

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ  
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНТСКИ ФАКУЛТЕТ

## РЕЦЕНЗИЯ

на

Докторската работа на Кристиан Василев на тема  
**„Музикално-философски анализ на феномена „цялост“ в  
музиката. Феноменологически подход“**

от

Андрей Василев Диамандиев – проф. д-р по хармония

Докторската работа на Кристиан Василев на тема „Музикално-философски анализ на феномена „цялост“ в музиката. Феноменологически подход“ се състои от увод, две части, заключение и литература от 141 заглавия на латиница и 17 заглавия на кирилица в общ обем 298 страници. В увода, състоящ се от пет подзаглавия – „Жизненият свят като изходна позиция“, „Музикалният феномен в практическите и теоретичните отношения към музиката“, „Музикалната идентификация и целостта като музикалнофеноменологически проблем“, „Даденост и конституция“ и „Субект-обектна и релационна феноменологическа нагласа – докторантът Кристиан Василев очертава музикалнофилософски позиции като отправна точка за извеждане на своята теза.

Тук се заявява целта на дисертацията, обосновава се избраният подход и се изгражда понятийният апарат и основната теза. Дисертацията си поставя задачата да третира проблема за целостта в музиката, изхождайки от реалния музикален опит, преди той да бъде теоретично осмислян. Като

адекватен подход за тази цел Кр. Василев смята феноменологическия: „Феноменологията позволява тематизирането на живия музикален опит първо като предтеоретично даден, а след това и като артикулираем в различни модуси на рефлексия. Музикалнофеноменологическият анализ на феномена „цялост“ в музиката опира на първо време до предтеоретичната даденост на феномена „цялост“ в живия музикален опит, а след това и до ясното разграничение между различните рефлексивни модуси на отнасяне към него“ (с. 5). „Различните рефлексивни модуси“ на отнасяне към целостта на живия музикален опит се различават по това, дали третираме музиката като предмет – и тогава нагласата ни е субект-обектна, или разглеждаме аза като неотделим, като органично вплетен в живия музикален опит – и тогава нагласата ни е релационна. Самото отношение между аз и музиката се схваща като цялост. Релационната нагласа е в центъра на вниманието на докторанта и затова той заявява: „целостта на отношението между аз и музика ще се третира като пределен хоризонт на тематизирането на целостта, т.е. като фундаментална, безпредпоставъчна (само)даденост на музикалнофеноменологическия анализ“ (с. 19-20).

За да обоснове избора на феноменологичния подход, Кр. Василев проследява основни положения във феноменологията, започвайки от понятията на Хусерл „жизнен свят“ и „естествена нагласа“, като акцентът тук е върху непосредствеността и нетеоретичността: „Жизненият свят е саморазбираемата цялост, на която се основава всяка дейност на човека. Жизненият свят е преднаучен, доколкото смислите, значенията и валидностите, с които е изпълнен, не са изведени от методическо научно изследване“ (с. 5-6). А с „естествената нагласа“ се обозначава светът, винаги „наличен“ за мен, като непосредствен свят на блага, практически свят (с. 7). Така още от самото начало в дисертацията се формира феноменологическа позиция, която остава вярна на непосредствеността и „предтеоретичността“

на музикалния опит. Теоретичният начин на мислене „винаги предпоставя определени положения, преди да се изправи пред даденото. Феноменологията, обратно, се обръща към „самите неща“, т.е. към даденото като каквото се дава, без теоретически предпоставки... [и] само феноменологията... може да открие нагласата като конкретна епистемологична позиция“ (пак там). По такъв начин музикалният опит получава феноменологическа конкретизация: той е „музикално даденото в естествената нагласа..., сферата на непосредственото преживяване на музиката от аза“ (с. 9).

Но в субективността на това преживяване Кр. Василев вижда съществени нюанси. На това, което Хусерл нарича „субективната релативност“, се противопоставя друг тип субективност – релационната, която „се изразява в това, че музикалният субект се открива първо в релация към музиката и едва после като субект – или по-точно, „субектът“ на музикалния опит е самото *отношение* на аз и музика. За разлика от субективната релативност, при която всичко е отнесено към аза, в релационната субективност релацията е първото – тя е онова, което определя всичко останало, дори самия аз. Отношението между аз и музика същностно определя музикалния опит като такъв, то е фундаментален феномен *на* самия опит и изходна позиция *за* всяко негово рефлексивно тематизиране. Разбира се, това не изключва всякакъв друг, субективно релативен опит, отнасящ се до музиката, както и съответната рефлексия върху него. Ясно е обаче, че субективната релативност и релационната субективност са свойства на коренно различен опит“ (с. 12-13).

Музикалният опит, който според докторанта позволява феноменологически да се постигне цялост, е свързан с феномена „музикална идентификация“, тоест идентификацията между аз и музиката: „...в музикално-феноменологически план... феноменът на целостта в музиката е

всъщност феноменът на оцелостяващата музикална идентификация или това, което тук ще бъде третирано като феноменът на *музикалната цялост*... азът е *музикално* оцелостен, а музиката се долавя като цялост само доколкото азът е *съпричастен* на тази цялост като към своя собствена“ (с. 14). В такъв смисъл позицията, която дисертацията очертава, е интересен опит през феноменологическия поглед да се потърси единство в долавянето на музикалната цялост: „целостта винаги е *една* – целостта в музиката е целостта на идентификацията. От тази позиция всяко музикално-практическо или музикалнотеоретично схващане на цялост в музиката е просто опит идентификацията да бъде предметена, без да бъде напусната... Целостта в музиката ставам самият аз, не като предмет на себе си, т.е. като предмет на рефлексия, а като безостатъчно самият себе си. Това, което аз долавям в целостта в музиката, съм самият аз“ (с. 17).

По моя преценка извеждането на посочената позиция звучи убедително и няма никакво съмнение, че непосредственият автентичен музикален опит като изходна гледна точка за всеки музикален и музикалнофилософски подход е гарант за смислен анализ, съответстващ на реалната музикална дейност. В такъв смисъл изведената феноменологическа позиция в дисертацията е в пълно съответствие с непосредствената музикантска интуиция.

В съответствие с изградената методологическа рамка дисертацията е структурирана по такъв начин, че анализът започва от живата музикална практика, видяна през погледа на видни музиканти (част първа, параграф VI, „Целостта в музикалната практика“ и параграф VIII, „Целостта като „херменевтически“ проблем: поглед от практиката“); преминава през музикологичното третиране на целостта, начевайки от Адолф Бернхард Маркс (параграф VII, „Целостта в музикологията“). Същинският музикалнофилософски анализ – който се отнася до същностните

характеристики и разлики между субект-обектната и релационната нагласа – е в „Част втора“ (параграф X, „Субект-обектни феноменологически нагласи“ и параграф XI, „Релационни феноменологически нагласи“).

Основната теза на дисертацията е: „че за да долови цялост в музиката, един аз трябва първо да се идентифицира с нея“ (Автореферат, с. 3), че „целостта в музиката е израз на импулса, в който азът се идентифицира с нея“ (раздел в основния труд „Целостта при Ернст Курт“, с. 88). Тази феноменологическа теза, провеждана и отстоявана в цялата дисертация, е съвсем в синхрон с основните свидетелствата на живата музикална практика.

В първата част „Целостта в музикалната практика и музикологията“ много силен аргумент на докторската теза е изхождането именно от музикалната практика и музикологичните ѝ трактовки. Голямо предизвикателство е да „съпроводиш“, според цитата на автора, най-големите в музикалната практика като Вилхелм Фуртвенглер, Бруно Валтер, Едвин Фишер, Фридрих Гулда, Николаус Харнонкурт, както и в музикологията като Адолф Бернхард Маркс, Хуго Риман, Ернст Курт, Хайнрих Шенкер „в техните собствени разработки“ (с. 23). Но, от друга страна, точно „музикалната идентификация ще се открие именно като практическа истина, като самоочевидност, която още не е феноменологически тематизирана“ (с. 24). Така авторът ни предлага няколко „истини“ за целостта в музиката, но в действителност „единствени“ според авторитети, които са достигнали най-дълбоко, отвътре в собствения си опит, в същността на музиката, а не според такива, които гледат на музиката рационално отвън и се опитват да систематизират нещо, което всъщност в дълбочина им е чуждо. От трета страна докторантът се диференцира от разглежданите автори, като предлага собствената си теза. Когато говори за идеите на Фуртвенглер за целостта на произведението и за

целостта на музиканта в изпълнението, той уточнява, че „изходната позиция за музикалния опит... е музикалната идентификация между интерпретатор и произведение, която обуславя всяко по-нататъшно долавяне на цялост в музиката“ (с. 24). В такъв контекст чрез тематично въведение феномен на импровизацията, който според Фуртвенглер е в центъра на всички музикални дейности като особен вид музициране, може да се обясни – точно в смисъла на тезата на настоящата работа – на пръв поглед нелогичната интерпретация на Фуртвенглер по време на концерт да дирижира точно обратното в сравнение с това, което е дирижирал на репетициите: интерпретация, станала историческа.

В подобен ред на мисли се обяснява биографичният фактор, както и двата етапа, обуславящи целостта на интерпретацията при Бруно Валтер. Етапите са възприемане и предаване, т.е. вътрешното приемане и одобрение на диригента (първоначално като слушател) на това, което впоследствие той ще предаде и дирижира. Чрез тях връзката Бруно Валтер–Густав Малер става много по-разбираема по отношение на диригентската интерпретация на самия Бруно Валтер. В потвърждение на авторовата теза е и фактът, че не по-малко великият интерпретатор на Малер Ото Клемперер казва за финала на неговата Симфония №6, че не го разбира, което не му пречи да го интерпретира гениално. Това означава, че той го интерпретира единствено през собственото си отъждествяване с него.

Тезата на дисертацията се потвърждава с „бъденето-не-аз“ (Nicht-Ich-Sein) на Фридрих Гулда, в качеството му на фундамент на музикалното изпълнение, както и с неговата релационно субективна нагласа „като идентификация между аз и музика, в която „във всеки момент“ – т.е. във всяко *sega* – азът и музиката са в „съзвучие“ или „унисон“, т.е. едно цяло“ (с. 51).

Тенденциите към обективация на композиторската и изпълнителската дейност и на дистанциране от романтическата интерпретация – (схваната) като рационализиращ поглед назад, който ограничава творческото самосъзнание и не му дава свобода на пълна себеизява – могат да се проследят в няколко посоки: при Йоханес Брамс – неокласични тенденции, при Макс Регер – необарокови, при Паул Хиндемит – неоренесансови. Що се отнася до изпълнителите, пример биха могли да бъдат диригентът Ото Клемперер и интерпретаторът от нов тип пианизъм Вилхелм Бакхаус.

При Фридрих Гулда докторантът забелязва почти религиозно себеотдаване на даваното отвъд „по милост“, което вътре в нас се преоткрива от единствената „истинска реалност“ като музикална цялост. И наистина, пианистът свири отвъд своето аз, но от друга страна неговото аз определя коя реалност е „истинска“ и коя е „неистинска“, т.е. неговото аз се идентифицира с „истинската реалност“, за да може да долови целостта на музицирането. Същевременно точно релационно субективната нагласа на Фридрих Гулда да фразира от позицията на отношението на аза с музикалното *сега* му позволява да свири в единен интерпретационен контекст, както Бетховен, така и Шопен, а след това и суинг, т.е. той подчинява на своето аз различните композиторски стилове и жанрове, които се отъждествяват с него. Големият български пианист Михаил Славов определяше свиренето на Фридрих Гулда с термина „закон“, т.е. като нещо отвъд нас, точно и регулирано, но същевременно изразяващо емоционалната палитра на композитора в цялост, без да се губи нейната дълбочина.

По отношение на целостта при Едвин Фишер докторантът Кристиан Василев установява сходни нагласи с Фридрих Гулда. Не случайно те са учител и ученик. При Едвин Фишер „човек не чувства вече: аз свиря, а *то* свири“ (с. 56). Изпълнителят е потопен в пълна идентификация с музиката.

В този смисъл Вилхелм Кемпф нарича Едвин Фишер „петия евангелист“ във връзка с неговата интерпретация на „Добре темперирания клавиър“ на Йохан Себастиан Бах. Кемпф казва още за Едвин Фишър, че не той свири, а така се свири Бах (*er spielt nicht, aber so spielt es*). Независимо от несъмнените сходства Едвин Фишер остава в много по-голяма степен романтик в музикалноизразните средства (тембър, динамика, темпо и пр.), т.е. отдалечен от оригинала (в случая от оригиналното звучене на музиката на Бах). От друга страна обаче и двамата велики пианисти онагледяват тезата на дисертацията за идентификация на интерпретатора с музиката, за да може да се долови нейната цялост (в тяхната интерпретация).

В музикологията докторантът също разграничава различни нива на цялост като: музикална цялост и музикална форма; тъждеството на аз и музика и целостта в музиката; музикалната синергия между аз и музика; основанието на целостта в аза, музикалното мислене. При Адолф Бернхард Маркс ни се представя взаимодействие между съдържание и форма, духовност и сетивност. Докторантът ни показва неговото специфично долавяне на цялост в музиката чрез *идеята*, в която е кодирано цялото като връзка между форма и съдържание. Подобен е подходът и на Хуго Риман за осмисляне: на тона като *съзвук* (Klang), в който са кодирани всички тонове като *над-* и *подзвук*ове (Oberklang, Unterklang); на акорда като тоника, в която са кодирани всички акорди; на тоналността, в която са кодирани всички тоналности; и на каденцата, в която е кодирана цялата форма. Основната цялостна минимална форма при Маркс е изречението (Satz), което в нашата теория се приравнява на полуизречение.

На пръв поглед такова разминаване има методически предпоставки, но всъщност е вид чуване и усет за цялост. Точно разминаването в терминологията е доказателство за това. Терминът *полуизречение* е много по-неясен в контекста на литературата като източник, откъдето е взет, но е



ясно долавяне на цялост в музиката. Показан е пример на разминаване между чуването на теоретика (Маркс) и композитора (Бетховен) в четвърта част Рондо на Соната №2 за пиано, което за пореден път потвърждава тезата, че долавянето на цялост в музиката е вследствие на идентификацията на аза с нея.

Относно Хуго Риман забелязваме *субективизиране* (Риман), едва ли не противоположно на „бъденето-не-аз“ (Гулда). Звукът (на валдохорната), според цитата на Риман, „не се появява пред нашето ухо като едно биващо извън нас, срещу което ние стоим, наблюдавайки, а то става директно [в] нашето собствено усещане“ (с. 74-75). Идеята за вътрешно притежание (усвояване) на звука, особено чрез човешкия глас, прави музиката своя на аза в по-голяма или по-малка степен в зависимост от тембровото отдалечаване, а също така я прави значителна и стойностна най-вече от вътрешната същност на аза, а не от музикалната форма. В такъв контекст Риман стига до идеята за логическата активност на слушателя, което не е нищо друго, освен придаване на цялост на музикално чутото чрез вътрешно преоткрито, вече усвоено музикално цяло. Но тези две противоположни на пръв поглед визии за музикалното възприятие, са всъщност две страни на една монета: излизането от собственото аз е влизане в музикалното аз, което и от двете страни се явява процес на музикално оцелостяване.

При Ернст Курт докторантът ни показва, че музикалната синергия между аз и музика се осъществява вътре в нас като енергетично движение, където мелодията е *ставаща*, а не *налична*. Във връзка с Ернст Курт Кристиан Василев прави фундаментално заключение, че всяка цялост в музиката е овъншноостено музикално-психическо събитие, в което аз и музика са едно. Показателен е коментарът на Ернст Курт за формата на Брукнер – че той е гений на голямата форма, точно за която е бил много

обвиняван и принуждаван да я съкращава. С това Курт долавя тази цялост във формата на Брукнер, която другите не могат да доловят.

Музикалното мислене се тематизира в дисертацията в контекста на възгледа на Марк Арановский за идентификация между аз и музика. Интересна е постановката за вмешателство на рационалното в композиционния процес. Такова взаимодействие действително е в резултат от чисто рационални движения на мисленето, което е едновременно във и извън музикалното. Но съзнателното мислене не е достатъчно за чисто музикалното творчество, за което е необходима активността на музикално безсъзнателното. Така, ако азът не се идентифицира с музиката, той остава извън нея в съзнателното, без да може да долови цялост в нея. Докторантът много уместно цитира Арановский за това, че „работата на безсъзнателното протича автономно, създавайки впечатлението, че произведението се композира само“ (с. 96).

Когато говори за целостта като „херменевтически“ проблем с поглед от практиката, докторантът Кристиан Василев разглежда целостта при Рихард Вагнер и при Николаус Харнонкурт. При Вагнер целостността се разглежда в по-общ музикален и философски смисъл – цялостност на музикалното произведение, цялостност на човека (човечеството) и цялостност на музикалното преживяване. Извежда се отношението на Вагнер към мита, обуславянето на разсъдъка от чувството като снемане на рефлексията в чувство. Тук великата претенция да се оцелости човекът и човечеството в един космологичен порядък неминуемо ни отвежда при тезата за идентификация на аза с музиката и идеята за собствената музика. Не по-малко грандиозен по величина на идеите автор като Карлхайнц Щокхаузен твърди, че Вагнер е първият, който твори т.н. (от Щокхаузен) непрекъснатата музика – непрекъснатата не само по отношение на мелодията, а и по отношение на всички елементи на една осмислена непрекъснатост на

музикалната драматургия (за разлика от останалата музика, в която има много отчетливи прекъсвания, например между частите в цикличната форма). Самият Щокхаузен обаче смята себе си за истинския създател на такава музика – да си спомним неговите опери с имена на дните от седмицата, които той пише в продължение на много години и които трябва да прозвучат в почти същото време на астрономическия ден. Тук целостта не е в смисъла на дефиницията на Ернст Курт за формата на Брукнер, защото такава цялост като при Вагнер и Щокхаузен може да остане доловена само от самите тях.

Целостта при Николаус Харнонкурт е разгледана по-обстойно с оглед на дълбочината и всеобхватността на неговите идеи. При Харнонкурт авторът на дисертационния труд открива социално-исторически контекст на целостта в музиката, който, подобно на Вагнер, засяга живота въобще. Но за разлика от Вагнер Харнонкурт търси различията в разбирането и преживяването на музиката в отделните епохи по отношение на нейната интерпретация. Той се занимава с проблема за това, че музикалното послание от минала епоха може във времето да загуби своя дълбок смисъл, той може дори да изчезне напълно. Щом традицията е скъсана, само външните означения на нотния текст може и да не означават нищо. Формално технически можем да влезем в нея, но по същност ще сме далеч от нея. Малцина днес пазят живата традиция чрез предаването на занаят от учител на ученик. За това влияят много фактори, както исторически, социални, културни и религиозни, така и битови и ежедневни. „Музиката е била „жив език на неизказуемото“, който само съвременниците ѝ разбират“ (с. 106). По този път на разсъждение авторът влиза в най-голяма дълбочина на разбирането за цялост в музиката. Така, чрез своето изследване на идеите на Харнонкурт за целостта в музиката, докторантът Кристиан Василев стига до констатации за влошеното състояние на днешната епоха, в която „според

Харнонкурт, ние не можем да понесем музиката, която отразява нашата духовна ситуация, и тъкмо затова отхвърляме съвременната музика. На нейно място в нашите концертни програми се слагат произведения от Старата музика, защото в тях се откриват „красота и хармония“. Но като откроява единствено тези нейни свойства, човекът разчаства единството на музиката и живота и я свежда до прост „орнамент“ (с. 107). Тук и по-нататък се открива тъжната истина, че музиката днес е мъртва, музейна, и как съвременният човек се спасява, бягайки в миналото и задоволявайки се с това, което гали ухото и спокойствието му, не виждайки или нарочно загърбвайки стряскащата реалност, в която живее. Търсейки уртекстове, оригинални инструменти и други свидетелства, Харнонкурт се опитва частично да съживи музикални образци от предишни епохи, но големият въпрос за реалността, в която живеем, остава – и то точно в контекста на осмисляне на целостта в музиката.

В дотук проследявания анализ докторантът поставя акцента върху отношението на известни музиканти към начина, по който се преживява целостта в живия музикален опит. Същинският музикалнофилософски и музикалнофеноменологически анализ той представя във Втора част „Дадеността на музикалната идентификация и конституцията на целостта в музиката“. Тук се разкрива и обосновава целостта в музиката като феномен в тесен смисъл. Всякаква дистанцирана позиция спрямо музиката не може да постигне този феномен и в такъв смисъл традиционното познавателно отношение, при което познаващият субект изследва някакъв неутрален обект, е безсилно: „Тук разликата между субект и обект е ирелевантна и не може да бъде основа за феноменологическото изследване на идентификацията... не субектът или обектът, а *релацията* между аз и музика е първичната феноменална даденост на музикалния опит. Именно тази даденост стои в основата на долавянето на цялост в музиката.

Музикалната цялост е само *една* – целостта на *отношението* между аз и музика. Това отношение е цялостно, доколкото азът и музиката са в абсолютно единство“ (с. 132). Радикалното поставяне на начина, по който ни се дава феноменът на музикалната идентификация, Кристиан Василев свързва със стремежа да „се търсят основите на една радикална музикална феноменология“ (с. 133). Тук, за разлика от предишния анализ на отношението към музикалната цялост в непосредствения музикален опит, феноменологичните нагласи са представени като *субект-обектни*, от една страна (X Субект-обектни феноменологически нагласи), и *релационни*, от друга (XI Релационни феноменологически нагласи). Няма да проследявам детайлно впечатляващия анализ на възможните перспективи, в които може да бъде търсена дадеността на феномена – субективната (свързана с феноменологията на Хусерл); обективната (свързана с възгледите на Волфганг Мецгер и гешалт теорията); субект-обектната (свързана с естетическата теория за идентификацията на Егебрехт и теорията на Шенкер) и релационната (свързана с фундаменталната онтология на Хайдегер и опитът да се развият неговите идеи по отношение на музиката от Гюнтер Андерс). Ще се спра само на някои моменти, които по-пряко засягат отношението към музикално-теоретичните подходи.

Например, във връзка със смислите, в които Мецгер говори за действителността, дисертантът представя проблема за Тристановия акорд (по метаанализа на Жан-Жак Натие). Тук се анализира противоречието между феномен от практиката и теоретичния модел, в който може да бъде разбран: „Сравнението на съществуващите анализи на Тристановия акорд показва различни опити непосредствената даденост на акорда да се помести в съществуващи теоретични парадигми, които вече не са подходящи за него“ (с. 181). Обстойният преглед на различни функционални трактовки на Тристановия акорд най-често го представя като модифицирана

субдоминанта (с алтерации, задържания, изместени тонове). Представен е и като доминанта, която също е модифицирана. Всички примери са коректни спрямо авторите, от които са взети. Разбира се, че авторът изтъква релативността на възприятието на акорда, а от там и неговото тълкуване. Но все пак, независимо от заявената невъзможност „да изведем музикалната идентификация до нивото на „самодаден“ феномен“ (с. 15), с цел настоящият труд да има и конкретно практическо приложение, трябва да се покаже йерархията в приближаване или отдалечаване до по-близки решения по отношение на чуването на автора, неговия стил, стила на епохата и т.н. В този контекст трябва задължително да се отчете елиптичната хармония на Вагнер, която в по-голяма степен е доминантова, защото доминантата е тази най-неустойчива функция, след която не идва очакваната тоника, а някакъв друг акорд. При субдоминантата има двойствено очакване, така че тя при елиптичната хармония застава повече на мястото на очакваната тоника, а не на неустойчивия акорд, след който се очаква тоника. В този смисъл Тристановият акорд не е отчетен като двойна доминанта с понижен квинтов тон и задържане на полутон към неговия септимов тон. Това тълкуване е може би най-близко да хармонията на Вагнер. Разбира се тук трябва да се направи уговорката, че: първо, това е едно от възможните тълкувания, което феноменно е чуто и възприето като такова, и второ, това е коментар, който остава на равнището на непрестанния стремеж теоретичното виждане да се доближи колкото е възможно по-плътено до „действителността“. Ако „съзерцанието“ на феномена на идентификацията винаги е рефлексивно оприсъствяване на феномена, което, разбира се, не може да го „възпроизведе“ напълно“; ако „това, че съзерцавам идентификацията като феномен, не означава, че преживявам актуално идентификацията си с музиката“ (с. 180), то и на непосредствения музикален опит на музикалния теоретик би могло аналогично да се признае, че „възпроизвежда“ в понятие

– разбира се, не „напълно“ – феномена на конкретното си непосредствено чуване и възприемане.

Друг пример са възгледите на Хайнрих Шенкер за музикалната органичност, които попадат удачно в контекста на субект-обектните феноменологически нагласи, както и кореспондират с някои положения на гещалт-теорията като установяване на различни цялости в музиката. Шенкер въвежда метафората с човешкия организъм, прорастването на неговите органи, която съответства на различните пластове на музикалното цяло и техните априорни разпространения като: запълването на квинтата (като костна система) с терци (като мускулна тъкан) и със секунди (като кожа и най-външни детайли на човешкото тяло: лице, коса, косми и пр.). Както човешкият организъм е една цялост, така и музикалното произведение е една нерушима цялост, която може привидно да се видоизменя, но в основата си остава неизменна. Например Шенкер застава на позицията, че цялата първа част на Симфония № 40 сол минор от Моцарт е еднотонална, защото тоналностите са с една арматура и произлизат една от друга. Паралелната тоналност не се възприема като нова, въпреки недвусмисленото звучене на втора тема в нея.

В работата се очертават паралели: органичността на музиката като метафизическо (духовно) единство; хармонията като характерен пример за органично единство (в тази връзка се извеждат някои принципи на степенната теория на Шенкер); ограничеността на произведението, съзнание и инстинкт, творчество и музикално мислене. Във всичко това прозират субект-обектните феноменологически нагласи на усещане на цялост в музиката като проява на природно даденото цяло, както и на конкретно доловени природно дадени музикални цялости (например на мажорния акорд).

Напълно последователно Кристиан Василев достига до търсенето на радикална постановка на въпроса за целостта в музиката, която вече е отвъд музикалнотеоретичното виждане (XI Релационни феноменологически нагласи – разгледани са възгледите на Мартин Хайдегер и Гюнтер Андерс). Тук се разглежда „феноменологическа нагласа, за която тъкмо отношението между аза и музиката да бъде първична даденост“. В тази първична даденост самият музикален опит се оказва определян: „феноменът на музикалната идентификация, съотв. на музикалната цялост в музикалнофеноменологически смисъл..., е фундаментален за музикалния опит. Музикалната цялост – целостта на омузикаления аз – е основна музикална „ситуация“ на музикалния живот“ (с. 260). Така феноменологически се разкриват характерни черти на музикологичната наука. Като наука към нея спада съответна строгост, но „това не е строгостта на научния метод, а строгостта на пълната отдаденост на жизнената ситуация... Музикологията е *строга*, доколкото е вкоренена в „пълнотата на музикалния акт“ – т.е. в пълнотата на музикалния живот, на съ-звученето на аза с музиката“ (с. 264). Така се открива хоризонт за съпоставката между музикологията и музикалната феноменология: „Музикологията като пръвна наука пребивава в непосредственото си отношение към музикалния опит, в ненапускането на живия музикален живот при артикулиране на музикалнотеоретичното. Обратно, музикалната феноменология съзнателно отстъпва от музикалния опит, за да види пълнотата на (феноменалния) хоризонт, който този опит задава“ (с. 264). Кулминацията в този ход на мисълта се оказва музиката като модус на битие, като екзистенциален модус – „музикалното изтръгва човека от немусикалното битие (-в-света) и го кара да бъде не-себе-си (или според определението на Гулда „бъдене-извън-себе-си“)“ (с. 274). Опитът на Кристиан Василев да постави проблема за целостта в музиката в такъв



амбициозен мащаб не може да не впечатли и да не внуши увереността, че има ясна перспектива за плодотворна бъдеща работа.

След всичко това задължително трябва да отбележа, че настоящият докторски труд е подкрепен с примери от музикологичната литература и музикалната практика в контекста на основополагащи теоретични източници в оригинал в 298 страници, увод, две части и заключение. Това само може да потвърди актуалността и приносния характер на изследването, към което мога да добавя, че докторантът е преминал различни специализирани курсове по програмата Еразъм за обмен между различните висши училища в Аугсбург Германия. С оглед и на преподавателската дейност на Кристиян Василев като докторант към НМА „Панчо Владигеров” смятам, че неговият докторски труд на тема: „Музикално-философски анализ на феномена „цялост“ в музиката. Феноменологически подход“ отговаря на изискванията на ЗРАСРБ и заслужава висока оценка за едно високо професионално музикалнотеоретично творчество. Аз съм определено за неговата докторантура.

Написал рецензията: проф. д-р Андрей Диамандиев:

София 5.06.2023