

oslobodenja rada, rad se oslobađa od klase nakaznosti njegove podele, oslobađa se od svojih istorijskih stega, vraća mu se stvaralaštvo, time se rad vraća čoveku, prevažilazi se otuđenje.

Od najvećeg je značaja razumeti da proces o kojem je reč nije dobar kao apstraktan stav nego kao realno ostvarena mogućnost aktuelnog karaktera.

Slobodna razmena rada — neposredno i preko SIZ — u sebi nosi i sobom izražava novi istorijski kvalitet stvaralaštva. Pretvaranje viška rada (kojim je do sada gospodario vlasnik — pojedinač ili država) u potreban rad u OOUR-ima, daje novi istorijski kvalitet materijalnoj osnovi stvaralaštva. Radnik gospodari celinom rezultata svoga rada, jedan njegov deo samoupravno usmerava u sfere kulture, nauke, obrazovanja, itd. Materijalne veze, bez posrednika, vode istorijskoj integraciji rada i stvaralaštva, kvalitativnom obrtu u oba slučaja. To traži i nove institucionalne oblike nauke, obrazovanja, umetnosti, to postavlja i pitanje vrste delatnosti.

Naime, šta je to novo u stvaralaštvu socijalističkog samoupravljanja kao »stvarnog kretanja« ka komunizmu? Odgovor nemamo, veći je problem što ni pitanje ne postavljamo.

Savez komunista se daidje bori za istorijski progresivan, novi kvalitet stvaralaštva, za njegov društveni totalitet.

To znači i istorijsko prevallzaženje inteligencije kao posebnog socijalnog nosioca stvaralaštva.

6. Našoj se inteligenciji danas postavlja bulkvalno istorijska pitanja.

Procesi o kojima je reč novi, institucionalni kvalitet dobijaju tek sa Ustavom.

U predhodnih decenija nediranim društveno-ekonomskim osnovama kulture, nauke i obrazovanja nije bilo ni ozbiljnih unutrašnjih promena. To je, verovatno, bilo objektivno određeno potrebom da samoupravljanje prvo pusti korene u materijalnoj proizvodnji.

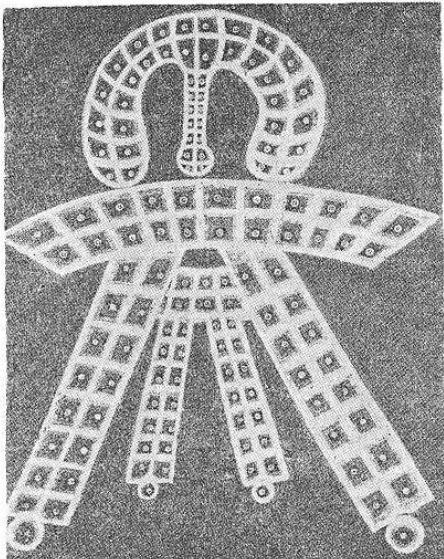
Zato je danas u nas, mnogo šire nego što bismo voleli, prisutna klasična, tradicionalna inteligencija, sa svojim intelektualističkim konformizmom kao pogledom na svet. Reč je o onom građanskom delu naše inteligencije koja je intelektualno i idejno po strani, »uzima odstojanje« od naše revolucije, pravdujući se režimskom lojalnošću i široko proizvodeći građansku svest u svim njenim oblicima. Ona, poput živog peska, sprečava ozbiljnije prodore ideje samoupravljanja u mnogim naukama, u umetnostima, itd. Ona je osnov veoma prisutne teorije i intelektualne defanzivnosti naše inteligencije prema svim svetskim modelima, nosilac tradicionalnog balkanskog kompleksa manje vrednosti prema Evropi i svetu — u istorijskom trenutku kada se i istorija Evrope i sveta, objektivno, a bez lažne skromnosti, piše na našem tlu.

Prema njoj smo često oportunisti, imamo kompleks. S druge strane, naša organska inteligencija, marksistička inteligencija počesto se transformisala u tradicionalnu organsku inteligenciju. Ona je za socijalizam i samoupravljanje, i u to je iskreno ubeđena, međutim, ne postavlja sebi i svojoj naučnoj i kulturnoj praksi pitanje — kako to opšte opredeljenje realizovati konkretno, na sebi samoj.

Na tim i tačkim odnosima niču razne antisamoupravne idejne orijentacije, opstaje nesamoupravna svest.

Zato je za SK osnovno idejno pitanje u sferi stvaralaštva, njegova samoupravna transformacija, borba za konkretnе promene u pravcu oslobođenja rada i prevazilaženja tradicionalnog, posebnog karaktera stvaralaštva.

*) Deo autorskog predavanja na istu temu, održanog na tribini Kulturnog centra omladine »Sonja Mařinković u Novom Sadu, 20. maja 1977. godine.



muzika i simbolika brojeva

ivan focht

datom povjesnom razdoblju, potražimo u odgovarajućem poglavljiju koje se odnosi na muzički broj kako se ta simbolika odražava u muzici istog naroda i istog razdoblja, pronaćićemo, istina, da je taj broj u nekim slučajevima na obje strane igrao značajnu ulogu, ali i isto tako u nekim drugim nećemo naći ni na kakvu karakterističnu korespondenciju.

Nećemo pogriješiti ako unaprijed napomenemo da u logičkom pogledu ne bi bio ispravan zaključak da slučaj kad izostaje podudaranje pobila pitagoreistički stav. Kad bi sudjelima muzički diferentijalni broja ovisila o statusu tog istog broja u ljudskoj simboličkoj predodžbi, eh, to bi bila druga stvar; povjesni relativizam bi tada mogao opovrgnuti pitagoreističke zasade. Međutim, u paralelizmu simboličkog i muzičkog broja Dancert insistira na stalnoj povjesnoj mijenjajućoj ulozi koju je određeni broj igrao u pojedinim etničkim skupinama, a da pri tome ne obraća pažnju na činjenicu da tim mijenjama podliježe samo simbolički broj, dok muzički gotovo beziznimno ostaje tvrdokorno ahistorijski uporan, konstantan i konzervativan. Na osnovu materijala koji je skupio sam Dancert postaje očito: ono što se iz epoha u epohu mijenja na istom etnički fiksiranom lokalitetu, to su predodžbe, simboli i asocijacije što ih ljudi povezuju uz određene brojeve, ali brojčani odnosi koji su u temeljima njihove muzike ostaju mahom identični. Kakav domaćaj ima ova konstatacija? Upravo oni momenti koji u samoj muzici za samu muziku nisu bitni (to jest simbolički elementi, vizuelni reziduumi, predodžbeni suspostavci) pokazuju tipičnu povijesnu nestalnost i varijabilnost, te mogu potpasti pod historicistički i relativistički aspekt, dok ono što je za samu muziku bitno, to jest nepredodžbeni i simbolistički neopterećeni, gol numerički status i odnos, ostaje potpuno netangirano povijesnim perturbacijama, te time svakom historicističkom zahvalu apriori neuhvatljivo.

Držeći se tako onoga što može uhvatiti, historicizam uopće ni metodološki nema prilike da odredi specifično muzičke zakonitosti. Zato se u njegovim okvirima ne postavlja i ne može ni postaviti pitanje o kvalitetu muzike, nego se kao muzika prečutnom pretpostavkom uzima »sve što zvuči«, sve što se svira i pjeva. Historicistički je sve ravnopravno, to jest, sve je muzika. Historicist se ne pita da li jedan brojčani odnos daje bolju muziku za razliku od drugog, nego samo pozitivistički konstatira da je sad jedan sad drugi bio u upotrebi, odnosno dominira. To se događa i u Dancertu koji se mnogo puta izričito ograđuje od etnomuzikološkog pozitivizma.

Pa ipak, i Dancert je bio prisiljen da pod navalom činjenica pri koncu knjige zapise: »Kirajne je zanimljivo da se i dan današnji niz od sedam tonova više cijeni od Severa, a ljestvice od pet tonova na Jugu. Uočimo, i dan današnji kad je sva ona simbolika oko tih brojeva davno zaboravljena, zamijenjena drugom ili ostala u povijesnom vakuuumu.«

Zašto su se te ljestvice održale iako su, dopuštamo, prvo bitno i nastale pod pritisom simbolike brojeva? Ne nameće li se odgovor: zato što upravo one odgovaraju duhu muzike, omogućavaju da iz svojih dubina na površinu objektiviranog duha proiznesu svoje potencijalno bogatstvo, zato što je, ukratko, na njihovim temeljima moguća *dobra muzika*. Nije važan prvi pokretač, važno je kakva lavina je pokrenuta. Važno je da je naša današnja ljestvica od sedam tonova i dalje nosiva, i dalje, bez obzira na simbolike broja sedam. Jedno je motivacija, drugo djelo. Nikto ne poriče davnog utvrđenu činjenicu da je simbolika brojeva bila od presudnog značaja za nastanak, bolje reći uvođenje u život muzičkih ljestvica. U tom pogledu Dancert nesumnjivo ima pravo kad kaže: »Sedmica je postala nebeski broj *kat'egzohén*. Da se kosmičko i mađarsko značenje sedmice od samog početka

proširilo i na muzičku građu, dakle na dijatonsku ljestvicu, to je razumljivo... Simbolički broj sedam i heptatonika staje očito u međusobnom odnosu. Svetost tog (astralno i aritmetički značajnog) hepta bila je u stanju da pogoduje nastanku sedmotonske ljestvice. S druge strane, oblikotvorna samostalnost heptatonskih tvořbi osjeća se tako kako da se može ustvrditi da je sedmotonska muzika učvrstila ono sakralno značenje heptade.

Uzajamno djelovanje simboličkog i muzičkog broja je, daleko, utvrđeno. No, kako i sam Danckert kaže, to bijaše u početku, odnosni se na *nastanak* i simboličke brojeve i muzički ljestvica. Poslije je favorizirani broj ostao u muzici ma vlasti, unatoč tome što je izgubio nekadašnju podršku kolektivne svijesti. Kako to? To je zaishta, kako bi rekao Danckert, »krajnje zanimljivo«.

Prije nego pokušamo objasniti ovu za svakog etnomologa zbnjujuću činjenicu, moramo nešto reći o njenom dalekosežnom značaju. Ne radi se samo o tome što su Danckertova etnomuzikološka istraživanja aktuelna i za nas koji i dalje imamo iskustva i posla s tim davnostalnim ljestvicama. Još je važnije to što se kao etnomuzikologu koji se bavi dalmaj prošlošću, vremenima kada su nastajale ljestvice i kad su se radali muzički sistemi i artikulacije muzičkog materijala, Danckert pružala jedinstvena šansa da dode na izvore muzike. Na tijem izvorima našao je na broj.

Međutim, prevrtnjive prilike, migracije naroda i uticaja pa i prevrtnjive ljudske svijest što ih je pratila, doveli su i do prevrtnjivog ljudskog stava u odnosu na brojeve, tako da se, recimo, simbolika nadogradena nad brojem pet postepeno rastapala ili pomjerala na broj četiri, ili obratno, ili dominacija simboličke broja pet ustupala mjestu simbolički broja sedam. Ali, ono što je pri tome kao Danckertova pretpostavka ostalo nedokazano, to je da se u skladu s promjenama simboličkog broja mora navodno promijeniti ili drugim zamijeniti i funkcija istog tog broja u muzici.

Dakle, upravo zato što se kao etnomuzikolog zainteresirao tim davnim razdobljima u kojima su se brojevi javljali kao principi samog radanja muzike, Danckertu se pružila šansa da uvidi kako su pitagorejci u ovom krugu problematičke imali pravo. On je tu šansu propustio.

Ipak, mi smatramo da je njegova knjiga izvanredno značajna, jer i nama pruža navedenu šansu. Iako etnomuzikološka monografija, ona i protiv autoreve volje duboko zadire u interesu filozofije muzike.

Vratimo se sada nabačenom pitanju. Ustanovili smo neosporan i veliki uticaj simboličke brojeva na muziku: Sedam dana, sedam planeta, sedam vokala starih Egipćana, sedam tonova — sedam je sveti broj pitagorejaca. Ali, taj uticaj nije značajan na sedmicu kao simbol-broj, po onome što su narodi zamišljali uz sedmicu, nego na sedmicu kao muzički broj, po tome što sistem od sedam tonova za muziku znači, ili, preciznije, po tome što muzika sa sedam tonova može da učini.

Druga je stvar što su stari narodi svojom simbolikom brojeva mogli naletjeti i na tračak objektivne muzičke istine, zahvaljujući uglavnom indirektnom putu, otkrivačući, preciznije, naslućujući funkciju nekog brojčanog odnosa u kosmosu, te preko ovoga u muzici. Kako muzika koristi upravo one u samom kosmosu povlaštene brojčane odnose, tako će i uranijčko-siderička simbolika, ako pogoda neke kosmičke konstellacije, pogoditi i muzičke. Drugim riječima: simbolika brojeva je za nas značajna zato što je simbolika *brojeva*, a ne naprosto zato što je simbolika. Naprotiv, onaj simbolički dodatak uz broj je samo nepotrebitno opterećenje samog broja.

Simbol-broj, usprkos tome što je simbol, vrijedi kao broj i za ton-broj. To jest, ako vrijedi.

Da li su stari narodi značaj pojedinih brojeva slučajno pogodili, ili na osnovu ne-

kih iskustava, odnosno spekulacija, to je svejedno, jer i iza onih brojeva koji muzički ne predstavljaju ništa značajno, stajala je nekak veolema simbolika, ali održali su se samo muzički sistemi zasnovani na brojevima koji su u muzičkom pogledu bili i ostali plauzibilni. Uz izvjesnu ogradi: održala se dakkako i muzika utemeljena na muzički slabim brojevima, kao što je broj dva. Primitivni dvotonski melos, koji se kreće u sekundama i temelji na minimalnom intervalu u rasponu često manjem od pola tone, tako dobrodošao mentalitetu koji baš ne voli da se napreže i koji zajedno s »primativnim plemenima periferije«, likavo Danckert, sa »Ognjene zemlje, u Eskima, Veda, Andamanaca, Staromelanezijaca« dijele i neki naši, osobito planinski krajevi, primjer je jedne takve muzike zasnovane na jošem broju. Pa ipak je iza istog tog broja dva, koji leži u temeljima ove krajine moguće komotne muzike, stajala nekada ogromna simbolika »ženskog principa« i matrijarhata.

Zato bismo mogli samo obratno zaključivati: ne iz brojeva koji su bili u simboličkom i eidetskom pogonu na muziku, nego iz muzike u strukturi svijeta. Brojčani odnosi koji su se kroz dobru muziku održali — i u tom sklopu ostali nepromijenjeni i nezamjenjeni — mora da su ugrađeni i u sam kosmos — ali misu se održali zato što su ih ljudi simbolizirali, hipostazirali i čak, učinili sakralnim.

Pa ipak, ljudi su moralni naići na te univerzalno pristupne i univerzalno djelatne brojeve, kao što su pet ili sedam, kao na nešto posebno i, prema tome, vrijeđeno da se oko njega magijski, mitološki i simbolički potrupe. Muzika ih je do pred sam prag tog otkrića, već i golin činom bavljenja s njome, moralna dovesti. Pa makar ti ljudi bili i primativci. Jer, ti osobito važni brojevi obavljaju funkciju već po prirodi, u fenomenu tzv. prirodne srodnosti tonova, prirodno temperiranog sustava. Zato nije potreban visoki stupanj civilizacije da bi se priredio muzički materijal za praktičnu upotrebu. I Danckert u uvodnom dijelu svoje knjige na tu dalekosežnu činjenicu s punom obrazloženošću ukazuje:

»Na pitanje da li već u primativnom svijetu određeni poreci tonskog materijala pokazuju više ili manje čvrste principe izbora, moramo bezuslovno potvrđno odgovoriti. Talkvi se tipični mizovi tonova daju utvrditi na mnogim mjestima gdje se na teorijsko objašnjenje, pa čak i na stvaranje sistema, upore nije još ni pomisljalo. Bilo bi sasvim pogrešno kad bi se primativna muzika smatra samovoljom, bilo kaško normi nedjeljnom, igrom tonova. Davno su se prije svake razvijene kulture već učvrstili određeni tipovi melodija u manje-više stabilne, pa čak i »priročne« tonske poretki.«

Dok Pitagora nije izmjerio i brojčanim razlomcima izrazio tu zakonitost što vrla među tonovima, nju je i uo primativca moglo osjetiti sluhom. Sluh i nije ništa drugo nego urođeni osjećaj za zakonitost utežljenu u prirodi, po kojoj uz jedan ton ide ili ne ide drugi. Već je uho divljaka moralno na to, samim tim što se muzikom pavilo, odnosno ako se s njom istinski pozabavilo, »nesvijesno računati«. Ako je bilo duhu muzike primjereno, ono je i nesvijesno iznalazilo pravu mjeru. Jedino što je primativac, koji je do doživljavanja senzualno i svemu morao pridavati slikovito ruho, možda redovitije i plastičnije nego današnjih civiliziranih pojedinac, samo muzici preko brojeva pridavao simbolično značenje. Jer, ona ga, kao ni sam broj, nema po sebi; tonski odnos, kao i brojčani, po sebi su, a to znači po svojoj primidi, apsolutno apstraktini.

Pa ipak, i primativac je, kako rekemo, sluhom slušao te neovisno o njegovoj svijesti objektivno postojeće računske operacije na kojima se temelji unutarnja bit muzike; samo tako je njegovo uho moglo obavljati »izbor« o kojem govori Danckert, samo zato je ono moglo doći do »tipičnih konfiguraci-

ja« u muzičkoj praksi. I upravo zato što je to već primativno uho bilo u stanju, potvrđuje se misao da čovjek i u civiliziranom stanju ne može u muziku unijeti ništa što ona već po sebi ne posude. Jer, kad bi tako nešto, nešto samo svoje učinio, promjenio bi brojčane odnose, a time i izašao iz domena muzike koja je bez tih brojčanih odnosa loša ili ništa. Pitagora je bio prvi koji je tu međusobnu ovisnost utvrdio i aritmetički izrazio, ali ona je moralna postojati, kao što vidišmo, i prije nego što se prvi čovjek na Zemlji pojavio. Budući da je Pitagorina zasluga u spoznaji tog u objektivitetu uza konjenog stanja, njega ne pogoda Danckertov tekst koji slijedi i koji je i sam po svom duhu čisto pitagoristički. On glasi:

»O suštinском povezivanju tona i broja misli se obično: Pitagora ga je otkrio. Kao što je poznato, on je našao da elementarni intervali ili prirodne srodnosti tonova odgovaraju jednostavnim odnosima razdjeljaka žice dok treperi. On je otkrio da se ono što se osjeća može mjeriti, bolje reći, da se može osjećati, ono što ima mjeru. Pitagorejci nisu u brojevima vidjeli jedino svojstvo i odnose »harmonije« (tj. tonske srodnosti), nego i principi svega postojecog. Fenomen »mjerljivosti« »čistih« intevala je, jednom otkriven imao izvannredan upliv na fantaziju. To dokazuje, misli Max Weber (u svom djelu *Racionalni i sociološki temelji muzike*), međimjernu mistiku brojeva kao produžetak tog faktora. Tako postavke mogile bi pobuditi dojam da takozvana »mistika brojeva« (simbolika brojeva) datira tek od pitagorejaca. U stvari, ona je mnogo starija.«

Ali, mnogo prije njih, ljudi su okupirale već druge, daleko jednostavnije veze između svijjeta tonova i miza brojeva. Sveti brojevi, simbolički brojevi, povezani s bitkom božanstva, (mi bismo mogli dodati, imajući u vidu animističke predodžbe ljudi na tom razvojnog stupnju: božanstva i svemira ujedno), dakle, te i takve brojeve ljudi su muzicirajući ponovo prepoznali kao brojeve tonskih ljestvica, a na još ranijem stupnju naprosto kao »tonske fond«.

Time se završava citat iz Danckertovog teksta i u njega uklapljeni Webover. Podvukli smo riječi »ponovo prepoznali«. Ljudi su u muzici ponovo našli na iste one brojeve koje su smatrali svetim, jer su zapazili njihovu ulogu u životu na Zemlji i na pojavama na nebū. Upravo u tome i jeste gotovo sav pitagoreizam. Jer, ovo učenje insistira, prije svega, na tome da muzika ponavlja iste one brojčane odnose koji su uglađeni kao bitni u sferama, u kosmosu, pa i u svakom, makar i najsišnjem biču. Tako se samo uz pomoć pitagoreizma može objasniti ona već spomenuta »krajnje zanimljiva« pojava za Danckerta, tako se može objasniti i fenomen da su zahvalju i grandioznu simboliku doživjeli upravo oni brojevi koji su i u muzičkom pogledu ključni.

A da presudna povezanost broja i tona datira i davno prije pitagorejaca, to umjesto da im oduzima značaj samo ga dodaje. To, tako da kažemo, potvrđuje načelno vječnost muzike, jer nijeno biće se, kao i broj, kristalizira i ekstrahiria iz samih kosmičkih sfera. U protivnom, moralno bi se tvrditi da je te muzičke principije izmislio divljak. Kakav bi to pronalazak morao biti da ono što je divljak uveo u realitet važi kao obaveza još i za suvremenog visokociviliziranog čovjeka?

Na talkvu soluciјu, naravno, Danckert ni u snu ne pomisli. Priroda njegovog mišljenja je zato pitagoristička.

A da su brojčani odnosi koje su otkrili pitagorejeri još i danas obavezni i na snazi, neka nam pokaže sam Danckert. On piše: »Stari sakralni brojevi, svedeni u okvire 'idejnih brojeva', djeluju sve do naših dana. Johan Sebastian Bach je uzimao 'prekodjelne razlomke' naših osnovnih muzičkih intervala, odnosno odgovarajućih im razdoblja žice, kao 1:2, 2:3, 3:4, 4:5 itd, za model proporcija talkta u mnogim svojim dvodjelnim svitlim stavcima, prema proširenoj for-

$$\text{muli } \frac{nx k}{(n+1) k}, \text{na primjer } \frac{4 \times 3}{5 \times 3} = 12 : 15.$$

No kad se već na osnovu muzičke problematike sami od sebe javljaju brojevi, tad se ta problematika zamrašuje još i jednom drugom, naime, onom koju brojevi kao brojevi samo sobom donose.

Podsjetimo se kako su već za Platona brojevi bili posrednici između senzibilnog i intelligibilnog svijeta, međučlanovi između concretum i abstractum: oni, naime, u sebi imaju ponešto i od jednog i od drugog svijeta, činjenica koja im omogućuje posredovanje. Naime, broj je konkretnat jer se uvijek može primijeniti na određene stvari, ali je apstraktan jer po svojoj prirodi ni za kakve određene stvari nije vezan. Univerzalno značenje broja ne može se iscrpsti nikakvom gomilom stvari, pa ni sumacijom svih stvari koje taj broj tvore. Zato se on po sebi može samo misliti, ali se u svakoj svojoj pojavnosti može i osjetiti. U tome je a priori data mogućnost sibmolike brojeva, ali i još jedna dodatna komplikacija za muziku: simboli povezani prvo bitno uz sam broj, slike, predodžbe i fantazme koje se nad tim brojem nadgraduju, prenose se i na muziku koja po svojoj prirodi s tom, pa i svakom inom simbolikom nikakve veze nema. Kao i u samim počecima, brkanje konkretnog i apstraktog momenta broja, s tim brojem importirano u muziku, osvjećuje se u neadekvativnom tretiranju (što se tiče muzičara) i neadekvativnom primanjem (što se tiče slušalaca). Neadekvativnom, jer: broj je u muziku ušao kao apstraktini odnos, a oči (jer to uši ne bi mogle) vide ga kao nosioča konkretnog događaja ili slučaja. Tako muzika biva zatrpana balastom vizuelnih doživljavanja, konkretnih uosjećanja, dalekih predodžbenih asocijacija. Simbolika se sad pridaje samoj muzici, kao što će se pokazati i povodom Susanne Langer.

Ta problematika što je sam broj sobom donosi zburjuje i Danckerta, kao što se vidi, i nakon toga što je smatrao da će je izbjegći ako konstatira da u simbolici brojeva nije sudjelovala samo slika, nego i zvuk. Međutim, otarasiti se te problematike moguće je samo ako se uvidi da simbolika kao takva, pa bila vizuelnog bila auditivnog porijekla, nema značaja za muziku. Ona ga dobija samo posrednim putom, time što se i ako se vezala uz broj. Ukratko, ona ima samo povijesni značaj, a ne i logički: njome se pruža čovječanstvu šansa da od svojih

simbola evoluira do moći da te simbole apstrahuje. Ako je simbolika i danas značajna, to znači da ni danas čovječanstvo nije izalo iz svoje preistorije. Ono u tom slučaju i dalje ejdetski misli, odnosno ne misli uopće: ono osjeća.

Dvojaka priroda samog broja omogućuje je tom čovječanstvu da od neposredno da tog trasnčendira ka bitnom. Zato su pitagoreji znali da se prava muzika, muzika sfera, uopće ne čuje: ona se može samo misliti.

Ista ta dvojakost broja omogućuje da se dogodi slučaj koji Danckert opisuje: »Dakle, simbolične brojeve ne posjeduju samo visoke kulture« (autor misli u etnografskom smislu »visoke«). I primitivna pleme, osobito, sva koja su živjela u blizini ili u vezi s višim ili čak visokim kulturama... pokazuju u najmanju ruku tragove metafizike koja u broju traži svoj izraz. U simboličkim brojevima živi nešto »natpojmovno«. Nešto zorno, sljikovito, što zatim, dakako, transnčendira iznad sebe. Svo prvo bitno osmišljavanje brojeva temelji se na mogućnosti osobito nižih brojeva da stupe u pojavnost, da mogu poprimiti ljudi. Steta je što Frobenius ne posvejuje dovoljno pažnje ovom uvidu. On — gotovo kao prikriven platonist — pomjera smisaoni broj u onostranstvo pojave: broj mu je (nešto iz svijeta nevidljivog bitka što ljudi mogu dosegnuti).

Tek na stupnju visoko razvijene kulture prastari se sljikoviti brojevi konačno pretvaraju u *ideelne brojeve*. Oni se promišljaju aritmetički, geometrijski, univerzistički, spekulativno uklapaju u jedan sistem adekvacijā. Tako je u pitagorejaca, na koncu i arithmoi eidetikoi starog Platona, koji pripadaju stvarno postojecem».

Kako unaprijed napomenemo, ova sekularizacijska pretvorba brojeva bila je naćelno moguća zahvaljujući onom posebnom izvanrednom položaju broja između stvarnosti i ideje, zahvaljujući dvostravjernoj njezinoj intenciji — ka konkretnom i ka apstraktom. S broja je iz vijeka u vijek sve više otpadalo njegovo ejdetsko-simboličko ruho, dok se nije »utamnjio« od ideje, tj. dok nije postao čisto misaoni objekt. No, vidimo da taj proces evolucije smisaonog broja u idealni broj, to, gledao ljudski, čulno osiromašavanje broja, nije nepovoljno djelovalo na muziku. Naprotiv, tek na konzervativna pretvorba postalo je jasno da je muzici broj potreban u čistom njegovom vidu, a ne u antropomorfističkom obojenom.

Sad postaje još jasnije zašto smo na početku ustanovili da povjesno-antrhopološke mijene simboličko-predodžbenih intencija prema broju ne tangiraju ni najmanje na karakter ni bit muzike. Zato će postati jasno da se Danckert sasvim nepotrebno žali kad kaže: »Mnogo puta su autori premalo pažnje posvećivali činjenici da simbolička vrijednost brojeva podliježe dubokim povijesnim promjenama. U dosadašnjim istraživanjima simboličnih brojeva nije još uvjek uvid u povijesnu varijabilnost simboličnih vrijednosti probio dovoljno svoj put.« Vjerujmo Danckertu da su istraživači tu zakazali. Ali, zašto kao muzikolog žaliti za nečim što nas s obzirom na muziku mora ostaviti ravnomjernim? Jasno je da su ti optuženi autori, poput Seiferta, shematisirali i na šire, opće nazivnike svodili te ejdetske predodžbe broja iz prošlosti. Jer, tko bi uzmao ozbiljno one sitne razlike u tim predodžbama u dva susjedna plemena kamibala, ono mutno pomicanje fantazije u subjektivnim strahom ispunjenoj primitivnoj duši. Za mene je dovoljno kad Seifert kaže da broj tri nosi totemistički karakter, četiri matrijarhalni, pet (kao dva plus tri) ponovo totemistički, sedam (kao tri plus četiri) totemističko-matrijarhalni, devet nomadsko-pastirske, dvanaest i trinaest visokokulturni. Pa kad povodom ovog Danckert kaže: »Tako shematski suditi, to znači previdjeti sličnu ukorjenjenost i bogatu mnogovrsnost simbola« — mogli bismo reći: »Pa što ako je tako?« Što se to tiče, moli-

mo lijepo, muzike? — kad su upravo ti slični konjenici još i danas samo jedna receptivna smetnja.

Za nas je daleko važnije pitanje koji broj ili koji brojevi, kao gola relacija i bez svog likovno-predodžbenog supstrata, s obzirom na harmoniku i tonalitet, predstavljaju najveću vrijednost. Iz konkurenčije otpadaju ne samo brojevi dva, četiri i šest, nego i tri, iako on u vidu trozvuka igra značajnu ulogu. Ali, ta uloga je izvedena, ona dobija na svojoj težini samo u okviru određenih ljestvica i tonalnih sistema. Preostaju, dakle, samo brojevi pet i sedam kao muzički značajni. I u ovom pogledu Danckert je sakupio silu dragocjenog materijala. Najprije navedimo iz njegovog teksta:

»Sedmotonska muzika znači dijatoniku: izmjenju cijeli tonova i polotonova. Ali, polotonu su nešto čemu se teži i stremlji, oni su vodice. Heptatonikom počinje novi stupanj dinamičkog oblikovanja melodije. U Heradi, Indiji, na mlađem Orijentu (Židovi, Arapi) ona se može jasno primijetiti; ali, njezini korijeni leže, vjerovatno, već u babilonskim krugovima. Na mjesto starijeg stanja u kojem tonovi stoje jedan kraj drugoga i uzimaju se jedan uz drugi, u sedmotonskoj muzici dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja skeleta i mesta, osnovnih i sporednih tonova. Tu je isto tako udomačeno raščlanjivanje tonalnog prostora, premjeravanje njegovih zona ili razmaka pomoću tetraokordike. Dok je pentatonska muzika dolazi do oštrog stupnjevanja funkcija, do profiliziranja ske

či ne samo relativističko-gnoseološki skučenja, nego i bez heptatonici svojstvene utemeljenosti u objektivnom, kosmičkom poretku. Da je broj sedam muzički bolji od broja pet, to su znali, kako rekosmo, već i pitagorejci. Navodimo primjere koje je sakupio Danckert: »Pitagorejac Hipasos bio je utopljen u moru za kaznu što je otkrio peto tijelo. (Misli se na pentagonodekadar). Pitagora sam, otkrivač tonskih brojeva, nikad nije pri izračunavanju intervala koristio broj pet, premda se velika i mala terca mogu jasno naći u razlomcima $5/4$ i $6/5$. Umjesto toga, Pitagora se zadovoljavao potencijallima od dva i tri. Umjesto $5/4$ dobija se na taj način nepregledni razlomak $81/64$; umjesto $6/5$ dobijamo $32/27$... Heliastička stereometrija, kao i muzička teorija pokazuju stanoviti strah pred iracionalnošću broja pet.«

Druža je stvar što sedmotonska muzika može i u tzv. civiliziranom svijetu postati nosilac i izraz animatno-animalnog — kako to pokazuje i njenja najnovija povijest. Kad se to događa i kad heptatonika umjesto svog sideričkog duha pokazuje telutičku dušu, to znači da je oknjima, osironašena ili sužena — iskoristena u svrhe koje joj ne leže u naravi. Njenja realizacija u ljudskoj povijesti nije ujedno i realizacija nijene biti, nego odstupanje od nje, od svih svojih istinskih mogućnosti. To je razlog zbog kojega su pitagorejci bili za »noetičku muziku«, a ne za estetičku, tj. za onu koja se može čuti i koja je data osjetljivosti; jer, slušanje je uvijek ljudsko slušanje, a ljudsko slušanje je uvijek osjećanje. Nijedna muzika koju su ljudi napravili ne može se mjeriti s muzikom po sebi, s harmonijom sfera. Pitagorejci su odbijali svako u povijesti nastalo djelo kao načelno nemuzikalno. Platon je u ovom pogledu pravi pitagorejac: otkrivao je loše djelovanje muzike koja je nastala u stvarnosti, jer ona može biti samo slaba kopija ideje muzike. Ako pod idejom podrazumijevamo pitagorejski shvaćen broj, stvar je jasna. Muzika ne može preći u stvarnost, a da se ne oknji i ne razvodi jednako kao što, po Platonom, nijedan stvarni trokut nije pravi trokut (jer strane svakog, ma kako mimicirano narisano trokuta imaju širinu, odnosno debljinu, što protivrječi pojmu trokuta). Kao što u stvarnosti nema pravog trokuta, tako nema ni prave muzike; oni se nalaze samo u »misiom prostoru«, u geometriji i u noetici, tj. mogu se samo zamisljati. Eto zbog čega se u pitagorejaca muzikalna sfera ne čuje.

Svaki autor, *volens nolens*, postaje pitagorejac čim utvrdi da muzika ostaje muzikom neovisno o ljudskoj asistenciji i često uprkos njoj. Čovjek je pitagorejac čim utvrdi komstantnost — što zantičimost od povijesnog vremena — jednog brojčanog odnosa unutar muzike. A to se dogodilo i Danckertu. Studiozani i korektan kakav je, morao je na taj fenomen naići. A kad je na njega naišao i dao mu u svojoj knjizi prostora, više ga nije mogla nikakva historičistička konceptacija izvući iz pitagorizma.

No, pitat će se netko: zašto upravo broj? Zašto jedan matematički pojam u umjetničkoj domeni? Kako je moguće jedan duhovni dogadjaj svesti na jezik egzaktne prirodne znanosti?

Moderna fizika i druge prirodne znanosti najnovijeg doba sve više otkrivaju dokaze da se sve pojave objektivno mogu svesti na matematičku strukturu, te sve više pripremaju teren za obrazloženo uvjerenje, da svemu što mi doživljavamo i spoznajemo kao kvalitet, svoj toj šarokilosti i čulnoj zamarnosti svijeta, objektivno, tj. po sebi, odgovara samo kvantitet. Naravno, da-leko bi nas odvelo kad bismo te dokaze iznosili na ovom mjestu, ali, ako brojevi i nisu prapočelo svega postojećeg, tj. ako pitagorejci i s njima i moderna teorijska fizika i nisu u pravu što se tiče svedivosti svekolikog bića na matematičku strukturu, tad na osnovu ovog Danckertovog djela izgleda da je dokazano da su brojevi bar prapočelo muzike.

svremena estetika i moderna umjetnost

danko grlić

Hegelov pokušaj da na koncu klasične filozofije zasnove i spekulativno opravda objektivno znanstveni sistem estetike, koji će pružiti apsolutni odgovor na pitanje o umjetnički ljepom, završio se neuspjehom i silom u dvostrukom smislu: bit umjetnosti nije spoznata, jer s umjetnosti nisu zauvijek uklonjene velovi što skrivanju njenu »tajnu«, a sama je umjetnost proglašena prošlošću.

No, kad se tako, u znaku te katastrofe, spektakularno srušila Hegelova zgrada, mnoštvo pseudointelektualnih kicoša, lirske tankocutinu snobova, ali i bušnih branitelja umjetnosti i pobornika čiste ljepote s velikim je užitkom otpočelo parazitirati na toj propasti. Bilo je i onih koji su zbog tog debakla sa zadovoljstvom utvrdili kraj dugogodišnjih iluzija svake filozofije koja je mislila da se ništa ne može oduprijeti njezinu spoznajnoj moći, koja je htjela razotkriti ono što, navodno, mora ostati vječno skriveno. Na sve su strane ležali ostaci jedne nekad tako grandiozne palače, pa su sad, ovako razbijeni i bez smislene povezanosti, služili još samo za sprudnu sitnim, malicioznim dušama, zakletvinim misticima, ili u samozadovoljnoj ustajalosti nabreklim neprijateljima svake smislijone filozofije.

Ta Hegelova negativna baština, kao da određuje mogućnosti i domet cjelokupne estetike što nastaje u toj duhovnoj klimi mistične skepse ili općeg racionalnog razočarenja. Ako, naime, i ne uzmemu u obzir lješimare što su se nasladivali nad bespomoćnošću čistog mišljenja, moramo priznati da je i svakom onom iko je osjećao bilo vremena postalo ubrzano jasno da više ništa ozbiljno ne mogu učiniti posthegelovski razradivači, što već početkom stoljeća žive potpuno na periferiji duhovnog života. Sve se više javljalo skeptika što su digli ruke od svake racionalne analize i čija se misao završavala u potpunoj rezignaciji. U tom se kontekstu evropskom intelektualcu općenito sve više čini da je jalov i sam pokušaj da se iskaže što je bit umjetnosti i spoznaja što je to u njoj što je čini umjetnošću. Napuštaju se (jer nisu pokazali nikakve »re-

zultate«) spekulativno-filosofski i apstraktno-minucijski pristupi, a njihov se neuspjeh najčešće tumači i opravdava zdravim razumskim argumentima i pomalo naivnim, no uvjerljivim retoričkim pitanjima: Nije li cilj umjetnosti da zorno predoči upravo one osjećaje, iskustva i ideje koje izmiču uobičajenom jezičnom saopćavanju? Uostalom, najvjerojatnije ne bi bilo ni slikara, ni kipara, ni muzičara, kad bi se ono što, oni žele saopštiti moglo isto tako dobro iskazati nekim općim člankom koji objašnjava, i uopće znanstveno zasnovanim rječnikom. Nema li, dakle, cjelokupni značaj i porijeklo umjetnosti svoj osnov upravo u onom shematski neizrecivom i neopisivom? Kako bi onda uopće estetski jezik bio sposoban bilo kada i bilo kojim načinom obuhvatiti pravu bit umjetnosti.

No, iz ovih se agnostičkih premita, koje ukazuju na sizijski karakter cjelokupne dosadašnje estetike,javljaju sve češće i oni koji upravo uvidu neuspjeh apriorističke estetike, žele napokon doprijeti i do nekih pozitivnih rezultata. Ako, naime, ne možemo dokučiti samu bit umjetničkog i lijepog, ako to spekulativno filozofiranje vodi u misaonu bezizglednost, napustimo filosofsku spekulaciju, a s njome i tu vječnu vrtiju u kružu oko onog esencijalnog, oko poslijednjih, metafizičkih pitanja, napustimo ta vječna prekapanja temelja i koncentrirajmo se na ono što se može empirički verificirati i pozitivno ustanoviti. A to je tako uporno prezirala dosadašnja filosofska estetika, premda tih elemenata nema tako malo u umjetnosti i premda oni nisu tako nevažni kako se to činilo »estetici odogzo«, iz njenih duhovnih lijetova u zrakopražnom prostoru i iz njenih iskrivljenih ptičjih perspektiva. Uostalom, zar nije dosta dosadnog i naduvanog fraziranja o umjetničkoj biti i stvaranja abicijskih konceptacija koje su samo prividno uvijek nove, a koje se mogu svesti na svega nekoliko uvijek istih određenja, s tek ponekom (isto tako neupotrebljivom i neprimjenjivom) varijantom? Nije li, napokon, idealistička estetika koju puta vrlo trezveno sama za sebe ustanovila da se nije u biti mnogo udaljila od starog Platona?

Tako se kao negativna reakcija na Hegela, a pogotovo na metafizičku prepričavanja Hegelovih epigona, javlja (djelomice i u krugu samih tih epigona) nova estetika koja kao svoju glavnu karakteristiku ima prezir prema filozofiji i težnju ka empirijski znanstvenom i egzaktnom istraživanju svega onog što se doista tako može ispitati. I nova znanstvena estetika, barem u svojim začecima, nastupa — bez obzira na to što je naprijed ograničila svoje »područje« — bučno i s mnogo pretencija: Fechnerovo djelo *Vorschule der Ästhetik* (1876) treba da jednom zauvijek pokopa sve dosadašnje estetike i svojom eksperimentalnom metodom razbijje mračni iracionalni mysticizam, ali i pokazuje bezvrijednost svih metafizičkih racionalističkih filosofskih brbljarija o umjetnosti. Umjetnosti valja pristupiti kao i svakom drugom fenomenu: izmjeriti, ispitati, deskribirati, objasniti i napokon definirati određen broj činjenica, što zatim vodi ustanovljavanju nekih zakonomjernosti važećih za većinu, ili čak za sve pojedinačne slučajeve. Tako se postiže dvoje: spasava se umjetnost koju je spekulacija proglašila prošlošću i spasava se estetika, jer se konačno lišava mutnih barutština i spekulativnih magli, te stavlja na čvrsto tlo znanstveno spoznatljivih fakata. Karakteristike tog pravca ne možemo, dakkako, svesti samo na Fechnera i njegovu eksperimentalnu školu (koja ima vjernih pristalica sve do naših dana), već se one razabiru i u nizu srodnih, pa čak i nekih manje srodnih tendencija sociologizma, historizma, biologizma, psihologizma itd. itd., koji egzaktno i znanstveno ispituju razne društvene, moralne, ideoološke, duševne, vitalne, patološke i druge mjerljive i ustanovljive elemente vezane uz umjetnički fenomen. Nastaju botaničke i zoološke