

СТАНОВИЩЕ

от проф. д.н. Явор Светозаров Конов

(Департамент Музика, Нов български университет),

доктор на изкуствознанието

(по научното направление 8.3. музикология и музикално изкуство)

и професор по полифония (в същото научно направление),

на дисертацията на магистър Никифор Аврамов

на тема

„Делъзовият Лайбниц в контекста на музиката“ (2019),

разработена под научното ръководство на проф. д.ф.н. Стилиян Йотов

в катедрата „История на философията“

на Софийския университет „Св. Климент Охридски“

за придобиване на образователната и научна степен Доктор

Биографични данни за докторанта:

Според предоставената ми автобиография, **Никифор Аврамов** (нямам данни за годината и мястото на раждането му) е завършил през **2009 средно образование с испански и английски език в 22 СОУ „Георги Сава Раковски“ в София, след това Софийския университет „Св. Климент Охридски“ като Бакалавър (2013) и Магистър по философия (2014).**

Работил е като преводач и координатор-преводач в посолството на Испания в България.

Ползва Microsoft Windows, Microsoft Office и други основни компютърни програми.

Нямам данни за публикации на докторанта, освен за 2, свързани с дисертацията:

1. „Понятието за организъм на Кант като граница на смисъла“, в сп. „Философия“, <https://philosophia-bg.com/archive/philosophia-142016/kants-concept-of-organism-as-a-limit-of-meaning/> прегледано на 22.06.2019 (00:53)

2. „Общ коментар върху дефинициите за свобода в континенталната философска традиция“, в сборник „Свободата вчера, свободата днес, свободата утре – на върха на копието ли е?“, изд. Регионална библиотека „Любен Каравелов“, Русе, 2017.

Предоставената ми за становище дисертация е разположена на 187 страници, близки по текстови обем до този на БДС.

Дисертацията изчетох внимателно и изцяло, в 3 дни – дума по дума и буква по буква.

Текстът има нужда от коректорска намеса (на места и за доуточняване на мисълта, чрез съответната пунктуация), допълване на библиографии и др. под. намеси.

В текста на дисертацията са застъпени и представени голям брой автори, наши и най-вече чужди: приложеният библиографски списък е от 152 описания на източници, 27 от които на кирилица и останалите на английски, френски, немски и руски език.

В библиографията липсват редица разработки от български автори в това поле, като студията на (проф. д-р) Наташа Япова за Втората виенска

школа¹, налична безплатно в интернет². Липсват и редица други известни сред музикантите у нас книги, свързани с полето на това дисертационно изследване³.

Разбира се, ползването на едни или други източници на информация и мисловност е свободен избор на докторанта.

Все пак, за мен е неприемлива пълната липса на източници из областта на лексикографията в музиката. Смятам, че за да се коментира философски едно или друго понятие/термин (напр. музика, контрапункт, хармония), следва първо да се представи една или друга дефиниция из професионалната теория на музиката. И после да се представят философските осмисляния. Защото дисертацията е "в контекста на музиката", пише го в заглавието.

Уместно би било в началото на подобна дисертацията да има glossary, словник на термини с дефиниции към тях. (Но кои, по-напред, в случая?..)

Авторефератът отразява в достатъчна степен дисертацията (съдържанието ѝ може да видите в него, като е наличен в интернет).

Приносите ѝ не са отразени в него. Коментирани са в Увода и в

Заклучението на самата дисертация. Ще ги цитирам тук, из Увода:

„Приносите – и в този смисъл също цели – на труда са, от една страна, в полагането на основата на ново разбиране за музика, дефинирайки

¹ Известна и като Новата виенска школа; наричана е от докторанта „виенска“, което по-скоро отвежда към Виенската класическа школа (Хайдн, Моцарт и Бетовен).

² Япова, Наташа: Втората Виенска школа – Шьонберг, Веберн, Берг, лекции, София, 2011, http://nma.bg/uploads/files/vienska_shkola.pdf.

³ Например:

Булева, Марияна (проф. д.н.): Идеята за хармония (Върху старогръцки, византийски и латински текстове), Пловдив, ИК "Астарта", 2009, 780 стр.

Йончев, Иля (проф. д-р): Музикологичният дискурс, София, Рива, 1997, 60 стр.

Йончев, Иля: Музикалният смисъл, София, Рива, 2007, 160 стр.

Йончев, Иля: Музикална онтология, София, Рива, 2009, 102 стр.

Музикалната философия, София, Рива, 2016, 200 стр., сборник.

Япова, Кристина (проф. д.н.): Взирането и вслушването в музиката, Философски алтернативи, 5/2007, стр. 103-118, http://philosophical-alternatives.com/wp-content/uploads/2018/07/MAKET-5-2017-22_103.pdf.

неговите базови понятия, основните бидещи „музикално поле”, „музикални персонажи”, „музикална функция” и по-общото понятие „чиста музика”. От друга страна, те са в представянето на бароковата интуиция за (музикална) форма, която извличаме от философията на Лайбниц и възможното разгръщане на тази интуиция посредством дельозовата интерпретация на лайбницовата философия. Конкретната интуиция за форма се явява пример за онова, което в текста наричаме музикална „функция”. В този смисъл дельозовият Лайбниц е разгледан в контекста на представеното в първите части общо разбиране за музика и изследването единява елементи от отделни сфери – философията на XVII-XVIII-ти век в лицето на Лайбниц и тази на XX-ти век в лицето на Делюз, както и по-общо полетата на философията и музиката, последната разгледана не просто като музикология, а като обособено поле на реални музикални събития.“ (Из стр. 5 от дисертацията.)

Интердисциплинарните проучвания са особено трудни, защото изискват изследователят да е професионално осведомен и знаещ и можещ на ниво и в двете области на познание (още по-трудно е при застъпени 3 или повече зони на познания, че и практически умения). Нямам данни дали докторантът има някаква теоретико-практическа подготовка в областта на музиката.

В дисертацията става дума още за философите Спиноза, Малбранш, Хюм, Баумгартен, Кант, Шопенхауер, Ницше, Бергсон, Ръсел, Хайдегер, Адорно, Шарп и голям брой други съвременни философи, чиито трудове за ползвани и цитирани от докторанта, от музикантите – за Вагнер, Бизе, Кейдж, Булез, Щокхаузен и др.

Философията на музиката е интересна дисциплина, богато разработена по света, застъпена и у нас. Ще посоча само

интернетбазираната „Философия на музиката“ към Станфордската енциклопедия⁴, книгите на R. A. Sharpe: *Philosophy of Music: An Introduction*, McGill-Queen's University Press, 2004, 208 p. и на Peter Kivy: *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press, 2002, 304 p., както и тази на Warren Dwight Allen: *Philosophies of Music History – A Study of General Histories of Music, 1600-1960*, Dover Books on Music, 1962, 382 p., която много ценя.

Самият аз не съм философ и нямам особен афинитет към философията (по-скоро съм ярославхашековист, илфипетровист и удиальнист – ако си позволя къде на шега, къде на истина така да се самоопределя), но си позволих да се ангажирам с прочит и становище по тази дисертация както поради дългогодишния ми интерес към епохата на Лайбниц⁵, така и от франкофонския ми интерес към Жил Делъоз. Бях окуражен от разбирането на Делъоз (писал за немалък брой различни по епоха и мисловност философи, сред които и Лайбниц), че всеки може да чете философия, дори да не е съвсем наясно с едни или други понятия (веднага се питам, а кой ли е съвсем наясно?), както и от концепцията му, че философията е изкуството да създаваш нови понятия (ако се опитам да обобщя, в план на обща култура). Все пак ще допълня, че сме учили философия и музика като студенти в БДК (отдавна вече НМА) в София. Освен това, в хода на четенето на дисертацията правих и редица справки.

Подчертавам че оценката си на тази дисертация (професионално мога единствено да) правя като музикант-практик и музиколог. Не като философ.

Припомням честия антагонизъм между музикантите теоретици и музикантите практики: сред последните не е особено популярно

⁴ Stanford Encyclopedia of Philosophy, The Philosophy of Music, 2007-17, <https://plato.stanford.edu/entries/music/>.

⁵ В която живее и Себастиан дьо Бросар (1655-1730) и създава първия речник на термините в музиката, който съм превел изцяло и с много коментари, <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/17744>, <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/17735>, <https://www.24chasa.bg/Article/1172305>.

заиграването с познанието, дори в областта на музиката, камо ли по отношение на богатата и обширната обща култура и това се обяснява от само себе си: иска се много години много часове всеки ден да свириш/пееш, за да се изградиш като добър изпълнител. В тази връзка припомням западноевропейската традиция музикологията (музикознанието) да е в университетите, а практическото музициране (говоря все за висшето образование) – в „хохшулетата“, висшите училища, училищата за висше изпълнителско майсторство.

Припомням, че през Средновековието *musica* е науката (а не практиката) и е неразривна част от философията; впоследствие се противопоставят.

Припомням, че за музиката теориите че е "език", са спорни, защото тя не е носител на (повече или по-малко) конкретна информация като текста⁶ и при която асоциативността у различните слушатели може да е – и е! – невероятно различна. (Знаем че и при думите, „конкретното им значение“ може да е много различно у различните читатели и слушатели.)

Опитите да се осмислят (и преживеят), че и философски, въпроси на звученето и музиката, неминуемо отварят безкрай от възможни интерпретации. Винаги е актуално да се занимаеш с осмисляния – да изучиш чужди, да ги съпоставяш, да направиш, че и съпоставиш с тях и свои/те (казвам това и във връзка със стандартния за рецензия и становище въпрос, „актуално ли е изследването“). В този план мога да посоча, че множеството осмисляния (цитирани и собствени на докторанта), съпоставки и оставени възможности за нови, у (различния) читател, са принос на разработката, базирана на наистина значим брой източници на информация, реално ползвани в текста.

⁶ Освен в случаите на "програмна музика", чиято програма/разказ обаче трябва да е предварително словесно представен – но „програмата“ (разказът, илюстриран чрез музиката) може спокойно и не по-малко успешно да бъде заменен със съвсем друг, стига да съвпадат зони на напрежение, спокойствие и пр., вж. Leonard Bernstein: Young People's Concerts | What Does Music Mean, тук от мин. 12: <https://www.youtube.com/watch?v=rxwWlQNGeKE>.

Трудно е съпоставянето между тъй отдалечени философи като Готфрид Лайбниц (1646-1716, рационалист от Новото време, и по-конкретно философ и теолог, юрист, дипломат, математик и физик, историк, политически съветник, библиотекар – лутеранец, писал на латински, немски и френски) и Жил Делъоз (1925-1995, постмодернист и атеист, ако приемем тези определения за него, писал на френски). Отделени са от почти 3 века. Огромна дистанция в европейската история, наука и технологии и съответно произтичащите от тях трудно съотнесими, особено в определени отношения, начини на битие и мислене, поведения. Ergo, компаративни паралели между подобни автори могат да бъдат единствено и само условни, да не кажа „виртуални“ в главата на „компарация“ ги.

По въпросите за автентичността, докторантът говори в част трета на дисертацията си – коментирайки поотделно или компаративно други автори, потвърдително, допълващо или критически, и/или предлагайки свой осмисляния.

За това, че „смисълът“ в музиката се явява чрез асоциация, свързана със звученето и че музиката сама по себе си и сама чрез себе си не носи ясен смисъл, говори и докторантът – през коментари на виждания на Ханслик и чрез свои собствени осмисляния – на стр. 58-59 на дисертацията си и другаде.

Редица твърдения в текста на дисертацията – твърдения на цитирани автори, както и на докторанта – могат да бъдат не само дискутирани, но и оспорени. Но ще кажем, че в условията на либерализма на идеите в наше време, предлагани основания за дискусии са добре дошли.

Така или иначе, когато се захващаш да пишеш за неща „в контекста на музиката“, би трябвало поне някой да ти обясни и демонстрира историята и еволюцията (и да ти осветли причините за която – а те са в много от случаите ПРАКТИЧЕСКИ, не философски) на

западноевропейската музика⁷ и произтеклата от тях – следваща ги! – теория на музиката⁸, та едва след това да се занимаеш с философски осмисляния, чужди и твои, на всичко това....

Защото философски размисли върху нещо, по което не си професионално осведомен (в случая – музиката) понякога е също тъй (не)убедително, колкото може да е и обратното – непрофесионално информиран в областта на философията музикант да пише философски за музика. Несъстоятелността би могла да бъде и по отношения на терминология, и по отношение на понятия и ПОЗНАНИЯ, преди това. Например, така и не разбрах що е то „музикалното като такова”? (цитирам от стр. 38 на дисертацията).

Като се обсъждат барокът, музиката в него, ренесансовият контрапункт, хармонията и т.н., би трябвало не само да се редят философски осмисляния, но към съответните твърдения да се прилагат нотни примери. Инак звучи не съвсем убедително, като от човек, който всъщност не разбира съответната музика, а е „заел” чужди концептуални изречения и въз основа на тях добавя и свои...

Неведнъж, четейки преводни цитати, ми се искаше да имам на разположение оригиналните текстове, за да видя лично какво пише в тях, за какво (точно?) става дума. Например на стр. 139 в дисертацията е цитирано, че една от екуменическите мечти на Лайбниц било създаването на светска църква... (а за мен „светска църква“ е по-скоро оксиморон) – дали не става дума за „световна, всеобща“? На стр. 152 на дисертацията става дума за „елементарния ренесансов контрапункт“, а истината е, че

⁷ Консонанси-дисонанси, едноглас-многоглас, полифония-контрапункт, контрастна и имитационна и видове имитации, принципи и форми на едни и други строежи, характеристики на епохи и променливост на жанрове и форми в музиката и музикантските практики, как и защо се е преминало от старите ладове към мажоро-минора, от полифонията към хомофонно-хармоничната музика, как, защо и кога се достига до атоналната, как се обръщат отново към контрапунктичните техники от Ренесанса – ракоход, огледало, комбинация, но вече именно в додекафоничните условия, и т.н.

⁸ Теорията закъсняващо, *post factum* обяснява емпириката (нищо ново не казвам с това, просто припомням) – едва при додекафонията се задават правила и се изисква практиката да ги спазва, но това не продължи дълго, погледнато исторически (а не в мащаба на човешкия живот)...

именно през времето на Ренесанса се правят изумително сложни и красиви прекрасно звучащи контрапунктични многогласни композиции, но се искат съвсем немалки познания, за да провидиш и осмислиш конструкциите. На стр. 154 чета за „контекста на „акордирането на акорди“... На стр. 156: „Също толкова валидна е и тезата, че контрапунктът е функция, притежаваща съвсем определена форма и, макар и бидейки абстрактна (?!, Я. К.), не е неопределена – той притежава форма.“ Оставаше да не притежава форма! Контрапункт без форма! На стр. 157: „Нека си спомним и че функцията ни дава достъп до вътрешноприсъщата на музикалната свобода, която, през отказа си от това да определи музиката с една-единствена конкретна форма, е способна да извежда до себе си морфично многообразие. Нейната (чия – на функцията ли, на свободата ли, на музиката ли, на формата ли?, Я.К.) дейност се случва от там, където погледът (чий поглед?, Я.К.) губи своя обхват – от извора на музиката (къде е той?, Я.К.), която подхваща звука по един или друг начин...“ и т.н., и още (пак там): „...апетитът на самия звук, който организира себе си посредством личностната призма на музиканта и неговите психофизиологични способности.“ И още (на следващата 158 стр.): „...контрапунктът не е принципно определен дори от тоналната мисъл,...“. На стр. 159: „хармонията се превърна за нас в морфичен и абстрактен мотив.“ И още, на стр. 163: „дисонантният акорд е най-граничният, но и най-първичният образ – върху него барокът гради, него той и разкрива. Подготвянето на дисонантния акорд е свързано с простото интергриране на болка перцептивно. ...“⁹ Лично аз,

⁹ Аз веднага (професионално музикантски и фактически) припомням, че в епохата на Ренесанса (по-строго) и в Барока, водещото са КОНСОНАНСИТЕ (тук имам предвид съзвучаванията, в „хармоничен план, акордов“). Консонантното звучене е на силните моменти/времена. На слабите времена може отново да са консонанси, но може и да има дисонанси. Съответно, дисонансите (на слаби метрически моменти) са обградени от консонанси (на съседните им силни – нали „вървят“ силно-слабо-силно-слабо...; ако е в 3-временна пулсация: силно, по-слабо, най-слабо...). Що се отнася до в мелодическите линии: принципът на композирането е наслагване на контрапунктираща/и мелодия/и към зададена мелодия (cantus firmus), партия по партия (part writing е английското терминологично определение).

може би защото не-философ, така и не разбрах що е то „понятието за чисто музикално поле (цитирам от стр. 167 на дисертацията – из самото начало на Заключението ѝ): „базово понятие, правещо възможно говоренето за музикална онтология (знам какво е онтология, Я.К.) – най-общо казано то е полето, което контекстуализира очертавания на различни места из текста квази-метафизическия образ за чиста възможност (възможността без „за“) като възможност за и на музикален творчески акт.“ Оставям на колегите философи в научното жури да отсъдят понятийността „чисто музикално поле“ и приноса на докторанта в тази връзка. Не можах да разбера и „В този смисъл поставихме направеното от Делюз в контекста на собственото ни разбиране за музика (и него не разбрах, Я. К.).“ (цитирам от стр. 170). Впечатли ме и „процесуалният процес“ (ibidem).

В последния абзац на Заключението на дисертацията си, който е и изобщо нейният последен абзац, докторантът обобщава приносите си, цитирам: „предложените нови или намерили нов облик понятия за чиста музика, музикално поле, феноменологичен персонаж, музикална функция и абстракция, и изобразен посредством дельозовия прочит на Лайбниц, представи както основи за разбирането на музикалното творчество, така и пример за съотнесимост между философското понятие и музикалната идея.“ (Дисертация, стр. 170.)

Основният принос на този текст е, че дава идеи и насоки за размисъл. Доколкото това е значим принос, всеки би могъл да има своя отговор.

Всичко става тон по тон – и в мелодиите, и в съзвучаванията. В контрапунктиращата мелодическа линия (била тя над или под кантус фирмуса) дисонансът е проходящ (т.е. въведен е постепенно и е отведен постепенно). Ако на силно време се появява дисонанс, то той (дисониращият тон) се е появил на предишното слабо време като консониращ, след това е бил задържан (продължил е да звучи) и в това време отсреща (в кантус фирмуса) се е сменил тонът с такъв, спрямо който този встъпил като консониращ в контрапункта тон става дисониращ. И вече като дисониращ, има само една възможност да бъде разрешен: степен надолу. Вече в Барока има някои свободи по отношение на ползването на дисонанса (например че вече може да се появи неподготвен дисониращ тон на силно време). Всички тези неща би трябвало да се знаят и нотно-практически, поне някой да ти ги е показал. Вече в атоналната музика тези взаимоотношения „консонанс-дисонанс“ са променени.

Не са ми предоставени данни дали докторантът магистър Никифор Аврамов е цитиран от други учени изследователи.

Смятам, че колегата Н. Аврамов е автор на текста си.

В ЗАКЛЮЧЕНИЕ: въз основа на гореизложеното, аз, като професионален музикант практик и музиколог, с известни резерви гласувам „ЗА“ това магистър Никифор Аврамов, въз основа на дисертацията му „Делъзовият Лайбниц в контекста на музиката“ да получи образователната и научна степен „доктор по философия“. Разчитам на преценката на колегите философи от научното жури по защитата на тази дисертация в полето на философията и нейната история.

София, 09 септември 2019



(Проф. д.н. Явор Конов)