**О различении понятий богослужебного пения и музыки на Руси**

Все своеобразие и неповторимость русского богослужебного пения зиждется на особом понимании русскими людьми сущности этого пения, а также на остром осознании различия между богослужебным пением и музыкой, ибо мало где еще это различие ощущалось так ясно и проводилось с такой четкостью, как на Руси. И если на Западе смешение богослужебного пения с музыкой зашло так далеко, что словом «музыка» могло обозначаться как мирское музицирование, так и пение в церкви, то на Руси для обозначения этих явлений употреблялись совершенно разные термины. Следы этого различия можно наблюдать и в наши дни в глубинных областях России, где до сих пор пение в церкви обозначается словом «петь», а пение вне церкви мирских песен обозначается словом «играть». Истоки этого терминологического различия находятся в самом начале истории русского богослужебного пения и освящаются авторитетом первых русских святых.

В житии преподобного Феодосия Печерского есть место, в котором описывается приход преподобного на пир к князю Святославу Ярославичу, окруженному многими играющими на различных инструментах: «овы гусельныа гласы испущающим, и инем мусикийскиа гласящим, иные же органныа, — и тако всемь играющим и веселящимся». Преподобный Феодосий, обратившись к князю, тихо сказал: «Будеть ли сице вь он век будущий ?», то есть «Будет ли так в том будущем веке?» — после чего князь тотчас же приказал прекратить игру. В этих словах преподобного утверждается невкорененность музыки в вечность, ее непричастность «Жизни Будущего века». Еще отчетливее природа музыки выявляется в истории падения преподобного Исаакия Печерского, в момент обольщения которого бесы «удариша в сопели и в гусли и в бубны и начаша им играти и утомивше и оставиша и живного и отидоша поругавшеся ему». Здесь музыка выступает как богоборческая стихия, как орудие поругания над святостью, причем само понятие музыки обозначается опять-таки понятием «игры» и «играния».

Ту же мысль содержат многие древнерусские памятники письменности. Так, в сборнике XIV в., называемом «Золотой цепью», в перечислении дел «иже ны велить Христос святии отступити», наряду с насилием, разбоем и чародейством упоминаются «бесовскыя песни, плясанье, бубны, сопели, гусли, пискове, игранья неподобныя». Преподобный Максим Грек в «Слове против скоморохов» пишет, что скоморохи «научени быша от самех богоборных бесов сатанинскому промыслу, по нему же им убо изобилые брашен и одеянии добывают человекоубийця беси, а веселящимся о бесовьскых играниих душевную пагубу и муку вечную приготовять». Этот взгляд на «игру» и «играние» освящен и авторитетом Стоглавого собора, 92 глава которого, содержащая «соборный ответ о игрищах еллинского бесования», гласит, в частности: «Праздность бо и пиянство и играние всему злу начало есть и погубление велие. Сего ради отрицают вся божественная писания и священные правила всякое играние и зерни, и шахматы, и тавлеи, и гусли, и смыки, и сопели, и всякое гуд «ние и глумление и позорище и плясание».

Такое понимание музыки, или «играния», не было чисто теоретическим положением, но являлось жизненной установкой и практическим руководством к действию. Так, в «Памяти» верхотурского воеводы Рафа Всеволожского приказчику ирбитской слободы Григорию Барыбину от 13 декабря 1649 г. читаем: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, и тебе б то вся велеть выимать, и изломав те бесовские игры, велеть жечь; а которы люди от того ото всего богомерзкого дела не останутся и учнут вперед такова богомерзкого дела держаться, и тебе б по государеву указу тем людям чинить наказание, и ты бы тех ослушников велел бить батоги». По свидетельству же Адама Олеария, не раз посещавшего Московию в первой половине XVII в., Патриарх Иоасаф I «запретил русским вообще инструментальную музыку, велел забрать инструменты в домах, и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены». Пагубность музыки для «играния» усиливалась еще и тем, что для русского сознания она являлась проводником «латинской ереси». Так, Симеоновская летопись передает обличительные слова Марка Эфесского к императору-униату Иоанну Палеологу: «Что убо, царю, в Латынох доброе увидел еси? Или се есть красота их церковная, еже ударяют в бубны, в трубы же, и в органы, руками пляшуще и ногами топчуще, и многыя игры деюще, ими же бесом радость бывает?»]. А в азбуковнике XVII в. музыка определяется следующим образом: «Мусикия — В ней пишется песни и кошуны бесовския, их же латины припевают к мусикийских орган согласию, сиречь гудебных сосуд свирянию» .

Подобное отрицательное отношение к «игранию» и музыке являлось следствием особой остроты духовного зрения, ибо древнерусский человек духовно видел то, чего уже не мог видеть западный человек и чего давно не видим мы: за покровом обольстительности, завлекательности он ясно различал невидимую нам пагубную и богоборческую сущность самого принципа музыкальной игры, игры, воссоздающей свой собственный порядок и не нуждающейся в Истинном Божьем порядке. Кажущаяся нам резкость административных мер XVII в. может быть истолкована как ревностная забота о спасении души, ибо как в доме, полном детьми, не должен храниться яд, так и там, где может появиться младенствующая душа, не место соблазнительной внешне и пагубной внутренне игре.

Таким образом, различие между игрой и пением, музыкой и богослужебным пением не было на Руси простым различием между некими «смежными» родами деятельности, но представляло собой противостояние противоположных жизненных позиций, противоположных душевных состояний, противоположных путей, один из которых ведет к погибели, а другой — ко спасению.

Напряженная борьба между этими двумя началами, ведущаяся на протяжении всей истории древнерусской культуры, принимала иногда особенно драматический и наглядный характер в конкретной человеческой судьбе с ее взлетами и падениями. Так, если во время свадебного пира царя Алексея Михайловича с первой женой Марией Ильиничной Милославской в 1648 г. государевы певчие дьяки распевали стихиры из Праздников и Триоди, то вторая свадьба с Наталией Алексеевной Нарышкиной, матерью Петра Великого, была обставлена совершенно иначе. «Дворцовые разряды» сообщают: «После кушанья изволил великий государь себя тешить игры; и его великого государя тешили и в органы играли, а игралъ в органы немчинъ, и въ сурны и въ трубы трубили, и въ суренки играли, и по накрам и по литаврам били во всю» За этими внешними обстоятельствами угадывается история внутреннего духовного падения, когда сознательно попираются отеческие предания, соборные постановления и авторитет святости. (Не здесь ли предопределяется и деятельность Петра Великого?) Но падение уже свидетельствует о борьбе, а в борьбе могут быть не только падения. Вся внутренняя жизнь русского человека представляла собой постоянное духовное напряжение, постоянную невидимую брань, и брань эта знала не только глубочайшие падения, но и величайшие взлеты. Древнерусское богослужебное пение есть следствие такого духовного взлета, а занятие музыкой для русского человека еще со времен преподобного Исаакия Печерского являлось показателем и свидетельством духовного падения. Таким образом, различие между богослужебным пением и музыкой было не просто осознано на Руси, но выстрадано, добыто ценой тяжких усилий, омыто потом и слезами.

Все это привело к особой ревности о чистоте богослужебной певческой системы и к обереганию ее основ от воздействий музыкального начала. Богослужебное пение, являющееся образом небесного ангельского пения, должно быть чуждым всему земному. И именно такое отношение к богослужебному пению породило крайне своеобразную теоретическую систему, которая в отличие от прочих музыкально-теоретических систем, базирующихся на понятиях высоты и длительности звука, строилась на совсем иных началах, полностью игнорируя высотные и временные параметры звука как атрибуты земного вещественного мира, недостойные служить материалом для небесной песни. Древнерусская теоретическая система выработала такие основы, при помощи которых можно было выстроить мелодическую линию и уразуметь ее структуру без привлечения понятий абсолютной звуковысотности и кратности ритмических соотношений. Таким образом, различение богослужебного пения и музыки в Древней Руси осуществлялось не только на идеологическом уровне, но и на уровне конкретных технических понятий и терминов.

Однако с течением времени четкость этого разграничения начинает размываться, и в середине XVII в. появляется трактат ярого поборника партесного пения И. Коренева, в котором впервые на Руси осуществляется сознательное идейное смешение понятий богослужебного пения и музыки, пения и игры, определяемых отныне одним словом «мусикия». Так, на вопрос: «Почто мусикия нарицается мусикия и откуду имя восприят сие?» трактат дает следующий ответ: «От множества гласов различия и купноравного в пениих множественного сочиненного согласия. Взять же прежде от мусикийских бряцаний на органех и кимвалех и от неких мусикийских песенных орудий. Тем же и поющая гласовым мусикия такожде мусикия нарицается, понеже такожде сочиняется и по тех же степенех, и понеже бездушная прежде обретается. Сего ради яко от нея и певаемая такожде именуется. Тем же и всяческое пение, иже токмо есть благое и доброе, такожде и злое, от мусикии есть, ничтоже оть-емлится от нея. Совершенное и несовершенное она бо вся имать. Тем же неведый безумие глаголет, яко се есть мусикия, а се несть. Аз же всякое пение нарицаю мусикию, паче же и ангельское, иже есть неизреченно, и то бо мусика небесная нарицается»

В этом отрывке интерес представляет не только полный разрыв с древнерусской певческой традицией, но и та логическая подтасовка, с помощью которой этот разрыв обосновывается. Так, Коренев признает, что музыка получила свое название «от мусикийских бряцаний на органех и кимвалех», а эти «мусикийские орудия» получили свое существование благодаря Иувалу, ибо в другом месте трактата читаем: «Евал, Ламехов сын, перед потопом, седьмый от Адама, сей обрете художество мусикийское». Но, несмотря на такое признание, Коренев распространяет это сугубо земное и материальное понятие и на небесное ангельское пение, приписывая невещественным умам нужду в вещественных орудиях, только на том основании, что «певаемая мусикия сочиняется по тех же степенех, и понеже бездушная прежде обретается». Это смешение на идеологическом уровне влечет за собой также недопустимое с позиции древнерусского певческого мышления слияние различных технических терминов и понятий. «Ныне в мусикийстем согласии нарицаются: римски партес, гречески хоры, по-киевски клиросы, по руски станицы, славенски такожде лики», — пишет Коренев в другом месте. — «Се бо ин, яко юрод сый, глаголет: ино есть знамение руское, еже глаголется кулизма, ино мусикийское. Се аз ти глаголю, аще ты не ведуще и не разумеющи глаголеши и разделяеши; аз же, то ведая, известно слепляю, сливаю и совокупляю».

Подобное «слепление, сливание и совокупление» послужило оправданием и основанием для применения на практике всего того, что ранее считалось совершенно недопустимым в богослужении. Так, если ранее «римски партес» определялся как «кошупы бесовския, их же латины припевают к мусикийских орган согласию», то теперь тот же «римски партес» объявлялся понятием равнозначным с понятиями «лик» и «станица», ибо и «партес», и «лик», и «станица» сделались всего лишь различными видами единого «мусикийского согласия», а раз так, то и не стало никакого препятствия для употребления партесного пения в православном богослужении. Можно сказать, что на определенном этапе произошла «маскировка» музыки под богослужебное пение. Когда неким путем была доказана тождественность богослужебного пения и музыки, то музыка, вытеснив совершенно богослужебное пение, заняла его место и стала считаться именно богослужебным пением как бы по праву. По свидетельству современников, это изменение не только коснулось самого пения, но и отразилось даже на внешнем облике певчих. Так, с клиросов постепенно исчезли люди с окладистыми бородами в подрясниках и стихарях, а их место заняли некие безбородые модные личности, одетые в кафтаны польского фасона. Интересно отметить тот факт, что сторонники партесного пения и «мусикии» даже и не помышляли о таких вещах, как о «возведение ума на небо» или «отверзание внутренних очес», ибо назначение пения в храме им виделось совершенно в ином. Вот что пишет зачинатель и крупнейший идеолог партесного дела на Руси Николай Дилецкий: «Что есть мусикия? Мусикия есть кая пением своим или играннием сердца человеческая возбуждает ко веселию или сокрушению или плачу. По фантазии же мусикия тричисленная, веселая, ужасная, умилительная. Смешанная веселая сия есть, кая ушеса человеческая и сердце возбуждает к жалости, яко же плачи и нагробные пения. Смешанная мусикия сия есть, кая ушоса человеческая единого возбуждает ко веселию, вторицею ко печали, якоже мирския пения печальныя изде же суть ноты мирския ужасны в веселой пропорции положены во изображение». Если впоследствии композиторы и музыканты стремились говорить о музыке весьма возвышенно, то в словах русского первопроходца мусикии внутренняя сущность музыки охарактеризована достаточно откровенно. Музыка понимается как некое средство, предназначенное для возбуждения чувственности, ибо что есть эта «веселость», «ужасность» или «умилительность», как не различные виды чувственности? Если богослужебное пение действительно возводит ум человека на небо и ведет его к богопознанию, то музыка лишь создает впечатление или видимость этого восхождения при помощи игры чувств. Это мнимое восхождение соответствует первому образу молитвы, описанному святым Симеоном Новым Богословом и осуждаемому святыми отцами, ибо как представление и воображение различных образов во время молитвы, так и возбуждение чувственности игрой звуков не может не привести к прелести.

Противопоставление богослужебного пения и музыки на Руси в XVII в. можно свести к противопоставлению принципа распева и принципа концерта, олицетворяющих различные типы организации мелодического материала в богослужении. Если мелодический материал, организованный на основе принципа распева, задавал единый священный ритм молитвенного дыхания, то есть создавал непосредственное условие молитвы, то мелодии, организованные на основе принципа концерта, воссоздают игру чувств, сопровождающих молитву, то есть изображают то именно чувство, которое подразумевается в каждом конкретном слове богослужебного текста. Отсюда проистекает разнообразие и контрастность мелодического материала как в рамках отдельного песнопения, так и в рамках целой службы, построенных на принципе концертности. Таким образом, если принцип распева обеспечивает единообразие и порядок или мелодический чин, то принцип концерта приводит к разнообразию и произволу, а в конечном счете к мелодическому бесчинию.

Это мелодическое бесчиние, порожденное принципом концерта и главенствующее в богослужении на протяжении всего XVIII в., не могло не смущать ревнителей благочестия. И вот на рубеже XVIII и XIX вв. раздался авторитетный голос православного иерарха, указывающего на неестественное направление русского богослужебного пения и на несвойственный православному богослужению его характер. В «Историческом рассуждении о богослужебном пении» митрополит Евгений (Болховитинов) указал на то, что это концертное направление является «вещью постороннею и от одного произволения зависящею». Острое осознание нестроений в богослужебном пении породило необходимость изучения древнерусской певческой системы и восстановления попранных норм принципа распева. Со второй половины XIX в. начинают появляться фундаментальные труды протоиереев Дмитрия Разумовского, Василия Металлова, Иоанна Вознесенского и многих, многих других исследователей, заново открывающих тайны крюковой нотации, центонной техники и законов осмогласия. Именно благодаря их усилиям стало возможным вернуть богослужению утраченный мелодический чин, достигаемый только при условии строгого следования нормам и законам распева. Однако дело восстановления мелодического чина имело не только сторонников, но и противников, наибольшее количество которых можно было найти в среде церковных композиторов, регентов и певцов, не желающих следовать призывам благочестия.

Сколь далеко зашло поражение церковного сознания принципом концерта, можно судить по тому, что на Поместном соборе Русской Православной Церкви 1917 г. рассматривался вопрос о применении органа в православном богослужении. На объединенном заседании по вопросам церковного пения, состоявшемся 8 декабря 1917 г., композитор А. Гречанинов предложил ввести орган в богослужение. Его предложение поддержал директор синодального училища А. Кастальский и священник Дм.Аллеманов. Однако предложение это было отклонено на голосовании, во время которого 3 человека проголосовало «за», а 8 — «против» органа. Таким "образом, борьба между богослужебным пением и музыкой, принципом распева и принципом концерта продолжается в наши дни, и исход ее далеко не решен. Во многом, очевидно, он будет предрешаться духовным и профессиональным уровнем тех, в чьих руках непосредственно находятся судьбы богослужебного пения, а, стало быть, и в руках тех, кого ныне выпускают регентские школы.

**Периодизация истории русского богослужебного пения и ее внутреннее обоснование**

Между ангельским пением и ангельским чином жизни существует жесткая связь, на которую указал еще преподобный Григорий Синаит в словах: «По ангельскому чину жизни вашей должно быть и пение ваше. Гласное пение есть указание на вопль умный внутри». Физически слышимое церковное пение есть лишь следствие правильно организованной церковно-уставной жизни, а церковно-уставная жизнь есть одна из практических реализаций аскетической монашеской жизни. Вот почему само существование церковного пения неразрывно связано с существованием монашеского подвига, в нем зарождается и через него осуществляется. Ведь если «гласное пение есть указание на вопль умный внутри», то невозможно возникновение этого пения там, где не произошло стяжания умного вопля в сердце. Таким образом, при изучении истории богослужебного пения необходимо иметь в виду, что конкретные формы богослужебного пения могут быть вынесены только из живого опыта аскетического подвига и что уровень и состояние богослужебного пения зависят от уровня и состояния монашеской жизни.

Само возникновение русского богослужебного пения теснейшим образом связано со становлением русского монашества, ибо именно духовная деятельность подвижников Киевских пещер во главе с первоустроителями монашеской жизни на Руси преподобными Антонием и Феодосием явилась основанием для рождения богослужебного пения как особой дисциплины, учащей согласованию движений голоса с движением сердца, устремленного к Богу. Богослужебное пение рассматривалось как продолжение внутреннего молитвенного делания и в полном соответствии с определением святителя Василия Великого являлось «богословствованием и чистым созерцанием». Распев, понимаемый как «мелодический чин», естественно вырастал из чина церковного устава и чина монашеской жизни. Следует особо отметить, что полный текст Студийского устава, действующего вплоть до XV в., появился на Руси стараниями преподобного Феодосия, имеющего к богослужебному пению самое непосредственное отношение. Именно им завязан узел трисоставности русского богослужебного пения, отражающей трисоставное строение человека, состоящего из тела, души и духа. Певческие рукописи, содержащие конкретные мелодии песнопений, являли собой тело богослужебного пения. Типикон, указывающий на порядок последобания песнопений и их соединений, являлся его душой. Аскетический подвиг, из которого рожден Типикон, представлял собой дух богослужебного пения. Таким образом, богослужебное пение, будучи порождением монашеского подвига, не , может быть познано вне истории русской монашеской жизни. Исходя из этого положения, вся история русского богослужебного пения, обусловленная историей русского монашества может быть разделена на три периода.

Первый период занимает промежуток времени от крещения Руси и становления монашества до монгольского нашествия, то есть продолжается с XI по XIII вв. Основным материалом для изучения богослужебного пения этого времени являются певческие рукописи, общее число которых за этот период не превышает трех-четырех десятков. Отличительной особенностью этих рукописей является то, что в мелодическом отношении они остаются немы для нас, ибо расшифровка ранних форм русского невменного письма как знаменного, так и кондакированного на сегодняшний день представляет собою нерешенную задачу. Однако палеографические, статистические и сравнительные исследования рукописей XI-XI II вв. позволяют сделать вывод, что именно в этот период были заложены и достаточно развиты основополагающие фундаментальные принципы русской певческой письменности, попевочной техники и осмогласия. Целенаправленность и систематичность, с которой возникали эти специфически русские певческие памятники, заставляют предполагать наличие какого-то общерусского центра, где вырабатывались формы знаменной нотации и создавались первые ее образцы, распространявшиеся затем по всей Руси. Скорее всего таким центром являлась Киево-Печерская лавра или киевский Софийский собор. Значительное количество рукописей этого периода с очевидными признаками новгородского происхождения приводит к мысли, что подобным центром мог быть и Новгород.

Однако где бы ни находились эти древнерусские центры, везде непосредственными создателями певческих памятников являлись люди монашествующие. Таковы уже упоминавшиеся киево-печерский игумен Стефан и новгородский иеродиакон Кирик. Таковы и те переписчики, которые проставляли свои имена в конце переписанных ими певческих рукописей.

Одной из отличительных черт этого периода являлось наличие так называемых песненных последований — песненной вечерни и песненной утрени, в которых все исполнялось певчески и не читалось ничего, кроме молитв и возглашений диакона и священника. Этот торжественный богослужебный чин равнялся на богослужебный порядок типикона Великой Церкви (то есть Святой Софии Константинопольской). Для песненного последования было характерно исполнение трех антифонов (как на литургии), пение «асматика» — псалма или псалмов с припевами на каждом стихе и отсутствие канона. Однако именно уставу Студийского монастыря, введенному на Руси преподобным Феодосием и отличающемуся от песенных последований обязательным наличием канона (или даже двух-трех канонов на день), а также отсутствием асматика, суждено было оказать решающее влияние как на весь чин богослужения, так и на мелодический состав богослужебного пения. Что же касается характерных черт самого Студийского устава, то в первую очередь к ним следует отнести почти полное отсутствие всенощных бдений, при котором вечерня и утреня не объединялись в единый комплекс, а Великое славословие пелось только в Великую Субботу, что порождало особое, не похожее на теперешнее, соотношение песнопений в богослужении. Эти уставные особенности вместе с особенностями домонгольской монашеской жизни, тяготеющей к ктиторским келиотским монастырям, послужили основанием того мелодического облика богослужебного - пения, все конкретное своеобразие которого остается недоступным для нас и которое, быть может, навсегда погребено под руинами, оставленными монгольскими завоевателями.

Вторжение татаро-монгольских орд в пределы русской земли, сопровождавшееся катастрофическими опустошениями, вызвало шок в душе русского человека и породило длительную задержку в духовно-культурном строительстве Руси. Но уже в XIV в. обозначаются признаки вновь наступающего подъема и оживления. Центром этого возрождения Руси становится Москва, поэтому и весь период развития русской духовности и культуры от XIV до XVII вв. можно именовать «московским». Однако по своему внутреннему смыслу процесс этот перерастает рамки местномосковские или даже общерусские и обретает более широкое значение, ибо постепенно Москва становится одним из жизненно важных центров православного мира, средоточием самого духа православия и хранительницей его. Одним из важных этапов этого сокровенного перемещения духовного центра от Константинополя к Москве является благословение Константинопольским Патриархом Филофеем преподобного Сергия золотым мощеносным крестом в 1355 г. Это благословение Вселенского Патриарха подчеркивало значение миссии преподобного Сергия и как бы предвещало грядущий расцвет монашеской жизни на пустынных просторах северной Руси.

Обновление монашеской жизни, осуществляемое в XIV в. сонмом подвижников во главе с преподобным Сергием, и монастырская реформа с переходом на общежительный устав, благословленная святым Алексием, Митрополитом Московским, не только изменили внешний облик русской земли путем монастырской колонизации слабо освоенных районов Севера, Заволжья, бассейнов Шексны, Костромы и Сухоны, не только выковали победу на Куликовом поле, но и изменили весь внутренний строй русского человека. Совершенно естественно, что обновление это не могло не коснуться и русского богослужебного пения, ибо богослужебное пение, как уже говори лось, есть лишь некая функция аскетического подвига. Видоизменение внутреннего молитвенного делания привело к смене устава и замене Студийского устава уставом Иерусалимским, осуществившейся в XV в. Изменение устава привело к изменению конкретного мелодического состава песнопений, то есть к реформе богослужебного пения. Центрами певческой реформы XV в. являлись Кирилло- Белозерский монастырь и в первую очередь Троице -Сергиева лавра, ибо именно в малоизученных нотированных стихирарях XV в., созданных в Троице-Сергиевой лавре, можно обнаружить, по мнению специалистов, самые ранние образцы того знаменного распева, несколько измененные формы которого известны нам по рукописям как XVII в., так и более позднего времени.

Именно в XV в. знаменный распев преобразуется в единую мелодическую систему, призванную организовывать неким сакральным ритмом и освящать собой внутреннюю жизнь человека. Именно в это время окончательно формируются принципы крюкового письма, систематизируется попевочный фонд, выкристаллизовываются типы певческих книг, и, наконец, стабилизируются мелодические формы конкретных песнопений. Отныне становление певческой системы идет не по линии развития структур, как это имеет место на Западе, а по линии присоединения новых структур к уже существующим. Некое явление, раз появившись, уже не развивается структурно, но претерпевает лишь ряд редакционных изменений. Рост же системы в целом происходил за счет присоединения новых структур, появление которых вызывалось внутренними потребностями жизни.

К тому же XV в. относится возникновение путевого и демественного распевов, а несколько позже появляется и большой знаменный распев. Возникновение и становление путевого распева по всей видимости так же, как и становление знаменного распева, связано с Троице-Сергиевой лаврой. Путевой, демественный и большой знаменный распевы представляли собой образцы мелизматического пения, предназначенного для особых праздничных служб. Путевой и демественный распевы имели свои собственные системы попевок и фиксировались при помощи особых видов нотаций — путевой и демественной. Все эти мелизматические распевы применялись наряду со знаменным распевом не произвольно, но подчиняясь строгой регламентации, образуя собой некую сверхсистему, или чин распевов. Сущность этого чина заключалась в воссоздании священного вселенского православного ритма бытия и освящении этим сакральным ритмом бытия каждой отдельной души. Масштабность задачи, решенной русской певческой системой в этот период, достаточно впечатляюща, ибо далеко не каждая музыкальная система могла подняться до решения проблем этого уровня. Осуществить такое возможно было только в одном из жизненно важных центров православного мира, которым начала осознавать себя Москва к середине второго тысячелетия. Утверждение патриаршества на Руси в 1589 г. укрепило внутреннее осознание концепции «Москва — третий Рим», и это осознание повлекло за собой введение в певческую систему новых распевов — киевского, греческого и болгарского, что символизировало молитву за весь православный мир и от лица всего православного мира.

Характерной особенностью второго периода можно считать также и возникновение особо торжественных богослужебных чинопоследований с элементами театрализации, яркими примерами которых могут служить Пещное действо и Шествие на осляти, причем такой чин, как Шествие на ослята, мог осуществляться только при участии царя и патриарха. Вообще же самое деятельное царское участие в деле богослужебного пения составляет отличительную черту Московского периода. Так, Иоанн Грозный не только пел на клиросе вместе с первой (а значит, и лучшей) станицей, но и сам составил и распел две дошедшие до нас службы. Профессиональное певческое воспитание получил царь Алексей Михайлович, царь Феодор составлял песнопения, царица София переписывала богослужебные певческие книги, Петр I выпевал труднейшие эксцелентированные басы партесных песнопений, находясь в Соловецком монастыре на богомолье. Эта традиция царского богослужебного пения через византийских василевсов восходит к самому царю и пророку Давиду. Таким образом, Московская Русь становится не только одним из жизненно важных центров православного мира, но и неким нервным узлом мировой истории, в котором связываются между собой самые отдаленные эпохи и события.

Эта своеобразная певческая практика опиралась на не менее необычную теоретическую систему, неповторимость которой заключалась в том, что система эта представляла собой не систему звуков, но систему отношений звуков. Звуковысотность мыслилась не ступенями, но ступаниями, то есть не предметно, но процессуально. Ангельское пение, воспетое до сотворения видимого материального мира и представляющее собой явление невещественное и нематериальное, не могло быть представляемо при помощи чего бы то ни было материального, а стало быть и конкретное предметно-физическое понятие звука не было допущено в древнерусскую теорию пения. Появившиеся впервые в XV в. древнерусские теоретические памятники — азбуки, кокизники и фитники — вплоть до середины XVII в. основывались исключительно на этих началах, однако именно к XVII в. в связи с общим упадком певческой системы в древнерусскую теорию было введено понятие точной звуковысотности, что выразилось в изобретении и применении так называемых киноварных помет, речь о которых пойдет в своем месте.

Окончание второго периода истории русского богослужебного пения и переход к третьему осуществлялся и подготавливался постепенно на протяжении XVII в., однако, именно начиная с XVIII в., можно говорить о полном перерождении пения в церкви. Упразднение патриаршества на Руси Петром I и перенесение столицы из Москвы в Петербург, приведшее к некоей раскоординации концепции «Москва — третий Рим» со сложившейся действительностью, повлекло за собой разрушение «чина распевов» как единой мелодической системы, вырастающей из осознания особой духовной миссии Москвы. Гонение, воздвигнутое на лучших представителей православия при Анне Иоанновне и Бироне, также подрывало основы богослужебного пения, но самым сокрушительным и окончательным ударом по русской певческой системе явилось, очевидно, закрытие большей части монастырей, секуляризация монастырских земель и фактическое гонение на саму идею монашества при Екатерине II. О степени утеснения монашества красноречиво свидетельствует следующее постановление «Духовного регламента»: «Монахам никаких писем как и выписок из книг не писать, чернил и бумаги не держать». В высшем, «просвещенном» обществе не только идеалы монашества, но и просто идеалы благочестия были поколеблены и почитаемы чем-то устарелым, варварским и простонародным. Подобное нечувствие и непонимание значения аскетического подвига для внутренней жизни человека привело к почти полному забвению древнерусской певческой системы. Распев как мелодический чин, порожденный чином монашеской жизни, просто не мог найти опоры для своего существования в создавшихся условиях. Богослужебное пение практически полностью вытесняется музыкой или «музыкой для церкви», принцип концерта вытесняет принцип распева, невменная письменность и центонная техника предаются полному забвению, а их место занимают линейная нотация и композиторская техника. Тон начинают задавать иностранные капельмейстеры: Арайя, Галуппи, Сарти и другие, в то время как русские композиторы начинают обучаться в Италии. В результате всего этого пение в Русской Правос лавной Церкви перестало быть истинным образом ангельского пения, а превратилось в более или менее удачное следование оперным и концертным образцам западной музыки.

Однако этот третий период, ознаменовавшийся поначалу полным попранием богослужебного пения и торжеством музыки, таил в себе и совсем иные тенденции. Уже в середине XVIII в. две сильные личности положили начало духовному возрождению: один из них — преподобный Паисий Величковский, возобновивший учение о духовной молитве, другой — преосвященный Гавриил, митрополит Петербургский, создавший некие питомники монашества, откуда это учение могло распространяться. Переведенное Паисием Величковским и изданное митрополитом Гавриилом «Добротолюбие» послужило основанием этого возрождения. Протоиерей Георгий Флоровский пишет о старце Паисии: «...Совсем юноша, он уходит из Киевской Академии, где учился, странствует и идет в молдавские скиты и дальше на Афон. Из латинской школы Паисий уходит в греческий монастырь. Это не был уход или отказ от знания. Это был возврат к живым источникам отеческого богословия и богомыслия... Паисий был прежде всего устроителем монастырей на Афоне и в Молдавии. И в них он восстанавливает лучшие заветы византийского монашества. Он как бы возвращается в XV век». Со временем учение и влияние старца Паисия распространяется почти по всей России. Его ученики и последователи возобновляют старчество на Соловках и Валааме, в Александро-Невской лавре и в Брянском Свенском монастыре, в Оптиной и Глинской пустынях и во многих, многих обителях земли Русской.

Возрождение монашества и старчества повлекло за собой как возрождение принципа распева, так и возвращение к основам древнего богослужебного пения. Прежде всего это касается монастырей, где концертный принцип разрозненных самостоятельных песнопений заменяется принципом подчинения песнопений единой мелодической системе распева. Именно в это время формируются такие монастырские распевы, как Соловецкий распев . Валаамский распев, распев Киево-Печерской лавры, нотные издания которых выходят в начале XX в. В это же время возникают и неполные последования местных песнопений — таких, как напев Оптиной пустыни, напев Глинской пустыни и другие неполные монастырские напевы. Одновременно с практическим восстановлением принципа распева началось теоретическое изучение основ древнерусской певческой системы. Целая плеяда блестящих ученых музыкантов-теоретиков и палеографов XIX-XX вв. в результате самоотверженного труда раскрыла многие секреты русского осмогласия, попевочной техники и крюковой нотации, благодаря чему древнерусская певческая система перестала быть чем-то совершенно недопустимым и уже сейчас может быть положена в основу современной церковнопевческой практики. Но вся сложность и противоречивость третьего периода заключается в том, что большинство регентов, певчих и всех тех, в чьих руках находились судьбы богослужебного пения, игнорировали духовное возрождение монашества, не прислушивались к монастырскому певческому опыту XIX в. и не знали трудов православных иерархов и иереев, всю жизнь посвятивших изучению древнерусского пения. Именно эта тенденция унаследована и современными клирошанами, живущими как бы в мире, в котором не началась еще деятельность старца Паисия и в котором не прозвучали еще слова оптинских и валаамских старцев. Ощущая себя носителями традиции русского православного пения, на самом деле они являются носителями некоей псевдотрадиции, восходящей ко временам Анны Иоанновны и Бирона. Таким образом, засилие, принципа концерта в современной церковнопевческой практике есть следствие особой глухоты к духовным процессам, происходящим в человеке. Это та духовная глухота, о которой писал святитель Григорий Нисский: «Если душа расслаблена нарушающими меру удовольствиями, она становится глухой и теряет благозвучность». Вот почему путь к истинному благозвучию богослужебного пения лежит через стяжание внутреннего духовного благозвучия и обретение пением полноты трисоставности, при которой физически слышимое пение становится производной функцией аскетического подвига.