

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Катедра „История на философията“

Никифор Стефанов Аврамов

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

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

за присъждане на образователна и научна степен

„Доктор по философия“

Направление: 2.3. Философия (История на философията. Философия на Новото време XVII-XVIII в.)

Научен ръководител:

проф. д.ф.н. Стилиян Йотов

София, 2019

Дисертационният труд е обсъден и одобрен за насочване към защита на заседание на катедра „История на философията” към Философския факултет на Софийския университет „Св. Климент Охридски”, проведено на 20 май 2019 г.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на в зала на Софийския университет „Св. Климент Охридски” пред жури в състав:

проф. д.ф.н. Силиян Йотов, СУ „Св. Климент Охридски”

доц. д-р Васил Видински, СУ „Св. Климент Охридски”

проф. д.ф.н. Валентин Канавров, ЮЗУ

проф. д.ф.н. Правда Спасова, НХА

проф. д.н. Явор Конов, НБУ

Дисертационният труд е с обем 187 страници. Състои се от въведение, шест обособени части, заключение и библиография. Библиографията съдържа 152 заглавия на български, английски, френски, немски и руски език.

СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА:

ПРИНОСИ И ЦЕЛИ НА ДИСЕРТАЦИЯТА.....	9
МЕТОДИ НА ДИСЕРТАЦИЯТА.....	9
ИЗЛОЖЕНИЕ НА ДИСЕРТАЦИЯТА	
ВЪВЕДЕНИЕ.....	12
ЧАСТ I: ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКАЛНО ПОЛЕ.....	13
ЗВУКОВИТЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ, ГЕНЕАЛОГИЯТА НА МУЗИКАТА И ИДЕЯТА ЗА ЧИСТА МУЗИКА.....	13
АТОНАЛНАТА ШКОЛА.....	14
ШУМ И ЗВУКОВ ПОТЕНЦИАЛ: ЩОКХАУЗЕН СРЕЩУ ШЪОНБЕРГ.....	14
АБСТРАКЦИЯ, ОРНАМЕНТ И КОЛАЖ.....	15
РОЛЯТА НА ХАНСЛИК.....	15
ХАНСЛИКОВОТО ОБОСОБЯВАНЕ НА ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКАЛНО ПОЛЕ.....	15
ЧАСТ II: ВЪПРОСИ, СЪПЪТСТВАЩИ АНАЛИЗА НА ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКАЛНО ПОЛЕ.....	16
ВЪПРОСЪТ ЗА ФОРМАЛИЗМА.....	16
СМИСЪЛЪТ В МУЗИКАТА.....	17
ДИАЛЕКТИКА И КОНТЕКСТУАЛИЗЪМ.....	17
ПРОБЛЕМЪТ ЗА АВТЕНТИЧНОСТТА.....	18
ЧАСТ III: МУЗИКАЛНИ ПЕРСОНАЖИ И МУЗИКАЛНА ФУНКЦИЯ.....	18

ДВА ПЕРСОНАЖА В КОНТЕКСТА НА МУЗИКАЛНАТА ФЕНОМЕНОЛОГИЯ: ПЪРВИ СЪПКИ КЪМ РАЗГРАНИЧЕНИЕТО.....	18
СЛУШАТЕЛЯТ КАТО ПЕРСОНАЖ.....	20
МУЗИКАНТЪТ КАТО ПЕРСОНАЖ.....	21
МУЗИКАЛНАТА ФУНКЦИЯ.....	23
ЧАСТ IV: ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКА ПРИ ДЕЛЪОЗ И ЛАЙБНИЦ.....	25
ДЕЛЪОЗ И ПРОИЗВЕДЕНИЕТО.....	25
ДЕЛЪОЗ И КОМПОЗИРАНЕТО.....	26
ЛАЙБНИЦ И МУЗИКАТА.....	27
ЧАСТ V: ПОНЯТИЕТО ЗА ХАРМОНИЯ ПРИ ЛАЙБНИЦ И ДЕЛЪОЗОВИЯТ ЛАЙБНИЦ.....	28
ЛАЙБНИЦОВАТА ФИЛОСОФИЯ.....	28
МОНАДИТЕ – ОНОВА, КОЕТО СЕ ХАРМОНИЗИРА.....	29
СВОБОДА И ВЕРТИКАЛНА ПЕРЦЕПТИВНОСТ.....	30
СЪВЪЗМОЖНОСТ, НЕСЪВЪЗМОЖНОСТ И ВЪПРОСЪТ ЗА ВЪЗМОЖНИТЕ СВЕТОВЕ.....	30
ПРЕДУСТАНОВЕНА ХАРМОНИЯ.....	30
ХАРМОНИЯ И БОГ.....	31
ХАРМОНИЯ, РЕД И ВЪЗПРИЯТИЕ.....	33
ИНДИВИДУАЛНОСТТА КАТО ХАОТИЗИРАЩ МОТИВ.....	33
ДЕЛЪОЗОВИЯТ ЛАЙБНИЦ: НЕСЪВЪЗМОЖНОСТТА.....	35

ДЕЛЪЗОВИЯТ ЛАЙБНИЦ: СКИТАЩИЯТ АДАМ.....	35
ЧАСТ VI: БАРОКЪТ КАТО МУЗИКАЛНА ФУНКЦИЯ: „НОВАТА ХАРМОНИЯ” И НЕЙНИТЕ МЕТАМОРФОЗИ.....	36
ХАРМОНИЯТА В МУЗИКАЛНА СРЕДА.....	37
ХАРМОНИЧНИЯТ КОНТРАПУНКТ КАТО МУЗИКАЛНА ФУНКЦИЯ И ФОРМАТА НА НОВАТА ХАРМОНИЯ.....	38
РОЛЯТА НА ДЕЛЪЗ В ОБРАЗУВАНЕТО НА ПОНЯТИЕ ЗА НОВА ХАРМОНИЯ.....	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	42
ПУБЛИКАЦИИ.....	43
БИБЛИОГРАФИЯ.....	44

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИЯТА:

ВЪВЕДЕНИЕ	5
------------------------	---

ЧАСТ I: ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКАЛНО ПОЛЕ

ЗВУКОВИТЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ, ГЕНЕАЛОГИЯТА НА МУЗИКАТА И ИДЕЯТА ЗА ЧИСТА МУЗИКА.....	18
--	----

АТОНАЛНАТА ШКОЛА.....	23
-----------------------	----

ШУМ И ЗВУКОВ ПОТЕНЦИАЛ: ЩОКХАУЗЕН СРЕЩУ ШЪОНБЕРГ.....	32
---	----

АБСТРАКЦИЯ, ОРНАМЕНТ И КОЛАЖ.....	35
-----------------------------------	----

РОЛЯТА НА ХАНСЛИК.....	40
------------------------	----

ХАНСЛИКОВОТО ОБОСОБЯВАНЕ НА ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКАЛНО ПОЛЕ.....	44
--	----

ЧАСТ II: ВЪПРОСИ, СЪПЪТСТВАЩИ АНАЛИЗА НА ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКАЛНО ПОЛЕ

ВЪПРОСЪТ ЗА ФОРМАЛИЗМА.....	55
-----------------------------	----

СМИСЪЛЪТ В МУЗИКАТА.....	57
--------------------------	----

ДИАЛЕКТИКА И КОНТЕКСТУАЛИЗЪМ.....	60
-----------------------------------	----

ПРОБЛЕМЪТ ЗА АВТЕНТИЧНОСТТА.....	66
----------------------------------	----

ЧАСТ III: МУЗИКАЛНИ ПЕРСОНАЖИ И МУЗИКАЛНА ФУНКЦИЯ

ДВА ПЕРСОНАЖА В КОНТЕКСТА НА МУЗИКАЛНАТА ФЕНОМЕНОЛОГИЯ: ПЪРВИ СТЪПКИ КЪМ РАЗГРАНИЧЕНИЕТО.....	72
---	----

СЛУШАТЕЛЯТ КАТО ПЕРСОНАЖ.....	81
-------------------------------	----

МУЗИКАНТЪТ КАТО ПЕРСОНАЖ.....83

МУЗИКАЛНАТА ФУНКЦИЯ.....92

ЧАСТ IV: ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКА ПРИ ДЕЛЪОЗ И ЛАЙБНИЦ

ДЕЛЪОЗ И ПРОИЗВЕДЕНИЕТО.....96

ДЕЛЪОЗ И КОМПОЗИРАНЕТО.....101

ЛАЙБНИЦ И МУЗИКАТА.....106

ЧАСТ V: ПОНЯТИЕТО ЗА ХАРМОНИЯ ПРИ ЛАЙБНИЦ И ДЕЛЪОЗОВИЯТ ЛАЙБНИЦ

ЛАЙБНИЦОВАТА ФИЛОСОФИЯ.....117

МОНАДИТЕ – ОНОВА, КОЕТО СЕ ХАРМОНИЗИРА.....119

СВОБОДА И ВЕРТИКАЛНА ПЕРЦЕПТИВНОСТ.....124

СЪВЪЗМОЖНОСТ, НЕСЪВЪЗМОЖНОСТ И ВЪПРОСЪТ ЗА ВЪЗМОЖНИТЕ СВЕТОВЕ.....127

ПРЕДУСТАНОВЕНА ХАРМОНИЯ.....131

ХАРМОНИЯ И БОГ.....136

ХАРМОНИЯ, РЕД И ВЪЗПРИЯТИЕ.....139

ИНДИВИДУАЛНОСТТА КАТО ХАОТИЗИРАЩ МОТИВ.....141

ДЕЛЪОЗОВИЯТ ЛАЙБНИЦ: НЕСЪВЪЗМОЖНОСТТА.....145

ДЕЛЪОЗОВИЯТ ЛАЙБНИЦ: СКИТАЩИЯТ АДАМ.....147

ЧАСТ VI: БАРОКЪТ КАТО МУЗИКАЛНА ФУНКЦИЯ: „НОВАТА ХАРМОНИЯ” И НЕЙНИТЕ МЕТАМОРФОЗИ

ХАРМОНИЯТА В МУЗИКАЛНА СРЕДА.....	151
ХАРМОНИЧНИЯТ КОНТРАПУНКТ КАТО МУЗИКАЛНА ФУНКЦИЯ И ФОРМАТА НА НОВАТА ХАРМОНИЯ.....	153
РОЛЯТА НА ДЕЛЪОЗ В ОБРАЗУВАНЕТО НА ПОНЯТИЕ ЗА НОВА ХАРМОНИЯ.....	160
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	167
БИБЛИОГРАФИЯ.....	172

ПРИНОСИ И ЦЕЛИ НА ДИСЕРТАЦИЯТА

Според рамката на работата, чието случване се вписва в дисциплината „История на философията”, текстът е отнесен към историята на идеите; в този смисъл гръбнак на неговото изложение е представянето на понятията на Жил Делюз и Готфрид Вилхелм Лайбниц, които се разглеждат спрямо представената в първите части дефиниция за музика. Приносите – и в този смисъл също цели – на труда са, от една страна, в полагането на основата на ново разбиране за музика, дефинирайки 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. 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.

МЕТОДИ НА ДИСЕРТАЦИЯТА

В текста са използвани, макар обединени под изисквани от формата кохерентност и линейност, различни аналитични подходи. В първите три части излагаме основни за разбирането на музиката положения, от които образуваме – на места посредством положителна, на други през отрицателна критика – една съобразена със западната традиция, но оригинална и нова картина за музикалната реалност. Там вторият елемент от заглавието на дисертацията – музикалният контекст – се определя посредством критическо изложение на основни понятия от музикалната теория, философията на музиката, по-конкретно и чрез постулирането на една нова музикална феноменология. В следващите три се излагат основни лайбницови понятия, с фокус върху понятието за хармония, и използвайки прочита

на Делюз като полезен за демонстрирането на възможността тези понятия да се отнесат към музиката. Последната част се занимава с контекстуализирането на проблема за бароковия контрапункт, като музикално съответстващото на лайбницовото понятие за хармония, към изложеното до преди нея – въпросът за образуването на формата и нейните преобразувания в музикална среда. Така методът не набляга върху историческия контекст и рядко работи с дати, с линейния исторически прогрес. Обратно, той се стреми да разглежда идеите в „акаузален“ план, като съотносими независимо от времето на тяхната поява – откъдето извежда и своята методология. За целта из текста използваме термини като „мотив“ или „морфично“, тъй като опитът ни е в контекстуализирането на понятия не обратно към конкретни епохи, а към *конкретно разбиране*, чието изложение е наша цел и ориентир. Собствено разбирането изисква понятията, идеите и интуициите на различните автори, с които ще работим да се разглеждат, поне спрямо постулирания хоризонт, абстрактно, в тяхната чиста сърцевина, и следователно да бъдат иззети от мястото на конкретната им поява подобно на морфични структури или относими към различни плоскости и дисциплини мотиви. С това историографският елемент, в смисъла на биография и съотношение между дадено понятие и времето на неговата поява, не се изключва принципно, но остава извън обсега на дисертацията – нейното вписване в дисциплината минава по линия на нова интерпретация и употреба на вече образували се понятия. Конструираното не е нова картина на историята – историята видяна от друг ъгъл, например като подчинена на непризнат до сега принцип – а схема на определено разбиране, което използва като материал понятия от историята на философията.

На места анализираме текстове (например основните тези и наблюдения на „*За музикално красивото*“ на Едуард Ханслик в края на първа част и пасажи, от които извличаме понятията на Лайбниц), на други се срещат анализиращи пряко даден феномен пасажи (например музикалните персонажи и музикалната функция). По отношение на това методът следват една логика на натрупване и вписване; и в двата случая крайната цел остава определено контекстуализиране на изложените мотиви, независимо от техния произход, към бавно разгръщащото се разбиране за музика, философия и техния общ корен. Отново, става въпрос за морфично

разгръщане – винаги визирайки понятията, идеите в тяхната чиста, абстрактна структура, която е тяхната идеална идентичност, дефиниращото ги, макар анализът да ги извежда спрямо конкретна среда. Хоризонтът на абстрактното дава методологически достъп до най-базовата функционална определеност на последните и когато говорим за „морфично” имаме предвид едно поле на абстрактни форми или интуиции за съотношение между елементи (конкретизиращи се под формата на философско понятие и музикална идея), които не са във всеки смисъл определени като аисторични, но които са видяни в качеството си на чисти дадености, тоест разглеждани като това, което са според формата си.

Музикалният анализ е ситуиран спрямо иконичната фигура на Арнолд Шьонберг, тъй като през нея се кристализират най-явно радикалните музикални изменения в западната традиция, които отприщват появата на многообразието от опити за зачеването на нова и еманципирана музика. В по-философски ориентирани части сме се стремили да ограничим препратките и да се придържаме към ясни аналитични граници, вместо да разклоняваме един по презумпция разностранен текст, рискувайки неговия разпад – до пряко използваните текстове и материал, до необходимото за демонстрирането на идеите, вместо до неговото възможно контекстуализиране из различни дисциплини или философски течения.

ИЗЛОЖЕНИЕ НА ДИСЕРТАЦИЯТА

ВЪВЕДЕНИЕ

Въведението представя вече споменатото по отношение на приносите, целите, методите на дисертацията, както и определя нейните граници. Последното се извършва през уточняването на смисъла на някои от употребяваните термини, конкретно на термина „*феноменология*” – под него нямаме предвид младата традиция на академичната музикална феноменология, а употребата на метода, който ни поставя „*отвътре*” откъм феномена и го разглежда спрямо перцепцията на въвлечения в него. Също така, за разлика от академичната музикална феноменология, ние извършваме анализ не на слушането на музиката, а на правенето на музика. Другото важно уточнение е свързано с ограничаването на текста до вече посоченото и, следователно, с пренебрегването на теми като „*Бах и Лайбниц*”, които са вече донякъде разглеждани и които вероятно предполагат различен подход, метод и формат от настоящия. По отношение на езика, тук също се изяснява, че разликата между „*чист феномен*” и „*чистота на анализа*” не е фундаментална в настоящия текст защото той разчита на една аналитична чистота именно следвайки чистотата на феномена – неговата обособеност.

Въведението също уточнява значението на абстракцията за текста. Когато говорим за „*абстрактното*” или за „*абстрахиране*” се отнасяме към чистата форма (или интуицията за форма), която позволява музикалното идентифициране на едно философско понятие или философското идентифициране на музикалната идея; или към самия процес на извеждане на едно строго контекстуализирано философско понятие или музикална идея към тяхната абстрактна, трансцендираща полето им, функционална форма. Така на свой ред използваме думата „*функция*”, за да наблегнем върху функционалния характер на музикалната идея или философското понятие, както по съответното им поле на дейност (музика и философия), така и потенциално по други полета. Пренасянето на философско понятие към музикалното поле, предполага, че то ще функционира по него аналогично на начина, по който е функционирало по философското поле. Така неговата абстрактна обособеност се запазва, макар то да е, условно казано, вече не

понятие от философията, а част от музикална реалност. Абстрахирайки понятието, разглеждайки го като форма отвъд контекста на мисловната система, в която то се открива, то все още запазва своята функционална определеност; само че тук тя вече (или все още) не притежава актуална, контекстуализирана функция, а единствено идеална функционална форма. Подобно на математическата функция, чистата абстрактна функция притежава бегла и изхождаща от нейната роля обща дефиниция, но бива определена чак в своето конкретизиране спрямо дадени елементи и техните среди. Накратко, процесът на абстракция – „*абстрахирането*” като основен аспект от методологията на текста – позволява пренасянето на една форма (на понятие, идея) от едно поле към друго или, в зависимост от призмата, през която процесът се излага, идентифицирането на две образувания по различни полета като аналогични или идентични. Говорим за понятието за функция във въведението, тъй като то е определящо за цялостната насока на дисертацията и се явява като основно слепващо вещество спрямо нейните части.

ЧАСТ I: ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКАЛНО ПОЛЕ

Първата част е ориентирана предимно спрямо музикалната теория на Ханслик и цели формулирането на разбиране за базовото и начално за анализа понятие за музикално поле. Преди разглеждането на хансликовата естетика представяме отношението между основни понятия като „*музика*”, „*шум*” и „*тон*”. Първа глава – „**Звуковите характеристики, генеалогия на музиката и идеята за чиста музика**” – представя значението на звука, бидейки музикалната материя, по отношение на разбирането ни за музика. Основно разграничение тук е това между подхождането към музиката посредством една предзададена, символна и принципно чужда на онтологичното музикалното поле естетическа схема и едно „*отворено*” разбиране за музика, което разчита повече на чувствителност и насоченост към звука, отколкото на запознатост с определен естетически контекст. В противовес на символното музикално определяне представяме накратко идеята за чиста музика, която разчита на едно самостоятелно, онтологично поле на музиката, което на свой ред ще бъде и полето на анализ при разглеждането на музикалните форми. Чистата музика е, следователно, общ термин, отнасящ се до

цялостната музикална реалност на едни изхождащи от обособеността и потенциала на музикалното поле теория и практика. Тук също идентифицираме звук и музика що се отнася до музикалните съдържания, макар двата термина да се употребяват в различен контекст (в определен смисъл всяка музика е звук и всеки звук е музика), а тонът разглеждаме като символно, а не като първично музикално образувание.

„Атоналната школа” представя най-близката до нашето време и чувствителност музикална „революция”, тази на атоналната школа, начело с Арнолд Шьонберг. Разглеждаме атоналната школа като граница между „старата” и „новата” музика, последната притежаваща вече, поне като своя съзнателна, интенционална възможност, една несводима до правилата на конкретна естетическа парадигма основа. Нейната роля, в този план, е нарушаването на континуитета на класическото музикално време и пространство, съответно на очакваното от страна на слушателя, което оправдава закърняването на музиката чрез оправдаването на статуското на дадена едностранчива естетическа парадигма. Представяме атоналната школа като провалила се в това да експлицира, отвъд разрушителния си потенциал, положителния музикален извор, който търсим. С оглед на ретроспекцията, която правим обаче смятаме самия разрушителен потенциал за положителен феномен, погледнато откъм извършеното от следващите поколения композитори.

С оглед на казаното „**Шум и звуков потенциал: Щокхаузен срещу Шьонберг**” споменава накратко за подхода на Карлхайнц Щокхаузен – един от преките ученици на школата и вероятно най-значимият композитор в класическата музика от появата си до нашето съвремие. Спираме се върху Щокхаузен най-вече за да споменем за неговия нов подход към общуването с музикантите, които дирижира. Основна част от последния се състои в изработването на език, който не комуникира през тоналната схема и класическите музикални координати. От значение за нас не е този конкретен език, а неговата поява като израз на ново отношение към музикалния процес и звуковата изразителност, реферираща към фундаментите на чистата музика. Пример за него откриваме в апелераването към чувствителността, интуицията на музикантите и тяхната способност за проникване в природата на звука (например задачата „*свири в ритъма на вселената*” от

произведението „*От седемте дена*”, което композиторът определя като „*интуитивна музика*”).

В „**Абстракция, орнамент и колаж**” обръщаме внимание на ролята на абстракцията, с която атоналната школа е обвързана, както и на това как освобождаването на звука от идеала за изобразителност и символизиране се разпростира от нея посредством орнамента и техники като инверсия и ретроградия. По линия на абстракцията, първоначално атоналната музика предизвиквала шокиращ ефект – публиката не била сигурна дали това е шум или музика, макар със сигурност да било нещо, притежаващо звукови характеристики. Абстракцията е явно относима към нарастващата в модерността тенденция изкуството да не означава и изобразява, а да изразява според идея за чиста изразителност – без установено отношение между изразяващо и изразено, означаващо и означавано. Споменаваме накратко и за загатването от страна на атоналната школа на колажната техника, която по-късно става масово употребявана. Изводът, който правим тук е че Шьонберг не успява същински да еманципира нова музикална интуиция, а по-скоро да наложи една *относителна* (в смисъла на приложима единствено към дадени условия, вместо принципно музикално валидна) техника за музикално освобождаване. Същевременно, посредством анализа на граничността на атоналната школа успяваме да посочим онзи момент на музикално разчупване, из който появата на понятие за музикално поле би имало смисъл и значимост.

„**Ролята на Ханслик**” представя значимостта на хансликовата книга „*За музикално красивото*” за експлицирането на понятието за музикално поле. Ханслик е избран като основен автор защото извежда до край естетическите импликации на пост-кантианската мисъл, вече в един *изхождащ от мисълта, преживяването и практиката на музиканта начин*. Чак през него тя кулминира в представа за самостоятелно музикално поле, относима към обособена онтология и даваща реални хоризонти на музикалната практика. „**Хансликовото обособяване на понятието за музикално поле**” излага шест от извършените от автора разграничения. И шестте явно и категорично полагат принципите на музикалното обособяване: чувство и усещане (чувството като чуждо на музиката и обект на науки като психологията; усещането и афектът като регистриращи звуковите

качества), съществително и прилагателно (първото чуждо на музиката заради импликацията на рефериран обект, а второто – близко, поради нерефериращата си описателност), интенция и дух (не е необходимо да проектираме интенция върху музиката, за да я разбираме; духът е хансликовият елемент, гарантиращ за кохерентността на произведението или музикалната воля като удържаща музикалния процес), пасивно и активно (които ще съответстват на базовите музикални нагласи „слушател” и „музикант”, които ни предстои да изложим), композитор и музикант, музика и звук. Първите четири са изложени и разгърнати положително, последните две се споменават критично. Принципът на техния подбор е акцентирането върху съответстващите на темата за обособяването и спомагащите за нейното развиване тези на Ханслик. Така изложението представя контурите на понятието за музикално поле с оглед на поставения проблем: какво сама по себе си и независимо от другите изкуства е музиката, какво представлява нейното автономно поле.

ЧАСТ II: ВЪПРОСИ, СЪПЪТСТВАЩИ АНАЛИЗА НА ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКАЛНО ПОЛЕ

В тази част разглеждаме четири проблема, които съпътстват, разгръщат и допълват казаното в предишната част. Те не претендират за изчерпателност, но се отнасят към темата за музикалното поле, с оглед на идеята за чиста музика, доколкото разясняват казаното до сега или го поставят в отношение към базови въпроси, формулирани от философията на музиката.

„Въпросът за формализма” защитава позицията, че Ханслик не е формалист, съответно и че едно изхождащо от неговата теория разбиране не е необходимо формалистско; по думите на Робърт Шарп, *„ако формализмът твърди, че музиката не може да бъде описана правилно като притежаваща изразителни характеристики като тегоба или радост, тогава Ханслик, въпреки някои от твърденията си, не е формалист. Той позволява на музиката да бъде експресивна, макар да смята подобни описания за фигуративни.”*¹ Неспособността на Ханслик да се впише в категоричните контури на дадено разбиране е за нас положителна –

¹ Robert Augustus Sharpe, *Philosophy of Music*, Taylor & Francis, Abingdon-on-Thames, 2004, p. 17

тя не казва повече от необходимото по отношение на едно понятие за чисто музикално поле. Собствено смятаме, че именно музикалното поле е по-точно формулируема цел на хансликовото изследване от формалистката перспектива (то е до голяма степен имплицитно в казаното от него); там също е важна не формата като завършено образувание, а нейното качествено определяне в творчески процес.

„Смисълът в музиката” излага съответния на заглавието проблем и се опитва да надгради върху хансликовата теза за обособената музикална изразителност. Според контекстуалистката перспектива *„винаги латентно, дори при слушането на инструментална музика, присъстват образи, биографични или културни среди и асоциации, които правят музиката способна да притежава по-специфичен смисъл.”*² Същевременно да четеш в музиката е различно от това да четеш самата музика и за нас въпросът за смисъла е центриран не около дадена музикална форма, не и около рамките на творбата, а около най-фундаменталния въпрос за това какво музиката и нейното производство са. Присъствието и отсъствието на смисъл идентифицираме не спрямо конкретна естетическа парадигма, а спрямо това дали имаме пред себе си музика – така както се опитваме да я разберем тук – или не, и то в особен смисъл, извън контекста на граматиката.

„Диалектика и контекстуализъм” разграничава разбирането ни от това на контекстуализма и диалектиката. Основен извод на изображения от Шарп контекстуализъм е, че *„музиката е по-дълбоко въвлечена в културата, от която се появява, от това, което автономизмът вменява.”*³ Насоката на подобно твърдение е несъвместима с един подход, целящ онтологично разбиране за музикалното посредством понятия като *„музикално поле”*. В контраст на последното Шарп заличава определящата идентичност на предмета (музиката като такава), което го прави чужд на близко до онтологията разбиране. Музикалният диалектик, подобно, привижда в същността – в положителното самоудържане на музиката – отрицателната основа на културния прогрес, който е имплицитен обект на нейната призма. Теодор Адорно, например, акцентира върху диалектичното обособяване на музиката спрямо времето, в което е ситуирана и се опитва да я разбере

² Ibid., p. 117

³ Ibid., p. 26

посредством нейната обществена роля. Обратно, според нас някаква ясна и сигурна „степен“ на автономност на обекта е винаги предпоставена във всеки анализ. С това не изключваме контекста на музикалното случване, а единствено казваме, че този контекст би следвало да се разглежда „вторично“, че няма място в музикалната онтология, която търси принципна и положителна основа на музикалния процес. Музикалното събитие със сигурност е и контекстуално, но вторично, и сме способни да разглеждаме неговия контекст само защото то е първично чисто обособено образуване със собствени координати.

„Проблемът за автентичността“ изяснява, че за нас автентичността реферира към феномен, който присъства под знака на съгласуваност, осъществяваща и разкриваща природата на съгласуваните елементи. Според тази обща дефиниция можем да говорим за автентичност и там, където се откриват две или повече нива, полета, елементи, които притежават обособено съществуване, но които имат заложен в природата си способността за съотнесимост помежду си и, съответно, за себеосъществяване през другото си. В онтологичния план на музикалното поле автентично е свободното образуване на музикален материал по полето (което се предполага в самото понятие за „чисто поле“, тоест от „чистото“). В следващата част проследяваме феноменологичния аспект на казаното откъм твореца, чиято автентичност също се измерва спрямо способността за свободно образуване на музикален материал. Музикалната автентичност се явява, за нас, и през единството на онтологичното музикално събитие и феноменологията на музиканта – в това отношение тя е съответствието на различни плоскости, които биват единени от реалността на процеса в музикалното събитие.

ЧАСТ III: МУЗИКАЛНИ ПЕРСОНАЖИ И МУЗИКАЛНА ФУНКЦИЯ

Трета част представя феноменологичния аспект на музикалното събитие и, през него, излага смисъла и ролята на онова, което наричаме „музикална функция“. „**Два персонажа в контекста на музикалната феноменология: първи стъпки към разграничението**“ уточнява смисъла от говоренето за онова, което наричаме „феноменологични персонажи“. Макар анализът ни да не разчита предимно на

феноменологичния подход, той използва метода за изложение на поставения проблем за музикалния опит „*отвътре*”, чрез което утвърждаваме тезата, че излагането на разбирането, към което се стремим извиква разглеждането на твореца като интегриран в него елемент. Донякъде можем да правим аналогия между персонажа и хайдегеровата идея за *Dasein* (Бъденето-ето-на); Хайдегер например твърди, че „*личността не е вещь, не е субстанция, не е предмет*”,⁴ чрез което утвърждава нейния особен статут. Под „*феноменологични персонажи*” имаме предвид явявания или скривания на предмета през удържащи музикалната реалност (или нейни аспекти) по един или друг начин личностни структури. В персоналистичен план, скриването на предмета би могло да бъде форма на белязаност от него, съответно да участва във феноменологията под формата на персонаж, поради което говорим за базовите положителен и периферен персонаж. Не говорим за отрицателен персонаж защото това би противоречало на феноменологичното разгръщане, което често – а също и тук – започва от периферията на проблема, която е винаги периферия *на нещо*, белязана от нещото и, в контекста на поставения проблем, описваща окръжност около него. В този смисъл отрицателното отсъства за сметка на нива с качествено различаваща се, но винаги малко или много положителна натовареност.

Като обвързана с желанието и перцепцията музиката се практикува „*вътрешно*”, тя не може да се разбере чрез обективирани, кристализирани музикални форми или чрез описанието на физически дейности. В този смисъл и идентифицираме едно първично, монистично единство между двете базови нива, по които се придвижваме – процеса и персонажа, съответстващи донякъде на различието между онтология и феноменология. Музикалното поле е едновременно част от нас (в смисъла на интимност – то се открива в матрицата на слуховата сетивност) и външно на нас (доколкото като индивидуално съзнание и отделен съзнаващ аз го откриваме без да сме го „*положили*”, без да сме създали съзнателно неговите правила). Музикалното събитие предполага понятизирането на пронизващи се един друг елементи; полето на процеса и функцията на твореца са два паралелни мотива на един и същи „*регион от реалността*”. Двама персонажа

⁴ Мартин Хайдегер, *Битие и време*, изд. Проф. Марин Дринов, София, 2005, стр. 45

са причастни към същността на този регион като най-базово определящо ги – в противен случай музиката на единия персонаж не би била музика на другия. Образа за музиката като едновременно кохерентна и многообразна реалност включва в себе си феноменологичния аспект и проследява музикалното движение през него, според явяващото се на всеки поглед по собствената му мяра.

Персонажът не е идентичен с конкретния психо-физиологичен аз на индивида – в противен случай човекът музикант, например, би могъл да бъде само музикант, но не и син на баща си, приятел на приятеля си и т.н. Персонажът е азова форма, която може да бъде „присвоена” от личността при определени условия, с оглед на дадени функционално определени цели; той не се разкрива в простото въображаемо и чувствено „*вживяване*”, а чрез функционално, „*реално*” идентифициране. Свидетелят на произведената от дейността на тялото си мелодия все още не е музикант и, ако музикалната форма се явява като обект и цел, необходимо според стремежа към нея е да се стигне до парадоксалната точка на нейното произвеждане. През творческия процес творецът придобива интуицията за нейната липса и интуицията за полето на нейната чиста възможност. При феноменологическото прекрочване на тази бездна формата не е отречена, но е отнети права и е предоставена на съвсем друга логика от тази на кристализираното присъствие. Тя е вече белязана от стихийността на музиката като *процес* на производство на форми. Междинният момент, моментът на поява не е относим към формата в нейната модалност на статична завършеност, нито следва да се разглежда чисто отрицателно, като анти-космическа нищета. Той се ситуира някъде между космоса и хаоса, бидещ символ на процеса на общуване между двете. Музикантът е зададен от и заедно със споменатата точка на поява (музикалната сингуларност *par excellence*) и функционира като мост между акосмицизма на хаотичната стихия и статичната форма като крайна точка на творческата дейност.

„**Слушателят като персонаж**” представя първия персонаж. Иманото предвид в ежедневието под думите „*слушател*” и „*музикант*” препраща не толкова към обособени понятия, колкото към обозначаването на физическо пространство (слушателят е онзи, който се открива по местата, а музиканта по подиума в концертните зали), или до капитализирана идентичност в плана на човешките

отношения, при която някой е музикант щом бива определен като такъв според мощта на авторитет. Всяка една от обособените феноменологични перспективи, бидейки подложена на философско съзнание, притежава собствен набор от думи, отразяващ пронизан от, казано на езика на ранния Хайдегер, настроение или разположение поглед. Определяме слушателя независимо от обичайната употреба на термина в ежедневието: за нас той означава присъствие, което притежава обособена функционална логика в плана на музикалното поле. По-конкретно слушателят е в плен на ограничения хоризонт на завършената форма. В квази-психологическа перспектива, той открива в нея собствения си образ (собственото си осъществяване под *знака* на творческия акт), но, непознаващ пряко импликациите на самото творене, се „изгубва” в неговото условие. Слушателят, дори в най-развитите си форми, остава „изгубен” във възможността – из нея – и откъснат от способността за нейното извеждане към експресивна актуалност. Така той се оказва схващащ музиката през дистанцията на предметеността на готовите нейни форми. Съответно на слушателя липсва и живият език на отношението към музикалната същност, тъй като той си присвоява езика като, в терминологията на Хайдегер, *Gerede* (хорска приказка, бърбрене). Там „не се разбира чак толкова биващото, за което става реч, а се слуша вече само реченото като такова [...] Важното за него е да се приказва.”⁵ Това „приказване” разбираме и отвъд буквалния смисъл, като принципно изместване на качествената определеност от количествена мощ, включително в контекста на извеждането на музикални форми.

„Музикантът като персонаж” представя основния персонаж от интерес за нас. Ако определящото дейността на създателя не бъде присвоено от слушателя, то същността на творчеството ще остане извън неговото разбиране и практика. Като следствие липсата на основи на формата, която е все пак налична като завършена за всеки, ще разкрива една хаотична материя – сляпа, или по-скоро маркирана от слепотата на твореца-аспирант – с чието съществуване той няма да влезе в положителен контакт. Общуването с тази все още неизведена към актуалност основа е феноменът, който наричаме „пресичане на бездната на формата”. От успеха или провала в пресичането на точката на сингуларност, която музикалното

⁵ Мартин Хайдегер, *Битие и време*, изд. Проф. Марин Дринов, София, 2005, стр. 134

събитие представлява, и преодоляването на базовата музикална дуалност между налична форма и нищо или застиването в нея, се разклоняват и персонажите. Понятие, стоящо на границата между слушател и музикант, нищо и форма, и същевременно определящо представените двойки, е понятието за музикална бездна.

В творчеството се жертва „*собственото*”, или един усет за себе си, макар те да се възвръщат обратно с нов хоризонт: да си създадел означава да си прекосяващ липсата на актуална форма посредством отдаване на процеса и определящата го същност и, респективно, отдаването е това, което разбираме като прекосяване на бездната. Присвояването на процеса от страна на аз-а, под формата на извеждане, огледално задава аз от самия процес. При Хайдегер, например, при „най-крайната възможност на екзистенцията на него му предстои да се откаже от самото себе си”, където се „разчупва всяко втвърдяване”.⁶ Последното се отнася не само до понятието за *Dasein*, но и към разглежданата тук личностна форма спрямо хоризонта, който я определя. Способността и куражът за прекрачването на бездната, като качества (или разположения), необходимо присъстват в музиканта и говорим за кураж, имплицирайки, че творческият акт намира опора и в екзистенциалните измерения на личността, чиито „настроения” обуславят неговата поява.

Създателят е свидетел на момента на всяко първо музикално образуване, тъй като неговата дейност борави с възможността. Тази хаотична първична субстанция се схваща от него положително като *възможност за*; възможността на свой ред се намира в основата на едно чисто, задаващо характеристиките на нейното „за” поле. Дейността на твореца предполага удържането на волята⁷ като форма на присъствие из този процес. Последното се открива едновременно като негово условие (дейността се случва през будността на присъствието, което е условие на изпълняването) и като резултат на неговата дейност (извличане на присъствие от единността на процеса). И в тази перспектива музикант и музикално поле се „сливат”. Дори ако, от интелектуална гледна точка, съществува категориален разрыв между безлично битийното и персоналното, между онтология

⁶ Мартин Хайдегер, *Битие и време*, изд. Проф. Марин Дринов, София, 2005, стр. 202

⁷ В първа част, в главата с разграниченията на Ханслик определяме музикалната воля не просто като воля на субекта, а като цялостна воля, обхващаща както твореца, така и музикалното поле посредством единството на дадена музикална логика. В този смисъл волята не се изчерпва от проявата си през твореца, но може да бъде разглеждана и през него.

и феноменология, между музикалния процес и музиканта, и т.н., в музикалното събитие „*елементите*” присъстват заедно, като предполагайки се един друг в цялостен процес (тук си напомняме за дефиницията за автентичност, която дадохме във втора част). Фантазията също, подобно на персонажите, се раздвоява на два модуса – нарцистичен и реален – спрямо които „*степента*” на творчество може да се определи.

Феноменологията на твореца разкрива, първо, цялостна въввлеченост в творческия процес – „*тотална война*”, мобилизираща всички необходими за него части, способности и сетива на организма, тоест волята като обхващаща и единяваща психо-физичния личностен комплекс. Второ, пресичането на бездната като рискуване на формата – положително преодоляване на вече наличното музикално съдържание (или на вкоренеността в интуицията за определена форма на съдържание), както и на прикрупената към него азова форма чрез жертва. Трети аспект е преодоляването на самата тенденция към седиментарност като условие за удържането на чистото поле – преодоляване на „*господството на гравитацията*”, на навичните наслаждения като принцип на музикално заземяване към изолиран образа във фантазията, на „*раковите или празните двойници*”⁸ на музикалното, вече стабилизирайки се в установяването на принципната нестабилност на творческия акт. През изложените точки, бидещи аспекти на един и същи процес, музикантът успява да снесе различието между звук и музика, съответно и между акустика, естетика, онтология и т.н.

Следвайки мотива за функционалните характеристики на персонажите, „**Музикалната функция**” представя съответното понятие за музикална функция. Това понятие действа като слепващ мотив по отношение на частите на дисертацията, тъй като реферира едновременно към аспект от музикалното творчество и към абстрактния характер на дадена музикална логика, интуиция или насока – именно абстракцията ни помага да обвържем музика и философия. По отношение на музикалната функция, процесът, в който музикантът е въввлечен произвежда или разкрива не просто самия музикален аз или конкретно

⁸ Жил Делёз, Феликс Гатари, *Как се прави Тяло без органи?*, в *Хиляда плоскости*, изд. Критика и хуманизъм, София, 2009, стр. 230

произведение, а също дадени „*функции*”, с които музикантът си служи на едно интуитивно, органично ниво. Музикалната функция ще разбираме като *абстрактно определена*, но и като способна да бъде контекстуализирана спрямо нуждите на музиканта спрямо конкретните ситуации, в които неговото музикално съществуване е въввлечено.

Дефиницията за музикална функция е винаги някак неформулируема в цялост. Разглеждайки проблема в математическа среда, Маршал Стоун например твърди, че *„понятието за функция е толкова интимно свързано с примитивни понятия от чистата логика, че е почти неанализируемо и трябва да се схване, подобно на самите примитивни понятия в чистата логика, посредством един психологически акт на непосредствено възприемане.”*⁹ Така че, що се отнася до експликацията, можем да загатваме за нейната форма, но не и да я изразим пълноценно, тъй като всяко определение разчита на контекстуализиране и би вкоренило това, което по дефиниция разбираме по-скоро като трансцендиращо и обуславящо определенията на дадено ниво. Все пак за нея знаем, че, подобно на въведената от Лайбниц математическа функция, извършва преход, вкарващ определени елементи (или множества) в отношение – в музикалната среда тя формира звуковата материя. Стоун отбелязва, че *„характеризиращото качество на подобна единица е, че тя действа върху (или съединява) определени обекти, преобразувайки всеки един от тях в (или продуцирайки от всеки) уникален обект от, обикновено, същия характер, но не рядко и от различен характер.”*¹⁰ Тя, и в музикална среда, има формиращ или трансформиращ характер. Етимологически латинският термин означава *„изпълняване”* (съответно *„перформирание”*). Функцията изпълнява дадена роля при формирането на съдържания, но позволява да се отнасяме към нея (доколкото се опитваме да я разглеждаме като такава) само като към нещо абстрактно. Доколкото е определена тя също притежава среда; последната обаче не е, фундаментално, музикалното поле, и още по-малко дадено произведение. Функцията е абстрактна форма (или интуиция, или логика за

⁹ Marshall Stone, *Mathematical Learning: Report of a Conference Sponsored by the Committee on Intellectual Processes Research of the Social Science Research Council*, in *Monographs of the Society for Research in Child Development*, Vol. 30, No. 1, Wiley, Hoboken, 1965, p. 7

¹⁰ Ibid., p. 5

образуване на форми), която чак във въплъщението си спрямо това или онова поле придобива явен облик. Така че определящият контекст на музикалната функция е във музикалната форма на извеждане на прехода на формиране, за който тя свидетелства.

В равностепен, бидейки в корена си абстрактна, функцията се разбира като обособена логика или интуиция на отношение между донякъде неопределени елементи (чиито контури все пак са зададени в определението на нейната форма), които биват явно определени чак в конкретна среда на поява и схванати категориално и дисциплинарно *post factum*. Тази нейна двойствена принадлежност към абстрактното и конкретното, или по-точно към процеса на конкретизиране, е позволяващото ни да я мислим като момент от и елемент на творческия процес. Трябва да уточним, че определеността на една функционална форма, например на бароквата, не противоречи на образа за чисто творчество, който се опитваме да представим. Самите създаване или откриване, вписване и актуализиране на функцията са творчески, тъй като тя бива извиквана спрямо някакво ново съдържание и съобразно необходимостта на момента. Макар да можем да си представим механизиранията употреба на нейния „алгоритъм“, ние я разглеждаме в плана на интуицията и непосредствената дейност. Непосредствеността на нейната поява, в контекста на творческия акт, я определя като автентична посредством нейната принадлежност към този акт.

ЧАСТ IV: ПОНЯТИЕТО ЗА МУЗИКА ПРИ ДЕЛЪОЗ И ЛАЙБНИЦ

Четвърта част разглежда защо експлицираната от посочените в заглавието автори картина за музика не се вписва към целите ни; съответно тя обосновава причината да не използваме тяхното разбиране *буквално* и действа като междинен момент между анализа на музикални проблеми и анализа на философски понятия.

„Делъоз и производението“ излага делъозовото разбиране за произведение. Говоренето за чиста музика приоритизира динамичната и непосредствена действителност на процеса над символно опосреденото съществуване на производението. Именно конвенцията и приравняващата функция на символа разбрахме в първите части като дефинираща и даваща основи на производението

(отново, за нас не произведението, а процесът на производство е първичното музикално събитие). В „*Що е философия?*“ обаче Делюз демонстрира възможността да се разглежда и непосредствеността на произведението като поле на музикални качества. Докато в първа част произведението беше представено предимно като анти-непосредственост (там неговото битие е „сведено“ до процеса), тук то се разглежда като непосредственост в качеството му на носител на афекти и перцепти (съответно и, поне в някакъв смисъл, процесът да се разглежда като произведение). Делюз твърди, че изкуството „запазва и се запазва в себе си (*quid juris?*), макар че в действителност не трае повече от своят носител и от материалите си (*quid facti?*) – камък, платно, химически цвят и т.н.“¹¹ Неговата тъкан е запазването на афект и перцепт, на т.нар. „блокове от усещания“. С това то е вече разбрано отвъд тоналните определения – включително определенията на атоналната школа – и започва да се схваща в чисти, онтологични категории на експресивност. Съответно на това ниво различието, което търсим ни сочи, че за Делюз от по-голямо значение е понятизирането на произведението като онтологично консистентно, докато за нас консистентността на процеса беше удържана от музикалното поле.

„Делюз и композирането“ разглежда композирането в контекста на дельузовата философия. В хода на живота си Делюз развива теория за изкуството като деформация. Във „*Франсис Бейкън: Логика на усещането*“ той пише: „усещането е това, което е пряко дадено и което отбягва отклонението и досадата в представянето на история [...] усещането е това, което преминава от един „ред“ към друг, от едно „ниво“ към друго, от едно „пространство“ към друго. Заради това усещането е господар на деформациите“.¹² Събитието на усещането разбираме като момент на неразличимост между субект и обект; то „притежава едно лице обърнато към субекта (нервната система, живото движение, „инстинкт“, „темперамент“ – цял речник познат едновременно на Натурализма и Сезан) и едно лице обърнато към обекта („фактът“, мястото,

¹¹ Жил Делюз, Феликс Гатари, *Що е философия?*, изд. Критика и хуманизъм, София, 1995, стр. 274

¹² Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation*, Continuum Press, London/New York, 2003, p. 36

събитието).”¹³ Мотив за композирането откриваме тук, в неговото общо определяне като способност за формиране (или деформация). Втори пункт е свързан с овладяването на границите на онова, което бива сътворявано: „при все това се счита, че звукът не притежава рамка. Образованията от усещания и звуковите блокове обаче притежават не по-малко рамкиращи части или форми, които във всеки отделен случай трябва да се свързват, осигурявайки по такъв начин известно затваряне.”¹⁴ Изглежда, че ролята на музиканта тук се състои и в това да контрира затварянето, образувайки от самото контриране процес с положителна натовареност: „всеки път планът на композиране поражда нови затваряния, както е при серията. Всеки път обаче жестът на музиканта се свежда до това, да разрамкира, да намери разтварянето и да подеме плана на композиране”.¹⁵ Еманципацията на музикалното в този втори план, отвъд произведението, е в овладяването на систолата и диастолата. Така произведението е едновременно разбрано като начална точка (започваме винаги от разрамкирането) и като резултат на творческия процес, едновременно изразяващо споменатото овладяване и рамкиращо го. Тук обаче виждаме как и композирането е разбрано от Делюз посредством композицията. Съответно, въпреки фокуса върху процесуалното, той все пак определя творчеството посредством предмета, за разлика от нас – ние го идентифицирахме по-скоро с „вътрешната” дейност на твореца. За разлика от Делюз, който разтваря субекта в процесуалното и вижда аза като емпирично образувание по плоскост спрямо други образувания и сили, ние описваме принципите на образувание на „идеален” музикален аз, заложен в музикалното поле. Опит да слеем собствената си перспектива с тази на Делюз се оказва обречен, доколкото последната, въпреки обострената си чувствителност към феноменологични понятия и към сливането на феноменология и онтология, изхожда от съвсем друг светоглед.

„Лайбниц и музиката” се занимава с експлицираното от съответния автор разбиране за музика. При Лайбниц откриваме следните относими към

¹³ Ibid., p. 34

¹⁴ Жил Делюз, Феликс Гатари, *Що е философия?*, изд. Критика и хуманизъм, София, 1995, стр. 323-324

¹⁵ Ibid., стр. 326

понятизирането на музиката положения: изчислението (преживяването на музиката като несъзнавано изчисление на душата), навикът (който служи като мотив за формирането на музиката по отношение на музиканта) и удоволствието (от музиката като квази-критерий за музикалност). По-конкретно Лайбниц се интересува от консонанса и дисонанса в музиката, което естествено отнасяме към проблема за хармонията във философската му система. Всички тези музикални споменавания са извлечени от кратки пасажии писма и не образуват пълноценна картина за това, какво музиката представлява за Лайбниц, съответно въпрос дали можем да изхождаме от лайбницово разбиране за музика не притежава значение. Цел тук не е да реконструираме спекулативно такава, а единствено да споменем в най-общии щрихи относно експлицираното от съответния автор. В плана на неговата цялостна философия обаче съществува и един особен подход, потенциално отнасящ ни към музиката. Добър пример за него ни дава Сошичи Учи, който изработва таблица на съответствия между лайбницови понятия и положения от музиката (представена на стр. 115 от дисертацията). Използваме подобен подход в разглеждането на лайбницовите понятия в следващите две части, разглеждайки ги абстрактно, като относими към музиката. Така нашата цел се експлицира като контекстуализиране на лайбницови понятия, посредством метода на аналогията и абстракцията, към описваната от нас музикална среда.

ЧАСТ V: ПОНЯТИЕТО ЗА ХАРМОНИЯ ПРИ ЛАЙБНИЦ И ДЕЛЪЗОВИЯТ ЛАЙБНИЦ

В тази част излагаме късни лайбницови понятия, с фокус върху късното му разбиране за хармония – т.нар. „*предустановена хармония*” – както и характеризиращото тяхната дельозова интерпретация. „**Лайбницовата философия**”, бидейки въвеждаща глава, обръща внимание на общи проблеми: това, че разчитаме значително на коментарна литература, тъй като лайбницовата философия е разнообразна и фрагментирана, картезианската основа на последната, спрямо която тя формулира много от тезите си, както и характеризиращото я спрямо картезианството – интереса към динамизма и метафизическия статут на обособеното същество.

„Монадите – онова, което се хармонизира” се занимава с едно от фундаменталните понятия на късния Лайбниц – монадата. Определяме монадата най-общо, като целта ни е да подготвим място за мисленето на хармонията, последната бидеща изобразена през нея. Монадата е проста субстанция и „метафизическа точка” (в нея „математическата непрекъснатост се съчетава с динамическото взаимодействие на реално отделени предмети”¹⁶); съответно се разглежда като простия елемент, от който светът е съставен. В един смисъл монадите се отразяват една друга абсолютно – всяка от тях е индивидуираната вселена; вселената е толкова пъти, колкото монадата. В друг яснотата на отражението между тях се измерва според степени на „близост”. Условният пространствен образ (близостта) дава да се разбере, че те са все пак определими и различаващи се една от друга. Характеризиращото ги, на първо време, са три перцептивни определения. Първото е перцепцията като пасивен аспект, или тъмната перцепция; второто е способността за организация на перцепцията, в някакъв смисъл памет, навичност и нисша форма на мисловност; третото е аперцепцията като перцепция свързана с вечните и необходими божествени истини.¹⁷ В друг смисъл, точка 15 от „Монадологията” излага, монадите са определени посредством перцепция, апетит и огледалност. Перцепцията замества принципа на пространственото въздействие, взаимоотношението на телата при материализма; апетитът, желанието, *conatus*, въвежда динамичния принцип, движението, силата през индивидуалното обособено съществуване; огледалността е необходима за единяването на света на индивидуалностите, за възможността да се каже, че светът съществува като „заедност” в перцепцията, както и според една тотална хармония. Макар за Лайбниц гледната точка на монадата да е тялото, материята е „краен” аспект на телесността, която следва да се разглежда първо според монадичната си природа. Самата монада е вътрешност, не притежава прозорци и следователно не общува първично, както материализмът предполага относно своите обекти, чрез пряката дейност на тялото върху друго тяло. Нейните изложени характеристики са отговор на проблемите за отношението между самите

¹⁶ Готфрид Вилхелм Лайбниц, *Монадологията*, изд. Изток-Запад, 2016, стр. 47

¹⁷ Robert McRae, *Leibniz: Perception, Apperception, and Thought*, University of Toronto Press, Toronto, 1976

субстанции или субстанциални точки. В плана на индивидуираното същество откриваме отношение между апетит и перцепция; апетитът клони към една или друга перцепция, преминава от една към друга. **„Свобода и вертикална перцептивност”** разглежда накратко проблема за свободата при Лайбниц, тъй като последният представя перцепцията и нейната граничност при човека като условие за динамизма, който душата му проявява. Съответно монадата-душа бива определена в движението си, както и в перцептивните си съдържания и качества, от своята обособеност спрямо други монади-души.

„Съвъзможност, несъвъзможност и въпросът за възможните светове” въвежда съответните понятия от заглавието. Съвъзможността и несъвъзможността се отнасят до съотносимостта между монадите, съответно до това доколко те могат да образуват единен, кохерентен и хармоничен свят. Принципът на извеждане произхожда от факта дали възможните съществуващи могат да бъдат отнесени към останалите съществуващи, така че да са съвъзможни в един и същи свят – светът бъдещ актуализирането на самото пространство и следователно логиката на съществуващо поле. Най-добрият свят, съдържащият най-много съвъзможност, съвместимост, съответно най-много хармония, е актуализируемият и, по тази линия, също така актуалният. Понятията за съвъзможност, хармония и актуалност се пресичат едно друго и задават едно друго. Съответно тази глава ни разкрива как Лайбниц вижда необходимостта в света, както и че за него светът е цялостно подреден, необходим и следващ една нишка на *„предустановеност”*.

„Предустановена хармония” представя съответното понятие. Основата за разбирането на предустановената хармония е в начина, по който Лайбниц интегрира едно по-общо и неопределено разбиране за хармония към проблема за възможните светове. По думите на Дейвид Скот *„хармонията се появява от факта, че всяка активност на субстанцията е (еднородната) експресия на същия свят, към който други субстанции принадлежат, и всяка от тези субстанции изразява (непряко) своя свят от собствената си уникална, индивидуална гледна точка”*.¹⁸ Принадлежността на монадите към свят не е по линия на едно абсолютно

¹⁸ David Scott, *Leibniz and the Two Clocks*, in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 58, No. 3, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997, p. 459

пространство, в което са ситуирани – обратно, те са фундамента на самото пространство. Характеризиращото хармоничното съотношение между монадите – съвъзможността – е „*еднородността в различието*”. Идеята за хармония предполага, че монадичната общност не жертва индивидуалността за сметка на цялостта, нито обратното. Съответно, според Лайбниц, реалната хармония притежава ясно обособени части в ясно присъстваща цялост.

В тази глава разглеждаме също защо понятието за хармония, за разлика от това за ред, е особено близко до понятието за перцепция. Лорънс Карлин пише: „*макар [...] Лайбниц да загатва, че редът е относително тривиално понятие, в което за всяка серия от същества би могло да се каже, че съдържа някаква степен на подреденост, в разискванията [...] на хармонията е ясно, че той има предвид специфична форма на ред, или може би определена степен на ред.*”¹⁹ Редът се разбира, Карлин ще твърди, като отношение между неща, чрез което самите те придобиват отличителност едно спрямо друго. Казахме и, че хармонията се схваща според понятията за единство и различие, и колкото повече единство в колкото повече различие има, толкова повече хармоничност; последната се контекстуализира и като „*перфектна когитация*”, в която се открива единството на едно различие. Докато редът визира проста даденост на повърхностно отношение, хармонията задава отношението в йерархично степенуване и окачествяване. Така редът се *явява* по двоен начин – едновременно като образ за чиста случайност и като мотив за физическата необходимост *par excellence*. Обратно, хармонията заличава дистанцията между повърхностното субективно възприятие и идеалната реалност чрез собственото си вертикално разгръщане. В писма към Кристиан Волф Лайбниц загатва, че колкото повече потенциал по отношение на когитацията притежава едно нещо, толкова повече хармония то съдържа, което потвърждава наблюденията на Карлин.

В „**Хармония и Бог**” се занимаваме накратко с проблема за Бог. Предустановената хармония е принципът, според който разумният Бог актуализира съвъзможният свят от монади. Разумът на нещата, или основанието им в плана на

¹⁹ Laurence Carlin, *On the Very Concept of Harmony in Leibniz*, in *The Review of Metaphysics*, Vol. 54, No. 1, Philosophy Education Society Inc., Washington, 2000, p. 103

разума, отнесен към онова което Лайбниц нарича „*принцип на достатъчното основание*”, се открива в същата тази картина на условията: „*основанията изискват защото в основата си са перцепции на бъдещи състояния, които притежават степен на примитивна стойност, което кара Бог да ги изведе. Така че, просто казано, доброто или стойността, присъща на основанията е онова, което установява тяхната потенциална необходимост или изискване*”.²⁰ Принципното основание е сочещото към въпроса за появата на неговото актуално положение, съответно и към неговото понятие. Монадологията постулира съществуването на безкрайно много монади, които „*очакват*” своята актуална поява, като персонажът, който ги извиква към нея е Бог „*и тъй като тази субстанция е достатъчно основание за цялото многообразие, което също така е свързано навсякъде, има само един Бог и този Бог е достатъчен*.”²¹ Анализът на Майкъл Менделсън отбелязва и, че ролята на Бог „*не е на пряка и непрестанна намеса, както оказионалистите смятат, а по-скоро на „непрестанното” производство на създадени субстанции в неговата „сила”*” и „*за разлика от пряката намеса на оказионалистите, които изглежда подценяват идеята за естествен ред и въвеждат един “Deus ex machina”, богът на Лайбниц изглежда притежава предимно организираща и запазваща роля*.”²²

Божественото „*поле*” е това на необходимите и вечни истини, намиращи израз в сътворения свят (и основа на принципа на достатъчното основание); съответно той играе ролята на логосен локус и „*добрината на Бог е метафизическото достатъчно основание за добрите действия на Бог, [...] от които всички други следват*.”²³ Съответното изключване на Бог в дельозовата философия и неговият прочит на лайбницовата философия цели изместването на идеята за един, най-добър свят от идеята за множество от светове. Фокусирането върху персонажа на музиканта в собственото ни разбиране цели акцентирането върху, казано на лайбницов език, начина по който незнанието бива интегрирано

²⁰ Sukjae Lee, *Leibniz on Divine Concurrence*, in *The Philosophical Review*, Vol. 113, No. 2, Duke University Press, Durham, 2004, p. 232

²¹ Готфрид Вилхелм Лайбниц, *Монадологията*, изд. Изток-Запад, 2016, стр. 113

²² Michael Mendelson, *Beyond the Revolutions of Matter. Mind, Body and Pre-established Harmony in the Earlier Leibniz*, in *Studia Leibnitiana*, Bd. 27, H. 1, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1995, p. 34

²³ Bertrand Russell, *A critical exposition of the philosophy of Leibniz, with an appendix of leading passages*, Cambridge university press, London, 1900, p. 191

към същността на музикалното творчество и на творчеството в контекста на човека въобще. „Хармония, ред и възприятие” прави кратко резюме на по-рано изложените понятия.

„Индивидуалността като хаотизиращ мотив” започва от идеята за възможно изместване на лайбницови понятия. По-конкретно тук разгледаме едно възможно вписване на мотива за хаоса към философията на Лайбниц – казваме „вписване” защото той не е подробно разглеждан от автора, нито, там където се споменава,²⁴ е на фокус и от значимостта, която собствената ни теория му приписва. Тази значимост е пряко свързана и с прочита на Делюз, който разчита на подобно, способно да преобрази лайбницовата система понятийно въведение. „Хаос”, разбран като фундамент из който производството се образува, е дельозовото понятие, което скрито или явно полага основата за прочита му. При Лайбниц хаосът отнасяме към *potentia*-та, съответно към възможност за актуалност, дори към възможността като такава. Като метафизическа реалност, възможността на свой ред може да се разглежда чисто и, схваната независимо от нейното разбиране като „възможност за”, тоест независимо от онова, което би могло да бъде; така тя се разкрива като чиста хаотичност, или чиста възможност. По отношение на плана на възможността думата „хаос” е обоснована защото визира несводимото до разпознаваемостта и завършеността на вече явно и категорично присъстващото в света. То отказва да бъде фундаментално определяно посредством актуалното, същевременно бидейки относимо към определен аспект на монадата. Бихме могли да твърдим – без това да е експлицитна теза на Лайбниц, но поставяйки казаното в лайбницов контекст – че монадичната обособеност, посредством собствената си индивидуална даденост, извиква образа на хаоса. Севидж потвърждава подобно твърдение, отбелязвайки че примитивните характеристики на монадите като ларвени, затворени и непричастни към световност, не са дадени от Бог и не са част от актуалното.²⁵ Изглежда именно един акцент върху обособеността определя това пред-световно състояние на монадите, тъй като индивидуалната обособеност, ако я

²⁴ Например в параграф 69 от „Монадологията”, където хаосът е експлицитно отречен, а безредието е определено като привидност.

²⁵ Reginald Savage, *Real Alternatives, Leibniz's Metaphysics of Choice*, Springer Science & Business Media, Berlin, 2012, p. 107

приемем като някакъв хоризонт, е способна да заличава едно или друго перцептивно хармонизиране, но, съответно, и да предоставя по този начин достъп до пред-световната потенция, из която хармонизирането се поражда. Бихме могли да схващаме това състояние и като „точка на достъп” на монадата до светове – създадени и все още несътворени – съответно като даденост, демонстрираща нейната принадлежност към повече от един свят. Разбира се, подобна теза дестабилизира системата на Лайбниц, но очевидно резонира с насоката на дельозовите понятия и прочити.

Изложеното разбиране загатва, че и формата на творчеството, която се опитахме да представим по-рано притежава скрит, „потенциален” прецедент в космологията и метафизиката на Лайбниц. В тази насока визираме едно изместване на Бог от твореца в плана на изкуството – посредством изместването на вертикалния образ за хармония от един трансверсален план, донякъде центриран около монадата-душа и нейния достъп до различни светове (съответно до създаването на нови светове, имайки предвид идентичността между монадичната мрежа и света, който нейните елементи обитават). То би било израз на ново контекстуализиране на лайбницови понятия, съвсем както Делюз ги употребява в нова среда, трансформирайки по този начин и самите понятия. Казаното се вписва и към прочит на Бърtrand Ръсел, според когото монадичната система е независима и творецът може да се яви през лайбницовата философия под формата на индивидуална душа-монада – като медиатор между хармония и хаос без друг ориентир освен логиката на процеса, в който е въввлечена (в случая логиката на музикалното поле). Тя съответства и на хайдегеровото разбиране за индивидуалността на *Dasein*, което използвахме по-рано като ориентир за формулирането на персонажите; според Хайдегер „страхът уединява Бъденето-то-на до най-собственото му Бъдене-в-света, което, като разбиращо, същностно се проектира върху възможности.”²⁶ Явно е, че страхът там е появяващо се из основата на индивидуалната монада-душа, тъй като през тази основа тя открива собствената си даденост заедно с възможността за бъдене, което я отнася и към нейната собствена неопределеност. Морфичното пренасяне на

²⁶ Мартин Хайдегер, *Битие и време*, изд. Проф. Марин Дринов, София, 2005, стр. 148

ролята на Бог към музикалната процесуална реалност предпоставя съществуването на пред-актуална основа на извеждане на възможните форми, която, вече видяхме, феноменологията на творческия акт открива. Творецът би следвало да е, при Лайбниц, Бог, а в хаотизираната лайбницова система, индивидуираната монада като съответстваща на музиканта.

„Делъзовият Лайбниц: несъвъзможността” разглежда делъзовия интерес към понятието „*несъвъзможност*”. Постулат на нашето изследване, още от главите занимаващи се с музиката беше, че чистата възможност като възможност отвъд за-то е фонът на събитието и формирането. Подобна хаотична даденост е изразена при Лайбниц от понятието за несъвъзможност – възможността като отвъдна на понятието за свят, като акосмическа. В квази-субстанциален план тя не е затворена в условията на света (който я задава заедно с нейните за-тости), а присъства отвъд световото, макар в контекста на неговото образуване и отмиране. Тук следва да скачим към казаното и понятието за ставане на Делъз, което предполага фокус върху отклоняването, разклоняването, дивергенцията като процеси на иманентно различие на образуване и разграждане на светове. В контекста на все още акосмическото несътворено несъвъзможността не е, следователно, противоречието – последното предполага кохерентен създаден свят. Полето на случване трябва да се разбира не през предзададеност, а по-скоро през „*планът на иманентност като множеството на плановете на иманентност, „отворената” тоталност на всички противоречия и навици, ризома.*”²⁷ В този смисъл несъвъзможността може да се разглежда като предхождащо едно или друго световно образуване и разгръщане „*положение*”, както и като принципен мотив на творчеството. Това е причината и възможността да следва да бъде подхваната не откъм даденото, а откъм междинното, включващото, разклонимото, ризомата, където самият свят е вече „*безкрайност от срещаци се серии, способни да бъдат простряти една из друга*”.²⁸

„Делъзовият Лайбниц: скитащият Адам” се опитва да разгърне мотива за пред-световния потенциал на монадата. В „*Гънката*” ставането следва да се

²⁷ Branka Arsic, *Active Habits and Passive Events or Bartleby*, in *Between Deleuze and Derrida*, A&C Black, Edinburgh, 2003, p. 144

²⁸ Gilles Deleuze, *The Fold*, The Athlone Press, London, 1993, p. 60

отнесе към понятието за събитие в контекста на сериите – например към лайбницовия пример за библейския Адам. Двете лица на Адам – грешникът и безгрешният – са схванати като непротиворечиви в себе си, макар принципно принадлежащи към един и същи свят. Между двата свята, които се образуват като следствие на двата персонажа, всеки със своята група монади, *„съществува отношение, различно от противоречието [...] То е разкло-речие, не противоречие.”*²⁹ *„Отстояване спрямо съблазънта”* навлиза към отношението между *„първи човек”, „живеещ в райската градина”, „притежаващ жена от собственото си ребро”, „грешник”*. Въвеждането на петия мотив прекъсва световната непосредственост между другите четири. В този смисъл несъвъзможността притежава вътрешно-диференцираща функция. При Лайбниц принципът на достатъчното основание обхваща разклоненията към схемата на най-добрия свят; картината на този свят ни отбягва поради нашата крайност, но е видима като необходимост за висшата божествена перцепция. При Делюз перцептивни локуси са монадичните колективни свързки. Последният не работи с понятията за божествено и необходимост; дельозовото подриване на лайбницовото понятие за свят минава през схващането на един скитащ се Адам, тъй като, по собствените му думи, Лайбниц *„не създава един [...] Адам скитник, който е разкрасен из няколко несъвъзможни светове, а създава, “sub ratione possibilitatis”, толкова разклонени адамовци, колкото светове има.”*³⁰ Делюзовото разбиране е най-ясно изобразено към края на *„Гънката”*, където се загатва за монади, *„боравещи”* с разклоненията и *„би могло да се каже, че монадата, разкрасена над няколко свята, е поддържана полу-отворена, като че от чифт клеци.”*³¹

ЧАСТ VI: БАРОКЪТ КАТО МУЗИКАЛНА ФУНКЦИЯ: „НОВАТА ХАРМОНИЯ” И НЕЙНИТЕ МЕТАМОРФОЗИ

Тук разглеждаме дельозовата интерпретация с оглед на характерната за лайбницовата монадология барокова форма. Съществува колкото платонистко или

²⁹ Ibid., p. 59

³⁰ Ibid., p. 64

³¹ Ibid., p. 137

картезианско, толкова и лайбницово музикално схващане. То съпътства изграждането на съответната философска система – не експлицитно и под формата на формулирана естетика, а морфично, заложено като обща интуиция относно формата и съотношенията. Нашият текст се вглежда в „*преносимото*” в системата от понятия и споменаваната по-рано аналогия, доколкото се използва като метод на съотносимост спрямо общ абстрактен корен, е също аналогия между интуиции, изразени в определени философски понятия или музикални дадености. Една музикална интуиция може да бъде „*задействана*” и изразена философски поради абстрактния си характер – независимо дали определяме този характер като строго нейн или като характер на общия корен, който съществува отвъд плоскостите.

„**Хармонията в музикална среда**” контекстуализира въпроса за хармонията към музиката. Делюз вижда лайбницовата хармония, схваната като бароково образувание, като противостояща на Малбранш. Докато при оказионализма се говори за активността на Бог спрямо простото вписване на субстанциите една към друга (музикално съответстващо на елементарния ренесансов контрапункт) Лайбниц защитава съществуването на една по-сложна и вертикална, „*акордна хармония*”, в която изпъкващото спира да е образът на мелодичната линия. Там на фокус е йерархично отношение, което Роналд Буг, през Делюз, идентифицира с принципа на „*произвеждането на единство*” из иначе „*всеобхватното различие*”.³² Нека си припомним, че основен проблем за монадологията е как множеството да бъде схванато в единство без това да компрометира нито множеството, нито единството. Макар Делюз да утвърждава, че в Лайбниц не откриваме експлицитно идея за хармонизирането на акорди – мотивът за онова особено произвеждане на единство – Буг вижда, в изследването си върху делюзовото имплицитане на една „*нова хармония*”, възможност за сливане на лайбницовата философия с проблема за бароковия контрапункт и музикалното въобще.

Разбран като исторически период, барокът изглежда е притежавал изострена чувствителност към двойката дисконтинуитет-хармония в различни нейни

³² Ronald Bogue, *The New Harmony*, in *Gilles Deleuze: The Intensive Reduction*, A&C Black, London, 2009, p. 36

културни и екзистенциални аспекти. През подобна чувствителност, Буг смята, се появява вниманието към акорда и акордиращата прогресия, последното бидещо преодоляване на ренесансовия интерес към простата мелодичната линия и по-простите форми на полифония на към сложни вертикални структури. Тук мелодичната линия притежава едновременно „*извисена свобода*”³³ – самостоятелност и независимост съвсем аналогични на монадичната обособеност – и особено съответствие с останалите елементи, поддържана от хармонични принципи. Следователно бароковата музика притежава едновременно „*изострени хетерогенност и хетерономност*”³⁴ спрямо ренесансовата, последната бидеща фиксирана върху производството на един „*прост*” контрапункт. Привнасянето на набор от акорди и акордираща логика, и принципното привнасяне на дисконтинуитет – което е до голяма степен опит за асимилирането на външния или периферен за музикалното дисонанс към консонанса на някаква „*златна среда*” – е тук схванато с внимание към описаната двойнственост.

„Хармоничният контрапункт като музикална функция и формата на новата хармония” експлицира бароковата форма на хармоничния контрапункт като музикална функция. Джовани ди Барди твърди, че контрапунктът е ренесансов мотив, докато разглежда т.нар. „*хармония*” (в музикална среда) като бароковата форма *par excellence*. По подобен начин се образува и тезата за различието между полифония и хомофония, което се възприема като фундаментално за западната музика.³⁵ За Буковзер разграничението обаче не е напълно адекватно спрямо епохите които Барди визира, макар да функционира в музикален план. Делъоз, подобно на други, запазва неговата дуалност, за да демонстрира набор от абстрактни различия през конкретни обособени образувания. Пример е споменатото различие между Малбранш и Лайбниц, съответстващо на простия контрапункт и бароковия контрапункт (хармоничен контрапункт) в музиката. Тук, следвайки по-скоро Буковзер, употребяваме „*контрапункт*” като бароков (и съобразно делъозовия, абстрактен смисъл на думата) мотив. Разбираме

³³ Ibid., p. 34

³⁴ Ibid., p. 37

³⁵ Manfred Bukofzer, *Music in the baroque era: From Monteverdi to Bach*, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1947, p. 8

контрапункта не просто като полифонично съответствие на музикални линии, а особено в контекста на „акордирането на акорди“. Така се оказва, че хармонията разгръща своята функция и се отразява в контрапункта като в собствена структура – нещо, към което прочитът на Делюз имплицитно сочи. По този начин виждаме контрапункта едновременно като вторична функция (спрямо хармонията) и като кулминация на идеята за хармония в музикалната среда, доколкото тя успява да го удържи и изведе. По отношение на последната в барока се говори за функционална хармония, характеризирана от съгласуването на акорди към тонален център – съответно, особено в късния барок, от разрешаването на тоналното напрежение между акордите.³⁶

След казаното започваме да схващаме една разностранна функция, обхващаща всички посоки – едновременно насочена към дълбини и висини, и разпростряна по хоризонталното. Самият Делюз разчита на разбирането на Гатари за описването на диагонално или трансверсално движение из хаосмоза или хаосмос („хаосът не е чиста недиференцираност; той притежава специфична онтологична структура“ и „е обитаван от виртуални същества и модалности на другостта“).³⁷ Сочим към тази възможна връзка между трансверсалност и разбирането за нов контрапункт, тъй като последният, целейки да го представим тук като абстрактна функция на музикалния процес, следва освободената логика на своето контекстуализиране или териториализиране към една или друга среда. Особено схванато в контекста на „Хиляда плоскости“ и понятието за линии на бягство, трансверсалното се явява като мотив на изхождането от стратифицираното, класическото, фиксираното, към производството на новото, преодолявайки зададена рамка. Така един нов прочит на контрапункта и хармонията би ги представил като преодоляващи по идентичен начин конкретни музикални форми и, подобно на линиите на бягство, като отказващи да бъдат конкретно дефинирани, бидейки винаги схванати дори в конкретна среда функционално и абстрактно. Последното ги освобождава от случайността на конкретното, прави ги самостоятелни, придава им собствена реалност и ги прави относими към

³⁶ Ibid., p. 220

³⁷ Felix Guattari, *Chaosmosis*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1995

многообразието от плоскости, дисциплини и т.н.

Също толкова валидна е и тезата, че контрапунктът е функция, притежаваща интелегибилна форма и, макар бидейки абстрактна, последната не е неопределена. Но формата му не е принципно обвързана с дадено поле; бихме могли да говорим за контрапункт в тази или онази музика и дори извън музиката. В дельозовите текстове, например, виждаме непрестанно подобно функционално схващане на един мотив по различни плоскости. Раждането на контрапункта е част и резултат от историческото музикално разгръщане, но също толкова контрапунктът в себе си, като вече образувана форма, можем да идентифицираме като свободно абстрактно образувание, способно да пътува из различни среди. В този смисъл контрапунктът не е принципно определен дори от тоналната мисъл, макар той, като абстрактно определен, да предполага *в тонален контекст* някакви тонални дадености и форми на поява. Формата му е собствено бароковата форма, изведена от Делюз в „Гънката” и основана върху особеното монадологично разбиране за орнамента, безкрайното сгъване и разгъване (морфичната логика, удържана от функцията), и двете нива на сгъване, които са хармонизирани помежду си отвътре (също в най-базовото определение на функцията). „Това, което прави възможна новата хармония е [...] различието между две нива или етажи, което сменя напрежението или разпределя разграничението.”³⁸ С други думи формулата на бароковата форма, в най-изчистения си облик, е имплицитна в дефиницията на Лайбниц за хармония – хармонията като единство на различия. В този смисъл тонът не е необходима материя за разгръщането на последната, макар че някакъв материал е необходим, по плоскостта на дадено поле, за осъществяването на контрапунктната логика.

По-конкретно „безкрайната линия” на барока е свързана с аналогията на пакетирането, според която най-добрият свят открива най-голямо съотношение между богатство от елементи и съотносимост между тях, а перцептивният мотив при Лайбниц, според който хармонията се схваща, съответства на онова преживяване на творческата вътрешност, което дефинира извеждането на функцията. Мотивът за свободата контекстуализира последното към човека и

³⁸ Gilles Deleuze, *The Fold*, The Athlone Press, London, 1993, p. 29

неговата крайност, а тази крайност, като образ за неговата индивидуалност, е за нас основата, която Делюз използва за прочита си на понятието за хармония.

Определихме човека като медиатор между неформирания материя и завършената форма (самият човек също се явява, през творческия акт, като създаващ и самия себе си). В творческия процес съвъзможност и несъвъзможност губят лайбницовия си статут и разкриват хармонията от една акосмична гледна точка – именно откъм тази човешка характеристика на образуване или обгрижване на процеса на образуване. Най-важното в това изложение беше изземането на хармонията от оригиналната философска система, в която се появява – без да нарушим структурата на нейното понятийно ядро. От лайбницово понятие, тя се превърна за нас в абстрактен морфичен мотив.

Разглеждането на контрапункта кулминира за нас в едно „разтваряне” на историческия му контекст, така че да изплува нова, изградена съобразно разбирането за чиста музика и насочена към по-голяма свобода в изпълнението и принципната безкрайност на полето на музикално разгръщане функционална форма. Хармоничният контрапункт, например, като най-характерната барокова и лайбницова музикална форма, се оказва, през музикалните експерименти на XIX-ти и XX-ти век, отворен към възможността за ново разбиране на хармонията. Така и разтварянето на историческия контекст в чистата абстрактна форма може би идва, поне в конкретния случай, като резултат от разглеждането на различни аспекти на хармонията. Лайбницовото разбиране и това на дельозовия Лайбниц, занимаващи се с проблема за бароковата форма, дават явни примери за нейното схващане.

Последната глава – „**Ролята на Делюз в образуването на понятието за нова хармония**” – експлицира някои от основните точки, в които Делюз беше ключов за нас по отношение на свързването между лайбницови понятия и картината на чистата музика. Най-общо мотивите от дельозовата философия, които дестилират лайбницовата хармония са: схващането на творческото движение динамично, проследяването на събитийни образувания през споменатия динамизъм и, заедно с неговите условия, принципната отвореност на сериите към скачвания или разпадания, на акордите към възход или разпад, кулминирайки в заличаването на акордирания център и, следователно, обхващайки под лоното на един общ мотив

казаното, метафизическата възможност като основа на завършената актуална форма. Основната точка на „*дивергенция*” на Делъоз спрямо Лайбниц откриваме посредством изместването на статута на понятията за съвъзможност и несъвъзможност, чрез което се изменя и статута на хармонията. Последното е от ключово значение за демонстрирането на абстрактната сърцевина на бароковия контрапункт.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заключението прави кратка равностетка и обзор на извършеното от текста. Тъй като настоящият автореферат има подобна роля и съдържание няма да се спираме върху написаното там. Ще завършим само споменавайки, че нашият принос, изложен посредством предложените нови или намерили нов облик понятия за чиста музика, музикално поле, феноменологичен персонаж, музикална функция и абстракция, и изобразен посредством отнасянето на делъзовия прочит на Лайбниц към тях, представи както основи за разбирането на музикалното творчество, така и пример за съотнесимост между философското понятие и музикалната идея.

Публикации:

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

Библиография:

1. Теодор **Адорно**, *Философия на новата музика*, изд. Наука и изкуство, София, 1990
2. Анри **Бергсон**, *Въведение в метафизиката*, в *Интуиция и интелект*, изд. ЛИК, София, 1997 г.
3. Анри **Бергсон**, *Изкуство и реалност*, в *Интуиция и интелект*, изд. ЛИК, София, 1997
4. А. **Герон**, увод към *Монадологията*, изд. С. Икономов, Разград, 1898
5. А. **Герон**, *Детерминизмът и чувството за свобода. Теория на свободната воля.*, към *Монадологията*, изд. С. Икономов, Разград, 1898
6. Рене **Декарт**, *Страстите на душата*, в *Избрани философски произведения*, изд. Наука и изкуство, София, 1978
7. Жил **Делъоз**, *Различие и повторение*, изд. Критика и хуманизъм, София, 1999
8. Жил **Делъоз**, Феликс **Гатари**, *1730 г. – Ставане-интензивен, ставане-животно, ставане невъзприемаем...*, в *Хиляда плоскости*, изд. Критика и хуманизъм, София, 2009
9. Жил **Делъоз**, Феликс **Гатари**, *Въведение: Ризома*, в *Хиляда плоскости*, изд. Критика и хуманизъм, София, 2009
10. Жил **Делъоз**, Феликс **Гатари**, *Година Нула – Лицевост*, в *Хиляда плоскости*, изд. Критика и хуманизъм, София, 2009

11. Жил Делъоз, Феликс Гатари, *Как се прави Тяло без органи?*, в *Хиляда плоскости*, изд. Критика и хуманизъм, София, 2009
12. Жил Делъоз, Феликс Гатари, *Що е философия?*, изд. Критика и хуманизъм, София, 1995
13. Димитър Денков, Лидия Кондова, увод към *Монадологията*, изд. Изток-Запад, 2016
14. Готфрид Вилхелм Лайбниц, *За коренния произход на нещата*, в *Монадология*, изд. Изток-Запад, София, 2015
15. Готфрид Вилхелм Лайбниц, *За природата на тялото и движещите сили*, в *Монадология*, изд. Изток-Запад, София, 2015
16. Готфрид Вилхелм Лайбниц, *Монадологията*, изд. Изток-Запад, 2016
17. Готфрид Вилхелм Лайбниц, *Нови опити върху човешкия разум*, изд. Наука и изкуство, София, 1974
18. Готфрид Вилхелм Лайбниц, *Опити за справедливостта на Бога и за свободата на човека в произхода на злото (Опити за Теодицея)*, в *Монадологията*, изд. Изток-Запад, София, 2016
19. Фридрих Ницше, *Антихрист*, в *Избрани съчинения в шест тома*, том 6, изд. Захарий Стоянов, София, 2013
20. Фридрих Ницше, *Раждането на трагедията*, в *Избрани съчинения в шест тома*, том 1, изд. Захарий Стоянов, София, 2001

21. Фридрих **Ницше**, *Рихард Вагнер в Байройт*, в *Несвоевременни размисления*, изд. Св. Климент Охридски, София, 1992
22. Фридрих **Ницше**, *Случаят Вагнер*, в *Избрани съчинения в шест тома*, том 6, изд. Захарий Стоянов, София, 2004
23. Мартин **Хайдегер**, *Битие и време*, изд. Проф. Марин Дринов, София, 2005
24. Мартин **Хайдегер**, *За „хуманизма“*, в *Същности*, изд. Гал-ико, София, 1993
25. Едуард **Ханслик**, *За музикално красивото*, изд. ЛИК, София, 1998
26. Освалд **Шпенглер**, *Залезът на запада*, том I, изд. ЛИК, София, 1995
27. Адолф-Андрей **Юшкевич**, Ю. Х. **Копелевич**, *Христиан Гольдбах 1690-1764*, Наука, Москва 1983

28. Robert **Adams**, *Leibniz: Determinist, Theist, Idealist*, Oxford University Press, Oxford, 1994
29. Theodor **Adorno**, *The Jargon of Authenticity*, Routledge, Abingdon-on-Thames, 2002
30. Van **Ames**, *What is music?*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26, No. 2, Wiley, Hoboken, 1967
31. Branka **Arsic**, *Active Habits and Passive Events or Bartleby*, in *Between Deleuze and Derrida*, A&C Black, Edinburgh, 2003
32. David **Blackstock**, *Fundamentals of Physical Acoustics*, John Wiley & Sons, Hoboken, 2000
33. Walrer **Blankenburg**, *J. S. Bach und die Aufklärung*, in *Bach-Gedenkschrift*, Atlantis, Zurich, 1950
34. Arthur **Berger**, *A Note on the Nature of Tone*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, no. 2/3, Wiley-Blackwell, Hoboken, 1941
35. Bruce **Benson**, *Phenomenology of music*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London/New York
36. Arthur **Berger**, *A Note on the Nature of Tone*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, no. 2/3, Wiley-Blackwell, Hoboken, 1941
37. Philip **Batstone**, *Musical analysis as phenomenology*, in *Perspectives of new music*, Vol. 7, No. 2, Seattle, 1969

38. Jean-Godefroy **Bidima**, *Intensity, Music, and Heterogenesis in Deleuze*, in *Sounding the virtual*, Ashgate publishing, Surrey/Burlington, 2010
- 39.. Ronald **Bogue**, *The New Harmony*, in *Gilles Deleuze: The Intensive Reduction*, A&C Black, London, 2009
40. Mark Evan **Bonds**, *Absolute Music*, Oxford University Press, Oxford, 2014
Thomas Grey, *Richard Wagner and His World*, Princeton University Press, New Jersey, 2009
41. Mark Evan **Bonds**, *Form as Number*, in *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford University Press, Oxford, 2014
42. Andrew **Bowie**, *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009
43. Clifford **Brown**, *Leibniz and Aesthetic*, in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 28, no. 1, Wiley, Hoboken, 1967
44. Gregory **Brown**, *Compossibility, Harmony, and Perfection in Leibniz*, in *The Philosophical Review*, Vol. 96, No. 2, Duke University Press, Durham, 1987
45. Gregory **Brown**, *God's Phenomena and the Pre-Established Harmony*, in *Studia Leibnitiana*, Bd. 19, H. 2, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1987
46. Stuart **Brown**, *Historical Dictionary of Leibniz's Philosophy*, Scarecrow Press, Lanham, 2006
47. Lee **Brown**, *Jazz*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London/New York, 2011

48. Lee **Brown**, *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 4, Wiley, Hoboken, 1996

49. Robert **Brand**, *Leibniz and Degree of Perception*, in *Journal of the History of Philosophy*, Vol. 19, No. 4, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1981

50. Malcolm **Budd**, *Gourney*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, 2011, p. 371

51. Walter **Buehler**, *Musikalische Skalen und Intervalle bei Leibniz unter Einbeziehung bisher nichtveröffentlichter Texte*, Teil I, in *Studia Leibniziana*, Bd. 42, H. 2, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2010; Teil II, *Studia Leibniziana*, Bd. 44, H. 2, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2012

52. Manfred **Bukofzer**, *Music in the baroque era: From Monteverdi to Bach*, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1947

53. John **Butt**, "A mind unconscious that it is calculating?" *Bach and the rationalist philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza*, in *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997

54. Robert **Butts**, *Leibniz on the side of angels*, in *The University of Western Ontario Series in Philosophy of Science*, Volume 29, Springer Netherlands, Dordrecht, 1985

55. Laurence **Carlin**, *On the Very Concept of Harmony in Leibniz*, in *The Review of Metaphysics*, Vol. 54, No. 1, Philosophy Education Society Inc., Washington, 2000

56. David **Carrier**, *Interpreting Musical Performances*, in *The Monist*, Vol. 66, No. 2, Oxford University Press, Oxford, 1983

57. Hendrick **Cohen**, *Quantifying Music*, Springer Science & Business Media, Berlin/Heidelberg, 1984
58. Emil **Cioran**, *Encounter with the Void*, in *The Hudson Review*, Vol. 23, No. 1, Hudson Review, New York, 1970
59. Rafael de **Clercq**, *Aesthetic properties*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London/New York
60. Carl **Dahlhaus**, *A rejection of material thinking?*, in *Schoenberg and the new music*, Cambridge university press, Cambridge, 1989
61. David **Damschroder**, David **Williams**, *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*, Pendragon Press, Hillsdale, 1990
62. Marcelo **Dascal**, *Gottfried Wilhelm Leibniz: The Art of Controversies*, Springer Science & Business Media, Berlin, 2007
63. Stephen **Davies**, *Themes in the philosophy of music*, Clarendon Press, Oxford, 2005
64. Gilles **Deleuze**, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, Zone Books, Brooklyn, 1990
65. Gilles **Deleuze**, *Francis Bacon: the logic of sensation*, Continuum, London/New York, 2003
66. Gilles **Deleuze**, *The Fold*, The Athlone Press, London, 1993
67. George **Dickinson**, *Analogical Relations in Musical Pattern*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 1, Wiley, Hoboken, 1958

68. Arthur **Dony**, *Leibniz et J.-S. Bach, Métaphysique et pensée musicale à l'âge baroque*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2017
69. Mikel **Dufrenne**, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Northwestern University Press, Evanston, 1973
70. Lawrence **Ferrara**, *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis*, in *The Musical Quarterly*, Vol. 70, No. 3, Oxford University Press, Oxford, 1984
71. Robert **Fink**, *The Origin of Music: A Theory of the Universal Development of Music*, Greenwich press, New York, 1981
72. Michael **Gallope**, *The Sound of Repeating Life: Ethics and Metaphysics in Deleuze's Philosophy of Music*, in *Sounding the virtual*, Ashgate publishing, Surrey/Burlington, 2010
73. Dedre **Gentner**, Christian **Hoyos**, *Analogy and Abstraction*, in *Topics in Cognitive Science 9*, Cognitive Science Society, 2017
74. Hannah **Ginsborg**, *Kant*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, 2011
75. Zoltan **Göncz**, *Bach's Testament. On the Philosophical and Theological Background of The Art of Fugue*, Scarecrow Press, Lanham, 2012
76. David **Goldman**, *Der Wissenschaftler Johann Sebastian Bach*, in *Ibykus IV*, 1985
77. Thomas **Grey**, *Hanslick*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London/New York

78. Felix **Guattari**, *Chaosmosis*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1995
79. Felix **Guattari**, *Transversality*, in *Molecular Revolution*, Penguin, London, 1984
80. Charles B. **Guignon**, *Heidegger's "Authenticity" Revisited*, in *The Review of Metaphysics*, Vol. 38, No. 2, Philosophy Education Society Inc., International, 1984
81. Rudolf **Haase**, *Korrespondenten von G.W. Leibniz: 3. Conrad Henfling*, in *Studia Leibnitiana*, Bd. 9, H. 1, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1977
82. Andy **Hamilton**, *Adorno*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London/New York
83. Sean **Higgins**, *A Deleuzian Noise/Excavating the Body of Abstract Sound*, in *Sounding the virtual*, Ashgate publishing, Surrey/Burlington, 2010
84. Charlie **Huenemann**, *Substance and Things in Spinoza's Metaphysics*, in *Interpreting Spinoza: Critical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008
85. Brian **Hulse**, *Thinking Musical Difference: Music Theory as Minor Science*, in *Sounding the virtual*, Ashgate publishing, Surrey/Burlington, 2010
86. David **Huron**, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge, 2008
87. Jennifer **Judkins**, *Silence, sound, noise and music*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London/New York

88. Ruth **Katz**, Carl **Dahlhaus**, *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetic of Music*, Pendragon Press, Hillsdale, 1990
89. Ildar **Khannanov**, *Line, Surface, Speed: Nomadic Features of Melody*, in *Sounding the virtual*, Ashgate publishing, Surrey/Burlington, 2010
90. Marianne **Kielian-Gilbert**, “*Meta-Variations*” and the Art of Engaging Music, in *Perspectives of New Music*, Vol. 43/44, Vol. 43, no. 2 - Vol. 44, no. 1, Perspectives of New Music, Seattle, 2005-2006
91. Marianne **Kielian-Gilbert**, *Music and the Difference in Becoming*, in *Sounding the virtual*, Ashgate publishing, Surrey/Burlington, 2010
92. Peter **Kivy**, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca, 1991
93. Peter **Kivy**, *What was Hanslick Denying?*, in *The Journal of Musicology*, Vol. 8, No. 1, University of California Press, Berkeley, 1990
94. Vittorio **Klostermann**, *Der Briefwechsel zwischen Leibniz und Conrad Henfling. Ein Beitrag zur Musiktheorie des 17. Jahrhunderts*, V Klostermann, Frankfurt am Main, 1982
95. Lawrence **Kramer**, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley, 1995
96. Mark **Kulstad**, *Two Interpretations of the Pre-Established Harmony in the Philosophy of Leibniz*, in *Synthese*, Vol. 96, No. 3, Springer press, New York City, 1993
97. Heinrich **Kuttruff**, *Acoustics: An Introduction*, CRC Press, Boca Raton, 2007

98. Gregg **Lambert**, *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*, A&C Black, London, 2002
99. Sukjae **Lee**, *Leibniz on Divine Concurrence*, in *The Philosophical Review*, Vol. 113, No. 2, Duke University Press, Durham, 2004
100. Gottfried Wilhelm **Leibniz**, *On Wisdom*, in *Fidelio*, Vol. 3, N. 2, The Schiller Institute, Washington, 1994
101. Gottfried Wilhelm **Leibniz**, *Philosophical Papers and Letters*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1989
102. Gottfried Wilhelm **Leibniz**, *Precepts for Advancing the Sciences and Arts*, in *Leibniz Selections*, Scribner's, New York, 1951
103. Timothy **Leighton**, *The Acoustic Bubble*, Elsevier, Southampton, 2004
104. Ulrich **Leisinger**, *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Königshausen u. Neumann, Würzburg 1994
105. David **Lewin**, *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception*, in *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 3, No. 4, University of California Press, Oakland, 1986
106. Charles **Lindholm**, *The Rise of Expressive Authenticity*, in *Anthropological Quarterly*, Vol. 86, No. 2, The George Washington University Institute for Ethnographic Research, Washington, 2013
107. Judy **Lochhead**, *Hearing New Music: Pedagogy from a Phenomenological Perspective*, in *Philosophy of Music Education Review*, Vol. 3, No. 1, Indiana University Press, Bloomington, 1995

108. Judy **Lochhead**, *Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton*, in *Theory and Practice*, Vol. 11, Music Theory Society of New York State, New York, 1986
109. Leroy **Loemker**, *Introduction: Leibniz as a philosopher*, in *Philosophical Papers and Letters*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1989
110. Brian **Massumi**, *The Autonomy of Affect*, in *Cultural Critique*, No. 31, II, University of Minnesota, Minneapolis, 1995
111. Jeffrey **McDonough**, *Leibniz and the puzzle of impossibility: the packing strategy*, in *The philosophical review*, vol. 119, No. 2, Duke University Press, Durham, 2010
112. Robert **McRae**, *Leibniz: Perception, Apperception, and Thought*, University of Toronto Press, Toronto, 1976
113. Michael **Mendelson**, *Beyond the Revolutions of Matter. Mind, Body and Pre-established Harmony in the Earlier Leibniz*, in *Studia Leibnitiana*, Bd. 27, H. 1, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1995
114. Leonard **Meyer**, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1956
115. Nick **Nesbitt**, *Critique and Clinique: From Sounding Bodies to the Musical Event*, in *Sounding the virtual*, Ashgate publishing, Surrey/Burlington, 2010
116. Samuel **Newlands**, *The Harmony of Spinoza and Leibniz*, in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 81, No. 1, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2010

117. Gian **Paltrinieri**, *Justifying Leibniz, or the Infinite Patience of Reasoning*, in *Theodicy and Reason. Logic, Metaphysics, and Theology in Leibniz's "Essais de Théodicée" (1710)*, vol. 1, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia, 2016
118. Susan **Peppers-Bates**, *The Ontological Status of Ideas*, in *Nicolas Malebranche: Freedom in an Occasionalist World*, A&C Black, London, 2011
119. John **Picton**, *What's in a Mask*, in *African Languages and Cultures*, Vol. 3, No. 2, Taylor & Francis, Abingdon-on-Thames, 1990
120. Emanuela **Pietrocini**, *Phenomenology of Emergence in Music*, in *Towards a Post-Bertalanffy Systemics*, Springer International Publishing, New York, 2015
121. Alfred **Pike**, *The Phenomenological Analysis and Description of Musical Experience*, in *Journal of Research in Music Education*, Vol. 15, No. 4, Sage Publications, Inc., Thousand Oaks, 1967
122. Alfred **Pike**, *A Phenomenological Analysis of Emotional Experience in Music*, in *Journal of Research in Music Education*, Vol. 20, No. 2, Sage Publications, Inc., Thousand Oaks, 1972
123. Alfred **Pike**, *The Phenomenological Approach to Musical Perception*, in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 27, No. 2, International Phenomenological Society, Rhode Island, 1966
124. Alfred **Pike**, *The Theory of Unconscious Perception in Music: A Phenomenological Criticism*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 25, No. 4, Wiley, Hoboken, 1967

125. Bruce **Quaglia**, *Transformation and Becoming Other in the Music and Poetics of Luciano Berio*, in *Sounding the virtual*, Ashgate publishing, Surrey/Burlington, 2010
126. Nicholas **Rescher**, *Leibniz on God's Free Will And The World's Contingency*, in *Studia Leibnitiana*, Bd. 34, H. 2, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2002
127. Bertrand **Russell**, *A critical exposition of the philosophy of Leibniz, with an appendix of leading passages*, Cambridge university press, London, 1900
128. Reginald **Savage**, *Real Alternatives, Leibniz's Metaphysics of Choice*, Springer Science & Business Media, Berlin, 2012
129. Martin **Scherzinger**, *Musical Modernism in the Thought of "Mille Plateaux," and Its Twofold Politics*, in *Perspectives of New Music*, Vol. 46, No. 2, Seattle, 2008
130. Arnold **Schoenberg**, *Letters*, University of California Press, Berkeley, 1987
131. Arnold **Schoenberg**, *New music, outmoded music, style and idea*, in *Style and idea*, Philosophical library, New York, 1950
132. David **Scott**, *Leibniz and the Two Clocks*, in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 58, No. 3, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997
133. Roger **Scruton**, *Rhythm, melody and harmony*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London/New York, 2011
134. Carl **Seashore**, *The Harmonic Structure of a Musical Tone*, in *The Musical Quarterly*, vol. 25, no. 1, Oxford University Press, New York, 1939

135. Robert Augustus **Sharpe**, *Philosophy of Music*, Taylor & Francis, Abingdon-on-Thames, 2004
136. Daniel **Smith**, *On the Becoming of Concepts*, in *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012
137. F. Joseph **Smith**, *Toward a Phenomenology of Music: A Musician's Composition Journal*, in *Philosophy of Music Education Review*, Vol. 3, No. 1, Indiana University Press, Bloomington, 1995
138. Justin **Smith**, *Leibniz's hylomorphic monad*, in *History of Philosophy Quarterly*, Vol. 19, No. 1, Champaign, 2002
139. Sanja **Srećković**, *Eduard Hanslick's Formalism and His Most Influential Contemporary Critics*, in *Belgrade Philosophical Annual* Vol. XXVII, 2014
140. Cliff **Stagoll**, *Becoming*, in *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005
141. Karlheinz **Stockhausen**, *Stockhausen on music*, Marion Boyars Publishers Ltd., London, 2000
142. Marshall **Stone**, *Mathematical Learning: Report of a Conference Sponsored by the Committee on Intellectual Processes Research of the Social Science Research Council*, in *Monographs of the Society for Research in Child Development*, Vol. 30, No. 1, Wiley, Hoboken, 1965
143. Lloyd **Strickland**, *Lebniz's philosophy of purgatory*, in *American Catholic Philosophical Quarterly*, Vol. 84, No. 3, American Catholic Philosophical Association, Dallas, 2010

144. Andre **Tubeuf**, *Bach ou le Meilleud de mondes*, Le Passeur Editeur, Paris 2017.
145. Soshichi **Uchii**, *Monadology and Music* (preprint), url.: <http://philsci-archive.pitt.edu/11365/>, deposited 09.03.2015 (19:55), accessed 09.12.2018 (19:04)
146. Soshichi **Uchii**, *Monadology and Music 2: Leibniz's Demon*, url.: <http://philsci-archive.pitt.edu/11395/>, deposited 28.03.2015 (17:23), accessed 19.12.2018 (11:46)
147. Koenraad **Verrycke**, *The metaphysics of Ammonius son of Hermeias*, in *Aristotle Transformed: The Ancient Commentators and Their Influence (Ancient Commentators on Aristotle)*, Cornell University Press, Ithaca, 1990
148. Sander **Wilkens** (Hrsg.), *Leibniz, die Künste und die Musik: ihre Geschichte, Theorie und Wissenschaft*, Musikverl. Katzbichler, München u. Salzburg, 2007
149. Christoph **Wolff**, *Bach's Music and Newtonian Science: A Composer in Search of the Foundations of His Art*, in *Understanding Bach*, Vol. 2, online edition, 2007
150. Christoph **Wolff**, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, W.W Norton & Company, New York, 2000
151. *Havamal*, in *The Poetic Edda*, The Northvegr Foundation Press, Michigan, 2004
152. *Le Correspondance de Leibniz avec Goldbach*, in *Studia Leibniziana*, Bd. 20. H. 2, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1988