

ЕСТЕТИЧЕСКИ ТРАДИЦИИ В ПРЕПОДАВАНЕТО НА ПРАВОСЛАВНИ ПЕСНОПЕНИЯ

Илия Михайлов

AESTHETIC TRADITIONS IN TEACHING ORTHODOX CHANT

Iliia Mihaylov

Резюме:

Въпросите, свързани с произхода и културната принадлежност на българския църковен едноглас, влияят върху оценяването и възприемането му в теоретичен и естетически план, както и обуславят възможните, методически и педагогически решения за неговото преподаване. Наричано от родните ни музикоучители „източно църковно пение“, в съвременето ни тази монодийна традиция е акустически значително отдалечена за повечето от нас. Затова наложително е на първо време категорично да определим в какво се състои това „източно“ и какво означава то и за двете страни в педагогическото взаимодействие (учител–ученици). Необходимо е също с дидактическа цел да се запишат отпустителни тропари, което само по себе си представлява трудност, и да се нотира на петолинейна нотация с микрохроматични знаци. Получения иновативен ресурс би бил изключително полезен с цел подпомагането (или правенето изобщо възможно) на преподаването на тази музикална материя, включително и в училищна среда.

Ключови думи: музика, педагогика, църковна монодия, източно, песнопения, звукозаписи, микрохроматични, нотиране.

Abstract:

The cultural and historical context surrounding the Bulgarian church monophonic voice has a significant impact on its theoretical and aesthetic appreciation, as well as on the development of effective teaching methodologies. Commonly referred to as ‚Eastern church singing‘ by our native music teachers, this monodic tradition may seem acoustically distant to many in modern times. It would be beneficial to begin by clearly defining what is meant by the term ‚Eastern‘ and how it relates to the pedagogical interaction between teachers and students. Additionally, it may be helpful to identify and document any unnecessary tropes, although this task may present some challenges. It could be useful to notate these tropes using pentoline notation with microchromatic signs. The resulting innovative resource could prove to be highly beneficial in facilitating the teaching of this musical matter, particularly in a school setting. This could potentially make the subject more accessible to a wider audience.

Key words: music, pedagogy, church monody, eastern, chant, sound recordings, microchromatic, notation.

Категорично може да твърдим, че практикуваната от поне едно хилядолетие по българските земи църковна (както и фолклорна, впрочем) монодия е източно културно явление – т. е. самобитно по отношение на западната музикална култура и образование. Оттам необходимостта понятиено и звуково да се достигне до пределна яснота на това „източно“ и фактът, че трудове за „църковно пение“ на български език от преди XIX в. не съществуват, обуслови и наложи като решение внимателният прочит на традициите на перси, араби и османци, което направихме в предходна публикация (Mihaylov, 2021: 92). Синтезирайки ги и изхождайки от изключително устойчивото име „източно църковно пение“, можем най-безпрепятствено да обобщим характеристиките на църковните ни песнопения, които се обуславят в общотеоретичен план от:

- човешкия глас като ръководен за чуването и интерваловото многообразие (изначално натурално чуване и множество тонове-украшения, „ларингизми“);
- устойчиви и неустойчиви степени на гласа в смисъл на постоянни и променливи в звуковисочинно отношение;
- нефиксирани основи на гласа в осмогласието (определят се от изпълнителя);
- модален принцип на взаимоотношенията, изразяващ се в линейно обусловена форма (в противовес на хармонично функционалната);
- много повече от два начина на организация на звуковото пространство (за разлика от доминиращата опозиция мажор–минор в класическата западноевропейска музика);
- бавно разгръщане на пространните песнопения, които, когато са празнични херувика и причастни, се въвеждат със запев-импровизация.

Наличността на тези характеристики показва, че модалноизточната основа е водеща и за православната монодия в България. Тази основа следва да определя методологическите предпоставки и методическите решения при нейното преподаване, а те от своя страна трябва да се съобразят както с нейния произход и културна принадлежност, така и с нейното практикуване (Vanev, 2015: 138 – 139).¹

КОЛИЧЕСТВЕНИ, КАЧЕСТВЕНИ И ДУХОВНИ СПЕЦИФИКИ НА ПРАВОСЛАВНАТА МОНОДИЯ

За да могат православните християни в България да пеят източно-православни песнопения по традиционния начин, е необходимо да осъзнаят по какво те се различават днес от западната музика (включително от руската хорова), върху чиито принципи стъпва нашето образование и с която всички сме свикнали. Различията могат да бъдат разделени в три категории: **количествени, качествени и духовни**.

Количествените разлики се отнасят до съответните интервали, използвани в западната и източната („византийската“) музика. Източните песнопения съдържат микротонове, алтерации и тежнения към съответния тонален център или опорен тон. Този феномен не съществува при темперирания строй (напр. при клавишните инструменти), който е стандарт за съотношенията височина–звук в класическите западни композиции и музикална педагогика. Тези фини различия, присъщи за всяка източна музика, разкриват уникалната красота на източно-църковните мелодии. Понякога се правят опити да се адаптират микротоновите отношения към дванадесеттоновата равномерна температура, което е допустимо единствено на абстрактно ниво, защото, приложено на практика, означава изменение на същността и характера на мелодиите.

Качествените отличия между западната и византийската музика са много. Основната разлика е, че западната музика в по-голямата си част е полифонична (или хармонизирана), докато византийската музика е монофонична, изградена само от мелодия. Така дори когато много хора пеят заедно, полученият звук сякаш идва „от една уста“, както пише в IV в. св. Йоан Златоуст². Мелодията може да бъде придружена от бурдон или исон, чрез който, както отбелязва британският филолог Тилиард, се постига „ефект, много по-пълнен и по-удовлетворяващ, отколкото може да си представим“ (Tillyard, 1923:64). Тази проста комбинация от мелодия и исон е практика, която се използва от векове. Добавянето на хармония към монофоничните мелодии е чуждо на традиционната литургична музика, независимо че през последните векове някои православни църкви приемат елементи от

хомофонията и полифонията като фактурно изграждане в западен стил или от практиката за хармонизиране на народни мелодии³.

Хармонизациите в западен стил стават норма за първи път в православната литургична музика в Львов, а след това и в Киев (вж. Kochmarchuk, 1964:120f), където поради римокатолически влияния от Полша тази полифония „внезапно избуява в руското литургично пеене от Запада в средата на седемнадесети век“ (Gardner, 1980:143) и така бележи края на една седемвековна епоха на монофонична литургична музика.

Дон Рандел коментира явлението по следния начин:

„За да бъдем точни, тази музика не беше полифонична, а хомофонична, тъй като хомофонията се определя като „музика, в която мелодичният интерес е съсредоточен в един глас или в част, която е снабдена с подчинен акомпанимент, за разлика от полифонията, в която мелодичният интерес е разпределени между всички части на музикалната текстура“ (Randel, 1986:380).

От тогава нататък тази полифонична музика продължава да се развива под италиански и немски влияния (Gardner, 1980:145). Днес много православни енории са приели тази полифония за своите литургии, без да се съобразяват с нейния произход или ръководни естетически принципи. Оксфордският музиколог д-р Димитри Кономос прави следните наблюдения относно практическите недостатъци на полифонията в църковната музика:

„[Монофоничната музика] обикновено е лесна за пеене, лесна за научаване и запомняне. Певците могат лесно да съпоставят нотите си с празника. Този стил музика е идеален за пеене на конгрегация. Полифоничната музика, от друга страна, е по самото си естество по-сложна, по-плътна и по-трудна. За да бъде направена добре – както музикално, така и литургично – човек трябва да се концентрира. Музиката изисква много внимание – внимание, което би могло и е по-добре да се обърне другаде по време на божествената Литургия. За разлика от полифонията — модалната музика през бароковия, класическия и романтичния периоди — простите мелодии на песнопенията могат да бъдат пригодени така, че да следват текста, да усилят неговия смисъл и реторика, да му придадат подходящо музикално облекло“⁴.

Има няколко други забележителни качествени разлики между

западната и източната музика. Последната винаги е била изцяло гласов феномен (вж. Wellesz, 1961:32,108, 366)⁵. Използването на музикални инструменти е осъдено от светите отци поради превъзходството на човешкия глас и защото инструменталната музика предизвиква чувственост, чужда на православния духовен живот. Св. Никодим цитира следното обяснение на Мелетий Пегас (1549–1601) относно това осъждане на инструментите:

„Прекомерната музика, преследването на това, което е сладко отвъд умереността, не предизвиква удоволствие, но, напротив, има тенденция да изтощава, защото именно поради тази причина само човешкият глас намира приемане в Църквата на основанието, че е присъщ на природата и не е изкуствен [...]”⁶.

Църковните песнопения обикновено имат метруми, които са стабилни, но свободни в смисъл, че ритъмът може често да се променя в рамките на дадено песнопение (Tillyard, 1935:13). Тези „нередности“ правят използването на тактовите размери и черти неудобно⁷. Вибратото в източните песнопения е по-fino от неговия аналог в оперното пеене. Източно-църковният певец преминава между нотите по начин, който е по-течаш (по-гладък) от този на западния певец. Освен това мелизматиката, използвана в източно-православните песнопения, е в по-голямата си част толкова чужда на западното ухо, че е невъзможно за петолинейната нотация да ги фиксира. Всъщност на повечето западни певци им е трудно да я изпълнят, тъй като не са свикнали с физическия начин, по който се изпълняват.

Монофоничната музика постига възможно най-голяма яснота, тъй като мелодията се подчертава според нотационната агогика, и оттук идва прецизното изразяване на думите. От друга страна, инструментите, особено когато са много и свирят едновременно, обикновено създават объркване и разрушават яснотата на думите, които придружават. Рядко разбираме текста, когато звукът на много музикални инструменти се комбинира едновременно с мелодиите, които се пеят. Същото се случва и с полифоничната хорова музика, особено когато различните гласове правят акробатика върху дълги мелизми и се преплитат въз основа на контрапунктични закономерности. В такива случаи музиката не подчертава думите, но самата тя се възвисява, като използва словото за отправна точка. Освен това думите, подсилени от монофонична мелодия, запазват своето ритмично разнообразие.

Съществена разлика откриваме в духовността, която традицията на

църковното пеене предава. Константин Каварнос в книгата си за Фотий Контоглу прави много точни наблюдения върху тези духовни различия:

„Музиката е от два вида (както и другите изкуства) — светска и църковна. Всяка от тях е развита от различни чувства и различни състояния на душата. Светската музика изразява светски (т.е. плътски) чувства и желания. Въпреки че тези чувствата могат да бъдат много изтънчени (романтични, сантиментални, идеалистични и т.н.), те не престават да бъдат плътски. Въпреки това много хора вярват, че тези чувства са духовни. Въпреки това духовните чувства се изразяват само от църковната музика. Само църковната музика може наистина да изразява тайните движения на сърцето, които са напълно различни от тези, вдъхновени и развити от светската музика“ (Cavarnos,1992:148).

Без да привлича излишно внимание към себе си, силно стилизираното изкуство на църковното пеене (както и византийската иконография) има за цел да издигне мислите и емоциите на човека от сферата на светското към тази на духовното⁸. По думите на д-р Каварнос традиционната византийска музика се характеризира с:

„ [...] простота или свобода от ненужна сложност, чистота или свобода от всичко чувствено, показно, неискрено и притежава ненадмината сила и духовност“ (Cavarnos,1998:20).

Споменатите **количествени, качествени и духовни различия** не могат да бъдат напълно оценени и възприети единствено като информативно знание: необходимо е те да се чуят на практика. Ако това бъде и по време на богослужение, може да се оцени етосът на църковното пеене и да се разбере по какво то се различава от западната светска музика. Както отбелязва Тилиярд :

„...за да оценим и да се насладим на едно византийско песнопение, то не трябва просто да бъде изсвирено на пиано, а да бъде добре усвоено и изпято с думите и с необходимото внимание към ритъма и израза...“ (Tillyard,1935:13).

Наред с това всеки опит за изпълнение на източни песнопения единствено като музика, написана на западна петолинейна нотация, неизбежно ще бъде неадекватен⁹, тъй като последната е точно фиксирана, докато византийската нотация е по-скоро описателна. Ако вземем пианото и темперирания звук като нещо, вече образователно общоприето и обикновено, тогава думите на Димитри Кономос мо-

гат да послужат като отправна точка: „Църковната музика трябва да възвърне своята святост [...]“¹⁰.

Светостта означава другост, сакралност, обособеност – не общоприетото или обикновеното, а уникалното, особеното, незамърсеното. Натрупаният опит в културен, възпитателен и духовен план, който традиционната и за българите православна църковна монодия има, е фундаментално приносен в музикалнопедагогически аспект и не може да бъде подминат, ако целта ни е музикалното знание и изпълнителските умения да са в пълнота.

В днешната система за музикално образование, разпространена в България източните и естествените като звукоизвличане, звукоред и интонация традиции са пренебрегвани – в образователен план ние не възпитаваме и съответно не култивираме тяхното съзнателно чуване и практикуване. Нещо повече - количествените, качествени и духовни специфики на православната монодия са станали чужди за нашето, вече „европейско ухо“. Няма налична съвременна база данни – звукозаписи на църковни тропари, направени с дидактическа цел за обучение на ученици в основното училище например, които да отразяват гореописаните особености.

Осъществяване на записите

За да е възможно да направим звукозаписите годни за използване в обучителния процес – ключова част от предложеното тук дидактическо решение, – трябва да се съобразим със следните фактори:

На първо място, както посочихме по-горе, е необходимо да намерим автентични изпълнители, певци-псалти, носители на традицията, които освен това да се съгласят да участват в записите. Съгласието е под въпрос, защото подобни, преднамерени записи на „репертоар“ рядко могат да се осъществят в естествената среда – да се планират и регулярно да се записват църковни служби или отделни песнопения от тях, от които после да се селектират и обработят в професионално студио нужните ни

песнопения, е трудно осъществимо (най-малкото заради получаването на разрешение), изискващо много време, логистика, техника и финансов ресурс. Да не забравяме и, че певецът-псалт надали би пял в удобен гласов регистър за ученици, само защото на нас това ни е потребно.

От друга страна, записването на псалт в звукозаписно студио също не е решение, защото го поставя в изкуствена среда, „студийна“ нагласа и режим на работа. Не може да бъде изисквано от певеца да пее при такива условия. Той може да откаже и само защото времето на съответния тропар не е дошло – пред каквато екзистенциална позиция са се изправяли фолклористите, когато народни певци са отказвали да пеят например жетварски песни на есен. На човек с такова отношение към песните, които той пее, му е дълбоко чужда абстрактната позиция на обективното наблюдение и културно-педагогически цели. С други думи носителят на песните ще откаже, защото няма да е в целостта на отношението. Аргументите на изследователя/учения и педагога са външни на живота му и всъщност не работят като аргументи. Ако се съгласи, то ще е в следствие на отделяне от изначалната си причастност към целостта, в която песните са автентични и той самият – техен „глас“ и носител. Но за това записвачът трябва да го убеди. От само себе си е ясно, че това не е никак сигурно – да промени житейската си позиция един човек само защото на някого му трябва в работата му. Но даже и когато съгласието е налице, звукозаписната практика показва¹¹, че много опитни църковни певци, някои от които дори преподаватели, се притесняват, заставайки пред микрофон. В резултат на това първоначалният запис, който се получава, е доста „суров“ и „негоден“ и не отговаря нито на възможностите на изпълнителите, нито на поставените цели, особено ако тези цели (както в нашия случай) са дидактически. Процесът на улягане и отпускане на певците отнема изключително много време, свързано е с намесата на външен човек (диригент, звукорежисьор) и често е несъвместим с очакваните резултати за създаване на автентични звукозаписи-еталони на селектираните тропари. От друга страна, евентуално използването на вече направени записи на живо не може да служи на класни дидактически цели, които поставят предварителни изисквания за скорост на записа, височина, яснота, подредба на материала и пр.

Записаните певци трябва да са поне двама, за да е възможно някакво сравнение. Тяхното пеене е необходимо да отговаря в максимална степен на изложеното дотук от нас както в теоретичен, така и в методико-естетически план.

Следователно средата е вторият фактор. За да се постигне максимално близък до живата практика резултат, певецът-псалтът трябва да бъде записан в максимална близост до естествената си среда. Тъй като храмът/църквата е изначално „хабитатът“ на това пеене, там трябва да се правят и записите. По изключение и с резерви мястото може да е зала или аудитория, ако певецът вече е приел да преподава.

В технически план добра новина е, че за записите „на терен“ вече не е необходима твърде скъпа професионална техника. Преносимите диктофони като Zoom H 4n Pro или Zoom H6 са достатъчно добро решение и дават напълно удовлетворителни резултати спрямо поставяните цели.

Нотиране на песнопенията

Както бе споменато по-горе част от дидактическото решение на дискутирания проблем е нотирането на гореописаните звукозаписи. Нотирането ще послужи за референция на педагога и за допълнителна помощ при обучението.

Като отправна точка може да бъдат използвани нотописните програми Sibelius или Maestro, както и опитът на съседна Турция. Тяхната петолинейна микротонална нотна система е разработена теоретично и методически още през XIX в., налична е като софтуеър (Mus2 3.x)¹² и изцяло се прилага днес в педагогическата и теоретичната работа. Разбира се, на по-късен етап и при осигурен финансов и съдържателен ресурс би могло да се разработи и българска нотационна система, като се отчетат практическите реалности и резултатите от въведената новосъздадена практика.

Ключовото тук е, че създадената от нас нова „партитура“ за първи път всъщност ще отразява устно съхранена традиция (славяноезична

в нашия случай), носена от практикуващ изпълнител псалт, т.е. тя ще представлява нотирана транскрипция на „изпятото от певеца“, а не превод от български или гръцки оригинал на вече отпечатан музикален текст от невмена на петолинейна нотация. По този начин песнопението и графичното му изражение ще си съответстват в максимална степен, ще са еднородни. Това ще предостави и много голяма възможност за контрол от преподавателя и ще улесни усвояването на тази вече отдалечена от нас музикална материя от учениците.

Заклучение

Теоретичният извод, който може да изведем от казото до тук е, че поради това, че източното пеене е феноменално и звуково свързано с нас и културно ни определя в не малка степен (поне исторически), а не присъства в музикалното ни образование, то изисква задължителното преразглеждане на общата музикалнопедагогическа парадигма. Средновековните по своята същност църковни песнопения съдържат микротонове, звукови редици и украшения, които са станали съвършено чужди на нашето, вече „темперирано“ ухо. Заедно с неизползвания в ежедневието и официалната реч църковно-славянски език те могат да затруднят и притеснят мнозина дипломирани педагози и музиканти, не са лесни за усвояване, особено от ученици под формата на извънкласна дейност или инердисциплинарен урок. Но „добрата новина“ е, че поради естественото чуване и звукоизвличане при децата любопитството и дори доверието, което изначално имат към културните феномени, тази трудност присъства почти винаги само като сериозност и особеност. Имайки предвид гореизложените теоретични постановки може да се изведем тезата, че съществуващата система на обучение в България към момента е педагогически непригодна за усвояване на църковната монодия, практикувана по българските земи.

За да се поправи тази парциалност и анахронизъм, решението трябва да дойде от другаде: от друго – ново теоретично методическо и педагогическо осмисляне на тази традиция (феномен) и практикуване. Като първо и най-практично педагогическо следствие от това считаме, че съвременните постижения в теоретичните изследвания на източния едноглас и постановките, съдържащи се в тях, като и иновациите и

достъпността на музикалните технологии трябва да бъдат приложени към преподаването и усвояването на монодията, практикувана по българските земи, в това число и в училищен план. По този начин не само няма да осуетим възможността за холистично музикално образование, но и ще поставим основите за реално опазване на част от присъщото ни самобитно музикално наследство и културна принадлежност.

Endnotes

- 1 В статията си „The Eastern Orthodox Singing „Ψαλτική“ and its Epistemological Approach: Possibilities and Limits“ (Banev, 2015) Банев посочва „устното предание“, което обаче е изцяло „само вокално“ (р. 138), като принцип на предаването и преподаването на източно-православното пеене, на научната коректност спрямо него и на нотационните решения за него. Именно изключителният вокално-устен характер на псалтикията, „истината“, която „принадлежи на един или друг учител“ (р. 139), определя методологическите и методическите граници на нейното описване и изучаване.
- 2 Вж. Коментар към I Кор. 14:33 от св. Йоан Златоуст, Проповед 36: „Защото наистина винаги трябва да има само един глас в църквата, както има само едно тяло. Така говори сам читателят и епископът – самият той се задоволява да седи в мълчание, а певецът пее сам. Въпреки че всички отговарят [ὁπληχῶσιν], звукът излиза сякаш от една уста“. Цит. по: Migne, Jacques Paul (editeur). Patrologia Graeca. Т. 61, колона 315. <https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note5>
- 3 Както е при пеенето, което въвежда Стефан Мокрянец за сърбите.
- 4 Кономос, Д. Откъс от лекция, изнесена в Православния институт „Св. Сергей“, Париж, през 1997 г.
(цит. по: <https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note13>).
- 5 Убедителни доказателства за липсата на музикални инструменти в ранната църква вж. McKinnon, 1998: IV, V, VII.
- 6 Вж. Обяснение на канон LXXV от Шести вселенски събор
(цит. по: <https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note24>).
- 7 Големият руски композитор Алексей Федорович Львов (1798–1870) също стига до заключението, че песнопението трябва да бъде написано в свободна, неограничена ритмична среда, без тактови черти и тактов размер (вж. Львов, 1858: 10).
- 8 По думите на Александър Лингас „Византийското песнопение е от техническа гледна точка изключително усъвършенствана „художествена“ традиция, която също от религиозна гледна точка е духовно дълбок слухов аналог на иконографията в способността си да предлага на човечеството вкус на вечната небесна литургия на ангелите“. Цит. по: <https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note34> (посетен на 15.01.2024).
- 9 По думите на Александър Лингас „Византийското песнопение е от техническа гледна точка изключително усъвършенствана „художествена“ традиция, която също от религиозна гледна точка е духовно дълбок слухов аналог на иконографията в способността си да предлага на човечеството вкус на вечната небесна литургия на ангелите“. Цит. по: <https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note34> (посетен на 15.01.2024).

10 Цит. по: <https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note36>.

11 Има се предвид осъществения от автора през 2018 г. проект „Ab Oriente Lux. – Музика на православния Изток“.

12 Вж: <https://mus2.com.tr/en/explore>.

ЛИТЕРАТУРА

Книги

Cavarnos 1992: Cavarnos, Constantine. Byzantine Sacred Art. Belmont, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 1992, 148.

Cavarnos 1998: Cavarnos, Constantine. Byzantine chant. Belmont, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 1998, 20.

Gardner 1980: Gardner, Johann Von. Russian Church Singing: Orthodox Worship and Hymnography. Vol. 1. New York, St. Vladimir's Seminary Press, 1980, 143, 145.

Kochmarchuk 1964: Kochmarchuk, Franco. Dukhovni vyplyvy Kieva na moskovshchynu v dobu hetmans' koi Ukrainy. New York, Shevchenko Scientific Society, 1964, 120 f.

Tillyard 1923: Tillyard, Henry Julius Wetenhall. Byzantine Music and Hymnography. London, Faith Press, 1923, 64.

Tillyard 1935: Tillyard, Henry Julius Wetenhall. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation. Vol. I. Copenhagen, Levin & Munksgaard 1935, 13.

Randel 1986: Randel, Don (ed.). The New Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, 380.

Wellesz 1961: Wellesz, Egon. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, Clarendon Press, 1961, 32, 108, 366.

Статии от списания и периодични сборници

Banev: 2015 Banev Jordan Kr. The Eastern Orthodox Singing “Ψαλτική» and its Epistemological Approach: Possibilities and Limits. – The Psaltic Art as an Autonomous Science. Academy Publications, Volos. Karagounis, K. Ch., G. Kouroupetroglou (Eds.). 135- 141.

Mihaylov: 2021 Mihaylov Iia. Българския църковен едноглас в контекста на монодийните традиции – въпросът за неговия произход и културна принадлежност. – Год. СУ.

ФНОИ., 114, 2021, 74 – 95 [Balgarskiya carkoven ednoglas v konteksta na monodiyните tradicii – vaprosat za negoviya proizhod i kulturna prinadlezhnost. – God. SU. FNOI., 114, 2021, 74 – 95].

Уебсайтове

St. Anthony Monastery “Introduction to the Divine Music Project” Accessed March 1, 2024.
<https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note36>.

За автора

Д-р Илия Михайлов е диригент, музикален изследовател и педагог с богат международен опит, мениджър на множество успешни проекти в областта на класическата, фолклорната, духовната и съвременната музика. Научните му изследвания са насочени предимно към източната (византийска) църковна певческа традиция. През 2023 г. защитава докторска дисертация в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, където в момента е хоноруван преподавател. **Д-р Михайлов активно участва в академични дейности и провежда майсторски класове с университетите на Принстън и Харвард, Страсбургската консерватория, Университета Париж-VIII: Венсен-Сен Дени, Хоровата академия на фестивала в Пюизе, Франция, както и с Училището по култура и изкуства в град Чънду, Китай.**

Dr. Iliya Mihaylov is a conductor, scholar and teacher with rich international experience, he has proven to be a successful project manager in the field of classical, sacred, traditional and contemporary music. In 2023 he defended his PhD thesis on the Byzantine-Slavic chanting tradition at Sofia University, „St. Kliment Ohridski,“ where he currently teaches. Dr. Mihaylov is active in the academy, participating on a regular basis in various scientific projects while teaching music master classes for reputable educational institutions such as Harvard and Princeton Universities, Université Paris 8, Conservatoire de Strasbourg, Choir Academy of the Puisaye Festival (France) and Chengdu School of Culture & Art in China.