

24. ПЕДАГОШКИ ФОРУМ СЦЕНСКИХ УМЕТНОСТИ
Тематски зборник

24TH PEDAGOGICAL FORUM OF PERFORMING ARTS
Thematic Proceedings

На насловној страни: Жорж Брак, *Музички инструменти*, 1908.
(Georges Braque, *Musical instruments*, 1908)

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

ЗБОРНИК РАДОВА
ДВАДЕСЕТ ЧЕТВРТОГ ПЕДАГОШКОГ ФОРУМА
СЦЕНСКИХ УМЕТНОСТИ „ФОЛКЛОР У МУЗИЧКОЈ ПЕДАГОГИЈИ”
одржаног од 1. до 3. октобра 2021. у Београду

PROCEEDINGS OF THE 24TH PEDAGOGICAL FORUM
OF PERFORMING ARTS “FOLKLORE IN MUSIC EDUCATION”
Belgrade, October 1–3, 2021

Уредник / Editor

др Милена Петровић
dr Milena Petrović

Издавач / Publisher

Факултет музичке уметности у Београду
Faculty of Music, Belgrade

Главни и одговорни уредник / Editor-in-Chief

др Гордана Каран
dr Gordana Karan

За издавача / For Publisher

мр Љиљана Несторовска, декан
Ljiljana Nestorovska MMus, Dean

Рецензенти

Сања Радиновић
Миомира Ђурђановић
Наташа Црњански
Сабина Видулин
Катарина Хабе
Блаженка Баћлија Сушић
Драган Ашковић
Саша Павловић
Милена Петровић

Reviewers

Sanja Radinović
Miomira Đurđanović
Nataša Crnjanski
Sabina Vidulin
Katarina Habe
Blaženka Bačlija Sušić
Dragan Ašković
Saša Pavlović
Milena Petrović

ISBN 978-86-81340-55-4

ISMN 979-0-802022-27-0

24. Педагошки форум сценских уметности
24th Pedagogical Forum of Performing Arts



ФОЛКЛОР У МУЗИЧКОЈ ПЕДАГОГИЈИ

Тематски зборник

FOLKLORE IN MUSIC EDUCATION

Thematic Proceedings

Уредник

др Милена Петровић

Editor

dr Milena Petrović



Факултет музичке уметности

Београд, 2022.

Faculty of Music

Belgrade, 2022

Марина Марковић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
marinajmarkovic@fmu.bg.ac.rs

Модели музичког образовања студената Кијево-могиљанске академије и српско појање у 18. веку

Сажетак

Српско црквено појање било је под различитим музичким утицајима у времену свог настанка (у другој половини 18. века), услед доминирајуће усмености у обликовању и преношењу напева који му припадају. Значајан фактор у формирању српских црквених мелодија било је и кијевско појање, које је доспело на подручје Карловачке митрополије услед снажних руско-српских веза у просветној сфери. Захваљујући њима је едукативни образац, актуелан у педагошким установама југозападних делова Руске империје (данашње Украјине), послужио као ослонац за утемељење домаћег школства у 18. столећу. Важан чинилац у конституисању образовног система, али и у обликовању физиономије појања, било је школовање српских младића на Кијево-могиљанској академији, у којој је постојао разрађен систем музичке теорије и педагогије познат под називом *кијевска школа музике*. У овом раду представљен је модел музичког образовања, чија је имплементација омогућила српским питомцима овог угледног училишта да стекну своја појачка знања, односно овладају јужноруским црквено-појачким репертоаром и тако допринесу по повратку у отаџбину упливу елемената кијевског појања у српске црквене мелодије.

Кључне речи: Кијево-могиљанска академија, српско црквено појање, кијевско појање, руско-српске везе, *кијевска школа музике*

Увод

Српско народно црквено појање апсорбовало је у свом настајању – током друге половине 18. века – елементе различитих музичких традиција, услед подложности разноликим утицајима која се приписује његовом егзистирању у усменом предању. Као важан чинилац у обликовању мелодија новијег српског пјенија, базираног на споју касновизантијске баштине и српског народног певања (Петровић, 1973: 252), издваја се кијевско појање, које представља националну украјинску варијанту руског знаменог појања, обликовану под утицајем црквених напева католичке провенијенције и украјинских фолклорних мелодија крајем 16. и почетком 17. века.¹ Осим фактора који су чврсто уткани у темеље целокупног православног цркве-

¹ То је било време када су западни и југозападни делови Руске митрополије били под пољско-литванском влашћу.

но-појачког наслеђа, попут принципа осмогласја или начела класификације напева, постоје и бројне аналогije у равни специфичних музичких одлика двеју разматраних појачких традиција. До данас је утврђено да се оне тичу мелодијског корпуса који припада српском малом појању, са једне, односно кијевском тзв. *крайком напеву*, са друге стране. Значајан удео мелодија кијевског појања у обликовању физиономије напева српског народног црквеног појања остварен је у погледу форме, али и на плану саме музичке супстанце новијег српског пјенија. Установљена је, наиме, сродност педесет једне каденце одсека кијевских напева и чак осамдесет осам формула у фразама српских црквених мелодија – основних облика и/или њихових варијанти (Марковић, 2020: 290–300).

Српски студенти на Кијево-могиљанској академији у 18. веку

Кијевско појање доспевало је на територију Карловачке митрополије почев од треће деценије 18. века, услед снажних руско-српских просветних веза које су, у процесу формирања српског школског система у столећу о којем је реч, резултирале ослонцем на образовни модел заступљен у педагошким институцијама југозападних делова Руске империје, односно данашње Украјине. Међу њима кључно место заузима чувена Кијево-могиљанска академија.² Поред оснивања школа по руским узорима и са руским наставним кадром у њима, попут Славено-латинске гимназије коју је основала група учитеља – питомаца овог угледног кијевског училишта на челу са Емануилом Козачинским, значајан фактор у формирању образовног система, али и у обликовању физиономије појања, био је одлазак српских младића на школовање у Кијев. Они су упућивани на тамошњу духовну академију ради стицања бољег образовања и адекватног оспособљавања за учитељски и/или богословски позив. Као институција са традицијом једине високошколске установе у Источној Европи и јединствене у читавом православном свету

² Кијево-могиљанска академија је историјска високошколска установа у Кијеву, која је под тим именом постојала од 1701. до 1917. године. Њен настанак се везује за 1632. годину. Тада је, на иницијативу кијевског митрополита Петра Могиле, створен национални образовни центар по западноевропском – *лајтинском* едукативном образцу, а на основи обједињавања двеју водећих православних просветних установа на подручју данашње Украјине – Кијевске братствене школе, која је деловала при Братственом Богојављенском манастиру у Кијеву и Лаврске школе, чија је активност била везана за Кијево-Печерску лавру. Првобитно названа Кијево-братствени колегијум, а 1647. године преименована у Кијево-могиљански колегијум, ова установа била је више од једног века средиште украјинско-руске просвете и културе и њихов расадник, али и бастион очувања православне вере, не само на словенском Истоку, већ и у ширим географским и културним оквирима (Хижняк & Маньківський, 2003).

тога доба и по томе што је у њој било могуће стећи више богословско образовање (Пузовић, 2012: 153), Кијево-могиљанска академија је с правом процењена као најбољи могући избор за остваривање поменутих циљева.

Одлазак већег броја Срба на школовање у Кијев у 18. веку резултат је настојања духовних предводника српског народа да се са Русијом на трајној основи успоставе чврсте везе и у просветној сфери. Ова тежња актуелизована је убрзо после Велике сеобе 1690. године под патријархом Арсенијем III Црнојевићем, када су се Срби, изложени опасности од унијаћења на просторима Хабзбуршке монархије које су населили, суочили са неопходношћу систематског школовања у сврхе оснаживања свог интелектуалног језгра и, последично, одржања у православној вери. До данас је познато да је у 18. веку Кијевску духовну академију похађало 48 Срба.³ Највећи број српских студената, углавном манастирских пострижника у чину јеромонаха или јерођакон, долазио је са простора Хабзбуршке монархије, нарочито у периоду између 1721. и 1762. године, у време најснажнијег руског културног и просветног утицаја на Србе. На школовање у Русију одлазило се по сваку цену – не само са дозволом власти, већ и без ње, јер „ништа није могло да засени магични сјај [...] словенског Истока” (Пашенко, 2017: 64).

Настава појања и музичко-образовни модел Кијево-могиљанске академије у 18. веку

Полазници Кијево-могиљанске академије у 18. веку школовали су се у установи у којој је, у оквиру образовног курса у потпуном трајању од 12 година, био развијен студиозан систем музичког образовања студената. У том смислу је и црквеном певању – као интегралном делу богослужбеног живота кијевских питомаца – посвећивана велика пажња. Имајући изузетно важну улогу у студентској едукацији, овладавање појачким умећем представљало је део укупне музичке наобразбе, која се могла стећи у оквиру ове институције. Учење литургијског појања – едукативни огранак, формулисан крајем 18. века у тзв. *Нојни ирмолошки разред*, било је значајан сегмент школског предмета Музика, а самим тим и део програма Седам слободних вештина, на коме је почивао образовни систем кијевског училишта.⁴ Свеукупна му-

³ С обзиром на бројне индиције да их је тада било знатно више међу њеним студентима, питање тачног броја питомаца српског порекла и даље остаје отворено (Пузовић, 2012: 154).

⁴ *Нојни ирмолошки разред* (алтернативни назив: *Нојни часови*), конституисан је на иницијативу Иринеја Фалковског, игумана кијевског Братственог Богојављенског манастира и професора богословља на Кијево-могиљанској академији. Први наставник појања био је Георгиј Баранович, питамац кијевског училишта и регент академског студентског хора. Баранович је аутор списа *Правила нојној и ирмо-*

зичка едукација, коју је одликовао висок професионални ниво, била је такође усмерена и на област вишегласног хорског извођења, како духовних, тако и световних композиција, затим и на подручје инструменталног музицирања, као и на реализовање музичке компоненте у драмским комадима извођеним у школском позоришту. Талентованији питомци могли су да савладају и основе компоновања (Иванов, 1997: 126). Процес учења музике одвијао се у јединству когнитивног и емоционалног, уметничког и техничког (Смирнова, 2021: 31), подразумевајући тако интегративни приступ развоју музичких способности студената.

Учење појања у *Нойном ирмолошком разреду* заснивало се на овладавању достигнућима тзв. *кијевске школе музике* претходног – 17. века, која представља целовит систем музичке културе, базиран на јединству аутономних компоненти, са једне стране укорењених у домаћој – византијско-словенској појачкој баштини, а са друге – проистеклих из западноевропске музичке традиције (Цалај-Якименко, 2004). То су: 1) кијевско појање, које је егзистирало у богослужењима у једногласном виду, или, пак, у хармонизованом руху и репрезентује, поред богослужбеног, њен стваралачки и извођачки аспект; 2) кијевска нотација, позната и под називом *руска квадратна нотација*, на којој се базирала музичка писменост, као кључна претпоставка музичко-теоријске обуке, неопходне да би се појање учило, не само усменим путем, већ и из записа мелодија начињених квадратним нотним писмом, на чему се посебно инсистирало, и 3) кијевска граматица, коју чине корпус знања стечен током музичко-теоријске обуке и педагошке методе чијом се применом до њега долазило.

Кијевска нотација представља тип петолинијске, у основи релативне нотације, предвиђен за записивање једногласних и вишегласних богослужбених песама у Руској православној цркви. Овај систем записивања мелодија, који је знатно поједноставио процес овладавања основама музичке писмености у ареалу источнословенске црквено-појачке уметности, разрађен је у Украјини и Белорусији деведесетих година 16. века. Он представља синтезу три историјска типа музичког писма: старолатинске – коралне нотације, са карактеристичним начином релативног записивања висине тона, новолатинске – мензуралне нотације, са диференцираним системом ритмичких трајања и руске неумске – крјуки нотације, која је утицала на варијанте графичких облика појединих нотних знакова (Цалај-Якименко, 2004: 13). Спој елемената различитих врста музичког писма упућује на закључак да се ради о намерној – конструисаној творевини, која је, пак, омогућила да се фиксирају са великом прецизношћу, како тонске висине, тако и метроритмички параметри и постигне висок степен вертикалне уса-

лошкој појања, који је коришћен као уџбеник на *Нойним часовима* почев од 1799. године (Козицький, 1971: 48).

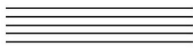
глашености хорских гласова неопходан, не само у акордском вишегласју, већ и при унисоном извођењу црквених мелодија.

Функцију теоријског и практичног приручника у настави појања заснованој на музичкој едукацији имао је превасходно Ирмологион, специфично украјинско-белоруски тип појачког зборника мешовитог састава, који обухвата традиционални репертоар црквених мелодија забележен кијевском нотацијом и у скраћеном облику изложене химнографске циклусе Обихода, Осмогласника, Ирмолога, Минеја и Триода (Шевчук, 2011: 625). Овај зборник био је двојакó важан за наставу појања: са једне стране, имао је улогу својеврсне хрестоматије, јер је својим мелодијско-текстуалним садржајем тесно повезан са црквеним обредима, а са друге – представљао је главни извор музичко-теоријског и практично-извођачког знања, обично сабраног у посебно поглавље, чији се обим разликовао од примерка до примерка.⁵ По овој појачкој књизи студенти су, дакле, савладавали основе музичке писмености и елементарне теорије музике и усвајали репертоар богослужбених песама, овладавајући истовремено и поретком њиховог произношења у различитим црквеним службама.

Музичко описмењавање почињало је упознавањем са основним елементима који чине кијевску нотацију – појмом линијског система и главним нотним знацима, односно са њиховом графичком формом и трајањима. Теоријско поглавље Ирмологиона пружало је слику њиховог базичног графичког облика, са објашњењима петолинијског система и основних знакова (слика 1).

Указивано је и на улогу кључа, који је – у складу са својом основном позицијом и функцијом у концепту бележења црквеног једногласја (релативном) кијевском нотацијом – био смештен на трећој линији линијског система, означавајући у његовим оквирима место тона *do*. Пошто су навише и наниже од кључа распоређени други тонови, следећа етапа у учењу било је овладавање њиховим називима, које је музичка писменост југозападне Русије преузела из теорије музике западне Европе. Стога је у дидактичке сврхе коришћена латинска *Химна Св. Јовану* Гвида из Ареца, чији стихови представљају исходиште западноевропских назива тонова. *Химна Св. Јовану* претрпела је одређене измене у украјинским изворима, у којима је обично излагана и у црквенословенској транслитерацији (слика 2).

⁵ Предност у настави давана је канонским штампаним издањима, као што је, на пример, Ирмологион братства ставропигијалног храма Успења Пресвете Богородице у Лавову из 1709. године, познат и под називом *Љвовски Ирмологион*. Један примерак ове појачке књиге доспео је и међу Србе у Хабзбуршкој монархији у 18. веку и данас се чува у Библиотеци Матице српске у Новом Саду под сигнатуром Р₁₈ Рс IV 7.



Линијски систем, нотопосац – систем од пет паралелних линија; квадратне ноте се пишу на линијама, испод, изнад и између њих.



Квадратни нотни знаци, забележени на линијском систему, показују одређену висину тона.



Лонга – знак најдужег трајања тона.



Трајање – знак написан вертикално на суседним линијама или у суседним празнинама (једнак је целој ноти у савременој нотацији); тон забележен овим знаком, фиксиран је на линијском систему између два вертикално постављена ромба.



Трајање – црни квадрат, са нотним вратом на десној страни, који прелази дужину нотног знака (једнак је половини ноте у савременој нотацији).



Трајање – црни квадрат са нотним вратом окренутим навише или наниже (једнак је четвртини ноте у савременој нотацији).



Трајање – црни квадрат са нотним вратом окренутим наниже, који се завршава у дну барјачићем на десној страни (једнак је осмини ноте у савременој нотацији).

Слика 1. Објашњења основних знакова кијевске нотације у појачким зборницима југозападне Русије.⁶

<u>Ut</u> queant fibris	<u>УТ</u> квеант фибрис
<u>Recitare</u> firmis	<u>РЕЦИТАРЕ</u> фирмис
<u>Mira</u> sanctorum	<u>МИРА</u> санкторум
<u>Famuli</u> tuorum	<u>ФАМУЛ</u> туорум
<u>Solve</u> pollutis	<u>СОЛЪВЕ</u> поллютис
<u>Labiis</u> reatus	<u>ЛЪБИИС</u> реатус

Слика 2. Имена тонова у почетним слоговима стихова „Химне Св. Јовану” Гвида из Арца у појачким зборницима и приручницима југозападне Русије.⁷

⁶ Иванов, 1997б: према украјинско-белоруским Ирмологионима из 17. и с почетка 18. века (НБС, Ф. 3, № 28; НБС, Ф. 3, № 417, а.1; НБС, Ф. 3, № 429, а.1; НБС, Ф. 3, № 430).

⁷ Нав. према: Николай Павлович Дилецкий (1679). *Идеа грамматики мусикийской*. В: Владимир Васильевич Протопопов, редактор (1979). *Памятники русскою музыкальною искусствва*, 7, Москва: Музыка, 302 (Иванов, 1997а: 178).

Добро познавање квадратне нотације омогућавало је да се пређе на следећу етапу учења – на певање самих тонова из нотног записа, солмизацијом, најпре у целим трајањима, затим у четвртинама, осминама и у троделном трајању. Водећи педагози тога доба, попут Николаја Дилецког, видели су у певању помоћу солмизационих слогова начин да студент добро научи да разликује степен од полустепена, што се сматрало изузетно важним за учење обиходног тонског низа, лествичне основе источнословенске појачке уметности од древних времена до актуелног тренутка. Обиходна лествица сачињена је из 12 тонова, груписаних у трихорде, чији се тонови налазе у међусобном односу велике секунде, а саме трихорде дели интервал мале секунде (слика 3).



Слика 3. Обиходни тонски низ.

Међутим, у 17. и 18. веку владало је мишљење да је за потребе педагогије црквеног појања боље да обиходни низ буде схваћен као систем од три хексакорда – под одредницама *ниски*, *средњи* и *високи*, са истоветним распоредом степена и полустепена и основним тоновима међусобно удаљеним за чисту кварту. Сматрало се, наиме, да ће мелодијске вежбе, при чијем је конципирању узета у обзир ова подела, оспособити певача да лако прелази из једних лествичних и регистарских услова у друге, нарочито када су у питању напеви који припадају изразито мелизматичном – великом појању (слика 4).

ВИСОКИ ХЕКСАКОРД

	УТ	РЕ	МИ	ФА	СОЛ	ЛА
	I	II	III	IV	V	VI

СРЕДЊИ ХЕКСАКОРД

	УТ	РЕ	МИ	ФА	СОЛ	ЛА
	I	II	III	IV	V	VI

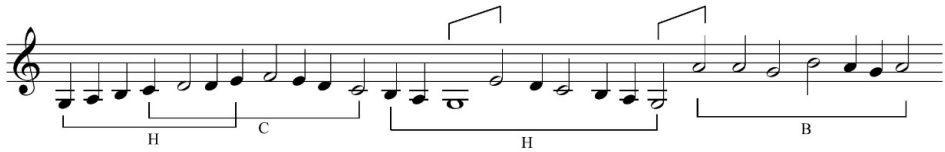
НИСКИ ХЕКСАКОРД

	УТ	РЕ	МИ	ФА	СОЛ	ЛА
	I	II	III	IV	V	VI

Слика 4. Систем од три хексакорда у оквиру обиходног тонског низа.⁸

⁸ Иванов, 1997δ: према украјинско-белоруским Ирмологионима из 17. и с почетка 18. века (НБС, Ф. 2, № 107; НБС, Ф. 3, № 28; НБС, Ф. 3, № 430).

Део методике овладавања певањем унутар обиходног тонског низа био је посвећен и учењу интервала, од секунде до дециме, у смеру навише и ниже. Уколико је потребно да студент отпева сексту или септиму, као и нону, дециму или ундециму, саветовало се да буде концентрисан на октаву, јер је на тај начин лакше певати жељене интервале. Значај овог приступа виђен је у томе што омогућава не само стицање теоријског знања, већ и негује музички слух, побољшавајући интонациону оријентацију у оквиру дате лествичне основе. Посебно су биле значајне вежбе у којима је примарна функција интервалских скокова била да омогуће разумевање музичког текста, односно самостално идентификовање регистарских прелаза (слика 5).



Слика 5. Вежба идентификовања регистарских прелаза у систему хексакорда уз помоћ интервала велике сексте и велике ноне.⁹

Са студентима се такође радило и на стицању навике читања нота са потписаним текстом, певања по слуху и напамет, правилног дисања при певању и бројних других навика, што им је омогућавало да овладају умећем професионалног вокалног извођења и тако постану истински мајстори, не само певања црквеног једногласја, већ и извођења вишегласних хорских композиција, како у богослужбеном контексту, тако и изван њега.

Учење појања било је у наставном распореду три пута недељно и одржавало се уторком, четвртком и суботом. Сачувани наставни програми сведоче о томе да су на часовима обрађивани антифони, стихире, догматици, васкрсни ирмоси, ирмоси Великог канона Јована Дамаскина и многе друге химне, уз поменуто обавезно савлађивање „правила нотног пјенија” (Козицкиј, 1971: 47). Главни метод наставне организације црквено-појачког репертоара било је стварање неколико блокова унутар исте химнографске врсте, у чијим су оквирима напеви настајали и бивали усвајани по одређеним моделима. Стихире су савладаване по систему тзв. *йодобних*, односно *йо обрасцу*. Студенти су учили напамет мелодијске моделе одговарајућих гласова, који су се налазили у посебном делу Ирмологиона – у одељку тзв. *йодобних сџихира*. У Ирмологионима и Минејима без нотације, пак, на почетку сваке празничне стихире налазиле су се почетне речи узора, као и ознака гласа којој стихира припада, а појац је морао да зна да је испева по одговарајућем мелодијском моделу. На тај начин савладаван је основни репертоар стихира на литији и стихира на хвалите. Вечерење стихире на

⁹ Исто.

Госїоди возвах појане су на мелодију самосталног псаламског стиха *Госїоди возвах*, увек забележену на почетку одељка у којем су сакупљене песме одређеног гласа. Само су мелодије стихира за велике празнике биле такозвани *самоїласни*, тј. имале су индивидуалну мелодијску физиономију и стога су их студенти учили самостално, тј. одвојено од остатка химнографског корпуса (Стріхар, 2008: 196).

Захваљујући разрађеном музичко-појачком образовном систему, на Кијево-могиљанској академији су деловала два одлична хора – братствено-црквени и конгрегациони, који су заједно бројали преко 300 студената, при укупном бројчаном саставу Академије од 1000 питомаца (Козицький, 1971: 60). На хорском репертоару налазила су се, поред богослужбеног репертоара, и вишегласна ауторска остварења настала у времену о којем је реч. Међу њима посебно место заузимају партесни концерти, вишегласна хорска дела, сачињена на литургијске или слободне текстове под утицајем западно-европског вишегласја. Није, међутим, била запостављена ни пракса учења појања усменим путем, чему је погодовао актуелан обичај богослужбеног ангажовања кијевских питомаца у парохијским црквама при којима су живели. Штавише, у писаним инструкцијама које су им упућиване, наведено је да је „певање током службе обавезно за студента” (Козицький, 1971: 63). Импровизовани парохијски или певнички хорови били су нарочито активни при црквама Покровској, Борисо-Глебској и Духовској, али и многим другим црквама, при којима су живели студенти Кијево-могиљанске академије.

Закључак

Актуелном појачком традицијом југозападне Русије, па и кијевским појањем као њеним саставним делом, српски васпитаници Кијево-могиљанске академије могли су да овладају на два подједнако заступљена начина у наставном процесу. Са једне стране, појање се учило помоћу записа мелодија начињених квадратним нотним писмом, а са друге, усменим путем – између осталог, у хоровима и за певницама при црквама града Кијева. На основу наведених сазнања закључујемо да су српски питомци кијевског училишта, савладавајући југозападноруски појачки репертоар на описане начине, могли да омогуће продор елемената кијевског појања у српске црквене напеве, чинећи то са једне стране кроз богослужбену праксу, а са друге – стављајући и стечено појачко знање у службу просвећивања подмлатка у својој матичној средини.

Познато је да је у настави црквеног појања, која се одвијала у православним клирикалним и световним школама у Хабзбуршкој монархији 18. века, било заступљено усмено предање. Ипак, факат школовања будућих српских учитеља на Духовној академији у Кијеву, као и постојања украјинских нот-

них зборника у српским библіотекама (Петровић, 1986), сведоче о томе да је је у аустријском царству било Срба музички писмених према мерилу средине и времена о којима је реч. То чини вероватнијом могућност да је у настави појања, поред усменог предања, коришћен и одређен стручан методолошки поступак или барем неки његови елементи.

Литература

Иванов Володимир Федорович (1997а). *Навчання церковної сїви в Україні у IX–XVII стї.* Київ: Музична Україна.

Иванов, Володимир Федорович (1997б). *Сїивацька освїта в Україні у XVIII стї.* Київ: Музична Україна.

Козицький, Пилип Омелянович (1971). *Сїив і музика в Київській академії за 300 рокїв її існування.* Київ: Музична Україна.

Марковић, Марина (2020). Српско црквено појање у контексту руско-српских културних релација, 02–16/38–20.

Пашенко, Євген (2017). *Українсько-сербські зв'язки доби бароко.* Київ: Освіта України.

Петровић, Даница (1973). Српско народно црквено појање и његови записивачи. *Срїска музика кроз векове* (стр. 251–274). Београд: Српска академија наука и уметности.

Петровић, Даница (1986). Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку. *Јуїословенске земље и Русија у XVIII веку* (стр. 303–319). Београд: Српска академија наука и уметности.

Пузовић, Владислав (2012). Завршни радови Срба на Кијевској духовној академији (1869–1899). *Срїска йеолоїија у двадесетїом веку: истїраживачки йроблеми и резулїтїаїи*, 12 (стр. 152–173). Београд: Православни богословски факултет

Смирнова Тетяна Анатолїївна (2021). Музично-хорова освїта в Україні XVI–XVIII столїть. *Науковї зайїски. Серїя: Педаїоїчні науки*, 195, 28–32.

Стрїхар, Оксана Иванївна (2008). Нотолїнїйний Ирмологїон як основний навчальний посїбник музичної грамоти і дитячого хорового сїву. *Кулїтура народов Причерноморья*, 149, 191–198.

Цалай–Якименко, Олександра (2002). *Київська школа музики XVII стїолїїїї.* Київ; Львів; Полтава: Наукове товариство іменї Шевченка.

Хижняк, Зоя Ивановна, Маньківський Валерїї К. (2003). *Істїорїя Киево-Моїїлянської академії.* Київ: КМ Академія.

Шевчук, Елена Юрьевна (2011). Ирмологїон. В: Патриарх Московский и всея Руси Алексїї II (общ. ред). *Православная Энциклопїедия*, 26 (стр. 626–633). Москва: Церковно-научный центр Православная энциклопїедия.

MODELS OF MUSIC EDUCATION FOR KYIV-MOHYLA ACADEMY STUDENTS AND SERBIAN CHANT IN THE 18TH CENTURY

At the time of its origin (in the second half of the 18th century), Serbian chant was influenced by different music as its melodies were created and transmitted orally. Another important factor in creating Serbian church melodies is Kievan chant. It reached the Metropolitanate of Karlovci region owing to the strong Russo-Serbian relations in education. A particularly important factor in constituting the educational system and shaping the physiognomy of chanting was the sending of Serbian male youth to the Kiev-Mohyla Academy, where there was an elaborate system of music theory and pedagogy, known as the *Kiev School of Music*. The implementation of this music education model enabled Serbian students at the Kyiv-Mohyla Academy to learn to chant and to study the South Russian psaltic repertoire so to implement the elements of the Kievan chant in Serbian church melodies once they have returned to homeland. They have been doing this either through public worship or by using their church singing mastery to enlighten the youth in their local communities.

Keywords: Kyiv-Mohyla Academy, Serbian chant, Kievan chant, Russo-Serbian relationships, *Kyiv School of Music*