бахъ поступаетъ иначе. Изъ такой же примитивной мелодіи, точно также многократно ее повторяя, онъ извлекаетъ все новые и новые «смыслы». Или вѣрнѣе: по мѣрѣ того, какъ мелодія про-

водится через все большее количество «голосовъ», усложняется и обогащается первоначальный «смысль»; столь, казалось бы, примитивное, скудное и малое лоно, таитъ въ себѣ множество возможностей, которыя, одна за другою воплощаются по мѣрѣ развитія фуги; ни на мигъ не прекращается напряженное бореніе гонящихся другъ за другомъ и ни на мигъ не равняющихся въ своемъ бѣгѣ «голосовъ» — и затѣмъ, вдругъ, конецъ: возможности голосоведенія исчерпаны, осуществилось в с е , что крылось въ первыхъ 3-4-5 нотахъ. Ничего больше извлечь н е л ь з я и н е н а д о . «Смысль», раскрывшійся во всей полнотѣ, тѣмъ самымъ перестаетъ жить во времени. Моментъ перехода въ вѣчную жизнь ознаменовывается аккордомъ, котораго качество, какъ абсолютно послѣдняго, выражено у Баха иногда тѣмъ, что онъ звучитъ въ мажорѣ, если фуга двигалась въ минорѣ. Этимъ выражена его функція «послѣдняго вздоха», момента перехода отъ жизни во времени въ жизнь безвременную.

Я взялъ простѣйшій случай. Совершеннѣйшая по абсолютной мотивированности всѣхъ своихъ движеній фуга Баха все-же въ какомъ-то отношеніи «недостаточна», ущербна — и именно въ силу своей моментальности. Это — самая протестантская музыка, какая только возможна. Она соотвѣтствуетъ монотематичности «протестантскаго человѣка», лютеранина, кальвиниста, съ его упорнымъ и величественнымъ въ своемъ упорствѣ, не отклоняющимся ни въ какую сторону, слѣдованіемъ своему «призванію» (Beruf). Принципъ борьбы силъ, лежащій въ основѣ музыки, допускаетъ куда болѣе разнообразное приложеніе. Противостоянія, боренія возможны не только между отдѣльными «голосами» монотематичной фуги, но и между различными мелодіями, темпами, тембрами, ритмами, тональностями. Въ исчерпывающемъ богатствѣ шопеновскихъ модуляцій, ритмическихъ, темповыхъ и мелодическихъ конфликтовъ у Моцарта и Бетховена — полнѣе, конкретнѣе, глубже раскрывается тайна личности. Ибо моцартовская или бетховенская соната, этюдъ Шопена тоже индивидуумы. Э т а , данная, тема т р е б у е т ь своей противо-темы, несетъ ее уже въ самой себѣ, порождаетъ ее изъ себя, и лишь послѣ того, какъ она сочеталась со своимъ антагонистомъ, своимъ-же собственнымъ порожденіемъ, раскрываетъ она, возвращаясь въ третьей стадіи развитія сонаты, всю полноту своего «смысла», утверждаетъ свое с о б с т в е н н о е право на жизнь. Но эти отдѣльныя «личности», изъ которыхъ слагается соната, эти отдѣльные «смыслы», образуютъ все же, вмѣстѣ, о д и н ь

смысль, одну, въ себѣ законченную, внутренно мотивированную, и е - о б х о д и м у ю личность, абсолютное единство, которое уже само не требуетъ никакого восполненія, ни съ чѣмъ не сопрягается и ни отъ чего не зависитъ. Поэтому глубоко заблуждался Шопенгауэръ, думая, что музыка есть ничто иное какъ сама никогда ненасытимая, вѣчно стремящаяся объективироваться и немогущая успокоиться Воля. Онъ спуталъ волю къ музыкѣ съ самой музыкой, т.-е. съ музыкальнымъ произведеніемъ. То-есть: онъ спуталъ музыку съ жизнью, и а ш е й, эмпирической жизнью.

Трагизмъ эмпирической жизни состоитъ въ несогласованности Я и «среды». Философы могутъ сколько угодно разсуждать о соотносительности этихъ терминовъ, о согласованности, съ космической точки зрѣнія, ихъ интересовъ и нуждъ, мое Я объ этомъ знать ничего не хочетъ. Оно можетъ привести тысячи примѣровъ неосуществившихся, по милости «среды» возможностей, заложенныхъ въ личности, «ошибокъ случая», обмановъ «судьбы», тысячи примѣровъ такъ и не раскрывшагося «смысла».

Знаю, что этому можно противопоставить примѣръ тѣхъ святыхъ, просвѣтленному Любовью и Смирениемъ оку которыхъ открылась гармонія Всецѣлаго и Единичнаго и которые тѣмъ самымъ полностью и до конца осуществили свой собственный «смысль». Но я говорю отъ имени обыкновенныхъ, грѣшныхъ людей. Для нихъ, для насъ, этотъ явленный святымъ непосредственно свидѣтельствующій о себѣ «смысль» Всежизни, Всеединого, есть постулатъ Вѣры и послѣдняя, предѣльная проблема Философіи. Если бы эта проблема была рѣшена, философія бы кончилась. Но въ планѣ философіи она и неразрѣшима: умственно построить Безконечное, снабженное атрибутами конечнаго (ибо иначе, какъ конечнымъ мы не можемъ мыслить индивидуумъ), невысказуемо, абсурдно.

Замѣчательный русскій мыслитель, въ исторію русской мысли такъ и не вошедшій, Павелъ Александровичъ Бакунинъ, сравнилъ человѣческую личность, монаду, съ теоремой геометріи. Теорема имѣетъ свой собственный, самодовлѣющий смыслъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ несетъ въ себѣ всю совокупность всѣхъ истинъ геометріи. Если бы теорема обладала самосознаніемъ, ей сразу бы открылась вся математика, какъ она открывается м н ѣ, когда я мыслю теорему. Здѣсь обнаруживается и слабая сто-

рона бакунинскаго сравненія. Геометрія развивается изъ своихъ аксіомъ прямолинейно, не диалектически, слѣдовательно не творчески. Ея теоремы подчинены необходимости, но не надѣлены свободой. Проблема сочетанія свободы и необходимости не встрѣчается на путяхъ математики. Я не теорема. И Всеединство не система математики.

Трудность остается. Я не могу мыслить единичное въ полнотѣ его конкретности, если вырву его изъ Цѣлаго, но я не могу и видѣть его въ его связи съ Цѣлымъ. Другими словами, я вижу лорознь то его свободу, то — его необходимость. Это потому, что Цѣлое, къ которому я принадлежу, которое я собою безсознательно «представляю», мнѣ задано, но не дано. Живя въ немъ и имъ, я обращаю его въ продуктъ моей собственной эмпириі, я его умерщвляю, рѣжу его на куски, я имъ пользуюсь въ его, мною самомъ отпрепарированномъ, видѣ. И не диво, что когда тѣмъ-же орудіемъ, которымъ я его искромсалъ, я хочу возстановить его въ его Цѣлости, — у меня ничего не получается.

Если бы намъ было дано лишь то знаніе, которое зиждится на дискуссивномъ мышленіи, то это было бы прочнымъ и достовѣрнымъ залогомъ нашей обреченности. Это значило бы, что прародительскій грѣхъ не можетъ быть искупленъ. Но есть иное знаніе, несравненно болѣе надежное и по своей структурѣ соответствующее структурѣ самого Предмета его. Оно дано намъ въ искусствѣ — и прежде всего въ музыкѣ. Въ музыкальномъ произведеніи, создающемъ самого себя, «изъ ничего» (субстанція есть вещь самодовольная, ничего ко своему исполненію не требующая, согласно опредѣленію старинныхъ учебниковъ философіи), исчерпывающемъ всю полноту своихъ «возможностей», раскрывается съ убѣдительною самоочевидностію тайна Абсолютной Личности, самодовольщей и присносущей, Бога. Только музыкальное произведеніе являетъ собою въ своей конечности образъ безконечности, ибо оно ни отъ чего не зависитъ, ничѣмъ, кромѣ самого себя не опредѣляется, само себя «полагаетъ», лишено «среды» — въ противоположность человѣку. Оно живетъ съ нами послѣ своей смерти, т.-е. послѣ того, какъ оно окончательно реализовалось, между тѣмъ какъ обусловленный «средою» человѣкъ умираетъ обычно, не успѣвъ свершить въ предѣлѣ земномъ все земное, такъ что его индивидуаль-

ность, во всей полнотѣ осуществленія, остается для насъ скрытою, непознанною. Познать Бога, какъ личность, въ чловѣкѣ, Его образъ, осуществить Бога въ себѣ, было основной проблемой всей нашей, европейской христіанской философіи, проблемой, ясно осознанной и четко покультуры. Вотъ почему музыка достигла высшей точки своего развитія ставленной въ эпоху гуманизма, и основнымъ заданіемъ нашей въ пору наибольшаго расцвѣта этой, гуманистической, «фаустовской», культуры.

Музыка считается «языкомъ сердца». Когда хотятъ похвалить музыканта, говорятъ: онъ играетъ (или поетъ) съ чувствомъ. Подобно поэзіи музыка способна выражать діалектику эмоцій, переходы отъ радости къ скорби, отъ бодрости къ унынію. Но что выражаютъ голосоведеніе, гармонія, контрапунктъ? Для музыки, поскольку ея функція — выражать «чувства», это все ненужно. «Чувство» одноплоскостно и однородно. Въ каждый данный моментъ своей жизни оно являетъ собою одну голую «мелодію». У него нѣтъ никакого «фона», никакой глубины, никакихъ сопровождающихъ и противостоящихъ голосовъ. Оно требуетъ своего восполненія, своей антитезы лишь во времени. Я перехожу отъ радости къ скорби, но не могу одновременно радоваться и скорбѣть. Въ этомъ отношеніи чувству противостоитъ мысль. Мысль никогда не бываетъ «прстой», одноплоскостной. О чемъ бы я ни думалъ, я всегда, одновременно, думаю и о другомъ, о томъ, что не есть объектъ, на который въ данный моментъ мысль моя направлена. Какъ искусство гармоніи и контрапункта, музыка являетъ собою образъ интеллектуальной сферы жизни духа. (*Agit enim mens aeterna quasi musicus, qui sum cenceptum vult sensibilem facere, recipit enim pluralitatem vocum et illas redigit in proportionem congruentem harmoniae*, говоритъ Николай Кузанскій). Однако, между тѣмъ, какъ я могу сказать, какое чувство выражаетъ та или иная мелодія, я никакъ не могу отвѣтить на вопросъ, какая мысль, мысль о чемъ, заключается въ фугѣ Баха. Но это такъ и должно быть, и такой вопросъ явно нелѣпъ. Поскольку музыкальное произведеніе есть «чистый» субъектъ, поскольку оно есть личность, лишенная «среды», оно можетъ выражать лишь свою собственную идею, мыслить лишь само себя. Такъ музыка раскрываетъ намъ другую тайну Бога, Бога-Логоса, мышленія безъ «предмета» мысли, пол-

наго тождества «субъекта» и «объекта», сливающихся въ абсолютно законченную личность.

Радость самопознанія, божественную легкость, при строжайшей послѣдовательности, творческаго самораскрытія личности, его исчерпывающую законченность, является музыка Моцарта. «Какая глубина, какая сила и какая стройность!». Абсолютная личность есть тѣмъ самымъ абсолютная моральная цѣнность, полнота Добра. Эта истина не требуетъ доказательства: благодать божественной воли обнаруживается съ непосредственной самоочевидностью во всякомъ подлинно совершенномъ созданіи чловѣческаго генія. Ни въ какомъ со столь неотразимой убѣдительностью, какъ въ музыкѣ Бетховена. Моральный энтузіазмъ, паѳосъ долга, вѣра въ всепобѣждающую силу дѣятельной любви, радость страданія, религія Свободы, Равенства и Братства, истина руссоитской доктрины о томъ, что «сама по себѣ» всякая страсть «добродѣтельна», составляютъ «смыслъ» этой музыки, обладающей большей доказательной силой, нежели проза Фихте и Руссо, или гексаметры Шиллера, именно потому, что это — музыка: ибо только въ музыкѣ возможно и осуществимо полное тождество «смысла» и его выраженія, «внутренней» и «внѣшней» формы.

Въ планѣ ограниченнаго эмпирическаго бытія полная реализація личности возможна только въ Смерти и черезъ Смерть. Чтобы родиться въ вѣчную жизнь, надо умереть. Условіемъ полноты Жизни является для насъ какъ разъ то, что мы не можемъ иначе воспринять, иначе пережить, какъ въ видѣ полнаго отрицанія жизни, небытія. Безъ Смерти не было бы жизни — только мертвыя вещи, матеріальные «предметы» не умираютъ — и Смерть поэтому и есть «смыслъ» Жизни; но сама по себѣ она представляется намъ не иначе, какъ «безсмыслицей». Смерти «въ себѣ» нельзя понять и поэтому нельзя ея не бояться. «Вдругъ — видѣнье гробовое, внезапный мракъ, иль что-нибудь такое» подчеркиваютъ, реализуютъ до конца невозмутимую гармонию райскихъ пѣсень Моцарта. Но мракъ отъ этого не становится свѣтлѣе и отъ видѣнья гробового все же тянетъ холодомъ. Устрашающе грозно глясятъ о завершеномъ земномъ подвигѣ похоронныя марши Бетховена. Жизнь проникнута Смертью, пропитана ею насквозь, отравлена ея сладкимъ и жгучимъ ядомъ. Всѣ ея ритмы — судороги, малѣйшее дыханіе на-

поминаетъ о послѣднемъ вздохѣ, подѣ цвѣтушимъ лучомъ ея мелодій бездонная трясина глубинныхъ тоновъ «сопровожденія». Такъ «сама по себѣ» бессмысленная, Смерть осмысливаетъ Жизнь, безобразіемъ своимъ ее «образуетъ», сообщаетъ ей все ея великолѣпіе. Въ жизни нѣтъ ничего, что было бы помимо смерти. Въ музыкѣ Шопена нѣтъ никакого движенія впередъ, никакого раскрытія, никакой діалектики изъ самихъ себя развивающихся, противоборствующихъ, взаимно отрицающихся и утверждающихся «смысловъ»; только мелодія, да модуляціи гармоній, шагъ за шагомъ сопутствующихъ ей, напоминающихъ каждому ея интервалу о кроющейся за нимъ безднѣ, изъ которой онъ вышелъ.

Отсюда — манящая прелесть этой бездны. Можно добровольно ступить на засасывающую трясину самодовлѣющей Гармоніи; спасаясь отъ «этого міра», перемѣститься въ «міръ иной», отдаться Смерти «какъ таковой», чтобы въ ней обрѣсти Жизнь. Экстазы умиранія, погруженія въ Ничто, завораживающіе какими-то сладостными и смутными, обольстительно-тревожными обѣщаніями составляютъ соблазнительнѣйшую, опаснѣйшую, въ діалектическомъ развитіи Музыки необходимую (*oportet haereses esse!*) е р е с ь Feuerzauber-а и Смерти Изольды. Порочныя, метафизически «лживыя», но неотразимыя волхвованія Вагнера — прямое слѣдствіе трогательной беспомощности Шопена, его добровольной покорности Смерти, какъ и безпредметныхъ метаній Шумана ютъ одного «прекраснаго мгновенья» къ другому. Но отвращаясь отъ «этого» міра, или, что то же, разбивая его на «миги», невозможно достигнуть міра «иного». Если Смерть сообщаетъ с в о ю цѣнность Жизни, то и обратно: Смерть была бы лишена всякой цѣны, если бы Жизнь «сама по себѣ» ничего не стоила. Нѣтъ заслуги въ пріятіи Смерти безъ любви къ Жизни. Любовь къ твари божіей есть первая ступень любви къ Богу, къ которому ведетъ насъ Смерть. Всѣ подлинно религіозные люди всегда сознавали это. Но потому-то и страшно, потому-то и жалко покидать «эту» жизнь. Дѣло идетъ, конечно, не о томъ сожалѣніи о жизни, которое выразилъ умирающій Мазарини. *Et dire qu'il faut quitter tout cela*, сказалъ онъ, глядя на накопленные сокровища. Но стремясь завершить себя, приближаясь къ тому послѣднему аккорду, тому «нынѣ отпускаеши» Баха, послѣ котораго уже ничего нельзя «наверстать», человѣку все болѣе становится жаль своихъ неосуществленныхъ въ этой жизни «возможностей», жаль жертвъ, которыхъ онъ не принесъ, жаль счастья, котораго

онъ не далъ другому, жаль испытаній, которыя ему не довелось вытерпѣть. И чѣмъ просвѣтленнѣе становится его взоръ, обращенный «туда», тѣмъ ярче блещетъ ему свѣтъ, озаряющій все неисчерпаемое богатство «возможностей», заложенныхъ «здѣсь». Ибо «тамъ» и «здѣсь» — о д и н ъ и т о т ъ же міръ, два аспекта, два плана о д н о й Жизни.

Этой сторонѣ «инога» міра и нашего отношенія къ нему соотвѣтствуетъ одна черта музыки, одна ея могучая «возможность» — возвращеніе темы. И опять таки приходится настаивать: нельзя смѣшивать вопроса о п р о и с х о ж д е н і и того или иного эстетическаго факта съ вопросомъ о его ф у н к ц і и, о его с м ы с л ѣ. Для насъ сейчасъ не имѣетъ никакого значенія то, что возвращеніе возникло, можетъ быть, въ связи съ примѣненіемъ музыки къ танцу — не говоря уже о томъ, что вѣдь и танецъ самъ могъ — и долженъ былъ — имѣть свой собственный с м ы с л ь. Изъ всѣхъ поистинѣ великихъ композиторовъ Шубертъ былъ тѣмъ, который наиболѣе остро воспринялъ «иной» міръ, Бога, въ его послѣдней ипостаси: Богъ-Любовь. С т р о е н і е «инога» міра, воспроизведено у Баха; у Моцарта — его жизнь законченнѣе, отчетливѣе, строже; смыслъ его раскрытъ у Бетховена категоричнѣе, нежели у Шуберта. Но его неизреченная красота никому не была явлена съ такою полнотой. Здѣсь есть какая-то тайна для насъ, привыкшихъ отдавать себѣ отчетъ въ нашихъ переживаніяхъ, переводя ихъ на «посюсторонній» языкъ. Нѣтъ болѣе н е и з ъ я с н и м о й и н е п о с т и ж н о й музыки, чѣмъ музыка Шуберта. Но кто, съ первыхъ же тактовъ Недоконченной Симфоніи или Квартета *Der Tod und das Maedchen*, не п о н и м а е т ъ, не ощущаетъ съ полнѣйшей несомнѣнностью, что юнъ коснулся «инога» міра, для того музыка, вообще, не существуетъ. Столь а н г е л ь с к і е звуки никогда не раздавались раньше и врядъ-ли зазвучать еще когда-либо. И вотъ у Шуберта с о б с т в е н н а я функция возвращенія обнаруживается, для умѣющаго слушать, столь ясно, какъ ни у кого другого. Никакой «неумѣлости» нѣтъ у Шуберта въ его кажущемся неумѣннѣ кончить, въ его постоянныхъ повтореніяхъ, въ тѣхъ «божественныхъ длиннотахъ» (*goettliche Laenge*), которыя всякому понимающему Шуберта, т.-е. музыку, кажутся всегда все еще слишкомъ короткими. Никто не ощутилъ и не выразилъ съ большей отчетливостью жуткой привлекательности Смерти, какъ условія и завершенія Жизни, какъ того, что дѣлаетъ жизнь нужною и цѣнною, безъ чего она была бы лишь

прозябаніемъ; и никто не выразилъ съ такой силой тоски по уходящей жизни, жажды еще и еще пережить ее, еще и еще услышать тѣ «звуки небесь», которые, быть можетъ, только на землѣ и звучать.

Тайну Божественной Личности, Бога-Всежизни, Бога-Логоса, Бога-Любви и тайну Смерти, какъ пути къ Нему, раскрываетъ намъ музыка, Грац Musica, какъ называлъ ее надѣленный даромъ в и д ѣ т ь и п е р е ж и в а т ь идеи и цѣнности, какъ личности, познавшій конкретнаго, личнаго Бога (и Дьявола) Мартинъ Лютеръ.