

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ  
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНСКИ ФАКУЛТЕТ

- тук -

**РЕЦЕНЗИЯ**

на

дисертацията на Илия Здравков Михайлов с тема:

**ТЕОРЕТИЧНИ И МЕТОДИЧЕСКИ АСПЕКТИ НА  
ЦЪРКОВНАТА МОНОДИЯ**

от

Андрей Василев Диамандиев – проф. д-р по хармония

в НМА „Панчо Владигеров“

Дисертацията на Илия Михайлов „Теоретични и методически аспекти на църковната монодия“ се състои от увод, 4 глави, заключение, 2 приложения, библиография в 133 заглавия (94 на кирилица и 39 на латиница) и списък с публикации по темата на дисертационния труд в 199 страници.

В увода докторантът Илия Михайлов поставя основополагащи въпроси, които оформят тематичната рамка на неговото изследване. Един от тях е въпросът за дълбокото противоречие между изконната вековна традиция в България на *църковното източно пеене* – което като *източно* по начало се свързва повече с *народното* пеене – и изключителната трудност, стигаща почти до невъзможност, за нейното прилагане в общообразователните училища. Посочени са различни причини за това: историкополитически – като забрана на църковното пеене от средата на XX в.; културни – като *балканска* музикална традиция или, конкретно за нас, *византийска* музика; чисто методически, защото „тъкмо като „източни“ тези култури не са промислено застъпени в днешното българско училище“ (с. 3), от което следва че по необходимост методиката на преподаването на музика в училище е *западна*. Цитирайки Клара Мечкова, авторът задава и съществен риторичен въпрос

как „една хилядолетна музикална традиция“... може... „да се преподаде за двадесет минути“ (с. 4).

На пръв поглед *темата* на дисертационния труд „Теоретични и методически аспекти на църковната монодия“ изглежда твърде широка. Но тя веднага се стеснява с поставената задача да се разгледа „монодийната практика, известна в България като „източно църковно пеене“ предвид мястото ѝ в българското училище, като православно-християнска културна традиция“ (с. 4). Всъщност това стесняване е заложено в заглавието на труда като *аспекти* на църковната монодия, и то по-специално като *методически аспекти*. Темата става особено актуална, поради „липсата на съответни педагогически изследвания в областта на общообразователната подготовка у нас“ (с. 3). Така темата се превръща в предизвикателство, не само поради поставените въпроси, но и заради необходимите решения, които трябва да им съответстват. В такъв смисъл се извежда и *целта* на труда като изследване на „възможностите за имплементация в българското училище на традиционната църковна монодия, практикувана по българските земи“, конкретизирано за обучението по музика на учениците от III до IV клас.

*Предметът* на изследването е определен като преподаване „на православната църковна монодия на ученици в начален етап на обучение с помощта на мултимедийни технологии, мобилни приложения и приложения“ (с. 5), а *обектът* – резултатът от обучението. Такъв тип дейности се търсят в съответните актуални форми на обучение като: „извънкласна дейност (ИКД) – занимания по интереси и/или факултативни учебни часове (ФУЧ)“ (с. 6). Предвид сложната ситуация в нашата образователна система по отношение на източното църковно пеене докторантът Илия Михайлов залага на *експерименталното* изследване, като предлага конкретен *формиращ* експеримент с 11 ученици от IV А и IV Г клас (10 момичета и 1 момче) от 51. СУ „Елисавета Багряна“ в София. Авторът си поставя конкретни *задачи*, от които прави впечатление *основаната* задача на изследването да даде решение на някои от „най-тревожните въпроси за културното ни самосъзнание и образование“ (с. 7). Прави се опит за „косвено потвърждаване на хипотезата, че тази музика е подходяща за преподаване на ученици от III–IV клас в българското училище от неспециализирани учители“ (с. 8). Контратеза на това е установяване на затвореност на този тип пеене, по същество и произход монашеско, майсторите на което се предполага, че даже съвсем съзнателно искат да скриват спецификите на своята школа на принципа на тайното знание. Основанията на контратезата са слаби. Даже и да се открият елементи на такава благородна ревност в миналото, първо: такава тайно знание по

същество не е християнско, и второ: в днешната епоха на тотално отваряне на комуникациите чрез различните модерни технологии и масмедии това тайно знание на практика става невъзможно. Получава се парадокс. Ученикът може да намери в различните сайтове най-различни певци от най-различни школи на източно църковно пеене, както настоящи, така и по-стари, докато в училище той и хабер си няма за това. Преди в училището е било обратното: това, което се знае в училище, е повече от това, което се научава отвън. Тук могат да се оспорят компетенциите на неспециализираните учители, но нали източното пеене е пеене от слушане, от предаване на опит от учител на ученик, а не от заучаване по ноти, което е особено приспособимо за ученици в начален етап на обучение. Неспециализираните учители могат само да насочват децата „към църковни певци (псалти), носители на автентичната традиция,...както и да осъществяват...звукозапис на избраните произведения“ (с. 8), но също така и да участват в „разработване и достигане до нотационна система, използвана като референтна рамка, лесна за усвояване и от учителите, и от учениците, и същевременно вярно отразяваща феномена, като отчита микроинтервалните съотношения на звукоредите“ (с. 8). Във връзка с всичко това много важна *допълнителна* задача на настоящия труд е „представянето на доказателства за ролята и значението на православната монодия за опазване на националното ни културно-историческо наследство“ (с. 9).

Предлагат се също така *инструментарии* на изследването, *работна теза* за „църковната монодия, практикувана по българските земи... като „източен“ музикален феномен“ и работна *педагогическа хипотеза* за постигне на естествено усвояване на православни църковни песнопения (празнични тропари), при което „ще се отчете резултатът от това усвояване като подходящ за източния им произход“ (с. 9). Подходът за това се определя като нов, който „би обогатил натуралното слухово възпитание на учениците чрез изграждането у тях на различна музикална чувствителност“ (с. 10). По отношение на чувствителността, която западноевропейската хармонично-функционална музикална педагогика изгражда, Михайлов несъмнено е прав и подходът му е наистина в добрия смисъл нов.

В първа глава „Теоретични аспекти на църковната монодия авторът съвсем закономерно акцентира на връзката между *музикалнотеоретично* „дисциплинното“ и чисто *музикалното* като ненапълно покриващи се, а даже, в някои отношения, и като несъстоятелни, когато биват точно съпоставяни. Проблемът за *исото* като двуглас при църковната монодия и шопската диафония, „възстановяването“ на т.н. *антични ладове* и стремежът за точно

*оразмеряване* само могат да увеличат ножицата между действителното звучене на автентичното източно пеене, пък било то и народно, и опитите за докрай прецизно музикалнотеоретично осмисляне и фиксиране на тези феномени (чрез които би трябвало да придобием не само разбирането, но и уменията да можем да пеем).

В терминологично отношение се откроява критично разграничаване от някои навлезли в употреба, сякаш самоподразбиращи се термини. Например, терминът *византийска музика*, според автора, е съмнителен от чисто историческа гледна точка, имайки предвид неговото въвеждане от „немския историк и хуманист Йероним Волф от 1557 г., т. е. много след края на Византийската империя през 1453 г.“. От друга страна се предлага възможно най-широк спектър от термини за изследваните обекти, които се допълват или взаимозаменяват. В този смисъл за целите на изследването се употребяват основно „двете най-употребявани у нас определения – източно-църковно пение (пеене) и византийска (църковна) музика, а другите ще използваме синонимно“ (с. 14).

Докторантът Илия Михайлов засяга изключително съществения въпрос за източния характер на църковната монодия в България, който и към настоящия момент се оказва спорен от най-различни гледни точки: етническа, национална, историческа, географска, теоретична, методическа и пр. Действително, прекаляването по посока „погърчване“ на църковната монодия или в обратната посока: съвсем съзнателното отграничаване от него и отстояването на пълна автономност на наша българска традиция, води до погрешни изводи именно по отношение на *християнската* църковна монодия. Като „християнска“, тя не може да бъде с „гръцки“ или „български“ произход, нито, разбира се, с „еврейски“, ако се изхожда от факта, че първите християни са изсред евреите и, следователно, първите християнски песни са „еврейски“. Дори самата синагогалната традиция, от която „първите“ християни идват, е поместена в многокултурния и полиетносния елинистически свят с неговия международен, гръцки език. Политането към „побългаряване“ на православната монодия носи същия заряд като това на „погърчването“ и в основата му лежи перспективата на отнемането на царството от тия, които претендират, че това царство е (само) тяхно. Но, от друга страна, тези, които разпространяват християнството, както им е заръчано, неминуемо влагат в душите на оглашените от своя неповторим оригинал и традиция (доколкото наистина, а не копия, го имат и носят). Тази двупосочна обмяна – от огласяващи към огласявани и обратно – създава толкова пъстрия и

многоспектърен колорит на най-различни превъплъщения на християнската *монодия* въпреки нейният единен извор (12-те апостоли – юдеи). Затова и най-коректното изучаване на християнската църковна монодия трябва да премине през потвърждаването на истинските корени на нейния произход, а оттам – и през конкретните ѝ практики. Тъкмо това прави и докторантът: обръща се към източника на изток.

Проследяват се изследванията по този въпрос с позоваване на класификацията на Йордан Банев, според която те са *гръкозащитни, юдеозащитни, източни и примирителни*. Привеждат се цитати от авторитетни музиковеди като Франсоа-Жозеф Фетис и Жан-Батист Ребур във връзка с взаимодействието на певческите източни практики с различните култури и особено със западната традиция. Представена е модалната художествена музика на персийския дастгях, арабския макал и турската (османската) художествена музика.

Така темата разширява спектъра си според заложеното в заглавието, но това е само в общ план – като отправна точка за откриване на общите корени на различните източни музикални култури с битоващата в България църковната монодия. Позоваването на автори като Мирза Фарахани, Хормоз Фархат, Хабиб Тума, Раулф Йекта, които са музикални теоретици „отвътре“, т.е. от същността на типовете музика, която описват, може само да потвърди достоверността на изследването, търсещо в християнската монодийна традиция нейния истински корен. Предвид споменатите автори, непременно трябва да обърне внимание на езиковата и музикалната ерудиция, с която дисертацията се отличава: работа с оригинали на 3 западни езика заедно с професионално музикално образование и опит (изпълнителски и диригентски). Също така, внимателно и издържано академично отношение към авторите и авторитетите, с които влиза в диалог (защото един авторитет е напълно възможно да бъде създаден или налаган като такъв, без всъщност да е – по-старите поколения помним необходимото образователно съобразяване с подобни авторитети).

Много съществено в труда е изследването на взаимодействието на *макамите* с *осмогласието*, за което Михайлов се обръща основно към музикологичните работи на протопсалта на Цариградската патриаршия Панайотис Халачоглу и ученика му архиепископ Кирилос Мармаринос. Техните трактати „потвърждават (макар и косвено) общоизточния произход на турската (светска) художествена музика и източно-православните (византийски, гръцки) духовни песнопения като модални култури.“ (с. 41). В

потвърждение, Михайлов привежда цитат от видния изследовател на турската художествена музика Евгения Попеску-Юдец: „макамите мюстаар, ачем, хисар и нисабур са припознати в псалтикийното пеене като хроматични повреди (phtorai)“ (Popescu-Judetetz, Sirli, 2000:141)“ (с. 40).

Друга много важна линия в настоящия труд е установяване на връзка между църковната монодия и *народното* ни пеене, между църковния и народния едноглас. Михайлов се обръща към авторитета на Стоян Джуджев и намира преки и косвени връзки и паралели между двата типа пеене, преминавайки през приноса на Йоан Кукузел и стигайки до връзките с музиката на споменатите вече източни народи като турци, перси и араби. От една страна се установява връзка между народната песен и църковната монодия, а от друга – източния характер и *произход* на двете, което е изключително важно по отношение на методиката на изучаване на народната ни музика и на източното църковно пеене.

Конкретизирайки се върху източно-православните едногласни песнопения авторът Илия Михайлов прави съществен извод, че „тази монодийна традиция се оказва изключително устойчива на политически промени и независимо от постепенното падане под арабска или османска власт на Александрия (VII в.), Иерусалим (VII в.) Велико Търново (XIV в.) и Константинопол (XV в.), [тя е] единствена тяхна вокална традиция до XIX в.“ (с. 44). На този фон своеобразното „съревнование“ между нея и нововъзникналите у нас многогласни хорови практики от началото на XX в. звучи най-малкото несъразмерно. А още по-странното е, че „днес е трудно да бъде чута неделна литургия с източно монодийно пеене. Но пък също така е повсеместно отслужването на утринните и вечерните служби, както и на всекидневните литургии, с източното пеене, което пък може да послужи като свидетелство за това кое е „българското църковно пеене“ (с. 45).

Изведени са най-важните характеристики на модалната монодийна традиция на православната църква, които, независимо от някои промени през вековете, се запазват и до днес. Например *неравномерно* темперирана *модална* система, нотационна система на църковното пеене от *невмени* знаци, които са разположени над текста и означават посоката, интонацията и израза на сричките, за разлика от западните ноти, които са с фиксирана стойност, т.е. те, невмите, имат значение само по отношение една към друга и пр. Отбелязано е също и, че от етимологическа гледна точка този тип пеене се отнася до пеене от мъж, заради което още се нарича и *мъжко* пеене. Както и това, че „понятието „византийска музика“ се отнася към религиозните музикални

традиции на различни народи на Балканите, Средиземноморието и Близкия изток, без да се ограничава до реалното време на т.нар. „Византийска империя“ (с. 47).

Проследяването на църковната монодия от по-широки теоретични положения логично стига до *българските* теоретични трудове и певчески традиции, практикувани по ширините на българските земи. Темата се извежда от дълбочина, и исторически и географски, за да се фокусира върху проблемите на източното църковно пеене у нас, за да се докаже, че то онтогенетично е източно, и опитите да се откъсне от своите корени, да се превърне в уродлива модификация на западната традиция е дълбоко неправилно. Важно е отбелязването на стремежа на православните народи на Балканите да търсят своята автономия извън юрисдикцията на Вселенската патриаршия. От това следва, че се налага приспособяване на поместния език – какъвто е църковният старобългарски език на светите Седмочисленици – към гръкоезичните песнопения, наред с практическите и теоретични пособия. Това означава, че преданието само се *приспособява* (а не променя). В подобен смисъл авторът правилно отбелязва, че, заради наименованията „восточно“ и „църковно“, „не е възможно [източното църковно пение] да се национализира“ (с. 49). Също така, макар терминологично текстът да „стъпва върху гръцки теории, той е изцяло на български език и не използва гръцки термини. В педагогически план това е безценно.“ (с. 49).

Като особено важна и съществена част от изследването може да се определи раздела за количествените, качествените и духовните специфики на православната монодия. Тя се сравнява със западната многогласна, полифонична традиция, от една страна, а от друга – със светската музика, съответно, като духовна и плътска. Важно е да се отбележи, че етикетите и наименованията не могат от само себе си да определят една музика каква е. Ако доста късно навлязлата хорова многогласна църковна музика – която Михайлов точно отбелязва повече като *хомофонна*, отколкото като *полифонична* – бъде определена като *духовна*, тя само по име ще е такава. Защото в много голяма степен както на практика, така и на теория тя не се различава от западната традиция като количествени и качествени характеристики, т. е. като равномерна температура и като многогласна певческа практика. От своя страна православната монодия като *монофонична традиция*, с присъщата ѝ микроинтервалика и особено съсредоточаване върху текста, т.е. върху *духа* на песнопението, е много по-приспособима за богослужебната практика. Разбира се, когато текстът е само параван, зад който нищо не стои,

чисто инструменталната музика (отколкото съответната вокална, при това най-вече в западната традиция) може да носи много повече духа на някакво послание. Във тази връзка докторантът Илия Михайлов подхожда изключително коректно към сложната материя и, за да може да коментира коя музика каква е и какви са нейните специфики, се обръща към авторитети от областта като: св. Йоан Златоуст, д-р Димитри Кономос, Мелетий Пегас, д-р Константин Каварнос.

Разделът за „Осмогласието в православната църковна монодия” стои като църковен купол в най-високата точка на словесното здание на Михайлов „Теоретични аспекти на църковната монодия”. Действително теорията за осмогласието е фундаментална за източното църковно пеене. Разгледани са основополагащи положения: 1) *гласове* като бройни (първи, втори, трети и пр.) в българската практика, съответстващи на *главни*, *плагални* и един *тежък* при Хрисант; 2) *родове* на гласовете: диатонични, хроматични и енхармонични, „три/четири системи: октохордна, наречена *диапасон*, пентахордна, наречена „Колело“ – Трохос, тетрахордна, наречена *трифония*, и трихордна, която се нарича *дифония*“ (Хрисант, 2011:35)” (с. 57); 3) *нотация* и наименования на тоновете като: *па, ву, га, ди, ке, зо, ни (па)* с използване на първите седем букви от гръцката азбука: ΠΑ-ΒΟΥ-ΓΑ-ΔΙ-ΚΕ-ΖΩ-ΝΗ = RE-MI-FA-SOL-LA-SI-DO, въведена от Хрисант от Мадит и Хурмузий Книгохранител през 20-те години на XIX в., която е аналог на *солмизацията* на Гвидо д'Арецо, при когото тоновете се подреждат от: *до-ре-ми-фа-сол-ла-си-(до)*, но понеже идват от латинската азбука започват от *ла-си-до-ре-ми-фа-сол*= a-b-c-d-e-f-g (неслучайно авторът нарича реформата на Хрисант „солмизация“ на псалтикийната нотация“ (с. 58); 4) *периоди* на невмена нотация, *запев*, *водещи тонове* (в съвсем различен смисъл от тези в западната теория, т.е. на такива, „около които се организира мелодията“ (с. 59), докато в западната теория това са тоновете, които водят към устойчивите тонове); 5) *завършеци*, *исо*, *стълбици*, при които гласът не просто се движи по тях, а се разполага в зависимост от системата (октохордна, пентахордна, тетрахордна или трихордна); 6) гласове спрямо *текста*: кратки, кратко-забавени и бавни/пространни, т.е. *ирмологически* и *тропарически*, *стихирически* и *пападически*. По подобие на смирението на много православни автори, които не дръзват да изказват собствено мнение по много важни въпроси, а стъпват на отеческите писания и Илия Михайлов се позовава на авторитети в областта като: Хрисант от Мадит, Хурмузий Книгохранител, Яков протопсалт, Даниил протопсалт, Петър Лампадарий, Мирчо Богоев. Много съществен е изводът, който прави докторантът Илия Михайлов по отношение на съществуващата система на обучение в България, която „се оказва педагогически непригодна



за усвояване на църковната монодия, [заради което] решението трябва да дойде от другаде: от друго – ново теоретично методическо и педагогическо осмисляне на тази традиция (феномен) и практикуване.“ (с. 64).

Във **втората глава** „Методически аспекти на църковната монодия“ се поставя много важния въпрос за църковната монодия по българските земи като проблем в българското музикално образование. Тезата на Елена Тончева, че Западът избира музиката-култура, а Изтокът – музиката-култ, се показва най-малкото като несъстоятелна по отношение на прилагането на църковната православна монодия в образованието. Няколко причини са изтъкнати от автора: 1/ „музикалният педагог в общото образование не може да лишава учениците от срещата им с различните музикални постижения[, като се има предвид, че] музиката е сравнително лесно достъпна за възприемане.“ (с. 66), 2/ според Клара Мечкова целта е „формиране на адекватна представа за православната песенност (базирана на съвременните постижения на музикалната византология, старобългаристика и славистика“, а не „да обслужва изграждането и развитието на религиозен и по-специално православен християнски мироглед.“ (с. 66) и 3/ „че това все още живо музикално наследство е изключително ценно“ (с. 66) по *музикантска, езикова и културно-историческа* линия. Трябва, също така, да се търси „създаването на нова, иновативна методика на преподаването на тази традиция, подкрепена, разбира се, от възможностите, които предлагат съвременните мултимедийни технологии и технически средства“ (с. 68).

Следва периодизация на българското музикално образование в четири периода: първи период – от първите векове на християнската ера до 1878 г., втори период – от 1878 до 1945 г., трети период – от 1945 до 1990 г. и четвърти период – от 1990 г. до днес.

В първия период е важно отбелязването на 1) запазени *образци* на невмено писмо, както оригинални, така и от литературни източници (напр. при Вазов); 2) осмогласието като *дамаскиново* (дошло от св. Йоан Дамаскин от VII в.); 3) значителната роля на преподобни Йоан Кукузел и въвеждането на *езика* на светите братя Кирил и Методий, на който се превеждат от гръцки различните песнопения. Авторът определя този език като „словенски“, а други (Боряна Мангова, Елена Тончева) – като старобългарски; 4) въвеждането на „църковното пеене“ като предмет „в българското училище във Враца през 1824 г. от Кръстьо Пишурка“ (с.73), както и 5) ролята на църквите и манастирите, които „подготвяйки учителите, подбират, издържат материално и обучават най-будните младежи за целите на народната просвета.“ (с. 73).

Във втория период се отбелязва присъствието на църковното „пение“ в учебната програма на българите, в която през 1882 г. е предназначено усвояването на различните гласове, както и въвеждането на термина „тонално

чувство“ от музикалния педагог Рачко Рачев в смисъл на *ладов усет*. Терминът *лад* идва от руското музикознание и е въведен за първи път от Чайковски. Оттам навлиза при в смисъл на *функционално* отношение между тонове в определена система. Някои автори като Николай Градев оспорват неговата функционална страна и го смятат само за *видова* категория на понятието *род* (*интервалова* система). Това което наричаме лад, Градев нарича *тоналност*. Но именно като по-широка категория ладът би трябвало да обхваща и самото отношение, и видовете функционални отношения (например при различните *тонални* (мажор и минор) и *модални* (дорийски, фригийски лидийски и пр.) ладове. В терминологичен план *ладовост* като принцип на *отношение* (съответно, *модалност* както и модус – лад) се концентрира най-вече в отношенията между тоновете като система, докато при термина *тоналност* като принцип на *централизиране* (в смисъл на тонална система) концентрацията е върху центъра като тон, тоника, тоналност. Ладът, за разлика от рода (напр. диатоника, хроматика, хемииолика и пр.) е вече влязъл в действие, звучи, *функционира*, докато родът е само *субстрат*, материал от определени само като *структура* интервали, които още не са влезли в употреба (но от които ще се получи и прозвучи съответният лад).

Отбелязани са също проблемите и дефицитите на тогавашното образование като: липса на образовани учители и дидактически пособия; използване на голям брой западноевропейски и руски учебници, методи, методически принципи, несъответстващи на произхода на народното ни пеене; методическото пособие „Стълбица“ на Борис Тричков, което, независимо от своите приноси, формира т. нар. ладов усет на учениците „едностранно, на основата на „методика“, свършено чужда („дори изключваща“) на модалната природа на българската народна песен и църковна монодия.“ (с. 81), както и отстъплението на Добри Христов от собствените му позиции за „грешния път на музикалното възпитание“. Пример за отстъплението е промяната на основния тон на обучението от *ре* в *до*. *Ре* е основният в труда му „Изворчето пее. 375 песни за дом и училище в народен и общ тон“ и е аналог на първи глас. Но в един момент Христов го изоставя и „приема за начално формиране на музикалния слух „класическия“ до мажор“ (с. 83) като с това преминава на страната на изобличаваната от самия него музикално-възпитателна методика. Този пример е изключително важен, за да покаже следните положения: а) че една теоретична педагогическа теза може да промени конкретната учебно-методическа работа през- и за поколения напред; б) че вече настъпилата промяна и дори донесла количествено голяма продукция, може да е в изцяло противоположната на (музикалния) смисъл посока; в) че в даден момент един авторитет-учен може да изневери на собственото си научно *верую* и, като следствие, научните му позиции по отношение на възпитателната практика да

станат непоследователни. Обратно, единствено ако изхожда от самото музикално явление, което се опитва да „академизира“ авторитетът няма да е уязвим.

В третия период, независимо, че е определен като повратен момент в историята на преподаването на музика у нас, на практика не се случва нещо съществено по отношение на натуралното народно и източноправославното пеене. Даже обратното – от названието на учебния предмет „Пеене и музика“ се стига само до „Музика“, като до 1960–1965 г. „няма никаква система при подбора на музикалния материал за слушане на музика, липсва правилна методика за управление на този процес.“ (с. 84). Последвалата „реформа“ стига само до елементарна нотна грамотност на учениците, без „да се поставят категорични изисквания за формиране на умения и навици у учениците за самостоятелно прочитане на нотен текст“, както и, че „нотните знаци са едно от средствата за развиване на музикалния слух“ (с. 85). Всичко изброено, обаче, това е в контекста на западната система на музикално образование, възприето от Русия, Австрия, Унгария, Германия, Чехия, Полша и др.

В четвъртия период от 1990 г. до днес се утвърждават държавните образователни изисквания (ДОИ), като се запазва изискването да се обръща внимание само на народната музика, за разлика от църковната монодия, която е съвсем целенасочено пренебрегната в резултат от наследството от предишния репресивен атеистичен режим. От друга страна провокирането на чисто музикалните дарби и умения на учениците, независимо дали са по западната система, е сведено до минимум. Предметът „Музика“ има ролята на най-общо запознаване с музиката. Ценностните различия в много голяма степен са нивелирани в резултат от наследеното повсеместно духовно отстъпление. Така може да се обясни и невероятно намаленият хорариум на предмета „Музика“.

Авторът Илия Михайлов посочва и допълнителни проблеми, които са не по-малко важни и съществени от посочените дотук. Те са систематизирани като: организационно-образователни, историко-политически, културно-идентификационни, подменно-компилативни, композиционно-синтезиращи и нотационно-перцептивни.

Като *организационно-образователни* проблеми е посочена все по-голямата намеса на държавата в образованието с постепенно изместване от църквата към държавата. „Източно-църковното пеене остава в територията на обособилите се след Освобождението духовни семинарии – Пловдивската и Софийската, а по-късно и Богословския факултет към Софийския университет. На тях се пада почти изцяло грижата за запазването на тази традиция.“ (с. 88).

Като *историко-политически* проблеми авторът отбелязва *преходът* от мнодийно към хорово и от еднотонно към многогласно пеене към края на XIX

и началото ХХ в. Много важни са причините за такъв преход. Когато *произходът* на такъв преход не е православен, по същество – от друга конфесия или светски (като търсене на модерното и новото), тогава категорично става въпрос за отстъпление или за лош компромис. В случая например са посочени амбициите и политиките на Петър Велики, „на които от своя страна отговарят западните хорове по образа на католическото и протестантското църковно пеене“ (с. 93); скуката на руската аристокрация при слушане на *знаменното* пеене; сходни мотивации у нас като „постепенното привнасяне на **чуждо** ... църковно-песенно влияние с убеждението, че то е форма за приобщаването ни към Европа“ (Асенова – Попова, 1997:91)“ (с. 92). В монографията си „Древноруската православна партитура като изображение на обратната перспектива“ Весела Бояджиева прави опит (най-вече в шеста глава) да докаже произхода на древноруското многогласие отвътре, от църквата и между манастирските стени, което според авторката „пази своята тайнственост и до наши дни“ (Бояджиева, 2015: с. 87). Причината за въвеждането на многогласието в богослужебната практика, според цитираната от нея Галина Пожидаева, е външна – едновременното произнасяне на текстове като изход от ситуацията на много дългите служби в енорийските храмове, които са следствие от манастирските византийски канони. Тя споменава, че на т.н. Стоглав събор многогласното изпълнение е осъдено за определени части на богослужението (псалми и канон), а не изобщо, но „с определени уговорки става разбираемо как се стига до разрешение на многогласието от патриарх Йоасаф I и Поместния събор от 1649 г.“ (Бояджиева, 2015: с. 88). В този опит виждаме половинчатото, уклончиво и свободно обяснение за един толкова съществен момент от историята на църквата – нарушаването на седемнадесетвековна традиция.

Православието е изконно консервативна вяра, която пази вече единствено даденото. Когато става въпрос за опазване от ересите, отците на църквата прибавят определени текстове и правила. Но в случая въобще не става въпрос за прибавяне на нещо, за да се пази традицията, най-малко защото днес никой не пее многоглас с различни текстове, за да пази непокътната дългата (манастирска) служба. Напротив, службите се съкращават все повече и повече. За подобни „подобрения“ и практики не пазенето на преданията е водещото, а, както добре отбелязва докторантът, разсейването на отегчението, естетическото удоволствие от службата и др., накратко съобразяването „с външните“, с „хората“, чийто абстрактен субект става принципът на аргументация. Строгата църковна дума за подобни процеси е „осветскостяване“, което по отношение на разглежданата в дисертацията монодия може да се нарече „концертен живот“.

Като *културно-идентификационни* проблеми Михайлов засяга опита на българите за изграждане собствена идентичност по отношение на псалтикийното пеене. Това са споровете около т.н. „Българский разпев“. Негови защитници са Добри Христов, Атанас Николов, Христо Шалдев, Димитър Тюлев, руските музиканти А. Шулговски и Н. Компанейски, както и младите тогава композитори Боян Икономов и Марин Големинов. Те търсят изконно българско пеене с български произход и поддържат тази теза. На обратната страна са „традиционалистите“ в лицето на Петър Сарафов, Петър Динев, Атанас Манов и др. Те отстояват изконното източно църковно пеене. Както подчертава докторантът, показателен е фактът, че „многогодишните усилия за възкресяването на т. нар. истинска българска църковна песенна практика остават безплодни.“ (с. 99). По този начин дисертацията в музикален план по нов начин потвърждава известното положение, че само това, което стои и се зида на истинската основа, само то може да остане.

Като *подменно-компилативни* проблеми авторът вижда подмяната на църковната монодия в училищата с „песни, в които музиката и текстът са автори и тяхното предназначение не е обвързано с богослужение.“ (с. 100). Авторите на такива песни са посочените в труда: Д. Христов, Ал. Кръстев, Б. Тричков, Д. Хаджигеоргиев, М. Кочев, Г. Атанасов (друг, не Маестрото), П. Динев, Ив. Лозанов, Ал. Чолаков. Тази подмяна в общообразователното училище е важи с особено сила и днес – ако е възможно, църковното и богослужебното завинаги да бъдат изтрети от съзнанието на учениците, пък те да го търсят, където си искат. В този смисъл работата на Илия Михайлов е особено актуална.

Като *композиционно-синтезиращи и нотационно-перцептивни* проблеми докторантът вижда опитите за преодоляване на кризата с източно-църковното пеене чрез системно приближаване на Изтока и Запада от фигури като Манасий Поптодоров и Петър Динев. Идеята е преводите от източни невми на западни ноти да имат универсална роля (не са за църквата) за разпространение на източното пеене, включително и в училищата. От ревностен защитник на автентичното източно пеене Петър Динев се обръща и застава на противоположната позиция, „че псалтикийното пеене в такъв вид, какъвто си го знаем ние и като си го пеем в църквите, не може да остане в употреба“ (Динев, 1924: 5)“ (с. 104). Такава дълбока и съществена промяна в нагласите на един отраснал с псалтикийното пеене човек, който много добре познава материята отвътре и същевременно има европейско музикално образование, е всякаква друга, но не и православна. Това е позиция на композитор, общественик, пропагандатор, който търси да съживи вече замиращото, според него, източно-църковно пеене с цената на това да го изтръгне от неговия корен и да го направи уродлива форма на западната

традиция, т. е. да унищожи завинаги неговия аромат и уникално звучене, музикологично характерни с интервалика, съвсем чужда на западната традиция. По този начин източното църковно пеене минава под шапката на солфежирането и пеенето по ноти, по които да може да пее всеки добре школуван музикант. Така се премахва изконния принцип на предаването на изкуство (занаят) чрез слушане на учителя и търсене на подобие на неговия неповторим оригинал. Защото невмите не дават знание за точно фиксирани височини, а ориентират за отношенията между отделните тонове в съответния глас, които отношения са различни за един и същи интервал в зависимост от гласа и традицията. Ако, обаче, бъдат изписани със западни ноти, тези „различни“ отношения се губят в еднаквите, темперирани интервали. Същата щета се нанася и на нетемперираното ни народно пеене, когато трябва да се пее по западни ноти: за интервалите се ориентираме много лесно от равномерно темперираните тонове на пианото, но както в изконно хармоничен, така и в мелодичен план това няма нищо общо с източната природа на народните ни песни.

Следващият раздел от дисертацията е усилие за отърсване от западната и търсене на изконната източна традиция, а именно – за изясняване на принципите на натуралното пеене. Наред с отчитането и изясняването на действаща микроинтервалика, Михайлов говори за деленето на тона „на две нееднакви части: по-голяма част – „отрязък“ (апотом), и по-малка – „остатък“ (лима)“ (с. 112), за четвърттоновата система и други по-малки интервали, които дават възможност всеки *модус* да „е свързан с избор на „негови си“ тонове и интервали или с организация на обща за няколко модуса стълбица. Това обикновено носи определена атмосфера, своеобразен „модален цвят“. (с. 113).

Предвид трудностите при преподаването на натуралното модално пеене в основното училище *като основен проблем* авторът Илия Михайлов посочва констатацията на Стоян Джуджев за ръководенето на обучението по музика в България от „лица, които не познаваха или не признаваха друга музика освен западноевропейската, за които западноевропейската музика беше алфата и омегата на музикалното образование“ (с. 114). В този смисъл огромни проблеми създава липсата на подготвени учители със съответните певчески умения, опитни изпълнители (псалти), осмисляне на преподаваната монодия в контекста близките ѝ персийски, арабски, турски и гръцки теории, пълноценна нотна система, разкриваща модалния характер и интерваловите съотношения на гласовете и подходящи учебни помагала. Така например пособието „Ръководство по съвременна Византийска невмена нотация“ на Петър Динев, независимо от неговата точна рамка, „е неподходящо към момента по ред причини. В него не е обяснен модалният характер на гласовете, не е засегната

микроинтерваликата и не се говори, така да се каже, за етоса на дадения глас. Чрез това ръководство няма как да се научи източното на църковното пеене“ (с. 117).

Илия Михайлов се опитва да даде решения на посочените проблеми. Например „доброто обстоятелство е, че ако само допреди десетилетие редките и скъпи компактдискове и плочи бяха достъпни за малцина колекционери, то днес голяма част от тях вече са налични в приложенията Spotify, iTunes, Youtube и др. и съвестният преподавател би могъл да се развива, самообразова и запознае с редица примери на модално интониране от световните образци.“ (с. 118). В дисертацията е даден и пълен списък с дидактически пособия за изучаване на църковната монодия, което свидетелства не само за диалогичното и критично отношение на докторанта, но и за неговата творческа теоретико-практическа инвенция.

В трета глава „Дидактически модел (метод) за преподаване на православната църковна монодия в основното училище“ авторът предлага конкретно приложение на своите идеи в българското общообразователно училище спрямо съвременната актуална ситуация у нас. Много често виждаме точни анализи за сложна и неразрешима проблематика, но рядко виждаме предлагани решения, които наистина са реализуеми. В този смисъл авторът Илия Михайлов открива конкретни ниши и врати в наредбите и актуалните форми на нашето образование в настоящия момент. Така той намира и смислово използва националната програма за развитие „България 2030“, известната Стратегическа рамка за развитие на образованието, обучението и ученето в Република България (2021–2030), закона за предучилищното и училищното образование (ЗПУО), Наредба № 4 за държавния образователен стандарт за учебния план, ИКД, ЗИ и ФУЧ в средното училище (общообразователна подготовка). С тези средства Михайлов стига до създаване на нов дидактически модел (метод) за преподаване и изучаване на източно-православни песнопения от учениците (III–IV клас) на общообразователно училище. При описанието на модела прави впечатление много доброто познаване на вокалната подготовка, както и особеностите на научния метод. Особеното в случая е фокусирането върху овладяване от децата на източно-православната монодия в няколко етапа: подбор на репертоар, осъществяване на записите, нотирание на песнопенията, систематизиране на дидактическите ресурси, подготвяне на детския слух и глас за изпълняване на източно-православната монодия, упражнения за развиване на модален музикален слух и упражняване на натуралното звукоизвличане.

Следва общо описание на конкретния дидактически модел като: възраст на учениците, времетраене на урока, тема, цели и задачи на уроците, очаквани

резултати, видове уроци, прилагани методи и похвати на обучение и прилагани техники.

После е представен урокът за изучаване на църковната монодия като структура и съдържание, както и неговата методическа последователност и структура.

След представянето на урока идва систематизация на уроците въз основа на преобладаващите дейности като: урок за изучаване на ново песнопение, урок за конкретни вокални умения относно елементите на естественото звукоизвличане и натуралната вокална техника, урок за запознаване с особеността на източно-църковното пеене, урок за запознаване с репертоара и изпълнителския маниер на опитен псалт – източно-църковен певец, който може да служи за еталон при обучението на ученици, урок за изграждане на вокално технически умения за изпълняване на източно-православни песнопения (тропари) и методи на въздействие за постигане на описани резултати.

Направен е план-конспект за провеждане на 3 урока за изучаване на православни едногласни песнопения като ИКД във формата на: тема, вид на урока, възраст на учениците, времетраене на урока, цели и задачи на урока, методи на обучение, ход на урока и времево разпределение за урока.

От така поднесените уроци и практически методи, осъществени в тях, могат да се установят няколко закономерности. Децата биват научавани да пеят на вековния ни *църковен език*, който за целите на урока е снабден с буквален и литературен превод. Преводите помагат децата за долавянето на смисъла в пълнота, без да се отнема оригиналното звучене. Това е стъпка към правилно насочване на децата да чуят „два“ оригинала – мелодиен и езиков. Днес в църквите се наблюдава модернистката тенденция всичко, с изключение на песнопенията (а, на места, вече и те), да бъде на съвременния, говорим български език с основанието всички да разбират, тоест отново с подвеждащия аргумент „за хората“. Като оставим настрана въпроса, дали при хилядолетна традиция като нашата е (не)възможно подобно предаване на смисловата пълнота, това модно движение се отрича от едно основополагащо за нас културно-езиково достойние и постижение. Ако предположим, че един желан от тях ден църковният език изчезне напълно, тогава децата никога няма да са го чули и никога няма да могат да го чуят. Както практически, така и педагогически той ще е загубил именно *смисъл* (не само за тях, но и за самите християни). А сега, с помощта също и на сравнителните преводи, те имат шанс той да остане жив и богат; те да са, макар и малка, част от него и той – от тях. В същия смисъл е вложен толкова огромен труд в настоящото изследване източно-православното пеене да остане живо в душите на подрастващото поколение.



По отношение на *нотацията* се предлага компромисен вариант по подобие на турската „петолинейна микротонална нотна система[,]... разработена теоретично и методически още през XIX в....[и] налична... като софтуер (Mus2 3.x )“ (с. 139). Тя се предлага повече за учителите (защото децата естествено ще се учат чрез слушане), за да разберат, че източното църковно пеене има съвсем друг начин на осмисляне и чуване. Ако искат да се задълбочат в него, те трябва да се обърнат към невмените образци, които методически най-точно отразяват неопределената и модална природа на този тип пеене. При учениците невменото писмо би трябвало да бъде един следващ етап на развитие, като продължение на експеримента в по-горни класове. Иначе, предложената нотация е подходяща за вникване въобще в звученето на музиката на източните култури. Методическото предложение на Михайлов е в правилната посока.

Не по-малко важно е и търсенето от учителя на *натурално* (не школувано) пеене от децата, което в еднаква степен важи и за народното пеене. Интересно е това, че авторът се позовава на „български народни песни, които изпълняват актьори в НАТФИЗ под ръководството на Веселка Стамболиева“ (с. 143).

В пряка връзка с това е формирането на *модален* слух, на усет за всеки от осемте гласа и тяхното различаване. „Реформата“ на Петър Динев стига до там, че диатоничният четвърти глас и хроматичният втори глас в някои случаи се изравняват, както и други двойки гласове, които в основата си са съвсем различни. Трансформирани на западни ноти, за да се разбират „от хората“ (защото всички хора учат тази нотация), гласовете загубват своето модално звучене и своя аромат и започват да звучат повече като разновидности на класическите мажор и минор.

Важно е и това, че „с оглед на предвидения хорариум и възрастта на учениците (III–IV клас) в общообразователно училище най-подходящи [като удобни за усвояване] в случая са празничните *отпустителни тропари* – кратки песни, които се пеят по мелодичен образец (или самите те са такъв образец) и най-стегнато ни въвеждат в съдържанието на празничния ден.“ (с. 136).

Четвърта глава „Експериментално изследване и анализ на резултатите“ попада в центъра на дисертацията като доказателствен материал от реален експеримент и като фокус спрямо професионалното направление 1.3. Педагогика на обучението по... Методика на обучението по музика. Тук на практика се показва и доказва възможността от изучаването на източно-православната църковна монодия в общообразователните училища. Авторът провежда: *предварителен експеримент* „доколко кратки образци на източната църковна монодия (в случая празнични тропари) са подходящи за усвояване

от деца в III–IV клас и не са психически натоварващи...[и]...кои от педагогическите похвати на разработения иновативен модел на преподаване „работят“ при тези деца, както и да измери и прогнозира за в бъдеще времето, необходимо за овладяването на отделните песнопения“ (с. 163); *формиращ експеримент* за отчитане и анализиране на „резултатите от приложеното обучение на група ученици в начален етап на обучение по православна църковна монодия с помощта на предложения от автора иновативен метод на обучение и на предварителни направени звукозаписи“ (с. 166); *контролен експеримент* за сравнение „посредством утвърдения за страната ни метод на преподаване на музика по метода на Петър Динев, т.е. без микрохроматични знаци“ (с. 167). За целите на експериментите докторантът се обръща към доброволен експертен съвет в състав: проф. д-р Иля Йончев, доц. д-р Йордан Банев архимандрит Мелетий (Спасов), докторант Регина-Октавия Иванова и главен начален учител Мая Андасорова. Анализът на резултатите е във формата на *анкета-интервю* в две части: 17 въпроса, на които представителите на експертния съвет дават съответните отговори, по зададена оценъчна скала в проценти, заедно с коментари и предложения. Тук бих подчертал предложението на Мая Андасорова за „подготовка...на специализирано помагало за изучаване на църковната монодия в училище, както и съпътстваща го помощна методическа литература за учителите, които биха проявили интерес“ (с. 175). Успехът на този експеримент може реално да се проследи през отговорите и коментарите от анкетата, както и от реални записи на 11 ученици от IV А и IV Г клас (10 момичета и 1 момче) на 51. СУ „Елисавета Багряна“ в София с ръководител старши учител д-р Рая Ковачева за формирация експеримент и на 7 ученици от III А клас (4 момичета 3 момчета) на 7. СУ „Св. Седмочисленици в София с ръководител старши начален учител Люба Благоева за контролния експеримент. Много показателен е фактът, че изключително професионални музиканти загубват способността да различават фините микроинтервални отношения, даже може въобще да не ги уловят и отчетат, докато децата имат по-голям шанс да ги усетят поради чистотата на своя слух. Ето защо да бъдат лишавани децата, съвсем целенасочено, от богатството на източните култури в звученето на църковната монодия, а още повече, че то е много тясно свързано с нашия фолклор, т.е. то е хилядолетна наша традиция, граничи с престъпно отношение към подрастващите поколения. Подобно е и начинанието да се унищожават съвсем съзнателно невмени образци, за да се въведе техния изкривен превод на западни ноти.

В заключението се потвърждават основните идеи на труда.

В *първа глава* се извеждат общият източен произход и характеристики на монодийните традиции на народната песен и на църковните песнопения у

нас, основните теоретични принципи на осмогласието, както и количествените, качествени и духовни различия на този тип пеене спрямо западноевропейската и многогласната църковна (източно-православна) хорова практика.

Във *втора глава* проблемите се свеждат до: начина, по който монодийната музика присъства в парадигмата на днешното българското образование, липсата на непрекъсната устна традиция, необходима за преподаване на опита, свързан с песнопенията, дидактичните системи за преподаването на монодия в миналото, липсата на разработена музикалнопедагогическа система за общото училище, която в обучението по този вид пеене да се съобразява с източното във феномена на църковната монодия.

В *трета глава* са прегледани необходимите нормативни документи, регламентиращи развитието на българското музикално образование, както и се предлага иновативен модел, теоретично подготвен в първата част от разработката.

В *четвърта глава* е експериментът, който служи за доказателство на методическите идеи на автора, които са предложената работна педагогическа хипотеза.

Основните изведени педагогически положения са: че „досега възприетата и традиционна система на обучение в България за преподаване на музика в общообразователното училище е пригодна и работи успешно единствено и само за усвояването на класически или съвременни (мажорно–минорни) равно темперирани произведения...тя е теоретически погрешна и педагогически неадекватна за преподаването на източната църковна монодия, именно като източна. В дисертацията решението на този проблем се извежда от необходимостта да бъде намерен нов метод за преподаване на източните по характер монодийни практики по българските земи.“ (с. 178).

Приносните моменти са класифицирани в няколко плана. В *научно-теоретичен* план приноси са: 1/ откриване на *източен* произход и родство на православната църковната монодия с вокалните музикални традиции на персите, арабите, турците и гърците и 2/ разгърнато и подробно изясняване на понятието „натурално пеене“ с оглед на преподаването и изучаването на църковната монодия в българското училище. В *научно-практически* план приноси са: 3/ извеждане на изцяло нов (иновативен) за България метод за преподаване на православната църковна монодия и 4/ обогатяването на преподавателската практика с нова база данни – звукозаписи на действащи църковни певци-псалти, носители на традицията, записани в тяхната естествена среда. В *общообразователен* план приноси са: 5/ успешен формиращ експеримент за разширяване на добрите педагогически практики

във връзка с опазването на регионалните нематериални култури като стратегическа образователна цел и б/ синтезиран емпиричен и експериментален педагогически опит за бъдеща модерна методика на обучението по православна църковна монодия.

Накрая са представени 2 приложения. Първото приложение („Общи постановки относно пеенето и гласовите функция при обучението на деца“) показва задълбоченото познаване на детския глас и неговите специфики от автора Илия Михайлов в контекста на неговия професионален диригентски опит, но вече пренасочен към натуралното, псалтикийно и народно пеене. Проследява се певческият глас с неговите качества височина, сила, трайност и тембър, както и неговите по-специфични качества и характеристики като: плътност, обем, звънкост, издръжливост и диапазон. Детските гласове се изследват като: процес на пеене, дихателен процес и певческо дишане, атака на тона.

Второто приложение се състои от легенда за микроинтервални означения и три тропара на петолинейна нотация с микрохроматични знаци. Това са: „Рождество Христово“ на четвърти глас, тропар на св. Йоан Рилски на първи глас и тропар на „Успение Богородично“ на първи глас.

Авторефератът отговаря напълно, тематично и структурно, на цялостния труд.

След всичко посочено дотук мога да кажа, че трудът на Илия Михайлов „Теоретични и методически аспекти на църковната монодия“ напълно отговаря на изискванията на ЗРАСРБ, представлява опит за фундаментално преосмисляне и реструктуриране на заниманията по музика в общообразователните училища, като отваря нов хоризонт за възвръщането на изконна хилядолетна традиция на църковната православна монодия в България – надежда за едно, наистина ново начало.

С оглед на изискването за присъждане на научната и образователна степен „**доктор**“ на докторанта Илия Михайлов, аз напълно го подкрепям, като съм определено за неговата кандидатура.

Искам да задам един въпрос на докторанта Илия Михайлов във връзка с неговата дисертация: Как виждате смисъла на източното псалтикийно пеене в нашето съвремие?

Написал рецензията проф. д-р Андрей Диамандиев:

13.10.2023 г.