

РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР



**ЭВРИТМИЯ
КАК ВИДИМОЕ ПЕНИЕ**



Эвритмия как видимое пение

Rudolf Steiner

EURYTHMIE ALS SICHTBARER GESANG

Ein Aufsatz vom 2. März 1924
und acht Vorträge, gehalten in Dornach
vom 19. bis 27. Februar 1924,
mit dazugehörigen Notizbucheintragungen

GA 278

Rudolf Steiner Verlag
Dornach/Schweiz

Рудольф Штайнер

ЭВРИТМИЯ КАК ВИДИМОЕ ПЕНИЕ

8 лекций, прочитанных в Дорнахе
с 19 по 27 февраля 1924 года
и статья от 2 марта 1924 года

GA 278

Перевод с немецкого



Киев
«Наири»
2016

УДК 792.87
ББК 85.33
Ш87

Перевод с немецкого — **М. Случ** под редакцией
Н. Коноваленко.
Музыкальная редакция — **С. Протасова**.

Оформление обложки — **Г. Анненко**.

Штайнер Р.
Ш87 **Эвритмия как видимое пение / Пер. с**
немецкого. — Киев, Наири, 2016. — 160 с.
ISBN 978-617-7314-06-5

В этом цикле лекций Рудольф Штайнер развивает далее новое искусство движения, эвритмию, начало которой было положено в 1912 году. Исходя из духовной науки, он рассматривает ее музыкальное направление, глубоко исследуя фундаментальные источники музыкальных элементов, сущность музыки как таковой и ее выражение посредством целостного человека, через движение и жест.

Потому эти лекции могут быть интересны не только профессиональным эвритмистам, но и музыкантам, композиторам и певцам, а также всем тем, кто ищет духовного познания музыки.

ББК 85.33

ISBN 3-7274-2781-7

© 1956 Rudolf Steiner-
Nachlassverwaltung,
Dornach/Schweiz

ISBN 978-617-7314-06-5

© 2016, Наири, Киев

Содержание

О курсе музыкальной эвритмии
(Статья из «Вестника для членов АО») 7

Лекция первая, Дорнах, 19 февраля, 1924
Мажорное и минорное переживание 9
*Гласные как сущностное переживание: О, U (мажор), А, Е (минор).
Лечебноэвритмические воздействия. Образование мажорного и
минорного аккорда. Переживание I.*

Лекция вторая, Дорнах, 20 февраля 1924
Музыкальный жест 27
*Основной тон в отношении к октаве. Сравнение переживания
терций с переживанием квинт и септим. Последовательность
септим: звуковая форма в атлантическое время. Разница между
консонансами и диссонансами. Переживание кварты.*

Лекция третья, Дорнах, 21 февраля 1924
Растворение аккорда и гармонии в мелодии 43
*Отношение септимы и сексты к основному тону. Целебные воз-
действия. Музыкальная эвритмия воздействует на музыкальное
художественно-корректирующим образом. Речевая эвритмия ху-
дожественно-корректирующим образом воздействует на декла-
мацию и рецитацию. Растворение аккорда и гармонического эле-
мента в мелодии. Мелодия в отдельном звуке. Такт, ритм, высота
звука. Соответствие звуковой гаммы основным гласным. Родство
музыки с речью.*

Лекция четвертая, Дорнах, 22 февраля 1924
Развитие музыкальных мотивов во времени 59
*Переход от одного мотива к другому и тактовая черта на одном
музыкальном примере. Стихотворение «Über allen Gipfeln ist
Ruh...». Основополагающее воздействие лечебной музыкальной
эвритмии.*

Лекция пятая, Дорнах, 23 февраля 1924

Хоровая эвритмия 74
*Об австрийском музыканте Хауэре. Об архитектуре. Аккорды, трезвучия, четырехзвучия, изображенные в пространстве. Тоника, доминанта, субдоминанта. Хоровая эвритмия. Округлость форм при низких тонах и острота при высоких тонах. Последовательность звуков **h, a, e, d** в связи со словом ТАО.*

Лекция шестая, Дорнах, 24 февраля 1924

Задержанная нота и пауза 90
Чисто музыкальное находится в интервале. Упоминание фильма как доказательства немusicalности. Медитация ТАО. Гласные O, U находятся внутри музыкального; I, E выходят из музыкального. Задержанная нота и пауза. Напряжение и ослабление напряжения. Консонанс и диссонанс. Секунда.

Лекция седьмая, Дорнах, 25 февраля 1924

Импульс музыкальной эвритмии
лежит в области ключиц 106
Человеческая рука вместе с кистью, исходя из ключицы, является гаммой. Звуки контр- и субконтроктавы. Мажорная каденция и минорная каденция. Пронизанность движения чувством при музыкальном эвритмизировании. Лечебная эвритмия.

Лекция восьмая, Дорнах, 3 июля 1924

Звуковысотность, длительность звука,
сила звука, смена темпа 123
Этос, пафос. Фразировка в музыке. Эвритмия не имеет права становиться танцем.

Мария Штайнер.

Предисловие к первому изданию (1927) 138

Подробное содержание 145

Хронологический обзор развития эвритмии

в 1908–1924 гг. 155

О курсе музыкальной эвритмии

*Статья из «Вестника для членов
Антропософского общества» от 2 марта 1924 г.*

...Теперь налицо была внутренняя необходимость организовать в секции речевых и музыкальных искусств, руководителем которых является Мария Штайнер, курс музыкальной эвритмии.

...Здесь в нескольких предложениях будет сказано о цели и направлении. На данный момент эвритмическое искусство в некоторой степени развило речевую эвритмию. Мы сами являемся своими строжайшими критиками и знаем, что в этой области все, что сегодня может быть достигнуто, является всего лишь началом. Но начатое нужно развивать дальше.

С музыкальной эвритмией, «видимым пением», мы на сегодняшний день не так далеко продвинулись, как с речевой эвритмией, «видимым словом». И если мы хотим, чтобы начинания, которые у нас были до сих пор, были продолжены в правильном направлении, тогда именно сейчас, на той стадии, на которой практикуется речевая эвритмия, должно иметь место дальнейшее развитие. Это должно произойти благодаря данному курсу. При этом, однако, необходимо указать также на сущность музыкального элемента как такового. Ибо в эвритмии музыка становится видимой. И нужно иметь чувство того, где в человеческой природе она имеет свой подлинный источник, если хочешь сделать видимым ее основную сущность.

В музыкальной эвритмии становится наглядным то, что в музыке живет в невидимо-слышимом. Именно здесь кроется

самая большая опасность – стать немзыкальным. Я надеюсь в докладах этого курса доказать, что тогда, когда музыка переливается в движение, возникает потребность в том, чтобы отталкивать все немзыкальное в музыке и переносить в царство видимого лишь «чистую музыку». Кто придерживается того взгляда, что вместе с перенесением слышимого в видимое движение и форму прекращается музыкальное, тот сомневается во всей музыкальной эвритмии. Однако такое воззрение не является *художественным* по своей глубочайшей сути. Ибо тот, кто переживает в себе искусство, должен радоваться *всякому* расширению художественных источников и форм. Дело обстоит так, что музыка, как и всякое истинное искусство, пробивается из сокровеннейших глубин человека. И они могут раскрыть свою жизнь самым различным образом. Что в человеке хочет *петь*, то хочет проявиться также и в формах движения. И только то, что как возможности движения заложено в человеческом организме, извлекается из него в речевой и музыкальной эвритмии. Тогда свою сущность раскрывает *весь целостный человек*. Человеческий облик понятен только как запечатленное движение. И лишь движение человека открывает смысл его облика. Можно сказать: кто оспаривает правомерность музыкальной и речевой эвритмии, тот отказывается тем самым от того, чтобы позволить проявиться всему человеку в его целостности. Материалист отказывает духу в том, чтобы он проявлялся в человеческом познании. И пожалуй, из подобного же образа мыслей неприятие эвритмии как искусства в ряду других искусств.

Можно надеяться, что этот курс даст эвритмистам некоторый толчок, способствуя тем самым дальнейшему развитию нашего эвритмического искусства.

Рудольф Штайнер

Лекция первая

Мажорное и минорное переживание

Дорнах, 19 февраля 1924 г.

Мои дорогие друзья!

В сущности, до сих пор мы разрабатывали главным образом речевую эвритмию — и кое-чего в этом достигли. Музыкальная эвритмия оформилась пока что только в самых первых своих элементах. При этом в последнее время я столкнулся с одним примечательным фактом, как раз и побудившим меня прочесть этот небольшой цикл лекций. А именно, то с одной, то с другой стороны я слышу следующие отклики: музыкальная эвритмия выглядит гораздо симпатичнее речевой; возникает чувство, что музыкальная эвритмия сравнительно легче для восприятия, тогда как речевая является чем-то довольно далеким. Этот печальный факт — когда нечто только родившееся ценится выше, чем то, что уже хорошо развилось, — доказывает, по сути, что понимание эвритмии вообще пока не особенно развито. И в первую очередь нужно позаботиться об этом понимании. Поэтому сегодня я хотел бы в качестве введения сказать несколько слов, призванных дать вам возможность действовать с таким пониманием эвритмии.

И по крайней мере в первом приближении мы сможем говорить о нем, когда попытаемся выделить музыкальную эвритмию из эвритмии вообще.

Нельзя отрицать того обстоятельства, что и со стороны эвритмистов еще многое может быть сделано для распространения правильного понимания эвритмии. И прежде всего следует считаться с тем, что воспринимает в эвритмии зритель. Зритель воспринимает в эвритмии не просто движение или жест, он действительно воспринимает то, что чувствует и внутренне переживает эвритмист. И потому необходимо, чтобы, эвритмизируя, исполнитель действительно переживал — переживал прежде всего то, что должно быть явлено. В речевой эвритмии — это образ звука, в музыкальной — образ музыкального тона.

Что касается последнего, то кроме нескольких форм, сочиненных для отдельных эвритмических представлений, мы имеем на сегодняшний день, в сущности, одни только чистые тоны, один только звукоряд и ничего больше. В речевой эвритмии подобный уровень соответствовал бы тому, как если бы у нас были одни только основные гласные *A, E, I, O, U**. И какого художественного выражения могли бы мы достичь, оперируя только гласными *A, E, I, O, U*? Однако в музыкальной эвритмии у нас в художественном смысле больше пока ничего нет! Потому-то столь удручающими кажутся мне скороспелые суждения о музыкальной эвритмии, которые до меня доходят. И потому я вижу необходимость дать по крайней мере ее первые основы.

* Здесь и далее заглавным латинскими буквами обозначаются звуки речи, строчными — музыкальные тоны. — *Здесь и далее прим. ред.*

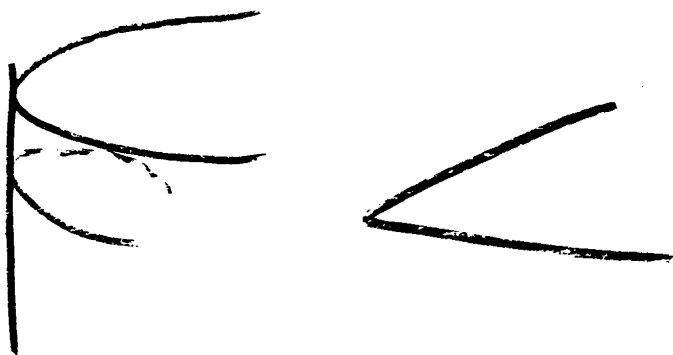
Но при этом прежде всего необходимо выйти за рамки простого делания эвритмических жестов и движений и добиться того, чтобы в эвритмическом элементе — также и в речевой эвритмии — по-настоящему переживался действительный звук. Уж позвольте мне сделать такое вступление; ведь сегодня в нашей речи, а именно, в письменной речи мы не имеем ни малейшего понятия о том, что из себя представляет звук как таковой, и это видно уже в том, что мы больше не именуем звуки, а максимум лишь кратко их намечаем.

Мы говорим *А*. Греческий язык был последним, в котором говорили не *А*, а *альфа*. Если пойти еще дальше назад, к древнееврейскому, то там говорили *алеф*. Звук как таковой имел имя. Звук был чем-то сущностным. Чем дальше мы идем назад, тем больше сущностного встречаем в звуке. Если взять первый звук древнегреческого языка — *альфу* — и вернуться к значению этого слова (а это ведь слово), тогда некоторые отзвуки того, что заключено в этом звуке *альфа*, или *алеф*, вы находите даже в немецком языке, когда говорите, например, *Альп** или *Альпы*. Это слово возвращает нас к эльф-альпу, к существу, которое постоянно подвижно, которое мыслимо только в становлении, в живом движении. Этот оттенок *А* совершенно утрачен, поскольку мы больше не говорим *альфа* или *алеф*.

Но если *альфу*, или *алеф* применить к человеку, тогда можно действительно пережить *А*. Как переживается *А*? Улитка не может быть *алефом*, *альфой*. Рыба — пожалуй. Почему? Поскольку у рыбы есть позвоночник и поскольку позвоночник есть исходный пункт становления подобного существа — *алефа*. Именно от по-

* *Alp* — по-немецки «призрак».

звоночника исходят силы, которые охватывают существо, являющееся *альфой*.



Попробуйте это ухватить. Постарайтесь представить себе позвоночник в виде исходной точки излучения, составляющего *альфу*, *алеф*. Если вы помыслите об этом, то должны будете пережить это примерно так, что вы как человек ничего не имели бы от позвоночника, если бы из него не исходили ребра и не формировали бы ваше тело. И если вы представите себе ребра расслабленными и движущимися — получатся руки. А вместе с этим, если присмотреться, также и эвритмическое А. Не подумайте, что зритель видит только это раздвоение; в противном случае можно было бы продемонстрировать ему вместо рук ножницы или клещи. Но вы этого не можете — вы должны поставить перед зрителем человека.

И этот человек, эвритмист, действительно должен почувствовать внутри *альфу*, *алеф*. Он должен почувствовать, как он открывается миру. Мир приближается к нему, он открывается миру. Как открыться миру? В наиболее чистой форме человек открывается миру, например, когда встречает его с удивлением. Всякое познание, — говорили греки, — начинается с дива, удив-

ления. И когда человек, удивляясь, смотрит на мир, из него вырывается *A*. Выполняя эвритмическое *A*, вы приводите свое астральное тело в такое положение, которое может быть намечено движением или вытягиванием расходящихся углом рук.

И соответствующий жест будет неправдивым, если вы никогда не упражнялись — я говорил об этих вещах и раньше, — если вы никогда не упражнялись в том, чтобы это расхождение рук действительно переживать с чувством. В нем должно жить ощущение. Вы должны, собственно, чувствовать: звук *A* есть некая аббревиатура в воздухе, есть нечто абстрактное по отношению к тому живому, что ощущает человек.

Когда человек, скажем, обнимает нечто округленными руками, тогда он обнимает это в любви. Когда же он открывается в жесте расходящихся углом рук, он воспринимает мир в удивлении. И для того, чтобы *A* получилось искренним, необходимо хоть раз, а на самом деле чаще, ощутить, почувствовать через упражнения это удивление астрального тела, обитающего в человеческом существе, в телесности. Итак, не делание знака является существенным; существенным является ощущение того, что в данном случае невозможно сделать никакого иного жеста, как только широко раскрыться руками навстречу миру — ведь это соответствует определенному внутреннему переживанию.

Теперь перейдем к *E*. Речь идет о том, чтобы вы действительно чувствовали *E*. Но чувствовать *E* — означает сохранять свою прямооту, независимость по отношению к чему-нибудь.

В *A* мы, удивляясь, открываемся к миру. Мы позволяем миру подступить к нам. Когда же мы ощущаем *E*, мы уже не даем миру просто подходить к себе, а начинаем

защищаться, противостоям ему. Вот мир, а мы противостоям ему. Поэтому *E* возникает в момент касания себя (в перекрещенных руках). Мы касаемся самих себя. Когда мы ощущаем *E*, мы как бы говорим: «Я тоже здесь, противостояю миру». И вы можете научиться *E*, если переживаете его жест в ощущении: я тоже здесь, противостояю миру; и хочу это почувствовать, что я тоже здесь. Одна моя конечность дает пережить другой: я тоже здесь.

Мне было бы, конечно, особенно приятно, если бы все развивалось таким образом, что после введения букв у эвритмистов возникло бы внутреннее желание развивать на самих буквах эти ощущения. Тогда ощущения были бы глубокими. Пожалуй, в ряде случаев так и произошло. Может быть, не всегда это было доведено до полной ясности, но в подсознании у многих оно присутствует. Обучение эвритмии должно исходить также и из этих вещей.

Возьмем *O*. Делая жест *O*, вы обеими руками образуете круг. При этом вы должны почувствовать, что при жесте *O* вы никак не можете переживать *E*. В *E* вы утверждаетесь: я тоже здесь, противостояю миру. В *O* вы переступаете свои границы и заключаете нечто в себя. Вы обнимаете нечто. В случае *E* все дело в следующем: то, что вы имеете в виду, находится снаружи вас, а сами вы внутри, в самих себе. В случае *O* вы как бы бодрствуя засыпаете, выходите всем своим бытием в то пространство, которое объемлете жестом *O*. Но в этом случае то другое, что вы имеете в виду, оказывается внутри, так что, переживая *O*, вы можете почувствовать приблизительно следующее: я подхожу к дереву, затем я обнимаю руками это дерево, но при этом сам есть это дерево. Я стал духом дерева, душой дерева. Вот дерево; и поскольку сам я стал душой этого дерева, поскольку я слился с этим деревом, я делаю этот жест. Я выступаю

Кінець безкоштовного
уривку. Щоби читати
далі, придбайте, будь
ласка, повну версію
книги.