

Рецензия

от Йордан Красимиров Банев

на докторската работа на Емил Огнянов Девеждиев

на тема: Музикологично рационалното и музикално нерационалното

За докторската си теза Емил Девеждиев е избрал заглавието *Музикологично рационалното и музикално нерационалното*. То предупреждава, че пред читателя е текст от предимно методологическо естество и именно в работата по постигане на пределна методологическа яснота е същественото предизвикателство както за дисертацията, така и общо – за извеждане на музикологическата наука като частен случай на стандартното научно отношение. Тъкмо принадлежността на музикологията към общо научната методология определя обръщането към философското третиране на рационалността. Музикологичното изследване е „тип научна рационалност“ (с. 15), която изследва музикалния феномен. Като в своеобразен свод, където начало и край са неразличими, дисертацията е като че поместена между увода и заключението, които, странно, но в действителност обхващат обема на труда и достатъчно ясно и с еднаква сила проясняват възможността да се дефинират методът и обектът на музикологичното изследване, оставяйки го философско-научен проблем. Пак в този свод се вижда и отговорът на посочената възможност и по-точно: музикалнофилософското отстояване на логическата едновременност на музикално-нерационалното и музикологично рационалното, проявена в музикално рационалното събитие на „живата музика“ (напр., с. 94) Дори нещо повече. Именно понеже в крайна сметка дори и най-„точната“ наука се оказва ненаучна в основанията си и методологическите ѝ предпоставки са аксиоматични, т.е. са произволен избор (с. 17), докторантът просто полага като аксиоматично положението, че „музикално нерационалното, музикално рационалното и музикологично рационалното се пораждат в логическа едновременност“ (с. 6). И макар, че „музикално нерационалното се разбира като пределният хоризонт, в който музиката може да бъде мислена като

отвърдрационален и предрационален феномен“, като „пределен овъзможностяващ хоризонт за разглеждането на самата музикална рационалност“, на музикалния опит и „съответно – на неговото музикално-философско тематизиране“ (с. 5-6), това рационално „не може да бъде разгледано в работата“ (с. 7, бел. 1, срв. с. 8), защото преди това е нужно да бъде разгледана „пресечната точка“ между него и музикологично рационалното. Тази точка е музикално рационалното. И „тезата, че като сърцевина на музикалната дейност музикално нерационалното е херметично, но че същевременно музикологично рационалното все пак има достъп до него, бива отстоявана чрез по-нататъшното тематизиране на музикално рационалното.“ (с. 140). Посочените отношения се дочуват още със заглавието. В него читателят е насочен към изведената в изследването необходимост да бъде разкрита зависимостта на музикологичната рационалност от музикалния опит, който от своя страна е нерационален. Рационалното и нерационалното, т.е. нетематизируемото от рационалността, са двата събеседника в работата така да се каже застанали един срещу друг по причина на музикалния акт като явление и като плод на човешка дейност. Изясняването на техните взаимоотношения с оглед знанието за музиката се оказва трудно определимо, тъй като музиката по същество не може да бъде научен обект по смисъла „наука“ като „правилен метод за мислене“. Не може, защото критерият за проверка на музикално-научното отношение е самият опит, наричан „музика“, т.е. обектът съвпада с критерия на изследването. По отношение на този опит между рационалното и нерационалното не може да има предимство, нито състезание за такова. При неспазване на това равенство науката за музиката ще изпадне или в краен догматизъм от тип Риман, или в краен релативизъм от тип Шьонберг. Но кое в музиката е рационално и какъв е научният достъп до него е методологическа проблематика на музикологията. Ето защо и съдържанието на труда е проследяване първо на основните пътепоказатели на научния, т.е. рационалния път, което е равно на научния метод изобщо, (гл. I и II) и след това – на научните пътепоказатели за към музиката (в гл. III и IV). Предвид изначално положения музикален опит, тезата в действителност е изследване на равнопоставимостта между философски изведения Декартов „метод“ за правилно мислене и неговия наследник – обективната наука с нейната „правилност“ от една страна, и науката за музиката, разбрана като *теория на музиката* – от друга. Задал

такива цели и граници, докторантът е принуден първо да изясни „Що е [научна] рационалност?“ и „Що е рационално?“ (с. 12, 72). Тук се достига до най-същественния въпрос: „Как всъщност рационалността работи?“ (с. 45). Едва след разясняването на тези две положения изследването може да премине към собствено музикологичната рационалност и отношението ѝ към музикално нерационалното. Най-сбито, отговорът е паралогичен: *рационалността работи нерационално*. Тя е рационална в метода си (и само тук) и е нерационална в методологическите си начала. С други думи, паралогията е само на пръв поглед. Решението на Емил е със завидна мисловна и научна смелост и е принос от най-висок научен ранг както собствено съдържателно, така и научно-философски. Последното е в сила, дори само поради това, че е въобще отговор на този, свръхметодологически въпрос, за който нито един от разгледаните учени, на практика не е отговорил. Патосът на докторската теза е именно в преодоляването на съпротивлението между науките „извън-човешкия опит“, които претендират за пълна логичност и рационалност, т.е. всеприложимост, и науките „в-опита“, които се домогват до признание, че постигат същата общовалидност. За да разгърне идеята си, в глава I и II Емил разглежда опорните за науката методологически позиции с оглед техния стремеж към истинно обективизиране на действителността, т.е. към обективна истина. Оказва се, че независимо по кой от разгледаните в дисертацията, разнопосочни по отношение на научната истинност пътища тръгнем,¹ методът ни ще попадне във все един и същи методологически капан – задънената улица на невъзможното обосноваване на научно проверима, изходна позиция както и въобще на истинно твърдение, поради непостижимостта на „обективни критерии за един рационален метод“ (с. 43). Според мен това е изводът на цялата първа част на дисертацията (гл. II): да покаже, че вътре в самите си методи научната рационалност не устоява докрай да е рационална и застава пред необходимостта на нерационалното в опита и основанията на мисълта. Изводът, че „рационалното не може да има рационални основания“ (с. 41) всъщност се отнася до всяка от проследените в труда научни методологии. Това, че „Нещо в самия опит се оказва отвъд възможността да бъде рационализирано в закон“ (пак там) и че самата

¹ На *удостоверяване* (верификация), положителна или отрицателна *проверка* (конфирмация или фалшификация), „всякаквите форми на научност“ (с. 43), т.е. научната *толерантност* на Карнап, уточняване на explicandum-а в explicatum или *експликацията* (вж. гл. II. 3.2.) и пр.

научна проверка „изпада в безкрайни итерации“ (Кун, с. 50) и е на практика една „дегизирана“ нерационалност (с. 66), е разбрано от самото научно обосноваване на науката (вж. особено гл. II. 4. 1. Попър, Кун), и същевременно е изходната позиция за работата на музиковеда. „Аналогично на крайните [т.е. последните] изводи във философия на науката, както музикалната, така и музикологичната рационалност се основава върху музикално нерационалното в музикалния акт като единствено условие за рационалност, отнасяща се до музиката въобще“ (с. 86). Непосредствено след това наблюдение Емил прави изключителен извод: „По този начин, за разлика от положенията във философия на науката музикологичната рационалност не само предефинира отношението метод-обект, но и допуска музикално нерационалното да стане реален, непосредствено доловим критерий, който може да се отнесе потенциално до всяка хуманитарна сфера, смятана за релевантна на музиката“. Той е критерий за самото музикологично изследване, доколкото неговата рационалност „опира до музикалния опит“ (пак там). Но освен това, музикално нерационалното е „основа“ на музикално рационалното, „което може да даде *качествен* ориентир за рационалното отношение към музиката“ (с. 40) – за разлика, очевидно, от науките, при които ориентирът е само количествен.

Изрично трябва да се отбележи, че избраните от Емил Деведжиев автори са изсред класическите за философията на наука. Разбира се, към темата може да се подходи и от други позиции, както от класически (напр. Макс Вебер), така и от стремително увеличаващите се съвременни разглеждания на рационалността. При вникване обаче се вижда, че логиката на изложението се подчинява на един общ принцип, на който от своя страна се подчинява и музикологичната, втора част на работата. Избраните автори са „типични“ или, казано с неговия език, „парадигмални“ за философско методологическата рефлексия върху науката. Но този, на пръв поглед, схематичен избор, има предимства. 1) максимално стегнато да ни подготви за същинската тема на дисертация; 2) спестява самоцелната работа с неизчерпаемата литература върху рационалността; 3) допринася да не бъде доведена работата до свръхобем (реална заплаха предвид темата, възможните събеседници и широкия поглед на докторанта). С разглеждането на избраните автори както проблемното поле на дисертацията, така и методологическите решения са достатъчно осветлени. Като ярък пример за

методологическия капан, в който попада науката, и същевременно, довод в полза на дисертационната теза, може да бъде посочено доказателството на Карнап за невъзможността точно да се удостовери „окончателно установена истина“ (с. 49-50). Това означава, че истина може само да се, например, потвърждава, което на свой ред означава, че тя трябва да съществува преди изследването, което пък не отговаря на принципа на методично изводимата истина. В търсенето на универсални логически категории Фреге се изправя пред слабостта на постулирания от него „здрав разум“, тъй като *актът* „на логическото мислене неминуемо е психологизиран и съответно сам по себе си – ненадежден“ (с. 73). Витгенщайновото отграничаване само до мислимото, изравнено с логическото, премълчава въпроса: „Как може философията... да отграничи немислимото чрез мислимото, нерационалното чрез рационалното?“ Ако ще се мълчи по този въпрос, музикологията става невъзможна, защото тя „се основава на допускането, че за музиката може да се говори“ (с. 36). Инак „цялата тема за рационалното в музиката, за музикалната логика и за музикалното мислене остава недокосната дори и при най-изтънчените опити за представяне на света и човешкото мислене чрез абстрактни езикови и езико-логически конструкции“ (с. 36). Посоката на логическият позитивизъм, който поставя научния *метод* като обоснование на рационалността, е съвсем различна (срв., напр., с. 30). Но и по този път „научната дейност се оказва един безкраен процес, при който единственият критерий за научност е непрестанното нарастване „на познанието“ без каквито и да било екзистенциални ориентири – цел, посока, смисъл и т.н. и който се самообосновава чрез прецизиране на научния метод“ (с. 73). При Попър прецизирането „също е безкраен процес, който във всеки един момент може да се окаже неадекватен [...]“ (пак там). Независимо, че постпозитивизмът на Кун и Файерабенд изрично тематизира „граничното пространство между наука и ненаука“ (с. 53, 57, 61), извеждайки „несъизмеримостта на научните системи“ (с. 57), при която „всичко е позволено“ (с. 70), и той „не ни дава сведения за източника и основанията на научната рационалност“ (61) и също като Попър не разкрива „характеристиките и принципите на „предрационалната“ сфера“ (54). Но ако нерационалните нива са проблем за науката, а от друга страна научната логика „не може да даде отговор“ на въпроса за своята легитимност отвъд това да повтори себе си“, при което рационалността „се оказва суспендирана“ (с. 20), за музикологията нерационалното ниво е

саморазбираемо условие – в музикологически план нерационалното, на което непреодолимо се натъква философията на науката, е синоним на музикално нерационалния опит. При музиката срещаме явления, когато „ставаме свидетели на музикална рационалност, която надхвърля опитите на една музикологична [т.е. методически научна] рационалност да я рационализира откъм собствения си метод. Музикалната рационалност на живия музикален опит има уреда (ухото) да измери по-добре от музикалната наука количествените характеристики на музикалния феномен. Така музикалната рационалност се оказва преднаучна форма на рационалност, която се води от свои собствени правила“ (с. 39). Така разкритата истина става защитник на музикологията срещу домогванията на формалните и стандартните научни методи и е нейно алиби (буквално „на друго място“ – друго от само рационалното) срещу съществуващи или бъдещи обвинения в научен релативизъм. „Очевидно, рационалността има нерационални основания“ (с. 29) – нещо, логически напълно естествено и за музиканта, и за музиколога (срв. А. Халм, с. 124), от позицията на които е предварително ясно, че музикалният опит не може да се абстрахира.

И тъй като става дума за научно говорене за музиката, а науката методологически достига – дори и без да иска – до нерационалните си основания, тъкмо междинното място на логиката на музикалния опит между рационалното и нерационалното дава методологическата възможност на музикологията и, от метаепистемологическа позиция, я изравнява с т.нар. „точни“ науки.

Във втората част на работата си (гл. III и IV) Емил разглежда „единствено тези аспекти [от рационалността в музиката и музикологията], които са концептуално сродни с [...] рационалността на научния метод“ (с. 79), защото науката ще бъде научна само при съществуване на критерий за рационалността и определени условия към нея, а ориентирът е намирането на „универсален всеприложим метод“ (пак там). Такъв метод все още няма, но поне е ясно, че той ще бъде научен, ако е с „вътрешна последователност и непротиворечивост“, т.е. когато има *логика* (пак там). Методически това налага „отграничаването на логиката от психологизма“ (пак там), защото за музиканта е ясно, че музикална логика има, но също е ясно и „че е възможен отговор от позиция, отвъд практиката“ (с. 81). Следователно първо трябва да се

изследва отношенията между рационалността на музиката (т.е. нейната логика) и рационалността на музикологията и след това тяхното отношение към музикално нерационалното (пак там). Следователно, методологически, музикалната практика трябва да бъде приета като фактор на самата музикологична научност. Инак няма да е възможна проверка на научния метод. В този мисловен ход отново проличава методологическата тежест на дисертацията. Емил изключително недвусмислено начертава обединителната линия между двете части на работата си, т.е. между научността на общата наука и научността на музикологията. Науката по това се отличава от ненауката, че не смята за самоочевидно отношението разбиране-феномен. Тя признава, че има интуитивно разбиране, но то не е достатъчно. Познанието всъщност е обмислено разбиране. Това важи за всяка наука. В случая с музиката научността е в това, че не е самоочевидно отношението между музикологията като обмислено разбиране и музиката като феномен, т.е. разбиране в самото музикално явяване. „Така проблемът за отношението на музикологичната и музикалната рационалност може да се сведе до отношението на *музикалната логика* и *музико-логията*, т.е. логиката на музикологията като наука.“ (с. 85) „Музикалната рационалност, тоест музикалната логика, е логиката на подреждане на музикалните елементи, която от методологическа гледна точка се схваща като въплъщение на иначе нерационалните музикални закономерности“ (с. 86). Тази глава от труда (III. 1) завършва с по същество тезата на дисертацията. „Музикално нерационалното в непосредствения музикален опит дава конкретен, напълно рационален критерий за музикологичното изследване на музиката, доколкото рационалността на това изследване опира до музикалния опит.“ Емил вече е проправил пътя, за да станат ясни две, оттук насетне неизменни методологически положения. 1) че „Музикологията е единствено опит да се „дублира“ научно това, което в музиката непосредствено се проявява като рационално“ (с. 89-90); 2) че „Музикално нерационалното е фонът на който музикологично рационалното се проектира и който фон остава незасегнат от степента и характера на зависимостите помежду им“ (пак там). Всички страници до края на труда ще са посветени на анализ на музикологически гледни точки, които ще са образец за едно или друго научно разглеждане на музиката, към което ние и до днес, съзнателно или не, педагогически се придържаме.

При Кирхеровия възглед няма разлика „между музикална и музикологична рационалност“ – една многовековна традиция, при която самата музика е смятана за наука. (с. 91).² Макар и в различен смисъл, като изхожда научния метод на Декарт, Рамо повтаря положението, че музиката е наука. „Така музикологично рационалното не само е неразлично от музикално рационалното, но и може предписателно да го определя в педагогически план“ (пак там). Тук съвсем бегло можем да отбележим изострената наблюдателност на Емил върху нивата на общото за всички ни музикалнопедагогическо въвличане. Освен културно явление, музикалната социализация е и педагогическа цел. В педагогически план е недопустимо задължителният, а и неизбежен, ценностно-ориентиран подход да е неясен. Но едва музикологично поведение подобно на това, което настоящият докторат предлага като позиция, е в състояние да разкрие слабостите и практически да възпрепятства музикално-образователните отклонения, съпровождащи една музикалнопедагогическа методика, която насилва музикалния опит и, съответно, музикалния феномен. Типичният проблем да се проецира дедуктивен теоретичен възглед върху музикалния опит (вместо да се изхожда от него), добре се вижда при Рамо. Подобна музикологическа позиция принуждава изследователя да се позовава на методи (напр. измервателни), които нямат пряка връзка със самия опит. Резултатът е, че във

² На това място подобава да си припомним, че като съществително име, думата „музика“ означава изкуството/науката за онова, което се отнася до музите, т.е. умелост в изкуството на музите, съгласно определени правила. *Музика* е премислено усвоеното умение във и за *музния* живот. Гръцкият език е достатъчно ясен: наставката за различните изкуства-науки -ικη (на български -ика) идва от прилагателно към думите τέχνη и/или επιστήμη. В случая употребата на латинското съответствие е в помощ – музиката е *disciplina*, точно както тя е и до днес в учебното дело. Употребено като самостоятелно прилагателно име в трите рода означава „отнасящ се към или принадлежащ на...“ На български този смисъл се носи от наставките *-ически, ическа, ическо*, които обикновено предават външно отнасяне: политически, ритмически, хармонически, етически, и от наставките *-чен, чна, чно*, предаващи вътрешна черта, свойство. Така *муз-ика* е изкуството и/или науката за *музното* и за принадлежащото на музите, педагогиката – за/на учителството, естетиката – за/на усета, майевтика – за/на детеповиването и родилната помощ, хоревтиката – за/на танца. Древните не са бъркали, когато научно са преподавали хармоника, а не на хармония. По същия начин *политията* е явлението, самият живот в полиса, а *политиката* е „изкуственото“ отношение към гражданския живот или принадлежността към него. По тази причина и самата наука „музикология“ се появява, едва след като *музиката* престане да бъде изкуството/знанието за музното и се схваща като самата *музика*. Тогава, по подобие на множеството *-логии*, се появява нуждата от друга дума за говоренето, което е откъснато от органичната връзка със своя предмет – и от „музика“, науката за човешкия опит в звук се превръща в „музикология“. Етимологически, *музикология* означава „наука за науката за/на музика-та“. Тъкмо защото старата „музика“ е изкуство и знание за живота „в музите“ и принадлежащ на музите (олицетворение на паметта и вдъхновението), не е било необходимо от нея да се отдели каквато и да е „теория на музиката“ и музикология.

въображението си музиковедът развива музикална теория, а в действителност се занимава с нещо друго, например теория на акустиката (вж. с. 95). Когато теорията не отговаря на музикалната рационалност, „чийто единствен свидетел е ухото“ (с. 96), нормалното поведение е да се смени научната парадигма (както обяснява Кун). Дали това ще стане или не, колко пъти ще стане, при един и същ музиковед ли, дали ще се приеме доброволно или не, тезата на дисертацията е изрична: „Чуваните в непосредствения музикален опит [нерационални] закономерности определят каква музикологична парадигма съответства на този опит [...] Тъкмо отвъднаучната рационалност на музикалния опит допуска не просто съизмеримостта, но и съвместимостта на отделни парадигми, що се отнася до целостта на музикологията като наука [...] Различни феномени [...] изискват различни парадигми, които от позицията на научната рационалност са несъизмерими, но които в рамките на музикологията могат и трябва да бъдат приети като съществуващи, ако искат да имат отношение към музикалната рационалност“ (с. 97). Този е критерият, пред който Емил поставя до края на труда си музикологическите тези на Рамо, Рима, и Шьонберг. Макар променяли възгледите си, а и различни по между си, и тримата се оказват в положението да упражняват теоретично насилие върху изправящия се пред тях, разнообразен музикален опит. Обстойният анализ на музикологическите им възгледи, (заедно с изводите на учените Совьор, Жан Меран, Щумпф, решително повлияли разгледаната музикална теория), е разпределен в 40 страници (главите III. 3, III.3.1-2). Разликите, например, между Рима и Шьонберг са представени на стр. 122-125. При Шьонберг „музикологията се превръща (в една или друга степен) в генератор за логически решения на музикални проблеми [...] От постпозитивистка гледна точка музикалната логика, описаната от Шьонберг, е просто форма на научна логика [...] За Рима хармонията е Едемска градина: едно чудно, съвършено пространство, което никога не може да бъде обходено“ (с. 122). И, бих добавил, затова тя няма нужда да бъде напускана. Дори повече, тя трябва да бъде мерило за всички музикални решения – до степен да хармонизира китайски и японски народни песни, нямащи общо с по немски защитаваната от Рима, европейска мажор-минорна

система.³ „При Шьонберг няма пространство, подобно на Едемската градина, което да обединява „пътеките“ на музикално-логическите възможности“. Изводът се налага от само себе си. Независимо от всичко, Риман все пак предполага „музикалното чуване“, „непосредствения музикално-рационален опит“ на чуването и го има за фактор. Докато „в последна сметка критерият за музикално рационалното при Шьонберг е изместен от действителността на слуха към възможностите на разсъдъка“. Тук вече е налице рационалност, изхождаща от предварително зададен метод, който разглежда музикален, или по-точно звуков, обект“ (с. 126), подобно на природните науки. Педагогическите последици-опасности от възгледа на Шьонберг са основно взето от Назайкински – „загубата на непосредственото отношение към музикално нерационалното в живия музикален опит, а с това и загубата на музикално рационалното, което извира от него“(пак там). Като заключителен коментар за Шьонберг, последният от тримата парадигмални музиколози, разгледани в доктората, бих посочил извода: „Ако музикалната логика е просто средство за изразяване на човешкото „хрумване“, тогава музикологията трябва да бъде, в последна сметка, антропология на креативността“ [...] Едва „факторът“ на музикалния опит може да върне музикологията обратно в музиката, към *специфично* музикално рационалното (с. 131-132).

Ако поискам и аз с две думи, също чужди, да определя Емиловата теза, бих казал, че пред нас стои един *Advocatus musicologiae*. Разбира се, този убедителен защитник на музикознанието понякога вменява на науката говорене за музиката, в което тя едва ли има подобно участие, диалогът става хипотетичен. Но тази неточност или, по-точно, пресилване, го отдавам на изключителния заряд, с който дисертацията е натоварена и на прозрението, от което е тръгнала.

Разбира се, че формалните параметри за докторска работа са спазени (библиография, цитирания, съдържание, тематично разпределение). Авторефератът също отговаря на съдържанието на труда Но е редно да подчертая, че пред нас е работа от огромен

³ По подобен начин и в България не малко музиколози, съответно методолози, педагози и изпълнители се обърнаха към модалното песенно и инструментално наследство по нашите земи като го обясниха, а и до днес го обясняват, „функционално“. „Оправдаването“ на това художествено наследство се извършва „по белите и черните клавиши“. В музикалните училища народното ни наследство е „без проблем“ хармонизирано, пеещите се разпяват на пиано и дори надпявания се съпровождат с „добре темперирани“ инструмент.

мащаб и с огромен размах. Става дума за постигнато разбиране и яснота в твърде мъчната за ума област наука за познанието (епистемологията) при това във неразделна връзка с вековния съперник на философията, звучащата музика – или нарочно постиганите в човешкия опит приятни за слуха звуци. И тези постижения не са свързани с някакво философско образование. Емил няма такова. А за да подчертая „методическите“ условия на самия труд, бих определил изключителният по съдържание и напрежение текст (читателят не може и за миг да се отпусне или камо ли пък отегчи) като непостижим без криволичещото, но напълно устремено търсене на „последния смисъл“ от страна на докторанта (вярвам, то ще продължи). Дисертацията е зрелият плод на нелинейния, трънлив и неясен житейски път на Емил към музикалните простори. Той е израсъл в селски бит и това му дава пълна със жизнени сокове бодрост и опит от такива отношения, за които не само романтиците, но още Вергилий просто мечтаеше. Също така дълги години той системно и отборно е спортувал и този му опит му се вижда на нивото на „състезаване до край“. Математическото и компютърното му образование пък са изострили до най-висока степен формалнологическото му мислене и начин на изразяване. В него той успешно се справя с изцяло чуждите за музикантите компютърни езици (като C++ и Java) и стилове на мислене, включващи задълбочено изучаване на задачи и казуси от области на висшата математика (числени методи, теория на програмирането, теория на вероятностите и комбинаторика, статистика и иконометрия, математически анализ, линейна алгебра, аналитична геометрия, диференциално и интегрално смятане). Може би оттук абстрактните и формални научни нива са му станали присърце както тематично, така и стилово, и повлияват дотолкова на общия му стил на работа, че довеждат настоящия докторски текст до почти математически-конструктивен изказ. В езика си Емил не използва описателно-литературната словесна охота, а напротив – късо и стегнато онагледява разглежданите отношения в стил „ако – то“. Тук трябва да подчертая, че средното образование на Емил е с профил математика, а първото му висше образование завършва с бакалавърска работа в Икономическия университет (УНСС) на тема „Изграждане на компютърни системи за складово стопанство“. Но към края на това си висше образование той, неочаквано за прогностичната линейна педагогика, поема по друг път и се насочва към музиката, макар, отново неочаквано за кариерната прогностика, да завършва музикалното си образование като успоредно

работи докторска теза тъкмо по Педагогика (на обучението по музика). При търсенето и осмислянето на музикалния феномен, за бакалавърската си работа в НМА Емил премина през горнилото на философско-научната методология и феноменологията на Хусерл като успоредно работи върху почти непроницаемата за неспециализиран читател екзистенциална феноменология на Хайдегеровото „Битие и време“. Дипломната му работа е *Феноменологическите проекции на музикалното: Веберн и Хусерл*, в която основен помощник и събеседник е съчинението на Михаил Аркадьев *Трансцендентална феноменология в музике: А. Веберн и Э. Гуссерль*. За целта Емил се зае с изучаването на руски език.

Магистърската му работа е върху *Идеята за творческата активност на човека в немския класически идеализъм и ранния романтизъм*. Широтата на това поле е завидна и, за да го обходи, Емил се пребори с тежките класически текстове на Кант, Шелинг, Шопенхауер и Фихте като същевременно внимателно прочете най-важните книги на Ницше както и основната романтическа художествена литература. Също, не малко време посвети да изучава немски език. Като рецензент на тази работа имах радостта да се убедя в изключителната лекота, с която общува с темите, идеите и стилите особености на посочените автори. В курса си на обучение в НМА той обстойно работи също и с най-важните за Европейската музикалната култура текстове от античната философия (по-точно Платон, Аристотел, Плотин). Нека добавя също и, че успешно премина курса по латински език.

В заключение ще кажа, че работата на Емил е, в личен план, свидетелство за действителна зрелост. А в академичен план тя е образцова, понеже тъкмо днес свидетелства как докторатът не е непременно обезценен до задължително или пък кариерно начинание. Да убедиш научната общност, че можеш да мислиш като философ, е било изключение. Оттук именно е дошла изключителността и смисъла на университетското признание *Philosophiae doctor*. Пред нас обаче е текст, който безкомпромисно ни убеждава, че човекът, който го е списал, е живял така, че освен във философското, спокойно се помещава и в още два вида мислене. Житейски, тази мисловна триада не се подразбира както в частите си, така и във взаимодействията си. Макар убеден също и в музикалнофилософската зрелост на Емил, оставям за бъдещ труд непоколебимата убедителност в нейната пълнота. А сега виждам мъж и

баща, а и още по-радостното – колега, който може да мисли философски, математически, музически. Подобно съчетание е отвъд законово предвидените титли. Мога само да го поздравя; заедно със семейството му и заедно с научния му ръководител.

Напълно убедено гласувам за присъждането на образователно-научната степен „доктор“ на Емил Огнянов Деведжиев и приканвам уважаемото научно жури да ме подкрепи.

С уважение,

Доц. д-р Й. Банев

София,
21 Февруари 2020 г.