

МРНТИ 18.41.85

**Сания Кусаинова<sup>1</sup>, Сауле Утегалиева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан***ОБРАЗ ГЕНЕРАЛ-ГУБЕРНАТОРА В.А.ПЕРОВСКОГО В НАРОДНОЙ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КАЗАХОВ И БАШКИР****Аннотация**

В данной статье рассматриваются пьесы, посвященные образу В.А. Перовского, генерал-губернатора Оренбургского края (XIX в.). Они сохранились в народной инструментальной музыке казахов и башкир. Предпринят музыкально-стилевой анализ кюя Курмангазы «Перовский марш», бытующего в трех исполнительских вариантах и одноименной пьесы для башкирского курая с целью выявления интонационного сходства и различий с музыкой славянских народов. В их изучении автор использует сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, а также системно-этнофонический (И. Мациевский) методы.

В сравнительном анализе образцов для казахской домбры и башкирского курая рассматриваются тематика (образное содержание), композиционное строение, метроритмические и ладоинтонационные особенности. Если кюй Курмангазы, в том числе первый исполнительский вариант, создан в духе военных маршей XIX в. (используются пунктирный, триольный ритмы), то пьеса для курая имеет больше танцевальный характер.

Исследование показывает, что интонационная связь с русско-украинской музыкой может быть представлена в скрытом (кюй Курмангазы) и непосредственном виде, путем использования элементов цитирования из украинского гопака (пьеса для башкирского курая). Важная роль в этом процессе принадлежит инструментам, в данном случае казахской домбре и башкирского кураю. Особенности их тембра в немалой степени способствуют тому, что звучащий музыкальный материал приобретает национальную окраску.

**Ключевые слова:** Перовский марш, башкирский курай, композиционное строение кюев, цитирование, гопак.

**Сания Кусаинова<sup>1</sup>, Сауле Утегалиева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Қазақстан, Алматы***ҚАЗАҚ ПЕН БАШҚҰРТТЫҢ ХАЛЫҚ АСПАПТЫҚ МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ГЕНЕРАЛ-  
ГУБЕРНАТОР В. А. ПЕРОВСКИЙДІҢ БЕЙНЕСІ****Аннотация**

Бұл хабарламада Орынбор өлкесінің генерал-губернаторы В. А. Перовскийдің бейнесіне арналған пьесалар қарастырылған (XIX ғ.). Ондай шығармалар қазақ пен башқұрттың халық аспаптық музыкасында сақталған. Славян халықтарының музыкасымен интонациялық ұқсастықтары мен айырмашылықтарын анықтау мақсатында Құрманғазының "Перовский марш" күйі мен башқұрт курайына арналған аттас пьесасына музыкалық-стильдік талдау жасалды. Оларды зерттеуде автор салыстырмалы типологиялық, салыстырмалы тарихи, сонымен қатар жүйелік-этнофониялық (И. Мациевский) әдістерді қолданады.

Қазақ домбырасы мен башқұрт курайына арналған күйлердің салыстырмалы талдауында тақырып (бейнелі мазмұн), композициялық құрылым, метроритмиялық және ладоинтонациялық ерекшеліктер қарастырылады. Егер Құрманғазының күйі, әсіресе бірінші орындаушылық нұсқасы XIX ғ. әскери марштарының рухында жасалған болса (пунктирлі, триольді ырғақтар пайдаланылады), онда оның курайына арналған пьеса би сипатында көбірек болады.

Зерттеу орыс-украин музыкасымен интонациялық байланыс сырт көзге байқалмайтын түрде (Құрманғазы күйі) немесе айқын күйінде украин халқының биінен (гопактан) элементтерді қолдану арқылы (башқұрт курайына арналған пьеса) жүзеге асқанын көрсетті. Бұл үдерісте Қазақ домбырасы мен башқұрт курайының аспабы маңызды рөл атқарады. Олардың тембрінің

ерекшеліктері дыбыстық музыкалық материалдың ұлттық түске ие болуына айтарлықтай ықпал етеді.

**Түйінді сөздер:** Перовский маршы, башқұрт қурайы, күйдің композициялық құрылымы, дәйексөз, гопак

**Sania Kusainova<sup>1</sup>, Saule Utegalieva<sup>1</sup>**  
<sup>1</sup>*Kurmangazy Kazakh National Conservatory*  
*Kazakhstan, Almaty*

## THE IMAGE OF GENERAL AND GOVERNOR V. A. PEROVSKY IN THE FOLK INSTRUMENTAL MUSIC OF THE KAZAKHS AND BASHKIRS

### Abstract

The pieces devoted to the image of V.A. Perovsky, who was a famous Governor-General of the Orenburg Territory in past (XIX century) are considered in this paper. These pieces have survived in the folk instrumental music of the Kazakhs and Bashkirp. A musical and stylistic analysis of Kurmangazy *dombra kyu* "Perovsky march" and the piece of the same name for the Bashkir *kurai* was undertaken in order to identify intonational similarities and differences with the music of the Slavic people. In their study, the author uses comparative-typological, comparative-historical, as well as system-ethnophonic (I. Matsievsky) methodp.

In the comparative analysis of samples for the Kazakh *dombra* and the Bashkir *kurai*, the subject matter (figurative content), compositional structure, metro-rhythmic and modal-intonational features are considered. If the Kurmangazy *kui*, especially the first performance version, is created in the spirit of military marches of the XIX century (dotted rhythm, triplets are used), then the piece for *kurai* has more of a dance character.

This research shows that the intonation connection with Russian-Ukrainian music can be presented in a latent (*kui* of Kurmangazy) and direct form, by using citation elements from Ukrainian *gopak* (dance) (a piece for the Bashkir *kurai*). An important role in this process belongs to the instruments, in this case, the Kazakh *dombra* and the Bashkir *kurai*. The peculiarities of their timbre greatly contribute to the fact that the sounding musical material acquires a national color.

**Key words:** Perovsky march, Bashkir *kurai*, compositional structure of *kuis*, citation, Ukrainian dance *hopak*

В народной инструментальной музыке казахов и башкир сохранились образцы, посвященные разным личностям, в том числе и выдающимся, которым принадлежит особая роль в развитии казахско- и башкиро-русских и шире – тюрко-славянских межкультурных связей в XIX-нач. XX вв. Среди них такие известные люди своего времени как генерал-губернатор Оренбургского края В.А. Перовский, его заместитель Ц.Ф. Циолковский, генерал, председатель Временного совета Букеевской Орды Г.В. Ващенко и многие другие [1, 103]. Обращение к данной теме дает возможность глубже понять особенности этих контактов (включая этномузыкальные), выявить механизм взаимовлияний в музыкальном искусстве.

Цель данной статьи – знакомство и анализ кюев для казахской домбры и башкирского курая, связанных с образом В.А. Перовского, поиск интонационных связей в музыке тюркских и славянских народов.

В свете сказанного, актуальными становятся следующие задачи:

1. Подборка исторических сведений о контактах казахов, башкир с некоторыми представителями царской власти в XIX в., а именно с А.В.Перовским, информация о произведениях, посвященных генерал-губернатору;
2. Музыкально-стилевой анализ домбрового кюя Курмангазы «Перовский марш» и одноименной пьесы для башкирского курая

В изучении образцов народной инструментальной музыки казахов и башкир используется сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, а также

системно-этнофонический (И. Мациевский) методы [2]. Кроме того, методологическое значение имеют работы российских и белорусских этномузыковедов, в которых предложена оригинальная методика анализа образцов народной вокальной и инструментальной музыки (А. Банин, З. Можейко, Ф. Камаев). В этой связи в сравнительном анализе собственно музыкального материала нами используются понятия «вертикального ранжира» (А. Банин) или так называемой «аналитической нотации». В изучении русской народной песни предлагается особая методика «корректного морфологического описания произведений фольклора», позволяющая соотнести мелодико-интонационный контур «со структурой обобщенного ритма» [3, 82].

Представляет интерес научная литература, включающая: труды по казахской домбровой (А. Жубанов, Б. Аманов, А. Мухамбетова, Г. Омарова, П. Шегебаев), башкирской курайной музыке (Х. Ихтисамов, Р. Зелинский); научные изыскания, касающиеся казахско-русских и русско-казахских этномузыкальных взаимосвязей (А. Затаевич, П. Аравин, Б. Ерзакович). Привлекаются работы по истории Букеевской орды, Оренбургского края (XIX в.), в том числе взаимоотношений казахских правителей с представителями царской власти, а также о личности А.В.Перовского, его разнообразных контактах с казахами, башкирами, татарами, в целом со степью (Г. Шалахметов, И. Гвоздикова, А. Акьюлов).

В оценке кюев, их разных исполнительских вариантов, автор опирается на методику анализа домбровой музыки, разработанную С. Утегалиевой в рамках спецкурса «Анализ домбровых кюев» для бакалавриата и магистратуры. Она (методика) апеллирует к разным средствам музыкальной выразительности, в том числе к тематике кюев, их образному содержанию, композиционному строению, метроритмическим и ладоинтонационным особенностям. В этой связи используются термины и понятия, такие как «тембро-регистровый принцип развития», «тембро-регистровый контраст», «основной интонационно-ритмический комплекс» (ОИРК), введенные в казахстанское этномузыкальное знание доктором иск. С. Утегалиевой [4]. Согласно ее исследованиям ОИРК ярко репрезентирует «образное содержание кюя. Хотя иногда он интонационно-ритмически связан с *бас-буын*, все же речь идет о композиционно оформленном, наиболее индивидуализированном музыкальном материале» [4, 277].

В работе задействован разнообразный музыкальный материал, включая русские и украинские инструментальные пьесы.

\*\*\*

Казахско-русские и русско-казахские межкультурные и этномузыкальные контакты развивались с давних времен [5, 91]. Они были разнообразными и нашли отражение в музыкально-поэтическом творчестве двух народов. Достаточно, вспомнить песню «Дударай», «Камаринскую» на домбре в исполнении М. Рыковой и соответственно М. Манаякова [5], [94], [96], [6], [222]. В этом ряду можно назвать кюи «Лаушкен», «Машина», «Не кричи, не шуми» Курмангазы, «Ващенко» Даулеткерей и др.

В традиционном инструментальном искусстве казахов и башкир особое место занимает образ Василия Алексеевича Перовского (1795-1857), который принимал активное участие в общественно-политической жизни этих народов в XIX в. Как известно, В.А.Перовский – граф по происхождению, известная личность, генерал от кавалерии, генерал-адъютант, участник Отечественной войны 1812 г. Он дважды назначался губернатором Оренбургского края. В его подчинение входили северо-западная часть казахской степи, в том числе Букеевская орда, а также смежные территории Приуралья, где проживали башкиры [7, 1002]. Он руководил Хивинским (1839-1840) и Кокандским походами (1853), связанными с попытками завоевания Средней Азии. О контактах оренбургского губернатора с казахами западного региона и другими тюркскими народами (например, башкирами, татарами), входивших в XIX в. в состав царской России, свидетельствуют официальные документы (переписка, приказы и др.) [8], [9], [10].

В.А. Перовский выделялся своим независимым нравом, твердой волей, что позволило ему стать не только хорошим администратором, но и остаться в истории России, в качестве

государственного деятеля [11]. В 1833 г. его назначили генерал-губернатором Оренбургского края. В те года началось восстание башкир, позже к ним присоединились и крестьяне. В.А. Перовский, воспользовавшись неорганизованностью, разрозненностью мятежников, подавил этот мятеж. Его участники после наказания были сосланы в Сибирь на каторжные работы [11], [12].

Будучи одним из влиятельных генерал-губернаторов своего времени, В. Перовский оставил заметный след в развитии башкиро-русских и русско-башкирских военно-политических связей. Башкиры сопровождали его во многих военных компаниях Российского государства [13, 9], в том числе и в казахскую степь. Между ними и генерал-губернатором Оренбургского края сложились дружеские отношения. В. Перовский поддерживал традиции скотоводства и рыболовства у кочевников, высоко ценил воинское искусство башкир. Те, в свою очередь, периодически участвовали в военных парадах, проводили конные состязания. В. Перовский построил для башкир Караван-сарай с мечетью [14].

За время правления генерал-губернатора для всех жителей Оренбургского края произошли изменения в лучшую сторону. Появилось уличное освещение, восстанавливались леса. Им были открыты школы в Челябинске и Троицке, а также библиотека при губернской канцелярии. Укрепились восточные и южные рубежи России. Значительно улучшилась жизнь башкирского народа, большая часть которого входила в состав Оренбургского края. Историки называют годы правления Перовского «Золотым веком» [11], [12].

Разумеется, контакты между генерал-губернатором и степными народами окраины царской России были разными: взаимопонимание и сотрудничество нередко сменялось враждой и непримиримостью. С одной стороны, В.А. Перовский – всесторонне образованный человек с широким кругозором, любил музыку и поэзию, высоко ценил искусство. С другой, политика царского самодержавия того времени была направлена на колонизацию народов центрально-азиатского региона. Об этом свидетельствует и упразднение ханской власти в степи и постепенное ее подчинение российскому царю [15, 94]. Более того, в этих целях использовалась и местная знать. По имеющимся источникам, сохранившимся в архивах Алматы и Оренбурга, была выявлена целая система «феодального угнетения в Букеевской Орде», указывающая на непомерные поборы и ограбление народа [16, 48].

Вместе с тем, сотрудничество, общение с такой неординарной личностью как В. Перовский нашло отражение в музыкально-поэтическом творчестве этих народов. Так, в домбровой музыке казахов получил популярность кюй Курмангазы «Перовский марш». Известны пьесы для башкирского курая «Перовский», «Форт-Перовский», а также воинский танец «Перовский» [17, 49]

2.1. В творчестве Курмангазы (1818-1889), одного из выдающихся казахских кюйши прошлого, встречаются пьесы с разной тематикой. Многие из них посвящены общественным событиям, а также и близким людям, т. е. носят автобиографический характер. Особое значение имеет тема социального протеста, в которой наиболее ярко проявился бунтарский дух музыканта-борца (см. кюи «Кишкентай», «Акбай» и др.). Так, он стал свидетелем восстания казахов Букеевской Орды (1836-37) против хана Джангира, возглавляемое народными героями И. Таймановым и М. Утемисовым. В качестве отклика на него возник кюй «Кишкентай». За неповиновение и открытую критику богатых Курмангазы неоднократно подвергался преследованиям. Правда, он никогда не сдавался. Переживания, скитания и гонения, перенесенные кюйши нашли отражение во многих его сочинениях, в том числе в «Алатау», «Ак кайын», «Кобик шашкан», «Сарыарка». Эти, как и другие кюи проникнуты мыслями о независимости и свободе, любви к родной земле. Некоторые образцы были созданы под влиянием русской музыки. Речь идет о таких пьесах как «Перовский марш», «Лаушкен», «Машина», «Не кричи, не шуми».

***«Перовский марш» Курмангазы***

«Перовский марш» Курмангазы сохранился в трех исполнительских вариантах. Первый из них опубликован в исполнении Габдулмана Матова [18], второй – Мухита Битенова [19], а третий – Рустембека Омарова [20]. Каждый из них заслуживает особого внимания и по-разному нотирован [18], [20]. В то же время, если в сборнике К. Ахмедьярова приводятся 1 и 2 варианты кюя в записях А. Жубанова и Т. Мергалиева, то в сб. А. Токтагана, М. Абугазы опубликованы все три варианта. При этом 1 вариант записан от Ш. Абильтаева. Необходимо отметить, что его (1 вар.) нотная запись, представленная в сборниках К. Ахмедьярова и А. Токтагана, отличаются друг от друга. У К. Ахмедьярова он более приближен к европейской музыке, точнее возможно домбрист (Г. Матов) исполнял кюй в более подвижном темпе, чем последующие музыканты. Здесь используются пунктирный и триольный ритмы. В сб. А. Токтагана 1 вариант кюя «Перовский марш» приближен к западно-казахстанским домбровым кюям (размер 6/8), ритмический рисунок более сглажен.

Нами рассматривается 1 вариант кюя в записи А. Жубанова как наиболее ранний. Он представляет особый интерес, ибо создан в духе военных маршей XIX в. 2 и 3 варианты отличаются от первого, но в интонационно-ритмическом плане близки между собой. Поэтому представляется целесообразным рассматривать их отдельно. Кроме того, предлагается провести типологический анализ пьес по следующему плану:

1. тематика (образное содержание);
2. композиционное строение;
3. метроритмические особенности;
4. ладоинтонационные особенности.

Обратимся непосредственно к музыкальным образцам.

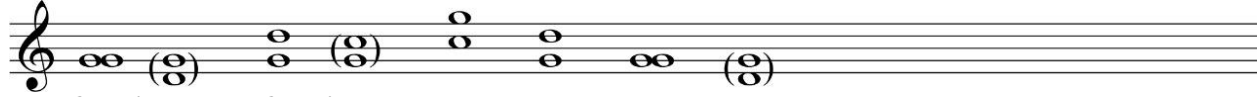
**Тематика кюя.** В творчестве кюйши XIX в. появляются сочинения, посвященные конкретным людям, т. н. кюй-портреты. Рассматриваемый образец принадлежит к этой категории. Поскольку генерал-губернатор В. Перовский был человеком военным, то и свой кюй в его честь Курмангазы создал в жанре марша. Из истории создания. Кюй появился приблизительно в 1857 году [1, 61]. По свидетельству современников, за свою короткую жизнь Курмангазы успел побывать в урдинской, уральской, оренбургской и иркутской тюрьмах. Ему удавалось совершать смелые побеги на волю [1, 38]. Эти события находили отражение в музыке (см. кюй «Ертен кетем», «Лаушкен», «Турмеден кашкан» и др.). В очередной раз, когда он попал в Оренбургскую тюрьму, о нем и его музыке узнал генерал-губернатор В. Перовский. Он пригласил Курмангазы к себе домой и попросил его исполнить несколько своих кюев. Последний образец, который сыграл кюйши, отличался от других своим ритмом и маршевым характером. На вопрос губернатора о прозвучавшей пьесе, Курмангазы ответил, что это – новый, только что созданный им кюй [1, 62]. Эта музыка произвела приятное впечатление на В.Перовского, и тот дал поручение выпустить кюйши на свободу. Однако, на следующий день губернатор передумал. Имеется и другая версия, согласно которой Курмангазы все-таки вышел на свободу, во многом благодаря В.Перовскому [1, 62].

**Композиционное строение.** Во всех трех вариантах отсутствует орта-буын, вместо него звучит транспозиция ОИРК на ладовой опоре  $c^1-g^1$ . Речь идет о проведении ОИРК первоначально на ладовой опоре  $g-d^1$  и ее последующей транспозиции на ч.4 ↑ на  $c^1-g^1$ . Если в 1 варианте «Перовского марша» развитие ограничивается неоднократным проведением ОИРК и его транспозицией, то во 2 и 3 вариантах – форма более разнообразная и сложная. Так во 2 варианте имитируется раздел II сага: здесь отсутствует традиционное стереотипное обыгрывание верхней струны, а движение на мелодической струне приводит к звуку  $d^2$ , последующая нисходящая секвенция приводит к основной ладовой опоре  $d-g / g-g$ . В 3 варианте, наиболее развитом и современном (исп. Р. Омаров), фактически представлены I и II сага (ладовые опоры  $d-g^1$  и  $d-d^2$ . Из всех представленных вариантов третий – самый масштабный, с элементами транспозиции и двумя сага.

Приведем ладо-композиционные схемы 3-х вариантов кюя «Перовский марш» Курмангазы (пример 1):

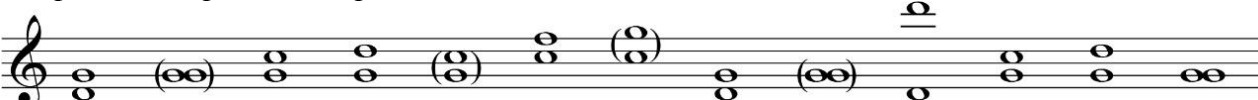
Пример 1. Ладо-композиционные схемы 3х вариантов кюя «Перовский марш» Курмангазы

I вариант «Перовский марш»



Вст. ОИРК трансп-я ОИРК  
ОИРК

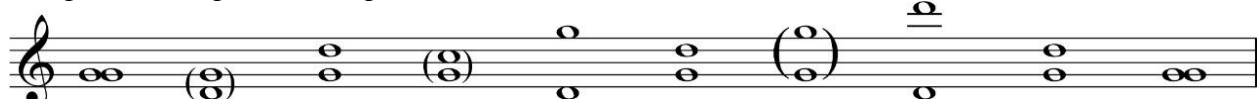
II вариант «Перовский марш»



Вст. ОИРК ОИРК Трансп-я вст. Эл-ты ОИРК ОИРК

I эл. II эл. ОИРК 2 сага I эл. II эл.

III вариант «Перовский марш»



Вст. ОИРК I с ОИРК II с ОИРК

3эл трансп-я

Ладовые опоры возникают на бурдонной струне ( $d$ ) – в начале  $c'$  (все 3 варианта), потом  $g'$  (2 вар.), а также развернутое движение  $e'$ ,  $fis'$ ,  $g'$  (3 вар.) – может служить особенностью данного кюя. Происходит мелодизация бурдонной струны. а наш взгляд, 3 вариант (исп. Р.Омаров) как самый развернутый, вероятно возник в более позднее время.

Относительно формы, именно 1 вар. (исп. Г.Матов), на наш взгляд, более оригинальный, видимо появился раньше. 2 - промежуточный, хотя и звучит в минорной окраске, у него, как и в 1 варианте, отсутствует четко выраженный раздел сага (есть его элементы – движение на мелодической струне в верхнем регистре), 3 – более развернутый вариант кюя, в котором представлены все разделы.

**Метроритмические особенности.** Ритмический рисунок почти во всех трех вариантах относительно устойчивый, повторяется на протяжении всего кюя. Показательный для жанра марша пунктирный, а также триольный ритмы представлены только в 1 варианте кюя (запись А.Жубанова). Кроме того, этот образец записан в размере 4/4, и эта двухдольность сохраняется до конца кюя, что менее типично для домбровой музыки. В ритмическом рисунке, при выделении первой доли, акцентируется все же последняя:



Сказанное свидетельствует о преобладании ритма суммирования. Пунктирный ритмический рисунок подчеркивается и использованием триоли. Ритмическая четкость, акцентность, элементы квадратности призваны подчеркнуть влияния европейской классической музыки. Во всех остальных образцах – размер 6/8, используются другие ритмические рисунки:

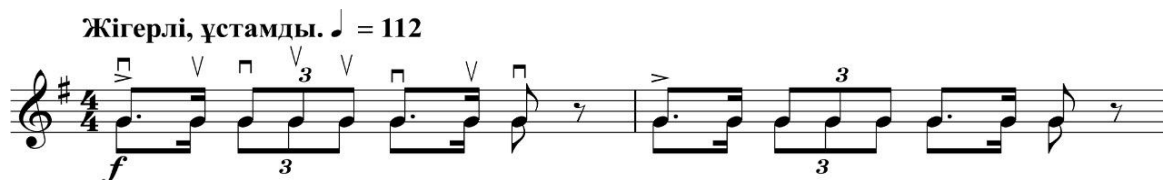


Несмотря на иногда встречающиеся триоли (2 вар.) и шестнадцатые ноты (3 вар.) маршевое начало в них присутствует в скрытом виде. Пунктирный ритмический рисунок

уступает место двум шестнадцатым и двум восьмым (3 вар.), т.е. заменяется ритмом суммирования. Во всех трех вариантах используются форшлаги.

**Ладоинтонационные особенности.** 1 и 2 варианты кюя начинаются с краткого вступления на ладовой опоре *g-g*, иногда с вкраплением и тона *d* (*d-g*) (пример 2). В 3-м варианте есть небольшой бас-буын.

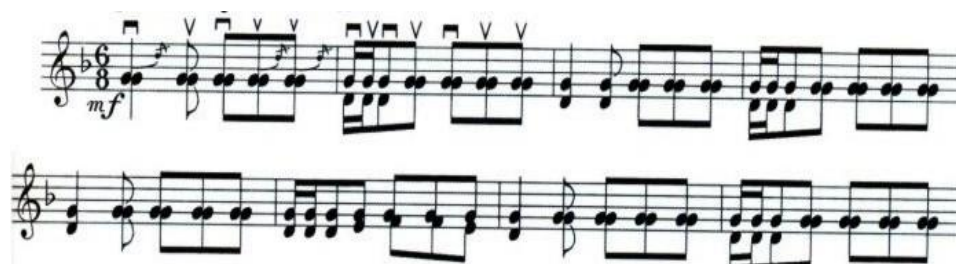
Пример 2. Вступление к 1 варианту кюя «Перовский марш»



Пример 3. Вступление ко 2 варианту кюя «Перовский марш»



Пример 4. Вступление (бас-буын) к 3 варианту кюя «Перовский марш»



В ладоинтонационном плане исполнительские варианты кюя «Перовский марш» различаются между собой. Если в **первом варианте** преобладает мажорная, то в других – минорная окраска. Главный элемент ОИРК повторяется во всех трех исполнительских вариантах – в мажорной (1 в.) и минорной (2, 3 в.) окраске.

Кроме того, общим является и многоэлементность основного интонационно-ритмического комплекса (ОИРК), наличие секвенционного развития как в нем самом, так и в транспозиции и спусках с разделов сага (3 вар.). Первый элемент ОИРК – торжественного характера (пример 5):

Пример 5. Первый элемент ОИРК



Второй – дополняет первый, придает основному образу кюя большую законченность (пример 6).

Пример 6. Второй элемент ОИРК



Учитывая монодический характер домбровой музыки, на обеих струнах выстраивается общий звукоряд. В каждом разделе (бас-буын, орта-буын, сага) образуются свои ладовые опоры, вокруг которых формируется тот или иной его отрезок. Так, основная ладовая опора ОИРК – звук *g*. От него образует неполный миксолидийский лад (*g-a-h-c'-d'-e'-f'*). При этом ладовая опора *d-g* – основополагающая (пример 7).

Пример 7. G миксолидийский, образуемый в ОИРК



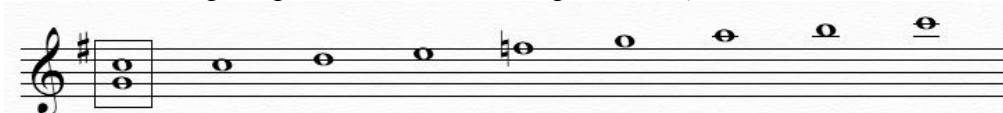
Затем оба элемента ОИРК звучат в транспозиции. Ладотональная окраска раздела изменяется. Звуковой диапазон расширяется и достигает звука *c'* в верхнем регистре. Основная опора ОИРК в транспозиции – *c'* (*g-c'*) (пример 8).

Пример 8. ОИРК в транспозиции



От звука *C* возникает новый лад – ионийский, представленный здесь в своем полном виде (пример 9).

Пример 9. C ионийский в транспозиции ОИРК



Последующее развитие в кюе, использование секвенции возвращает нас к его началу. Появляются основные тоны открытых струн (*d-g*). Элементы ОИРК повторяются с некоторыми изменениями. Повторное проведение двух элементов ОИРК приводят к завершению кюя, утверждением ладовой опоры *g-g*.

Следовательно, в начальном и заключительном проведении ОИРК преобладает *g* миксолидийский, а, собственно, в развитии (в транспозиции) – *c'* - ионийский. Эти две ладовые опоры являются определяющими в данном кюе. Транспозиция на  $4.4\uparrow$  в кюях с



ладовой опорой d-g встречается довольно часто<sup>1</sup>. Сам ОИРК обнаруживает связи с русской музыкой. Начальный мотив с вариантным повторением, постепенно захватывает все больший диапазон, имеющий черты симметрии. Первоначально охватываются звуки верхнего, а затем нижнего регистров. Таким образом, опора g утверждается благодаря движению сверху и соответственно снизу.

Во *втором и третьем вариантах* кюя Курмангазы «Перовский марш» используется ритм суммирования (размер 6/8). Приведенный ритмический рисунок повторяется, приобретая черты остигатности

В обоих рассматриваемых вариантах кюя ОИРК состоят из трех элементов. И в том, и другом случаях первый элемент – можно трактовать в качестве вступительного: с движением к кварте (g-c') и ее многократным повторением (2 вар.) и квинте (g-d') и ее стереотипным обыгрыванием. Второй и третий элементы ОИРК также сходны. Если во втором варианте – нисходящая секвенция предваряет основной мотив марша (из 1 вар.), звучащий в минорной окраске, то в третьем – напротив, вначале звучит мотив марша, а затем нисходящая секвенция.

Приведем мотив марша во 2 и 3 вариантах кюя (пример 10, 11).

Пример 10. ОИРК во 2 варианте кюя



Пример 11. ОИРК во 2 варианте кюя



В примере 10 основной маршевый мотив представлен более четко, чем в примере 11, в котором можно увидеть наличие интонационно-ритмических изменений. Во втором варианте основная опора g (хотя звучит и тон открытой струны – d), преобладает эолийский пентахорд (пример 12)

Пример 12 Эолийский пентахорд в ОИРК (2 вар.)

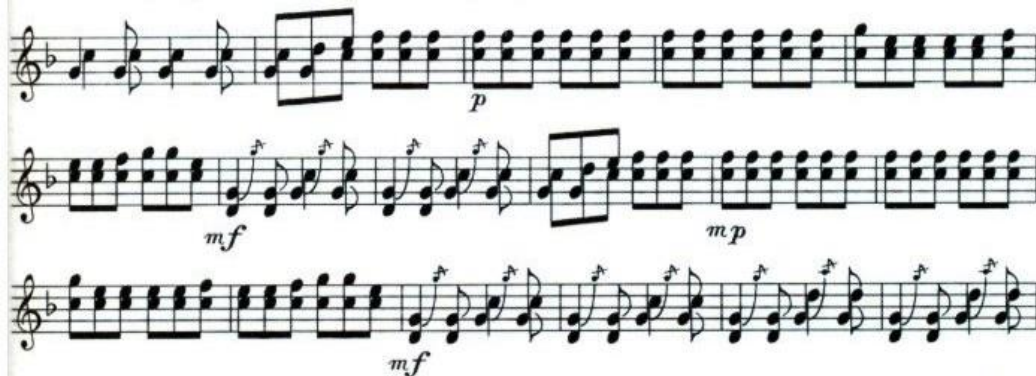


В третьем варианте в ОИРК (первый элемент) устанавливается ладовая опора g-d', но вместе с ней, движение в нижнем голосе активизирует опору d. Образуется общий звукоряд от звука d – доминантовый лад (d-fis-g-a-b-c'-d'), с одной стороны с другой, элементы эолийского g (учитывая переменность ладовых опор – d и g).

<sup>1</sup> Она показательная для кюев, в которых используются многоэлементные ОИРК, несущие основную нагрузку в характеристике образного содержания (см., например, кюи Курмангазы «Турмеден кашкан», Даулеткерей «Косалка», оба варианта)

Во втором варианте в транспозиции (на ч.4 ↑) показаны 1 и 2 элемента ОИРК (используется ладовая опора  $g-c^1$ ), в третьем – все три элемента. Изменяется ладовая окраска. Транспозиция ОИРК во втором варианте кюя (пример 13).

Пример 13. Утверждение новой ладовой опоры в транспозиции ОИРК (2 вар.)



От звука  $c^1$  выстраивается ионийский неполный лад (пентахорд) (пример 14).

Пример 14. Ионийский пентахорд от  $C$  в транспозиции ОИРК



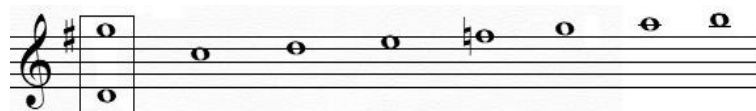
Учитывая, что первый элемент ОИРК в третьем варианте связан с обыгрыванием верхней струны и звучит на опоре  $d-g^1$ , то он может восприниматься двояко: в виде транспозиции первого элемента и в качестве *1 сага*. Разумеется, основной мотив марша звучит в мажорной окраске и воспринимается более торжественно (Пример 15).

Пример 15. Транспозиция ОИРК (2 вар.)



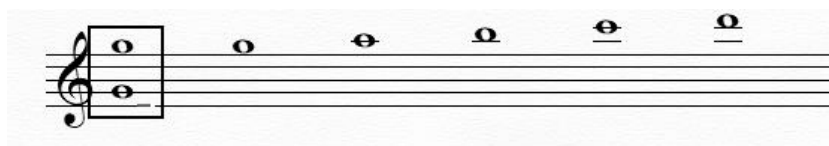
Утверждается ладовая опора  $g-c^1 / c^1-g^1$ , образуется следующий звукоряд:  $c^1-d^1-e^1-f^1-g^1-a^1-h^1$  –  $C$  ионийский (неполный) (пример 16).

Пример 16.  $C$  ионийский в верхнем регистре



Если во втором варианте кюя раздел 2 сага как бы имитируется (мелодия звучит в верхнем регистре на фоне бурдона нижнего  $d$ ), то в третьем – этот раздел представлен полностью в развернутом виде. В первом случае, ввиду свернутости кульминационного раздела, при ладовой опоре  $d-g^1/g-g^1$ , образуется пентахорд ионийского лада (пример 17).

Пример 17. Пентахорд ионийского лада (от  $G$ ) в разделе сага (2 вар.)



Во втором случае, раздел 2 сага начинается с обыгрывания верхней струны и утверждения ладовой опоры  $d-d'$  (пример 18).

Пример 18. Раздел 2 сага (3 вар.)



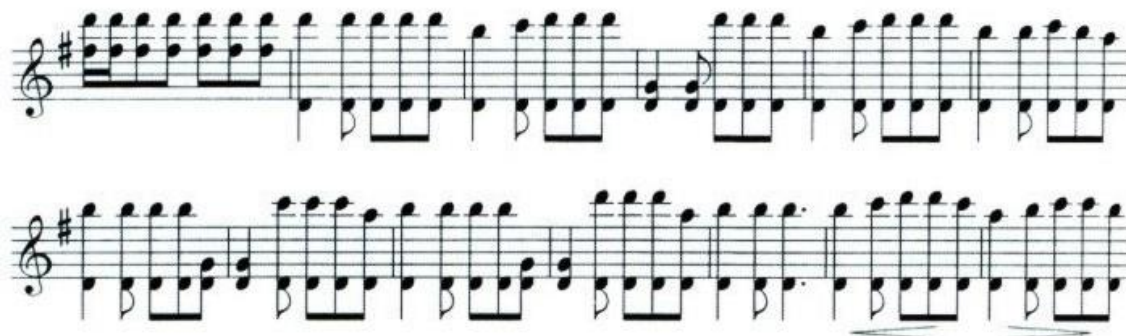
В результате формируется звукоряд миксолидийского лада от звука  $d'$  (пример 19).

Пример 19.  $D$  миксолидийский в разделе 2 сага (3 вар.)



Несмотря на минорную окраску ОИРК в начальных разделах, в кульминации (в верхнем регистре) основной мотив марша (из 1 вар.) звучит в ладах народной музыки с мажорным наклоном. Он проводится в двух транспозициях – в  $C$  ионийском и  $D$  миксолидийском. И в этом проявляется своя драматургия, характер ОИРК изменяется, он приобретает торжественные фанфарные черты (Пример 20).

Пример 20. Основной мотив марша в разделе 2 сага (3 вар.)



Во всех вариантах кюя используются разные ладовые структуры. В третьем его варианте ладовый контраст выражен ярче: доминантовый ( $d$ ) и эолийский ( $g$ ) лады в первом разделе сменяются ионийском ( $C$ ) и миксолидийском ( $D$ ). В первом же варианте кюя используются  $G$  миксолидийский и  $C$  ионийский.

Секвенционное развитие приводит к повторению ОИРК. Завершается кюя на ладовой опоре  $g-g$  – главной во всех трех вариантах кюя Курмангазы «Перовский марш».

Кюя «Перовский марш» Курмангазы в разных исполнительских вариантах представляет особый интерес. Он демонстрирует творческое отношение учеников великого кюйши к данному сочинению: процесс трансформации мелодии марша, ее «приближения» к казахской домбровой музыке. Выравнивание ритма и переинтонирование мотива есть проявление творческого отношения к данному музыкальному материалу.

Из всех трех вариантов кюя «Перовский марш», видимо, первый вариант приближается к оригинальному, поскольку он был донесен Г.Матовым и записан

А.Жубановым Второй вариант – переходный, а третий – более современный (исп. Р.Омаров), создан в русле западно-казахстанских домбровых кюев с двумя сага.

### **Кюй «Перовский» для башкирского курая**

В сравнении с казахским вариантом кюй «Перовский» для башкирского курая отличается явно выраженным танцевальным характером. Он записан в 1987 от Сайфуллы Дильмухаметова и относится к военно-патриотической тематике [13, 36].

**Композиционное строение.** Пьеса имеет куплетную форму. В ней представлены дважды повторяющиеся своего рода «запев» (1 раздел) и «припев» (2 раздел)<sup>2</sup>. Пьеса записана с использованием аналитической нотации, позволяющей моделировать интонационный контур [3, 84]. Последняя предполагает запись повторяющихся фрагментов мелодии друг под другом. В этом случае более четко видна форма пьесы.

**Метроритмические особенности.** Кюй нотирован в размере 2/4. Встречаются шестнадцатые, восьмые длительности. Используется пунктирный ритм, подчеркивающий ее маршевый характер. Первый и второй куплет в ритмическом плане повторяются без каких-либо изменений, а в припеве встречаются изменения. Если в первом - мелодия начинается с четвертной длительности, то во втором – она начинается с пунктира. В качестве украшения используются форшлагги. Преобладает ритм дробления, встречается и ритм суммирования.

**Ладоинтонационные особенности.** В интонационном плане пьеса представляет интерес. «Запев» и «припев» начинаются со звука  $g^1$ , а заканчиваются на звуке  $c^2$ . «Запев» имеет широкий звуковой диапазон (от  $g^1$  до  $a^2$ ), используются скачки верх на ч. 4. Мелодия извилистая, движется вверх и вниз. Наряду с главной опорой ( $c^2$ ) нижняя и верхняя  $g - g^1$  определяют ладовую переменность в пьесе. В результате возникают черты симметрии с ладовым центром -  $c^1$  (пример 21)

Пример 21. Первый раздел кюя для курая («Запев»)



Пример 22. Второй раздел кюя для курая («Припев»)



При основной опоре  $c^1$  возникает ионийский гексахорд. При этом нижняя кварта ( $g$ ) вносит элементы ладовой переменности.

Анализ ладо-интонационных особенностей башкирского кюя позволил нам обратиться к русско-украинской народной инструментальной музыке. «Припев» обнаруживает сходство с некоторыми ее образцами. Поиски общих мотивов позволили нам найти своеобразный «первоисточник». Этот мотив оказался интонационно близок известному украинскому гопаку.

Приведем образец украинского гопака (нижняя строчка), а также сходного мотива башкирского кюя (верхняя строчка), наложенные друг на друга путем аналитической нотации. Горизонтальными линиями показаны совпадающие тоны (Пример 23)

Здесь можно говорить об элементах цитирования. Мелодия не полностью, но частично совпадает с украинским танцем. Сходство проявляется в интонационно-ритмических особенностях пьесы, а также в характере ее звучания.

Пример 23. Совмещение второго раздела кюя для курая и гопака

<sup>2</sup> На наш взгляд, черты европейской классической формы также здесь проявляются. Форма напоминает дважды повторенный период. При этом первое предложение при повторении вариантно изменяется.

## Башкирский кюй



## Гопак

\*\*\*

Предпринятый анализ казахского и башкирского кюев с названием «Перовский» показал, что народные музыканты в создании своих композиций на соответствующие сюжеты, так или иначе ориентируются на музыку разных, в данном случае украинского, народов. В одном случае, эта связь представлена в скрытом виде (обращение к жанру марша) как в кюе Курмангазы. В другом, в более явном, путем использования элементов цитирования, создания подобного, как в пьесе для башкирского курая.

Особый интерес представляет «механизм» переинтонирования, «переиначивания» заимствованного музыкального материала. Безусловно, важная роль в этом процессе принадлежит инструментам, в данном случае казахской домбре и башкирского кураю. Особенности их тембра в немалой степени способствуют тому, что звучащий музыкальный материал приобретает национальную окраску. Так, многие наигрыши других народов (русских, украинцев или узбеков), звучащие на домбре, приобретают казахский колорит. В этой связи уместно вспомнить о т.н. «туркмен куйлер» («туркменские» кюи), бытующих в домбровой музыке Западного Казахстана. Фактически они есть казахские парафразы на «туркменский» сюжет, т.е. собственно казахские кюе. Разумеется, имеют значение не только тембровая окраска пьесы, но и преобразование самой интонации, ее стереотипизация и т.д.

Обращение к такого рода пьесам, выявление метроритмических, ладоинтонационных связей с музыкой других народов, представляется весьма перспективным. Оно дает возможность глубже исследовать интонационный строй народной инструментальной музыки (в том числе казахской), понять «механизмы» переинтонирования и/или цитирования. В действительности, интонационные особенности домбровой музыки формируется из разных компонентов – выработанных в процессе ее эволюции и заимствованных, привнесенных и творчески переработанных. Характер мотивов в кюях локальных и шире – региональных традиций – разный.

Кюи «Перовский марш» и «Перовский» у казахов и башкир свидетельствуют об умелом использовании «методов» и «приемов» переинтонирования народными музыкантами и об их прекрасной осведомленности о музыке соседних народов.

**Список литературы**

1. **Жубанов А.К.** Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов [Текст] / А.К.Жубанов – Алма-Ата: Казгосиздат художественной литературы, 1958. – 395 с.
2. **Мацеевский И.В.** Народная инструментальная музыка как феномен культуры [Текст] / И.В.Мацеевский. – Алматы: Дайк-пресс, 2007. – 520 с.
3. **Банин А.А.** Метод морфологического описания произведений фольклора // Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. [Текст] / А.А.Банин. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С.80-95.
4. **Утегалиева, С.И.** Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии) [Текст] / С.И.Утегалиева. – М.: Композитор, 2013. – 528 с. ISBN 978-5-4254-0058-1
5. **Ерзакович Б.Г.** У истоков казахского музыкознания (по материалам русских ученых XIX в.) [Текст] / Б.Г.Ерзакович. – Алма-Ата: Наука, 1987. – 176 с.

6. **Затаевич А.В.** 500 казахских песен и кюев [Ноты и текст] / А.В.Затаевич. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 358 с.
7. Перовский В.А. Большой энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1979. С.1002.
8. **Перовский В.А.** / [Электронный ресурс] - <https://ru.wikipedia.org/wiki>
9. **Перовский В.А.** / [Электронный ресурс] - <https://ru.wikisource.org/wiki/> / Материал из Википедии — свободной библиотеки
10. История Букеевского ханства. 1801-1852 гг.: сборник документов и материалов. / Сост. Б. Т. Жанаев, В. И. Иночкин, С. Х. Сагнаева – Алматы: Дайк-пресс, 2002 –1120 с.
11. Перовский его имя носила столица Казахстана [Электронный ресурс] <https://pkzsk.info/perovskij-ego-imya-nosila-stolica-kazaxstana/>
12. Василий Алексеевич Перовский – учредитель Русского географического общества и военный губернатор Оренбургского края \_ Русское географическое общество // [Электронный ресурс] <https://www.rgo.ru/ru/article/vasiliy-alekseevich-perovskiy-uchreditel-russkogo-geograficheskogo-obshchestva-i-voennyu>
13. **Камаев Ф.К.** Напевы курая [Ноты] / Ф.К.Камаев. Өфө: Башкортостан китап нәшриәте, 1991. – 56 б.
14. **Акьюлов А.С.** Перовский Василий Алексеевич [Текст] / А. Акьюлов // Башкирская энциклопедия [в 7 т.] /гл. ред. М.А.Ильгамов. Т. 5. – Уфа: ГАУН «Башкирская энциклопедия, 2015-2020.
15. **Шалахметов, Г.** Пятый сон (Правда и фантазия) [Текст] / Г.Шалахметов. – М.: Художественная литература, 2017. – 272 с.
16. **Аравин П. В.** Даулеткерей и казахская домбровая музыка XIX века [Текст] / П.В.Аравин / Сост. Засл. деятель искусств РК Ю.П.Аравин. – Алматы: Онер, 2008. – 240 с.
17. **Гвоздикова И.М.** Военное губернаторство В.А. Перовского и башкиры [Текст] / И.М.Гвоздикова // Урал – Алтай: через века в будущее: Материалы IV Всероссийской научной конференции, посвященной III Всемирному курултаю башкир. Уфа, 2010. – С. 47-50.
18. Құрманғазы. Сарыарқа. Күйлер [Ноты] / Құраст. Қ.Ахмедьяров. – Алматы: Өнер, 1995. – 192 б.
19. **Мерғалиев Т.** Домбыра сазы: музыкалық-этнографиялық жинақ [Ноты] / Құраст. Т.Мерғалиев. – Алматы: Өнер, 1972.
20. Құрманғазы. Күйлер [Ноты] / Құраст. А.Тоқтаған, М.Әбуғазы. – Алматы: Білім, 2005. – 216 б.

#### *References (transliterated)*

1. **Zhubanov A.K.** Struny stoletij: ocherki o zhizni i tvorcheskoj deyatelnosti kazahskih narodnyh kompozitorov [Text] / A.K.Zhubanov – Alma-Ata: Kazgosizdat hudozhestvennoj literatury, 1958. – 395 p.
2. **Macievskij, I.V.** Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury [Text] / I.V.Macievskij. – Almaty: Dajk-press, 2007. – 520 p.
3. **Banin A.A.** Metod morfologicheskogo opisaniya proizvedenij fol'klora // Metody izucheniya fol'klora: sb. nauch. tr. [Text] / A.A.Banin. – L.: LGITMiK, 1983. – P.80-95.
4. **Utegalieva P.I.** Zvukovoj mir muzyki tyurkskih narodov: teoriya, istoriya, praktika (na materiale instrumental'nyh tradicij Central'noj Azii) [Text] / P.I.Utegalieva. – M.: Kompozitor, 2013. – 528 p. ISBN 978-5-4254-0058-1
5. **Erzakovich B.G.** U istokov kazahskogo muzykoznanija (po materialam russkih uchenyh XIX v.) [Text] / B.G.Erzakovich. – Alma-Ata: Nauka, 1987. – 176 p.
6. **Zataevich A.V.** 500 kazahskih pesen i kyuev [Noty i tekst] / A.V.Zataevich. Almaty: Dajk-Press, 2002. – 358 p.
7. **Perovskij V.A.** Bol'shoj enciklopedicheskij slovar'. – M.: Sovetskaya enciklopediya, 1979. P.1002.
8. **Perovskij V.A.** / [Digital source] - <https://ru.wikipedia.org/wiki>
9. **Perovskij V.A.** / [Digital source] - <https://ru.wikisource.org/wiki/> / Material iz Vikiteki — svobodnoj biblioteki
10. Istoriya Bukeevskogo hanstva. 1801-1852 gg.: sbornik dokumentov i materialov. / Sost. B. T. Zhanaev, V. I. Inochkin, P. H. Sagnaeva — Almaty: Dajk-press, 2002—1120 p.
11. Perovskij ego imya nosila stolica Kazahstana [Digital source] <https://pkzsk.info/perovskij-ego-imya-nosila-stolica-kazaxstana/>
12. Vasilij Alekseevich Perovskij – uchreditel' Russkogo geograficheskogo obshchestva i voennyj gubernator Orenburgskogo kraja \_ Russkoe geograficheskoe obshchestvo // [Digital source]

<https://www.rgo.ru/ru/article/vasiliy-alekseevich-perovskiy-uchreditel-russkogo-geograficheskogo-obshchestva-i-voenny>

13. **Kamaev, F.K.** Napevy kuraya [Noty] / F.K.Kamaev. Ofo: Bashkortostan kitap nashriate, 1991. – 56 b.
14. **Ak'yulov, A.P.** Perovskij Vasilij Alekseevich [Text] / A. Ak'yulov // Bashkirskaya enciklopediya [v 7 t.] / gl. red. M.A.П'гамов. Т. 5. – Ufa: GAUN «Bashkirskaya enciklopediya, 2015-2020.
15. **Shalahmetov, G.** Pyatyj son (Pravda i fantaziya) [Text] / G.Shalahmetov. – M.: Hudozhestvennaya literatura, 2017. – 272 p.
16. **Aravin P. V.** Dauletkerej i kazhskaya dombrovaya muzyka XIX veka [Text] / P.V.Aravin / Sost. Zasl. deyatel' iskusstv RK Yu.P.Aravin. – Almaty: Oner, 2008. – 240 p.
17. **Gvozdikova I.M.** Voennoe gubernatorstvo V.A. Perovskogo i Bashkiry [Text] / I.M.Gvozdikova // Ural – Altaj: cherez veka v budushchee: Materialy IV Vserossijskoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj III Vsemirnomu kurultayu Bashkir. Ufa, 2010. – P. 47-50.
18. Құрманғазы. Саярақа. Қыјлер [Noty] / Құраст. Қ.Аhmed'yarov. – Almaty: Өнер, 1995. – 192 b.
19. **Merzaliyev T.** Domyra sazy: muzykalық-etnografiyalyқ zhinақ [Noty] / Құраст. Т.Merrfaliyev. – Almaty: Өнер, 1972.
20. Құрманғазы. Қыјлер [Noty] / Құраст. А.Токтаған, М.Әбуғазы. – Almaty: Bilim, 2005. – 216 b.

#### **Сведения об авторах:**

**Сания Жасқайратовна Қусаинова** – студентка 3 курса кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории, научный руководитель – Утеғалиева Сауле Исхаковна, доктор иск., профессор.

**Сауле Исхаковна Утеғалиева** – доктор иск., профессор кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории им. Курманғазы, заслужанный деятель РК.

#### **Авторлар туралы мәліметтер:**

**Сания Жасқайратқызы Қусаинова** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкатану» мамандығының 3 курс студенті, ғылыми жетекшісі – Өтеғалиева Сәуле Ысқаққызы, өнертану докторы, профессор.

**Өтеғалиева Сауле Ысқаққызы** – өнертану докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры, ҚР еңбек сіңірген қайраткері.

#### **Information about the authors:**

**Sania Zhaskairatovna Kusainova** – 3rd year student in the specialty «Musicology» of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor – Utegalieva Saule Iskhakovna, Doctor of Art History, Professor.

**Saule Iskhakovna Utegalieva** – Doctor of Art History, Professor of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Honored Worker of Kazakhstan Republic.