

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.36>

Смирнов Дмитрий Владимирович

Степан Васильевич Смоленский и народная музыкальная культура

Цель исследования - определить роль выдающегося палеографа и медиевиста С. В. Смоленского в истории изучения песенных структур, отталкиваясь от трактовки им понятия "народность" применительно к образцам устной и письменной музыкальной традиции. В статье приведены многочисленные высказывания Смоленского о народной культуре, выявлены связи с предшественниками, показано основополагающее значение его трудов для дальнейшего развития русской науки о музыкальном фольклоре. Научная новизна обусловлена нацеленностью на широкую область знаний, при которой произведения народного музыкального творчества рассматриваются сквозь призму целого спектра культурных явлений. В результате можно с полным основанием утверждать, что труды Смоленского являют собой важнейший этап в формировании современных аналитических методов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/9/36.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 187-191. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Piano Jazz in the XX Century: Main Styles and Development Trends

Ogorodova Alena Vladimirovna, PhD
Ovcharov Igor' Vladimirovich, PhD
Orshanskaya Elena Ivanovna
Belgorod State University of Arts and Culture
ogorodova-aliona2018@yandex.ru

The study aims to analyse piano jazz of the XX century, to identify the main stages in development of this kind of performing art, as well as to determine what kind of impact various cultural and musical traditions had on formation of this school. Characterising piano jazz and tracing its multifaceted history, the authors identify the main styles involved in performing on this instrument. Scientific novelty of the research lies in presenting a classification of styles and development trends that defined development of piano jazz in the XX century. As a result, it was proved that evolution of piano jazz in the XX century took place between two contradictory lines of development: the first one was built on rich piano traditions, the second one denied them and was based on features peculiar to the wind performing school. Simultaneous existence of such different artistic concepts determined formation of sophisticated and diverse jazz piano music.

Key words and phrases: piano jazz; ragtime; blues; Harlem stride piano; boogie-woogie; swing; bebop; cool jazz; baroque jazz; hard bop; funk; free jazz; jazz rock; fusion.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.36>

Дата поступления рукописи: 28.07.2020

Цель исследования – определить роль выдающегося палеографа и медиевиста С. В. Смоленского в истории изучения песенных структур, отталкиваясь от трактовки им понятия «народность» применительно к образцам устной и письменной музыкальной традиции. В статье приведены многочисленные высказывания Смоленского о народной культуре, выявлены связи с предшественниками, показано основополагающее значение его трудов для дальнейшего развития русской науки о музыкальном фольклоре. **Научная новизна** обусловлена нацеленностью на широкую область знаний, при которой произведения народного музыкального творчества рассматриваются сквозь призму целого спектра культурных явлений. **В результате** можно с полным основанием утверждать, что труды Смоленского являют собой важнейший этап в формировании современных аналитических методов.

Ключевые слова и фразы: история музыкальной фольклористики; С. В. Смоленский; устное народное музыкальное творчество; церковное православное пение; древнерусская певческая нотация; аналитическая графика.

Смирнов Дмитрий Владимирович, к. иск., доц.

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
smrndv@mail.ru

Степан Васильевич Смоленский и народная музыкальная культура

Актуальность. При всем объеме введенных в науку материалов о С. В. Смоленском (1848-1909), недостаточно известной до настоящего времени остается та сторона его деятельности, которая связана с изучением им народной музыкальной культуры. А между тем вклад Смоленского в становление русской науки о музыкальном фольклоре весьма значителен. Вместе с С. И. Танеевым Смоленский оказался в числе основателей в Москве Музыкально-этнографической комиссии – крупнейшего исследовательского и просветительского центра страны. Возглавив Синодальное училище, он всячески способствовал внедрению музыкального фольклора в учебные курсы этого заведения. Приведение в единое целое высказываний Смоленского о народной музыкальной культуре, рассредоточенных в его работах, и последующий анализ представляются актуальными, так как позволяют достаточно точно обозначить место палеографа и медиевиста в сложном пути развития русской музыкальной фольклористики.

Задачи исследования состоят в том, чтобы на основе предварительной работы по выявлению высказываний Смоленского, содержащихся в ставших библиографической редкостью трудах и периодической печати:

- выстроить их в виде законченной системы: от характеристики эстетических взглядов Смоленского в целом к изложению им важнейших закономерностей формообразования произведений музыкального фольклора;
- представить взгляды Смоленского на народное творчество в контексте развития русской культуры, наметить общие точки соприкосновения его с предшественниками;
- показать дальнейшую перспективу развития музыкальной фольклористики, охарактеризовав Смоленского как одного из основоположников методики слогоритмического анализа произведений народного музыкального творчества – важнейшего атрибута современной науки.

Теоретическая база исследования. Мы опирались на музыкально-фольклористические труды по проблеме становления и практического применения метода слогоритмического анализа, направленного на выявление

скрытых, неосознаваемых структурных моделей фольклорного произведения. В числе авторов, работавших в этом направлении, следует назвать М. А. Енговатову, Б. Б. Ефименкову, К. В. Квитку, А. В. Рудневу, В. М. Щурова. Также были использованы исследования, посвященные важнейшим аспектам деятельности Смоленского, в том числе изучению им старообрядческой певческой и рукописной традиций.

Методы исследования. Сравнительно-исторический анализ трудов Смоленского дал возможность наметить основные вехи в становлении и развитии теоретических представлений о принципах формообразования произведений музыкального фольклора начиная с 1900-х годов – вплоть до современности.

Практическая значимость исследования. Статья может быть использована в качестве дополнительного пособия для студентов музыкальных вузов при прохождении курсов «история русской музыки» и «народное творчество».

Отношение к народному творчеству у Смоленского формировалось под воздействием богатейших традиций отечественной культуры. Последняя, в свою очередь, испытала сильное влияние со стороны немецкой романтической философии в лице таких ярких ее представителей, как Ф. В. Й. Шеллинг. В России своего рода «транскрипцией шеллингианства» на родной почве было любомудрие. Воспринятая любомудрами шеллинговская идея национального саморазвития способствовала выработке ими понятия «народность», получившего отвлеченно-философское толкование.

Трактовка любомудрами народности как эталона прекрасного нашла глубокий отклик в демократических кругах и составила одну из господствующих тенденций в русской литературе, науке и искусстве второй половины XIX века. Эта тенденция оказала непосредственное влияние и на взгляды Смоленского, утверждавшего, что «эпически-спокойная, здоровая... не угождающая никаким вкусам» красота [12, с. 48] является одним из органичных качеств народной культуры.

Красота, по мнению Смоленского, изначально свойственна любому из направлений народного творчества – архитектуре, живописи, художественным промыслам, произведениям словесности, древнерусским церковным напевам, песне. Ее «благотворное значение» проявляется и в «далеком прошлом нашей мирской и церковной поэзии», и в «каменной поэме» храмов Московского кремля, и в «сложной композиции многоличной иконы старого письма», и в «восхитительных ритмических вариациях» колокольных звонов [Там же, с. 49].

Красота как основа содержания произведений народного творчества получила воплощение в совершенстве структуры, в правильности пропорций, в симметрии частей. Одним из главных провозглашенных Смоленским конструктивных принципов народного произведения была повторяемость, или «рифмование», которую исследователь рассматривал как важнейший организующий момент, как средство упорядочивания художественного материала. Он писал об использовании рифмования в «народной архитектуре, в умелом сведении основных мотивов нашего орнамента» [14, стлб. 280]. Рифмование также есть «в больших колокольных звонах у опытных и даровитых звонарей» [Там же, стлб. 281], которые «разыгрывают множество вариаций на маленьких колоколах, рифмуя, однако, их концы и обращая свою изобретательность на начала предложений» [Там же, стлб. 280-281]. В пляске «при исполнении “трепака”, “казачка”, “гопака”» «опытный плясун, прежде всего, отмечает “выход”, т.е. всю разность начала данной вариации от предшествовавшей» [Там же, стлб. 280]. «“Конец” каждой вариации всегда сходен с установленным типом пляски, и именно он, этот простой “конец”, вырисовывает форму танца» [Там же, стлб. 281].

Рифмование также является важнейшей составляющей народной музыкальной традиции – устной и письменной. Смоленский отметил наличие этого приема в стихирах знаменного распева и в песнях, «особенно же протяжных». Благодаря рифмованию структура песен получает четкие очертания, «несмотря на множество осложнений в их причудливых, свободных рисунках» [Там же, стлб. 280].

Другой проблемой, которая приобретает особую значимость в работах Смоленского, стала проблема национальной самобытности русского искусства. Яркая национальная окраска, по его мнению, составляет «высокое достоинство», идеал, который «у каждого художественно развитого народа» имеет свою особую форму «выражения самосознания в звуках» [15, 17 января, стлб. 75]. К отличительным признакам русской народной культуры Смоленский относил: непосредственность восприятия, искренность, непреодолимую тягу к творчеству. Рационализм, по его мнению, является характерной чертой западноевропейского музыкального искусства. В отечественной же музыке совесть господствует над законом, чувство над рассудком. В результате «мы имеем не сангвинические, но продуманные и глубочайше прочувствованные песни и церковные напевы» [Там же, 21 марта, стлб. 315]. Точка зрения Смоленского о чувственности как важнейшем начале русской песенности соответствует духу времени. Напомним, что еще в 1811 году в рецензии на книгу А. С. Шишкова «Разговоры о словесности», напечатанной в «Вестнике Европы», особое внимание уделялось «неразлучности естественной поэзии с музыкою», при этом «слова каждой песни изливались из полного сердца вместе с напевом голоса» [11, с. 80].

Чувственность обусловила природную тягу русского народа к музыке. «Нельзя забыть постоянно певучую Русь», – писал Смоленский. Целый ряд «указаний летописей о ее... певческом искусстве, прямо доказывает это искусство как свое, готовое» [15, 21 марта, стлб. 314]. Данное утверждение также находится в русле широко распространенных в XIX веке рассуждений о необычайной музыкальности россиян. Так, П. В. Киреевский считал, что «во всех почти минутах жизни русского крестьянина... участвует песня» [16, с. 8]. А. Ф. Можаровский обратил особое внимание на «певучесть крестьянских детей», которая «переходит вместе с ними и в зрелый возраст; производит все народные веселье и тоскливые песни и образует всех песенников с их звонкими, чистыми голосами» [9, с. 122-123]. О том, что русские «вообще в высшей степени

народ музыкальный» [6, с. 59], отмечалось в предисловии к сборнику лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина.

В основе взглядов Смоленского на народное творчество также лежало положение о наличии многосторонних связей не только между различными видами искусств, но и между научными направлениями, развивавшимися под эгидой естествознания. Данное положение определило трактовку Смоленским дисциплины, в отношении которой он использовал распространенный в то время термин «музыкальная археология». Понимание Смоленским целей, задач и предмета изучения этой науки является продолжением идей, высказанных в 1869 году на Первом археологическом съезде. В центре внимания оказался человек со своим мировоззрением. Главным объектом исследований были исторические памятники, представлявшие собой плод самых различных видов его деятельности, как материальной, так и духовной.

Облик музыкальной археологии во многом определялся злободневными, практическими задачами, лежащими в плоскости просвещения и образования. Одной из важнейших задач этого научного направления являлось формирование творческой личности русского исследователя. Смоленский отмечал «новое, высшее призвание» археологии, которая в соответствии с требованием эпохи, исходя из национальных качеств отечественной культуры с характерным для нее доминированием чувственного начала, «изменяет свое значение» и облик. Особенно импонирует ему идея, высказанная в 1897 году В. Н. Лясковским [7]. Археология, – писал Лясковский, – «не есть уже наука древнего в настоящем; она входит, как важная, как первостепенная отрасль в наше воспитание умственное, а еще более – сердечное» [Цит. по: 12, с. 61]. Конечной целью было одновременно и осуществление собственно научных исследований, и повышение образовательного уровня учащихся и просвещенных любителей народной культуры. В итоге археология, как указывал Смоленский, оказывала «живое содействие» развитию и распространению народного искусства «во всех его областях» [Там же].

В основе музыкально-теоретической концепции Смоленского лежит идея триединства древнерусского церковно-певческого искусства, крестьянской песни и нотированной рукописи, которые трактовались палеографом в качестве органично связанных между собой частей народной традиции. Смоленский писал об особой роли этих культурных пластов в жизни крестьянской общины, об одинаково почтительном к ним отношении, «об авторитетности в народе его мирских песен и церковных напевов» [13, с. 2].

«Народная песня – быль» и представляет собой «художественно выраженный итог многого продуманного». В ней «чувствуются глубокие заветы выстраданной старины, неистощимый запас народного юмора, отдаленные намеки на живые еще остатки древнего культа» [Там же].

Церковное православное пение «было всегда любимым и самым душевным искусством Руси, особенно же древней» [Там же, с. 3]. В церковных мелодиях «выразились сполна все стороны сосредоточенного и серьезного русского мирозерцания» [Там же].

Знаменная нотопись обладает высочайшим достоинством. В нее за всю историю «многовекового существования» «было вложено нашими предками... много живого и серьезного» [Там же, с. 118]. Нотированную рукопись отличают тщательность, филигранность исполнения, мастерство, безусловное отсутствие хотя бы «одной, небрежно написанной страницы». Эта «самая точная и изящная запись» явилась результатом стремления отразить на бумаге «утонченные молитвенно-певческие вдохновения» [12, с. 20] церковных напевов.

Смоленский последовательно отстаивал идею о наличии многосторонних связей между древнерусским церковным православным пением и музыкальным фольклором, между традициями устной и письменной, указывая на «несомненную народность древне-церковного русского творчества» [15, 17 января, стлб. 72]. Он писал об общих закономерностях строения произведений этих жанров, о синтетическом характере их структур, которые образуются на пересечении мелодии и стихотворного текста.

Такой подход позволял выработать единые исследовательские принципы в изучении песен и церковных роспевов. Путем сравнительного анализа церковных песнопений и песен представлялось возможным выявить в деталях отдельные свойственные им обоим конструктивные элементы. Таким образом, в начале XX века в России впервые было заявлено об аналитическом методе, при котором открывалась «возможность сближения малых форм народных песен с малыми же формами в церковных напевах, развивающихся столь одинаково, что именно от раскрытия этих тайн с помощью крюков получится успех сближения обоих народных искусств» [12, с. 48].

Важнейшей проблемой музыкальной фольклористики, поднятой в трудах собирателей и исследователей второй половины XIX века, стало взаимоотношение напева и стихотворного текста. Об этом еще в середине 1850-х годов заговорили литераторы. Ап. Григорьев, к примеру, рассматривал песню как «поэтически-музыкальное или музыкально-поэтическое целое», в котором «трудно решить, что в этом живом неделимом главном» [11, с. 108].

На закономерности стихосложения северного музыкального эпоса обратил внимание А. Ф. Гильфердинг. Напев, отмечал Гильфердинг, «поддерживал стихотворный размер, который при пересказе сказителем былины тотчас исчезает» [1, с. XXXII]. Тип стиха он определил как «тоническое стопосложение», которое «есть изобретенье самого русского народа, его коренное достояние» [Там же, с. XLVII]. А. Ф. Гильфердинг один из первых осуществил запись былин от народных исполнителей во время пения, а не пересказа. С этим связана новизна сделанных им заключений – новизна, которая будет свойственна многим работам начала XX века.

В структуре распетаго стиха былин Гильфердинг отметил наличие фрагментов устойчивых и изменчивых. Устойчивые «типические части» «сказитель знает наизусть и поет совершенно одинаково, сколько бы раз он ни повторял былину» [Там же, с. XXVII]. Изменчивые «переходные места» характеризуются

импровизационностью. Их отличает значительно большая свобода, вследствие которой возникают все новые варианты. Тем не менее вносимые исполнителем изменения находятся в строгом соответствии с негласными выработанными многовековой практикой канонами. Поэтому любой эпизод былины при каждом воссоздании является хорошо узнаваемым, несмотря на порой значительные отступления от инварианта. Такая узнаваемость становится возможной благодаря наличию «общего остова», который хранится в памяти исполнителя. Этот остов является той неизменяемой основой, которая сохраняется всегда, «всякий раз, как сказитель поет былину» [Там же].

Другой важнейшей особенностью распетого стиха, отмеченной Гильфердингом, является наличие наряду со словами смыслового значения вспомогательных «вставочных частиц». Они выполняют конструктивную функцию и являются важнейшим средством координации музыкального и поэтического ритмов, превращения «рубленной прозы» в стих [Там же, с. XLV].

В отечественном этномузыкознании мысль о наличии в произведении основных и вспомогательных элементов впервые была высказана Смоленским. Эта последовательно проводимая им идея получает многоплановую трактовку.

Основой всего песнопения, по Смоленскому, как и по Гильфердингу, является «главный остов», который «остается почти нерушимым» [13, с. 44]. Этот остов выдержал проверку временем, пройдя долгий путь, передаваясь как устно, так и письменно. Он стал своего рода эталоном, высшей формой гармонии в широком смысле слова.

Текст словесный и текст музыкальный, по мнению Смоленского, представляют собой «главные две части мирской и церковной песни». Каждая из них имеет, «в свою очередь, две части: коренную и добавочную» [12, с. 30]. Под «коренной частью» текста Смоленский подразумевал строфическую форму как некое внешнее материальное воплощение внутренней идеи. Идея как внутренняя форма, пронизывающая *все* содержание текста данной песни, «обнаруживается только отчасти, в постоянном употреблении одинаковых сравнений, эпитетов, уподоблений» [Там же]. Добавочная часть текста включает междометия, повторения слов, словообрывы. Они «вовсе не случайны, не беспричинны» [Там же, с. 31], хотя и допускают свободу относительно стихотворного размера.

В напеве Смоленский также выделял коренную часть – «музыкальный куплет» с «внутренней формой», составленной из попевок, и добавочную – подголоски. Вспомогательным элементом являются также «мелодические подробности» [13, с. 44], характер которых в наибольшей степени отражает преобразования, которые с течением времени претерпевает памятник.

Теоретические положения Смоленского оказались созвучными наиболее значимым работам его младших современников – музыкантов-этнографов начала XX века. Много общего можно найти с Е. Э. Линёвой, которая, развивая гипотезу Смоленского о наличии в песне «коренной» и «добавочной» частей, писала об особой роли вспомогательных мелодических украшений в песне [5, с. XXXVII]. Близкую Смоленскому методику использовал А. Л. Маслов, выявивший важнейшие композиционные, ритмические и мелодические закономерности северных былин [8].

Дальнейшее развитие данного направления привело к формированию во второй половине XX века методики слогоритмического анализа, связанной с моделированием глубинных структур фольклорного текста. Моделирование дает возможность выявлять устойчивые ритмо-типы, ритмо-формулы и в конечном итоге определять границы географического распространения отдельных фольклорных явлений. Среди авторов, с успехом применявших эту методику, следует назвать К. В. Квитку [4], А. В. Рудневу [10], М. А. Енговатову [2], В. М. Щурова [17] и других.

Методика, базирующаяся на принципах моделирования, явилась основой к внедрению в фольклористическую практику аналитической нотации, которая, по справедливому мнению Б. Б. Ефименковой, дала возможность отразить типические особенности песни путем «перекодирования ее временной структуры в пространственную» [3, с. 38]. Конечная цель такой нотации состоит в том, чтобы «выявить и сделать зримой глубинную структурно-архитектоническую модель произведения» [Там же] – текст-код, который неосознанно существует в памяти носителей традиции. Наличие текста-кода обеспечивает сохранность и узнаваемость памятника народной традиции в условиях постоянного варьирования, которое разворачивается в строго определенных границах.

Выводы. Отсутствие у Смоленского трудов, специально посвященных народной музыкальной культуре, рассредоточенность его суждений по этому вопросу по разным статьям привели к тому, что до настоящего времени тема «Смоленский и народная культура» не получила должного освещения. Сведение высказываний Смоленского воедино позволило выявить стройную систему научных взглядов в отношении данной проблемы.

Эта система явилась итогом высокопрофессиональной деятельности Смоленского, отличительными чертами которой являлись: стремление к исследованию первоисточников и их систематизации, знание подавляющего большинства существующих научных трудов, изучение широкого среза явлений народной и профессиональной культуры, органичное сочетание архивно-рукописной и экспедиционно-полевой работы.

В результате в трудах Смоленского не только произошел решительный поворот в сторону подлинно научных знаний, но также впервые в отечественной фольклористике ясные очертания получил принципиально новый подход, направленный на выявление структурообразующих основ фольклорного произведения.

Будучи первым, кто обратил внимание на наличие «основных» и «вспомогательных» элементов в произведениях народной музыки, Смоленский фактически нашел не имеющий аналогов музыкально-аналитический

метод. Развитие его идей в конечном итоге привело к внедрению в фольклористическую практику слогоритмического анализа, направленного на выявление глубинных структур фольклорного текста, и аналитической нотации как привычных исследовательских норм.

Таким образом, Смоленский оказался одним из основоположников важнейшего направления современной музыкальной фольклористики, связанного с изучением музыкально-поэтических форм произведений народного творчества.

Список источников

1. **Гильфердинг А. Ф.** Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года: с двумя портретами онежских рапсодов и напевами былин. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1873. LVI с. + 1336 стб. + 3 л. портр.
2. **Енговатова М. А.** Песенный тип «Горы» в протяжных песнях Ульяновского Заволжья // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. М.: МГПИ им. Гнесиных, 1976. С. 137-181.
3. **Ефименкова Б. Б.** Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Музыка, 2001. 256 с.
4. **Квитка К. В.** Избранные труды: в 2-х т. М.: Советский композитор, 1971. Т. 1. 384 с.
5. **Линева Е. Э.** Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линева. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1909. Вып. II. Песни новгородские. LXXIX+65 с.
6. **Лопатин Н. М., Прокунин В. П.** Русские народные лирические песни. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 458 с.
7. **Лясковский В. Н.** Алексей Степанович Хомяков. Его жизнь и сочинения. М.: Университетская типография, 1897. 186 с.
8. **Маслов А. Л.** Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад // Труды музыкально-этнографической комиссии: в 4-х т. М.: Скоропечатня А. А. Левенсон, 1911. Т. 2. С. 299-327.
9. **Можаровский А. Ф.** Очерки жизни крестьянских детей Казанской губернии в их потехах, остротах, стихах и песенках // Труды Этнографического отдела. Протоколы 13-25 заседаний (14 ноября 1874 – 17 апреля 1877 года) с 12 приложениями / под ред. Н. А. Попова. М.: Типография С. П. Архипова и К°, 1877. Кн. 4. С. 102-139.
10. **Руднева А. В.** О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце» // Музыкальная фольклористика. М.: Советский композитор, 1978. Вып. 2. С. 6-29.
11. **Русская мысль о музыкальном фольклоре:** материалы и документы / сост. П. А. Вульфус. М.: Музыка, 1979. 366 с.
12. **Смоленский С. В.** О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1904. 64 с.
13. **Смоленский С. В.** О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк Ст. Смоленского, читанный в Обществе любителей древней письменности 26 января 1901 года. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1901. 122 с.
14. **Смоленский С. В.** О колокольном звоне в России // Русская музыкальная газета. 1907. 4-11 марта. Стлб. 265-281.
15. **Смоленский С. В.** Чтения из истории русского церковно-певческого искусства // Русская музыкальная газета. 1910. 17 января. Стлб. 65-76; 24 января. Стлб. 107-110; 14 марта. Стлб. 273-279; 21 марта. Стлб. 314-318.
16. **Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях** / подготовка текстов к печати, статья и комментарии А. Д. Соймонова; ред. колл. В. Г. Базанов, А. А. Горелов, А. Д. Соймонов. Л.: Наука, 1977. 325 с.
17. **Щуров В. М.** Стилиевые основы русской народной музыки. М.: Московская государственная консерватория, 1998. 464 с.

Stepan Vasilevich Smolensky and Folk Musical Culture

Smirnov Dmitry Vladimirovitch, PhD

Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky

smrndv@mail.ru

The study aims to determine the role that the prominent palaeographer and mediaevalist S. V. Smolensky played in the history of studying song structures, basing on his interpretation of the notion “folk character” as applied to examples of the oral and written musical tradition. The article cites Smolensky’s numerous comments on folk culture, finds connections to his predecessors and demonstrates that his works were of paramount importance for development of the Russian musical folklore studies. Scientific novelty of the research is determined by orientation towards a broad field of knowledge, in which works of musical folklore are considered through the lens of a whole range of cultural phenomena. As a result, it can be reasonably asserted that Smolensky’s works represent an important stage in formation of modern analytical methods.

Key words and phrases: history of musical folklore studies; S. V. Smolensky; musical folklore; church Orthodox singing; Old Russian singing notation; analytical graphics.