

---

# РЕЦЕНЗИЯ

за дисертационния труд

**„Делъзовият Лайбниц в контекста на музиката“**

на **Никифор Стефанов Аврамов** за придобиване на образователната и научна степен „доктор“ в професионално направление 2.3. Философия (История на философията. Философия на Новото време XVII-XVIII в.)

от доц. д-р **Васил Видински**

СУ „Св. Климент Охридски“, катедра „История на философията“;  
Философия на Новото време и Съвременна философия

Дисертационният труд на Никифор Аврамов *„Делъзовият Лайбниц в контекста на музиката“* е в обем 187 с. и е разделен на въведение, шест основни глави и заключение. Библиографията се състои от 152 единици, от които 27 на кирилица (26 на български език и 1 на руски език), а останалите на латиница (предимно на английски език, но също и с позовавания на немски и френски източници).

Авторефератът е с непропорционално голям обем – 59 стр.; но първите 8 стр. са техническа информация и съдържание, а последните 15 стр. са библиографията към изследването. Авторефератът отразява внимателно, точно и последователно съдържанието на дисертацията по глави и подглави.

## I. КРАТКО ПРЕДСТАВЯНЕ НА ОБЩАТА ИДЕЯ, ОТДЕЛНИТЕ ГЛАВИ И ПРИНОСИТЕ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

### ОБЩАТА ИДЕЯ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Тъй като общата цел на изследването, както и самото заглавие на дисертацията, са вътрешно сложни, то, с риск от опростяване, бих предложил следната по-аналитична реконструкция. Никифор Аврамов изгражда йерархия от задачи; най-добре изпълнена е първата от тях (тя е и по-типична като историкофилософска цел), а с всяка следваща се появяват все по-големи теоретични или практически трудности:

1. Да се покаже, че монадичната хармония при Готфрид Лайбниц е *аналогична* с бароковата музика.
  - а. „нашата конкретна цел ще бъде да представим как лайбницовото разбиране за монадична хармония се оказва абстрактно, морфично аналогично (или идентично) с бароковия хармоничен контрапункт в музиката“ (Д, 116).
2. Да се покаже, че интерпретацията на Жил Делъоз върху Лайбниц дава ново и абстрактно разбиране за *музикалната функция на чистата музика*.
  - а. „Новото изчистено и абстрактно разбиране за контрапункт ще изведем като пример за музикална функция, съобразно с идеята за чиста музика от първа част.“ (Д, 116).

3. За да се постигнат първите две точки и за да се *свърже философията на Лайбниц с чистата музика* (1 и 2), трябва да се извърши типологично нов анализ (поне такава е претенцията в дисертацията), с който да се положи основата и за *ново разбиране на музиката*.
- a. Този подход е всъщност онтологично-феноменологичен: това е феноменологията на чистия творчески процес, който обаче има и абстрактна връзка с онтологията на музикалното поле.
  - b. Вероятно затова дисертантът твърди, че цел на изследването е и *общият корен* на музикалната онтология и музикалната феноменология (Д, 15).

Всяка от тези подточки има множество допълнителни разклонения и като цяло наративната структура на дисертацията е доста усложнена, а целият проект – амбициозен.

#### СЪДЪРЖАНИЕТО НА ОТДЕЛНИТЕ ГЛАВИ

В „**Част I:** Понятието за музикално поле“ (18-54 с.) има опит за последователно въвеждане на основните понятия на музиката (звук, тон, шум и т.н.), както и начално обосноваване на идеята на Никифор Аврамов за „чиста музика“. После е разгледана „атоналната школа“ и е извършено противопоставяне между Карлхайнц Щокхаузен и Арнолд Шьонберг; това се прави с цел концептуално разширяване на музикалното поле. В края е представена важната за изследването позиция на Едуард Ханслик през неговия труд „За музикално красивото“ (1854). В „**Част II:** Въпроси, съпътстващи анализа на понятието за музикално поле“ (55-71 с.) се предлага по-скоро философска интерпретация на понятието „чисто музикално поле“ като има настоятелен опит за разграничаване и отдалечаване от диалектическите и контекстуалните подходи във философия на музиката. Накрая се предлага репонятизирано разбиране за „автентичността“ и по-конкретно музикалната автентичност. За съжаление дефиницията, която се предлага (Д, 67; АР, 18), е само *функционална характеристика*; при това не става ясно защо точно така трябва да се разбира автентичността. В „**Част III:** Музикални персонажи и музикална функция“ (72-95 с.) се въвеждат идеите на „музикалната феноменология“, както я нарича Никифор Аврамов, и по-конкретно: персонажите на слушателя и музиканта, както и самата музикална функция. Всъщност първите три части дотук са опит да се представи разбирането за музика на дисертанта, да се очертае един абстрактен контекст, в който да се положат впоследствие философските фигури и понятия.

В „**Част IV:** Понятието за музика при Делъоз и Лайбниц“ (96-116 с.) за първи път се въвеждат базовите и добре известни възгледи на Лайбниц, както и в по-голяма степен идеите на Делъоз, като целта е да се свържат тематично и през аналогии музикалната и философската част на изследването. В „**Част V:** Понятието за хармония при Лайбниц и делъозовият Лайбниц“ (117-150 с.) се извършва централната синтетична и историкофилософска работа на дисертацията, като се свързват всички досегашни теми и понятия в едно по-хомогенно цяло. Тук се представят някои много добре познати философски интерпретации, редом с доста ексцентрични тълкувания. Пресечната точка е понятието за *несъвъзможност*, разгледано и като принципен мотив на творчеството. Несъвъзможността на свой ред предполага анализ на „възможен свят“, „хармония“, „съвъзможност“, както и „индивидуална свобода“. В „**Част VI:** Барокът като музикална функция: *Новата хармония* и нейните метаморфози“ (151-166 с.) Никифор Аврамов контекстуализира вече извършеният анализ през темата за бароковия контрапункт (противопоставен на ренесансовия контрапункт). Целите са: първо, да се образува

понятие за „нова хармония“; второ, да се представи допълнителен аргумент за съществуването на понятието за чиста музика и, трето, да се обвърже музикалното поле от времето на Лайбниц с авангардната музика на XX век.

#### ПРИНОСИТЕ И ОБОБЩЕНИЯТА

Приносите, според Никифор Аврамов, са в две различни посоки (Д, 5; АР, 9 и 42):

1. „полагането на основата на ново разбиране за музика“ чрез анализ на следните понятия: чиста музика, музикално поле, феноменологичен персонаж, творец, музикална функция и абстракция и т.н.;
2. „представянето на бароковата интуиция“ за музикална форма през философията на Готфрид Лайбниц и нейното разгръщане в интерпретацията на Жил Делъоз.

Приносите обаче са доста изненадващо отъждествени с целите на изследването, като това е направено и в дисертацията, и в автореферата (Д, 5; АР, 9). Оттук следват различен тип методологически трудности. Що се отнася до по-важната съдържателна и философска страна, действителен приносен характер имат само *отделни елементи* във всяка от двете посоки.

## II. ОЦЕНКА НА ОТДЕЛНИ ТЕМИ И КАЗУСИ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

#### ПРЕДПОСТАВКИТЕ

Изследването има няколко експлицитни и интересни предпоставки, за които обаче не винаги са предоставени достатъчно основания. Бих отделил три главни: 1) чистота; 2) хаотичност; 3) холистичност. Що се отнася до първата, то Никифор Аврамов разглежда понятията по-скоро абстрактно, аисторично, в тяхната чиста сърцевина и идеална идентичност, макар че това, както предупреждава той, не изключва напълно историческата контекстуализация. Не става ясно обаче *как точно имаме достъп до тези „чисти дадености“*. На пръв поглед „чистотата“ означава просто „обособеност на предмета“, нещата взети като неща (Д, 9), но по-нататък в дисертацията употребата изглежда различна – например, чистото се оказва отвъд означаването (Д, 28) и т.н. Не само това, но има и допълнително затруднение, тъй като подходът е определен като *конструктивен*, което не изглежда напълно идентично с простата обособеност на предмета, която е по-скоро дадена и налична. Тази конструктивност е и доста неясно характеризирана: това било „схема на определено разбиране, която използва като материал понятия от историята на философията“ (Д, 6). Чия е тази схема, самата тя универсално достъпна ли е, трансцендентална ли е – тези въпроси остават без изричен отговор.

Що се отнася до втората предпоставка, то дисертантът споделя, че от началото на дисертацията „непрестанно загатвахме за една хаотична основа на музиката“ (Д, 118; вж. също 150 и т.н.). Не става ясно на какво се дължи това артистично предпочитание. То може да има сериозни основания, но те не са експлицирани, нито пък са достатъчно защитени. Още по-изненадващо е, че дисертантът някак си обвързва хаотичната тема с философията на Лайбниц (вж. по-долу). Въпреки тези забележки трябва да се отбележи, че тълкуванията върху хаоса и хаотичното са едни от най-дълбоките и интересни части в дисертацията. Те имат пряка връзка с историята на музиката през XX век, с история на философията през последните десетилетия, а и анализът на Никифор Аврамов позволява допълнително надграждане, което е знак за добре свършена научна, общностна работа.

Паралелно с това в цялата дисертация има много силно изявен холистичен подход (Д, 42, 50, 61, 72, 104 и т.н.), който позволява да се правят интересни, но понякога и произволни аналогии. На едно място тази предпоставка е неочаквано формулирана като цел: „наша първа цел беше да обвържем холистично творческия процес с твореца, да открием тяхното единство и да разкрием чистата музика през това единство.“ (Д, 167). Творческият процес обаче не е ли *традиционно* свързан с твореца?

Струва ми се, че всяко добро и сериозно изследване изисква подобни предпоставки – за чистота, хаотичност и холистичност – да бъдат обсъдени далеч по-детайлно. Например: какви са техните предимства и по-интересното – техните недостатъци; ако няма възможност за доказателствен материал, то поне какви аргументи могат да обосноват дори частично тяхната употреба; ако пък става дума за лични предпочитания, то в каква степен те се отнасят адекватно към предмета на изследване, използваните автори и т.н. Ясно е, че веднъж избрани, предпоставките започват силно да ограничават възможностите на изследването и предопределят до голяма степен какво няма и не може да бъде открито в обекта, който се разглежда. Именно поради това е от изключителна важност те да бъдат представени по-ясно и най-вече да са разгледани критически, а не апологетично или просто декларативно.

#### ЧИСТОТА И ПРАВИЛНОСТ

Бих искал да продължа с темата за чистотата, но вече не като базова предпоставка, а като понятие, което остава някак неопределено и неизчистено, въпреки че играе една от най-важните роли в дисертацията – особено през идеята за „чисто музикално поле“<sup>1</sup>. Тази съзнателно<sup>2</sup> въведена неопределеност поражда множество въпроси:

- Как се отнася чистата музика към историята на музиката? И по-конкретно: кои композитори имат досег до чистата музика? Как всъщност разбираме за тяхната чистота, т.е. какви са критериите; срв. с размишлението за „близките до чистата музика композитори и музиканти“ (Д, 35). Още по-конкретно: защо Щокхаузен е пример и даже „архетип“ за подобна чистота? Какво означава това за останалата музика или за предстоящата музика?
- В крайна сметка, атоналността не е ли просто определен тип „свобода“, а не точно чистота? Да припомним, че в началото самият Шьонберг се противопоставя категорично на термина „атоналност“. И защо „самата атонална музика е предимно и в крайната си форма абстрактно изкуство“<sup>3</sup>? А какво се случва със съвременните течения: сериалната музика, спектралната музика, конкретната музика, минимализма, с различните нео-течения? Именно защото с част от тях Щокхаузен

---

<sup>1</sup> За да може да се обособи по-ясно това „чисто музикално поле“, би било добре да се разграничат по-ясно следните понятия: субектно, индивидуално, психологическо, социално, класическо, историческо и т.н. Това е направено само частично.

<sup>2</sup> Никифор Аврамов изрично твърди, че музикалната функция трудно може да се изкаже, а по-скоро трябва да се покаже (Д, 93). Тази убеденост се основава на свой ред върху друго твърдение: всяко определение разчитало на контекстуализиране, т.е. на липса на чистота (Д, 93) и сякаш затова е по-добре да се избягва. Подобни размисли има и в автореферата (АР, 24). Всичко това ми се струва доста рисково начинание за докторска дисертация.

<sup>3</sup> Тук искам да припомним очевидното: „абстрактно изкуство“ и „абстрактно понятие“ са доста различни неща; в изследването те понякога са аналогизирани със странна лекота.

има пряка връзка, то би било добре изследването да опише отношенията между „чистата музика“ и тези исторически течения.

- Чистотата, за която става дума, запазва ли каквато и да е материалност, да кажем на физическото трептене, или напротив – става дума за напълно нематериална и абстрактна чиста музика? Всъщност как механичната звукова вълна е изобщо чиста, щом се нуждае от среда, за да се предаде звук; това я различава от електромагнитните вълни, които не се нуждаят от такава среда.
- Има ли начин да се изследва (универсално) тази чиста музика или достъпът до нея е по-скоро личен и индивидуален? Как точно и конкретно извършва своето изследване дисертантът в тези чисти, неопределени и трудни условия?
- Остава неясно как това понятие за „чистота“ се отнася и към вече съществуващите априорни, трансцендентални или пък формални философски понятия. По-частно: как чистотата се отнася към „възвишеното“ на Жан-Франсоа Лиотар, който изследва именно авангарда?

На този фон ми се струва показателно, че в изследването се говори за „правилност“, която бива отъждествена дори с понятието *логос* (Д, 73). Но не е разяснено как това се връзва с предпоставената хаотичност: „По-скоро се търси изработването на правилно музикално мислене, съобразено с неограничения потенциал на звука, предусещащо и принципно способно да работи с един безкраен потенциал за образуване на музикални събития.“ (Д, 33) или „Тук ще я имаме предвид не просто като правилност в интерпретацията на музикалното, а също толкова като правилна насоченост в неговата практика, имайки предвид единството между теория и практика, което защитаваме.“ (Д, 73). Като цяло в изследването има нормативност и оценъчност, затова и с такава лекота се появяват понятията *правилно, истинско, чисто и автентично*.

#### „Всичко е музика“ и МУЗИКАТА КАТО СЪБИТИЕ

Едно от неизбежните и непродуктивни следствия от първата част на изследването, т.е. от разширяването на музикалното поле, е тривиалното положение, че „всичко е музика“. Това е отчетено като проблем по следния по-мек начин: „В този план очевиден проблем за нашето изследване е липсата на явен принцип за разпознаване на музикалното“, „териториите на музика и звук съвпадат“ (Д, 80) и „как може да се твърди, че съществува въобще музика, както и че тя започва тук и свършва там?“ (Д, 81). За Никифор Аврамов изходът от затруднението е в идеята за „музиката като събитие“ (Д, 81) – като извеждане на несъзнателно стихийно присъствие<sup>4</sup>. Такова чисто събитие би могло и да се контекстуализира, но това ще е вторично действие. Смятам, че идеята за музиката като събитие е много смислена и важна и е трябвало да бъде по-подробно разгърната: първо, тя е в добър синхрон с изследванията на Делюз (върху когото е изградена по-голяма част от терминологията); второ, тя дава много добра *репонятизация* на понятието за чистота и позволява неговата историзация; трето, по този начин би се намалила и нормативността, тъй като биха могли да се изведат допълнителни, по-обективни критерии за музикалното.

#### ГОТФРИД ЛАЙБНИЦ, ДЕЛЪЗОВИЯТ ЛАЙБНИЦ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА

---

<sup>4</sup> Тази стихия е подобна, казвай той, „на християнските страсти или фройдовите инстинкти, тя остава само отчасти явена и съществува предимно отвъд съзнанието“ (Д, 81).

В изследването има множество съдържателни и методологически трудности около фигурата на Лайбниц. Нека вземем като пример една от важните теми – тази за хаоса: „Казваме всичко това за да покажем, че, поставяйки се близко до гледната точка на Лайбниц, едно *хаотично нищо* не би било чисто нищо, тоест абсолютна липса. То следва да се отнесе към *potentia*-та, съответно към възможност за актуалност, дори към възможността като такава.“ (Д, 142) или малко по-долу и отново във връзка с Лайбниц: „така тя [възможността] се разкрива като чиста хаотичност, или чиста възможност“ (Д, 142). Струва ми се, че никаква интерпретация не би позволила да се свърже *онтологически* възможността при Лайбниц с понятието хаос. Ще припомня откъса от *Монадологията*, който и дисертантът споменава в бел. 291: „Така няма нищо необработено, стерилно, мъртво във вселената, никакъв хаос, никакво безредие освен само привидно“ (§69, *Монадология*). А преди това в бел. 249 Никифор Аврамов изрично е написал: „Говоренето за хаос при Лайбниц, ще видим, би могло да се впише по линия на перцепцията на индивидуалните монади, доколкото негово оперативно поле е незнанието. Собствено хаос, като субстанция подложена на аналитичен фокус, няма при автора.“ Въпреки всички тези уточнения и застраховки, някои неща остават неясни и трудни:

**Първо**, в случая „хаос“ може да се предаде много по-просто като „объркана представа“, т.е. това е гносеологическата линия у Лайбниц и тази обърканост е тривиална, доколкото разбира се, перцепциите (ни) могат да грешат и това дори е част от тяхната *дефиниция*. Не само това, Лайбниц предлага „неяснотата на представите“ за критерий при йерархичната и континуална типология на монадите. Много трудности в изследването биха се спестили, ако думите „хаос“ и „неяснота“ не се използват синонимно, тъй като така и така в този контекст те представляват различни понятия. Казано по-общо: разграничението между думи и понятия (не само в частта за Лайбниц) трябва да бъде далеч по-прецизно и това би спестило множество привидни трудности, в които се блъска изследването. **Второ**, свързването на възможността (и нейните производни) с хаотичността не само че няма нищо общо с Лайбниц, но е гледище точно противоположно на неговото. Всички принципи, закони, понятия и структури във философията му са насочени срещу хаотичното. Така и не става разбираемо защо трябва да „впишем“ изобщо хаоса към неговата философия. С други думи: защо точно Лайбниц? От тази ексцентрична хрумка следват и много други неточни твърдения: „Подобна хаотична даденост е изразена при Лайбниц от понятието за несъвъзможност – възможността като отвъдна на понятието за свят, като акосмическа“ (Д, 145). Да припомня, че при Лайбниц понятието несъвъзможност функционира единствено и само като ограничаващо и подреждащо и не може да изрази никаква хаотичност; точно обратното. Накратко: изисква се сериозна допълнителна аргументация защо Лайбниц бива интерпретиран по този начин. **Трето**, тук съвсем естествено се появява и един по-общ, методологически проблем. Въпреки че дисертантът изрично се застрахова като казва, че често четете Лайбниц през Делюз, и съответно така си дава свобода да прави по-свободни и интересни тълкувания, на моменти нещата не са толкова прости. Проблемът е свързан директно със смесването на (а) буквалните твърдения при Лайбниц, (б) интерпретацията на Делюз върху Лайбниц и (в) интерпретацията на Никифор Аврамов върху дельюзовия Лайбниц. Например, задава се следният въпрос: „Възможно ли е да се твърди, в подобен план, че най-добрият възможен свят съдържа всяка възможна субстанция?“ (Д, 129). Но, ако говорим за Лайбниц, т.е. точка (а), отговорът е съвсем прост и може да се даде незабавно: *не, разбира се*. Разсъжденията на Никифор Аврамов обаче явно са продиктувани от интерпретацията на Делюз, т.е. отиваме към точка (б). Но при по-внимателно вглеждане те не

съвпадат напълно с тези на Делъоз, значи може би в случая сме в посока (в)? Без да възразявам съдържателно на конкретната интерпретация (макар че тя ми се струва незащитима), бих обобщил, че по-ясно разграничение между тези три несводими фигури (а, б и в) би било само от полза. Тогава въпросът, който цитирах по-горе, би имал два или три различни отговора, които после биха могли да се съпоставят и разграничат, а това със сигурност ще помогне на четящия да се ориентира в сложната тъкан на изследването. **Четвърто**, появяват се множество чисто съдържателни проблеми около Лайбниц. Това си личи и в първия цитат по-горе за хаос и *potentia*, но ето и други примери: „Съответно за късния Лайбниц съществува една обуславяща феноменалното субстанция: тя е разпръсната, точковирана и индивидуализирана, и напълно една, единна“, като е посочена следната референция: *Монадологията*, 2016 г., стр. 74. Но нито там, нито някъде другаде може да бъде открито потвърждение за подобно тълкуване. Коя е тази една, но разпръсната субстанция? Некоректно и изненадващо е и следното твърдение: „монадите се отразяват една друга абсолютно“ (Д, 121). Или пък това тълкуване: „Тя [субстанцията] свидетелства за реално съвпадение между единното и множеството, доколкото единното на субстанцията като такава се отразява в множеството на нейните точки и множеството е съответно битието на едната субстанция“ (Д, 120-121). Веднага си личи, че в случая не е осъзнато отношението между *стремежа* (множество на единството) и *възприятието* (единство на множеството) в монадата<sup>5</sup>. Можем да дадем като последен пример и следната поредица от разсъждения, която ни връща към темата за хаоса: „И все пак, въпреки всичко казано, изглежда странно хармонията да почива напълно върху възприятието...“ (Д, 134) - изглежда странно, защото хармонията при Лайбниц идва от творението, а не от възприятието. И по-нататък: „Хармонията е също хоризонт на ясната перцепция, с което бихме могли да си представим и един противоположен спрямо нея принцип на хаоса като хоризонт на тъмната перцепция. Последният, следвайки логиката на изложеното, би следвало да се отнесе, поне в някакъв смисъл, и към пред-световното.“ (Д, 140). Бих коментирал единствено, че смесването на гносеология и онтология не води до по-голяма яснота в интерпретацията, дори напротив.

#### ПЪРВИЧНАТА И ВТОРИЧНАТА ЛИТЕРАТУРА

Вторичната литература е относително добре представена и това е похвално за толкова многопосочна и сложна тема<sup>6</sup>. Повечето статии и книги са релевантни, дават историкофилософски контекст и са използвани коректно, но би било още по-добре, ако се разгледат малко по-подробно и по-критически. Изненадващото обаче е, че понякога употребата на първичната литература не е на ниво: вместо разсъжденията да се отнасят изначално към изворите и чак след това към интерпретациите, дисертантът често се обръща единствено към тълкувателните изследвания и, както посочих вече, се получават преплетени каскади от интерпретации върху интерпретации.

---

<sup>5</sup> Изключително странно ми се видя следното: „В друг текст Лайбниц, говорейки за прокълнатите души, ще предпостави, че след деня на страшния съд изпадналите монади ще продължат да съществуват в обособена инерция, независимо от Бог.“; и малко по-долу „Центърът на тези монади продължава да бъде една богохулствена фраза, която бива повтаряна непрестанно, чрез което и монадата продължава да упражнява своето присъствие.“ (Д, 121). Референцията е към “Lebniz’s philosophy of purgatory” на Лойд Стрикланд, но там не става дума за монади, въпреки че се разглежда темата за Чистилицето.

<sup>6</sup> И все пак би било добре да се включат повече критични бележки или пък коментари върху Адорно с неговата естетическа теория, върху Лиотар с анализа му на авангарда или към Артър Данто с разглеждането на историята на модернизма. И защо, след като е цитирана, не е разгледана по-подробно книгата на Улрих Лайсингер, *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (1994).

### III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дисертацията на Никифор Аврамов е **смело и интересно начинание**, с множество творчески хрумвания, субективни или произволни оценки, нормативни положения и тук-там по-аналитични интерпретации. На моменти в изложението има повече експресия, отколкото аргументация, т.е. описание на чувство или пък ценностна борба в полето на музиката. Друг път това е просто експликация на някаква лична и дълбока интуиция за музикалното. Затова и надеждата на Никифор Аврамов е била, че „методът“ ни поставя *отвътре* на феномена (Д, 13, 42, 61, 167-168; АР, 12). Имам съмнения, че това е постигнато. Да не говорим, че не е достатъчно изчистено кой точно е феноменът – дали в изследването става дума за *музика* или по-скоро за *музикално поле*. Трябва да се отбележи, че изследването има много добра обща структура, но на ниво параграфи понякога се появяват резки промени на темата, внезапни смесвания на автори, области или понятия и малко крайни аналогии.

В дисертацията има и множество ценни моменти, ще акцентирам повторно само върху някои от тях. **Първо**, употребата на понятия и идеи от Делюз е интересна, евристична и дори на моменти вълнуваща. Изисква се определена смелост и дълбочина на разбирането, за да може да се прилага дельозовата философия без тя да е просто копие на вече казаното от него. Тази иновативност е ценна и има приносен историкофилософски характер. **Второ**, макар че „ново разбиране за музиката“ е твърде амбициозна и непостижима засега цел, дисертацията действително предлага една начална феноменология на личното и чисто музикално творчество. Понякога тя повтаря много добре познати и вече детайлно разработени територии, но има и собствени приноси моменти, които са свързани отново с употребата на Делюз и най-вече с музикалната функция. **Трето**, много ценно е разглеждането на музикалните персонажи. То може да се надгради още, стига да се прецизират отношенията между персонаж, субект, личност, азова форма (Д, 66, 105) и биографичен аз. **Четвърто**, въпреки множеството по-конкретни възражения, които могат да се отправят, общата рамка (самата изследователска историкофилософска тема) е много смислена. Тук трябва да се отбележи и това, че заглавието описва много удачно тази рамка с цялата ѝ преплетеност. Но не мога да не спомена на този фон и следното: въпреки доброто познаване на новата музика, в дисертацията не се разглеждат *вътрешните понятийни и исторически противоречия пред авангарда* след неговата поява, установяване и институционализиране. Какво се случва след „чистата музика“?

Дисертационният труд *„Делюзовият Лайбниц в контекста на музиката“* на Никифор Аврамов отговаря на **необходимите минимални изисквания** за придобиването на образователната и научна степен „доктор“ в професионално направление 2.3. Философия. Като член на научното жури **ще гласувам с „да“**. Нямам съвместни публикации с Никифор Аврамов и не съм в конфликт на интереси.

11 септември 2019 г.

**доц. д-р Васил Видински**  
Философия на Новото време и  
Съвременна философия;  
СУ „Св. Климент Охридски“