

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 8–16.

Actual problems of high musical education. 2024. No 4 (75). P. 8–16.

Научная статья

УДК 78.047

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.002

Пасхальный канон в Сербии: текст и напев

Евдокимова Алла Алексеевна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: evdokimova_51@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Аннотация. Церковный канон, являющийся центром службы Утрени, включает 9 частей, состоящих из ряда песнопений, первое из которых называется ирмосом, остальные (подобные ирмосу) — тропарями. Словесный текст Пасхального канона, составленный в VIII веке преподобным Иоанном Дамаскиным, в Сербии поется на церковнославянском языке русской редакции. Эта традиция сложилась в период турецкого геноцида, когда уничтоженные сербские церковные книги замещались присылаемыми из России. Напев канона все это время имел устную форму бытования, его записи начали вестись с XIX века. В статье рассмотрено соотношение слов и музыки в двух вариантах Пасхального канона сербского распева — белградском и карловацком. Первый из них записал в Белградской митрополии великий сербский композитор Стеван Мокраняц. Второй вариант записан протоиереем Банко Цвеичем в Карловацкой митрополии. Бытующие в территориально удаленных областях Сербии, напевы Пасхального канона имеют высокую степень общности в области мелодии и формы. Общими являются и особые мелодические приемы, которые нарушают инерцию восприятия, активизируя сознание слушателя, привлекая внимание к определенным словам текста, прочно связанным с канонической и святоотеческой литературой. Поэтому за каждой фразой, которую акцентирует музыка, раскрывается широкий спектр духовных ассоциаций. В таком активном привлечении внимания прихожан к православным первоисточникам проявляется участие музыки в проповеди, в донесении Благой вести.

Ключевые слова. Пасхальный канон, Иоанн Дамаскин, сербский распев, белградский распев, карловацкий распев, Стеван Мокраняц, Бранко Цвеич, церковнославянский язык русской редакции

Для цитирования: Евдокимова А. А. Пасхальный канон в Сербии: текст и напев // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 8–16. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.002>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Easter canon in Serbia: text and songs

Evdokimova Alla A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: evdokimova_51@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Abstract. The church canon, which is the center of the Matins service, includes 9 parts, consisting of a number of hymns, the first of which is called the irmos, the rest (similar to the irmos) are called troparia. The verbal text of the Easter Canon, compiled in the 8th century by St. John of Damascus, is sung in Serbia in the Church Slavonic language of the Russian edition. This tradition developed during the period of the Turkish genocide, when destroyed Serbian church books were replaced by those sent from Russia. The chanting of the canon all this time had an oral form of existence; its records began to be kept in the 19th century. The article examines the relationship between words and music in two versions of the Easter Canon of Serbian chant — Belgrade and Karlovac. The first of them was recorded in the Belgrade Metropolitanate by the great Serbian composer Stevan Mokranjac. The second version was recorded by Archpriest Banko Cvejic in the Karlovac Metropolis. Existing in geographically remote areas of Serbia, the tunes of the Easter Canon have a high degree of commonality in the field of melody and form. Common are also special melodic techniques that break the inertia of perception, activating the consciousness of the listener, drawing attention to certain words of the text, firmly associated with canonical and patristic literature. Therefore, behind each phrase that the music accentuates, a wide range of spiritual associations is revealed. This active attraction of parishioners' attention to Orthodox primary sources demonstrates the participation of music in preaching and in conveying the Good News.

Keywords. Easter canon, John of Damascus, Serbian chant, Belgrade chant, Karlovac chant, Stevan Mokranjac, Branko

Cvejić, Church Slavonic language of the Russian edition

For citation: Evdokimova A. A. Easter canon in Serbia: text and songs. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 8–16 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.002>

Праздник Пасхи является центральным в годовом круге православных церковных богослужений. Пасхальный канон звучит на Великой Утрени, являясь центром данной службы. Словесный текст канона был составлен в VIII веке преподобным Иоанном Дамаскиным.

Церковный канон состоит из девяти частей, называемых песнями; они включают параллели с Ветхо- и Новозаветными текстами. Вторая часть, связанная с обличительной речью Моисея

[Втор., 32:1–43], звучит только в период Великого поста и в заупокойных канонах суббот (мясопустной и Троицкой), а в праздничных канонах, в том числе и в Пасхальном, она пропускается. Каждая часть канона включает 3–4 кратких, афористичных текста, первый из которых называется *ирмосом* (εἰρμός — сплетение, связь); следующие за ним тексты называются *тропарями* (тропάρю) — они уподобляются ирмосу по содержанию, протяженности текста и напеву. В XI–XII веках каноны

Пример 1 Example 1

ПѢСНЬ 1 - Песма прва - First Ode

пелись целиком, образуя большие музыкально-поэтические разделы служб. В настоящее время эта традиция сохранилась в греческой церкви, а в славянских странах поется только ирмос, а тропари читаются. Однако есть ряд канонов, которые распеты полностью, к ним относятся и Пасхальный канон.

Его словесный текст в православных церквях Сербии и России совпадает. Почти 500 лет Сербия находилась под властью Османской империи. В этот период сербская Церковь регулярно получала из России богослужебные книги, поэтому с 1713 года церковно-славянский язык русской редакции официально признан языком Сербской Православной Церкви [1, с. 23]. Однако богослужебные напевы все это время имели *устную* форму бытования. Лишь с середины XIX века начала вестись их запись [2]. Пасхальный канон одним из первых зафиксировал великий сербский композитор Стеван Стоянович Мокраянец (1856–1914), посвятивший более 20 лет записи церковных песнопений. При жизни композитора был опубликован только записанный им Октоих

(в 1908 году). Другие церковно-певческие книги и отдельные песнопения были опубликованы значительно позднее. Рассматривать Пасхальный канон мы будем по изданию 1998 года [3].

Принадлежащий к первому гласу церковного осмогласия, данный канон поется на типовые *гласовые строки*. Их всего *три*, две из которых чередуются, а третья — *конечная* — всегда завершает песнопение. Таким образом, форма всех песней канона (восьми ирмосов и восемнадцати тропарей) — ||:1–2:||К (Пример 1).

Форма приведенного ирмоса первой песни канона в записи С. Мокраянца состоит из трех строк: 1–2–1–2–К. Финалисом первой из них является звук «с», завершающая формула при повторе остается неизменной. У второй строки, завершающейся звуком «г», при повторе варьируется окончание — на словах «к небеси» появляется совпадающая с русским знаменным распевом попевка *Пригласка*. Конечную строку с финалисом на звуке «г» также завершает мелодическая формула, характерная для знаменного распева — попевка *Таганец* (на слове «поющая»).

Эти типовые мелодические обороты часто встречаются не только в песнопениях первого гласа сербского Октоиха, но даже в Обиходе, выявляя мелодическую связь с русской церковно-певческой традицией [4].

Эти же строки в Сербии звучат во многих других песнопениях первого гласа, в числе которых — стихиры на стиховне, тропари, богородичны, антифоны, седальны, славословие. Учитывая, какое большое количество разнообразных песнопений поется на данные строки, имея такую же форму, как и Пасхальный канон, казалось бы, вопрос об отражении в напеве оттенков смысла словесного текста ставить невозможно. Это кажется очевидным, поскольку монодийные гласовые строки должны сохранять узнаваемость, не отвлекать внимание прихожан своей необычностью, воплощать спокойно-возвышенное состояние, характерное для храмовой молитвы (с ее «отложением житейских попечений»). Но при этом все средства церковной службы — слово, музыка, иконопись — должны участвовать в богослужении, нести верующим христианские истины, то есть богословствовать.

Как выполнить эту задачу сербскому распеву Пасхального канона, включающему всего три типовые строки? Учитывая, что у гласовых строк неизменно только окончание, а другие разделы могут варьироваться, именно в этих разделах и появляются особые выразительные приемы, нарушающие инерцию восприятия и тем самым привлекающие внимание к поющим в это время словам. Обратимся рассмотрению данных приемов.

Первая строка открывается восходящим скачком на кварту (*Пример 1*). Учитывая, что в мелодиях строк сербского распева господствует плавное движение, такое акцентирование первого слова канона — «воскресение» — привлекает к нему внимание, что не случайно: ведь это не просто название праздника, но и важнейшее понятие христианской веры. По словам ап. Павла, «если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера наша» [1 Кор., 15:14].

Восходящая кварта встретится еще раз только в первой строке шестого ирмоса, выделяя слово «снизшел». При этом противоречия между словом, говорящим о нисхождении и восходящим скачком мелодии не возникает, поскольку Христос, снизойдя в адские глубины, разрушил вечные затворы ради всеобщего воскресения. Третий раз интонация восходящей кварты прозвучит

в строке седьмой песни канона вместе со словом «благовестили», когда речь идет о сообщении женами-мироносицами ученикам о воскресении Господа.

Несколько чаще та же интонация («g-c») встречается на границе второй и конечной строк. Так в тропаре пятой песни выделено слово «Пасха», в шестом ирмосе — «воскресль», в седьмом — «Единобо». В восьмом ирмосе вновь речь идет о воскресении, в тропаре девятой песни — о верных Господу людях, радующихся Его обещанию после воскресения быть с нами до конца века [Мф., 28:20]. Таким образом, и внутри строк, и на границах между ними интонация восходящей кварты связана с идеей *воскресения*.

Интонация *нисходящей* кварты впервые появляется в первом тропаре первой песни канона на слове «чувствия», которые верующим людям необходимо очистить, чтобы узреть Христа, сияющего неприступным светом воскресения. Все следующие появления данного интервала связаны с идеей победы над смертью, всесилием Господа, с образом Небесного царства и человеческой радости.

Особую выразительную роль в напеве канона играет появление самого высокого звука — «es» второй октавы. Впервые это происходит в третьем ирмосе и связано со сверхъестественным событием: в пустыне из твердого «камни» скалы по молитве Моисея простекла вода [Исх., 17:6] (*Пример 2*).

Далее движение к звуку «es» появится еще трижды в тропарах четвертой песни, выделяя особые понятия: непорочность Христа, Его совершенство как Бога, а также то, что все верующие должны радоваться особой божественной радостью.

В ряде ирмосов присутствует *комплекс* выразительных средств. Пятый ирмос призывает нас пробудиться ранним утром, подобно женам-мироносицам [Мк., 16:1–2; Лк., 24:1], но шествовать ко Господу не с ароматным миром, а с хвалебной песнью во имя Христа, дающего всем жизнь вечную. В данном ирмосе изменяется вторая строка: здесь не только появляется звук «es», выделяя слово «миро», но и впервые звучит большой *распев* слогов, акцентируя слова «принесем Владыке» (*Пример 3*).

Шестой ирмос отражает важное ветхозаветное событие: трехдневное пребывание Ионы во чреве кита [Иона, 2:2–10], что явилось прообразом сошествия Христа в преисподнюю, сокру-

Пример 2
Example 2



Пример 3
Example 3



Пример 4
Example 4



шения адских затворов и воскресения в третий день. Первая строка, как уже говорилось, выделяет восходящим скачком слово «снизшелъ». Во второй строке, подобно пятому ирмосу, большим распевом выделяются слова «верей вечные», которые теперь сокрушены. При возвращении этой строки ход к звуку «es» выделяет слово «тридне-вен», а появляющийся далее распев выделяет сло-ва «яко от кита Иона».

Максимальное количество таких особых приемов имеет завершающий девятый ирмос (Пример 4).

Ход к звуку «es» в данном ирмосе появляется трижды единственный раз в каноне. Впервые, на-

рушая диатонику обиходного звукоряда, вводится хроматический тон «h», также появляющийся трижды. Вторая строка звучит с большим распе-вом, а конечную строку впервые завершает новая формула, содержащая еще более продолжитель-ный распев слогов (4/4 на каждый слог). Данный распев заменяет финальную попевку *Таганец*, неизменно завершавшую все другие песни кана-на. Но связь со знаменным распевом при этом не исчезает, поскольку на словах «светися новый» впервые появляется знаменная попевка *Ромца*, а на словах «Ты же чистая» — *Пригласка*.

В данном ирмосе можно заметить музыкаль-ное разделение ветхо- и новозаветных понятий:

неизменная первая строка распевает образы, связанные с Иерусалимом и Сионом, а обновленные вторая и заключительная строки с добавленными звуками «es» и «h», распевными окончаниями поют о славе Господней и прославляют Богородицу, акцентируя именно эти новозаветные понятия [Исайя, 60:1–2; Лк., 1:47]. Девятая песнь канона, кульминационная по смыслу, оказывается кульминационной и по количеству используемых приемов, максимально акцентирующих оттенки словесного текста.

Стеван Мокраняц записал данный вариант Пасхального канона в Белградской митрополии, поэтому его причисляют к белградскому виду сербского распева [5]. В Карловацкой митропо-

лии бытует несколько иной вариант напева канона, называемый карловацким [6]. Известна его запись, выполненная в 1940-х годах профессором богословия, протоиереем Бранко Цвеичем (1882–1951). Им составлено 10 рукописных тетрадей (более 2000 страниц), сохранивших мелодии полного годового круга карловацких церковных песнопений. Увидеть их опубликованными Цвеичу не удалось, но многие песнопения получили широкую известность в виде ксерокопий [7]. Пасхальный канон был издан в Белграде в 1973 году по рукописи Цвеича факсимильным способом [8]. Приведем первый ирмос канона (Пример 5).

Как можно видеть, здесь звучат те же три строки первого гласа (Пример 1). Но в карловац-

Пример 5
Example 5



ком варианте сербского распева первая строка имеет более развитое окончание. В ряде тропарей оно, варьируясь, приобретает облик, совпадающий с вариантом записи Мокраняца.

Окончание второй строки совпадает с тем, которое появилось в девятом ирмосе белградского варианта (Пример 4). Здесь же оно звучит только в первом и девятом ирмосах, выделяя ключевые понятия. В первом ирмосе распев слов «от земли к небеси» акцентирует сокровенный смысл слова «Пасха» — «переход»: подобно тому, как пророк Моисей перевел израильтян через Чермное море в землю Обетованную [Исх., 15:1–10], Христос делает для нас возможным переход от грешного земного бытия к небесной вечной жизни

[Мф., 13:43; Лк., 22:29; Ин., 17:24]. В девятом ирмосе распеванием фразы «на тебе возсия» выделена цитата слов пророка Исайи [Исайя, 60:1]. Следующее появление распева второй строки акцентирует слово «Богородице», поскольку именно она, явив миру Господа, стала началом нашего спасения. В других песнях канона данное развитое окончание второй строки не звучит, появляются более простые его варианты, подобные звучавшим в записи Мокраняца.

Завершающая формула конечной строки совпадает с приведенным в Примере 4 завершением 9 ирмоса. Этот оборот будет неизменно завершать все ирмосы и тропари карловацкого варианта Пасхального канона.

Их форма воспроизводит типовую структуру ||:1–2:||К. Ее нарушает только первый ирмос (Пример 5): в нем два раза подряд звучит первая строка, и это может быть связано со словесным текстом. Первая фраза ирмоса призывает нас просветиться светом божественного Воскресения. Эти слова, согласно преданию, впервые прозвучали из уст св. Григория Богослова в IV веке (за 300 лет до создания канона св. И. Дамаскина). Возможно, поэтому в начале мы слышим архаический «читок» (речитативный повтор звука, характерный для древнего пения), и лишь затем диапазон начинает расширяться, постепенно «осваивая» музыкальное пространство.

Повтор первой строки начинается с нисходящего квартового скачка, который создает контраст плавному движению, выделяя ключевое слово «Пасха». Такой же скачок появляется перед завершением конечной строки на слове «победную», подчеркивая, таким образом, победительный характер Пасхи. Нисходящие квартовые скачки будут далее нередко звучать в конечной строке, предвещая большой распев последнего слова текста, привлекая к нему внимание.

Особым образом в карловацком распеве канона использован восходящий скачок на чистую квинту («g-d»): внутри строки он встречается единственный раз, вместе с именем Господа — «Христос» (Пример 5). Второй раз данный интервал появится между строками (второй и конечной) в первом тропаре, выделяя слово «победную», что, возможно, призвано отразить облик Христа как победителя смерти, поскольку квинтовый скачок в Пасхальном каноне больше не звучит.

В восьмой и девятой песнях появляется восходящий скачок на кварту. Он находится только между строк и связан с образами радости воскресения (подобное использование данной интонации было в записи Мокраняца).

Как и в белградском варианте канона, выразительную роль играет движение к самому высокому звуку — «es». В первом ирмосе (Пример 5) движение по звукам «b-c-d-es-d-c» озвучивает слова «от смерти», выделяя явление, от которого мы напряженно ожидаем избавления. Это восхождение будет звучать далее в каждой песне канона, отмечая важнейшие понятия — в том числе и те, которые были выделены этой интонацией в записи Мокраняца. Эта стабильная интонация в карловацком варианте не только открывает вторую строку напева, но может звучать и в конечной строке. Так, в тропаре 5-й песни эта интонация,

выделяя слово «исходящу», подчеркивает момент исхождения Христа из гроба, призывая нас затем прославлять Пасху — спасительную для всех людей [Мф., 25:1]. В тропаре 6-й песни выделение слов «сокрушил» и «тридневен» отмечает сокрушение Господом адских оков и Его воскресение в третий день. В девятом ирмосе данная интонация связана с образами Господней славы, воссиявшей над Иерусалимом, и с прославлением пречистой Богородицы. В первом тропаре 9-й песни, выделяя слова «неложно» и «надежды» подчеркивает несомненное исполнение Господом обещания быть с нами до конца века [Мф., 28:20] и нашу надежду на встречу с Ним. Таким образом, поступенный ход к самому высокому звуку канона («es»), совпадающему с ударным слогом, в карловацком варианте встречается значительно чаще, чем в белградском. Это не только расширяет диапазон напева, но и вносит дополнительную напряженность за счет более высокой тесситуры.

В карловацком варианте активно применяется еще одно типичное для церковного пения выразительное средство — *ритмическое торможение*. Все строки в записи Цвейча оканчиваются целой длительностью, ясно отмечающей границу. Но изложение внутри строк ведется в основном четвертями, в распевах слогов появляются восьмые, половинные же длительности обычно встречаются не чаще одного-двух раз в строке, отмечая ударные слоги. Если звучат две половинные длительности подряд, это значительно замедляет движение и служит ритмическому акцентированию слова. В каноне две половинные длительности подряд впервые встречаются в начале 3 ирмоса, выделяя слово «пиво» (Пример 6).

Появление хроматического звука «h», ритмический контраст половинных длительностей с окружающими их восьмыми, выделяя слова «пиво» привлекают внимание к особому евхаристическому смыслу события: это не вода, изливающаяся из камня, которую пили иудеи [Исх., 17:6], это новое духовное питание нетления и вечной жизни, источником которой является Христос. По словам ап. Павла: «И все пили одно и то же духовное питание, ибо все пили из духовного последнего камня, камень же был Христос» [1Кор., 10:4].

В третьем ирмосе две половинные длительности появятся еще раз, ритмически выделяя слова «в Нем же (утверждаемся)», свидетельствующие об утверждении веры во Христа. Эта строка ирмоса будет повторена в первом тропаре данной

песни, что не случайно: об утверждении людей в христианской вере говорится в Новом завете неоднократно [Лк., 23:32; Деян., 14:22; 16:5; 18:23; 1Петр., 5:10; 2Петр., 1:12].

В других песнях две половинные длительности выделяют имя Господа, Его знамения, понятия «божественное», «Пасха». В четвертом ирмосе двумя половинными длительностями выделено слово «стражи»: подобно пророку Аввакуму [Авв., 2:1] мы должны находиться в состоянии предельного внимания (то есть «быть на страже»), ожидая из уст ангела весть о воскресении Христа.

В карловацком варианте канона можно отметить еще одно средство выразительности. В ряде песнопений первая строка при повторении настолько значительно изменяет свое окончание, что ее можно считать строкой 1А. Впервые она

появляется во втором тропаре первой песни, когда речь идет о «мире невидимом» (Пример 7).

В дальнейшем развитии канона данная строка будет звучать, когда речь идет об исхождении Христа из гроба (песнь 3), явлении ангела, возвестившего воскресение (песнь 4), нашем движении к Свету радостной поступью (песнь 5), о разрушении адских врат и открытии для верующих райской двери (песнь 6), о Пасхе как правозвестнице всеобщего воскресения (песнь 7), о нашей возможности войти в царство Христово (песнь 8), о таинстве причастия как приобщении к безвечернему дню Господнего царства (песнь 9).

Все отмеченные различия в строках белградского и карловацкого вариантов сербского распева находятся в границах типичной для церковного пения вариантности («многораспевности»),

Пример 6
Example 6



Пример 7
Example 7



включающей как сходство, так и различие песнопений на один и тот же словесный текст.

Общими в данном случае являются не только строки и форма песнопений канона, но и особые выразительные приемы: скачки, создающие контраст плавному движению мелодии; подъем к высокому звуку, выходящему за границы типового амбитуса; введение альтераций, нарушающих общую диатонику; распевы слогов, выделяющиеся на фоне силлабического напева. В записи Цвеича возникают еще два приема — создание ритмического торможения введением двух половинных длительностей подряд и значительное преобразование первой строки (за счет увеличения распева и хроматизации ее окончания).

Названным средствам не свойственна конкретная изобразительность. Но все они *наруша-*

ют инерцию восприятия, активизируя сознание слушателя, привлекая его внимание к определенным словам текста, которые прочно связаны с канонической и святоотеческой литературой. Поэтому за каждой фразой, которую акцентирует музыка, раскрывается широкий спектр ассоциаций, создавая духовное стерео-пространство, «вход» в которое открыт всем людям, причастным к христианской культуре. В таком активном привлечении внимания прихожан к духовным первоисточникам проявляется участие музыки в проповеди, в донесении Благой вести.

В России ее мощной письменной церковно-певческой традицией сохранился знаменный распев, который не случайно называют «богословием в звуках» [9, с. 174]. Он имеет особую, сложную и удивительно глубокую религиозную символику

в области знаменной нотации и центонного строения напевов. В устной церковно-певческой традиции сербов сохранился более простой, но очень надежный способ «музыкального богословия»: нарушением инерции восприятия активизация сознания слушателя, привлечение его внимания к определенным словам, за которыми открывается глубина откровений священного писания. Не случайно поэтому в болгарской и русской устных традициях нередко встречаются выразительные средства, аналогичные рассмотренным в данной статье [10]. Они расставляют в напеве «вехи», опорные точки, ориентация на которые позволяет людям активно включаться в бесконечно глубокий и мудрый мир христианских текстов. В рассмотренных вариантах Пасхального канона сербского распева — белградском и карловацком — были акцентированы музыкальными средствами не только общие, но и различные слова, вызывающие различные оттенки духовных образов. Но все это допускает неисчерпаемая глубина словесного текста св. Иоанна Дамаскина, передающая людям сквозь века высочайший уровень духовной образованности и культуры.

Список источников

1. Евдокимова А. А. Сербский Осмогласник в свете церковно-певческих связей Сербии и России: монография. Нижний Новгород: Изд. ННГК, 2018. 274 с.
2. Петровић Д. Српско народно црквено појање и његови // Српска музика кроз векове: Галерија Српске академије наука и уметности. — Књ. 22. — Београд: САНУ, 1973. С. 251–274.
3. Мокрањац С. С. Духовна музика. Празнично појање. Т. V. Књ. 86. Београд: Музичко-издавачко предузеће «Нота», 1998. 360 с.
4. Евдокимова А. А. Знаменны попевки в сербском Обиходе // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1. С. 3–10.
5. Петровић Д. Белградский распев // Православная энциклопедия: в 33 т. М.: Изд. церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2013. Т. 4. С. 518–519.
6. Петровић Д. Карловацкий распев // Православная энциклопедия в 33 т. М.: Изд. церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2013. Т. 31. С. 175–177.
7. Евдокимова А. А. Учебник церковного пения Бранко Цвеича: теория для практиков // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 2. С. 48–53.
8. Пентикостар: Карловачко појање / ставио у ноте Бранко Цвејић. Београд: Издао епископ источноамеричке и канадски др. Савва Вуковић, 1973. 199 с.
9. Вагнер Г. К., Владышевская, Т. Ф. Искусство Древней Руси. М.: Искусство, 1993. 256 с.
10. Јевдокимова А. Руска знамена традиција и њена веза са српским и бугарским осмогласјем // Мокрањац. 2014. Децембар, број 16. Београд: Издавач Дом културе «Стеван Мокрањац», 2024. С. 13–18.

References

1. Evdokimova, A. A. (2018) *Cerbski Osmoglasnik w swete zerkowno-pewzeskix swjasei Serbii b Rissii* [Serbian Osmoglasnik in the light of church-singing relations between Serbia and Russia], Publishing Nizhny Novgorod Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Petrović, D. (1973) “Serbian folk church singing and its own”, Serbian music through the ages, Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts, SANU, Belgrade, Serbia, vol. 22, pp. 251-274.
3. Mokranjac, S. S. (1998), Spiritual music, Festive singing, Music publishing company “Nota”, vol. V, no. 8b, Beograd, Serbia.
4. Evdokimova, A. A. (2018), “Znamennye chants in Serbian usage”, *Aktal'nye problemy vysshego muzikal'nogo obrasovaniya* [Aktual problems of higher musical education], vol. 1, pp. 3-10.
5. Petrovich, D. (2013), “Belgrade chant”, *Pravoslavnaya ensiklopediya* [Orthodox Encyclopedia], Church Scientific Center “Orthodox Encyclopedia”, Orthodox Encyclopedia, Moscow, Russia, vol. 4, pp. 518-519.
6. Petrovich, D. (2013), “Karlovac chant”, *Pravoslavnaya ensiklopediya* [Orthodox Encyclopedia], Church Scientific Center “Orthodox Encyclopedia”, Orthodox Encyclopedia, Moscow, Russia, vol. 31, pp. 175-177.
7. Evdokimova, A. A. (2013), “Branko Cvejic's textbook of church singing: theory for practitioners”, *Aktalnye problemy vysshego muzikal'nogo obrasovaniya* [Aktual problems of higher musical education], vol. 2. pp. 48-53.
8. Cvejić B. (ed.) (1973), *Pentecost: Karlovačko pojanje* [Penticostar: Karlovac chant], Dr. Savva Vuković, Belgrade, Serbia.
9. Wagner, G. K., and Vladyshevskaya, T. F. (1993), *Iskusstvo drevney Rusi* [The Art of Ancient Rus'], Art, Moscow, Russia.

10. Jevdokimova, A. (2014), "Russian flag tradition and its connection with Serbian and Bulgarian osmoglas", Mokranjac. Publisher of Dom kulture "Stevan Mokranjac", Belgrade, December, vol. 16, pp. 13-18.

Информация об авторе

А. А. Евдокимова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки

Information about the author

A. A. Evdokimova — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Theory

Статья поступила в редакцию 11.08.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 11.08.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.