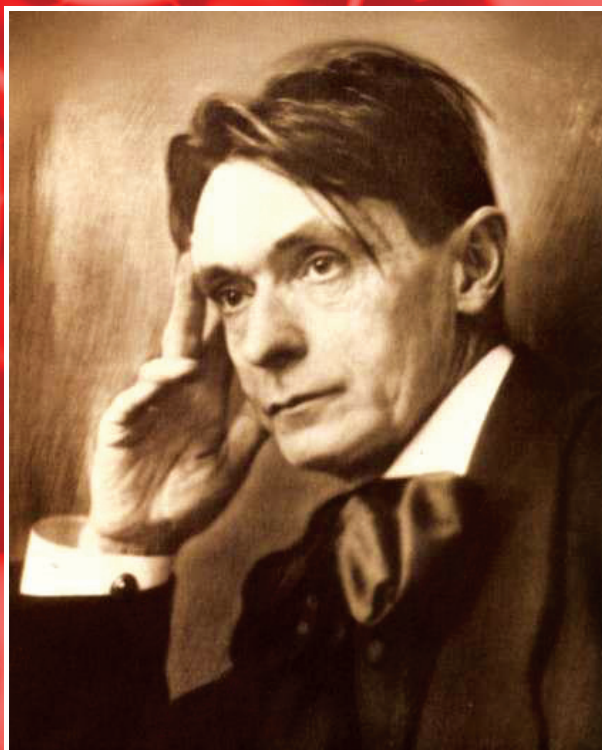


Рудолф Щайнер

**СЪЩНОСТ НА МУЗИКАЛНОТО
И ТОНОВОТО
ИЗЖИВЯВАНЕ В ЧОВЕКА**



Поредица „Просветление“

С тази книга *Издателско ателие Аб* поставя началото на нова поредица от езотерични книги „*Просветление*“. Целта е българският читател да се докосне до най-интересните произведения на езотеричната мисъл.

Рудолф Щайнер

**СЪЩНОСТ НА МУЗИКАЛНОТО
И ТОНОВОТО
ИЗЖИВЯВАНЕ В ЧОВЕКА**

**ОСЕМ ЛЕКЦИИ, ДВА ОТГОВОРА НА ВЪПРОСИ
И ДВЕ ЗАКЛЮЧЕНИЯ,
ИЗНЕСЕНИ В КЪОЛН, БЕРЛИН, ЛАЙПЦИГ,
ДОРНАХ И ЩУТГАРТ ПРЕЗ 1906 Г.
И ОТ 1920 ДО 1923 ГОДИНА**

Превод от немски:
Мария Пашова
и Христо Маринов

Аб
Издателско
Ателие

Издаването на този превод става с разрешение на Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Dornach/Schweiz, разполагаш с авторските права на оригиналното произведение: Rudolf Steiner, „Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen“, GA 283.

Rudolf Steiner

Das Wesen des Musikalischen
und das Tonerlebnis im Menschen

Rudolf Steiner Verlag, Dornach/Schweiz, 1989

Всички права върху българското издание на тази книга
са запазени от *Издателско ателие Аб*

© Рудолф Щайнер, автор

© Мария Пашова, Христо Маринов, преводачи

© Христо Маринов, технически редактор

© Издателско ателие А^б

ISBN 954 – 737 – 361 – 7

ЗА НАСТОЯЩОТО ИЗДАНИЕ

Музиката е единственото изкуство, с което Рудолф Щайнер не се е занимавал практически. Но в неговите творби се срещат многобройни мнения за нея. В своята целокупност те показват, че той е притежавал обширно и задълбочено познание в музикалната история, както и в музикалната наука. Заедно с това той ни обръща внимание в отпечатаните тук лекции и отговори на въпроси върху духовните скрити причини на музикалното творчество и изживяване от различни гледни точки. Също така той говори за праизвора на музиката в духовния свят на девакана, за нейната връзка с човешката същност, за значението ѝ в човешкия живот в най-дълбоко минало, в настоящето и в бъдещето; за духовния праизвор на инструментите. Така тези текстове дават много подтици за задълбочаване на музикалното изживяване и музикалното разбиране, както и импулси в областта на музикалното творчество.

В настоящия том са включени шест лекции, които се занимават изключително с музиката, както и две лекции и четири отговори на въпроси, които са посветени на една огромна част от тази тема.

Х. фон Вартбург

СЪДЪРЖАНИЕ

СЪЩНОСТ НА МУЗИКАЛНОТО

- ПЪРВА ЛЕКЦИЯ**, *Кьолн, 3 декември 1906 г.* 9
Мислите на Шопенхауер като изходна точка за окултно разглеждане на музиката. Възходът на човешката душа чрез духовно развитие. Деваканът като свят на музиката на сферите. Земната музика като отзвук на възприетите звуци в по-висшите светове. По-дълбокото значение на мажор и минор.
- ВТОРА ЛЕКЦИЯ**, *Берлин, 12 ноември 1906 г.* 18
Възгледите на Гьоте и Шопенхауер за значението на изкуствата. Трите състояния на съзнание при човека. Престоят на човешката душа в девакана и изживяването на музиката на сферите по време на съня без съновидения. Земната музика като несъзнателен спомен за това изживяване. Съзнателно осъществяване на тези връзки чрез окултното развитие.
- ТРЕТА ЛЕКЦИЯ**, *Берлин, 26 ноември 1906 г.* 30
Наследяването на музикалния и математическия талант във фамилиите Бах и Бернули. Отношението на индивидуалността към наследяваните заложиби. Развитие на човешкото същество в миналите земни епохи. Развитие на слуховото сетиво, говорното сетиво и сетивото за пространствена ориентация.
- ЧЕТВЪРТА ЛЕКЦИЯ**, *Лайпциг, 10 ноември 1906 г.* 38
Възгледите на Гьоте и Шопенхауер за специфичното значение на музиката. По-нататъшното развитие на тези мисли от Рихард Вагнер. Разглеждане на значението на музиката от окултна гледна точка. Преобразуването на нисшите същностни членове чрез въздействието на музиката. Отговор на въпрос.

ОТГОВОРИ НА ВЪПРОСИ И ЗАКЛЮЧЕНИЯ

ПЪРВИ ОТГОВОР, *Дорнах, 29 септември 1920 г.* 46

Развитието на музиката в бъдеще. Разширяване на нашата тонова система чрез едно ново изживяване на отделния тон. Внасяне на нови импулси в развитието на човечеството и свързаните с това трудности. Взаимовръзката на музикалното с процеса на дишане и с разчленението на човешкото същество.

ВТОРИ ОТГОВОР, *Дорнах, 30 септември 1920 г.* 60

За същността на творчеството. Изживяването на отделния тон. Връзката между цвят, реч и песен. Отклоняването на драматическото изкуство към натурализма. Възникването на евритмията, разгледано от окултна гледна точка на човешката същност. Връзката на Гюте с учението за тоновете. Кратка забележка към методите на пеене. Изкуство и разглеждане на изкуството. Абстрактност на някои поставяни въпроси. Разглеждане на приказките, значение на приказките.

ПЪРВО ЗАКЛЮЧЕНИЕ, *Дорнах, 20 декември 1920 г.* 92

Значението на видовете дървесен материал при изработването на музикалните инструменти. Проблеми на акустиката и на пространственото оформление. Геологическа връзка на дадена местност с музикалността на нейните жители. Новоизработената цигулка на д-р Томастик.

ВТОРО ЗАКЛЮЧЕНИЕ, *Дорнах, 7 февруари 1921 г.* 100

Взаимовръзката на човешката същност с космическите светове, представена в една китайска легенда. Значението на музиката за старите култури.

ИЗРАЗЯВАНЕ НА ЧОВЕКА ЧРЕЗ ТОН И СЛОВО

ЛЕКЦИЯ, *Дорнах, 2 декември 1922 г.* 105

Прареч и прापесен. Съгласният и гласният елемент. Дванадесетте съгласни. Човешкият организъм като музикален инструмент. Животът след смъртта в творческия тон и творческото слово на духовния свят, в света на музиката. Душевно гласното и планетите, душевно съгласното и животинският кръг. Планетните богове като свирещи на космическия инструмент на звездното небе.

ТОНОВОТО ИЗЖИВЯВАНЕ В ЧОВЕКА

ПЪРВА ЛЕКЦИЯ, Шутгарт, 7 март 1923 г. 121

Слуховият процес, разгледан окултно. Днешното усещане на терцата между по-ранното усещане на квинтата и бъдещото усещане на октавата. Ухото като отразяващ орган за тоновото усещане. Музикалното се изживява чрез целия човек. Вътрешното разчленение на октавата. Септимовата музика на атлантаца като религиозно изживяване. Квинтовата музика на следващите епохи като изживяване на вдишване и издишване. Скалата на петте тона. Терцовата музика на новото време като изживяване на субективно-душевното. Мажор и минор. Бъдещото задълбочаване на музикалното чрез изживяването на октавата. Приложение на този възглед в музикалното възпитание.

ВТОРА ЛЕКЦИЯ, Шутгарт, 8 март 1923 г. 136

Същността на различните интервалови изживявания. Мелодия, хармония и ритъм в тяхната връзка с мислене, чувства и воля. Праизворът на музиката в изживяването на духовното. Духовите, лъковите и ударните инструменти като осъществени имагинации. Бъдещото изживяване на отделния тон като музикално диференциран. Взаимовръзката на евритмичните интервалови форми със същността на интервалите. Септима, секста и квинта като интуитивно, инспиративно и имагинативно преживяване.

ТРЕТА ЛЕКЦИЯ, Дорнах, 16 март 1923 г. 153

Светът на йерархиите и светът на тоновете. Духовните събития като причина за промяна на съзнанието в четвъртото столетие след Христос. В атлантската епоха: изживяване на септимата като усещане на божественото управление. По-късно въздействие на това в следващата квинтова епоха. Загуба на това изживяване в появата на терцовото усещане. В лемурийската епоха: изживяване на ноната и на голямата и малка децима като космически радостни песни и жалби на боговете.

Бележки 169

Рудолф Щайнер – живот и творчество 178

СЪЩНОСТ НА МУЗИКАЛНОТО

ПЪРВА ЛЕКЦИЯ

Кьолн, 3 декември 1906 г.

Музикалното винаги е носило в себе си нещо напълно загадъчно по отношение на естетическото разбиране за онези, които са размишлявали за него. От една страна, музиката е най-разбираемото нещо за душата, за непосредствено възприемащата душевност, а от друга – тя е нещо трудно за разбиране за онези, които искат да проумеят нейното въздействие. Ако искаме да сравним музиката с другите изкуства, трябва да кажем: Всички други изкуства имат образец във физическия свят. Например когато скулпторът създава статуята на Аполон или Зевс, той работи според идеализираната действителност на човешкия свят. Същото е и при живописата. Днес дори при живописата се счита за важно само това, което дава непосредствен отпечатък на действителността. Също и поезията се стреми да създаде едно изображение на действителността. Който желае да приложи тази теория върху музиката, едва ли би постигнал резултат. Човек трябва да се запита: Откъде всъщност идва тонът, създаден чрез изкуство, с какво е свързан в света?

Един велик дух на деветнадесетото столетие, който е дал ясни и точни понятия относно изкуството, е *Шопенхауер*. Той отрежда на музиката особено място сред изкуствата, а на изкуството като такова – особена стойност в живота на човека. В основата на своята философия той е взел като лайтмотив следното изречение: Животът е нещо лошо и аз се опитвам да го направя поносим, като размишлявам за

него. Според него в целия свят царува една несъзнателна, сляпа Воля. Тя образува камъка, а след това от камъка – растенията и т. н., защото е винаги неудовлетворена. Така във всичко живее копнежът към по-висшето.

Човек усеща това, но тук са налице големи разлики. Живуркашият дивак в понижено съзнание усеща много по-малко неудовлетворението на Волята, отколкото по-висшият човек, който може да почувства много по-ясно болката от съществуването. После Шопенхауер казва: Освен Волята съществува още едно нещо, което човек познава – това е Представата. Тя е като една Фата Моргана, като едно мъгливо творение или като едно потрепване на вълните, в което се отразяват създанията на Волята, на тъмния стремеж. В човека се надига Волята към това лъжливо създание. И когато той вижда Волята по този начин, тя става още по-неудовлетворена. Но все пак съществуват средства, чрез които човек може да постигне един вид освобождение от слепия стремеж на Волята. Едно такова средство е изкуството. Чрез него човек е в състояние да се извиси над неудовлетвореността на Волята.

Когато човек създава едно произведение на изкуството, той твори от своята Представа. Докато обаче другите представи са празни образи, при изкуството съществува нещо друго. Например Фидиевият Зевс не се е получил чрез изобразяване на някой действителен човек. Скулпторът е комбинирал много впечатления, запазил е всички предимства и е отхвърлил всички недостатъци. Той е образувал от много хора един прототип, който не съществува никъде в природата, но който се съдържа в множество отделни индивидуалности. Шопенхауер казва, че истинският творец създава прототипи, не представи, които иначе човекът има, не изображения, а прототипи. Чрез навлизане до известна степен в дълбините на творещата природа човек постига

освобождение.

Така е с всяко изкуство, освен с музиката. Другите изкуства трябва да преминат през Представата, следователно предават образите на Волята. Но тонът е непосредствен израз на самата Воля, без участието на Представата. Когато чрез изкуството човек участва активно в тона, той до известна степен е прилепил ухото си до сърцето на природата, долавя нейната Воля и я възпроизвежда в поредица от тонове. Така – казва Шопенхауер – човек влиза в едно интимно отношение с нещата, така той прониква дълбоко в тяхната същност. Понеже човек се чувства близо до същността на нещата в музиката, затова той чувства в нея онази дълбока удовлетвореност.

Така Шопенхауер, изхождайки от едно инстинктивно познание, определя на музиката ролята да изразява непосредствено същността на космоса. Той имаше един вид инстинктивно предчувствие за истинското положение на нещата. Защо музикалното може да говори на всеки, защо музиката въздейства на човека от най-ранно детство, ще ни се изясни, като се обърнем към живота, в който тя има своите действителни примери.

Когато музикантът композира, той не може да подражава на нищо. Той трябва да извлече от своята душа мотивите на музикалното творчество. Откъде ги донася, това ще се установи, ако обърнем внимание на световите, които не се възприемат от сетивата. Трябва да видим как са устроени по-висшите светове. Човек е в състояние да отключи в душата заложени способности, които иначе дремят. Както е възможно за слепородения физическият свят да стане видим чрез операция, така също вътрешните органи на човека могат да се развият, за да може той да разпознае по-висшите духовни светове.

Когато човек развива такива способности, които ина-

че дремят в него, когато той започне да развива душата си чрез медитация, концентрация и т. н., тогава в него постепенно настъпва промяна. Първото, което той изживява, е едно особено преобразуване на неговия сънищен свят. Когато човек съумее при медитация да изключи всички спомени за сетивния свят и за други изживявания и ако той все още има душевно съдържание, тогава неговият сънищен свят започва да придобива една голяма правилност. И тогава, когато се пробужда, той като че ли се издига от едно развълнувано световно море. Той знае, че е преживял нещо ново, сякаш е излязъл от едно море от светлина и цветове, което все още не познава във физическия свят. Неговите сънищни преживявания стават все по-ясни. Той си спомня, че в този свят от светлина и цветове има неща и същества, които се различават от другите предмети по това, че човек може да премине през тях, без те да оказват съпротива. Той се запознава с множество същества, чийто елемент и чиито тела са цветовете. Има същества, които се откриват в цветовете, които се въплъщават в цветовете. Постепенно човек разширява съзнанието си над този свят и при пробуждането си спомня, че е действал вътре в него. Следващата стъпка се получава тогава, когато той пренася този свят в ежедневиия свят. Тогава постепенно човек се учи да вижда това, което се нарича астрално тяло на човека. Той изживява един свят, който е много по-действителен от обикновения физически свят. Физическият свят е един вид сгъстяване, кристализиране на астралния свят. Така човек има две нива на съзнание: всекидневно будно съзнание и сънищно съзнание.

Човек достига едно още по-високо ниво на съзнание, когато съумее да преобрази пълното несъзнателно състояние в съзнателно състояние. Ученикът се учи да достига непрекъснатост на съзнанието през частите на нощта, които не принадлежат на сънищния живот, а са още напълно

несъзнателни. Той се учи да става съзнателен в един свят, за който иначе нищо не знае. Този нов свят не е свят на светлина и цветове, а се проявява отначало като звуков свят. В това състояние на съзнанието човек постига способността да чува духовно, да долавя тоновите съчетания, тоновите разновидности, които не се чуват от физическото ухо. Този свят се нарича свят на девакана.

Сега не бива да се смята, че когато човек чува духовния свят на тоновете, той не запазва света на светлината и цветовете. Тоновият свят също е проникнат от светлина и цвят, които обаче принадлежат на астралния свят. Но същностната част на девакана е вълнуващото се море на тоновете. От този свят на непрекъснатото съзнание човек може да донесе звученето и по този начин може също да чуе звученето във физическия свят. В основата на всичко във физическия свят се намира един тон. Всяко отделно лице представлява определени деваканически тонове. Всички предмети имат в основата на същността си един духовен тон. И човекът в своята най-дълбока същност представлява един такъв духовен тон. На тази основа *Парацелз* е казал: Природните царства са буквите, а човекът е словото, съставено от тези букви. Всеки път, когато човек заспива, става несъзнателен, неговото астрално тяло излиза от физическото тяло. Тогава човекът е наистина несъзнателен, ала живее в духовния свят. Духовните звуци оставят върху душата му отпечатък. Всяка сутрин се събужда от един свят на музиката на сферите и от една пълнозвучна област той се приближава във физическия свят. Както е вярно, че човешката душа пребивава в девакана между две прераждания, така можем да кажем, че душата през нощта живее и блаженства в преливащия тон, в елемента, от който всъщност тя е изтъкана, който е нейната родина.

Творящият музикант транспонира във физически тон

ритмите, хармониите, мелодиите, които през нощта се запечатват върху неговото астрално тяло. Музикантът има несъзнателно образа на духовния свят, който той транспонира във физически звуци. Ето тайнствената връзка между музиката, която звучи тук, във физическия свят, и чуването на духовната музика през нощта.

Когато човек е осветен от светлина, тогава от него се образува сянка върху стената. Тя не е действителният човек. Така и музиката, която се разкрива във физическия свят, е сянка, действителна сянка на една много по-висша музика на девакана. Първообразът, образецът на музиката се намира в девакана. Физическата музика е само отражение на духовната действителност.

След като си изяснихме това, можем да се опитаме да разберем въздействието на музиката върху човека. Разделението на човека, което окултното изследване прави, е следното: физическо тяло, етерно тяло, астрално тяло и аз. Етерното тяло е етерен първообраз на физическото тяло. Едно още по-fino тяло, което е сродно на етерното тяло и клони към астрала, е тялото на усещането (*Empfindungsleib*). В тези три степени на тялото виждаме душата. Тя стои в непосредствена връзка с тялото на усещането. Към тялото на усещането се присъединява душата на усещането (*Empfindungsseele*). Тя се вмъква вътре в тялото на усещането. Както мечът и ножницата, в която е пхнат, образуват едно цяло, така тялото на усещането и душата на усещането представляват едно цяло. Освен това човекът притежава душа на разбирането (*Verstandesseele*), а като още по-висша част – душа на съзнанието (*Bewusstseinsseele*), която е свързана с духовната себесъщност (*Geistselbst*) или Манас. Когато човек спи, в леглото заедно с физическото и етерното тяло лежи тялото на усещането; по-висшите членове, както и душата на усещането, се намират в света на девакана. Във

физическото пространство ние чувстваме всички други същества вън от нас. В девакана не се чувстваме вън от съществата, а чувстваме как те проникват в нас, чувстваме, че сме вътре в съществата. Затова сферите на девакана, а също и на астрала са наречени във всички окултни школи светът на промокаемостта.

Докато човекът живее и се движи така в света на преливащите тонове, той се прониква от тези тонове. Когато той се завърне от света на девакана, тогава неговите душа на съзнанието, душа на разбирането и душа на усещането са пропити с трептенията на този деваканичен свят; той ги носи в себе си. С тях той прониква във физическия свят. Когато приеме тези трептения, те са такива, че той може да въздейства обратно от душата на усещането върху тялото на усещането и етерното тяло. Поради това, че човек носи трептенията от девакана, той може да ги пренесе върху своето етерно тяло. Тогава затрептява собственото му етерно тяло. Същността на етерното тяло и на тялото на усещането се състои от същия елемент, от духовния тон и от духовните трептения. Етерното тяло е по-нисше от астралното тяло, но дейността, която се упражнява в него, стои по-високо от дейността в астралното тяло. Човешкото развитие се състои в това, че азът преобразува онова, което има: първо астралното тяло в Манас, после етерното тяло в Будхи, след това физическото тяло в Атма. Тъй като астралното тяло е най-фино, е нужна най-малка сила, за да се работи с него. Силата, която е нужна, за да се работи вътре в Етерното тяло, се получава от девакана, а силата, нужна за преобразуването на физическото тяло, трябва да се получи от по-висшия девакан. Върху астралното тяло може да се работи със силите на астралния свят, ала върху етерното тяло – само със силите от девакана. Върху физическото тяло може да се работи със силите на висшия девакан.

През нощта човек донася силата от света на преливащите тонове, силата, която пренася върху тялото на усещането и етерното тяло. Когато човек твори или възприема музика, това е възможно, защото той вече има тези звуци в тялото на усещането. Докато при събуждането човек не осъзнава, че през нощта е възприел звуци, при слушането на музика той усеща, че тези отпечатъци от духовния свят са в него. Когато той слуша музика, ясновидецът може да види как тоновете се носят и обхващат по-твърдата материя на етерното тяло и я карат да трепти. Затова тогава човек има чувството на блаженство. Така той се чувства като победител над етерното тяло чрез своето астрално тяло. Усещането е най-силно, когато човек достигне състоянието на преодоляване на онова, което е в етерното тяло. Етерното тяло звучи винаги нагоре в астралното тяло. Когато човек слуша музика, първо той има отпечатъка в астралното тяло. След това изпраща съзнателно звуците в етерното тяло и преодолява тоновете, които са вече в него. Така се получава чувството на блаженство от слушането на музика, а също и от музикалното творчество. При някои музикални звучения нещо от астралното тяло навлиза в етерното тяло. Така то получава нови тонове. Възниква своеобразна борба между тялото на усещането и етерното тяло. Когато тези тонове са толкова силни, че преодоляват тоновете на етерното тяло, тогава възниква ведра музика, в мажорна тоналност. Когато една музика звучи в мажорна тоналност, тогава може да се види как тялото на усещането става победител над етерното тяло. При минорна тоналност етерното тяло е победител над тялото на усещането. Етерното тяло се противопоставя на трептенията на тялото на усещането.

Когато човек живее в музикалното, така той живее в едно отражение на своята духовна родина. В сенчестия образ на духовния свят душата открива най-висшето осво-

бождение, най-интимната връзка с праелемента на човека. Ето защо музиката въздейства също и върху най-обикновената душа. Тя чувства в музиката отзвук на онова, което е преживяла в девакана. По този начин тя се чувства в своята родина. Всеки път човекът чувства: Да, ти си от един друг свят!

Воден от това интуитивно познание, Шопенхауер определя централно място на музиката сред изкуствата и казва, че човек възприема в нея пулса на световната воля.

Човек чувства в музиката отзвучите на това, което живее и действа в същността на нещата, което му е толкова сродно. Защото чувствата са най-вътрешният елемент на душата, сродни с духовния свят. И тъй като елементът на душата е тонът, в който се движи, така тя живее в един свят, в който не са повече налице телесните посредници на чувствата, в който обаче чувствата още живеят. Първообразът на музиката се намира в духовното, докато първообразите на останалите изкуства се намират във физическия свят. Когато човек слуша музика, той се чувства добре, защото тези тонове са сходни с това, което е изживял в света на своята духовна родина.

ВТОРА ЛЕКЦИЯ

Берлин, 12 ноември 1906 г.

Виждаме как чрез духовнонаучния начин на разглеждане на нещата светът и цялата природа около нас ни се изясняват и ни става все по-ясно как външните факти от живота могат да имат повече или по-малко значение за същността на човека. Днес ще се задълбочим върху въпроса защо музиката въздейства по един определен, своеобразен начин върху човешката душа. При това искаме да осветим дълбоко основите на душата.

За изходна точка ще поставим въпроса: Как може да бъде обяснено, че съществува едно толкова забележително наследяване, каквото например виждаме във фамилията Бах? Виждаме как в продължение на един период от 250 години почти тридесет членове на това семейство показват забележителна музикална дарба. Или да вземем един друг случай. Във фамилията Бернули по сходен начин се наследява математическото дарование и осем нейни представители са били по-големи или по-малки математици. Това са два случая, които се разбират като наследяване. Но те представляват две напълно различни неща.

Открай време музиката се е разкривала на великите личности, които са се опитвали да проникнат по-дълбоко в житейските тайни, като нещо много специфично. Музиката винаги е заемала специално място в изкуството. Да вземем възгледа на Шопенхауер. В неговата творба „Светът като воля и представа“ той говори за изкуствата като за вид познание, което отвежда непосредствено в божественото, като това познание би могло да бъде познание на разума. Този възглед на *Шопенхауер* е свързан с това, че той е имал разбирането за света, че всичко, което ни заобикаля, е само

огледално отражение на човешката представа. Този възглед разкрива, че външните неща предизвикват представи в човешките сетива и че човек именно по този начин влиза във връзка с нещата. Той не може да знае нищо за това, което не оставя никакъв отпечатък върху сетивата. Той говори физиологически за специфични сетивни усещания. Окоето може да възприеме само светлинни усещания, останалите впечатления не възприема; то може да усети само това, което е светлина. По същия начин ухото възприема звуковите усещания и т. н. Всичко, което човек наблюдава като свой свят, се отразява, според възгледа на Шопенхауер, като един вид Фата Моргана отново в него, като отражение, предизвикано от човешката душа.

Съществува обаче една възможност, казва Шопенхауер, да се премине отвъд представата. Има едно нещо, за чието възприемане човек не се нуждае от външно въздействие и това е самият той. За него всичко външно е вечно изменяща се, вечно променяща се Фата Моргана. Само едно нещо усещаме неизменно и винаги по същия начин в нас и това е, което сме ние самите. Нашата воля е това, в което се усещаме, и не е необходим заобиколен път отвън, за да възприемем нейните въздействия върху нас. Когато упражняваме някакво влияние върху външния свят, тогава чувствваме волята, ние самите сме тази воля, затова знаем какво е волята. Ние знаем това от лично, вътрешно преживяване и по аналогия можем да заключим, че тази работеща воля в нас, както и извън нас, трябва да е налице и дейна, че трябва да съществуват силите извън нас, както и силата, дейна в нас самите. И тези сили той нарича световна воля.

Да си зададем въпроса: Как възниква изкуството? Отговорът на този въпрос, в смисъла на Шопенхауер, гласи: Чрез съчетаване на Фата Моргана вън от нас и в нас, чрез обединяване на двете. Когато творецът, например скулпто-

рът, иска да създаде идеализиран образ на Зевс, той търси един първообраз. Той не наблюдава някой отделен човек, за да намери първообраза, а наблюдава много хора. От един човек той взема едно, от друг – друго и т. н. Той запомня всичко, което е сила, което е благородно, което е забележително, и от него оформя един идеализиран образ на Зевс. Това е идеята в човека, която е придобита чрез съчетаване на онова, което ни открива светът, което се приближава към нас в отделни детайли.

Да съпоставим мислите на Шопенхауер с тези на *Гьоте*, чийто израз откриваме в следните думи: В природата са по-важни намеренията. Така виждаме, че Шопенхауер и Гьоте са в пълно съгласие един с друг. Двамата приемат, че в природата съществуват намерения, които тя не постига напълно в делата си, не може да доведе до пълно проявление, най-малкото не ги постига в подробности. Творецът се стреми да разпознае тези намерения в природата, да ги обедини и да ги представи. Така разбираме, че Гьоте иска да каже, че изкуството е откровение на тайните намерения на природата, че творецът представлява продължението на природата. Той приема природата в себе си, оставя я да се възроди в него и да излезе от него. Като че ли природата не би могла да придобие завършеност и в човека се открива възможността да доведе делото ѝ докрай. Природата намира в него своя завършек, своя апогей, тя, така да се каже, възликува в него, в творчеството му.

В човешкото сърце се намира способността да се виждат нещата до техния край и това, което е било намерение на природата, да се изведе навън. Гьоте вижда в природата големия творец, който не може да постигне напълно своите намерения, които, така да се каже, се изправят пред нас като една загадка. Творецът обаче разрешава тази загадка. Той е големият разрешител, тъй като си представя

намеренията на природата до края и ги извежда от себе си в своите творби.

Така е с всички изкуства, освен с музиката, казва Шопенхауер. Тя стои на едно по-високо ниво от останалите изкуства. Защо? Шопенхауер намира отговора и казва: Всички други изкуства, скулптурата, живописата, трябва да обединяват представите, преди да разгадаят тайните намерения на природата. Напротив, музиката, мелодиите, хармониите на тоновете са непосредствено проявление на природата. Музикантът чува непосредствено как пулсът на божествената воля бие в света; той долавя как тази воля се изразява в тоновете. Така той стои по-близо до сърцето на света, отколкото всички други творци. В него живее способността да изразява волята, световната воля. Музиката е израз на природната воля, докато всички останали изкуства са израз на идеята за природата. Тъй като музиката се приближава по-близо до сърцето на света, тъй като е толкова непосредствен израз на неговите трепети и вълнения, затова тя въздейства толкова непосредствено върху човешката душа. Тя се влива в душата като нещо божествено в различни образи.

Като отправим поглед от възгледа за това величествено изкуство на тези велики духове, каквито са Шопенхауер и Гьоте, към възгледа, чрез който окултизмът осветява тези въпроси, виждаме по един учудващ начин, че от това, което представлява човекът, ни става разбираемо и понятно защо тоновете, хармониите и мелодиите му въздействат така. Връщаме се към познатите ни три състояния на съзнанието, които са възможни за човека, и към неговото отношение към трите свята, към които той принадлежи по време на тези три състояния на съзнанието.

Съществуват три състояния на съзнанието, но само едно от тях е напълно познато на обикновения човек. Докато по време на другите две той не знае нищо за себе си,

преживява ги без да успее да ги доведе до спомен, до съзнателно въздействие от тях в познатото му състояние на съзнанието. Това състояние на съзнанието обозначаваме като обикновено, будно дневно съзнание. Второто състояние на съзнанието е познато частично на обикновения човек. Това състояние е изпълненият със съновидения сън, този символ, който показва на обикновения човек в символи често просто ежедневни преживявания. Третото състояние на съзнанието е сънят без съновидения, който означава за обикновения човек състояние на пълна празнота.

Посвещението обаче дава едно преобразуване на тези три състояния на съзнанието. Най-напред се променя неговият сънищен живот. Той вече не е хаотичен, не е повече отражение на ежедневните преживявания в често объркани символи. Напротив, един нов свят се отваря пред човека в съня със съновидения, един преливащ от цветове свят. Той е населен от сияещи светлинни същества. Това е астралният свят. Това не е новосъздаден свят, той е нов само за човека, който досега е бил потопен в пониженото състояние на съзнание на ежедневния живот. Този свят е винаги тук, той обкръжава непрекъснато човека. Този свят е реален, също толкова реален, колкото заобикалящият ни свят, който ни се разкрива като действителност. Ако човек е посветен, приел е инициацията, той се запознава с този чуден свят. Учи се да съществува съзнателно в него, с едно също толкова ясно съзнание, колкото е неговото дневно съзнание. Той също се запознава със своето астрално тяло и се учи да живее съзнателно в него. Каквото преживява в този нов свят, който се отваря пред него, е живот и действие в един свят на цветове и светлина в същественото. Чрез посвещението човек започва да се пробужда от обикновения сън със съновидения. Той се чувства сякаш издигнат над едно вълнуващо се море от преливаща светлина и цветове. А тази искряща светлина,

тези преливащи цветове са живи същества. Това преживяване в съзнателния сън със съновидения се пренася също така върху целия живот в дневното будно съзнание.

Човек достига третото ниво на съзнание, когато съумее да преобрази съня без съновидения в едно съзнателно състояние. Светът, в който се учи да навлиза, му се разкрива първоначално отчасти, после все повече и повече. Той започва да живее в него все по-дълго, става все по-съзнателен там и изживява много значителни неща.

Сега човек може да достигне до положение да възприема втория астрален свят, когато навлезе в така наречената велика тишина. Той трябва да бъде тих, напълно тих. Великата тишина предшества пробуждането в астралния свят. И тази най-дълбока тишина става все по-голяма и по-голяма, когато той започне да се приближава до третото ниво на съзнание, до състоянието, което се изживява в съня без съновидения. Цветовете на астралния свят стават все по-прозрачни, светлината става все по-чиста, сякаш по-одухотворена. Тогава човек има усещането, че сякаш сам живее в тези цветове, в тази светлина, сякаш нищо не е извън него, а той самият е цвят и светлина. Той се чувства астрален в този астрален свят, трептящ във велик, дълбок покой. Тогава тази дълбока тишина започва малко по малко да се изпълва със звуци, леко, постепенно да зазвучава духовно. Светът на светлината и цветовете се прониква от звучащи тонове. Третото състояние на съзнанието, в което човек постепенно навлиза, съществува поради това, че цветният свят, в който той живее в астрала, се прониква от звучене. А това е деваканът, който е така нареченият ментален свят, отварящ се сега пред човека. И той пристъпва в този чуден свят през портата на великата тишина. От великата тишина към него прозвучава тонът от другия свят. Така в действителност стои въпросът със света на девакана.

Някои теософски книги съдържат други описания за него, но те не се основават върху лично изживяване на действителността в този свят. Например *Ледбийтър* дава вярно описание на астралния план и на изживяването в него, но неговото описание на деваканическия план не е вярно. То представлява една свободна конструкция, съставена по образа на астралния план, но не е изживяно лично от него. Всички описания, които не описват как се получава тонът, не са правилни, те не идват от лично изживяване. За девакана е характерно, че най-малкото в основата си е един звучащ свят. Но не може, разбира се, да се смята, че деваканът не е озарен от цветове. Той е проникнат със светлината на астралния свят, защото не е отделен от него. Астралът прониква също в девакана. Но деваканът в същността си се намира в тоновете. Това, което беше светлина във великата тишина, започва да звучи.

На един по-висш план на девакана от тона се образува нещо подобно на слово. Оттам идва всяко истинско вдъхновение и в тази област се движат авторите, които са вдъхновени. Там те преживяват едно звучене в унисон с истините на по-висшите светове.

Сега трябва да си представим, че не само посветеният живее в тези светове. Разликата е само в това, че посветеният изживява тези видоизменени състояния в съзнание. В него е изменено в съзнанието само това, което обикновеният човек изживява отново и отново несъзнателно. Обикновеният човек изживява тези състояния действително и постоянно, само че не знае нищо за това, защото не е съзнателен за себе си и за преживяното. Но въпреки това той донася нещо от тези въздействия, които изживяването предизвиква у него. Сутрин, когато човек се пробуди от сън, той не носи само телесно освежаване чрез съня, а носи със себе си от онези светове също и изкуството. Защото изкуството не е

нищо друго освен несъзнателно спомняне на преживяното в астралния свят. Например художникът излиза далеч над действителните физически цветове, когато полага своите цветни тонове и цветни хармонии върху платното. Къде е видял тези тонове, тези искрящи цветове, къде ги е изживял? Това са отзвучите на астралните преживявания през нощта. Само това преливащо море от светлина и цветове на красота, на астрална искряща дълбина му дава възможността онези цветове, в които е пребивавал, да ги използва отново, когато се опитва да възпроизведе в тежките земни цветове на нашия физически свят приблизително идеала, който живее в него, който той е преживял.

Така в живописата виждаме сенчест образ, отражение на астралния свят върху физическия свят. Ние виждаме въздействието му по един толкова забележителен начин, така чудно да оживява в човека.

В голямото изкуство съществуват прекрасни неща, които изглеждат по коренно различен начин за окултизма, защото той съзира техния праизвор. Да вземем например два портрета на *Леонардо да Винчи*, които се намират в Лувъра в Париж. Единият представя Бакхус, другият – Йоан. Двата портрета показват едно и също лице. За двата е използван един и същи модел. Те се различават един от друг не чрез своето външно новелистично въздействие. Живописните светлинни мистерии, които те съдържат, почиват много повече върху тяхното цветово светлинно въздействие. Портретът на Бакхус е изобразен в характерна червеникаво искряща светлина. Като че ли тялото носи в себе си тази светлина. Тази характерност сякаш говори за едно скрито под кожата изобилие и по този начин обрисова природата на Бакхус. Сякаш той поглъща светлината, която се наслаждава с характерността на това изобилие. Напротив, Йоановият портрет показва едно целомъдрено жълто обагрение.

Като че ли цветовете на тялото само си играят, сякаш то не приема светлината, допуска само да го заобикалят светлинни форми, но нищо не иска да приеме отвън. Една напълно безкористна, напълно чиста, напълно благородна телесност говори от тази картина на този, който я съзрява.

Окултистът разбира всичко това. Само не трябва да се смята, че творецът винаги разбира това, което е скрито в неговите творби. Отзвукът на астралните му видения няма нужда да прониква чак във физическото съзнание, за да живее в неговите творби. Леонардо да Винчи може би не е познавал окултните закони, по които са създадени неговите портрети – това не е важно, – но ги е следвал по инстинктивно усещане.

Така в живописата виждаме сянката, отзвука на астралния свят върху физическия свят. Напротив, музикантът достига като чрез магия един още по-висш свят. Той достига света на девакана във физическия свят. Наистина мелодиите, хармониите, които ни говорят от творбите на нашите големи майстори, са истински отражения на девакана. Ако сме в състояние да почувстваме някъде една сянка, едно предусещане на девакана, това е в мелодиите и хармониите на музиката, в нейните въздействия върху човешката душа.

Връщаме се още веднъж към същността на човека. Първоначално откриваме физическото тяло, след това етерното тяло, после астралното тяло и накрая аза, който става съзнателен в човека в края на атлантската епоха.

Когато човек спи, астралното тяло и душата на усещането (*Empfindungsseele*) се отделят от нисшата му природа. В леглото остава физическият човек, свързан със своето етерно тяло. Всички останали негови членове се отделят и живеят в астралния свят и в девакана. В тези светове и най-вече в света на девакана душата приема света на тоно-

вете. При събуждането си всяка сутрин човек действително е проникнат от музикалното, от едно море на звуци. Човек няма нужда да знае това, защото неговата природа е така организирана, че да следва тези въздействия; той представлява една музикална природа. Музикалното удоволствие не почива върху нищо друго освен върху правилното съгласуване на хармониите, които той е донесъл със себе си оттам, със звуците и мелодиите оттук. Когато тоновете отвън съответстват на тоновете отвътре, получаваме музикалното удоволствие.

За музикалното е от особено значение съвместната работа на душата на усещането и тялото на усещането (*Empfindungsleib*). Трябва да се знае, че цялото съзнание произхожда от един вид преодоляване на външния свят. Това, което се открива на човека като желание и радост в съзнанието, означава победа на духовното над тялото на усещането. За завръщащия се човек от съня с вътрешните трептения съществува една възможност да настрои по-силно тоновете и да може да възприеме победата на душата на усещането над тялото на усещането, така че душата да е в състояние да се почувства по-силна от тялото. Човек може да възприема винаги при въздействието на минорна тоналност как трептенията на тялото на усещането са по-силни, докато при мажорна тоналност душата на усещането вибрира по-силно и надвива тялото на усещането. Когато прозвучи малка терца, се чувства душевна болка, надделяването на тялото на усещането. Но когато прозвучи голяма терца, се оповестява победата на душата.

Сега можем да схванем върху какво се основава дълбокото значение на музиката, защо от всички, които познават връзката на вътрешните неща, ѝ се предоставя най-високото място сред изкуствата, защо ѝ се отрежда особено място също и от тези, които не знаят нищо, и защо тя до-

косва най-вътрешните струни на душата ни и ги кара да прозвучават.

Когато човек в смяната между сън и събуждане непрекъснато прави преход от физическото към астралното и от астралното към света на девакана, можем да видим в това подобие на неговата инкарнация. Когато човек напуска при смъртта физическото си тяло, той се издига през астралния свят към девакана. Там той открива собствената си родина; там той открива своя покой. Подир празничното време на почивка там следва отново слизание във физическия свят. Така той прави непрекъснат преход от един свят към друг.

Човек намира напълно изконно и родствено това, което принадлежи на девакана. Вибрациите, които го проникват, се усещат от неговата най-дълбока същност. Той усеща астрала и физическото, така да се каже, само като обвивка. В девакана е неговата прародина и отзвучите от тази родина, духовния свят, прозвучават в хармониите и мелодиите на физическия свят. Те пронизват този по-нисш свят с предусещане за едно прекрасно и чудно съществуване, проникват в най-дълбоката същност на човека и я разтърсват с трептенията на най-чиста радост, на най-възвишена духовност, каквато този свят не може да му даде. Живописиста говори на астралната телесност, но звуковият свят говори на най-вътрешното в човека. И докато човек не е посветен, първоначално му се открива светът на девакана, неговата родина, в музикалното. Оттук следва високото уважение към музиката на всеки, който предчувства тази връзка. Шопенхауер също я предчувстваше чрез един вид инстинктивна интуиция, която той изразява в своите философски формулировки.

Така чрез окултизма светът и преди всичко изкуствата стават разбираеми за нас. Всичко горе е, както долу. Който разбира тази сентенция във висшия смисъл, той се учи

да разпознава стойностното в нещата и още по-стойностното в света и малко по малко започва да усеща в себе си като стойностно познание копието на по-висшите светове, и също така чувства в музикалното картината на един по-висш свят.

Делото на архитекта е превърнато в материя. То е изработено от камък, който устоява столетия. Същото е и с другите творби на скулптурата и живописата. Те са външни, приели са форма.

Но музикалните творби трябва отново и отново да бъдат пресъздавани. Те се носят на вълните на техните хармонии и мелодии, които са изображение на душата, която в нейните инкарнации трябва отново и отново да се изживява във вълнението на времената. Както човешката душа е нещо в процес на развитие, така нейното отражение на земята е нещо леещо се. Дълбокото въздействие на музиката почива на това родство. Човешката душа се излива надолу от своята родина, девакана. Тя се устремява отново нагоре към него, а също така нейните сенки – звуците, хармониите. От това следва интимното въздействие на музиката върху душата. От музиката говори на душата изконното ѝ родство, от нея звучат в душата звуците на родината ѝ в най-дълбок смисъл. От прародината ѝ, от духовния свят, оттам звучат към нас съзвучията на музиката и ни говорят утешително и възвисяващо във вълнуващи мелодии и хармонии.

ТРЕТА ЛЕКЦИЯ

Берлин, 26 ноември 1906 г.

За да охарактеризираме темата на нашата днешна лекция, трябва да тръгнем от един факт, който вече споменахме в предишната лекция. Пояснихме, че както сенчестият образ на човека се проектира върху стената, така ни се дава един сенчест образ на девакана в музикалното и изобщо в звуковия живот на физическия план. Споменахме, че във фамилията Бах в продължение на 250 години са се родили 29 музиканти с повече или по-малко музикално дарование, че също така музикалният талант се е наследявал през поколенията, също както във фамилия Бернули математическият талант. Днес искаме да осветим тези факти от окултна гледна точка и така ще получим много отговори на важни кармически въпроси. Нещо, което се намира като въпрос в душите на някои хора, е: Как се отнася физическата наследственост към това, което наричаме всеобща карма?

Във фамилия Бах прадядото е определена индивидуалност, живяла на земята преди 1500 или 1600 години, която принадлежи към една друга форма. В дядото се е въплътила друга индивидуалност. По отношение на дядото бащата е пак друга индивидуалност; в сина отново се е въплътила друга индивидуалност. Тези три индивидуалности не са правели пряко почти нищо с музикалните си дарби. Във физическата наследственост е преносът на музикалните таланти. Ще видим, че на въпроса за физическата наследственост се отговаря повърхностно, ако си изясним как музикалното дарование на човека зависи от дадено устройство на ухото. Всяка индивидуална дарба не би означавала нищо, ако въпросното лице не притежава музикално ухо. За тази дарба ухото трябва да е устроено особено. И именно

тази чисто телесна основа се наследява за музикалния талант от поколение на поколение. Така имаме един музикален син, баща и дядо, които имат музикални уши. Както се наследяват от поколение на поколение физическите форми на тялото, например тези на носа, така също се наследява структурната организация на ухото.

Да приемем, че имаме редица от индивидуалности, които се намират в духовния свят и носят със себе си предразположеност към музиката от предишната инкарнация и сега искат да живеят на физически план. Какво би означавала предразположеността, ако индивидуалностите не биха могли да се инкарнират в тела, които имат музикално ухо? Тогава тези индивидуалности биха могли да преминат през живота, като тези способности останат неми, непрживени. От само себе си се разбира, че те ще се чувстват привлечени от една фамилия с музикално ухо, с физическа предразположеност, която предоставя възможност на индивидуалността да се изживее. Фамилията упражнява долу, на физическия план, привличаща сила върху индивидуалността горе в девакана. Възможно е тази индивидуалност да остане 200 години или по-дълго в девакана; възможно е нейното деваканическо време още да не е изтекло. Но ако на физическия план има подходящо физическо тяло, индивидуалността ще се въплъти, когато би могла да остане още 200 години в девакана, а при следващото деваканическо време може би тя ще навакса това време и тогава ще остане много по-дълго в духовния свят. Такива правила лежат в основата на превъплъщението. Те не зависят само от това, дали индивидуалността горе се стреми към въплъщение, а също така от факта, каква притегателна сила се упражнява отдолу. Когато немската земя имаше нужда от един Бисмарк, трябваше да се въплъти една подходяща индивидуалност, тъй като условията я привлякоха на физическия план.

Така времето в духовния свят може да се скъси или удължи, според условията, които са налице долу, на земята, и които теглят към превъплъщение или не.

Трябва да си изясним как е устроен човекът и да се доближим по-близо до неговата природа. Човекът има физическо, етерно и астрално тяло. Физическото тяло го сближава с всички същества, които се наричат безжизнени, етерното тяло го сближава с растенията. После идва астралното тяло, което само по себе си е вече една много сложна същност. И накрая идва азът.

Ако разгледаме по-точно астралното тяло, първо имаме така нареченото тяло на усещането (Empfindungsleib). Човекът го притежава заедно с целия животински свят, така че всички по-висши животни, също като човека, притежават тук долу, на физическия план, физическо тяло, етерно тяло и тяло на усещането.

Човекът обаче има тук долу, на физическия план, индивидуална душа, докато животното има групова душа. Много животни заедно имат една групова душа. Така че ако искаме да разгледаме душата на животните, трябва да се издигнем на астрален план. При човека обаче душата се намира долу, на физическия план. При човека тялото на усещането е само част от астралното тяло. Четвъртата част на човека е азът, който работи отвътре навън.

Сега да се върнем малко по-назад във времето, в лемурийската епоха. Тогава настъпват много важни събития. Онези предци, живели преди милиони години на земята, са били много по-различни от днешния човек. Тогава откриваме на физическия земен план един вид по-висши животни, животни, от които нищо не е останало днес на земята, които са измрели отдавна. Те са били устроени много особено. Това, което са днес по-висши животни, са потомците на онези напълно различно устроени същества, но това са изо-

станалите потомци. Тези същества са предците на днешната физическа човешка природа. Те имат само физическо тяло, етерно тяло и тяло на усещането. И тогава азът започва да се свързва постепенно с тези същества. Той се спуска надолу от по-висшия свят. Животинската природа нараства към човешката душа, душата се отправя отгоре надолу. Отдолу нагоре се развива животинската същност, отгоре надолу се спуска душата.

Сякаш един трептящ облак прах се вдига над земята и горе го посреща един воден облак – така се свързват животинското тяло и човешката душа. Тялото на усещането на живеещото долу, на земята, животно, на онзи потомък на човека, има такова голямо развитие, че да може да приеме аза.

Този аз се състои от душа на усещането (Empfindungsseele), душа на разбирането (Verstandesseele) и душа на съзнанието (Bewusstseinsseele). Към тях се спуска невъзприемаемото за външните сетива азово тяло (Ich-Leib). Към него се развиват нагоре физическото тяло, етерното тяло и тялото на усещането.

Ако един милион години по-рано е имало същества, които притежават физическо тяло, етерно тяло и тяло на усещането, те биха могли да почувстват тези носещи се горе азове. Но те би трябвало да кажат, че е невъзможна връзка с тях, защото тези носещи се горе души на усещането са още толкова фини и духовни, че не могат да се свържат с грубото тяло. Сега обаче душата горе е загрубяла, а тялото на усещането долу е станало по-фино. По този начин между двете вече е налице сродяване. Както сабята се вмъква в ножницата, така душата на усещането се вмъква в тялото на усещането. В този смисъл се разбират думите в Библията: „Бог вдъхна дихание в човека и той стана жива душа.“

Но ако човек иска да разбере напълно тези думи, тряб-

ва да е наясно с различните видове състояния на материята, които съществуват на земята. Първо имаме твърдост. Тя се нарича окултно Земя. Но според окултиста това не е орна почва, а състояние на твърдостта. Всички твърди налични части на физическото тяло се наричат също Земя. Например костите, мускулите и т. н. После идва течността, която се нарича окултно Вода. Всичко, което е течно, се нарича Вода. Например кръвта. На трето място имаме газообразно състояние, наречено окултно Въздух.

След това окултистът отива нагоре към по-висшите и фини тела; над Въздуха той се издига към по-фини състояния. Ако искаме да си изясним това, трябва да разгледаме някой метал, например оловото. Оловото е окултна Земя. Ако се нажежи достатъчно, за да се разтопи, тогава то се превръща окултно във Вода. Когато започне да се изпарява, в окултен смисъл то се превръща във Въздух. Въздухът е това, което може да се получи от всяко тяло. Ако Въздухът се разшири още повече, той става все по-фин и тогава настъпва едно ново състояние. Окултистът го нарича Огън. Това е първото етерно състояние. Огънят е това, което се отнася към въздуха така, както водата към скалата. По-финото състояние от Огъня се нарича от окултиста Светлинен етер. Още по-нагоре отиваме към това, което в окултизма се нарича Химически етер. Силата, която действа така, че например кислородът и водородът да могат да се свържат, е Химическият етер. По-фин от Химическия етер е Жизненият етер.

Така в окултизма имаме седем различни състояния. Това, че в една субстанция нещо е живот, се обяснява с Жизнения етер. Това, което живее във физическото тяло, на окултен език се състои от Земя, Вода и Въздух. Това, което живее в етерното тяло, се състои от Огън, Светлинен етер, Химически етер и Жизнен етер. Така виждаме физическото

тяло и етерното тяло едновременно обединени и разделени. Астралът може да слезе до Огъня, но не до Водата, Земята и Въздуха. Физическото от своя страна може да се издигне до Огъня. Да си изясним как физическото се издига към Огъня в пара или окултно във Въздух. В парата усещаме разпростиращия се Огън. Физическото се издига към Огъня, астралното слиза към Огъня, в средата се намира етерното тяло. В лемурийската епоха, много преди да се свържат седемте съставни части на човека, са съществували същества, които са били долу и които още не са носели физическото тяло нагоре към Огъня. Те не са били още в състояние да развият топла кръв. А едва когато едно физическо тяло е в състояние да развие топла кръв, едва тогава приема душата. Веднага щом онези същества стигат толкова далече, че да се развият до Огнения етер, азовата душа (Ich-Seele) е в състояние да се свърже с Физическото тяло. Всички онези животни, които са изостанали в развитието си, амфибиите, имат кръв с променлива температура.

Трябва да запомним този момент от лемурийската епоха. От най-голяма важност е фактът, че съществото, което се състои от физическо тяло, етерно тяло и тяло на усещането, посредством топлата кръв може да бъде оплодено с човешката душа.

По-нататъшното развитие преминава от лемурийската епоха към атлантската епоха. През лемурийската епоха съществува само елементът на топлината, в който душата и тялото само се докосват. В началото на атлантската епоха навлиза нещо ново. Душевният елемент прониква по-дълбоко във физическото тяло, той слиза надолу почти до Въздуха. В лемурийската епоха той е дошъл до Огъня; сега той може да напредне до Въздуха. Това е особено важно за човешкото развитие, защото представлява начало на способността да се живее в елемента на Въздуха. Също как-

то съществуват дотогава в лемурийската епоха първо само студенокръвни, така има само неми, безгласни създания. Те трябва да завладеят въздуха, преди да могат да зазвучат. Сега са налице първите елементарни наченки на пеене.

Следващото стъпало се състои в това, че душата слиза до Течното. Тогава тя може например да води съзнателно кръвта в артериите. Това стъпало на развитие ни предстои в далечно бъдеще.

Би могло да се възрази, че студенокръвното насекомо също звучи. Но това не е в смисъла, в който се образува словото от звученето на душата отвътре навън. Звучите, които издава насекомото, са чисто физически. Цвърченето на шурците, свистенето на крилето са външни звуци, те не са душата, която звучи. Става въпрос за звуковия израз на душата.

В току-що описаната епоха човекът е в състояние да излее душата си звуково навън. Той може вече да изпраща отвътре навън това, което идва в него отвън навътре. Човек приема звука отвън чрез ухото и го връща като такъв във външната среда. Ухото като такова е един от най-старите органи, а ларинксът е един от най-младите. Ухо и ларинкс се отнасят помежду си много по-различно от всички други органи. Ухото само трепти, то представлява нещо като пиано. В него има известен брой влакънца, всяко от които отговаря на определен тон. То променя незначително или изобщо не променя това, което става навън, което влиза в него. Всички останали сетивни органи, например очите, променят впечатленията от околната среда. И всички останали сетива трябва в бъдеще тепърва да достигат стъпалото на развитие на ухото, защото в ухото имаме един физически орган, който стои на най-високото стъпало на развитие.

Ухото се намира във връзка с едно сетиво, което е още по-старо. Това е сетивото за пространствена ориентация,

това е способността да се усещат трите посоки в пространството. Човек вече не притежава съзнанието, че това сетиво се намира в него. То е във вътрешна връзка с ухото. Дълбоко във вътрешността на ухото откриваме забележителни дъги, три полукръгли канали, които стоят перпендикулярно един върху друг. Науката не знае нищо за тях. Но когато те са наранени, способността за ориентация при човека престава. Това са остатъци от пространственото сетиво. По-рано човекът е възприемал пространството толкова вярно, колкото днес възприема звука. Сега пространственото сетиво в него е напълно закърняло и несъзнателно. Пространственото сетиво е възприемало пространството вярно, ухото възприема звука вярно. Това означава, че пространството преминава във времето.

Сега може да бъде разбрано, че е налице дълбоко сродство между музикалното и математическото сетиво. Последното е свързано с тези полудъги. Музикалната фамилия има като белег музикалното ухо, математическата фамилия – едно особено развитие на трите полудъги в ухото, с които е свързан пространственият талант. Те са особено развити при фамилия Бернули и се наследяват от всеки член на семейството, както музикалното ухо се наследява във фамилия Бах. И слизащите към прераждане индивидуалности е трябвало да търсят семейство, в което е налице въпросната наследственост, за да могат да развият своите заложби.

Това са интимните взаимовръзки между физическата наследственост и душата, които взаимно се търсят цели столетия и така виждаме как по този начин външното в човека влиза във връзка с вътрешното у него.

ЧЕТВЪРТА ЛЕКЦИЯ

Лайпциг, 10 ноември 1906 г.

За музиката може да се говори в различни насоки, така встъпваме в една обширна област. Днес искам да се огранича с това да кажа каква роля играе музиката в човешкото развитие от духовна гледна точка, какво място заема тя в света и къде се намира нейният произвор.

За музиката съществуват различни възгледи. Някои от тях имат особено значение. Така *Шопенхауер* вижда в изкуството нещо, чрез което човекът е воден от преходното към вечното. Според неговия възглед в изкуствата се осъществяват първообрази, но музиката казва на човека нещо напълно особено. Шопенхауер вижда в света две неща: представа и воля. Волята той означава като „нещото в себе си“, представата – като отражение на волята. Човекът не може да възприеме волята, а само образа зад нея. Ала образите не са равностойни. Някои казват много, други малко. Той ги означава като идеи, от които творецът твори. Когато разглеждаме хората, можем да ги намерим грозни, красиви, отблъскващи, привличащи. Един гений не изобразява някой отделен човек. Гениалният художник улавя множество черти и създава от тях един образ, един идеал. Художникът прониква до идеите и създава от тях своите образи, които са особено характерни. Това важи за всяко изкуство, но не и за музиката. В него Шопенхауер не вижда идеи, а „нещото в себе си“ да ни говори. Тонът, образуваният тон не е за него представа, а израз на „нещото в себе си“. Директното говорене е музикалното говорене. То е най-висшето, според Шопенхауер, което говори на душата му.

Възгледът на Шопенхауер повлиява на Рихард Вагнер. Душата на Вагнер се опитва по свой начин да про-

никне в смисъла на световните загадки. Големите гении не търсят понятия, те търсят мястото, където да могат да се ослушат, за да чуят какво им говорят боговете. Рихард Вагнер е съгласен с Гьоте, който вижда в изкуството продължение на природата. В нашето материалистично време човек вижда по друг начин. Гьоте съзира в нещата и между тях това, което природата се е стремяла да изрази. Гьоте пише от Италия: Когато заставам пред художествени творби, в които живее голямото изкуство, виждам, че нещо като Бог говори от тях. А през 1805 година той пише в своята книга за Винкелман: Когато природата съчетае всички свои сили, ред, мярка и хармония, тогава получаваме чувството за изкуство. Друг път той казва: Нещата в природата не са напълно довършени, сякаш все още някаква тайна витае над тях. Във великата природа намеренията са възхитителни. Художникът трябва да ги реализира в творбите си.

Рихард Вагнер чувства същото. Той иска да проникне до праизвора на нещата. Намерението трябва да пристъпи на сцената и затова той се нуждае от един друг език за тези свръхчовешки образи. Така той прибегва към музиката, за да изрази това.

Какво стои в основата на Шопенхауеровия възглед и оказва влияние върху Рихард Вагнер? За да схванем какво е живяло в този човек, трябва да се опитаме да вникнем дълбоко в световната същност, защото Шопенхауер е само философ, не и окултист. Трябва да се опитаме да разберем максимата на великия *Хермес Трисмегист*: Всичко горе е както долу. Един такъв голям посветен разпознава физическия израз на духовните същества. Зад външния израз, зад жеста стои душата, която прозира. Всичко, което е в душата, е и в тялото. Хермес вижда в душата това, което е горе, а в тялото – това, което е долу. Природата е само физическият израз на духа. Той вижда в музиката сътворения чрез

изкуство тон.

Пластичното изкуство се преценява според приликата с образа, живописиста също. Героите, които се явяват на сцената, имат своите образци. За музиката не може да се каже такова нещо. Шумът на водопада, чуруликането на птиците не могат да се възпроизведат естествено.

Шелинг и *Шлегел*, както и други като тях, имат следния възглед: Архитектурата, строителното изкуство са втвърдена музика. Ако притежаващите форма неща биха могли да станат течни, те щяха да могат да въздействат подобно на музиката. Те не биха имали прилика с образа. Всяко изкуство стои над нещата. Обаче съществува една разлика: Музиката говори по много пряк и непосредствен начин на човека. Тя затрогва човека и го понася със себе си, въпреки това дали той иска или не. При другите изкуства вниманието може да се отклони, при музиката това не е тъй лесно.

Какви са обаче образците на музиката в духовния свят? Тук трябва отново да се занимаем с човешкото развитие в окултен смисъл. Как се осъществява това развитие, вече съм описвал по-рано и днес няма да се занимавам с него. И така, да попитаме: Какво става с човека, който се издига към по-висшите светове? Той навлиза в астралния свят. Когато започне да вижда астралния свят и застане пред едно растение, той го наблюдава без да се занимава с него в подробности. Ако той е наясно, че неговите физически органи повече не участват, тогава ще види как се образува един пламък, който обгръща растението. Така човек може да вижда в астралния свят как от нещата се откроява едно качество. Напредващият внимателен ученик забелязва в съня си, че се пробужда в един напълно чуден сънищен свят. Цветовете преливат един в друг и от това море на цветове се издига човекът.

Под ръководството на учителя той вижда да се обра-

зуват форми, които не произлизат от този свят. По-късно той възприема това цветно творение в действителността едновременно с другите неща. За такива хора част от нощта е станала напълно друга. Има едно междинно състояние между будност и сън. Един сън, от който се разкриват по-висши истини. Това е астралният свят.

Сега има нещо още по-висше. Нещо особено настъпва в това цветно творение. От това цветно творение започва да говори тонът, започва да се възприема едно звучене. В този момент човек навлиза в девакана. Той се намира в същинския духовен свят. Това е истинската същност на двата по-висши свята, в които човекът навлиза. Ако се намира в астралния свят, той не чува звуците на този свят. Тук има една велика тишина, всичко говори чрез цветове и светлина. А после, малко по малко, отначало едва доловимо, по-късно все по-силно, от този цветен свят зазвучава един друг свят. Ако човек е там, той преживява мировия дух. Тогава той се учи да разбира какво имат предвид великите духове, когато говорят като Питагор за музиката на сферите. Правилни са се опити да се опише символично музиката на сферите на кръжащите слънца, но тя не може да бъде обяснена. Звучащото през пространството слънце е една звучаща действителност.

Ето една окултна картина: да се види слънцето в полунощ. В мига, когато ученикът става ясновиждащ, той вижда слънцето през земята. Но още по-голямо постижение за него е, когато чуе слънцето да звучи. Думите на Гьоте в пролога на „Фауст“ не са просто фраза: „По древен начин слънцето звучи“. Тръбите, които Йоан споменава в Откровението, са познати на окултиста като действителност.

В теософските писания се появяват грешки. Например Ледбийтър описва правилно астралния план, но описанието му на деваканическия план е негово усещане. Наис-

тина той го описва по-фин от астралния план, ала невярно.

Зад нашия сетивен свят и зад астралния свят се намира един свят на тоновете, девакана. Никога не би имало сърце, нито далак, ако нямахме етерно тяло. Представете си един съд с вода. Вие предизвиквате в него водовъртеж и ако бихте могли да го задържите за кратко време, ще получите едно образуване. От астралния организъм произлизат черният дроб и мозъкът. Тук откривате отново *горе* и *долу*. Привидно отдалечени, нещата са свързани по забележителен начин. Например сърцето е един неволеви мускул, а мислим, че физически то е движещото. Другите мускули, например тези на ръката, са подчинени на волята. Окултистът никога не е твърдял, че сърцето е движещият мотор на кръвта. Той вижда в движението на кръвта причината за движението на сърцето. Той разглежда сърцето като орган, който едва в бъдеще ще преживее своето усъвършенстване. В бъдеще движението на кръвта ще става все по-волево. Затова сърдечният мускул изглежда по този начин и структурата му съответства на структурата на волевите мускули. Едва по-късно човекът ще привежда волево сърцето си в действие подобно на някой мускул на ръката. Сърцето върви по един особен път на развитие, това *Хегел* някога вече го е отбелязал.

Всичко това е свързано с човешкото развитие. Да вземем трите основни части на човека и аза. Първоначално човек работи несъзнателно в своето астрално, етерно и физическо тяло отвътре и присъединява към тях нещо от Манас, Будхи и Атма. Сега обаче е налице и нещо съзнателно. Етерното тяло се състои от две части, една от които човек е донесъл със себе си, и от друга, която азът е разработил, когато човек е бил още на ниво животно и на ниво риба. Сърцето е оформено чрез преобразуване на етерното тяло. Всичко в този свят е като огледален отпечатък на ду-

ховното. Така е също и при всяко културно явление. Човек не може да възприеме това, което е духовно около него, но един творец преживява нещо от този огледален отпечатък на астралния свят. Искам да посоча пример как една духовна истина може да бъде изобразена върху ленено платно като по чудо. В Парижкия Лувър висят две картини на *Леонардо да Винчи*. Те представят Йоан Кръстител и Дионис Бакхус. Изглежда, че и при двете е използван един и същи модел. При тялото на Бакхус преобладава един своеобразен червеникаво-синкав тон, докато при Йоановото тяло преобладава един жълтозлатист тон. Художникът ги е видял по този начин. Дионис сякаш поглъща светлината и я връща обратно, като я оцветява със свой личен оттенък. Към Йоан също идва светлината, тя обаче бива отхвърлена от неговото тяло, което я връща облагородена, без да я примесва с телесното; тя остава в своята етерна чистота. Това художникът само го е предчувствал.

Художникът рисува астрални цветове. При музиканта обаче звучи светът на девакана вътре в нашето земно. Музиката е израз на тоновете на девакана. В хармонията на сферите пристъпва в действие един дух от девакана. Тук не е налице само сетивен тон, тук присъства и първообразът. В етерното тяло на човека се намира първообразът на деваканическият тон. Това етерно тяло, което човек е образувал в себе си, е проникнато с трептенията на деваканическият свят.

Да си представим, че това преобразено етерно тяло на човека е вмъкнато в нисшето тяло и това ново етерно тяло трепти. Тогава възниква чувството за победа на по-висшето над по-нисшето етерно тяло. Когато възниква това чувство за победа на по-висшето етерно тяло над по-нисшето, прозвучава мажорна тоналност. Когато висшето етерно тяло не може да стане господар над непречистеното тяло, се предиз-

виква чувството, при което отвътре прозвучава минорна тоналност. Човек осъзнава своето чувство на господство чрез мажорната тоналност. Ако усеща, че не може да се наложи висшето трептене, тогава той чувства минорна тоналност. Ако този музикален елемент иска да се включи в космическия свят, тогава е налице мигът, в който Будхи елементът се възбужда и едва тогава човек може да оформи тоновете в хармонии. В музиката е налице начало на ново развитие. За другите изкуства не е напълно достижимо това, което е достижимо за музиката. В музиката се съдържа нещо пророческо за бъдещото развитие. Новото етерно тяло започва да трепти чрез музиката и тогава и външното етерно тяло започва да трепти.

В творбите на *Моцарт* и особено в тези на Росини продължават трептенията в старото етерно тяло, но в много незначителна степен. Но ако бихте могли да наблюдавате слушателя на „Лоенгрин“, щяхте да видите, че въздействието е напълно различно. Вагнеровата музика възбужда Будхи тялото толкова силно, че е налице директно въздействие върху етерното тяло. Така чрез Вагнеровата музика се постига промяна на темперамента и на склонностите в етерното тяло и така можем да почувстваме какво Вагнер е чувствал и какво е изразено в неговите писания за музиката. Окултистът казва: Когато човек изживява развитие и чува музиката на сферите, тогава той чува небесната музика. Но обикновеният човек не може да достигне до това състояние. Затова човек има задачата да завоюва по-висшия свят във физическия свят. В това, което твори, човек създава един отпечатък на духовния свят. Това са почувствали Шопенхауер и Вагнер и затова са отредили на музиката толкова важна роля.

За духовната наука е настъпило времето да даде помощ на човека да достигне вече не като в сън до съзнател-

ното творчество. Бих искал да изясня защо музиката въздейства толкова непосредствено. В девакана сме си у дома, там живее нещо вечно и когато на човека тук се дава нещо от прародината, не е чудно, че той се затрогва. И затова влиянието на музиката е толкова голямо дори върху най-обикновения човек, който не предчувства нищо от това, което му се говори чрез музикалните тонове: Аз съм ти, а ти си от моята същност.

Отговор на въпрос (поставеният въпрос не е запазен)

Чрез изкуството се създава леглото за астралното и деваканическото влияние. Характерното при Вагнер е това, че неговата музика упражнява необикновено голямо въздействие върху етерното тяло. Това го чувстват дори немумузикални хора. Музиката въздейства по заобиколен път през етерното тяло върху астралното тяло. Бах беше много по-абстрактен, той не притежаваше непосредствеността на Вагнер. Големият музикант, всеки музикант е изработил своята дарба в по-ранни инкарнации. Сега трябва да се вземе под внимание, че ако някой човек е напреднал в музикално отношение, не е нужно да се е усъвършенствал и в другите неща, например в морално отношение. Човек е така многообразен. Той трябва да бъде преценяван по това, което е, а не по това, което не е. Правило ми е особено впечатление при моите лекции за Гьоте, че хората търсят с такова удоволствие негативното пред позитивното, това, което човек няма, вместо това, което има. Запитвали са ме стотици пъти за връзката ми с госпожа фон Щайн. Можех само да казвам: От връзката произлезе толкова много за мен. За мен това е така, както когато някой търси скъпоценни камъни сред речни камъни. Той посяга само към скъпоценните камъни, на другите не обръща внимание.

ОТГОВОР НА ВЪПРОСИ

Дорнах, 29 септември 1920 г.

добавен по време на дискусията след три лекции
от Пол Бауман

За разширяването на тоновата система

Възможно е да се направят само някои загатвания, тъй като ако искаме да отговорим изчерпателно само на поставените от г-н *Щутен* въпроси, можем да беседваме цяла седмица. Ще видим докъде ще успеем да стигнем днес. Първоначално бих искал да се опра на една тема, от която да можем да продължим нататък. Стана дума за разширяването на тоновата система и мисля, че различните оратори проявиха интерес към това. Между тях имаше и музиканти и композитори.

И така, целият въпрос зависи от един друг, който не е толкова лесен за разбиране, колкото човек обикновено смята. И тук първо бих искал да кажа: Искам сам да отправя един въпрос към онези, които участваха в дискусиата за разширяването на тоновата система. Преди това ще направя само кратко предисловие, след което ще ги помоля да изкажат техните субективни изживявания.

Едва ли подлежи на съмнение, че с момента, който днес г-н *Бауман* характеризира по отличен начин като идването на септимата, в музикалното изживяване на цивилизованото човечество настъпва много голям прелом. Мисля, че човек още не познава достатъчно по-раншното музикално изживяване. Теоретично – да, но вече не го изживява по този начин, за да е напълно наясно с този прелом и да може да го усети достатъчно интензивно. Но това, ко-

ето се е появило, и до днес още не е завършило. Може би се намираме по средата на едно коренно преобразуване на музикалните потребности на хората, ако мога така да се изразя. Естествено такива неща не стават толкова бързо, за да могат да се уловят в ясни дефиниции, но все пак настъпват и ще могат да бъдат уловени в по-нататъшното развитие на човечеството.

И тук бих искал да попитам дали някои от предишните оратори, замисляйки се върху своите музикални изживявания, не биха могли да определят какво изобщо означава прелом в цялостното музикално изживяване. По-точно формулиран, въпросът е: Твърдя, че в музикалното си изживяване днес човек може да си изгради представа за това как различните хора – бих искал на първо време да оставя настрана музикалното – изживяват отделния тон по различен начин. Това, че го изживяват по различен начин, изобщо не подлежи на съмнение, но те го изживяват дотолкова различно, че изживяването им играе по някакъв начин роля в тяхното разбиране на музиката.

Ясно можем да възприемем, че днес тенденцията е тъкмо в това, изживяващият музикалното човек да навлезе по-надълбоко в тона. При един тон човек може да остане в по-голяма степен на повърхността или пък да навлезе по-дълбоко в него, нали така?

И сега питам тези, които взеха участие в дискусиата, дали могат да получат някаква представа за това, че съвременното музикално изживяване все повече отива в посока към разделяне на отделния тон на повече части в схващането на хората, и при това да се запитат дали самият тон вече не представлява мелодия? Дали с това може да бъде свързана някаква представа? Защото всъщност почти е невъзможно да се говори за разширяване на тоновата система, без да разполагаме с основа, на базата на която да го-

ворим.

Преди малко бе направена забележка по отношение на шумовете. На цялата дискусия за шумовете може да се отговори само ако първо бъде направена предпоставката, която изложих тук. Защото ако допусна например – не знам дали тези неща не се изживяват днес вече твърде субективно, – че господинът, който надълго и нашироко се разпростря върху темата за шумовете, е склонен да отговори в най-широк смисъл с „да“ на въпроса дали в тона може да бъде доловена мелодия, тогава аз го разбирам, напълно разбирам навлизането му в отделния тон или пък в отделните звукове, които другите възприемат просто като шум, и как посредством потапянето му в дълбините на тона той несъмнено намира нещо в тоновете, които изграждат шума, което бива възприемано като музикално от него и което онзи, който не се потапя в тези дълбини на тона, дори не е в състояние да проследи.

Днес сутринта г-н *Хуземан* обърна внимание върху факта, че съвременното човечество се изправя пред явлението раздвояване на личността. Оказва се също така, че днес има множество хора, които просто имат друго изживяване на тона и то е в противовес на отделния единичен тон на някой много добре школуван музикант. И това е във взаимовръзка с другия въпрос, който също бе поставен: Как се отнася духовната наука към всичко това?

Сега бих искал да поставя прецизно въпроса дали може да се получи някаква разумна представа при изказване на твърдението, че при дадени обстоятелства отделният тон може да се възприеме като мелодия посредством това, че човек, навлизайки в неговите дълбини, извлича от тона частици, така да се каже, частични тонове, чието отношение едни към други, чието съзвучие може, от своя страна, да бъде вече един вид мелодия?

Пол Бауман: „От моята лекция следва също, че именно шума поставям във връзка с хармоничното, значи и с общо мелодичното. Може ли звукът-шум да бъде сметнат за нещо, което е мелодия, може би хармония, която обаче да можем да възприемем музикално? В действителност всеки шум несъмнено е нещо музикално, само дето не го смятаме задължително за музикално изкуство. Ние не можем да го различим, но това много ясно се възприема в тембрите, така че тук отново говори нещо особено музикално, нещо от движението на нещата, така че човек много ясно може да отличи самия музикален тон, който сам по себе си няма да бъде чул, но много отчетливо трепти в него.“

Нямам предвид това. Имам предвид специално да се разшири способността за изживяване на тона, което означава при изживяване на тона да се навлезе в неговите дълбини или пък да се извлече нещо от него, така че да се изживее нещо вече в самия тон.

Пол Бауман: „Имам предвид разграничаването на онова, от което човек се нуждае в музикалното изкуство, което съпътства звученето, с помощта на което обаче той все пак усеща нещо музикално.“

Не това имам предвид, а онова, което се изживява в даден тон, без шумът да взема обективно участие по някакъв начин. Човек разделя самия тон и отново го синтезира. Имам предвид като чисто изживяване. Човекът от древността е приписвал тона на тоновия дух. Казано популярно: При едно историческо представление на игрите на Пасауер през 1250 г. още в самото начало, преди играта изобщо да започне, дяволът бива представян като изкусител. И за да въздейства истински тази атмосфера, дяволът трябва да на-

две един огнен рог. Той го прави толкова пронизително, че всички хора се изплашват. Това е основното за този тонов дух, за който ви говоря.

Изказват се още няколко мнения.

Всичко това са неща, които не засягат онова, което имам предвид – изживяването на един тон, който се явява като мелодия. Когато се изсвири някой тон, тогава всъщност от самия него произлиза мелодия.

Д-р Щайн: „Струва ми се, че човек трябва да прави разлика между възприемане на тона и усещане на тона. При възприемането усещам нещо наистина дълбоко, но то изчезва, когато усетя болка или страх...“

Не мисля, че трябва тепърва да дефинираме нещата, които вече са налице, а да помислим дали не живеем в едно преходно по отношение на изживяването на тона време, така че фактически самият тон се превръща в нещо различно. Смятам, че днес той още се схваща като един тон, който влиза във взаимоотношение с другите, който се намира в една мелодия и т. н., но и че съществува възможност да се навлезе в неговите дълбини и може би да се потърси вътре в него още нещо и едва тогава е възможно провеждането на плодотворна дискусия...

Още изказвания на мнения.

В началото на увертюрата на „Вълшебният стрелец“ например, когато се чува един дълго време държан тон, човек може да изпита усещане, което ще онагледа образно. И така тонът може да се представи като полудъга – трябва да

покажа това и графично, – а на тази полудъга ще начертая и нещо като малки нерви, които излизат навън там, където на полудъгата човек има усещане за тона, когато навлиза в него, а после излиза от другата страна на дъгата, а след това по нервите и вените излиза отново навън, така че се получава характерно вътрешно движение, което веднъж минава от едната страна на дъгата, а после – от другата. Това би могло да се представи и динамично, като първо се проявява по-голям интензитет, а после следва отдръпване.

Изказване на мнения.

Дългото задържане служи само за да може човек да го забележи по-добре. При дадени обстоятелства то би способвало да се забележи промяната на тона. Сега нямам предвид онагледяващата крива, която може да се начертае по този начин, а имам предвид тази, която чертая тук отвесно на дъската.



Още изказвания: „...Това се дължи на интензитета?“

Затова казвам: да се отиде по-надълбоко в тона!

По-дълго изложение на един участник.

Г-н ван дер Палс разказва за своето преживяване с един тон. Ауфтактове към стиховете на Якобовски. Един тон, даден посредством самия стих, посредством съдържанието; нямахме никакво желание да излизаме вече извън

този тон; тонът беше там и също така добре би могъл да си остане там, беше мелодия сам по себе си – излязох от него само защото човек не може да свири един тон половин час...

След като известно време говорихме само за тези неща, бих искал да насоча вниманието ви и върху това, че всички неща, които се развиват, понякога изглеждат много несъвършени в техния първи стадий. Например някои неща се явяват по един доста спорен начин като изкуство на експресионизма – но това не трябва да се възприема като критика срещу експресионистичното изкуство изобщо, а само срещу някои неща, които не се публикуват за експресиите, – а именно, че в тях със сигурност лежи наченката на нещо, което ще придобие голямо значение в бъдеще.

И така, искам да кажа, че както в рисуването се опитваме да се вживеем в цвета и да творим от самия него, така вживяването в тона днес означава началото на един напредък. И ако това се появява тук и там и тази поява не е симпатична никому, бих разбрал напълно това. Работата не е в това. Но бих искал да знам как могат да бъдат разбрани такива личности в музиката като *Дебюси*, ако не ги възприемем като много ранни предшественици на нещо предстоящо в тази насока. И ако можем да приемем едно такова нещо, стигаме до извода, че пред нас действително стои определена възможност, а именно възможността да се композира по различен от днешния начин, а именно по начин, при който връзката между композитор и изпълнител да стане много по-свободна, така че този, който свири, интерпретираният артист, да е много по-малко ограничен, да може да стане много по-продуктивен, да има много по-голямо пространство за свирене. В музикалното това обаче ще стане възможно едва когато тоновата система се разшири. Тогава

човек наистина ще разполага с възможността за вариации, когато произведението позволява силно вариране. И тогава мога да си представя как това, което композиторът пише, в бъдеще ще бъде в по-голяма степен със загатвания, но именно поради това, че то ще бъде повече със загатвания, интерпретиращият артист ще се нуждае от много повече варианти, много повече тонове, за да изрази нещата. Именно когато се намира в дълбочините на тона, човек може да го раздели по най-различни начини, докато отново го изведе до съседни тонове. По този начин ще произлезе много подвижен музикален живот. Аз мога само да нахвърля нещата. Можем да продължим да говорим цяла нощ, но не бихме искали да правим това, тъй като утре отново ще се съберем. Но ще произлезе един много подвижен музикален живот. И може да се каже, че това по-подвижно музикално изживяване наистина предстои на човека в най-скоро време.

Това е във връзка с другия въпрос, който се поставя постоянно – как трябва да се отнася към музиката духовната наука. За мен в този въпрос винаги се съдържа нещо несимпатично. Моля, не искам да засегна никого с това, което казвам, но все пак в този въпрос има нещо несимпатично, а именно че той всъщност е поставен без усет към изкуството. Дори и задалят го да не смята така, като цяло той е поставен много теоретично и без усет към изкуството. И изобщо имам усещането, че при дискусии върху изкуството истински художественото с голяма лекота се изплъзва и се навлиза в празно теоретизиране. Без каквото и да е съмнение духовната наука, тъй като тя не е нещо интелектуално, не е нещо, което разглежда само част от същността на човека, а разглежда цялостния човек, оказва съществено влияние върху цялостния човек, върху мисленето, чувствата и волята. Докато нашата днешна материалистично-интелектуална наука като цяло оказва влияние само върху мисле-

нето, върху интелектуалния елемент в човека. Духовната наука обхваща човека изцяло и следствието от това е, че той става вътрешно по-подвижен, че постига по-големи възможности за вариации на изживяването си на частичното и следователно има по-високи изисквания по отношение на хармонията на своето изживяване на частичното. А като постигне това, означава, че се е стигнало до обогатяване на цялостното музикално въздействие и преживяване. И тогава при личности, които, ако мога така да се изразя, са изтъкани, пропити, оживени от духовната наука, ще се получи онова, което може да се постигне в областта на музиката с помощта на духовната наука. Върху това не е възможно да се теоретизира. Днес човек не трябва да теоретизира, а да усеща в много по-голяма степен как духовната наука действително го прави вътрешно по-подвижен и как посредством това той отива към едно по-интензивно, по-нюансирано музикално изживяване.

Това може да бъде разгледано и във взаимовръзка с някои най-основни въпроси. Виждате ли, духовно-научното движение многократно е било упреквано, че от него се интересуват предимно жени и че не се виждат мъже на антропософските събирания. Не желая да определям доколко това е така или не. Някой вече е написал една такава вестникарска статия, преди дори да е видял как всъщност стоят нещата, и не желае да се отклони от това, което вече е написал, даже и да види противоположното. Но моля – като цяло това не е толкова лошо и може да се каже, че тъй като мъжкият свят е взел по-голямо участие в образованието, в научното и все по-научно ставащото образование от последното столетие, за мъжете е настъпило това, което би могло да се нарече закоравяване и втвърдяване на мозъка. При жените мозъкът е останал по-подвижен, по-мек. Разбира се, това са радикални изказвания за явленията, но все пак

в тях има голяма доза истина. И за да не бъде несправедлив, трябва да добавя, че при мъжете мозъкът е станал втвърден и посредством това те са станали по-добри в манипулирането с логиката. При жените мозъкът е останал по-подвижен, по-лек, но тъй като не са взели участие в образованието от последното столетие, което е затворило в себе си здравата логика, са станали по-повърхностни и т. н. Следователно нещата не трябва да се представят само от едната страна. Но в цялата тази работа има нещо, което може да насочи вниманието ни върху това, че имаме нужда да направим отново подвижно онова, което чрез закостенялото и изсушено образование от последното столетие е дало отражение върху цялото ни устройство, и накрая да стигнем до едно по-голямо раздвижване на етерното. И тук стигаме отново до музикалния елемент. Стигаме тъкмо до едно изцяло музикално изживяване. И това естествено ще даде своите плодове.

И ще е съвсем лишено от усет за изкуството да искаме да стъкмяваме някакви теории за това, което се случва тук. Това е все едно някой да иска да опише съвсем точно времето вдругиден. Не искам да кажа, че не съществува такова състояние на съзнанието, което в голяма степен би съумяло и това. Всъщност подобно нещо няма никакво значение. По-добре човек да остави живота да тече, отколкото да теоретизира по такъв един начин.

В този ход на мисълта разглеждането на музикалното се насочва към устройството на човека. Така в една одухотворена физиология, в която вече ще присъства нещо от изкуството, хората все по-често ще поставят въпроса за музикалното във взаимна връзка с човешкото устройство.

Само си помислете, че твърдението, което г-н Бауман изказа за връзката на мелоса с дишането, съдържа нещо дълбоко основателно. В действителност мелосът и

дишането са две неща, които взаимно си принадлежат.

Но не трябва да забравяме, че дишането е процес, който се осъществява в ритмичната система. Тази средна система от човешкото устройство граничи, от една страна, с нервно-сетивната система, с мозъчната система. Между ритмичната и нервно-сетивната система се осъществява взаимодействие. От друга страна, ритмичната система граничи с цялата система на крайниците и веществообменната система. И тази взаимна връзка се отразява и върху физическите процеси. Само помислете: Когато вдишваме, притискаме диафрагмата си надолу и изтласкваме мозъчната вода към главата, така че с процеса на дишане имаме непрестанно движение на мозъчната вода нагоре и надолу. Това е също и едно непрекъснато съдействие на ритмичното движение на мозъчната вода с онова, което се нарича органи на представните възможности. От друга страна имаме непрестанно взаимодействие на слизащата надолу мозъчна вода с всичко, което циркулира в кръвта, във веществообменната система. Това вътрешно изживяване, мислено органично, се намира в много по-голяма взаимна връзка с музикалното, отколкото човек би си помислил. И тази връзка се осъществява по следния начин. Музикалното се проявява в степента, до която дишането се приближава към главата и в която нервно-сетивният живот се приближава към гореспоменатото съдействие, а същинският ритмичен елемент се проявява в същата степен, в която ритмичната система се приближава към системата на крайниците.

Когато човек обхване това с поглед, той ще разполага с една ръководна нишка, за да може да си отговори на многото въпроси, които бяха поставени от г-н Щутен. Следователно това, което г-н Щутен изложи, е правилно. Бих искал да насоча вниманието към едно от нещата, за които той говори – към връзката между мислене, чувства и воля.

Това отново съответства на органите, за които преди малко ви говорих. Вече говорихме за това, а и г-н Щутен днес повтори, че музикалните форми съответстват на цялостния човек, следователно на синтетичното съзвучие на мислене, чувства и воля.

Той постави още и въпроса за връзката между тематичните групи. Разбира се, те са специфично различни, съобразно това дали произлизат от един или друг композитор. И можем да кажем следното. Съвсем точно казахте, че на представата съответства мелодията, нали така, че чувствата съответстват на хармонията, волята – на ритъма, а музикалната форма съответства на цялостния човек. Следователно имаме една част от човека – мислене, друга част – чувства, трета част – воля и цялостния човек.

Но в реалния човешки живот нямаме единствено цялостния човек, а той живее през всичките години между раждането и смъртта си. Този цялостен човек е налице в един продължителен период от време и се променя, метаморфозира. И от това зависи последователността на тематичните групи. Биографията на човека е нещо специфично. И тайната, която лежи в нейната основа несъмнено е тази: в горното си съзнание човек не знае какво ще е бъдещето, но в чувстващото си съзнание той е сигурен как ще се развие то. Моля, нека проследим чисто емпирично следното – човек обикновено не прави това, но тези неща принадлежат към едно по-fino усещане на същинската антропология, която едва тогава става антропософия, – а именно как се променя животът на чувствата у един човек, за когото научаваме, че по-късно е починал. Естествено много неща могат да попречат това да бъде проследено, но човек би могъл най-малкото да го направи впоследствие. При един преждевременно починал човек съвсем ясно може да се забележи как целият живот на чувствата клони към смъртта и как в

живота преди това смъртта вече е заложена. Това също е нещо, което принадлежи към човешката биография.

Всичко това се случва, когато музикантът живее в последователността, в периодичното завръщане на тематичните групи и т. н. Завръщането не би трябвало да учудва никого. Защото е необходимо само да погледнете назад към вашия живот, когато вече е изминало достатъчно време, при това и именно към обичайните периоди, които не са едни и същи на брой при всекиго, но са налице. Бихте могли да посочите точно периодите, бихте могли да си кажете: В тази година започна един етап, който продължи до еди коя си година и т. н. Когато някой в 45-тата година от живота си изживява даден период, той го изживява отново на едно следващо стъпало през 52-рата си година. Повторението в човешките преживявания може съвсем ясно да се долови – това, което е преживял през 52-рата си година, не е задължително да бъде същото като онова през 45-тата година, но по своя вътрешен характер то представлява нещо сходно.

Всички тези неща се случват и в музикалното произведение. Поне за времето, в което е създадено, то е израз на цялостния човек. За такива неща всъщност може само да се загатне.

Някои други въпроси, които бяха поставени, като например за връзката на Гьотевото учение за тоновете с духовната наука, биха разпрострели дискусиата твърде много. Мисля, че тези дни или при друг случай бихме могли отново да се съберем и да поговорим за това. Също с отговор на въпроса за мажор и минор, за значението на гръцката музика бихме се разпрострели твърде много днес.

По отношение на споменатото във връзка с теориите за дишането, пеенето и стойката на тялото, бих искал само да отбележа, че на практика тези неща, както са описани в споменатата книга, не са без определено значение, ако

човек съумее да ги използва благоразумно.

Вече е извънредно важно човекът да се разглежда като едно цяло. Такива хора като автора на книгата по правило не го правят, но дават своя принос и дори когато ги погледнем в правилната светлина на духовната наука, в тях може да има все нещо плодотворно и за духовната наука.

Също и по въпроса за метода на пеене не бих искал да говоря днес, защото това много лесно може да се разбере неправилно, ако не се изходи от някои предпоставки, още повече че днес съществуват страшно много методи на пеене. И човек може да срещне хора, които са се научили на пет различни начина на пеене един след друг, което означава, че всъщност изобщо са се отучили да пеят! Тогава наистина не може се да говори по толкова прост начин за различните методи на пеене.

Към казаното за темпераментите, за теза, антитеза и синтеза, трябва да спомена, че това наистина е неплодотворен начин за разглеждане на нещата, защото като правило от такива безкръвни абстракции може да се изведе какво ли не. Със същия успех, с който можете да кажете: Вагнер – теза, Брукнер – антитеза, а духовна наука – синтеза, така някой друг, който прави разделението по друг начин, би могъл да каже: Вагнер – теза, Брукнер – антитеза, Малер – синтеза. Когато се навлезе в подобни безкръвни абстракции, със сигурност може да се каже и едното, и другото!

Да, наистина смятам, че тъй като не е възможно да пренощуваме тук, не трябва повече да продължаваме вечерта! Въпреки че при следващи събирания съм готов да говоря подробно по нахвърлените въпроси, които си отбелязах.

ОТГОВОР НА ВЪПРОСИ

Дорнах, 30 септември 1920 г., вечерта

(продължение)

Бих искал да направя някои забележки по темата, по която вчера си бях отбелязал разни неща, за които така и не остана време да бъдат казани.

Най-напред бих искал да кажа няколко думи за връзките между мажор и минор. Ако човек иска да навлезе в интимната сфера на музикалния живот, той непременно трябва да си изгради съзнание за това, тъй като музикалният живот отговаря на финото устройство на човешкото същество. Трябва да кажем, че музикалните факти отговарят по определен начин на вътрешното по-fino устройство на човека.

Вчера вече загатнах как ритъмът, който изживяваме музикално, съответства на вътрешния ритъм на изкачване и слизване на мозъчната вода и на взаимовръзката, която има мозъчната вода с процесите в мозъка, от една страна, а от друга – с тези във веществообменната система чрез посредничеството на кръвоносната система. В тази връзка може да се обърне внимание на индивидуално степенуваните форми на човешкото устройство. Най-значимата ни ритмична система е дихателната система и всъщност ако само малко обърнат внимание на това, за повечето хора не ще представлява трудност да установят как ходът на мисълта, дори и най-логичният ход на мисълта, както и най-повлияният от чувствата ход на мисълта, оказва въздействие върху дихателния процес. Дихателният процес също стои в непосредствена или опосредствана връзка с всичко, което човек изживява музикално. По тази причина специфичният

начин на дишане при един или друг тип хора хвърля светлина върху музикалното им изживяване.

Виждате ли, има хора, които, тъй да се каже, са ненаситни за кислород. Те са така устроени, че усвояват кислорода с известна жажда, поглъщат кислорода в себе си. Това протича съвсем естествено повече или по-малко на подсъзнателно ниво, но за подсъзнателното изцяло можем да използваме изрази, заимствани от съзнателния живот. Такива хора, които поглъщат кислорода с известна жажда и които, ако ми позволите да се изразя по този начин, са лакоми за кислород, имат много жив, силно вибриращ астрален живот. Тяхното астрално тяло е вътрешно подвижно. И посредством това, че е вътрешно подвижно, то се запечатва също така с голямо желание във физическото им тяло.

Други хора нямат тази жажда за кислород. Но те усещат нещо, не толкова като наслада, а като един вид облекчение при отделянето, издишването на въглеродния двуокис. Те са така устроени, че отделят вдишания въздух от себе си и намират удоволствие в този процес, който им носи определено облекчение.

Когато истината бива изричана, е възможно на хората да им бъде казано нещо не дотам приятно. Но това е една от причините, поради които те отхвърлят истините, защото няма да им хареса да ги чуят. Тогава те си изнамират логични основания. В действителност причината е тази, че на човек дадени истини са му антипатични, подсъзнателно антипатични. И той отблъсква тези истини от себе си. И като претекст за това си намира логични причини. Със сигурност не е много лесно на някой виден учен, който поради нездрава злоба е противник на една или друга философска система, просто да каже на студентите: „Моята злоба не понася тази философска система!“ И тогава човек изнамира логически основания, често по един изключително хитър

начин, и сам се утешава с тях. За онзи, който познава живота, който прозира по-дълбоко в тайните на битието, понякога логическите основания, които идват от една или друга страна, не са с толкова голяма стойност. Така например понякога меланхоличният темперамент се дължи на това, че съответният човек е жаден за кислород. А животът в по-голяма степен в сангвиничното, животът, насочен повече към външния свят, се дължи на известна любов към издишването, към отделянето на въглеродния двуокис.

Несъмнено това са външните откровения на нещата. Защото ритъмът, който възприемаме само като физически вторичен в организма, всъщност винаги е ритъм, който се разиграва в по-дълбок смисъл между астралното и етерното тяло. И накрая може да се каже, че с астралното тяло ние вдишваме, а с етерното тяло отправяме вдишания въздух отново навън, така че в действителност се осъществява едно ритмично взаимодействие между астралното и етерното тяло. И отделните видове хора живеят, така да се каже, по такъв начин, че при единия тип човек при удрянето на астралното тяло о етерното се получава един вид наслада, а при другите хора при удряне на етерното тяло о астралното се получава облекчение, преминаване в сангвиничното – осъществява се сангвиничното изживяване.

И виждате ли, на този контраст между видовете хора се дължи възникването на мажорния и на минорния лад, като произходът на всичко, което може да бъде изживяно в минор, принадлежи или, за да се изразим по-добре, отговаря на онова човешко устройство, което се основава на жаждата за кислород, на това астралното тяло да чувства определена наслада, докато се удря о етерното тяло. И обратно – мажорните ладове се основават на това, че възниква приятно усещане при удрянето на етерното тяло о астралното или дори едно известно усещане за въздигане, чувство

на облекчение, на полет.

Интересно е, че във външния свят нещата често са отбелязани в противоположна посока. Твърди се, че меланхоликът е по-дълбокият човек. Погледнато от друга страна, той не е по-дълбок човек, а е по-големият лакомник за кислород.

Тъй като музикалното в неговата интимност ангажира главно подсъзнателното, такива неща можем изцяло да ги свържем с подсъзнателното, полусъзнателното, струящото към съзнанието на музикалното изживяване, без при това да се отдадем на един лишен от усет към изкуството, теоретичен начин на разглеждане. И изобщо ще забележите, че едно наистина духовнонаучно разглеждане на изкуството съвсем не се нуждае от това, самото то да стане художествено, защото не се навлиза в безкръвни абстракции и в теоретична мрежа от естетизиран вид. Когато човек иска да схване нещата духовнонаучно, той стига до реалности, чието взаимодействие се представя образно или музикално така, че самите ние, като разпознаващи, сме вътре в един вид музикално изживяване.

И мисля, че същественото в по-нататъшното развитие на духовната наука ще бъде това, че желаейки да разбере изкуството, тя самата ще сътвори едно изкуство на разбирането, че ще изпълни с реалност и образност работата, а дейностите – с идеи и така това, което днес имаме като толкова суха, абстрактна наука, ще може да се доближи до изкуството. Но затова се нуждаем да превърнем например досега насочваната по един чисто сух научен начин педагогика в истинско, дорасло за задачата на времето възпитателно изкуство, както във Валдорфското училище усещаме това. Тогава привеждаме онова, което по-рано е съществувало като педагогическа наука, в педагогическо изкуство и говорим за педагогиката в такъв смисъл, че под този термин

всъщност разбираме възпитателно изкуство.

В тази насока прочетете това, което съм написал за възпитателното изкуство в последния свитък на „Социалното бъдеще“, и ще видите как там стремежът се състои в това, сухото научно-възпитателно да се трансформира във възпитателно изкуство.

Друго нещо, което съм си отбелязал, е по отношение на интересните забележки за връзките на гласните с тоновете и цветовете, които г-н Бауман направи в своята лекция. Както си спомняте, той определяше тъмните гласни У, О като такива, които въздействат тоново най-ясно. По средата стои А и, така да се каже, на другия полюс се намират Е и И, светлите гласни, които въздействат тоново най-слабо и които носят нещо шумово в себе си.

Бе изказано учудване как тогава става така, че тъкмо тъмните гласни съответстват на тъмните цветове, а светлите гласни И, Е съответстват на светлите цветове, но в тяхната характеристика на преден план не е тоновото, а по-скоро шумовото. Ако съм разбрал правилно, така беше, нали?

Бих искал да отбележа следното по въпроса. Ако не описваме цветовата скала в абстрактна праволинейност,



както сме свикнали в съвременната физика, а ако я опишем

в кръг, както е според Гьотевото учение за цветовете и следователно имаме червено, оранжево, жълто, зелено, синьо, индиго, виолетово – ако отидем в тази посока (вж. рис.), ако опишем цветовата скала по този начин, тогава естествено ще сме принудени, довеждайки до съзнанието си изживените връзки между тон и цвят, да сложим У, О откъм синята страна. И тогава, ако продължим напълно в смисъла на г-н Бауман, ще се придвижим към А и от тази страна ще преминем в червеното, за да навлезем веднага след това в светлите цветове.

Следователно се движим така, че когато тръгваме от синьото в смисъла на съпровождащ цвят на отделния тон, излизаме извън цветовия елемент и после го докосваме отново отзад напред в кръга. Това е причината, поради която тук повече не можем да установим паралел по същия начин, както в областта, в която тоновото и цветовото съвсем очевидно съвпадат. Получава се така поради това, че от тази страна на цветовата скала, където са синьото и виолетовото, имаме работа с излизане извън себе си с цвета. Заедно с усещането е налице и едно поглъщане от външния свят. При тона обаче в същността си това е излизане навън. Когато обаче преминем тук, изживяваме цветова атака: червеният и жълтият цвят нахлуват срещу нас. В този смисъл е нарисуваното тук, зад тази завеса: това е да можеш да рисуваш, изхождайки от цвета. Ние се изживяваме в цвета. Така всъщност изхождаме от природата на тоновете. Това е причината, поради която се появява привидното несъответствие, върху което вчера ви обърнах внимание.

По-нататък бих искал да направя някои забележки относно нещо, за което се спомена, че е било открито. То е открито не само от онзи, който вчера го спомена, а подобни неща твърдят и разпространяват много хора, а именно че можем да почувстваме гласните звуци дори тоново в орга-

низма: И – горе в главата, Е – повече в ларинкса, А – в гърдите, О – в долната част на тялото и У – дълбоко надолу.

Действително тези неща са така и няма повече да се учудвате, че те определено са верни, ако вземете под внимание, че всичко тоново, звуково, което съществува във външния свят, ясно кореспондира на определени органи в нашия организъм. Но от друга страна, не трябва да забравяме, че ако такива неща се разтръбят неблагоприятно – а благоприятно в този смисъл е само едно ръководство, което човек може да даде единствено от известно духовнонаучно изживяване, – ако без точно знание за онези взаимовръзки, за които днес загатнах по един специален повод – взаимовръзките между астрално тяло, етерно тяло и т. н., – ако разтръбят такива неща по света без разумното ръководство в духовнонаучен смисъл и ако хората започнат да правят всякакви упражнения в този смисъл, тогава действително ще произлязат някои истински мъчителни неща. Ако например някой прави разни дихателни упражнения – както бе загатнато вчера – и при дишането силно се опитва да си представи гласната и с помощта на тази представа получава усещането, че И стои в главата, Е – в ларинкса и т. н., тогава това може да бъде напълно вярно. Но ако той не е напътстван по разумен начин, може да стане така, че И-то да остане да седи в главата и да пее непрестанно горе в нея, а Е-то да остане да стои в ларинкса и да шуми там. И ако и А в гърдите и О в долната част на тялото напират във вашето същество, тогава вече се получава нещо подобно на онова, което д-р Хуземан описа по отличен начин за *Щауденмайер* в Мюнхен. При последния са станали толкова странни неща поради това, че той, като човек, който няма никакъв опит как се прилагат такива неща, е натрупал цял кош глупости в собствения си организъм, толкова много глупости, че те даже го навеждат на мисълта, че това котило на не-

бивалици трябва допълнително да се култивира, че трябва да бъдат основани университети, училища, за да може цялата тази шутовщина още да се развива и разпространява. И наистина можем да си представим, че една наивна душа откликва на това: трябва дори да плащам повече данъци, за да може онзи да живее с магията си в своя маймунарник, нали така?

Действително днес има много, много неща, които просто целят да докарат до полуда хората, които се отдават на тях – дори съществува жажда за такива неща, даже можем да кажем, че те наистина правят хората луди. Следователно подобни неща не са напълно безопасни и е добре да се внимава с тях.

Виждате ли, когато човек често трябва да пътува през половин Европа, както беше при мен преди войната – сега това вече не е възможно, – той среща из цялата половин Европа едно постоянно явление. Не знам колко хора са го забелязали, но онзи, който живее в духовната наука, усвоява също наблюдателски талант тъкмо за външните неща, той просто вижда определени неща. Например не е възможно той да живее в някой хотел и изобщо да не забележи какво се крие в портиерските стаички в писма до хора, които пристигат там или пък които още не са пристигнали. Писмата се слагат там за хора, които са прескочили до града или до този хотел поради необходимостта от пътуването и т. н. И в такива портиерски стаички, а също и на други места – а това беше едно повтарящо се явление – можеше да се открие отново и отново следното нещо: пратките на една, както я наричаха, психологично-окултна централа. На всякакви възможни адреси, до които успяваше да се добере, тя изпращаше такива известия за една „Окултна система“, чрез която човек може да се обучава в какво ли не. Например можеше да се тренираме да правим благоприятно впе-

чатление на другите хора. Най-вече можеше да се научим на това как търговските агенти да придумват лесно хората да им купят стоката. Или пък други интересни неща можеха да бъдат оттренирани – например лицата от другия пол да се влюбват бързо в някого и подобни. Такива неща се изпращаха и светът прояви голям интерес към тях. После войната сложи своя отпечатък по простата причина, че на хората им стана неприятна цензурата върху писмата. В повечето области, в които цензурите още не са отменени и дори оказват въздействие по един наистина забележителен начин, усилието да се навлезе в окултизма по този начин не се е превърнало в повишаване на интереса и тези неща се срещат по-рядко днес. Но мисля, че те се разпространяват сега в по-голяма степен от човек на човек, а не чрез пощенските връзки. С това само исках да кажа, че тази игра с дишането при гласните съвсем не е без значение и може да породи мъчителни странични ефекти.

Вчера бяха поставени различни въпроси, които очевидно се позовават на предварителните изказвания под формата на забележки, които направих в първия час по рецитация и които бяха във връзка с изложеното от г-н Бауман по отношение на музикалното. Разбира се, относно най-важното бих ви насочил към следващите ми часове по декламация, но още сега бих могъл да отбележа някои неща накратко.

Така например бе поставен въпросът какви промени в начина на говорене в театралното изкуство биха могли да се породят с помощта на духовната наука. Бе направено изказването, ако съм го разбрал правилно, защото може да се окаже и че не съм го разбрал, какво трябва да се появи на мястото на красноречието на тялото. Със сигурност абсолютно не знам какво се има предвид под „красноречие на тялото“!

Викове от залата: „Имаше се предвид мимиката.“

Аха, мимиката като телесно красноречие? Добре, щом това се е имало предвид, това е истинско окултно изказване. Но може би бихме могли също да направим още няколко забележки по въпроса, като предварително само ще отбележа част от онова, което трябва да бъде казано още в тази връзка в следващите часове и което тук може да се изложи само в афористична форма. Бих искал да поговоря за начина на декламиране и на игра в театралното изкуство – те също в най-широк смисъл са претърпели история на развитие. Достатъчно е само да си припомним факта, че Гьоте например е разучавал своята „Ифигения“ заедно с актьорите, използвайки диригентска палка, следователно е придавал на метрума много голямо значение. И вероятно хората от втората половина на 19-ти век биха описали това, което Гьоте окачествява като красиво в своето театрално изкуство, като един вид монотонно и еднообразно пеене или нещо подобно. Наистина на метрума е била придавана голяма стойност. И не би трябвало да си представяме, че когато например Гьоте е играл сам своя Орест, е подивявал по начина, по който някои актьори го правят сега на модерните сцени, както неведнъж съм виждал това. Когато актьорът *Крастел* изпълняваше ролята по такъв начин, на места хората изпитваха потребност да се снабдят с клетка, за да поставят граници на дивацината. Така че изобщо не трябва да си представяме, че Гьоте е изпълнил своя Орест сам. Напротив, чрез грижливо съблюдаване на метрума той е смекчил и изгладил тъкмо силата и вътрешния интензивен живот, присъстващи в съдържанието. Така че размерът и съгласуваността в начина на декламиране са били тези, които Гьоте е използвал за представяне на Орест.

Що се отнася до мимическото, трябва да кажа, че то

в миналото, при това съвсем не в далечното минало, е било в много по-голяма степен подчинено на закономерността, отколкото на станалото общоприето в театралното изкуство в последната третина на 19-ти век. Съществували са стереотипни движения за определени чувства и тези движения са били съблюдавани. Така че например много рядко е можело да се види някое прекалено рязко движение на ръката да се използва за изразяване на страст, а в повечето случаи се е виждало как протича едно движение на ръката, как то се свързва с нейното предишно движение, образувайки красива форма и как преминава в едно последващо движение. Така че в мимическото е било меродавно вътрешното оформяне. И в степента, в която художественото в говора и мимиката отстъпи назад, на преден план излезе натуралистичната себеизява в отделния жест и отделната дума. Дойде това, което за цялата драматика бе изискването на натурализма и което, сериозно погледнато, всъщност е трудно възможно да се следва. Защото когато всичко, което се вижда в сценичното пространство, се заключава в една стая, в която се разиграва онова, което обикновено протича за три часа в някоя стая, тогава човек би трябвало да си каже: Сценичното пространство би било оформено съвсем натуралистично, ако страната откъм завесата също бъде преградена и така ще е завършен последният шрих на натуралистичното, към което всъщност е стремежът на сцената. Много интересно например би било, ако естетическите желания на Арно Холц поставят още и изискването сценичното пространство да се затвори и отпред със стена, за да може една стая да бъде изобразена съвсем натуралистично. Тогава бихме могли да видим какво ще е впечатлението на публиката от един такъв абсолютен натурализъм.

Знам, че лесно се критикува, когато нещата бъдат доведени до гротеска. Но в края на краищата екстремни-

ят натурализъм стига вече дотам, че на човек не му остава нищо друго освен да си помисли, че нещо такова ще е естествено следствие.

Същото е и с това пресилване у актьора при обичайния натуралистичен начин на говорене и при натуралистичните жестове. Във времената, когато съществуваше усет към изкуството, господстваше друга тенденция. Жестовите тогава се стремяха към красивата, пластична форма, към раздвижената пластична форма. И произнасяното слово се стремеше в по-голяма степен към музикалното. Така че в действителност сценичното представление бе изведено извън обикновения натурализъм, като актьорите се движеха така, както по-възрастните между нас можеха навремето да видят при трагичи като *Клара Циглер* и други, които помладите вече не познават. Тогава можеше да се види последната сянка от художественост, макар и вече в упадък. Тогава актьорите вече не притежаваха онова умение, но все още правеха нещата с последния остатък от пластичното сценично изкуство и в начина на говор още имаше нещо от онова, което е звук, а също тон и дори мелодия при говора.

Беше интересно: Тези, които уж станаха необуздани, натуралистично необуздани като Крастел, всъщност не искаха да стават натуралистични – техният темперамент бе в противоречие с това. Поради тази причина те намираха по някакъв начин своя път към музикалното в говора, както други намираха път към пластиката в движението. Не знам дали между вас има някой, който още да си спомня тези неща, но ако човек често е гледал и слушал Крастел на Виенската сцена, той все още може да дочуе звученето на монотонното му пеене.

Следователно, когато се върнем към по-ранните форми на театралното изкуство и на мимиката, имаме работата едновременно с родееие на театралното представление с

музикалното и с пластичното. За изкуството се отнася това, че определени праформи са си го поделили така, че от онова, което в дълбока древност е било вид певческо изкуство, са възникнали отделните форми, диференцираните форми на изкуството. И ако се е появил някой като Рихард Вагнер, който е обърнал цялото си сърце и цялата си душа назад към праформите на изкуството, при него е възникнал стремежът към една цялостна творба на изкуството. Но колкото по-назад в духовното развитие на човека се връщаме, все повече откриваме, че онова, което днес е отделено едно от друго, протича в едно цяло. Например най-малкото за древните гърци човек би трябвало да приеме, че те са различавали рецитацията и песента само като нюанс. Рецитацията е била изпълнявана по начин, твърде сходен с този на пеене. А песента се е доближавала много до рецитирането. Онова, което се е диференцирало в песен и рецитация, е било нещо единно. По подобен начин са стояли нещата и при северните народи. Това, което те са имали, също не е било едностранчиво пеене и едностранчиво говорене или декламирање, а е било декламаторско изкуство, възникнало от северния народностен характер – също както рецитаторското изкуство е възникнало от южния народностен характер, – било е декламаторско изкуство и пеене на Севера, които се дължат на съвсем други предпоставки в сравнение с тези на гръцкото пеене, но отново са нещо единно. Така че си имаме работа с едно диференциране на изкуствата. И изхождайки от старата форма, трябва напълно да приемем, че пеенето, следователно музикалното, рецитацията или декламацията и ритмичното, танцовото движение са били цялостно свързани едно с друго. Те са били изпълнявани в пълна хармония като нещо единно.

Това танцово изкуство е била тъкмо старата форма на евритмията. И тази евритмия – до това може да се стигне

само с изследователските методи на духовната наука – дори и в малко по-друга форма, защото, разбира се, всичко претърпява развитие, е напълно свързана като евритмична част в единството между пеене и рецитаторско изкуство на гърците. Така че тази евритмия представлява нещо от музикалното изживяване в древните времена. И днес всъщност не правим друго, освен че с евритмичното отново се връщаме към по-ранни форми на изкуството. Естествено трябва да държим сметка за силната обаятелност на изкуствата днес. Така че не може да се получи онази тясна връзка между пеене, рецитация и евритмия, която е съществувала по времето на Есхил в Древна Гърция. Не трябва да забравяме, че сме стигнали до едно диференциране. Затова формите в евритмията трябва да се търсят чрез истинска инспирация, интуиция и имагинация.

Това са те всъщност. Винаги преди евритмично представление под формата на въведение съм споменавал, че човек не трябва да си представя, че просто сме взели нещо от старите евритмични форми, а че е издигнато до съзнанието онова, което по-рано е било усещано по-скоро инстинктивно. Именно този видим език на евритмията е бил непосредствено чуван и снеман от духовния свят. Защото всъщност всички хора евритмизират! Всички те евритмизират, а по-точно етерното си тяло. Когато говорите, вие евритмизирате. Тайната на говора се състои в това, че цялото етерно тяло следва импулсите на гласните и на съгласните, следва цялата постройка на изречението. Когато хората говорят, в движенията на етерното тяло се отразява всичко, което се изпълнява евритмично. И говоренето се дължи единствено на факта, че това, което е разпространено като движения върху цялото етерно тяло, се концентрира във физическото посредством ларинкса и съседните му органи. Така че онзи, който може да вижда етерното тяло

на човек, който говори, възприема говора два пъти: посредством движенията на ларинкса и съседните му органи и посредством цялото етерно тяло. И когато упражняваме евритмия, не правим друго, освен че отвеждаме във физическото тяло онова, което се изпълнява от етерното тяло, когато човек говори. Естествено нужно е само да оформим художествено всичко онова, което обикновените човешки етерни тела изпълняват, да го приведем в красива форма и т. н.



И въпреки че всеки човек непрекъснато евритмизира, мога да ви уверя, че не всичко от тази евритмия може да бъде приведено в художествен вид! Със сигурност откровенията не винаги са красиви, дори и понякога да са извънредно интересни. Веднъж например видях една изключително интересна евритмизираща група. Беше 1889 г. и пътувах от Виена за Херманцат, където трябваше да изнеса лекция тъкмо вечерта по Коледа. И ми се случи малката неприятност да изпусна влака, на който трябваше да се прехвърля в Будапеща. И така трябваше да пътувам с влак, който вместо през Дебрецин минаваше през Сцегедин и стигнах

до унгарската граница именно в онази Коледна вечер. Там, където се наложи да чакам дванадесет часа, видях една компания, която играеше на карти. Тя бе събрана, както се казва, от всички възможни националности, които могат да бъдат открити в този край на света. И така, аз застанах на наблюдателското място. Това място не беше никак приятно за наблюдение, тъй като масата, върху която трябваше да си изям хляба за вечеря, плачеше за това човек да си извади джобното ножче и първо да изчегърта мръсотията от нея. И други неща от този род можеха да се видят наоколо. Но аз гледах към играта. Единият от компанията разигра картите си. И само ако можехте да видите евритмията, която изскочи от очите на останалите! Вторият свали картите си и двама от компанията вече лежаха върху масата. Тогава и третият свали картите си, при което двама легнаха под масата. И когато и последните карти бяха разиграни, настана голяма бъркотия: една великолепна, но не и красива евритмия, която етерните им тела изпълняваха!

Може да се научи толкова много за човешката същност и човешката природа, когато се наблюдават тъкмо такива сцени, когато астралното тяло на човека стига до едно тъй страшно побесняло движение, дава израз на всичките си страсти и завладява етерното тяло. И крясъците на етерното тяло при някой, който крещи! А можете да си представите, че онези викаха с все сила един през друг. И тъкмо тези крясъци се изживяваха евритмично. От това може да се научи много. Но когато става дума за красива евритмия, човек първо трябва малко да закръгли тези движения, да ги приведе в красива форма.

Обръщам ви внимание върху неща, които трябва да предшестват обосноваването на евритмията, ако искаме тя да не е фантастична измислица, а това, което винаги съм излагал във въведенията към евритмичните представления.

Казвам такива неща именно поради тази причина, защото човек много лесно може да си помисли, че всичко, което се представя от духовната наука и от изкуството, изградено на нейната база, е нещо просто ей така изтръскано от ръкавите. То ни най-малко не е изтръскано от ръкавите, а се основава на изключително щателна работа.

Така засегнах поне в основни линии онова, което си бях отбелязал вчера във връзка с тези неща.

Има и още нещо относно китайската гама. Споменатото вчера за китайската гама съвсем не е безинтересно, ако го свържем с това, за което говорих днес. Казах, че на музикалните факти, изявяващи се във външния свят, съответства нещо в човешкото устройство. И когато днес бе описано, че човек се състои от дадени части и че тези части си сътрудничат по един или друг начин – физическо тяло, етерно тяло, астрално тяло и т. н. Така че можем да кажем, че вътре в него също има музика и тази вътрешна музика отговаря на външните музикални факти.

Но с развитието на човечеството нещата непрекъснато се променят. Китаецът е по-друг човек, отколкото европейецът. Китаецът още носи в себе си многостранни връзки между физическото и етерното тяло, етерното тяло и душата на усещането, душата на усещането и душата на разбирането и т. н., които днес са напълно изчезнали при хората от Европа. Това устройство на китаеца съответства на китайската гама. И ако някой изучава историята на музиката, като се заеме с развитието на системата на гамите и ако има разбирането за взаимовръзките на човешкото устройство с външните музикални факти, той може чисто и просто, изхождайки от самите гами и от някои други неща в музикалните факти, да надзърне назад към устройството на съответната група хора или на съответната раса и т. н.

Преди малко ми бе обърнато внимание върху едно

раздвояване на мненията относно това, което имах предвид вчера под задълбочаване навътре в тона.

Нямах предвид, че в хронологическия ред все още има тонове, които звучат някак си заедно и биват възприемани като един тон. Не това се има предвид, а че днес във връзка с развитието на човечеството и обратно на онова, което до съвременното е преживявано от много хора просто като един тон, човек започва да говори за нещо като разчленяване, разцепване на тона в самия него, за по-дълбоко навлизане в тона, към излизане надолу под тона и отгоре над тона към друг тон. И имах предвид, че разполагайки с така изменените същински тонове, заедно с двата полутона, които е образувал от тях, когато човек има тези три тона, той може да изрази вариращия основен тон. Тогава той е малко по-друг тон. И при нововъзникващите тонове, които образуват една малка мелодия, човек ще забележи, че трябва да отмести единия надолу, а другия – нагоре. Обаче тогава, когато ги отмести, той се натъква не на нашите обичайни тонове, а на тонове, които нашите тонови системи днес не притежават. И мисля, че по този начин ще се породи едно разширяване на нашата тонова система.

Нещата стоят така, че днешната тонова система е възникнала от един в известен смисъл противоположен процес. Тя се е появила посредством различни наслоявания на тонови усещания. Нашите тонове не биха били непосредствено разбрани в други времеви епохи.

Така че в цялостното тоново усещане понастоящем се извършва прелом и наяве излиза едно съвсем категорично тоново изкуство; макар и понякога в истински гротескни, експериментални форми, нещо в него предизвестява това, което иска да се прояви. Защото например трябва да кажа, че или изобщо не разбирам Дебюси, или мога да го разбера само като предчувстващ нещо от това вживяване в тона.

Наистина видът музикално усещане е съвсем различен при Дебюси, отколкото дори при Вагнер. Можем да кажем това, нали така?

Това, което имах предвид, е, че човек ще открие нещо като мелодия в отделния тон, която той само ще разпростре във времето. Но той ще успее да открие тази мелодия само ако има една друга тонова система. Това е, което имах предвид.

Има още един въпрос за връзката на Гьоте с учението за тоновете. Това е един малко сложен въпрос, тъй като тя има не само една, а два източника, две изходни точки. От обмена на писма с *Целтер* научаваме някои неща за начина, по който Гьоте в неговата зрялост е мислил за тона и музиката. Първият източник е, че той е имал едно определено наивно музикално разбиране. Той не е бил особено прилежен в часовете по музика. Това сигурно се дължи на факта, че не е било възможно Гьоте да бъде подтикнат към прилежност в часовете по предмети, учителите по които са били доста глуповати. И ако познаваме правописа на Гьоте в определена възраст от живота му, знаем, че ако някой гимназиален учител получи някой ръкопис от Гьотеви архив от около 1775 г. – следователно той е бил във втората половина на двадесетте, – той би го изпъстрил с червено и отдолу би поставил оценка „слаб“. И така, от наученото в училище възниква единият източник на наивното му музикално разбиране.

Обаче има и друг източник на Гьотевото учение за тоновете. А именно че от своето учение за цветовете Гьоте се е опитвал да придобие възглед, който би могъл да бъде наречен общ физически възглед. Учението за цветовете е напълно оригинално и създадено от същината на нещата с огромно вътрешно усърдие. Но Гьоте не е могъл да приеме първични изследвания във всички области на фи-

зиката. И така той е създал голяма част от разбиранията си в учението за тоновете чрез аналогии с учението за цветовете. Така той е направил една скица – представил е всичко само схематично, – взел е един шаблон, в който се е опитал да доведе явленията на музикалното до аналогия с онова, което изживява в цветовете, в светлинните явления. Това е вторият източник.

И като трето – но не като трети източник, а като вид обработка на нещата, – при Гьоте се прибавя и това, че той в най-широк смисъл е имал инстинктивно усещане за пътищата, които днес ние разкриваме пред света като духовнонаучни. На много места в написаното от него можем да изживеем нещо забележително, което той разкрива за себе си по най-разнообразен начин, отчасти теоретично – така както го е направил в учението за цветовете, – отчасти аналогично теоретично – както в учението за тоновете, – но също така и в поеми живее по един забележителен начин онова, което инстинктивно се е намирало в долните пластове на Гьотевата душа във връзка с пътя. В тази именно връзка са интересни неговите поеми, които са останали само под формата на фрагменти, като например „Пандора“. Ако „Пандора“ бе завършена, тя щеше да е нещо, написано изцяло от духовния свят. Това действително трябва да е било видно в духовния свят.

Гьоте не е стигнал до духовно виждане, но вътрешно е бил съвсем истинен. Поради това той не е завършил тази си творба, като по този начин тя е останала скрита в него. И към едно от интересните неща в Гьотевите поеми спада това да се изучава как той винаги остава скрит в тях, защото е бил истинна личност, истинна натура и е оставил работата си. По това се вижда как Гьоте е имал за нещата усет, който се е движил по духовно-научни антропософски пътища. И това се прибавя като трето към горепосочените

фактори. Така че на дело той е виждал в света на тоновете много повече, отколкото би съответствало на наученото му разбиране за музиката.

Именно това му е помогнало да отстрани своите предразсъдъци. Затова се появява и една определена духовнонаучна тенденция в схематично представеното Гьотево учение за тоновете. И това, което се намира в схемата на учението за тоновете например по отношение на полярните връзки между мажор и минор, естествено може да бъде тълкувано по най-различен начин. Имаме само една схема и в нея едното е съпоставено с другото и обратното. Разбира се, трябва да познаваме Гьоте съвсем добре, ако искаме да си отговорим на въпроса как той е измислил учението си. Но от скиците се вижда, че тук вече могат да се намерят пътища за стигане до благоприятни резултати. Гьотевото учение за тоновете би могло да е също толкова духовнонаучно стимулиращо за някой физик, колкото и за някой музикант. Защото и в научните трудове на Гьоте цари изцяло художествен елемент. И тъкмо в схемата на учението за тоновете има нещо, което прави впечатление с характера си на партитура. В нея има нещо музикално. Също както можем да намерим нещо истински музикално в начина на представяне и на Гьотевото учение за цветовете.

Прочетете Гьотевото учение за цветовете от гледна точка на неговата композиция, от гледна точка на последователността на резултатите, последователността в описанието на експериментите! Препоръчвам ви това. А след това прочетете която и да е обикновена книга по физика и ще откриете колосална разлика. Тази разлика също има значение, тъй като ще дойде времето, когато човек вече ще усеща нещата по начин, обратен на този, по който се представя научната мисъл днес. А именно: „Мисли Какво, но повече мисли Как“. В начина на изложението всъщност се

вижда как човек разбира нещата. Към печалните придобивки на новото време спада също и това, че колкото по-добър преподавател става някой, толкова по-малко художествено, с усет към изкуството може да пише той, толкова по-лош е стилът му, и че колкото по-художествено пише някой, толкова по-лош преподавател е. Това естествено не се казва, но системата е направена така. И за тази варварщина в научното стилизиране на новото време по-късно ще бъдат писани интересни глави в историята на културата, каквито днешното човечество едва ли би могло и да сънува. „Научното варварство на стила през 19-ти и 20-ти век“ – това вероятно някога ще запълва много страници на бъдещите литературни творби, ако още съществуват такива особняци, които да пишат толкова много за тези неща, колкото пишат за някои неща днешните особняци.

Сега вече мисля, че в общи линии изчерпах поставените въпроси. Не знам дали остана още нещо, но виждате ли, не е възможно всичко да се каже наведнъж. Тези лекции и упражнения трябва да дават само импулс. Надявам се, няма да си тръгнете оттук без чувството, че сте получили такива импулси.

Въпрос: „Какво е понятието за изкуство, което всъщност не е никакво изкуство? Каква е същността на изкуството и по какво се отличава то от науката за изкуството?“

Въпросът е зададен изключително абстрактно и според усещането ми изключително без усет към изкуството поради простата причина, че едно определяне на отношение към изкуството и науката за изкуството, което се свежда до разграничаване, изобщо не може да бъде разбрано правилно в духовнонаучен смисъл.

Виждате ли, когато искаме да разберем как се импулсира схващането за изкуството посредством духовно-научното, трябва да усещаме разликата между отделните начини, по които някои естетици са писали за архитектура, пластика, музика и др. *Мориц Кариер* е бил смятан за голям естетик от много хора не само в Мюнхен, може би не за учен в изкуствознанието във вашия смисъл, но това няма никакво значение – бихме могли да приведем примери и от тази област. По времето, когато Кариер естетикът живееше в Мюнхен, там се намираще и един художник. Аз също познавах един художник и веднъж с него започнахме да си говорим за Кариер. И той каза: „О, да, спомням си съвсем добре как, когато бяхме млади художници, млади неориентирани студенти, потънали изцяло в изкуството, си говорехме за Кариер и го бяхме нарекли „естетическия блажен мърморко“.

На хората им доставя удоволствие да изпитват голям респект пред абстрактния израз на мислите върху изкуството, но след като говорихме за едно художествено разбиране за него, да искате повторно да се дава дефиниция за изкуството, е нещо, което не върви. Естествено би било много лесно да се дефинира същността на изкуството, тъй като тя многократно е била дефинирана в течение на 19-ти и в началото на 20-ти век. И в краен случай можем да си представим какво има предвид под наука за изкуството онзи, който не смята, че чрез метода на разглеждане на духовната наука човек разбира изкуството. Но става дума за това да не оставаме при определени предразсъдъци, които веднъж сме си втълпили, а да съумеем да се настроим в живото движение на духовния живот и да вървим в крак с това, което днес в действителност се призовава от дълбините на човечеството: обединяване на наука, изкуство и религия, а не продължаване на разцеплението на тези три

течения на човешкия духовен живот.

Естествено днес все още можем да предизвикаме негодувание, ако смятаме, че разглеждането на изкуството трябва да приеме напълно различна форма от обичайния метод на разглеждане в изкуствознанието, от традиционния метод. Но днес сме стигнали до точката, от която трябва да напреднем в загатнатата посока. Тук също става дума за това, че въпроси като „Каква е същността на изкуството? Каква е същността на човека?“, които се свеждат до даването на дефиниции, изобщо ще престанат да съществуват. Става дума за това, че ние все повече трябва да се опитваме да проумеем какво са имали предвид хора като Гьоте, който в увода си за учението за цветовете казва: „За същността на светлината не може да се говори. Цветовете са делата на светлината.“ И тъй, който се занимава с фактите от някоя област, някоя област на изкуството във форма, която се приближава до изживяването на тази област на изкуството, той постепенно излага един вид разсъждения върху същността на съответната област на изкуството. Но в началото или на друго място някак си несвързано да се правят дефиниции, да се подхвърлят въпроси: „Каква е същността на човека? Каква е същността на изкуството?“ и подобни, изобщо ще бъде надскочено.

Вчера тук имахме един така забележителен случай – някой каза: Вагнер – теза, Брукнер – антитеза, а духовната наука трябваше да представлява синтезата. Да, виждате ли, подобно изказване би било поставено на подходящото място, когато например съм казал нещо смислено за Вагнер, а след това съм казал нещо разумно за Брукнер и след това съм добавил нещо за традиционно разумното. И тогава, обхващайки в известна степен многото казани неща, бих могъл с цел обобщение да използвам абстрактните безкръвни понятия: теза, антитеза и синтеза. Но като отделно изказва-

не това е невъзможно. Трябва да имаме усещането за това, кога нещо е един организъм.

Искам да ви дам пример от една друга област: *Хегеловата* енциклопедия на философските науки. Там в последната глава става дума за самата философия. Да, казаното за самата философия е добавено към всичко предшестващо. Така че човек вече го е възприел в себе си. Това е величествено – един могъщ архитектурночески завършек. Моля отделете тази последна глава и я приемете като дефиниция за философията – та това ще е най-чиста безсмислица. Това ще е най-чиста безсмислица! Трябва да навлезем от тълкуване на частното в изживяване на общото. По възможност трябва отново и отново да се издигаме от втълпеното ни чрез възпитанието криене в понятия, в отделни характеристики към долавяне на цялото, към обгръщане на цялото.

В този смисъл имам предвид, че когато човек вижда случващото се като музикален факт отвън и като вътрешно изживяване, това действително води до някакво разбиране. И когато той почувства случващото се в човека, тогава вярвам, че това е едно разбиране с повече усет към изкуството, отколкото разбирането на някоя музикална наука! И бих желал да допълня, че днес по разбираеми причини не бихме могли да се разпрострем достатъчно надалеч. Ако бяхме стигнали до имагинациите и описанията на имагинациите, щяхме да твърдим нещо подобно на това, което са твърдели гърците, когато са говорили за лирата на Аполон, а всъщност са имали предвид вътрешността на човека като жив музикален инструмент, който възпроизвежда хармоните и мелоса в космоса. Обикновено не сме дотолкова напреднали, че да можем да почувстваме какво е усещал гъркът при думата „космос“. Тази дума не е свързана с никаква абстракция на някой съвременен учен, с дадено описание на

вселената, а с нейната красота, със съгласуването в хармонии на онова в космоса, което е съгласувано с красотата на вселената.

Човечеството вече се намира извън влиянието на това, което днес е диференцирано. Действително трябва да изживеем тези диференцирания, но също така трябва да използваме всеки удобен случай да обозрем диференцираното, да го чуем да звучи в едно, да се потопим в едно живо цяло, така че резултатът от познанието в същото време да стане съдържание на едно изкуство и откровение на религиозното.

Това е, към което винаги трябва да се стремим.

Мъдростта може да се появи и представи под формата на красота и да се разкрие под формата на религиозен импулс. Тогава ще изживеем това, което без съмнение принадлежи на далечното бъдеще: че самите ние намираме определен синтез между олтар и лабораторна маса. Ако можем да стоим пред природата с благоговение, с каквото всъщност би трябвало да стоим пред нея, за нас науката ще се превърне в богослужение. И ако като хора напълно се проникнем с онези похвати, с онези средства, които съответстват на едно такова разбиране на природата, на духа и на душата, тогава всички дейности на науката, от своя страна, ще протичат в красиви форми.

Днес това ни се струва още като нещо фантастично. То обаче е реалност! Защото е нещо, към което трябва да се стремим и да го осъществим, за да не изпада човечеството все повече и повече в упадък.

Един участник пита за по-дълбокия смисъл на приказката за Бременските градски музиканти и дали тя има нещо общо с връзките между човешките съставни части. „Готов съм, разбира се, да се лиша от отговор днес, в случай

че д-р Щайнер е твърде уморен“.

Не това е причината, скъпи мой г-н *Бютнер*, но бих искал да кажа следното: Веднъж в Берлин казах нещо и приведох няколко примера за начина, по който човек се приближава до разбирането на приказките с помощта на духовнонаучното и положих наистина много изследователски усилия, за да стигна зад приказките. Защото, виждате ли, не бих искал да принадлежа към онези хора, за които става дума в стиха:

В тълкуването сте свежи и бодри,
защото тълкувате не правилно, а погрешно.

Това никога не е било моя максима и винаги ми е струвало много усилия да стигна до онова, което трябва да се търси понякога във всевъзможни области на изследване, необходими, за да може една приказка да бъде разбрана. И затова трябва да кажа, че за мен би било най-голяма радост, дори и да бях още по-уморен, отколкото съм днес, да мога да ви зарадвам с тълкувание, с разяснение на приказката за Бременските градски музиканти. Но никога не съм се занимавал с нея и затова не знам какво да кажа за тази приказка. И ви моля да изчакате, докато в този или в следващ живот се яви случай и когато това вече ще бъде изследвано.

Въпрос: „Как духовната наука разглежда феномена на инстинктивния, абсолютен слух?“

Г-жа Щайнер ни улесни много да съпреживеем духовно живото в нейната декламация. Подбуден от това, бих искал да попитам по какъв начин трябва да процедури-

ра човек, когато разучава някоя песен? Мога да Ви уверя, че в новия, легнал на сърцето ни начин да се занимаваме с изкуство, за основаването може би на едно ново певческо изкуство не можем да имаме предвид някой педагог като помощник за школуването на един мъжки певчески глас. Искам да попитам още дали жена може бъде педагог в случая?“

Изглежда, че днес в поставянето на въпроси не присъства нещо особено хомеопатично! На първо място, нали така, тук няма много какво да се добави, освен това, което е налице и при която и да е друга човешка способност. Напълно можем да приемем, въпреки че мога да се произнеса единствено с предпазливост, защото това е въпрос, с който още не съм се занимавал истински изследователски, но спокойно можем да приемем, че също и тази инстинктивна наличност на едно абсолютно тоново съзнание при определен брой хора – смятам при по-малко на брой хора, отколкото човек обикновено си мисли – се отнася до някоя особеност на етерното или на астралното тяло, която след това се отразява по някакъв начин във физическото тяло. Но е необходимо по въпроса да се направят съвсем конкретни изследвания. Струва ми се обаче твърде вероятно това абсолютно тоново съзнание да се основава на факта, че в случая е налице точно определено устройство на ухото. Така че вероятно – но както казах, бих искал да се произнесе съвсем предпазливо – имащият толкова много функции орган, между другото и орган на равновесието за някои равновесни отношения, вероятно има нещо общо с абсолютното тоново съзнание.

Сега за казаното във връзка с декламацията на г-жа Щайнер. Мога да ви уверя, че въпросът без съмнение е поставен, но всъщност все пак не е зададен така, че човек да

разбере какво всъщност иска поставилият го, когато пита: Какво трябва да се преподава в пеенето, как трябва да се преподава, за да може да се постигне възможно най-бързо това, което човек приблизително трябва да си представя като добро певческо изкуство в духовнонаучен смисъл? Да, тук трябва да кажа, че съгласно усещането ми в поставения въпрос се намесва порядъчно много еснафщина. Защото човек първо трябва да се отнася сериозно към това, че духовнонаучното има определено влияние върху хората, че има определено въздействие върху тях, но че те в никакъв случай не се пре моделират посредством духовната наука, не се обработват отвън, а стават в състояние да извадят на бял свят от себе си определени сили, които досега са останали латентни в развитието на човечеството, и чрез тях да разкрият една по-дълбока човешка природа.

Посредством това ще се развият още повече най-различни направления на човешкия духовен живот. И от многото неща, които, разбира се, би трябвало да бъдат казани поотделно по един такъв въпрос, е важно да се обърне внимание върху факта, че преди всичко трябва да превъзмем това да говорим за всичките методи при обучение по пеене. Не казвам това с удоволствие, но помещенията, в които измислят тези методи, са така ужасно пренаселени, че човек въобще не знае на какво се опира, когато изказва мнението си за съвременните методи за обучение по пеене! Не бих желал да се разпростирам върху това, но ще насоча вниманието ви върху едно нещо.

Мисля, че трябва да започнем да разбираме какво означава да се работи не по даден метод, да не се пита как трябва да се нагласи това и онова, как трябва да се постави дишането, как трябва да се правят многото подготвителни упражнения, преди изобщо да се стигне до същинско пеене. Повечето днешни методи всъщност са подготвителни мето-

ди, методи за настройка, методи за дишане и т. н. Трябва да се откажем от всичко това, което всъщност цели човешкият организъм да бъде разглеждан като машина, която трябва да се смазва по правилния начин и чиито колела да се приведат на правилната височина на оста и подобни. Това, разбира се, е малко преувеличено, но вие разбирате какво имам предвид. Вместо това човек трябва да види, че тъкмо при уроците по изкуство изключително много зависи от личните, неопределими от рационалното отношения между учителя и ученика и той би трябвало да стигне до разбиране за това какво означава при пеене да издигне съзнанието си извън ларинкса и отвъд всичко онова, което произвежда тона, и да стои в по-голяма степен съзнателно във връзка със заобикалящия го въздух, да пее в по-голяма степен с обкръжението на ларинкса, отколкото със самия ларинкс. Знам, че днес повечето хора не могат да свържат никакво понятие с това, което казвам, но човек трябва да си създаде именно такива разбираня. Той трябва да отдава по-голямо значение на факта как става това, което се изживява при обратното слушане, когато човек пее, но и чува, да се научи да слуша сам себе си, но не така, че докато слуша, да прави нещо подобно на това, както когато върви и постоянно стъпва върху стъпалата си – това естествено би попречило на песента. Значи когато човек стигне до това да живее по-малко във физиологичното, а повече в изкуството като такова и когато занятието също така протича повече в посока към изкуството, тогава той ще стъпи на пътя, към който поставилият въпроса може би иска да бъде насочен.

Обаче наистина мисля, че ако разполагаме с външните предпоставки за една такава педагогика, за която се грижим чрез Валдорфското училище, тя все повече и повече ще доведе до успехи в часовете по изкуство и по пеене.

Онова, което вчера г-н Бауман имаше предвид във

връзка с Валдорфското училище, присъства също и в евритмията и в пеенето, в музикалното. Ако с музикалното и с пеенето още не върви така, както би трябвало да е според неговия идеал, това наистина не се дължи на нашата педагогика, съвсем не на нашата педагогика, най-малкото не на педагогиката на нашите педагози, а на педагогиката дължим съвсем други предпоставки – достатъчно големи помещения, в които да бъдат донесени много музикални инструменти, добре вентилирани помещения за евритмия и подобни. Изрично бих искал да ви подтикна към това. И смятам, че това, което още днес може да се постигне във Валдорфското училище в областта на музиката и евритмията, би могло да изглежда по съвсем друг начин, ако се касаеше само до педагогиката на нашите педагози, а не до педагогиката на други неща, които са необходими, когато трябва да се основе едно училище.

Днес ме попитаха – не знам дали господинът сега е тук – с едно усещане, че и на други места трябва да се основат училища. Казах, че трябва да се започне тъкмо с началото. Имате ли пари, тогава ще говорим по-нататък!

Това също може би е нещо, което попада в целта! Или имахте друго предвид? Не бих искал да ви приписвам по някакъв начин, г-н Бауман, че не можете да имате нещо друго предвид.

Пол Бауман: „Сега по въпроса за мъжките гласове.“

Може би ще бъде разочарование, ако оставя въпроса невзет под внимание. Може ли жена да бъде педагог за един мъжки глас? Вече казах, че се касае най-вече до личното и неопределимо от рационалния разсъдък, така че бих искал да развия мисълта си в отговора на този въпрос. Наистина

мисля, че при определени обстоятелства това може да бъде едно много благоприятно отношение, че дори този мъж би могъл много да научи, много повече – особено ако дамата е и красива или още и безупречна, – отколкото ако му преподава мъж.

ПЪРВО ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дорнах, 20 декември 1920 г.

След лекция на професор Франц Томастик
по някои въпроси на акустиката

Ако аз самият направя някои забележки в тази връзка, бих го направил до известна степен в посоката, че по въпроса всъщност изобщо не би трябвало да се дискутира, затова пък той би могъл да се доразработи. Дори вярвам с това да говоря напълно в смисъла на *д-р Томастик*. От изключително голямо значение за излагането на идеите, които бяха поднесени в лекцията, е да стигнем до принципите, съгласно които трябва да се употребяват материалите за инструментите.

Пред нас лежи известна трудност, тъй като материалите, които използваме за музикалните инструменти, в своето възникване представляват нещо вторично. Трябва да сме наясно за това, че ние всъщност не възприемаме действителния тон. Мисля, че в една от последните лекции казах: Всъщност ние възприемаме тона така, както той се проявява или манифестира във въздуха. А измежду земните елементи въздухът като такъв не е най-подходящият медиум за тона. Тонът би могъл да бъде възприет адекватно едва в неговия собствен етер. За да може да възприеме тона в собствената му същност, човек би трябвало да се приучи да го възприема по възможност във вода или в по-течен, влажен въздух. Защото той в действителност се намира там.

Не споменавам това, за да кажа някой куриоз – действителността понякога е много по-куриозна, отколкото човек си мисли, – а го споменавам затова, защото дървото,

от което изработваме нашите инструменти, което сме взели от растенията, всъщност е образувано от тоновото на влагата – както от земната влага, от която израстват корените, така и от влагата на въздуха. И в известен смисъл човек може да разбере още от външната конфигурация на някое дърво дали то е подходящо за по-нисък или за по-висок тон. Така винаги дървесният материал от дърво, което има по-назъбени листа, ще е по-подходящ за по-висок тон, отколкото материал от дърво с такива листа (виж рис.).



Тъй като дървото е образувано от тона, самото то произвежда тонове. И оттук се извежда принципът, който още съм нямал повод да изведа, който обаче със сигурност ще разберете, ако можем да проследим по-нататък интересното изложение на д-р Томастик. Много от нещата, които бяха казани по един много одухотворен начин тук, могат да се установят също и в духовнонаучен смисъл.

И така, трябва да кажем, че се касае за това да се изучи дървото още от неговото възникване и да се изучи структурата на дървесния материал, който произлиза от водния елемент, влажния елемент, който всъщност е действителният носител на тона. Например едно средство това да се

направи по чисто външен начин, е да се проучи всмукателната способност за влага на съответния дървесен материал. Един вид материал всмуква повече вода, друг – по-малко. Дори само от това би могло да произлезе нещо, но това все още ще е много грубо.

Бих искал да отбележа и друго. Извънредно интересно е как д-р Томастик разви една до известна степен идеална архитектура за музикалния слух. И това е нещо, което би могло да се проследи и по-нататък. Във връзка с това бих искал да ви обърна внимание само върху едно. Действителността е наистина нещо изключително сложно и е много трудно тя да се конструира само от една гледна точка. Да кажем, че човек например може да се запита: Защо в нашето строителство колоните са от различни видове дървесен материал? И той би могъл да разгледа тези видове дървесен материал във връзка с онези, от които се правят инструментите. Това няма да е правилно, защото не това е задачата на тези видове дървесен материал, а задачата им се състои в нещо друго, за което ще говоря след малко, след като предварително кажа още нещо.

Виждате ли, човек може да си представи по един съвсем идеален начин как би трябвало да прави инструментите, ако иска да чува идеално. При това във всички случаи трябва да се разгледа още и следното: Дори и когато се вземе някое помещение, някоя концертна зала, която се намира на дадено място и притежава добра акустика, и я копираме съвсем точно, но на друго място, акустиката може и съвсем да липсва. Но в мисълта си човек би могъл да си представи едно идеално помещение, което е построено изцяло съобразно акустичните принципи.

Г-н Томастик изложи нещо извънредно важно, а именно че човек усеща като нещо смущаващо, когато седи в концертната зала и оркестърът се намира пред него. Кон-

трабасистът се поти ужасно, мъчи се и човек трябва да гледа всичко това, да вижда различното кривене на крайници и т. н. Това, което стои пред него визуално, му действа като огромна пречка да се отдаде на тона, а също така му действат архитектурните пропорции и т. н.

Но да си представим едно помещение, което е построено от акустична, от музикална гледна точка. Да, едно такова помещение не може да бъде опазено от това, че когато седим вътре в него, също така го и виждаме отвътре. Ние трябва също така и да го гледаме. Ако не излизаме от принципа, че в момента, в който започва музиката, помещението се затъмнява, не можем само да слушаме, тъй като имаме и очи. Не можем да го построим само от акустична гледна точка, имайки предвид факта, че трябва и да му се наслаждаваме, преди да започне музиката. Иначе би трябвало да влезем на тъмно. Помещения, построени изцяло съобразно акустични принципи, не биха били по-приятни за гледане, отколкото някой оркестър!

Необходимо е значи също така действителността да не се конструира само от една гледна точка, а човек да има усет за конструиране на действителността от най-различни гледни точки. Виждате ли, за акустиката е необходимо едновременно разглеждане и усещане на много по-широк кръг фактори, за да се открият онези неща, чрез които в едно помещение, което в същото време трябва да е красиво, тонът да се чува по съответния начин, защото той винаги не само се отразява от стената, о която се удря, но също така се поглъща от нея. Той винаги потъва на известно разстояние в нея и едва тогава се отразява. Чувството за материала е налице, когато човек чува тона в дадено помещение, чиито стени са направени от определен материал. И така, за да предизвика възможността за добро отразяване, човек трябва да разгледа съвместното влияние на различни фактори.

Един от тях е изборът на седемте различни вида дървесен материал за колоните. Те са именно за да служат на акустиката, предизвикана от отразяването.

Така е и с някои други неща. Например двойният купол в строителството, който дава основа за резонанса, доколкото това е възможно, се конструира съобразно такива гледни точки.

На разглеждане подлежат също и други неща, най-вече че човек не винаги може да използва мястото, на което акустиката би могла да се постигне по най-лесен начин. С помощта на интуитивното виждане могат да се открият много неща в тази насока.

Също това с потъналия в земята орган е нещо изключително духовито! Но това ще създаде една определена трудност, тъй като относителната неутралност на тръбите на органа спрямо външния въздух ще престане да съществува в мига, в който действително потопим органа в земята. И през зимата той ще звучи съвсем различно, отколкото през лятото. Следователно през зимата с него ще трябва да се борави и да се настройва по друг начин, отколкото през лятото. Така ще се усещат преди всичко зимата и лятото по един твърде интензивен начин. И още някои неща трябва да се вземат под внимание. Възникват голям брой много трудни проблеми, които не могат да бъдат решени от акустична, нито дори от музикална гледна точка.

Г-н д-р Томастик направи една изключително интересна забележка – тази, че Виена е била събирателният пункт за всички велики музиканти и че тези музиканти са се задържали във Виена, преживели са много неща там, въпреки че не са им постилали легло от рози! Искам да ви кажа едно просто нещо, от което можете да видите, че именно Виена трябваше да бъде „водоєм“ за определени хора. Можете да прочитате геоложките условия в Европа, насочвайки

погледа си към най-обширни области. Виенската котловина, просто земята, върху която е разположена Виена и нейните околности, съдържа на едно място по малко от всички европейски почвени условия, така че във Виенската котловина човек може да изучи цялата европейска геология. И ако имате някаква представа какво означава това и доколко тясно свързано със земята е всичко, което е в духовното, ако си помислите какво означава това, че действително във Виена се намира компендиум на всички почвени условия в Европа и ако свържете този факт с това, че субстанциалното като такова, съотношенията на субстанциите една към друга са всъщност нотната гама – нали химическите еквивалентни стойности всъщност са тонови съотношения (пропуск в записките), – ако обмислите всичко това, ще видите, че тъкмо изхождайки от космичните взаимовръзки, човек стига вътрешно до нещо правилно, когато казва, че Виена е такава душевно-духовна среда, в която изключителните музикални гении се заседяват и към която те изпитват голяма симпатия.

Интересна също е забележката, че Грац е един немусикален град. Сега си мисля, че човек трябва само да мине по моста над реката и да се заслуша в несимпатичното клокочене на Мур, за разлика от това на другите реки, и ще види, че с начина, по който тече тази река, природата се държи музикално изключително обидно. Не е ли така? Увесът на нейното корито клокочи извънредно несимпатично! Това се дължи обаче и на тамошната, съвсем особена конфигурация на почвата. Колко по-музикално е, когато, да кажем, човек пътува към Виена със северозападната железница! Музикално е цялото устройство на почвата. Планините и всичко останало е подредено музикално. Може някои да обичат Грац, но целите Алпи са поставени по немусикален начин по отношение на почвената структура.

И така, като излезем отвъд чисто музикалното, могат да се повдигнат много обширни въпроси. Бих искал да отбележа това като особено благоприятен успех за високо стойностното изложение на г-н д-р Томастик, щом у вас, скъпи мои приятели, възникват много такива въпроси.

И искам още да ви обърна специално внимание върху изключителната важност на факта, че музикалните инструменти всъщност са възникнали от традициите на четвъртата следатлантска епоха. И тъй като сме в петата следатлантска епоха, те преминават в упадък. Това е във връзка с развитието на петата следатлантска епоха. И в общи линии тази пета следатлантска епоха е немусикална. Интелектуалното и теоретичното, което се проявява особено в 19 век, е нещо напълно немусикално. И това, че музикалните инструменти са в упадък, е във връзка с вътрешната характерна същност на петата следатлантска епоха. И естествено не е толкова лесно да ги върнем на тяхната предишна висота. Защото – г-н д-р Томастик ще ми даде право – ако възникне потребността някой майстор на органи днес да му направи такъв един орган, какъвто е неговият идеал, тогава май човек ще трябва да почака до следващата инкарнация. Не вярвам, че днес някой майстор на органи прави такива неща, каквито бяха изложени в неговата интересна лекция. И е много хубаво сравнението, което г-н д-р Томастик направи, че ако на някой фабрикант му бъде предоставено да прави музикалните инструменти, това е все едно художникът да даде на фабриканта да му прави боите. Но това е идеалът на днешните художници – те вече си набавят боите от фабриканта, вече не си правят боите сами. Те изпадат във все по-голяма зависимост от производителя на бои за рисуване, както и музикантите са изпаднали в зависимост от майстора на органи, на цигулки и т. н.

И сега, тъкмо от гледна точка на духовнонаучното

развитие е от изключителна важност да възникнат стремежи като този при тази новоизработена цигулка. Защото по този начин изцяло се повдига въпросът за музикалните инструменти. Наистина в служба на течението, което търсим от нашата изходна точка, ще бъде да се борим срещу упадъчните явления, които са толкова забележими във всички области. И от тази гледна точка бих искал да пожелаая действително голям успех на такъв вид работа, като работата с тази цигулка. Защото този успех се намира напълно в посоката, която ние също трябва да следваме в нашите духовнонаучни стремежи.

Това бяха само някои забележки към интересната лекция.

ВТОРО ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дорнах, 7 февруари 1921 г.

След лекция на Леополд ван дер Палс

Бих искал да добавя само още нещо: г-н *ван дер Палс* с основание насочи вниманието върху това, че в китайската легенда за „Лунната цигулка“ човекът отсъства от полагащото му се място в космоса в музикален смисъл. Това е във връзка с духовното значение, което има една такава легенда в източната, следователно и в китайската литература. Все пак човекът в известен смисъл намира своето място в едно, както може да се каже и за по-древните епохи, дълбоко чувствано, инстинктивно-ясновидско съзнавано единство с целия космос.

Така тъкмо при китайците съществува дълбоко съзнание за връзката между човешката глава и горните сфери, между ритмичната система на човека, системата на белия дроб и сърцето и земята, в чиито процеси човекът участва посредством дишането, като чрез самото дишане ритмичната му система бива привеждана в движение. И тогава идва ред на човека като цяло, при когото се усеща, че той представлява нещо ново в рамките на земната еволюция и че още не може да бъде поставен в непосредствена връзка с нещо космическо, както могат неговата глава като част и гръдните му органи като част. Изобщо отношението на целия човек към космоса остава нещо неопределено.

Онова, което остава неопределено в човека, бива описвано като Луна в него. И е съществувало едно дълбоко, макар и инстинктивно съзнание за това, че третата съставна част на един тричленен човек е нещо луноподобно. Това

лежи в основата и на духовнонаучното разглеждане на човека (виж. рис., Луна).

Правело се е разлика между луноподобното и онова, което произлиза от цялата ритмична система, което е резултат от нея. Това е слънчевото (виж рис., Слънце). То би трябвало да се намира концентрирано главно в сърцето на човека.



Тези две съставни части на човека са поставени на преден план в човешката природа. Слънчевото той още не е довел до пълно развитие, слънчевото не в смисъл на старата планета, както е в моята книга „Въведение в тайната наука“, а настоящото, светецо на небето Слънце.

Към тях се прибавя онова в човека, което се придържа към ритмичната система: разклоненията на неговия нервен апарат, които се намират във връзка с останалите планети. Така че имаме приблизително следното: най-горе в главата, във връзка с цялата нервна система, централната нервна система – Сатурн (виж рис.); Юпитер – онова, което се отнася повече към сетивните органи, към очите; Марс – лежащото в основата на органите на говора, органите за

пеене; Венера и Меркурий – преминаващото към симпатиковата нервна система. Така получаваме цялата същност на човека, както тя е дошла от Луната. И би трябвало да отличаваме пет свързващи линии, които ни отвеждат към петте планети:

Сатурн
Юпитер
Марс



Венера
Меркурий



Така пред нас имаме устройството на вътрешния човек в смисъла на идеален, но много реален музикален инструмент в човека.

Този музикален инструмент е изграден въз основа на лунната същност на човека. И както знаем, във всички стари представи за човека той е бил представян с образа на дърво или растение. Достатъчно е само да си помислите за мировия ясен. Този начин на разглеждане има своя корен много назад във времето. Трябва само да си представите: петте звезди – Сатурн, Юпитер, Марс, Венера и Меркурий – се спускат на небосклона по посока Дървото на човека и опъват върху него лирата, така че то се превръща в музика-

лен инструмент. Отгоре, спускайки се от духовния всемир, се носи акордьорът на този инструмент: птицата Феникс, безсмъртната човешка душа.

В тази китайска легенда се крие многозначителен смисъл. И човекът остава встрани, защото самият той е музиката, защото в легендата не се говори тъкмо за основното. В нея се говори за това, което съставлява цялостния музикален инструмент. В известен смисъл е така, сякаш някой майстори цигулка и говори за дървесния материал, за струните, за магаренцето на цигулката, но за нея самата и дума не казва. Така в тази китайска легенда всъщност не се говори за нищо друго освен за човека, за оформянето на тези пет звезди, за безсмъртната душа. Но човекът остава встрани, тъкмо защото цялото, от което той се състои, води всъщност към самия човек. В основата на това лежи дълбокото съзнание за взаимовръзката на същинската музика със самата човешка природа.

И г-н ван дер Палс каза съвсем точно: Който търси произхода на мелодията, той стига до голямо объркване, ако я търси някъде в днешно време. Този, който го търси, би трябвало да се върне назад в светите писания и никога не би стигнал до края на изследването си, защото мелодиите са нещо, което принадлежи към цялостното културно развитие на човека.

Всъщност би трябвало да кажем: Неслучайно някой като Ницше, изхождайки от едно истински дълбоко усещане, пише като първи свой труд „Раждането на трагедията от духа на музиката“. И ако е напълно правилно това, което г-н ван дер Палс каза, че музикалното изкуство, такова, каквото го разбираме днес, се появява едва след края на средновековието, музикалното като такова ни връща съвсем далеч назад в човешкия произход. Би могло да се направи изложение по темата „Произходът на цялостния духовен живот

на човека от музикалния елемент“. Защото който истински усеща едно малко дете, винаги би казал за него, че малкото дете е родено всъщност като музикален инструмент. Музикалното у децата се дължи именно на тази правръзка на мелодичния елемент с човека.

Но, както казах, да говорим за тези неща в подробности днес, би ни отнело твърде много време. Искрах само да обърна вниманието върху това. А също така да кажа, че изразът „лунна цигулка“ е напълно обоснован, защото като се говори за това, че е била направена лунната цигулка, се апелира тъкмо към лунната същност на човека.

ИЗРАЗЯВАНЕ НА ЧОВЕКА ЧРЕЗ ТОН И СЛОВО

Дорнах, 2 декември 1922 г.

В дискусиите, които проведохме в последно време, можах да насоча вашето внимание към факта, как дейностите на човешкото същество в най-ранното детство представляват трансформация на тези, които човек извършва по времето между смъртта и новото раждане, следователно в битието, което предшества земното. Виждаме как детето, което след раждането още не е пригодно към земното притегляне, към земното равновесие, отново и отново се опитва да се нагоди към тях, как се учи да стои и да ходи. Това пригаждане на тялото към равновесно положение е нещо, което човек научава едва по време на земното си битие. Знаем, че човешкото физическо тяло е резултат от една грандиозна работа, която човек извършва заедно със същества от по-висшите светове по времето между смъртта и новото раждане. Но това, което човек оформя и което е духовният зародиш на неговия бъдещ физически земен организъм, още не е оформено така, че да има способността за ходене в изправено положение. Тя се включва към способностите на човека едва след раждането, когато той се пригажда към равновесните, към силовите отношения на земното битие. Защото в предшестващото земното битие ориентацията не означава това, което тя представлява тук, на земята, при ходене и стоене, а означава връзката, която човек има със съществата ангели, архангели, изобщо със съществата от по-висшите йерархии, според това дали се чувства повече или по-малко привлечен от едно или друго същество. Това е равновесното положение в духовните светове. Слизайки на земята, човек го губи. В майчиното си тяло той не е

нито в равновесните връзки на своя духовен живот, нито в равновесните връзки на земното си битие. Първите той е оставил, а във вторите още не е встъпил. По подобен начин стоят нещата с речта. Речта тук, на земята, е напълно пригодена към земните взаимоотношения. Защото тази реч е израз на нашите земни мисли. Те съдържат земни знания. Към тях е пригодена речта по време на земното битие. В предшестващото земното битие, както вече обясних, човек използва реч, която не излиза отвътре навън, която не следва предимно издишването, а следва духовното вдишване, инспирирането, онова, което в битието, предшестващо земното, можем да опишем като вдишване. Там има живот в мировия логос. Там има живот в мировото слово, в мировата реч, от която са направени нещата.

Този живот в мировата реч изгубваме, когато слезем на земята и се приспособяваме към това, което служи на нашите мисли, на земните мисли и на земния разсъдък, на разбирането между хората, които живеят на земята. По същия начин стоят нещата с мислите, които имаме, с мисленето. Мисленето се нагажда към земните отношения. В предшестващото земното битие има живот в творящите мирови мисли.

Когато най-напред разглеждаме средната съставна част, говора на човека, можем да кажем: В говора лежи същественото на земната култура, на земната цивилизация. Тук, на земята, хората се събират и намират мост един към друг посредством говора. Една душа се свързва с друга душа. Усещаме, че именно в говора имаме нещо от съществена важност тук, на земята, и той всъщност е земното отражение на живота в логоса, в мировото слово. Ето защо е особено интересно да бъде разбрана взаимовръзката на това, което човек извоюва като своя реч тук, на земята, с метаморфозата, която има тази реч в предшестващото зем-

ното битие. И когато човек разглежда тази връзка, той ще се насочи към вътрешното устройство на човека от звука, от тона.

И в този момент е уместно да вмъкна в нашето космологическо разглеждане, с което се занимаваме вече от няколко седмици, главата за изразяването на човека чрез тон и слово. Тези дни имахме голямата радост да чуем в нашия Гьотеанум едно отлично музикално певческо постижение. И позволете ми днес, като израз на вътрешното задоволство от това изпълващо ни с толкова радост художествено събитие, да кажа някои неща за взаимовръзката на тоновото и звуковото изразяване на човека тук, на земята, с живота на човека в онова, което съответства на тона и звука там, в духовното.

Ако разгледаме човешкото устройство, каквото е то тук, на земята, ще видим, че е изцяло отражение на духовното. Тук всичко е отражение на духовното – не само това, което човек носи със себе си, а също и онова, което го заобикаля във външната природа. Когато човек се изразява чрез говор или чрез песен, той изразява като едно откровение целия си организъм – тяло, душа и дух – в посока навън, а също така и в посока навътре към себе си. В това, което човек разкрива звуково или тоново, се съдържа целият човек. Доколкото той се съдържа в това, виждаме едва тогава, когато съвсем точно с подробностите схванем какво представлява човекът, докато говори или пее.

Да изходим от езика. В хода на историческото развитие на човечеството речта произлиза всъщност от една първоначална форма на пеене. Колкото по назад в предисторическите времена се връщаме, толкова речта е по-подобна на речитатива и накрая на пеенето. А в съвсем древни времена земното човешко развитие не е правело разлика между песен и говор, а двете са били едно. И това, което

откриваме за човешката прареч, е, че тя е една прापесен. Когато разглеждаме речта в нейното днешно състояние, когато тя вече много силно се е отдалечила от чисто песенното и се е потопила в проза-елемента и в интелектуалистичния елемент, тогава в речта имаме основно два елемента: съгласния и гласния елемент. Всичко, което изказваме чрез речта, се състои от съгласен и гласен елемент. Съгласният елемент се дължи изцяло на по-фината ни телесна пластика. Когато изговаряме Б или П, Л или М, това се дължи на факта, че нещо в нашето тяло има определена форма. Когато човек говори за тези форми, той има да говори не само за говорен или певчески апарат. Те са само кулминацията. Защото когато човек възпроизвежда една съгласна, в това участва целият организъм и това, което става в певческите или говорните органи, е само последната кулминация на разиграващото се в целия човек. Така че нашият организъм би могъл да бъде разглеждан в неговата форма така, че да можем да кажем: Всички съгласни, които един език притежава, винаги са варианти на дванадесет прасъгласни. Например във финския език тези дванадесет съгласни се намират запазени почти в чиста форма: единадесет са съвсем ясни, само дванадесетата е станала малко неясна, но тя е запазена още ясно в... (пропуск в текста). Ако човек правилно разбере тези дванадесет прасъгласни, той може да представи всяка една от тях чрез една форма – когато ги съберем заедно, те представляват пластиката на човешкия организъм. Тогава, без дори да говорим образно, можем да кажем, че човешкият организъм е изразен пластично чрез дванадесетте прасъгласни.

Какво всъщност е този човешки организъм? От тази гледна точка, от гледна точка на музиката, той е един музикален инструмент. Да, дори външните музикални инструменти можете да разберете чрез това, че независимо

дали ще вземете една цигулка или някой друг инструмент, в техните форми отгатват съгласния елемент, виждате ги направени от съгласните. Когато човек говори за съгласния елемент, винаги има нещо в усещането му, което напомня на музикален инструмент. И съвкупността, хармонията на всички съгласни представлява пластиката на човешкия организъм.

А гласният елемент – това е душата, която свири на този музикален инструмент. Така че, когато проследите съгласния и гласния елемент в една реч, във всяко речево или тоново изразяване имате себеизразяване на човека. Душата на човека с нейните гласни свири на съгласните на човешкия телесен инструмент.

Ако разгледаме нашата, принадлежаща на днешната цивилизация и култура реч, виждаме, че докато вокализира, душата ни си служи много усилено с мозъка, с нервния организъм в главата. Това в по-ранни времена не е било така в тази степен. Позволете ми да начертая на дъската, макар и малко схематично, това, което се получава.



Да допуснем, че нервният организъм в главата е изграден по този начин (червено). Следователно червените шрихи представляват силите, които вървят по продълже-

ние на нервните пътища. Това обаче е само едностранчиво разглеждане на нещата. В тази дейност, която развиват нервните пътища, се включва и една друга дейност. Тя се осъществява посредством вдишването на въздух. Този въздух, който вдишваме – това отново е показано схематично, – влиза по канала на гръбначния мозък (жълто) директно тук и тласъкът на вдишването звучи в хармония с движенията, които се извършват по продължение на нервните пътища. Така че въздушният поток, който посредством канала на гръбначния мозък непрекъснато нахлува към главата, се среща с онова, което извършват нервите. Но нямаме изолирана нервна дейност и изолирана дихателна дейност, а имаме съвместно протичане на дихателна и нервна дейност в главата. Днешният, станал прозаичен в обикновения живот човек, който придава по-голяма стойност на червените сили (виж рис.), си служи повече с нервната система, докато говори. Той „инервира“, както бихме могли да кажем, инструмента, който оформя съгласно гласните потоци. Това не е било така в по-ранни времена. Тогава човек не е живял толкова много в своята нервна система, а в дихателната система – затова праречта е била повече като пеене.



Когато днес пее, човек връща онова, което се изпълнява с помощта на инервацията на нервната система, обратно в дихателния поток и съзнателно привежда в дейност този втори дихателен поток. Продължението на дишането в главата бива директно задействано, когато към възпроизвеждането на тона, както е при пеенето, се добавя и вокализиране, но това не е излизане от дъха. Следователно това е ново възвръщане на станалата прозаична реч към поетичното, към художественото на ритмичния дихателен процес.

Поетът все още се старее да съблюдава ритъма на дишане в начина, по който си служи с речта в стиховете си. Онзи, който композира песни, отново връща всичко обратно към дишането, също и към дишането в главата. Така че можем да кажем: Това, което човек трябва да извърши тук, на земята, докато пригажда своята реч към земните отношения, именно то се привежда в известна степен в обратно движение, когато преминаваме от говор към пеене. Песента в действителност е един реален спомен със земни средства за онова, което е било преживяно в предшестващото земното битие. Защото с ритмичната си система стоим много по-близо до духовния свят, отколкото с мисловната система. А мисловната система оказва влияние върху станалата прозаична реч.

Докато вокализираме, всъщност изгласкваме към тялото онова, което живее в душата. А тялото само по себе си представлява съгласния елемент или музикалния инструмент. Изобщо бихте имали усещането, че във всяка гласна се намира непосредствено нещо душевно живо и че човек може да използва гласните сами за себе си, докато съгласните непрестанно се стремят към гласните. Пластичният телесен инструмент всъщност е нещо мъртво, ако гласният елемент, душевното не се удря о него. Ще видите това в

подробности, ако разгледате някоя дума в даден средноевропейски диалект. Например думата „ми“ в израза „добре ми е“ (нем. = es geht mir gut – бел. прев.). Когато бях малко момче, изобщо не можех да си представя, че тази дума се пише по този начин; винаги пишех „mia“, защото в „r“ непосредствено се намира стремежът към „a“. Ако разглеждаме човешкия организъм като хармония на съгласните, навсякъде в него имаме стремежа към гласните, следователно към душевното. А откъде идва това?

Този човешки организъм, такъв, какъвто той трябва да се подготви в своята пластика за земята, трябва да се пригоди към земните отношения. Той е устроен така, както го изискват земното равновесно положение, земните силови отношения. Но той е оформен от духовното. Какво всъщност е налице тук, може да се научи само чрез духовнонаучно изследване. Искам да изясня това схематично.

Да допуснем, че душевното в своя вокален израз се изобразява по следния начин (червено). То се удря о съгласния елемент (жълто), а последният е оформен пластично, съобразно земните отношения.



Когато човек се издигне в духовния свят по начина, който съм описал в книгата ми „Как се постигат познания за висшите светове“, той стига първо до имагинацията, до

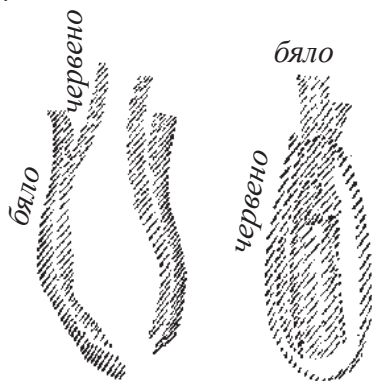
имагинативното познание. Но междуременно той губи съгласните и засега му остават само гласните. В имагинирането той е загубил физическото си тяло. Загубил е съгласните. В имагинативния свят човек вече няма никакъв усет за съгласните. Ако иска да опише напълно адекватно с думи онова, което се намира там, би трябвало да каже, че то се състои от чисти гласни. Следователно му липсва инструментът и той навлиза в един свят на тонове, който е обагрен най-разнообразно в гласни, но в който всички земни съгласни са разтворени в гласни.

Ще откриете, че в езици, които се намират в по-голяма близост до праречта, нещата от свръхсетивния свят се наричат с думи, съставени от гласни. Думата Йехова например не е имала нашето Й, Х и В, а се е състояла само от гласни и е била скандиращо полупята. Стигаме до едно вокализиране, което, разбира се, е било пято.

И ако човек стигне от имагинативното познание до инспиративното познание, поемайки директно откровенията на духовното, тогава всички съгласни, които имаме на земята, се превръщат в нещо съвсем друго. Съгласните човек губи. Значи той губи това (покрито с жълто, виж рис., долното жълто). Затова пък в духовното възприятие, което може да се получи чрез инспирация, може да се изрази нещо ново: духовните съответствия на съгласните (виж горното жълто).



Но тези духовни съответствия на съгласните вече живеят не между гласните, а в гласните. В речта тук, на земята, съгласните и гласните живеят едни до други. Когато се изкачвате в духовния свят, губите съгласните. Заживявате в един вокализиращо пеещ свят. Всъщност вие преставате да пеете; пее се. Самият свят става мирова песен. Но онова, което е вокализиращо, се обагря духовно-душевно, така че в гласните живее нещо, което представлява духовните съответствия на съгласните. Тук, в земното, има А като звук и нека бъде например **до диез** като тон в дадена октава. Веднага щом човек дойде в духовния свят, вече няма А, няма **до диез** в дадена октава, а има нещо вътрешно, не само на различна височина, а и вътрешно качествено неизброимо. Защото е съвсем различно дали някой от йерархията на ангелите изговаря някому едно А или някой от йерархията на архангелите, или пък някое друго същество го прави. Външно винаги е налице същото откровение, но откровението е вътрешно одушевено. Така че можем да кажем: Тук, на земята, имаме нашето тяло (рис. вляво, бяло); а тук се удря вокализиращият тон (червено). Тук пък имаме вокализиращия тон (рис. вдясно, червено) и в него прониква душата (бяло) и живее в него, така че тонът става тялото на душевното.



Сега сте вътре в мировата музика, в мировата песен. Сега сте вътре в творческия тон, в творческото слово. И ако тук, на земята, си представите тона, който се разкрива като звук, тук той живее във въздуха. Но физическата представа, че въздушното формирование е тонът, е само наивна представа. Наистина е наивна. Защото само помислете, че тук например имате под и върху него човек. Подът определено не е човекът, но трябва да е там, за да може човекът да стои върху него, иначе той не би могъл да е там. Но за да разберем пода, не се нуждаем от човека.



Така и въздухът трябва да е там, за да има тонът опора. Така както човекът стои върху пода, така и тонът има, само че в малко по-усложнена форма, своя под, съпротивление във въздуха. За тона въздухът няма по-голямо значение, отколкото подът за човек, който стои върху него. Тонът нахлува във въздуха и той му дава възможността да стои. Но тонът е нещо духовно. Както човекът е нещо различно от земния под, върху който стои, така и тонът е нещо различно от въздуха, в който стои. Разбира се, той стои по малко по-сложен начин, по по-разнообразен начин.

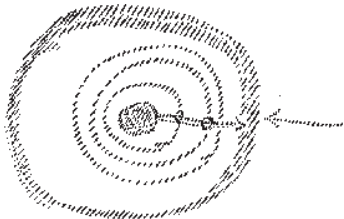
Чрез това, че на земята можем да говорим и пеем само с посредничеството на въздуха, във въздушното оформление на тоновото имаме земното отражение на духовно-душевното. Духовно-душевното на тона всъщност принадлежи на свръхсетивния свят. И това, което тук живее във

въздуха, е, така да се каже, тялото на тона. Така че не би трябвало човек да се учудва, че отново намира тона в духовния свят. Само дето там е отхвърлено идващото от земното: земните съгласни. Вокализирането, тонът като такъв могат да се вземат в тяхното духовно съдържание, когато човек се издига в духовния свят. Те само биват вътрешно одушевени. И вместо тонът да бъде външно оформен от съгласните, той бива вътрешно одушевен. Изобщо това се осъществява паралелно на вживяването в духовния свят.

Сега си помислете, че човек минава през портата на смъртта, скоро изоставя съгласните зад себе си, но изживява в засилена степен гласните и именно интонирането на гласните, така че той повече не чувства пеенето да излиза от неговия ларинкс, а усеща, че пеенето е около него и че живее във всеки тон. Така е още от първите дни след преминаването през портата на смъртта. Човек живее в музикалния елемент, който в същото време е речеви елемент. В този музикален елемент се разкрива все повече и повече от духовния свят едно одушевяване.

И както ви казах, това излизане на човека в света, след като пристъпи през портата на смъртта, в същото време е преход от земния в звездния свят.

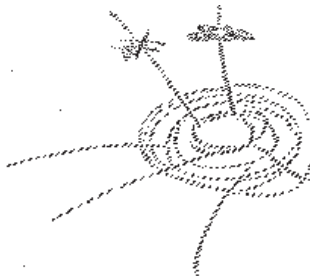
Когато представяме нещо такова, очевидно говорим образно, но образното е самата действителност. Представете си значи земята и около нея първо планетите, след това неподвижното звездно небе, което човек от древността с пълно право си представя като животински кръг.



Докато стои на земята, човек вижда планетите и звездите от земята в техния отблясък, следователно да го наречем виждане отпред – за да отдаде почит на човека, Стариият завет се изразява по друг начин. Докато обаче се отдалечава от земята след смъртта, на човека постепенно му се удава да види планетите, както и звездите отзад. Сега той вижда не тези светлинни точки или светлинни повърхности, които се виждат от земята, а съответните духовни същества. Навсякъде е един свят от духовни същества. Поглеждайки към Сатурн, Слънцето, Луната или към Овен, Телец и т. н., той вижда духовни същества.

В действителност това виждане в същото време е и чуване и също така може да се каже: Човек вижда от другата страна, значи отзад Луната, Венера, Овен, Телец и т. н. Също така добре би могло да се каже: Човек чува да звучат в мировата шир съществата, чиито обиталища са в тези космически тела.

Сега си представете цялото устройство – в действителност, ако човек се изрази образно, но не е образно казано, защото е самата истина, – представете си, че сте там навън, в космоса: планетният мир – далеч от вас, а животинският кръг с дванадесетте си съзвездия – в по-голяма близост. От всички тези космически тела ви се говори пеещо, пее се говорещо и вашето възприятие всъщност е чуване на говорещото пееене, на пеещото говорене.



Като погледнете към Овена, имате впечатлението за нещо душевно-съгласно. Може би там зад Овена е Сатурн: нещо душевно-гласно. И в това душевно-гласно, което засиява от Сатурн към цялата вселена, живее душевно-духовно-съгласното на Овена или на Телеца. Значи имате планетната сфера, която ви пее с гласни във вселената, и имате неподвижните звезди, които, сега вече можем да го кажем, одушевяват със съгласни тази песен на планетната сфера.

Представете си това живо: в по-голяма степен почиващите си неподвижни звезди и там отзад странстващите планети. Докато една странстваща планета минава покрай някоя неподвижна звезда, прозвучава, не бих казал, един тон, а цял един свят от тонове, а докато преминава през Овен и Телец, прозвучава друг свят от тонове.

Но там отзад е примерно Марс. Минавайки през Телец, Марс остава да прозвучи нещо друго.

И така имате един чудесен космически инструмент на звездното небе, а отзад – нашите планетни богове, които свирят на инструмента на звездното небе.

И наистина можем да кажем: Когато човек тук, на земята, връща назад в пеенето речта, която е създадена за земното пребиваване, както ходенето е създадено по подобие на космическо-духовното ориентиране, това е преминаване към онова, от което е роден, подобно на това, когато той се ражда за земното битие от предшестващото земното съществуване. И изобщо изкуството се представя на човек така, че той, изразявайки се художествено, би могъл да каже: Човешка съдба е, а и е редно това да е негова съдба, а именно че – пристъпвайки към земното битие – той навлиза в земните отношения и трябва да се пригоди към тях. Обаче в изкуството той прави една крачка назад, оставя земното да се оттегли и чрез стъпката, която прави назад, се приближава към духовно-душевното, от което е дошъл.

Не разбираме изкуството, ако не усещаме в него копнежа да преживеем духовното най-малкото в откровението му под формата на красота. Нашата фантазия, която е творецът на изкуството, всъщност не е нищо друго освен предземната ясновидска сила. Както на земята тонът живее във въздуха, така за душата по земен начин в отражението на духовното живее онова, което е духовно в предшестващото земното битие. Когато човек говори, той си служи с тялото: съгласните в него се превръщат в пластиката на тялото. Душата използва непреливащия в твърдата пластика въздушен поток, за да свири на този телесен инструмент. Като говорещи хора на земята, ние проявяваме тенденция към божественото по два начина.

Да вземем съгласния човешки организъм, да го освободим от трайната форма, която е придобил от земното притегляне или чрез химическите сили на хранителните вещества, да отделим онова, което изпълва човека чрез съгласните! И нека тогава говорим! Ако поставим на дисекционната маса един човешки бял дроб, ще открием химически вещества, които могат да се изследват химически. Но белият дроб не е това. Какво е белият дроб? Една съгласна, която е изговорена от космоса и е приела форма. Да поставим сърцето на дисекционната маса. То се състои от клетки, които могат да се изследват химически. Но сърцето не е това. То е друга съгласна, която е изговорена от космоса. И ако човек си представи дванадесетте съгласни като изговорени от космоса, се появява човешкото тяло.

Или ако погледнем съгласните, ако имаме необходимата ясновидска фантазия да видим съгласните в тяхната взаимовръзка, се получава човешкото тяло в пълната му пластика. Следователно ако вземем съгласните от човека, възниква скулптурното изкуство. Ако вземем дъха, с който си служи душата, за да свири на този инструмент при пее-

не, ако, от друга страна, вземем от човека гласните, възниква музикалното, песенното. Значи, вземем ли съгласните от човека, възниква формата, която те трябва да оформят пластично. Ако вземем гласните от човека, възниква песенното, музикалното. И така човекът, такъв, какъвто той стои пред нас на земята, всъщност е резултат от две мирови изкуства: от едно пластициращо мирово изкуство и от едно песенно, музикално мирово изкуство. Едното дава инструмента, другото свири на този инструмент; едното формира инструмента, другото свири на него.

Нищо чудно, че в най-стари времена, когато човек все още е усещал тези неща, за най-голям човек на изкуството са смятали Орфей, който наистина е бил с такава душевна мощ, че е могъл не само да използва вече формираното човешко тяло като инструмент, а дори да излива неоформената материя във форми, съответстващи на тоновете.

Разбирате, че когато човек представя нещо подобно, той трябва да използва думите по малко по-друг начин от този, по който те обикновено се използват в днешното прозаично време. Но в същото време нещата не са предадени чисто образно или символично, а в напълно реален смисъл. Нещата наистина стоят така, както ви ги представих, въпреки че понякога езикът трябва да бъде използван в по-голяма широта, отколкото този, който днес обикновено е в употреба. Исках да оформя днешната лекция тъкмо по този начин, за да отправя малък поздрав за тъй добрите постижения на нашите почитаеми певци, които ни радват тези дни. И така, скъпи мои приятели, утре ще присъстваме на изпълващия ни с толкова радост концерт с убеждения, дадени от антропософска гледна точка, както всичко тук трябва да бъде.

ТОНОВОТО ИЗЖИВЯВАНЕ В ЧОВЕКА

ПЪРВА ЛЕКЦИЯ

Щутгарт, 7 март 1923 г.

Това, за което ще говорим през тези два дни, ще бъде представено, разбира се, малко непълно. Това, което бих искал да кажа, не е нещо, свързано с музикално естетическото, както често го наричат, нито нещо, което желаят онези, които имат склонност да чувстват накърнена своята наслада от изкуството от факта, че някой казва нещо, което допринася за разбирането на тази наслада. И за музикално естетическото, както днес то се схваща, и за простото наслаждение трябва да се говори по съвсем различен начин. Днес искам да изложа една обща основа, а утре да говоря за нещо, което може да има значение за подготовката на такава основа тъкмо в грижата за музикалното преподаване. Друг път можем да развием тези неща нататък.

Във връзка с музикалното трябва да се отбележи, че щом човек се чувства подтикнат да говори за него, всички понятия, които иначе се употребяват в живота, са напълно неизползваеми. Едва ли може да се говори за музикалното с понятията, които човек употребява в обикновения живот. Човек не може да направи това поради простата причина, че музикалното всъщност не е налице в дадения ни физически свят. Музикалното трябва да се сътвори в него. Така се стигна до това, че хора като *Гьоте* усетиха музикалното като един вид идеал на всяко изкуство. Така Гьоте можа да каже: Музиката е изцяло форма и съдържание и не предя-

вява претенции към някакво друго съдържание, освен към това, което носи в себе си. Стигна се до това, по времето, когато интелектуализмът се бореше така много с разбирането на музиката – от тази борба излезе тогава книгата на Ханслик „За музикално красивото“, – стигна се до това, да се направи забележителното различаване (от Ханслик) между съдържанието на музиката и предмета на останалите изкуства, макар и по един много едностранчив начин. Но той отрича тя да има предметност. Такава предметност, каквато има живописата, каквато предметност е налице във външния физически свят, музиката няма. И това показва вече, че човек усеща в нашето време, в което интелектуализмът иска да властва над всичко, че той няма нищо общо с музиката. Защото той може да е сроден само с онова, което има външна предметност. От това следва тази особеност, която ще срещнете във всевъзможни добри ръководства за музикално разбиране, че всъщност физиологията на тона не може да каже нищо за музикалното. Това е едно разпространено навсякъде признание: Има тонова физиология само за звуци, но няма тонова физиология за тонове. Човек не може да схване музикалното с употребяваните днес средства. От това по необходимост следва, че когато човек започне да говори за музикалното, не може да употребява обикновените понятия, чрез които се схваща светът.

Човек ще се доближи най-добре до това, до което искаме да стигнем през тези два дни, ако тръгне от една определена настояща историческа гледна точка. Ако сравним нашата епоха с по-ранни епохи, ще открием нашата епоха, охарактеризирана във връзка с музикалното, по един напълно конкретен начин. Можем да кажем: Нашата епоха стои в средата между две музикални усещания. Едното усещане епохата вече има, другото – все още не. Едното усещане, което нашата епоха е постигнала до висока степен, е терцово-

то усещане. Можем да проследим много добре в историята как е намерен преходът в музикалния свят на усещането от квинтовото усещане към терцовото усещане. Терцовото усещане е нещо ново. Напротив, в нашата епоха все още няма онова, което някога ще бъде дадено: октавовото усещане. Едно действително октавово усещане в човечеството все още не е изградено. Вие можете да почувствате разликата, която съществува в сравнение с усещането на тоновете до септимата. Докато септимата бива усещана още във връзка с примата, щом наближим октавата, се получава едно напълно друго изживяване. Тя повече не може да се различава от примата, тя се препокрива с нея. Във всеки случай различаването, което е налице за една квинта или терца, за една октава не е налице. Разбира се, имаме усещане за нея. Но това все още не е усещането, което някога ще се оформи. Октавовото усещане някога ще бъде съвсем различно. След време то ще може невероятно да задълбочи музикалното изживяване. Ще стане така, че при всяко прозвучаване на октава в някоя музикална творба ще се изживява усещането, което мога да опиша само така: Аз преоткрих моя аз, аз съм издигнат в човешката си същност чрез октавовото усещане. Не става въпрос за това, което тук изразявам с думи, а за това, което може да бъде изживяно.

Човек може само чувствайки да разбере нещата, ако е наясно, че музикалното изживяване няма онази връзка с ухото, каквато обикновено се приема, че съществува. Музикалното изживяване се отнася до целия човек, а ухото има напълно друга функция в музикалното изживяване от тази, която обикновено се мисли. Нищо не е по-погрешно от това да се каже: Аз чувам тона или чувам една мелодия с ухото. Това е напълно погрешно. Тонът, една мелодия или някоя хармония се изживяват всъщност от целия човек. И това изживяване идва чрез ухото до съзнанието по един забеле-

лежителен начин. Тоновете, с които обикновено си имаме работа, имат за медиум въздуха. И когато например свирим на духов инструмент, тогава елементът, в който тонът живее, е точно въздухът. Но това, което преживяваме в тона, няма нищо общо с въздуха. Нещата стоят именно така, че ухото е онзи орган, който отделя тона от въздуха, така че докато изживяваме тона като такъв, ние го приемаме като резонанс, като отражение. Ухото всъщност е онзи орган, който отразява живеещия във въздуха тон във вътрешността на човека, но така, че въздушният елемент е отделен, и тогава тонът, докато го чуваме, живее в етерния елемент. Така ухото служи именно затова, ако мога да се изразя така, да преодолее звученето на тона във въздуха и да отрази вътре в нас чистото етерно изживяване на тона. Ухото е един рефлекторен апарат за тоновото изживяване.

Става въпрос за това, да се разбере по-дълбоко как е изразено цялостното тоново изживяване в човека. То е изградено така, трябва да кажа това още веднъж, че всички понятия за него са напълно объркващи. Човекът е едно тричленно същество – нервно-сетивен човек, ритмичен човек, крайников веществообменен човек. Това е вярно във всяко друго отношение, но за музикалното изживяване не е напълно вярно. За музикалното изживяване не е налице сетивното изживяване в същия смисъл, както за другите изживявания. Сетивното изживяване при музикалното изживяване е вече съществено по-вгълбено, отколкото за другите изживявания, защото за него ухото е всъщност само един рефлекторен орган. Ухото не свързва човека по същия начин с външния свят, както го свързва например окото. Окото го свързва с външния свят за всички форми на видимото, също и за видимите форми на изкуството. Окото е от значение също за художника, не само за наблюдаващия природата. Ухото е от значение за музиканта само дотолкова, доколко-

то то е в състояние да изживява, без да стои в такава връзка с външния свят, както например окото. Ухото е от значение за музикалното чрез това, че е изключително рефлекторен апарат. Така че трябва да кажем: За музикалното изживяване трябва да разглеждаме човека като човек-нерви. Защото ухото не се разглежда като непосредствен сетивен орган, а само като посредник навътре, не като връзка с външния свят – възприемането на инструменталната музика е един много сложен процес, за който още има какво да кажем. Като сетивен орган ухото няма непосредствено значение, то има значение само като рефлекторен орган.

От друга страна, ако продължим, от значение за музикалното изживяване става онова, което е във връзка с крайниците на човека, за да може музикалното да премине в танцувалното. Но когато говорим за музикалното, веществообменният човек не се разглежда по същия начин, както при останалия свят, а вече имаме разместване на човешките съставни части.

За музикалното изживяване трябва да кажем: Човек-нерви, ритмичен човек, човек-крайници. Сетивните възприятия не играят роля на придружаващи явления. Те са тук, защото човекът е сетивно същество и неговото ухо като сетивен орган също има значение, но то няма това значение, което му приписваме по отношение на света. Обмяната на веществата не е налице по същия начин, тя е съпровождащо явление. Има веществообменни явления, но те нямат никакво значение. Напротив, има значение всичко онова, което живее в крайниците като възможност за движение. Това има огромно значение за музикалното преживяване, защото с музикалното преживяване свързваме танцовите движения. И едно добро музикално изживяване се дължи на това, че човек трябва да се овладее, да удържи движението си. Това показва само, че музикалното преживяване е

всъщност преживяване на целия човек.

На какво се дължи фактът, че човекът на нашето време има терцово изживяване? На какво се дължи фактът, че той е по пътя да получи едно същностно октавово изживяване? Всяко музикално изживяване в човешкото развитие ни води назад в атлантската епоха. През атлантската епоха най-същностното музикално изживяване беше изживяването на септимата. Ако се върнете в атлантската епоха, бихте открили, че там всичко е съгласувано със септимите. Тогава човек не познаваше квинтите. И септимовото изживяване се състоеше в това, че той се чувстваше напълно унесен в музикалното изживяване, основано изцяло върху септимата. Човек се чувстваше в това септимово изживяване освободен от своята обвързаност със земното. Той се чувстваше веднага в един друг свят. И човекът от тази епоха би могъл да каже: „Аз изживявам музиката“, все едно че казва: „Аз се чувствам в духовния свят“. Това беше преобладаващото септимово изживяване. То продължи дори през следатлантската епоха и играеше голяма роля, докато започна да се усеща като несимпатично. Когато човекът пожела да направи от физическото си тяло своя собственост, септимовото изживяване започна да става болезнено, леко болезнено. И така човекът започна да получава по-голямо задоволство от квинтовото изживяване, така че една скала, построена по нашата система, би била през много дълго време след атлантската епоха тази: **ре, ми, сол, ла, си** и отново **ре, ми**. Без **фа** и **до**. Така **фа**-усещането и **до**-усещането трябва да си ги представяме по-късно, когато отиваме в първата следатлантска епоха. Затова пък бяха изживявани квинтите през различните октави.

В хода на времето квинтите започнаха да стават приятното, изпълнено с удоволствие усещане. Но всяко музикално изживяване, което беше налице, с изключение на

терцата и с изключение на това, което днес наричаме до, беше проникнато от една степен на унесеност. Музикалното караше човека да се чувства като преместен в един друг елемент. Човек се чувстваше все още като изваден от себе си в квинтовата музика. И преходът към терцовото изживяване, което всъщност продължава до четвъртата следатлантска епоха – тогава терцовото изживяване не бе напълно изявено, всъщност бе налице квинтовото изживяване; китайците имат днес все още това квинтово изживяване, – този преход към терцовото изживяване означава за същото историческо време това, че човекът чувства музиката във връзка със своето собствено физическо устройство; че той, така да се каже, чрез изживяването на терците се чувства земен човек, музикант. По-рано, при квинтовото изживяване, той казваше: Ангелът в мен започва да става музикант. Музата говори в мен. Възможност да бъде казано „Аз пея“ съществува едва когато влиза в сила терцовото изживяване. Тогава човек може да започне да чувства себе си като пеец. Защото терцовото изживяване вглъбява цялото музикално усещане. По-рано в квинтовото време нямаше никаква възможност да се оцвети музикалното с участието на субективното. Участието на субективното, преди да навлезе терцовото изживяване, беше такова, че субективното се чувстваше отнесено, чувстваше се пренесено в обективното. Едва при терцовото изживяване стана така, че субективното се чувстваше почиващо в самото себе си и човекът започна да свързва своето усещане за съдбата, усещането за съдбата в обикновения живот с музикалното. Така започна да има смисъл това, което в квинтовото време изобщо нямаше смисъл. Мажор и минор нямаха още никакъв смисъл в квинтовото време. Човек не можеше още да говори за мажор. Разделянето на мажор и минор, тази забележителна взаимовръзка на човешката субективност,

на същинския вътрешен чувствен живот, докато този чувствен живот е свързан със земната телесност, започва първо в хода на четвъртата следатлантска епоха и е свързано с терцовото изживяване. Тогава навлиза разликата между мажор и минор. Тогава започва връзката на субективно душевното с музикалното. И човекът може да нюансира музикалното; появява се колоритът в музиката. Човекът е ту в себе си, ту навън, душата трепти насам-натам между всеотдайност и вглъбяване в себе си. Едва чрез това музикалното бива приближено до човека по подходящ начин. Така че може да се каже: В хода на четвъртата следатлантска епоха започва терцовото изживяване; по това време започва възможността в музикалното да се изразява мажорното и минорното настроение. Все още се намираме на този етап и това може да онагледим едно разбиране на целия човек, което разбиране обаче трябва също напълно да излезе от обикновените понятия.

Човек привиква, разбира се, да упражнява антропософията така, че да свързва с нея обикновените понятия, които имаме, и казва: Човекът се състои от физическо тяло, етерно тяло, астрално тяло и аз. Това трябва да се каже най-напред, тъй като е необходимо да се дадат на човека етапи. Но това също не е нещо повече от етап, защото нещата са много по-сложни, отколкото си мислим. Нещата са такива, че ако разглеждаме човека – имам предвид земния човек – най-напред така, както той възниква според оформянето на ембриона, ние имаме приблизително следното: При идването на човека от духовния във физическия свят имаме предшестващо духовното слизание на аза към астралното и към етерното. И когато азът навлиза в астралното и в етерното, той може да обхване физическия човек в ембрионалната му форма, да изгражда в него сили на растежа и т. н. Така че когато разглеждаме човешкия зародиш, той е обхванат от

физически сили, които от своя страна са вече повлияни, защото азът е слязъл във физическото през астралното и през етерното. Когато разглеждаме зрелия човек, виждаме, че азът въздейства духовно непосредствено върху физическото чрез окото, като най-напред той пропуска астралното и етерното, а по-късно отново се включва във вътрешността на човешкия организъм. Първо изнасяме астралното и етерното отвътре навън. Така че можем да кажем: Азът живее по един двойствен начин в нас. Най-напред той живее в нас, докато сме на земята като човеци. Азът е слязъл във физическия свят и така ни е изградил от физическото, както и от етерното и астралното. Тогава азът живее в нас, възрастните хора, като придобива влияние върху нас чрез сивата или като завладява астралното, и придобива влияние над нашето дишане с изключение на същинската азова сфера, на главата, където физическото тяло става орган на аза. Само в движенията на нашите крайници, когато ги движим, имаме същата дейност на природата или на света в нас, която имаме в нас, когато сме ембриони. Другото е насложено. Когато вървите или когато танцувате, във вас все още се осъществява същата дейност, която се е осъществявала, когато сте били ембриони. Всички други дейности, особено дейността на главата, са дошли по-късно, когато са били спрени слизащите надолу духовни течения.

Действително музикалното изживяване протича през целия човек. При това така, че участие взима онова, което в най-голяма степен е слязло надолу, което е стигнало до човека първо по един извънчовешки начин, преди земният човек да се е изградил, което създава основата за образуване на ембриона и което днес живее в нас само посредством това, че можем да се движим, както и да се движим чрез жестове. Онова, което живее в човека по този начин, е в същото време основата за долната част на октавата, а именно:

до, до диез, ре, ре диез. След това, както можете да видите на пианото, се стига до безпорядък, тъй като вече навлизаме в етерното. При най-долните тонове на октавата – на всяка октава – най-напред се ангажира всичко онова, което се намира в крайниковата система на човека, следователно в най-физическото на човека. При тоновете, приблизително от **ми** нагоре въздейства всъщност вибрирането на етерното тяло. Това продължава до **фа, фа диез, сол.** Тогава стигаме мястото, където живее онова, което действа във вибрациите на астралното тяло. И тогава нещата се застопоряват. Ако сме тръгнали от **до** и сега тук стигаме до септимата, се издигаме в една област, в която всъщност трябва да спрем. Изживяването се застопорява и ни е необходим един съвсем нов елемент.

Ние излизаме от вътрешния аз, от физически живеещия аз, ако мога да се изразя така, когато навлизаме в октавата. Чрез етерното и астралното тяло сме се изкачили до септимата и когато се издигаме до октавата, трябва да преминем към подлежащия на директно усещане аз. Трябва да се открием за втори път, когато се издигаме до октавата. Във всичките седем тона живее човекът в нас, но ние не знаем нищо за това. Той намира в нас в **до, до диез.** И тъй като намира оттам, когато чуваме например **фа** или **фа диез**, той разтърсва нашето етерно тяло, нашето астрално тяло. Етерното тяло вибрира и намира нагоре към астралното тяло – първоизточникът е долу от етерното тяло – и щом стигнем до тоновете на септимата, имаме астрално изживяване. Ала ние не го знаем истински. Ние го знаем само чрез усещането. Октавовото усещане ни носи намирането на собствения аз на една по-висока степен. Терцата ни води към нашата вътрешност. Октавата ни води към това, още веднъж да се намерим, още веднъж да се усетим. Вие трябва да приемате понятията, които употребявам, само като сурогати, трябва

да се върнете към усещанията. Тогава можете да видите как музикалното преживяване се стреми да върне човека към онова, което той е изгубил в прастари времена. В прастари времена, когато септимовото изживяване, тоест общо взето цялото изживяване на скалата беше налице, човек се чувстваше в музикалното изживяване като цялостно, стоящо на земята същество. И беше извън себе си в септимовото изживяване. Той се чувстваше в света. Музиката беше за него възможността да се почувства в света. Човек можеше да бъде обучаван религиозно, като му беше разяснявана тогавашната музика, защото той разбираше, че чрез музиката не е само земен човек, а същевременно и извънземен човек. Процесът се развиваше все повече в посока навътре. Дойде квинтовото изживяване, чрез което човек се чувстваше все още свързан с това, което живееше в неговото дишане. Квинтовото време беше всъщност времето, когато човек си казваше, всъщност не си казваше, а го чувстваше така: Аз вдишвам и издишвам. Когато сънувам кошмари например, чрез промяната в дишането мога ясно да си дам сметка за дихателното изживяване. Но музикалното не живее в мен, то живее във вдишването и издишването. Човек се чувстваше винаги потеглящ извън себе си в това музикално изживяване и отново връщащ се към себе си. Квинтата беше нещо, което обхващаше вдишването и издишването, септимата обхващаше само издишването. Терцата му даваше възможността да преживее продължението на дихателния процес навътре. Поради всички тези причини откривате също така особеното обяснение за развитието от чистото пеене с акомпанимент, каквото беше то в по-стари времена от човешкото развитие, до самостоятелното пеене. Първоначално човекът винаги е пял с помощта на някой външен тон, на външна тонова формация. Еманципираното пеене дойде по-късно, с което, от друга страна, е свързано еман-

ципираното инструментиране, еманципираната инструментална музика.

И сега можем да кажем: Човек се изживяваше заедно със света, когато изживяваше музикалното. Той се изживяваше както в себе си, така и извън себе си. В най-стари времена той не можеше да чуе един отделен инструмент или пък някой изолиран тон. За него това би било все едно че някой отшелнически дух преминава наоколо. Той можеше да преживее само един, съставен от външно обективното и вътрешно субективното тон. Така че музикалното изживяване се разделя на тези две страни: обективна и субективна.

Цялото това преживяване днес естествено се намесва във всичко музикално. От една страна, имаме нещо, което дава на музиката едно напълно особено положение в света. И това е, че човекът все още не открива в музикалното връзката със света. Той ще я открие някога, когато октавовото изживяване навлезе по накратко описания начин. Именно тогава музикалното изживяване ще бъде за човека доказателството за съществуването на Бога. Защото той ще изживява аза два пъти. Веднъж като физически вътрешен аз и втори път като духовен външен аз. И тогава, когато човек ще употребява октави – днешната употреба не е още тази, – както употребява септими, квинти, терци, това ще бъде един нов начин за доказване съществуването на Бога. Защото това ще бъде октавовото изживяване. Човек ще си казва: Когато изживявам моя аз такъв, какъвто той е на земята, в примата, и когато го изживявам още веднъж, какъвто е в духа, това е вътрешното доказателство за съществуването на Бога. Но това ще е друго доказателство, не онова, което имаше атлантецът чрез неговата септима. Тогава цялата музика беше доказателство за съществуването на Бог. Но това ни най-малко не беше доказателство за съществуването на самия човек. Когато човек ставаше музикален, него го

изпълваше великият дух. В момента, в който човек музицираше, великият дух беше в него. Сега човек ще изживее големия напредък на човечеството в музикалното, така че той ще бъде не само обладан от Бога, но при това ще има и себе си. Ще се стигне дотам, че човек ще изживява гамата като самия себе, но като намиращ се в два свята. Можете да си представите какво огромно задълбочаване още може да претърпи музикалното в бъдеще, което ще доведе човека не само до това, което днес той може да изживее в нашите обикновени композиции, които наистина са отишли много надалеч, ала той ще може да изживее своето преобразяване по време на слушането на една музикална композиция. Той ще се чувства откъснат и отново върнат на себе си. В това чувстване на една съвсем друга човешка възможност лежи по-нататъшното усъвършенстване на музикалното. Така човек може да каже: Към старите пет тона **ре, ми, сол, ла, си** вече напълно се е присъединило **фа**, но все още не и същинското **до**. В пълното си значение за усещането на човека то тепърва трябва да навлезе.

Всичко това е извънредно важно, когато човек си поставя задачата да проведе развитието на човека във връзка с музикалното. Тъй като, виждате ли, детето до около деветата година още няма правилен усет за мажорно и минорно настроение. Когато тръгва на училище, детето може да приеме мажорното и минорното настроение като подготовка за нещо последващо, но реално то няма нито едното, нито другото. Детето всъщност още живее в квинтовото настроение, колкото и малко на човек да му се иска да признае това. Поради това естествено в училище бихме могли да му даваме и примери, в които има терци, но ако желаем истински да се приближим до детето, трябва да подпомагаме музикалното разбиране от усета за квинтата. Това е важното, докато правим на детето едно голямо добро, ко-

гато с мажорни и минорни настроения, изобщо с усета за терцовите взаимовръзки, се приближаваме до онази точка във времето, която описвам като намираща се след деветата година, когато детето започва да ни поставя важни въпроси. Един от важните въпроси е стремежът към живот с голямата и малката терца. Това е нещо, което идва около деветата и десетата година и което особено трябва да насърчаваме. Доколкото ни е възможно според това, което имаме в съвременната музика, е необходимо да се опитаме около дванадесетата година да насърчаваме усета за октавата. Така това, което трябва да бъде поднесено на детето, ще бъде отново съобразено с неговата възраст.

Изключително важно е да сме наясно, че музиката живее в човека само вътрешно, в етерното тяло, при което физическото тяло естествено се взема за долните тонове на скалата. Но то трябва да се тласне нагоре към етерното тяло и после към астралното тяло. Към аза то може да бъде тласнато още малко нагоре.

Докато живеем още в нашия мозък с нашите груби и недоцялани понятия за другия свят, ние излизаме от музикалното в момента, в който започнем да развиваме понятия. Музикалното се намира в една такава област, че ако започнем да мислим, трябва да излезем извън музиката, защото тонът започва да се засенчва сам в себе си и повече не може да бъде усещан като тон. Когато тонът започне да се засенчва в себе си – филистерската наука би казала, когато той има определен брой трептения, – той не е усещан повече като тон. Когато започва да се засенчва в себе си, възниква представата, понятието, което се обективизира в звука, който всъщност неутрализира тона, в звука, в говорния звук, който неутрализира тона, доколкото той е звук, естествено не доколкото тонът звучи в него. И тогава същинското музикално изживяване отива надолу само до ет-

ерното тяло и се бори там. Разбира се, физическото напират отдолу в долните тонове. Но ако слезем напълно долу, във физическото, обмяната на веществата би принадлежала на музикалното изживяване и тогава то би престанало да бъде едно чисто музикално изживяване. Това се достига в контратоновете, за да направи музикалното изживяване малко по-приятно. В контратоновете музиката до известна степен е изтласкана от самата себе си. Същинското музикално изживяване, което протича напълно вътрешно, а именно нито в аза, нито във физическото тяло, а в етерния и астралния човек, същинското музикално усещане, вътрешно напълно затвореното музикално усещане отива всъщност само до етерното тяло, и то само до тоновете на голямата октава. Контратоновете са всъщност затова, да приближат, така да се каже, външния свят към музиката. Контратоновете в същността си са там, където човекът се изтласква навън с музикалното и външният свят го изтласква обратно. Това е навлизането на музикалното от душевното в материалното. Когато се спускаме в контратоновете, навлизаме с душата в материалното и изживяваме усилието на материята да стане музикално одушевена. Това означава мястото на контратоновете в музиката. Всичко трябва да ни води към това да си кажем: Само едно действително ирационално, не рационално разбиране на човека ни води към това, да можем да достигнем музикалното усещайки и да можем да го доближим до човека.

Утре ще продължим подхванатата тема по-подробно.

ВТОРА ЛЕКЦИЯ

Щутгарт, 8 март 1923 г.

Бих желал още веднъж да подчертая, че целта на тези две лекции е да се даде тъкмо на учителите в училището – разбира се, доста фрагментарно и непълно, при следваща възможност трябва да продължим – това, от което те се нуждаят като база за часовете по музика.

Вчера говорих за това, каква роля играе, от една страна, квинтата в музикалното изживяване, а от друга страна – терцата и септимата. От това изложение сигурно сте могли да разберете, че напредъкът към квинтите е свързан с онава музикално преживяване, което изважда човека от самия него при възприемането на квинтата, така че с квинтовото усещане той изживява една унесеност. Това става по-нагледно, когато вземем седемте скали, от контратоновите нагоре до тоновете на четвъртата октава, и имаме предвид, че в тези седем скали квинтата е възможна дванадесет пъти. Така в редицата на седемте музикални скали имаме скрита още веднъж една дванадесетчленна скала с квинтов интервал.

Какво означава това във връзка с цялото музикално изживяване? Това означава, че в рамките на квинтовото изживяване човекът с неговия аз е в движение извън своето физическо устройство. Той, така да се каже, обхожда седемте скали в дванадесет крачки. И така, чрез квинтовото изживяване той е в движение извън своята физическа организация.

Ако се върнем към терцовото изживяване – при голямата и при малката терца, – стигаме до едно вътрешно движение на човека. Азът е, така да се каже, вътре в границите на човешкия организъм. Човек преживява терците

вътрешно. При прехода от терца към квинта – дори и когато има нещо друго помежду тях – той преживява прехода от вътрешно изживяване към външно изживяване. Така че може да се каже: Настроението в единия случай, при терцовото изживяване, е утвърждаване на вътрешното, осъзнаване на човека в самия себе си, при квинтовото изживяване имаме осъзнаване на човека в божествения световен ред. При квинтовото изживяване имаме излизане навън към вселената, а при терцовото изживяване е налице завръщане на човека в собствения му дом. Помежду им се намира изживяването на квартата.

За онзи, който иска да проникне в тайната на музикалното, преживяването на квартата е може би едно от най-интересните неща. Не поради това, че квартовото изживяване е най-интересно като такова, а защото то стои на разделителната граница между квинтовото изживяване на външния свят и терцовото изживяване във вътрешността на човека. Квартовото изживяване се намира точно на границата на човешкия организъм. Но в квартата човекът не усеща физическия външен свят, а духовния свят, той се наблюдава отвън, ако мога да си послужа с един зрителен израз за едно слухово преживяване. В квартата човек – той не осъзнава този процес, но върху него се основава усещането, което има при изживяването на квартата – се чувства сред богове. Докато при квинтовото изживяване той трябва да забрави себе си, за да е сред богове, при квартовото изживяване не е нужно да забрави себе си, за да се почувства сред богове. При квартовото изживяване той се разхожда в света на боговете като човек. Той стои точно на границата на човешката си същност, има я още, наблюдава я от другата страна.

Квинтовото изживяване като духовно изживяване е загубено за човечеството. Днешният човек няма това квин-

тово изживяване, което е съществувало някога, преди четири, пет столетия преди нашето летоброене. Тогава при квинтовото изживяване човек имаше усещането: Аз се намирам вътре в духовния свят. Тогава той не се нуждаеше от инструмент, за да произведе външно една квинта. Той усещаше произведената от самия него квинта като преминаваща в божествения свят, защото за него имагинацията още беше налице. Той още разполагаше с имагинацията при музикалното. Той разполагаше с един музикален обект при квинтовото изживяване. Човек загуби това по-рано, отколкото обективното изживяване при квартата. Още много дълго след това квартата беше такава, че когато я изживяваше, човекът вярваше, че живее и се движи в нещо етерно. Той чувстваше, ако мога да кажа така, при квартовото изживяване свещения вятър, който го пренасяше във физическия свят. Така чувстваха може би все още – най-малкото това е възможно, като се имат предвид техните изказвания – Амброзий и Августин. Тогава това квартово изживяване също се загуби и за да бъде обективно сигурен в квартата, човек се нуждаеше от външния инструмент.

С това показваме в същото време какво е било музикалното изживяване в много стари времена от човешкото развитие. Тогава човекът, който нямаше още терцата и стигаше надолу до квартата, не можеше да направи разлика между „аз пея“ и „пее се“. Двете бяха за него едно и също нещо. Той беше извън себе си, когато пееше, и в същото време имаше един външен инструмент. Той имаше импресията на духовия инструмент или на лъковия инструмент, импресията, имагинацията. Музикалните инструменти са се приближили до човека в началото като имагинации. Музикалните инструменти не са открити чрез изпробване, а са донесени от духовния свят, с изключение на пианото.

В същото време имаме възникването на песента. Днес

е трудно да се даде представа за това, какви са били песните по онова време, когато квинтовото изживяване беше още чисто. Тогава песните бяха още нещо като изразяване чрез слово. Човек пееше, но това беше в същото време едно говорене за духовния свят. И човек съзнаваше: Говориш ли за череша и грозде, тогава употребяваш земни думи; говориш ли за боговете, тогава трябва да пееш.

И тогава дойде онова време, в което човек повече нямаше имажинации. Но той имаше още остатъците от имажинацията – днес обаче човек не ги разпознава, – това са думите на езика. От vyplъщаването на духовното чрез песенния тон се стигна до vyplъщаване на словесното чрез песенния тон. Това е една стъпка навътре във физическия свят. И едва тогава се случи по-късната еманципация на песенното вътре в арийното пеене и т. н. Това е едно по-нататъшно ниво.

Когато се връщаме към праначалото, към прापесента на човечеството, тази прापесен на човечеството е била разказване за боговете и за случките между боговете. И както се каза, фактът на дванадесетте квинти в седемте скали потвърждава, че с квинтовия интервал бе налице възможността за движение извън човека чрез музикалното. Човекът се приближава напълно до себе си едва чрез квартата.

Вчера някой с право каза: Човекът чувства нещо празно при квинтата. Естествено че трябва да чувства нещо празно при квинтата, защото той повече няма имажинация, а на квинтата съответства една имажинация, докато на терцата съответства едно възприятие във вътрешността. Така човек усеща нещо празно при квинтата и трябва да я запълни с нещо материално, а именно с инструментите. Това е музикалният преход от по-духовните епохи към по-късните материалистически епохи.

Сега трябва да си представим връзката на по-древния

музикален човек с неговия инструмент във висша степен като едно единение. Гъркът се чувстваше принуден като актьор да подсили гласа си с инструмент. Вглъбяването дойде едва по-късно. По-старото време притежаваше такава музикалност, че човекът чувстваше как носи в себе си един кръг от тонове, който не достига надолу до областта на контраоновете и нагоре до тоновете от втора октава, а е един затворен кръг. Той имаше съзнанието: На мен ми е даден един тесен кръг от музикалното. В космоса музикалното продължава по-нататък в две посоки. Ето защо се нуждаем от инструменти, за да се доближава до това космическо музикално. И ако човек иска да опознае цялото музикално взаимоотношение, трябва да се вземат под внимание другите музикални елементи.

Това, което днес стои в центъра на музиката – имам предвид изобщо музиката, не пеенето или инструменталната музика, – е хармонията. Хармоничното улавя непосредствено човешките чувства. Това, което се изразява в хармонията, се изживява чрез човешките чувства. Чувствата са всъщност тези, които стоят в центъра на общото човешко изживяване. От една страна, чувствата се изливат към волята, от друга страна – към представите. Така че когато разглеждаме човека, можем да кажем: В средата имаме чувствата. От една страна, виждаме чувствата да се изливат в представите, от друга страна, те се изливат във волята. Хармонията се обръща непосредствено към чувствата. Хармонията се изживява в чувствата. Но цялата чувствена природа на човека е двойствена. Ние имаме чувства, които клонят повече към представите – докато например чувстваме нашите мисли, тогава чувствата клонят към представите, – също така имаме чувства, които клонят към волята. Ние чувстваме едно действие, което правим, дали ни харесва или не, точно както чувстваме една представа, дали ни

харесва или не ни харесва. Чувствата всъщност се делят на две области.

Музикалното има тази особеност: То нито може да се издигне до представите – защото нещо музикално, което се схваща от представата, от мозъка, веднага би престанало да бъде музикално, – нито може да се спусне напълно във волята. Човек не може да си мисли, без това да бъде нещо абстрактно, че музикалното би могло да стане непосредствен волеви импулс. Когато чуете камбаните на обяд, ставате и тръгвате, защото те известяват времето за обяд, но не разглеждате музикалното като импулс на волята. Това е нещо, което показва, че музикалното може да се издига до представите също толкова малко, колкото може да се спуска в същинската воля. То трябва да бъде възприето в двете посоки. Преживяването на музикалното трябва да протича вътре в областта, която е разположена между представите и волята. То трябва напълно да протича в тази част на човека, която изобщо не принадлежи на всекидневното съзнание, а която принадлежи на онова, което слиза от духовните светове, което се възплъщава и отново си отива чрез тона. Но то е там подсъзнателно. По тази причина музикалното няма непосредствен корелат във външната природа. Докато човек живее на земята, той живее в онова, което може непосредствено да си представи и което желае. Но музиката не стига до представите и волята. Обаче е налице тенденцията хармоничното да се излъчва към представите. То не може да влезе в представите, но се излъчва към тях. И това излъчване в областта на нашия дух, където ние иначе си представяме, прави от хармонията мелодия.

Мелодичното води музикалното от областта на чувствата в представите. В мелодичната тема нямате това, което имате в представите. Но в мелодичната тема имате онова, което се издига в същата област, където иначе се на-

мира представата. Мелодията притежава нещо подобно на представа, но не е представа, тя протича напълно в областта на чувствата. Но тя има тенденция да върви нагоре, така че чувството се изживява всъщност в главата на човека. И това е значителното на мелодийното изживяване, че то прави главата на човека достъпна за чувството. Главата на човека е иначе достъпна само за понятието. Чрез мелодията главата става достъпна за чувстването, за действителното чувстване. Чрез мелодията измествате, така да се каже, сърцето в главата. В мелодията ставате свободни, както иначе сте свободни в представите. Чувството се проявява и изчиства. Всичко външно отпада от него, но в същото време то си остава чувство.

Също така както хармонията има тенденция да се издига към представите, тя може да се спуска към волята. Но тя не може напълно да слезе там, а трябва да се заплете в областта на волята. Това се случва чрез ритъма. Така че мелодията носи хармонията нагоре, а ритъмът носи хармонията към волята. Така имаме обвързаната воля, умерено протичащата във времето воля, която не излиза навън, а остава обвързана с човека. Това е истинско чувство, което обаче се простира в областта на волята.

На това място ще можете да разберете, че едно дете, което ходи на училище, намира по-лесно мелодичното разбиране, отколкото хармоничното разбиране. Това, разбира се, не трябва да се приема педантично. В изкуството педантичното не трябва никога да играе някаква роля. Разбира се, човек може да поднесе на детето всичко възможно. Но точно както детето в първите училищни години би трябвало да разбира само квинтите, най-много квартите, но не и терците – тях започва да ги разбира вътрешно от деветата година, – точно така може да се каже, че детето разбира лесно мелодичния елемент, а хармоничния елемент като такъв

започва да разбира от деветата, десетата година. Естествено детето вече разбира тона, но човек може да култивира същностното хармонично при детето от тази година нататък. Ритмичното възприема най-различни форми. Детето може да разбере един определен вътрешен ритъм още много малко. Но независимо от този инстинктивно преживян ритъм, човек би трябвало да започне да занимава детето с ритъма, усетен инструментално, едва след деветата година. Тогава би трябвало да се насочва вниманието върху тези неща. Също и в музикалното при своята работа човек може да се води от възрастта. Тук откриваме приблизително същите житейски нива, които иначе намираме и в нашата Валдорфска педагогика и дидактика.

Сега, ако насочите вниманието си върху ритъма, можем да кажем, че ритмичният елемент е такъв, защото той е сроден с волевата природа и човекът трябва вътрешно да преобрази волята в дейност, ако желае да изживее музикално това, което музиката освобождава. Ритмичният елемент пуска силата на музиката в действие. Всеки ритъм, независимо от отношението на човека, се основава на тайнствената взаимовръзка между пулс и дишане, на взаимовръзката, която съществува между дишането – осемнадесет вдишвания в минута – и пулс – средно седемдесет и два удара в минута, – на отношението едно към четири, което естествено, първо, може да се модифицира по най-разнообразен начин, и, второ, може да се индивидуализира. Затова всеки човек има свое собствено усещане за ритъм, но тъй като усещането е приблизително еднакво, хората се разбират по отношение на ритъма. И така, всяко ритмично изживяване се основава на тайнствената взаимовръзка между дишането и сърдечния пулс, между дишането и циркулацията на кръвта. Така може да се каже: Докато мелодията се носи от сърцето към главата чрез дихателната струя, следовател-

но във външно забавяне и вътрешно създаване, ритъмът се носи върху вълните на кръвната циркулация от сърцето към крайниците и там той се улавя като воля. Така виждате как музикалното изпълва целия човек.

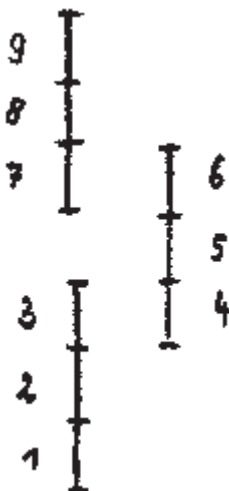
Представете си целия човек, изживяващ музикалното, като човешки дух: изживявайки мелодичното, имате главата на този дух; изживявайки хармоничното, имате гърдите, средния орган на духа; изживявайки ритмичното, имате крайниците на духа.

Какво обаче описах с това? Описах етерното тяло на човека. Просто трябва да опишете музикалното изживяване. При истинско музикално изживяване имате човешкото етерно тяло пред себе си. Само трябва да кажем вместо глава мелодия, вместо ритмичен човек хармония и вместо човек-крайници – обмяна на веществата не трябва да казваме – ритъм. Така имаме целия човек етерно пред нас. И в квартното изживяване човек се изживява като етерно тяло, само че в него става сумиране. Квартното изживяване е една калкулирана мелодия, една калкулирана хармония, един калкулиран ритъм, но всичко е така преплетено, че повече не може да се различи. Целият човек се изживява в квартата духовно на границата – в квартата се изживява етерният човек.

Ако днешното музикално изживяване не беше в материалистичната епоха, ако всичко останало, което човекът днес изживява, не погубваше музикалното, тогава той нямаше да бъде нищо друго освен антропософ. Ако човек желае да изживее музикалното съзнателно, той не би могъл да го изживее по друг начин освен антропософски. Вие можете да изживявате антропософски единствено музикалното, абсолютно нищо друго.

Ако вземете нещата такива, каквито са, можете да зададете следния въпрос: Да, ако човек например погледне

старите традиции за духовния живот, ще види, че навсякъде се говори за седемчленната природа на човека. Тази седемчленна природа на човека е възприела теософията, теософското движение. Когато писах моята „Теософия“, трябваше да говоря за една деветчленна природа, подразделена на три отделни части. И така се получи седмочленността от една деветочленност. Вие знаете:



и понеже 6 и 7 се припокриват, както и 3 и 4 се припокриват, получих също седмочленния човек за „Теософията“. Но тази книга не би могла никога да бъде написана в квинтовата епоха, защото в нея цялото духовно изживяване беше дадено чрез това, че в седемте скали човек имаше числата на планетите, а в дванадесетте квинти – числата на животинския кръг. Тогава в квинтовия кръг беше дадена голямата тайна за човека. В квинтовата епоха не можеше да се пише абсолютно нищо друго за теософията, ако не се стигнеше до седемчленния човек. Моята „Теософия“ е написана по

времето, в което хората изживяват терцата, следователно във времето на вглъбяването. Духовното трябва да се търси по начин, подобен на този, по който човек слиза чрез деление от квинтовия интервал към терцовия интервал. Така, от една страна, трябваше да разделя отделните части. Вие можете да кажете: Другите книги, които говорят за седмочленния човек, са просто от традицията на квинтовата епоха, от традицията на квинтовия кръг. Моят „Теософия“ е от времето, в което терцата играе голямата музикална роля. Когато се стигне до терцата, се появява обръкването, от което се получава неясното себеусещане между 3 и 4, следователно между тялото на усещането и душата на усещането. Когато казвате душа на усещането: малка терца; когато казвате тяло на усещането: голяма терца. Нещата в човешкото развитие се изразяват в музикалния развой много по-ясно, отколкото при нещо друго. Сега човек трябва да се откаже от понятията. Както вече казах: с разбиране вече не върви.

И когато човек се захваща с акустиката, с тоновата физиология, тогава абсолютно нищо не става. Няма тонова физиология, няма акустика, които да имат някакво друго значение, освен за физиката. Една акустика, която би имала някакво значение за самата музика, не съществува. Ако човек иска да схване музикалното, той трябва да навлезе в духовното.

Сега виждате как между квинтата и терцата имаме квартата: при квинтата човек се чувства отдалечен, при терцата се чувства в себе си, при квартата – на границата между себе си и света. Вчера казах, че септимата беше същностният интервал на атлантите, те изобщо имаха само септимови интервали, само че нямаха същото чувство като нас днес, а когато изобщо биваха музиканти, тогава бяха напълно вън от себе си, тогава бяха в голямата, действителна

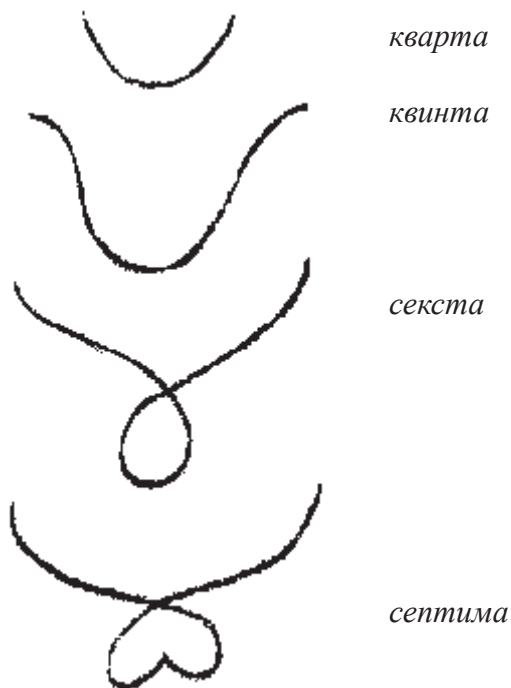
духовност на света и вътре в едно абсолютно движение. Те бяха движени. В квинтовото изживяване движението още беше налице. Секстата пък стои помежду им. И така, можем да забележим: Тези три стъпала, септима, секста, квинта, човекът изживява в отдалечаването, с квартата влиза в себе си, с терцата той е вътре в себе си. Октавата в нейното пълно музикално значение той ще изживее в бъдеще. Същинското изживяване на секундата човек днес още не е достигнал. Това са нещата, които се намират в бъдещето. При едно още по-голямо вгълбяване на човека, той ще усети секундата и накрая отделния тон. Аз не знам дали някои си спомнят, че веднъж при поставяне на въпроси в Дорнах казах, че отделният тон ще бъде почувстван като една музикална диференцираност, че вече в отделния тон ще се намира музикално диференцираното.

Сега, когато обхващате с поглед това, което бе казано, ще разберете също защо в нашата тонова евритмия навлизат точно такива форми, но ще схванете и още нещо. Например ще разберете, че от самия инстинкт ще произлезе усещането за движение назад при долните членове на октавата (прима, секунда, терца) и че при горните тонове (квинта, секста, септима) човек има инстинкт за движение напред.



Такива биха били приблизително формите, които човек може да употреби като стереотипни, като типични

форми. А при формите, които са образувани за отделните музикални пиеси, ще почувствате приблизително, че те се съдържат вътре в квартовото или терцовото изживяване. Абсолютно е необходимо именно слизането на хармонията във волята чрез ритъма да се изживява особено силно евритмично в долните форми. Така във формите, които прави, човек има отделните интервали. Но онова, което човек



има да изживее в тези форми, което навлиза от интервалите в ритъма, поражда от само себе си инстинкта да се изпълни при квартата едно по възможност малко движение, не

да се стои спокойно. Защото вижте, квартата е всъщност едно истинско възприемане, само едно възприемане на другата страна. В известен смисъл, когато казвам: Аз гледам с окото си така – би трябвало при това да погледна окото, окото би трябвало да погледне назад, – тогава това би било извоюваното от душата квартово изживяване. Квинтата е правилното имагинативно изживяване. Който изживява правилно квинтите, вече знае субективно какво е имагинацията. Който изживява сексти, знае какво е инспирация. И който изживява септими – ако го преживее, – знае какво е интуиция. Имам предвид, че формата на душевното състояние при септимовото изживяване е ясновидски същата, както при интуицията. А формата на душевното състояние при изживяването на секстата е същата, както при инспирацията при ясновидството. И квинтовото изживяване е едно истинско имагинативно изживяване. Само трябва това душевно състояние да бъде изпълнено с виждане. Душевното състояние при музикалното е изцяло налице.

Затова навсякъде ще чуете, че в древните мистериини школи и в останалите традиции ясновидското познание се нарича също така духовно-музикално познание. Навсякъде се посочва – хората днес вече не знаят защо, – че съществува обикновеното телесно познание, интелектуалното познание, и духовното познание, което е всъщност едно музикално познание, едно познание, живеещо в музикалния елемент. И всъщност никак не би било трудно да се популяризира учението за тричленния човек, ако хората станат съзнателни за своето музикално усещане. Хората имат музикално усещане само в краен случай, ала те, като хора, не са истински вътре в музикалното усещане. Те стоят до музикалното. При изживяването на музикалното нещата не са по-различни. Ако музикалното би оживяло напълно в хората, тогава те ще почувстват: В мелодичното е моята

етерна глава, а физическото е отпаднало; там е едната част на човешката организация. В хармоничното е моята етерна средна система, физическото е отпаднало. Тогава това се премества отново с една октава. И отново в системата крайници – за това човек не би трябвало да изразходва прекалено много думи, то е очевидно – имаме онова, което се явява ритмично в музикалното.

Какво е въобще музикалното развитие на човека? То тръгва от изживяването на духовното, от настоящото създаване на духовното в тона, в музикалното тоново произведение. Духовното се загубва, човекът запазва тоновото произведение. По-късно той го свързва със словото, което е остатък от духовното, и онова, което човек имаше по-рано като имагинация, инструментите, го развива във физическото, той прави от физическата материя своите инструменти. Доколкото действително събуждат музикалното настроение, всички инструменти са свалени от духовния свят. Като е направил музикалните инструменти, човекът просто е запълнил празните места, които са се появили поради това, че той повече не е виждал духовното. Тогава той е направил физическите инструменти.

От това виждате, че е вярно твърдението: В музикалното се вижда повече, отколкото другаде, как става преходът в материалистическата епоха. Там, където прозвучават музикалните инструменти, са били налице по-рано духовни същности. Те са изчезнали от старото ясновидство. Ако човек иска да има музикалното обективно, той се нуждае от нещо, което не е налице във външната природа. Външната природа не му дава корелат за музикалното, затова той се нуждае от музикалните инструменти.

Музикалните инструменти са в същността си един ясен отпечатък на това, че музикалното се изживява чрез целия човек. Духовите инструменти са доказателство за

това, че музикалното се изживява посредством главата на човека. За изживяването посредством гърдите, за това, което се изразява най-силно в ръцете, за него са живи свидетели струнните инструменти. За това, че музикалното се изживява посредством третата съставна част, човекът-крайници, за това свидетелстват ударните инструменти или преходът от лъковите инструменти към ударните инструменти. Но всичко свързано с духането има едно много по-интимно отношение към мелодичното, отколкото онова, което е свързано със струнните инструменти, а то има отношение към хармоничното. А онова, което е свързано с удрянето, има повече вътрешен ритъм, е сродно с ритмичното. Така пред нас е целият човек. И един оркестър е един човек. В оркестъра просто не трябва да има пиано.

Но защо? Музикалните инструменти са свалени от духовния свят. Човекът е направил единствено пианото във физическия свят. Тонове на пианото са поставени чисто абстрактно един до друг. Която и да е свирка, която и да е цигулка, всички те са спуснати музикално от духовния свят. Едно пиано е точно като филистера, който няма вече в себе си по-висшия човек. Пианото е филистерският инструмент. Цяло щастие е, че то съществува, защото иначе филистерът не би имал никаква музика. Но пианото е онова, което се е появило чрез едно материалистическо изживяване на музикалното. Затова пианото е инструментът, който може да се употребява най-удобно, за да събужда музикалното в материалното. Но тъкмо чистата материя е била ангажирана така, че пианото да може да стане израз на музикалното. И следователно трябва да се каже: Пианото е естествено един много благотворен инструмент – нали, защото иначе ние би трябвало да прибягнем до помощта на духовното съвсем отначало в нашата материалистическа епоха в часовете по музика, – но то е онзи инструмент, който трябва да бъде

надмогнат. Човекът трябва да се освободи от въздействието на пианото, ако иска да изживее същинското музикално.

И тук трябва вече да се каже: Винаги е налице едно изключително преживяване, когато някой музикант, живеещ изцяло в музикалното, като Брукнер, свири на пиано. Пианото изчезва от стаята, при Брукнер пианото изчезва! Човек вярва, че чува други инструменти, човек забравя за пианото. При Брукнер е точно така. Това е едно доказателство, че в него, макар и по един много инстинктивен начин, е живяло все още нещо от истински духовното, което се съдържа в основата на всяка музика.

Това са нещата, които исках да изложа пред вас през тези дни, макар и фрагментарно и непретенциозно. Вярвам, че скоро ще имаме възможност да продължим темата. Тогава ще разкажа за някои неща още по-прецизно.

ТРЕТА ЛЕКЦИЯ

Дорнах, 16 март 1923 г.

В последно време отново обърнах внимание върху факта, че много добре би могло да се направи описание на живота на човека по времето, което той прекарва между заспиването и събуждането, както и на времето между събуждането и заспиването. Всичко, което човек преживява между събуждането и заспиването, той го преживява чрез своето физическо и етерно тяло. Чрез това, че притежава съответните развити сетивни органи във физическото и етерното тяло, той може да възприема съзнателно света, който е свързан с физическото и етерното тяло като негово обкръжение и е, така да се каже, едно с него. И понеже в своето настоящо еволюционно състояние не е развил в своя аз и в своето астрално тяло по подобен начин духовно-душевени органи, които – ако мога да употребя парадоксалния израз – биха били свръхсетивни органи, той не може да доведе до своето съзнание това, което изживява между заспиването и събуждането. Така че само едно духовно наблюдение може да обхване онова, което съдържа биографията на аза и на астралното тяло, паралелно на биографията, която е налице благодарение на физическото и етерното тяло.

Когато се говори за преживяванията на човека във времето между събуждането и заспиването, трябва да се каже, че към тези преживявания принадлежи онова, което заедно с него, преживяно от него и предизвикано чрез него, протича в неговата физическо-етерна среда. Трябва да се говори за една физическо-етерна среда, за един физическо-етерен свят, в който се намира човекът между събуждането и заспиването. Също така той се намира в един свят между заспиването и събуждането, само че това е свят, който е

коренно различен от физическо-етерния свят. И за свръхсетивното виждане съществува възможността да говори за този свят, който е също така наша среда, когато спим, както физическият свят е наша среда, когато будуваме. И в тези лекции искаме да извикаме пред душите си част от онова, което може да изясни този свят. За това са дадени елементите, описани например в книгата ми „Гайната наука“. Там ще откриете едно, макар и скицирано описание на това, как царствата на физическо-етерния свят, минерално, растително, животинско, човешко царство, продължават нагоре в царствата на по-висшите йерархии. Днес можем да продължим малко в тази посока.

Например можем да си кажем: Когато насочим очите си или другите сетивни органи в будно състояние към нашата физическо-етерна среда, тогава възприемаме три природни царства, респективно четири царства: минералното, растителното, животинското и човешкото царство. Ако се издигнем по-нагоре в онези региони, които са достъпни само за свръхсетивното, имаме продължението на тези царства: царството на Ангелите, на Архангелите, на Архаите, на Властите, на Силите, на Господствата и т. н. (виж рисунката на стр. 157).

Така имаме два свята, които се проникват взаимно: физическо-етерния свят и свръхсетивния свят. И вече знаем, че между заспиването и събуждането сме наистина в този свръхсетивен свят и имаме изживявания в него, въпреки че тези изживявания не достигат до обикновеното съзнание, поради липсата на духовно-душевни органи.

Става дума за това, че преживяването на човека в този свръхсетивен свят може да бъде схванато по-добре, когато се направи описание на този свят по същия начин, както се описва физическо-етерния свят чрез науката, чрез историята. За една такава свръхсетивна наука за действителния раз-

вой в света, в който сме като спящи хора, трябва най-напред да се схванат някои неща. Днес ще говорим за едно събитие, което е от дълбоко значение за развитието на човечеството в последните хилядолетия.

От една страна, от тази на физическо-етерния свят и от неговата история, вече често сме говорили за това събитие. Днес искаме да говорим за това от другата страна, от страната, която се показва, когато се взема гледната точка не във физическо-етерния свят, а в свръхсетивния свят. Събитието, което имам предвид и което съм описвал от едната гледна точка по-често, е онова, което настъпва в четвъртото столетие след Христос.

Описах как цялото състояние на човешката душа от западна Европа се променя в това четвърто столетие след Христос и как без едно духовно разглеждане на нещата човек изобщо не разбира вече как хората са чувствали и усещали във времето, което е предшествовало четвъртото столетие след Христос. Но ние често описвахме това усещане, това състояние на душата. Ние описвахме с други думи какво изживяват хората в хода на времето, какво се влива в това четвърто столетие след Христос. Днес искам да разгледаме какво са преживели в онова време онези същества, които принадлежат на това свръхсетивно царство. Ние искаме да се обърнем към другата страна на живота, да вземем гледната точка в свръхсетивното.

Един предразсъдък на днешното просветено човечество е, че мислите обитават главата. Ние не бихме разбрали нищо за нещата, ако тези мисли бяха само в главите на хората. Онзи, който вярва, че мислите са само в главите на хората, страда от същия предразсъдък като някой, който вярва, че глътката вода, с която той утолява жаждата си, е произлязла от неговия език, а не се е излязла в устата му от стомната. Така смешно е да се твърди, че мислите се пораж-

дат в главата на човека, както е смешно да се каже – когато утолявам жаждата с глътка вода, която имам в стомната, – че водата е възникнала в моята уста. Мислите се простират в света. Мислите са управляващите сили в нещата. И нашият мисловен орган е само нещо, което черпи от космическия резервоар на мисловните сили, който приема мислите. Ние не трябва да говорим за мислите така, сякаш са нещо, което принадлежи само на човека. Трябва да говорим за мислите така, че да сме наясно: Мислите са като световногосподстващи сили, които са разпрострени навсякъде в космоса. Но тези мисли не летят свободно насам-натам, а винаги са носени, преработвани от някои същества. И което е най-важното, те не са винаги носени от едни и същи същества.

Когато се обърнем към свръхсетивния свят, откриваме чрез свръхсетивното изследване, че мислите, чрез които хората правят света разбираем, са се носили навън в космоса – бих могъл да кажа: те са били излъчени; земни изрази не подхождат много за тези величествени събития и същества, – че тези мисли са били носени, излъчени до четвъртото столетие след Христос от съществата на онази йерархия, която означаваме като Власти или Духове на формата (виж рис. на 157 стр.).

Когато един древен грък, изхождайки от науката на своите мистерии, искаше да си даде сметка откъде идват всъщност неговите мисли, той трябваше да го направи по такъв начин, че да си каже: Аз обръщам моя духовен поглед към онези същества, които ми се откриват чрез мистериината наука като Духове на формата, като сили на формата. Това са носителите на космическата интелигентност, това са носителите на космическите мисли. Те оставят мислите да струят през световните събития, те предават тези човешки мисли на душата, която си ги представя, като ги изживява. Който чрез една определена инициация е преминал в

свръхсетивния свят в онези времена на гръцкия живот и е стигнал до изживяването на тези Духове на формата, той ги е виждал и за да си изгради правилен образ за тях, е трябвало да им прибави като атрибут струящите през света сияещи мисли. Като древен грък той виждаше тези същества на формата и как от техните крайници излизат сияещи мисловни сили, които после се вливат в световните процеси, и как по-нататък те действат като творчески световни сили на интелигентността. Той казваше приблизително следното: Силите на формата, Властите, имат във вселената, в космоса професията да изливат мисли през световните събития. И както сетивната наука описва делото на хората, докато те вършат едно или друго, заедно или поотделно, така би трябвало една свръхсетивна наука, виждайки дейността на силите на формата през характерната епоха, да описва как тези свръхсетивни същества оставят да струят мисловни сили, как ги приемат едни от други, и как в това струене и в това приемане са включени онези мирови процеси, които се представят на човека отвън като природни явления.



*Същества на формата
Праначала*

И така, в развитието на човечеството тогава наближи онова четвърто следхристово столетие. То носеше за свръхсетивния свят едно събитие с изключително значение, а именно как Властите – силите, Духовете на формата – отдадоха своите мисловни сили на Архаите, на Прасилите или Праначалата (виж рис.).

Товага Праначалата, Архаите, придобиха професията, която по-рано упражняваха Властите. Такива събития има в свръхсетивния свят. Това беше едно открояващо се по своята важност събитие. Духовете на формата си запазиха задачата да регулират външните сетивни възприятия, както и да владеят с особени космически сили всичко онова, което е налице в света на цветовете, тоновете и т. н. Така че онзи, който вижда вътре в нещата, трябва да каже за епохата, която дойде след четвъртото следхристово столетие: Аз виждам как владеещите света мисли се предават на Архаите, на Праначалата, и как това, което виждат очите и чуват ушите, е тъканта в нейната многообразна световна форма, в нейното постоянно метаморфозирание, тъканта, която тъкат Властите, които даваха по-рано мислите на човека, които сега ни дават сетивните усещания, докато Праначалата ни дават мислите.

И този факт на свръхсетивния свят се отразяваше долу, в сетивния свят, така, че в онази по-стара епоха, в която например живееха гърците, мислите бяха възприемани обективно в нещата. Както днес вярваме, че възприемаме червеното или синьото на нещата, така един грък не схващаше една мисъл просто с главата, а я виждаше да се излъчва от нещата, както се излъчва червеното или синьото.

В моята книга „Загадките на философията“ вече описах другата, човешка страна на нещата. Как се отразява това важно събитие на свръхсетивния свят във физическо-сетивния свят, това е описано точно в моята книга „Загад-

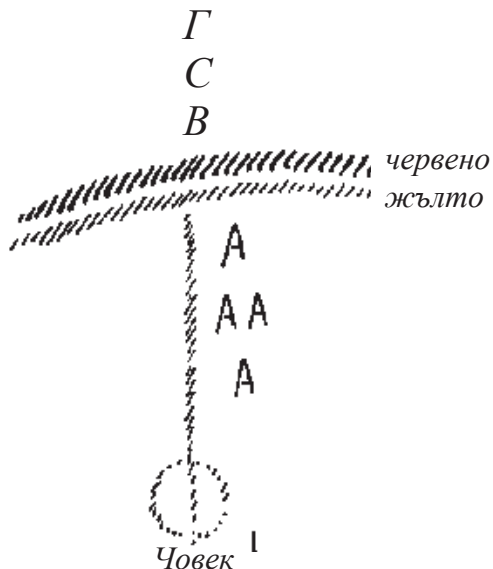
ките на философията“. Там се използват философски изрази, защото философският език е език за материалния свят, докато човек, когато обсъжда гледната точка в свръхсетивния свят, трябва да каже за същото свръхсетивно събитие, че професията на Властите е предадена на Архаите.

Такива неща се подготвят в човечеството в течение на цели епохи. С такива неща са свързани основни преобразувания на човешките души. Аз казвам, че този свръхсетивен факт се случи през четвъртото следхристово столетие, но това е приблизително. Защото това е само средната времева точка, докато това предаване се е разигравало дълго време. То се е подготвяло още в предхристово време и е завършило чак в 12, 13, 14 век след Христос. Четвъртото столетие е само средната времева точка, която е указана, за да се очертая нещо определено в духовния развой на човечеството.

И сега сме вече в този момент от човешкото развитие, когато за хората започва напълно да се затъмнява виждането в свръхсетивния свят. Съзнанието на душата спира да вижда и възприема свръхсетивно, тъй като човешката душа се отдава на света. Този факт би станал още по-ясен, ако го разгледаме от друга страна.

В какво се състои това, върху което толкова интензивно искам да ви обърна внимание? То се състои във факта, че хората усещат все повече и повече своята индивидуалност. Докато мисловният свят преминава от съществата на формата към Праначалата, от Властите към Архаите, човекът усеща мислите на собствената си същност повече, защото Архаите живеят една степен по-близо до човека, отколкото Властите. И когато човек започва да вижда свръхсетивно, той има следното впечатление: Сега това е светът, който наблюдавам като сетивен. Да кажем, жълтото (виж рис. на 160 стр.) е страната, обърната към моите сетива, червеното е вече скритата, отвърнала се от сетивата страна.

Обикновеното съзнание не знае нищо за разглежданите взаимоотношения. Но свръхсетивното съзнание има усещането: Когато човекът е тук (виж рис.), тогава между хората и сетивните впечатления стоят Ангелите, Архангелите и Архаите. Те са всъщност от тая страна на сетивния свят. Те се виждат не с обикновените очи, те лежат между човека и целия сетивен килим. А Властите, Силите, Господствата са всъщност отвъд; те се покриват от сетивния килим. Така че човекът, който има свръхсетивно съзнание, усеща мислите, след като са предадени на Архаите, като приближаващи се към него самия. Той ги усеща така, сякаш те се намират в неговия свят, докато по-рано са били в цветовете, в червеното, в синьото на предметите. Те са се приближавали с червеното, със синьото, или също с **до диез** или със **сол**. След това предаване той се чувства в едно по-свободно взаимоотношение с мисловния свят. Ето как възниква илюзията, че човекът сякаш сам създава мислите.



Едва с течение на времето човек се е развил така, че да възприема в себе си онова, което преди му се е представяло като обективен външен свят. Това е станало постепенно в развитието на човека. Ако се върнем наистина далеч назад в човешкото развитие, ако се върнем до старото атлантско време преди атлантската катастрофа, ви моля да си представите човешкото същество от атлантската епоха така, както съм го описал в „Тайната наука“ или в „Из хрониката на Акаша“. Тези хора бяха устроени съвсем различно. Тяхната телесна субстанция беше по-фина, отколкото стана покъсно, в следатлантската епоха. Ето защо душевното беше – всичко това съм описал в книгите – в едно напълно друго отношение със света. И тези атлантци преживяваха света по коренно различен начин. Искам да посоча само едно нещо от този особен начин на изживяване. Атлантците не можеха например да изживяват терцата, нито пък квинтата. Те можеха да започнат да изживяват музикалното едва при възприемане на септимата. И тогава те усещаха следващите интервали, най-малкият от които бе септимата. Терци, квинти те не чуваха. За тях те не съществуваха.

Ако човек живее музикално само в септими без междинни интервали толкова естествено, както атлантците, той не би възприемал музикалното като нещо, което се случва на някого или в някой човек, а в този момент би бил във от своето тяло, навън в космоса. Така беше при атлантците. Тяхното музикално изживяване се припокриваше с едно непосредствено религиозно изживяване. Тяхното септимово изживяване бе такова, че те не можеха да кажат, че сами имат нещо общо с възникването на септимовите интервали. Напротив, те чувстваха как богове, които странстват в света, се откриват в септими. За тях не би имало никакъв смисъл да кажат: Аз правя музика. За тях имаше смисъл само този израз: Аз живея в правената от боговете музика.

Това музикално изживяване бе още налице, макар и съществено отслабено, и в следатлантската епоха, в онази епоха, в която се живееше основно в квинтовите интервали. Не трябва да сравнявате това с днешното усещане на квинтите от хората. Днес човекът усеща квинтата така, че тя му дава впечатление за нещо незапълнено. За него тя е нещо празно в най-добрия смисъл на думата. Тя е станала празна, защото боговете са се отдръпнали от човека.

В следатлантската епоха хората все още усещаха при квинтовите интервали, че в тях живеят боговете. И едва когато по-късно в музикалното навлезе терцата, голямата и малката терца, стана така, че музикалното се потопи в човешката душевност, че човекът не беше вече като отнесен с музикалното изживяване. В истинската квинтова епоха човекът още беше изцяло унесен в музикалния живот. В терцовата епоха, която настъпи сравнително късно, човекът е в самия себе си чрез музикалното изживяване. Той приема музикалното в своята телесност. Той вплита музикалното в своята телесност. Оттам с терцовите изживявания се появява разликата между мажор и минор и, от една страна, се изживява това, което може да се изживее при мажора, а от друга страна, се преживява онова, което може да се изживее при минора. С навлизането на терцата, с навлизането на мажор и минор в музикалното, се свързват човешките приповдигнати, радостни, потиснати, болезнени, изпълнени с мъка настроения, които човек изживява като носител на своето физическо и етерно тяло. Човекът изключва, така да се каже, своето преживяване на света от космоса и се свързва сам с него. В по-стари времена неговото най-важно изживяване на света беше такова – и такъв беше още случаят в квинтовата епоха, но в една по-висока степен в септимовата епоха, – че то непосредствено го унасяше, така че той можеше да каже: Светът на тоновете непосредствено

изважда моя аз и моето астрално тяло от моите физическо и етерно тяло. Аз впитам моето земно битие в божествено-духовния свят и тоновете прозвучават като нещо, върху чиито криле боговете странстват през света, чието странстване съпреживявам, докато възприемам тоновете.

Вие виждате в тази особена област как космическото преживяване приближава хората, как космосът прониква в хората, как, когато се връщаме в старите епохи, трябва да търсим най-важното човешко преживяване в свръхсетивното и как после настъпва времето, в което човекът трябва да бъде взет като сетивно-земно явление, когато се описват най-важните световни събития.

Това се случва в онази епоха, която настъпи след предаването на мислите от съществата на формата на Праначалата. Това се изразява във факта, че старата квинтова епоха, както беше още преди предаването, преминава в терцовата епоха, в преживяването на мажор и минор.

Особено е интересно, ако се върнем в една епоха, която е още по-стара от атлантската, в една епоха от човешкото земно развитие, губеща се в най-далечното и тъмно за наблюдение минало, което обаче може да се осъществи от ясновидското виждане. Така стигаме до една епоха – можете да я откриете в моята „Гайна наука“ описана като лемурийската епоха, – където човекът вече изобщо не можеше да възприеме съзнателно един интервал в рамките на една октава. В това време човекът възприемаше един интервал, само ако той се разпростираше над октавата, приблизително така:



до, ре, ми, фа, сол, ла, си, до, ре

Така че човекът възприемаше интервалът от до на първа октава до ре на следващата октава като най-малък.

В лемурийската епоха имаме едно музикално преживяване, което не може да съществува за слушателя в рамките на една октава. Този интервал надхвърля рамките на една октава, достига първия тон на следващата октава, а след това достига следващия тон на по-следващата октава. Човекът преживяваше нещо, което е трудно за описване. Но представа би могла да се получи, ако кажа: Човекът преживяваше секундата на следващата октава и терцата на по-следващата. Той изживяваше един вид обективна терца, а така също и двете терци, голяма и малка. Само че терцата – това, което той изживяваше тогава – не е никаква терца в нашия смисъл. Само защото възприемам примата в същата октава, тонът, който мисля в отношение със следващата прима, е терцовият тон. Но тъй като човекът можеше да изживява непосредствено интервалите, които за нас днес са такива, че можем да кажем: Прима в едната октава, секунда в следващата октава, терца в третата октава, така този по-стар човек възприемаше един вид обективен мажор и обективен минор, не мажор и минор, изживявани вътрешно, а мажор и минор, които бяха усещани като израз на душевното изживяване на боговете. Хората от лемурийската епоха изживяваха – човек не може да каже радост и мъка, извисяване и потиснатост, а трябва да каже: Хората от лемурийската епоха изживяваха, чрез особеното възприемане на тези интервали, космическото ликуване на боговете и космическите жалби на боговете. Ние можем да погледнем назад към една земна епоха, изживявана действително от хората, в която във вселената беше проектирано онова, което човек изживява днес при мажор и минор. Каквото той днес преживява вътрешно, беше проектирано навън. Това, което вълнува днес неговата душевност, той го

възприемаше в състояние на отделеност от физическото си тяло като преживяване на боговете отвън. Това, което днес би трябвало да охарактеризираме като вътрешно мажорно преживяване, той го възприемаше в състояние на отделеност от тялото си като космическа песен на ликуване, като космическа музика на ликуване на боговете, като израз на радост от тяхното световно творение. А това, което имаме като вътрешно минорно преживяване, човекът в лемурийската епоха го възприемаше като оплакване на боговете от възможността хората да попаднат в това, което е описано в Библейската история като Грехопадение, като отпадане от божествено-духовните сили, от добрите сили.

Това е нещо, което звучи от онова чудно познание на старите мистерии, преминаващо от само себе си в изкуството, така че ние долавяме, че не е описано само абстрактно как някога хората са преминали през луциферическо и ариманическо изкушение и са проумели това или онова, а че хората са чували как боговете в прастари земни времена са музицирали ликуващо в космоса от радостта на своето творение и как са виждали пророчески отпадането на хората от божествено-духовните сили и това виждане са изразявали в космически жалби.

Това художествено разбиране на нещо, което по-късно е приемало все по-интелектуални форми, прозвучава от старите мистерии, които са един извор, от който са произтекли познание, изкуство и религия. Така трябва да се развие убеждението, че е необходимо да се върнем към онова човешко душевно състояние, което отново ще възникне, отново ще заструи художествено, когато душата се проникне религиозно; към онова душевно състояние, което, изпълнено с живот, разбира дълбоко какво е имал Гьоте предвид, когато казва: Красивото е едно манифестиране на тайните природни закони, които без неговото проявление биха оста-

нали вечно скрити. Тайната на развитието на човечеството в земното битие ни издава вътрешното единство на всичко онова, което човек трябва да преживее заедно със света религиозно и художествено. Така човек може да преживее заедно с този свят своето целокупно разгръщане.

Вече е дошло времето, когато тези неща трябва да достигнат до съзнанието на хората, защото иначе човешката природа би пропаднала в нейната душевност. Човекът в близко бъдеще би се изсушил душевно чрез интелектуалното едностранчиво познание, той би станал душевно изхабен чрез едностранчивото изкуство и изобщо бездушевен чрез едностранчивата религия, ако не открие пътя, който ще го доведе до вътрешната хармония и единство на трите, ако не успее да открие пътя, по един по-съзнателен начин, отколкото някога, ако не съумее да излезе от себе си и да погледне и чуе отново свръхсетивното заедно със сетивното.

Когато човек поглежда с помощта на духовната наука към по-древните, по-дълбоки личности от развиващата се гръцка култура, когато човек погледне онези личности, чиито наследници са Есхил, Хераклит, той ще открие, че тези личности, доколкото са били посветени в мистериите, са имали едно сходно чувство за своето познание, за своите творчески сили, които те са усещали, както Омир – „Музо, възпей ми гнева на Ахила Пелеев“ – не като нещо, което се движи в самите тях, а като нещо, което извършваха в своето религиозно усещане в общност с духовния свят. И така те си казваха: В прастари времена хората се преживяваха като такива, когато чрез най-важните човешки дейности – както показвах това за музикалното, но и за мисловното схващане беше същото – излизаха от себе си и се преживяваха заедно с боговете. Онова, което те преживяваха тогава, по-късно го загубиха.

Това настроение за загубата на едно прастаро позна-

вателно, художествено и религиозно наследство на човечеството тежеше на по-дълбоките гръцки души.

За по-новия човек трябва да дойде нещо друго. При него трябва да стане така, че чрез разгръщане на правилните сили на неговото душевно преживяване да открие отново онова, което някога беше загубено. Бих искал да кажа: Човекът трябва да развие своето съзнание за това – ние живеем тъкмо в епохата на съзнанието, – как онова, което сега е станало вътрешно, открива отново пътя навън към божествено-духовното. А това ще може да се осъществи – вече съм го казвал при един въпрос, поставен в Гьотеанума при първия висш курс, – това би се случило например в една област, когато вътрешното богатство на усещанията, което се изживява при мелодията, премине върху отделния тон, когато човек разбере тайната на отделния тон, когато, с други думи, човек изживява не само интервали, а действително може да изживее отделния тон като една мелодия с вътрешното ѝ богатство, с вътрешното ѝ разнообразие. За това днес едва ли е налице някаква представа.

Ала виждате как се развиват нещата: от септимата към квинтата, от квинтата към терцата, от терцата към примата надолу до отделния тон и така още по-нататък. Така че онова, което някога е било загуба на божественото, трябва да се промени за развитието на човечеството, ако то иска да се развива по-нататък, а не да залезе; това трябва да се промени за земното човечество към преоткриване на божественото.

Ние разбираме миналото правилно само тогава, когато му противопоставим точния образ на нашето развитие в бъдещето, когато напълно дълбоко, разтърсващо дълбоко можем да почувстваме това, което в старата гръцка епоха е чувствал един по-дълбок човек: Аз загубих настоящето на боговете. И когато съумеem да противопоставим на това от

дъното на разтърсената ни, но интензивно и най-вътрешно
стремящата се душа: Ние искаме духа, който е в зародиш в
нас, да разцъфти и даде плод, за да можем отново да откри-
ем боговете.

БЕЛЕЖКИ

Трудовете на Рудолф Щайнер в рамките на *Събраните съчинения* (Събр. съч.) ще бъдат обозначавани в бележките с библиографския им номер.

към стр.

9. *Артур Шопенхауер*, 1788-1860. Срв. следните изложения в основния му труд „Светът като воля и представа“, 3-та книга, за музиката, особено в §52 (Том 3 на 12-томното Кота-издание, Щутгарт 1894 г., издадено и с увод към него от Рудолф Щайнер). Животът е нещо лошо; забележка на младия Шопенхауер към Виланд във Ваймар 1811 г.; предадена от В. Гвинер в „Артур Шопенхауер, представен от лично общуване“, Лайпциг 1922 г., стр. 45. Дословно: „Животът е нещо лошо. Поставих си за задача да размишлявам върху него, за да мога да го преживея.“

13. *Парацелз*, Филип Авреолий Теофраст Бомбаст фон Хоенхайм, 1493-1541. Точният цитат не можа да бъде удостоверен. Все пак подобно твърдение се намира в „Четвъртата защита“ (Парацелз, Събрани съчинения, издадени от Зудхоф, том 11, стр. 145).

20. *В природата са по-важни намеренията*: Гьоте, „Мъдрости в проза“, Раздел: „Достигане до познанието“. Дословно: „В творенията на хората, както и в тези на природата достойни за внимание всъщност са най-вече намеренията.“ Срв. също „Разговори с Гьоте“ на Екерман, 20 октомври 1828 г. и 18 април 1827 г. Изкуството е откровение на тайните намерения на природата: Гьоте, „Мъдрости в проза“, Раздел: „Изкуството“. Дословно: „Красивото е проявление на тайните природни закони, които без нейните явления биха останали вечно скрити за нас.“ Природата намира в него своя завършек: Гьоте в книгата за Винкелман, в глава „Антики“, дословно: „Когато здравата природа на човека действа като едно цяло, когато той се чувства в света като в голямо, красиво, достойно и ценно цяло, когато хармоничното благоденствие му доставя чист, непринуден възторг, тогава вселената, ако самата тя би могла да почувства себе си, би възликувала като

достигнала целта си и би се удивлявала на апогея на творенията и съществата.

23. *Човек достига третото състояние на съзнанието:* Тук записките очевидно са с пропуски. Те бяха допълнени сравнително лесно чрез сравнение с паралелни места в лекцията от 3 декември 1906 г.

23. *Ледбийтър*, Чарлз Уебстър, 1847-1934, видна личност от Теософското общество. Става въпрос за двата труда „Астралното ниво. Неговите пейзажи, обитатели и феномени“ (1903 г.) и „Нивото девакан. Неговата характеристика и обитателите му“, изд. Т. Грийбен (Л. Фернау), Лайпциг.

26. *Само не трябва да се смята:* това и следващото изречение бяха допълнени от едни новооткрити записки. В края на атлантската епоха: тук следваше още едно кратко описание на съставните части на човека. Записките обаче са с толкова пропуски, че мястото не може да бъде възпроизведено. Изложението по своето съдържание отговаря приблизително на даденото в книгата „Теософия“, глава „Природата на човека“. Бе обърнато особено внимание върху разделението на астралното тяло на тяло на усещането и душа на усещането.

30. *Във фамилия Бах:* Това изречение изглежда е било развалено в записките, но е възпроизведено точно така, както стои там, тъй като не можа да бъде открита смислена коректура.

33. *думите в Библията:* Мойсей: Книга I, глава 2, стих 7.

38. *Възгледът на Шопенхауер повлиява на Рихард Вагнер:* Рихард Вагнер, 1813-1883 г., разказва в своята автобиография „Моят живот“ как през есента на 1854 г. се е запознал с основните трудове на Шопенхауер и е бил силно впечатлен от тях. „Оттогава нататък през годините книгата („Светът като воля и представа“) никога повече не ме изостави, а през лятото на следващата година я бях изучил старателно вече за четвърти път. Постепенно проявяващото се влияние от нея беше изключително и при всички случаи решаващо за целия ми живот. Чрез нея придобих съждение за всичко, което досега бях усвоил за себе си просто по усет, долугоре същото, което преди това... бях придобил чрез най-обстойно изучаване на контрапункта в музиката.“ Вж. също писмото на Ри-

хард Вагнер до Ференц Лист от 16 декември 1854 г.

39. Гьоте пише от Италия: Тези висши творения на изкуството същевременно са били създадени от човека като най-висшите природни творения, съобразно истински и природни закони: всичко произволно, самонително рухва. Тук има необходимост, има Бог.“ „Пътуване в Италия“, Рим, 6 септември 1787 г. в своята книга за Винкелман: има се предвид следното място от главата „Красотата“: „Тъй като човекът е поставен в апогея на природата, той гледа на себе си като на цяла една природа, която още веднъж трябва да сътвори в себе си един апогей. За тази цел той се издига, като се изпълва с всички съвършенства и добродетели, призовава избор, ред, хармония и смисъл и най-накрая се извисява до създаване на творби на изкуството, което заема бляскаво място до останалите му дела и произведения.

Друг път той казва: вж. бел. към 20 стр.

Хермес Трисмегист: гръцкото име на староегипетския посветен Тотх, който според антични представи е основал египетската култура. Максимата „Всичко горе е както долу“ формира началото на една мъдрост, която като „Табула смарагина“ е играла първостепенна роля в литературата за ученията на Хермес. Вж. Юлий Руска, „Табула смарагина, принос към историята на херметическата литература“, Хайделберг 1926 г. Вж. също лекцията на Рудолф Щайнер от 16 февруари 1911 г., отпечатана в „Отговори на духовната наука на големите въпроси на битието“, Събр. съч. 60.

40. Шелинг и Шлегел: Фридрих Вилхелм Йозеф Шелинг, 1775-1854, поставя изчерпателно схващането, че архитектурата е „вцепенена“ или „замръзнала“ музика в извънредната част на неговата „Философия на изкуството“, §106–118; юбилейно издание на творбите на Шелинг, Мюнхен 1959 г., в третия допълнителен том, стр. 222-249. При романтиците по различен начин се появява същото схващане – при Август Вилхелм Шлегел, Фридрих Шлегел, Йозеф Гьорес и др.

41. „По древен начин слънцето звучи“: Фауст I, Пролог в небесата (Рафасел). Тръбите, които Йоан споменава в Откровението: в Гл. 8.11. В бъдеще движението на кръвта: вж. изложеното от Рудолф Щайнер в „Хрониките на Акаша“ (1904-1908) в главата

„Четиричленният земен човек“, Събр. съч. 11.

41. *това Хегел някога вече го е отбелязал:* За сърцето като орган се изказва Вилхелм Фридрих Хегел (1770-1831) в съчинението си „Система на философията“, Втора част, „Натурфилософията“, в добавка към §354 (Юбилейно издание, Щутгарт 1929 г., Том 9, стр. 600-606).

43. *Да си представим:* вероятно преди този пасаж в записките има пропуск. Рудолф Щайнер е описал вероятно още по-точно преобразуването на етерното тяло чрез силите на аза, както е представил това в много лекции, например в публичната лекция от октомври 1907 г., отпечатана в „Познание за душата и духа“, Събр. съч. 56.

44. *Вагнер... в неговите писания за музиката:* „Изкуството и революцията“ (1849 г.), „Изкуството на бъдещето“ (1850 г.), „Опера и драма“ (1851г.), „Музика на бъдещето“ (1860 г.), „Бетовен“ (1870 г.) и др. В последната творба Вагнер се опира изрично на мислите, развити от Шопенхауер в книгата му „Светът като воля и представа“.

46. *Ян Щутен*, 1890-1948, композитор и сценичен оформител към Гьотеанума. Вж. „В памет на Ян Щутен“ и др. със списък на композициите, Дорнах 1949 г.

Пол Бауман, 1887-1964, композитор и първи учител по песне в основаното от Рудолф Щайнер Валдорфско училище; написва „Песни за Валдорфското училище“, по време на „Първи антропософски висш курс в Гьотеанума“, 26 септември – 16 октомври 1920 г., изнася от 26 до 29 септември три лекции на тема „Музикално и евритмично възпитателно изкуство“, вж. „Енигматичното в изкуството и науката“, Щутгарт 1922 г., стр. 331.

48. *навлизнато му в отделния тон или пък в отделните звукове:* променено от издателя. В стенограмата стои „в отделната поредица“.

Д-р Фридрих Хуземан, 1887-1959, лекар. Основава и ръководи саториума Вийснек, Бухенбах към Фрайбург. По време на „Първи антропософски висш курс в Гьотеанума“, 26 септември – 16 октомври 1920 г., изнася три лекции от 27 до 29 септември на тема „Психиатрични въпроси от гледна точка на антропософията“,

отпечатани в „Енигматичното в изкуството и науката“, Щутгарт 1922 г., стр. 231-330.

52. *Клод Дебюси*, 1862-1918, френски композитор.

57. *Вече говорихме за това*: отнася се най-вероятно за изложението на г-н Бауман, което не е било записано.

58. *Когато някой в 45-тата година от живота си*: На това място записките са с пропуски, но лесно може да се познае, че мисълта за ритмично повтарящи се периоди в живота е била изложена още по-подробно.

64. *това, което съм написал*: в статията „Поставяне на педагогически цели на Валдорфското училище в Щутгарт“, излязла в списание „Социално бъдеще“, Дорнах, 5-7 свитък (1920 г.).

65. *зад тази завеса*: вероятно се имат предвид картините в малкия купел на първия Гьотеанум.

66. *Д-р Лудвиг Щауденмайер*, род. 1865 г. Пише „Магията като експериментална наука за природата“, второ изд., Лайпциг 1922 г.

68. *в първия час по рецитация*: Изложението на Рудолф Щайнер на 29 септември, отпечатано като първа лекция в „Изкуството на рецитацията и декламацията“, Събр. съч. 281.

69. *Фридрих Крастел*, 1839-1908, актьор, учител и режисьор във Виенския градски театър.

70. *Арно Холц*, 1863-1929, поет и писател. Противник на традиционното стихотворно изкуство.

71. *Клара Циглер*, 1844-1909, актриса в Дворцовия театър в Мюнхен.

73. *преди евритмично представление*: „Евритмията като импулс за занимания с изкуство и разглеждане на изкуството“, Дорнах 1953 г. На разположение са повече от няколкостотин записки на изказвания преди евритмични представления, по-голямата част от които са публикувани в „Евритмия. Откровението на говорещата душа“, Събр. съч. 277.

74. *пътувах от Виена за Херманцат*: за същата случка Рудолф Щайнер пише в „Моят жизнен път“ в XIII глава. Лекцията е била изнесена на 29 декември 1889 г. и е била със заглавие „Жената в светлината на гьотеанистичния мироглед“.

78. *връзката на Гьоте с учението за тоновете*: вж. „Допълне-

ние към естественонаучните съчинения“, стр. 596 – 600 в „Естественонаучните съчинения на Гьоте“, издадени и с коментар от Рудолф Щайнер в „Немска национална литература“ на Кюршнер (1884-97), 5 тома, Събр. съч. 1а–е, Том IV, 2.

Карл Фридрих Целтер, 1758-1832, композитор. Книгата „Писма между Гьоте и Целтер в годините 1796-1832“ е издадена от Риймер; 6 тома, Берлин 1833-34 г.

79. *Пандора*, драма (1807 г.) в „Драми – фрагменти с античен характер“, изд. от К. Й. Шрьоер, Немска национална литература, Том 91.

80. *Мисли Какво, но повече мисли Как*: цитат от „Фауст“ II, Второ действие: Лаборатория (Хомункул).

82. *Мориц Кариер*, 1817-1895, професор по естетика и секретар на Академията на изкуствата в Мюнхен. Пише „Естетика. Идеята за красивото и неговото реализиране в живота и в изкуството“, 2 тома, Трето изд., Лайпциг 1885 г.

83. *учението за цветовете*: „Защото всъщност се опитваме напразно да изразим същността на дадено нещо. Съзираме въздействия и една подробна история на тези въздействия при всички случаи би обхванала същността на това нещо. Напразно се мъчим да опишем характера на някой човек; но ако противно на това опишем всичките му постъпки и дела, ще се появи картината на неговия характер. – Цветовете са дела на светлината, дела и страдания. В този смисъл бихме могли да очакваме от същите разяснение за същността на светлината.“ Естественонаучните съчинения на Гьоте, издадени и с коментар от Рудолф Щайнер в „Немска национална литература“ на Кюршнер (1884-97), 5 тома, Събр. съч. 1а–е, Том III, стр. 77.

84. *Хегеловата енциклопедия*: „Енциклопедия на философските науки в съкратен курс“, Част III „Философия на духа“; последната глава „Философията“, §§572-577.

86. *Д-р Карл Бютнер*, 1874-1936, адвокат в Берлин. *веднъж в Берлин казах*: публична лекция от 16 февруари 1913 г., отпечатана в „Резултати от духовното изследване“, Събр. съч. 62. Лекцията, заедно с тази от 26 декември 1908 г., е излязла също в единичното издание със заглавие „Приказките в светлината на

духовното изследване“, Дорнах 1979 г.

В тълкуването сте...: Гьоте в „Питомни ксении II“, Немската национална литература на Кюршнер, Том 84, стр. 193. Дословно: „В тълкуването бъдете свежи и бодри! Не тълкувайте правилно, тълкувайте погрешно!“

92. *Д-р Франц Томастик*, 1883-1951, австрийски майстор на цигулки, създател на цигулката „Томастик“. Рудолф Щайнер е водил по-късно още един разговор с него за новите начини и възможности за майсторенето на цигулки, когато посещава д-р Томастик в работилницата му във Виена след Виенския конгрес през юли 1922 г.

в една от последните лекции: лекцията от 17 декември 1920 г., отпечатана в „Мостове между мировата духовност и физическото в човека“ (16 лекции, Дорнах, Берн, Базел 1920 г.), Събр. съч. 202.

94. *защо в нашето строителство колоните:* на първия Гьотеанум, който е бил разрушен в Новогодишната нощ на 1922/23 г. чрез пожар. Вж. Рудолф Щайнер „Пътища към един нов строителен стил“ (5 лекции, Дорнах 1914 г.), Събр. съч. 286.

100. *Леополд ван дер Палс*, 1884-1966, композитор в Гьотеанума, пише музиката за Коледните игри и многобройни музикални творби за свритмия.

в китайската легенда: легенда със заглавието „Лунната цигулка“ не можа да бъде открита. Затова пък в сборника „Китайски новели“ (събрани от П. Кюнел, 1914 г.) на стр. 161 се намира един разказ за възникването на звуковете. Той съдържа повечето от мотивите, споменати от Рудолф Щайнер.

103. *Фридрих Ницше*, 1844-1900, „Раждането на трагедията от духа на музиката“, излязла от печат през 1872 г.

105. *дискусиите, които проведохме в последно време:* вж. Рудолф Щайнер „Връзката на звездния свят с човека и на човека със звездния свят – духовното причастие на човечеството“, Събр. съч. 219.

107. *космологическо разглеждане, с което се занимаваме вече от няколко седмици:* срв. с предната бел.

в нашия Гьотеанум едно отлично музикално певческо постижение: Има се предвид концертът на сестрите Свездщрьом.

120. *на нашите почитаеми певици:* срв. с предната бел.

121. *Това, за което ще говорим през тези два дни:* Двете лекции от 7 и 8 март 1923 г. са изнесени след кратък престой на Рудолф Щайнер в Щутгарт. На тях са били поканени и учещите се в основаното и ръководено от Рудолф Щайнер Свободно Валдорфско училище и тези от ръководеното от Мари Щайнер Евритмично училище.

Така Гьоте може да каже: „Мъдрости в проза“, Раздел „Изкуството“; дословно: „Стойността на изкуството се явява в най-голяма степен може би при музиката, защото тя няма никаква материя, която трябва да бъде приспадната. Тя е изцяло форма и съдържание и извисява и облагородява всичко, което изразява.“ Към това и забележката на Рудолф Щайнер в „Естественонаучните съчинения на Гьоте“, Том IV, Раздел 2, стр. 501: „Музиката няма образци в действителността (в нея тя не намира материя). Музикантът създава форма и съдържание от себе си. Поради това музиката сред всички други изкуства ще бъде изложена в най-малка степен на опасността творецът да бъде питан не за Как твори той, а за Какво той намира във външния свят. Затова музиката е най-подходяща да извисява отвъд реалността и да отвежда до най-дълбоките страни на живота, но също и за това да остави да бъде забравена сериозността на действителността.

122. *Едуард фон Ханслик, 1825-1904.* Музикален критик и писател във Виена. Трудът му „За музикално красивото“ излиза за първи път през 1854 г.

123. *в сравнение с усещането:* мястото бе леко променено. В стенограмата и в предишни издания то беше: „...разликата, която съществува между сравняването на тоновете до септимата.“

126. *през атлантската епоха:* срв. изложението на Рудолф Щайнер във „Въведение в Тайната наука“ (1910 г.) Събр. съч. 13, в главата „Световното развитие и човекът“ и в „Хрониките на Акаша“ (1904-1908), Събр. съч. 11, в главата „Нашите атлантски предци“.

143. *житейски нива, които иначе намираме и в нашата Валдорфска педагогика...:* срв. изложението на детските нива на развитие в педагогическите лекции, най-вече: „Общото човекознание

като основа на педагогиката“, Събр. съч. 293 и „Възпитателно изкуство. Методично-дидактично“, Събр. съч. 294.

145. *Когато писах моята „Теософия“:* Книгата излиза за първи път през 1904 г. (Събр. съч. 9). Описанието на деветчленната човешка природа се намира в главата „Природата на човека“.

147. *при поставяне на въпроси в Дорнах:* на 29 септември 1920 г. Изложението се намира на стр. 46 на настоящия том.

Антон Брукнер, (1824-1896), австрийски композитор.

152. *ще имаме възможност да продължим темата:* до продължаване на лекциите не се стига.

165. *какво е имал Гьоте предвид:* вж. бел. към стр. 20.

166. *„Музо, възпей ми“:* Първи стих на „Илиада“.

167. *вече съм го казвал при един въпрос:* вж. бел. към стр. 147.

РУДОЛФ ЦАЙНЕР ЖИВОТ И ТВОРЧЕСТВО

- 1861 г. Роден на 27 февруари в Кралевец (тогавашна Австро-Унгария) като син на служител в австрийските железници. Родителите му произхождат от Южна Австрия.
- 1872 г. Гимназия до 1879 г. във Винер Нойщат.
- 1879 г. Обучение във Виенското висше техническо училище: математика и естествознание, литература, философия, история. Основно запознаване с Гьоте.
- 1882 – 1897 г. Издава естественонаучните трудове на Гьоте (5 тома) в „Немска национална литература“ на Кюршнер. Самостоятелно издание на уводите – през 1925 г. под заглавие „Въведение в естественонаучните съчинения на Гьоте“ (Събр. съч. 1).
- 1884 – 1890 г. Частен учител във Виена.
- 1886 г. Привлечен като сътрудник при издаването на Гьотевите съчинения. „Основни насоки в теорията на познанието върху Гьотевия светоглед, съпоставен с Шилер“ (Събр. съч. 2).
- 1888 г. Издава списанието „Немски седмичник“. Лекции в Гьотевото общество, Виена: „Гьоте като баща на новата естетика“ (Събр. съч. 30).
- 1890 – 1897 г. Ваймар. Сътрудник в Архива на Гьоте и Шилер.
- 1891 г. Докторат по философия в Университета Росток. През 1892 г. излиза разширената дисертация „Истина и наука“. Увод към „Философия на свободата“ (Събр. съч. 3).
- 1894 г. „Философия на свободата. Основни принципи на един модерен светоглед“ (Събр. съч. 4).
- 1895 г. „Фридрих Ницше, борец срещу своето време“ (Събр. съч. 5).
- 1897 г. „Гьотевият светоглед“ (Събр. съч. 6). Преместване в Берлин. Издава „Списание за литература“ и „Драматургични свитъци“ с О. Хартлебен. (Избрани статии в Събр. съч. 29–32).
- 1899 – 1904 г. Преподавателска дейност в основаното от В. Либкнехт „Общообразователно училище за работещи“, Берлин.

- 1900 г. „Възгледите за света и живота през деветнадесети век“, по-късно излиза с разширения като „Загадките на философията“ (Събр. съч. 18). Начало на антропософските лекции по покана на Теософското Общество в Берлин. „Мистиката в зората на съвременния духовен живот“ (Събр. съч. 7).
- 1902 – 1912 г. Изграждане на антропософията. Редовни публични лекции в Берлин и лекционни цикли в различни градове в Европа. Мари фон Сиверс (от 1914 г. Мари Щайнер) става негов близък сътрудник.
- 1902 г. „Християнството като мистичен факт и Мистериите на древността“ (Събр. съч. 8).
- 1903 г. Основава и издава списание „Луцифер“, по-късно „Луцифер-Гнозис“ (Статии в Събр. съч. 34).
- 1904 г. „Теософия“. Въведение в свръхсетивното познание на света и човека (Събр. съч. 9).
- 1094 – 1905 г. „Как се постигат познания за висшите светове?“ (Събр. съч. 10), „Из хрониката Акаша“ (Събр. съч. 11), „Степени на висшето познание“ (Събр. съч. 12).
- 1910 г. „Въведение в тайната наука“ (Събр. съч. 13).
- 1910 – 1913 г. Премиера на „Четири мистериини драми“ (Събр. съч. 14).
- 1911 г. „Духовното ръководство на човека и човечеството“ (Събр. съч. 15).
- 1912 г. „Антропософски календар на душата“, „Максими“ (Събр. съч. 40), „Път към себепознание на човека“ (Събр. съч. 16).
- 1913 г. Отделяне от Теософското общество и основаване на Антропософското общество. „Прагът на духовния свят“ (Събр. съч. 17).
- 1913 – 1923 г. В Дорнах, Швейцария, е изградена от дърво сградата на първия Гьотеанум.
- 1914 – 1923 г. Из цяла Европа, но най-вече в Дорнах и Берлин, Рудолф Щайнер дава основополагащи познания за обновление в областта на изкуството, педагогиката, естествените науки, социалния живот, медицината, теологията. Доразвива новото изкуство „евритмия“, чиито първи стъпки датират от 1912 г.
- 1914 г. „Загадките на философията“ (Събр. съч. 18).
- 1916 – 1918 г. „Върху загадките на човешкото същество“ (Събр. съч. 20). „Върху загадките на душата“ (Събр. съч. 21). „Духовният облик на Гьоте в откровенията на

- неговия „Фауст“ и в „Приказка за зелената змия и красивата лилия“ (Събр. съч. 22). Р. Щайнер формулира идеята за „троичното устройство на социалния организъм“, „Основи на социалния въпрос“ (Събр. съч. 23). Статии върху троичното устройство на социалния организъм (Събр. съч. 24). В Щутгарт се открива първото Валдорфско училище, което Рудолф Щайнер ръководи до своята смърт.
- 1920 г. Лекционни цикли и художествени представления в сградата на недовършения Гьотеанум.
- 1921 г. Започва да излиза списание „Гьотеанум“.
- 1922 г. „Космология, религия и философия“ (Събр. съч. 25). През Новогодишната нощ (31.XII.1922 г.) изгаря първият Гьотеанум. Р. Щайнер изработва модела на втория Гьотеанум, построен по-късно от бетон.
- 1923 г. По време на Коледата на 1923 г. „Антропософското общество“ прераства в „Единно антропософско общество“ под председателството на Р. Щайнер.
- 1923 – 1925 г. В седмични продължения излиза (останала незавършена) автобиографията му „Моят жизнен път“ (Събр. съч. 28), както и „Ръководни антропософски принципи“ (Събр. съч. 26). Съвместна работа с д-р Ита Вегман върху „Предпоставки за разширяване на лечебното изкуство според духовнонаучните познания“ (Събр. съч. 27).
- 1924 г. Непрекъснатата лекторска дейност и последни пътувания с тази цел из Европа. На 28 септември е изнесена последната лекция пред членовете на Антропософското общество. Начало на боледуването.
- 1925 г. На 30 март Рудолф Щайнер почива в Дорнах.

„Във връзка с музикалното трябва да се отбележи, че щом човек се чувства подтикнат да говори за него, всички понятия, които иначе се употребяват в живота, са напълно неизползваеми... Човек не може да схване музикалното с употребяваните днес средства.“

(7.3.1923)

„Първообразът на музиката се намира в духовното, докато първообразите на останалите изкуства се намират във физическия свят. Когато човек слуша музика, той се чувства добре, защото тези тонове са сходни с това, което е изживял в света на своята духовна родина.“

(3.12.1906)

Аб
*Издателско
Ателие*