

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение**

**высшего профессионального образования**

**«АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**Факультет искусств**

**Кафедра истории отечественного и зарубежного искусства**

**КАЗАХСКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ**

**КАК ДУХОВНОЕ НАЦИОНАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ**

Магистерская диссертация

На соискание степени

магистра по направлению 035400.68 «История искусств»

Выполнил: студент  
3 курса, группы 1332 Мз  
Кенжекканов Батырхан Гапурович

---

Научный руководитель  
зав. кафедрой, док. искусств-я, профессор  
Степанская Тамара Михайловна

---

Допустить к защите  
зав. кафедрой, док. искусств-я, профессор  
Степанская Тамара Михайловна

---

Магистерская диссертация защищена  
«12» февраля 2016 г.

Оценка \_\_\_\_\_

Председатель ГАК  
Доктор исторических наук, профессор  
Труевцева Ольга Николаевна  
«12» февраля 2016 г.

---

**Барнаул 2016**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. КОЧЕВАЯ КУЛЬТУРА КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ ОСНОВА ВОЗНИКНОВЕНИЯ КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	6
1.1 Казахское фольклорно-мифологическое наследие и народные музыкальные инструменты	6
1.2 Казахские музыкальные инструменты в контексте национальной символической картины мира	11
ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ КАЗАХСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ	11
2.1 Виды народного профессионального музыкального искусства	11
2.2 Народные музыкальные инструменты	31
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	45
ЛИТЕРАТУРА	47

## **ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность исследования.** Народные музыкальные инструменты, в современном обществе выступая носителями многовековой духовной и материальной культуры, являются уникальной составляющей сокровищницей мирового культурного наследия.

Особая роль музыкального и орнаментального искусства в жизни народа обусловлена его жизненным укладом, духовным потенциалом, эстетическим вкусом, сакральным значением декоративного оформления музыкальных инструментов, мировоззренческими особенностями, что находит отражение в предметах декоративно-прикладного искусства, в частности, музыкальных инструментах.

Народные музыкальные инструменты, выполняющие функцию сохранения, воспроизводства и трансляции мировоззренческих ориентиров, являются элементом культурной самоидентификации народа.

Анализ строения и декоративного оформления музыкальных инструментов в религиозно-мифологическом и космологическом контексте показывает, что для традиционной культуры характерно отсутствие жестких стандартов в оформлении инструментов, нанесении орнаментальных космогонических, зооморфных, растительных и геометрических узоров на деревянные, кожаные, костяные, металлические элементы музыкальных инструментов. Для создания инструментов использовались природные материалы (дерево, кожа, глина, металл и т.п.).

Данная работа является попыткой рассмотреть самобытность национальных музыкальных инструментов и не претендует на завершенность, она лишь ориентирует на развитие заявленной темы, актуальность которой в настоящее время возрастает.

**Объектом исследования** является казахская музыкальная культура.

**Предмет исследования** – музыкальные народные инструменты Республики Казахстан.

**Цель исследовательской работы:** систематизация и анализ материала о казахских музыкальных инструментах, определение места казахских музыкальных инструментов в современном искусстве и жизни общества.

**Исходя из цели в диссертации решались следующие задачи:**

- ❖ исследовать значение казахского фольклорно-мифологического наследия в развитии народных музыкальных инструментов;
- ❖ рассмотреть казахские музыкальные инструменты в контексте национальной символической картины мира;
- ❖ показать особенности казахской народной музыки;
- ❖ охарактеризовать виды народных музыкальных инструментов, определив уникальное и особенное.

**Источниками исследования** послужили музейные экспозиции Павлодарского краеведческого музея.

**Методология и методика исследования.**

Автор опирался на концепции научных трудов таких авторов как:

- ❖ Д. Мергалиев;
- ❖ А. Кунанбаева;
- ❖ П. Шегебаев;
- ❖ Д.Ж. Жумабекова и др. авторов.

Использована комплексная методика. Универсальный характер объекта и предмета исследования обусловил **применение комплекса методов**, таких как: исходный системный метод; историко-сравнительный и историко-типологический методы; системно-аналитический и другие, позволяющие комплексно и объективно исследовать обозначенную проблему.

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и литературы, приложений.

В заключении подведены итоги исследования. Автор приходит к выводу о том, что музыкальные инструменты являются ярким элементом

материальной и духовной культуры народа, служат своеобразным знаком с глубоко символическим содержанием, где сосредоточена обширная информация о космологических представлениях, религиозных верованиях, этическом и эстетическом выборе их создателей.

# ГЛАВА I. КОЧЕВАЯ КУЛЬТУРА КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ ОСНОВА ВОЗНИКНОВЕНИЯ КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

## 1.1 Казахское фольклорно-мифологическое наследие и народные музыкальные инструменты

Казахский композитор А.К. Жубанов, следуя примеру велико-русского оркестра народных инструментов им. В.В. Андреева, основал в 1934 году первый в Казахстане оркестр казахских народных инструментов имени Курмангазы. В начале 1933 года студенты Алматинского музыкально-драматического техникума объединились в небольшой домбровский ансамбль.

Деятельными помощниками А.К. Жубанова были - Л. Мухитов, Н. и М. Букейхановы, К. Медетов, затем возникла музыкально-экспериментальная мастерская, - где трудились композитор Е. Брусиловский, музыкальные мастера Камар Касымов (уроженец Павлодара), братья Борис и Эммануил Романенко. [1, с. 10]

Искусным мастером Камаром Касымовым было создано шестнадцать музыкальных инструментов. «В старину струнами хорошей домбры служили внутренности животных: кишки очищали от содержимого, растягивали и просушивали. Звук этого музыкального инструмента был необычайно красив. Многие современные мастера не могли правильно обработать кишки животных, им не удавалось добиться их идеальной формы, да и сами эти струны были не долговечны, а открытие Касимова стало в буквальном смысле революцией в изготовлении и усовершенствовании музыкальных инструментов», - рассказывает этнограф Забира Жакишева. Касимова называют казахским Страдивари. [2, С.182]

В Павлодарском областном историко-краеведческом музее имени Г.Н. Потанина, имеются иллюстрации казахских народных музыкальных инструментов, сделанные мастером К. Касымовым.

Существует легенда, связанная с происхождением музыкального инструмента жетыгена. *«В глубокой древности было у одного Старика семь сыновей. Однажды, во время джута, смерть унесла их всех. После смерти первого сына старик, натянув на кусок выдолбленного дерева струну, играет кюй-плач “Қарағым” - “Родной мой”, после смерти второго - отец, натягивая вторую струну, играет кюй “Қанат сынды”-“Сломанные крылья”, следующим сыновьям посвящены кюи – “От сәнер”-“Погасло пламя”, “Бақыт кәшті”-“Счастье ушло”, “Күн тұтылды”-“Солнце затмилось”, “Ай құрыды”-“Исчезла луна”, после смерти седьмого сына Старик натягивает седьмую струну и играет плач по всем сыновьям “Жеті баламнан айрылып, құса болдым”-“Потеряв семь сыновей, стал слепым”».*

Легенда о древнейшем музыкальном инструменте *жетыген* связана с глобальной катастрофой, когда уходят близкие, исчезает дупольность мира, гаснет огонь жизни, уходит земное счастье, исчезают Солнце и Луна, и Космос становится слепым и непроявленным, безжизненным. Единственный способ противостояния – это, преодолевая горе и отчаяние, проливая слезы очищения, создать инструмент с семью струнами (цифра семь – символ жизни), вибрации которых дают толчок зарождению нового цикла Жизни.

Равновесие между грандиозными потоками Жизни и Смерти на земле регулируется игрой на кобызе, что и отражено в легенде о первошамане Коркуте. *“Когда Коркуту было 20 лет, во сне к нему явился человек в белой одежде и сказал, что век его недолог, всего – 40 лет. Коркут решил искать бессмертие. Сел он на быструю, как ветер, верблюдицу Желмая и отправился в дальний путь. По дороге встретил людей, которые что-то копали. Когда Коркут спросил, что они делают, те ответили: “Могилу для Коркута”. Чувствуя, что эти места для него губительны отправился дальше.*

Так объехал он все четыре угла света, но везде его ждала вырытая могила. Коркут вернулся в центр земли, на берега родной Сыр-Дарьи и, сделав первый кобыз, обтянул его шкурой, принесенной в жертву Желмая. Расстелил ковер на водах реки, и, сидя на нем, стал день и ночь играть на кобызе. Игра Коркута привлекла все земные существа – летающих птиц, бегающих зверей, пытались к нему пройти через пески и люди. Все, в ком была жизнь, сидели на берегу и слушали кобыз. Пришла и Смерть, чтобы забрать душу Коркута, но он продолжал играть. И пока пел кобыз Коркута, Смерть была бессильна, не было у нее сил забрать кого-то из этого мира... Но однажды Коркут, устав, все-таки заснул, вот тогда смерть, приняв облик змеи, ужалила его. Но он не умер совсем, а ни живой, ни мертвый стал Владыкой нижних вод, и помогает всем шаманам делать добро людям". Кобыз охраняет природу, животных и людей. Он носитель бессмертия и вечной жизни.

Музыкальный инструмент как проводник жизнотворящих энергий раскрывает все тамыры (кровеносные сосуды, жилы, энергетические каналы), которых в теле домашнего животного или человека, согласно казахской народной медицине 62. "В старину на берегах Жаика жила прекрасная девушка Акжелен. Когда наступали сумерки" она, одетая во все белое, блистая полным набором серебряных украшений, которые обрамляли ее необыкновенную красоту, верхом на белом коне появлялась в ауле, где всю ночь играла в юрте на домбре свои Кюи – акжелены... Их было 62, каждый из них открывал один тамыр в теле человека, и когда они открывались все – человек испытывал прилив сил, наземное наслаждение". В этой легенде отзвук древних представлений о Светлом женском божестве, которое с помощью музыки воздействуют на тамыры человека, открывая их для жизнотворящих потоков космической энергий.

«Казахская народная музыка со временем превратится в профессиональное большое искусство; в ней заложена богатая основа,



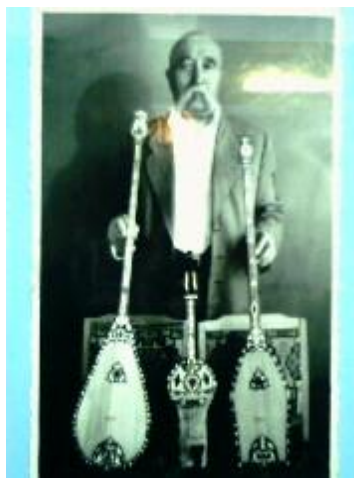
которая ждёт только своего дня возрождения и расцвета во всех жанрах». [3, с. 3] В песнях казахского народа отразилась вся его многовековая история, его думы, чувства, надежды и мечты. Именно этим объясняется необычайно большой диапазон песенного творчества казахов. Это безбрежное море выразительнейших мелодий, которые поражают красотой, многообразием сюжетов и жанров. Благодаря широкому распространению песни в быту народа многие черты проникли в инструментальную музыку, повлияли на структуру и характер мелодий кюев для домбры. [14,с.11]

Казахский народ богат песнями. В этих песнях запечатлелась многовековая история народа, его надежды, чаяния, горе и радость, его думы, мечты. Песня звучала всюду: в бескрайней казахской степи, на шумных ярмарках и базарах, в продымленных лачугах, мазанках и юртах, на воле и в застенке. Звонкой, ликующей песней голосистый джигит открывал той, песню пели девушки и юноши на вечерних игрищах за аулом, песней встречали рождение ребенка, с песней провожали человека в последний путь. Выдавая девушку замуж, пели свадебную “Жар-Жар”, в дни мусульманских празднеств звучал за каждой юртой жарапазан, с песней ходили по аулам славильщики и казахские колдуны – дуаны, чревовещатели, заклинатели-бахсы. “Мне чудится, что вся казахская степь поет”, - писал Г. Потанин, друг Чокана Валиханова, большой знаток казахской культуры. [4,с.5]

Актуализируется задача возрождения в новых социальных условиях традиций народного музыкального наследия. Созданные народом песни, танцы, сказки, произведения декоративно-прикладного искусства и архитектуры, раскрывая специфические особенности жизни каждого народа, имеют большой познавательный и художественный интерес, свидетельствуют о созданной им материальной и духовной культуре.

Народная поэзия, музыка, танцы и художественные произведения декоративно-прикладного искусства народных мастеров, оформляющих и

составляющих быт, проникнуты своеобразием, свойственным художественному творчеству того или другого этноса.



К. Касымов



домбра



кылкобыз



кыбыз прима



шертер



дабыл



нар кобыз



даулпаз



шіңкілдек

## **1.2 Казахские музыкальные инструменты в контексте национальной символической картины мира**

Музыка издревле пронизывала жизнь степняков от рождения до самой смерти. По мнению Ахметовой Г., обладая магическими функциями оберега, возможностью сделать внутреннее явным, конечное бесконечным, дополняя и оформляя неуловимую сущность бытия, музыка утверждала гармонию добра и красоты бытия человека в мире. [5]

Особая роль инструментов и инструментальной музыки в жизни казахов отражена в многочисленных древних мифах и легендах. «Музыкальные мифы и легенды, являющиеся неотъемлемой частью традиционной религиозной системы, ставят Музыкальный Инструмент на высшую ступень мироздания, как создателя и носителя космического порядка, проводника чистых энергий, объединяющих в гармоничное целое Космос, Природу и Человека». [6, с. 106]

Как подчеркивает Малдыбаева Р.С. [7, с. 332] с одной стороны, для исследователя наличие того или иного образца музыкального инструмента представляет собой богатое «информативное поле», которое отчасти дает

возможность воссоздать историю как самого инструмента, так и исполняемой им музыки. С другой стороны, «вымирание» отдельных музыкальных инструментов ставит серьезную задачу о потере не просто одного из видов, а об угасании важного элемента в системе традиционной музыкальной культуры. Поэтому древние казахские музыкальные инструменты являются не просто материальными памятниками, а несут важную информацию об истории, философии, психологии, культуре казахского народа.

По представлениям казахов, инструменты – носители мирового порядка, игра на них поддерживает равновесие космических сил. Насыщая все вокруг потоками животворящей энергии, инструменты обеспечивают развитие всего живого, лечат живые существа этого мира и даруют несказанное наслаждение людям. Инструменты – сакральные скакуны – посредники – доставляют шамана в любой из параллельных миров, туда же они уносят душу внимающего слушателя. Они способны изобличить ложь, передать «без слов» любую информацию, размягчить сердце человека и животного. Игра на инструментах – священнодействие, она оказывает влияние на человека и на Космос, а потому она необходимый компонент жизненно важных обрядов. [6, с. 111]

Древнее религиозное отношение к инструментам и музыке сохранялось всегда, что и обусловило высочайший духовный уровень музыкального искусства и особо уважительное, трепетное отношение казахов к инструментам. К шаманскому кобызу, например, обычные люди не смели даже прикоснуться. И до сих пор этот генокод определяет отношение к музыке.

Казахские музыкальные инструменты, являясь хранителями истории и мудрости казахского народа, дошли до нас из глубины веков. Часто их передавали от поколения к поколению безвестные народные музыканты. В казахских музыкальных инструментах много общего с инструментами

тюркских народов, проживающих в Западной Сибири, а также калмыков и монголов. Как отмечает исследователь киргизской народной музыки В. Виноградов «самые заметные и органические линии ее взаимосвязей тянутся на Север, в Центральный Казахстан и Южную Сибирь, на Алтай». [8] В древние времена музыкальные инструменты изготавливались из различных пород дерева, растений, кожи, костей и рогов животных и других материалов. Принцип органической связи с природой отчетливо проявляется в музыкальном инструментарии. Казахские музыкальные инструменты созданы при помощи, из, внутри природных материалов. «Традиционный древний пантеизм становится базой для константной идеи равнения на природу, отождествления с природой, изначальной и принципиальной ландшафтности мышления». [9, с. 13] Отрывочные описания старинных музыкальных инструментов встречаются в героическом эпосе, легендах, сказаниях акынов и жырау, народных поэмах-притчах. Иногда изображения инструментов можно встретить в записках путешественников и ученых, побывавших в казахских степях. «Много названий древних инструментов встречаются в древнетюркских письменных памятниках VII-XIII вв. К примеру, в поэме этикодидактического содержания Юсуфа Баласагунского «Наука о том, как становиться счастливым» (XI в.) говорится: «built kokradi urdi navbat tuvi» (загремел гром, это ударил караульный барабан). Или же в Сутре «Золотой блеск» на древнеуйгурском языке говорится: «nomluq kovruquq toqir nomluq labajıu ıgur» (ударив в барабан учения, задув в трубы учения». [10, с. 11] Как отмечают исследователи в выдающемся памятнике арабской культуры XI века М. Кашгари «Дивани лугат ат турк» встречаются названия нескольких музыкальных инструментов, которые были известны тюркам. «Это кобуз, чаң, buri, ikama (два последних относятся к щипковым инструментам типа лютни); духовые инструменты – борғуі (изготавливались из рога), sibuzғu; ударные инструменты – kұwrұk или томрұk (инструмент типа бубна), товiл (охотничий барабан), туғ (сигнальный барабан). Из названий этих инструментов в казахском лексиконе сохранились лишь қобыз, шаң,

сыбызғы, дабыл». [10, с. 13] В «Большом трактате о музыке» великого средневекового арабо-мусульманского философа Аль-Фараби упоминаются сыбызғы, домбра, сырнай, керней, кобыз, канун, уд, цимбал, тамбур, рабаб; ударные инструменты дабыл, дангыра. Очевидно, что музыкальный инструментарий казахов и других тюркоязычных народов имеет единый корень. Однако, с течением времени «музыка и инструменты, имевшие единый корень происхождения развиваются различными путями. Инструменты образуют национальные разновидности с отличительными чертами в наименовании, форме, устройстве, орнаменте, тембре и в приемах игры на них». [10, с. 10]

Некоторые уникальные казахские музыкальные инструменты хранятся в музеях Москвы, Санкт-Петербурга, Алматы, Астаны, Кызыл-Орды, Павлодара, Семипалатинска. Благодаря поисковой деятельности великого казахского инструментоведа, ученого-исследователя, музыканта Б. Сарыбаева в настоящее время стало известно о существовании более 20 видов старинных музыкальных казахских инструментов.

Согласно классификации Б. Сарыбаева казахские музыкальные инструменты можно разделить на 4 группы. [10, с.47-48] (См. таблицу 3).

Таблица 3

<b>Группа</b>	<b>Подгруппа</b>	<b>Инструменты</b>
Духовые	Флейтовые	Сыбызғы, Саз сырнай Ускирик, Тастауык, Ыскырауык
	Язычковые	Камыс сырнай Кос сырнай
	Мундштучные	Муиз сырнай

		Уран, Бугышак Керней
Струнные	Щипковые	Жетыген Домбра Шертер
	Смычковые	Кылкобыз
Мембранные	Ударные	Дангыра, Кепшик, Дабыл, Дудыга, Дауылпаз, Шындауыл
Самозвучащие	Щипковые	Шанкобыз
	Ударные	Асатаяк, Шын, Конырау

Вышеуказанные казахские музыкальные инструменты использовались кочевниками в различных религиозно – культовых обрядах, военных походах, охоте. Каждый музыкальный инструмент имел свое утилитарное назначение.

Музыкальные инструментов казахов, будучи типологически общими с инструментами других народов центрально – азиатского суперэтноса, в то же время, имеют свои индивидуальные особенности. Для создания инструментов не использовались привозные материалы, все давала природа и хозяйство кочевника. Инструменты делались из глины, камыша, древесины различных пород, рога, кости, копыт животных, перьев птиц. На мембраны, смычки и струны шли кожа, конский волос и жилы животных. Издревле развитие у тюрков кузнечное мастерство позволяло делать инструменты и отдельные их части из металла, часто из серебра.

Для традиционной культуры характерно отсутствие жестких стандартов инструментов. Они радуют глаз разнообразием форм и размеров. Человек не должен подстраиваться под инструмент, так как каждый инструмент изготавливается мастером для конкретного исполнителя, исходя из индивидуальных особенностей его телосложения, функции инструмента (домашний или концертный), репертуара. [6, с. 112–113]

С музыкой связан обряд жертвоприношения животных, из их шкур делали музыкальные инструменты. По представлениям древних казахов музыкальные инструменты наделены магическими свойствами, способны влиять на судьбу человека, отсюда почтительное к ним отношение.



## ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ КАЗАХСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

### 2.1 Виды народно-профессионального музыкального искусства

Искусство шаманов-бахсы. Шаманство (*бақсылық*) – одна из древних форм религии казахов. Шаманы (*бақсы*) являлись главным действующим лицом в этой религии, они были отправителями религиозного культа и посредниками (медиумами) между миром живых и миром *аруахов* – духов предков.

По представлениям казахов, космос состоит из трех самостоятельных, в то же время тесно взаимосвязанных миров. В верхнем мире (на небе) обитают светлые божества и *аруахи*. Они – помощники живых людей. Верхний мир символизируют ветви Мирового дерева (*Байтерек*), где обитают птицы, сами птицы воспринимаются носителями душ умерших. Средний мир, который символизирует ствол дерева – это обиталище живых людей, животных и зверей. Нижний (подземный или подводный) мир представляют корни Мирового дерева. В нем обитают враждебные человеку представители мира мертвых – змеи, драконы, джины (*жын*), *шайтаны*, *албасты* и т.п.

Основная роль шаманов заключалась в поддержании равновесия этих трех миров и защите человека от вредоносных влияний злых сил. Главную причину многих болезней шаманы видели в похищении *жыном* человеческой души или вселении его в тело больного. Поэтому условием успешного лечения считалось изгнание *жына* из тела больного или возвращение его души в тело.

Кроме того, шаманы были искусными лекарями, гадалками и провидцами, предсказывающие будущее. В своей лечебной и другой магии шаманы активно использовали музыку как мощное средство эмоционально-психологического воздействия на человека. Поэтому музыкальное исполнение являлось неотъемлемой частью шаманского ритуала.

Глубокое воздействие музыки на человека зависело от профессионального владения шаманами музыкальным инструментом (чаще всего *кыл кобызом*) и мастерством пения. Пение шаманов, характеризующееся хриплым, сдавленным, гортанно-горловым звукоизвлечением, резко отличалось от обычного. Оно было связано с тем, что адресовалось духам-покровителям. Это был особый музыкальный язык, понятный только им. Шаманское пение выполняло не музыкально-эстетическую, а ритуально-магическую функцию.

Таким же низким, гнусавым, богатым обертонами звучанием обладает тембр кыл кобыза. В мистической обстановке исполнения он, в сочетании с гортанным пением бахсы, оказывал сильное эмоциональное воздействие на больного и присутствующих на лечебном сеансе людей.

Каждый бахсы имел свою личную мелодию, называемую *сарын*. Эту мелодию он использовал в своем пении и игре на инструменте. Шаманское камлание состояло из трех этапов: вначале бахсы долго играл на кобызе, приводя себя в необходимое эмоционально-психологическое состояние, затем, обращаясь к своим духам-покровителям, начинал петь под аккомпанемент кобыза. В своем пении бахсы перечислял духов по именам, призывал их на помощь, спрашивал совета. Лишь после этого начиналось собственно лечение. При этом бахсы превращал кыл-кобыз в своеобразный бубен – сотрясая им, приводил в звучание подвешанные колокольчики, и одновременно ударял по кожаной мембране, натянутой в нижней части инструмента.

Основное предназначение шаманской музыки заключалось в создании определенной психо-эмоциональной атмосферы. Своей игрой бахсы приводил себя (и, одновременно, больного) в состояние некоего транса, которое было необходимо для успешного осуществления лечебной или другой магии. В состоянии транса бахсы проделывал и разные «фокусы» – прокалывал свое тело иглой, брал раскаленное железо, стоял на горячем угле и т.д. Все это усиливало эффект психологического воздействия на людей и вызывало доверие к способностям бахсы.

Искусство бахсы было закрытым и недоступным для посторонних людей. Его секреты передавались только избранным, особо одаренным и предрасположенным к этому искусству людям, которых выбирал сам бахсы. Часто такие люди получали знак свыше. В течение нескольких лет они проходили специальное обучение.

В ходе длительной исторической эволюции из синкретической ритуально-обрядовой шаманской сферы выделились особо одаренные бахсы, которые стали специализироваться в области устно-поэтического и музыкального творчества. Так сформировалось искусство *жырау* – сказителей эпоса. По мнению Е.Турсынова, выступление жырау вначале также носило ритуальный характер. Как и бахсы, жырау был незаурядной личностью, характеризующийся святостью, занимал высокий государственный пост. Преемственную связь бахсы и жырау подтверждает и инструмент кыл кобыз. Этот ритуально-магический инструмент имели право употреблять только шаманы и жырау. Позже, когда на смену жырау пришли *жыршы*, они, выходцы из простого народа, стали использовать уже домбру.

Таким образом, можно считать, что в музыкальной культуре казахов шаманы-бахсы были первыми профессиональными музыкантами. Позже из их среды выделились и отпочковались другие виды народно-профессионального искусства – искусство акынов и жырау.

Искусство жырау и жыршы. *Жырау* – это создатели и исполнители эпических произведений, *жыршы* – только исполнители произведений, доставшихся от жырау. Название *жырау* и *жыршы* происходит от слова «жыр», которое обозначает древнейшую форму казахского стиха, известную многим тюркоязычным народам, а также жанр эпоса, в котором используется данная форма стихосложения. Основу стиха жыр составляет 7-8-ми сложный размер, очень удобный для речитативной импровизации.

Жырау занимали в обществе высокое социальное положение. Они были идейным вождем народа, советником хана, мудрым наставником и провидцем. В ответственных моментах жизни общества они вдохновляли

народ, воспевая героическое прошлое и подвиги казахских батыров, давали советы и наставления. Часто жырау были и полководцами.

Временем расцвета творчества жырау считается 15 век – период образования казахского ханства. Истории известны имена таких жырау, как *Асан қайғы, Қазтуған, Бухар жырау, Базар жырау, Қашаған, Мұрын жырау, Майлықожа* и др. Их репертуар состоял из монументального эпоса и малых эпических жанров – небольших самостоятельных произведений назидательного характера.

Жырау и жыршы обладали уникальными способностями – емкой памятью (один только эпос состоит из нескольких тысяч строк), даром певца и рассказчика, актера и музыканта. Профессиональный жыршы каждый раз творит текст как бы заново, в зависимости от сюжета эпоса и действующего лица меняет мелодию и стиль пения. Основной формой исполнения эпоса является омузыкаленная, декламационная речь. Иногда, когда требовалась сюжетная коллизия, в структуру повествования вводились обрядовые песни – *көңіл айту, жоқтау, сыңсу* и другие.

Эпические мелодии, в отличие от обрядовых, бытовых или лирических, характеризуются отсутствием квадратности. Свободное чередование произвольного количества поэтических строк объединяется в тираду, которая и является основной формой эпических произведений.

Казахский эпос делится на два вида: героический (*батырлар жыры*) и лирико-бытовой. Содержание героического эпоса составляет богатырские деяния главного героя – батыра, его борьба за освобождение родной земли (*Алпамыс, Қобыланды, Ер-Тарғын, Қамбар батыр*). Героический эпос во многом перекликается с волшебной сказкой. В обоих жанрах присутствуют одни и те же мотивы: чудесное рождение героя у бездетных стариков, его рост не по дням, а по часам, верные помощники героя (жена или невеста, богатырский конь), решение трудных задач, преодоление испытаний и счастливый конец. Батыр в эпосе уподобляется *нару* (верблюду), льву, тигру,

его противниками являются великаны, бесчисленное войско, которых он побеждает один.

Борьба с завоевателями присутствует и в лирико-бытовом эпосе. Но здесь она подчиняется главной теме – любви и верности героев, раскрытию их чувств, реальных человеческих взаимоотношений (*Қыз Жібек, Сұлушаш, Қозы Көрпеш – Баян Сұлу, Мақпал қыз*).

Крупные эпические полотна исполняются в течение нескольких дней. Перед началом эпоса и между его частями исполнялись так называемые малые эпические жанры: *толғау* - размышление, *терме* - назидание, *арнау* - посвящение, *өсиет* - завещание, *мысал* - пример, *нақыл сөз* – слово, речение.

Малые эпические жанры – это небольшие по объему произведения, в основном философско-назидательного характера. Исследователи считают их историческими предшественниками монументальных эпосов, однако есть примеры создания малых произведений и в наше время. Такие бессюжетные назидания существуют независимо от крупных эпосов. Жыршы выбирают и исполняют произведения малых размеров в зависимости от потребностей аудитории, ее возраста, вкусов и предпочтений.

Преобладающей функцией больших и малых эпических жанров является открытая назидательность, проповедничество, высокий этический настрой. Всем этим произведениям свойственна философская глубина, нравственно-этическая проблематика, философское размышление о жизни и смерти.

«Равновеликость, равноценность краткой песни (толғау, терме и др. – П.Ш.) и длительного сказания объясняется тем, что грандиозность последнего соизмерима и тождественна философской углубленности малых жанров. В песне как бы происходит сжатие пространственно-временных параметров сказания, оно как бы «свернуто», - пишет А.Кунанбаева [2, с. 97]

В целом эпическое искусство выполняло в традиционном обществе роль социализации личности. Оно в концентрированном виде сохраняло и передавало исторический опыт многих поколений, хранило в себе кодекс морали. Поэтому эпическое искусство было не только и не столько

искусством, сколько – своеобразной философией, этикой, историей и литературой в ее высокохудожественной форме.

Акынское искусство. Акын (*ақын*) – певец, поэт-импровизатор. Основной сферой деятельности акынов является участие в айтысе – песенно-поэтическом состязании. Кроме того, акыны проводили некоторые семейные обряды: *бет ашар* – открытие лица невесты, поминальные *тои, асы*.

В определении этимологии (происхождения) слова «ақын» мнения исследователей расходятся. Одни считают его вариантом персидского слова «ахунд», что означает «певец», другие определяют его как «ағын» – поток (имеется в виду поток импровизации), третьи возводят его значение к древнетюркскому «ақын» - нападение, налет, состязание. Как бы то ни было, все эти обозначения не противоречат друг другу и по-разному дополняют сложившийся образ казахского акына.

Возникновение акынского искусства исследователи (Е.Турсынов, А.Кунанбаева) относят к более раннему времени, чем период формирования искусства жырау. В качестве доказательства они указывают на следующие обстоятельства:

1) Акынами могут быть и мужчины и женщины. На этом основании предполагается, что акынство возникло еще в эпоху матриархата, предшествующая патриархальной укладу общества. Жырау могли быть только мужчины.

2) Акын – представитель рода, жырау – представитель союза племен, всего ханства. Родовое общество, как известно, предшествовало образованию союза племен и ханства.

3) Акын возглавляет и выполняет ритуальные, обрядовые действия, причем наиболее древние из них – свадьбу, поминальные тои, асы и др. Жырау ритуальные функции не выполняет.

4) Акынство связано с элементами тотемизма – наиболее древней формы верований. Каждый акын имел своего зооморфного духа-покровителя. Например, таким тотемом у *Жамбыла* был лев, у *Сүйінбая* – волк. Во время

айтыса эти духи помогали акынам выигрывать состязание. У жырау элементов тотемизма нет.

5) Самым же главным признаком древности акынства исследователи считают участие акынов в песенно-поэтических состязаниях – айтысах, которые в своей основе восходят к ритуальной вражде фратрий, члены которых состоят в экзогамном браке. «Айтысы в отдельных своих чертах сохраняют древние черты, которые отражены в преимущественном восхвалении достоинств своего рода и умалении таковых в другом; отсутствие практики состязания между членами одного рода; обширная типология жанров айтыса, ориентированная на участие в нем молодежи брачного возраста; допустимость ритуальной грубости, оскорбительной и невозможной вне рамок айтыса», - пишет А.Кунанбаева [3, с. 98].

Айтыс – это диалогическое состязание акынов в песенной импровизированной форме. Целью айтыса является повергнуть противника метким и острым словом, неожиданной мыслью, образными сравнениями и т.д. Айтыс происходит в присутствии слушателей, которые выступают в роли эксперта и судьи. Нередки были случаи, когда айтыс акынов решал серьезные межродовые тяжбы и споры.

В песенно-поэтической импровизации акынов определяющее значение принадлежит слову, тексту, а напев, то есть музыкальное начало играет второстепенную, вспомогательную роль. Тем не менее, красивый напев, его качественное исполнение и хорошие вокальные данные певца оказывают большое влияние на восприятие текста.

Выступление акына имеет свою определенную композицию. Первую часть выступления представляет так называемый акынский зачин. Зачин обычно состоит из одного или нескольких высоких звуков, выдержанных на фермате. С помощью такого зачина акын демонстрирует силу и красоту своего голоса, и, одновременно, призывает слушателей к вниманию. Эту особенность выступлений акынов тонко подметил великий поэт Абай:

*Песня, нотой высокой начавшись, парит,*

*И как будто бы «Слушай меня!» говорит.*

После такой длительной ферматы следует речитативная импровизация, которая обрушивается на противника ошеломляющим потоком. Это – средняя, основная часть выступления акына, где главенствующая роль принадлежит слову.

Третья, завершающая часть представляет собой небольшую мелодизированную каденцию, распеваемую на алексические слова, вроде *оу, ей, игигай, даритай* и т.п. Здесь на первый план выступает музыкальное начало.

В прошлом каждый акын имел свой личный мотив или мелодию (*сарын*), которую использовал в своих выступлениях. Многие из таких сарын-мелодий распространялись в народе как самостоятельные песни. Таково, например, популярное *желдірме* Исы Байзакова или мелодия Нартая.

Инструмент, в основном домбра, иногда сырнай (гармонь) является неизменным атрибутом акынов. Хорошее владение инструментом значительно облегчает процесс импровизации. В течение айтыса акын может менять размер поэтического стиха (7-8 и 11-ти сложные размеры), соответственно меняется и мелодика речитатива. В таких случаях без поддержки музыкального инструмента бывает довольно сложно. Акыны используют инструментальные проигрыши между куплетами и в тех случаях, когда необходимо обдумать текст дальнейшей импровизации.

Нередки случаи, когда акыны, обладающие красивым голосом, исполняют народные и народно-профессиональные песни, а также терме, толгау и другие произведения из репертуара жырышы.

Народно-профессиональное песенное искусство (искусство *салов и сері*).

Народно-профессиональное песенное искусство относительно молодое, время его расцвета датируется серединой 19 века. Регионами распространения являются Центральный, Северный и Западный Казахстан, несколько позже – Юго-Восточные области республики.



Носителей профессионального песенного искусства в народе называют сал или серэ (*seri*). Относительно значения этих терминов нет единого мнения. Сами певцы считают их почетными званиями, которые дает сам народ. (И в наше время некоторые поэты и певцы гордо называют себя *seri*, например, *Сәкен сері Жүніс (Сәкен Жүнісов)*).

Сал и серэ – личность многогранная, одаренная во многих отношениях. О таких личностях в народе говорят «*Сегіз қырлы, бір сырлы*» - дословно: с восемью гранями, одним секретом. Сал и серэ - поэт, певец и композитор в одном лице, кроме того, они были увлекательными рассказчиками, хорошими наездниками, борцами, фокусниками, жонглерами, многие из них выступали в айтысах акынов. Салы и серэ возглавляли артистическую труппу, которая разъезжала по аулам, выступала на ярмарках, тоях. Они красиво одевались, имели хорошего скакуна, борзую охотничью собаку, ловчую птицу. Поведение их отличалось вольностью, часто - экстравагантностью, они, полностью посвятившие себя искусству, вели особый, богемный образ жизни. Кругом общения салов и серэ была молодежь, их репертуар, состоящий в основном из песен любовно-лирического содержания, адресовался молодежи.

Профессиональные певцы обладали красивым и сильным голосом, слышным, по народному определению, на расстоянии одного перегона овец (*Қозы көш* – около 8 километров). Качественные характеристики голоса певца получили в народных выражениях: «*күміс көмей, жез таңдай*» – серебряное горло, медное небо, «*көмейінен бал тамған*» – из гортани сочится мед. Салы и серэ обладали всеми приемами певческого искусства – большим дыханием, отчетливой дикцией, хорошей фразировкой и тонкой филировкой звука. Эти качества приобретались ими в процессе профессионального обучения. В дальнейшем свои знания и умения они оттачивали в выступлениях перед большой аудиторией слушателей. Одним из условий профессионального роста певцов были поездки по аулам. Встречаясь с

другими певцами и слушая их выступление, салы и серэ обогащали свой репертуар, перенимали опыт, повышали свое мастерство.

Народно-профессиональные певцы хорошо владели музыкальным инструментом, так как сложные в интонационном и ритмическом отношении песни трудно было исполнять без инструментального сопровождения.

Основу репертуара салов и серэ составляют лирические песни, в основном любовного содержания. Эти песни, по сравнению с обрядовыми, бытовыми, а также песнями *қара өлең*, представляют собой качественно новое явление в развитии казахского песенного искусства. Мелодика народно-профессиональных песен характеризуется гибкостью и интонационной насыщенностью, наличием виртуозных пассажей и звуковых «узор». Ритмика отличается свободой, отсутствием квадратности и жесткой зависимости от словесного текста.

На формирование народно-профессиональной песни оказали воздействие два истока – народно-песенная традиция и акынское искусство. Первый исток определил круг тем и образов, а также запевно-припевную форму песен. Темы утраты, прощания и оплакивания, занимающие большое место в фольклорных песнях, развиты и усилены в творчестве народно-профессиональных певцов. Кроме того, в профессиональных песнях появились новые темы, отсутствовавшие в фольклорных жанрах: песни об искусстве, об исполнительстве и песни-завещания. Особое место в народно-профессиональном творчестве занимают юмористические и сатирические песни, высмеивающие недостатки людей.

В народно-профессиональных песнях дальнейшее развитие получила куплетная форма, в них, в отличие от народных лирических песен, большое внимание уделяется припевной части формы. Припевы народно-профессиональных песен отличаются масштабом, часто превышающим размеры запева, виртуозностью и гибкостью интонации и ритма. В них, как правило, отсутствует смыслоносущий текст, они строятся на алексических словах, поэтому в припевах основную роль играет музыкальное начало.

Влияние акынской традиции проявляется в яркой, «концертной» форме исполнения песен. Также как искусство акынов, выступление салов и серэ предназначено для большого круга слушателей.

Связи с акынской традицией проявляются также в том, что у каждого профессионального певца есть песня, которой он представляет себя слушателям. В ней употребляются такие устойчивые поэтические формулы, как «*Я – певец, известный всем трем жузам*», «*Я – соловей среднего жуза*» и т.п. В песне-самопредставлении певец характеризует себя, свое искусство и мастерство пения. Некоторые такие песни приобрели значение песен-автопортретов, например, «*Қысмет*» Асета, «*Майра*», «*Ғазиз ақын*», «*Біржан сал*» и другие.

Искусство кюйши. Кюйши (*күйші*) называют создателей и исполнителей кюев – самостоятельных инструментальных пьес для домбры, кобыза или сыбызгы. Другое значение слова «*күй*» связано с выражением эмоционального состояния человека (например, оно употребляется в таких выражениях, как «*көңіл-күй*», «*қал-жағдай*»).

По отношению к народным музыкантам применяются и другие термины: *домбырашы*, *қобызшы*, *сыбызгышы*, которые обозначают только исполнителей.

Искусство кюйши своими корнями уходит в далекое прошлое. В эволюции данного искусства можно выделить два этапа: первый, наиболее ранний этап можно назвать фольклорным. Это период анонимного коллективного творчества, когда авторы и исполнители не выделяли себя из традиции. Ранние инструментальные произведения по сей день бытуют без имени автора как народные. Второй этап развития инструментального искусства характеризуется развитым индивидуально-авторским началом, это период высокого профессионального творчества, классические достижения которого приходятся на 18-19 века.

Ведущей сферой народного инструментализма является домбровая музыка. Она распространена по всему Казахстану и пользуется огромной

популярностью. На обширной территории республики существуют разные стили, традиции и индивидуальные творческо-исполнительские школы домбровой музыки. В крупном плане выделяются два стиля домбровых кюев: токпе (*төкпе*) и *шертпе*. Кюи токпе распространены на западе Казахстана (в Мангистауской, Атырауской, Западно-Казахстанской, Актюбинской и частично в Кызылординской областях). Кюи шертпе – в центральном, восточном и южном регионах республики.

Токпе-кюи в музыкально-стилевом отношении представляют собой целостное явление, тогда как внутри кюев шертпе существуют разные стилевые ответвления, составляющие региональные традиции: Центрально-Казахстанская (или Аркинская – по названию местности Сары-Арка), Южно-Казахстанская (или Каратауская – по названию гор Каратау) и Восточно-Казахстанская.

Кюи токпе характеризуются двухголосной фактурой, яркой динамикой, непрерывностью темпового и ритмического развития, активностью мелодического становления и наличием композиционных форм-схем. Кюи шертпе, напротив, одnogолосные, более камерные, имеют свободное изложение интонационно-ритмического материала, основанного на песенной мелодике. Внешне кюи токпе и шертпе различаются способами звукоизвлечения, в первом случае – это кистевые удары по струнам всеми пальцами, во втором случае – щелчковая и щипковая игра на двух струнах попеременно. Отсюда название стилей: *төкпе* от слова «*төгу*» – сыпать; *шертпе* от слова «*шерту*» – щелчок.

Кюи токпе развиваются по отточенной веками форме-схеме. Разделы этой формы имеют народное название: бас буын, орта буын, сага (*сага*). Бас буын (от слова *бас* – голова, *буын* – сустав или звено) означает головной или начальный раздел кюя. На домбре он располагается в начальной (верхней) зоне грифа. Отличительным его признаком является стереотипность интонационно-тематического материала.

Орта буын (от слова *орта* – середина, *буын* – звено) – срединный раздел, располагающийся между бас буын и сага. Орта буын характеризуется индивидуальностью и развитостью интонационно-тематического материала.

Слово «сага» многозначно, на домбре оно обозначает место соединения грифа с корпусом инструмента. Сага знаменует собой высокий регистровый подъем музыки – звуковысотную кульминацию.

В кюях шертпе такой формы-схемы нет, они развиваются свободно, импровизационно.

Наиболее яркими представителями Западно-Казахстанского стиля токпе являются Курмангазы, Даулеткерей, Есбай, Есир, Казангап, Дина, Сейтек и др. Традицию кюев шертпе представляют Байжигит, Таттимбет, Тока, Дайрабай, Сугур, их ученики и последователи. Своим творчеством эти кюйши внесли большой вклад в развитие инструментальной музыки. Многие из них создали свою индивидуальную школу, принципы которой сохраняются и развиваются в наше время.

Домбровые кюи – многочисленная часть инструментального наследия казахов. Менее многочисленны кобызовые и сыбызговые кюи. Кобызовые кюи насчитываются всего около 30-ти. В основном это кюи легендарного Коркыта и Ыхласа Дукунова, жившего в конце 19-го начале 20-го века. Кобызовые кюи делятся на две группы: квартовые и квинтовые. Квартовые кюи (то есть кюи, исполняющиеся в квартовом строе кобыза) в сюжетно-тематическом отношении связаны с шаманской мифологией и творчеством бахсы. В них нашла отражение тема борьбы жизни и смерти, поиски бессмертия. Таковы кюи Коркыта и некоторые кюи Ыхласа.

Кюи, исполняющиеся в квинтовом строе кобыза, связаны с творчеством жырау. В них воплощены сюжеты эпоса (героического и лирико-бытового), малых эпических жанров (толгау), легенд, охотничьих и военных ритуалов. В количественном отношении квинтовые кюи значительно меньше, чем квартовые.

Квартетные кюи больше одноголосны и исполняются в нижнем регистре. Они не имеют устойчивого композиционного плана. В них преобладает импровизационное начало.

Квintовые кюи, напротив, развиваются по 3-х частной схеме. Одноголосное начало ассоциируется с медленным вступлением к повествованию, это своего рода пролог. Иногда характер музыки вступления напоминает призывную речь, обращенную к слушателям. В середине кюя наблюдается резкое темповое и ритмическое ускорение. Это - основная часть произведения, передающая перипетии сюжета. Она отличается двухголосной (бурдонной) фактурой и наличием звукоизобразительных моментов. В третьей, заключительной части кюя снова возвращается повествовательная манера изложения, это своего рода итог повествования, эпилог, назидательная речь.

Еще меньше распространены сыбызговые кюи. Эти произведения невелики по масштабам, многие из них представляют собой небольшие наигрыши, основанные на песенных мелодиях. Часто на сыбызгы исполняются сами народные песни.

Известны две традиции сыбызговой музыки: Западно-Казахстанская и Восточно-Казахстанская. Мелодии Западно-Казахстанских кюев отличаются протяжностью, широким диапазоном, преобладанием минорного ладового наклонения. В этих кюях используются выразительные возможности всех регистров инструмента. Наиболее яркими представителями традиции являются Сармалай, Ысхак Уалиев, Макар Султангалиев.

Восточно-Казахстанские сыбызговые кюи характеризуются бурдонно-обертоновой фактурой и, как следствие, богатством обертонов, мажорно-ладовым наклонением мелодии. Традиция представлена в творчестве Тлека, Жантели, Шерубая, Мусы, Шанака, Калека и др.

## 2.2 Народные музыкальные инструменты

«Народные музыкальные инструменты – это традиционно используемые народом орудия звукового творчества, его музыки. Музыкальные инструменты отражают сложную систему образно-звуковых представлений народа и эпохи, являясь особого рода материальным памятником традиционно бесписьменной музыки... Народные музыкальные инструменты – явление духовной культуры народа. Они тесно связаны с его бытом, укладом, хозяйственной жизнью, верованиями, обрядами, праздниками, ритуалами, другими видами народного творчества... Музыкальный инструмент, к тому же, является одновременно феноменом материальной культуры. Материал, из которого он изготавливается, конструкция, форма, способ хранения тесно связаны с традициями материального производства», – так характеризует народные музыкальные инструменты известный ученый И.В.Мацевский [4,59-61].

Согласно данному определению, музыкальный инструмент – это не только то, что имеет музыкально-эстетические характеристики и используется в музыкально-художественной практике, но и любое звуковое орудие, созданное народом для определенных целей. Каждый инструмент имел свое назначение, широко использовался в народном быту и был связан с определенной деятельностью людей.

В прошлом у казахов существовало много разнообразных музыкальных инструментов (в настоящее время их насчитывают свыше 20). Из них в музыкальном быту использовалось лишь небольшое количество, остальные инструменты были связаны с охотой и военными действиями. Так, например, для подачи сигналов применялись *керней*, *мүйіз сырнай*, *дабыл*, *дауылпаз*, *шындауыл* и другие, которые отличались громким звучанием. Кроме того, на охоте использовали так называемые манки - *бугышақ*. Звучание этого инструмента напоминало крик марала, поэтому охотники применяли его для заманивания животного.

Некоторые музыкальные инструменты найдены во время археологических раскопок древних городищ на юге Казахстана. В средневековых городах Отрар, Сыганак, Баласагун, Сауран, Туркестан, Тараз и других, расположенных на Великом Шелковом пути, существовали разнообразные инструментальные ансамбли, которые выступали на базарах, ярмарках, караван-сараях, сопровождали певцов и танцоров. Некоторые ансамбли, состоящие из громкозвучающих духовых и ударных инструментов, выступали на открытом воздухе. Вместе с исчезновением городов исчезли и эти инструменты.

В изучении старинных музыкальных инструментов особая заслуга принадлежит Б.Сарыбаеву. Обобщив устные, литературные и письменные архивные материалы он описал многие исчезнувшие инструменты. Более того, Б.Сарыбаев реконструировал эти инструменты, основываясь на рассказы аксакалов. Сейчас усовершенствованные музыкальные инструменты обрели вторую жизнь и вновь зазвучали в оркестрах народных инструментов, фольклорных ансамблях.

Казахские народные музыкальные инструменты делятся на три группы: *хордофоны, аэрофоны и мембрано-идиофоны*. К хордофонам (струнным инструментам) относятся: *домбра, шертер, жетыген* (шипковые) и *кыл қобыз* (смычковый); группу аэрофонов (духовых инструментов) составляют: *сыбызгы, саз сырнай, үскірік, мүйіз сырнай, қос сырнай, қамыс сырнай, керней*; к мембрано-идиофонам относятся *дабыл, дангыра, дауылпаз, шындауыл, кепшік, асатаяқ, тастұяқ, қоңырау*; особый вид инструмента представляет *шаңқобыз*, который объединяет в себе признаки духовых и щипковых инструментов.

О происхождении некоторых из этих инструментов повествуют легенды. Например, в легенде о кыл кобызе говорится: *«Когда коркуту было 20 лет, во сне к нему явился человек в белой одежде и сказал, что век его недолог, всего – 40 лет. Коркут решил искать бессмертия. Сел он на быстрю, как ветер, верблюдицу Желмая и отправился в дальний путь. По дороге*



*встретил людей, которые что-то копали. Когда Коркут спросил, что они делают, те ответили: «Могила для Коркута». Чувствуя, что эти места для него гибельны, отправился дальше. Так объехал он все четыре угла света, но везде его ждала вырытая могила. Коркут вернулся в центр земли, на берега родной Сыр-Дарьи и, сделав первый кобыз, обтянул его шкурой, принесенной в жертву Желмая. Расстелил ковер на водах реки, и, сидя на нем, стал день и ночь играть на кобызе. Игра Коркута привлекла все земные существа – летающих птиц, бегающих зверей, пытались к нему пройти через пески и люди. Все, в ком была жизнь, сидели на берегу и слушали кобыз. Пришла и Смерть, чтобы забрать душу Коркута, но он продолжал играть. И пока пел кобыз Коркута, Смерть была бессильна, не было у нее сил забрать кого-то из этого мира. Но однажды Коркут, устав, все-таки уснул, вот тогда смерть, приняв облик змеи, ужалила его. Но он не умер совсем, а ни живой, ни мертвый стал Владыкой нижних вод, и помогает всем шаманам делать добро людям» [5, с.28].*

Происхождение жетыгена (дословно: семь поющих струн) объясняет следующая легенда: *«В глубокой древности в одном ауле жил старик. Было у него семь сыновей. Однажды холодной зимой из-за джута люди остались без еды, и в доме старика поселилось горе. Смерть одного за другим унесла всех сыновей. После смерти старшего сына Кании, убитый горем старик выдолбил кусок высохшего дерева, натянул на него струну и, поставив под нее подставку, исполнил кюй «Карагым» (Родной мой). После смерти второго сына Тореалыма старый отец натягивает вторую струну и импровизирует кюй «Канат сынар» (Сломанное крыло), третьему сыну Жанкелды он слагает кюй «Кумарым» (Любимый мой), четвертому – Бекену посвящается кюй «От сонер» (Погасшее пламя), пятому сыну Хауасу сочиняет «Бакыт кошти» (Утерянное счастье), шестому сыну Жулзару – «Кун тутылды» (Затмившееся солнце). После утраты последнего, младшего сына Кияса, старик натягивает седьмую струну и исполняет кюй «Жеты баламнан айырылып куса болдым» (Горе от утраты семи сыновей)» [6].*

### 3.1. Струнные смычковые инструменты



*Кыл қобыз* – это древнейший музыкальный инструмент, предок всех европейских смычковых струнных инструментов (скрипки, виолончели и др.) [7,349-373]. Изготавливается он из целого куска дерева, нижняя часть обтянута кожаной мембраной, шейка выгнутая (дугобразная), на которую натягивается две струны из некрученого конского волоса. Используется смычок наподобие лука. На головку инструмента подвешиваются металлические кольца, колокольчики, пластины. Иногда корпус инкрустировался костью, а внутри открытой части устанавливалось зеркальце. (Интересно отметить, что в шаманской традиции это зеркальце называлось не *айна*, как обычно оно переводится, а *көрүш*, то есть то, во что надо смотреть или что-то высматривать (например, болезнь, способы ее лечения).

Кобыз сочетает в себе все материалы, доступные кочевнику (дерево, металл, кожа, кость, волос). В своей конструкции он объединяет типовые особенности всех групп инструментов – струнных смычковых, ударных (мембрана), самозвучащих (подвески) и духовых (способ флажолетной игры), соответственно синтезирует и все способы игры на различных инструментах [8,148-156].

Об особенностях кыл кобыза А.Мухамбетова пишет: *«Инструмент-оркестр, обладающий исключительным богатством тембровых возможностей. Идеальное воплощение архаической концепции Музыкального Инструмента как Универсума. Звучание его обладает магической силой, музыка его священна. В традиции использовался бахсы и жырау для сопровождения эпических сказаний»* [9,148-157].

Существовала также разновидность кобыза – нар кобыз («нар» в переводе означает верблюд-самец). Нар кобыз был большого размера, почти с человеческого роста. На нем исполнялась музыка, он использовался только в ритуальных целях.

Для бытового, т.е. неритуального музицирования существовали простые разновидности кобыза – меньших размеров и без подвесок.

### 3.2. Струнные щипковые инструменты



*Домбра* – двухструнный щипковый хордофон, самый любимый и распространенный инструмент. Существуют две региональные разновидности домбры: Западно-Казахстанская *қауақ* домбра (напоминающая разрезанную тыкву) с длинным грифом, охватывающим двухоктавный диапазон, приспособленная для исполнения динамичных кюев токпе, и Восточно-Казахстанская (*қалақ* – совкообразная) домбра с коротким, утолщенным грифом с диапазоном полторы октавы, удобная для исполнения кюев шертпе и аккомпанемента песен. В некоторых областях восточного Казахстана встречается и трехструнная домбра со своим специфическим репертуром.

Традиционная домбра выдалбливалась из цельного куска дерева. Струны изготавливались из кишечков животных – барана или козы. Из-за этого традиционная домбра имела низкий, бархатный тембр (который в народе называется *қоныр*), наиболее отвечающий акустике войлочной юрты.

Современная домбра (называемая *құрақ* – то есть составленная из лоскутков) собирается из отдельных кусков тонкой фанеры. В качестве струн используется полимерный материал – обыкновенная рыболовная леска. Эти изменения, вызванные необходимостью исполнения в условиях современного концертного зала и использования домбры в оркестре, привели к повышению строя и полетности звука.



*Шертер* - щипковый инструмент, сочетающий в себе черты кобыза и домбры. Размером он немного меньше домбры, выдолблен из дерева. Традиционный шертер не имеет ладков (перевязей) на грифе, верхняя часть его деки обтянута кожей, имеет две или три струны из конского волоса. Есть сведения, что раньше на шертере играли и смычком. В основном на нем сопровождали исполнение песен и эпических сказаний. Сейчас усовершенствованный шертер используется в оркестрах и ансамблях.



*Жетыген* представляет собой полый ящик длиной около метра. Свое название он получил от семи струн (*жеті* – семь), которые натягиваются на

корпус. Под струны с двух сторон ставят *асыки* (бабки), передвигая которых осуществляют настройку инструмента. При игре струны не укорачиваются, нажатие на них используется только за подставкой. Такое нажатие меняет натяжение струн, и тем самым создает небольшое колебание высоты звука (своеобразное микроинтонирование).



*Сыбызгы* распространен в восточной и западной областях Казахстана. Изготавливается из полый тростниковой трубки длиной 500-700 мм., имеет от трех до пяти игровых отверстий. Несмотря на примитивную конструкцию техника игры на сыбызгы довольно сложна, ее освоение требует специальных навыков. Для извлечения звука трубку прикладывают к верхним зубам, которые усиливают звук в резонаторной полости рта. Сыбызгы отличается богатством обертонов, бархатным, немного шипящим тембром. Активно используется прием передувания. Общий объем звукоряда составляет свыше двух октав. Часто (особенно в восточных областях Казахстана) игра на сыбызгы сочетается с бурдонным звучанием голоса, которое в сочетании с мелодией, исполняемой на инструменте, образует двухголосную фактуру.

Кроме тростниковых существовали и деревянные сыбызгы. Их делали из очищенных деревянных желобков, которые приставляли друг к другу полой стороной и закрепляли бараньей или козьей кишкой.

В настоящее время сыбызгы изготавливают из алюминиевой и пластиковой трубки. По качеству звучания такие сыбызгы значительно уступают традиционным, тростниковым.

*Сырнай* – это общее название духовых инструментов. Обычно оно сочетается со словом, обозначающим материал изготовления инструмента: *камыс сырнай* (сырнай из камышовой трубки), *мүйіз сырнай* (сырнай из рога), *саз сырнай* (глиняный сырнай), *қос сырнай* (состоящий из двух связанных камышовых трубок), *қағаз сырнай* (от слова *қағаз* – бумага, так казахи называли гармонь).

*Мүйіз сырнай* относится к мундштучным инструментам, отличается громким и пронзительным звуком, применялся в походах и на охоте.

Звонкий и яркий тембр *камыс* и *қос сырнай* предпочитала молодежь. На них исполняли несложные народные мелодии небольшого диапазона.



*Саз сырнай*, *үскірік*, *тастауық* – инструменты типа окарины, изготавливались из глины с последующим обжигом. Эти небольшие полые



глиняные сосуды имели до трех отверстий. Иногда им придавали форму различных птиц и животных (отсюда название *тастауық* – дословно, камень курица). Саз сырнай и тастауык имеют мягкое звучание с характерным щипящим призвуком. Название ускирика связано с его резким звуком, напоминающим завывание морозного ветра.





*Керней* представлял собой большую рассеченную деревянную трубку, вдетую в верблюжью гортань. Он обладал очень громким звуком, поэтому использовали для подачи сигналов на большие расстояния.

Ударные инструменты. «Ударные инструменты использовались жителями аулов для передачи сигналов о предстоящей охоте, перекочевках, совершении религиозных обрядов. Их использовали на охоте и в военных походах. В знак прекращения войны противники обменивались ударными инструментами», - пишет А.Мухамбетова [10,117].

*Дабыл* напоминает барабан, обтянутый с двух сторон кожей. Часто упоминается в эпосе.



*Дауылпаз* и *шын дауыл* имели меньшие размеры и отличались друг от друга тем, что корпус дауылпаза был деревянный, а шын дауыла – металлический. Оба инструмента были незаменимы в охоте.

*Дангыра* и *кепшик* представляют собой обод, обтянутый кожей с одной стороны. Дангыра имеет внутри металлические подвески, она родственна бубнам сибирских шаманов. Есть сведения о том, что этот инструмент использовался казахским бахсы. Кепшик не имеет металлических повесок.

*Асатаяқ* – ритуальный шумовой инструмент шаманов-бахсы. Его использовали и странствующие дервиши (дуана). Представляет собой деревянный жезл, увешанный металлическими подвесками.



*Қоңырау* – колокольчики, применялись для сопровождения песен и кюев. Их навешивали на головку домбры, кылкобыза, асатаяка. Женщины, играя на шанкобызе, подвешивали их к пальцам рук.

*Шаңқобыз* – металлический язычковый инструмент (варган), иногда изготавливался из серебра и других благородных металлов. При игре металлический ободок прижимается к зубам, через них звучание передается в полость рта, которая и служит резонатором.



Исполнитель, меняя конфигурацию своей ротовой полости, достигает разнообразных тембров. На шанкобызе легко извлекаются и хорошо

слышимы обертоны, это позволяет исполнителю активно пользоваться реальным многоголосием.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Народные музыкальные инструменты выражают «дух народа», организуя внутреннюю духовную опору человека, утверждая его национальную самоидентификацию в условиях глобализации мира. В глобальном сообществе актуализируется проблема изучения и сохранения культурного национального наследия. Всё большее значение приобретает межкультурное общение на основе понимания этнической культуры, знание которой содействует развитию толерантности и взаимного уважения.

Этническая традиция как свойство художественно-образной системы современного искусства активно реализуется в полиэтнической художественной среде. В условиях глобализации она приобретает всё большее значение в процессе сохранения национального своеобразия культуры. Традиция – фундаментальная основа народного искусства. В творчестве народного мастера выделяется такая существенная черта, как вариативность, позволяющая приспосабливаться к социокультурному контексту. Вариативность сочетает традицию и творческую индивидуальность каждого мастера народного искусства.

В магистерской диссертации исследуется проблема сущности и развития этнической традиции, проявляющейся в изготовлении народных музыкальных инструментов. В современной науке всё более утверждается тезис о том, что традиции – это не только устойчивый «каркас нации», но и необходимое условие её обновления. Сохранение этнокультурного многообразия, диалог и взаимодействие уникальных национальных традиций являются основой цивилизационной стабильности человечества и его эволюционного культурного потенциала. Автор работы обосновывает мысль о том, что источником личностного творческого потенциала человека

является его принадлежность к определённой этнической общности. Этническое становится своеобразным проявлением творческой индивидуальности, актуальной художественной тенденцией.

Понятие «культурное наследие» значительно расширяет свои границы, охватывающие в настоящее время объекты нематериального наследия. Под нематериальным наследием понимаются обычаи, устные традиции, исполнительские искусства, навыки, связанные с традиционными ремеслами, инструменты и т.п. В функции музеев входит трансляция социокультурных традиций. Музейные экспозиции представляют народное декоративно-прикладное искусство, искусство народных промыслов. Музеи экспонируют также индивидуальное творчество народных мастеров, народные музыкальные инструменты. Механизмы культурной памяти реализуются не только в музее, но и в концертной деятельности, например, оркестров народных инструментов. Автор приходит к выводу о том, что музыкальные инструменты являются ярким элементом материальной и духовной культуры народа, служат своеобразным знаком с глубоко символическим содержанием, где сосредоточена обширная информация о космологических представлениях, религиозных верованиях, этическом и эстетическом выборе их создателей.

## ЛИТЕРАТУРА К ГЛАВЕ I

1. Мүсіреп Еркебулан. ӘЛЕМГЕ ӘЙГІЛІ ОРКЕСТР: Құрманғазы атындағы халық аспаптары оркестрі жайлы деректі-суретті тарихи шежіре – Алматы, 2005. – 144 бет.
2. Қамар Қасымов. – Павлодар: «Эко» ҒӨФ, 2004. - 206 бет.
3. Балабеков Е.О. Казахский музыкальный фольклор: особенности, основные функции, воспитательные возможности и проблемы совершенствования. – Шымкент: ТОО «МиК», 2000. - 178 с.
4. Жубанов А. Соловьи столетий: Очерки о народных композиторах и певцах / Пер. с каз. Г.Бельгера. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2002. - 456 с.
5. Ахметова Г.Г. Этическое и эстетическое в творчестве М.Ж. Копеева, С. Торайгыроова и Ж.Аймаутова. – Павлодар: Кереку, 2010. - 101 с.
6. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - 544 с.
7. Маргулан А. Казахское прикладное искусство в 3-х томах. - Алма-Ата: Онер. - Т.1, 2, 3, 1986, 1987, 1992.
8. Виноградов В. Киргизская народная музыка. - Фрунзе, 1958
9. Ергалиева Р.А. Концепция историко-культурной самобытности искусства древнего Казахстана // История казахского искусства. Древний период. - Т.1. – Алматы: Арда, 2011. - 416 с.
10. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. - Алма-Ата: Жалын, 1978. – 176 с.

## ЛИТЕРАТУРА К ГЛАВЕ II.

1. *Толеубаев А.* Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов. – Алма-Ата, 1991.
2. *Кунанбаева А.* Жанровая система казахского музыкального эпоса. Опыт обоснования // Музыка эпоса. – Йошкар-Ола, 1989.

3. *Кунанбаева А.* Жанровая система казахского музыкального эпоса. Опыт обоснования.
4. *Мацевский И.В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии. // Методы изучения фольклора. – Л., 1983.
5. *Раимбергенов А., Аманова С.* Күй қайнары. – Алма-Ата, 1990.
6. *Мухамбетова А., Аманов Б.* Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002.
7. *Бахман В.* Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. Вып.2. – М.: Советский композитор, 1972.
8. *Омарова Г.* Кыл-кобыз в типологии музыкальных инструментов мира // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий. Материалы международной конференции. – Алматы, 1998.
9. *Омарова Г.* Кыл-кобыз в типологии музыкальных инструментов мира. // Там же
10. *Мухамбетова А., Аманов Б.* Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002.
11. *Елеманова С.А., Омарова Г.Н., Раимбергенова С.Ш., Шегебаев П.* Казахская музыкальная литература. Издание второе. – Астана, 2006.



Диссертация на соискание степени магистра искусствоведения выполнена мной совершенно самостоятельно. Все использованные в работе материалы и концепции из опубликованной научной литературы и других источников имеют ссылки на них.

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 г.

---

*(подпись)*

*(Ф.И.О.)*