**Одноголосное пение Древней Руси**

**Принесение византийского богослужебного пения на Русь**

Церковное пение было принесено на Русь вместе с христианством из Византии. Известно, что задолго до официального крещения Руси в 988 г. князем Владимиром, в Киеве и даже в Великом Новгороде были христианские общины, имелись христианские храмы, где шло богослужение. В языческой дружине князя Владимира также были христиане-варяги. Давние и тесные связи Древней Руси с Византией заставляют предположить, что эти одиночные христианские общины скорее всего принадлежали к византийскому обряду. Несомненно, это уже подготовило князя Владимира к принятию христианства именно восточного, византийского, а не латинского обряда.

Интересные сведения дает нам рассказ из "Повести временных лет", в котором повествуется, как русские искали истинную веру и нашли ее у греков. Главной причиной, по которой они предпочли христианство византийского обряда, была удивительная красота греческого богослужения, какой русские ни у кого из других народов прежде не видели: "И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали - на небе или на земле мы, ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той..." ("Повесть временных лет"). Именно красота византийского богослужения и всего храмового убранства, согласно летописи, заставила послов князя Владимира предпочесть греческую христианскую веру всем другим.

Эта любовь к красивому обряду у русских сохранилась на века. Русские всегда любили и любят до сих пор торжественные долгие службы с красивым пением. Красота богослужения, увиденная в Софии Константинопольской и принесенная на Русь, пленила сердца русских людей и, пораженные этой красотой, они обратились к греческой мудрости, воспринятой уже ими в форме художественных образов, поразивших воображение.

Мысль Платона, а затем и Дионисия Ареопагита о тождестве красоты, истины и Бога, своеобразно воплощенная в византийском храмовом действе, оказалась очень близкой сердцу славянина. Именно поэтому Русь и смогла продолжить непрерывную линию православной духовной традиции.

Красота богослужения стала одним из главных критериев истинности религии. Такая любовь к красоте и преклонение перед ней говорит о подготовленности, о настроенности на восприятие этой красоты, отнюдь не простой, чрезвычайно утонченной, обладающей сложной символикой, образным языком.

Византийская философия считала красоту свойством Бога. Так же, как в Евангелии от Иоанна сказано, что "Бог есть любовь", греки могли сказать, что Бог есть и красота. Согласно православному богословию, задача иконописца - отразить в своем творчестве эту божественную красоту и в иконописных образах передать красоту фаворского невещественного света Задача певца же - передать божественные мелодии небесной иерархии. Гимны и песнопения, согласно православному учению, являются отзвуками небесного пения ангелов, которое песнописец слышит духовным слухом и передает людям в своих творениях. Поскольку церковные песнопения сообщаются ангелами, гимнограф должен строго следовать установленным образцам небесного происхождения, не добавляя ничего от себя. Обретенные свыше богодухновенные песнопения принадлежат не человеку, а небесной божественной иерархии, являются музыкой небес - в этом причина их анонимности, задача певца - не самовыражение индивидуального, личностного, а постижение и воспроизведение божественного образца, передаваемого с помощью священных архетипов, которые составляют канон византийского богослужебного пения, и на который должны были опираться творцы духовных песнопений, подчиняя ему свою волю. Этот канон византийского культового пения полностью сложился к концу X века, когда Русь официально стала христианской, и формы его в виде священных архетипов (осмогласия) были перенесены из Византии - словно с небес - на русскую почву.

**Становление древнерусской певческой традиции**

С середины XI века на Руси наблюдается рост духовного просвещения и книжного дела, связанный с именем князя Ярослава Мудрого. Как писал первый русский летописец, "при нем начала вера христианская плодиться и размножаться".

Основной фонд переводной богослужебной литературы, полученный Русью из Болгарии, начинает пополняться самостоятельными переводами непосредственно с греческих оригиналов. Но из-за различия в грамматическом строе и фонетике двух языков, переводы не совпадали по размеру с оригиналами, и, кроме того, греческие богослужебные тексты были написаны в стихотворной форме, а перевод на славянский язык был сделан в ритмизованной прозе, что вызвало необходимость изменений и в напевах.

Как замечают исследователи древнерусского церковного пения, сопоставляя греческий и славянский варианты одного и того же песнопения, происходил процесс адаптации византийского пения на русской почве, а не его славянское копирование. Поэтому становление древнерусской певческой традиции представляется как сложный процесс приспособления греческих норм к местным условиям.

Византийско-русские связи в области церковного пения постоянно поддерживались, поскольку в русских церквях греческое пение сосуществовало с пением славянским, что нашло отражение в древнейших певческих рукописях и других письменных источниках, например, один из которых сообщает, что еще в середине XIII века в Ростове Великом в церкви Богородицы из двух клиросов (хоров) левый пел по-гречески, а правый - по-славянски.

В крупных культурных центрах Древней Руси, в кафедральных соборах, где была архиерейская служба, пение оставалось на греческом языке, поскольку митрополиты и епископы были выходцами из Византии (архиерейская служба и до сего дня сохранила греческие фразы).

В глубине же Руси, в многочисленных небольших городах и весях, пение больше приспосабливалось к местным условиям, и на этот процесс, несомненно, оказывала воздействие и русская национальная струя, идущая от славянской языческой культуры. Здесь складывался более демократичный вид пения, более близкий к народному. Именно он и определил своеобразие русского церковного пения.

Таким образом, византийская культура X века оказала мощное воздействие на развитие русской культуры, в целом, и церковной музыки, в частности. Древняя Русь восприняла от Византии в X веке церковную музыкальную культуру практически. По свидетельству Густинской летописи князь Владимир привел с собою из Корсуни (Херсонеса), где принял крещение, первого митрополита, епископа и священника, а вместе с ними и певцов, по-видимому, болгарского происхождения. Помимо того, по летописному сказанию, вместе с христианской супругой князя Владимира - греческой принцессой Анной, из Византии прибыл в Киев и весь клир греческий, состоявший при ней и называвшийся "царицыным". Все эти прибывшие из Византии и Корсуни певцы-клирики в свою очередь могли заняться обучением новому пению вновь крещенных княжеских певчих.

Вскоре после постройки Киевского Софийского собора по вызову князя Ярослава Мудрого в Киев приехали еще 3 греческих певца и, по свидетельству Нестора, научили славян демественному пению.

Но через некоторое время стали появляться и русские местные знатоки певческого дела. В первом на Руси Киево-Печерском монастыре, являвшимся центром просвещения, основатель его, святой Феодосий Печерский, прежде всего позаботился о слаженном, "доброгласном" пении монастырского хора. Феодосием Печерским было введено на Руси основополагающее понятие византийского учения об "ангелогласном пении".

В частности, Феодосий Печерский обосновывает важнейшую византийскую концепцию "божественного, богодухновенного, ангелогласного" церковного пения, являющегося отражением божественных небесных песнопений, назначением которых было привести душу к гармонии с Божественным миром. Кроме св. Феодосия Печерского был известен Кирик-доместик (регент) новгородского Антониева монастыря (1-я половина XII в.) и Лука, доместик во Владимире (XII в.), клир которого летописец остроумно называет "Луцыною чадью". Понятие об ангелогласном пении в Древней Руси было сформировано под влиянием переводной литературы. В сказаниях, повествующих о пророческих видениях, например, в видении пророка Исайи, отразились черты древнееврейского культового пения. В видении Исайи ангелы перед Престолом Божиим поют звучно, громко, в один голос. Подобно двум клиросам, два хора ангелов стоят справа и слева от Престола. Они поют песнопения, и чем ближе к Богу ангелы, тем громче их пение. Все эти черты свойственны и древнерусскому церковному пению, основой которого было звучное монодическое пение на два хора.

Таким образом, принципы византийского канона церковного пения распространились на все церковно-музыкальное творчество средневековой Руси, управляя творчеством древнерусских распевщиков, определяя и характер исполнительства. Но древние мастера пения не только использовали византийские образцы, но и творчески их переработали, создав национальные русские произведения непреходящей ценности и красоты. Хоровая церковная музыка, наряду с иконописью и архитектурой, составили самую оригинальную и своеобразную страницу русской культуры.

**Византийское пение - каким оно явилось на Руси.**

**Периоды развития**

Каким же было византийское пение, послужившее своего рода "материалом" для создания русского церковного пения?

Самой общей основой восточно-христианского пения, определяющей его коренное отличие от западно-христианского, католического, является принцип хорового одноголосия без инструментального сопровождения. Если в ряде стран Западной Европы уже в VII веке к участию в богослужении был допущен орган, а в конце IX века в культовое пение проникают элементы многоголосия, то в Греции одноголосная традиция сохраняется и поныне. Разумеется, современное греческое богослужебное пение и пение византийское - это далеко не одно и то же. Это пение также имеет свои периоды развития.

Период наиболее интенсивной творческой деятельности византийских гимнографов приходится на время от середины V до IX веков. Вместе с поэтическим текстом они создавали и напев, благодаря чему слово и музыка неразрывно связаны в их произведениях. Позже эта связь была нарушена: на смену гимнографам пришли мелурги (русская аналогия распевщика), которые сочиняли новые мелодии к уже существующим текстам или перерабатывали старые.

Основоположником византийской гимнографии считается св. Роман Сладкопевец, создавший форму многострофной поэмы - кондак- отдельные строфы которой назывались тропарями (в позднейшее время название "кондак" было присвоено совсем другой форме песнопения). В конце VII - начале VIII веков возникла форма канона. Каждый канон состоит из 9 песен, в свою очередь разделяющихся на строфы-тропари. В основу поэтического содержания канона положено 9 библейских песен, но в дальнейшем гимнографы прибегали к использованию и новозаветных тем. Все строфы песни канона построены по одному образцу - ирмосу и исполняются на тот же напев. К XI веку сложился жанр стихиры - песнопения, содержащего как бы рассказ о празднике или святом, в честь которого оно сложено. В зависимости от содержания выделялись отдельные группы стихир (например - догматики, евангельские стихиры и другие). Все эти гимнографические формы под теми же названиями вошли в русскую богослужебную практику.

Весь корпус византийских песнопений был подчинен системе осмогласия (восьмигласия). Все богослужебные тексты годового круга в форме канонических песнопений - кондаков, стихир, тропарей, ирмосов - были распеты на восемь гласов, отличающихся друг от друга по своему мелодическому строению. В VI веке в Византии была создана певческая книга Октоих, включающая воскресные и каждодневные песнопения всех восьми гласов в порядке их нумерации. Двумя столетиями позже ее дополнил и отредактировал известный византийский богослов и гимнограф святой Иоанн Дамаскин".

Строение каждого отдельно взятого гласа, состоящего из определенного количества мелодических формул, вызывает к жизни особую форму построения мелодий, получившую название "центонной" формы (от латинского: cento - лоскут). Сущность этой формы заключается в том, что мелодия строится как бы из ряда уже готовых "лоскутов", из ранее существующих и канонизированных мелодических оборотов, что отдаленно роднит этот метод с методом создания мозаичного образа. Возможности различных комбинаций, возникающих в результате соединения этих мелодических оборотов, называемых в русской певческой практике "попевками", обеспечивают огромное разнообразие мелодий при их едином интонационном облике. Эта центонная или попевочная техника построения мелодий представляет собой проявление творчества особого рода - церковного соборного творчества, суммирующего весь опыт многовековой церковной традиции, и недостижимого для творчества чисто личностного.

**Древние виды нотации.**

Нотация невменная и крюковая

Для понимания путей развития русского певческого искусства в древнейший период важное значение имеет вопрос - когда и при каких обстоятельствах возникла славянская музыкальная письменность?

Богослужебное пение в Византии было письменно фиксируемым явлением. Эта традиция продолжилась и на Руси. Система фиксации напевов была рождена в Византии в виде невменной системы. Происхождение невменной нотации скорее всего связано с хейрономией, или с искусством движения рук и пальцев. Изображение жестов подобного рода можно встретить на египетских барельефах 3-го тысячелетия до н.э. и, стало быть, принцип хейрономии уходит своими корнями в самую глубокую древность. Хейрономия являлась средством передачи и хранения священных музыкальных формул-попевок, а невменная нотация представляет собой зафиксированный на пергаменте воздушный рисунок движения рук.

Наиболее древним видом невменной нотации является нотация, предназначенная для фиксации торжественного напевного чтения Апостола и Евангелия и называемая экфонетической нотацией. Синтаксическое членение текста, а также интонационные формулы произношения записывались с помощью специальных знаков: строчных, надстрочных и подстрочных. Экфонетические знаки, заимствованные из системы синтаксических ударений древнегреческого языка, не указывали точную высоту и продолжительность отдельных звуков, они служили лишь для обозначения остановок, повышения или понижения голоса, а также выделения отдельных слов и фраз.

На Руси эти знаки не нашли широкого применения. Известны только две рукописи середины XI века, в которых встречаются экфонетические знаки: это Остромирово Евангелие и т.н. Куприяновы листы (из Евангелия - апракос). По всей видимости, традиция торжественного чтения Евангелия и Апостола передавалась изустно. В древнерусских певческих рукописях музыкальные знаки встречаются с начала XII века. Это особый род невменного письма представляет собой разновидность палеовизантийской (или старовизантийской) нотации, сложившейся в основных своих чертах в IX веке. Эта нотация и послужила основой русской знаменной нотации (от знамя - знак), или крюковой (от названия одного из наиболее употребительных знаков - крюк).

Итак, основой крюковой нотации явилась нотация старовизантийская, в которую были внесены изменения и дополнения, отражавшие специфику и особенности русского интонационно-мелодического языка. В результате был выработан свой тип нотации, производный от старовизантийского невменного письма, но не тождественный ему. Однако графическое сходство не есть сходство мелодическое. Если византийская мелодика носила взволнованный характер и тяготела к подчеркнутой экспрессии, то при пересадке ее на славянскую почву, она обрела более плавный, спокойный характер, мелодическая линия выравнивалась; сглаживалась острота очертаний, что приводило к появлению специфических русских оригинальных формул - попевок. Так сформировался главный из древнерусских церковных распевов - знаменный распев.

**Знаменный распев**

Знаменный распев есть старейшая и исконнейшая форма русского богослужебного пения. Богослужебное пение на Руси возникло как знаменное пение, и в то время как другие распевы появлялись и сходили на нет, знаменный распев продолжал существовать на протяжении всей истории русского богослужебного пения и продолжает существовать в наши дни. Само название знаменный распев получил от формы записи особыми знаками - "знаменами". В основу знаменного письма было положено старовизантийское невменное письмо. Что же касается самого музыкально - интонационного строя знаменного распева, то он создавался при помощи русского музыкального языка. Знаменный распев, как и византийское богослужебное пение, неотделим от церковного календаря.

Византийская музыкальная система осмогласия была связана с особенностями византийского календаря. По этому календарю новый год начинался первого сентября, и в каждом из 12 месяцев его были свои праздники, справлявшиеся в твердых числах. Это праздники солнечного календаря, центральным из которых является Рождество Христово - 25 декабря. Кроме этих праздников были еще подвижные праздники, связанные с Пасхой, которая высчитывается по лунному календарю. Лунный календарь более древний, он имел неполное число дней в месяцах, отсюда числа Пасхи и праздников, связанных с ней (Вход Господень в Иерусалим, Вознесение, Троица) все время менялись - "двигались". Кроме месяцев, в году исчислялись недели. Счет недель вели от Пасхи. Для каждой недели были написаны особые песнопения, которые исполнялись в определенном гласе. Первая неделя после Пасхи соответствовала 1-му гласу, вторая - 2-му гласу и т.д. Восемь недель составляли "столп". По истечении одного "столпа" недель следовал другой и, таким образом, гимнографические тексты вместе с соответствующими им гласами регулярно повторялись через восемь недель.

Песнопения праздников также были подчинены системе осмогласия, с той разницей, что в праздник могло быть употреблено несколько гласов, тогда как в воскресные и простые дни полагался только один порядковый глас. Употребление в праздники, не входившие в состав восьминедельных столпов, не одного, а нескольких гласов, придавало им особую торжественность. Праздники и воскресные дни ассоциировались с определенными гимнами и напевами. Тем самым рельефнее выступала в сознании как духовная сторона праздника, так и его место в календаре.

Древняя Русь заимствовала из Византии ее календарь. Это обстоятельство имело громадное значение, так как календарь унифицировал в государственном масштабе праздничное и будничное время, время отдыха и время труда, наполняя его христианским смыслом. С этим календарем также связывались крестьянские производственные процессы, праздниками этого календаря руководствовались в определении астрономических и климатических явлений, праздниками определяли сроки трудовых договоров.

Поскольку в Византии календарь доносился до народа через музыкальное оформление праздников осмогласием, введение в Киевской Руси этого же календаря побуждало к сохранению музыкальной системы осмогласия. Но поскольку заимствованные из Византии богослужебные тексты при переводе с греческого языка на славянский утратили метр стихосложения оригинала, что сделало невозможным сохранение с точностью византийской музыкальной системы осмогласия, перед русскими встала проблема создания своего собственного осмогласия. Эта проблема решена была не сразу, а в длительном процессе певческой практики русских мастеров пения. Начало его восходит к XII веку, когда христианство стало проникать в толщу народных масс, и принесенное на Русь певческое искусство, преломляясь через русское народное музыкальное мышление, начало освобождаться от византийского влияния, вырабатывая свои особые самостоятельные черты. Завершился процесс становления русского осмогласия к началу XVI века. К этому времени был распет весь круг песнопений, входящих в богослужение как воскресных дней "столпа", так и праздников всего года, и мелодика знаменного распева достигла апогея своего развития.

Что же касается общего характера мелодического строя знаменного распева, то его можно определить как возвышенно-гимнический, отрешенно-просветленный. В знаменном распеве восточный прихотливый византийский орнамент как бы стал яснее, лаконичнее и строже - словно "застыл" в бескрайних снежных просторах Руси.

Для знаменного распева характерна разомкнутость и раскрытость мелодических структур, что делает их проницаемыми друг для друга. Любая знаменная структура, какой бы завершенной она ни казалась, всегда будет являться лишь элементом структуры более высокого порядка, т.е. всегда будет разомкнутой и раскрытой. Так, например, попевка, рассматриваемая как завершенная крюковая структура, есть лишь элемент песнопения, песнопение - часть богослужения, богослужение - компонент суточного круга служб, который в свою очередь является элементом в седмичном (недельном) богослужебном круге, а тот, в то же время, есть звено годового круга праздников.

Постоянное присутствие общего целого в каждом отдельном элементе, является фундаментальным свойством знаменной системы осмогласия. Индивидуальный мелодический облик каждого отдельного гласа, его неповторимый интонационный контур гибко сочетаются с принадлежностью данного гласа к единой мелодической системе. В результате этого, в каждый момент одновременно реально звучат и конкретный глас, и вся система в целом. Единая система осмогласия как бы просвечивает через индивидуальные черты гласа. Это возможно только в условиях попевочной, или центонной, техники, и не может быть достигнуто никакими другими средствами. Поэтому именно в знаменном распеве, в котором попевочная техника была доведена до высочайших пределов разработанности, сама идея осмогласия получила наиболее полное и совершенное воплощение.

**Путевой, демественный и большой знаменный распевы**

Новые тенденции в русской духовной жизни, влияние нового аскетического миросозерцания исихазма и повышенное внимание к внутреннему миру человека привели в XV веке к появлению нового мелодического мышления и новых мелодических форм в русском церковном пении.

Если знаменный распев выражал сверхличное или надличное начало, духовное состояние отрешенности от всего земного, то в мелодизме нового типа начали появляться индивидуальные интонации, стало прослеживаться тяготение к личному началу. Кроме того, на богослужебное пение оказал влияние новый литературный стиль - так называемое "плетение словес" - очень цветистый, витийственный стиль с нагромождением огромного количества сравнений и метафор, сквозь которые с трудом прослеживается нить главной мысли. Этот стиль особенно ярко проявился в жанре так называемой похвалы, "славления" - т.е. слов, сказанных в честь какого-либо события, в честь князя, а в церковных текстах - в честь святого. Этот стиль аналогично проявился и в мелодизме песнопений, породив повышенное внимание к мелодическим элементам самим по себе - в отрыве от текста. Это прежде всего выразилось в удлинении мелодии, в увеличении количества звуков, распевающих каждый слог богослужебного текста. Таким образом вновь появившиеся распевы тяготели к мелизматическому типу мелодизма - т.е. к стремлению украсить строгий знаменный напев различными звуковыми узорами.

Так возникли три новых распева: путевой, демественный и большой знаменный.

Все эти распевы отличались от знаменного большей протяжённостью и развёрнутостью мелодий и большей индивидуализацией и характерностью своего мелодического облика.

Из всех новых распевов путевой распев был более тесно связан со знаменным. Он представляет собой как бы новый виток развития знаменного мелодизма. Усложнение его осуществлялось за счет увеличения количества нот, образующих попевку, и усложнения ритмического рисунка. Начиная с XVIII века путевой распев постепенно исчезает из практики Русской Православной Церкви.

Демественный распев впервые упоминается под 1441 годом. Особой отличительной чертой демественного пения является его неподчинённость системе осмогласия. В этом пении ярче проявлялось личное творчество распевщиков. Именно в демественном пении можно видеть тот зародыш, из которого через века пышно разрослось огромное дерево индивидуального композиторского церковно-музыкального творчества.

Мелодизм демественного распева отличался особо праздничным и пышным характером, отчего в письменных памятниках того времени демественное пение часто именовалось "красным", т.е. красивым, роскошным, великолепным. Демеством распевались песнопения праздников, особенно Пасхи, демеством были распеты также песнопения праздничной литургии. Это был самый любимый распев в XVI-XVII в.в., он активно переводился на линейную нотацию в конце XVII века. Однако в XVIII веке, подобно путевому распеву, демественный распев начинает выходить из богослужебной практики Русской Православной Церкви, в результате чего современные суждения о демественном пении могут базироваться лишь на рукописной традиции и на современной практике старообрядцев.

В конце XVI века в певческих рукописях появляется термин "большой распев" или "большое знамя", относящийся к наиболее пространным мелодически развитым песнопениям, изобилующим развёрнутыми мелодическими построениями (мелодическими узорами), которые часто выпадали из текста песнопения и распевались на произвольно взятые слоги. Это и был большой знаменный распев.

В песнопениях этого распева один слог мог распеваться большим количеством звуков на протяжении долгого времени, так, что было затруднено восприятие целого слова и терялось понимание на слух текста песнопения. Но этого и не требовалось, т.к. в большом знаменном распеве наиболее ярко проявилась эмансипация мелодического начала - это был как бы стиль "плетения словес" в музыке.

Таким образом путевой, демественный и большой знаменный распевы образовали особый чин распевов - праздничный мелодический чин.

Некоторые исследователи древнерусского церковного пения считают, что этот праздничный чин был вызван к жизни введением в Русской Православной Церкви Иерусалимского устава, значительно повысившего уровень праздничности и торжественности служб.

**Другие распевы - греческий, болгарский, киевский**

После падения Византийской Империи в Московской Руси была сформулирована доктрина: "Москва - третий Рим".

Гибель второго Рима (Византии), по утверждениям того времени, превратила Московское Царство в "третий Рим" - главный оплот православия. Осознание Москвы как центра православного мира, в котором творится молитва за весь мир, влекло за собой расширение понятия национальных рамок. Это выразилось в появлении в богослужебной практике Русской Православной Церкви трех новых распевов: греческого, болгарского и киевского, ставших известными в Москве с середины XVII века.

Первое место среди новых распевов по количеству распетых им песнопений занимает греческий распев. Русские исследователи XIX века считали его подлинно греческим, распространившимся в связи с усилением культурных и церковных связей Москвы с Ближним Востоком, а также с приездом греческого певца - дьякона Мелетия в Москву, приглашённого царем Алексеем Михайловичем для обучения государевых а потом и патриарших певчих греческому пению. Со второй половины XVII века в Москве начинается волна увлечения греческим пением, что особенно поддерживалось патриархом Никоном. Во время патриаршего служения патриарший хор, обученный греком Мелетием, пел службу на греческом языке греческим распевом.

Между тем - греческий распев существенно отличается от подлинного церковного пения греков. Можно предположить, что греческий распев есть некая русская редакция греческого пения, записанного с голоса дьякона Мелетия, пропущенная через призму русского мелодического мышления.

Песнопениям греческого распева присуща светлая радостность и торжественность. Мелодия его вращается вокруг центрального звука, являющегося как бы осью напева и завершающего всё мелодическое построение.

Примерно в то же время, в середине XVII века, в Москве появился болгарский распев. Его название предполагает происхождение из Болгарии, но установить это невозможно. У самих болгарских музыковедов нет единства во взглядах на болгарский распев. Наличие песнопений этого распева преимущественно в западно-украинских певческих книгах указывает на его западнославянское происхождение. Мелодии этого распева очень плавны, распевны и эмоциональны.

Киевский распев большинством исследователей считается национальным украинским вариантом знаменного распева. В Москве этот распев стал быстро распространяться после воссоединения Украины с Россией и приглашения в Москву на службу киевских певчих. Эти киевские певчие принесли вместе с новым распевом новую нотацию - квадратную линейную нотацию, которая получила название "киевского знамени".

Киевский распев постепенно вытеснил знаменный, и вся система осмогласия в современной богослужебной практике зиждется в основном на киевском распеве.

Киевский распев в отличие от знаменного имеет уже не попевочное, а ладовое мышление, тяготеющее к ясному мажору и минору. Ритм этого распева тяготеет к симметричности и квадратности музыкальных построений, восходящей к песенной и танцевальной периодичности. Всё это говорит о влиянии украинской народной песни на мелодический облик киевского распева.

Все три распева - греческий, болгарский и киевский имеют общие свойства: ясную ладовую основу с мажором и минором и периодичную квадратность мелодического рисунка.

Таким образом, вместе с этими распевами в богослужебное пение Русской Православной Церкви вошла стихия народной песенности того времени.

**Напевы городов и монастырей**

С середины XVII века распространяются также песнопения с указанием на их местное происхождение - тихвинское, кирилловское, киево-печерское и др., отражающие традиции отдельных очагов певческой культуры городов и монастырей.

Среди них особый интерес представляют напевы Новгородской местности. Им присуща широкая распевность. Этим они обязаны влиянию протяжной лирической песни, бытовавшей на севере - в Новгородских землях - даже до начала XX века. Напевы юго-западной зоны лаконичны. Их интонации и конструкции мелодики сохраняют черты киевского распева.

**Певческие коллективы и распевщики Древней Руси**

Древнерусские письменные источники содержат свидетельства о певческих коллективах и отдельных распевщиках. Наиболее ранние письменные источники домонгольского периода ограничиваются лишь упоминанием имён отдельных распевщиков и названий коллективов, таких, как уже упоминавшихся новгородского доместика Кирика, владимирского доместика Луки, или же "Луциной чади", и "царицына" хора. Позднейшие свидетельства дают более конкретную информацию, позволяющую судить о роде деятельности распевщиков и коллективов. Так, например, в литературном памятнике XVII века "Предисловие откуда и от какого времени начася быти в нашей Рустей земли осмогласное пение" сообщаются сведения о трёх поколениях русских распевщиков с довольно подробными сведениями о многих из них.

Что касается певческих коллективов, то таковые существовали при каждом храме и при каждом монастыре - это церковные хоры-клиросы, которых было в каждом храме, как правило, по два - правый и левый, и располагались они при пении по обеим сторонам от алтаря - справа и слева.

Особо большие певческие коллективы были при кафедральных соборах. Они пели за архиерейскими богослужениями и получали особое содержание от архиерейского дома. Например в "Чиновнике Новгородского Софийского Собора" (сборник устава богослужений всего года в Софийском соборе) упоминается о хоре Софийских певчих дьяков, певших за праздничными богослужениями, во время которых были одеты в специальные одежды - стихари.

Также одним из древних и в некотором роде существующих доныне певческих объединений является корпорация Государевых певчих дьяков, в ХVIII веке превратившаяся в Придворную Певческую Капеллу, затем существовавшая в форме Ленинградской Государственной Капеллы имени Глинки и сейчас ставшая вновь Санкт-Петербургской Капеллой.

Этот певческий коллектив был создан в эпоху княжения Ивана III (1462 - 1505 гг.) в качестве великокняжеской капеллы. Хор Государевых певчих дьяков представлял собой как бы некий образец, по которому создавались другие певческие коллективы - так, например, с установлением патриаршества на Руси, был создан хор Патриарших певчих дьяков.

Большинство дошедших до нас имён отдельных распевщиков связано с Новгородом - и это не случайно, ибо Новгород издавна славился своей певческой школой, о чем свидетельствуют упоминания из того же "Чиновника Новгородского Софийского Собора", в котором говорится, что в дни, когда праздновалась память местных новгородских святых или местных чудотворных икон, "поют певцы обиход новгородский роспев" или "вечерню и всенощное и заутреню и литургию поют певцы новгородский весь обиход... а на облачении и действе поют певцы строчную новгородскую".

Имеются также летописные упоминания о конкретных певцах - клирошанах храма св. Софии - например, под 1404 годом упоминается об особо прославленном певце Науме.

Среди новгородцев в XVI веке выделяется Маркел Безбородый - распевщик и гимнограф, игумен новгородского Хутынского монастыря. Он распел Псалтырь и составил службы многим новопрославленным святым. Маркелом Безбородым был также сочинён изящный канон епископу Никите Новгородскому (святому, который был епископом в Новгороде в конце XI начале XII веков, и мощи которого остались нетленными и сейчас находятся в Софийском соборе). Некоторые тропари из этого канона (правда в 4-х голосной гармонизации) до сих пор поются в Новгороде.

Умер Маркел Безбородый на покое в Новгородском Антониевом монастыре.

Двумя другими прославленными представителями новгородской школы являлись братья Роговы - Василий и Савва - карелы по происхождению. Василий (в монашестве Варлаам) стал впоследствии митрополитом Ростовским.

"Митрополит Варлаам знаменному и демественному пению был распевщик и творец". Брат митрополита Варлаама Савва Рогов был известен как воспитатель целой плеяды блестящих распевщиков следующего поколения, среди которых можно назвать такие имена, как Стефан Голыш, Иван Нос и Фёдор Христианин. Новгородцы Иван Нос и Фёдор Христианин впоследствии работали в резиденции церковной Ивана Грозного в Александровской слободе, где занимались самой разнообразной деятельностью - исполнительской, педагогической, а также творческой, выражающейся в составлении новых песнопений.

Сам царь Иван Грозный также пел в церковном хоре, составлял и распевал службы. До нас дошли две распетые им службы - московскому митрополиту Петру и Владимирской иконе Божьей Матери.

Однако неверно было бы думать, что вся певческая жизнь XVI-XVII веков была сосредоточена в Новгороде или Москве, ибо XVI век характерен именно наличием местных школ.Так ученик Саввы Рогова Стефан Голыш явился основателем усольской, или строгановской школы. А его ученик Иван Лукошко был также связан с известными купцами и заводчиками Строгановыми, владения которых являлись в Архангельской области одним из центров развития русской иконописи и певческого искусства на рубеже XVI и XVII веков.

От тех же времён до нас дошёл целый ряд песнопений отдельных распевщиков, среди которых можно назвать Опекалова, Радилова, Фаддея Никитина и др., сочетающих в себе вкоренённость в традицию с личным мастерством.

Особо следует отметить деятельность новгородского мастера - выдающегося музыкального теоретика Ивана Шайдурова, усовершенствовавшего знаменную нотацию.

И, наконец, последним из плеяды древнерусских распевщиков и музыкальных теоретиков следует считать Александра Мезенца, который как бы подытожил существование и развитие древнерусской церковнопевческой традиции. Он создал и возглавил комиссию из крупных мастеров пения того времени, которая собрала певческие рукописи и использовала материалы этих рукописей для создания единой упорядоченной мелодической системы.

Весьма знаменателен тот факт, что Александр Мезенец - этот выдающийся московский певческий теоретик - одно время жил в Новгороде и, видимо, там прошел свою певческую школу.

**Эволюция нотной записи**

Как уже говорилось ранее, основой русской крюковой нотации была нотация старовизантийская, принесённая вместе с богослужебными книгами на Русь (через Болгарию). Но дошедшие до нас памятники знаменной нотации датируются не ранее, чем началом XII века. Сохранилось несколько ненотированных певческих книг XI века. Ряд учёных склоняются к мнению, что в церковнопевческом искусстве южных и восточных славян продолжительное время преобладала устная традиция. Систематическая работа по нотированию песнопений началась, как можно полагать, только к концу XI века.

До сих пор не найден ключ к расшифровке старейшей знаменной нотации. Но палеографический анализ позволяет составить если не вполне точное, то приближённое представление об общих мелодических очертаниях напева. Русский ученый - исследователь древнего знаменного пения М.Бражников, изучив графический состав русских певческих рукописей XI в., пришёл к заключению, что количество применяемых в этих рукописях знаков очень невелико и главенствующая роль принадлежит всего трём знакам (крюк, стопица, статья простая). Впоследствии увеличение попевочного фонда, усложнение структуры песнопений вызвало появление новых знаков, но всё же эти первоначальные знаки составляли основу знаменного письма.

Вот перечень этих знаков:

- стопица - крюк - крюк мрачный - статья простая - статья светлая - параклит - стрела простая - чашка - крыж - фита Если в первое время в обучении церковному пению господствовала устная традиция, то впоследствии, с усложнением пения и знаменного письма, появилась потребность в специальных пособиях для овладения основами певческого искусства. Наиболее ранние из таких пособий, именуемых обычно азбуками, появляются в конце XV века. Содержание их сводилось первоначально к простому перечню знаков знаменной нотации, своего рода "музыкальному алфавиту", помещавшемуся в конце певческой книги.

Позже, со второй половины XVI века, певческие "азбуки" становятся более развёрнутыми и содержат не только перечень знамён с их начертаниями, но и пояснения - "како поётся". Но эти комментарии, к сожалению, не указывали абсолютную высоту и длительность знаков. Они указывали только относительное звуковысотное значение знамени по отношению к другому.

Таким образом, основой обучения знаменному пению по прежнему оставалась устная традиция.

К началу XVII века был накоплен огромный мелодический фонд знаменного и других распевов. Разнообразие и обилие напевов потребовало более точной письменной их фиксации. В первой половине XVII века была осуществлена реформа знаменной нотации. Сущность её заключалась во введении дополнительных буквенных обозначений, которые проставлялись над знамёнами и точно указывали высотный уровень отдельных знаков мелодии и их отношения между собой. Для большей наглядности эти обозначения писали красной тушью (киноварью), поэтому они получили наименование киноварных помет.

Подобные буквенные пометки были издавна известны в западной нотации невм. Еще в XI веке венгерский монах Герман Контрактус установил буквенные пометки.

Вопрос о знакомстве русских распевщиков с западной певческой практикой еще не разработан. Правда, некоторые западные пометы обозначали длительность нотных знаков, а русские - высоту и характер исполенения знамени, но принцип применения буквенных обозначений несомненно один и тот же.

В ясную и наглядную систему привёл русские киноварные пометы в первой половине XVII века новгородский мастер Иван Шайдуров. Он окончательно ввёл их в практику крюковой нотации. Его пометы оказались наиболее совершенными, получили повсеместное употребление, и им было присвоено наименование "шайдуровских".

Шайдуровские пометы состояли из букв славянской азбуки и составляли начало или первые буквы полных слов, употреблявшихся в певческой педагогической практике. Они указывали на высоту отдельных знамён.

Киноварные пометы опирались на 12-ступенный диатонический звукоряд от соль большой октавы до ре первой октавы, соответствующий среднему диапазону мужских голосов. Весь звукоряд делится на четыре согласия по три ступени в каждом: простое, мрачное, светлое и тресветлое.

Буквенные пометы указывали ступени этих согласий.

Во второй половине XVII века была проведена ещё одна реформа музыкальной письменности, результаты которой изложены в "Извещении по согласнейших пометах" (1668) ученого-монаха Александра Мезенца. А.Мезенец заменил киноварные пометы признаками - чёрточками, которые добавлялись к знамени, указывая на его принадлежность к тому или другому согласию. Замена киноварных помет признаками имела принципиальное значение, поскольку они прикрепляли каждый знак к определённому согласию. В этом смысле система Мезенца была точнее пометной системы.

Записи песнопений, снабжённых пометами и признаками, полностью поддаются прочтению и без особого труда могут быть переведены на пятилинейную нотацию. Поэтому всё развитие знаменного распева резделяют на два основных периода - беспометный (нечитаемый) и пометный (читаемый).

В последние десятилетия XVII века в Россию проникает так называемая киевская квадратная пятилинейная нотная система. Своё название она получила от того, что была заимствована на Украине, где вошла во всеобщий обиход уже в начале XVII столетия, вытеснив знаменное письмо.

К концу XVII века большинство крюковых записей было переведено "на ноту" и в Москве. Но при переводе на пятилинейную нотную систему знаменный распев несколько схематизировался, утрачивая присущую ему гибкость интонирования и ритмическую свободу.

По сути дела киевское знамя - это уже совершенно другая система нотации, система западного образца, развившаяся в современную музыкальную нотацию, принятую в настоящее время во всем мире.

Новое музыкальное мышление, занесённое в Россию с Запада (поначалу через Киев, потребовало и новой системы письменной фиксации песнопений.

Это новое для России музыкальное мышление покоилось на технике музыкальных инструментов, оркестра и органа. Для инструментов и была изобретена линейная нотация взамен невмам. Из-за необходимости настраивать инструменты по камертону в хоровое пение перешёл принцип точной тональности, что привело к нарушению целостности литургической формы.

После церковного раскола, происшедшего в конце XVII века, потрясшего тело Русской Православной Церкви и отделившего от него старообрядцев, которые продолжали практиковать древнюю традицию знаменного пения и крюкового письма, подлинная церковная традиция однако не умирала и в официальной Церкви, пребывая в ней под спудом.

Еще до раскола комиссия, возглавляемая Александром Мезенцем, собрала полный годовой круг знаменных мелодий, переведённых впоследствии на линейную нотацию (киевское знамя) и изданных печатно через столетие в царствование Екатерины II в 1772 г. В большой мере благодаря этим сборникам, древнее пение (в версии XVII века) продолжало петься в Русской Православной Церкви в то время, когда уже утратилось знание знаменной крюковой нотации. И несмотря на последовавший вслед за этим временем расцвет партесного, а позже итальянского стиля пения, знаменная основа церковного пения все же продолжала присутствовать и в более поздних многоголосных песнопениях Русской Церкви, и в произведениях русских церковных композиторов. Образно говоря, древняя знаменная основа вошла "в плоть и кровь" русской духовной музыки.