

Т. И. КАЛУЖНИКОВА  
Уральская консерватория

## РОЛЬ КАНТОВОСТИ В КАЗАЧЬЕМ ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Казачий фольклор — явление, удивительное по своей яркости, силе, эмоциональной насыщенности. Разбросанное почти по всей огромной территории нашей страны от Ставрополя и Кубани до Сибири и Забайкалья казачество хранит песни, в которых слились стилистические закономерности, различные по своей национальной, социальной и историко-хронологической принадлежности. В каждом отдельном регионе казачье песенное творчество отмечено своей неповторимой палитрой красок, отобранных в прямой зависимости от времени и исторических условий выделения местного казачества в особую социальную единицу, национального состава населения и характера унаследованных им певческих традиций. Именно поэтому перед исследователями встает задача более подробнейшего изучения фольклора каждого казачьего региона с тем, чтобы на основе полученных наблюдений составить более полное представление о песенном пласте в целом.

Однако несмотря на индивидуальность песенного стиля в отдельных районах с казачьим населением, большинству казачьих песен присущи энергичский, волевой характер, ритмическая упругость, отчетливо выраженное гармоническое начало. Отмеченные признаки песен могут быть объединены понятием маршевости. Каковы ее корни в казачьем песенном творчестве?

Наблюдения над музыкальной стилистикой казачьего фольклора выявляют его тесную связь с кантами — ансамблевыми песнями, бытовавшими на Украине, в Белоруссии и России в XVII—XVIII веках. Как известно, для своего времени кант явился универсальным жанром, который был связан с различными сферами культурной жизни страны. Из всей системы музыкально-выразительных средств кантов казачьим песням оказываются наиболее близки те, о которых Б. Асафьев писал: «В ритмоинтонации канта всегда присутствует движение: это шествие с поздравлением. При усилении напряженности движение легко становится маршем. Но это не военный «профессиональный» марш. Это все-таки обязательно «хоровая песня», даже когда она сочинена инструменталь-

но»<sup>1</sup>. В качестве отличительных признаков подобной хоровой песни-марша ученый отмечает метроритмическую четкость, ясность структурного членения, особую роль тоники в гармонии, а также соединение маршевости и распевности: «Сущность канта в его русском преломлении — сочетание возможности «распевать» напев с четкостью тактовых граней и мерностью метра, то есть со свойствами музыки, которые и стимулируют, и организуют движение, поступь, ходьбу»<sup>2</sup>.

Созвучность маршевых хоровых песен-кантов мироощущению казаков как представителей воинского сословия вполне понятна: в этих песнях слышны сила, мужество, уверенность и радость бытия — все то, что в системе жизненных ценностей воина занимает главное место. Не случайно, очевидно, кантовость отчетливей всего обнаруживается в группе воинских песен, связанных с темой боевых походов казаков. Кант нередко слышен в бытовых, плясовых, шуточных казачьих песнях и даже в сфере песенной лирики (как мужской, так и женской). В районах Урала и Сибири кантовые ритмоинтонации проникают также в песни каторги и ссылки.

Проследим проявление кантовости в казачьем фольклоре некоторых областей России. Материалами статьи являются песни уральских, донских, кубанских, терских, ставропольских, астраханских, сибирских, забайкальских казаков, записанные в разные годы различными фольклористами, частично изданные, частично хранящиеся в рукописных фондах кабинета народной музыки Уральской консерватории, библиотеки Уральской консерватории, личной коллекции автора этих строк.

Пожалуй, наиболее ярко черты кантов проступают в ритмической организации казачьих песен — той стороне их стилистики, которая более других создает ощущение движения, шествия. Связи между кантовой и казачьей песенной ритмикой видятся прежде всего в преобладании четырехдольных (маршевых) метров, использовании преимущественно нераспетых форм стопного силлабо-тонического стиха и декламационного принципа в соотношении текста и напева. Показательным примером ритмической организации подобного рода может служить донская строевая песня «Мы у Турции служили» (пример 1. Листопадов А. Песни донских казаков. М., 1950, т. 2, № 108).

Однако если в ряде воинских и плясовых песен названные закономерности проявляются в чистом виде, то в большинстве произведений казачьего фольклора они присутствуют лишь как тенденции, сочетаясь с другими, своего рода «децентрализующими» ритмическими факторами. Так, наряду со стопными силлабо-тоническими текстами, у казаков используются нестопные, наряду с

\*

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, кн. 2 (Интонация), с. 286.

<sup>2</sup> Асафьев Б. Избранные труды. М., 1955, т. 4, с. 73.

нераспетым стихом — распетый, наряду с декламационностью — распевность, наряду с постоянными метрами — переменные. Тем не менее эти децентрализующие факторы не снимают ощущения маршевости, делая ее проявление лишь более мягким, вокальным, не столь открытым. Наибольшей ритмической свободой даже прихотливостью, отличается обычный запев, для хоровой же части песни характерен более стабильный метроритм.

Введение внутрислоговых распевов не лишает произведение декламационности. Это связано, во-первых, с тем, что в распевах, даже приходящихся на вставные гласные (чаще на звук «е») и словообрывы, обычно сохраняется четырехдольная метрическая пульсация с акцентированием сильных долей. Во-вторых, ощущение декламационности создается благодаря своеобразному приему озвучивания согласных звуков: «иш(и)ла», «сот(ы)ня», введению дополнительных гласных в слова: «ка(я)-за(я)-ков(ы)» — и особой исполнительской манере скандирования каждой ритмической доли мелодии. Это придает музыкально-слоговому ритму дробность, вуалирует распевность, выдвигает на первый план декламационность в соотношении слова и музыки. При доминировании четырехдольности и в соединении с вышеназванным исполнительским приемом скандирования такая «концентрированная» декламационность придает песням черты маршевости, которая в общем контексте выразительных средств может быть расценена как проявление кантовости (пример 2. Народные песни Ставропольского края. Запись и нотация автора. 1979—1981 годы).

В области музыкально-поэтической формы казачьи песни так же многообразны, как и другие пласты русского фольклора. В них можно встретить поэтические строфы, включающие от двух до шести строк, и музыкальные строфы различного внутреннего строения. Однако в этом структурном разнообразии нельзя не заметить тяготения к двух-четырёхстрочным (двух-четырёхфразовым) музыкально-поэтическим формам, представляющим во множестве разновидностей. Здесь и двустрочная (двухфразовая) строфа, и двустрочная с повторенной второй строкой, и четырёхстрочная, состоящая из пары одинаковых двустрочий, и шестистрочная, складывающаяся из трех двустрочий, два из которых повторены (пример 3. Самаренко В., Этингер М. Русские народные песни Астраханской области. М., 1978, № 101. Строение текста в песне таково: АБ СД СД, напева — АБ АБ СД).

Значительный удельный вес двух-четырёхстрочных структур обуславливает осознание в ряде песен (прежде всего походных, строевых и плясовых) квадратности как еще одного показателя маршевости. Естественно, что строгая квадратичность наблюдается в казачьих песнях не часто, однако о тенденции к соразмерности построений можно говорить с полной определенностью. В условиях тесной взаимосвязи ритмики стиха и напева (декламационность) структурной единицей подобной песенной формы стано-

вится построение, соответствующее стихотворной строке и музыкальной фразе. Поскольку таких построений в строфе чаще всего, бывает два или четыре, то даже при их несколько различной протяженности целое воспринимается как структура уравновешенная, квазиквадратная. Приведем в качестве примеров «соразмерной» и квадратной строф ставропольскую «Три казака» и кубанскую «Ой, на горке зацветает мак» — обе бытовые, привнесенные с Украины (пример 4а. Народные песни Ставропольского края. Запись и нотация автора. Пример 4б. Мосолов А. Песни Краснодарского края. Под-общ. ред. С. Аксюка. М., 1959, № 4).

Сходные закономерности формообразования свойственны и кантам. Как и в казачьих песнях, музыкальная фраза и стихотворная строка в них структурно совпадают. Т. Н. Ливанова отмечает особую характерность для кантов двоестрочных строф, а также структур, сложенных из двух-трех двоестрочий с параллельным следованием музыки за поэтическим текстом<sup>3</sup>. Выявляя разнообразие кантовой строфики и вскрывая ее связи с традиционной народной песней, Л. Ф. Костюковец также акцентирует внимание на двух-четырёхстрочных строфах как наиболее типичных для данных произведений<sup>4</sup>.

Еще одна черта, сближающая казачий фольклор с кантами в области формообразования, — ясность структурного членения строфы. Однако если в кантах музыкально-поэтические строки отделяются друг от друга гармоническим кадансом, то в казачьих песнях эту роль выполняет крупная длительность или пауза. В некоторых случаях грани разделов смягчаются связующими мелодическими оборотами, «кочующими» из песни в песню.

Кантовость обнаруживается и в организации многоголосия казачьих песен. Отмечаемая исследователями двухъярусная двухплановость как основа фактуры ряда казачьих стилей в той или иной мере характерна для большинства из них<sup>5</sup>. Распределение фактурных функций в подобном многоголосии обычно таково: партия нижних голосов ведет основную мелодию, по народной терминологии, «басует», верхние исполняют интонационно индивидуализированный подголосок — «дишкантят». При этом каждая партия часто расслаивается на несколько линий, значительно расширяющих, обогащающих исходную двухплановость. Последняя нередко дублируется в октаву, вследствие чего образуется двухъярусная фактура.

Однако если в некоторых песенных жанрах описанный тип

<sup>3</sup> См.: Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. М., 1952, т. 1, разд. 4, с. 503.

<sup>4</sup> См.: Костюковец Л. Кантовая культура в Белоруссии. Автореф. канд. дис. М., 1978.

<sup>5</sup> См., в частности: Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., 1961, с. 128; Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. 2-е изд. М., 1962, т. 1, с. 358.

многоголосия играет доминирующую роль, то в воинских песнях, а также в ряде бытовых и плясовых можно наблюдать несколько иные фактурные закономерности, на наш взгляд, воспринятые от кантов. Преобладание в названных песнях декламационности и ритмически синхронного движения голосов, значительный вес гармонии в организации аккордово-полифонического многоголосия способствуют изменению в соотношении партий. Так, Т. С. Бершадская отмечает, что в донских песнях под воздействием гармонических факторов нижний голос (план) из основного методического иногда превращается в гармонический бас, мелодия же переходит в верхний план<sup>6</sup>. Анализ многоголосия в казачьих песнях других областей позволяет сделать аналогичный вывод и по отношению к ним.

Именно с такой организацией многоголосия мы сталкиваемся в кантах. Ведь кантовое трехголосие по существу двупланово: оно складывается из двухголосной мелодии, данной чаще всего в терцовом удвоении, и баса. Поэтому казачьи песни, организованные по принципу: мелодия — бас, можно считать связанными с кантами.

Конкретные разновидности подобного типа многоголосия в казачьем фольклоре многообразны. Здесь и двухголосие (мелодия — бас), и трехголосие (мелодия, изложенная в терцовом утолщении, — бас), представляющее собой прямую параллель кантовому, и двух-трехголосие либо трех-четырёхголосие как варианты первых двух типов. В отдельных случаях встречается реальное четырехголосие. Описанная двуплановость наиболее ярко проявляется в смешанных ансамблях, однако ее можно наблюдать и в песнях с однородным исполнительским составом (как женским, так и мужским; пример 5а. Христиансен Л. Уральские народные песни. М., 1961, № 7; пример 5б. Листопадов А. Песни донских казаков, т. 2, № 69. В последнем примере благодаря ритмическому совпадению голосов и опоре на консонирующие созвучия традиционное казачье двухъярусное многоголосие воспринимается как аккордовое двух-трехголосие с наиболее ярко выраженной мелодической функцией верхнего голоса, что обусловлено акустически).

Вызывают ассоциации с кантами и ладогармонические закономерности казачьих песен. Круг ладовых средств, используемых в казачьем фольклоре, в целом тот же, что и в традиционных русских песнях: это ангеми-tonные ладообразования, семиступенчатые диатонические (ионийский, миксолидийский, эолийский, дорийский, фригийский лады на основе обиходного звукоряда) — как централизованные, так и переменные. Однако во всем этом разнообразии ладовых разновидностей явный приоритет принадлежит ионийскому и эолийскому, нередко объединяемым в терцово-па-

---

<sup>6</sup> См.: Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни, с. 151.

раллельные переменные образования, то есть тем ладам, которые наиболее типичны и для кантов. Очевидность этих связей не оставляет сомнений благодаря характерности для рассматриваемых песен кантовых ходов баса в параллельно-переменных оборотах (пример 6а. Народные песни Ставропольского края. Запись и нотация автора; пример 6б. Сборник кантов XVIII века. Приложение к кн.: Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 1, ч. 1, № 7).

Подобные обороты способствуют восприятию даже песен, выдержанных в ангемитонных системах (к ним принадлежит, в частности, большинство донских) как близких кантам в ладовом отношении.

Встречается в песнях казаков также сочетание натурального и гармонического минора, распространенное и в кантах (пример 7. Песни донских и кубанских казаков. Сост. С. Бугославский, И. Шишов. М., 1937, с. 51).

Весьма показательны, что ладовые закономерности, близкие кантовым, проявляются прежде всего в многоголосных разделах песен. Сольные же запевы более свободны и красочны по ладовым средствам: помимо ионийского и эолийского, преобладающих в хоровых частях песен, в запевах встречаются миксолидийский, дорийский, фригийский, одноименная переменность, а также ладовая вариативность, проявляющаяся между строфами (пример 8. Народные песни Ставропольского края. Запись и нотация автора).

В ладогармонической системе казачьих песен велика роль гармонического начала, которое дает о себе знать и в строении вертикали, и в организации функционально-ладовых отношений. Вертикаль как осознанный элемент музыкальной речи характеризуется опорой на консонанс, что в условиях преобладания ритмической тождественности голосов создает ощущение движения аккордовыми комплексами. Тяга к аккордовости проявляется нередко даже в мелодике, где наряду с типическими для русских народных песен попеvkами нередко встречаются ходы по звукам аккордов, скачки мелодии на консонирующие интервалы (пример 9. Листопадов А. Песни донских казаков, т. 2, № 63).

Функционально-гармонические закономерности казачьих песен сочетают мелодические принципы (секундовые связи созвучий, нередко в параллельном движении, аккордовые последования, основанные на типических мелодических оборотах) с собственно гармоническими (осознание автентических и плагальных отношений). В связи с этим можно говорить о взаимодействии в их звуковысотной системе элементов мелодических и гармонических ладов. О высоком уровне гармонических представлений, запечатленном в казачьих песнях, свидетельствует и наличие в некоторых из них гармонических секвенций со звеном Т—D, воссоздающих кантовую «формулу» терцово-параллельной переменности (в частности, пример 4б).

Особо следует отметить большую роль тоники в ладофункциональной организации казачьего фольклора. По наблюдению Т. С. Бершадской, S и D в донских песнях соединяются, как правило, с Т, не взаимодействуя непосредственно между собой, что приводит к частой повторяемости тонической гармонии<sup>7</sup>. К этому следовало бы добавить, что Т занимает в песнях казаков большинство сильных и относительно сильных долей. Это способствует ее метроритмическому выделению. Столь значительная роль устойчивости в ладофункциональных отношениях казачьих песен (прежде всего воинских) является одним из факторов, придающих им бодрый, маршевый характер.

Ладогармонические закономерности, выявленные в казачьем фольклоре: опора на систему ионийского — эолийского ладов, консонирующую вертикаль, взаимодействие принципов мелодической и гармонической ладовости, значительная роль тоники — характерны также для кантов, что вскрывает тесную взаимосвязь данных областей русской музыки в сфере лада<sup>8</sup>.

Рассмотрение различных сторон стилистики казачьих песен в плане сравнения со стилистическими закономерностями кантов позволяет сделать вывод о важной роли кантовости в ряде песенных жанров казачества. Речь идет именно о кантовости, то есть не о буквальном воспроизведении жанровых признаков канта, а о соединении системы стилистических средств, сложившейся внутри жанра канта, с закономерностями, характерными для традиционных областей фольклора<sup>9</sup>.

Бесспорно, в разных местных казачьих песенных стилях доля кантовости не одинакова. Это во многом обусловлено неоднородностью социального состава и особенностями исторических судеб различных групп казачества. Состоявшее в основном из государственных и беглых крепостных крестьян казачье сословие частично принадлежало к средним слоям городского населения, частично — к числу станично-крестьянского. Прикрепленность части казаков к городам способствовала их знакомству с демократической городской культурой. Казаки-станичники, проживавшие в казачьих слободах или станицах, были весьма близки крестьянам и по хозяйственному укладу, и по культурным традициям. Какое место могли занимать канты в музыкальном быту тех и других? Обратимся к сведениям по истории распространения кантов среди различных социальных слоев русского населения.

---

<sup>7</sup> См.: Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни, с. 145.

<sup>8</sup> Подробнее о ладогармонической системе кантов см.: Калужникова Т. У истоков русской гармонии. Особенности гармонического стиля кантов и псалм. — Научно-методические записи Урал. консерватории. Свердловск, 1973, с. 73—97.

<sup>9</sup> Вопрос о канте и кантовости в русской профессиональной музыке рассмотрен в ст.: Орлова Е. О традициях канта в русской музыке. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978, с. 239—262.

По наблюдению М. Н. Сперанского, от XVII века к концу XVIII происходит постепенная демократизация социальной среды бытования литературных произведений, в частности виршевой поэзии, служившей текстовой основой кантов: «...во второй половине века (XVIII века. — Т. К.) старшие произведения в сборниках, вышедших из среднего класса, отходят на второй план, продолжая играть роль в сборниках, обращавшихся в среде низких классов. В то же время эти старшие произведения в сборниках средних классов постепенно уступают место произведениям современных писателей, заимствуемым чаще, нежели ранее, из печатной литературы. Наблюдение над хронологией сборников помогает нам следить за процессом «обмирщения» и эволюцией литературы вплоть до конца века, когда старая литература ясно начинает замирать, по крайней мере в средних классах общества»<sup>10</sup>.

Поскольку светские канты (а именно их ритмонтонация в наибольшей мере связаны с движением, шествием) получили распространение в средних городских кругах с начала XVIII века, то, вероятно, примерно с этого времени они могли быть известны и городским казакам. Станичное казачество, контакты которого с городом были эпизодическими, по всей видимости, усвоили кантовые традиции несколько позднее. Можно предположить, что особенно интенсивно этот процесс протекал в конце XVIII — начале XIX века, когда канты в значительно «фольклоризованном» виде проникали в крестьянскую среду<sup>11</sup>.

Таким образом, казачество так или иначе соприкасалось с кантовой культурой на протяжении всего XVIII столетия, что не могло не повлиять на стилистические особенности его фольклора. Однако большая или меньшая активность в усвоении кантовых закономерностей тесно связана с исторической судьбой той или иной группы казачества. Так, именно историческими условиями объясняется почти полное отсутствие элементов кантовости в фольклоре казаков-некрасовцев и семейских старообрядцев Забайкалья.

Как известно, казаки-некрасовцы — в прошлом донские казаки, принимавшие участие в восстании под руководством К. Булавина (1707—1708), после его разгрома бежали с Дона на Кубань, а оттуда — в Турцию. Таким образом, уже в первой половине XVIII века связи некрасовцев с отечественной культурой были прерваны, поэтому в их репертуаре сохранились песни, сложившиеся в среде донского казачества до этого времени. Сопоставляя эти исторические факты со сведениями о распространении кантов

<sup>10</sup> Сперанский М. Рукописные сборники XVIII в. Материалы для истории русской литературы XVIII в. М., 1963, с. 28.

<sup>11</sup> О распространении кантов в конце XVIII века в провинции и о переходе части из них в фольклор см.: Келдыш Ю. Кант. — Музыкальная энциклопедия. М., 1974, т. 2, с. 698; Позднеев А. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. (Из истории песенной силлабической поэзии). — Учен. зап. Моск. заочного пед. ин-та. М., 1958, т. 1, с. 88—89.



среди различных социальных слоев населения, нетрудно выявить причины незначительной роли кантовых закономерностей в фольклоре некрасовцев.

Сходными причинами объясняется малый удельный вес кантовости в песенном творчестве семейских Забайкалья. Старообрядцы семейские, с XVII века преследуемые официальными властями, а в XVIII столетии переселенные в Забайкалье, в силу особенностей своего социального и общественного положения и замкнутости быта были оторваны от основных явлений светской музыкальной культуры. Именно поэтому они не могли воспринять в значительной мере и кантовых влияний.

Если исторические судьбы некрасовцев и семейских — одна из вероятных причин, по которой нам почти не удалось выявить связей с кантами в их песенном творчестве, то другой немаловажной причиной является недостаточность доступных нам нотных материалов. В сборнике некрасовских казачьих песен, составленном Т. И. Сотниковым, содержатся только одноголосные напевы, при этом автор подчеркивает, что «некрасовцы не знают многоголосного пения»<sup>12</sup>. У А. М. Листопада же есть несколько многоголосных образцов песен казаков-некрасовцев<sup>13</sup>. Возникшее несоответствие требует для своего разрешения дополнительных записей причем таких, которые бы представляли все жанровые разновидности некрасовского фольклора. Имеющиеся к настоящему времени публикации дают представление преимущественно о лирических, семейно-бытовых, эпических песнях и почти совсем не содержат произведений воинских, так что трудно сколько-нибудь основательно говорить об элементах кантовости в них. Однако единичные образцы некрасовских воинских песен не лишены связей с кантом. Это проявляется, в частности, в их ясной гармонической основе, декламационности, четком метре (пример 10. Русские народные песни казаков-некрасовцев. Записаны Т. И. Сотниковым. М.-Л., 1950, с. 13).

Что касается семейских Забайкалья, то в публикациях и фонозаписях нашла отражение в основном своеобразнейшая традиция мужского многоголосного пения, не имеющая прямых аналогов в казачьем песнетворчестве других областей. Однако несмотря на индивидуализированный характер: сложную аккордово-полифоническую ткань с мелодической, а подчас и ладовой самостоятельностью голосов — мужские семейские песни перекликаются с фольклором казаков, живущих в других местностях, своей ритмической активностью, обусловленной использованием приемов озвучивания согласных, введения дополнительных гласных, а также преобладанием четырехдольности.

<sup>12</sup> См.: Русские народные песни казаков-некрасовцев. Вступ. статья составителя, с. 4.

<sup>13</sup> Листопад А. Песни донских казаков. М., 1951, т. 3, № 121, 125, 146 и др.

Немногочисленные известные нам образцы женских и смешанных ансамблевых песен, представленных в основном лирическими и частушками, прямых связей с кантами не обнаруживают, будучи связанными с традициями южнорусского фольклора<sup>14</sup>.

Наиболее ярко кантовость проявляется в казачьих областях относительно позднего заселения со значительной долей украинского населения — прежде всего на Ставрополье, Кубани, частично на Урале. Понять причины этого явления снова помогает обращение к фактам истории названных групп казачества.

Так называемая военно-казачья колонизация Северного Кавказа начата еще в XVI веке, становится особенно активной в конце XVIII — начале XIX в связи со стремлением царского правительства укрепить свои позиции в этом крае. По данным, приводимым С. А. Чекменевым, пополнение казачьего населения на территории Кавказской линии шло двумя путями: 1) посредством переезда сюда донских, волжских и черноморских (в прошлом запорожских) казаков; 2) путем переселения государственных крестьян и других групп населения Кавказской области и внутренних губерний России<sup>15</sup>. Особенно активное переселение украинского казачества на Северный Кавказ происходило в первой половине XIX века<sup>16</sup>, то есть в то время, когда на Украине кант как самостоятельный жанр активно не бытовал, зато были широко распространены народные украинские песни в кантовом складе. По-видимому, украинскими казаками и были занесены в эти края подобные песни, популярные и в настоящее время среди населения Ставрополья и Кубани. Украинские песни в кантовом складе оказали влияние на некоторые песенные жанры русского происхождения (в первую очередь воинские и лирические).

Уральское казачество сформировалось, как известно, на основе волжского. Пришедшие на уральские земли вместе с Ермаком казаки сыграли большую роль в освоении русскими Урала, Зауралья и Сибири. К началу XIX века, когда на Урале в основном закончилось формирование городов и завершился процесс колонизации, процент казачества в социальном составе городов оказался очень высоким<sup>17</sup>. Как и в других областях России, ряды уральского ка-

---

<sup>14</sup> См.: *Владыкина-Бачинская Н.* Народное песенное творчество Забайкальских семейских. — В кн.: *Быт и искусство русского населения Восточной Сибири.* Новосибирск, 1975, ч. 2. Забайкалье, с. 126—145; *Енговатова М.* Традиционная протяжная песня в современном быту семейских Забайкалья. — Тезисы доклада на Всероссийской музыкально-фольклорной конференции «Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири». М., 1979, с. 33—35.

<sup>15</sup> См.: *Чекменев С.* Социально-экономическое развитие Ставрополья и Кубани в конце XVIII и в первой половине XIX века. Пятигорск, 1967, с. 22—23; *Ставропольский край в истории СССР.* Под общ. ред. П. А. Шацкого. Ставрополь, 1975, с. 22—30.

<sup>16</sup> См.: *Чекменев С.* Социально-экономическое развитие Ставрополья и Кубани в конце XVIII и в первой половине XIX века, с. 22—23. |

<sup>17</sup> См.: *История Урала.* В 2 т. Пермь, 1963, т. 1, с. 60, 125.

зачества пополнялись выходцами из различных районов страны, преимущественно крестьянами. Если учесть распространенность кантов среди крестьян и служилых людей в конце XVIII — начале XIX века, станет понятна значительная роль кантовости в уральском казачьем фольклоре. Кроме того, крупные заводчики нередко поставляли рабочую силу для своих заводов с украинских земель, в частности из Черниговской губернии, что, несомненно, способствовало проникновению украинских элементов (в том числе и кантовости) в уральский фольклор в целом и казачий в частности<sup>18</sup>.

Несмотря на различный удельный вес кантовости в казачьем фольклоре разных областей России, можно с уверенностью утверждать, что в песенном пласте, сформировавшемся в XVIII — начале XIX столетия и непосредственно связанном с темами службы и быта казаков (воинские, плясовые, отдельные бытовые и лирические песни), кантовость как один из основных стилистических истоков обязательно присутствует. Более того, именно кантовость в названных песенных жанрах является признаком оригинального, специфически казачьего песенного стиля, именно кантовость позволяет объединить столь многоликие казачьи песни в единый стилистический пласт.

Выявление связей казачьего песнетворчества с кантами позволяет поставить вопрос, нуждающийся в специальной разработке, — о кантовости в современном фольклоре<sup>19</sup>. Ведь казачьи песни — далеко не единственная сфера ее проявления. Можно назвать в этой связи, в частности, старообрядческий духовный стих, переживающий в настоящее время процесс перехода в фольклор и обнаруживающий много точек соприкосновения с кантами<sup>20</sup>. Вполне

<sup>18</sup> О типичном для уральских городов и заводских поселков социальном и национальном составе населения, песенных традициях см.: *Марченко Л.* О песенной культуре уральского горнозаводского поселка Висим. — Тезисы доклада на Всероссийской музыкально-фольклорной конференции «Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири». М., 1979, с. 23—24.

<sup>19</sup> Отдельные замечания о проникновении кантовости в народнопесенное творчество XVIII—XIX веков содержатся в работах: *Келдыш Ю.* Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 171, 172, 177; *Попова Т.* Русское народное музыкальное творчество. М., 1964, т. 2, с. 19; *Зарицкая Р.* Записи народных песен и их изучение. — В кн.: *Очерки по истории русской музыки.* М., 1956, с. 48—97. Об этом процессе можно судить и по рукописным сборникам кантов, датируемым второй половиной XVIII века, в которые включались русские и украинские крестьянские песни в кантовом складе (см., в частности, сборник из Гос. архива Калининской области, ф. 1409, № 287/157; сборник из рукописного отдела Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина Q XIV. 150. В последнем среди других народных песен встречается социально-бытовая казачья песня «Что повыше было города Саратова» — л. 78—79. Показательно, что и С. Л. Гинзбург помещает вариант этой песни в разделе кантов. См.: *История музыки в нотных образцах.* Сост. и ред. С. Гинзбург. М., 1968, т. 1, с. 9—10). Названное явление отражается и в первых печатных собраниях русских народных песен с напевами (Трутовского, Львова-Прача, Герстенберга и Дитмара), где многие фольклорные произведения обработаны в стиле кантов.

<sup>20</sup> См. об этом: *Казанцева М.* Взаимодействие закономерностей русского профессионального и народного искусства в нетрадиционном фольклоре Урала. Дипломная работа. Свердловск, Урал. консерватория, 1980, с. 31, 50, 55, 67.

вероятно, что изучение других народнопесенных жанров в этом направлении даст определенные положительные результаты. Изложенные в данной статье наблюдения и выводы, касающиеся казачьего фольклора, свидетельствуют о том, что, несмотря на постепенное угасание канта как жанра к началу XIX века, его жизнь в русской музыке не прекращается до настоящего времени. Он возрождается в виде кантовости не только в профессиональном музыкальном искусстве, но и в фольклоре, способствуя формированию ряда своеобразнейших песенных жанров позднего происхождения.

1

В темпе марша

мы у Тур-цих слу-жи-ли, ни о чем мы не ту-жи-ли,  
в бес-са-ра-би-ю при-ш-ли (дл) все ба-ба-буш-ки на-ш-ли,

2

♩ = 96

Из-за Гор... да Гор... да Гор... да Гор-дачей  
 Вы-ши-ла да со-т(ы)-ня да ка(я) - за(я) - ко-в(ы) ли - ха -  
 чей Эй! Пусть го-во-рят! Вы-ши-ла да со-т(ы)-ня да  
 ка(я) - за(я) - ко-в(ы) ли - ха - чей.

3

♩ = 104

1. Что туч-ки при-на-ве-си-лись, что впо-ле-за-ту-ман? Ска-  
 Все  
 жи, что при-за-ду-мал-ся, ска-жи, наш а-та-ман. Ска-  
 жи, что при-за-ду-мал-ся, ска-жи, наш а-та-ман.

4)  $\text{♩} = 96$

1. При-ї - ха - ли до дів - чи - ни три ко - за - ка в гості, ой.

при - ї - ха - ли до дів - чи - ни три ко - за - ка в гості.

б) Тенор ой, на гор-ке!

1. Ой, на гор-ке за-цве-та-ет мак! Там гу-лял

мо - ло - дой ка - зак. ой ли, лю-ли да лю-

ли! Там гу-лял( мо - ло - дой ка - зак!

5 а) ♩ = 104

1. По-след-ний день нам, брат-цы, ми-но-вал-ся, нам не

быть с ва-ми, дру-зья; по-след-ний день нам, брат-цы, ми-но-

вал-ся, нам не быть с ва-ми, дру-зья.

б) ♩ = 96-120

1. Двад-цать пять ребят ли-хи-е, от-важ-ны-е мо-лод-цы

с раз-ных со-тей со-бра-лись да за ду-най пус-ти-лись.

а)

First system of the musical score. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The vocal line has the following lyrics: "1 ой, да ты и гдѣ-ша мо-я, ты же (н)ж(н)д-я (н)ж(н)ж-а-а-а".

Second system of the musical score. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is one flat and the time signature is 4/4. The vocal line has the following lyrics: "...я да ты же (н)ж(н)ж-а (н)ж(н)ж-а-а-а, ...я а же (н)ж(н)ж-а".

Third system of the musical score. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is one flat and the time signature is 4/4. The vocal line has the following lyrics: "-ря (н)ж(н)ж-а (н)ж(н)ж-а-а".



б)

Ах, коль я цве-ла      в ле-тах мо-ло-дых,      не зна-ла пе-ча-ди,

слу-ча-ев ху-дых:      всег-да бы-ла      в той ма-деж-де,      не вла-деть мною не-веж,

слы-шать не хо-те-ла,      слы-шать не хо-те-ла.

7

Медленно

1 на ро-ди-му-ю      сто-ром-ку со-кол яс-ный при-ле-  
 тел      и на      ел-ху мо-ло-д'      ти-  
 роб - хо      он      при - сел

3

♩ = 84

1. ТАЙ БУ-ЛА ЗИ-МА, ТАЙ СТА-ЛА ВЕС-НА,

ТА-С С КРИ-ШИ ВО-ДА КА-ПА

З ТАЙ НІ-КО-МУ Ю-БИ-РА ТИ, ТАЙ МАТИ

СТА·(Я)-РА, А СЕСТ- РА МА·ЛА, А МИ-ЛО-ГО ТА Ж(Е)НЕ(Е)

МА - е

9 ♩ = 120 Запев

1. ЯЦ, СОД-НО-ГО КРА-Ю КАВ-КА-ЗА НА КО-НЕЦ ДРУ-ГОЙ

Умеренно

1. МЫ НЯ ХО-ЧИМ ТА-КОИ СЛА-ВЫ, МЫ НЯ ХО-ЧИМ ТА-КОИ СЛА-ВЫ, ЧТО ПРО БЕ-ЛЫ-ВА ЦА-РЯ, А ЧТО ПРО БЕ-ЛЫ-ВА ЦА-РЯ, ПРО ПЛА-ТО-НА ХА-ЗУЧ-КА, ПЛА-ТОН КА-ЗАК НАШ О-ТЕЦ, МЫ СО-ВЬЕМ Е-МУ БЕ-НЕЦ, А